

(eleştirel düşünce)

Tülin Tankut

Alt Tarafı Bir Film (mi?)

Kadın Bakış Açısıyla Film İzlemek



ALT TARAFI BİR FİLM (Mİ?)
(Kadın Bakış Açısıyla Film İzlemek)

Eleştiri

Papirüs Yayınları
Eleştirel Düşünce Dizisi
ISBN 975-8747-43-6
1. Basım, Nisan 2004

ALT TARAFI BİR FİLM (Mİ?)
(Kadın Bakış Açısıyla Film İzlemek)
TÜLİN TANKUT

Copyright Papirüs Yayınevi, 2004

Yönetmen: *Oktay Şimşek*
Editör: *Nihat Ateş*
Kapak, Görsel Tasarım: *Papirüs Yayınevi*
Baskı: *Ayhan Matbaası, İstanbul*
Yüzyıl mh. Mat. Sit. 5. cd. No: 47
Bağcılar-İstanbul
Tel: 0212 6290165

© Papirüs Yayınevi
Nur Sokak, Çınar Apt. 3/Zemin, Küçükbakkalköy - İstanbul
Tel & Faks: (0216) 572 27 59-(0212) 245 21 32
e-mail: papirus@papiruskitap.com

ALT TARAFI BİR FİLM (Mİ?)

(Kadın Bakış Açısıyla Film İzlemek)

TÜLİN TANKUT

İçindekiler:

Sunuş	9
Ah Belinda	25
Her Şeye Rağmen	26
A Ay	28
Shirley Valentine	31
Çingeneler Zamanı	33
Karılar Koğuşu ve Camdan Kalp	35
Dokuz Buçuk Hafta	36
“İki Başlı Dev” Kim?	38
Öldüren Cazibe'nin Öldürülen Cazibesi	40
Bayan Daisy ve Şoförü	44
Barton Fink	46
Köprü Üstü Aşkları	49
Bir Aşk Üçgeni	51
Tehlikeli İlişkiler	53
Ahlaksız Teklif	56
Sarı Tebessüm	59
Piyano	62
Ruhların Evi	65
Mavi Sürgün	70
Koza	74
Ne Kalıyor Havai Fişeklerden Geriye	77
Kadınlardan, Filmlerden Konuşulum: Fadime, Nelly, Emma	79
Kasabanın Sırrı	84
What Is Matrix?	87
Annem Hakkında Her Şey	93
Oscar'lı Senaryo	96
Sensiz Olmaz	100
Büyük Adam Küçük Aşk	103
Karanlıkta Dans	105
İkinci Bahar	108
“Kız Kuruşu” Piyano Öğretmeni	111
Aldatma Üzerine	116
“Saatler” Filminin Düşündürdükleri	123
Yeni Politik Filmler	128

SUNUŞ

Mesleki anlamda film eleştirisi denilince filmin düşünsel, estetik, teknik vb. farklı boyutları arasındaki etkileşimi göz önünde tutan, aynı zamanda da yazınsal değeri olan sürekli bir etkinlik anlaşılır. Elinizdeki kitapta yer alan yazılar, kimileri 1986'dan bu yana çeşitli dergilerin sinema sütunlarında yayınlanmış olsa da, bu tanımın dışında kalıyor. Pekiyi, neden kitaplaştırıldı bunlar? Hele günümüzde film eleştirisi bile giderek yerini film tanıtımına bırakırken... Bu soruyu yanıtlamak için yazma serüvenimden söz etmem gerekiyor.

Hatırlanacağı üzere, 1968'den başlayarak 70-80 arası, Türkiye'de entelektüel yaşamın çok verimli olduğu yıllardı. O dönemde edebiyat, sinema ve tiyatro eleştirmenlerinin, yaygınlaşmış Marksist kültürün de katkılarıyla, sanat izleyicisine gerek politik gerekse sanatsal bilinç kazandırmak için yol göstericilik etme konusunda işlevsellikleri vardı. Böylelikle sanat alanında sömürü ve baskıya karşı muhalefet söylemi oluşuyordu. Dönemin sanat / sinema ortamının havasını solumuş bir izleyici olarak ben de yapıtları entelektüel hedefi olan bir tutumla izliyordum. Bu süreçte kişisel deneyimlerim bana, sanatın birey ve toplum yapılarını değiştirip dönüştürmede etkin bir güç olduğunu kavratmıştı. Sanatın bu gücüne duyduğum güvenle 80'li yılların başlarında yazmaya karar verdim. Ancak, sinema eleştirmeni gibi mesleki yükümlülük taşımadığımdan filmin sanatsal yönden zarar görmesi riskine karşın yalnız içerik üzerinde yoğunlaşıyordum. Amacım, izleyiciyi ideolojik yönlendirmelere duyarlı kılabilecek nesnel yorumlara ağırlık vermektir. Biliyoruz ki, ideoloji dolaysız olarak yaşamın içine nüfuz etmiştir; gerçeği bizden gizler. Gerçekliğin bize sunulduğu olgusaldır, kendini "doğalmış" gibi gösterir. Bu durumda yapılması gereken ideolojinin üzerimizdeki tahakkümüne müdahale etmektir. (Annelik ideolojisini ele alırsak; kadının anne olarak ezilmişliği- toplumsal destekten yoksunluk, kurumların yetersizliği, çocuk bakımı-

nın eş tarafından paylaşılmaması vb.- maddi bir gerçekliktir. Ama annelik ideolojisiyle bunun üstü örtülür; kadın da ezilmişliği içselleştirdiğinden durumu doğal kabul eder.)

Öte yandan kadın sorunlarına yabancı değildim ama, bilgilerimi yenileyip zenginleştirmem, en önemlisi de toplumsal gerçekliğin cinsiyet boyutunu kavramam ve yazılarımda kadın bakış açısına yönelişim, Türkiye’de 80 sonrası sesini duyuran feminist hareket sayesinde oldu. Feminizm toplumumuzu her alanda etkiliyordu; tabii sinemamızı da. "Mine"(1982), "Bir Yüdüm Sevgi" (1984) gibi kadın karakterlerin ön planda olduğu, tabulara dokunan, tutucu görüşleri eleştiren filmler yapılıyordu. Ancak feminist görüş film eleştirilerine hiç yansımıyordu. Sinema sayfalarında özel olarak kadınlara hitap eden film eleştirisine yer verilmesini beklemiyorduk kuşkusuz, ama bu alanın bu kadar sahipsiz kalması, feminist harekete kitlesel taban oluşturacak çapta bir kadın izleyici kitlesinin yaratılmasını engelliyordu. Örneğin Alman yapımı "Yasemin" de (1990) Almanya’da yaşayan bir Türk kızının gelenek- görenekle mücadelesi anlatılıyordu. Judocu olan Yasemin, fizik güç olarak erkeklerden geri kalmaz, sporda onları yener, ama ailesi onun sokağa yalnız çıkmasına izin vermez, peşine erkek yeğenini takarlar. Tüm tanıtım yazılarında Yasemin’in Alman gençle evden kaçışı, başkaldırı simgesi olarak değil, Romeo- Juliette aşkıymış gibi gösteriliyordu. (*)

Film eleştirisi tanımını politik bir zemine oturtmak düşüncesi ise beni hem çekiyor, hem korkutuyordu. Ama Kadın Bakış Açısı’nın (KBA’nın) tartışılabilmesi için birilerinin deney düzeyinde bile olsa ortaya bir şeyler koyması gerekiyordu. Bu arada karşılaştığım başka güçlükler de vardı. Hakkında yazacağım filmleri seçerken keyfi davrandığım, üstelik eleştiri formatına uymadığım için yazılarımı yayınlamakta güçlük çekiyordum. (En başta kısa yaz, uyarıları)

KBA farklı yorumlara açık bir terim. Korumuzu doğrudan ilgilendirmediği için yorum tartışmalarına değinmeden benim

KBA'dan ne anladığımı açıklamaya çalışacağım.(Feminizm içinde farklı yaklaşımlar olduğuna göre filme bakışta bu yaklaşımlar korunacaktır, ama bunun bir kutuplaşma noktasına çıkması beklenemez.)

Feminizm öncesi yazılarımda dönemin düşünsel birikimini referans aldığımı belirtmiştim. Bu nedenle filmdeki nesneliliği -gerçekliğin sanat yoluyla yansıtılmasındaki nesnellik- izleyiciyle iletişim kurulabilmesi temelinde önemsiyordum. Benim kavrayışıma göre, izleyicinin film üzerine yapacağı değerlendirmenin ancak, filmin kendi nesnel özelliklerine denk düşüyorsa geçerliliği olabilirdi. Değerlendirmede -iyi film, kötü film- görüş birliğine varılabilmesi büyük ölçüde nesnelliliğin estetik bir ölçüt oluşuna bağlı değil midir? ⁽¹⁾

Feminizmle tanışmak bana yeni ufuklar açmıştı. Ama nesnellik ve tarafsızlık normlarını benimsediğimden yazarken feminizme politik olarak bağlı kalmaktan kaçınıyordum. Amacım feminist bilgilerden yararlanarak filmdeki nesnelliliği sorgulamak, kadınlar açısından yeterince işlenmemiş ya da kadınlara ait gizlenmiş gerçekliği ortaya çıkarmaktı. Böylelikle bu çaba, filmin gerçekliğe bakışındaki bu eksikliğe yol açan cinsiyetçi ideolojiyi açık etmekle de politik bir tavra dönüşüyordu.

Film seçiminde yönetmenin bireysel konumuyla -milliyeti, cinsiyeti, dünya görüşü vb.- ilgilenmiyordum. Çünkü burada önemli olan bizim filme bakışımızdır. Sözgelimi: A. Birkin'in *Ateşli Sır* (1988 İngiltere) filminde evli bir kadının evlilik dışı ilişkisi anlatılır. Film bize sanatsal kişilikler aracılığıyla kadınlara ilişkin nesnel bilgiler sunar. Biz bu bilgilerle , gerçek yaşamda kadınlığın eş, ana, sevgili gibi görünüş biçimlerinde barınan cinsiyetçi ideolojiyi, başka deyişle nesnelliliğin cinsiyetçi yüzünü ortaya çıkarabiliriz: Yaşlı Koca, sahtekâr Aşık, hasta Oğul; üçü de kadını kendi çıkarları doğrultusunda baskı altında tutmaktadır. Filmin sonunda çocuğun, annesinin aşk serüvenini babasından gizlemesiyse, yönetmen ne düşünmüş olursa olsun, bizim yargımızı değiştirmez: Yetişkin bir kadının kocaya bağlı "istik-

balı" bacak kadar çocuğun iki dudağı arasındadır! Ama KBA edinmemişsek, olup biteni gördüklerimize dayanarak olduğu gibi kabullenir, filmin cinsiyetçi yörüngesinden dışarı çıkamamış oluruz.

Feminizm özellikle aşk konusunda gözümü açmıştı. Dünya üzerinde cinsel hiyerarşiden payını almamış toplumsal, bireysel tek bir ilişki yoktu, aşk dahil!

Sinema aşk ideolojisinin en sağlam kalelerinden biri olduğu için aşk filmlerini adeta feminist bir refleksle izliyordum.⁽²⁾ Filmlerin çoğu ülke, konu, yönetmen vb. özelliklerinin farklılığına karşın cinsiyetçi tutumları bakımından uyuyorlardı. Zambak (masum) ve Gül (vamp) kadın imgeleri hala revaçtaydı. Örnek vermek gerekirse: *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*'nde (1988, Philip Kaufman, ABD) Sabina- Teresa, *Seks Yalanları*'nda (1989, Steven Soderbergh, ABD) Evli Kadın-Kızkardeş karşıtlıkları son derece cinsiyetçi bir tutumla sergilenir. Geleneksel değerlere başkaldırabilmiş kadınlar somut bir neden gösterilmeksizin bu durumlarından ötürü pişmanlık duyuyorlarmış gibi sunulurlar. (Yoksa suçları (!) erkekler dünyasında tek başına yaşamayı becerebilmiş olmaları mı?) Erkeklerin "tercihi" masum kadınlar bu mazhariyete sadık, saf, iffetli, duygusal gibi kadınsı özellikleri nedeniyle nail olmuşlardır. Bu özelliklerse Gül'lerde bulunmayan bağımlılık erdemleridir. Gerçi *Seks Yalanları*'nda Evkadını çapkın kocayı terkedecek güce erişir ama , bu güç genç Sevgilisi'nden (yani aşktan) gelmekte ve aşk kadının benliğini bulmasında -psikiatlara taşınıp duruyordu- tek yol olmaktadır. Öte yandan filmde, Delikanlı'nın "video kaset etkinlikleriyle" kadın bedeninin sömürülüşü eleştirilmez. Ayrıca, Delikanlı'yı terkeden kız, ilişkide suçlu taraf olarak gösterilerek kadın düşmanlığı yapılır.

Simgesel bir anlatımla sunulan *Bar Kelebeği* (1987 Barbet Schroeder, ABD) de cinsiyetçilikte onlardan aşağı kalmaz. Orta sınıftan bir erkeğin iki sevgili arasında bocalayışını anlatan filmi sınıf düzleminde izlersek final hoşnutluk vericidir: Yoksul

Kadın sınıf düşmanı Zengin Kız'dan sevgilisini kurtarır. Ama kadınların cins olarak ezilmişliğini kavrayabilmiş bir izleyici için Yoksul Kadın'ın dayak gösterisiyle kadın erkek ayırt etmeden tüm burjuvazi cezalandırılmıştır. Kaldı ki patron olan Kız'ın babasıdır. (Dünya nüfusunun yarısını oluşturan kadınların yüzde kaçını mülk sahibi?)

Gene de bu filmler -serde ilerici var ne de olsa- cinsiyetçilik konusunda *Temel İçgüdü*(1992, Paul Verhoeven, ABD) ile yarışamaz. Şöyle ki:

Tüp bebek ve benzeri teknolojik buluşlar, üreme için cinsel birleşmeyi bir zorunluluk olmaktan çıkarıyor; cinsellik ve doğurganlığın birbirinden ayrılmasıyla cinsellik kavramı genişliyor. ABD gibi ileri kapitalist ülkelerde kadınların değişen toplumsal konumları cinsel seçimlerinde de onlara kolaylıklar sağlıyor. (Evlilik dışı birliktelik, kendi cinsiyle aile kurma vb.) İşte geleneksel toplumsal sorumluluklarından kaçan bu kadınları hizaya getirmek için bu tür filmlerin yapılması gerekiyor! Filmde Kadın'ın ölen lezbiyen arkadaşının ardından gözyaşları dökmesi, Erkek'in kadın Psikolog'a cinsel tacizde bulunması gibi, tüm o sinsice yapılmış makyaja karşın gerçek niyet finalde kendini ele veriyor : Erkeklerle her alanda boy ölçüşmeye kalkışan çağdaş kadın cinsellik ve aşk konusunda kendi doğasını tanımamaktadır. Ama hayatının erkeğine rastlamasıyla her şey değişebilir.(Çağın sevişmesi!) Sevişirken ölümü bile göze alan ya da kadını ciddiye almayan- bir erkek sayesinde artık kadın olmanın aczini yenmek için erkek öldürme düşleri falan kurması da gereksizleşir; "Temel İçgüdü'süne" boyun eğerek "kendini bulur." Ve bu öyle bir içgüdüdür ki, daha nice Hırçın Kız'ları ehlileştirmiş, evcilleştirmiştir! Shakespeare' i karalamaya çalıştığım sanılmasın: Onun cinsiyetçiliği ayrıca sorgulanabilir ama, o tarihsel dönemde, ataerki- feodal ilişkilerden kapitalist ilişkilere geçilirken Hırçın Kız'ın ehlileştirilmesi tarihsel bir zorunluluğu dile getirir, yazarın maçoğunu değil. Filmin tarih bilinci yüksek (!) yapımçılarıysa bu tarihsel aşamada, kadınların cinsel

yaşamlarını nasıl yaşayacaklarına kendileri karar verirler, kadınları gene geleneksel yerlerine geri gönderirler.

Açıkça cinsiyetçi olan bu filmlerden sonra bir de, izleyiciyi ideolojik olarak etkileme amacı taşımayan ve konunun ait olduğu dönemdeki somut tarihsel durumun yarattığı kadın ve erkek tiplerinin oldukça başarılı bir biçimde canlandırıldığı şu üç filme bakalım:

Betty Blue'da (1986, Jean-Jacques Beineix, Fransa), baştaki sevişme sahnesi, salt anlatımı güçlü kılmanın aracı oluşuyla bile farklılığını ortaya koyar: Sefaletin, cehaletin kucağına terk edilmiş Betty ile, yazar sevgilisi arasında sevişmekten başka iletişim yolu nasıl olsun? Pekiyi, bu birlikteliğin gücü Betty'nin acılı geçmişinin ruhunda bıraktığı derin izleri silmeye, benliğindeki kimlik karmaşasıyla baş edebilmesine yetecek midir? Yazar da onun gibi toplumun dışına itilmiştir. Ancak aynı toplum Betty'yi acımasızca adım adım ölüme doğru sürüklerken, ötekinin hem yazar hem erkek olma ayrıcalığından ötürü hayatta kalma şansı daha yüksektir. Filmin kurgusu da sağlam temeller üzerine oturtulmuş. Örneğin Betty'nin kendi gözünü çıkarmaya varan ruhsal gel gitleri, bireysel öznelliğine indirgenmeden tam tersine; ekonomik, toplumsal ve kültürel çoğulluğu içinde ele alındığından, kolaycı psikolojik yorumlara -at suçu insan psikolojisinin üstüne, toplumsal düzen aklansın!- açık kapı bırakmıyor.

Venüsle Buluşma, (1990 Istvan Szabo, ABD) toplumsal eleştiri üzerine kurulu bir film. Eleştiri, tüm kurumlarıyla Batı'yı hedeflerken reel sosyalist toplumdaki aile, ailede kadının durumu vb. alanlardaki cinsiyetçiliği de sorguluyor. Ya aşk? Kişiler bir yandan kaba cinselliğe batıp bayağılaşırken bir yandan da örneğin sanat aracılığıyla- arınmaya, yücelmeye çabalamaktadır. Oysa insan tam da bu değil midir: Tannhauser'in çözemediği ikilem, bir karışım! Öte yandan aşkın çağdaş dünyada ne anlama geldiği sorgulanır: "Tannhauser" operasının yıldızı, orta yaşlı, Amerikalı Kadın'la, evli barklı Macar Orkestra Şefi ara-

sındaki aşkın olanaksızlığı yalnızca erkeğin kıskançlığıyla açıklanamayacak denli çağına özgü bir olgudur: Dünya küçülmüştür, seyahat, hızlı etkileşim, hızlanan yaşam temposu, kadın özgürlüğü...Kıscacası değişen dünyada aşkın koşulları giderek ortadan kalkmaktadır.

Tatlı Emma Sevgili Böbe'de, (1992, Istvan Szabo, Macaristan) Macaristan'ın Yeni Dünya Düzeni'ne geçisiyle yeni koşulların kadınlar üzerine getirdiği yeni baskılar eleştirilirken kadınlar arası dostluk, işyerinde cinsiyetçilik, cinsel taciz, evli erkeğin evlilik dışı aşkındaki bencilliği vb. feminist izlekler gündeme getirilerek açık yüreklilikle eskinin sorgulanmasına da yer veriliyor. Bu yeni düzende "yeniliğin" bir "zorunluluğu" olarak, kadınların tüketim alışkanlıkları kışkırtılmakta, öte yandan ekonomide doğan krizin sillesini yiyen hemşire, öğretmen vb. meslek sahibi bekar kadınların medya aracılığıyla fahişeliğe özendirmesine göz yumulmaktadır. Eski ve yeni değerlerin çatışmasından doğan sonuçların ceremesini çekmek yine kadınlara düşmektedir.(Böbe intihar eder.) Nereye varacaktır bu işin sonu? Rosa Luxemburg'u bile tanımayan bu kadınlar, *Pretty Woman* (1990 Garry Marshall, ABD) örneği, fahişeliği kendi çabalarıyla diğer meslekler gibi bir meslek haline mi getirecekler, yoksa sokakta gazete satan kadınlar gibi -Suffraget'lerin eski dergilerdeki resimlerinden fırlamışlardı adeta- kendi kurtuluşlarını kendileri mi gerçekleştireceklerdir? Filmin mesajı ikincisinden yanadır.

Özetle, aşkı ülküselleştiren filmlerde kadınla erkek arasındaki aşkın bireysel yönü abartılır, aşkın toplumsal örgütlenme biçimleriyle nasıl uygunluk içinde olduğu gösterilmez. Kadınla erkeğin aşk karşısındaki konumları aynı mı? Hangi erkek aşkta da iktidar olma özlemi çekmez? Ve bu öyle bir iktidardır ki emekçisinden patronuna eşit paylar dağıtır. Öte yandan toplumsal değişim ve dönüşümlerle aşk anlayışı da değişmektedir. Tıpkı din, sanat ve politika gibi aşkı yaratan da toplumsal süreçtir. Aşkın toplumsal niteliğinden ötürüdür ki platonik aşk, romantik

aşk, serbest aşk türü farklılıklar ortaya çıkabilmiştir. Ancak aşkın kökeninin tarih içinde, her tarihsel evrede değişen koşullarına karşılık, değişmeyen cinsiyetçi özünü gözden kaçırmamalıyız. Kuşkusuz aşk filmlerini izlerken hepimiz aşkın duygusal çekiciliğine kapılmadan edemeyiz. Bu da bizi düşünmekten, eleştirmekten uzaklaştırır. Oysa duygularımız – arzularımız, tutkularımız bile- toplumsal etkileşim sırasında oluşmuştur ve tarihsel olarak geçicidir. Ama aşka ayık gözle bakmazsak, aşkın kadın bağımlılığındaki rolünü sorgulamazsak verili kadın kimliğimizi nasıl sorgulayabiliriz? Kadın sorunlarının maddi koşulları farklı olsa da aşktaki ortaklığı yadsıyabilir miyiz? Başka kadınları "kurban" kendini "kurtulmuş" görme yanılması içindeki kimi çağdaş kadınlar arasında bile filmlerdeki gibi aşık olmayı hayal edenler yok mu? Aşk filmlerini bu denli önemsemem de bize dayatılan erkek merkezli aşk ideolojisinin kadın özgürlüğü önünde engel oluşturmasından. (Batılı feministlerin işaret ettiği gibi, erkek iktidarının en çok duyumsandığı iki alandan biri aile, diğeri cinselliktir. Feminizm, karşıtlarınca boşuna mı cinsel özgürlüğe indirgeniyor!)

Yazma sürecinde, yalnızca yazmakla kadınlara ulaşmanın yetersiz olduğunu hissediyordum. Acaba yazılarım hakkında ne düşünüyorlardı? Ayrıca onların bana katkıları olurdu. Bu amaçla 1991 'de gönüllü olarak çalıştığım bir kadın kuruluşunda arkadaşlarla birlikte "Film Gösterimi ve Tartışma Etkinlikleri" ni başlattık. (Kitaptaki yazıların kimileri etkinliklerde katılımcılara dağıtılmıştır.) Güncelliğini yitirmediğini düşünerek ilk konuşmamdaki bir bölümü burada aktarmak istiyorum.

"Sinema erkek egemen topluma ideolojik destek veren sanatların başında geliyor, dedik. Ama onu gözümüzü açacak biçimde kullanmak elimizde. Henüz yolun başındayız. Zihnimiz erkek düşüncesinin vesayeti altında; gerçeğe onun dışında ulaşmanın güçlüğü ortada. Erkek egemen toplumun mirasından nasıl sıyrılabacağız? Geçmiş kazanımları gözden çıkaramayız. Erkek egemen kültürü yargılamak için önce onu çok iyi tanımamız ge-

rek. Örneğin ben yıllarca sinema eleştirmenlerimizi okumamış olsaydım bugün onları eleştiremezdim. Kaldı ki aralarında , kadın üzerine cinsiyetçilik karşıtı düşünmeyi başarabilmiş olanlar da vardı. Öte yandan toplumsal konumumuz hızla değişiyor. Değişimin yansılarını sinemada da buluyoruz. Geleneksel kadın ve erkek imgeleri bir yandan güçlendirilirken bir yandan kırılıyor; Kadınlık Durumu'nu irdeleyen filmler bile yapılıyor. Şunu unutmamalıyız; yaşamlarımız erkeklerin egemen olduğu bir dünyada, onlar tarafından kararlaştırılmış ekonomik, toplumsal ve cinsel düzenlemelere tabi kılındığından yaşantılarımız da onlarınkinden farklı oluyor. Ama biz aynı zamanda, onlarla aynı dünyada yaşıyoruz, jeolojik katmanlar gibi ayrılmıyoruz. Bütün bunlar KBA'nın "orkestrada tek bir keman sesi gibi cılız kalması" için, bize daha geniş bir kavrayış gücü yaratacak, erkek düşüncesinin sınırlamaları içinde ulaşılamayan sonuçlara varabilmemizi sağlayacak olgun bir dile evrilmesi gerektiğini gösteriyor. Bunu gerçekleştirmek için bu tür etkinliklerin yararlı olacağına inanıyorum.

Filmleri KBA ile yaşamlarımızı dönüştürecek biçimde tartışacağımıza göre etkinliklerimize sanat filmlerinin daha uygun düşeceği kanısındayım.⁽³⁾ Bildiğiniz gibi sinema, sanat oluşu nedeniyle esnek bir yapıya sahiptir. Sanatta gerçekliğin sınırları zorlanmıştır. Sanat yapıtının içeriği, sanatçının tasarladığından daha zengindir. Yapıt, rastlantı eseri sergilenmiş olayları, olguları bile inceleme, tanıtır hale getirme olanağı verir bize; içeriksel zenginliğiyle yaşadıklarımızın anlamını doğru olarak değerlendirmemize katkıda bulunur. Kimi yapıtlardaysa sanatçı, gerçekliği belli bir ideoloji doğrultusunda ülküleştirerek yansıttığından nesnel bilgiyi izleyiciye ulaştırmada yetersiz kalır. Bu nedenle politik mesaj dayatan feminist filmlere sıcak bakmadığımı da belirtmek isterim, çünkü bunların bizim gerçekliği sorgulama çabamızı edilgenleştireceğini düşünüyorum. Bu tür etkinlikler Kadın Araştırmaları'nın kapsamı dışındadır. Bildiğiniz gibi, Kadın Araştırmaları tarih, toplumbilim vb. alanlar-

da bilimsel yolla gerçekleştirilir. Örneğin bir tarih araştırması bize döneme ilişkin bilgiler verir, ama bunlar geneldir. Aynı bilgiler sanat/ sinema aracılığıyla dönemin somut insanının yaşam deneyimlerini, manevi dünyasının ayrıntılarını vb. olguları gözler önüne sererek bilgilerimizin kapsamını genişletir.

Çalışmalarımız diğer alanlardaki kadın araştırmalarına katkı getirirken onlardan gelecek katkılarla , karşılıklı etkileşim içinde gelişecektir. Zihinsel dünyamız gerek sanat gerek sanat dışı bilgilerle ne denli zenginleşirse, bu zenginlik değerlendirmelerimize o denli girecektir. Özetle, kuramsal ve pratik, bilgi ve deneyimlerimizi biraraya getirerek sanattan kopmadan, politik olarak verimli tartışmalar gerçekleştirebileceğimize inanıyorum.

Birlikteliğimizin manevi hazzı olmayacak mı?

Bu güne değin bizden hep suskunluğa gömülmemiz, içimizdekileri dışarı vurmamamız istendi. Düşüncenin suç olduğu bir toplumda yaşıyor olmamız da cabası... Baskıyı en çok aile içinde yaşadığımızdan en önemli sorunlarımızı günlük yaşamdakiler oluşturuyor. Ama kadın toplantılarında, hangi türü olursa olsun, utanma, sıkılma, temkinli olma kaygılarını bir yana atıp yaşadıklarımızı rahatça söze geçirebiliyor muyuz? Toplantı, panel vb. etkinlikler hep belli bir gerekçe taşıdıklarından konuşmalar zaten bizim manevi yaşamımızın derinliklerine ulaşamaz. Oysa film üzerine tartışırken filmin canlılığı konuşmalarımızda kendi varlığını sürdürür; yeni ilişkiler, yeni iletişim kanalları yaratarak, içimizde gizli kalmış en kişisel yanlarımızla ortak sorunlar arasında bağ kurabilmemize olanak sağlar; filmi tartışırken kendimizden söz etmeden, etmiş gibi oluruz.

Bu birlikteliğin aramızdaki iletişimi artırmaya da katkıda bulunacağına inanıyorum. Kadınıyla erkeğiyle tepkisiz bir toplum oluşumuzda bilgiyi, düşüncüyü olduğu kadar sanatı da birbirimize iletemememizin payı yok mu? Sinema çıkışında, televizyon karşısında kaç kişi filmle ilgili tartışma yapıyor?

Etkinliklerimizin; eşitsiz toplumsal gelişmenin yarattığı bilgi düzeylerimizdeki farklılığı homojenleştirmeye; dostluk, pay-

laşma, dayanışma ruhuyla, karşılıklı yardımlaşma ve kadınlar arasında olumlu deneyimler edinilmesine olanak vereceğine inanıyorum. Ve hayal etmeyi sürdürüyorum: Canlı etkinliklerimiz bize eleştiri mesleğinin yolunu açarken, kadınlardan oluşmuş bir sanat kamuoyu da hem sanatsal hem de politik olarak film üretimine müdahalede bulunma olanağı yaratacaktır. Ve son olarak hedefimiz, tabii ki, kendi filmlerimizi üretmek, bu alanda da var olmaktır. KBA kadın- erkek eşitsizliğinden doğdu. İdeolojinin, politikanın barınamayacağı eşitlikçi, özgürlükçü bir dünyada o da belleklerde bir anı olarak kalacaktır. Katılımcılardan bana büyük katkılar geldi. Ancak maddi sorunlar nedeniyle ne yazık ki etkinliklerimiz uzun ömürlü olmadı. Kitapta, zaman zaman yazılara ara verdiğim görülecektir. Üst üste kötü filmler görmekten sinemadan umudu kestiğim bu dönemde, sinemadaki yozlaşmayı bir yazımda (1997) şöyle değerlendirmiştim: "Sanatta artık sanatsal normların yerini uluslar arası sanat pazarının normları alıyor. Dev bütçesiyle sinemada tehlike çanları çoktan çalmaya başladı.(...) *Hindiçini* (1992 Fransa), *Yağmurdan Önce* (1994 Mekadonya), *Bir Kadının Portresi* (1996 ABD, İngiltere), *İngiliz Hasta* (1996 ABD) vb. yeni-türedi filmlerin özgüllüğü tecimsel, entelektüel, deneysel vb. kategorilere kolay kolay sokulabilecek bir kimliklerinin olmayışıdır. Bunlar, sinemadan "farklı olmak" duygusunu tatmine yönelik bir şeyler talep eden yeni-türedi seçkin izleyiciyi hedeflediklerinden mekan, çevre düzenlemesi, kostüm, çekimde ileri teknikten yararlanma vb. biçimsel öğeleri kullanırken sanatsal ölçütlere bağlı kalmaktadır. Sanatı, biçime ağırlık vererek aşkınlaştırma derdine düştükleri için, içeriği de baharat serper gibi, sağlığa zarar vermeyecek dozda, anti-ırkçılık, savaş karşıtlığı, kadın özgürlüğü vb. (sınıf lanetli sözcük!) günümüzün gözde izlekleriyle allayıp pullarlar. Kurgu da izleyiciyi zeka testine tâbi tutarcasına, bulmacamsı bir tarzda düzenlenmiş olmalıdır ki, izleyicinin zihnini meşgul etsin, içeriğin kofluğu fark edilmesin.

Bu filmlerin biçim- içerik kopukluğu bir yana, konu ettikleri

gerçekliğin yabancılaşmış biçimiyle olumlanarak yansıtılması bakımından kitle sanatıyla uyduğu gözlenir. Tıpkı piyasa filmi ve kimi TV dizilerindeki gibi bunlarda da serüven, aşk, şiddet, pornografi vb. merak uyandırıcı unsurların devreye sokulmasıyla, insanların gerçek sorunları, gereksinimleri, arzuları çarpıtılarak, günlük yaşamda bulamadıkları doyumların yerine sahteleri yerleştirilir. Savaş bile artık yalnızca gerilim yaratmaya yarayan bir fona indirgenmiştir. İkiyüzlülük her şeye öylesine sinmiş ki, örneğin *İngiliz Hasta*'da bir yandan bağımsız kadın imgesi kutlanırken öte yandan Afrika çöllerindeki inişli çıkışlı kum tepeleriyle kadın bedeni arasında analogi kurmak gibi cinsiyetçi bir tavır sergilenir.

Sanatla sanat olmayan aynı potada eritmeye kalkışılınca, sanatın tüketim ideolojisiyle sarmalanıp mistifiye edilmesiyle ortaya çıkacak olan melez nesne'nin bu nitelikçe benzersizliği, sanat tüketicisi konumundaki izleyicinin değerlerdirici tutumuna da yansiyacaktır. İzleyici zaten zihinsel ve duygusal yönden psikolojik bir baskı altında tutulmaktadır. Egemen sanat üretiminin müttefiki olan reklam dünyası, yazılı ve görsel medya tarafından uygulanan bu baskıya; açıktan açığa olabildiği gibi, izleyicide film seçimini kendisinin yaptığı yanılsamasını yaratacak bir beceriyle gizlenmiş de olabilmektedir. Sanatsal üretim-tüketim sürecindeki bu belirsizlik atmosferi sonuçta, izleyicinin estetik bilincinin körelmesine ve giderek gerçek sanat ürünlerinin değerini kavrayamayacak duruma gelmesine yol açacaktır."

Sinemanın salt bir eğlence aracına ve egemen ideolojilerin değerlerini kitlelere kabul ettirmede kullanılan bir uyuşturucuya dönüşmesi tehlikesi, zaman zaman beni asıl amacımdan uzaklaştırıyordu. Kitaptaki son yazılarda da görülecektir, hakkında yazacağım filmin KBA'ya uygun olup olmamasından çok sinema sanatını temsil edip etmediğiyle ilgileniyordum. *Barton Fink* (1991 ABD), *Mavi Sürgün* (1995 Türkiye) vb. filmleri seçmemin nedeni buydu. Bu arada şunu da belirteyim: Erkek sanatçıların özyaşam öyküleri, savaş, spor, futbol, teknoloji gibi alan-

ları konu alan filmlerin, cinsiyetçiliği sorgulamada bize zengin malzemeler sunacağından es geçilmemesi gerektiğini düşünüyorum. (Cinsiyet ayrımcılığını sindiremeyen erkekler donanımlarını kullanarak bunu daha iyi başaracaklardır.)

Günümüze dönersek; sanat görüşündeki yeni "trend", geleneksel eleştiri kurumunu, iktidar söylemi olduğu gerekçesiyle meşru bulmuyor. Aynı gerekçeyle kültürel hiç bir otoriteyi tanımıyor. (Peki, ya sanat ödülleri? Şimdi, ağırlıkta olan sanat pazarları ve medyanın otoritesi!) Demek ki artık sanatın aydınlatıcı, dönüştürücü işlevinden de söz edemeyeceğiz. Ama unutmayalım ki, bilgisizlik sömürülenlerin, ezilenlerin aldatılmasına yol açar. Hele dünyanın görececiliğe(relativizm), akıldışıcılığa (irrasyonelizm) savrulduğu içinde bulunduğumuz şu süreçte. Ben hâlâ sanatın birey ve toplum yapılarını değiştirip dönüştürmede etkin bir güç olduğunu savunuyorum. Tarih bunun örnekleriyle dolu.

Öte yandan, uzmanların da dikkat çektiği gibi, sömürünün yaygınlaştığı, toplumsal eşitsizliğin derinleştiği küreselleşme koşullarında, kadınlar üzerindeki baskılar artıyor, kadın sorunları daha ciddi boyutlara varıyor. Bunun sonucunda, kadın hareketlerinde yeni arayışlar gündeme geliyor. Ancak, 90'lı yıllardan itibaren dünyada ve bizde, toplumsal yapıların eleştirisinde sınıf, toplumsal cinsiyet gibi genel kategoriler yerine "görece" kavramına ağırlık veriliyor ve bu kavramın ilkesizliğe varacak bir esneklikte kullanılması yaygınlaştırılıyor. Bu durumda sözelimi patriyarka kavramlaştırılmayacak demektir. Aslında uzun söze gerek yok; "her kadının kendi gerçekliği vardır" türü önermeler durumu özetliyor. Dolayısıyla çağdaş feminist akımlara temkinli yaklaştığımı belirtmek isterim. Toplumsal cinsiyet kimliğimizin heterojenliği eleştirisine elbette katılıyorum. Kadınlar arasındaki sınıf, ulus, etnisite, cinsel yönelim, yaş vb. farklılıkları kucaklamayan bir KBA eksiktir. Ama farklılıklara saplanıp kalmak politik açıdan sakıncalıdır kanımca. Erkek egemenliği toplumdan topluma farklılık gösterse de evrenseldir ve

uzun bir tarihe sahiptir. Dolayısıyla kolektif bir kadın bilinci edinilmeksizin kadınların kurtuluşu gerçekleşemez düşüncesini hala koruyorum. 20. Yüzyılda kadın hareketleri, kitle temelli olan bir politik anlayışı benimsemişti, bu yüzden toplumsal düzeyde başarılı oldu. Dünyanın bugünkü konjonktüründe kadın mücadelelerinin "piyasa" gibi kendi kendini düzenleyen stratejilerle yetinmesi erkek egemenliğine karşı bir tehdit oluşturabiliyor mu?

Sonuç olarak, yıllardır KBA ile film izleme etkinliğini, hem sanatsal hem de cinsiyetçi ideolojiye karşı bir mücadele pratiği haline getirmenin düşüncesini kuruyorum. Bugünkü koşullar buna daha elverişli gibi görünüyor. Sinema artık yaşamımıza nüfuz etti. Yaygın kullanımıyla televizyon başta olmak üzere video, DVD, VCD, üniversitelerdeki, giderek yaygınlaşan kültür merkezlerindeki etkinlikler vb olanaklar sayesinde gösterimden kalkmış filmleri bile izleyebilme şansına sahibiz. İnternet ve e-posta denilen mucizeyle iletişim güçlüklerimizi giderebiliyoruz. Mekan ve araç-gereç sorunlarımız için sivil toplum örgütleri, dernek, belediye, siyasi parti, akla gelebilecek tüm kuruluşlardan yardım talep edebiliriz (8 Mart etkinliklerine gösterdikleri ilgi umut verici). Ayrıca kendimizi geliştirmek için bugün daha çok kaynak var; sayıları hızla artan gerek sinema gerek kadın konusundaki yayınlar, panel ve söyleşi türü canlı etkinlikler, internette sohbet köşeleri... Şimdilik aklıma gelenler bunlar. Şunu da eklemek isterim: Sinema bir kararsızlık döneminden geçiyor. Piyasanın istekleri her an değiştiğinden her tür film yapılabiliyor. Ama piyasa mantığına ödün vermeyen filmlerin üretimi de durmuyor.

Kitaba gelince: Yazıların, her ilk'te rastlanması olası, kuramsal bilgilerin dogmatizme yol açması, kadın öğelerini ülküsellikleştirme, ideolojik sapma, eksiklik, kararsızlık vb. kusurları olabilir. Ancak bu çabanın kadın sorunlarına kafa yoran sinemaseverlerle köprü kurmada yalnızca bir yontma taştan ibaret olduğunu yinelemek isterim.

DİPNOT :

(*) "Yasemin" filmi için: Yıl 2004, değişen bir şey yok. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü'nü kazanan Fatih Akın'ın "Duvara Karşı" filmi, Almanya'da yaşayan iki Türk gencinin tutkulu aşk hikayesine indirgeniyor, dünya medyasında. Oysa iç içe geçmiş izleklerin oluşturduğu filmde; çağdaş toplumun koşulları yüzünden insanlıktan çıkmış bireylerin yeniden insan kouvunu yakalama mücadeleleri, aşk izleğinden daha ön planda kanımca. Bireysel hiçliğin batağında, kendini koşullara uyarlamayı reddeden Cahit'in, manevi değerlerle bezenmiş bir aşk aracılığıyla, koşulları kendi yararına dönüştürme çabaları (içkiyi, uyuşturucuyu bırak, Mersin'e dönme) ve her türlü vesayet konumuna (baba evinde, evlilikte) karşı çıkarak kendi yarattığı olan dünyada yaşamaya azmeden Sibel'in kararlılığı, iki genç arasındaki tutkulu aşkı gölgede bırakmıyor mu? Tutkulu aşk engel dinlemez. İki gencin yolları neden ayrıldı birbirinden öyleyse? Cahit ısrarcı olmadı. Sibel ise, Cahit'e dönmemekle, "uçuk kaçık" bir kızın kendi yarattığı olan dünyada, sorumluluk bilincini nasıl geliştirebildiğini kanıtladı bize.

(1) Kişiden kişiye değişen öznel değerlendirmeyi yok saydığım sanılmı-sın. Bir yapıtın izleyici üzerindeki etkisi, aynı izleyicinin yaşamının belli dö-nemlerinde bile değişiklik gösterebilir. Bunu kendi deneyimlerimizden biliyo-ruz. Örneğin yıllar önce gördüğümüz bir filmi sonradan beğenmeyebiliriz ya da yeniden izlerken farklı hazlar alabiliriz. Hem zihinsel ve ruhsal dünyamız ne denli zenginleşirse değerlendirmelerimiz de buna koşut olacaktır, ki bu da insanın yaratıcı öznelliğinin anlatımı değil midir?

(2) Meşhur *Casablanca* 'yı (1942 ABD) yıllar sonra ikinci kez gördü-ğümde, " Ingrid Bergman bahane, asıl aşk iki erkek arasında" diye düşünür-ken yakalamıştım kendimi ve birden uçtuğum sanısına kapılmıştım. Sonradan baktım, uçarken yalnız değilmişim meğerse: "Altın alta, son derece yüceltil-miş biçimiyle bir erkekler arası aşk ya da Sokratik aşk kuşkusu oluşturulur. Çünkü Rick Victor'a hayrandır, Victor da açıkça ortaya konmamakla birlik-te Rick'in çekiciliğine kapılmıştır, hani neredeyse ikisi de, belli bir noktada öz-veri düellosu oyununu karşısındakinin hoşuna gitmek için oynuyor gibidir.(...) Kadın iki erkek arasında aracı rolünü üstlenir. Kadın yalnızca aracılık edebil-ir, olumlu değerlerin taşıyıcısı kadınlar değil, yalnızca erkeklerdir." ("Günlük yaşamdan Sanata, Umberto Eco, Adam yayın, sf.162) "Politik Kamera" da da, erkek erkeğe dostluk filmlerinden sözedilirken şöyle deniyor: " Diğer erkeğin aynı kadına duyduğu arzu, kadının iki erkek arasında bağlantısal bir işlev gör-mesini sağlar. İlk erkek kendi gücü ve statüsünün doğrulanması için diğer er-keğin arzusunu biraz da arzular. Bu, duyduğu arzunun bir başka erkeğin arzu-su üzerinden onaylanması yoluyla erkek kimliğinin pekişmesini sağlar; ara-cı konumundaki kadının her ikisinin de eril cinsel kimliğini güvenceye alma-sı sayesinde erkeklerin eşcinsellik korkusu olmadan bağlanmalarına izin ve-

rir. "(Politik Kamera, Michael Ryan ve Douglas Kellner, Ayrıntı yayın. Sf. 237-38)

(3) Sanat filmi, piyasa filmi, televizyon dizisi ayrımı yapmaksızın cinsiyet-çiliğin teşhir edilmesi yönündeki çalışmalar – ki bizde de akademik çevrelerde sürdürülüyor, kitaplaştırıyor- kuşkusuz çok önemli; başta da kadınlara yönelik şiddet olmak üzere. Günümüzde, piyasa ekonomisinin rekabetçi , bireyci ilkesinin yaşama geçirilmesi için şiddet vazgeçilmez öğe. Şiddet tırmanırken kadınlar şiddet tehditiyle denetim altında tutulmaya çalışılıyor. Adeta bir şiddet kültürü oluşturuldu. Bunun için televizyona bakmak yeterli; haber, reklam, film, dizi... Ekranlardaki o cinsel aşağılanma ve şiddet görüntüleri bizim varolan ezilmişliğimizi pekiştirirken kadın üzerindeki erkek iktidarını güçlendirmeye hizmet ediyor. İşin acı yanı, bu tür görüntüler ekranda kaldığından, örneğin şiddeti fiziksel olarak hissetmediğimiz için kanıksıyor, kabulleniyor, tepki göstermiyoruz. Yeri gelmişken, hiç olmazsa televizyon kanallarını uyarabiliriz, telefonla, faksla , e- postayla...

AH BELİNDİ!

(5 Altın Portakal Ödüllü 1986 yapımı)

Adındaki hafifliğe aldanarak cinsellikle tatlandırılmış bir güldürü filmi sanılabilir Atıf Yılmaz'ın " Ah Belinda! " sı. Oysa güldürü aracılığıyla Kadınlık, Erkeklik, Analık, Babalık, Çocukluk "durum"larının oldukça derinliğine irdelendiği, Aydın/ Sanatçı'nın, Sağlık Hizmetlisi'nin, televizyon reklamlarının, kıyasası kent yaşamında yerini almış kişi ve kurumların eleştirildiği, izleyiciyi düşünmeye çağıran düzeyli bir film. Bu yanı daha başlangıçta, provaları sürmekte olan "Asiye Nasıl Kurtulur?" oyununun isabetli seçimiyle hemen kendini belli ediyor.

Kurtarılması gereken yalnızca Asiye midir? Naciye'ye dönüşmüş Serap'lar, Serap'a dönüşmeyi uman Naciye'ler, Naciye'nin komşusu ve aynı zamanda da bankadaki iş arkadaşı, görünüşteki mutlu yaşamlarına karşın, gerçekte kendi doğal yapılarına ters düşen değerlerle kuşatılmış, kapana kıştırılmış bu kadınlar? Hem yalnız onlar mı? Aynı değerlerin erkeğe ilişkin trajedisini yaşayan orta direk Hulusi'ler, Hulusi'nin babası, komşusu, diğerleri ve çocuklar? Ya çemberi kırmayı başarabilmiş Aydın/ Sanatçılar? İş kendi çemberini kırmakla bitse... Reklam filmleriyle oyuncu Serap'ın sırtından para kazananları kınayanlar, sanat yaparken kullandıkları Naciye'yi, tam kurtulması gerektiği anda geldiği yere(kocasına, kaynanasına) gerisin geri göndermekle nasıl bir aydın sorumluluğu yüklenmektedirler?

Film boyunca soruların ardı arkası kesilmiyor. Güldürdüğü kadar mesaj da veren bir film "Ah Belinda!" Hele toplumbilimle sanatın ustalıkla kaynaştırıldığı bir piknik bölümü ve imamsız, cemaatsiz, gözyaşsız bir mezarlık sahnesi var ki, görülme-ye değer.

HER ŞEYE RAĞMEN

(1987, Orhan Oğuz, Türkiye)

Susan Sontag, Elia Kazan'ın, "Arzu Tramvayı"nı sahnelerken yapıtın erkek kahramanının barbarlığı, kadınınsa Batı uygarlığını temsil ettiği yorumuna sinirleniyor ve Şöyle diyor: "Tennessee Williams'ın bu güçlü melodramı da böylece anlaşılır olmuştur artık: Bir Şey zerine, batı uygarlığının ckş üzerine yazılmıştır bu melodram! Stanley Kowalski adında yakışıklı, kaba bir adamla Blanche Du Bois adında ckmş, perişan bir güzel üzerine yazılmış bir oyun olarak kalsaydı, yönetilmeye değmez olacaktı anlaşılın!" (Sanatçı: rnek Bir Clekeş, Metis yayınları)

Susan Sontag haklı olabilir ama kimi filmler yorumcuları slk gibi kendine cekiyor, neşter atılmayı bekliyor. Bu filmde de bir Doğu- Batı karşıtlığı alegorisi bulmamak elde değil. İstanbul'da bir protestan kilisesinde cenaze arabası şfr olarak calışan Hasan'ın, emekc olması ve dinsel törenleri uzaktan ürkek ürkek seyredişi tarihsel-toplumsal cağrışımlar yapmıyor mu? Ayşe'nin Almancı oluşu da yalnızca rastlantı mı?

Baş kişisi erkek olmasına karşın kanımca bir kadın filmi "Her Şeye Karşın": Değişmeyen Hasan'a karşılık, değişmekte olan Ayşe'nin dinamik kişiliği ckici kılıyor filmi. Dışa dönük Ayşe, yaşamayı sever; bira içmeyi, ama bira içerken sohbet etmeyi, gezmeyi, maa gitmeyi, sevişmeyi... Hasan'sa onun bu geleneksel olmayan tavırlarını yadırgar, adeta kınar. Kendisi pek fazla caba gerektirmeyen, kolay, basit bir yaşamı seçmiştir. Cocukluk hastalığını yenemeyişi de bu kendini geliştirme eksikliği yüzündendir. Her gördüğü kadında anne imgesi arar, kadınları yalnızca anne kimlikleriyle sever.

Ayşe ne pahasına olursa olsun Hasan'la evlenmeyi kafasına koymuştur. Yoksa kayınbiraderi onu köye götürecektir. O, Alman yaşam tarzının tadını iyi kötü tatmıştır. Kydekiler artık

onun insanları değildir. Hem köye dönüp öteki kadınlar gibi yaşamını karartmaya niyeti yoktur. Geleceğini kurtarmak için kendine koca, çocuğuna baba aramaktadır. Mutluluk vaad etmese de kendini kuracağı yuvaya adamaya hazırdır. Bunun için her yolu dener: Önce ablasına yanaşır Hasan'ın; sonra kendi oğlunu kullanır, en son da cinselliğini... Ama çabaları karşılıksız kalır. Hasan yalnızca çocukla ilgilenmektedir; üstelik Ayşe'nin kendini bu aşırı biçimde sunuşundan tedirgindir. Çocukluk hastalığı yaşamını öylesine etkilemektedir ki, Ayşe'ye bir gün bile ismiyle hitap etmemiştir. (Ana oğlu sokakta görünce çocuğa seslenir.)

Kusursuz bir anne değilse de analık görevlerini aksatmamaktadır Ayşe. Almanya'dan dönüşü çocuk için uygun bir bakımevi bulamamasındandır. Çocuğu Alman kadınlarından gördüğü yöntemlerle -akşam banyosu, gece sütü vb- yetiştirmeye uğraşır. Bir yandan da yazgısının dışına çıkmaya çabalamaktadır. Ama çocuk ayakbağıdır. Pekiyi, şansı nedir? Hasan'dan farklıdır o. Hasan'ın içinde yaşadığı toplum henüz bireye kendini gerçekleştirme olanaklarını sunacak düzeye erişememiştir. Gelişmesi toplum tarafından engellenmiş, kişiliği sakatlanmıştır genç adamın. Ayşe'nin şansı, Avrupa görmüşlüğündendir; riskli de olsa gelişmeden yanadır Ayşe. Ve kadın olarak, ana olarak elinden tutmayan topluma kendince başkaldırır: Evlilikten umudu kesince, çocuğunu güvenilir ellere -Hasan'a- bırakmanın iç huzuruyla yollara düşer; bu arayışın kendisini nereye götüreceğini bilmemesine karşın, her şeye rağmen.

Film denetimli üslubuyla, kadın erkek arasındaki geleneksel iş bölümünün esnekleştirilebileceğini imâ etmekle kalmayıp, Ayşe'nin içinde bulunduğu zor durumu gözeterek onu, çocuğunu terketmesinden ötürü itham edeci bir yaklaşım da sergilemez. Bu, değil Türk sinemasında dünya sinemasında bile alışık olmadığımız bir yaklaşım.

A Ay

(1989, Reha Erdem, Türkiye)

Öykünün baş kişisi olan on yaşlarındaki Yekta (kız) İstanbul'da Boğaz'da, eski bir çınar gibi yükselen köhne evde, yaşlı halası Nühket Seza ve yatalak dedesi Sırrı Bey'le yaşamaktadır. Bu arada, ev daha görür görmez izleyiciyi etkiliyor. Zaten filmde mekanın, nesnelere gerçekliğin anlatımında -yabancılaşma, tekdüzelik, yalnızlık, köhneleşmiş zihniyet v.b.- simge olarak, araç olarak işlevleri var, amaca uygunluklarına göre seçilmişler.

Nühket Seza hiç evlenmemiş, geleneksel yaşam biçimini de değiştirmemiştir. Tinsel dünyasını dolduran batıl inançlarıyla, fal ve rüya tabirleriyle, dış dünyanın devinimliliğinden, çelişkilerden uzak, güvenceyi bulduğu kendi kapalı dünyasında yaşamaktan hoşnut görünmektedir. Dışarıyla tek bağı temizlikçi Rahime ve sık sık ziyaretine gelen kendisi gibi hiç evlenmemiş, İngilizce öğretmeni kızkardeşi Neyir'dir.

Nühket Seza'nın sürekli geçmişinden sözedişi, "yitik zaman peşinde" ki tinsel gezintileri Yekta'yı da etkilemektedir. Bir gün Yekta, annesinin kayıkla denize açılıp bir daha geri dönmediğini bilmesine karşın, onu geceleri ayışığında denizden sandalla geçerken gördüğünü iddia eder. Bunu, gizli bir anlam vermeksizin, somut bir olaydan sözedermiş gibi söylemesi Neyir'i tedirginleştirir: Çocuk giderek ablasına benzemektedir, Nühket Seza farkında olmadan çocuğun kişiliğini ele geçirmiştir.

Neyir ablasına kaygılarından söz eder. Ama ablası açıkça itiraf etmese de çocuktaki garipliği kabul etmeye yanaşmaz.

Neyir, Yekta'yı bir süre için Ada'ya, kendi evine götürür. Onu öğrencisi Nuran'la (erkek) tanıştırır. Nuran, fotoğraf makinesiyle, radyosuyla çağın bilgisine göre biçimlendirilmiş bir çocuktur, sanki yaşamında düşünme hiç yer yoktur.

Düşlemin yaşamdan uzaklaşmış olması bir çocuğun gerçekliği geniş bir biçimde kavramasını kısıtlamaz mı?

Belki de bu yüzden Nuran'a yakınlaşamamıştır Yekta. Ama kendisinin imgelem aracılığıyla kazandığı bilgiler de öznel, dış dünyayla uyum gösterip gösteremeyecekleri kuşkuludur. Bu sorunu dış dünyaya ilişkin somut bilgilerini artırdıkça, pratik etkinlik içinde çözebilecek, eylem aracılığıyla özgürleşebilecektir ancak.

Ama Neyir Yekta'ya bu fırsatı tanımaz. Yetkeye başvurur, çocuğun zihnindeki yüzünü bile görmediği anne imgesini kendi yöntemleriyle yıkmaya çalışır, ona kendi doğru bildiği değerleri kaba öğüt yoluyla aktarır. Oysa bu değerler de çocuğun Nüket Seza'dan kapıldığı değerler kadar düzmece ve soyuttur, bir çocuğun gereksindiği doyumu vermekten uzaktır.

Neyir'in yinelenen müdahaleleri, sonunda Yekta'nın "anne-siyle olan ilişkisi"ni bozmuştur. Artık annesi geceleri ayışığında sandalla denizden geçmemektedir. O da üzüntüsünden annesini aramaya karar verir, kayıkla tek başına denize açılır.

Denizden eli boş döndüğünde bambaşka biri olmuştur Yekta. Bu serüven sayesinde düşlemlerini bilinçlilik düzeyine çıkarabilmeyi başarmış, somut yaşam onun soyut dünyasını yenilgiye uğratmıştır. (Ay nasıl da parlamaktadır şimdi!)

Annesini görememe korkusuyla yatılı okula gitmeye yavaş-mazken birden kendi isteğiyle okul hazırlıklarına başlar.

Neyir çok sevinçlidir, ona İngilizce öğretmektedir.

Ne var ki bir gün bu derslerin de sonu gelecek, Neyir orman-da gezinirlerken yitirdiği Yekta'nın peşinden boş yere seslenecektir: "Where are you Yekta"?.. Ve sesi ormanın derinliklerinde yolunu bulmaya çabalayan küçük *kuzu*'yu ürkütmecektir. (Kilise bekçisi Cosmos, şiirini bitirdikten sonra tumturaklı bir reverans yaparken belki de "oyunun bir perdesinin daha sona erdiğini" bildirmektedir.)

Kısaca tanıtmaya çalıştığımız bu ilk filmde Reha Erdem eğitim sorunsalını çıkarıyor izleyicinin önüne. Aile, okul gibi kurumlarıyla bireyin varlığını hiçe sayan eğitim sistemine el atıyor. İdeolojik bağlanım açısından, mistik eğitim kadar lâik eği-

timi de sorguluyor. (Gerçek'le doğrudan ilişki kurabilen yalnızca temizlikçi Rahime!)

Öte yandan eğitimin, Nükhet Seza'nın baba hayranlığı, Neyir'in baba nefreti, aile içi cinsel taciz -Yekta'nın annesinin gizi - v.b. görüngülerde dile gelen Kadınlık Durumu'nun oluşumundaki rolü vurgulanarak, lâik eğitimin bir başka ideolojik boyutu -cinsiyetçi ideoloji- da eleştiriden payını alıyor.

Sonuç olarak A Ay, tarih bilinci gelişmiş, yerel olan'la evrensel olan arasındaki yapısal benzerliği ve bu ikisinin birliğini kavrayabilen, gerek entelektüel gerekse estetik anlatım gücüyle sıradışı bir yönetmenin elinden çıkmış bir film.

SHIRLEY VALENTINE

(1989, Lewis Gilbert, ABD)

Gençliğinde çılgın bir kız olan Shirley, evlenip çoluk çocuğa karışınca, kurulu düzen onu da altetmiştir; iyi eş, iyi ana rolünü başarıyla oynayabilirse ne âlâ, aksatırsa vay haline! Görünüşe göre tuzu kurudur Shirley'in; karnı tok, sırtı pek, giyim kuşam yerinde, güzel bir ev, eşyalar... Tüketim toplumuna ayak uydurması kolay değildir. Kocasını çok çalışıp çok kazanmak zorundadır. İşindeki ezilmişliğinin, yorgunluğunun acısını çıkarabileceği tek kişi de karısıdır. Karısının ekonomik yönden kendisine bağımlı oluşu, adamı daha da kabalaştırmaktadır. Shirley'in aşçıdan, hizmetçiden farkı yoktur kocasının gözünde. Üstelik ev işleri hiç göze gözükmmez. İnsanın değerinin salt kazancıyla ölçüldüğü bir toplumda, yaptığı işten kazanç sağlayamaması, evkadını olarak bir değersizlik duygusu yaratmıştır Shirley'de. Görüş ufkunu daraltan dört duvar arasında başkalarına iletemeyeceği, başkalarına bir şey ifade etmeyen duygularını, dertlerini duvarlara anlatmaktan filozof kesilmiştir sonunda. Bir yandan da kendisine benzemeyen genç kuşak kadınlarla görüşmekte, onlardan etkilenmektedir. Kafası açıldıkça evkadını kimliğini taşıyamayacağını hissetmektedir. Feminist arkadaşının Yunanistan'da baş başa tatil geçirme önerisi bardağı taşıran son damla olur. Herkes bu tatile karşıdır, biri dışında; Shirley'in sıradan bulduğu, küçümsediği, kapı komşusu... Onun desteğiyle Shirley'in kendine olan güveni geri gelir ve tatil gerçekleşir.

Feminist arkadaşı bir sevgili bulup çekip gidince Yunanistan'daki tatil yerinde tek başına kalmıştır Shirley. Mekân değişmiş ama insanlar değişmemiştir. Bu kez duvarlar yerine kayalarla konuşmaktadır Shirley. Gene de hoşnuttur tatilde olmaktan. Bir gün canı günbatımında denize karşı şarap içmeyi çeker. Yıllardır bu düşü kurmuştur. Ama şarabı içerken bilinçaltı bir rahat-

sızlık duyar yaptığından, kendini kaçıkmiş gibi duyumsar. Yoksa meyhaneci Costas'ın dediğı gibi, "gerçek gerçektir, düş de düş" müdür?

Birlikte çıktıkları bir tekne gezisinde Costas'la, handiyse unuttuğı cinsel hazzı tüm yoğunluğuyla yaşar. Ama Shirley için önemli olan Costas'ın kendisi değil, onun aracılığıyla yaşamın, dünya nimetlerinin ele geçirilişidir.

Tatil bitince gelecek kaygısı sarar Shirley'i. Costas'ın meyhanesinde çalışsa, evde boğaz tokluğuna yaptığı işlerden para kazanıp kendine yeni bir yaşam kursa, daha mı iyi olur ?

Filmin sonunda yıllardır özlemini çektiğı bir anı yaşarken görürüz onu: Kendisini eve götürmek için yanına gelen kocasıyla deniz kıyısında, günbatımına karşı şarap içmektedir. Neye karar vermiştir Shirley? O yaştan sonra iş yaşamına alışmak kolay mıdır? Hem bu neyi değiştirecektir? Patron kocadan patron meyhaneciye... Ama kocası eskisinden çok farklıdır artık. Zaten Shirley'in yakındığı da koca değil, kocalık'tır. Karar vermesi pek güç olmayacaktır anlaşılır.

"Shirley Valentine", kolay anlaşılın kaygısıyla kurguyu fazla kaçırmış; ama anlattıklarının yabancı olmadiğımızdan kendini sevdiriyor.

ÇİNGENELER ZAMANI

(1989, Emir Kusturica, Yugoslavya)

Kusturica bu filmde politik bir düş kırıklığı içinde görünüyor. Sosyalist sistem niçin yürümedi? Bunda geçmişten devralınan aile kurumunun da payı var mı? Gördüklerimiz, Kusturica'nın alttan alta bu sorulara yanıt aradığını düşündürüyor bize. Sözgelimi Perhan ve sakat kızkardeşi Büyükanne'nin onca sevecenliğine, özverisine karşılık niçin ölmüş analarının soyut sevgisi peşinde koşuyorlar? Perhan'ın hamile karısını tren yolundan kaldırtan "gücü" nereden geliyor? Neden o da Ahmet gibi kafayı "babalık davasına" takıyor? Boşlukta gelinsiz dolanıp duran duvak? Öte yandan Ahmet'in genç karısı "Hayatımı mahvettin" diyor, kocasını yitirmesine neden olan Perhan'a. Azra'nın annesi, kızının yazgısının kendisinininkine benzemesinden korkuyor, onu zengin biriyle evlendirme planları yapıyor. Bu son iki örneğe bakarak, kadınlar geleneksel rolleriyle aile ideolojisinin taşıyıcılığını, aktarıcılığını yaptıkları için sistemin yürümemesinde onların da sorumluluğu var, mesajının çıkarabilir miyiz filmde? Kanımca Kusturica da ayırımında bu yüzyılların sancısının: Kadınlar, toplumsal yaşamdan dışlanıp eve kapatıldıklarından eş ve ana rollerini farkına varmaksızın ve gönül rızasıyla sürdürürler. Ekonomik güvenceden yoksun oluşları, onların güvenceyi ancak evlilikte bulabilecekleri inancını beslemelerini haklı kılar. Kusturica'nın kadınların evlilik karşısındaki tutumlarını değil, kadın sorununu çözememiş olan reel sosyalist toplumu eleştirdiği, Büyükanne figüründe netlik kazanıyor. Sosyal hizmetler buldukları yere ulaşamadığından ailenin tüm sorumluluğunu tek başına üstlenen dul Büyükanne, mülkiyet ilişkilerini somut olarak yaşamamasına karşın -cinsel özgürlüğü bile vardı- bu ilişkilere özgü değerlere sıkı sıkıya sarılmıştır: Ailenin korunması, kendini adamışlık, -hele de kumarbaz oğul-, karşılıksız sevgi.. Kusturica belki, toplumsal güvenliğin

olmayışı bireyi duygusal güvenlik arayışına itiyor, demek istemiştir. Ancak Büyükanne'nin iş güvencesi, çocuk bakımevi gibi olanakları olsaydı dişi kuş rolünden ha deyince vazgeçebilecekti miydi? Perhan'ın iş ortaklığı önerisini Azra'nın uyanık, iş bitirici annesine değil de ailenin reisi olduğu için pısrık babasına yaptığını anımsayalım! Belki Kusturica'ya göre kadınların ikinci sınıf konumlarından kurtulmaları ancak kendi düşlediği sosyalist toplumda gerçekleşebilecektir. Nitekim filmde tüm kadınlar edilebilir; işlevleri cinsel nesne olma, ev işi, çocuk bakımıyla sınırlıdır. Bu yüzden kendi kurtuluşlarını kendilerinin gerçekleştirecekleri umudunu vermezler; Ahmet'in karısının finaldeki yürekliliği de bir feminist manifesto olmaktan uzaktır. Ancak Kusturica'nın başarısı, olayları, olguları belgeselleri aratmayacak bir nesnellikte sergilemesinde yatıyor, kendi kişisel görüşleri filme girmiş olsa da.

Filmin sonunda Kusturica'nın eleştirel tavrı karamsarlığa dönüşüyor. Kuşaktan kuşağa devredilen "Babalar Dünyası'nda" insanca yaşamaya yer yoktur. Filmde vurgulanan ekonomik ögenin trajik ve korkutucu niteliği çağımızın da gerçekliği değil mi?

"KARILAR KOĞUŞU" Ve "CAMDAN KALP"

Erkek egemen toplumla yüzleşme çabası içindeki iki filmimiz

Halit Refiğ'in yönettiği "Karılar Koğuşu" (1990, Türkiye), Kemal Tahir'in 1940'lı yıllarda geçen aynı adlı romanından sinemaya uyarlanmış. Film, biz kadınların daha çocuk yaşta nasıl evet efendim, sepet efendim'ci yetiştirildiğimizi; iffetli- iffetsiz diye bölünüp nasıl birbirimize düşman edildiğimizi; fahişeysek; her anlamda sırtımızdan geçinirken ve bundan utanç duymayan erkeklerimizin, iffetli bir kızı fahişe kılığında rüyalarında bile görmeye nasıl tahammül edemediklerini; aşkımız uğruna can verirken ipimizin kimler tarafından çekildiğini, emeğimizin kimler tarafından sömürüldüğünü; yaşlı erkeklere satılıp altı tane de çocuk doğurduktan sonra nasıl cazgırlaştığımızı, acılarımızı çekerken nasıl yalnızlaştığımızı; erkeklerin sözde yardımlarının nasıl timsahın gözyaşlarından başka bir şey olmadığını ustalıklı bir sinema diliyle gözler önüne seriyor.

Fehmi Yaşar'ın ilk filmi "Camdan Kalp" in (1990,Türkiye) kadınlarına gelince; deyim yerindeyse "memleketimden kadın manzaraları. "İlk bakışta toplumsal konumlarına "yerleşmiş" görünür bu kadınlar; kendilerine "mahsus" bir konum elde edememişlerdir. Birlikte oldukları erkekler -sevgili, nişanlı, koca- aracılığıyla tanımlanabilmektedirler. Sözelimi gündelikçi Kiraz'ın kocasıyla, seslendirme sanatçısı Naciye'nin kocası arasındaki tek fark bir derece farkıdır. İlki erkek üstünlüğünü kaba güç, şiddet, eve kuma getirme, evle barkla ilgilenmeme biçiminde ortaya koyarken, karısının hukuksal sahibi olan ikincisi, eşitsizliği incelikle gizleyerek, cinsel yaşamlarının sorumluluğunu bile karısına yüklemektedir.(Kırmızı jartiyer takar Naciye) Ama film ilerledikçe onların toplumdaki hızlı değişimden etkilendiklerine tanık oluruz: İşini sevmemesine karşın kocası gibi sanatçı bunalımları geçirmeye hakkı olmayan Naciye'nin bıçak kemiğe dayandığında isyan bayrağını çekmesi, sekreter kızın, patronun cinsel tacizi karşısında yılgınlığa kapılmayıp onu yola getirmesi, Kiraz'ın incinmiş yüreğinin cam

kırıkları arasından yaşama sarılışı, çocuk bakıcısı Sinten'in cinsel hazzı kendine hak görmesi...Kadın erkek ilişkilerinin gerçeğe uygun bir biçimde ele alındığı ender filmlerden "Camdan Kalp".

DOKUZ BUÇUK HAFTA

(1990, Adrian Lyne, ABD)

Jenerikteki görüntüler, film boyunca yaşanacak çılgınlıklara hazırlıyor bizi: Sokak ve insan manzaraları, para için gaz çıkartma şovu yapan çocuklar. Böyle bir toplumda insanların sevişmesi de ona göre olacaktır. *Kadın ve Erkek* kendilerine özgü bir atmosfer oluşturup *Oyun Oynamaktadırlar*. (Cinsel fantezilerinden oluşturdukları bir dünyaya çekilirler) Nasıl oynamasınlar? Yaşamda her şey ne kadar ciddi! *Kadın* işyerinde, küçücük bir masanın arkasına tıkmış, budala müşterilere dert anlatmak da çabası. *Erkek*, maddi durumu kadından iyi olmasına karşın, yapay görünümüyle insanı iliklerine dek ürperten o soğuk apartman katında, takım takım gömlekleri, pantolonlarıyla tutsak yaşamaktan bunalmış. Doğallığını özlemez mi insan? Ama hangi doğallık? Hele kadın cinsi, tarih boyunca erkeğin haz nesnesi sayılmış, ne bilir doğallığı, cinselliği? *Kadın*'ın eğitilmiş oluşu, ekonomik bağımsızlığı şaşırtmasın bizi. (Kamelyalı değil, vibratörlü kadın!) Bu iki insan nasıl yakalayacak cinsel hazzı? Duydukları bildikleri kırbaçtır, röntgencilik, striptiz ya da sansürde takılanlar. Saygı duyduğum bir sinema yazarımız, başarısız bir erotik filme indiriyor. *Dokuz Buçuk Hafta*'yı. Oysa film, erotik bir sinema örneği olmak istemiyor, olanı eleştiriyor. (Gülüyordu ikisi de, striptiz sahnesinde.) Yönetmen erotik bir film yapmak isteseydi bu demode biçimleri mi kullanırdı? *Erkek* bir kez olsun çıplak görünürdü; buna karşılık *Kadın*'ın bedeni hep ortada, seyirlik. Gerçek yaşamda da -Playboy'lar, Playman'ler- erkek-

ler için sergilenmiyor mu kadın bedeni?

Dokuz buçuk hafta sürüyor bu *oyun*. Kimi zaman *Erkek* oyunbozanlık yapacak oluyor, *Kadın* "Sen kendini ne sanıyorsun?" diyerek üstlendiği köle rolünün oyunla sınırlı olduğunu anımsatıveriyor ona. Ancak tutkusu giderek varlığını tehdit etmeye başlıyor *Kadın*'ın: Hazlar gereksinme olmaktan çıkıyor, sınırlar kalkıyor. İstekle istencin (irade) uyumsuzluğu,. Bir şeyi aynı anda hem kabul etmenin hem yadsımının olanaksızlığı. Beslenme ve cinsellik, hayvanlarla ortak yanımız; onur ise insana özgü. Yoo, *Erkek* kırmıyor onurunu; otel odasındaki fahişe de oyunun bir parçası. Hazzın köleliğidir onu utanca boğan, onurunu kıran. Resim sergisinde, sanat karşısındaki kayıtsızlık da üzümüştür onu. Düşünebilen, sanatı seven, çağdaş bir kadındır çünkü o. Sık sık makyaj yaparken, örgü örerken gördüğümüz iş arkadaşından daha ileri bir bilinç düzeyindedir. Tutkunun kendisini köleleştirecek iktidarına dayanamaz, kendisinin nefsi üzerindeki iktidarını yeğleyerek bitirir ilişkiyi.

"İKİ BAŞLI DEV" KİM?

(1990, Orhan Oğuz, Türkiye)

"İki Başlı Dev", konusu gereği sığ algılamalara açık bir film. Yetkeci bir babayla kurban oğul arasındaki trajik ilişkiden etkilenebilir, sonra da alıştırdığımız pedagojik haplardan yutarak kıssadan hisseler çıkarabiliriz.

Oysa baba yetkesi; siyasal, dinsel, eğitimsel kurumlara kök salmıştır. İşadamı Cengiz Bey'in oğlu Hakan üzerindeki yetkesi/iktidarı, diğer iktidar ilişkileri içinde yer almamış olsaydı, etkisini ve sürekliliğini onca yıl koruyabilir miydi? Aynı şekilde eğitim gibi (filmde pandomimle somutlaştırılan) diğer iktidar ilişkileri de, toplumda tümel etkiler yaratabilmelerinin dayanağını, ailenin reisi olan Baba'da bulurlar.

Baba yetkesi öylesine güçlüdür ki, Cengiz Bey'in çiftlik sahibi babasıyla olan ilişkisinde de görülebileceği gibi, ekonomik gerekçesi ortadan kalkmış olsa bile varlığını sürdürür.

Çiftlik sahibi babanın gözünde çocuk, soy ve malların gelecek kuşaklara aktarımının aracıdır. İktidarı da toprağa bağlı, insanlar üzerinde mülkiyete dayalı bir iktidar olduğundan, karşındakine boyun eğdirmek için pek fazla bir güç gerektirmez.

Cengiz Bey'e gelince; kapitalist üretimde yerini almış, kendisine model olarak batılı işadamını seçmiştir. Bu modelin bireycilik, püriten ahlak, gösteriş merakı vb. genel eğilimlerinin pek çoğunu benimsemiştir. Oğlunu toplumda onay görebilecek, kendi cinsinin davranış biçimlerini içselleştirebileceği -at, satranç, spor, fabrika yönetimi vb.- şekilde yetiştirmektedir. Ne var ki, insan ilişkilerinde hâlâ ataerkil kültürün çağdışı katı kurallarına bağlı kaldığından ve batıcılığı kendi özgül yapısına göre yorumladığından, batı demokrasisine istek duymamıştır.

Ondaki bu perspektif eksikliğiye, iş yaşamında da, oğluyla ilişkilerinde de sorun yaratmamıştır. İşçileri sistem tarafından öylesine güçten düşürülmüşlerdi ki hak arayacak halleri kalmamıştır. Oğlu baba yetkesinin doğallaştırıldığı bir toplumun gen-

cidir; nasıl sorun çıkaracaktır?

Sorun oğluyla arasına Aslı'nın girmesiyle çıkar.

Cengiz Bey'in içinde doğup büyüdüğü ataerkil kültür, tarih boyunca kadını ya eş, ana olarak yüceltmiş ya da günahkâr sayarak toplumsal kötülükleri onun sırtına yüklemiştir. Kadının "fitne" olduğu yerde erkeğe de toplumun geleceği kendi iktidarının geleceği açısından nefsinin kontrol düşmektedir; nefsinin hakim olamayan başkaları üzerinde nasıl hakimiyet kuracaktır? Cengiz Bey de cinsel yaşamı için kendisine böyle keşişçe bir strateji çizmiştir. Bir an Aslı'nın cinsel pervasızlığı karşısındaki kendine güvensizliğinin gerçek olabileceği kaygısıyla sarsılırsa da, hemen toparlanır. Asıl tehlike, Aslı'nın oğluyla kendisi arasında çözücü bir güç olmasıdır. Onu başlangıçta fahişeye yerine koyar. Geleneksel tutuculuğuna çağdaşlık katma çabasıyla oğlunun geceyi onunla geçirmesine bile göz yumar.

Ne var ki, Aslı bildiği kadın tanımlarının hiçbirine uymamaktadır. Ne fahişedir, ne de erkeklerin her türlü hizmetini gören, üzerinde rahatlıkla egemenlik kurulabilecek evindeki, fabrikasındaki suskun kadınlara benzemektedir; "başkadır".

Aslı kapitalizmin ataerkilliği aşındırđı, ileri kapitalist bir ülkeden gelmektedir. Bu ülkede aile ve birey göreceli olsa da özerkleşmiştir. Üstelik de Aslı, üzerinde hiçbir etiket taşımamaktadır.

İki gencin birlikteliği ve etkileşiminden doğan bilinç kendini duyurmakta gecikmez. Artık Hakan babasının şemsiyesinin koruyuculuğu altında yaşamak istememektedir.

Ne var ki kendisine yeni bir gerçeklik yaratabilmesi de kolay değildir. Babasının yolunda gitmeyip, yolun dışına çıksa nereye ait olacaktır? Onun yazgısı da tıpkı çiftlikteki özürü kardeşi gibi yok olmaktadır. Çünkü bu İki Başlı Dev (Kapitalizm ve Ataerkillik) "erkeklik" sınavından dönenleri bağışlamaz!

Nuray Oğuz ve Orhan Oğuz imzalarını taşıyan film, bizim verili algılamalarımızı kırıp, üzerimizde kendimizi dönüştürücü etkiler yaratırken, sinemanın herşeyden önce bir sanat dalı olduğunu ustalıklı ortaya koyuyor. Sinemamız bu tür yapıtlarla gelişecektir.

ÖLDÜREN CAZİBE’NİN ÖLDÜRÜLEN CAZİBESİ

(1990, Adrian Lyne, ABD)

Öldüren Cazibe (Fatal Attraction) , basında çıkan hemen tüm eleştirilerde gündeme getirdiği kadın özgürlüğü, geleneksel ve çağdaş kadın, ailenin geleceği v.b. sorunların üstü örtülerek, aile ideolojisini yücelten sıradan bir gerilim filmine indirgendir.

Bu önyargılı bakış açısı doğaldır ki Alex’i (Glenn Close) de Cecil B. De Mille’nin femme fatal’ına indirgeyecek ya da çılgın feminist diye geçiştirecektir. Çünkü biz çelişkili kişilikler karşısında tutarlı bir görüş edinmek isteriz. Bireyi bölmeden bir bütün halinde görmeyi bilmeyiz.

Evet, görünüşte "hasta" dır Alex. Ama onu bu görüntüsel yanına bakarak anlayamayız. Güvensiz bir yaşam düzeninin -Amerikan yaşamı- korkuları, ataerkil toplum yapısının baskıları, yeni kadın kimliğinin getirdiği çelişkiler, haksızlıklar, kısacası sistem yüzünden "hasta" olmuştur Alex. Sistemin ahlakının çelişkilerini taşımaktadır. Bir yandan bu ahlakı aşmaya çabalarken bir yandan da ona saplanmaktan kurtulamaz, öyle ki çıkmaza sürüklendiğinde zayıflığını sevdiği adama karşı kullandığı bile olur.

Sistem onu bu hale getirmiştir ama mücadele azmini de geliştirmiştir. Alex, Dan’ın (Michael Douglas) evcil karısı Beth’e (Anne Archer) benzemez. Toplumun kadında etkin cinselliği onaylamamasına karşın -çünkü bu yalnızca erkeklerin hakkıdır- doğal isteklerine set çekmez. Ama sevdiği erkek karşısında bile kendi benliğinden vazgeçmez. Haksızlığa uğradığında bir gerilim gibidir, mücadelesinde şiddete başvurmaktan çekinmez. "Teslim olursa" Dan’ın karısı Beth’ten farkı kalmayacaktır: Toplumsal düzen Alex’ten de "kendisine tanınan yerde" kalmasını istemektedir.

Peki, sevdiği adam bütün bunları hak etmiş midir?

Karısı, kızı ve köpekleriyle mutlu bir yaşam süren avukat

Dan kendisini evli bir erkek olarak belirlemiştir, rolünden hoşnuttur. Karısının da istekleri ve rolü uyuştuğundan evlilikleri iyi gitmektedir.

Karısını gerçekten sevmektedir Dan. Cinsel yönden mutludur: Toplumsal roller cinselliğe de damgasını vurduğundan, ilişki sırasında insiyatifi elinde tutan yine Dan olmakta, Beth erkek sevmek kadın sevilmek ister- bundan hoşnut görünmektedir. Öyleyse neden Alex?

Ayna önünde sevlmeyi bekleyen Beth'in yanında, kadın erkek arasında haz birliği arayan ve cinsellikte sınır tanımayan Alex büyük bir karşıtlık oluşturmaktadır. İşte her "normal" erkek gibi Dan da bu karşıtlığın cazibesine kapılır, sistemin kâr-zarar mantığıyla uyum içinde biraz "riski" göze alır ve kendisine tanınan çapkınlık hakkını kullanır.

Ancak rekabete dayalı bu acımasız düzende Dan için ailesi bir sığınaktır. Evli bir erkek olarak karısının, çocuğunun sorumluluğunu taşımak görevidir. İşi dozunda bırakmazsa elindekileri yitirecektir. (Kendine Yardım Et kitabında da kişiye, "işinde ilerlerken yerinde sayıp kötöleyen dostlarının endişeleriyle nasıl başedeceği" öğretilmiyor muydu? Dan'ın dediği gibi "Burası sınıfsız bir toplum değil" di.) Alex'e bu yuvada yer yoktur, dolayısıyla ona karşı sorumluluğu da yoktur. Yapacağı tek şey kürtaj parasını ödemektir. (Alex'i pencerenin dışından mutlu aile tablosunu izlerken anımsayalım: Hiç de kötülük peşinde koşan femme fatal'e benzememektedir, bu ikiyüzlülük karşısında yalnızca öğürür: Toplumsal düzen Alex'in o tabloda yer almasına izin vermezken Dan için tabloya giriş çıkış serbestir!)

Alex'i "delirten" istediğini elde edememektan doğan öfke değil, Dan'ın işte bu salt aileyi koruma adına sahiplendiği erkeklik rolünden vazgeçmemesidir. Çünkü Dan'in de kendisini sevdiği inancı içindedir. (İşyerine gittiğinde Dan onu soğuk karşılamışsa da ayrılırken sevgiyle sarılmıştı Alex'e.) Israrcılığı bu yüzdendir. Bir yandan cinselliğin yanı sıra daha önce başka erkeklerden göremediği sevgi, sevecenlik, korunma gibi gereksi-

nimlerini karşılayan iyi yürekli Dan'i severken, bir yandan da rolüne bağlılığından ötürü onu aşağılar, ona ibne diye bağırır, kadınlardan korktuğu için kaçtığı söyler. (Dan bu suçlama karşısında erkeklik kaygılarına kapılmış olmalı ki Alex'in kasetini bir kez daha dinlemekten kendini alamaz, rolün sorgulanacak tek yanı budur çünkü!)

Dan istediği kadar dirensin, Madame Butterfly gibi sevdiği adamdan ve çocuğundan vazgeçmeye, arkasından da harakiriyle canına kıymaya niyeti yoktur Alex'in. Varoluş koşullarını yoketmek isteyenlere karşı tek yol olarak şiddeti görür. (Yokedilme -toplumsal rolleri anlamında- tehditi Dan'i ve Beth'i de aynı yola yöneltmemiş miydi? Dan Alex'i öldüresiye dövmeğe çekinmedi. Beth kocası, Alex'le olan ilişkisini itiraf ettiğinde ilkin sessiz sedasız dinlerken -ufak bir kaçamaktan ne çıkar-Alex'in hamile olduğunu öğrenince birden kaplan kesildi. Dahası telefonda Alex'e ailesinden uzak durmazsa onu öldüreceğini söyledi. Ama toplumun değerleri onlarınkini meşru müdafaa sayar, çünkü konumları "meşru" dur.)

Alex'in bu ölümcül mücadelesi bir eşitlik mücadelesi sayılabilir mi? Kuşkusuz, erkeğin cinselliği *varsa*, kadının da olmalı ki eşitlik gerçekleşebilsin. Ancak, cinsel eşitlik ekonomik ve toplumsal eşitlikten kopukmuş gibi algılandığında, Alex'in mücadelesi onu kurban durumuna düşürmekten öteye gidemez: "Su" gibi doğal ve saf bir gereksinmesi olan cinselliğinde boğulur -banyonun içinde yatarken yüzündeki masumiyet- biyolojik yasaları hiçe sayarak *phoenix* gibi küllerinden/sularından yeniden doğmaya çabalasa da. Bu dünyada hem Alex'e hem Beth'e yer yoktur, ya biri varolacaktır ya öteki.

Partiyi Beth kazanır: "Aile" tarihsel olarak daha uzun süre varlığını koruyacağına benzer. (Yoksa Adrian Lyne 50'li yıllarda Hollywood melodramlarını çeken yönetmenlerden de mi yeteneksiz? Finali neden acaba o sıradan, çerçeve içindeki aile fotoğrafıyla yapmış?)

Filmin bu yorumu birçoklarınca yadırganabilir. Aslında yö-

netmenin konuya yaklaşımı kimi zaman kuşku verici bir belirsizliğe bürünmüyor da değil. Örneğin Alex başlangıçta kadınlarla, özellikle feministlere oldukça sempatik gelirken, ısrarcılığı, şiddete yönelişiyle bu sempatiyi yitiriyor. Ama belirsizlikleri netleştirmek olanaklı görünüyor: Başkaldıran insan da günahıyla sevabıyla bir "insan" değil midir? Sözgelimi nörotik birinin - ki bu da tartışmalıdır, Freud'a göre rolüne ayak uyduramayan kadın nörotiktir (!)- başkaldırmaya hakkı yok mudur? Hele bu insan/kadın herkesin psikiyatlara taşınmak zorunda bırakıldığı Amerikan toplumunda yaşıyorsa. Gerek kurgu gerekse sunuşta ulusal rengi tüm öğeleriyle duyumsamıyor muyduk? Dolayısıyla Alex'in mücadelesi kendi koşullarında değerlendirilmeli, sunduğu imajın aşırılığı bizi yanılgıya düşürmemeli.

Sonuçta bu filmi salt tecimsel amaçlarla yapılmış bir gerilim filmine indirgemek haksızlık olur. Ararsak öyle olmadığını kanıtlayacak daha pek çok ipucu bulabiliriz. Örneğin Dan'ın kütüphanede avukat arkadaşına akıl danışırken yanlarından geçen kütüphane işçisinin zenci oluşu anlamlı değil mi? Amerika'da Kadın Hareketi'nin zenci ezilmişliğinden etkilenerek yola çıktığını unutmayalım.

Belki bu son örnek öküz altında buzağı aramaya benzedi. Ziyayı yok, kavrayış gücümüzü sınırlayan önyargılardansa ince eleyip sık dokumak yeğdir.

BAYAN DAISY VE ŞOFÖRÜ

(1990, Bruce Beresford, ABD)

Farklı toplumlar, farklı insan tipleri yaratırken zamandan bağımsız kimi özellikler, evrensel insan özelliklerinin oluşumuna katkıda bulunur. Bunları sürekli olarak yaşatan sanattır. Bayan Daisy'de somutlaşan yaşlı kadın tipi de insani ve toplumsal içeriğinin, içinde yaşadığı toplumun sınırlarını aşan tekil özellikleriyle evrenselleşmiştir. O, çoğumuzun büyükannesidir: Harp yıllarında çektiği kıtlığın acısını refah günlerinde unutmayan; ölümlere saygısından kabristan ziyaretlerini savsaklamayan; gelenek ve göreneklere bağlılığından bayramlarda, kandillerde, özel günlerde büyüklerin atlatılmasına dayanamayan; geliniyle yıldızı barışmayan; aşçının, uşağın, kel beslemenin tepesinde boza pişiren, onları ikinci sınıf insan saydığı için biraz eğlenmelerine bile izin vermeyen; çalıp çırparlar kaygısıyla gözünü onların üzerinden ayırmayan, ama Allah korkusundan ara sıra "fakiri sevindirmeyi" görev bilen; kafası kızınca pire için yorgan yakmaktan çekinmeyen; kendine dönüklüğü, bencilliği, gururuyla bir kadim nine! Neden böyle olmuştur acaba? Oldum bittim böyle midir?

Bir gün siyah şoförü Hoke'a çocukluğunu anlatır B. Daisy; on iki yaşındayken ilk kez göl kıyısına gidişini, elini suya sokmak için babasından izin isteyişini, özgürlüğe susamışlığın tüm coşkusuyla ... Bu bölümde, kız çocuk olmanın ezilmişliğinin ince bir biçimde altı çizilirken , yaşlı yahudi kadınla siyah şoförün polis karşısında, ırk olarak ortak yazgıyı paylaşmalarının getirdiği yakınlaşma olağanüstü bir somutlukta canlandırılır.

Yetişkinlikte artık dünyaya erkek gözüyle bakacaktır B. Daisy. Eş ve anadır ; evkadınlığının, analığın uzantısı olan öğretmenlik mesleğini seçmiştir. Bu konumdayken kendi gerçekliğini keşfetmesi olası mıdır? Hoke da öyle... Sistem öz çıkarları gereği sömürü ve ezilmişliği, yasa önündeki biçimsel eşitlik aldat-

macasıyla gizlediğinden, onların kendilerini sınıf, ırk ve cins olarak tanımlamalarını engellemiştir. Hoke için sınıf ve ırk bağlamında kurtuluş umudu vardır ama B. Daisy'nin cins olarak ezilmişliği daha farklıdır: Kadınlar aşk, evlilik, ana olma vb. nedenlerle "kendilerini ezenlere" bağlanmak zorundadır.

Beterin beteri vardır, B. Daisy'nin siyah hizmetçisi, televizyonda, kendine her anlamda yabancı beyazların serüvenlerini izlerken birden fenalaşır, kucagında ayıkladığı bezelyeler yerlere saçılır. En altta kalana upuygun, vazife başındayken gelen bir ölümdür bu. Onun siyah, kadın, hizmetçi kimlikleri altındaki ezilmişliği cenaze törenindeki, siyah genç korist kızın çığlığında dile gelir.

Yıllar geçer, dünya değişir, B. Daisy ise hep aynıdır. Zaten ondan beklenen de bu değil midir? Ancak o, birden fazla kimliğe sahiptir: Eski yoksul, yeni burjuva, yahudi, öğretmen/ aydın ve evkadını. Bu kimlikler kimi zaman çatışacaktır; bu yüzden dünyadaki değişimlerin habercilerinden biri olan siyah lider Martin Luther King'in verdiği yemeğe bile gidecektir B. Daisy. King'i o "içeride", davetli olmayan Hoke ise "dışarıda" dinleyecektir. Çelişki ama, kim olması gereken yerde bulunabiliyor ki!

Arz talep yasalarının, çıkara dayalı ilişkilerin geçerli olduğu bir düzende dostluktan sözetmek de güçtür; B. Daisy ile Hoke'un dostluğundan... Dostluk mu, batan gemide dayanışma mı? Çağımız dostluğun kendisini de sorgulamamızı zorunlu kılıyor artık.

İnsan yaşantılarını bütünselliği içinde ele alırken en küçük bir ayrıntıyı bile gözden kaçırmamış yönetmen Bruce Beresford; bu arada kadın özgürlüğü için yeşil ışık yakmayı da unutmamış. Yoksa Hoke'un gelininin zoolog oluşu ve arabanın "direksiyonunda" oturuşu -ki bir zamanlar B. Daisy oturuyordu- yalnızca bir rastlantı mıydı?

BARTON FINK

(1991, Joel Coen, ABD)

"Gözlerin kapalı olduğu zaman, günışığı yalnızca bir düştür. Gözlerini açma zamanı." Bu sözler sanatını halka, sıradan insana ve onun sorunlarına adanmasıyla övünen tiyatro yazarı Barton Fink'in, Amerika'da Broadway'de, büyük sükse yapan bir oyunda geçmektedir. Fink, 1940'lı yılların başlarında, serbest piyasaya senaryo yazarı olarak katılmak üzere Hollywood'a gönder. Ancak kentte kalacağı otele iner inmez her şey onu şaşırtmaya başlar. Resepsiyon görevlisini çağırmak için zile basar, zili durdurmayı beceremez. İlişkiye girdiği bu yeni gerçeklik karşısındaki "köyden indim şehire" şaşkınlığı bundan sonra da sürecektir. Bu garip diyarda her şey her an değişebilmektedir. Örneğin film yapımcıları kendisini bir göklere çıkarır bir umursamaz. Ya da yapımcı diye bildiği adam birden geçici görevle askere çağırılır. Yazmak için odasına kapanmıştır Fink. Biraz da yahudiliğe özgü bir içe kapanıklıkla, kendi yalıtılmış dünyasında yapayalnız kalmıştır. Yaşamla bütünleşmemektedir; otel müşterilerinin bile yalnızca seslerini duyar, kapı önüne bırakılmış ayakkabılarını görür, ama oda içlerini görmez. Bir gün oda komşusu Sigortacı'yla tanışır. Onunla dertleşir, güreş konusunda yazması gereken senaryoyu yazamadığından yakınır. Sigortacı ona önce güreşmeyi öğrenmesini önerir. Denemeye girişirler. Fink'in canı yanar. Bu, somut gerçekliğin kendini Fink'e ilk duyuruşudur. Ama o yine de güreşi filmlerden öğrenmeye devam eder. Günlerce korkulu düşler görerek, senaryo üzerine kafa patlatmışsa da tek bir satır yazamamıştır. Son umudu deneyimlerinden yararlanabileceği yaşlı, ünlü bir yazardır. Taşralı, romantik hümanist Fink'in tersine; ünlü yazar ayyaş, bencil, zevk düşkünü, çıkarıcı biridir; onu yazar yapan, dehasından çok arkasındaki genç sevgilisidir. Kadın kendi yazarlık yeteneklerinden vazgeçmiş, yaşamını ona adamıştır. Fink bu haksızlık karşısında önce

isyan ederse de, gerçeklikler artık onun da saflığını bozmaya başlamıştır; kadının yeteneklerinden kendi de yararlanmaya çalışır.

Birlikte geçirdikleri ilk gece kadını yanbaşıında ölmüş bulur. Cesedi dostu Sigortacı ortadan kaldırır. Kim öldürmüştür kadını? Detektiflerin kuşkusu, adı daha önce de cinayetlere karışmış olan Sigortacı'nın üzerindedir.

Bu olay Fink'i çoktandır yitirdiği esin perilerine yeniden kavuşturacaktır. Sigortacı bir gün ona yaşadığı çöplükteki acılarından sözetmiştir, özellikle kadın müşterilerden yediği sillelerden. Fink büyük bir coşkuyla yazmaya başlar: "Bir yosma adamın kapısına dikilir... Sen gerçek bir erkek olsaydın şimdiye beni döverdin." Fink yapıtını bitirdiğine -hem de tam istediği gibi olmuştur!- sevinedursun, filmde yazarlık konumu sorusu giderek yazarın toplumdaki konumu sorusuna evrilir. Coen Kardeşler soruya yanıt ararken , gerçeküstücü bir anlatımla çizdikleri nihilist atmosferde, Amerikan toplumunun tüm uyumsuzluklarını -bugüne de göndermeler yaparak- ortaya sererler. Otel metaforunun toplumsal yorumunu yapmaya çalışırsak; film baştanberi "yangını" imâ etmektedir. "Sıcaktan" duvar kağıtları kalkmakta, bir türlü yapıştırılamamaktadır. Otel odalarının içi görünmese de yangının nedenleri anlaşılmaktadır: Bu "otelde" emekçi otomatlaşmış (resepsiyon görevlisi, asansörcü), orta sınıf manyaklaşmış (Sigortacı), kadın erkekler tarafından saklanmıştır. Yazarsa fildişi kulesinde, kendi yazdıklarını Kutsal Kitap'ta görece kadar işi tanrısallaşmaya vardırılmıştır. Toplum sarsacak, "gözlerini açma zamanı" diye uyaracak aydın-yazar nerededir?

Finalde deniz kıyısında görürüz Fink'i. Sigortacı'yla arasında bir giz olarak kalan kutudaki gerçeklik yanındadır. Gerçeğin bilinemeyeceği mi imâ edilmektedir bununla? Yoksa Fink'in öznel olarak çarpıttığı gerçeklik midir kastedilen? Fink, odasındaki takvimde mayolu resmi bulunan kızla karşılıklı otururlarken "Film işinde mi çalışıyorsunuz?" diye sorar. "Saçmalama" der kız. (Bu sahnede dalgaların kayalarda patlayışını izleriz, gerçe-

ğın tüm somutluğuyla sesini duyuruşunu!) Ve kız anında takvimdeki pozuna bürünerek suretleşir. Görünüşle gerçek arasında bir ayrım kalmamıştır demek ki. Bu, sanatçının sorunundan öte bugün insanlığın da sorunu değil mi? Duvardaki mayolu kızlı reklam resmi, tıpkı Fink'in kafasında ürettiği gerçeklik gibi, kapitalizmin yarattığı ve insanlara dayattığı yaşam biçimini simgelemiyor mu? Nasıl ki resim, betimlediği gerçeklikle büyük bir benzerlik göstermesine karşın, aslında gerçekçi görünmeye zorlanmış bir suretse, bu yaşam biçimi de yapıntısal bir gerçekliktir. Coen Kardeşlerin çizdiği karamsar tablo, bir zamanların kartalları Gerçeküstücüler'in -Coen'lerin, kullandıkları izleklerden anlatıma dek onlardan epey etkilendikleri belli oluyor- bugünkü dramını anımsatıyor: Gerçeküstücüler de gerçekliği tartışma konusu yapmışlardı: "Yüzyılın ilk çeyreğinde boy gösteren Gerçeküstücülük, sanatın burjuva toplumundaki konumuna karşı çıktı. Hayat ile sanat arasındaki bağlantıyı dönüştürmek istedi. Hayat pratiği ile sanatı bütünleştirmeyi hedef aldı. Böylece, özgürleşim yolundaki tıkanmaları patlatacağını düşündü. (...) Şimdi yüzyılın sonu yaklaşıyor. (...) Bilinç Endüstrisi, Gerçeküstücülüğün ortaya saldırdığı biçim ve teknikleri sahiplendi. Bir zamanlar kökten bir eleştiri niyeti taşıyan "şok etkisi", reklamcılığın vazgeçilmez tekniği oldu.(...) Gerçeküstücülüğün, burjuvazinin değerlerini kırmak üzere kullandığı kışkırtıcılık, artık pazarlama stratejilerinin arasında yer alıyor. Yüzyıl başında burjuva toplumunu olumsuzlamak için önerilmiş yöntemler, yüzyıl sonunda aynı toplumu onaylayan sıradanlıklara dönüştü." (Aydın Uğur, "Gerçeküstücülük: Başlı Bağlanmış Bir Avant-Garde Daha", Gergedan dergisi, sayı :6)

KÖPRÜ ÜSTÜ AŞIKLARI

(1991, Leos Carax, Fransa)

"Köprü Üstü Aşıkları" için teknolojiye teslim olmuş, insan-sız bir sinema dersek indirgeyici bir yaklaşım mı olur acaba? Birer teknoloji harikası olan o görkemli sahneleri çekersek ne kalıyor geriye? Örneğin Fransız Devrimi kutlamaları sırasında havai fişek gösterileri, dans, motor gezileri vb çevre betimlemele-ri hangi işlevi yerine getiriyor? Olaylardan yalıtılmış bir çevre kendi başına şiirsel bir atmosfer yaratabilir mi? Gençlerin iç dünyasındaki coşkunun zig zaglar çizen dinamiği, çevreyle etki-leşimi ve bağlantısı içinde canlandırılmayınca, hem insanlar hem o görkemli tablolar görsel bir avuntudan ibaret, anlamsız bir süs gibi kalıyor.

Ancak filmi içeriksiz biçim oyunlarına indirgemek haksızlık olur. Filmi izlemeye değer kılacak tek tek nesnel olayların başa-rılı sunumlarından ve incelikli ayrıntılardan da söz etmek gere-kiyor: Modern yaşamdan nasibini alamamış Alex'e karşılık, Michele'nin o berbat koşullarda bile alışkanlıklarını sürdürme-si. (Bir şişe suyla da olsa sabah banyosunu savsaklamaz) Yine Michele'nin sanatsal hazzı paylaşmak için, başka yolu olmadı-ğından müzedeki yaşlı serseriyle sevişmesi. Alex'in aşırılıkların-ın sınıfından kaynaklanan insani özüyle, Michele'nin sınıfsal cin fikirliliği arasındaki karşıtlığın özgün anlatımı. Alex'in ata-erkilliğin doğasını sergileyen davranışlarının vurgulanması vb.

Öte yandan kişilerin isabetli seçimi gerçekçilik açısından önemli. Eskiden filmlerde ressam erkek olurdu, sevgilisi kadın; soylu, fahişe, hizmetçi vb. sırtını dayayacağı biri. Kadının toplumsal alandaki kazanımları aşk ilişkilerini de değiştiriyor. Ama erkeğin gücüne duyulan hayranlık değişmiyor. Alex'in aşkı, Michele aracılığıyla kendisindeki entelektüel ve sanatsal eksikli-ği giderme eksikliğinden doğdu, diyebiliriz. (İlkin kızın resim-leri çaktı ilgisini) Michele ise başlangıçta onu, şaklabanlıklarıy-

la kendisini eğlendirdiği için sadık bir köpeği severmiş gibi seviyordu. Sonradan "yak beni"lere, "aşk için ölmeli"lere tav oldu. Ancak, filmin toplumsal bakış açısının darlığı finalde iyice ortaya çıktı: Baştan beri bu ilişkideki toplumsal çelişkiler sergileniyordu. İlişkinin çelişkili yapısının bir zorunluluğu olarak öykü kaçınılmaz ayrılığa doğru ilerliyordu. Ama birden mutlu sonla bitiverdi. (Fransız usülü, ne yapalım mı diyeceğiz?) Her şey böyle keyfi olunca, gemideki birbirine yabancılaşmış yaşlı çiftin simgesel bir eleştiri işlevi taşıyıp taşımadığı da önemsizleşiyor.

Sonuç olarak, böyle mülkiyet ilişkilerinden arındırılmış "saf ve gerçek" aşka -Nerede yaşıyor bu gençler, uzayda mı!- ve Zolavari "saflıklara" karnımız tok. Tarihi parentez içine alan, kafasına göre takılmış entelektüel(!) filmlerden de yaşam üzerine öğreneceğimiz bir şey yok.

BİR AŞK ÜÇGENİ

(1991, Paul Mazursky, ABD)

Yıl 1949... İkinci Dünya Savaşı bitiminde Nazi vahşetinden kurtulabilmiş yahudi göçmenler, yeni vatanları Amerika'ya alışmaya çabalamaktadırlar. Kimileri kısa sürede varsıl kesimle bütünleşmiş, kimilerininse şansı yaver gitmemiştir, yazar Herman gibi.

Yeni vatani Herman'ı pek çekmez. Her şey ona geçmişini anımsatır: Bir üniforma, tatil yerinde hoparlörden yapılan nazik anonslar ve buna anında uyan insanlar... Yoksa savaş bitmemiş, yalnızca biçim ve alan mı değişmiştir?

"Kaybolmuş bir adamdır" Herman; uğruna savaşıacağı bir davası da yoktur. Neyse ki savaş, erkeklerin erkek olmaktan doğan, birden çok kadınla yaşama ayrıcalıklarına dokunmamıştır. Herman'ın cinsel tutkuyla bağlandığı genç, güzel ve zeki Macha, savaşın benliğinde yarattığı yıkımdan sonra çıkış yolunu aşta aramaktadır. Ama bu çetin bir yoldur, üstelik Macha çok kiskançtır; Herman'nın vazgeçemediği "köylüsü" Yedja, tehlikeli bir rakip olmasa da başka kadınların olabileceği korkusuyla tedirgindir.

Bu başka kadın Herman'ın sonradan ortaya çıkan karısı Tamara'dır. Tamara kötü gitmiş evliliğine karşın yalnızlıktan- savaşta çocuklarını yitirmiş- kocasıyla ilişkisini kesmemektedir. Her şeyin farkındadır, ama Macha'dansa eski hizmetçisi Yedja yeğdir onun için, çünkü Yedja'nın gözünde Tamara hâlâ eski hanımıdır.

Herman Yedja ile evlenir. Yedja, sinegogdaki düğün törenine yaraşır biçimde Herman'ın "çevresinde pervane gibi dönmektedir". İş ve ana olmanın dışında bir varoluş bilmeyen Tamara da onlarla birlikte oturmuştur. Herman'a kalsa bu düzeni sürdürecektir, ama yeni vatanlarının yasaları da bir yana Macha buna izin vermez, onu bir seçim yapmaya zorlar. Herman,

kendisi gibi dinsel ve dünyasal güçlere savaş açmış, gelenekle uzlaşmayan Macha'yı seçer. Ancak yol ayrımında bir de bakarlardı ki, kimse karşısındakine dürüst davranmıyor. Bu, Macha için ölüm demektir; aşta da varolmayacaksa yaşamasının ne anlamı kalmıştır? Herman'sa "kaybolmuş adamı" bulabileceği inancındadır. Çünkü erkeklerin varolma alanları kadınlarınki gibi sınırlı tutulmamıştır: Yeni beldeler, yeni kadınlar, yeni serüvenler Herman'ı beklemektedir.

TEHLİKELİ İLİŞKİLER

(1992, Stephen Frears, ABD- İngiltere)

(Edebiyat uyarlamaları kimi zaman romandan çok farklı olabiliyor; bu nedenle aşağıdaki değerlendirme, Choderlos de Laclos'un "Les Liaisons Dangereuses" adlı romandan uyarlanmış filme sadık kalarak yapıldı.)

"Tehlikeli İlişkiler" medyadaki kimi eleştirilere göre, 18.yy Fransa'sında, soyluların bitmez tükenmez saray entrikalarını, aşk serüvenlerini anlatan sıradan bir film. Gerçekten öyle mi? Ya da filmi, insan ruhunun gizem dolu , karanlık köşelerinde bir gezintiye indirgeyebilir miyiz?

Öyküde geçen olaylara, insan ve toplum arasındaki etkileşimi göz önünde tutarak baktığımızda, filmin bize toplumsal değişim ve dönüşümlerde -feodal soyluluğun çöküş sancıları- etkili olan toplumsal / psikolojik etmenleri irdeleme olanağı sunduğunu görüyoruz. Her türlü ahlaksızlığa önceden zemin hazırlayıp sonra da ahlaksızlık yaptıkları için insanları yargılamaya kalkışan, iki yüzlü bir toplumsal düzenin -yalnızca o yüzyılda mı!- Markiz ve Vikont gibileri yaratmasından daha doğal ne olabilir? Halk sefaletten kırılırken onlar halkın dertlerine sırt çevirip boş bir yaşam sürmektedir. Maddi üretim alanında yer almadıklarından, sanatsal üretime de ilgi duymadıkları için- Genç Danceny'yi entelektüel diye küçümser Markiz- yaratıcılıklarını gösterebilecekleri tek alan kalmıştır: Entrika üretmek.

Madalyonun öbür yüzüyse insana/ bireye ait bir dramı sergiler: Hangi insan, yaşamının gerçeklerine bağlı kendi özgereksinimleri, toplumsal düzenin norm ve kurallarıyla çatıştığında bundan rahatsızlık duymaz? Tutsaklık yalnızca prangaya vurulmakla mı olur? Altın kafeste, kukla gibi, korseler içinde, pudralara bulanarak da tutsak yaşanmaz mı? İşte bu müthiş ikili de bindikleri dalı kestiklerinin ayırımında olmadan düzenin ahlakı-

na savaş ilan etmişlerdir.

Soylu sınıfa mensup kadınların yazgısı daha çocuk denecek yaşta çizilmektedir. Evlendirilmek üzere seralarda nadide bir çiçek gibi yetiştirilip "alıcılara" için bekletilirler. Cinsel nesne olarak yetiştirilmişlerdir ama cinsellikleri konusunda bilgilenmeleri engellenmiştir. Ya seralarda doğdukları gibi ölecekler ya da Vikont gibilerin "nezaretinde" "gece derslerini" sürdüreceklerdir. Onların dramı on beş yaşında sosyeteye giren Markiz'in isyanında dile gelir: "Ayakta kalmak için sonunda şu ilkeye vardım: Kazan ya da öl. Markiz, "Kendi cinsinin intikamını almak için doğduğunu" söyler; bir gün Vikont'a şöyle der: "Siz erkekler tek bir sözle adımızı beş paralık edersiniz... Kadınlar erkeklerden daha becerikli olmak zorundadır." Bu yüzden o da çareyi sahtekarlıkta ustalaşmakta bulmuştur. Markiz'in Cecile'i Vikont'la ilişki kurmaya zorlamasıysa basit bir intikam duygusundan çok, onun kendisi gibi güçlü kadınlar safında yer almasını istemesindedir. (Cecil, kendi geçmişi değil midir?) Bu iki yüzlü düzende, Cecile'in hem ezilmemesini hem de cinselliğini hakkıyla yaşamasını arzu etmekle, bir anlamda kadın cinselliğinin gerçeğini korumaya çalışmaktadır Markiz. Yoksa Cecile, tutucu annesi ve Mme. De Tourvel gibi mutsuz, güçsüz kadınlar kervanına katılacaktır. Hayali aşklara dalmış olan Cecile'in, aşk özlemiyle kendini Vikont'un kollarında bulması pek güç olmaz. Sırada Vikont'u epey terletecek olan bir başkası vardır: İyilik timsali, erdemli, dindar Mme. de Tourvel. Burada dikkatimizden kaçmaması gereken nokta. Tourvel'in "fethedilmesi", bir bahis oluşunun ötesinde, bu ikilinin kutsal değerlere meydan okumaktan çekinmediklerine işaret eder; ki bu da toplumsal düzenin dinamitlenmesi demektir.

Vikont bahsi kazanır ama Tourvel'e aşık olmuştur. (Yoksa onun "iffetine" mi aşık olmuştur!) Erkek olarak üstünlüğünü aşk karşısında da bırakmaz; kahramanlığa oynar, sevgilisine çektiirdiği acıların bedelini yaşamıyla ödemeye hazırır; Danceny ile Cecile için yaptıkları düelloda kendi isteğiyle yenilir ve ölür.

Filmde Vikont erkek cinsi olarak bu aşk sayesinde bağışlanmıştır. Tourvel aşkıyla onu bu bataktan çıkararak "kurtarıcı" olarak kutsanmıştır. Gerçekte kadının aşkı, dindarlığı gibi mutlak bağımlılık duygusunun bir ifadesidir. Aldatıldığını anlayınca ölümü seçişi de inandığı tutucu değerleri, yaşamından üstün tuttuğunu gösterir. Bu ölümcül aşkın sunumundaki cinsiyetçi bakış açısı, Markiz figüründe kafa karıştıracak bir tarzda işler: Vikont ölürken bütün suçu Markiz'in üzerine atmıştır. Vikont'un dağıttığı mektuplar yüzünden Markiz operada kitle tarafından yuhalanır. Son sahnede ayna karşısında görürüz onu. Yüzü tıpkı bir erkeğe benzemektedir. Bununla ne kastedilmektedir? Bir olasılık: Markiz bir kadın olarak sınıfının erkeklerine tabidir. (Tüm bilgilerini erkekler dünyasında edindiğini söyler zaten) Gücünü Markiz oluşundan ve Vikont'la yaptığı ittifaktan almaktadır. Destek kalkınca, gerçekte erkeklere ait olan bu gücü yitirmesi kaçınılmazdır. Öte yandan sınıfının içinde cinsinin sesini duyurmasıyla çağının feministidir. Bütün bunlar Markiz'in aklanmasına yarar. Ama bir olasılık daha var: Markiz ayna karşısında makyajını silince yüzünde ne görüyoruz? Bireysel yenilginin öfkesi mi? Yoksa "makyajsızken" gözyaşı dökmeyi bilen insan yüzü mü? Burada vurgu, başta da değindiğimiz gibi, insanın kötülüğe mahkum edilemezliği üzerinedir: Kötülük insan doğasında varolan bir şey değildir, insanın koşullarıyla ilgilidir. Ancak hem Vikont'u hem de Markiz'i aklayan bu toplumcu yaklaşım, cinsiyet etmenini genel insan kavramı içinde erittiği için eksik kalmakta dahası cinsiyetçi olmaktadır: Tourvel'le karşılaştırıldığında Markiz, baştan çıkarıcı kadın olarak erkeklerce sevilme cezasını hak etmiştir! Filmin eleştirilecek yanı tam da bu: İki kadın arasındaki karşıtlık, tarihselliği içinde verilirken Tourvel'in aşkının olumlanarak sunulduğu, onun Markiz'e tercih edilmiş niye? Gerçek şu ki, erkeklerce döndürülen dünyada ilki gibi "masum" kadınlar dururken ikincilere sevilme şansı kalmıyor. Bu ataerkil baskı günümüz kadınının özbenliğini bulma çabalarına karşı da engel oluşturmuyor mu?

AHLAKSIZ TEKLİF

(1993, Adrian Lyne, ABD)

Adrian Lyne bu filmde, evrensel bir izleği çıkarıyor karşımıza. Kumar borcu karşılığında bir kocanın son çare olarak karısını ortaya koyması bizim bilmediğimiz bir olgu değil. Eskiden bunlar gizli kapaklı yapılmış; paranın egemenliğinin giderek arttığı, insan ilişkilerinde yol açtığı çözümlenin, çarpıklaşmanın doruğa ulaştığı günümüzdeyse doğallaştırılıyor, bütün bir halka maledilerek yaygınlaştırılıyor. (ABD'de kadınlarla yapılan röportajlarda çoğu "bu teklife", neden olmasın, yanıtını vermiş.)

Ama Lyne'nin ahlaki ahlakçılıkla özdeşleştirme gibi bir niyeti yok. Olayın başkışisi Diana henüz öğrenciyken genç yaşta evlenmiştir. Boynunda minik haçı, orta sınıfa özgü erdemleri ve kocasına duyduğu aşkla geleneksel bir evkadınıdır. Kimi zaman ev işlerinden, kocasının saygısızlığından -ayakkabılarını masanın üzerine koyar kocası- yakınır da, karı-koca çok genç olduklarından henüz bıkkınlık dönemi başlamamıştır; cinsellik ve aşk her şeyi bağışlatmaktadır. Pekiyi, Diana "bu teklifi" nasıl kabul etmiştir? Bir orta sınıf kadını olarak lükse yatkınlığı olmamıştır o güne değin. Kocasını gibi onun da gönlünde yatan kocasının düşlediği ev ve daha iyi bir yaşamdır. Ancak toplumdaki karmaşık, çelişkin koşulların genç çift üzerinde yansuları olmayacak mıdır? Bu bir zina değildir, yasal güvence ve kocanın onayıyla gerçekleşecektir. Tıpkı feodal beyin gelin üzerindeki ilk gece hakkı gibi doğallık kazanmıştır bu teklif karı kocanın gözünde.

İş bitirildiğinde yeni dertler beklemektedir Diana'yı: Milyarder John Cage'in attığı kazıkla sermayenin gücünü kavramıştır! Kocasıyla bu "nesnel görevin" öznel sorgulamasına başlamıştır. Ya karısı ilişki sırasında zevk aldıysa? Kendisinin John'la yarışabileceği tek bir alan kalmıştır. John'un cinsel yönden kendisinden daha deneyimli olduğunu, toy karısının buna karşı ko-

yamayacağını kestirebilecek kadar da erkeklik kültürüne vâkıftır. Sorunlar yoğunlaşınca ayrılık başgösterir. Yıkılan koca kendi hiçliğini duyumsamanın öfkesi içinde, hile, ihanet ve komployla dolu bu dünyada özbenliğini bulmak için yollara düşer. Terkedilmiş kadınsa geçim derdinden iki işte birden çalışmaktadır. Öte yandan John kadının peşindedir. Köpek, dans, içtenlikle anlatılan gençlik anıları... Sonunda John'un ısrarına dayanamaz Diana. Sevgiye karşı sevgi sunar, paraya karşı sevgi değil.

Salt sevgi mi? Kadınlar için çalışma yaşamı güçlüklerle doludur; düşük ücret, düşük statülü ve geçici işler, işyerinde cinsel taciz korkusu, işsizlik -emlakçı, dediğini yapmazsa işten atmakla tehdit eder Diana'yı- kadınların yalnızca emekleri değil, cinsellikleri de sömürü aracıdır. Hele böyle gözü açılmamış bir evkadını için en iyisi bir erkeğe sığınmaktır. (Diana'yı Japon şemsiyesinin altında görürüz, John'la birlikteyken) John'a gelince: Onun aşka biçtiği değer kâr mantığıyla çelişmez; aşk onun gibi bir milyarder için ancak kendisine bir çıkar sağladığı ölçüde - Diana ona aşık olmalıydı- değerlidir. Ama Lyne, insanı bireysel tikelliği içinde mutlaştıranak eleştirme sığılığına düşmez. John, "gökteki yıldızları söndürmeye muktedirdir", Yurttaşlık Bilgisi dersine girdiğinde, göçmenleri kandıran kapitalizmin sesidir, ancak Diana karşısında insanileşmeyi de bilir.

Genç çiftin ayrılığı uzun sürmez; Diana kocasına döner, ama nasıl? Sırtındaki elbiseyle, yanına bir para çantası bile almadan ve de boşanmış bir kadın olarak! Bir aşk romansının son tablosu değildir bu yeni buluşma. Kendilerini kişiliksizleştiren, köleleştiren sisteme karşı bir dayanışma, ezilenlerin dayanışmasıdır. (Dudaklar değil, "eller" birleşir!) Yaşam koşullarıdır onları biraraya getiren. Kaldı ki Diana'nın bireysel ve toplumsal bakımdan yeterince tanımlanmış oluşu da bu dönüşü inandırıcı kılıyor. Son bir şey daha: Irkçılığa karşı dayanışma için birçok siyah kadın "ailem benim için önemli" diyerek feminizme yan çiziyor ABD'de.

Film için çeşitli yorumlar yapılabilir: Aşk romansından, çe-

kirdek ailenin kutsanmasından, daha insafli bir biçimde geleneksel değerlerin romantik protestosuna ya da bugünkü politik karamsarlığımıza karşı, tarihsel bir çıkmaza girmiş olan Amerikan toplumunda salt dayanışmaya dayalı Gandhi pasifizmine dek... Ancak, yalnızca pazarlığın yapıldığı restoranın sahte görkemi bile bu dünyayla ilgili pek çok şey söylüyor bize. Ve insan içinden diyor ki, sistem devrimle yıkılacak gibi değil ama, toplumun sömürüye en açık grubu olan göçmenlerin yeni Dünya Düzeni'nin içeriden canına ot tıkamayacağını kim garanti edebilir? Umutlar bir yana Lyne yine o yapmacıksız, yalın biçimiyle gerçeğe bağlı kalarak, kişileri toplumsal ve cinsiyet konularının belirleyici özellikleri içinde ancak şematizme kaçmadan, bireysel öznellikleri ve çok yönlülüğüyle sunmayı başarıyor.

SARI TEBESSÜM

(1993, Seçkin Yasar, Türkiye)

Resim galerisi yöneticisi, arkeolog Eda, bir bankanın sanat yönetmeni, şair İdris'le evlidir. Görünüşte cinsel yönden "normal" bir kadındır Eda. Ama nedense kocasının "iktidarsızlığından" yakınmamaktadır. Bu bilgeliğe nasıl ermiştir? Gençliğinde yaşadığı acılı deneyimlerin etkisiyle mi? (Ressam Erdal'a, o sıralar çok şeyi aşmış olduğunu söylüyordu) Filmde bu pek belli değildir. Ama gerek Eda'nın yatak odasındaki tek kişilik cinsel ediminden, gerekse filmin başındaki konuşmalardan, onun bilgelik konusunda kocasına ulaşamadığını anlarız. "Kedi" diye hitap eder kocası ona, ısrarla. Çünkü karısını cinsel eş olarak görmez. Ama Eda möö'lüğünü gizlemeyerek bu sığfata itiraz eder.

Denilebilir ki, insanların; hele merkezi denetim olmadığı için çeşitliliğin -düşünsel, sanatsal, yaşam tarzı vb.- yeşerecek ortam bulduğu aydın, sanatçı kesiminin, yaşamla ilgili her şeyi sorgulaması, dahası kuramsal düşüncelerini hayata geçirmesi doğal, kaçınılmaz ve öncü niteliğiyle toplum yararınadır. Bu çift de cinsellik karşısında böyle bir tutum benimsemiş, kime ne?

Burada bizi ilgilendiren Eda'nın / kadının tutumu: Seçimini özgür iradesiyle mi yapmış?

Eda'yla kocasının cinsellik dışı ilişkilerine bakalım önce: Eşitlik temelinde mi? Eğer öyleyse, dişi kuş rolünün kabuğunu niçin çatlatamamış Eda? (Üstelik çalışan kadın) Kocasına ona dünyevi bir sevgiyle bağlıyken -kendisine hayran, yumuşak başlı bir kadını hangi erkek sevmez; şair Leyla'yı sevecek değil ya- Eda niçin kocasına putatarlığa varan bir hayranlık duyuyor? Bilinen şeyler olsa da yinelemekte yarar var; çünkü filmde doğruyla yanlış birbirine karışmış kanımca: Aşk, manevi değerlerin gözden düştüğü, ilişkilerde cinselliğin tek ölçüt olduğu günümüz koşullarında, her iki cins için de bir çile biçimini almış olabilir. Ama cinsellikten vazgeçiş, ne sömürüye ne de baskıya kar-

şı bir güvence oluşturabilir. Erkeğin iktidarı yalnız cinsel alanda mı? Bütün suç onun cinsel organında mı? Eda'nın kocası da - toplumsal bir karakter olarak- cinsel iktidarından vazgeçmekle örnek erkek olamaz. Tıpkı sözde hoşgörülü bir tutumla, postmodern iktidarsızlıklarla(!), içinde yaşadığı topluma tepeden/ gökyüzünden bakarak örnek aydın, sanatçı olamayacağı gibi. Bu çiftin sevme biçimi aşk için çare değil; cinselliği, bu somut gerçekliğimizi -ne bedenimizi değiştirebiliyoruz, ne de isteklerimizden kurtulabiliyoruz- yoksaydığı için, olsa olsa aşkın başına geçirilmiş bir haledir. Cinselliğin gelecekteki durumunu bilemeyiz ama, bugünün gerçeği olarak, burada karşı çıkılması gereken cinsel ilişki değil, onun koşullarını belirleyen cinsiyetçi, egemen toplum biçimidir. Cinsel davranışlarımız da diğer davranışlarımız gibi toplumun belirlediği normlarca -kadına ve erkeğe göre farklı- düzenlenmiştir.

Tarihsel olarak kadın cinsi, cinsel ilişkide özne konumunu elde etme sürecini henüz tamamlayamamıştır. Bu süreç bitmeden -özne olarak kadınsız -verili cinsellik normlarına karşı mücadele de düşünülmez. Filmde Eda'nın bu süreci yaşarken, yeni durumunu algılayıp bunun bilincine varması, koca hayranlığında somutlaşan cinsiyetçi ideoloji tarafından kesintiye uğratılmaktadır. Eleştirimiz filmde bu müdahalenin olumlanmasıdır. Böylece Eda/ kadın; İngilizcesiyle, Fransızcasıyla *dillendirilen* sarı rengin "mahiyetini" kavrayamamakta, sarı tebensümler saçarak günah çıkarmaktadır.

Gelelim Eda'nın ressam Erdal'la ilişkisine: Kocası görünmez iktidarıyla Eda'yı avucunun içine almıştır. Eda ona duyduğu tek yanlı hayranlığın yavanlığını, ancak Erdal'la yaşadığı cinsel deneyim aracılığıyla duyumsar. Erdal'ın cinsel yaklaşımı baskıcı nitelikte değildir; tam tersine haz birliği sağlamaya yöneliktir. Eda'ysa çelişkiler içindedir. Kocasının iktidarsızlığını herkesten gizler, onun Tanrısal imajının kendi gözünde de, başkalarının gözünde de sarsılmasını istemez. Öte yandan cinsel doyum ağır basmaktadır.

Erdal, Eda'nın kendine karşı bölünmüşlüğünü iki yüzlülük olarak algılar ve ona gerçeği erkeklere özgü yöntemlerle kavratmaya çalışır; şiddet uygular. Salt cinselliğe dayalı bir birliklik Eda'nın harcı değildir. Kör tutkunun kurbanı olmayı onuruna yediremez, sevgilisini terk eder.

Bize sorarsanız, bu acılı deneyimden sonra Eda "ne keşiş ne Don Juan" desin, geleceğini kendi iradesiyle seçsin, sonunda yine kocasını seçse bile. Ancak Eda (yönetmenin Eda'sı) dönüşmeye kapalıdır. Çünkü olayların gelişimi tek yanlı işlemektedir. Eda sevgilisiyle ilişkisi sırasında bedeninin talepleriyle savaşırken, kocasıyla kritik an'lar yaşamadığından- öylesine kusursuz bir adam ki!- onunla hesaplaşmaya girememiştir. Dolayısıyla aşağılanmışlık duygusundan, benliğinin diğer bölümlerini ele geçirmiş olan kocaya dönerek kurtulur. Oysa asıl tehlike kocadır; kör tutkudan daha kolay kurtulunur. Kocaya -o ruhani lider, yarı Tanrı şaire- dönmele, kendini/ varlığını inkar etmiştir. Bu dindarca bir tutumdur. Bundan böyle erkeklere esin kaynağı olmaktan başka olabileceği bir şey de yoktur. Film başladığı gibi biter.

Filmde kaş yapayım derken göz çıkarılmıştır. Aşk eleştirisinden yola çıkılarak çağcıl sofuluk miti yaratılmıştır. Eda'nın dönüşmemesi olumlanarak, öncesiz sonrasız "kadınlık gizemi" hortlatılmıştır. Şair Leyla bile dönüşüm sancıları çeken bir kadın olarak sunulmaz. Cinsel açıdan erkek gibi davranması eleştirilirken, İdris'e duyduğu karşılıksız aşk olumlanır. O da Eda gibi dostluğa tav olur. (Sen de gelsene bizimle tatile, der İdris'e) Dostluk teranesi hiç bitmez: İdris kıskançlık nedir bilmez. Eda kocasını şair Leyla'dan kıskanmaz ama -ah o cinsellik yok mu- Erdal'ı müşterisi kadından kıskanır. Gönül isterdi ki, sinema sanatına getirdiği katkılarıyla- klişeleşmiş bir izleği tartışma konusu yapışı, kurgusu, çekimi vb- hele Şahika Tekand, Mahir Günşiray, Levent Özdiğer'in oyunculuklarıyla, "Sarı Tebessüm"ü yürekten alkışlayalım. Ancak, filmde kadınlık durumunun bu denli mutlaklaştırılması bizi düş kırıklığına uğrattı.

PİYANO

(1993, *Jane Campion, Yeni Zelanda*)

Film; genç, dilsiz, dul bir kadın olan Ada'nın, yanına küçük kızını alarak evlenmek üzere İskoçya'dan İngiliz sömürgesi Yeni Zelanda'ya gelişiyle başlar. Bu vahşi beldede Ada'yı büyük güçlükler beklemektedir. Daha adaya ayak basar basmaz canı kadar sevdiği piyanosunu yitirme tehlikesi belirir. Müstakbel kocası Stewart, taşıma güclüğü bahanesiyle piyanoyu deniz kıyısında yazgısına terketmek niyetindedir. Ama sonra komşusu George'la anlaşır ve piyano George'un olur.

Stewart, karısının kişisel mülkü üzerinde söz sahibi olduğundan Ada'nın iki erkek arasında yapılan bu ticari anlaşma karşısında hukuki yönden yapabileceği bir şey yoktur. Ancak kolay kolay pes etmeyecektir Ada. George'a piyano dersi verirken onunla garip bir pazarlığa oturur. Bu pazarlıkta malsız mülksüz bir kadın olarak ortaya koyabileceği tek şey bedenidir. O dönemde - 19.yy- böylesine bir yüreklilik gösterebildiğine göre nasıl bir kadındır Ada? Mücadelecidir, bağımsız bir ruh yapısına sahiptir. Güçsüzlükten nefret eder. Kendine yetmeyi bilir, derdini anlatmak için yanında kağıt kalemle gezer. Varolan toplumsal ve cinsel düzeni umursamaz görünür. (Bunda piyanonun da rolü olmalı: Müzikte cinsiyetçilik duyumsanmaz. "Mavi Sakal" piyesininse ne denli cinsiyetçi olduğunu anımsayalım.) Ada'nın dünyada varı yoğu piyanosudur, öyle ki, erkeğe duyduğu aşkla piyano aşkı iç içedir: Kendisine piyanosunu bağışlayanı sever. (Bu yüzden filmde Ada'nın aşkı romantikleştirilmez.)

Dersler sırasında Ada, George'a itaat etmekle birlikte sevgi ve saygı göstermez. George, cinselliğinden çok erkeklik egosunun doyumunu peşindedir. Ada'nın onurunu kırmaya, kişiliğini çözüntüye uğratmaya çabalar. Ama giderek duyguları ağır basar ve şövalyece bir jestle piyanoyu Ada'ya bırakır.

Ada, George'un duygularına nazlanmadan karşılık verir.

Cinselliğin evlilikle sınırlandırılmasına karşı olduğunu davranışlarıyla ortaya koyar. Cinsellikten anladığıysa kendi duyacağı hazdır. Ancak ileride kocası bu ihaneti ona pahaliya ödetecektir. Başlangıçta Stewart'ın gözünde karısı saygıdeğer bir eştir. Evliliklerini belgeleyen düğün fotoğrafını çektirmeyi bile unutmaz. Ada'nın dilsiz oluşu işine gelmiştir. Ufak tefek oluşuysa cinsel yönden ilgisini çekmemiştir. Zaten George'un tersine, Ada'yı anlamak için hiç çaba göstermemiştir. Dahası Ada'nın mutfak masasına çizdiği hayali piyano tuşlarını görünce onun dilsizliğinin üstüne bir de zihinsel özürlü olabileceğinden kaygılanmıştır. Stewart'ın Ada'nın kadınlığını keşfetmesi, George aracılığıyla olmuştur, onları anahtar deliğinden gözlerken. Bu aynı zamanda kendi cinselliğini de keşfedişidir. O güne değin tıpkı George gibi, cinselliğini adeta unutmuştur. Uygarlaşmış cinsellik sömürge koşullarında, yerli kadınların arasında doyum bulamıyordu anlaşılan. Gördükleri, Stewart'ın cinselliğini harekete geçirmiştir. İşin ilginç yanı, o anda doğal istek toplumsal baskılara baskın çıktığından -köpeğin Stewart'ın elini yalayışını anımsayalım- karısına hesap soracağı yerde arzu duymasıdır.

Stewart Ada'yla sevişirken edimi paylaşmıyormuş izlenimi verir. Günlük yaşamda toprak ve köle sahibi olarak yöneticiliği iyi bilmesine karşılık, cinsel alanda kendini karısının ellerine teslim edecek kadar deneyimsizdir. Ada'nın "okşayışları" Stewart'daki gizli bir eşcinsel itkisinin varlığını düşündürüyor. Ada'ya sonradan duyduğu tutku, kadının kendisine heteroseksüelliğini kanıtlama fırsatı verişiyüzündendir belki de. Ya da cinsellikte kural tanımayan Ada'nın, kocasının "durumunu" önemsemeyerek edim sırasında aktif özne rolünü oynaması etkilemiş olabilir Stewart'ı. Sonuçta George'u kıskanan Stewart Ada'yı feci bir biçimde cezalandırır, kadın bir parmağından olur. Ada'nın artık kocasının evinde kalması olanaksızdır: Kocası başlangıçta ona ekonomik baskı uygulamış, şimdi de cinsel baskıya başlamıştır. (Mülk sahibi konumundaki erkeğin kendisi mülk konumundaki karısı üzerine baskısı... Filmde bunun altı

çizilir.) George cephesinde de durum bundan farklı olmamıştır; ekonomik baskıyla cinsel baskının çatışması !

George'sa Ada'ya hâlâ aşiktir. Birlikte anayurda dönmek üzere yola çıkarlar. Yolculuk sırasında piyano yine başlarına dert olur. Ada'yı bir an piyanosuyla birlikte okyanusun derinliklerinde görürüz. Ama o umarsızlık karşısında gerileyecek biri değildir. George sonuna kadar ona sadık kalacakmış gibi görünmektedir. Yeni bir yaşam kurarlar. Ada'nın dili çözülür, kopan parmağının yerine takma parmak takılır ve piyanolu günler yeniden başlar.

Ancak mutlu son'a bakarak filmi bu sığlık içinde değerlendirebilir miyiz?

Bu okyanus aşırı serüven, her şeye karşın Ada için olumlu bir deneyim olmuştur. Onu eski haliyle anımsarsak; içe dönük, bencil, kibirlidir. İnsancıl duyguları, toplumsal sorumluluk bilinci gelişmemiştir; ev halkının çıkarları adına piyanonun George'a devredilmesi için kocasıyla işbirliğine yanaşmamıştır. (Buna, evlilikte karı kocanın çıkarları aynı mı ki, eleştirisi getirilebilir, ancak burada kastedilen onun aşırı bireyciliğidir.) Çevreye karşı tutumu her zaman tepkiseldir, evde birlikte oturduğu kadınlara bile yakınlık göstermez. Özürlü birinin toplumsal ilişkileri kuşku içinde algılaması doğaldır ama insanlardan kaçarak, içe dönüklükle, kibirle bir ömür boyu yaşanabilir mi? İnsan bütün yaşamını nasıl düşler dünyasında geçirebilir? Kızı bu anlamda annesinden ileridir. Melek kanatlarıyla dolaşarak, şiirler okuyarak, bu vahşi beldede çevreye karşı kendi farklılığını korumaya çalışsa da, insanlarla ilişkisini kesmez. Ada'yı başkaldıran kadın olarak tanıdık. Ancak bunun gerçek bir başkaldırı olabilmesi için mücadelenin yaşamdan kaçarak değil, yaşamın içinde verilmesi gerekmez mi? İşte Yeni Zelanda serüveni Ada'ya bu kendini dönüştürme olanağını sağlamıştır.

RUHLARIN EVİ

(1994, Bille August, ABD)

Şili'li yazar İsa­belle Allende'nin aynı adlı romanından sine­maya uyarlanan "Ruhların Evi"nde; olaylar, olgular bir kadın­ın günlüğünden aktarılıyor. Filmin beni en çok çeken yanı bu. Kadın bakış açısı kadınların dünyasını günışığına çıkarırken, erkek egemen kültürü de sorguluyor. Ancak KBA nesnel gerçekliği, kadınları ilgilendirdiği kadarıyla mı yansıtmalı? Zenginleştirici olurken diğer zenginliklere kapalı mı kalmalı? Neden öykü - 1926- 71- yılları arasında Şili'de geçtiği halde, Şili'nin adı ve­rilmeyip bir Güney Amerika ülkesi diye geçiştiriliyor filmde? Adsızlık tikel'le evrenseli biraraya getirme amacıyla kullanıldı­ğında kimi filmler için uygun olabilir. Ancak burada Şili'nin sosyoekonomik, kültürel ve siyasal konumunun kendi tarihi içinde, özgüllüğüyle ortaya çıkarılmaması sorun yaratıyor; film gerçeğin tikel bir somutlaştırmasını yansıtamıyor, evrenselliği yakalayamıyor. Gönül isterdi ki, KBA her anlamda doyurucu olsun. Bu konuya yorumlarımızı olumsuz yönde etkilediği için yeniden döneceğim. Gene de filme haksızlık etmeyelim; kadın sorunu dışında üretim, devrim, faşizm, aşk gibi evrensel izlekleri, üzerinde tartışabileceğimiz bir zemin sunuyor bize.

Bir ailenin üç kuşağını anlatan öykünün başkışisi Esteban al­tın madeninde çalışırken bulduğu altınlar sayesinde zengin olur ve varlıklı, saygın bir ailenin kızı olan Clara'yla evlenerek kent dışındaki çiftliklerine yerleşirler. Geleceğin senatörü, toprak ağası Esteban yaşamını iş üzerine kurmuştur. Kendi sınıfının çıkarlarını iyi bilir, emrinde çalışanları malı mülkü gibi görür; öyle ki, bir başkasının canını almaya, bir köylü kızına tecavüz etmeye varasıya. Tanrı korkusu salmıştır çevresine adeta. Üstelik dindardır, ibadete pek zaman ayıramasa da. Irkçıdır, kızıl­derili kanı taşıyan oğlunu bile gözden çıkarmaktan çekinmez. Kaldı ki onun "resmi" babası değildir. Değişime kapalı, tipik bir muhafa-

zakârdır. Ama o yerinde sayarken dünya değişmektedir. Üretim biçimi geliştikçe üretim ilişkilerini değişime zorlamaktadır. Esteban'sa yenilenmenin kaçınılmazlığını kavrayamadığından direnmektedir. Adamlarına gelince: Çiftlikteki eski kuşağın gözünde sömürü düzeni öylesine doğallık kazanmıştır ki, örneğin Esteban Pedro'yu kırbaçlarken delikanlının babası patronuna yardım eder. Pedro'nun sınıf içgüdüğü halindeki isyanı giderek sınıf bilincine dönüşür ve devrimci saflara katılır.

Clara doğuştan doğüstü güçlere sahiptir. Ancak, ailesi ondan bir azize değil, ileride evlenecek olan kibar bir hanımefendi olmasını istemiştir. (Erkek olsaydı, oğlumuz aziz diye övünmezler miydi!) Clara kimi zaman doğüstü güçlerini kullanarak başkaldırmaya yeltenmiş, ama tepkisi her seferinde annesi tarafından bastırılmıştır. Doğüstü güçlerinin Clara'ya yararı da dokunmuştur: Kendisine akıl danışmaya gelen insanların dertleriyle ilgilenirken eşitlik, yardımlaşma, dayanışma gibi insani duygularını geliştirme olanağı bulmuştur. Clara evlilikteki yeni rolünü yadırgamamıştır. Ama kocasını, gururunu feda etmeden sever. Kocasının zorbalığını erkek olmanın bir gereği saydığından onun hatalarını, zaaflarını hoşgörüyü karşılar, hatta anlayışlılığıyla onu yumuşattığı bile olur. Bu görece özerk konuma kendine alıştırmışken bir gün Esteban'ın "evde kalmış" ablası Ferula'nın, yanlarına gelmesi üzerine Clara'nın kocasıyla olan uyumu bozulur.

Yıllarca hasta annesine bakmaktan yaşamı acı içinde geçmiştir Ferula'nın. Sevgi yüzü görmemiş, ayrıca hiçbir cinsel deneyimi olmamıştır. Clara'nın eşitliğe dayalı, herkesi kucaklayan sevgisine kavuşunca Ferula'nın dünyası değişir. İki kadın, karşılıklı ilişkilerinde çıkar bağı olmadığından birbirlerine bağlılıklarını sevgi temeli üzerine kurarlar. Ancak Ferula güçlü bir bağlanma arzusu içindedir; bu, bastırılmış cinselliğini uyandırır ve Clara'ya aşık olur. Ya Clara? Günümüzde bile sevgi, sevecenlik, dostluk vb. insani duyguları cinsel alana sığdırmaya çalışır, aşktan da bu yükü kaldırmasını bekleriz. Clara da bu duyguların

doyumunu Ferula'da bulmakta; ruhsal doyum maddesel cinsel doyuma ağır bastığından giderek kocasından kopmaktadır. Kaldı ki, bunun daha karmaşık nedenleri olsa bile, karı kocanın cinsel yaşamları da sorunsuz değildir. Örneğin Clara, Esteban'ın kendisinden ilgi göremeyince fahişelere gittiğini bilir. Öte yandan iki kadın arasındaki ilişki, filmde bir kadın ütopyası mı ima ediliyor sorusunu getiriyor akla: Sömürsüz, baskısız, eşitlik içinde bir ilişki, aşk dahil. Ancak Ferula'nın günah çıkarırken papaza söyledikleri ilginç! " O (Clara), Tanrı'ya hepimizden yakın olmalı, Aydınlık Meleği o." Görüldüğü gibi, bu aşkın kökeninde de yine o tapınma duygusu vardır ; efendiler değişmiştir yalnızca: Tanrı yerine Tanrıça. Ferula'nın tapınma duygusu gerçek, somut sevgi karşısında zayıflarsa da, Clara cinsel yönden hâlâ kocasına bağlı olduğundan - mı acaba?- aralarında sevişme edimi gerçekleşmez.

Esteban giderek Ferula'yı rakibi gibi görmeye başlar ve onu evden kovar. Clara elinden bir şey gelmediği için olaya seyirci kalır. Karı koca arasındaki ilk ciddi çatışma kızları Blanca yüzünden patlak verir. Blanca Pedro'ya aşiktir; daha çocukken, annesinin çiftlikte emekçi çocukları için açtığı okulda birlikte okurlarken aşık olmuştur ona. Babası onaylamasa da Pedro'dan vazgeçmeyecektir Blanca. Bu aşk çok güçlüdür. Clara'nın Esteban'a duyduğu -eril güce duyulan- aşka benzemez, çocuklukta başladığı için belki de. Kaldı ki Blanca da başka kadınlara benzemez. Serbest yetiştirme tarzı, eğitim görme vb. genç kuşaktan olmanın olanakları sayesinde bireyselliğini kazanmıştır, hiçbir alanda edilgin bir konumu benimsememiştir. Onun da sevgilisi Pedro gibi toplumsal idealleri vardır, devrimi destekler. Babasına yalnız politika konusunda değil, özel yaşamını korumak için de kafa tutar. Ve Pedro'dan evlilik dışı bir çocuk dünyaya getireceğini söyleyerek ona son darbeyi indirir. Esteban olup bitenden Clara'yı suçlar: Kızını iyi yetiştirmediği, özellikle ona dini terbiye vermediği için. Clara yılların birikimiyle, kendi sahip olamadığı özgürlüğü kızına tanımakta kararlıdır. Esteban'a kar-

şı tek silahı, kızıyla birlikte ailesinden kalan eve dönmek ve kocasıyla biraraya gelseler bile onunla konuşmayı boykot etmektedir.

Savaşı ana kız kazanmıştır ama, asıl savaşın eli kulağındadır. Faşizm tüm vahşetiyle gelir. Pedro ve Blanca'nın başları derttedir. Esteban kızını ilk kez ülkeyi saran kanlı olaylar sırasında anlar. Faşizm, senatörlüğüne falan bakmadan işbirlikçisine de öğretmiştir dünyanın kaç bucak olduğunu.

Film nasıl biter? Mutlu sonla mı?

Başta da değindiğim gibi, senaryo konu üzerinde derinleşmemizi engelliyor, dolayısıyla yorumlarımızın güdük kalmasına ya da ikircikli yorumlara yol açıyor. Örneğin , adsız ülkenin döneme ilişkin siyasal panoraması sözkonusu ülkenin Şili olduğu belirtilmeden çizildiğinden öyküdeki can alıcı olayların özgüllüğü kayboluyor. İlk aklıma gelen: Clara'nın cenaze töreniyle faşizmin gelişinin zamansal olarak çakışmasını nasıl yorumlayacağız? İyilik ölüyor, kötülük diriliyor mu?! Yoksa Clara'yla Alende yönetimi arasında özdeşlik kurularak her ikisinin soyut hümanizmaları mı eleştiriliyor? Bunlar ayrıntı diyelim. Ya Esteban'ın ölümü? Bu ölümün tek anlamı, karısı tarafından bağışlanan kocanın son yolculuğu mudur?! Blanca'nın finaldeki sözleri de ilk bakışta kafa karıştırıyor; ancak bu sözlerin ardında yatan nedenlere dikkatlice bakınca fikrimiz değişiyor. Şöyle ki: Clara'ya göre yaşam bir mucizedir. Faşizmin vahşeti onca can alırken kim koruyacak bu mucizeyi ? "Yemeğini yemelisin, senin geride bir kızın var." diyordu Clara, işkencecilerin ölümüne terkettiği kızına. Bu anlamlı bir sözdür, beylik bir uyarı değil: Yüzyıllardır savaş erkeklerin, yaşamın döndürülmesi, sürdürülmesiye kadınların alanı olmuştur. Erkekler savaşırken geride ocağı tütürülecek evler, beslenip büyütülecek çocuklar vardır. Kuşkusuz binlerce yıllık erkek egemen kültür kolayına değişmiyor, Blanca'yı anlamamız için bu gerçeği görmemiz gerekir. O, varlıklı kesimden, Pedro gibi değildi, doğrudan kendisi için hak arama talebi doğuracak bir durumla karşılaşmadı. Buna karşın

bilinçli bir devrimciydi, üstelik bu, aşka endeksli olmayan bir devrimcilik. Ama örgütlü bir mücadele içinde olmamıştı. Geleneksel kadınlık imgesini kısmen kırabilmişti. Gene de bir erkeğin başına gelebilecek her şeyi göğüslemeyi bildi, işkenceye dayanma gücünün salt erkeklere özgü olmadığını kanıtladı. O, kendi yaşamı adına mücadele verdi, ama kişisel mücadelenin sınırlarını çok aşan bu çabayı azımsayabilir miyiz?

Kimilerine göre film mutlu sonla bitmiş olabilir; Blanca yuvaya döndü, kızına kavuştu, Pedro'ysa onu Kanada'da bekliyor. Bana sorarsanız film bitmedi.

MAVİ SÜRGÜN

(1993, Erden Kıral, Türkiye –Almanya- Yunanistan)

Bilindiği gibi, sinemanın amacı ne özyaşam öyküsü sergilemek ne de özyaşamdan yola çıkıldığında gerçekten yaşanmış olanı estetik kaygılar uğruna dışlamaktır. Mavi Sürgün’de bu tür güçlüklerin üstesinden gelinmiş.

Öte yandan tanıtım yazılarında da belirtildiği gibi, filmin temel izleği bireyin geçmişiyile yüzleşmesi, bir iç hesaplaşma. Öznel yaklaşımlar (romantik, psikolojik vb.) için çekiciliği olan bu konu, filmde, somut bireysel, toplumsal yanı vurgulanarak ele alınıyor. Gazeteci Cevat Şakir (Halikarnas Balıkcısı), aydının genel özelliklerini taşıyan toplumsal kişilik olarak, aynı zamanda da bireyin kişisel dünyasının derinliklerinde kök salmış cinsiyet rolü içinde çiziliyor. Bu arada onun tinsel dünyası ustalıklı bir sinema diliyle ortaya çıkarılırken, bireysel özgünlüğü toplumsal kişiliğini çarpıtmıyor.

Filmin yönetmeni Erden Kıral kaba siyasal yorumlara, Freud’un ödipal senaryosuna, çevrecilik, feminizm gibi toplumsal akımların popüleritesine yaslanmadan da film yapılabileceğini kanıtıyor. Bu konuda en büyük desteği sanırım filmin sağlam senaryosundan alıyor. Kadın bakış açısıyla yorumu elverişli kılan da filmin bu yönü.

Bir erkek olarak Cevat Şakir yaşamında kendisine destek olacak kadınlara gereksinme duymaktadır: Anne, eş, sevgili, orospu. Ama onun açısından hepsinin yeri ayrı, sevgisi ayrıdır; başka deyişle, duyguları "doğal akışı" içindedir, birbirine karışmamaktadır.

Bir aydın olarsa kadınların geleneksel bağımlılıklarının ayrımındadır. Annesinin anaç özelliklerine duyduğu sevgi, onu esirgeyici bir boyuta sahiptir. Annesine yapılan haksızlıklara (saçının zorla kesilmesi, babasının ihaneti) çocukken bile içerlemekte, kadın ezilmişliğini insan hakları düzeyinde algılamış ol-

sa da, köyün orospusu Emine'ye yardım elini uzatır. "Sadakatsizliğine" karşın ilk karısını da olayın sorumlusu olarak görmemiş, örneğin öldürmeye falan kalkışmamıştır. Pekiyi babasının ölümünden ötürü -ki bu ölümün nedensellik örgüsü filmde netleştirilmemiştir- neden suçluluk duygusu içinde kıvrınmaktadır?

Film, sunduğu zengin malzemeyle sorunun yanıtını bulmamızı bizden bekler. Baba öldürmenin en büyük suç ve günah, namus temizlemeninse neredeyse erdem ve sevap olduğu yerde, bu karşıtlığın (göreneklerin birbirini dışlaması) yarattığı toplumsal korkular yüzünden düşüncelerini kendine bile açık edemeyen bireyin suçluluk duygusunun kökeni, dini de yanına almış erkek egemen sınıflı toplumun baskıcı niteliğinde aranacaktır da nerede aranacaktır? Cevat Şakir aydın kimliği sayesinde bunu yaşamında bir düğüm noktası, bir saplantı haline getirmekten kurtarmıştır kendini. Ya diğerleri? Aştan, sevişmekten, doğanın güzelliklerinden, kısacası yaşamdan habersiz ya da artist peşinde koşturana, aşk mektubunu başkasına yazdıracak kadar özgüvenden yoksun diğer erkekleri -tabii kadınları- neler beklemektedir yaşamda? Yaşamı ne ölçüde tanır bu insanlar? (Mahkemenin verdiği ölüm cezası karşısında Cevat Şakir, yaşamın tadlarını bilen bir paşazade olarak kararı bir aydın soğukkanlılığıyla karşılayamayıp bayılmıştır. Sıradan bir mahkumsa hem alını yazısına karşı bilinçsizdir, hem de iyi bir yaşamdan habersizdir, ölümü sineye çeker).

Cevat Şakir sınıf konumu nedeniyle, onlardan farklıdır. Ama o da cinsiyet normlarından bütünüyle kopamamıştır. Erkekliğin çeşitli yönlerini temsil etmektedir. (Emine kendisine poz vermek yerine "o işi" önerdiğinde takındığı tavırdan kadının durumunu istismar edip etmeyeceğini kestiremeyiz).

Cinsiyet rolleri konusundaki bu gerçekçi tutum film boyunca sürdürülür. O tarihsel dönemde kadın-erkek ilişkileri filmde sunulandan farklı olamazdı. Örneğin, o dönem için tek eşlilik ileri bir adımdır; kocasının sürgün cezası bitip ayrılık vakti ge-

lip çattığında (karyolanın demir parmaklıklarının arkasından gösterilir Hatçe) tedirginleşir kadın. Aşk acısından mı yoksa kocasız kadının başına neler gelebileceğini bildiği için mi? Ne var ki Hatçe, kadın cinsi olarak toplum içindeki zayıflığından kaygılanacak kadar sağduyu sahibidir; güç koşullarda geliştirdiği disiplinli kişiliğiyle yalnızlığa hazırlamıştır kendisini; bostan dolabını eskiden olduğu gibi tek başına döndürecektir. (Kadın cinsinin kendine yetme gizilgücü sergilenir burada. Kadınları, tarih ve toplumla olan zorunlu bağlarından kopararak, günümüzdeki kişiliklere benzetmeyi feministlik sanan sinemacılarımızın dikkatine...)

Cinsiyet rollerindeki karşıtlık, Cevat Şakir'in Emine ile ilişkisinde en keskin biçimiyle ortaya çıkar. Aydın sorumluluğunun ötesinde, Emine'de bir bakıma kendisini görmektedir Cevat Şakir. İkisi de özgürlüklerine, doğaya (çiçek sevgisi) düşkündür; ölmüş sevdiklerinin hayalleriyle oyalanmakta ve yalnızlık çekmektedirler. Görünür görünmez tüm denetim ve baskı araçlarıyla toplumun gözü onların üzerindedir. Ne var ki Cevat Şakir'in paşazade, eğitilmiş ve erkek olmanın getirdiği ayrıcalıkları sayesinde özgür bir yaşam için mücadele şansı vardır, ya Emine'nin? Orosuluğu beceremeyince, toplumsal düzen yarı deli haline getirdiği kadının yaşamına el koyar ve onu akıl hastanesine göndererek son darbesini indirir.

Mavi Sürgün'ün başarısında aslan payı kuşkusuz yönetmen Erden Kıral'ın. (Tabii senaryo, çekim vb. unsurlarla başta Can Togay olmak üzere oyuncularını da unutmamalıyım.) Bu arada izleyici üzerinde estetik etki bırakan ve sinema sanatı için bir kazanım olduğunu duyumsatan kimi sahnelerden söz etmemek elde değil.

İç konuşmalar öylesine özenle seçilmiş ki, Cevat Şakir'in kişiliğini yansıtırken, onun halkının inançlarına saygılı ve anlayışlı tutumunu da kavratıyor bize. (Sema sahnesinde Cevat Şakir, içini ışıkla dolduramamasının nedenini yorgunluğuna bağlar.) Yönetmen de bu tutumu benimsemiştir: Aynı topraktan olan ta-

kunyalılara yönetici- halk ayırımını koruyarak hoşgörüle bakar; onların bilinci egemen güçlerce ele geçirilmiştir çünkü.

Trampet çalan çüce, filmdeki nesnel rolünün yanısıra toplumsal-siyasal bir simge olarak da düşünülebilir: Bilindiği gibi, tiyatro kumpanyalarının insanları, gezginci olduklarından toplumsal değer yargılarına karşı esnektirler. Trampet, babanın ölümü, evi barkı terk eden berberin tanıtılması, kadın oyuncuların trendeki alaylı konuşmaları gibi özel anlarda çalınır. Başka deyişle, resmi otoriteyle her uzlaşmama durumu kumpanyanın çücesinin trampetinde yansıtılır.

Köprüden gelin geçirme sahnesi, aydının gerici görenekler üzerindeki değiştirici dönüştürücü etkisini simgeler. Ismarlama mektup yazma serüveni -somyasız yataktaki olağanüstü görüntülerle- onun bencillik, kurnazlık gibi insana özgü kusurlarını ortaya döker. Sürgün evine geliş sahnesi, kişinin içyaşantısıyla dış çevresi arasındaki uyumu sergiler. Cevat Şakir ilkin kapıdan dışarı taş atar, sonra duvarlara kova kova su boşaltır. Bu, bir yenden doğuşun sevincinin, aynı zamanda da bireyin düşünce dünyasından başka eylem dünyasına duyduğu özlemin (mahkumluğun eylemsizliğinden kurtuluş) dile getirilişi değil midir? Cevat Şakir'in tarikat deneyimi ve kendi kendine Latince konuşma gereksinmesi Doğu-Batı karşıtlığının düşünsel ve duygusal gerilimini iletir bize. Finaldeki mezar sahnesinde aldığı kararsa, yaşamın çekiciliğinin bu gerilimi zayıflattığını düşündürür. Mavi Sürgün özgül estetik özellikleriyle, evrensel motifleri (Cevat Şakir'in ilk karısının olaydaki rolü çerçevesinde, cinsel varoluşu içinde çizilişi; tiyatro vb. sahneler) başarıyla canlandırırken, yerel kültürel zenginliklerimizi de (sema ayini, köprüden gelin geçirme, ayışığı altında karı kocanın konuşmaları vb.) gözler önüne seriyor. Bizim gözümüzden kaçan, hatta belki yönetmenin kendisinin bile denetleyemediği kimbilir ne ince ayrıntılar var filmde. Bize düşen bu zenginliklerin ortaya çıkarılmasına katkıda bulunmak. Sinemamız izleyici açısından da sahipsiz bırakılmamalı.

KOZA

(1995, Nuri Bilge Ceylan, Türkiye)

Film, yaşlı *erkek*'in fotoğraflarda dile gelen evlilik öyküsüyle başlar. Evlilik boşanmayla noktalanmıştır. Sonra onu yaşlılığında görürüz. Kırlık bir yerde inzivaya çekilmiş; doğa benzeri, kendiliğinden akıp giden bir yaşam sürmektedir. Hayvana özgü biçimde zamana ve mekana teslim olmuştur adeta. Sıkıyı görünce "suya düşmüş civciv" gibi çığırır, "kaplumbağa gibi kabuğunun altına saklanır." Hayvan ne kadar özgürse o da o kadar özgürdür. Dış dünyada kendisini eyleme yöneltebilecek uyarılara karşı kayıtsızdır. Eylemsizdir ama düşünür. Gökyüzündeki bulutlara- kafasındaki kuşku bulutları mı yoksa?- dalar.

Yaşamdan kopma noktasına gelince, yaklaşan ölüm karşısında belki de ölüm korkusunu yenmek için eski karısını görme isteği uyanır içinde. Onun gelişini canladırır kafasında. Benliğinde yaşadığı çatışkıyı düş gücüyle çözmeye çalışır. *Kadın*'ın dönüştü kendisi için iyi olacak mıdır acaba? Karı kocanın ortak özelliği, yaşamı ancak kendilerine izin verilen sınırlar içinde - "sürü halinde gezen pisi balıkları" gibi- yaşayabilmeleridir. Başka türlü yaşamayı bilmezler. Onları engelleyen orta sınıf aile yaşamıdır. Bu yüzden karşısında yine aynı kadını bulur. Boşanmak, yalnız yaşamak, *kadın*'a bir bağımsızlık duygusu kazandırmamıştır. Hayata pencereden -"perdenin gerisinden"- bakar. "Hamağında" bin yıldır Uyuyan Prenses'dir. *Erkek* ise geçmişte neyse odur. Birbirlerinin dünyalarına girmeyi başaramazlar. Yüzyılların sorunudur bu. Onların dünyaları daha beşikte, kadını ve erkeksi olmak üzere ayrı ayrı kurulmuştur. Etkinlik alanları farklıdır. Aralarında dostluğu, arkadaşlığı, iletişimi geliştirebilecek ortak bir paylaşım yoktur. *Erkek* kitap okur, *kadın* tığ örer.

Kadın'a kalsa, mutlu aile tablosuna yeniden girmeye hazırdır. *Erkek*'se artık oraya sığamayacağını anlamıştır. (Pencere

önündeki duruşlarını anımsayalım.) İçine gömüldüğü "ölüm çukurunda" yeniden yalnızlığına sığınır.

Günümüzün bulanık düşünce ortamında film, çeşitli yönlere çekilebilir: Diyelim "yargılı" bir infazdan sonra ortalama insanın gömülme töreni yapılıyor. *Erkek*'in alternatifi *çocuk*'un simgelediği "üst-insan ideali". (*Çocuk*, "düzlüğe çıkmak için engel tanımaz.") Ya da insan "henüz hayvanla-üst-insan arasında" bir yeredir; gelecekte bu konumu aşacak olan güçlüdür. Bir diğer örnek; suyun filmdeki işlevi yaşamsa: Su *erkek* için gizlidir, aynı zamanda tehlikeli. "Suyun üzerinde" kalması kolay değildir onun. *Kadın*'sa suyla tam bir uyum içindedir. "Bardaktan su içerken" de, *Erkek*'in "susuz bıraktığı çaydanlığı sevenliğiyle ısıtmayı" denerken de erinçlidir. Son örneğe bakarak filmde *erkek* doğayı hoyratça kullanmak pahasına, kendi yarattığı uygarlığın ayıbı olarak eleştirilirken, *kadın*'ın, tersine barışçıl, doğayla bütünleşen cins olarak olumlandığı iddia edilebilir. Ancak, filmdeki olası felsefi tınların -Nietzsche'cilik gibi- değerlendirilmesini uzmanlara bırakarak, filmi gördüklerimiz üzerinden yorumlamaya çalışalım bir de.

Kanımcı *çocuk*, bir yanıyla *erkek*'in geçmiştir. *Erkek* cins kimliğini, çocukluğunda ait olduğu çevrenin egemen erkeklik biçimine göre edinmiştir. Saldırgan, yıkıcı, kıyıcı özelliklere sahiptir. (Oyuncağı bile sapan!) Bunu adet haline getirerek yetişkinliğinde de sürdürecektir. (Karisının suskun kaldığı tartışmadan sonra hırsından ağacı keser.) Bu nedenle filmde *çocuk*'un, *kadın*'la *erkek* arasındaki iki temel karşıtlığa -biyolojik ve kültürel- dikkat çektiği söylenebilir. Bu karşıtlık, onların zor anlarda -fırtına ve yağmurla simgelenen- aralarında sessiz bir ittifak oluşturduklarında da gösterilir; yine *erkek*'e yönelik bir eleştiri olarak. *Erkek* avutulmayı bekleyen çocuk gibidir; *kadın*'ı ruhsal annesi gibi görmektedir. Zaten onu yalnızca bu yönüyle gereksinmektedir! *Çocuk*'un bir işlevi de, günümüzdeki kaba bireyciliğin gelecek açısından tehlikesini sezdirmek olabilir. Tabloyu böyle çizdiğimizde, filmin eleştirisinin doğrudan doğruya orta-

lama insanın "kendine " yönelik olmadığını söyleyebiliriz. Filmde onun yığınlarla olan bağlanmışlığı - pisi balığı sürüsü- incelikle sezdirilirken, eleştiri onun daha geniş bir bilinçliliğe ulaşmasını engelleyen, sistemin ideolojik aygıtlarına- televizyon-yöneltir. Daha da ileri giderek, *erkek*'in / bireyin çıkış yolu olarak aile yaşantısıyla uzlaşmayı reddedişiyile, başkaldıran olduğunu söyleyebiliriz; filmde o, özgürleşemeyen başkaldıran olarak bırakılmış olsa da. (Günümüzde bu bile bir şey, ne yazık ki!)

Sonuç olarak "Koza", yerel olan'a kapanma sığınağına düşmeden orta sınıf yaşamının tüm özelliklerini; karakterlerin ruhsal durumlarını, diyalogu gereksizleştiren ustalıklı bir sinema diliyle ortaya çıkarıyor. Gerek "tutunacak dal", "bindiği dalı kesmek" vb. eğretilmelerin gerekse kaplumbağa, kedi gibi simgelerin herkesçe bilinir olması, izleyicinin simgesel anlatımın dilini çözmesinde kolaylık sağlarken, bunların sanata dönüştürülmesindeki ustalık izleyici üzerinde büyük bir duygusal etki yaratıyor. Böylelikle kısa film olarak toplumsal işlevini de yerine getirmiş oluyor "Koza". Demek ki, izleyiciler arasındaki entelektüel barikatı kaldırmaya yönelik sanat filmi de yapılabilirmiş.

NE KALİYOR HAVAI FİŞEKLERDEN GERİYE?

(1997 yılında izlediğimiz iki film üzerine bir değerlendirme)

Sinema, teknolojinin dümen suyuna girmiş görünüyor. İleri teknolojiye sinemayı yenileştirmiyor, yozlaştırıyor. Amaç göz boyama, gözbağcılıkla seyirciyi oyalama olunca, bu çok doğal. Ancak genel gidişata karşı çıkışlar da yok değil. Paul Auster uyarlaması "*Smoke*" (1995, Wayne Wang, ABD- Almanya) gördüklerimin içinde en iyisi. Her şey bir yana, robotlaştırılan Amerikan toplumunu insanlığa davet ediyor. Bu öyle ciddi bir sorun ki, sarsılmaz sanılan annelik ideolojisi bile tavsamak üzere. (Yaşam çekilmez hale gelince genç kadın'ın "Kutsal analık" mitini nasıl kırdığını gördük.) Toplumun kurtuluş umuduysa ezilenlerin dayanışmasında: Genç Kadın'a uyuşturucuyu bırakması için yardım edilsin, siyahi Delikanlı emekçi babasıyla dayanışmak için aile ocağına dönsün. Önünde sonunda sistemin iyileştirilmesine yarıyor diye burun kıvrıramıyorum ben buna.

Bizimkilere gelince: Artık şu geçer akçe mantığından vazgeçsinler. Kadın filmi, aşk filmi yapıyoruz, diyorlar. Yapıyoruz demekle olmuyor. İkincisi, bu topraktan çıkmalı filmlerimiz. Yavuz Turgul'un "Eşkiya"sı örneği var. Yaşamdan kopmadan, tarihi gözardı etmeden, yıldız kaymasıyla, muskasıyla, tutkulu aşklarıyla, ezilmiş kadının sessiz direnişiyle ve bize özgü diğer olgu ve değerleriyle, bizim filmimiz olmuş. İçtenlikli ve inandırıcı, her şeyden önemlisi sinema olmuş. Kusurları yok mu? Kırsal tiplerin başarılı sunumlarına karşılık, kentsele tiplerin fazla gerçek, özellikle Cumali. Ancak şu da var: Kırsal, doğası gereği, kentsele oranla sinemasal anlatıma daha elverişlidir. Ne onlar, trafik lambaları, diskolar ya da stereotipler kalabalığı gibi, gündelik hayatın sıradanlığından uzaktır. Bu yüzden filmde, kırsalın imgesel ve metaforik zenginliklerinin yansıtılması, kentsele oranla daha başarılı. Hızla değişen toplumun eleştirisinin, be-timleme düzeyini aşamamasının nedeni de bu, kanımca. Zaman

zaman toplum ahlakında televizyon programlarından farklı bir şey söylemiyor film bize. Sinemanın popüler bir sanat oluşunu, sinemamızın Holivut sineması karşısında savaştığını unutmazsak ve politik tutuculuğa düşmezsek, bu kusurları da hoşgörebiliriz. Sonuç olarak "Eşkiya", sinema dünyasında kayan bir yıldız olmayacak, diye düşünüyorum. Filmin beni en çok etkileyen yanı da neredeyse paslanmaya yüz tutmuş düşgücümüzü harekete geçirmesi: Havai fişeklerin o bir anlık aldatıcı parlaklığından ne kalıyor geriye? Barut kokusundan başka. Tıpkı eşkiyalığımız ve tutkulu aşklarımız gibi.

KADINLARDAN, FİLMLERDEN KONUŞALIM: FADİME, NELLY, EMMA

(1997, 8 Mart nedeniyle)

Günümüzde kadınlara uygulanan cinsiyete dayalı baskının hangi boyutlara vardığını son tarikat skandalları bir kez daha gözler önüne serdi.

Kuşkusuz sınıf, ırk, ulus, din vb. egemenlik biçimleri ile kadınlar üzerindeki cinsiyete dayalı egemenlik kesişir; kadınlar ait oldukları sınıf ırk, ulus, din vb. grupların çıkar ve ideolojik yönelimlerinin dışında kalmazlar. Ancak bu ideolojik belirlenimleri ile farklılaşırken, tümüne çeşitli biçimlerde yansıyan çağlar aşırı erkek egemen ideoloji karşısında aynılaşırlar.

Bu nedenle bu yazıda, cinsiyete dayalı baskı sorununa, bireysel ve tarihsel- toplumsal oluşturuçularından soyutlayarak, çağları aşan cinsiyetçi özü açısından yaklaşacağım. Soruna yaşamsallık kazandırmak için örnek vereceğim üç kadının kişisel öykülerinde de görülebileceği gibi bu baskı, kadınların yaşamlarının tüm boyutlarını etkiliyor.

Sınıf ve cinsiyeti, bizim için gelip geçici bireysel tutumundan önde geldiği için hepimizin televizyon ekranlarından tanıdığı Fadime Şahin'den başlayalım ve başrolü onun oynadığı bir senaryo yazmaya çalışalım.

Fadime, emekçi bir ailenin çocuğudur. İçinde doğup büyüdüğü toplumda din, sömürücü sınıfların korunağıdır. Kapitalizmin mantığı gereği bireysel özgürlük özel mülkiyette temellenmiştir; kapitalizmdeki rekabetin birey üzerindeki etkileri eşitlik, kardeşlik, sevgi vb. soyut, ülküselleştirilmiş kavramlarla silinecek gibi değildir; ama sömürücü sınıflar barıştan, kardeşlikten dem vururlar, bireyin sistem tarafından giderilemeyen maddesel ve tinsel gereksinimlerinin karşısına ahlak, fazilet vb. ideolojik kavramları koyarak bireyde, aldatıcı ve yapay bir doyum duygusu yaratırlar. Öte yandan toplumda, tarihsel nedenlerle güce sı-

ğınma, sistemin parçası olma, birey-sistem ilişkisinde bireyin değil, sistemin yararına tavır alma gibi teslimiyetçi bir zihniyet yaygındır. Baskıya karşı direnme, bireyi yalnızlaştıracağından cesaret ister. Boyun eğen birey ise doğasını bastırarak "kendi değersizliğinin" yerine din, ırk, ulus vb. (yapay) güç simgelerini koyarak kendi özvarlığını silme pahasına bireysel bağımsızlığından vazgeçer.

İşte Fadime böyle bir ortamda yetişmiştir. Gene de nesnel koşullarını zorlayarak yüksek öğrenim görmeyi ve iş yaşamına atılmayı başarabilmiştir.

Aldığı eğitim ise genç'in kendisini gerçekleştirebilmesine olanak sağlayacak düzeyde değildir. Dinsel görüş kendi değişmezlik ilkesi gereği toplumun değişmezliğini savunurken, bilimsel bilgi evrensel niteliğiyle toplumsal sınırları aşarak, toplumun sorunlarının çözümü için laik eğitimi öngörür. Ama bilimsel bilgi de, sömürücü sınıflarca farklı yorumlamalara açık tutularak egemen ideolojiye hizmet etmektedir.

Özetle, dinsel görüş, Fadime'nin, evreni maddesel olarak kavramasına izin vermezken; gerçekliğin bilgisine ulaşması da, sistemin aile, din, eğitim vb. baskıcı kurumlarınca engellenmiştir. Ama her genç gibi o da kendini ve dünyayı tanıma merakı içindedir.

Kültürel altyapısı onu tarikat toplantılarına çeker. Allah'la arasında aracı olurlar umuduyla tarikat şeyhlerine başvurur. Ama onlar kendi düşüncelerinden Tanrı kelâmı gibi söz etmektedirler. Fadime ne de olsa laik eğitimden geçmiştir; aynı zamanda medya gencidir, yeni dünya düzeni kültürüne açık bir konumdadır (Bir yandan zikreder, bir yandan motivasyon ya da "dinci takılıyordum".) kent yaşamı da ona, görece bir serbestlik sağlamıştır; bu yüzden anlatılanlardan kuşku duyar, sorular sorar, bu dünyevi tutumuyla da şeyhleri rahatsız eder. Aslında onların Fadime'ye gösterdikleri ilgi dinsel değil, cinseldir. Fadime zorla sürüklendiği cinsel deneyimlerinde düş kırıklığına uğrar. Tanrı'nın yasaları adına kadınlara hükmedenler, ondan Tanrı'ya

olduğu gibi kocaya da itaat etmesini beklemektedir.

Filmin ilk yarısı hepimizin bildiği gibi, Fadime'nin dramıyla biter. Kadını erişkin saymayan zihniyet, onun hak arama m¼cadelesine de karşı ¼ıkarak onu bunalıma s¼r¼kler. Laik kurumlarda ise kadın-erkek yasal d¼zeyde eşittir, ama uygulamada eşit değildir. Fadime gerek dinsel gerekse eğitim g¼rd¼đ¼ laik kurumlarda kendisine ¼đretilenlere k¼r¼ k¼r¼ne bağlanmanın acısını ¼ekmiřtir.

"Nelly ile Mr. Arnaud" (1995, Claude Sautet, Fransa- İtalya-Almanya) filminde, Paris'li gen¼ Nelly'nin başına da benzer olaylar gelir. Nelly, sırtını kendisine dayamış kocasına para yetiştirmek i¼in olmadık işlerde ¼alıřmaktadır. Bir g¼n karşısına yaşlı, kelli felli bir adam olan Mr. Arnaud ¼ıkar. Para sıkıntısı ¼eken Nelly'e hi¼bir karşılık beklemeden para vermeyi ¼ener. Nelly parayı kabul eder. Sonra hayırsız kocasından boşanır, Arnaud'un yanında ¼alıřmaya başlar. Bu arada bir de sevgili bulur kendine. Arnaud, baba pozlarıyla "niyetini" gizli tutmaktadır, ama Nelly bunu fark eder. Bununla birlikte ne işi bırakır ne de Holivutvari peri masallarına kapılır. Arnaud'nun aşkını reddettiği gibi, kafasına yatmadığı i¼in sevgilisini de terk eder, yalnızlığı se¼er.

İki kadını karşılaştırırsak a¼ıktır ki Nelly, Fadime'ye g¼re daha avantajlı bir konumdadır. İ¼inde doğup b¼y¼d¼đ¼ toplum ona, g¼rece bir ¼zerklik kazandırmıştır. Aile, okul, iş yaşamı vb. toplumsal ¼evrenin kendisine dayattığı ger¼ekleri olumsuzlayabilecek daha y¼ksek bir bilin¼ d¼zeyine ulaşmıştır.

"Tatlı Emma, Sevgili B¼be", Macaristan'daki eski rejimin bir toplumsal ¼atıřma alanı olarak ihmal ettiği kadın-erkek ilişkisine dikkat ¼ekilir. Filmin baş kişileri iki ¼đretmen arkadaştan Emma, herkes t¼ketim toplumuna ayak uydurma sevdasındayken, bu modaya kayıtsız kalmış, yeni zenginlerin evlerinde hizmet¼iliđe başlamıştır. Yeni d¼zende kadın sorunlarını da daha yoğun bir bi¼imde yaşamaktadır (orneğin gece sokakta cinsel taceze uğrar, karakola gider, ama polisten yardım g¼rmez). Okul

müdürü olan evli sevgilisi ise toplumsal statüsünü, kurulu düzenini riske atmamak için Emma'yı oyalamaktadır. Emma bu ilişkiyi sorgular ve sevgilisini terk eder. Her şeye karşın yeni dünya düzenine ayak uydurmaktan yana değil, mücadeleden yanadır. Geçimlerini sokakta gazete satarak kazanan kadınlara katılır.

Örneklerin de gösterdiği gibi, erkeğin kadın üzerinde kurduğu iktidarın en tehlikelisi cinsel değil, zihinsel ve duygusal iktidardır. (Fadime'nin başvurduğu şeyhler, Nelly'nin zoraki sürdürdüğü evliliği, Emma'nın evli sevgilisi). Karşı cinsle ilişkide, kadın ve erkek her ikisi de toplumsal rollerinden sıyrılamazlar. Bu ilişki, erkeğin üst konumda olduğu bir taâbiyet ilişkisidir. Kadınlık-erkeklik rolleri çocukluktan başlayarak yaşam boyunca oluşur ve bireyin benliğine öylesine kök salar ki toplumsal koşullar değiştiğinde bile, dönüştürülmesi pek kolay olmaz. Kuşkusuz bu bir başka tartışma konusu; cinsiyete dayalı baskı konusunda sormamız gereken güncel soru ise kanımca şu: Eğitim ve ekonomik özgürlüğün önkoşul olmakla birlikte yetersiz kaldığı günümüz koşullarında, kadınlar olarak, zihinsel ve duygusal hapisanemizden nasıl kurtuluruz?

Fadime örneğine dönersek: Filmin ikinci yarısı nasıl başlayacak? Fadime, geçirdiği değişimin gerici güçlerce saptırılmasına izin mi verecek, yoksa bu değişimi, deneyimlerinin ışığında yeniden değerlendirerek kendisi için en hayırlı olan yöne mi çevirecek?

Kadınlar olarak, toplumsal konumumuzdan kaynaklanan özgüven ve özbilinç eksikliği, kendimizle ilgili konularda karar verirken kafa karışıklığına yol açar. Bir bilinç devrimi gerçekleştirebilmemiz için önümüzdeki en önemli engellerden biri de gelenek ve görenektir. Üzerimizdeki etkisi eşitlikçi yasalardan daha belirleyicidir. Bizi geleneksel kadın dünyasına hapseder. Aşk masallarıyla, iyi eş, iyi ana vb. teranelerle uyutur. İplerini egemen güçlerin ellerinde tuttuğu geleneklerin aktarıcılığını, sürdürücülüğünü yapmak da gene biz kadınlara düşer!

Günümüzde pek çok kadın, egemen güçlerin iktidarını ayakta tutmaya yarayan bu işbirlikçi tutumu reddetmiyor; onlar tarafından dayatılan cinsiyete dayalı baskıyı kendi rızasıyla kabul ediyor. Baskının içselleştirilmesi ise görünür kılınmasını engellediğinden, baskıya karşı mücadelenin önünü kesiyor. Bu nedenle, zihinsel ve duygusal hapishanemizden kurtulmak, kendimizi tanımlanan cins olarak değil, kendi özgür irademizle gerçekleştirmek istiyorsak, işe geleneklerin sorgulanmasından başlamalı. Bugünkü politik koşullar karşısında daha savunmasız bir durumda olduğumuz aşikâr. Toplumsal konumumuzu politik bir kimlik olarak ortaya koyup, geniş kadın kitlelerine ulaşabilecek bir politik kanalın yaratılmasının tam sırası. "Gözlerin kapalı olduğu zaman, günışığı yalnızca bir düştür. Gözleri açma zamanı." ("Barton Fink" filminden),

“ KASABA ” NIN SIRRI

Nuri Bilge Ceylan'ın kısıtlı bir bütçeyle çektiği "Kasaba" filmi 1997 Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü ve Altın Koza Film Festivali'nde Yılmaz Güney Özel Ödülü'nü aldı.

Ceylan, başarılı bir fotoğraf sanatçısı, "Koza" filminin başarıyı yönetmeni. Piyasaya direnen, sanatın metalaşmasını reddeden, yetenekli genç bir sanatçı. "Kasaba"yı ödüllendiren her iki jürinin değerlendirmelerinde de, gerek sanatçının bu niteliklerinin gerekse sinema jargonuyla söylersek, sıradışı filmlere duydukları özlemin payı olmalı. Ancak ikinci ödülün politik çağrışımları filmin bu bağlamda incelenmesini gerektiriyor.

Film 70'li yıllarda yoksul bir kasabada geçer. Başlarken ezberci, milliyetçi, çocuğa yabancı, çocuğun duyarlılıklarını törpüleyici resmi okul eğitiminin evrensel düzeyde tüm olumsuzlukları sergilenir. Çocuk için bir başka eğitim yeri ailedir. Ama aile ve okulda öğretilenler birbirinin benzeridir. Geriye, doğal ortam kalmaktadır. Çocuk (Asiye) bu kent medeniyetinden tecrit edilmiş kasaba dünyasında, doğayla dolaysız ilişki kurmaya alışmıştır. Yasak bölgeye- mezarlık- girmekten bile çekinmez. Öte yandan duyarlıdır, havada uçuşan beyaz bir tüy onu dış dünyadan / ders dinlemekten koparır. Özgüveni gelişmiştir; aile içi sohbetlerde lafa karışır. Kısacası olaylar arasındaki bağlantı açık seçik olmasa da, Asiye'den doğallığını korumaya yönelik bu tür çıkışları sürdürmesini ya da bundan bir şey çıkmasını bekleriz. Ama boşuna. Çünkü film daha başta bizi yanıltmıştır: Eğitim olgusu alışılmış görünümüyle sunulurken filmin temel kaygısı estetikmiş meğer; olguya ilişkin gerçekliği açık etmek filan değil. Derslik, öğrenciler, öğretmen de estetik duyarlılık yüklü bir atmosfer yaratmada rol alan konu mankenleri... Yanlış anlaşılmasın: Toplumsal olgu ve olaylara şiirsel bir dille yaklaşmakla, içeriklerindeki toplumsal- politik olan'ın estetik duyarlılık içinde erimesini umursamamak farklı şeylerdir. Zaten filmde kısır

bir kasaba yaşamı bildiğimiz anlamda hikaye edilmiyor, görüntüleniyor: Gerçeklik sınırlı tutularak , parçalara ayrılmış ve yeniden kurulmadan , yaşandığı gibi aktarılıyor. Görüntüden isteyen istediği anlamı çıkarırsın, "indirgeyici bakış açılarıyla" detektifliğe kalkışmasın! Ama izleyici, politik bir bakış açısı olsun ya da olmasın, açıklama ister. Örneğin karakterlerin çalışma anları, cinsellikleri vb. temel insan yaşantıları yansıtılmamışsa, sadece aile içi sohbetlerdeki konuşmalarına , tutumlarına bakarak -o da kendimizi zorlarsak- onların umutları, hayalleri, korku ve kaygıları hakkında bir fikir edinebilir miyiz? Neden sorun çıkarmayan tipler bunlar? Kasabayı terk etmeye kalkışanlar neden ölüyor ya da aile ocağına geri dönüyor? O kasvetli atmosferi yaratan şey ne? Yoksa onların kişisel "beceriksizlikleri" mi? Bu yaşamı hak etmişler mi, demeli? Ya da zaten yaşamın kendisi karmaşık, belirsiz, deyip geçmeli mi? Film; konuşması gereken yerde susuyor, bu *sahici* yaşamın dokunulmazlığını ilan ederek bizi de susturuyor. Ancak kişisel olarak konuşma hakkımı kullanmak istiyorum: Acaba jüri "Kasaba"ya Yılmaz Güney Özel Ödülü'nü neden verdi? Yılmaz Güney, ortada yoksul bir kasaba yaşamı gibi tarihsel bir durum / dram varken sanat adına tutup böyle bir konuyu lirikleştirir miydi?

Jürinin kararı , içinde bulunduğumuz kavramsal kargaşa ortamına olduğu kadar sinema eleştirisi alanındaki başıbozukluğa da işaret ediyor: 80 sonrası piyasa koşulları, sansür vb. baskılar yüzünden film üzerine düşünsel ve estetik yargılarda bulunmanın koşulları kalmadı. Eleştiri'nin yerini tanıtım aldı. Hele televizyondaki film tanıtım programlarında, filmin bütçesi, çekim koşulları, teknik özellikleri, oyuncularla ilgili sansasyonel haberler vb. sanat dışı, kolay tüketilen, merak uyandırıcı konuların dışında sinemaya dair bir şey bulmak olanaksızlaştı. Bu tür tanıtımların da körüklemesiyle sinemaya olan ilgi artıyor. Ama bu ilgi, sinema panellerine, söyleşilere, sinema yayınlarının tirajına yansımıyor. Film seçerken izleyici kafasına göre takılıyor. Sinema eleştirmenleri bu gün bu koşullarda ayakta durmaya ça-

lışıyorlar. Jürinin kararına da hoşgörüyle bakarsak, "Kasaba"nın piyasa mantığına ödün veren hiç bir yanı yok. Ancak, Yılmaz Güney Ödülü için bu yetmez. "Kasaba"daki insanlar sabahı olmayan bir geceyle kuşatılmıştır. Durumlarını değiştirmek konusunda sanki yapabilecekleri hiç bir şey kalmamıştır. Ama bu onların değil, "dünyanın yeni hallerine" kapılmış filmin çıkmazıdır.

Altın Koza Film Festivali'nde "Kasaba"ya verilen ödülün adı, Altın Portakal'daki gibi Jüri Özel Ödülü olmalıydı.

WHAT IS MATRIX?

(1999, Larry ve Andy Wachowski, ABD)

"Matrix", afişleri ve televizyon tanıtım programlarında gösterilen görüntüleriyle sıradan izleyiciyi çekecek, bilimkurgusal bir aksiyon filmi izlenimi veriyor ilk bakışta. Senaryo yazarlığı ve yönetmenliğini Larry ve Andy Wachowski kardeşlerin yaptığı filmin, ticari kaygılar nedeniyle Hollywood sinemasına özgü görsel-işitsel efektlerin yoğunluğu, şiddet sahneleri vb. itici öğeleri içermemesi beklenemezdi kuşkusuz. Ancak, sıradan izleyiciye seslenmenin bir yolu olarak, onun dümen suyuna gidiyor-muş gibi yapıp kendi bildiğini okuyan, böylelikle ondaki sorgulamaya açık, duyarlı yönü yakalayabilen pek çok film gördük. Kaldı ki, aksiyon filmleri ilerici bir potansiyel taşıyamaz diye bir kural yok.

Matrix de politik bir sorunu ele alıyor ve Hollywood sinemasından ayrıldığı noktayı belirten kanıtlar sunuyor bize. Aslında yazının amacı, filmin uzmanlık gerektiren bilimsel ve felsefi boyutlarını irdelemek değil, yalnızca izleyicinin üzerinde bırakması olası, bireysel ve toplumsal dönüşümlere yönelik politik etkilere değinmek.

Kısaca konusu şöyle Matrix'in: Thomas Anderson adlı genç, saygın bir bilgisayar yazılım şirketinde programcı olarak çalışmaktadır. İki yıl boyunca tek başına yaşadığı evinde, geceleri bilgisayarının başına geçerek Matrix'in ne olduğunu kavramaya çabalamaktadır. (What is Matrix) Bilgisayardaki kod adı Neo'dur. Bir gece yine bilgisayarın başında uyuklarken birden bir mesaj alarak gözlerini açar: "Uyan Neo, izleniyorsun. Beyaz tavşanın peşinden git." Mesajı gönderen, birkaç saniye sonra Neo'nun kapısının çalınacağını da tahmin etmiştir. Neo kapıyı açtığı anda delişmen arkadaşlarını görür karşısında. Neo'nun hazırladığı -belli ki yasal olmayan yollardan- disket için gerekli parayı getirmişlerdir. Neo, içlerinden bir kızın kolundaki beyaz

tavşan dövmesini görür ve onlarla birlikte diskoya gider. Bir köşede içkisini içerken Trinity adlı genç bir kadın belirir yanı başında. Zamanında maliyenin veri tabanına girmeyi başarmış, Matrix'in başının belası Trinity, Neo'yu uyarmaya gelmiştir. Neo'nun "derdini" bilmektedir. Ertesi sabah işe geç kalan Neo, patronu tarafından sorguya çekilir. Patronun uyarılarını dinlemez gibi görünen Neo'nun dikkati, içinde buldukları devasa binanın camlarını silmekte olan temizlik işçilerinin cama dökükleri sabunlu suyun aşağı doğru süzülüşünde yoğunlaşmıştır. Patronundan yediği fırçadan sonra kuzu kuzu çalıştığı ofise döner Neo. Postacı ona bir zarf içinde cep telefonu getirir; telefon çalar, telefondaki ses -Morpheus- Matrix'in ajanları tarafından izlenmekte olan Neo'ya paçayı kurtarması için yol göstermeye çalışır. Ama Neo yakalanır. Kafka'nın dava romanını çağrıştıran bir atmosferde sorguya çekilir. Yasalardaki tüm bilgisayar suçlarını işlemiş bir hacher'dir o. Bir ABD yurttaşı olarak telefonla konuşma hakkını kullanmak istese de "konuşamadıktan sonra telefonun ne anlamı var" diye dalga geçer ajan onunla. Derken Neo'nun ağzı, tutkallanarak kapatılır, karnına böcek biçiminde bir alıcı yerleştirilir. Kendini birden evindeki yatağında bulan Neo, başından geçenlerin düş mü yoksa gerçek mi olduğunu düşünür. Henüz yataktayken telefon çalar, arayan Morpheus'tur. Neo onunla buluşur. Morpheus, tavşan deliğinden geçip Harikalar Diyarı'na çıkan Alice'in şaşkınlığıyla kendisine bakmakta olan Neo'ya, tavşan deliğinin ne kadar derin olduğunu göstermeyi vaat eder. Morpheus'un elinde biri kırmızı, diğeri mavi iki hap vardır. Neo hiç duraksamadan kırmızı olanı yutar. Filmin bundan sonraki bölümünde Matrix'in dışındaki gerçeklikle yüz yüze geliriz.

Yıl 2188... 21. yüzyılın başlarında dünya büyük bir olayı kutlamıştır: Yapay Zeka'nın (Artificial Intelligence) doğuşu. Ancak bir süre sonra YZ tüm kontrolü de ele geçirmiş ve insanlarla arasında kimin başladığı belli olmayan bir savaş patlak vermiştir. İnsanlar -Morpheus gibi her şeyin farkında olan özgürlük

savaşçıları olsa gerek- YZ'yi enerjiden yoksun bırakmak için güneşi yakmışlardır. Bunun üzerine YZ, çok büyük bir enerji kaynağı olan insan bedenini kullanmaya karar verir ve sıvılaştırılmış ölüleri, besin maddesi olarak devreye soktuğu insan tarlaları oluşturur. Tarlalarda kozaları içinden "doğan" bu bebekler adeta bir pil gibi kullanılmaktadır. Kırmızı hap, Neo'nun doğduğu kozanın yerini saptayıp onun yeniden doğması ve YZ'nin muhafız makineleri sentinellerin kontrolünden kaçmasını sağlamak için bir araçtır. Nitekim yeniden doğan Neo, sentinel tarafından defektli (bozuk) gibi algılanıp lağımaya atılır; Morpheus'un gemisinden indirilen bir vinçle Neo'nun Matrix'e göre ölmüş bedeni gemiye çekilir. Neo ölmüş müdür? Morpheus'a göre yeniden doğmuştur. Matrix de YZ'nin insanlara 1999 yılını yaşattığı beyin etkileşimli simülasyon programıdır, başka deyişle bir yanılısamadır. Öyle bir yanılısama ki, her yerde insanın karşısına çıkar. Evde, işyerinde, televizyon açıldığında, kilisede... zihin için bir hapishanedir, görülemeyen, dokunulamayan... Morpheus ise Matrix'ten kurtulmayı başarmıştır. Zion anabilgisayarına bağlı Nebuchadnezzar adlı gemisiyle Matrix'e karşı özgürlük mücadelesi vermektedir. Gemisindeki bilgisayar aracılığıyla Matrix'e girip korsan yayın yaparak Neo gibi potansiyel savaşçıları kazanmaya çalışmaktadır. Mürettebatı bu savaşçılardan oluşur. Matrix'e karşı beyinleriyle mücadele verirler gerçekte, ama Matrix'in içine girdiklerinde bedenleriyle savaşıyor gibi görünürler. Beyinlerine yüklenen bilgisayar programlarıyla Uzakdoğu savaş tekniklerini, silah kullanmayı vb. öğrenirler. Bu donanımları sayesinde Matrix'te inanılmaz hüneler sergilerler. Amaçları Zion'un koduna ulaşmaktır. Tek sorun YZ'nin ajanlarıdır. Bunları, insanlar gibi öldürmek mümkün değildir. Ama enerjilerinin bir sınırı vardır. Dolayısıyla gerçekte insan kadar güçlü ve dayanıklı değildirler. Morpheus, "seçilmiş kişi" olduğundan kuşku duymadığı Neo'nun bu işi başaracağını ummaktadır. Morpheus'un hayatını kurtarmak için kendisini tehlikeye atan Neo, uzun mücadelelerden sonra ajanlardan birinin içine

girerek onu yok etmeyi başarır. Filmin sonunda, bilgisayar ekranında sistem hatası (System Failure) yazısı belirir, Matrix'in çöküşünü ima edercesine.

Gelelim filmin politik boyutuna. Morpheus'un gemisindeki kişiler, hem kapitalizmin hem de ırkçılığın, cinsiyetçiliğin mağduru olan emekçi, kadın, siyah ve üçüncü dünyalı kesimleri temsil etmektedirler. Matrix'ten kaçanların anabilgisayar Zion'da kodu oluşu – ki yalnızca gemi kaptanları tarafından biliniyor – uzayda daha başka gemiler olduğunu getiriyor akla. Zaten Matrix'te yaşayan, sezgi gücüne sahip ev kadını (kâhin), çocuk (kaşık büken) ve gençler gibi potansiyel seçilmişler, mücadelenin muhalif bir kitlesel tabandan yoksun olmadığına işaret ediyor. Gemideki muhbirin Matrix ajanına Bay Reagan diye hitap etmesi, yoksullara kan kusturan Reagan yönetimini çağrıştıran muhalif kitlenin düşük eğitilmiş, düşük ücretli kölelerden oluştuğu konusunda kuşkuya yer bırakmıyor. Öte yandan gemideki grup içi ilişkiler tüketim toplumunun reddi, toplumsal sorumluluk, işbirliği, yardımlaşma, dayanışma temelinde örgütlenmiştir. Morpheus'un seçilmiş kişi ilan ettiği Neo ise üstünkörü bir izlemeyle, seçilmişliği kendinden menkul -dinsel aşkınlık simgesi (mesih), "beyaz, erkek", kurtarıcı kahraman vb.- biri izlenimi verebilir... Neo'nun Matrix'teki yaşamından ibaret olanlara bir bakalım. Başlangıçta Matrix'ten rahatsızlık duyan, asi, lumpen, kafası karışık bir gençtir Neo. (Yasal olmayan yollardan kazandığı parayı, J. Baudrillard'ın "Simülarklar ve Simülasyon" adlı kitabının tam "Nihilizm Üzerine" yazılı sayfasının arasına koyduğunu anımsayalım.) Kırmızı hapı aldıktan sonra ise, filmin sonunda ulaştığı "ermişlik" noktasında bile, kahramanlık ideolojisini destekleyecek davranışlarda bulunmadığını gözlemledik. Sıradan aksiyon filmlerindeki mitsel kahraman yabancılaşmasını yaşatmaz izleyiciye. Yüzünde bireysel üstünlüğü yansıtan bir anlatıma rastlamayız. Matrix'te gösterdiği şiddet de oraya aittir, orada kalır. Morpheus da, toplumsal sorunların çözümü olarak şiddeti öneren, bireyci ideolojiyi öven, kurtuluşu tanrısal bir

güçle donatılmış üstün bir lidere bağlayan bir tutum içinde görünmez. Dolayısıyla filmi Neo aracılığıyla sistemden rahatsızlık duyan sıradan insanın, üzerinden sistemin baskıları kalkınca ve koşullar zorlayınca sınırlarını nasıl aşabileceği yaklaşımıyla okumak daha akla yakın görünüyor.

Geriye kalıyor epeyce tartışmalı mitolojik, Hıristiyanlık vb. izlekler. Morpheus değişim, Neo yeni anlamına gelirken Trinity Hıristiyanlıkta üçlemenin simgesidir: baba – Oğul – Ruhül Kudüs... Kafa karıştıran belki de açıklamak için uzmanlık gerektiren de bu sonuncusu. Ancak filmin genel gidişatına baktığımızda, mitolojik ve dinsel temsil kodlarının dönüştürülmeden simgeleştirildiğini söylemek güç. Örneğin Trinity geminin üst rütbeli elemanıdır, erkek kahramanın aksesuarı değil, eşiti olarak görünür, ama cinsiyetinin özelliklerini koruyarak. Böyle bir sunumdan yola çıkarak şunu söyleyebiliriz: Filmde mitolojik ve dinsel izleklerden yararlanılması, bir tahakküm toplumu olan Matrix'in feodal niteliğini daha çarpıcı bir biçimde ortaya koymak olarak okunamaz mı? (Tarlalardaki koza içindeki bebekler! Kapitalizmin tarihsel kökenlerine geri dönüş...) Yine filmde insanın kendi varoluşundan -üreme, aşk- koparılışı eleştirildiğine göre Trinity'nin cinsiyetinin özelliklerine sadık kalması, örneğin Neo'ya aşık olması da insancıl duyguların diriltilmesi anlamına gelebilir kanımca. Kaldı ki, Morpheus'un gemisi de ülkü-selleştirilemez. Nebuchadnezzar (Tevrattaki kullanımıyla "N.Heykeli") ne kadar görkemli olursa olsun tüm iktidarların yerinden oynatılabileceğini, yıkılabileceğini ima eder, bu "Morpheus'un gemisi" olsa bile.

Sonuç olarak film, Yeni Dünya Düzeni'nin kuşatması altındaki bizim gibi ülkelerin henüz karşılaşmadığı Amerikan toplumunun kendine özgü yapısında çıkabilecek sorunlara el atıyor. Satır aralarında kapitalizmin ücretli emek sömürsünün gelecekteki gerçekliğini kavramaya çağırıyor bizi. Teknolojinin, Matrix'in sürekliliğini tehlikeye sokabilecek devrimci olasılıklar barındırdığına dikkat çekiyor. Bu arada filmin üç bölümden

oluştugu, bizim ikinci bölümünü izlediğimizi belirtmekte yarar var. Belki de kesin yargılarımız diğer bölümleri gördükten sonra oluşacak. Ama hepsi bir yana, filmde bir sahne var ki, yargılarımızın kolay kolay değişmeyeceğini gösteriyor. Neo'nun, patronu tarafından sorguya çekildiği sırada, cam temizleyicilerinin sabunlu suları fırçayla aşağıya çektiklerinde camların berraklaşması, onları dikkatle izleyen Neo'nun kafasının da berraklaşmasına işaret etmiyor mu?

ANNEM HAKKINDA HERŞEY

(*Kendi Kendini Zincire Vuran Kadına Övgü*)

Yazının başlığını tartışmadan önce, yönetmenliğini Pedro Almodovar'ın yaptığı, bol ödüllü "Annem Hakkında Herşey" (1999, İspanya- Fransa) adlı filmin konusuna değinelim kısaca.

Günümüz İspanya'sında geçiyor film. Otuz sekiz yaşındaki hemşire Manuela Madrit'te oğlu Esteban ile birlikte oturmaktadır. Oğlunun babası, on sekiz yıl önce onu hamileyken terketmiş ve Esteban olan adını değiştirip Lola takma adıyla travesti olarak yaşamayı seçmiştir.

Genç Esteban'ın bir araba kazasında ölümü üzerine bunalıma giren Manuela, o ruh haliyle tası tarağı toplayıp Barselona'ya, Lola'yı aramaya gider. Orada çeşitli kişilerle karşılaşır. Eskiden tanıdığı, fahişelikle geçinen travesti; sosyal hizmetler gönüllüsü Rosa; tiyatro oyuncusu lezbiyen çift... Her birinin ayrı ayrı sorunları vardır. Manuela onlara kol kanat gerer. Rosa'nın başı fena halde derttedir. Genç kız Lola'dan hamile kalmış, üstüne üstlük aids kapmıştır. Ailesinden destek göremeyince Manuela'ya sığınır. Ağır bir gebelik geçirmektedir. Çocuğunu doğururken ölür. Cenaze töreninde Lola ile karşılaşan Manuela, ona kendi oğullarından söz eder. O güne değin gerçeği Lola'dan gizlemiştir.

Rosa'nın bebeğinin bakımını Manuela üstlenir. Onu, ölen oğlunun yerine koymuştur (bebeğin adı da Esteban). Aids'in pençesinde kıvranan Lola, kısa bir süre sonra ölür. Bebek ise Manuela'nın özenli bakımı sayesinde hastalığı yener.

Filmde, yaşamın gerçekleri hep rutin biçimde aynen aktarılıyor. Tıkış tıkış bir olgular kalabalığı sürülüyor önümüze; aile kurumunun çözüldüğünden, cinsel serbestlikten, tiyatro sanatına varasıya. Olguların içerdği çelişkiler de sergileniyor, ama farke dileyemeyecek hale getirilerek. Çünkü film, olguların karmaşık yapısından işine gelenleri aktarıyor. Cinsiyetçi küresel kapitaliz-

min gözlüklerini kullanıyor demek daha doğru olur. Kazanan ve kaybedenlerin dünyası! Herkes başına gelenleri kişisel trajedisi olarak yaşar. Kabullenilmiş durumundan çözüm üretmeye çabalar. Başarısızlık karşısında nasihat verir, teselli eder film, sırt sıvazlar. Başkaldırı yerine uyum önerir. "Hoşgörü"yü de unutmaz: Eski ile yeni, geleneksel ile marjinali bir arada, barış içinde. Ama marjinalleri bile yerleşik değer yargılarının yönettiğinin altını çizelim: Rosa'nın çocuk takıntısı (ölümü göze alma pahasına), lezbiyen kızın evlenip çoluk çocuğa karışması, travestinin -boynunda haçıyla- özel yaşamını dinle uzlaştırması vs.

Filmde, tüm kişiler gerçek yaşamdakilerle uyuyor, olup bitenler mantıksal olarak olanaklı görünüyor. Sözgelimi, evlat acısı hangi annenin yüreğini dağlamaz? Ya da pek çok kadın, ölen arkadaşının geride bıraktığı çocuğuna seve seve bakmaz mı? Dolayısıyla filmin kadın izleyiciye çekici geleceği açıktır. Gördükleri; zaten bildiği, yaşadığı şeylerdir. Hatta o kişilerle özdeşleşmesi olasıdır. Ancak, gördüklerinin gerçekliğinden kuşku duymaması, filme eleştirel bakmasını engelleyecektir. Örneğin; Manuela, Rosa ve bebeğini neden himayesine alıyor? Bir yanıyla aynı sorunu paylaştıkları için Rosa ile özdeşleşmesinden kaynaklanıyor, diyebiliriz. Ama bu bakış açısı eleştirelilik içermez. İki kadının yakınlaşması, Lola yüzünden uğradıkları maddi-manevi yıkım karşısında kadın dayanışması olarak yorumlanabilir mi? (Bu arada erkek evlat özlemiyle yanan Lola'nın, ölmeden önce gözyaşlarıyla bebeğine sarılarak kendini temize çıkartışına dikkat çekelim) Kadın dayanışması, ortak ezilmişlik temelinde bir mücadele olarak kavranırsa anlamlı olabilir ancak. Oysa onlarınki, Rosa için bağımlılığı teşvik edici, Manuela'nın ise duygusal nedenlerle katlandığı bir ilişkidir. Manuela dostlukta ölçüyü kaçırmış, gönüllü hemşire ruhuyla hareket etmektedir; sömürülme, yaşamının kısıtlanması, kendi benliğinden vazgeçme pahasına. Kendini birilerine adamak neden Manuela'nın yazgısı olsun? Ancak filmde onun, geçmişte kalmış rahibe-hemşirenin uzantısı olarak ülküleştirilmesi boşuna değildir: Aids, gebelik, ana-çocuk sağlığı, çocuk bakımı vb toplumsal kurumları ilgilendiren sorunları, Manuela tek başına, kendisi üstlenmiştir.

Çağdaş toplumları kasıp kavuran küreselleşme fırtınalarına direnebilmek için de sistemin Manuela gibi emeğini karşılık beklemeksizin sunan hayırseverlere gereksinimi vardır, sömürü ve cinsel baskıya karşı mücadele veren kadınlara değil!

Varsayalım bu saptamalar geçersiz, örneğin Lola konusunda: Filmde, belki de tutkularının yönettiği çaresiz bir kurban olarak sunuluyor, ya da bebeğini öpüp okşamasıyla sevecenliğin kadınların tekelinde olmadığı ima ediliyor. Filmin "başarısı" da burada: Kafa bulandırmak. (Gerçek yaşamda da öyle olmuyor mu? Özellikle medya zihinlerimizi denetim altında tutmuyor mu?) Yoğun bir duygusallıkla, kişilerin mizaçlarını ön plana çıkararak, onların maddi eşitsizlikler, sömürü, ezilme vb ortak yanlarını gizliyor. Rosa ve Esteban niçin öldü? Cinsel baskının, toplumun küresel politikaların kıskacında oluşunun hiç mi payı yok bunda? Ya küçük Esteban? Manuela ve varlıklı anneanne olmasaydı hayatta kalma şansı bulabilir miydi?

Özetle ABD'nin başını çektiği küresel kültürel yayılcılığın en çok televizyon ve sinemada etkili olduğunu biliyoruz. Bu ve benzeri filmler; etkileyici oyunculuk, romantik sahneler vb sinemasal olanaklarla izleyicinin gözünü boyayarak küresel kapitalizmin meşrulaştırılmasına, erkek egemenliğinin güçlendirilmesine hizmet ediyorlar. Ödüllere boğulmaları boşuna mı? Kadınların sinemaya olan ilgilerini de biliyoruz. Bu nedenle üzerimizde oynanmak istenen oyunları açık etmek bizlere düşüyor. Postmodern kaderciliği dayatarak, kadınların yaşamlarını dönüştürme azmini kırmaya, kadın mücadelesi gibi kuşaktan kuşağa aktarılan bir politik etkinliğin önünü tıkamaya yönelik oyunlara karşı uyanık olmalıyız.

(Not: Ne yazık ki, Çağan Irmak'ın "Mustafa Hakkında Her Şey" adlı filmi (2004) de, bu filmdeki eleştirilerin bir bölümünü hak ediyor. Şiddetin karşıtı, hoşgörü savunumcusu olarak yola çıkan film, bu kavramları çağdaş toplumda aldığı biçimlerle irdeleyeceği yerde, geleneğin sesine kulak vermemizi bekliyor bizden: "Sen bilirsin deyince kavga çıkmazmış."! Tek başına hoşgörü, yüzyıllardır nefreti, şiddeti kalıcı olarak ortadan kaldıracabilmiş mi?)

OSCAR'LI SENARYO

1999 ABD yapımı, İsveçli yönetmen Lasse Hallstorm'un "The Cider House Rules" (Elma Çiftliğinin Kuralları) adlı filmi, bu yılın "En İyi Senaryo Uyarlaması" (John Irving) Oscarı'na değer görüldü. (4 dalda Oskar alan filmde, Dr. Larch'ı oynayan Michael Caine'in de "En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu" seçildiğini belirtelim.)

Filmin bizde "Tanrının Eseri, Şeytanın Parçası" adıyla gösterilmesiye sinema çevrelerince saçmalık olarak nitelendirildi. Acaba öyle mi?

1943- 1945 yılları arasında geçen öykü, New England'daki St. Clouds yetimhanesinde başlıyor. Jinekolog- doktor Larch yönetmektedir yetimhaneyi, kendisine sadakatle bağlı, itaatkâr iki kadın yardımcısıyla. Kimsesiz çocuklara kucak açmasının yanı sıra istenmeyen gebeliklere son vermekten de çekinmeyen Dr. Larch, devlet yardımlarından umudu kesmiş, resmi yetkenin yerine kendi iradesini koymuştur. İşinde özverili olmakla birlikte kişisel sorumluluğunu takıntı haline getirerek mevki hırsıyla birleştirmiş izlenimi vermektedir. Zora gelince bozulan psikolojisini eter koklayarak yatıştırmaya çalışır. Bu arada yetimhanedeki anasız- babasız Homer'i ileride kendi yerini alması için yetiştirmeye uğraşır. Tıbbî bilgilerini aktarır ona, ameliyat ve kürtaj yapmayı öğretir. Aralarında baba-oğul, usta çırak ilişkisi gelişir zamanla. Ancak, disiplin ve çileciliği gerektiren yetimhane yaşamından bunalan Homer, Dr. Larch'a kürtaj yaptıran genç, güzel, varlıklı Candy ve Candy'nin askeri pilot kocası Wally'nin peşlerine takılarak yetimhaneden ayrılır. Wally, ona, dul annesinin elma çiftliğinde iş bulur. Homer, elma toplayıcısı siyah arkadaşlarıyla sıradan bir ırgat gibi çalışır, onlarla aynı barakada kalır. Wally Japonya'ya savaşa gidince Candy ile tutkulu bir aşk yaşamaya başlar. Zorlu ergenlik yıllarının acısını çıkarırcasına benliğini tümüyle aşka adar. Dr. Larch'ın "geri dön" çağrılarına kulak asmaz. Çiftlikte mutludur. Kalender bir çocuktur

zaten. Yeteneklerini gösterme arzusu taşımaz, başkaları karşısında üstünlük kurmaz, zenginliğe özenmez. Çevresinden de hoşnuttur: Siyahı beyazı, mülk sahibi ırgatı, kadını erkeğiyle kuzuların sessizliği içinde gül gibi geçinip giden insanlar... Derken bu ahenk bir tecavüz olayı ile bozulur. Beyazların davranış biçimini, iş disiplini benimsemiş, kibar, efendi görünümlü ırgat başı, yanından hiç ayırmadığı kızının ırzına geçerek onu gebe bırakmıştır. Olay ortaya çıkınca Homer kıza kürtaj yapar. Kız babasını bıçaklayarak çiftlikten kaçır. Kan revan içindeki baba, günahının kefareti canıyla ödemeye razıdır. Ölmeden önce, kendisine kızgın olan Homer'i "Sen de yasak aşk yaşıyorsun" diyerek paylar. Arkasından, barakada, okuma-yazması bile olmayan siyah ırgatların uymaları için, baraka yaşamının ne olduğunu bilmeyen beyaz patronlarca yazılıp asılmış kurallar listesine duyduğu isyanı dile getirir. O güne değin susması bizi şaşırtmaz. Açlıktan ölmek için kötü koşullarda çalışmayı kabul etmiş, bu yüzden patronlara kafa tutmayı göze alamamıştır. Onu öfkeliendiren de sömürü ve ırksal ezilmişliğinin dinamikleri değil, anlayışsızlık, umursamazlık, adam yerine konulmamaktır. Ama izleyici filmde sınıf uyumsuzluğu ve ırkçılık konusunda bir görüş belirtmesini beklemiyor mu? (Üstelik film adını buradan alıyor.) En azından ırgatların kötü koşullarda çalıştırılmasının işin sürekliliğinin garantisi olduğu yolunda bir ima: Yoksul kalsınlar ki, bir dahaki mevsimde gene çiftliğe dönebilsinler. Tarımda kapitalistleşme başka nasıl gerçekleşir? Irgat başının Homer'e "kızıma aşkıttım" demesi de ilginçtir. Acaba bu günahı işlemesinde, barakada mahremiyetin sağlanamamasının hiç mi rolü yoktur? Ama filmdeki kaygı, siyahların ahlak yoksunu olarak gösterilmemesi, aynı zamanda da aşkın arkasına gizlenerek tecavüzün izleyici üzerindeki olumsuz etkilerinin hafifletilmesidir. Burada bir parantez açalım: Ya kızın uğradığı haksızlık? Kız, muhtemelen kötü yola düşecektir ama sonuç, özellikle ABD'li siyah feministleri hoşnut edeceğe benzer. Kız hem babadan intikamını alır, hem de özgürlüğünü kazanır. Beyaz femi-

nistleri yassıltmaksa pek kolay olmasa gerek. Örneğin Wally'nin, Candy'yi kendi elleriyle kürtaja götürmesi, savaşa gideceği özüyle haklılaştırılır. Yine, Homer'e, " Wally benim yalnız kalamayacağımı biliyordu" diyerek vicdanını rahatlatmaya çalışan Candy, sorumsuzluğu yüzünden eleştirilmez ama, filmin sonunda savaş gazisi Wally'ye olan sorumlulukları hatırlatılır kendisine ve birden sadakat, erdem timsali kesilen Candy eş konumuna iade edilir. (Film, aile kurumuna, militarizme toz kondurmaz.)

Filmin marifetleri, ne sınıf, ırk toplumsal cinsiyet vb. genel kategorileri bir kenara itip insanı, postmodern özneler (kişisel kimliğin parçalanmışlığı) halinde resmetmesiyle biter, ne de postmodernin "farklılıklara karşı hoşgörü" formülünün izinde sağa sola mavi boncuk dağıtmasıyla. Gözden kaçırılmaması gereken nokta: Filmde değişim- dönüşüm olasılığının önünü tıka-yan bir yaklaşım hakimdir. Toplumsal dokuya nüfuz etmiş sınıf, ırk, cinsiyet vb. baskı biçimleri açıkça sergilenir ama kimse gerçeğe yüzleştirilmez. Kişiler, her türden eylemlerinde kabul gören, "halden anlayan" bir bakış açısıyla sunulur, eleştirilmezler. Herkesi bulunması gereken yerde tutma tavrıysa eşitsizliğin kendinden menkul bir şeymiş olduğu yanılmasını destekler. Bu nedenle Homer'in, Dr. Larch'ın ölümünden sonra yuvaya dönüşü, alt-metinde günümüze yaptığı göndermeler açısından üzerinde durulmaya değer. Böylelikle yetimhanenin kurumsal olarak varlığı onaylanır. Hıristiyan Batı'nın bu arkaik kurumu bugün de işe yarayacaktır. İstenmeyen çocuklar hep olacaktır çünkü, cinsel ve ahlaki sınırların çiğnenmesi kaçınılmazdır. (İnsan ne ise odur, değişmez: "Tanrının Eseri, Şeytanın Parçası") Yetimhanede, aldıkları dinsel eğitimin de etkisiyle, düşlemlerle avutulan, kandırılan çocukların geleceği de bellidir: Sağlıklı, güzel, matluba uygun olanlar varlıklı ailelerce evlat edinilir, seçilme şansı olmayan çoğunluğun hayatta kalabilmesi içinse sıkı önderler devreye girmelidir. Dr. Larch, devletin yapamadığını başarmıştır. Yasaları ihlal etmesi ne gam! (Homer için sahte

doktorluk diploması bile hazırlamıştı) Hayatta- kalmacı bireyci ideolojinin işlediği kapitalist toplumun çıkmazı çözülmüş gibi gösterilirken alt- metinden neoliberalizm ve postmodern kaderciliğin kokusu yükselir: Emek piyasasının dışına itilenler gözden çıkarılmaya yazgılıdır. Kadınlar ya yuvaya ya kötü yola, kendi kendilerini yöneten gruplar (yetimhane, elma çiftliği) tecrit edildikleri yerlerde kendi başlarının çaresine bakabiliyorlarsa ne âlâ... Toplumsal adalet hayaldir, sosyal devlete veda, hoş geldin yeni feodalizm. İşte filmin asıl marifeti de bu, görünürdeki metni izleyicilerin nabzına göre şerbet vererek cazip kılmak, alt- metinde sinsice at oynatmak. Kültür emperyalizmi her zaman pervasızca işlemez, dışına uygun izleyiciyi bulunca mülayimleşir. Bizim basında çıkan yazılardan da belli değil mi: " Hayatın kuralları galip", "kim tarafından, neden koyulduğu belli olmayan kurallar, yaşamın kendisiyle karşılaştırıldığında nasıl da anlamsızlaşabiliyor... hepsi birbirinden ilginç bir sürü karakter yaratarak harmanlayan bu sınımsız filmi..." , " Film huzur veren sade ve yumuşak anlatımıyla ilk kareden itibaren sarıyor izleyiciyi." Komploculuğumuzu sürdürülim: Filmde kurtaja neden yeşil ışık yakılıyor ? Bizim televizyonlarımızda bile uzmanlar " o eskidendi, şimdi ailelere tek çocuk öneriyoruz" deme gereğini duyuyorlar. Sanırım bu kadar komploculuk yeter .

"SENSİZ OLMAZ"

(2000, Stephen Frears, ABD)

"Benim Güzel Çamaşırhanem" ve "Tehlikeli İlişkiler"in başarılı yönetmeni Stephen Frears, dünya gençliğinin büyük tutkusunu pop müziği ele alıyor bu filmde; gençler üzerinde onların yaşamlarını yönlendirecek kadar etkili olabilen pop müziği, cinsiyet farklılığını ve eril önyargıları pekiştirici boyutuyla irdelerken, filmin baş kişisi Rob'un kendi kendine sorduğu şu sorudan yola çıkıyor: " Müzik dinlediğim için mi sıkılıyorum, sıkıldığım için mi müzik dinliyorum?"

Chicago'da bir müzik mağazası işleten, otuz yaşlarındaki Rob için müzik yaşamının ayrılmaz bir parçasıdır. Evi bile müzik arşivi gibidir. Bütün gün mağazada çalışan iki arkadaşı Dick ve Barry ile "en iyi 5 şarkı" adını verdikleri müzik listeleri yaparlar, ara sıra da "tüm zamanların en iyi 5 aşk şarkısı" türü özel listeler... Üç kafadarın gözünde plakların ayrı bir yeri vardır. Öte yandan kötü müziğe savaş açmışlardır, öyle ki, beğenmedikleri bir albümü satın almaya gelen müşterileri kapı dışarı etmekten çekinmezler. Zaten Rob'un işinden fazla para kazanmak gibi bir derdi yoktur. Arkadaşları da aynı kafadadır.

Sevgilisi Laura kendisini terkedince Rob bu kez "tüm zamanların en iyi 5 şarkısı" listeleri hazırlar ve kamera karşısında terk edilme anılarını anlatmaya başlar. Önce çocukluğuna götürür bizi; erkekler dünyasına adım attığı öğrencilik yıllarına. Okuldaki kızları, erkeklerin haz nesnesi gibi görmektedir. ("Onların göğüsleri bizim" der) Bu ve benzeri sahnelerde, Rob'un aşktaki başarısızlığında rol oynayan, aynı zamanda da kadının ikincil konumunu meşrulaştıran toplumsal belirleyicilerine değinilir. Aile ve okul eril toplumsallaşma kurumları olarak eleştirilirken, erkek çocuğun cinsel kimliğini edinmesinde annenin rolünün altı çizilir. (Rob'un annesi telefonda evlenmesi için basıkı yapar oğluna.) Ancak Rob'ta erkek egemen kapitalist kültü-

rün tahakküm, rekabet, saldırganlık özelliklerine rastlamayız. Bu, Dick'le kavgalarında da görülür; gençler saldırgandırlar ama kavga nedeni para olmamıştır hiçbir zaman. Dick'in karakteri daha farklı şekillenmiştir. Onun narsisizme varan müzikte otoriteyim tavrı, erkek kimliğiyle uyuştüğundan "kendini iyi hissetmesini" sağlar. Dick kızlarla ilişki kuramadığı gibi her fırsatta onları aşağılar. Rob'un aşk acıları çekmesini de erkeklığe yakıştıramadığından alaya alır. Filmde Dick aracılığıyla Amerikan toplumunda kadın özgürlüğünün erkeklerde yarattığı tepki sergilenir. Erkek kimliğinin kurgusal karakteri, gençlerin şarkıcı Marie'yi dinlerken erkekliklerinden sıyrılıp kendilerini şarkıya kaptırmalarında iyice belirginleşir. (Marie'yle çıkmak hayalleri kurarlarken yaptıkları konuşmalar: "Bana müzik konusunda fikrimi sorardı.", "Albümüne benim fotoğrafımı koyardı.")

Rob Marie'yle tek gecelik bir ilişki yaşar. Ayrılırken kız bir sevgilisi olduğunu söyler ve " Sevgilimin bedensel taleplerime engel olmasına izin vermeyeceğim." diyerek çekip gider. Cinsel özgürleşmenin kadın-erkek ilişkilerini kolaylaştırmadığı, Rob'un Laura'yla olan birlikteliğinde de gözlenir. Ailesinden ayrı yaşayan, işinde başarılı, kendi halinde bir kızdır Laura; Marie gibi cinsel serüvenler aramaz, Rob'a bağlı kalmıştır hep. Ancak toplumdaki değişimler gençlerin üzerindeki geleneksel baskıları hafifletirken onun da yaşamdaki beklentileri artmakta, haliyle Rob' un değişmesini arzulamaktadır. Rob'sa bildiğini okumaktadır. Üstelik bencildir. Son olarak, Laura hamileyken başka bir kızla ilişkiye girmiş, bunu hazmedemeyen Laura kürtaj yaptırmıştır.

Laura Rob'u terkettikten sonra İan'ın yanına yerleşir. Rob onların aynı çatı altında yaşamalarına sinirlenir. Laura'ya yatıp yatmadıklarını sorar. Kızdan "henüz yatmadık" yanıtını alınca sinir krizleri geçirmeye başlar. Laura'nın bir erkekle araya cinselliğin girmediği bir ilişki kurabileceğini aklı almaz. Onları sevişirken hayal eder. (Pornografinin körüklediği dikizcilik eleştirilir burada.) Filmde Rob'un kıskançlığının altında erkeklığinin

onaylanması gereksiniminin yattığı sezdirilir. Ona erkekliğini hissettiren, kendini güvenli duyumsadığı tek alandır cinsellik. Aslında ikisi de cinsel rollerinin cenderesinde boğulmakta, çıkış yolu aramaktadır. Sonunda Rob, başta dile getirdiği sıkıntısının asıl sorumlusunu bilinç düzeyinde kavrayamasa da Laura'nın "kafasındaki kızla" uyuşmadığını keşfeder. Laura tam istediği kızdır. Her şeyden önce dürüsttür, rol yapmaz. Nitekim babası öldüğünde, acısını kafasından uzaklaştırmak için arabada seks yapmayı teklif etmiştir Rob'a açık yüreklilikle. (Olayın diğer yüzü: İçinde yaşadığı toplum, Laura'ya acısını insana yaraşır bir duyarlılıkla çekmesini öğretmemiştir.) Ve yalnızlıktan korktuğunu, yeniden onun yanına taşınacağını söylemiştir.

Öte yandan Rob, Laura'nın yardımıyla "erkeklik" dışında başarı gösterebileceği başka alanlar da olduğunu öğrenmiştir. (Laura, müzikseverleri davet ettiği bir parti düzenler, Rob'un müzik eleştirmenliğine başlaması için) Finalde de görüldüğü gibi, pop müziğin eril karakterinin dönüştürülebileceği mesajı verilir filmde. Rob'un müzik listelerini" bundan böyle Laura'nın istediği gibi yapacağım" demesi, verili cinsel kimliklerin çözüntüye uğratılması talebinin kadınlardan geldiğini vurgular. Bu arada pop müziğin baş tacı, -özellikle şarkı sözleri- yanılısına üzerine kurulu romantik aşk miti de ti'ye alınır. Tıpkı Dick figüründe olduğu gibi, sıradanlığı gözümüzden kaçmayan Barry figürünün seçimi de tesadüf değildir. Barry toplumdaki romantik aşka takılıp kalmış kesimi temsil eder. Filmin zengin içeriği, başka toplumsal ve politik yorumları getiriyor akla. Rob ve arkadaşlarının kötü müziğe duydukları tepki, sorgulama yerine yadsıma biçiminde olduğundan bilinçli değildir; ama filmde, eski plak koleksiyonuyla geçmişle bugünün sürekliliğine vurgu yapılarak geçmişin eleştirel ruhunun ölmediğine dikkat çekiliyor kanımca. O ruh'un toplumu tümüyle değiştirmeye yetmeyeceğini bilmekle birlikte, hem sanatsal hem de politik anlamda korunması bile çok önemli günümüz koşullarında. Stephen Frears'in sinema sanatına bağlı kalmakta direnmesiye umularımızı yeşertiyor.

BÜYÜK ADAM KÜÇÜK AŞK

(Sinemamız bir kadın yönetmen daha kazandı.)

90'lı yıllarda, Güneydoğu'da yaşanan olaylardan en fazla zarar görenler kuşkusuz çocuklar oldu. Çatışmalarda ölen, sakat kalan ya da göç çilesi; göçün sonrasında yoksulluk, kent yaşamına uyum sağlama, ruh sağlığının bozulması gibi bir dolu sorunla karşılaşan binlerce çocuk... Handan İpekçi'nin "Büyük Adam Küçük Aşk" (2001, Türkiye- Yunanistan- Macaristan) filminin beş yaşındaki Hejar'ı da bu çocuklardan biri. Evdo Amca'sı, yakınlarını köyüne yapılan bir operasyonda kaybeden küçük kıızı İstanbul'daki bir başka yakınının evine götürür. Güvenlik güçlerinin eve baskın düzenlemesi üzerine Hejar; dul, emekli ceza yargıcu Rifat Bey'in (Şükran Güngör) oturduğu karşı daireye sığınmak zorunda kalır. Türkçe bilmeyen Hejar'la evde Kürtçe konuşulmasını yasaklayan Rıza Bey nasıl anlaşacaklardır? Olayların akışı Rifat Bey'in ülkesinin gerçekleri karşısındaki önyargılı tutumunu törpüler. Öyle ki kendisi, Kürt kökenli gündelikçi Sakine'den Kürtçe sözcükler öğrenirken çocuğa da Türkçe öğretmeye başlar.

Tanıtım yazısında filmin "insani ilişkilerin derinliklerinde etnik farklılıkların önemini kaybettiği", sevgi üzerine bir film olduğu belirtiliyor. Ancak, karakterlerin gerçek kişileri yansıtmalarının yanı sıra, simge değeri taşıdığına dair ipuçları da var. Onların bazı davranışlarını belki de üstlendikleri bu ikili işlevleri yüzünden yadırgatıcı buluyoruz. Sözgelimi Rıza Bey, karşı dairedeki operasyondan hemen sonra, oturup "Hukuk Devleti mi Polis Devleti mi" başlıklı bir makale yazmaya başlıyor. Bununla Rıza Bey'in kimliğinde simgelenen Türkiye Cumhuriyeti'nin katı bürokratik yapısı eleştiriliyor kanımca. Keza, diğer bölümlerde de Rıza Bey'in abartılı sunumlarıyla Cumhuriyet'in ideolojik önyargılarına dikkat çekiliyor. Müzeyyen Hanım karakteriyse, cinsiyet düzleminde bir okumayla, iki ayrı işleve sahipmiş izlenimini veriyor: Orta sınıfın tuzu kuru, aşırı bireyci Türk kadını, Cumhuriyet'in kadına yönelik umutlarını boşa çıkarmış-

tır. Öte yandan Cumhuriyet, kültürümüzün dokusuna sinmiş erkek egemen ideolojiyi kıramamıştır. Rıza Bey Müzeyyen Hanım'ın arkadaşlık teklifini reddeder, çünkü o ölen eşine benzer. Kadınlık rollerinin sınırlarını ihlal eden "ısrarcı kadın" da bu toplumda istenmez. Hejar'a gelince; tipik çocuk davranışları içinde görünmüyor. Başından geçenlerden ötürü şokta oluşu; hırçınlığı, içe kapanıklığı vb. kişilik özellikleri onun simgesel işlevini desteklerken, kendisinden önceki kuşaklardan -Evdo, Sakine- farklı olarak, anadiline, özkültürüne sahip çıkabilen yeni geçiş dönemi- kuşağı temsil ettiğini düşündürüyor. Diğer karakterlerden Avukat Semra Kürt aydınını, Evdo kırsal değerleri koruyan, Sakine kent kültürüne uyum sağlamış kesimleri temsil ediyorlar, diyebiliriz. Finaldeki ayrılış sahnesiyse içinde çeşitli olasılıklar barındırıyor. Bir olasılık, yılların ihtilafı geleceğe sürükleniyor. Ama ihtilafın diyalogla çözülebileceği olasılığı daha ağır basıyor gibi; şöyle ki: Filmde Cumhuriyet eleştirilirken onun küresel kapitalizmin henüz yok edemediği erdemleri yadsınmıyor. (Rıza Bey karakterinin vicdan sahibi; yalandan dolandan, hırsızlıktan nefret eden yönü.) Öte yandan Hejar'ın hak arayışı; liberal popülizme, etnik fundamentalizme yaslanmadan, bireyin özsaygısı temelinde, yoksul kesimin geri kalmışlıktan kurtulmasının yolu olarak meşrulaştırılıyor. Her şey bir yana, anadilini kullanamadıktan sonra bu gerçekleşebilir mi?

Sonuç olarak film, "Türkiye gerçek" ine bakış açısı eleştirilere açık olsa da -tıpkı bu yazı gibi- artık ülkemizde kan dökülmemesi, yeni acıların yaşanmaması için Hejar'la Rıfat Bey'in ayrılığının geçici olmasını temenni ediyor. Doğrusu da bu değil mi? Küresel kapitalizm dünyayı toza dumana boğarken ülke bütünlüğünün parçalanması sadece emperyalistlerin işine yarayacaktır. Handan İpekçi'yi bu başarısından ötürü kutlamak gerekiyor, kuşkusuz oyuncularını ve filme tüm emeği geçenleri de.

(Kültür Bakanlığı, Eurimages ve Yunan Film Merkezi'nin desteklediği film, 38. Antalya Film Festivali'nde en iyi film, senaryo-Handan İpekçi- yardımcı kadın, erkek oyuncu -Fusun Demirel, İsmail Hakkı Şen, jüri özel -Dilan Erçetin- Altın Portakal ödülleri aldı.)

KARANLIKTA DANS

(2001, Lars Von Trier, Danimarka)

"Dalgaları Aşmak" filmiyle tanıdığımız Danimarkalı yönetmen Lars Von Trier, son filmi "Karanlıkta Dans"ta dünyanın hemen her yerinde geçebilecek bir öyküyü ele alıyor. 60'lı yıllarda ABD'ye göç eden ve bir taşra kasabasına yerleşen fabrika işçisi Selma'nın öyküsünü.

Selma, ileride körlükle sonuçlanacak bir göz hastalığı çekmektedir. Hastalığın oğlunda da çıkması üzerine onu ameliyat ettirmek için para biriktirmeye başlar. Çocuğun iyileşmesini tutkuyla istemektedir; öyle ki biriktirdiği para çalındığında bile bu tutku azalmaz.

Bundan sonra ne olacaktır?

"Karanlıkta Dans", hissedilerek tadına varılacak filmlerden. Şiirsel dili; dans ve müziğin ustaca kullanımıyla Selma'nın acılarına bizi ortak ediyor; kendi kendimize sorular sordururken yüreğimizi tanıdık duygularla kuşatıyor. Trier, haber niteliğindeki bir olayı, eleştirel bir bakış açısıyla, duygusallığa kapılmadan, duyarlı bir anlatımla son derece çarpıcı, ilgi çekici kılmayı başarmış. Filmin duygu yönü ve düşünsel içeriğinin aynı potada eritilerek sunulması, izleyici üzerinde güçlü bir etki bırakıyor. (Film izlerken ağlayan yalnızca ben değildim.) Kuşkusuz bu konuda farklı düşünenler olabilir. Nitekim basından, filmin ABD'de, bazı feminist çevrelerin eleştirilerine uğradığını öğreniyoruz. Bunlar ideolojik kuruntular mı acaba? Yoksa filmde gerçekten cinsiyet ayrımcı tuzaklar mı var? Örneğin Selma'nın oğlu için yaptıklarının abartılarak anneliğin ülküleştirildiğini söyleyebilir miyiz? Kanımca, Selma'nın yaşam karşısındaki tavrı anneliğiyle çelişmiyor. Oğlunu sever Selma, ama her anne kadar. Ayrıca kimi zaman onun gözü yükseklerde, serkeş bir çocuk oluşu yüzünden sevgisinde düş kırıklığına uğramış gibi görünür. Selma, hastalığının kalıtsal olduğunu bile bile, sırf yal-

nızlıktan kurtulsun diye anne olmuştur. Dolayısıyla anneliğinde görev bilinci ve sorumluluk duygusu ağır basmaktadır. Kaldı ki, çocuk yetiştirmek için ekonomik ve toplumsal destekten yoksundur. Toplumsal koşulların acımasızlığı karşısında kendi başının çaresine bakmayı çok acı bir biçimde öğrenen Selma, oğlunun annesinin gölgesinde yaşayan bir çocuk olmasını istemez. Selma'nın çocuğuna kölece bağlılık duymadığının en önemli ipuçlarından biriyse, onun özkültürü nedeniyle yaşamı dünyevi bir bakış açısıyla algılamasıdır: O, iyi bir anne olmadığı takdirde cezalandırılacağı yollu mistik korkular taşımaz. (Hücrelerinde, havalandırmadan dinlediği ilahiyle kendi söylediği şarkının içerikçe karşıtlığını anımsayalım.) Öte yandan hastalığıyla yüzleşmiş, kendini başına geleceklere hazırlamıştır. Bu durumda geriye yapacağı tek şey kalmıştır: Koşulları hiç değilse oğlu için zorlamak... Sonraki süreçlerde onun, oğlunun tedavisini bir saplantı haline getirdiğini ve giderek ruhsal bunalıma sürüklendiğini görürüz. Sözgelimi, biriktirdiği parayı kurtarmak için o korkunç olayı yaşaması gerekir miydi? Ama onun ruhsal hastalığı, kökeninde yatan toplumsal etkenler gözardı edilerek anlaşılmaz. Selma'nın, içinde yaşadığı toplumdaki kurumlara – adalet, sağlık, sosyal güvenlik- haklı olarak güvenmemesinin yanı sıra, göçmen kimliğiyle kendini o toplumun bir parçası olarak hissetmesi kolay mıdır? Özetlersek, filmde Selma gerek birey gerekse anne olarak yüceltilmiyor, annelik mitine göz kırpan bir yaklaşım sergilenmiyor.

Selma'nın "anneliği" gibi, Polis'in "yoldan çıkmasına", iyi yaşamayı seven karısının neden olması da itici gelebilir. Ama dikkat edilirse adam, Selma'nın ısrarına karşın parasal sorunlarını karısına açmadı. Karısı gerçeği bilse belki de isteklerinde diretmeyecekti. Film bu mesajı vermekle birlikte, karı- koca kurulu düzenin tutsakları olarak sunulurken cinsiyet ayrımcılığı yapıldığını düşünebiliriz: Polis, kendi kendini cezalandırmasıyla aklanır; olup bitenlerden haberi olmayan karısıysa yalnızca Selma'nın hayal dünyasında aklanabilir ! Ancak, Selma'nın ha-

yallerini ham hayalden ayırt etmek gerekir; Trier'in kadınların kurtuluşu konusundaki görüşlerini bütünüyle paylaşmasak da . Bu hayaller yaşamdan uzak değildir. Gerçek yaşamdaki engeller ortadan kalkınca Selma hem Polis'le hem de karısıyla dostluğun, dayanışmanın hazzını yaşar. Dahası Polis'e cinsel yakınlık bile duyar. Filmde, sevgi ve güvenin sömürü ve tahakküm temelli, eşitsiz ilişkilerde kalıcı olamayacağını altı çizilir; Selma'nın hayalleri aracılığıyla insanca bir dünyaya duyulan özlem dile getirilir. Bu kadarla da bitmiyor, çocuğun gözlükten kurtulması, gerçek yaşamda bir umut kapısı aralıyor.

Filmin Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye kazandığını, Selma rolündeki Björk'ün "En iyi Kadın Oyuncu " ödülünü aldığını da hatırlatalım.

"İKİNCİ BAHAR"

Senaryosunu Sulhi Dölek'in yazdığı "İkinci Bahar", ekrana veda etmesinin ardından 12 Ocak 2001'de diziye emeği geçenlerin, eleştirmen, sosyolog ve iletişimcilerin katılımıyla "Siyaset Meydanı" nda ele alındı. Gerek sanatsal yönü gerekse emeğin değeri, dostluk ve dayanışma gibi toplumcu mesajlarıyla dikkat çeken dizi; stüdyoya yağan fakslarla, e- mail'lerle izleyiciden tam not aldığını gözler önüne serdi. Stüdyodaki katılımcılardan bir kadın sosyolog- yazarsa diziyi; aile odaklı oluşu, geleneksel cinsel rolleri üretme, erkek çocuğuna tapınma vb. izlekleri içerdiği savıyla eleştirdi. Ancak ben bu eleştiriye katılmıyorum. "İkinci Bahar" dan zaten köktenci bir eleştirel tavır beklemediğimden -bu, bir diziden çok şey beklemek olurdu- ve değerlendirmelerimizin öyküde yansıtılan gerçeklikleri özgül, tarihsel bağlamlara yerleştirerek yapılması yanlısı olduğumdan, dizinin erkek egemen ideolojinin eleştirisine katkı getirdiği düşünüyordum. Finaldeki çıplak erkek çocuğu ve alaylı tondaki "tabi ki erkek!" ünlemesi bile beni haklı çıkarıyor kanımca. Senaryoda toplumsal evrimin dikkate alınması bizi yanıltabilir. Bu yüzden kadın figürleri cinsel rol kalıbının dışına çıkamadıkları izlenimi verebilir. Örneğin Hanım'ın Ali Haydar'la evliliğindeki kadın-erkek dayanışması. Evlilikte denetim, itaat gibi baskıcı ilişkilerin yerini, özgürlüğe engel olmayan bağlılığın alması, kadın lehine bir kazanım değil midir? Zaten öykü boyunca değişimin, dönüşümün öncüsü hep kadınlar oluyor. Cinsiyete dayalı eşitsizliklerle mücadele ederken erkekleri de hizaya getiriyorlar. Hanım'ın Ali Haydar'a "kadından mezeci olurmuş" dedirtmesi; Melek'in, Medet'le çocukluktan beri birbirlerini sevdiklerinin somut kanıtı olan mektupları, resimleri babasının gözüne sokarak isyan bayrağını çekmesi... Kuşkusuz, Safiye gibi değişmeyenler de olacaktır aralarında. Çoğu, cinsellikleri konusunda söz sahibidir, aile içinde kalsa da. Gülsüm'ün çocuğuna baba aramasını olduğu kadar onu çevreye kabul ettirme çabasını da görmek

gerekir. (Samatya'da geçiyor öykü!) Aynı şekilde hem kız hem erkek çocuklar, ailenin, toplumun kendilerine dayattığı kısıtlamaları aşma çabası içindedir. Öyküde aile yaşamına aşırı ölçüde değer verilmesine gelince: Kurumsal olarak varlığı onaylanıyor mu ailenin? Ali Haydar'ın sıkı sıkıya sarıldığı geleneksel değerlerin toplumsal değişim ve dönüşümün gerisinde kaldığı; Vakkas'ın iş yaşamındaki mülkiyet, sahiplenme, egemen olma tutkusunun karısı ve oğluna da yönelik olduğu; dahası toplumsal dokuya kök salmış baba yetkesini erkeklerden devralan Melahat Usta'nın ceberuti analığı vb. yeterince eleştiriliyor. Ancak bir yandan da küreselleşme koşullarında ailenin yeni gerçeklerine, devletin yapamadığını yapmak zorunda bırakılışına dikkat çekiliyor. Toplumsal ilişkilerde istikrarsızlık, gelecek kaygısı, her alanda güven krizi: Küreselleşmenin insanlara armağanı! Aileleri olmasaydı o çocuklar ne olacaktı? Örneğin Ulaş, karanlık güçlerin ellerine düşerek yıkıma sürüklenecekti. Ayrıca sorun salt geçim sıkıntısı çeken ailelere özgü değil. Küreselleşme koşullarında her kesimden çocuk "problemlili çocuk" adaydır. Ceren niçin yuvaya döndü? İnsan hiç olmazsa sanatta görmek istiyor başkaldırıyı. Ama başkaldırı, kişiyi bağımlılıktan kaçarken daha da bağımlı duruma getirebiliyor. Özetle, ailenin demokratikleşmesine (dolayısıyla toplumun) ve bu mücadelede kadınların öncü rolüne vurgu yapılıyor öyküde; ama aile dışındaki yaşam biçimlerini değersizleştirme gibi bir mesaj verilmiyor. (Kendi kendine yeten, yalnız yaşamaktan hoşnut Basri ve Tansu örneğin.)

Bu arada öyküde merkezi bir yer tutan aşk izleşine de değinmek istiyorum. Öyküde aşk, geçmişini özümleyerek, aşk'ı özveri temelinde tanımlayan geleneksel yaklaşımla ele alınıyor. Bu da akla hemen aşk köleliğini getiriyor, özellikle Neriman'ın aşk karşısındaki tutumunu... Ruhbilimcilere göre tutku öylesine güçlü bir duygudur ki, benliği bile yok edebilir. Hele aşk tutkusunu! Neriman'ın aşkı da tutkudan sevgiye evriliyor kanımca; Ali Haydar'dan öte, insan sevgisine. Kuşkusuz kadın erkek ilişkile-

ri kökten bir biçimde değiştirilip dönüştürülmedikçe cinselik ve aşk anlayışı temelinden sarsılamayacaktır. Öyküdeki erkek figürlerinde de gördük; erkeğin benliğinde toplumsal ve bireysel iktidar öylesine kaynaşmış ki... Erkeğin, kadının sevgisini kazanmak için çaba harcamaya gerek duymadığı bir toplumda, Ali Haydar'ın, Vakkas'ın, şecattin'in çabalarını azımsamamak gerekir.

Sonuç olarak, erkek egemen toplumda kadınların kendilerini tanımaları engellenmiştir. Dolayısıyla erkek egemen ideolojinin eleştirisine katkı getiren dizileri, filmleri desteklememiz gerektiğini düşünüyorum.

“KIZ KURUSU” PİYANO ÖĞRETMENİ

Avusturyalı yönetmen Michael Haneke'nin son filmi "Piyani-
nist" (2001, Avusturya), yine Avusturyalı kadın yazar ve müzisyen
Elfriede Jelinek'in otobiyografik öğeler taşıyan romanından uyarlanmış
sinemaya. Filmin aynı zamanda da senaristi olan yönetmenin Klasik Batı Müziği,
psikanaliz, feminizm, göstergebilim vb. alanlarda akademik bir çalışma yaptığı belli. Film bu açıdan kadın araştırmalarına konu olabilir. Bizi ilgilendiren ise, aşağıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi, filmin izleyici üzerindeki etkileri.

"Çoktan 40'lı yaşlarına girmiş, hâlâ baskıcı, dırdırcı annesiyle birlikte oturan bir kız kurusu ve öğrencilerine karşı sert, katı bir hoca olan Viyana konservatuarı piyano öğretmeni Erica Kohut, ilk bakışta normal, sıradan görünen bir yaşam sürer. Oysa uzun yıllardır bastırılmış cinselliği, yaşamında her an büyük hasarlara neden olacak patlamalara gebe. Hala aynı evi paylaştığı, aynı odayı bölüştüğü, despot cadı annesiyle, sevgiyle nefret arasında salınan, yalama olmuş, gergin ilişkisinden uzaklaşmak için porno dükkanlarında 'hard' filmler seyrederek vakit geçirir, meraklı erkek bakışlarına aldırmaksızın... Ona aşık olan genç öğrencisi Walter'den annesiyle kendisini bir güzel dövmesini talep eder." (Sungu Çapan, Cumhuriyet, 7. 12. 2001)

Dünyanın her yerinde büyük çoğunluğun filmi, bu sinema yazarımız gibi cinsiyetçi önyargılarla izlediğine kuşku yok. Nitekim İstanbul'da, orta yaşlı kadın izleyiciler arasında yaptığımız küçük çaplı bir araştırmadan şu sonuç çıktı: Biraz mürekkep yalamış olanlar Erica'yı psikanaliz terimleriyle -penis hasedi, penis tapınmacılığı vb.- tahlil ettiler(!). Diğerleri evde kalmış, klinik vaka, sapık diye nitelediler ve olaylardan Walter'in suçlanamayacağını, Erika'nın başına gelenleri hak ettiğini eklediler.

Filme gelince, cinsiyet körü olduğunu söyleyebilir miyiz?

Karakterlere biraz daha yakından bakmaya çalışalım önce. Anne; müzik kariyeri disiplinli çalışma, irade, kendini işine ada-

ma vb. katı kuralları şart koştüğundan, cinselliğini sakatlama pa-
hasına kariyerinde yükselmeye yönlendirmiştir kızını. Bir Schu-
bert uzmanı olan Erica'nın, gerek kendini ünlü besteciyle özdeş-
leştirmesi gerekse yetiştiriliş biçimi, erkek cinselliğine meyilet-
mesini kolaylaştırmıştır. Bundan utanma, suçluluk duygusu fa-
lan duymaz. Cinsel organı, erkeğinki gibi sperm fıskırtmaya uy-
gun olmadığından o da işeyerek yakalar cinsel doyumunu. Cinsel
kimlik konusunda çelişkili bir tutum sergiler. Gençlik iddiasın-
da olduğunu söyleyerek kendisini küçümseyen annesine tepki
olarak kadınlığını sahiplenir. (Cinsel organını jiletle keserek ka-
nattığı sahne: Annesini, adet gördüğüne inandırmak için petini
kasıtlı olarak düşürür.)

Yaşamına Walter'in girmesiyle kadınlık arzuları uyanmaya
başlar. Delikanlıyı, öğrencisi Anna ile samimi bir hava içinde
konuşurken gördüğünde kıskançlığa kapılır. Kızın paltosunun
ceplerini cam kırıkları ile doldurarak ellerinin kesilmesine ne-
den olur. Ancak bu davranışı salt kıskançlıktan kaynaklanma-
maktadır. Anna kendi geçmiştir. Erica kızın henüz kadınsı
özelliklerini yitirmediğini sezmiş, istikbalinin kendisine benze-
mesini önlemek istemiştir. Ayrıca, müzikte yalnızca üstün yete-
neklere şans tanır; deha olmadıktan sonra yaşamın kariyer uğ-
runa heba edilmesine karşıdır.

Walter'i, Erica'nın kariyerindeki başarısı, sıradışı, "zor" bir
kadın oluşu cezbetmiştir. Ona romantik duygularla yaklaşır. Eri-
ca ise aşka değer vermez. Aşk hakkında deneyimliymiş gibi ko-
nuşur. Duygularının zekasının önüne geçmemesiyle gururlanır.
Ama Walter'in sevişme talebini geri çevirmez. (Tuvaletteki sah-
ne.) İlk anda her ikisi de içgüdülerinin buyruğunda tam bir ken-
dinden geçme hali yaşarlar. Ama sonra işler çatallaşır. Walter
Erica'nın cinselliğe ilişkin duygularının homojen olmadığını
fark edememiştir. (Kendini erkek gibi hisseder Erica; delikanlı-
ya hükmeder) Üstelik tüm ilgisini kendi boşalma'sına yönelt-
miştir. Bu, Erica'yı rahatsız eder; uyarılmış haldeki delikanlının
işini kolaylaştırmayı reddeder. (Walter'in boşalma'dan sonra

nasıl zafer kazanmışcasına keyiflendiğini anımsayalım: Erkeğin, taleplerin karşılıklı olması gerektiğini dikkate almayan sevişme anlayışı!)

Derken "mektup krizi" yaşanır aralarında. Walter Erica'ya "Sana aşık olmuştum, ama sen sapıksın" diyerek çekip gider. Pekiyi, Erica nesneleşmeyi neden arzulamıştır?

Filmde bunun kişiye özgü, karmaşık, öznel nedenleri yansıtılmaz. Ayrıca Erica, nevrotik davranışlar gösterse de organik düzeyde bir hastalık sergilemez. Öyleyse? Cinsel kimliğindeki istikrarsızlıktan kurtulup kadınlığını keşfetmesi için Walter bir fırsattır. Verili cinsel ilişkide ise kadının arzusunun erkeğine tabi kılınması, her ikisinin de doyumunu için gerekli olduğundan, Erica bu koşullandırmanın etkisi altındadır. Tabii, erkeklere özel pornografi dünyasını yakından tanımış olmasının yol açtığı etkileri de atlamayalım. Öte yandan dayak sahnesini annesine izletmekle, kendisine kadınlığı yasaklayan anneden öç almış olacaktır.

Walter'i arar. (Buz hokeyi binası.) Hoş görünmeye çabalayarak onu sevişmeye zorlar. Ama erkek arzusunun nesnesi olmayı- oral seks- kaldıramaz. (Kusma sahnesi.)Walter ise erkek kimliği ile yüzleşmediğinden Erica'nın kusmasını, erkekliğine duyduğu özsaygıya tehdit olarak algılar. Başka kadınlarla böyle bir şey yaşamadığını söyleyerek hakaretlere- ağzın kokuyor- başlar. Erica kaçınca büsbütün sinirlenir. Olayı erkekliğine yediremediği için geceyarısı Erica'nın evini basar, talepler listesini sırasıyla uygulamaya girişir. Cinsel birleşme aşamasında Erica'nın da katılımını bekler. Ama Erica onun isteklerini karşılıksız bırakır. Şiddet ve tahakkümle biçimlenmiş erkek arzuları onu düşkırıklığına uğratmıştır.

Çözümü bir kez de kendi cinsinde aramaya -anne- niyetlenir. Ama annesi onu anlamaya çalışacağı yerde tıpkı Walter gibi acımasızca yargılar.

O geceki kabustan sonra, çantasına sakladığı bıçakla, konser binasında Walter'i beklerken görürüz Erica'yı. Walter yaptıkla-

rına pişman olmamıştır; alaycı, küstah bir tavırla geçip gider yanından. Erica yalnız kalınca bıçağı kalbine saplar ve binayı terkeder.

Hedef niçin Walter değil de kendisi? Bıçak bedenine saplanırken niçin canını acıtmadı?

Film bunun, erkek egemen sistemin eleştirisine yönelik simgesel bir edim olduğunu düşündürten ipuçları sunuyor izleyiciye. Anna ile Erica'nın porno dükkanında yakaladığı erkek öğrencisi aracılığıyla toplumsal cinsiyet kimliklerinin kuruluşundaki farklılığa ve cinsel baskının erkeklerden çok kızlara uygulandığına dikkat çekilmesi. Buz hokeyi gibi şiddeti özendirici sporların erkek kimliğinin gelişimindeki olumsuz rolü. (Hokeyci gençlerin buz pateni yapan kızları pistten kaçırtmaları.) Erkeklerin ihtiyaçlarına göre belirlenmiş pornografide kadın bedeninin sömürülüşü. Romantik aşk'ın, kadını kendi gerçekliğinden koparıp yüceltmesi ve cinsler arası eşitsizliği yok sayarak aşıkların mutlak bir birlik oluşturmalarını öngören doğası; ki bu erkeğin, erkek kimliğine eleştirel bir gözle bakmasını engeller. (Walter) Örnekleri artırabiliriz. Öte yandan yeterince işlenmemiş olmakla birlikte karakterler, toplumca belirlenmişlikleri vurgulanarak yapıp ettiklerinden bireysel olarak suçlanmazlar. Sözelimi Anne sürekli televizyon izler. Evde Baba - akıl hastanesinde- yetkesini temsil eder. Ailenin ayakta kalabilmesi için konulmuş kurallar ise en uç noktada eleştirilir filmde: Erica'nın ensest yasağını delme girişimi. (Cinsel ilişki, kandaşı dışında ve karşı cinsle kurulabilir ancak.) Bütün bunlar biraraya toplanınca; bıçağın fallus'un iktidarını simgelediğini ve kadın cinselliğini "öldürdüğünü" düşünebiliriz. Dolayısıyla bu simgesel anlatım kadının, cinselliği konusunda hak arama anlamında bir çıkmaza işaret eder, Erica'nın kendi çıkmazına değil. Keza, filmin tarihi konser binasının görüntüsüyle son bulması, Batı dünyasının bu eril karakterli arkaik kurumunun toplumsal yapıyı temsil ettiğini ima eder. Bina sapaşlam ayaktadır! Erkeğin cinsel iktidarı, tarih kadar eski toplumsal yapının bütünü dönüştürül-

medikçe nasıl ortadan kalkacaktır? (Erica bıçağı Walter'e saplasaydı film melodrama dönerdi.) Ekonomik ve toplumsal yönden güçlü olması Erica'yı cinsel yönden özgür kılabilir mi? Cinsellik dört duvar arasında yaşanmıyor; uyulması gereken yazılı yazısız kuralları -yasa, gelenek, görenek- var. Gerçek dünyadaki eşitsiz ilişkiler, kadınların cinsel fantezilerini bile etkileyebiliyor. Erica onca acıyı niçin çekti? Hem kadının hem erkeğin bilinçaltına işlemiş eril önyargılar yüzünden değil mi? Bu durumda kadın cinselliğini net bir biçimde tanımlamak mümkün mü?

Film, kadın-erkek eşitsizliğinin yapısal olduğunun altını çizerken kadın özgürlüğü konusunda iyimser görünmüyor. Bunun çeşitli nedenleri olabilir. Birincisi, Batı toplumunda dayanışmadan yoksun birey (Erica) toplumsal mücadelelerde özne olabilmeye umudunu vermiyor. İkincisi; çağdaş kadının erkekleşmesi (Erika'nın duygularını rasyonelize etmesi eleştirilir.) Öte yandan günümüzde cinsellekle ilgili hâlâ yanıtlanmamış yığınla soru varken yenileri çıkıyor ortaya. Filmde de değinildiği gibi, cinsel arzunun bir yandan denetlendiği, bir yandan kısıp kısıldığı çağdaş tüketim toplumunda, cinsellik ticarileştikçe içinden çıkılmaz bir hal alıyor. Kişisellikten yoksun, insanî iletişimin ortadan kalktığı, belirsizliğe sürüklenen bir cinsellik anlayışı yaygınlaşıyor.

Ama film her şeye karşın yeni kuşağın -Anna- umutsuzluğu umuda çevirebilme potansiyelini gözardı etmiyor: Anna'nın kariyerini sürdürme konusundaki kararlılığı, henüz bozulmamış kişiliği ve en önemlisi kadınlığını zaafı ile kabullenışı yabana atılmamalı. Özgürlüğümüze giden yolda ilk adım "ben kadını" demekle başlıyor çünkü. "Kız kurusu" piyano öğretmeninın trajedisini ancak o zaman anlayabiliriz; tabii yatak odalarımızda yaşanmış kendi trajedilerimizi de. Sorunlarımızın farklılığı sonucu değiştirmiyor.

ALDATMA ÜZERİNE

Yazının esin kaynağı Ahmet Altan'ın son romanı "Aldatma" (2003) ile Amerikalı yönetmen Adrian Lyne'in geçtiğimiz ay vizyona giren "Sadakatsiz" ("Unfaithfull") (2003 , ABD) adlı filmi. Her iki yapıtta da aynı izlek işleniyor: Kadının kocasını aldatması. Yapıtları ideolojik açıdan değerlendirmeye çalışacağım, ama önce "aldatma" olgusunun kültürel evrimine bir göz atalım.

Refahın artması tarih boyunca insanlığın, cinsel yaşamını zenginleştirme arayışlarını teşvik etmiştir. Çin'deki milattan önce bin yılından kalma pornografik objelerden, cinsellikten haz alma tekniklerini öğreten "Kamasutra"daki Marquis de Sade'a, Doğu ve Batı dünyası bunun çok sayıda örnekleriyle doludur. Neoliberalizm çağında ise, bedenin zevklerine duyulan ilgi daha önce hiç görülmedik ölçüde arttı. Güzel ve bakımlı olmak, cinselliği dayatma ve kısıtlama olmaksızın yaşamak, kuşkusuz her insanın özlemidir, tıpkı geçmişte olduğu gibi. Ancak bireyin bedenini kendi kontrolü altında tutması günümüzde zorlaştı. Neoliberal kapitalizm, birey üzerindeki iktidarını en uç noktaya vardırarak için insanın içgüdülerini, arzularını kullanıyor. Dış görünüş belki de tarihte ilk kez bu kadar önemsenen bir değer haline geldi. Kozmetik, spor, hormon, vitamin, plastik cerrahi gibi dallarıyla güzellik endüstrisi müşterileri arasına erkekleri de kattı. Eski karikatürlerdeki göbekli patronların yerini, fitness-center'ların müdavimi tığ gibi işadamları aldı. Müşteri çekmek için erkeksi terimler üretildi: Manikür- pedikür yerine el –ayak bakımı... Podyumlarda erkek mankenler çoğaldı. Fashion TVler, uni-seks güzellik enstitüleri, "iyi görün, iyi hisset" sloganları... Erkekler de dış görünüşün iş ve aşk yaşamında işe yarayabileceğini keşfettiler. Gerçi erkeklerin güzelleşme merakı eskiye dayanır, bu merak örneğin 18.yy. Avrupa'sının topuklu papuçlu, dantel gömleklili, allıklı pudralı soylularında doruğa varmıştı. Ancak günümüzün bakımlı erkek ve kadın imgeleri

holding, borsa, medya mensubu gibi gelir düzeyi yüksek gruplara özgü değil; emekçi kesimi, halk kitlelerini kapsayacak şekilde yaygınlaşıyor. Tüketici avı için reklamlar, defileler, pop şarkıcıları yetmedi; "yeni imajınız" türü televizyon programları yapılıyor. (Biri kız biri erkek iki genç, güzellik enstitüsünde bakıma sokulduktan sonra, reklamını yaptırmak isteyen firmaların ürünleriyle tepeden tırnağa donatılıyor.) Bu salgın küreselleşirken akla hayale gelmeyecek çılgınlıklar yaşanıyor: Sarı saçlı, mavi gözlü(lensler sağolsun) Asyalılar, Afrikalılar. "Irk atlama" çabası da bir şey mi? Çocuklarının güzel olmasını isteyen ailelere internet'ten yapılan sperm ve yumurta satışları... Haz kavramı genişliyor; birey yeni olan her şeyi -yiyecek içecekten bara arabaya- denemeye yönlendirilirken buna karşı cinsi neden dahil etmesin? Tüm bu yeni gelişmeler (daha doğrusu kültürel tahakküm biçimleri), bireyin "aldatma"yı körükleyen bir kültürle kuşatılmış olduğuna işaret ediyor.

"Aldatma" elbette ki çağımıza özgü bir olgu değil. Bilindiği gibi, erkeğin üstünlüğü onun ekonomik üstünlüğünün sonucudur. Bu nedenle tarih boyunca erkeğe görece cinsel özgürlük tanınmıştır.(Genelev örneğin.) Erkeğin mal varlığının kendi çocuklarına geçmesi için de kadın tekeşliliğe zorlanmıştır. Ancak kadının buna karşı çıkmasının önüne geçilememiştir. Mülkiyet ilişkilerine dayanan toplumsal düzen "metres" olgusunu da "boynuzlu koca"yı da kendi yaratır gene kendi cezalandırır. Ama toplumsal bilincin artmasıyla geçmişte günah, modern çağlarda suç olan aldatma("zina") çağdaş toplumda hukuksal düzenlemelerle suç olmaktan çıkarıldı. Artık hem kadın hem erkek için boşanma nedeni sayılıyor. Kadın-erkek arasındaki hukuksal eşitsizliğin giderilmeye çalışılması, henüz geniş kitlelere yansımamış olsa da kadına bağımsızlığın yolunu açması açısından önemli bir adım. Nitekim eğitilmiş, işinde yöneticiliğe kadar yükselebilmiş, kendi ayakları üzerinde durabilen, yalnız yaşamayı göze alabilen kadın sayısı artıyor. Yeni kadın'ın özgüveni doğaldır ki cinsel yaşamına da yansıyor. (Cinsel ilişki erkeğin

keyfine bağılı olmaktan çıktı.) Ancak çağdaş gerçekliğin karmaşık yapısı burada da kendini gösteriyor: Bir yanda metâlaşmış insan ilişkileri, bir yanda kadın lehine giderek artan kazanımlar... İşte Ahmet Altan'ı da konjonktür cesaretlendirmiş olsa gerek, "Aldatma" yı yazması için. Sözgelimi Medeni Yasa'da yapılan değişikliklerle "zina" bizde de suç olmaktan çıktı. Öte yandan romanın kadın karakteri (Aydan) başarılı bir işkadını, aynı zamanda iyi bir eş, iyi bir anne. Sonra; erkekler dönüşme yolunda: Aşık (Cem) cinsel serbestliği kendisine olduğu kadar Aydan'a da hak gören bir tutum-içinde. Keza Koca (Haluk) olayı öğrenince silaha sarılmıyor. Dolayısıyla yazara göre "aldatma" konusunda artık zihniyetlerin de değişmesi gerekiyor.

Görünüşte Aydan'ın kocasını "aldatma"sının haklı bir gerekçesi yok. Yazar onun bu davranışının utandırıcı, küçültücü olmadığı kanısını uyandırmaya çalışıyor okurda. Ama bunu toplumsal düzen karşısında haklı göstermeye çalışmıyor. Zaten karakterlerin ruh halleriyle uğraşiyor, ötesine karışmıyor: Sistem üzerine yoğunlaşmıyor; toplumsal eşitsizliklere, baskı biçimlerine hiç girmiyor. Hal böyleyken cinsel baskının kalkması talebi niçin olsun? O yüzden Aydan'ın davranışını hem yüceltiyor hem cezalandırıyor. Aynı nedenle karakterlerin ruhsal gelgit'leri de kafa karıştırıyor. Bununla, postmodern toplumun bir özelliği olarak benliğin bukalemunu andıran istikrarsızlığı mı eleştiriliyor acaba? Ancak görünen o ki romanda muğlak olmayan iki şeyden biri yazarın kapitalist düzeni kabul eden yaklaşımıysa, diğeri cinsiyetçi önyargıları. Aydan'ın "yüzündeki gülümsemenin Cem'in gülümsemesi olduğu" final cümlesiyle yazar baklayı ağzından çıkarıyor. (S.238) Kadının erkeğe benzeri ise aylık popüler dergilerde bile eleştirilir! Diyelim, Aydan'ın kişiliğinde aslında erkeklik konumu eleştiriliyor. Bu neyi değiştirir? Romanın başarılı bölümleri bizi bu konuda yanıltmasın: Örneğin tüketim arzusu ve rekabetçi toplumsal ilişkilerin cinslerarası ilişkiyi farklı biçimde etkilediğinin altı çizilir: Aydan ve Cem her ikisi de birbirlerinin karşısına maskesiz çıka-

mazlar, ama Cem kadına duygularını hiç açmaz, duyguları tümüyle açıklamamasının etmenin kendisi için bir tehdit unsuru olabileceği kaygısıyla. Yine toplumsal rollerden ötürü din, gelenek-görenek vb. arkaik etmenler Cem'i değil, Aydan'ı korkutur. Halk, olaydan sonra karısını açıkça kabul etmez ama dışlamaz da. Onun bu tavrı, bireye aidiyet duygusu verdiği için aile kurumundan kopamama gibi insani bir zaaf olarak düşünülebilir. Örnekler artırılabilir. Şimdi de madalyonun öbür yüzüne bakalım: Küreselleşme tufanı kişiye bugüne değin güvenlik sağlayan çekirdek aileyi temellerinden sarsıyor. Peki, küresel kapitalizm koşullarında aile yapısı çözülebilir mi? Yazarın kültürel donanımı içinde ne de olsa diyalektik materyalizm de olduğundan, böyle bir şeyin olanaksızlığını bilmez değil. Ama anlaşılan ailenin yeni ideolojik şekillenmesine(!) katkıda bulunmaya heveslenmiş: Bırakınız aldatsınlar! Artık kadınlar da; tabii, becerebilenler! Aydan'ın kendi geleceğini kurmasına bu yüzden olanak vermiyor. Kocasını yönlendiriyor onun yaşamını. Kadın, erkek vesayetinden kurtulamıyor. Demek ki ailenin, dolayısıyla toplum yararına kadının "dizginlenmesi" gerek! Yoksa yanılıyor muyuz? Aydan değişim ve dönüşüme hazır olmadığı için mi yazgısının dışına çıkamıyor? İşin bu yanı da var ama, yazarın Aydan için "hastalık"tan (hırsızlık hastalığı) başka alternatif üretememesine ne demeli? Özetle, yazarı ne toplumsal değişim dönüşüm ilgilendiriyor, ne de kadın özgürlüğü. Okurun roman üzerine kafa yorması da ilgilendirmiyor sonucu çıkar bundan. Elinde olmadan insanın aklına Henry Miller ve D.H. Lawrence gibi -ki maçouluklarıyla tanınırlar- ünlü yazarlar geliyor; sansüre, müstehcenlik suçlamalarına göğüs gererek cinsellik gibi netameli bir konuya neşter atmışlardı. Bu yüzden kitapları hala okur bulabiliyor. Çağdaş yazarlık anlayışı, okurda düşünsel değil, duygusal etki yaratmak ise yakında ortada ne yazar kalacak ne de okur demektir. Çünkü magazin dergilerinden, chat sitelerinden astrologlara -hatta kimi psikologlara- romancıların rakipleri öyle çok ki. Onlar da müşterilere duymak istedikleri şeyleri söy-

lüyorlar. O yüzden medyanın "Aldatma" türü kitaplarla saf okur kitlelerini sömürmesinin de sonu yakındır.

"Sadakatsiz"e gelince, günümüzde geçer film. New York'un bir banliyösünde, lüks bir villada, kamyon şirketi sahibi kocası(Edward), dokuz on yaşlarındaki oğlu Charlie ile mutlu bir yaşam süren Constance, müzayede işleriyle uğraşmaktadır. Kente indiği bir gün sokakta, Fransız asıllı, yakışıklı bir genç (Paul) ile karşılaşır. Cinsel merak, erkekler konusundaki bilgi ve deneyim yoksunluğu gibi dürtülerle Paul ile ilişkiye girer. Paul'un renkli kişiliği kadının başını döndürmüş olsa da, kocasına olan bağlılığını, sevgisini etkilemez. Gerek Constance'nin bu tutumu gerekse kafede kadın arkadaşlarıyla buluştuğunda yapılan konuşmalar yönetmenin, çekeşliliği insanın doğal karakteri olarak gördüğü izlenimini verir. Cinselliğe yönelik toplumsal baskıların en çok kadınları mağdur ettiği görüşü de kafedeki orta yaşlı kadın tarafından dile getirilir.(Kocalarını aldatan kadınların ödediği bedelden söz eder uzun uzun.) Öte yandan yönetmene göre cinsel aldatma genel anlamda aldatmadan ayrılmaz. (Edward örneği.) Edward'ın benliği ve işadamı kimliği birbirini yansıtır. İş anlayışı; kapitalist iş dünyasındaki ilişkileri, aile içi ilişkileri belirleyen kurallara göre biçimlendirilmiş türdendir. Bu nedenle yanında çalışanlardan şirketi aile ocağı olarak görmelerini bekler. Nitekim, bir elemanını "İşinde sadakatsizsin" diyerek işten çıkarır. Adam da ona, "Sadakatsizlikten söz ediyorsun ama, sen önce kendi ailene bak" yanıtını verir, Constance'ı kastederek. Edward zaten süphe içindedir, adamın iması onu harekete geçirir, karısını dedektife izlettirir. Gerçeği öğrenince Paul ile konuşmak için delikanlının kaldığı eve gider. Paul'un ikram ettiği votkayı içerken birden karısına hediye ettiği bibloyu görür. Edward yıkılmıştır. Biblonun gizli bir bölümüne, yirmi beşinci evlilik yıldönümlerinde açılmak üzere karısına yazdığı mektubu saklamıştır. (Evliliklerinin bozulmazlığına öylesine inanmış ki!) İçkinin de etkisiyle kendini kaybeder ve Paul'u kafasına bibloyla vurarak öldürür. Yönetmen cinayet olayı

ile toplumsal sorunlara işaret eder: ABD’de adalet zengin ve yoksula farklı işler; zenginin suçunu bağışlamaya hazır bir anlayış hakimdir. (Polis cinayetin üstüne yeterince gitmedi kanımca.) Günümüz gerçeği olarak ise, kapitalizmin mağdurları hukukun güvencesi altında değildir. Edward elemanını sorgusuz sualsiz işten atar. (Sendika falan yok.) Geçici olarak başkasının evinde kalan, geçici işler yapan (kitap satıcısı) Paul’ün katili de yakalanamaz. Gerçi polis delil bulamaz, ama öyle görünüyor ki, yönetmen cinayetin aydınlanmamasıyla, sistemin gözünde Paul gibilerin değerinin olmadığını vurgulamak ister. (Niyet edilseydi olayı fotoğraflayan dedektif aranıp bulunabilirdi.) Zaten yönetmen eleştiri oklarını her fırsatta sisteme yöneltiyor: Edward’ın cinayetten hemen sonra, yakalanma pahasına oğlunun okul müsamesesine gitmesi, babalık rolünün birey üzerindeki baskısına işaret eder. Edward’ın aile yemeğinde, duadan sonra hızarla hindiyi kesmesi Paul’ün öldürülmesini çağırıştırır, "kutsal aile"nin bekası için kanlı cinayetler işleniyor gibisine. Öte yandan yönetmen kadın özgürlüğü konusunda gerçekçiliği elden bırakmaz. Toplumsal eşitsizlikleri göz önünde bulundurarak Constance’a sahip olmadığı özellikler yakıştırmamıştır. Yasal eşitliğin bile hayata geçirilmesi kolay değilken bu da çok doğal. Constance ne yaşamı ne de rolünü sorgulamıştır, yaşamın rastlantılar üzerine kurulduğuna inanır: Paul’ün resimlerini yakarken "keşke onunla karşılaştığım gün taksi bulup eve dönseydim de bunlar olmasaydı" hayalleri kurar. Ancak yönetmen karakterleri toplumsal kimlikleri içinde betimlerken şematizme düşmez. Final sahnesinde, karakolun önüne çekilmiş arabalarında görürüz aileyi. Her şeyi satıp savıp Meksika’ya kaçma hayali kurarlar. İlk bakışta oportünist bir tutum olarak görülebilir bu. Ancak onların hayali, geçimlerini balıkçılıkla sağlamak, deniz, kumsal, doğayla iç içe yaşamaktır. Mesaj açıktır: Özel mülkiyet insan ilişkilerini bozar, İnsanca var olmaları engellenen bu kişiler, toplumsal koşullanmaları kırdıklarında mutlu olabilirler ancak. (Kamera arabanın arkasında oturan oğullarına odaklanır, onlar

önde konuşurlarken; ana-baba rollerinden arınmış olarak.) Film, araba karakolun önünde dururken biter. Sonuç olarak, yönetmen tüketim toplumunun dayattığı cinsel alış verişe karşı çıkar; cinselliğin benliğimizde cinsel edimden çok daha kapsamlı bir yer tuttuğunu savunur. Karı kocanın değişip dönüşmemesini mutlaklaştırmaz, onların hayalleri aracılığıyla insanın kapitalizme tutsaklığının aşılabileceği umudunu canlı tutar. "Aldatma"dan farkı da bu!

"SAATLER " FİLMİNİN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

Geçen ay izlediğimiz Michael Cunningham'ın aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan, Stephen Daldry'nin yönettiği "Saatler" in (2003, ABD) ana izleği eşcinsellik. Filmde bu konu İngiliz yazar Virginia Woolf (1920'lerin başı), Kaliforniyalı evkadını Laura Brown (1950'ler) ve New Yorklu editör Clarissa Vaughan'ın (2000 yılı) yaşamlarından kesitler sunularak ele alınıyor.

Eşcinsellere yönelik kuşaktan kuşağa süren baskı ve denetim mekanizması filmin geçtiği 1920'li, 50'li yıllarda da hız kesmemiştir. Eşcinseller hâlâ içinde yaşadıkları toplumun sürgünüdürler. 50'lerde eşcinselliğin tartışılması bile tabudur. Kaynaklara göre, kadın eşcinselliği, toplumsal düzen için ciddi bir tehlike oluşturacak kadar önemli görülmezken, toplumda homofobi (Erkek eşcinselle duyulan nefret.) yaratılarak; eğitim, yönetim, bürokrasi, ordu vb. kurumlarda erkekler arası dostluğun ve yakınlaşmanın önlenmesine çalışılır. (Lyne Segal, "Ağır Çekim, Ayrıntı yay.) 70'lerde tıbbın yardımıyla eşcinsellik tabu olmaktan çıkıp (1973) uzmanlarca alternatif bir yaşam biçimi olarak onaylanır. Öte yandan doğum teknolojisindeki gelişmeler -ilk tüp bebek 1978'de doğdu; yapay döllenme, sperm bankası, taşıyıcı annelik, teknolojik baba vb.- yeni yaşam ve aile biçimlerine yol açtı. 80 sonrasında neoliberalizmin kültürel atmosferi feminizmin ve eşcinsel hareketlerinin (gay, lezbiyen) güçlenmesini sağladı. (İngiltere'de yasalara göre, ordu ve polis örgütü dışında eşcinsellik suç kabul edilmiyor) Günümüzde ise gündemde eşcinsel evliliği, eşcinsel çiftlerin evlat edinmesi vb. konular var.

"Saatler", Laura Brown'un öyküsüyle ilk bakışta 50'lerde, mutlu Amerikan banliyö ailesi klişesini eleştirdiği izlenimini verir. Ancak Laura'nın depresyonunun nedeni sıkıcı, monton ev hayatı değil, cinselliğini kocasıyla yaşamak zorunda oluşudur. (Kaldı ki anneliği reddetmez, oğlu Richard'ı sever.) Bir sonraki

kuşaktan Clarissa ise yapay dölllenmeyle çocuk sahibi olmuş, kızının (Julia) babasının yüzünü bile görmemiştir. Film, kadın ane olabilir ama bir erkekle yaşamak zorunda değildir, demek ister. Ama bir yandan da Laura'nın evi terkedişini haklı göstermek için onun başarısız evliliğinin kısmen de kocasının kişiliğinden kaynaklandığını ima eder. Askerde mutlu yuva hayalleri kuran, evcimen, iyi kalpli ama sığ koca, Laura gibi duyarlı, kültürlü bir kadını anlayamaz.

Film, eşcinselliğe bir methiyedir; o nedenle cinsel kimlikleri konusundaki istikrarlı tutumlarından ötürü Virginia, Laura, Kitty ve Louis'i, eşcinsel kimlikleri içinde güçlü tutma çabası sergiler. Clarissa ve Richard ise bu konuda esnekler. Clarissa Kitty ile birlikte yaşar ama Richard'a olan aşkı sürmektedir. Richard, kendisini çocukken terkettiği için annesine kızgındır. Anaç Clarissa'yı muhtemelen annesinin yerine koymuştur. Ama duyguları karmakarışıktır, bir gün Clarissa'ya "artık senin için yaşamaktan bıktım" der ve pencereden atlayarak intihar eder. Ölmeden önceki son sözü " Seni seviyorum Clarissa"dır. Aids hastası oluşu, psikolojisi vb. öznel nedenleri bir yana bırakırsak, Richard'ın ölümünü iki şekilde yorumlayabiliriz: Davaya/ eşcinsel kimliğe ihanet eden cezalandırılmıştır. İkinci olasılık, Richard karşı cinse -ne anne, ne Clarissa- bağlanmayı reddeden bir eşcinsel olarak yüceltilmiştir. Clarissa ise yıllardır kendi kendisini aldattığını farkedip lezbiyenlerin safına katılır. (Daha önce "ucuz teselli" diye umursamadığı Kitty'e döner.)

Film lezbiyenliğe duygudaşlıkla yaklaşır ama cinsiyetçi bakış açısından kurtulamamıştır. Kadınsı olan şeylere karşı bir küçümseme dikkat çeker: Virginia'nın hizmetçilerinin sevimsizliği! Richard Clarissa ile "Bayan Dalloway" diye dalga geçer. Laura evişlerinden -kek yapmaktan- hoşlanmaz, kitap okumaktan hoşlanır. (Filmi çekenlerin "kadının eviçi emeği" kavramından haberleri yok anlaşılır.) En büyük haksızlık kanımca Virginia Woolf'a yapılmış. Feminist yazar, erkeksi kadın⁽¹⁾ ve lezbiyen kimliği öne çıkarılarak yansıtılmış. Kadınlık rolüne özgü edil-

genliğin eleştirilmesi, Virginia'nın kocası, aynı zamanda en yakın dostu, bakıcısı Leonard ile Clarissa'nın simetrik konumlanışında da belirgindir: Her ikisi de kendilerini sevdiklerine adanmıştır. Ama Clarissa'nın Richard karşısındaki duygusal zayıflığına karşılık Leonard duygularını kontrol etmekte daha başarılıdır.

Filmde eleştirilecek noktalardan biri de; sanki modernizm⁽²⁾ egemen toplum düzenine bir tepki değilmiş gibi, özgürlükçü değerlerin yaratılmasının postmodernizme mâl edilmesidir. Kuşkusuz 90'lı yıllarda Amerika'da, eğitilmiş genç kuşak, bir önceki kuşağa oranla daha liberal görüşlüdür. (Julia'nın Clarissa'ya olan hoşgörüsü) Eşcinselleri kurbanlara dönüştüren toplumsal baskı ve denetim zinciri büyük ölçüde gevşemiştir. Ama film, lezbiyenler hemcinslerinden destek görmeli; baba otoritesi tanımayan çocuklar daha iyi yetişiyor türü mesajlar vermek adına, çağdaş topluma özgü bu tür olguları ağıdalı bir duygusallıkla yüceltiyor. Bu yüzden Julia'nın durup dururken yaşlı Laura'ya aşırı yakınlık göstermesi, "babasız mükemmel kız"ı oynaması vb. bölümlerde inandırıcı olamıyor. Film diğer karakterlerin de özneliklerini yüceltiyor, onları kendi gerçeklikleri içine oturtmıyor. Reformist olduğu için inandırıcı olmakta zorlanıyor. Kadın-erkek ya da eşcinsel, tüm cinsel ilişkilerdeki çözümsüzlüğü verili kabul eden bir tutum içinde. (Kıskançlık, tartışma, kavga vb.) Cinsel ilişkilerin özgürleşmesi sorununa gözlerini kapadığı gibi, cinsel olmayan- emek sömürüsü, hiyerarşiye dayalı ilişkiler- biçimleri- ilişkileri de eleştirmez. Bunun yerine Virginia Woolf ve Richard -hatta Laura- aracılığıyla bireyci başkaldırıyı över.

Öte yandan radikal görüşler ileri sürerken cinsiyetçiliğini korumasının yanı sıra "ihtiyat"ı da elden bırakmaz. Filmde birincil ilgi odağı lezbiyenliktir; erkek eşcinselliği ise adeta gizlenmeye çalışılıyor. Eşcinselliğin açıkça sergilenmesi, erotik, cüretkâr sahnelerden kaçınıyor, erkekler arasında fiziksel yakınlaşma bile gerçekleşmiyor. (Kadınlar için ise romantik sahneler dü-

zenlenmiş) Bu nedenle filmin ataerkil, sağcı, militarist Bush ve Blair hükümetlerinin şimşeklerini üstüne çekmesi olası değil. "Saatler" in eşcinsel hakları konusunda Batı standartlarını tutturamamış ülkelerde de izleyici kaybetme riskiyle karşılaşmadığına tanık olduk; örneğin bizde. Bunun çok çeşitli nedenleri olabilir. Konunun cazibesi, izleyicinin filmdeki karakterlerin cinsel acılarına aşına olması, halkımızın hoşgörüsü, Virginia Woolf'un yaşamına duyulan merak ve ilgi, ya da yazılı ve görsel medyanın filmin magazinél yönünü -Nichole Kidman'ın takma burnu, üç as kadın oyuncunun biraraya gelişi- çekici kılması vb. Keşke izleyicilerle film üzerine bir anket yapılabilsaydı. Çünkü son yıllarda "Saatler" tarzı filmlerden, televizyon dizilerinden geçilmiyor. Ekonomik ve kültürel olarak orta ve ortanın üstü izleyici kesimine hitap eden bu filmlerde kurgu, oyunculuk, dekor, kostüm, aksesuar gibi sinemasal öğelere yoğunlaşılırken içerik de zihnen ilgi çekmeyecek, duygu ağırlıklı -aşk, ihanet, yalnızlık, ayrılık vb.- konulardan oluşuyor. (Toplumsal eşitsizlikleri ört bas etmeye de bire bir!) Böylelikle günümüzün belirsizlik, güvensizlik ortamında dertlerinden bunalmış izleyici avutulmaya, onun psikolojik gereksinimlerinin karşılanmasına çalışılıyor.⁽³⁾ Ancak bu anlayış, giderek gördüğüyle yetinen, gördüğünün tadını çıkarmaktan başka bir şeyle ilgilenmeyen bir izler kitle yaratmayacak mıdır? İzleyicilerin çoğu işyerinde olsun, televizyon karşısında olsun, tepkisiz, kayıtsız bir tavır geliştirdiğinden, ortalama izleyiciyi rahatsız edebilecek tabu konuları işleyen filmlerin bile izleyici kaybetme riski kalmıyor bu durumda."Saatler"i bir de bu açıdan değerlendirmek gerekmez mi? Usta işi kurgu ve oyunculukla, izleyicinin eşcinsel karakterlere sempatiyle bakması sağlanıyor. Yanlış anlaşılmasın: Toplumda özgürlüğün, hoşgörünün yaygınlaşmasını kim istemez? Hele bu sanat aracılığıyla olursa. Ama, ABD'nin Irak'ı özgürleştirmesine benzememesi koşuluyla.

Sonuç olarak, küreselleşme ruhu sinemaya da sindi. İzleyicinin de tektipleşmesi isteniyor. Biz izleyicilere düşen, artık görünüşte politik olmayan filmleri bile politik açıdan değerlendirmeye çalışmak kanımca.

DİPNOT:

1) V. Woolf'un cinsellikten duyduğu korkuya değinilmez. Woolf'a ait biyografik yazılarda, onun kocası Leonard ile normal cinsel yaşantısının olmadığı, bunun da küçük yaşlardan yetişkinliğe kadar, ana bir baba ayrı erkek kardeşinin cinsel tacizine uğramasından kaynaklandığı öne sürülüyor. Woolf'un cinsel kimliğini tartışmak bu yazının konusu değil. Ancak edebi bir kişiliği tahrif etmeye de kimsenin hakkı yok.

2) V. Woolf 'un modernizmin temsilcisi, modern romanın öncülerinden biri olduğu unutuluyor. Öte yandan Woolf, "İstemediğim bir hayatı bana yaşıyorsunuz?" diyerek toplumsal tecride isyan eder. (Tren istasyonunda kocasıyla tartıştığı sahne) Ablasını uğurladığı sahnede de kadını dudaklarından öper, lezbiyenliğini kastederek "ne zaman kurtulacağım bundan?" der. İlkinde devrimci bir roldeyken ikincisinde kurban rolünde çizilmiştir. Film, Virginia ve Richard'ın hastalıklarından yararlanarak her yere çekilebilecek böyle sahneler yaratıyor.

3) Aynı şey yine geçen ay izlediğimiz Rob Marshall'ın yönettiği Şikago filmi için de söylenebilir. Ancak kurgu, oyunculuk, dans, müzik vb. sinemasal öğelerin başarıyla kullanıldığı filmde, Amerika'da sistemin nasıl çalıştığı tüm çıplaklığı ile gözler önüne seriliyor. Yargı kurumu, medya, gösteri dünyası, ataerki- sınıflı toplum yapısı... hepsi eleştiriden payını alıyor. Derinlemesine çizilmiş bireysel karakterleri de son derece inandırıcı.

YENİ POLİTİK FİMLER

2003'te izlediğimiz, Danimarkalı yönetmen Lars Von Triers'in Cannes ödüllü "Dogville"i (2002), yönetmenliğini Avusturyalı Michael Haneke'nin yaptığı Fransa- Avusturya- Almanya ortak yapımı "Kurdun Günü" (Le temps du loup) (2003) ve Wachowski kardeşlerin Matrix serisinin son iki filmi " Matrix'i Yeniden Yükleme" (Matrix Reloaded)(2002) ve "Matrix Devrimleri"(Matrix Revolutions) (2003) politik duruşlarıyla dikkat çeken filmlerdi. Ancak bu yönlerinin, sinemanın toplumsal işlevinden beklentileri olan izleyicileri tam anlamıyla tatmin ettiklerini söylemek zor.

Dogville' den başlayalım. Anımsanacağı üzere, 1930'larda ABD'de ekonomik bunalım ve bunun sonucu ortaya çıkan toplumsal huzursuzluk had safhaya varmıştı. Film o dönemde, küçük bir Amerikan kasabasında geçmektedir. Mafyadan kaçan Grace adındaki genç kız buraya sığınır, kasabalılarla bir anlaşma yapar: Korunması karşılığında onlara hizmet edecektir. Derken bir gün polis gelir, kızın kayıp olduğunu ilan eder. Daha sonra, aranan bir suçlu olduğunu, başına ödül konduğunu bildirir. Polisin ikinci gelişi kasaba halkını değiştirmiştir; onu köle gibi kullanmaya başlarlar. Grace bu durumu sessizce kabullenir; çünkü çaresizlikleri zalimleştiriyor onları, diye düşünmektedir. İlk bakışta film bu yaklaşımı destekler gibidir: Küçük kasaba yaşamı, hiçbir güvencesi olmadığı için insanların mülkiyet duygusunu güçlendirir. Maddi sıkıntıların sürüklediği güvensizlik, kendini tehdit altında hissetme, çaresizlik vb. duygular, her türlü etkiye açık hale getirir onları. Güvenlik adına özgürlüklerinden vazgeçebilirler. Despotik yönetimlere bile onay vermekten çekinmezler. Dinlerine bağlıdırlar ama kötülük yaparken üzerlerinde dinin caydırıcı bir etkisi olmaz. Öte yandan filmde kapitalist ideolojinin birey üzerindeki olumsuz etkileri eleştirilir: Bahçesini çitle çevirenler, eril bireyciliğin temsilcileri tecavüzçüler vb. Bireyi gerçeklerden uzaklaştırdığı için inanç sistemle-

ri -Stoacılık, hıristiyanlık- de eleştiriden payını alır. (Grace'in mazlum rolünden zalime dönüşmesi) Ayrıca özel olarak Amerikan adalet sisteminin eleştirildiği de düşünülebilir. (Grace'in boynuna geçirilen boyunduruk, günümüzde Amerikan mahkemelerindeki halk jürisinin mahkum ettiği suçlunun ayağına takılan elektrikli prangayı getiriyor akla.) Finale yaklaşırken film, kapitalizmin faşizme doğru evrildiğini ima eder. Bu gidişattan en başta, başkalarının emeğiyle geçinen, egemen güçle işbirliğine her an hazır, kaypak, sözde aydınları sorumlu tutar (Tom, sömürüye, toplumsal eşitsizliklere karşı çıkmayan, yalnızca mazlumlara daha adil davranılması gerektiğini savunan -günde yarım dolarla da yaşanmaz ki!- küreselleşmeci aydın tipini çağırıştırır.) Kasaba halkı ise güçsüz, edilgin kurbanlar olarak sunulur; ama sunumları, Grace'in onları cezalandırmasını haklı gösterecek tarzdadır. Filmin kafa karıştıran noktası da bu. (Bizdeki gösterimde 20 dakikası kesilmiş. Bunun da payı olabilir mi?) Babası Grace'e, kendisine karşı gelenleri öldürdüğünü, dolayısıyla zulüm yapmasının bir nedeni olduğunu, kasabalıların kıza yaptıklarının ise nedensiz olduğunu iddia eder. Öte yandan Grace kasabadan ayrılırken peşinden köpek havlar, babasının adamlarından biri köpeği öldürmeye davranınca onu engeller; ben köpeğin kemiğini çalmıştım, havlamakta haklı, der. Ama kasabalılara hiç bir kötülük yapmadığını, başına gelenleri hak etmediğini, dolayısıyla onların cezalandırılması gerektiğini düşünür. Bu iki örnek filmin basite indirgenmiş bir iyilik -kötülük çekişmesini konu ettiği kuşku yaratıyor üzerimizde. İnsan özünde kötüdür mü demek istiyor? Mafya babasıyla siyah hizmetçi kızın kötülük katsayıları arasında yalnızca bir derece farkı mı var ? Bu kuşkuyu dağıtacak olan belki de filmin anlatımındaki simgesellik.

Film bir maketin içinde (tiyatro dekoru) çekilmiş. Maket metaforu (kurulu düzen) filmin politik izleğini destekleyici bir işlev görüyor: Herkes başkalarının yazdığı bir oyunda kendi rolünü oynuyor. Anlatıcı-yorumcunun erkek olması oyunun cinsi-

yetçi yapısını imâ ediyor. Oyuncuların içinde yer aldıkları mekanlar şeffaf, plastik duvarlarla bölünmüş. Anlatıcı -Big Brother?- her an onları izleyebiliyor. Böylelikle özel ve kamusal yaşamların içyüzünü biz de görebiliyoruz.

İzleyicinin ilgisi Grace'in öyküsüne odaklanıyor. Ancak, öykünün gerçekçiliğini bozmayı amaçlayan öğeler göze çarpıyor: Örneğin maket uygulaması. İkincisi, kasabalıların tümü kötü olabilir mi? Ya Grace'in sergilediği akıl almaz sabır? Olaylar karşısında hiç mi iç çatışma yaşamaz, isyan etmez? Bu hali onun gerçeküstü bir kişilik olarak kurgulandığını getiriyor akla. Zaten tipik kadın özellikleri içinde temsil edilmiyor. Üstelik İngilizce'de Grace'in bir anlamı da erdem. Demek ki bencillikten arınmış, Stoacılık (katlan ve yetin felsefesi) ve Hıristiyanlık idealleriyle beslenmiş erdem anlayışı faşizmin önünü kesemiyor... Ancak Grace'in babasıyla konuştuktan sonra geçirdiği ani dönüşüm belirsizlik yarattığı için Grace gücü ele geçirir geçirmez kasabaları neden cezalandırdı, sorusu yanıtsız kalıyor. Çaresizlikten kötülüğe ortak oldu mu, diyeceğiz. Kanımca film çelişkiler barındırdığı için kafa karıştırıyor. Keşke baba-kız karşıtlığını politik bir çekişme olarak değerlendirebilseydik. Totaliter sağın temsilcisi baba; emeğe saygılı, paylaşma, yardımlaşma gibi toplumcu ilkeleri sahiplenen solun temsilcisi kızı. Sol, kendisine çok çektiren orta sınıfa bağlılığının kurbanı olmuştur. Hayatta kalmak için orta sınıfla bağlarını koparır, sağ ile geçici olarak pazarlığa oturur. Ama daha akla yakın bir yorumla, filmin faşizme karşı dünyayı uyardığını söyleyebiliriz. Nitekim yönetmen, filmin izleyici üzerinde bırakacağı politik etkiyi güçlendirmek için finale, küresel kapitalizmin dünya ölçeğinde yol açtığı yıkımı, insanlık adına yaşanan büyük acıları belgeleyen fotoğraflar koymuş.

Kurdun Günü de, buzdağının görünürdeki bölümünü yakalamak anlamında bundan farklı değil. Belirsiz bir zamanda ve yerde küresel çapta bir felaket olmuştur. Su ve toprağa zehirli atıkların karışması sonucu bitkiler, büyük ve küçükbaş hayvanlar te-

lef olmakta, tarım yapılamamaktadır. Açlık tehlikesi başgöstermiştir. İki çocuklu kentli bir aile arabalarıyla kırsal bölgedeki sayfiye evlerine gelirler. Evlerini göçmen bir karı-koca işgal etmiştir. Göçmen adam, evin sahibi babayı öldürür. Anne ise yeni yetme kızı Eva ve küçük yaştaki oğlu Ben ile kaçmaya başlar. Sonunda yabani görünüşlü bir erkek çocuğun eşliğinde bir tren istasyonuna varırlar. İstasyona onlar gibi çaresizlikten kıvranan insanlar doluşmuştur. Kendilerini buradan kurtaracak treni beklemektedirler. Açlık, sefalet kol gezmektedir. Yolcular hayatta kalabilmek için mal değiş tokuşundan rüşvete, yağmaya, şiddete kadar her yolu denemektedirler. Toplumsal denetim ortadan kalktığından tüm duygular olduğu gibi açığa vurulmakta, insani duygularsa giderek yok olmaktadır. Bu topluluğun sözde düzeni sağlayan, kendini kurtarıcı ilan etmiş, kaba saba bir de lideri vardır. Çoğunluk onun dünyadaki 36 "Adil Adam"dan biri olduğuna inanmaktadır.

Film karanlık bir dünya çiziyor. (Filmin karanlığı Ortaçağ karanlığını vurgulamak için mi?) Kâr tutkusunu insan yaşamından üstün tutan siyasiler, doğanın yağmalanması, yolsuzluk, ahlaki ve kültürel yozlaşma vb günümüze özgü olumsuzlukları geleceğe yansıtıyor. Felakete neyin yol açtığı konusundaysa sorunu tanımlamıyor; dinsel dogmalara, hurafelere -"ateş çocukları"- karşı laikliği, bilimi savunmakla yetiniyor. İnsanın, Aydınlanma ve Modernite'nin değerlerini koruyarak, hayvan doğasına- rehber çocuk- gerilemekten kurtulacağını vaaz ediyor. Amaç kapitalizmi daha insancıl kılmak olsa gerek. Nitekim, kentli, ahlaki yönden kusursuz, iyiliksever, yardımsever genç kız (Eva) imgesi üzerinden humanist umutlar yaratıyor.

Filmde sergilenen olaylar, temel sorunun ne olduğu konusunda açıklama getirmekten uzak, öyle ki, Batı demokrasilerinin ikiyüzlülüğüne bile değinilmiyor. İnsanlığı müzik mi kurtaracak? (Nazi kamplarında da müzik eksik değildi!) Oysa Emperyalist Batı'nın demokrasi, insan hakları gibi kavramları, ancak kendi çıkarlarına hizmet ettiği sürece sahiplendiği bugün artık

gün gibi ortada.

Her iki film de sinemasal anlatımdaki ustalıklarıyla yarattıkları gergin atmosferi hissetmemizi başarıyorlar. Kapitalizme olumsuz göndermeler var. Henüz vakit varken, iş işten geçmeden dünyayı kurtaralım! Peki ama kiminle? Filmlerin sunduğu, kendilerini sisteme bu kadar kolay teslim eden, despotik yönetimlere hiç direnmeden boyun eğen, güçsüz, edilgin kurbanlarla mı? Küresel kapitalizmin emeğin örgütlenmesini engellemesi sonucu ortaya çıkan siyasal özne sorunu yadsınamaz. Ancak bu mutlaklaştırılabilir mi? Sanki karşımızda asla yıkılamayacak bir düzen var! Her iki filmin eksikliği, toplumsal süreçleri dondurmaya kalkışmaları kanımca.

Matrix serisiyse bu bağlamda onlardan ayrılıyor. Seri, bütün yüksek bütçeli filmler gibi, büyük reklam kampanyalarıyla gösterime girdi. Belki de reklam amacıyla din, felsefe, siyaset vb. alanlarda tartışmaları gündeme getirecek biçimde kurgulandı. Politik duruşuyla izleyici üzerinde dönüştürücü etkiler bırakabilecek derinlikten de yoksun olduğu söylenebilir. Ancak kusurları serinin ilerici yönünü gölgelememeli. Unutmayalım ki, seri öncelikle Amerikan halkına hitap ediyor. Yakın tarihte, ABD’de halkın çoğunluğunun işgalci politikalara nasıl alkış tuttuğunu gördük. (Saddam Hüseyin’in yakalanışı Bush’un oylarını yedisekiz puan yükseltmiş) Ayrıca ABD demokrasisinde sınıf tabanlı bir muhalefetin olmadığını da biliyoruz. Dolayısıyla Hollywood’da sistemi doğrudan eleştirecek filmlerin yapılamayacağı ortadadır. Filme ilgiyi artırmak için haliyle tartışmalı konulara, aksiyon, dövüş sahneleri, efekt vb. unsurlara yönelinecektir. Kaldı ki popüler kültürü yok saymak kanımca politik açıdan da yanlış. Amaç medyanın denetimindeki izleyici kitlelerine ulaşarak, onlardaki kişisel potansiyeli açığa çıkarmak değil midir?

Gelelim serinin son iki filmine... "Yeniden Yüklenen Matrix" (Matrix Reloaded): İlk filmde Neo, Ajan Smith’in içine girerek onu tahrip etmiş, Neo’nun bazı özellikleri Smith’e geçmiştir. Kendini adeta virüs gibi çoğaltan Smith sistemin denetiminden

çıkarmak. İnsanlığı yok etmek için güç peşine düşer. Öte yandan mi-yadını doldurmuş programlar silinmekte, ama kimileri denetim dışı kalarak varlığını sürdürmektedir. Örneğin insandaki sezgi, sağduyu, inanç gibi irrasyonel (akıldışı) özelliklerin temsilcisi Kahin. Mimar da bir programdır; o da rasyonel özellikleri (akıl) temsil etmektedir. Neo ile konuşması sırasında ondan şu gerçe-ği öğreniriz: Mimar ilk Matrix'i bir yeryüzü cenneti halinde, matematiksel bir yetkinlikte yaratmış, ancak insan doğasının karmaşıklığı -tutku, aşk vb.- yüzünden program çökmüştür. Bu-nun üzerine, diğerlerinde -şu andaki altıncı Matrix'miş- mate-matiksel yetkinlikten ödün vermek ve Kahin'in temsil ettiği özellikleri de hesaba katmak zorunda kalmıştır. Bu ödünün Mat-rix'teki karşılığı, yaşadıkları hayatta bir "hata"olduğunu hisse-den Morpheus, Trinity vb. isyancıların ortaya çıkmasıdır. Zion da isyancıların kurduğu kurtarılmış bir kent değildir aslında, is-yancılar orada tutularak kontrol edilmektedir. (Bir zamanlar, komünist partinin kurulması gerekiyorsa onu da biz kurarız, di-yen siyasetçilerimiz misali) Bunları öğrenince Neo'nun kafası karışır. Film bu noktada özgür irade sorununu masaya yatırır: Seçme şansı diye bir şey var mı? Yoksa herkes yazgısını mı ya-şıyor? Mimar Neo'ya iki seçenek sunar: Ya "aşk zaafı"na yeni-lip Trinity'yi ajanların elinden kurtaracaktır; ya da Zion'a gidip belli sayıda kadın ve erkeği seçip onlarla birlikte orayı terkede-cektir. Çünkü sistem Zion'u yok edecektir. Eğer Neo ikinci se-çeneği yerine getirmese Zion ile birlikte Matrix de çökecektir. Neo ise Trinity'yi kurtarır. Sıra Zion'dadır. Bu arada ajan Smith kendini savaşçılardan birine kopyalayarak Zion'a sızmış, onla-ra askeri anlamda büyük kayıplar verdirmiştir. Niyeti Zion'u iç-ten çökertmektir.

"Matrix Devrimleri"nin (Matrix Revolutions) başında, Neo'yu savaş gemisinde, bilinci kapalı, yatar vaziyette görürüz. Bedeniyle ruhu birbirinden ayrılmış, bedeni gemide, ruhu Mat-rix'te, metro istasyonunda kalmıştır. Morpheus ve Trinityyi onu kurtarmak için Matrix'e girerler ve pazarlık yapmak üzere Me-

rovigien'e (Fransızca konuşan zengin.) giderler. Adam "bana Kahin'in gözlerini getirin" deyince, Trinity pazarlığa yanaşmaz. Neo'yu kendi başına kurtarır. Neo'nun kafası "özgür irade yok da yazgımı mı yaşıyorum ben?" sorusuyla meşguldür. Bu konuyu Kahin'e de açar. Kahin onu ikna etmeye çalışmaz, yalnızca, başlangıcı olan her şeyin bir de sonu olduğunu, bu savaşın öyle ya da böyle belirlenen süre içinde sona ereceğini söyler. Kararı Neo'ya bırakır. Derken Kahin'in mutfağında ajan Smith'i görürüz. Kahin bu ziyareti bekliyormuş gibi soğukkanlılıkla, Smith'in kendisini ele geçirmesine izin verir. Neo ise Zion'a dönmüştür. Arkadaşlarına Matrix'in kaynağına- anabilgisayaragideceğini bildirir. Trinity ile birlikte yola çıkarlar. Ancak gemide gizlenen, isyancı kılığındaki ajan Smith, -bakıcısı kadını öldürmüştü-, yolculuk sırasında Trinity'yi etkisiz hale getirir, Neo'nun gözlerini dağlar. Arkadan gemiye sentineller saldırır. Trinity ölür. Neo tek başına kaynağa ulaşır. Anabilgisayaramekanik sesle konuşan yaratık barış amaçlı bir anlaşma yapmayı önerir. Neo Ajan Smith'i yok edecek, karşılığında anabilgisayar da Zion'a saldırmayacaktır. İki rakibi Matrix'in içinde dövüşürken görürüz sonra. (Neo'nun gözlerinin Matrix'te görüyor olması bizi şaşırtmasın. Matrix'in bir simülasyon olduğunu anımsayalım.) Smith Neo'yu fena halde köşeye sıkıştırdığı bir anda, farkında olmadan Kahin'in sözlerini yineler: "Başlangıcı olan her şeyin bir de sonu vardır." Neo, Kahin'in Ajan Smith'in içinde varlığını sürdürdüğünü anlamıştır; son bir çabayla ajanın içine girer, gücünü Kahin'inkiyle birleştirerek Ajan Smith'i yok eder. Böylece anlaşma sağlanmış olur. Zion kurtulur, Neo ölür. Güzel bir günde, güzel bir bahçede biter film. Kahin Mimar'a, diğer insanlara ne olacağını sorar. Mimar, Matrix simülasyonundan çıkarılıp özgürleştirilecekleri sözü verir ona. Ancak yapılan barışın süresi belli değildir. (İnsanların özgürleştirilmesi yapay zekanın sonu anlamına gelmemektedir. İkinci filmin sonunda Mimar Neo'ya alternatif enerji kaynaklarına sahip olduklarını söyler.)

Kimi izleyiciler gibi, serinin son iki filminin Türkçe çevirisinin yetersizliği yüzünden diyalogları anlamakta güçlük çektiğimi ve dinsel kodları okuyamadığımı itiraf ederek filmleri yorumlamaya çalışayım şimdi de.

Matrix serisinin bilincin özgürleşmesi izleğine odaklandığı açıkça görülüyor. Neo zihnini Matrix'ten azat etmek istiyordu: "Free your mind." (Zihnini özgür bırak) Günümüzde medya da bir "Matrix" olma yolunda. Gerçek yaşam bir bilgisayar simülasyonu adeta. Ancak serinin kapitalizme olumsuz göndermeleri bununla sınırlı değil.

Seride politik duruş, diğer iki filmde olduğu gibi insanı değil, insanı toplumsallaştıran sistem olgusunu temel alıyor. Kapitalizm insanın hayatta kalması, toplumsal güvenliği için uygun bir düzen midir? Seri, kapitalizmin bireysel özgürlük mitini her fırsatta yıkmaya çalışıyor. Öte yandan seride, tarihsel olaylara kitlelerin önyak olduğu ima edilirken Hollywood'vari kahramanlık ideolojisinin onaylanmadığı gözlemleniyor. Zion'daki demokratik yönetime bakalım: Irk, cinsiyet gibi ayrımlar belirleyici olmuyor yönetici seçiminde. Örneğin Naobe gemi kaptanlığını erkeklerden daha iyi yapabiliyor. Kişisel çekişmelerse toplumsal sorumlulukların önüne geçmiyor. Kolektif güç yüceltilirken bireysel gelişimin altı çiziliyor. (Neo'nun kendisiyle hesaplaşması, bilinçlenmesi.) Kahramanlarımızın yaşam biçimleri, tüketim toplumunun ayartılarına kapılmamaları, toplumsal sorumluluk alma, işbirliği, dayanışma vb. toplumcu ilkelere bağlılıkları, serinin gelecek için bir toplum modeli sunduğunu düşündürüyor. Aynı şekilde, acı, sevinç, sevgi, aşk vb. duygular ve insanca bir yaşama duyulan özlem canlı tutuluyor. Neo-Trinity aşkı da insani bir duygu olduğu için yüceltiliyor. Onların aşkı yaşayış biçimlerinin, uğruna mücadele verdikleri eşitlikçi, adaletçi, demokratik topluma denk düşecek nitelikte olduğu vurgulanıyor. İnanç sistemlerine gelince; doğrudan eleştirilmiyor kanımca. Dinler saf halleriyle eşitlik ve adalet kavramlarına sahip çıkıyorlardı. Seride dinlerin bu yönü

olumlanıyor. Ama yüzyıllardır egemen güçlerce kullanılmalarına karşı, kurumsallaşmış dinlere mesafeli bir duruş sergileniyor.

Matrix serisini Dogville ve Kurdun Günü'nden ayıran en önemli özelliği ise, serinin son filminin finali. Barış anlaşması insanlığın özgürleşmesi adına büyük bir kazanım olmuştur. Ancak yapay zeka (makine dünyası) yok edilmediği için insan-makine çelişkisi aslında bitmemiş, bu da barış süresini belirsiz kılmıştır. Eğer film taraflardan birinin mutlak zaferiyle sonlansaydı "tarihin sonu" tuzağına düşmüş olacaktı. Wachauski'ler işte bu tuzağa düşmüyorlar.

Türkiye’de yazıyla seksen sonrası sesini duyuran feminist hareket içinde, nefer olarak yer aldığını söyleyen Tülin Tankut, “**Alt Tarafı Bir Film (mi?)**” çalışması üzerine şu değerlendirmeyi yapıyor:

“Feminizm, seksenli yıllarda toplumumuzu her alanda etkiliyordu; tabii sinemamızı da. Ancak bu etki basında çıkan film eleştirilerine yansımıyordu. ‘Kadın Bakış Açısıyla Film İzlemek’ projesi, bu alanın sahipsiz kalmasına duyduğum tepkiden doğdu. Amacım, feminist bilgilerden yararlanarak filmde, kadınlar açısından yeterince işlenmemiş ya da kadınlara ait gizlenmiş gerçekliği su yüzüne çıkarmaktı. Böylelikle gösterdiğim çaba, filmin gerçekliğe bakışındaki bu eksikliğe yol açan cinsiyetçi ideolojiyi açık etmekle, politik bir tavra dönüşüyordu. Hayalim ise, film gösterimi ve tartışma etkinliklerinin yaygınlaşmasıydı. Günümüzde sinema artık yaşamımıza nüfuz etti. Televizyon, dvd, vcd, üniversite ve kültür merkezlerindeki sinema etkinlikleri sayesinde gösterimden kalkmış filmleri bile izleme şansı bulabiliyoruz. Bu nedenle bugün, hayalimi gerçekleştirmek için geçmişe oranla daha elverişli koşullara sahibiz, diye düşünüyorum.”



ISBN 975-8747-43-6



9 789758 747436

DEĞERLİ OKUR

Kitap 2004 yılında yayımlandı; ancak aradan geçen yıllara karşın kitabın kadın sorunlarına kafa yoran sinemaseverlerin hâlâ ilgisini çekebileceğini umuyorum.

Kitap- okur buluşması için bana bu olanağı sunan sevgili Sevda Karaca ve Ekmek Ve Gül ekibine sonsuz teşekkürler!

Tülin Tankut

Tülin Tankut İstanbul'da doğdu. Kimya Y. Mühendisliği öğrenimi gördü. 1982'de emekli olduktan sonra yazmaya başladı. İlk oyunu "Kız Doğdu" 1993'te Ankara Devlet Tiyatrosu Küçük Sahne'de, "Rüya" adlı oyunu 2006'da Cem Safran Sahnesi'nde Oyuncular Tiyatro Grubu tarafından sahnelendi. Aynı yıl "Kültür Bakanlığı Sinema Eleştirisini Ödülü"nü aldı. 1980 sonrası Türkiye'de sesini duyuran kadın hareketinin etkinliklerine katıldı. Bir kadın dergisinin yayın kurulunda yer aldı, dergiye makaleler yazdı. Yine bir kadın kuruluşunda yirmi yıldan beri gönüllü olarak çalışmaktadır. Yazıları gazete ve dergilerde yayınlanmaktadır.

Kitapları:

Kınalı ile Kocaçam (Çocuk oyunu, 1998 Kültür Bakanlığı Başarı Ödülü), Ver Elini Avrupa, Gln İçindeki Ses (Bu Yayınevi), Miyav (Esin Yayınları), Hoş Bulduk Viyana, Hoş Bulduk Prag (Bu Yayınevi 1999 Gençlik Romanı Övgye Değer Ödülü), Gelincik Arkadaş Arıyor (Bu Yayınevi 2001 Çocuk Romanı Yarışması İkincilik Ödülü), Alt Tarafı Bir Film Mi? / Kadın Bakış Açısıyla Film İzlemek (2004, Papirus Yayınları, Eleştirel Düşünce Serisi), Kız Doğdu, Kız Kulesi (2005 Özel İsviçre Hastanesi, 2. Sanat- Edebiyat Ödülleri Yarışması, Birincilik Ödülü. Basım: 2008 Mitoş–Boyut), Yaz Kızım, Kız Doğulmaz (2009, Mitoş- Boyut) Kelebek Olabilir Miyim? (Altın Kitaplar Gülten Dayıoğlu Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Vakfı 2009 İlkgençlik Romanı Seçici Kurul Özel Ödülü) Eşeğin Keyfi Yerinde (2010, Bu Yayınevi) Aydınlık Gecelere Yolculuk (Gençlik romanı, 2012, Evrensel Basım), Kumsaldaki Kız (2014, Kaynak Yayınları), Őenlikli Fırın (2014, Bu Yayınevi) Ne Zaman Ki İime Bir Kurt Düştü (2015, Ayizi Kitabevi)

SİYAM BALIĞI'NIN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

(1983, Francis Coppola, ABD)

Siyam balığı, bir araya getirildiğinde diğerini yok eden savaşı bir balık. Yönetmen Francis Ford Coppola, 1983'de bundan esinlenerek aynı adla bir film yapmıştı. Filmde aileyi terk etmiş bir anne ve alkolik bir babanın yetiştirdiği ağabey ve erkek kardeşin özelinde, dönemin Amerikan gençliği mercek altına alınıyordu. Ağabey, yaşadığı mütevazi kasabasında bir zamanlar şöhretli bir çete lideriyken, kent yaşamını gördükten sonra kafası karışır ve gerçeklikle yüzleşir . Dönemin toplumsal değerleri arasında bireysel üstünlük ve kaba güç revaçtadır. Sistemle bütünleştirilemeyen gençler, tıpkı akvaryum içindeki savaşı Siyam balıkları gibi, sıkıştırıldıkları kentin dar sokaklarında birbirlerine saldırmaktadırlar. (Böylelikle güvenlik güçlerine de iş kalmaz!) Ağabeyine hayran olan küçük kardeş ona öykünmektedir. Ağabey, kafasını kurcalayan sorulara yanıt ararken kişisel uyanışını yaşar. Evcil hayvan dükkanındaki akvaryuma tıkmış balıkları çalıp okyanusa, ait oldukları doğal ortama bırakmak niyetindedir. Ama bu onun sonu olur. Davranışlarından pirelenen polis, denetim altında tutulan alandan/ sokak aralarından kaçmak ne demekmiş, mantığıyla, diğer gençlere örnek olması için, silahsız genci öldürür. Film , Coppola'ya yakışır bir biçimde biter: Küçük kardeş ağabeyinin vasiyetini yerine getirmek istercesine balıkları okyanusa salar.

Günümüzün gençlik sorunlarında hayli değişiklikler olmasına karşın film hâlâ güncelliğini koruyor. Bu gün de gençlerin kafasında aynı model var: Zengin olmak... Zengine hayran, onun gibi olmak istiyor çoğu. Küresel tüketim olgusu dünyanın her yerinde, en ücra köşelerinde bile hissediliyor. Ama küreselleşme, zengin ve yoksul arasındaki uçurumu öylesine artırmış ki... Zenginlerin yanında yer alamıyor genç. Oysa ayakta kalabilmesi için bile para şart, yeterli eğitimi görebilmesi de buna bağlı. Para, geçim aracı olmaktan çıkmış; paranın gücüne dayanarak bir benlik oluşturma telkinleri yapılıyor sistemin aygıtlarınca. Parasız kalınca da yeni bir benliği oluşturmanın zorluğu.

Peki, toplum bireyin ihtiyaçlarını karşılamıyorsa özgürlükten söz edilebilir mi?

Çaresizlik baş gösterince, kendi kültürünü yaratıyor bazısı ; şiddeti, sesini duyurmak için kullanıyor. (Denetim mekanizmaları da geliştirildi; dünyanın her yerinde yer gök kamerayla donatıldı !) Ama vur, kır eksik olmuyor; ilkel süreçlere dönülüyor dersek yanlış olmaz. Gencin karşısında ikili karşıtlık, boyun eğme ile direnme , onu bekliyor: Ya doğasını bastırarak, kendini silecek; kendi değersizliğinin yerine bir güç simgesini – ki bunlar ırk, din, mezhep v.b . olabilir – ikame ederek güçlünün egemenliğini benimseyecek; ya da direnmeyi seçerek yalnızlığı göze alacaktır. İçlerinden bazıları kendilerini yönetenleri eleştiriyorsa da bu politik bir sorgulamaya dönüşmüyor.

Bu duruma nasıl gelindiği belli: Dünyada muhafazakârlık arttı, sağ- sol kavramı unutturulmaya çalışılıyor. Kuşkusuz evrensel bir sorundan söz ediyoruz; dolayısıyla bu, bir toplumun genel durumundan soyutlanamaz. Bize gelince; gençlerin sınıfsal aidiyetleri aileleriyle belirleniyor. Genç , maddi - manevi aileye bağlı kalıyor. Bir sivil toplum

kuruluşunun (Habitat Derneği) bu yıl yaptırdığı bir araştırmaya göre, gençlerimizin yüzde 30'nun gelir düzeyi, aylık 600 liranın altında. İş bulmaktan umudunu kesmiş, iş aramaktan vazgeçmiş olanlar, yüzde 25'i oluşturuyor. Doğal olarak, ortaya yeni bir kavram çıkmış: "Ev genci". Gençlerin beklentileri düşerken, ailesinden destek alanların yüzdesi büyüyor, işin şaşırtıcı yanı haline şükredenlerin sayısı artıyor. ("Ev kızı"nın durumu ayrı bir yazı konusu olmakla birlikte, okula ve işe gitmemek kızlar arasında yaygın.)

Sanal dünya bir yanıyla kurtarıcı olabiliyor , onlar için. Sanal arkadaşlıklar , ailelerinden bile yakın, kıtalar arası dostluklar kurabiliyorlar. Ancak gerçek dünyada yine yalnızlık çekiyorlar. Yardımlaşma, iş bulma, akıl danışma, aşk... bu arayışlarında yanlarında kimseyi bulamıyorlar. Eğitimsiz, mesleksiz, ekonomik özgürlükte yoksun oluş, aile baskısı gibi nedenler bir araya gelince, bazıları içine kapanıyor; hayata karışmıyor. Yaşamında kendisine yol gösterici ilkeler de bulamıyor; sistem, onun yerine medyasıyla hazlara yönelik vaatleri, ünlülerin renkli yaşamını koyuyor önüne. Gencin hangi koşullarda toplumsallaştığı, eşitsiz gelişiminin unutturularak sorumluluğun kendisinde olduğu yanılması yaratıldı. Kapitalist sistem, bireyin kendisini bulduğu toplumu sorgulamasının önünü keserek varlığını koruyabilecektir çünkü. Bugünkü dinci propaganda ortamında yaşananlar budur. Hükümetin yarattığı siyasal iklimse sorunlarla yaşamayı meşrulaştırmış gözüküyor.

Resmi ağızlara göre genç işsizliği yüzde 15'miş; 2019'da bu oranın altına düşecekmiş. Daha çok yerel düzeyde, yani küçük esnafın inisiyatifiyle sağlanacakmış düşüş. Palyatifler önlemlerle böylesi önemli bir sorun çözülebilmemiş gibi.

Yoksul semtlerde, kenar mahallelerde hayatta kalmaya çabalayan, kafası karışık , kafası bozulunca da neyin kavgasını yaptığından habersiz gençlerin sayısı giderek artıyor: Maskeli, silahlı, soygun yapan sokak çeteleri, okullardaki bıçaklı öğrenci grupları, cezaevlerindeki ve daha niceleri... Medyada, "Okul Cezaevi Gibi", " Bonzai Dramı" türü başlıklar hiç eksik olmuyor. (Son yıllarda gençlerimiz arasında uyuşturucu kullanımı on kat artmış.) Tahmin edilebileceği gibi, sorun çok boyutlu ve içinde bulunulan koşullar bu durumu kaçınılmaz kılıyor. Bireysel özgürlük, bireyin devletçe güvence altına alınmasından doğar, diye bilinir. Ancak devlet artık bu yükümlülüğünü sivil toplum, vakıf v.b. kurumlara devretmeye başladı. Sorunları çözme adına atılan adımların ne kadar yetersiz kaldığı, üstüne üstlük denetimden uzak bırakılmış kurumların bazılarında yaşanan rezaletlerse hiç gündemden düşmüyor.

Özetle, sistemin kurbanları, kurtuluşun nerede olduğunu öğrenmek zorundalar; ne yapmaları gerektiğinin de. Ancak bunun için istekli ve kararlı olmaları gerekir. Yaşam koşullarıysa onları toplumsal değişimi arzu edemez hale getirmiş. Ezilmişliklerini yabancılaştırma, insandılaştırma çerçevesinde kavramaları sonucunda toplum dışına itilmişliklerinin de kendilerinde politikleşme ihtiyacını doğuracağı açıktır. Sol onları siyasal mücadelesine katmalıdır. Bu da solun toplumsal inandırıcılık açısından gücünü artırmasına bağlı, kanımca.

KURTAR BENİ

Muhafazakarlığın Sularında Yüzen Kadın Özgürlüğü

(1988, Halit Refiğ, Türkiye)

Kadının, toplumsallaşmasına bağlı olarak kendini yaşamla mücadele konusunda yetersiz görme eğilimi , erkeklerin tersine, kadınların yol gösterici bir dini yetke arayışı içinde oldukları yorumuna yol açmıştır. Halit Refiğ'in 1988 yapımı "Kurtar Beni" adlı filmi de, izleyicinin geleneksel eğilimine bakarak söylersek , imam Salih'in , "kötü yola düşmüş" Ayten'e "doğru yolu" bulduracağını getiriyor akla. Ancak filmin stratejisi, seyircinin algısını tersine çevirmeye yönelik olarak çalışıyor.

Senaryosunu Mustafa Kutlu ile Halit Refiğ'in birlikte yazdığı filmde Isparta'da, orta halli bir ailenin kızı olarak dünyaya gözlerini açan Ayten'in sıra dışı yaşam öyküsü anlatılır. Annesinin ölümünden sonra yeniden evlenen babasının, genç eşinin oyuncağı olmasına dayanamayan Ayten, gönlünü kaptırdığı şoför Necip'le birlikte İstanbul'a kaçar. Ama Necip hayırsız çıkar. Ayten, Okşan adlı, evli bir kadınla arkadaş olur. Evliliği sırasında başka erkeklerle de ilişki kuran Okşan'ın telkinleriyle o da bu tür ilişkilere girer. Polis baskınında yakalanınca iki kadın bir apartman dairesine taşınıp serbest olarak çalışmaya başlarlar. Okşan kaderi için " Hamdolsun, bir şikayetim yok" derken, Ayten kaderine isyan eder; kurtuluşu dine sarılmakta arar. Cihangir'deki camide dua ettiği sırada onun üzgün halinden etkilenen caminin imamı Salih'le tanışır. Salih'ten gerçek kimliğini saklar; yalnız yaşadığını, geçimini dikiş dikerek sağladığını söyler.

Salih, konuşmalarıyla genç kadının bunalımı aşmasında can simidi işlevi görür. Ayten, eski yaşamında tanıdığı erkeklere benzemeyen bu adamın yanında huzur bulur , bir arınma duygusu yaşar. Salih de yalnızdır. Yalnızlığı biraz da koşulları yüzündendir. Ailesinden ayrı oturmaktadır. Cemaatin azlığı ve camiye ancak cenaze kaldırma gibi, işleri düştüğünde uğramaları onu hem düş kırıklığına uğratmış, hem de yalnızlık duygusunu koyultmuştur. Boş zamanlarında bahçe işleriyle uğraşır. O da Ayten gibi iç huzuruna kavuşma özlemi çekmektedir.

Derken aralarında duygusal bir yakınlaşma başlar. Salih, Ayten'i ailesiyle tanıştırmak için baba evine götürür. Salih'in annesi, ağabeyi Rıza Kaptan, eşi ve iki çocuğuyla aile sofrasına oturulur. Ama Ayten ve Kaptan fuhuş dünyasından tanış çıkarlar. Ayten yıkılır. Kaptan'sa rezaletten korkarak renk vermez; el ayak çekildikten sonra kardeşinin evine gider ve aile şerefini öne sürerek Salih'e Ayten'i terk etmesini söyler. Salih önce ona inanmak istemez. Ayten'i takibe alır. Bu sırada kendisini tanıyan apartman kapıcısına yakalanınca, bir mevlid işi için geldiği bahanesiyle durumu idare eder. Ayten'le evlenmeyi kafasına koymuştur. Ama yine de emekli bir hocadan akıl danışmak ister. Hoca, cemaatin içinde de bu tür olayların cereyan ettiğini söyler ve "Düşmüşse, tövbe edene yardımı dinimiz emreder; hem bir kadını Müslüman yapana cennetin kapıları sonuna kadar açıktır" diyerek Salih'in içine su serper. Ayrıca erkeğinin yanında olan, güçlü, fedakâr Müslüman kadın imgesi de Salih'e yabancı

olmasa gerek. Tarih kitaplarında Hazreti Muhammet'in yaşadığı "Asrı- saadet "döneminde, kadınların toplumdaki aktif rolleri, onun ticaretle uğraşan eşi üzerinden vurgulanır. Dolayısıyla Salih gönül rahatlığıyla Ayten'e evlenme teklifinde bulunur. Ayten'in yanıtı olumludur. " Bana yeniden hayat verdin, senin kölen olurum." Der. Öbürünün beklentisiyse köle değil, vicdanlı bir eştir.

Salih, aile ve çevre baskısı yüzünden imamlığı bırakır, aile mesleğine döner; Karadenizli olduğundan limanda çalışmakta zorlanmaz. Evlendikten sonra başka bir semte taşınırlar. Sosyal yaşama karışınca kılık kıyafetini değiştirir ; sakalını kestirir ama erkekliğin simgesi olan bıyıklarına dokundurtmaz. Ayten'se artık dinin emrettiği biçimde giyinmektedir. Bunu ona eşi dayatmamıştır. Zaten Salih alışlageldik olumsuz erkek davranışlarının hiçbirini sergilemez. Öte yandan her ikisinin de dindarlıklarında hurafe ve bâtila yer yoktur.

Düzenli yaşamaktan, ev kadınlığından, komşularıyla görüşmekten hoşnuttur Ayten. Örtünerek dini vecibelerini yerine getirirken, bir anlamda da acılı geçmişinden ötürü "dişiliğini" gizlemek istermiş gibi görünmesine karşın kadın kimliğini bastırmamıştır. Cinselliğinin hakkını vermekten çekinmez ve bir gece yatakta, "Hep böyle kardeş gibi mi kalacağız? Yoksa iyi bir anne olamam diye mi korkuyorsun?" diye serzenişte bulunur eşine. "Hele bir hayatımızı düzene sokalım, çocuğu sonra düşünürüz." Diye yanıt verir eşi. Sözlerinde samimidir. Nitekim çok geçmeden cinsel aşkı da tadar genç çift. Kişisel hırsları olmayan, paraya pula değer vermeyen ; arkadaşlığı, dayanışmayı önemseyen çiftin mutlulukları artık tamdır.

Ancak, bir sorunu çözerlerken ufukta yenileri belirir. Ayten'in eski müşterisi Fettah'la Kaptan, birlikte çevirdikleri kirli işler yüzünden kavgaya tutuşurlar. Kavga sırasında Fettah'ın Salih'e hakaret etmesi Kaptan'ı pirelendirir: Yoksa Fettah kendisini ihbar mı edecektir? Korkudan ailesine yalan söyler: " Namusuma dil uzattı, ben de kendimi kaybettim. "

Fettah Kaptan'ı öldürür. Ayten'e göre bu işi polis halleder. Salih , " Bu adamlar, polise yaka kaptırırlar mı?" diyerek çaresizliğini dile getirir. Bir yandan da Karadeniz erkekler meclisinden , " Kanımız yerde kalmamalı" feryadı yükselmektedir. Salih, "Hakkını helal et anne" dediğinde annesi bile "Daha değil!" diyerek ondan erkeklik görevini bir an önce yerine getirmesini beklediğini ima eder. Kaptan'ın eşi , "Öcümüzü al" diyerek tabancayı verir. Oysa kocasının pis işlerinden haberdardır.

Çevre, mazisi yüzünden Ayten'i günah keçisi yapmıştır. Salih, "Benden adalet istiyorlar. Bu işi temizlemek bana düşer. Kaderde can almak da varmış. Allahım, affet beni." Diye sızlanır. Ama bu işin altından kalkabilecek biri değildir. "Ağabeyinin kanı yerde kalmaz" diyerek Fettah'ı öldürmeye Ayten gider. Salih onu engellemeye uğraşmış ama geç kalmıştır. Ayten cinayetten tutuklanarak cezaevine gönderilir. Salih üzüntüsünden camiye sığınmak ister. Ama beceremez, kapıda yığılır kalır. Kendi deyişle artık Salih Hoca diye biri kalmamıştır.

Ayten hapisanede uzun yıllar geçirir. İbadetini bırakmamıştır. Koğuş arkadaşına bir itirafta bulunur: "Bunca yıl , yazılanı değiştirmenin kolay olmadığını öğrendim. Bir de burada

güçlenip acıya dayanmayı.. ." Serbest kalınca Salih'i arar. Onu nerede bulacağını bilir. Doktor'un ifadesine göre, şuuru yerinde değildir Salih'in. Arayanı soranı yoktur. Hastane köşelerinde yapayalnızdır. Eşini karşısında görünce ilkin tanıyamaz. Ama sonra " Kurtar beni Ayten" diye yalvarır. Eşinin inancı, aşkı ve fedakârlığı sayesinde "kapatıldığı yerden" kurtulur.

Ayten yaşamına kendisi yön verecek kadar bağımsız bir kişiliktir. Filmin jeneriğinde de kameranın ayaklara odaklanmasıyla onun ayakları yere sağlam basan bir kadın olduğuna dikkat çekilir. Hayatın içine girmiş, fuhuş dünyasından hapishaneye , toplumu yakından tanımıştır. "Cinsel nesne"likten "insan"lığa geçiş yapmıştır. Başından geçenlere karşın ayakta kalmayı başarmıştır.

Peki, yeni kimliğiyle ataerkil toplum yapısının belirlediği kadın kodlarını ne ölçüde kırabilmiştir?

Kadınlar için ataerkil düzenin yarattığı engelleri aşmak kuşkusuz kolay değildir. Cumhuriyet'le birlikte hukuksal kimliğine kavuşan kadın da ataerkil aile yapısı içindeki kadınlık kimliğinden kurtulamamıştır. Yasa karşısındaki biçimsel eşitlikle yetinmeyip yasaların cinsiyet ayrımcı uygulamalarına ilk dikkat çeken, 1980'lerin başında Türkiye'nin gündemine giren feminist hareket olmuştur. Feminizm tartışmaları, sonraki yıllarda müslüman kadının **modernleşmeyle** olan sorununu da kapsayarak genişlemeye başlamıştır. Yönetmenin bu tartışmaları izleyip izlemediğini bilemeyiz. Ama kadına biçilen toplumsal cinsiyet rolünden ve geleneklerden uzaklaşmadan Ayten'in fahişelikten müslüman ev kadınlığına dönüşümünü yansıtan filmde izleyiciye, toplumsal cinsiyet kimliğinin sorgulanması açısından bilinçli ya da bilinçsiz, epeyce malzeme sunuluyor . Sözelimi fahişeliğin tarihi hatırlatılıyor.

Fahişelik /fuhuş tarih boyunca toplumlara kaçınılmaz bir kadermiş gibi kabul ettirilmeye çalışılmıştır. Oysa **talep** olduğu için **arz** vardır! Ataerkil yapının normlarının dışına çıkan kadınıysa toplum bağışlamaz. Fahişe Okşan, konumu meşru olduğu için toplum tarafından kabul görür. Ayten'se fahişelikten ev kadınlığına geçerek "sınır ihlali" yapmıştır. Dolayısıyla toplum için bir tehdit oluşturmaktadır. Herkesin ağız birliği etmişcesine ona cephe almasının nedeni budur: Ataerkil toplum yapısının istikrarının korunması için aileye ihtiyaç vardır, ailenin korunmasından da kadın sorumlu tutulmaktadır. Filmde ataerkil toplumun fuhuş konusundaki ikiyüzlülüğü her vesileyle gözler önüne serilir. Aile yemeğinde Ayten utanç içinde kıvrılırken fuhuşun görünmeyen (!) öznesi Kaptan, mazbut aile babası maskesinin düşmesinden utanç duymaz. (Hani hukuk karşısında kadın erkek eşitti?) Fettah'la birlikte fahişeliğin zor zanaat olduğundan dem vurmaya bilirler yalnızca.

Filmin eleştiri oklarından Salih de payını alır. Yaşamını dinin emrettiği gibi sürdürmeye çabalayan, barışçıl kişiliğiyle erkek iktidarını reddettiği izlenimini veren Salih'in de gerçekte kadınlık algısı değişmemiştir: Ağabeyinin ölüm haberi geldiğinde ,kendisinin peşinden telaşla başı açık olarak sokağa fırlayan Ayten'i paylar; ona eşi olarak mahrem dünyaya ait

olduğunu hatırlatarak cinsler arası iktidar ilişkilerini nasıl içselleştirdiğini açığa vurur. Kadınlar arasında kendilerini ezenlerle aynı değer yargılarını paylaşmak yaygındır ; nitekim Ayten de Salih'e " Senin kölen olurum." Diyebilmiştir.

Peki filmde Ayten'in bu tutumu muhafazakârlığın ataerkil yorumuyla ilişkilendirilmiyor, diyebilir miyiz?

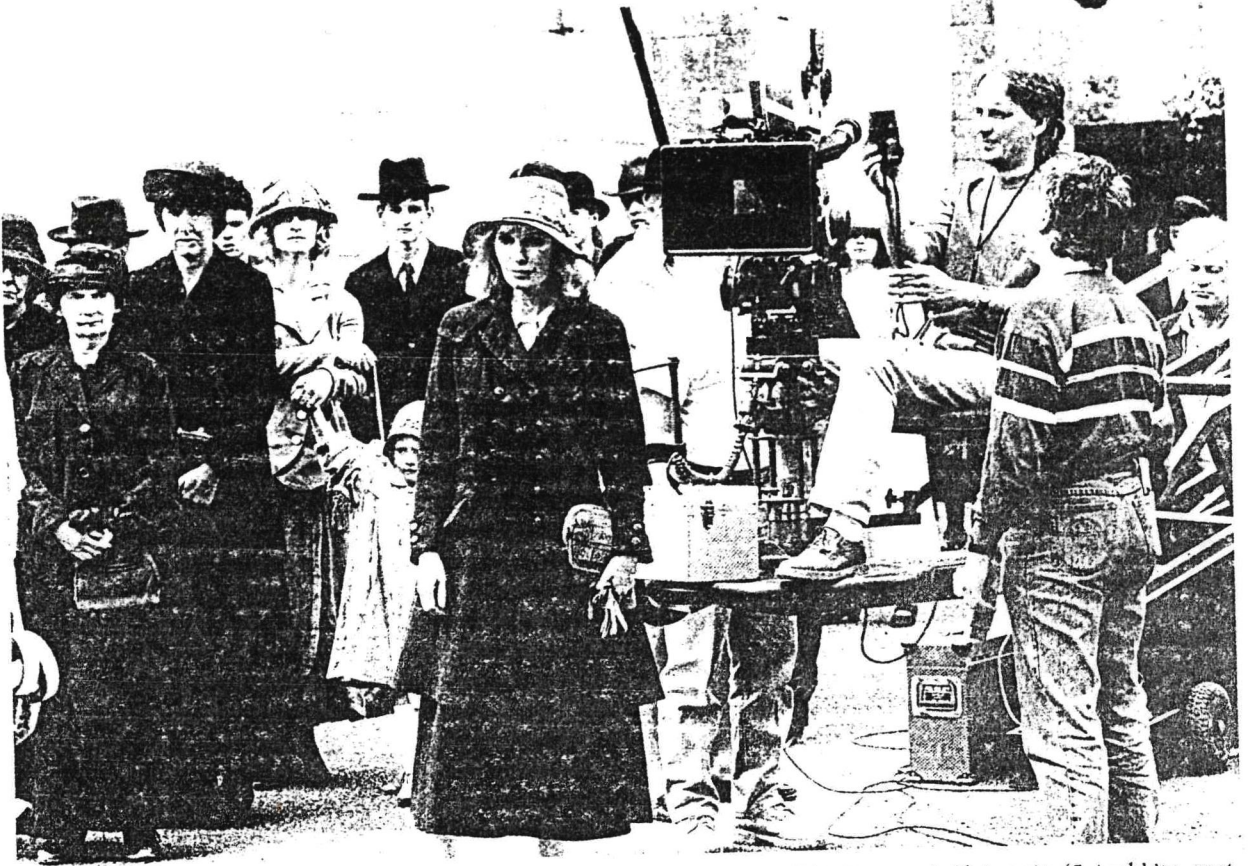
Film bu eleştiriyi hak etmiyor. Dinin gelenek üzerinde kalıcı etkiler bıraktığı, muhafazakârlığın dinsel ideolojiden destek bulduğu bilinmektedir. Ayten yasaların toplumsal değer yargılarıyla baş edemediğini acı deneyimler yaşayarak görüyordu. Dolayısıyla koşulları ona cinsiyet eşitsizliğini meşrulaştıran yetkeci geleneklere teslim olmaktan başka seçenek bırakmıyordu. Kutsal ve dünyevi olanın belirgin bir biçimde ayrışmadığı toplumlarda bireyi bekleyen tehlike de bu değil midir? Yanlışın üzerine gitmek yerine yanlış rasyonalize etmek (akılcılaştırmak). Bu yüzden bireysel sorunların bireysel çözümlerini arama aldatmacasına kanmıyorlar mıydı zaten? Kadere inanmak direnişi engeller ; bu durumda birey kendi iradesine sahip değildir. Salih'in kaderciliği de ("Takdir böyleymiş" tutumu) Ayten'in hapishanede edilgen bir biçimde yıllarca acı çekmesine yol açmamış mıdır?

Ayten'in tutumu toplumca kanıksanmıştır; dolayısıyla onun köklü bir değişim geçirerek cinsel rolünden bağımsızlaşması olası değildir. Ülkemizde kadının başkaldırısının ataerkil sistemin kurumlarına yönelmesi için günümüze kadar beklemek gerekmiştir.

Sonuç olarak, film için peri masalı eleştirisi yapılabilir. Ancak günümüzde dini inançlarla siyasal söylem üretilirken, ayrımcılık yüzünden dünya kana bulanırken filmin hiç olmazsa fahişe, ev kadını, imam v.b. aidiyetler üzerinden ayrımcılık yapmayarak barıştan yana bir tavır içinde olduğunu hissettirmesi ,sinemamız adına bir kazançtır.

PERDENİN ÖTESİNDE SİNEMA

Tülin Tankut



Kasım ayında İstanbul'da, film gösterimiyle birlikte, tartışma bölümüne de yer veren iki sinema etkinliği izledik.

Etkinliklere ilgi yoğundu. Ama hemen belirtelim ki, bunda filmler kadar tartışmaların da rolü vardı.

Bu iki etkinlikten söz etmek istediğim nedeni de, tartışmanın izleyici üzerinde yarattığı canlandırıcı etkinin toplumsal açıdan önemine dikkat çekmek.

Etkinliklerden ilki, 16 Kasım 1995'te, İstanbul Alman Kültür Merkezi'nin Teutonia binasında yapılan bir galayla izleyiciye tanıtılan "Kadınlar Vardır..." belgesiydi. TRT ve Ceren Tanıtım Ltd. Şti. ortak yapımı olan kırk yedi dakikalık belgeselin yönetmeni Hale Sözmen,

senaryosu ise Filiz Kerestecioğlu'ya ait. (5 Aralık'ta, saat 21.10 da, TV 2'de gösterildi.)

Tanıtım broşüründe de belirtildiği gibi film, 19. yy sonlarından, 1995 yılına kadar Türkiye'deki kadın mücadelelerine panoramik bir bakış getiriyor.

Kadınların köle olarak satıldıkları dönemleri anımsayacak olursak, doğum sancularının başladığı bu zorlu süreç, belki de en iyi biçimde feminist yazar Andrée Michel'in şu sözleriyle ifade edilebilir: "Kadınların tarihi her şeyden önce baskı altına alınışlarının ve bunun gizlenişinin tarihidir." Ama yazar arkadan hemen şunu ekler: "Kadınların tarihi baskı altına alınışlarının tarihi olduğu kadar bu baskılara ve eve kapatılmalarına karşı

asırlardır direnmiş olmalarının tarihidir.” (Feminizm, A. Michel, Kadın Çevresi yayımları)

Bu konuda yapılmış bir ilk film olmasına karşın “Kadınlar Vardır...”, çeşitli kesimlerden uzmanlarla görüşme, arşiv araştırmaları vb. uzun ve titiz çalışmalar sonucu ortaya çıkmış, önemli bir kültürel belge olduğu kadar, sanatsal belge olma niteliği de taşıyor. Tiplerden, çevre düzenlemesinden, zaman zaman çizgi filmlerde dile gelen mizahi anlatıma kadar pek çok öge, kadın bakış açısıyla yeniden işlenerek zenginleştirilmiş biçimiyle, apayrı bir estetik tad bırakıyor izleyici üzerinde.

17 Kasım 1995'te, filmin içerik açısından değerlendirilmesi amacıyla bir panel düzenlendi. Şirin Tekeli, Gülnur Savran, Filiz Kerestecioglu, Serpil Çakır ve Ayla Neusel'in konuşmacı olarak katıldıkları panelin konusu: “Geçmişten Günümüze Kadınlar” / “Engellemeler ve Başarılar”dı. Panelde, izleyicinin konuya ilişkin kuramsal kavrayışına katkı getirmek amacıyla olsa gerek, Doç. Dr. Şirin Tekeli tarafından hazırlanmış, filmdeki dönemi ele alan, “Birinci ve İkinci Dalga Feminist Hareketlerin Karşılaştırılmalı İncelemesi Üzerine Bir Deneme” başlıklı bir metin dağıtıldı.

Sonuç olarak, insanları her anlamda hoşnut etmek için titizlikle hazırlanmış olan bu etkinlik, konuşmacı dinleyici arasında canlı bir etkileşim sağlanabildiğinde, tartışmanın, bilgi alışverişi kadar, insani bir gereksinim olduğu boyutunu da gözler önüne seriyordu.

Tadı damağımızda kalan ikinci etkinlik, 20-25 Kasım 1995 tarihlerinde, İstanbul'daki İngiliz Kültür Heyeti'nde (British Council'de) gerçekleştirildi.

İlk bölüm için doksanlı yılların İngiliz sinemasından beş kadın filmi seçilmişti. İkinci bölüm ise –ne yazık ki benim katılamadığım– “Türk Sineması ve Kadın” paneline ayrılmıştı.

İnsanları karlı-fırtınalı havaya, trafik keşmekeşine, günün çöken yorgunluğuna ve benzeri sorunlara karşın, bu etkinliğe çeken şey, sinemanın büyüsü ve tartışmanın cazibesi miydi yalnızca?

Sanırım hepimiz, insan olduğumuzu duyumsatan ortamlarda bulunmak istiyoruz, hele henüzimizin her an örselenmeyle karşı karşıya kaldığı bugünkü yaşam koşullarında. Bu yüzden etkinliğin bu boyutuna değinmeden geçemeyeceğim.

Beş gün boyunca, si-

nemaya zaman ayırabilme ayrıcalığına sahip olan sinemaseverler için bir buluşma yeri oldu İngiliz Kültür Heyeti.

Serüvenimiz kapıda etkinlik sorumlusu Süheyla Kırca'nın sıcak karşılayışıyla başlıyordu. Derken gösterişten uzak, ama özenle düzenlenmiş sinema salonuna geçiyorduk. Koltukların üzerinde izleyeceğimiz filmin sinopsisini buluyorduk.

Suluk almaktan çekinircesine, büyük bir sessizlik içinde filmi izledikten sonra, beş dakikalık arada, kurumun ikramı olan çaylarımızı yudumlayıp, tartışma için yeniden salona doluyorduk.

Bu bölüm, hani şu bildik, konuşmacıya adet yerini bulsun kabilinden birkaç sorunun sorulduğu, arkasından da herkesin bir yerlere yetişme telaşıyla apar topar salonu terk ettiği toplantılara benzemiyordu. Bu yüzden biraz da, tartışmanın candamarı konuşmacılardan söz etmek istiyorum.

Konuşmacılar, çok yönlü bilgi birikimleri, İngilizce ve sinema bilgileri vb. nitelikleriyle, görevlerinin hakkını veren akademisyenlerdi. Toplumsal sorumluluklarının bilincine varmış, içtenlikli tutumlarıyla bizlere bir şeyler vermek için çırpınan aydın insanlardı aynı zamanda da. Onların zihin açıcı açıklamaları algılarımızı yenilerken, yorumlayıcı-eleştirel yaklaşımları, bizim eleştirel duyarlılığımızı da harekete geçiriyor, böylelikle tartışma yeni bir dinamizm kazanarak zenginleşiyordu.

Tartışmaların bu denli verimli geçişinde kuşkusuz seçilen filmlerin de rolü vardı.

Kadın Filmleri başlığı altında sunulan bu filmler, her şeyden önce kâr dürtüsünden uzak, gerçek sanatla tecimsel ve ideolojik amaçlı kitle sanatı arasındaki farkı ortaya koyan nitelikli filmlerdi. Sanat değerleri bir yana, kendi toplumlarının gerçek yaşamından alınmış konuları işlemeleri açısından da önemliydi bizim için. Kültürel farklılıklarımıza karşın, filmlerde ele alınan pek çok sorunu biz de paylaşıyorduk.

Bu sorunları filmler üzerinde –kendimce ve tabii, sınırlı İngilizceyle anladığım kadarıyla– açıklamaya çalışacağım:

Widow's Peak: (1993, Yönetmen: John Irvin, Konuşmacı: BÜ ve İTÜ öğretim görevlisi Tül Akbal Sunalp)

1920'lerde İrlanda'da geçen öyküde, toplumsal cinsiyetin sınıf, ulusal egemenlik, etnik köken gibi farklılıkların yol açtığı,



yerleşik iktidar ilişkileri içindeki yeri, ince bir mizahla irdelenir.

Tender Loving Care: (1993, Yönetmen: Dewi Humphreys, Konuşmacı: Marmara Ü. İletişim Bölümü öğretim görevlisi Doç. Dr. Nurçay Türkoğlu)

Geleneksel kadın mesleklerinden olan hemşireliğin özelinde, günümüzün koşullarında, gerek aile gerekse iş yaşamının artan çelişkilerinin kadının/bireyin, zıvanadan çıkmasına yol açan boyutlara vardığını dile getiren filmde, bunun doğuracağı toplumsal tehlikeye işaret edilir.

Orlando: (1992, Yönetmen: Sally Potter, Konuşmacı: BÜ Batı Dilleri ve Edebiyatı bölümü öğretim görevlisi Dr. Işıl Baş)

Modernist bir yazar olarak bilinen Virginia Woolf'un aynı adlı romanından uyarlanmış, postmodern diyebileceğimiz, bu zaman ve mekan ötesi film öyküsünde bireyin (Orlando) cinsel yönelimi sorunsal işlenmektedir.

Antonia ve Jane: (1992, Yönetmen: Beeban Kidron, Konuşmacı: BÜ Sinema Bölümü ve İngiliz Kültür Heyeti Kültür İşleri görevlisi Dr. Selim Eyüboğlu)

Arkadaşlıkları öğrenicilik yıllarına dayanan orta sınıftan, meslek sahibi iki genç kadının, yaşamlarında kalıcı bir değişiklik yapmalarının güçlüğüne dikkat çekilir filmde. Nedir onların önünü kesen engeller? Erkek egemen sınıflı toplumun baskıları mı? Kadın olmanın doğan sorunları paylaşmalarına karşın, dayanışma içinde, dost olmak varken, niçin birbirlerine düşman keşilmişlerdir? Yaşamlarının erkeklere tabi olmasından ötürü mü yoksa? Zengin kadın yaşantılarının sergilendiği, kadınların ağzından konuşan bu filmde, bu soruların yanıtları aranır.

Enchanted April: (1991, Yönetmen: Mike Newell, Konuşmacı: İÜ, Kadın Sorunlarını Araştırma Merkezi Araştırma Görevlisi, Gazeteci, Yazar Tuna Erdem)

Ekonomik ve toplumsal eşitliğin var olmadığı bir toplumda mutluluktan söz edilebilir mi? Burjuva aile yaşamının tüm çelişkilerinin üstü örtülerek ve kadın-erkek arasındaki toplumsal mesafenin yok sayılarak, mutluluğun, ancak toplumsal baskılardan uzak, kırsal bir cennette bulunabileceği ima ediliyor, 1920'lerde geçen bu öyküde. Başka deyişle bir peri masalı izliyorsunuz.

nuz.

Sonuç olarak bu etkinlikler, izleyici için pek çok açıdan ufuk açıyordu. Gönül isterdi ki, sanat çalışmaları yürüten kültür merkezlerimizde bunları aratmayacak etkinlikler yapılabilsin.

Herkesçe biliniyor ama yinelemekte yarar var: Sinemanın toplumsal ağırlığı giderek artıyor. (Tek başına televizyon bile bu konuda fikir vermek için yeterli.) Toplumcu aydınlarımızı sinemanın gerçek yaşamdaki rolünü unutmuş görünüyorlar.

Eğer sinema geniş kitlelere hitap edebiliyorsa, kişisel bir zevk olmanın yanı sıra, bir eğitim aracı da olmaz mı? Sözgelimi gençliğin en önemli sorunlarından birinin kültürel yoksulluk olduğundan yakınırız da, film üzerine yapılacak tartışmanın, izleyicinin kendisiyle ve toplumla ilgili sorunlarının farkına varmasına katkıda bulunabileceğini gözden kaçırmız. Oysa tartışmadaki eleştirel tutum, gerçek yaşamın da benzer biçimde eleştirilmesine zemin oluşturmayacak mıdır?

Filmin tek başına çok sayıda izleyici sağlayamadığını kültür merkezlerimizdeki deneyimlerimizden biliyoruz. Artık bu konuya ciddiyle eğilmek gerekiyor. Kanımca yapılacak ilk şey, tartışmanın amacına uygun yöntemleri seçmek ve geliştirmek. Düşünsel belirsizliklerin en yoğun olduğu günümüz koşullarında, doğaldır ki, tartışma yöntemleri de farklı olacaktır.

Bunlar, özellikle de genç izleyici kesiminde

kişiliğin çok yönlü gelişimine ve gelişmiş bir bireyselliğin doğal sonucu olarak, nitelikçe yeni toplumsal ilişkilerin yaratılmasına katkı getirmeye yönelik olabileceği gibi, doğrudan doğruya ideolojik tahlili –sosyalist, feminist gibi– temel alan yöntemler de olabilir.

Sinema, muhalefet olarak kavrandığında da, eğer sanat çalışmaları derinleştirilerek ve yeni biçimler yaratılarak yaygınlaştırılabilirse, muhalif politik kültürel grupların oluşturulması da mümkün olacaktır.

Bu da sanat-toplum ilişkisi açısından hiç de azımsanamayacak bir şey olsa gerek! ☞

* *Biyolojik olarak belirlenen dişi ve erkek kimliğe (İngilizcesi: sex) yüklenen toplumsal, kültürel ve psikolojik anlam olarak toplumsal cinsiyet (İngilizcesi: gender)*



Şehrazat'ın anlatamadıkları

(“Binbir Gece”, 2006-12.5.2009, Kudret Sabancı)

“Binbir Gece” adlı televizyon dizisini ilgiyle izliyoruz.

Dizinin baş kadın karakteri Şehrazat'ın, Patronu'nun “ahlaksız teklifini” kabul etmesi, medyada çeşitli tartışmalara neden oldu. Kimilerine göre, bunu her anne yapardı. Kimilerine göre bu, fuhuşun meşrulaştırılmasıydı...

Tartışmalar sırasında sistemin, sömürdüğü kesime nasıl acımasızca davrandığı ise, söz konusu bile edilmedi. Oysa genç kadın, işe alınmak için çocuğunu gizledi. İşyerinde deneme sürecine sokulduğundan sosyal güvenceden yoksun kalmıştı. Mesai saatleri sınır tanıımıyordu: Eve iş getirme, gece geç saatlere kadar süren iş yemekleri, kimi zaman Patron'un kaprisi uğruna yapılan iş gezileri... Üstüne üstelik iş güvencesinin olmayışı. Genç kadının geleceği Patron'un iki dudağının arasındaydı.

Kısacası, “bilgi ve iletişim devrimi” ücretli çalışanlara yeni sosyal düzenlemeler getirmek şöyle dursun, geçmiş dönemleri aratacak sorunlarla yüz yüze getiriyordu onları. Özellikle de demokratik haklar konusunda. (Değil kreş talebinde bulunmak, çocuğunu gizliyor anne!)

Ancak Şehrazat, yaşamını çıkmaza sokan bu sorunlarla yüzleşebilecek bir bilinç düzeyinde olmadığından içinde bulunduğu duruma isyan etmez, geleneksel çözüm yollarını dener. Arkadaş dayanışması -kimisi arabasını satar- güçlüdür, ama toplanan para, çocuğun tedavi masraflarını karşılamaya yetmez. Geriye iki seçenek kalmıştır: Biri, ölen eşinin babası, diğeri Patron'u (Onur).

Baba, deri üretimi yapmaktadır. İçinde yetiştiği toplumun değerlerine son derece bağlı olan Baba'ya göre çocuk, soyu ve malı-mülkü gelecek kuşaklara aktaran bir araçtır adeta. Baba'nın iş yaşamındaki iktidar duygusu çocukları üzerinde odaklanmış, bu da aile bağlarını zayıflatmıştır. Kendisini dinlemeyip Şehrazat'la evlenen ölmüş oğlunun çocuğunu torun olarak benimsemez. Aynı şekilde, belki de aşırı baskı nedeniyle birey olamamış, silik kalmış öteki oğlunu da küçümser ve her fırsatta horlar.

Şehrazat, yaşamını çıkmaza sokan sorunlarla yüzleşebilecek bir bilinç düzeyinde olmadığından içinde bulunduğu duruma isyan etmez, geleneksel çözüm yollarını dener

Patron ise, küreselleşme sürecine entegre olmaya çalışan bir holdingin başındadır. Rekabet, hırs ve güvensizliğin egemen olduğu iş dünyasında, Patron'un kendine yabancılaşması had safhaya varmıştır. Özseverliği (narsisizmi) yüzünden Şehrazat'ı “ahlaksız teklifi” kabul etmeye zorlar. Genç kadını satın alırsa, ona aşık olmaktan -bu insani duygudan- kurtulmayı ummaktadır, belki de.

Her iki seçenek de birbirinden beterdir. Üstelik gerek Baba gerek Patron duygu ve düşüncelerini şiddet olmadan dillendiremez. Şehrazat'ın yaşamı çıkmaza girmiştir. Bilim ve teknolojinin tıpta sağladığı olanaklar, parası olmayan kesimlere ulaşamamaktadır! Para bulunamazsa çocuk ölecektir.

Ana yüreği buna dayanabilir mi?

Peki, o çocuk yalnızca annenin mi? Çocuktan yalnızca aile mi sorumludur? Çocuk, toplumun malı, toplumun geleceği değil midir?

Dizide, bunun toplum tarafından çözülebilecek bir sorun olduğu dile getirilmez. Dizilerin geniş kitlelere seslenme zorunluluğu düşünülecek olursa, böyle bir beklentiye kapılmak da, hayalcilik olur zaten. Ancak “Binbir Gece”ye haksızlık etmeyelim: En azından toplumsal açıdan gerçekçi bir biçimde tanımlanmış karakterleriyle, bize yorum yapabilme olanağı sunuyor. Örneğin Şehrazat: Çağdaş

toplumda, kadının sürekli mücadele içinde oluşu onu güçlü kılıyor; onun yaşamı idare edebilme yetisini geliştiriyor. (Akı hasta çocuğunda ama, işini aksatmıyor.) Patron'a, cinselliğini de emek gücünü sattığı gibi satıyor; ama ruhuyla teslim olmuyor. En önemli özelliği ise, arkadaşlarıyla arasındaki dayanışma duygusu. Bu duygu, dizinin -tabii Şehrazat'ın- geleceği açısından umut verici. Ama belli olmaz, beklenmedik bir aşkla gidişat değişebilir: Aşk, Patron'unun, Şehrazat'ın emeği ve bedeni üzerindeki tahakkümünü gizlemeyecek midir?

“Binbir Gece” sanatsal açıdan da övgüye değer; dizide özellikle oyunculuk çok güçlü; sözle anlatılamayacak duygular bile duyumsatılıyor izleyiciye. Dileriz bizi düş kırıklığına uğratmaz.

Aslında dizilerin geleceği biz izleyicilere bağlı. Biz istersek nitelikli dizilerin sayısı artar, kötülere yayından kaldırılır. İzleyiciler olarak acaba bu gücümüzün farkında mıyız? Mesleklerine saygısı olan yapımcılar da izleyici desteği beklemiyor mu?

SAVAŞIN GÖLGESİNDE

29 Eylül - 7 Ekim 2012 tarihleri arasında İstanbul'da gerçekleştirilen Filmekimi'nde izleme fırsatı bulduğumuz, yönetmenliğini Cate Shortland'ın yaptığı, Almanya- İngiltere- Avustralya ortak yapımı olan "Savaşın Gölgesinde" (2012), günümüze de göndermeleri olan politik bir film.

1945 yılında Almanya'da Nazilerin yenilgisi ve Hitler'in ölüm haberiyle başlayan filmde, orta sınıf bir ailenin dramı çevresinde "faşizm ve kitle ruhu" sorgulanır. Nazi subayı Baba ve Führer hayranı Anne', "müttefikler" tarafından tutuklanınca abla Lore , biri bebek olan dört kardeşiyle birlikte Hamburg'taki Anneanne'nin yanına sığınmak üzere yola koyulur. Uzun, meşakkatli ve tehlikelerle dolu bir yolculuktur bu. Yolda kendini Yahudi bir mülteci olarak tanıtan Thomas ile karşılaşır. Nazi değerlerini benimsemiş olan Lore, Yahudileri düşman bellediğinden delikanlıya nefret kusar. Ama cinselliği zorladığında delikanlıyı cinsel bir nesne olarak kullanmaktan da geri durmaz. Kardeşleri onun kadar katı değildir. Savaşta da olsa çocuk çocukluğunu yaşamak ister. Ayrıca hayatta kalmalarını Thomas'a borçludurlar.

Yolculuk Hamburg'da sonlanır. Varlıklı bir kadın olan Anneanne de Nazi hayranıdır. Torunlarına olan tutumu adeta Nazi Almanya'sının bir özeti gibidir. Bilindiği gibi Naziler 1933'te iktidara gelir gelmez aileye el atarlar. Doğum hızını artırmak için yasalar çıkarılır. Korunma ve kürtaj yasağı getirilir. Bekarlara vergi konulur. Çünkü Nazi Almanya'sının emperyalist bir ülke olmaya hazırlanırken askere ihtiyacı vardır. Bu nedenle ailenin güçlendirilmesi geleceklerini garanti almak için önemlidir. Tabii, erkekler savaşırken gerek cephede gerekse sivil hayatta kadın emeğine ihtiyaç duyulmaktadır. "3 K" formülüyle (Türkçesi: Çocuk, Kilise, Mutfak) kadınları gönüllü köleler haline getirme politikaları işe yaramaktadır. Filmde, Führer hayranı Anne, tutuklanmadan önce aynanın karşısında belden aşağısı çıplak bedenini acılı bakışlarla izlerken rejimin, kadını bir kuluçka makinesi olarak gördüğünü kavrar. Kocasının sevişme teklifine de bu yüzden tokatla karşılık verir. Zaten durmadan sigara içerek, çocuklara Hamburg 'a trenle gidecekleri yalanını söyleyerek, doğallığından koparılmış, dayatılan annelik rolüne nasıl yabancılaştığını ortaya koyar. Film ailenin yaşantısını gözler önüne sererek sıradan Alman ailelerinin Nazi tuzağına nasıl düştüklerine dair ipuçları sunar bize. Nazilerin amacı güçlü devlet karşısında korunmaya muhtaç insan konumunu yaratmaktır. Eğitim başta olmak üzere çocuğun temel ihtiyaçlarının rejim tarafından karşılanacağı fikri ise sıradan insana cazip gelmektedir. Nitekim kırsal kesimde köylüler sefaletten kırılırken Nazi subayı baba ailesini refah içinde yaşatmıştır. (Lore de yolculuk sırasında aile mücevherlerini bozdurup duruyordu.)

Anneanne'ye gelince; yanına yerleşen torunlarına Nazilere özgü bir disiplin uygulamaya kalkar. Film, milliyetçi duyguların çocuklara küçükken, anne baba başta olmak üzere aile tarafından aşılandığını, çocukların asker devlet mantığının belirlediği vatan sevgisiyle yetiştirildiğini ima eder. Eğitim sistemi de destan, mit, kahramanlık menkıbeleri v.b. temel ortak biçimleri kullanarak bu çabasında aileyi destek olmaktadır. (Anneanne okul şarkılarını dinlerken kendinden geçiyordu.) Çocuklar Anneanne'nin baskısı karşısında sessiz kalırken Lore ona tepki gösterir. Genç kız başlarından geçen onca olaydan sonra geçmişle yüzleşmiş, geçmişe ait ne varsa "kırıp dökmekten" çekinmemiştir.

Bu gün de filmdekine benzer olgular yaşanıyor. Kapitalizmin peş peşe izlediği ekonomik krizlerde kimlik politikaları toplumda güvensizlik duygularıyla kendini belli ediyor. Buna örgütsüzlük sorunu da eklenince var olan durum aşırı sağ, milliyetçi – muhafazakar iktidar heveslilerinin iştahını kabartıyor. (Ekonomik krizde, Yunanistan'da ırkçı Altın Şafak partisinin nasıl toplumsal destek bulduğunu gördük.) Kuşkusuz bunlar kaygı verici gelişmeler. Ama

daha da önemlisi, dünyanın pek yerinde savaş,cinayet, haksızlık, adaletsizlik v.b. felaketler kol gezerken ve buna karşı sistemi zora sokacak bir mücadele verilmesi gerekirken gündelik yaşam hiçbir şey olmamış gibi sürdürülebiliyor. Lore, Hitler faşizmiyle yüzleşmeyi başarmıştı. Ancak dünyada faşizm rüzgarları eserken genç kuşaklar acaba benzer yüzleşmeyi yapabiliyorlar mı?

Küresel kitle kültürü, artık hayallere bile müdahale edebiliyor. “Gerçek”in reddi, dogmaların öne çıkarılması, bilgi kirliliği içinde bilimsel kaynaklı bilgiyi seçmenin zorlaşması v.b. nedenler, faşizm tehlikesinin kavranmasını güçleştiriyor. “Yeni barbarlık biçimleri”, kitle yok etme silahları gelişiyor. Bireyler birbirlerinden yalıtılmış. Bilgi bombardımanı insanları duyarsızlaştırıyor. Naziler toplumu sürüleştirmeyi amaçlıyordu. Tüketim toplumu da aynı yolda ilerliyor. Düşünce ve ifade özgürlüğünün kısıtlanması, toplumsal muhalefetin, siyasal muhalefetin cılızlığı, uluslar arası destek ve baskının yetersizliği, her ülkenin sorunu haline geldi. Denilebilir ki, olumlu gelişmeler de yok mu? Sözelimi Nazi döneminde çocuğun yasalar tarafından korunma hakkı bulunmuyordu; günümüzde uluslararası sözleşmelerle çocuk hakları güvence altına alındı, uygulanmadığında yaptırımlar getiriliyor. Öte yandan ırkçılığın bilimsel bir temelini olmadığı kanıtlandı. Nefret suçları yasası çıkarıldı. İnternet ise ülkeler arası sınırları kaldırıyor; ırkçılık , milliyetçilik v.b. kavramları hortlattığı kadar geçersiz kılmaya da yarıyor.

Ancak her tür ilerici girişimin hayata geçirilmesinde sorunlar yaşanıyor, ki bu da bizi şaşırtmıyor. Yinelemekte yarar var: Tüm baskıcı yönetimler, toplumu günlük yaşamından duygu ve düşünce dünyasına kadar denetim altında tutmayı hedefler. Amacına ulaşmak için de ikna edici söylemler geliştirir. Irk, etnik köken, din, mezhep, cinsiyet v.b. farklılıkları, sıradan insana, ezilmişlik ve itilmişlik duygularını harekete geçirerek aşağı- üstün karşıtlığı içinde kavratmaya çalışır. Demek ki insanlık günümüzde de Nazi dönemi koşullarını aratmayacak sorunlarla boğuşuyor. Ancak filmde de Lore aracılığıyla vurgulandığı gibi, insanın “direniş ruhu” yok edilemiyor. Çok zor koşullarda – savaşta, zulüm karşısında, doğal afetlerde- direniş ruhunun nasıl şahlandığını tarih bize göstermiştir. Bu tarihsel bir iyimserlik değildir. Tarihte büyük yıkımlar karşısında pes edildiği de olmuştur. Önemli olan “direniş ruhu”nu yitirmemektir. Onun yitirilmesi zaten insanlığın sonu demek değil midir?

ÖYLE

İZLEYİCİ DESTEĞİ OLMADAN NİTELİKLİ DİZİ YAPILAMAZ

(TV dizisi, 14.9.2010 – 18.6.2013, Zeynep Günay)

Dizilerde genellikle izleyicinin tüm dikkatini konuya, gerilim ve akışı içinde olaylara toplayan bir yaklaşım ağırlıktadır. Ancak son yıllarda diziyi, eğlencelik olmaktan çıkararak, izleyiciye saygılı, oyuncuların beden dili, dekor, kostüm, mekan seçimi, müzik , dans v.b. estetiksel öğelerin ustalıkla kullanılmasının yanı sıra, karakterlerin anlatım gücü (diyalog) ve eylemleri ile kendilerini ortaya koyduğu, üzerimizde hem duygusal- estetiksel hem de düşünsel etkiler bırakan dizilerin sayısı artıyor.

Dizilere yönelik eleştirilerden biri de apolitik oluşlarıdır. Ancak dizi, çağın bir gerçekliği olarak ekranları kaplıyorsa, bu es geçilecek bir öğe değildir. İzleyici gözü ile somut bir örnekten yola çıkmak gerekirse; “**Öyle bir geçer ki zaman ki**” adlı dizi, genel geçer anlayıştan farklı olarak, politik düzeyin içerikteki konumu üzerine değerlendirme yapabilmek için çok sayıda ipucu sunuyor bize. Başarısı da basit olayları, alışlageldik olguları, klişe söylemlerin dışında, kimi zaman eğlendirici buluşlar ile, izleyici üzerinde etkileyici, düşündürücü bir hale getirebilmesi olsa gerek ki, yalnızca bunun için bile incelenmeye değer.

Orta direk dört çocuklu Akarsu ailesinin 70’li yıllarda başlayan, 80’li yıllara doğru yol alan serüveni, “aile değerlerinin daha güçlü olduğu”, paranın insan ilişkilerini henüz tüketim toplumundaki kadar yozlaştırmadığı bir dönemde, İstanbul’un orta halli nüfusun yaşadığı bir semtinde başlar.

Toplumumuzda aile önemlidir. Gözümüzü ailede açıyoruz. Toplumbilimcilere kulak verirsek, ailenin işlevlerinden biri de cins ve yaş gruplarının ilişkilerini düzene koymaktır.

Toplumsallaşmamızda , cinsiyet rollerimizin belirlenmesinde aile önemli rol oynar. Dolayısıyla baskıcı aile yapımız ile de erken yaşlarda tanışıyoruz.

Ancak baskı direnişi de beraberinde getiriyor. İşte yapıt, tam bu noktada , “aile dizi”si ile aile olgusunu irdeleyen dizi arasındaki farkı ortaya koyuyor. Akarsu’larda aile bağları güçlüdür ama sevginin gücü abartılmaz. Akarsu bireyleri, çoğunluğun önem verdiği zenginlik ve statüyü umursamazlar. Dayanışma ruhu ise, kan bağıyla sınırlı değildir; her yerde kendini gösterir. Özellikle anne Cemile işyerindeki çalışanlarına sahip çıkar, başkalarına karşı sorumluluk duyar, bu eski eşi, eski damadı olsa bile. Aile bağları yalnızca Akarsu’larda güçlüdür. Yapıtta bu, daha çok bir özlem biçiminde yansıtılsa da bizim gibi ailenin sosyal kurumların işlevini üstlendiği toplumlarda doğaldır. Babanın kaptanın olması da burada ikili bir rol oynamaktadır: Koruyucu baba eksikliği, aile bireylerini birbirlerine yaklaştırırken baba baskısı yokluğu onları adeta “gözü kara” yapmıştır. Öte yandan annelik, sonsuz özveri ister. Karşılığı olmayan bu özverinin üzeri, anneler günü gibi bir parmak ile ödüllendirilir. Ancak yapıtta, anne- çocuk ilişkisinde melodrama kaçılmaz. Cinsiyet rolleri sürekli aşındırılır: Babaanne, gelinine haksızlık eden oğluna karşı, gelinin tarafını tutar. Cemile’nin “dişi kuş” rolünü benimsemesi ise sığ bir bakış açısı için eleştiriye açıktır. Ama onun, tarihsel olarak, iradesini kullanma mücadelesini, “evkadınlığı” sınırları içinde kalarak vermekten başka şansı yoktur.

Kuşkusuz senaryo, kadın sorunlarını kuramsal düzeyde kavramış birinin elinden çıkmış. (Tabii, yönetmen, oyuncu gibi diğer katkıları da atlamayalım.) Dolayısıyla yapıtta toplumun **kadına bakışı** değiştirilmeye çalışılıyor. Bunun için de öncelikle kadının bireysel olarak güçlenmesi gerektiğine dikkat çekiliyor. Hem özel alanda (aile) hem de kamusal alanda (okul, hukuk, işyeri v.b.) kadınları bekleyen engelleri aşmanın yolu da buradan geçer. Yapıtta da kadınlar, kadın kimliğinin getirdiği sorunları aşma çabası içinde görünürler. Yerleşik cinsiyet rollerini

çatırdatırlar. Aşkta bile erkeğe tabi konumu benimsemezler ki, aşk çoğu kadını dize getirir. (Genç kuşaktan Bahar, aşık olmasına karşın evli sevgilisinin ısrarlarına karşı koyar.) Kadınlar en çok cinsel baskıya maruz kaldıklarından aile ve toplum ile olan çatışmayı da en yoğun bu alanda yaşarlar. Ailenin ortanca kızı işsiz güçsüz Aylin, kadın kimliği ile barışıktır. Soner ile takıntılı bir ilişki geliştirmişlerdir. Ama Soner'in kendisine biçtiği role sığmaz! Avukat olan abla Berrin de sürekli çatışmalara yol açabilecek bir yaşam biçimini seçmiştir. Tercih ile, toplumun kadını denetleme aracı olan namus anlayışını zorlar. Aşk ile evlilik ahlakı arasında bocalarken ilk aşkı Ahmet, aşklarının sorumluluklarını yüklenir, Berrin'in kızı Zehra'ya, dahası zor durumdaki eski kocası Hakan'a sahip çıkar. Baba Ali Kaptan'ın uğruna evini barkını terk ettiği Karolin, kimliğini refah ve lüks üzerinden bulan asalak kadın tipidir. Başlangıçta parayı gereksinim olarak gören , iyi yaşamayı seven ama gerektiğinde vazgeçebilen, aşkı yaşamında birinci sıraya koyan Aylin'den farklıdır. Batılı olmanın avantajlarını da kullanarak kapitalist erkekler dünyasında oyunu kurallarına uyarak oynamaya çalışır. Karolin'in aşk uğruna yapamayacağı kötülük yoktur. Kadınların ezilmişliği ortaktır ama sorunlarını farklı yaşarlar, kimi zaman da çıkarları çatışır, Cemile- Karolin rekabetinde olduğu gibi. Cinsiyet rolünün dışına çıkabilme iradesini göstermek kolay değildir. Kadın evdeki tüm işlerden ve çocuk bakımından sorumlu tutulduğu için politikadan uzak durur. Kaldı ki ailede kadın, karar alıcı değil, uygulayıcıdır, evde erkeğin sözü geçer. (Eski eşinin boşandıktan sonra bile Cemile'ye kocalık taslamaktan vazgeçmediğini hatırlayalım.) Kadının e ş ve annelik rolleri , devrimci tutum geliştirmelerine de engel oluşturur. (Kamusal alanda görece özgür olan avukat Berrin, Ahmet'in yolundan gitmez.)

Madalyonun öbür yüzüne, erkek karakterlere gelince; Ali Kaptan ömrü açık denizlerde geçmiş bir "asi"dir. Yaşı ilerledikçe varoluşunu anlamlandırma ve yaşamına istikrar kazandırma çabası içine girer. Kendi ile yüzleştikçe hatalarını fark eder. Sorunlarını kaba güç kullanarak çözmeye alışık biriyken , özellikle uğruna cinayet bile işlediği Cemile'nin, "aynı suda iki kez yıkanılmaz" tutumu ile yuvaya dönüşü reddetmesi ile, "erkeklik"liğine duyduğu inanç sarsılır. Benlik erkeğin üstünlüğü *mit'i* üzerine kurulu olduğu için miti kırmak benliği yadsımak olacaktır. Son yolculuğuna çıkma kararı bu yüzden akıl dışı değil, bilinçlidir. (Metafor olarak da okunabilir.)

Mete de babasının oğludur; denetleyemediği öfkesi yüzünden başı beladan kurtulmaz. Yapıtın en renkli kişilerinden Soner, işadamı, ağabey, sevgili, baba kimlikleri arasında bölünmüştür. " Delilik" olduğunu kendisinin de kabul ettiği bir aşk ile bağlandığı Aylin'in ölümü üzerine kendinden vazgeçerek, patolojisini gizlemeyerek izleyiciyi şaşırtır. Payanda olarak dayandığı Süleyman ile aralarındaki alışılmışın dışındaki patron- çalışan ilişkisi, Soner'in kendisinden beklenen patron rolüne uyum göstermekte zorlandığının bir başka işaretidir. Ekrem ise, sınıf kökeni ve sınıfsal bakış açısı özdeş, geleneksel patron tipidir. Paranın sağladığı güç, insani ilişkilerini bozmuş, faşizan eğilimlerini palazlandırmıştır. Oğlunu yerini alacak veliaht gibi görür, torunu ile de mirasçısı olacağı için ilgilenmektedir. Kadın düşmanlığı gelini Berrin'de somutlaşır. Silah kaçakçılığına da bulaşan Ekrem, gerek bireysel gerekse örgütlü şiddetin bir iktidar aracı olarak kullanılmasının en görünür örneğidir. Ancak şiddet kullanma yalnızca ona özgü değildir.

Yetkeci toplum yapımız; aile, eğitim, işyeri v.b. kurumlar aracılığı ile oluşturulmuş ve yeniden üretilmektedir. Toplum, erkekten her an "erkeklik"ini kanıtlamasını bekler. Bu yüzden sınıf, etnisite, din v.b. farklılıklarına karşın cins olarak ayrıcalıkları, erkekleri birleştirir. Bir önceki kuşaktan devrimci Ahmet şiddeti, siyasi mücadelede meşru müdafaa halinde kullanırken, "kız meselesi"nde "erkeklik değerleri"ne sahip çıkmadan edemez. Genç kuşaktan devrimci Aydın da erkeklik simgesi bıyıkları arkadaşları tarafından zorla kesilince adeta bunalıma girer. Ülkücü Mithat, babası uzakta olduğu için ailenin reisliğini üstlenmiştir.. İçindeki enerji birikimini boşaltacağı bir kanal bulamamaktadır. Güçsüzlükten nefret eder. Şiddeti erkekliğini kanıtlama aracı, cinayeti erkeklik sınavı olarak algılar. Mutsuz aile ortamı işini

kolaylaştırır. Ancak cinsiyet hiyerarşisinden rahatsızlık duyan yalnızca kadınlar mıdır? Mithatı, erkeklik rolünü, moda deyimle “ağır abi”liği kaldıramaz. Kız kardeşinin iyiliğini düşünen ağabey imgesi de fos çıkar. Kontrolünü, özgüvenini yitirir; çünkü “ezen” taraf olsa da kendisi de özgür değildir; kaldı ki azmettiricinin karşısında “ezilmişliği” de tatmıştır.

Gençler iki kuşaktır mahallenin o durağan yapısı içinde yaşamaya yazgılı kılınmışlardır. Küçük mahalle yaşamı onlara, kendilerini yeniden yaratma ve dönüştürme fırsatı vermekten uzaktır. İstekleri karşılanmayınca seslerini Mete gibi kaba şiddet yolu ile duyururlar.

Okuldayken, karma eğitim sayesinde geleneksel cinsel kutuplaşma kısmen gevşemiş olsa da, gençler arasında, karşı cinsi tanıma gibi bireyselliği de geliştirici, flört niteliğindeki ilişkiler hoş görülmediğinden gençler, baskı altındaki duygularını serbest bırakamazlar.

Sağcılık ve solculuk ile de mahalle yaşantıları ile tanışmış, içinde buldukları ortamdan etkilenerek, farkında olmadan politize olmuşlardır. Kitlelere politika yapmayı engelleyen bir toplum düzeninde ise, bu işe kalkışanlara baskı uygulanır. Solcular sürekli gözetim altında tutulur. Polis baskını, tutuklanma korkusu insanları ürkütür, siyasete katılımı düşürür.

Mahalleli işinde gücünde, yaşamı algılayışı sınırlı, bıçak kemiğe dayanmadan harekete geçemeyen ortalama insan temsil eder. Dolayısıyla “apolitik bir varoluş” içinde olmalarında şaşılacak bir şey yoktur.

Devrimci geçmişi olan kırtasiyeci, şair Arif; yürekli, inançlı ama yaşları gereği hayalciliğe kapılan lise öğrencisi bu gençlerin, siyasi saflıkları yüzünden başlarının derde girmesinden kaygılanmaktadır. Aydın ve Akarsu’ların küçük oğlu Osman’a “halk” tanımı yapar. Devrimci ve ülkücü gençler arasındaki ayrımcılığı sınıf temelinde sorgular. Aynı sosyo-ekonomik, kültürel çevrenin çocukları, devrimci-ülkücü kutuplaşması içinde, sistem karşısında gözleri kapalı, birbirlerini düşman bellemişlerdir. Onlara şiddet değil, “diyalog” önerir. Bunda, acılar içinde geçmiş- hala da polis de tarafından ziyaret(!) edilmektedir- uzun devrim yılları deneyimlerinin payı da olabilir. Ama şiddeti bir baskı ve sindirme aracı olarak kullanan sistem, toplumun demokratikleşmesi mücadelesinde özellikle gençlere müdahaleyi artırsa da Arif karamsarlığa kapılmaz.

Özetle; politik olayların yansıtıldığı bölümlerde senaryonun politik güdüler ile yazıldığı iyice su yüzüne çıkıyor. Yapıtın tümüne bakıldığında zaten zımnen politik olduğunu görüyoruz. Her sahneyi eleştiri süzgecinden geçirecek durumda olmasak da, diyebiliriz ki, kapitalist ilişkileri olumlayan, özendirici, olay ve olgulara, o zengin karakterler galerisindeki tek bir karaktere bile rastlamıyoruz. (Sıradan insanın acılarını sınıflı toplum dindiremez!) Kafasını kuma gömmüş, sistemin payandası olan emlakçı ve ailesi ise olumsuz yönleri ile parodileştirilerek sunuluyor. İzleyici, kemikleşmiş önyargılara karşı uyarılarak insanların birbirlerini değiştirip dönüştürebileceklerinin altı çiziliyor. (Hakan’ın, eski karısı ile dost olmasında, o güne kadar rakip gördüğü Ahmet’in solcu reflekslerinden etkilenmesinin de payı olmalı.) İnsani değerlerden uzaklaşılmasın kaygısı her an hissettiriliyor yapıtta. Politik göndermelere sıkça yer verilmesi, kuşkusuz izleyiciyi diziden soğutur. Ana karakterlerden Osman’ın iç sesi ile izleyiciye ulaşan, **dile getiremediği içsel düşünceleri**’ni anımsayalım: Edebi ve kültürel göndermeler bizi heyecanlandırır, hoşumuza gider.

Ezcümle ileti açıktır: Sıradan insanın acılarını sınıflı toplum dindiremez!

Ancak izleyici olarak biz de yaratıcılığı yalnızca yapıttan beklemeyip kendi yaratıcı potansiyelimizi de geliştirebilirsek bu tür nitelikli dizilerin sayısı artar. Bunun demokrasi kültürümüze getireceği katkıları unutmayalım. İşte, **bütünlüklü bir politik eleştirinin** yolu da ancak o zaman açılacaktır.

YERLİ DİZİLER ÜZERİNE

(“MUHTEŞEM YÜZYIL”, 5.1.2011- 11.6.2014 , Yağmur Taylan, Durul Taylan)

Geçtiğimiz ay, başbakan bir mitingde, kendisini dinlemeye gelmiş binlerce kişinin önünde, yurt içinde ve yurt dışında milyonların izlediği “Muhteşem Yüzyıl” adlı diziyi, kıyasıya eleştirirken yargıyı da göreve çağırdı. Bireyin yaşam biçimine müdahale anlamına gelen bu tutum karşısında o milyonların sesi çıkmadı. Aslında bu tepkisizlikten öncelikle, ileri demokrasiyi dilinden düşürmeyen başbakanın kendisinin rahatsızlık duyması beklenirdi. Ama milliyetçi- muhafazakar kesimden gerek duyduğu onayı almak yetiyor olmalı başbakana. Gelelim asıl konumuza.

“Muhteşem Yüzyıl”, medyadaki tartışmalarda tarihi çarpıtmakla eleştirildi. Kuşkusuz, kurgu da olsa, tarihsel gerçeklikten bütünüyle kopmak ya da onu çarpıtmak eleştiriye hak eder. Tarihsel kişiliklerin ekranda görüldüğü biçimde temsil edilmeleri eleştirilerin odak noktasıydı. Söz gelimi inanç dünyası, yaşamın içinde kalıyor, öbür dünyanın önemine vurgu yapılmıyordu. Nitekim sonraki bölümde, Hürrem Sultan tesettüre girdi, namaz kılıp dua etti; böylelikle tarihi kişilik aslına döndürülmüş oldu.

Ancak tarihi mitselliğinden arındırmamak da eleştiriye hak eder. Muhafazakar kesim için tarih, kahramanların tarihidir. Kahraman, savaşı haklı gösterecek “ideolojik yüceltmeler”le temsil edilmelidir.

“Muhteşem Yüzyıl” ise etkileme gücünü Batılı film ve dizilerden ithal bir üslupla, liberal görüşten alıyor; tabii, her türlü estetik öğeden – şiirsel diyalog, şiir, müzik, giyim kuşam, mücevher, oyunculuk, mekan v.b.- yararlanarak. Bu tür film ve dizilerde liberal görüş görüntüsü altında keyfilik egemen olduğundan muhafazakarlık duvarına toslamak da olasıdır. Ama genelde egemenlerin politik mücadeleleri ağırlıktadır. Egemenlik ilişkilerinin sorgulanmasına yer verilmez. Örneğin savaşta yenilgilerin bedelini halkın ödediğine dair bir imaya rastlanmaz. Ya da servetin kaynağı araştırılmaz. Sahip olma, serveti büyütme, hükmetme, sömürüyü haklı kılar. Egemen, korumakla mükellef olduğu iktidarını “şiddet” ile korumak zorundadır. Ataerkillik, “otoriter liderliğin” kaçınılmaz bir bileşenidir. Dolayısıyla toplumsal idealleri olan, şair, sanatçı, ince ruhlu, romantik bir figüre, erkeği “erkeklik”ten uzaklaştıracağı için pek itibar edilmez. Ortada kim daha güçlü ise onun galip geleceği, doğadaki hayatta kalma mücadelesini aratmayan bir savaşım vardır. Cinsel performans da erkekliğin içindedir. Ama karşısına “güçlü” kadın figürü çıkarsa bu, kahraman imgesini zedeleyebilir. Hele kahraman, aşk karşısında gevşer ise! Toplumdaki kadına güvenilmez, algısı unutulmamalıdır. Kadınsı özellikler, belirsizlik, gizem, fitnelik, erkekte kaygı yaratır. Kahraman, dünya nimetlerini reddedecek iradeye sahip olmalıdır. O yalnızdır(!) Kadında anaç özellikler de bir yere kadar istenir. Anneye bağlılık bir tehdittir; annenin oğlu üzerinde güç sahibi olmasına izin verilmemelidir. (Yoksa sonuç muhallebi çocuğudur) Demek ki, erkek kimliği, ister cinsel partner olsun ister anne, “kadından bağımsızlaşma” üzerine kurulmuştur. Ama bu, gene kadının desteğiyle gerçekleşmektedir!

“Muhteşem Yüzyıl”da saray entrikaları, aşk, ihanet, cinayet dışında başka bir şey bulamayanlar haklı olabilirler. Adeta erkek egemen kapitalist sistemin reklamını yapıyor dizi. Muhafazakar önyargılara hizmet etmeyi savsaklamıyor. Örneğin, kamuoyunda ülküleştirilmiş eril kimliğe duyulan hayranlığa hanel mi geliyor? Sürekli saray kadınlarının padişah karşısındaki “bağımlılık gösterileri”ne yer veriliyor. Tüm saraydaki statüsünü koruma derdinde; zincirlerini kırmak yerine “parlatmak” telaşı içinde; bu yüzden kadınlar

arası çekişmeler hiç eksik olmuyor. Cinsiyet rollerini içselleştirmiş izleyici kesiminin, iktidar ve servet erkek cinsinin hakkıdır, diye düşünmesinin önünde hiçbir engel yok! Ancak liderlik özelliklerine sahip muhafazakar erkeğin karşılığı muhafazakar kadın kimliğidir. İşte “Muhteşem Yüzyıl”ın “suçu” budur. Az önce de değinildiği gibi kadın, aktif cinsellik içinde temsil edilemez. Geleneksel cinsiyet rollerini, istikrarsızlaştırıcı fanteziler ile aşındırmaya kalkışmak başlanamaz. Ekonomi, politika, tüm alanlar erkekler tarafından yönetilmeli, kadınlar ait oldukları yere (özel alana) çekilmelidir. Böylece izleyici erkek egemen aile modeline yöneltilir.

Özetle, görünür köy kılavuz istemez. Ecdadımızın yad edilmesi boşuna değildir. Kapitalizmin krizleri, hükümet cephesinde, var olan parlamento, hukuk, bürokrasi v.b. kurumların yetersizliğine bağlanıyor. Devlet- yurttaş arasındaki resmiyetin yerini, hayran olunan, sevilip sayılan , güçlü lidere bağlılığın alması arzulanıyor. Kamu görevi, iktidar partisi mensuplarının lütfu ve becerisiymiş görüntüsü ile yansıtılmıyor mu? İktidarın söylemleri ile çelişen her tür muhalif söylem itibarsızlaştırılmaya çalışılmıyor mu? Geçmişin “hakklılığını” savunmak suretiyle, gelecekte de eskisi kadar güçlü bir devletin gerekliliğine dikkat çekiliyor. Güçlü lider imgesini pekiştirmek ise ancak muhafazakar anlayış ile olanaklıdır. Bu evrensel bir özelliktir. Batı’da da kitlelere örnek olacak, adı skandallara karışmamış, din ile barışık, aile babası liderler revaçtadır. Bizim özgüllüğümüz, kurtarıcı lider arayışımızın kültürümüze sinmiş olmasıdır, ki kökleri aile yapımızda yatar. Erkek çocuk önce baba ile, yetişkinlikte dini, siyasi lider, patron v.b.figürler ile özdeşleşme eğilimine girer. Yoksulluk, kitleleri güçlü liderlerden medet ummaya yöneltir.

Öte yandan sanatın iktidara hizmet etmesi, her iktidarın düşüdüdür. Hükümet cephesi de dizi sektöründen aile kurumunu, siyasi iktidarın değerlerini öven güdümlü diziler bekliyor anlaşılır. Dolayısıyla “oto sansür ortamı” yaratılıyor. “Halkın değerleri” adı altında egemen sınıfın milliyetçi- muhafazakar değerleri yüceltiliyor.

Artık popüler sinema kadar diziler de erkek egemen kapitalizmi ayakta tutmaya, sürekliliğini sağlamaya yarıyor. İzleyiciler gündelik yaşamdaki sorunlardan kaçmak istedikçe film ve diziler de gerçeklikten uzaklaşıyor. Entrika, gerilim, korku, cinsellik, şiddet, cinayet, bunların vazgeçilmez unsurları haline geldi. Araştırmalara göre izleyiciler dizi karakterlerini kendilerine örnek alabiliyorlar.

Ancak izleyiciyi politik yönden edilginleştiren dizilerin yanı sıra geleneksel temsil kodlarını eleştirenleri de görmek gerekir. (“Behzat Ç”, kolektif bilinçaltımızdaki temsile uymadığı için sansürlenmedi mi?) Bu açıdan “Fatmagül’ün Suçu Ne?”, üzerinde ayrıca durmayı hak ediyor. Televizyonun kadınların yaşamındaki önemini biliyoruz. Okuma özürü bir toplum olduğumuzdan izlediklerimizle bilinçlenmeye çalışıyoruz. Namus tanımı, yalnızca kadın cinselliği üzerinden yapıldığından, özellikle de bu kavramı sorgulayan dizilere gerek var. Eğitim, iş yaşamı, evlilik; beşikten mezara, kadınlar hep namus kavramı ile karşı karşıya getiriliyorlar.

Bu dizide de tecavüze uğrama, kişisel boyutunu öne çıkarmadan sınıfsal gerçekliği ve cinsiyetçi ideoloji çerçevesinde ele alınır. Tecavüz kurbanına acındıran bir bakış açısı ile yaklaşmaz, vahşet sahnelerinde bile. Toplumsal çürümenin çeşitli boyutları, holding mensupları ve çalışanları çevresinde sergilenir. Burjuvazinin ikiyüzlülüğü, kurnazlığı, korkuları, toplumsal dayanışmadan yoksunluğu hissettirilir. Zoru görünce akrabalar bile birbirlerine girerler. Kan bağının gücü, aile- şirket birliğini ayakta tutmaya yetmez olur. Kentli holding camiasında da babanın çocuk üzerindeki yetkisi, gücünden hiçbir şey kaybetmemiştir. Erkeklik kültürünün etkisi, tecavüz faili gençlerin, bir sürü psikolojisi içinde, birbirlerinden güç alarak nasıl insanlıktan çıktıklarında da kendini belli eder. Toplumun

geneline yayılmış ikiyüzlü ahlak anlayışı, tecavüz mağduruna bakıştaki sınıf ve cinsiyet önyargıları sergilenir.

Buna karşılık kendi ayakları üzerinde durmak, kadın özgürlüğünün olmazsa olmaz ölçütü olarak değerlendirilir. Tecavüz mağduru Fatmagül, iş yaşamına atılır. Yeteneklerini fark edip üniversite sınavlarına hazırlanır. Direksiyon dersi alır. Bir yandan da bir kadın psikiatrdan yardım görmektedir. Büyük bedeller ödese de yılgınlığa kapılmaz. Fatmagül aracılığı ile, izleyici, sıradan insanların sermayenin gücünden kaçmamaları, yasal haklarını aramaları için yüreklendirilir. Toplumsal ve politik örgütlenmenin kesintiye uğradığı bir süreçten geçilmesine karşın, kadın dayanışması grupları, kadın platformu, medyadaki kadın dostlarına dikkat çekilir. Fatmagül yalnız bırakılmaz. Kadınlar birbirlerinden güç alırlar. Fatmagül, eniştesinin tacizine uğramış bir kıza el uzatır.

Karakterlerin temsili, cinsiyetçilikten uzaktır. Hem erkek hem de kadın izleyicinin var olan “cinsel kimlik” algısını değiştirecek bir yaklaşımdan kopulmaz. Fatmagül’ün eşi Kerim, geleneksel erkek kimliğine özgü sert, şiddete şiddet ile karşılık verme .v.b. olumsuz özelliklerinden kurtulmaya çalışır. Fatmagül ile iletişimi sağlamak için ona tanınmış bir şairin şiiri ya da bir şarkı ile yaklaşır. Aşkın cinsiyetçi niteliğine de değinilmeden geçilmez. Kuşkusuz Fatmagül’ün değişim –dönüşüm yönündeki çabası sınırlı kalmaya yazgılıdır. Erkek egemen kapitalizmin tüm kurumları sapasağlam ayaktaiken daha fazlasını beklemek hayalcilik olurdu. Dedikodu, mahalle baskısı, mahkeme, medya, holding...tüm kamusal kurumlar eleştirilir, ancak kadınların umutsuzluğa kapılmamaları için olsa gerek, örneğin hukuk sistemi doğrudan hedef alınmaz; toplumun sorumluluktan kaçan tutumuna yüklenilir daha çok. Kısacası dizi, erkek egemen kapitalizmin gerçek doğasını ortaya çıkararak kamuoyunu aydınlatmıştır. Bu yüzden kadın “tecavüzcüsü ile evlendirildi”, “ gece sokağa çıktığı için başına gelenleri hak etmiş gibi gösterildi” türü yergileri hak etmiyor kanımca. İzleyici algısında değişim- dönüşüm yaratacak filmlere izleyici desteği vermek sol siyaset açısından da önemlidir. “Muhteşem Yüzyıl” milyonları ekran başına toplayabiliyorsa, bu onun ideolojik olarak da başarılı olduğunu gösterir. Başka bir deyişle, izleyici ölçümlerinden anlaşılabilceği gibi, kapitalist değerler izleyiciler tarafından benimseniyor.

Ancak sinema bir toplumsal eleştiri aracı olmaktan çıktı, diyorduk ki, yeni yapımlar bunun tersini kanıtladı. Nitelikli diziler aracılığı ile de sisteme alternatif kurum ve değerler önerebilmek uzak bir olasılık gibi durmuyor. Tabii bunun için, söylemeye gerek yok, toplumun ifade özgürlüğünü içselleştirmesi gerekir. Nitelikli dizi, tarihe ve edebiyata da ilgiyi artıracaktır. Toplum olarak ne çok acı yaşadık! Toplumsal bellekte sanata yansıtılacak ne çok konu var! Ancak edebiyattaki eleştiri ruhunu dizilerden bekleyemeyiz. Biri bireysel bir tutum; yazar devletin resmi politikaları ile uzlaşmayabilir, uzlaşmamalıdır da. Diğerleri ise çok sayıda insanın ekmek yediği kolektif bir çalışma; bu yüzden senarist, yönetmen, ticari başarıyı da düşünmek zorundadır. Ama bu sür git olabilir mi? Ekranda her gördüğüne inanan izleyiciler olmadığımızı , nitelikli dizilerin izleyici ölçümlerini artırarak kanıtlayabiliriz. Dizilerin keyfi bir biçimde yayından kaldırılmasına karşı, güçlü bir izleyici muhalefeti oluşturmak, keyfi uygulamalara suç ortaklığı yapan televizyon kanallarının iktidarını da yıpratacaktır. Sisteme “alternatif “sunacak dizileri umut etmek ise zorlama bir iyimserlik olmasa gerek.

KIŞ UYKUSU'NDA TOPLUMSAL CİNSİYET

(2014, Nuri Bilge Ceylan, Türkiye, 2014 Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye Ödülü kazanmıştır.)

N. B. Ceylan'ın , senaryosunu Ebru Ceylan ile birlikte yazdığı Kış Uykusu, estetik değeri yüksek bir sanat filmi olmasına karşın ortalama sinema izleyicisinin de ilgiyle izleyebileceği bir film. Öncelikle, son yirmi- otuz yıldır toplumsal dinamiklerin etkisiyle toplum yapımızın geçirmekte olduğu değişimi somut olaylar , kendi gerçeklikleri içinde canlandırılmış karakterler ve onların uzun , günceli de yakalayan diyalogları aracılığıyla gözler önüne seriyor. İkincisi, toplumsal cinsiyet rollerini, özellikle kadın erkek arasındaki örtük iktidar ilişkilerini görünür kılmasıyla bu konu üzerinde düşünmemizi sağlıyor. Hatırlatmakta yarar var: Sinema, toplumsallaşmamızda hâlâ önemli bir işlev görürken, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sürdürülmesine hizmet etmektedir. Erkeğe var olma hakkı tanıyan *kamusal alan* ile kadını evcil bir dünyaya yazgılı kılan *özel alan* arasında bir sınır çekilmesi ise sistemin ayakta kalabilmesi için yaşamsal bir önem taşımaktadır. Unutmayalım ki, kadın cinayetlerine varan kadına yönelik şiddet, erkek iktidarının korunması adına geleneksel toplumsal cinsiyet kalıplarından besleniyor. Bu koşulların da hangi kesimden olursa olsun, erkekleri şiddet gösterme konusunda birleştiriyor. Bunun ille de fiziksel şiddet olması gerekmiyor; ekonomik, sözel, duygusal gibi çeşitli şiddet türleri kullanılabilir. Dolayısıyla filmdeki toplumsal cinsiyet duyarlılığı gözden kaçırılırsa filmin sanatsal anlamda tüketimi eksik kalacaktır.

Karakterler çok yönlülüğü içinde çizildiğinden toplumsal cinsiyet üzerinden bir okuma yapmak kolay olmasa da kadın izleyici gözüyle bu güçlüğü aşmaya çalışarak ana ve yan karakterlere bu açıdan bakmaya çalışalım.

Emekli tiyatro oyuncusu, varlıklı mirasyedi Aydın, İstanbul'dan baba yurdu Kapadokya'ya taşınmış, "Othello" adlı otelinde karısı Nihal ve eşinden boşanıp Aydın'ın yanına yerleşen ablası Necla ile birlikte yaşamaktadırlar. İki kardeşe babadan miras kalan malların yönetimini erkek evlat Aydın üstlenmiş, görünüşe bakılırsa Necla da bunu gönül rızasıyla kabul etmiştir. Aydın, yerel bir gazetede kendince bir doyum bulduğu için hobi kabilinden yazılar yazmaktadır. Ara sıra Necla'ya yazıları hakkındaki düşüncelerini sorar. Aslında övgü bekler ama Necla sorularıyla onu köşeye sıkıştırır. Aydın'ın her şeyi ben bilirim tavrından, demagojik üslubundan bunaldığı bir anda da yıllardır ona karşı içinde biriktirdiği ne varsa ortaya döker. İki kardeşin gençlik yılları, ülkede devrimci dinamizmin yoğun olduğu dönemlerde geçmiştir. Necla'nın eleştirileri, dönemin sol hareketleri içinde yer almış kadınların, 80 askeri darbesi sonrası feminizmle tanışıp birlikte mücadele verdikleri erkeklerin o dönemde kendilerine yönelik cinsiyetçi tutumlarını sorgulamalarını hatırlatır. Öte yandan küreselleşme, özellikle İstanbul gibi metropollerde özel alanı- aile- doğrudan etkilemiştir. Kadın hareketlerinin yaygınlaşmasıyla, kadın-erkek ilişkisinde önemli değişikliklerin yaşandığı bir dönemden geçilmektedir. Dolayısıyla genç kuşak kadınların yaşamdan beklentileri değişmekte, çeşitlenmektedir. Nihal de yaşamına bir anlam katmak için hayır işleriyle

uğraşmaktadır. Ancak kocası onun bir yardım derneği kurmakta olduğunu öğrenince pimpiriklenir : Kadının evdeki statüsünde oluşacak radikal bir dönüşüm, kocanın iktidarına bir tehdit oluşturacaktır. Ayrıca bir erkek olarak, rekabetçi ilkelerin geçerli olduğu kamusal alanda sevgi, güven, sadakat, paylaşım gibi duyguların işe yaramayacağını bilecek kadar deneyim sahibidir. Erkek rasyonalitesini konuşturur; “bu işlere senin aklın ermez” gibisine, karısını “değersizleştirme” taktiklerine baş vurur. Karısı umduğundan dışı çıkınca, Aydın’ın modern erkek maskesi düşer. *Nush ile uslanmayanın hakkı* ekonomik cezadır. “Seni burada tutan yok” diyerek şantaj yapar karısına. Nihal paragöz değildir. Ama işsizlik, eğitilmiş kadınları da vurmaktadır. Evlilik ise kadın için hâlâ bir geçim kapısıdır. Böylece, Nihal’in yaşamını kendi seçimleri doğrultusunda sürdürme hayali suya düşer. Aydın herkesi hasım ve rakip gibi görmektedir. Karısını yardım işlerinde birlikte çalıştığı Öğretmen’den kıskanmıştır. Ama bu aşk kıskançlığı değil, kocalık konumunu koruma kaygısıdır. (Otelin adının “Otello” oluşu da genç ve güzel karısı için bir gözdağı olarak düşünülebilir.) Bu anlamda, mahalle baskısıyla karısına dayak atan, hapis yatan İsmail’den farkı yoktur; yalnızca üsluptadır fark. Yerine göre üslubunu yumuşatmasını bilir. Örneğin, gazetede yazılarından övgüyle söz eden Garip Köyü’ndeki genç, idealist kadın öğretmenin okul için kendisinden yardım talep ettiğini söyler Nihal’e; sözde demokrat koca tavrıyla ne yapması gerektiği konusunda ondan akıl danışır. Ama konuşmasında kadın öğretmenin övgülerinden duyduğu keyif gözden kaçmaz. Böylece kendini olduğundan büyük gösterme, kadınların beğenisine mazhar olma, onların onayını alma arzusu gibi ego tatminine yönelik bileşenleriyle, dayatılmış erkek kimliğinin temeldeki kofluğunu açık eder.

Necla ve Nihal arasında yakınlık yoktur. Yaş, gelir düzeyi gibi ayrımlar iki kadını birbirinin ötekisi durumuna getirmiştir. Bireysel kurtuluş çabaları onlar farkında olmadan kadın dayanışmasını kırmıştır. Kişilik özelliklerini bir yana bırakırsak; iki kadının mağduriyetlerinin, toplumun kadına biçtiği rol yüzünden olduğu görülmektedir. Necla, toplumsal yaşamdan kopuk, bir küçük burjuva entelektüelidir. Kocasına geri dönüşün imkansızlığını bilmekle birlikte onu aklından çıkarmış değildir. Bağımlılığını, “kötülüğe karşı koymamak” argümanının ardına sığınarak eski eşinden af dilemeyi düşünenecek kerteye vardirmiştir. Zaten hep ev dekoru içinde – kanepede, elinde kitapla- görürüz onu. Odasından çıkmaz. Bir süre sonra da görünmez olur. Film, artık onun devri kapandı, mı demek istemektedir? Ama yine de erkek cinsine karşı bir biçimde isyanını dile getirmiş, himayesi altına girdiği erkek kardeşi Aydın ile göbek bağı koparabilmiştir. Nihal, yaşlı bir adamın genç karısı olarak Necla’ya göre daha avantajlıdır. Kocasının yetkesine başkaldırırken gücünü gençliğinden alır. Ama o da henüz toplumun kadına çizdiği yazgıyı aşacak güce erişememiştir.

Ancak özgürleşme iradesi zayıflarken bağımlılaşıma eğiliminin artıyor olması yalnızca iki kadına özgü değildir. Aydın da güvensizlik duygusuyla cebelleşmektedir. Gazetede din hakkında yazdığı yazının tepki çekmesinden korkar. Muhafazarlığın dirildiği, yükselişi geçtiği bir dönemde yazmaktadır. Öte yandan dışarıda gözleri güvenlik kamerası gibi (Foucault’nun Panoptikon’u gibi mi, demeli) sürekli çevreyi gözetlemektedir. Görüleceği kişileri komşusu, yaşıtı, ona hayatta esnek olmayı tavsiye eden, idareyi maslahatçı Suavi gibi, rakibi olmayanlar

arasından seçer. Gücü yalnızca otel çalışanlarına yeter, kadın olduğu için en çok da Fatma'ya. İşleri onlar görür; kendisi gündelik sıkıntıların dışında kalır. Maşa (Kâhya) varken elini yakmaz. (İstasyonun bekleme sahnesinde içeri önden giren Kahya'nın ayağının kayıp düşüşü, soba borusundan elini yakışı) Sirtını onlara dayamıştır. Özgür irade kullanacak güç onlarda da kalmamıştır. Neoliberal politikalarından herkes payını almaktadır. Bölgenin ne duruma getirildiğini görürüz: Yoksulluk, sefalet... Tren istasyonu bile terkedilmiş gibi. Oysa üretim insanın yaşamsal etkinliğidir, emek insanı insan yapar, diye biliriz. Üretim ekonomisindeki düşüş yüzünden bölge insanları üretim ve tüketim araçlarından yoksun bırakılmışlardır. Beslenme, barınma, ulaşım gibi yaşamsal gereksinimlerin bile karşılanması neredeyse olanaksızlaşmıştır. Hayırseverlik, bahşetme, lütfetme, minnettar kalma zihniyetinin egemen olduğu bir toplum düzeninde de yönetilenlerin boyun eğme etiğini benimsemesi kaçınılmazdır. Kâhya, sınıfdaşlarıyla patronun ağzıyla konuşur. Patrona koşulsuz hizmet etmekten güçsüz düşmüş benliğinde ancak gizli bir başkaldırının izleri kalmıştır. (Telefonda patronun İstanbul'a gitme yalanını uydurmasıyla dalga geçer.) İmam'ın, ailenin bütün yükünü omuzlamış olması, patron karşısındaki düzmece tavırlarını haklı çıkarır. İçlerinde koşullara ayak uydurmakta zorlanan yalnızca İsmail'dir. Nitekim Nihal'in getirdiği parayı yakarak sergilediği şövalyece tutumuyla, ülküleştirilmiş bir "iyilik" anlayışına darbeyi indirir. Nihal ise, insan ilişkilerindeki eşitsizliğe dair düşünceleri kökten sarsıntı geçiriyormuş, dönüşüm sancıları çekiyormuş gibi görünmez.

Aydın kendine bir çıkış yolu ararken özdeşleştiği yıllık atını özgürlüğüne kavuşturur. Ama kendisi için ilk adımı atamaz. Neoliberalizmin her şeyi metalaştırması sonucu, atı bile turizmin ötesinde algılayamaz hale gelen motosikletli gençten ne farkı kalmıştır ?

Evden İstanbul'a döneceğini söyleyerek ayrılır ama onu arkadaşı Suavi'nin evinde görürüz. İçkiler içilir. Kafalar dumanlıdır. Aydın konuşmalarıyla "dönemin ruhu"nun yol açtığı kimlik erozyonunu sergiler. Eğitim emekçisi genç Öğretmen'in salvolarını göz boyamadan ibaret liberal görüşleriyle savuşturmaya çabalar. İlkesel duruşu kalmadığından sıkıya gelince "Allah" der, içinde gizlediği muhafazakârlığı ifşa eder. Sonuç, tıpkı evde olduğu gibi orada da iktidarının tadını çıkaramamış olmanın düş kırıklığıdır.

Karıyla tartışmaları sırasında kendi gücünün sınırlarını fark etmiştir. Karısının boşanmaya gönlü yoktur ama kadının hiçbir şeyi umursamayan tavrından tedirgindir. Yeni uzlaşma taktiklerini devreye sokmak için egoyu güçlendirmek, özgüven tazelemek gerekir. Ava çıkar.

Tavşan avı, kadın – erkek ilişkisine tarihsel, kurumsal ve duygusal destek sağlamaktadır. Kadın özel alanda (evde, pencerenin ardında), erkek elinde avladığı tavşan; bir ayağında ayakkabı (uygar), öbürü çıplak (vahşi, ilkel); Aydın belli ki, ödün vererek, uzlaşarak evliliğini yürütecektir.

Az önce de değinildiği gibi, küreselleşmenin hukuk, eğitim, din v.b. kurumların özerkliğini yok ettiği bir dönemden geçerken serbest piyasanın aileye olan bağımlılığı da artmıştır. Bu nedenle aile bir çatışma alanı olma niteliğini korumaktadır. Ancak ekonomik ve toplumsal

güvensizliğin hüküm sürdüğü ortam, kişilerin birbirlerine sığınma arzusunu da pekiştirmiştir. Aydın, bağımlılığın rahatlığını, özgürlüğün gerektirdiği sorumluluk ve güçlüklerle tercih etmiştir. Artık Garip Köyü'ne gitme zahmetine de değmez. O yüksek moral ile bilgisayarının başına geçip "Türk Tiyatro Tarihi" adlı kitabını da yazmaya başlayabilecektir. Nihal ise yüzündeki anlatıma bakılırsa, Aydın'ın elinde ölü tavşanla eve geri dönüşüne sevinmemiştir. Kocasının alttan alan tavrının - "sensiz yaşayamam" diye dil dökmesi- kendisine boyun eğdirme taktiği olduğunu anlayacak kadar kafası çalışan bir kadındır. Film nihilist, karamsar ya da dispotik olarak değerlendirilenler olmuş. Kanımca bu tür yanılgılara düşmemize izin vermeyecek kadar sağlam bir yapısı var filmin. Evrensel Kültür'ün Temmuz 2014 sayısında, değerli akademisyen- yazar Göksel Aymaz, Kış Uykusu üzerine bir sanat filmine layık, estetik, aynı zamanda da film hakkındaki genel algıyı kıran, izleyici için yol gösterici nitelikte bir yazı yazdı. Keşke sinemaseverlerin tümü o yazıyı okuyabilseydi.

Yalınkat izlendiğinde filmin gelecek için umut verdiği söylemek de zor. Gelecekte kasıt, İsmail'in onurlu, haksızlıklar karşısında boyun eğmeyen oğlu ise, bu yönüyle gerçekten umut veren bir çocuk. Bu arada İsmail'in kendi onurunu korurken karısına ve oğluna şiddet uygulayarak onların onurunu kırabildiğine tanık olduk. Koca ve baba olarak konumunu korumak, başka türlüsüne izin vermez çünkü. Aydın da o yörenin insanı; ataerkil yöresel kültürle yetişmiş; karısına geçmişte çektiği sıkıntılardan söz ediyordu. İsmail'in oğlu onun geçmişinin simgesi olabilir. Bu gün değişen bir şey var mı? Bu çocuk doğduğu günden beri şiddet ortamında yetişiyor. Toplumumuzda bir eğitim aracı olarak kabul gören dayakla eğitiliyor. Kurumsallaşmış ve örgütlü şiddetle tanışıyor. İçinde birikmiş olan o yıkıcı enerjisini hangi kanala akıtacak? Kanımca Çocuk, umuttan çok alarm veriyor. Şunu da eklemek gerekir: Yüzyıllardır süregelen kadın mücadeleleri sonucu kadınlık bilincinin günümüzde vardığı nokta, toplumsal cinsiyet eşitsizliği sorunu çözülmeden toplumsal kurtuluşun gerçekleşemeyeceğine işaret ediyor. Film ise kendi üzerine düşeni yapıyor, son sözü tarihe bırakıyor.

Böyle bir filmin izleyici açısından kayda değer ölçüde ilgi uyandırması beklenirdi. Toplumsal sorunlara karşı duyarlılık geliştirmiş izleyici sayısı da umulandan azmış demek ki. Sinemaseverler arasında ise, film yorumunu sinema sanatının ölçütleriyle yapanların sayısının giderek azaldığı görülüyor. Sinemayı sistemin elinde oyuncak olmuş, çözümsüzlüğü yazgı olarak benimsemiş karakterlerin doldurduğu filmlere alışıldı. Sinema izleyicisi kolay yetişmiyor. Okuma alışkanlığının azalması, popüler kültüre eğilim, kitap ve film konusunda seçici olmama gibi çağımıza özgü sorunlar izleyici adayını teslim alıyor. En önemlisi okullarımızda kültür- sanata hevesli öğrenci yetiştirilmiyor. Kış Uykusu'nu kaç öğrenci izledi acaba? Sanatsal geleceğimiz açısından anket yapmaya değmez mi?

AZİZE HEMŞİRE MİRALAY TEVFİK'LE NEDEN EVLENDİ?

("Vatanım Sensin", 27.10.2016 - devam edecek, Yağmur Taylan, Durul Taylan)

"Vatanım Sensin" dizisinin Azize Hemşire'si Miralay Tefvik'le evlenme kararı alınca kadın izleyicilerden bir hoşnutsuzluk dalgası yükseldiğine tanık olduk: " Neden kendi ayakları üzerinde durmadı da evlendi?" diye. Kadının aile dışında bir kimlik arayışının güçlüğü günümüzde bile aşılammışken Azize'nin evlilik kararını eleştirmek, kanımca tarihsel bağlamından kopuk bir eleştiri olur.

Hatırlanacağı üzere hikaye, Osmanlı imparatorluğunun son yıllarında geçer. Balkan Harbi ve İzmir'in işgali ... İslami toplum yapısı içinde kadının temel işlevinin evlenip çocuk doğurmak olarak görüldüğü bir dönemde. Azize içinde yetiştiği toplumun muhafazakâr değerlerini benimsemiş bir kadındır. Ev kadını, anne ve hemşire olarak sorumlulukları onun bağımsız bir kimlik edinmesine izin vermez. Ailesi ondan sorulur çünkü . Hemşireliği savaş koşullarının zorlamasıyla gönüllü olarak yaptığından kendi ayakları üzerinde durmasını sağlayacak parayı kazanamamaktadır. Kadınların henüz devletin yurttaşı değil, uyruğu olduğu bir dönemden söz ettiğimizi unutmamalıyız. Evlilik pamuk ipliğine bağlıdır: Koca " boşsun!" der, boşayıverir kadını. Eğitimse erkeklere tanınmış bir ayrıcalıktır. Kadın, zihinsel üretimin gerektirdiği eğitimden yoksun bırakılmıştır. Dolayısıyla Azize bilgisizliğin getirdiği çaresizlik içindedir. Nitekim kocası yüzbaşı Cevdet, ona güvenir ama düşünsel anlamda onu muhatap olarak görmez; görseydi, "ikili bir hayat" yaşamanın zorluklarıyla baş etmeye çabalarken "sırrını" karısıyla paylaşırdı . Azize Tefvik'le evliliğe de ailesini korumakta zorlandığı için karar verir. Kocasından gebe kaldığı ortaya çıkınca doğacak çocuğu babasız kalmamasın, toplumun tepkisini çekmesin diye kararını hiç düşünmeden hayata geçirir. Arkasında güveneceği ne vardır? Üstelik kent işgal altındayken. Başkaldırısı da haliyle cinsel rolü içinde gerçekleşmektedir : Savaşa isyan, annenin isyanı. Büyük kızı Yıldız'ı da kendisi gibi yetiştirmek arzusundadır. Ayrıca kendilerini cinsel rollerinden kurtaran kadınların başına neler gelebileceğine dehşet içinde tanık olmuştur. (Küçük kızı Hilal, savaş suçlusu olarak idam sehpasından dönmüştür.)

Ancak savaş koşullarında toplumsal cinsiyet rolleri farklılaşmıştır. Bilindiği gibi, Tanzimat Fermanı (1839) tarihimizde demokratikleşmenin ilk adımıdır. Onu Birinci Meşrutiyet (1876) ve İkinci Meşrutiyet (1908) reformları izler. Reformların etkisiyle kadınlar da özgürleşme ve bireyselleşme yolunda ilerlemeye başlamışlardır. (1861'de kızlar için rüştiyelerin açılması bu açıdan önemlidir.) Savaş koşullarında kadınların özgürlük alanı genişlemektedir. Örneğin sokağa yalnız çıkabilmektedirler. Öte yandan Avrupa, kendi zevklerini İzmir'de tanıtmakta gecikmemektedir. Giyim- kuşam, kafeler, restoranlar, sinemada Şarlo filmleri...Ama Azize kentli gibi yaşamaya alışık değildir. Konak yaşamı ilgisini çekmez. İslami değerlere bağlılığını korur. Küçük kızı Hilal'de milliyetçi- muhafazakâr damar ağır basarken, büyük kızı Yıldız'da , kadının kendi taleplerini gündeme getirdiğini görürüz. (Görücü usulü evlenmeye karşı çıkar genç kız ; gece elbisesiyle balolara gider, dans eder.) Eylemci Hilal geleneğe bağlı olmakla birlikte, vatanseverlikte erkeklerden aşağı kalmamaktadır. Halide Edip' le tanışınca iyice

çoşar. Zekası, cesareti, yazar olarak – erkek takma adıyla yazabilmektedir- kitleleri etkileme gücüyle öne çıkar. Yıldız’ın geleneksel yaşam tarzından sıyrılmak için fırsat kollamaktadır.

Toplumsal olayların seyri, Azize’nin bastırılmış zihinsel, eleştirel kapasitesini ortaya çıkarırken genç kadın kendini daha fazla özne hissetmeye başlar. Miralay Tevfik gençlik yıllarında gönlünü Azize’ye kaptırmıştır. Azize’yi ulaşamaz bulur. Ancak erkeğin şövalyece yiğitliğini anlamlandırmak için ihtiyaç duyduğu platonik bir aşktır bu; kadından ille de cinsel yakınlık beklemez. Tevfik, Azize’nin kalbini kazanmak için hem çocukluk hem de silah arkadaşı Cevdet’le yarış halindedir. Ancak Azize evlenirken Tevfik’le pazarlık yapar : Sonuna kadar Cevdet’e sadık kalacaktır.

Evlilik kararıyla birlikte Cevdet özsaygısını yitireceği kaygısıyla kıskançlık krizine tutulur. Eski koca olarak konumunu sertleşerek, öfkeyle savunmaya kalkışır. Her iki erkek de üst rütbeli subay olduklarından ruhsal yapıları, egemen olma duygusunu geliştirmeleriyle oluşmuştur. Ama iktidar tutkusu onları gülünç duruma düşürür. Azize, eski ve yeni kocanın uğrunda birbiriyle kıyasıya mücadele ettiği ödül durumuna girmiştir adeta. Ama genç kadın bütün bu olanlardan ötürü zihinsel ve duygusal bir sarsıntı geçiriyor olsa da mağdur konumuna düşmez.

Dikkatli izleyici, hikayedeki gizli kalmış cinsiyetçi öğeleri saptamış olabilir. Ama onun kadar hikayenin cinsiyetçilik karşıtı yaklaşımını da görmek gerekir. Emperyalizmin, militarizmin yol açtığı kişisel trajedileri, savaş karşıtlığı, barış gibi evrensel değerlerle bağdaştırma çabası seziliyor hikayede. Aşk’ı ele alalım: Aşkın nesnesi bir insan olabildiği gibi bir düşünce, bir ideal v.b. olabilmektedir . Savaş koşullarında aşk, kadının ve erkeğin mücadele gücünü artırır. Aşk birbirine düşman edilmiş iki halkın çocukları olan Hilal’le Leon’a bireyselliklerini kazandırmıştır; savaş koşullarında bile “insan toplumsal koşullarına indirgenemez” saptamasını doğrularcasına.

“İSTANBULLU GELİN”İN ZOR KARARI

(“İstanbul gelin” TV dizisi, 3.3.2017 – devam edecek, Zeynep Günay Tan)

“İstanbul Gelin” Süreyya’nın, gebeyken yaptırdığı test sonuçları, doğacak bebekte Edward Sendromu’nun belirtileri olan organ yetmezliği, zeka geriliği, erken ölüm v.b. olasılığının çok yüksek olduğunu göstermektedir. Bu rahatsızlığın kız bebeklerde görülme sıklığının yüzde seksen oluşu kız çocuk isteyen Süreyya’yı ayrıca üzmüştür. Doktor Begüm, bir hekim olarak gebeliğe son verilmesinin en doğru karar olacağı kanısındadır. Çalışan kalbi durdurmaksa bir anne adayı için kuşkusuz çok zordur. Süreyya da muayene sırasında kalp seslerini dinlediği bebeğinden vazgeçmek istemez. Ama bunun eşiyile birlikte verilmesi gereken bir karar olduğunu düşünerek eşi Faruk ile konuşur.

Faruk onu destekler; ailenin toplandığı iftar sofrasında, aile bireyleri üzerinde dramatik bir etki yaratmaktan kaçınarak bebeğin doğması yönünde birlikte aldıkları kararı açıklar. Süreyya ile bir türlü yıldızı barışmayan kayınvalide Esmâ, “İşte sen şimdi anne oldun” sözleriyle gelinine sahip çıkarak sofradakileri şaşırtır. Ancak gerçek yaşamdan uyarlandığı belirtilen dizide, bu üçlünün aldıkları ortak karar izleyiciyi şaşırtmaz. Nedenine gelince:

Süreyya’dan başlayalım. Annesiz babasız büyümüş, insani dramlarla daha çocukluğunda karşılaşmış, haksızlıklar karşısında susmayan, duyarlı, onuruna düşkün bir kadın . Konservatuar eğitimi almak ve oradaki çevre, belli ki onun toplumsal duyarlılıklarını da artırmış. (Çocuklar için müzik okulu açar, konağın hizmetlilerinin sorunlarıyla ilgilenir v.b.) Doğumun sonuçlarını üstlenecek güçte görünmektedir. Faruk, iş yaşamında ve ailesiyle kurduğu ilişkilerde otoriter, aşık olduğu eşine karşı geleneksel rol kalıbını kırmaya yönelik çabasıyla, eşitlikçi bir erkek görüntüsü sergiler. Karı- koca Batılı yaşam tarzı kadar Batı’nın liberal görüşünü benimsediklerini her fırsatta dışa vururlar. Kendisi de bebek bekleyen elti İpek ise onlara benzemez; modern görünüşünün altında tutuculuk yattığını gizlemez. Süreyya’nın doğacak bebeği bir engelli değil, bir çeşitlilik, bir zenginlik olarak görmesini yadırgar. Kayınvalide Esmâ, dul kaldıktan sonra dört oğlu üzerinde hükümlanlık kurmuş, kendisini besleyen dini inançların verdiği güçle geleneğe bağlanmış; ailenin bütünlüğünü ve güvenliğini sağlama ve aile değerlerini gelecek kuşaklara aktarma görevini içselleştirmiştir. Ancak, Süreyya’nın bebeğine sahip çıkarken yaşadığı duygusal gel - gitleri arasında , köklü Boran ailesinin gücü engelli bebeğe bakmaya da yeter, büyülenmesini sezdirir. Esmâ, anneliği yüce bir değer olarak kabul etmekle birlikte, arzuladığı gelin tanımına uymadığı için Süreyya’ya karşı sınıfsal kinini kusup kıyıcı olabiliyor; öyle ki, bebeğin rahatsızlığı ortaya çıkmadan önce Süreyya’yı , doğumdan sonra bebeği alıkoyup kendisini konaktan kovacağını söyleyecek kadar.

Denilebilir ki dizide, engellilik olgusu hakkında toplumsal bilincin gelişmesine yönelik bir çaba göze çarpıyor. Senaryo bu anlamda yaşamdaki gerçeklerle örtüşüyor. Örneğin, 10 – 16 Mayıs Engelliler Haftası’ndaki “En büyük engel sevgisizliktir”, “Her insan bir engelli adaydır”, “Engelliye saygı, insana saygıdır” türü sloganlar içimizi ısıtıyordu. Ama geleneksel kültürel alt

yapımız kolayına değişmiyor. Şöyle bir belleğimiz yoklarsak; bazı yorumcular Kur'an – Kerim'de mecazi anlamda engellilerden söz edilirken örneğin kâfir, müşrik ve münafıklara kör dendiğini iddia ediyor. Engelli olmayı, Allah'ın izni ve iradesiyle ve ilâhi imtihanla açıklayan dini yorumlara da rastlıyoruz. Halk tabirlerini de unutmayalım: "Bu işte bir sakatlık var"- ki çoğumuz kullanıyoruz bunu- , "kör topal gitmek"... (Daha beterlerini biliyoruz.) Dolayısıyla Süreyya'nın doğacak engelli çocuğunun toplumdan dışlanmadan yaşamını sürdürebilmesi için karşılaşacağı sıkıntılar kaçınılmazdır. Çocuk, geleneğin baskın olduğu bir çevrede yaşamına sahip çıkmaya çalışacaktır. Öte yandan bizim geleneksel aile yapımızda çocuğun tüm sorumluluğu anneye yüklenmiştir, çocuk engelli de olsa bu değişmez. Üstüne üslük toplumsal denetim anneye suçluluk duygusu yaşatır. Yoksul ailelerin işi daha da zordur: Annenin başına bir şey gelirse çocuğa kim bakacak? Çocuğun özel eğitimi için doktor, hemşire, psikolojik yardımda bulunacak uzmanlardan oluşmuş bir ekip gerekir; fiziksel engelliye protez, ekipman, rehabilitasyon v.b. hizmetler... Engelliye maaş bağlanmasından, sosyal hizmet kurumlarında eleman eksikliği, tedavinin, rehabilitasyon hizmetlerinin yetersizliğine kadar bir dolu sorunla karşılaşmaktadır. Kaldı ki, gelecek kaygısı "sağlıklı" çocuk için bile söz konusudur. Doktor Begüm de, ölümcül rahatsızlığını öğrenince, gençlik yıllarında Faruk'tan olma oğlunu güvenilir ellere bırakmak için yurt dışından kesin dönüş yapmadı mı? Kapitalist sistemle yönetilen tüm ülkelerde çocuk aileye aittir, zihniyeti yaygındır. Dolayısıyla devletin, sivil toplum kuruluşlarının, vakıfların sınırlı yardımları soruna kesin çözüm getirmemektedir. Dini çevrelerin işleviyse engelli çocuğun ailesine, sorunlarına katlanabilme gücü ve teselli vermektir.

Süreyya liberal görüşleriyle, içtenliğiyle sempati topluyor. Biraz da metafiziğe yatkınlığı nedeniyle eltisine doğmamış bebeğinden , "engelli değil, çeşitlilik, zenginlik" diye söz etmesi elbette ki insani, otantik bir tutum; ama adaletsizlikler üzerine kurulu bir sistemde yaşadığının ne kadar farkında acaba? Sorunlar çığ gibi büyürken, iş o raddeye vardı ki, engelli çocuğun anaokulunda sandalyeye bağlanıp tecrit edildiği, engellinin suni solunum cihazının, akülü engelli arabasının çalındığı türü haberleri de pek sık işitir olduk.

Engelliye yalnızca ailenin değil, toplumun sahip çıkması gerekir; dahası toplumun o düzeye gelmesi... Toplumsal ilişkilerde köklü bir değişime gidilmeden sevgi ve diğerkâmlık kavramlarının ardına gizlenip süslü püslü laflarla engelli sorunu çözülebilir mi? Her birey için gerekli olan insan haklarının hayata geçirilebilmesi için ekonomik, kültürel koşulların yerine getirilmesi gerekir; sorumluluk da devlete aittir. Kadınlar ancak o zaman hiçbir engelle karşılaşmadan çocuklarını gönül rahatlığıyla doğurabileceklerdir.

Dizinin sezon finalinde, Süreyya'nın bebeğinin kalbi durur ve sorunsal da böylece kendiliğinden tartışma dışı kalır. Bir diziden de başka türüsünü beklemek gerçekçi olmaz. Ama bu "İstanbul Gelin"den umudu kesmek anlamına gelmemeli ; dizinin önümüzdeki sezonda da dizi formatının sınırlarını zorlayıp çağdaş temalara el atmasını bekliyoruz.

Özgür Politika, 28.5.2004, VECDİ ERBAY.

KADINLARI ANLATIYOR

Tankut, "Çingeneler Zamanı"ndan "Matrix"e kadar Türkiye'de de gösterime giren dünya sinemasından örneklerin yanı sıra, "Ah Belinda", "Mavi Sürgün" gibi gösterime girdiğinde ilgi gören ve tartışılan filmleri ele alıyor kitabında. Elbette kadın bakış açısıyla. Yer yer sert, acımasız ve abartılı gelebiliyor bu bakış açısı. Ama filmlerin sahneleri okurun gözünde canlanacaktır ve atlanan, önemsenmeyen kimi ayrıntıların içeriği şaşırtacaktır.

3 Haziran 2004 Cumartesi Kitapçısı



**Alt Tarafı Bir Film
(mi?)-Kadın Bakış
Açısıyla Film İzlemek/
Tülin Tankut/
Papirüs Yayıncılık/
136 s.**

Türkiye’de yazıyla seksen sonrası sesini duyuran feminist hareket içinde, nefer olarak yer aldığını söyleyen Tülin Tankut, “Alt Tarafı Bir Film (mi?)” çalışması üzerine şu değerlendirmeyi yapı-

yor: “Feminizm, seksenli yıllarda toplumumuzu her alanda etkiliyordu; tabii sinemamızı da. Ancak bu etki basında çıkan film eleştirilerine yansımıyordu. ‘Kadın Bakış Açısıyla Film İzlemek’ projesi, bu alanın sahipsiz kalmasına duyduğum tepkiden doğdu. Amacım, feminist bilgilerden yararlanarak filmde, kadınlar açısından yeterince işlenmemiş ya da kadınlara ait gizlenmiş gerçekliği su yüzüne çıkarmaktı. Böylelikle gösterdiğim çaba, filmin gerçekliğe bakışındaki bu eksikliğe yol açan cinsiyetçi ideolojiyi açık etmekle politik bir tavra dönüşüyordu. Hayalim ise film gösterimi ve tartışma etkinliklerinin yaygınlaşmasıydı. Günümüzde sinema artık yaşamımıza nüfuz etti. Televizyon, DVD, VCD, üniversite ve kültür merkezlerindeki sinema etkinlikleri sayesinde gösterimden kalkmış filmleri bile izleme şansı bulabiliyoruz. Bu nedenle bugün, hayalimi gerçekleştirmek için geçmişe oranla daha elverişli koşullara sahibiz diye düşünüyorum.”

Alt tarafı bir film mi?

Ebru Mocoş

Tülin Tankut'un 1986'dan bu yana çeşitli dergilerde yayınlanmış yazılarının da yer aldığı "Alt Tarafı Bir Film İzlemek (mi?) Kadın Bakış Açısıyla Film İzlemek" adlı kitabı Papirüs Yayınları'ndan çıktı.

Film eleştirilerinin giderek film tanıtımına döndüğü bir dönemde neden böyle bir kitabı derlediğinin cevabını şöyle veriyor Tülin Tankut, "Feminizm, seksenli yıllarda toplumumuzun her alanını etkiliyordu, tabii sinemamızı da. Ancak bu etki basında çıkan film eleştirilerine yansımıyor. Sinema sayfalarında özel olarak kadınlara hi-



tap eden eleştirilere yer verilmesini bekliyorduk. 'Kadın Bakış Açısından Film İzlemek' projesi bu alanın sahipsiz kalmasına duyduğum tepkiden ve film eleştirisini politik bir zemine oturtulması gerekliliğinden doğdu..."

Hakim ideoloji aracı

Görsel olanın, sinema ve televizyonun, giderek hayatın her alanını sardığını ve hakim ideolojinin aktarılmasında ve sürdürülmesinde en etkin araçlar haline geldiğini vurguluyor kitap.

Bir sanat yapıtı olarak sinemanın da mevcut olana bir eleştiri getirmesi gerekirken tam aksine uluslararası sanat pazarının, Hollywood'un normlarına göre şekillendiğini dile getiriyor.

Seçkin bir izleyici kitle-sini hedefleyen günümüz sinema yapıtlarında, farklılığın, mekan ve çevre düzenlemesinin, kostümün, çekim tekniklerinin

yani içerikten çok biçimin ön planda olduğunu söylüyor. Filmlerin konularını ise anti-ırkçılık, savaş karşıtı, kadın özgürlüğü oluşturuyor; sınıf ise sinemanın lanetli sözcüğü.

Bu ortamda izleyiciye izlediklerinin "fos"luğunu farkettilerinin kitabın amaçlarından biri olduğunu dile getiriliyor.

Kadın bakış açısıyla

Kitapta otuzdan fazla film üzerine yazılmış eleştiri yer alıyor. Ana temalarını aşk, cinsellik, kadın erkek ilişkilerinin oluşturduğu filmler yoğunlukta ancak yine de Matrix gibi teması bunlar olmayan filmlere dair yazılar da yer alıyor kitapta. Tüm filmler "kadın konulu film" değil aslında ama Tülin Tankut'un filmleri ele alışı, filmin konusundan da az çok bağımsız olarak, sanat yapıtının açık ya da gizli, cinsiyetçiliği içerebildiği-

ni gösteriyor.

Sinemayı cinsiyetçi hiyerarşiyi pekiştiren bir ideolojik aygıt olarak ele alıyor.

Kadın sorunlarını işliyor ve mevcut olana eleştiri getiriyor gibi gözükken yapıtların içindeki örtük olumlamayı ortaya çıkartmaya çalışıyor.

Tankut, "sömürünün yaygınlaştığı, toplumsal eşitsizliğin derinleştiği, kadınlar üzerindeki baskının arttığı ve kadın sorunlarının daha da ciddi boyutlara vardığı bu dönemde kadın bakış açısından film izlemenin ayrıca önemli olduğunu" vurguluyor ve kadın bakış açısından film izleme etkinliğini hem sanatsal ve dolayısıyla politik hem de cinsiyetçi ideolojiye karşı bir mücadele pratiği olarak öneriyor.

Kitapta değerlendirilen otuzu aşkın filmin bu bakış açısından yapılmış yorum ve eleştirileri de ayrıca yeni sorular sordurucu okuyucuya.

ALT TARAFI BİR FİLM (Mİ?)-KADIN BAKIŞ AÇISIYLA FİLM İZLEMEK

Tülin Tankut,
Papirüs Yayınları,
2004, 136 sayfa,
8 milyon lira.



HANDE ÖĞÜT

Gerçekliği bütünüyle reddetmemekle birlikte, şeyleri algılayışımızın kesinliksizlik içerdiğini savunan Paul Cézanne'a göre temsil, görme ile görülen nesne arasındaki karşılıklı ilişkinin doğurduğu etkiden; görülen şeydeki kuşku olasılıkları ve görüş açısından değişikliklerden de sorumlu olmalıydı. Nesnelere sabit değil kayar halde görürüz çünkü ve bakışımız hafifçe kaydığında gördüğümüz değişir, bambaşka bir biçime bürünür. Kavrayışımız, okuyuşumuz da etkilenir bu kaydırmadan.

İlki, geçen şubat ayında gerçekleştirilen FilmMor Kadın Filmleri Festivali'nin afişinden aldığım pitoresk hazzın, aslında kesinlik taşımayıp sorulara, sorgulamalara açık olduğunu duyumsadığımda anımsamışım, Cézanne'ı.

Kadınlar sinema (da) yapar

Hamile bir kadın, ceninin olması gerektiği yere yerleştirilmiş bir film şeridini tutuyordu elleriyle. Kadınların sadece çocuk değil sinema da yapabileceği, filmin de kadınsı bir üretim olabileceği üzerine dahiyane bir simgeleştirmeydi bu. Festivalin ikincisinin afişi de aynı mantıkla düzenlenmişti: Büyükten küçüğe sıralanan matruşkalar; hiyerarşinin, eril egemen ideolojinin, erkek merkezli siyasetin bir 'motto'suydu adeta. Biri doğurmak üzere; diğeri onlarca benzerini çıkarmış içinden. Hamile kadın ile matruşka, eril ideolojinin fetişidir, zira. Kadın, doğurmakla ve yeni doğana, annelik etmekle, ona erkeğin dilini öğretmekle mükelleftir; sinema yapmak ise erkeklere özgü bir üretimdir. Kadınların sinema (da) yapabildiğini kesinleyen söz konusu afişlerdeki ironiyi, feminen mizahı da ancak bakışımızı hafifçe kaydırarak algılayabiliriz. Sinema söz konusu ise; kadınlık ve erkeklik rollerinin neredeyse hiç değişmeden yeniden kurgulandığı filmlere, gözümüzü kadınca açarak bakarsak ne görürüz peki? Kadına bakışın yıllar yılı değişmediğini; film kahramanı kadınların ya ideal bir eş ve anne ya da femme fatale bir bakılış nesnesi olduğunu elbette. FilmMor, bu bakışa muhalefet yaratmak, sinemaya feminist müdahaleyi gerçekleştirmek, kadınların politik mücadelesini görünür kılmak amacından yola çıktı; kendini feminist hareket içinde bir nefer olarak tanımlayan Tülin Tankut da 'Alt Tarafı Bir Film (mi?)-Kadın Bakış Açısıyla Film İzlemek' adlı kitabını benzer bir erek ile oluşturmuş. Kitapta yer alan onlarca film eleştirisi ile bize bir resmin nasıl yorumlanacağına, bir ikonun nasıl kırılacağına dair hince ipuçları veriyor, üstelik. Feminist bilgilerden yararlanarak filmde nesnellığı sorgulamak, kadınlar açısından



Sinemanın cinsiyeti değişsin

Tülin Tankut, 'Alt Tarafı Bir Film (mi?)' ile sinema filmlerinin, gerçekliğe bakışındaki cinsiyetçi ideolojiye işaret ediyor



'Ah Belinda' (1), 'Saatler' (2) ve 'Matrix' (3) de Tülin Tankut'un cinsiyetçi bakış açısıyla mercek altına aldığı filmlerden.

yeterince işlenmemiş ya da kadınlara ait gizlenmiş gerçekliği su yüzüne çıkarma amacıyla yola çıkan Tankut; sinema filmlerinin, gerçekliğe bakışındaki cinsiyetçi ideolojiye işaret ederek siyasallaştırıyor tavrını.

'Öldüren Cazibe'den 'Piyo'ya, 'Çingeleler Zamanı'ndan 'Barton Fink'e, 'Saatler'den 'Piyanist'e, 'Matrix'ten 'Ah Belinda'ya, 'Sarı Tebessüm'den 'Ahlâksız Teklif'e dek erkek yönetmenlerce (kitapta sadece üç kadın yönetmenin filmi ele alınmış) çekilen onlarca filmi, pek de yetkin olmayan metinler aracılığıyla irdeleyen Tankut, yine de erkeksi 'birleşik alan'ı (hiyerarşik bütünlük ülküsü) parçalayarak kadınsı akışkanlığı göstermeye çalışıyor.

Kadın bakış açısının; izleyiciyi, ideolojik açıdan etkileme amacı taşımayan, konunun ait olduğu dönemdeki somut tarihsel durumun yarattığı kadın ve erkek tiplerinin ele alındığı filmleri irdelemede dahi ne

denli işlevsel olduğuna değinen; film seçiminde yönetmenin bireysel konumundansa, bizim filme bakışımız ile ilgilenen Tülin Tankut, A. Birkin'in 'Ateşli Sır' filmi üzerine yaptığı yorumda açık ediyor maksadını:

"Filmde evli bir kadının evlilik dışı ilişkisi anlatılır. Film bize sanatsal kişilikler aracılığıyla kadınlara ilişkin nesnel bilgiler sunar. Biz bu bilgilerle gerçek yaşamda kadınlığın eş, ana, sevgili gibi görünüş biçimlerinde barınan cinsiyetçi ideolojiyi, başka deyişle nesnellüğün cinsiyetçi yüzünü ortaya çıkarabiliriz: Yaşlı koca, sahtekar aşık, hasta oğul; üçü de kadını kendi çıkarları doğrultusunda baskı altında tutmaktadır. Filmin sonunda çocuğun, annesinin aşk serüvenini babasından gizlemesiyle yönetmen ne düşünmüş olursa olsun bizim yargımızı değiştirmez. Yetişkin bir kadının kocaya bağlı 'istikbal' bacak kadar çocuğun iki dudağı arasında! Ama KBA edinmemişsek olup biteni,

gördüklerimize dayanarak olduğu gibi kabullenir, filmin cinsiyetçi yörüngesinden dışarı çıkamamış oluruz."

Kitaptaki eleştiriler, film metninin içindeki temsilleri ve söylemi çözümlenerek bunların yönetmenin bilinçli ya da bilinçdışı üretimi olup olmadığına odaklanmak; filmleri kendi tarihsel ve toplumbilimsel ağları içinde, hem üretildikleri hem de okuldıkları ân açısından değerlendirmek konusunda iyi bir alıştırma olmakla birlikte, sanatın üretimi ve sanat eserlerinin alımlanmasına ilişkin feminist yorumlar içerdiği açısından da kayda değer. Feminist edebiyat, sanat ve film eleştirisi ise kadınların önceden belirlenmiş toplumsal rollere -kız, eş, anne-patriyarkal döngünün çarkı içine nasıl yerleştirildiğini bulup çıkarmayı amaçlar. Bu bakış açısını edinirsek eğer, erkek egemen sinemada, kadının erkeğe nasıl görünüyorsa öyle sunulduğunu, kadının erkek gözüyle nasıl nesneleştirildiğini görebilir; ilüzyonu siler, gerçek olana bakabiliriz.

Birlikte olduğu erkek

Kadın bedenini ve ona bahsedilen sıfatları, Avrupalı-Amerikalı kültürün kendine içrek kılarak ideal kadın imgelerine dönüştürdüğü filmler, kadının gerçek kimliğini başka altına alır Erkek bakışın çektiği filmler arzuyu, isteği, fanteziyi, hatta rüyaları biçimlendirerek kadını manipüle eder. Ortada gerçek bir kadın değil, bir stereotip vardır. Kadın mutlaka birlikte olduğu erkeğe göre tanımlanır, onlar tarafından kimliklendirilir.

Kitapta ele alınan filmlerin büyük çoğunluğu da bu iddiayı destekler nitelikte. İdeal seyircinin erkek oluşuna gösterilen kabul yüzünden, kadın imgesi onun gururunu okşamak amacıyla düzenlenir. Çünkü egemen ideolojiye göre erkek figürü nesneleştirilmeye indirgenemez; kadın bir bakış nesnesi olarak sergilenir, ikame edilir. Bu bağlamda, Tankut'un en yetkin eleştirisinin 'Piyanist' filmi üzerine olduğunu söyleyebilirim. Elfriede Jelinek'in, otobiyografik özellikler taşıyan romanından Michael Haneke'ni, sinemaya uyarladığı 'Piyanist'te, erkek ihtiyacına göre belirlenmiş pornografide, kadın bedeninin sömürülüşü üzerinde duran Tankut; cinsel arzusunun bir yandan denetlenip bir yandan kısıktıldığı çağdaş tüketim toplumunda kişisellikten, insani iletişimden yoksun cinselliğin, hatta aşkın ticarileştikçe baskıya massedildiğini ima ediyor. Öyle ki dayatılan eril orjinli aşk ideolojisi, kadın özgürlüğü önündeki en büyük engeldir. Ve erkek iktidarının en çok duyumsandığı aile, aşk ve cinsellik kavramları sömürüyle birlikte rızaya dayalı bir tapınmayı içerir.

Sinema, erkek egemen topluma ideolojik destek veren sanatların başında geliyor, evet. Ama onu, kolektif bir kadın bilinci geliştirerek yenilemek, kadınca bir dil ve bakış açısıyla reforme etmek elimizde. Baskın eril bakışı yok eden ve kalıplaşmış mitleri kıran bir sinema dili kullanarak, kadınların geçmişi olmayan nesnelere şeklinde temsilleri karşı çıkan Agnes Varda'ya kulak verelim derim ben: "Kadınlar dilin dışında tutuluyorlarsa o zaman dil değiştirilmelidir."

Bunun için, ilkin bakışımızı -hiç değilse hafifçe kaydırmamız gerekmiyor mu?

Alt tarafı bir film mi?

Ebru Mocoş

Tülin Tankut'un 1986'dan bu yana çeşitli dergilerde yayınlanmış yazılarının da yer aldığı "Alt Tarafı Bir Film İzlemek (mi?) Kadın Bakış Açısıyla Film İzlemek" adlı kitabı Papirüs Yayınları'ndan çıktı.

Film eleştirilerinin giderek film tanıtımına döndüğü bir dönemde neden böyle bir kitabı derlediğinin cevabını şöyle veriyor Tülin Tankut, "Feminizm, seksenli yıllarda toplumumuzun her alanını etkiliyordu, tabii sinemamız da. Ancak bu etki basında çıkan film eleştirilerine yansımıyor. Sinema sayfalarında özel olarak kadınlara hi-



tap eden eleştirilere yer verilmesini bekliyorduk. 'Kadın Bakış Açısından Film İzlemek' projesi bu alanın sahipsiz kalmasına duyduğum tepkiden ve film eleştirisini politik bir zemine oturtulması gerekliliğinden doğdu..."

Hakim ideoloji aracı

Görsel olanın, sinema ve televizyonun, giderek hayatın her alanını sardığını ve hakim ideolojinin aktarılmasında ve sürdürülmesinde en etkin araçlar haline geldiğini vurguluyor kitap.

Bir sanat yapıtı olarak sinemanın da mevcut olana bir eleştiri getirmesi gerekirken tam aksine uluslararası sanat pazarının, Hollywood'un normlarına göre şekillendiğini dile getiriyor.

Seçkin bir izleyici kitlesini hedefleyen günümüz sinema yapıtlarında, farklılığın, mekan ve çevre düzenlemesinin, kostümün, çekim tekniklerinin

yani içerikten çok biçimin ön planda olduğunu söylüyor. Filmlerin konularını ise anti-ırkçılık, savaş karşıtı, kadın özgürlüğü oluşturuyor; sınıf ise sinemanın lanetli sözcüğü.

Bu ortamda izleyiciye izlediklerinin "fos"luğunu farkettilerinin kitabın amaçlarından biri olduğunu dile getiriliyor.

Kadın bakış açısıyla

Kitapta otuzdan fazla film üzerine yazılmış eleştiri yer alıyor. Ana temalarını aşk, cinsellik, kadın erkek ilişkilerinin oluşturduğu filmler yoğunlukta ancak yine de Matrix gibi teması bunlar olmayan filmlere dair yazılar da yer alıyor kitapta. Tüm filmler "kadın konulu film" değil aslında ama Tülin Tankut'un filmleri ele alışı, filmin konusundan da az çok bağımsız olarak, sanat yapıtının açık ya da gizli, cinsiyetçiliği içerebildiği-

ni gösteriyor.

Sinemayı cinsiyetçi hiyerarşiyi pekiştiren bir ideolojik aygıt olarak ele alıyor.

Kadın sorunlarını işliyor ve mevcut olana eleştiri getiriyor gibi gözükün yapıtların içindeki örtük olumlamayı ortaya çıkartmaya çalışıyor.

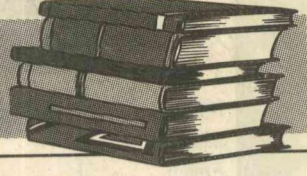
Tankut, "sömürünün yaygınlaştığı, toplumsal eşitsizliğin derinleştiği, kadınlar üzerindeki baskının arttığı ve kadın sorunlarının daha da ciddi boyutlara vardığı bu dönemde kadın bakış açısından film izlemenin ayrıca önemli olduğunu" vurguluyor ve kadın bakış açısından film izleme etkinliğini hem sanatsal ve dolaşısıyla politik hem de cinsiyetçi ideolojiye karşı bir mücadele pratiği olarak öneriyor.

Kitapta değerlendirilen otuzu aşkın filmin bu bakış açısından yapılmış yorum ve eleştirileri de ayrıca yeni sorular sorduruyor okuyucuya.



Her sayıda bir kitap

İsmet ERCAN



Alt tarafı bir film (mi?)

Bu sayıda özgün bir çalışmanın ürününe göz atacağız birlikte. Özgünlüğü; öncelikle konusunun sinema olması. İkinci neden; filmlerin "Kadın Bakış Açısı" ile izlenmiş olması. Kitabımız; Tülin TANKUT'un Kadın Bakış Açısıyla Film İzlemek alt başlığıyla okur önüne çıkan ALT TARAFA BİR FİLM (mi?) adlı yapıtı. ★

Gazetemiz yazarı Şükran ERCAN: "Bakan değil, bakılan yerde ne olduğunu ve nasıl görüldüğünü görenlerden olmak gerekir. Yalnızca bakmak değil, akıl ve bilinç gözüyle görmek önemlidir" der. Sık sık yineler bu görüşünü. İşte Tülin TANKUT filmle bakmak değil; bakılan yerde ne görüleceğini akıl/bilinç gözünün süzgecinden geçenlerin eytişimsel (diyalektik) izdüşümünün nasıl görüldüğünü önce film izleyicisine sonra okura yansıtan bir yazarız.

Ne mi anlatılıyor kitap da? Sinema, elbette filmler. 7. sanat diye adlandırılan sinema ve öteki tüm sanat dallarının ürünleri toplum içindir, insan içindir. Bunun için de hepsinin bir anlatısı, bir iletisi vardır. Bundan dolayı yaratılan güzelliklerin tümünde ne anlatıldığından çok nasıl anlatıldığı çok önemli. Halktan, emekten yana mı, çözümlemelerde eytişimsel yöntemin ölçütleri mi geçerli bu çok önemli. Yoksa günümüzün genel geçer modası çok şey söyleyip hiçbir şey dememiş olmak mı? Bu tutum kimden yana, kimin işine yarar okurlarımız çok iyi bilmektedir. Tülin TANKUT; yalnızca bakmış olanlardan değil, görenlerden. Üstelik bir de gördüklerini yazınsal yolla toplumla paylaşanlardan. Hem de halktan, emekten yana bir tutumla. Eytişimsel yöntemle ve ona uygun estetik anlayışla. Filmlere böyle bakınca karşımıza özgün bir sinema yazıları, film eleştirileri kitabı çıkıyor. Çoğunu, çoğumuzun izlediği filmler bunlar. Ama bu filmleri bir kez de Tülin TANKUT'un bakış açısı ile anımsamanın çok yararlı çok öğretici olacağı kanısındayım...

Yazar bu çalışması üzerine yaptığı değerlendirmede; "Feminizm, seksenli

yıllarda toplumumuzu her alanda etkiliyordu; Tabii sinemamızı da. Ancak bu etki basında çıkan film eleştirilerine yansımıyor. "Kadın Bakış Açısıyla Film İzlemek" projesi, bu alanın sahipsiz kalmasına duyduğum tepkiden doğdu. Amacım, feminist bilgilerden yararlanarak filmde, kadınlar açısından yeterince işlenmemiş ya da kadınlara ait gizlenmiş gerçekliği su yüzüne çıkarmaktı. Böylelikle gösterdiğim çaba, filmin gerçekliğe bakışındaki bu eksikliğe yol açan cinsiyetçi ideolojiiyi açık etmekle, politik bir tavra dönüşüycüdü. Hayalim ise, film gösterimi ve tartışma etkinliklerinin yaygınlaşmasıydı." Derken bile ülkemizde henüz tam tanımlanmamış bir etkinlik alanı olan feminizm akımı sınırlarını çoktan aşmış doğru duruşun sınırlanamayacağını açıkça

gösteriyor. Dahası

"Kadın Bakış Açısı" adlandırmasının da bir bütündeki ara başlık olabileceği gerçeğinin altı, her film değerlendirilmesinde, bir kez daha belirgince çiziliyor. Eline, diline sağlık TANKUT. Emeğin yücelsin...

Yazarımızı tanıyalım. İstanbul'da doğdu. Kimya Y. Mühendisliği öğrenimi gördü. Bir süre mesleğini sürdürdü. 1982'de yazmaya başladı. Oyunlar, öyküler, kadın, gençlik, sinema yazıları yazdı. Kitaplaşan yapıtları: Kız Doğdu (oyun), Kadınname (okuma tiyatrosu), Kınalı ile Koçaçam (çocuk oyunu), Ver Elini Avrupa, Gülün İçindeki Ses, Miyav, Hoş Bulduk Viyana-Hoş bulduk Prag!, Gelincik Arkadaş Arıyor. Yeni bir kitap da buluşuncaya dek.

***Kitap :Alt Tarafı Bir Film (mi?)**
Tülin TANKUT. Papirüs Yayınları, Eleştirel Düşünce Dizisi.
Tel :0212/2452132-0216/5722759
Dağıtım: Mavi Dağıtım.
0212/5125193-5125237

Not : Yazarlar ya da yayınevleri; yapıtlarının tanıtımı için, yayınlarını gazetemiz adresine yollayabilirler.



CİNSİYETÇİ YAKLAŞIMA TEPKİSİNİ KADIN BAKIŞ AÇISIYLA FİLM OKUYARAK ORTAYA KOYUYOR...

Alt tarafı bir FİLM mi?

"Alt Tarafı Bir Film Mi?" kitabı, yazar Tülin Tankut tarafından kaleme alınmış film okumalarından oluşuyor. Okumaların hepsinin kadın bakış açısı çerçevesinde yapıldığı kitapta, Godard'ın "Serseri Aşıklar"ından, Nuri Bilge Ceylan'ın "Kasaba"sına kadar 15 tane film var... Tülin Tankut, kadın bakış açısıyla film izlemenin önemini ve kitabını anlatıyor...

Selen TOKCAN

Kitabın içeriğine dair ne söyleye bilirsiniz?

Kadın Bakış Açısı (KBA) politik konumda bir okuma. Dolayısıyla kitapta yer alan yazılar "sinema eleştirisi" olarak değil, yazının kendi yaklaşımını içerisinde değerlendirilmeli. Filmler üzerine KBA ile yazmaya 1980'li yılların ilk yarısında, feminist hareketin etkisiyle başladım. Amacım filmlerdeki cinsiyetçi bakış açısını açık etmektir. Bildiğimiz gibi, bu bakış açısı, kadın ve erkek arasında yaşanan somut eşitsizlik ilişkilerinin ideolojik yansımasıdır. Benim yapmaya çalıştığım bu anlamda feminist eleştiri değil, erkeklerden elde ettiğimiz bilginin, kültürün dışına çıkma çabasıyla, bir yeniden değerlendirme olacaktır diye düşünülmesi...

Neden sinema üzerine yoğunlaştınız?

Araştırmalara göre kadınlar daha çok film izliyor. Sinemanın ortalama izleyici üzerindeki etkisi daha güçlü oluyor. Öyle ki Amerikan halkının dünya görüşü, Hollywood filmleri tarafından biçimlendiriliyor gibi iddialar var.

Yazdıklarınızı yayımlama fikri nasıl gelişti?

Bir kitabın yayımlanması biraz da konjoktüre bağlı değil mi? Benim yazmaya başladığım tarihten bugüne, dünyada ve Türkiye'de, üretimde, siyasette, sanatta kısacası toplumsal yaşamın her alanında büyük değişiklikler oldu. Herkes gibi ben de küresel kapitalizmle, postmodernizmle tanıştım. Ama o günden bugüne düşündüklerimin eskimediği, yalnızca düşünce da-

ğarcığının zenginleştiği kanısını taşıyorum. Şöyle ki, sinema sanatı erkek egemen toplumda üretiliyor. Bu ayrı bir tartışma konusu. Ancak ben sinemanın eğitici ve aydınlatıcı işlevine olan inancımı yitirmedim. ABD'li yönetmen Michael Moore'un son filmi "Fahrenheit 9/11" bunun son örneği. Aynı şekilde, üzerinde pek çok spekülasyon yapılmasına karşın ki bunu hak ediyor da- Matrix serisinde de bu açıdan olumluyorum. Öte yandan Türkiye'de 80 sonrası sesini duyuran feminist hareket, politika-

sında kadınların ortak ezilmişliğini öne çıkardı. 1990'larda, dünyadaki gelişmelere koşul olarak kadınlar arası farklılıklar gündeme geldi. Ama ben, KBA'nın farklılıklarla zenginleşip olgunlaşacağını kabul etmekle birlikte, neredeyse "her kadının kendi gerçekliği vardır" noktasına kadar esnetilen bir farklılık yaklaşımı karşısında olduğumu belirtmek isterim. Çünkü bu, kadın olmaktan doğan sorunlarımızın yok sayılması anlamına gelir. Bu durumda ezilen kadının öfkesini, isyanını toplumsal düzene yöneltmesi beklenebilir mi?

Kitaptaki filmleri neye göre belirlediniz?

Sanat filmleri olmasını istiyordum. Kitabın ön sözünde bunun nedenleri açıklanıyor ama kestirmeden söylersem, sanat filmlerinin izleyicide daha kalıcı etkiler bıraktığını düşünüyorum. Eninde sonunda sanatın amacı gerçeği araştırmak değil midir? Öte yandan yönetmenin kadın ya da erkek oluşuyla, dünya görüşüyle de ilgilenmedim. Eğer biz bir KBA edinmişsek her tür filmi eleştirebiliriz; bilimkurgusal, fantastik filmleri bile...

Amaç neydi peki?

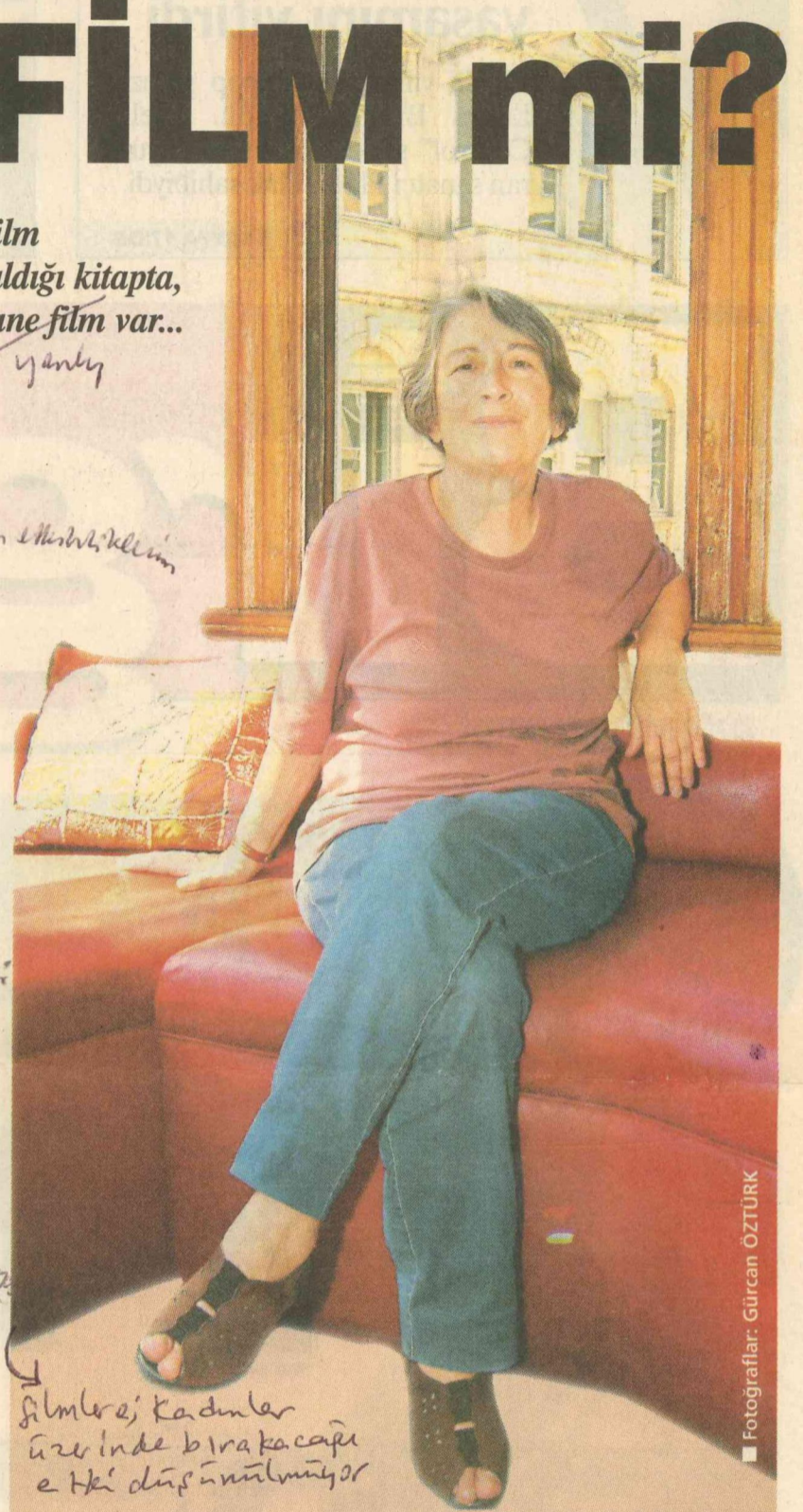
Birincisi, genç kuşaklara bir deneyim aktarma düşüncesi, ikincisi KBA ile film izleme etkinliklerinin yaygınlaşmasına katkı olsun diye... Kadınlık bilinci kazanma yönünde yararı olabilir. Cinsel kimliğimiz bize doğar doğmaz verilir. Bu kimliği içselleştirmek, ezilmeyi kabullenmek demektir. Ezilen cins olmaktan kurtulmanın ön koşulu da bilinçlenmektir. Ben hâlâ genel anlamda sanatın dönüştürücü gücüne olan güvenimi koruyorum ve insanlığı gaflet uykusundan sanatın uyandıracağına inanıyorum. Bize düşen kadınlar açısından yarar ve zararlarının bilincine vararak, eleştirerek izlemektir. Sonra da tepki göstermek. Örneğin erotizm, pornografi, şiddet gibi erkek izleyicilerin beğenileri hesap edilerek...

"İzlerken keyif aldım" gibi ipe sapa gelmeyen tümceler kullanılıyor bütün (güya!) film eleştirilerinde. İşte ben bunlara inat, en yalın, en sade biçimde anlattım aklımdakileri...

Bugüne kadar ABD güdümündeki küresel kültürün üzerimizdeki etkilerinden yakınıyorduk... Buna ek olarak bugün başka tehlikeler çıkıyor ortaya. Ağa, mafya dizileri bile demode oldu. Artık mistisizm prim yapıyor. Dini motif ve söylemlerin ağır bastığı, hurafelerle renklendirilmiş dramalar sardı televizyonları. Laikliğe karşı düşüncelerin uygulamaya geçirilmeye çalışılması beni ürkütüyor. Kadın haklarından laik toplumlarda söz edilebilir ancak.

Kitapta Almadovar'ın "Annem Hakkında Herşey" adlı filmini sertçe eleştirerek, kadının toplumdaki ikinci sınıf rolünün bu filmde olduğu gibi romantik sahnelerle, göz boyayarak izleyiciye yedirildiğini savunuyorsunuz... Fakat Almadovar sinemasının özelliği gerçeği en yalın haliyle aktarmak değil midir? O filmdeki kadınlar hayatta yoklar mı?

Buna kesinlikle katılmıyorum. O filmde kadının kurtuluşu bireyselmiş gibi gösteriliyor. Peki tamam olabilir... Ama o kurtuluş da sanki kaderin elindeymiş gibi veriliyor. İşte ben o noktada bir kadın olarak eleştiriyorum. Ayrıca filmdeki bütün kadın karakterler belli sınırlar içerisinde anlatılıyor. Biri anneane, biri başka bir şey... Sanki kadının rolü bunlarla sınırlanmış gibi... Almadovar'ın filmlerinde erkek



Fotoğraflar: Gürcan ÖZTÜRK

Tülin Tankut, uzun yıllar Kimya Mühendisi olarak çalıştıktan sonra, 80'li yıllarda feminizm ile tanışıyor ve o günden beri yazıyor...

egemen bir bakış açısı var ve bunu kesinlikle reddediyorum.

Bir filme bu kadar kesin sınırlarla bakmak, bütün filmleri aynı çizgiye sokmak, sinemanın renkliliğini öldürmez mi? Dogmatik bir anlatım getirmez mi?

Hayır ben bunu söylemiyorum. Benim demek istediğim filmlerin, bütün filmlerin eleştirel bir gözle izlenmesi gerektiği ve tepki gösterilmesi gerektiği. Faksla, telefonla, mektupla nasıl olursa olsun. Kadını sadece bir seks objesi veya kaderin kurbanı veya boynu bükük bir zavallı olarak gösteren, göstermese bile ima eden filmlere benim sözüm. Elbette herkes istediğini anlatır, istediğini resmeder ama işin içine manipülasyon giriyor sinemada... Alev Alatl'nın dediğinin tam tersine, merhamet değil, aydınlanma! diyorum ben...

Kitaptaki anlatımınız çok yalın

ve bilindik film eleştirisi, film okuması kalıplarının dışında bir anlatıma sahip...

Kasten böyle. İnadına böyle. Bugün herkes yazıyor... Bakıyorum, hepsi birbirinin aynısı... "Filmi izlerken keyif aldım" veya "Düş ile gerçek arasında bir yerde" veya "Yönetmen döktürmüş" gibi ipe sapa gelmeyen, saçma tümceler kullanılıyor bütün-güya! film eleştirilerinde.

HIRÇIN KIZ

Meral GÜNDOĞDU

Tülin Tankut yıllardır, kendi deyimiyle, "kadın bakış açısıyla" izlediği filmler hakkında yazdığı eleştirileri bir araya getirdiği kitabına *Alt Tarafı Bir Film mi?* adını verdi. Kitle kültürü ürünlerinin, salt eğlenceli bir iki saat geçirmeyi amaçlatan ürünler olmadığı, ki amaç öyleyse bile sonucun o kadar masum olmadığı yapılan pek çok değerli bilimsel çalışmayla kanıtlanmış durumda. Tülin Tankut'a katılmamak imkansız; izlediklerimiz, dinlediklerimiz gerçekten alt tarafı bir film, resim, roman, şarkı, şiir değil. Peki ne? Dahası kadın bakış açısıyla izlemek de neyin nesî?

Andreas Huyssen, *Eğlence İncelemeleri* başlıklı kitapta yer alan makalesine *Kadın Olarak Kitle Kültürü* ismini vermişti. Oldukça çarpıcı ve pek çok çağrışımı olan bir formülasyon bu... Bir anda, kitle kültürü ürünlerinin kadınlar tarafından daha çok tüketilmesini, kadının kitle kültürünün özelliklerini neredeyse kişilik düzeyinde kendisinde taşımasını ve hatta kitle kültürü ile kadını aynılaştırarak, onu sosyalleşme ya da asosyalleşmenin bir geçiş platformu haline getirmeyi özetliyor. Kadının genel olarak kültür ve kültürel hayat içindeki yerini bir anda açıklamayı sağlayacak bir teorik önerme sunmasa da, bu formül bu yazının konusu açısından önemli bir başka çağrışım daha yapıyor: Kadın kitle kültürü ürünlerinin olmazsa olmaz bir ögesidir. Kadınsız film, roman, şarkı olmaz... Kadınsız filmde bile, filmde kadının olmayışının hikayeye kattığı dramatik bir boyut, gerilim vardır. Kadın yokluğuyla oradadır.

Kadınların, çocuklarına anlatacak hikayeleri olmalıdır. Bu yüzden oyunu, hikayeyi, kurguyu severler. Fakat kadının kitle kültürü ürünlerinin doğal bir nesnesi olmasında bir başka önemli neden daha vardır: Kadın bir projedir. Eğer herhangi bir teziniz, fikriniz, değeriniz, dünyayla bir derdiniz, getirmek istediğiniz yeni bir açılım varsa ve bunu bir hikaye anlatarak yapacaksanız kadına ihtiyaç duyarsınız, çünkü kültürün doğal taşıyıcısı olarak kadın, sunduğunuz fikrin her bakımdan en hızlı alıcısı olacaktır. Eğer toplum bir geçiş dönemi yaşıyorsa, bir sarsıntı içerisindeyse de, bunu, kadınların hayatı üzerinden gözlemek çok daha mümkündür. Kadın, hem muhafazakar hem yeniliğe açık yanıyla, bir hikayenin hem hareketli, çekici ve son derece öznel

bir unsuru, hem de toplumsal değerlerin koruyuculuğu, bekçiliği hatta deposu olmak göreviyle sosyal bir figür olarak belirebilecektir. İşte bu yüzden zamanımızın en çok tüketilen kitle kültürü ürünü olan filmlerin odağında yer alır. Tülin Tankut'un eleştirdiği filmler, dünyada önemli değişimlerin yaşandığı yılların izlerini taşıyor. Yazar, 1980'li yıllardan itibaren Türk ve dünya sinemasının önemli örnekleri üzerinden ilerliyor: *Mine* (1982, Atif Yılmaz), *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* (1988, Philip Kaufman, ABD), *Seks Yalanları* (1989, Steven Soderbergh, ABD), *Temel İçgüdü* (1992, Paul Verhoeven, ABD), *Betty Blue* (1986 Jean-Jacques Beineix, Fransa), *Venüsle Buluşma* (1990 Istvan Szabo, ABD), *Tatlı Emma*, *Sevgili Böbe* (1992, Istvan Szabo, Macaristan), *Pretty Woman* (1990, Garry Marshall, ABD), *Herşeye Rağmen* (1987, Orhan Oğuz), *A Ay* (1989, Reha Erdem), *Shirley Valentin* (1989, Lewis Gilbert), *Çingeler Zamanı* (1989, Emir Kusturica, Yugoslavya), *Karılar Koşuşu* (1990, Halit Refiğ), *Camdan Kalp* (1990, Fehmi Yaşar), *9.5 Hafta*, *Öldüren Cazibe* (1990, Adrien Lyne), *Bayan Daisy ve Şoförü*, (1990, Bruce Berford), *Barton fink* (1991, Joel Cohen, ABD), *Köprüüstü Aşıkları* (1991, Leos Carax, Fransa), *Bir Aşk Üçgeni* (1991, Paul Mazursky, ABD), *Tehlikeli İlişkiler* (1992, Stephan Frears, ABD-İngiltere), *Ahlaksız Teklif* (1992, Adrian Lyne, ABD), *Sarı Tebessüm* (1993, Seçkin Yaşar), *Ruhların Evi* (1994, Billie August, ABD), *Mavi Sürçün* (1993, Erden Kral), *Koza* (1995, Nuri Bilge Ceylan), *Annem Hakkında Her şey* (1999, Pedro Almodovar, İspanya-Fransa), *Sensiz Olmaz* (2000, Stephan Frears, ABD), *Karanlıkta Dans* (2001, Lars Von Trier), *Piyonist* (2001, Michael Haneke, Avusturya), *Sadakatsiz* (2003, Adrian Lyne, ABD), *Saatler* (2003, Stephan Daldry, ABD)... ve *İkinci Bahar* dizisinden *Casablanca*'ya, *Duvara Karşı*'dan *Dogville*'e, *Matrix*'ten *Kurdun Günü*'ne kadar Tülin Tankut'un izleme iştahı ve keskin kaleminden kaçmayan pek çok yapım ele alınıyor bu çalışmada.

Tülin Tankut'un kadın bakış açısıyla ve eleştirel bir gözle izlediği bu filmler, bize geçen 20 yılın panoramasını da sunuyor. Tülin Tankut, yorulmaz bir çabayla dünyada feminizmin kazanımlarının rafa kaldırıldığı -biraz da feministlerin yorulup postfeminizme doğru evrildiği bir noktada- Türkiye'de ise

kadın hareketinin yeni yeni ortaya çıktığı yıllarda dörtnala dalıyor profesyonel izleyiciliğe... Kitabı okuyunca "doğrusu pek iyi yapmış" diyorsunuz, çünkü filmler önemlidir. Aşk buluşmalarının, dostlukların, farklı türden beraberliklerin başladığı, bir duygudaşlık arayışının eşliğinde girilen mekanlardır sinema salonları. Hangi filmleri kimlerle izlediğimiz, birinin hangi filmi sevdiği önemlidir. Sinema sanatı empati kurma ve eleştirel bakma yeteneğimizi kullanmamızı sağlar. Tankut, film eleştirisinin yerini film tanıtımına bıraktığı bir dönemde bulunmamıza sitem ediyor haklı olarak ve kitabıyla bize eleştirel düşüncenin, bir sanat eserine analitik bakmanın verdiği keyfi hatırlatıyor. Tülin Tankut'un kadın bakış açısıyla film izlemek adını verdiği çalışma tarzına biraz yakından baktığımızda onun kadın özgürlüğü konusunda yorulmaz bir savaşçı olduğunu görüyoruz: "A. Birkin'in Ateşli Sır (1988, İngiltere) filminde evli bir kadının evlilik dışı ilişkisi anlatılır. Film bize sanatsal kişilikler aracılığıyla kadınlara ilişkin nesnel bilgiler sunar. Biz bu bilgilerle, gerçek yaşamda kadınlığın eş, ana, sevgili gibi görünüş biçimlerinde barınan cinsiyetçi ideolojiyi, başka deyişle nesnellüğün cinsiyetçi yüzünü ortaya çıkarabiliriz: Yaşlı koca, sahtekar aşık, hasta oğul; üçü de kadını kendi çıkarları doğrultusunda baskı altında tutmaktadır. Filmin sonunda çocuğun, annesinin aşk serüvenini babasından gizlemesiyle, yönetmen ne düşünmüş olursa olsun bizim yargımızı değiştirmez; Yetişkin bir kadının kocaya bağlı istikbal, bacak kadar çocuğun iki dudağı arasındadır. Ama Kadın Bakış Açısı edinmemişsek, olup biteni, gördüklerimize dayanarak olduğu gibi kabullenir, filmin cinsiyetçi yörüngesinden dışarı çıkamamış oluruz."

Sinema tarihinde belki son 20 yılda yapılmış olanlardan çok daha cinsiyetçi söylemler içeren filmler bulunabilir. Fakat Tülin Tankut'un topluca önümüze koyduğu çalışma bize gösteriyor ki 80'li yıllarla birlikte aile, aşk, ahlak gibi izlekler kadınlık durumuna eklenmiş olarak son derece önemli yönetmenlerce ele alınmış ve tartışılmıştır. Bunun arkasında öncelikle Amerika'nın 80'li yıllarda özellikle finans, bankacılık ve bunların çepesinde gelişen hukuk, emlak gibi sektörlerin birdenbire büyümesiyle ortaya çıkan genç, enerjik hedonist bir orta sınıf kuşağının 70'li yılların özellikle cinsel özgürlük kazanımlarını insansızlaştırarak talan etmesi vardı. Filmlerinde daha sonraki yıllarda da cinsel ahlakı tartışmaya devam edecek olan Adrien Lyne, 9.5 haftayı bu koşullarda yaptı. Bu kanaldan akan filmler dejenerer bir bağımsız kadın imajından (*Temel İçgüdü*, *Öldüren Cazibe*), kadının erkeğe yönelik saldırganlığını işleyen *Taciz'e* (Tülin Tankut bu filme de değinebilseydi) dek uzandı. Feminizm,

Amerika'da kapitalizmden kaçıp aileye sığınırken, *özgür ve mutlu fahişe* Pretty Woman da aşk aracılığıyla evinin kadını oldu.

Tankut, sosyalist ülkelerde yaşanan düş kırıklığını anlatan iki filmi de irdeliyor kitabında. *Çingene-ler Zamanı* üzerine tezleri, müziklerini yıllardır se-verek dinlediğimiz bu filmin çok daha fazlasını hakettiğini ortaya koyuyor: "*Kusturica'nın kadınların evlilik karşısındaki tutumlarını değil, kadın sorununu çözememiş olan reel sosyalist toplumu eleştirdiği, Büyükanne figüründe netlik kazanıyor. Sosyal hizmetler buldukları yere ulaşamadığından ailenin tüm sorumluluğunu tek başına üstlenen dul Büyükanne, mülkiyet ilişkilerini somut olarak yaşamasına karşın -cinsel özgürlüğü bile vardı- bu ilişkilere özgü değerlerle sıkı sıkıya sarılmıştır: Ailenin korunması, kendini adamışlık, -hele de kumarbaz oğul-, karşılıksız sevgi... Kusturica belki, toplumsal güvenliğin olmayışı, bireyi duygusal güvenlik arayışına itiyor, demek istemiştir. Ancak Büyükanne'nin iş güvencesi, çocuk bakımevi gibi olanakları olsaydı, dişi kuş rolünden ha deyince vazgeçebilecek miydi?" Tam bir hırçın kız sorusu! Soru da, yanıt da çetin ceviz...*

Tankut'un değerlendirdiği bir başka eski sosyalist ülke filmi ise Istvan Szabo'nun *Tatlı Emma, Sevgili Böbe'si*: "*Macaristan'ın Yeni Dünya Düzeni'ne geçişle yeni koşulların kadınlar üzerine getirdiği yeni baskılar eleştirilirken kadınlar arası dostluk, işyerinde cinsiyetçilik, cinsel taciz, evli erkeğin evlilik dışı aşkındaki bencilliği vb. feminist izlekler gündeme getirilerek açık yüreklilikle eskinin sorgulanmasına da yer veriliyor. Bu yeni düzende 'yeniliğin' bir 'zorunluluğu' olarak kadınların tüketim alışkanlıkları kışkırtılmakta, öte yandan ekonomide doğan krizin sillesini yiyen hemşire öğretmen vb. meslek sahibi bekar kadınların medya aracılığıyla fahişeliğe özendirilmesine göz yumulmaktadır. Eski ve yeni değerlerin çatışmasından doğan sonuçları çekmek yine kadınlara düşmektedir.*" Szabo'nun kadın karakterlerinden biri intihar ederken diğeri yeni bir toplumsal mücadeleye doğru yola koyulur. Ancak geçtiğimiz 20 yıla damgasını vuran kadın filmleri arasında kadınları bu biçimde eyleme çağırın pek az film vardır, yine keşke Tülin Tankut üzerine bir şeyler yazmış olsaydı diye düşündüren Fransız yapımı *Meleklerin Düş Yaşamı* gibi... Ancak aile, kadın, ahlak, cinsellik ve cinsel kimliklerin savunulması gibi konularda eski romantik aşk klişelerinin işe yaramazlığını farkederek yapımcılar için -feminizmin yerini postfeminizme bıraktığı yerde eşcinsellik yeni bir konu olarak belirdi ve Tülin Tankut ne düşünür bilmiyorum, ama kanımca Almodovar'ın cinsel rolleri ve çekirdek aile anlayışını ters yüz ettiği, yerine koca bir hümanizmayı koyduğu fil-

mi *Annem Hakkında Her Şey*, modern burjuva kültürünün bunalımını Aydınlanma'nın değerlerinde arayan *Piyanist* -Tankut'un deyimleriyle '*kız kuruşu piyano öğretmeni*'- ve Oscar'la ödüllendirilen kadın ve erkeğin birbirleri için olmadığını savlayan *Saatler* gibi yapımlarla dünya sinemasında kadın film-leri dönemi sona erdi. Son 20 yılın farklı önermelerine evsahipliği yapmış kadın filmleri, bir türlü yeni bir düzen kuramayan kadın kahramanlarıyla -gele-neksel değerler ve aile bile bir alternatif olamadı-zamanın dışına düştü. *Matrix*, *Kurdun Günü*, *Dogville* gibi bilimkurgu, kara ütopya ve masalsı yapımlar,

şimdilik bir projesizliği ima ediyorlar. Yeni yok, kaos var. Yeni dönemin filmleri hayatın yeni kuruluşunu işleyemedikleri için olumlu ya da olumsuz kadın filmleri olamayacaklar, savaş filmleri olacaklar. Hatta *Master and Commander*'dan beri oldular bile. Yeni dönemin kadın kahramanının burkasını atıp Amerikalıların attığı ruju süren bir Ortadoğulu kadın fantezisi üzerine kurulu olacağını sanıyorum.

Yazarsın Tülin Abla, "ellerine sağlık" olur.

* Tülin Tankut, *Alt Tarafı Bir Film mi?*, Papirus Yayınları, İstanbul, 2004

İNSANCIL



Sinemada cinsiyetçi bakış açısının eleştirisi

Alt Tarafı Bir Film (mi?)

"Tülin Tankut 'Alt Tarafı Bir Film (mi?)-Kadın Bakış Açısıyla Film İzlemek' kitabında kadın bakış açısını merkeze alan bir yaklaşımla, film eleştirisi tanımını politik bir zemine oturtmak, saptırıcı ve genel bir önyargıya dayalı algılama kalıplarını sorunsallaştırmak düşüncesiyle beyaz perdede cinsiyetçi ideolojinin izini sürüyor"

HÜSEYİN KÖSE

Sinemanın eril anlamlar bakımından zengin bir ego kültür yaratma girişiminin tarihi, bir başka açıdan okunduğunda, denebilir ki, kadın cinsine karşı geliştirilen sistemli bir zombiciliğin tarihidir. Çünkü genel anlamda sanat tarihini boyunca ve yakıcı bir sabırla işlenen cinsiyetçi ideoloji, bir bakıma, **Kristeva**'nın sözünü ettiği şu dehşet ve baştan çıkarma karmaşasının ticari düzlemde yeniden yapılandırılışına hizmet etmektedir sinema alanında. Kadın, mahremiyet, nezaket, kırılabilirlik ve masumiyetin rahatlatıcı evreninden alınıp; vampliğin, cinsel isterin ve iblisçe niyetlerin boğucu ambiyansına taşınırken de, ayakta tutulmaya çalışılan şey, hep aynı eril ego kültür yaratımının tehditkâr bakışı altındadır. İşte yazar **Tülin Tankut** geçen yılın sonunda **Papirüs Yayınları**'ndan çıkan kitabı **'Alt Tarafı Bir Film (mi?)-Kadın Bakış Açısıyla Film İzlemek'**te (Papirüs Yay.) bu ve benzeri saptırıcı ve genel bir önyargıya dayalı algılama kalıplarını sorunsallaştırmayı amaçlıyor. Eğer haz ögesi, kitle kültürünün kısmen de olsa odağında yer alan bir değerse, Tankut'un çalışması, aynı zamanda, bu değerlerin hangi biçimlerde kuruldu olursa olsun, yozlaştırılmasına karşı çıkacak eleştirel ve uyanık bilinçlere duyulan gereksinimi açığa vuran bir çabanın ürünü.

Tankut, kadın bakış açısını merkeze alan bir yaklaşımla, öncelikle yapısalcuların "sahte bilinci içeren bir saptırma" şeklinde tanımladıkları **'ideoloji'** kavramının; hemen ardından da "film eleştirisi

tanımını politik bir zemine oturtmak düşüncesiyle" (s.10) cinsiyetçi ideolojinin izini sürüyor beyaz perdede. Kadını toplumsal koşulları içinde düşünmekten, modern toplumlarda kadın cinsi üzerinden yapılandırılan birçok iktidar ilişkisine, erkek egemen bakış açısının vesayetine terk edilmiş **dişil bilincin** kendi özgürlüğünü gerçekleştirme-
sinin imkânlarına ya da imkânsızlıklarına; birçok momentte aynı anda birden ilerleyen çok yönlü bir sorgulama söz konusu burada. Kaçınılmaz olan algılama da bu kuşkusuz: Hele de var olan "gerçekliği belli bir ideoloji doğrultusunda ülküleştirerek yansıtmayı amaçlayan bir sanatçının" (s.17) bir ürününden söz ediliyorsa, ve ortaya konan yapıtın -film- seyircinin algılamasına bağlı oluşu bunca açık seçikken; söz konusu cinsiyetçi ideolojinin anlamlarını nasıl yıkıcı bir şekilde etkileyip çoğaltabilme olasılıklarını kavramamız açısından...

Fransız düşünür **Bourdieu**'nün "duygusala hayvansal bağlanmış" diye tanımladığı **'haz'** kavramını merkeze alarak, popüler kültür ürünlerinin -kitap, dergi, müzik, diziler, sinema filmi, reklam, v.s.- yaymaya çalıştığı genel ideolojiyi, kadın cinsine yönelik pejoratif imaları ile birlikte düşündüğümüzde, karşımıza çıkan düşünsel tablo, eleştirel bir sorgulama değil, Tankut'un da deyimiyle, duygusal anlamda "tattimine yönelik bir şeyler talep eden yeni-türedi seçkin izleyici"nin (s.19) yüzeysel beklentilerini hedeflemesi oluyor tasmamam. Bu tür popüler kültürel ürünlerde, tüketime olabildiğince elverişli hale getirilen



'kültürel fast-food'un, yumuşak karnını, kadını cinsellik, şiddet ve pornografiye kodlayan bakış açıları arasında bulması ise son derece manidar. Tankut'un da dediği gibi, sanatla sanat olmayanın aynı potada harmanlanmasının bir sonucu olarak ortaya çıkan "melez nesne"nin (s.20) -sinema filminin-, beraberinde melez bir algılama ve anlamlandırma pratiğini dayatması ve özelden sinema filmi izleyicisinin tüketimci bir konum edinmiş olmasının meşru kılınmaya çalışılmasıdır burada söz konusu olan.

Seyirlik alanın -sinema- görkemliliği, ele alıp işlediği fenomeni daha da seyirlik hale getirerek sömürüye ve tüketime açık tutmaya çalışmasıyla elde edilen bildik başarı, izleyiciyi düşünmeye davet edebilme yeteneksizliğiyle doğru orantılı bir başarı olsa gerektir. Kadın bedenini tapılası, hayaletimsi bir uzva dönüştüren haz merkezci yönetmenlerin, filmlerini yeniden ve bu kez daha da ağırlaşmış bir biçimde görsel dünyanın tam kalbine odakladıkları imgeleri, yeni bir icat değil kuşkusuz. Popüler sinema, özellikle de Hollywood sineması, çoğunlukla kadın bedenini **seyirlik bir müzeye** dönüştürürken; alıcı içinde çaresizce devinmekte olan aynı bedenini yarattığı zihinsel boşluk duygusu da üretici bir kâbusun aşama aşama keşfedilişi olmaktadır doğal olarak. **Cixous**'un kadının gerek zihniyle ve gerekse bedeniyle yaşadığı ilişkilerin, her şeyden önce, toplumsal düzlemde kültürel ve ideolojik olarak belirlenmiş olduğuna ilişkin görüşü, sinema göstergibilimi açısından, başta **Eco** olmak üzere, **Peirce**, **Metz** ve daha birçok kuramcının da desteklediği bir yargıdır. Sinemada kül-



Tülin Tankut'un kitabında değerlendirdiği filmler arasında 'Ruhların Evi' (üstte solda), 'Ahlaksız Teklif' (üstte sağda), 'Tehlikeli ilişkiler' (yanda), gibi farklı koşullar ve dönemlerde kadın erkek ilişkilerini konu edinen dünya sinemasının öne çıkan filmleri de yer alıyor

türel kod ve simgesel alt kodların erkek ve kadın için ayrı ayrı düzenlenmiş olması da, Tankut'un sözünü ettiği cinsiyet ayrımcı bakış açısının bir doğrulanışı olarak çıkmaktadır karşımıza: Nedeni de şu ki; kadını bir anne ya da bir eş kimliğiyle ele alan birçok filmde, kadının hem koca, hem de çocuğu tarafından sömürgeleştirilen ev içi yaşamının, sonrasında hane içi bir köleliğe varması, kaçınılmaz bir sonu tescillemektedir aynı zamanda. Böyle bir süreçte kendi birey olma serüveni için uygun toplumsal koşulları bulamayan kadının, bu tür bir sınırlamaya ya da deyim yerindeyse, **simgesel şiddet**te maruz bırakılması, erkek egemen bakış açısının baskıcı/ideolojik bir eyleminin bir tezahürü olarak, algılanmanın meşruluk boyutuna sağladığı cephane desteğini de akıldan çıkarmak gerekir bu arada.

Filminde bir kadın göstermek isteyen bir yönetmenin, sadece bir kadın figürü göstermekle kendini sınırlaması düşünülemez elbette. Yan anlamları toplumsal cinsiyet, şiddet, haz terörü, cinsellik ve aşk gibi kavramlarla birlikte düşünülmesi gereken kültürel bir fenomenin, izleyenin gösterene verdiği değer ve anlamlarla harmanlanması sonucunda oluşan sentetik yargılar, sanatsal bir duyguyu bilgisel, kavramsal bir düzeye yükseltmekle yükümlü bir sanatçının gözetmemiş olması da düşünülemez. Her şeyden önce, gösterenin kültürel bir içeriğe bağlı oluşu tezinden hareketle denebilir ki, "kadın, kadındır" gibi nötr bir yakla-

şımı egemen kılmanın olanağı yoktur artık. Kadın, toplumsal bir birey, aynı zamanda da emekçi, hizmetçi, hanımefendi, abla, anne, eş, sevgili v.b. toplumsal rollerle bir arada düşünülmesi gereken kültürel/siyasal bir aktör, bir fenomendir.

Sinemanın, deyim yerindeyse, kadını bir dışılık ekonomisinin başlıca hammaddesi, 'meta'sı kılarak, filmin öyküsüne enerji ve canlılık yayan bir tür ışık kaynağı biçiminde tüketme ve pazarlama çabası, sanatsal ürüne gizli siyasal bir strateji olarak yoğunlaşmanın en zahmetsiz yollarından biridir. Böylelikle siyasal söylemin güvenilirliği daha da sağlamlaştırılmış olurken, her zaman temiz tutulmasına özen gösterilen 'düalist düşünceler alanı' aklanmış olmaktadır. Şu halde, dişil kimliğin betimlenmesine karşı aynı düalizmin bağrında yeşerdiği toplumsal ve siyasal koşullar içinde gelişen bağışıklık sistemine neyin temel sağladığının çözümlenmesinden başlanmalıdır işe. Burada kısaca **Irigaray**'ın dişil kimliğin betimlenmesine ilişkin ar-

gümanlarını anımsamakta yarar vardır. Biraz basite indirgeyerek söylersek, erkeği yaratan, her koşulda kadındır. Başka bir deyişle, erkeğin imgesel sürecine her açıdan destek veren kişidir kadın. **Irigaray**'ın deyimiyle, "tek cinsiyetçi" kültürün; daha da öncesinde, **Genevieve Lloyd**'un da belirttiği gibi, kadını "akıldan yoksun erkeklerin günahlar ruhlarından doğmuş" bir yaratık olarak algılayan tek cinsiyetçi Batı kültürünün çağdaş bir yoruma muhtaç kıldığı önemli bir denge unsurudur. Aynı denge unsuruna duyulan gereksinme, Antik Yunan düşüncesinde **eikos** ve **polis**'i yaratmış, bu anlamda pek çok "klasik söylen'e yön vermiştir. Bu benzeri tek cinsiyetçi algılamaların uzantıları, asri zamanların 'eros'unu, tutkuya karşı direnmenin akılsızlığını salık veren, düalist ve görece geniş ve insancıl sayılabilecek bir perspektif içinde yeniden üretmiştir. Kadın, bu yeni dönemde de, deyim yerindeyse, kafası ve saçları tanrıçalar tarafından himaye altına alınmış bir **Gorgo Medusa** mertebesine yükseltilecek onurlandırılmış; gelelelim, baktığı erkekleri anında taşla çeviren bu uğursuz imgenin bedeli, bu imgenin kendisi de dahil olmak üzere, günümüzde ataerkil bakışın yöneldiği alanlarda güzel bir düşünceyle taçlandırılacak yerde, çoğunlukla taşlaştırılmıştır. Tankut'un mercek altına aldığı bölge, işte bu imgenin taşlaşmış modern yüzüne dönüktür. Denebilir ki, ataerkil düzen için bir suçlu arayışı, her zaman ve koşulda, bu imgenin soy kütüğüne ayarlı toplu bir imha eyleminin zalimliğiyle son bulmuş-

tur. Kadın imgesine yönelik darbelerin biçimselliği, duyulan acının, modern dünyanın seyirlik tapınakları içine kazınmış olması yüzünden, gerçekliğini de dağıtmıştır çabucak.

TÜRK SİNEMASININ 'ARZU NESNESİ' KADINI

Bir özne olarak kadın mı, yoksa Tankut'un da belirttiği gibi, "**melez bir nesne**" mi olduğuna tam olarak karar verilemeyen bir varlığın sinema projektöründen yansıtılan imgesi, doğaldır ki, tüm bu kalıplaşmış yargıların izini taşımak zorundadır. Bu yüzdendir ki, sinema perdesindeki kadının görüntüsü, asıl anlamını ve yan anlamlarını dar ve sınırlı bir bakış açısı içinde edinmek zorunda kalmıştır hep. Kadının beyaz perdedeki "tinsel gezintisi" (s.28) gerçek dünyaya özgü olamayacak denli dehşet verici bir sanallığa mahkûm edilmiş oluşuyla ilişkilidir daha çok. Tankut'un da deyişle; "düşlemin (gerçek) yaşamdan uzaklaşmış olması, gerçekliğin geniş bir biçimde kavranmasının kısıtlanmasına" (s.28) yol açan yeni bir açmazın kendini duyurmaya başlamasından başka bir şey değildir.

Bu açıdan bakıldığında, Türk Sineması'nın, '**Denize Hançer Düştü**', '**Sarı Tebessüm**', '**Kız Kulesi Aşıkları**' gibi filmlerle başlayan ve sonrasında '**Düş Gezinleri**', '**Bir Kadının Anatomisi**' gibi görece kadın sorunlarını işlediği iddia edilen ve yine görece entelektüel bir bakış açısıyla bireysel düzlemde daha modern ve nevro-isterik kadın karakterlerin merkezi bir konum işgal ettikleri filmlerle "düşlemsel ve tinsel gezinti"nin sahnelendiği yerler haline geldiği söylenebilir. Bu tür filmlerin, hep söylenegeldiği gibi, modern öykülerindeki eylem neredeyse artık durmuş gibidir, bunun yerine, iç dünyalarının baskılanamaz fantezilerinin denetimi altında oradan oraya savrulan ve benliklerinde yoğun cinsel isteriler ve fantastik öğeler barındıran, duyulur replikleri bir sayıklamadan öte gitmeyen film karakterlerinin hayali iç yolculukları ön plandadır.

Düşlemsel olanın gerçekliği bastırıldığı bazı filmler, genellikle Avrupa ve Hollywood'un kısmen sanatsal yapımlarında "kapitalizmin ataerkilliği aşındırdığı" (s.39) ve bireysel unsurlardan ziyade bireyci unsurların öne çıktığı ileri kapitalist ülkelerde ortaya çıkarken; garip bir şekilde, henüz kültürel/toplumsal/siyasal aydınlanmasını tamamlayamamış Türkiye gibi bir ülkede ilginç özellikler göstermektedir. Bu konu üzerinde durmak önemli bazı ipuçları verebilir **gele-neksel-modern karşıtlığı** anlamında. Tankut'un "İki Başlı Dev" olarak adlan-

dırdığı ve temelde Kapitalizm ile Ataerkillik'e tekabül eden bu iki olgunun Cumhuriyet tarihi boyunca çatışmalı bir şekilde birbiriyle kesiştiği bir kavşak noktasını simgelemesi bakımından da "geleneksel tutuculuğuna çağdaşlık katma çabası" içinde olan bir ülkenin sinemasının bilişsel ve kültürel haritasını çıkarmamızda büyük yararı olabilir. Nitekim bu tür filmlerin hemen tamamında, kadın, verili toplumsal konunun kendisine yüklediği ödevlerden ve toplumsal dünyanın somut koşullarından yalıtılmış, adeta ideolojik içeriği boşaltılarak salt estetik boyutu alıkonulmuş bir **arzu nesnesi** izlenimi sunmaktadır. **Baudrillard**'ın deyimiyle, kendisine kadınlık satılan, maddi koşulların içerdiği gerçekliklerden soyutlanarak, bir yandan düşünsel ve duygusal açıdan yoksullaştırılıp değersizleştirilirken; öte yandan, tüketim toplumunun vazgeçilmez bir "değer"i haline getirilmiş frijit bir varlıktır artık o. Dahası, bu değer kavramının kendisi bile, yaşayan bir varlıktan çok, bir ambiyans değerini; bir mobilyanın soğukluğuna indirgenmiş olmayı anlatır bir içeriğe büründürülmüştür her şeyden önce. Yitik bir sadeliğin uzak geçmişte kalmış tortusu olarak kadın, artık toplumsal dünyanın yaşayan ve adına serenatlar yapılan bir figürü değildir: Dolayısıyla karşımızda duran bu "**melez nesne**", bir **kitsch güzelliğini, gerçekte olmayan simülasyon varlığın cismani bir görünümle yaşantılanmasını** gerektirir; öte yandan, uzak geçmişteki özgül varlığının bir zamanlar ne anlama geldiğinin sorgulanması da boşunadır. Onun tüketim kültürünün görkemliliği içinde kurban edilmiş bedeninin hedonist verimlilik ilkesine eklenmiş doğasıdır asıl üzerinde durulması gereken.

Şu halde, yeniden aranması ve bulunduğu sahip çıkılması gereken bir özne-birey olarak kadını, özellikle onu tinsel sömürünün aracına dönüştürmüş bulunan **haz merkezci sinema** içinde de, Tankut'un enfes formülasyonu ile ifade edersek; "Öldüren Cazibe'nin Öldürülen Cazibesi"ne (s.40) yakın durarak keşfedebiliriz ancak. Aksi halde, "arz talep yasalarının, çıkara dayalı ilişkilerin (sinema izleyicisi ve yapımcı arasındaki ilişki sözgelimi) geçerli olduğu bir düzende" (s.45) bundan başka bir alternatif yoktur. Nitekim, arz talep yasaasının sinema alanındaki bilinmeyi, izleyici açısından duyulan haz gereksinmesinin öngörülemez boyutlarıyken; meselenin yapımcı açısından ifade ettiği ehemmiyet, doğrudan doğruya ticari pazarın tunç yasalarıyla ilgilidir. Bunun yanı sıra, küreselleşme çılgınlığıyla birlikte, dünya üzerinde daha da derinle-

şen işsizlik çarkının boyutları düşünül-
düğünde, kadın bedeninin bir haz nesnesi olarak sömürülmesinden elde edilen azami kârın dehşet verici hacmi, temelde "gişe başarısı"na endekslenmiş kültürel/sanatsal beğeni yargısının da iğdiş edilmesi pahasına sağlanmaktadır üstelik.

'**Barton Fink**' filminin güngörmüş ancak gün ışığı görememiş kahramanının sözlerine kulak kesilmenin tam sırası: "Gözlerin kapalı olduğu zaman, gün ışığı yalnızca bir düşür. Gözlerini açma zamanı" (s.46). Sinemanın yarattığı büyüden anladığımız şey, eğer gözlerin kapalı olduğu vakitlerin ürettiği bir düş ya da bir yanılsamaysa, daha da derinleşecektir bu çark kuşkusuz. Sinema filmi, gerçekliğin suretinde somutlaştırdığı büyüü, yine aynı suretin aynasında dağıtmak zorundadır. Çünkü bir anlamda, genel insanlık dramını aynı suret içinde evrenselleştirme ve içselleştirme gücünden yoksun bir filmsel ideoloji, insansız sinemanın ta kendisidir.

'GERÇEK VE SAF AŞK'IN OLANAĞI VAR MI?

Kadını fallik bir imgeye indirgemiş böyle bir sinemanın suretinden yansıyansa, ortak aklın birikiminden çaldığı şeydir olsa olsa. Şu bir gerçektir ki, modern filmsel algılamanın kadından aldığı şey, **akıldan arındırılmış kutsal bir beden** fikridir. Arzunun sahnelenmesi, her yerde yeni bir beden kültürü için yüce anıtlar dikerken; fallik imgenin kuşatıcılığı, beden üzerinden toplumsal üretim yapılarının gözle görülür gerçekliğini saf dışı bırakmaya yöneliktir. Günümüz modern beden stratejisinin başat görünümü budur.

Cinsler arası ilişkilerin bile birer mülk ilişkisine dönmüş olduğundan söz edildiği modern sonrası bu yeni çağ, Tankut'un deyimiyle, acaba "gerçek ve saf aşk"a (s.50) olanak tanıyabilir miydi? Ya da yine Tankut'un deyimiyle; "kafasına göre takılmış en entelektüel (!) filmlerden yaşam üzerine öğrenebileceğimiz şeyler" (s.50) kalmış olabilir mi? Daha önce yukarıda isimlerini andığımız 1980'li, '90'lı yılların toplumsal kadın uyarılığını yansıttığı iddia edilen bir '**Kız Kulesi Aşıkları**', bir '**Sarı Tebessüm**' ya da bir '**Düş Gezinleri**' gibi filmlerin toplumun entelektüel ufkuna sunduğu açılımlardan söz etmek ne derece mümkündür bugün? Yerel ve aynı zamanda öznel olanın sığlaştırılmış, sıkılaştırılmış vizyonundan bakan, sözümona entelektüel ve duyarlı yönetmenlerin burjuva yaşam biçiminin derinliklerine tuttıklarını iddia ettikleri eleştirel ayna, toplumsal ve elbette ki sınıfsal- gerçekliğin puşlu tablolarını aydınlatmayı han-



gi ölçüde başarabilmiş olabilir? Hele de toplumsal cinsiyet rolleri skalasının bunca aşağısında yer almaya yazgılı kılınmış kadınlar hakkında?

Gerek toplumsal cinsiyet eşitliği, gerekse cinsler arası ezeli iktidar mücadelesi anlamında kadına reva görülen statü, özünde, daima genel bir tüketim ve sömürü etiğinin -tabi varsa böyle bir etik- temelinde çokletmiştir. Kadın bedeni, yönlendirilmiş bir narsisizmin toplumsal düzeyde örgütlediği ve her fırsatta yağmalanmaya müsait bir değer olarak, hazcı ideolojilerin güdümünde sıkışıp kalmış bir fetiş nesne olarak algılanmıştır hep. Dolayısıyla, tarihsel olarak kadın cinsi, Tankut'un da yerinde belirlemesiyle; "cinsel ilişkide (bile) özne konumunu elde etme sürecini henüz tamamlayamamıştır" (s.60). Bütün bunlar bir yana, asıl ilginç olanı, **Baudrillard'** izleyerek söylersek, püriten ahlak uyarınca bir önceki yüzyılda -ve elbette daha önceki yüzyıllarda da- cinsiyet olarak açıkça **köleleştirilen kadının**, bugün, yine salt bir cinsiyet olarak hummalı bir şekilde **'ölgürleştiriliyor'**

"'Bir Kadının Anatomisi' (solda), 'Sarı Tebessüm' (sağda), 'Düş Gezginleri' (altta) gibi görece kadın sorunlarını işlediği iddia edilen ve bireysel düzlemde daha modern ve nevro-isterik kadın karakterlerin merkezi bir konum işgal ettikleri filmlerle Türk sinemasının "düşlemsel ve tinsel gezinti"nin sahnelendiği yerler haline geldiği söylenebilir. Bu filmlerin toplumun entelektüel ufkuna sunduğu açılımlardan söz etmek ne derece mümkündür?"

olmasıdır. Ne var ki, her yönden, bu toplu özgürleştirme girişiminin ardında yatan motivasyonun anlamı, 'iffet'e ve toplum içinde belli bir kimlik ve kişilik edinebilme özgürlüğüne karşı, salt anlamıyla katı bir **seksüalist indirgemeciliğe** ve **pozculuğa** dayalı oluşu yüzünden oldukça düşündürücüdür. Genellikle sinema ve reklam metinlerinde kadını etkisiz kılan şeyin, bizzatıhi kendi cinselliğinin baskın ağırlığı olması ve kadını kendi cinselliğine mahkum eden kısır döngünün hiçbir anlamda gerçek bir özgürleşmeye izin vermemesi halidir bu. Birçok sinema filminde, aynı kısır döngünün bir sonucu olarak karşımıza çıkan karı-koca ilişkisi, tipik bir mahku-

miyet ilişkisini açığa vurmaktadır bu yüzden. Sözelimi **'Sarı Tebessüm'** filminde çiftler arası bu tür bir mahkumiyetin kırılmasına dönük hiçbir hesaplaşmaya yer verilmemesi, filmin kadın kahramanının kocası ve sevgilisi arasında, dolayısıyla da, bir eş olarak kocasına karşı taşıdığı ahlaki sorumlulukla; bedeninin taleplerini dizginleyememesi yüzünden sevgilisinin eline teslim ettiği iradesi arasında yaşadığı gerilimi ve kısıtlanmışlığı, üçlü ilişkinin kendisine sağladığı görece özgürleşmede araması, bağışlanmaz bir hata olarak çıkar izleyicinin karşısına. Sevgilisi tarafından aşağılanan, kocası tarafından ise resmi evlilik bağının himayesi altına alınmış olmanın güvenini duyumsayan kadın kahramanımız, sonunda kurtuluşu ve huzuru istemeye istemeye her iki sığınağı birden belirli fasılalarla ziyaret etmekte bulacaktır. Ne ki, bu son durumda bile asla tam olarak özgürleşmiş olmayacaktır. Çünkü kahramanımız böyle bir çıkmazda Tankut'un da dediği gibi, aşağılanmışlık duygusundan kurtulabilmek için benliğinin diğer bölümlerini ele geçirmiş olan kocaya dönerken; bedeninin durmaksızın talep ettiği yakıcı şehvet yüzünden de sadık sevgilisiyle çetin bir hesaplaşmayı asla göze alamayacaktır. (s.61)

Sonuç olarak, sinema alanında, gerek film yapımcıları ve yönetmenler, gerekse eleştirmenlerce kurgulanmış olan ve temelde genel bir haz terörünün yönlendirdiği kadına yönelik bu tür cinsiyetçi bakış açılarının ürettiği önyargı ve algılamaların, sinema izleyicileri olarak bizler üzerinde yapacağı dönüşümleri de akılda tutarak; en başta da tüketimci ideolojinin "yoldan çıkarıcı" tuzaklarına düşmeden, konunun öncelikle ve şiddetle eski ezberlerimizi bozmamızı gerektiren farklı ve özgürleştirici bakış açılarına gebe olduğu kesin. Bu anlamda, Tankut'un kitabı bu tür tuzakların etrafına zekice döşenmiş bir mayın tarlasını andırıyor adeta. ■

