

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çığlığın izleği filmler; hüs-n-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 22,  
Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

## ***Allegori ve Temsil***

### ***Korkunun yüzü ve çığlığın izleği filmler I***

\*

#### ***Hüs-n-ü talil sinemasına bir parantez***

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 22, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

\*Film “gerçekliğin özgür yanının donanımını” sunarken; tüketim kültürünün artakalanlarınca sağlanmış temsillere hısımlı olan bir tarzda, çağdaş dünyayı allegorik bir yeryüzü gibi açarak, ikincil özelliğin temsilini önerir.<sup>1</sup> Benjamin sinemanın temsil ederken allegorik bir okuma imkanı tanıyan özelliğine dikkat çeker. Jameson ise, bizi, 1980’den beri geliştirdiği “bilinçsiz olarak politik oluş”, “sembolik bir hareket” olarak ve allegorik anlatım kavramları ile edebiyat ya da sinema metnini yorumlayarak üretken bir okumaya dönüştürmek üzere hareketlendirir. Böylece bazı metinlerin bize tanıdıkları bu üretken alan hem sinema veya edebiyat metninin dönemsel, bağlamsal, toplumsal biçim ilişkilerini analiz edebileceğimiz bir düzlem açar hem de metni yazanın/ yaratanın içinden geldiği karmaşık ve çok katmanlı toplumsal ve kültürel biçimlenişlerin temsil ilişkilerini analiz edebilme fırsatı verir. Böylece, eleştiri, sadece, bugün yaygın olarak anlaşıldığı şekliyle, kitle kültürünün yeniden üretim araçlarındaki kısır “tanıtım” “eleştiri” köşesine sıkıştırılmaktan kurtulabilir, üretken bir deneyim olarak eleştirel, analitik düşünme faaliyetine de dönüşebilir.

Aslında, bazı politik toplumsal iklimler içinde canlanan, üslup ve aşinalıklar geliştiren bazı türlere ve/veya bir toplumsal biçimleniş içinde ideolojinin yeniden üretim mekanizmalarında temsilin yeniden üretilişi ve örgütlenişinin mekanizmalarına bakmamayı amaçladığımız daha uzun soluklu bir yazının ilk bölümü olarak düşünülmüş bu yazı son filmlerin açtığı ve popülerlik kazanan tartışmalar nedeniyle uzun bir parantez metnine dönüştü. Giriş bölümünde hem kavramsal ve teorik çerçeveyi tanıtırken tartışma alanı bulan yeni Türk filmlerine deyinmek kaçınılmaz oldu. Bu uzun parantezden sonra bu filmleri daha geniş ve karşılaştırmalı bir analiz çabasının içinde tekrar konuşmayı diliyoruz.

Çok kaba bir genelleme ile bütün Türk sineması deneyim ufkunu ve tarihini “kızım sana söylüyorum gelinim sen anla!” başlığı altında konuşabiliriz. Toplumsal yaşam, dinamikler, çatışmalar, modernleşme deneyimi çatışmanın yaşandığı bağlamdan, o ilişkilerin deneyiminin temsilinden ziyade bu muhtemel temsili de çağrıştıracabilecek başka bir karşıtlığın temsili ilişkilerinin yeniden temsiline dayalı bir anlatım içinden anlatılır. Yine en kaba genellemeyle, mesela,sınıfsal çatışma, bir başka karşıtlık ilişkisi olan kadın

---

<sup>1</sup>Richard Allen, “The Aesthetic Experience of Modernity: Adorno, Benjamin and Contemporary Film Theory”, *New German Critique*, no: 40, Kış, 1987, s: 233.

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 223 Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

erkek karşıtlığı içinden yeniden ve yeniden temsil bulabilir. Moderleşme deneyimi ya da kapitalizmin çatışma alanları sürekli köy kent karşıtlığında eğretilmiş, indirgenmiş yaygınlaştırılmış kalıplara dökülür. Bazı alt karşıtlıkların allegorik olarak temsil bulduğu bazı tür sinemalarında da benzer bir anlatı vardır. Temsil, hem politik hem felsefi ve sanatsal düzlemleriyle böyle bir işlev taşır ama Türk sineması gibi çok geniş bir tanımlamada bulunduğumuz zaman söz konusu olan nerdeyse tarihsiz (dönemlerden bağımsız), bağlamsız, coğrafyasızca, özgüllüğü olmayan bir karakter izliyor olmasıdır. Yine de dönemselleştirilerek belli film türlerine farklı okumalarla dönmek gerekmektedir; en azından Türkiyenin modernizasyonu süresince yıldız sisteminin, küçük hanımefendi filmlerinin, Kezban veya Malkoçoğu gibi serilerin üzerine nispeten daha çok konuşulmuş göç, arabesk filmlerinin; seks yada şarkıcı türkücü furyalarının toplumsal olarak kendini yeniden üretimdeki işlevine temsili nasıl kurduklarına bakmak gerekmektedir. Aynı zamanda belirgin dönemlerde ortaya çıkmış, daha politik bir duruşu olan filmler de ise anlatımın deneyimin kendi üretim ufku ve onun temsilinden çok bir beyanata, açıklamalı tanıtım metinlerine dönüşüşünü de sorgulamamız gerekmektedir. Bu filmlerde çoğunlukla sanatsal temsilin politik temsili içeren yaygın anlatımı yerini politik temsilin sanatı içeren anlatımına bırakır; ama bu bir manifesto da değildir. Yani, öyle yapılması gerektiği görüşü ile yapılmış bir çıkış değildir. Bu kalıpların tekrarlanmadığı örneklerle rastlamak mümkündür ve bu tarz üretimler de bir dönemsellik arz ederler. Türk sinemasının yeni dönemine heyecanla bakanlar yeni bir dönemin başlayıp başlamadığını tartışırken, burada üzerinde durmaya çalıştığımız dönemselleşmenin dışında bir eğilimden söz ediyorlar. Soruları farklı sorabiliriz. Film yapımının bir sanayi olduğunu kavramak gibi tespitlerden ziyade, yan sanayilerle birlikte algılanması gereken bir eğlence sanayi içine girmeye çalışan ve “küresel” temsil biçimleri içinde sinema mantığından ve dilinden ziyade televizyon, müzik klipi, reklam filmi mantığı içinden üretilen bir eğilimin ülkemizde de örneklerini verdiğini söyleyebiliriz. Birbirine eklenmiş küçük küçük müzik kliplerinden çıkmış gibi duran; hiç bir kamera hareketinin bir diğeri ile ilişkisinin olmadığı; adeta, “bu teknoloji ile bakın, uzatıp esneterek, indirip kaldırarak bu hareketleri yapabiliyoruz” dermişçesine; yeni bir kameranın demosu gibi duran çekimleriyle *Ağır Roman*, öykünün ağırlığını dayadığı mekan, o mekanın ilişkilerini, romanın şiirsel dilini günümüzün özenle tanıtılan “yeni”

sunağına sunar. Temsil ettiği eğer bir İstanbul sokağı olsaydı, bu temsilin ideolojik arka planını, temsil edilen dönemi okuyabilme ve eleştirebilme şansı olabilirdi. Oysa *Ağır Roman*’ın filmi günümüz teknolojisinin ideolojisini temsil etmektedir. Derinliğini yok ettiği sokakğın bütün iç zenginlikleri, o karnavalvari sokak, “küresel” teknolojinin eğlence sanayine adadığı bir kurbandır. Film yaşamın olduğu sokağın o olabilecek bütün alternatif söylemlerini; birbirine karışmış, gerilim ve kaynaşmanın aynı anda yaşanıldığı bir kendinden muhalif duruşun olabilecek bütün anlatılarını yok etmiştir. Bunu yapmak bunu yapış biçimi ile ilişkide olarak da sadece duruşun muhalifliğin ve olabilecek sözün önüne geçmekle kalmayıp bunları en kolay tüketilebilenn alanda yoklaştırıp potansiyelini de kurtan bir yanlı duruşu kendiliğinden üretmektir. Bütün aykırılıklar, sokağın cümbüşü, çok renklilik geri gelmemek üzere uygunlaştırılmış; ortak eğrinin çizgisinin çizilebilmesine yardımcı olmuşlardır. *Ağır Roman*’ın Turva Atı ile yaşadığı hafif romansı hüznü bir aldatılma öyküsüdür. Filmin bir araç (medium) olarak kendi dilidiğer medya tarafından yok edilmiştir. Sinema tarihi kendi tarihi içinde farklı tarzları, türleri nasıl tarihin kara deliklerine gömmüşse; ve baskın dilini bunları örten gelişmeci bir doğrusallığa oturtmuşsa; bu gün simülasyon teknolojileri ile sürekli yeniden ve her alanda bu doğruları yapılandıran daha küresel bir mantığın, teknolojilerinin ve onların ideolojilerinin küçük küçük ideolojik aygıt sektörleri de sinemayı böyle örtmüştür. Kısacası çağımızın güçlü ideolojik aygıtı medya, reklam ve klip sektörü günlük hayatı, “gerçekliği”, deneyimi, bilgiyi, kendi dillerinde simülasyona uğratıp dünyanın birleştirici potasına, doğrusal, dijital, pürüzsüz bir doğru olarak geri döndürmektedir; posasını bile bırakmadan. Sinemanın muhtemel muhalefet potansiyeli, allegorik anlatıları, sembolik hareketliliği reklamın veya müzik klibinin sinemadan, sinemanın kara deliklerindeki üretimlerden, avangartlardan edindiği dili kullanmasıyla dilsizleştirilmektedir. Bu filmlerin yan ürünleri, kaset ve CDleri sonsuzca yeniden üretilebilir. Sinemanın bu sektörlerle sözünü ettiğimiz türdeki ilişkisi araçlar arası melezleşme dillerin kaynaşması olarak değerlendirilemez. Böyle olabildiği haller de mevcuttur. Mesela *Yağmurdan Önce* filminde müzik klibinin dilinin sinema dilinin kendini yeniden üretebilmesindeki katkısını görebiliriz. Darek Jarman’ın 1980 sonrasında benzer bir kaynakla kendi dilini zenginleştirdiğini görürüz. Bu örnekler bize, simülasyon teknolojisi ve ideolojisinin herşeyi öğütüp yok edemeyeceğinin umudunu, potansiyelini taşırlar. Ama *Ağır Roman*’ın filmleştirme denemesi sinema

dilinin klip diline teslimiyetine bir örnektir. *Eşkiya* ise bir reklam ve televizyon dizisi gibi “politik olarak doğrunun” kültür endüstrisi tarafından yeniden üretilmesidir. Politik sorunu tüketilebilir ve sevimli bir metaya dönüştürüp sunmakla hem pirim toplar; hem de sorunu asla açılmayacak bir yerden anlattığı için üzerine kapanan bir öyküye dönüştürür; asla açılmayacak şekilde kapatır. Sorunun içi boşalmış değişim değeri kazanmıştır. *Ağır Roman*’la karşılaştığında ise hiç olmazsa temsil sorunun olduğu ve temsil sorunun altındakini sorgulayabileceğimiz bir düzlemi de verir. Tabii ki, bu, hiç olmazsa sözü, vahim bir durumu işaret ediyor. Biz temsil sorununu tartışırken karşımıza simülasyon teknolojisinin ideolojisi temsil sorununu top yekün yok ediyor; üstelik çok hafif, çok kolay kabul edilebilir biçimde aşinalık kazandığımız bu algı biçimlenişleri içinden geçirerek uyguluyor simülasyonu. Temsilin kimlik, farklılıkların bir aradılığı gibi başlıklarla akraba kılındığı yoğun ve neredeyse “in” diyebileceğimiz tartışmalar bilişsel endüstrinin elerine bırakılmış oluyor. Hiç olmazsa diye şükranlarımızı sunduğumuz *Eşkiya*’da mekanlar plastik imgeler gibidir: tıpkı iyi posterler gibi (iyi billboardlar gibidir demeli belkide hani otobanda ansızın karşınıza çıkan size duygusallığınızı o an için hatırlatıveren), temsili ve iki boyutlu; kendi öyküsü olmayan. Dönemin ve coğrafyanın en ağır sorununu bir reklam panosu gibi maskeleyip geçerken, ürettiği temsil biçimlerinden sorular çıkarabiliriz. Acaba bu allegorik harita dilsiz, konuşmayan, konuşmayı redetmiş dili örselenmiş kadın kahramanlarla mı çizilmektedir? Susan kadınlar hangi söylenemeyen sözlerin, hangi ifade bulamayan çelişkilerin yerine geçmektedir ya da yönetmen neyi söyleyememektedir?. Dilleri bağlanmış bu yan kahramanlar izlerini sürebileceğimiz hangi temsillerin sembolik yer değiştirmelerin tekrarıdır? *Bir Zamanlar Amerika*<sup>2</sup> mı, *Sürü* mü? Daha farklı bir yerde değerlendirmeyi umduğumuz *Masumiyet*’te de abla ile küçük kızın farklı dilsizlikleri sadece bir tesadüf müdür? Bu tesadüfler dilini arayan bir iklimin, susturulanların varlığından utananların, konuşmasına aracı olamayanların olmayanların, adına konuşmayı seçenlerin, seçemeyenlerin hangi duruşun allegorik anlatımıdır? Bu tesadüfler sıklaştığında duruşları da ayıklamak gerekmektedir. *Usta Beni Öldürsen e*, *Tabutta Röveşata*, *Masumiyet* ve *Kasaba*’dan oluşan ve bazı soruları taşımakla birlikte deneyimin üretim ufkunu dolduran filmleri bir başka grupta tartışmak anlamlı olacaktır.

---

<sup>2</sup>Bu hatırlatmayı yapan Nilgün Üstün’e teşekkürler

Bu çabayı daha ilerde tartışmayı ummaktayım. Çünkü üzerlerine söylenmesi gereken çok söz var. Şiir ve fantazinin karma dilini dönüştüren Tabutta Röveşata sokağı, yoksul ve yoksun kılınmış -gene en çok susan kadın karakteriyle- anlatırken dünyadaki benzer çabalar içinde yerini almaktadır; bu anlamda hem yerel hem dünyalıdır. ama en çok da toplumsal artık olarak insan projesini önümüze açar dolayısıyla onu da ilerde başka bir bağlamda tekrar tartışacağız. Ya da mekanın kendisini başlı başına bir anlatı düzeyi kılabilmiş *Masumiyet* kullanım değeri olan, üretilebilen, deneyimi edinilebilen mekanla; gezgin olan, savrulmuş hayatların konaklama mekanlarını ve o mekanlarda mekansızlık ilişkisi sunan televizyonun (televizyon mekanı ve mesafeyi yok eder herhangi bir yer ve sadece o andır) deneyime ve üretime karşı sterilleştirilmiş mekanını gerilimin tarafları olarak kurar. Bu noktada çatışma başka bir karşıtlık içinden konulsa da eleştirel bir ilişki sunar; kendini okunabilir kılar. Zeki Demirkubuz’un mekanı kullanımı tıpkı daha önceki yazılarda örnek verdiğim Arturo Ripstein’in filmlerinde olduğu gibi yüzyıllık bir yalnızlığın, bırakılmışlığın, insana ait olan kendini, yaşamı ve mekanı üretmek fiiliden vazgeçmişliğin filmine dönüşür.<sup>3</sup> Koltuklardan otel odalarındaki karyolalara, çarşafalara, eski soluk battaniyelere, çıplak ampullere, bir köşeye sıkışmış, sararmış lavobaya dek bakımsız yalnızlık, üretimsizlik yayılır ve Benjamin’in dediği gibi bir yeryüzü gibi serilir gözlerimizin önüne içimizdeki filme dönüşür. Filmde üreterek çalışan emeğe dayalı iş yapan kimse yoktur; yaşadığımız ahvale tercüman olur. Bir filmi tartışmak için yeterli bir politik allegoridir bu da. İkinci katagoriye soktuğumuz filmlerin bir ortak yanı da ayakta kalma direncini gösteren kayıp sesli insanların yaşamı ve kendilerini yeniden üretebilme öyküleri üretiyor olmalarıdır; hele *Tabutta Röveşata*’nın Mahsun’u aralarında en güçlü direnendir; aynı zamanda, simülasyon dünyasının dijital gözünün aşağısında kalacağından, birinci katagori filmlerin kamarasına hiç yakalanamayacaklardan da biridir. Bu filmlere sonradan dönmek koşulu ile dönemsel ve bağlamsal bir allegori olarak korku ve endişeye ilişkin ilk yolculuğa çıkmak istiyorum. Fantazi, gerilim, film noir, ve bilimkurgu türlerini besleyen ve bu türlerin birbirini besleyen unsurlarını da üreten korku, kaygı, olanı biteni, olabilecekleri hissetme ve kehaneti tartışmaya başlamadan önce *Usta Beni öldürsen e’* nin bu türlerle akraba hissiyatını, sirkle milliyetçi

---

<sup>3</sup>Z. Tül Akbal S. , “Yabanlar , ötekiler, sudaki balıklar”, Kültür ve Toplum 1, İstanbul:Hil, 1994, s:83.

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çığlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 22, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

militer kurumsallığı karşılıklı koyan öyküsünü aklımızın bir kenarında saklı tutmayı öneriyorum.

Bir sonraki yazıda aynı dizelerle buluşmak üzere....

.....

*Yüzü yoktur;*

*her yönden bakar,*

*olmayan yüzü.*

*dili yoktur;*

*bütün dillerden*

*konusur,*

*korkunun dili.*

*Nilgün Üstün<sup>4</sup>*

## **Allegori ve Temsil**

### **Korkunun yüzü ve çığlığın izleği filmler II**

Teoride; toplumsal bilimlerde, sanat ve kültür çalışmalarında düşünce ve duygu ortak denizini; o denizi besleyen ana bilgi gövdelerini kendi beslenme kaynağı ve üretim alanı olarak seçenlerin eleştirel düşünce içinde çalıştıklarını söyleyebiliriz. Eleştirel düşünce kendini başka çalışmalarda çoğaltabilecek bir açılma ve diyalog alanı sunar. Düşünce ve duygunun kamusal bilgisi ve bu bilginin toplumsallaşması gündelik yaşam ve onun bilgisini üretenler arasındaki uçurumların ve karanlık deliklerin ve koridorların üstesinden

---

<sup>4</sup>Şair Nilgün Üstün'nün yayına hazırlanan çalışmasındaki “*Hepimizin Bildiği*” adlı şiirinden şairin izniyle alınmıştır. Şiir ayrıca **Defter** Sonbahar 1997 yıl:10, sa:31 s:65 de de yayınlanmıştır.

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 28  
Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

gelebilmeyen yolunu sunabilir. Bu anlamda gündelik yaşam, kültürel faaliyetler deneyimler ve bunların temsil biçimleri eleştirel düşüncenin beslendiği önemli damarlardan biri olabilir. Böyle baktığımızda mesela bir filmin, bir türün veya bir sanat hareketinin eleştirisi, temsil konvansiyonlarına baktığımızda bir dönemin, bir politik iklimin, toplumsal bağlamın gündelik hayatta kendini hissettirmesiyle başlayan, hayatın, mekanın ve kültürün yeniden üretilmesi sürecinde temsil biçimlerini bulan - Kluge'nin tarif ettiği gibi - uzun bir “deneyimlerin üretim ufku” ve bunların temsil biçimleri tarihinin analizine dönüşür.

Teoride, eleştirel düşüncede çalışanlar yazarın , çizerin, tasarlayanın ve yapanın, Bakhtin'in dediği gibi eğer “sanatçının gören gözü” ile üretiyorlarsa, araladıkları kapıdan geçmeye çalışırlar. Üretilenin içimizdeki sesi, yazıyı ve filmi üretilebilir kıldığı bir eşiktir bu. Eğer üreten uzlaşmış bir bakışı yineliyorsa, yani temsil biçimini pekiştirecek yeniden üretimler içinde ise bu kodların yeniden üretilişine işaret edilir. Ama içimizdeki metni düşünce ve duyguyu üretebilir kılanlar bilginin kristalleşebileceği, düğümleri bağlanmamış bir dokumanın muhtemel bütün açık uçlarını daha çoğul bir üretkenlik alanı olarak açabiliyorlar demektir. Burada eleştirel düşüncenin faaliyet alanı açıktır. Eleştiri, artık, “yazar aslında bunu söylüyor, yönetmenin kastettiği budur...” noktasında değildir. Tartışma ve hatta yorum üretilmekte olan yeni bir metindir. Eğer bu bir filmse, film, eleştirinin nesnesi olmaktan çıkar; eleştirenin dolaylı ve daha üst bir otoriteden kuracağı temsil ilişkisi kırılır (ya da kırılabilir bekleyebiliriz); bu nispeten özgür alanda (nispeten çünkü hala yönetmen ve filmi tartışma kaynağı olarak alan yazar vardır) üretilen tartışmanın yeni ve açık uçlu ilmekleri atılabilir. Filmin eleştirisi filmin kendinden ve söylediklerinden başka bir şeydir ve eğer bir düşünce dolanımına girebilirse kendinden başka metinlere doğru açılabilir.

Hep kent ve kapı eşiklerinde çekingen ve hayata karışmakta ürkek duran **Masumiyet**'in Yusuf'u, kıyıda dönüp dolanan ve daha öteye uçmayı deneyen, çıkıp kentin içinden geçen ve her seferinde geri dönen, uçup kaçamaz tavuskuşları ile düş kuran **Tabutta Röveşata**'nın Mahsun'u, ismi lazım değil bir savaşın, eski bir kentin varoşlarının tam kenarında bıçak sırtı bir ince tel üzerinde ölümün izini yüzlerde görebilen **Usta Beni Öldürsen e**'nin İshak'ı bize korkunun kaygının, kuşkunun muhtemel yüzlerini sunarken hayat bilgimizi çoğaltmaya soyunurlar. Kent, otoritelerin bilgisinin kalesi, toplumsallığın



“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 22  
Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

mekanı Kafka şatosu kadar uzak ve bir o kadar enselerindedir. Ama onlar dışarda kalmışlardır. Bilgisini sundukları bizim de hissedebileceğimiz bazı şeylere dairdir. İçimizi kemiren o eski kurt kadar tanıdık ve unuttuğumuz; hafızamıza dayanamayıp gidenlere ait bir bilgidir. Gerisini istersek kendimizin de söyleyebileceği bir alanı açar ve giderler. Bu filmlerin değeri içimizde açtıkları yeni filmin yani ister mırıltı ister sesli yeni tartışmaların açılım gücünden kaynaklanır.

Bu bölümlere ayrılmış uzun yazının tartışma alanı ideolojinin, mekanın, temsil biçimlerinin üretiminin karşılıklı ilişkisidir. Sözü edilen filmlerden **Tabutta Röveşata** ve **Masumiyet** kent mekanının, kent kenarları, toplumsal attığın insan yüzleri, sokak ve dışarda kalmışlık deneyimlerine dönüşmesi bağlamında tartışılacaktır. Bu sorunsalı bu bölümde tartışacağımız korku ve kaygının yüzünü arayışımızda bize iki farklı dönem ve coğrafya üzerinden giderek açılım sunan **M** ve **Usta Beni Öldürsen'e** filmlerinin sunduğu sorunsaldan tamamen ayrı tutulamayacak ama iki ayrı veçhe olarak da değerlendirilmesi gerektiği için sonraya erteliyoruz. **Usta Beni Öldürsen'e** bu iki ayrı veçhenin köprü kuran filmi olarak da görülebilir. Yüzyılın başı ile sonu arasında; sanayi kentlerinin yükselişi, kalabalıkların, emeğin ve korkunun krizi ile o kentlerin o kentlerdeki emeğin ve toplumsallığın yitişinin korku ve kaygısının içlerinin boşaltılışı arasında; korkunun yüzü ile korkunun kaynağı arasında; çoğul ve kenardaki kent ve sirkle düzen ve kurum arasında bir köprü olarak bizi modernitenin öyküsüne taşıyabilir.

Kapitalizm ve onun kültürel mantığı, evrensel dili ve öğretisi olarak modernizm, daha önce de belirttiğimiz gibi; insan eylemini doğadan ayıran bir mantıkla; doğanın uzantısı olarak gördüğü mekanı verili ve üretilmeyen bir karşıtlık olarak değerlendirmiştir. Dolayısıyla Habermas'ın deyişiyle, modernite projesi, ilerlemeci bir uslubun mekana sahip çıktığı, yani onu ele geçirip sabitlediği, yokettiği bir tarihselci bakışla hareket eder. David Harvey bu durumu; Marx'ın *Grundrisse*'deki açıklamalarını tekrarlayarak; mekanın tarihselci anlayışla yokedilmesi, hiçleştirilmesi olarak yeniden kavramsallaştırıyor.<sup>5</sup> Oğuz Işık, mekanın modernist ana anlatılarda tarihle karşı karşıya gelişini, tarihselci anlayış mekanı kavramsallaştırılamayacak somut ilişki ve süreçlerin bir alanı olarak gördüğü

---

<sup>5</sup>David Harvey, “ The Geopolitics of Capitalism”, D. Gregory & J. Ury (der), **Social Relations and Structures**, Londondon: Macmillan 1985, slr: 123- 163. aktaran Oğuz Işık “Mekanın politikleşmesi, politkanın mekansallaşması”, **Toplum ve Bilim**, no 64-65, Güz/Kış, 1994, slr:7- 38.

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, *25.Kare*, sa: 200 Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

için, dinamik ve devingen gördüğü zamanın üzerine vurgu yapıyla açıklamaktadır. Ardışık (sequential) bakış; olayların birbirine bağlı olduğu doğrusal ve gelişmeci yönüyle toplumsal bilimlerin dikkatine mazhar olmuştur. Işık; ardışıklık tarihsel düşünce ise, eş zamanlılık da mekansallıktır; dolayısıyla eşzamanlılığı düşünmek ve sorgulamak mekanı bir araştırma nesnesi yapar, diyor.<sup>6</sup>

Gündelik hayatın ve kendi deneyimlerimizin içinden baktığımızda ise; dünyayı ve kendimizi tanımlayışımızın ardında çoğu zaman günlük hayatın ve sokaktaki insanın anlamlarıyla arasında mesafe bulunan farklı epistemoloji ve ontolojilerden söz ediyoruz. Modernizm, ya da modernite projesi, gündelik hayatta insanların deneyimlerine nüfuz ederek; o deneyimlerin temsile, ya da doğrudan ifadelere dönüştüğü genel ve yaygınlaştırıcı bir baskın üslup yaratma çabasıdır. Her projede olduğu gibi, her ana anlatının yeniden ve tekrar yeniden tanımlamak ve kendi ifadelendirişini yaygınlaştırmak zorunluluğu olduğu gibi, modernizm de kendini en çok kentlerde ve hız konusunda baskın bir deneyime dönüştürdü, diyebiliriz. Bir anlamıyla da; modernizm zamana tutkun, hıza odaklı bir çağ projesidir. Eğer bugün postmodernite diye adlandırılan ve ona ait görülen mekan bir tutku ve takıntı olarak her metinde karşımıza çıkıyorsa; marjinal filmlerde, feminist anlatılarda, sözlü tarih öykülerinde, eleştiri yazılarında hep mekana ait bir iz buluyorsak; bunu, denge merkezimiz olan mekanın, hareketin merkezi olan mekanın; yerçekimli insanların ayaklarının altından kaymakta ve değişmekte olduğu; bizim onun üzerinde çok gezegen, çok göçer olduğumuz yeni ilişkilerde; bu ilişkilerin yarattığı panik duygusunda da aramakta fayda vardır. Bu yüzden belki *Masumiyet*'te kapı ve kapı eşiklerinde çekingen ürkek ve üretimsiz duruşlar; kenti kenarından dolanan, otobüs garından doğruca arka sokaklara kayan bir kameranın gözü vardır. Kent artık sany kentlerinin yükselişindeki gibi emeği kendine çeken bir merkez olmaktan uzaklaşmaktadır. Hem de bütün kara parçalarında. Bu yüzden belki, *Tabutta Röveşata*'da Mahsun kent içre bir kuşatmanın mahkumudur. Artık içerdedir ama içerde kenti kent yapan, düşün evrenine bir disiplini üreten o toplumsal ve kamusal yaşamı bir çözeltiye dönüşmektedir. Bu birey için son derece tehlikeli bir çözeltidir. Mahsun bu çemberi kırmak ister. (acaba çember yuvarlak değil midir?!) Balıkla beslenen martılar

---

<sup>6</sup>Işık, 1994, s: 12.

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgılığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 221, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

gibi kısa ve kesik uçuşlar dener. Kent onları ve olanakları terk etmiş gibidir. Derviş Zaim bu terkedilmişlik, yüzyıllık bakımsızlık öyküsünü dillendiren pek çok filme katılan öyküsü ile buradan genele de bir cümle eklemektedir. **Usta Beni Öldürsen e'**de Köhne bir liman kentinin kıyısında savaş ve sıkıyönetim mekanının kapısında bu çağın başında hatırlayabileceğimiz o en eski alternatif kamusal alan potansiyeli taşıyan sirkin genç ip cambazı köprüyü kurmamızı sağlar. Hatırlamaya başlarız.

Yaşadığımız yüzyıla ait korkunun dilleri ve yüzleri bize tanıklık ettikleri tarihi tanıklık etme biçimleriyle anlatırlar. Bir söyleme tarzı, bir aktarım ilişkisi, bir tür olup; açıkça dillenenemeyenleri korku ve kaygının anlattığı fantezilerle, kurgularla; ışık ve gölgelerle anlatırlar. Munch'un 1895'teki *Çılgılık* adlı eseri önüne geçecek bütün bir yüzyılın kehaneti gibi diğer bütün yüzler için dururken, anonimleşir ve toplumsallaşır. Tarihin ve coğrafyanın biçimlendirdiği korku ve kaygı eğer toplumsal temsil mekanizmalarını bulamazsa meraklısına psikolojik öyküler olmaktan öte gidemez.

Psikolojikleştirme alegorik olarak korkunun kaygının toplumsal yüzünü, dönemsel olarak ortaya çıkış nedenini, yani, zahiri bağlamını bir tül perdesi ardına atar. Aslında bireyselleştirildiği iddia edilir. Oysa buna seyrekleştirme, seyreltme, toplumsal yanından koparma da diyebiliriz. Bu farklı tanımlamalar, toplum ve birey ilişkisini; kamusal mahrem hattını nasıl bir karşıtlık ilişkisine oturtmak istediğimizle ilgili politik bir tercihtir aslında. Kaldı ki bu tercih de, yani, öyküleri bireysel ve psikolojik söyleme, sözü edilen toplum birey kamusal mahrem/ özel karşıtlıklarının sorunsallaştığı, gerilim hattına dönüştüğü yerde kaynağını ve dürtüsünü bulur. Ya da böyle bir iddia ile yola çıkılabilir. Korkunun, kaygının, sıkıntının yalnızca size ait bir duygu ve deneyim olmadığının bigisi sözü edilen karşıtlığı kurgulayanların kendini otoriteleştiren bilgisinin karşısındaki karşıt bilgidir. Özel ve mahrem olanın ifadesinin kamusal alanda bilgiye dönüşebildiği, bilginin toplumsal kılınabildiği ve böylece bireyin ve özelinin de zenginleşebileceği bir ufuktur.

Berman, modernizmin zamansal ve mekansal deneyiminin iktidar, eğlence, büyüme ve maceralar sunan bir çevrenin içinde kendimizi buluverişimizle başlayan; ne olduğumuz ve nerede olduğumuza ilişkin bildiğimiz, tanıdığımız, sevdiğimiz herşeyin yok edilebileceği korkusuyla beslenen; birleştirici bir deneyim olduğunu söylemektedir.<sup>7</sup> Bu

---

<sup>7</sup>M. Berman, *All That is Solid Melts Into Air*, NY: Verso, 1982, s:15.

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 222 Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

birleştirme mantığı, bu baskın usluptan farklı deneyimlerle çıkacak olan bütün coğrafyaları, farklı etnik grupları, sınıfları, ulusları, sınırları kesen bütün insanlığı birleştirme mantığıdır da. Berman’a göre bu, paradoksal bir birleşiklik halidir; birleşilemezliğin birleştirilmesidir. Bu paradoksal birleşiklik hali: “..bizi sürgit bir çözüme, yenilenme ve belirsizlik, sıkıntı, çatışma mücadelesinin zorlu girdabına bırakır. Modern olmak, Marx’ın katı olan herşeyin havada eriyor (buharlaşıyor) dediği bir evrenin parçası olmaktır.”<sup>8</sup> Yazarlar herşeyin uçucu ve bir günlük olduğu kaotik değişmeler ile yüzleşir, filmler parçalarına bölünmüşlüğü, egonun parçalanmasını anlatır. Harvey, “Çağımızın kültüründe modernizmden postmodernizme geçit konulu yazısını”, Jonathan Raban’ın 1970’ler Londra’sını anlattığı *Soft City* kitabını tartışarak açar. Raban’ın kişisel bakışı, kenti, disipline olabilmeyenin imkansız olduğu bir yer olarak görmektedir. “Bir labirent, bir ansiklopedi, bir pazar yeri, bir tiyatro, kent, öyle bir yer ki; olanla hayal birbirine karışmakta. **Dr. Caligari** filminin öyküsünü yazan genç yazarlardan Hans Janowitz de 1910’ların sonunda, filmin senaryosuna yönelik notlarında Prag’ı: “gerçeğin düşlere karıştığı ve düşlerin de dehşet görüntülerine dönüştüğü şehir” olarak tanımlar.<sup>9</sup> Raban kenti tanımlarken kentin bir tiyatro ve suçlular, aptallar için bir fırsatlar sahnesi olduğu ve böylece yaşamın trajedi-komedi, hatta kodları iyi okuyamadığınız da, bir şiddet melodramına dönüştüğünü söyler. **Dr Caligari**’nin senaryosu, Lang’ın **M** filmi kent ve korku, suç ve otorite öykülerini böylesi bir tanıma açarlar. Bizim coğrafyadan bu üç film de kendi dönemleri içinden gelen diğer türdeş filmlere eşlik ederek bize bugünü hatırlatırlar; bize halimizi anlatırlar.

Sanayi devriminden bu yana giderek artan bir eğilimle; kırsal alanlardan kentlere, çevreden merkeze doğru yoğun emek gücü hareketleri yüzyılın başına geldiğimizde kalabalık sanayi kentlerini ortaya çıkarmıştı. Toplumsal hiyerarşinin eski formları, temsil biçimleri, hegemonya ilişkileri ortaya çıkmakta olan yeni biçimler tarafından sarsılmakta; günlük yaşamın gerilimi artmaktaydı. Eski ve yeni kodlamaların arasındaki gerginliğin arttığı, fiziki mekan ve zaman ilişkisinin hızlı, ani ve sarsıcı değişimlere uğrattığı mekan; hem günlük yaşamı, hem her katmanda yeniden tasarlanan temsili soyut mekanları,

---

<sup>8</sup>Berman, 1982, s:15.

<sup>9</sup>Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of The German Film*, Princeton NJ: Princeton U. P,1974 (c:1947.), s:61.

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgılığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 223 Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

kendi dilini ve ilişkilerini de üretmekteydi. Yazarların anlattığı barbarlık ve şiddet çağı; ayaklarımız altından kayan mekan; bizi deneyimin kayıtedilmesinden, hatırlanabilmesinden alıkoyan, savuran zaman; ve buna karşılık deneyim ve toplumsal yaşamın iç dinamiklerinden çok örgütlenebilir ve planlanabilir zaman anlayışı; farklılıklarıyla birarada yaşamak zorundaki kalabalıklar: Kimi zaman korkunun ve gerilimin kol gezdiği sokaklar, binalar, işyerleri fabrikalar; göçmenlerin, işçilerin, ayaktakımının biraraya geldiği mekanlardı.

Bu mekanların en yenisi ve en kapsayıcı olanı sinema salonunun müşterileri ile oradaki gösterilen filmdeki korkunun nesnesi bu kalabalıklar, bir temsil biçiminin bir tarza dönüştüğü Weimar Alman sinemasının eğilimlerinden birinde, kendi kendisiyle karşılaşıyordu. Dönemin ve Almanya'nın özgül koşullarında plastik sanatlar, tiyatro gibi diğer temsil biçimlerinde de kendini belirgin kılan ekspresyonist usul, sinemada da kendini gösteren ürünlerin ortaya çıkmasına neden olur. Bu filmler, ilk modern sinema veya sanat sineması olarak alkışlanırken; oluşan dilin, sanayi kentinin gündelik yaşam deneyimlerinden süzülüp gelen belirgin unsurları benzer deneyimlerin, duyguların, koşulların örtüştüğü zaman ve mekan kesişmelerinde, bir ifade ve temsil biçimi olarak ortaya çıkmaya devam eder. Ekonomik, politik, toplumsal karmaşa; kentin ayakta kalmaya çalışan insanları yuttuğu, öğüttüğü günler; suçun, yeraltı dünyasının otorite ile kargaşanın kolkola gezdiği an ve yerler ıslak ve karanlık caddeleri, loş bina boşlukları, arka sokakları, çatıları ve bacaları ile ürküten kenti; ezilmişliği; itilmişliği; kalabalıklar arasındaki yalnızlığı; kırsaldan gelip kentte izini, belleğini, kimliğini kaybetmeyi anlatan öyküleri ve görselliğini üretti.

Bir söyleşisinde Paul Virilio, Nicholas Zurbrugg'un modernizm ve post modernizm üzerine sorusuna; sanıldığı aksine, modernizmin yaşadığımız zamana, şimdiye ait olduğunu; ve başat tek bir tarzın bütün bir yüzyıla hakim olduğunu şeklinde cevap verir. Virilio modernizmin ve XX. yüzyılın bütün alanlarda ve anlamlarda yüksek şiddet çağı olduğunu vurgular.<sup>10</sup> Bu tespit Fisk'ten Hobsbawm'a, Guttari'ye kadar uzanan bir yankılanmayı beraberinde getirmektedir. Eric Hobsbawm, 150 yıllık seküler bir gerilemenin ardından, XX. yüzyılın barbarlığın en çok yükseldiği yüzyıl olduğunu

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgılığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 224 Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

söylüyor.<sup>11</sup> Barbarlık, Hobsbawm’a göre, toplumların kendi üyelerini birarada tutan, hatta diğer toplumların üyeleri ile ilişkilerini de düzenleyen bütün kural sistemlerinde tam bir çöküş; daha belirgin söylenecek olursa, bütün aydınlanma projesinin geriye dönüşüdür. Virilio ise: “Benim için benim yüzyılım bir dehşet yüzyılıdır. Basit bir terör yüzyılı değil de dehşetin yüzyılıdır. Ve bununla sadece şu veya bu rejimin dehşetini değil, aynı zamanda, özerkleşmiş teknolojilerin getirdiği dehşeti de kastediyorum... “ demektedir.<sup>12</sup> Ya da Guattari’nin terimiyle, XX. yüzyıl *savaş makinelerinin* çağıdır.

Ne vakit birşeyler politik sesini dillendiremeye; ne vakit yaşamın, sokağın, günlük hayatın deneyimi bir alaca karanlık korkusuna düşse; soğuk mavi ve ölgün sarı kent ışıklarında, ıslak caddelerdeki mavi kırmızı neon ışıklarında, yol üstünde ışığını gördüğü pencerelerin dışına düşmüş, gölgelerin irileştiği ıslak ve karanlık sokaklar; suçun, kaçmanın, kovalamanın, iyi ve kötü polisin, iyi ve kötü yeraltı kahramanlarının geceleri hesaplaşan, sıradan insanlara ertesi gün gazete haberi olabilen, olamayan, büyük ve yaşamı saran adaletsiz dünyası anlatılır. Her defasında; seyirci, başka mitlerle dolanır, farklı anlamlar yükler, yeniden yorumlar. Dönem değiştikçe; gündelik yaşamın yeniden üretimi dönüştükçe mitler güncelleşir. İzleyicinin o mitleri kendileriyle ve yaşamla ilişkilendirme biçimleri değişir. Yeniden anlamlandırır, yeniden kodlar ve bu kodlarla yeni bir bağlam üretirler. Seyircinin zihni, her dönem, başka filmler yaratmıştır bu öykülerden. Mekan, her seferinde, yeniden inşa edilir; dinamiktir, yeniden üretilendir. Bütün bu filmler, toplumsal ana anlatıların, popüler, ama aynı zamanda, öte çehresini resmeden anlatılardır. Başat ilişkiler yeryüzüne yayıldıkça, yeryüzü esner, manzara esner. Temsili kurulan mekan ya da manzaranın, filmdeki sureti de, bunları içine alır; farklı coğrafyalardan gelse bile. Taipei’nin öyküsü Los Angeles, Berlin, İstanbul sokaklarının öyküsüne açılan zarfları içinde taşır. Kompleks bir görme biçimi sunar ve bunu izleyiciden de ister. Bunu bilerek ve seçerek ya da farketmeden yapıyor olabilir. Görme ve gösterme biçimleri, toplumsal, kültürel ve bireysel bilişten üretilirler ve farklılıkları, bize, farklı pencereler açar . Bakhtin’in gören göz dediği bakışı taşıyan sanatçı,

---

<sup>10</sup>Nicholas Zurbrugg, “ ‘A century of hyper-violence’ Paul Virilioan interview”, *Economy and Society*, Vol:25, no:1, Şubat 1996, slr: 111- 126.

<sup>11</sup>Eric Hobsbawm “Barbarism: A User’s Guide”, 24 Şubat 1994’deki Oxford Amnesty Anlatılarına sunduğu makale, *New Left Review*, no:206, Temmuz Ağustos 1994, s:41

<sup>12</sup>Zurbrugg, 1996, s:112.

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 225 Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

toplumsal olarak üretilen mekan, ideoloji ve kültürün örgülerinin içinden görmektedir. Günlük hayatın deneyimlerini örten peçe kalkabilir, bunu bazen gören bakış kaldırır; bazen, hegemonyanın ve onun kullandığı mekanın incelmesiyle bu deneyimler ve mekanın kendi anlatıları objektife yakalanır. Objektifin yakaladığı bir duygu olabilir yalnızca. Bu duygu bir mizansen, bir ortam yaratabilir. İzleyen de kendi öykülerini bu duygudan kurabilir.

Weimar Sinemasının özgüllüklerinden konuşmaya başlamak metropol, modernizm, sanayileşme, ve ulus devletin kendinden mülhem sancıları ile vücut bulan Weimar Cumhuriyeti'nin deneyiminden konuşmak anlamına geliyor. Bu modernizmin estetik deneyimlerinin de bir yüzü. Fritz Lang'ın 1931'de yaptığı **M**<sup>13</sup> filmi, kendi mekansal ve zamansal özelliklerinin karmaşıklığında tarihsel bir nesne olarak; ulusal, kültürel, toplumsal özgüllükleri ile Weimar Cumhuriyeti'nin sonuna doğru yükselen politik, ekonomik ve toplumsal krizi, karmaşayı, kenti ve karşılıklı duran farklı grupların günlük faaliyetlerini filmsel mekanın tasarım ve kullanımından yarattığı temsil biçimleriyle bize ulaştırmaktadır. Film Alman solunun son zaferinden sonra gelen durgunluk havasının bitiminde ve Hitler'in iktidarı ele geçirmesinden hemen önce çekilmiştir. Filmin senaryosunu Lang'ın Almanya'dan ayrılmasıyla boşanacağı, Thea von Harbou yazmıştır. Von Harbou Almanya'da kalmış ve Nazi filmlerinde çalışmaya devam etmiştir. Film Düsseldorf'taki seri cinayet haberine dayanır. Yeni Gerçekçiliğin etkisi altında bazı gerçek suçluların ve sokak insanların kullanıldığı Kanguru Mahkemesi sahnesi ve belgesel sahneler görülmektedir. George Sadoul'a göre film ekspresyonizmden çok Kammerspiel'e<sup>14</sup> daha çok şey borçludur.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup>**M**, 1931 Fritz Lang, 118 dk; pek çok gösterimi 99dk üzerinden yapılmaktadır. Filmin adı **Morder unter uns** yani suçlular aramızda olacakken yükselen Nazi döneminde bazı anlamları ima edeceği düşüncesi ile **M** olarak değiştirilmiştir.

<sup>14</sup>Kammerspiel film: kelime daire konuşması filmi anlamına gelmektedir. 1920'lerde Alman sinemasında hem Max Reinhardt kammerspiel tiyatrosundan gelişmiş, hem de ekspresyonist filmlere bir tepki olarak ortaya çıkan sessiz filmler. Kammerspiel filmleri biraz kasvetli ve karanlık sahneleriyle, doğal, samimi ve psikolojik çalışmalarıdır. Ana hatları seyrek ya da hiç kullanılmayan başlıklar nedeniyle devamlılığı olan anlatımsallığı ile oyuncuların yüz ifadeleri ve davranışlarıyla biçimlenen karakterlere verilen önemdir. Bazen bu üslup sahnelerin uzamasına yada abartılı oyunlara yol açıyordu ama aynı zamanda oyuncuların duyguları daha yoğun aktarabildikleri görülüyordu. Bu tip filmlerin en önemlilerinden biri Murnau'nun The Last Laugh (son Gülüş) (1924- UFA) filmidir.

<sup>15</sup>George Sadoul, *Dictionary of Films* , Berkeley: UCP, 1965, s:202.

Weimar Cumhuriyetinin hükümetinin bir bakanı, polis teşkilatından, kentteki 4 milyon insanın terörize olduğu bu cinayetlere hemen bir çözüm bulmasını ister. Terör devlet aygıtında güçler ayrımının çöküşünün ve istikrarsızlığın işaretidir. Devletin yasama, yürütme ve yargıdan oluşan üç işlevinin dengesi politik kriz altında sallanmaktadır. Bu durum Poulantzas'ın terimleriyle istisnai devlete doğru uzanmaktadır. Yani günlük yaşamda devlet terörü, kendini polis ve zaman zaman da ordu yoluyla aleni olarak göstermektedir.<sup>16</sup> **M** anlatımsal katmanlarıyla birlikte, günlük yaşam ve hayatın tekrar tekrar üretilişini içinde barındıran karmaşık bir yapı taşır. **M**'de halkın tedirginliğini ve huzursuzluğunu izleriz. Aynı zamanda polis insanların özel yaşamlarından kamusal ortamlara kadar uzanan müdahale ve tedirgin edici bir tavır içindeyken, bir yandan da suçluları bulmakta ve sorunları çözmekte gösterdiği beceriksizlikle halkta korku duygusunu ve yanındaki komşusuna bile güvensizliği tırmandıran, kitle paronayasına da yolaçan bir işlevsizlik içindedir. Modern kentin yeni toplumsal kontrol ilişkileri, kurallar ve yeni polis nizamı ile yeraltı dünyasının muhalefeti paralel gelişmektedir. Lang'ın sorgulaması yazınsal olmaktan çok, sinemasaldır. Film, nerdeyse, yorucu ve sarsıcı çapraz kesmeler ve paralel montajla, polis şefinin katili yakalamak için bir yöntem arayışı sırasındaki jesti ile başlayıp, yeraltı dünyasının başında olan kişinin jesti ile bitirilmektedir. Lang sinemasal zaman kullanımını, bu iki farklı grubun farklı zamansal ilişkilerini, farklı kullanarak geliştirir. Pek çok eleştirmen Lang'ın bu iki grubun bire bir benzerliğini göstermeye çalıştığını söylemekle beraber, Lang zamansal tasarruf ilişkilerindeki farklılığa da dikkat çekmektedir; bu, modern zamanlara ve yaşayan kente yönelik çözümleneci bir bakıştır. Mesela yeraltı dünyası için sürenin kullanımı önemlidir ve biz bunu adamların cep saati ile olan ilişkisinin sıkça görüntüye yansımından çıkarabiliriz. Katili yakaladıklarındaki binanın güvenlik saati, yankesici ve dilencileri örgütlediklerinde yaptıkları zaman planlaması, onların zaman konusunda bilinçli ve ekonomik davrandığını gösterir. Adeta modern zamanlara ve kentsel yapıya daha çabuk adapte olduklarını, ya da nerdeyse bu yeni dönemin bir üretimi olduklarını da söyleyebiliriz. Daha önceki toplumsal yapının ve ilişkilerinin kanunsuzlar kesiminden

---

<sup>16</sup> Poulantzas'ın politik krizlerde, krizin oznel koşullarına ve iktidar blokunun ilişkilerine göre farklılıklar gösteren, Bonapartizm, askeri diktatörlük ya da faşizm gibi örnekleri getirebilecek istisnai devlet analizine bakınız:..Nicos Poulantzas, **Fascism and Dictatorship**, London: Verso, 1979 c: NLB,1970..



“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgılığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 227, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

farklı olarak, var olan yeni bir tür organize ve kentli kanunsuzlar grubu olduğunu görürüz. Oysa polis teşkilatı zamanın tasarrufunda eski toplumsal ilişkilere daha uygun olabilecek bir esneklik ve gevşeklik içindedir. Acaba Almanya'nın ulus devletleşme, sanayileşme süreci, bu sürecin yer aldığı tarihsel iklim, Almanya'da bu dönemdeki iktidar blokunu oluşturan unsurların bileşkesi, toplum içindeki muhalif ve müttefik sınıf ilişkileri ile ne kadar ilgilidir?

Polisle yeraltı grupları arasındaki farklılık filmin mekansal tasarımı ve tasarrufuyla ilgili olarak da gözlemlenebilir. Her iki grubun kentle ilişkileri ve kenti haritalama biçimleri farklı temsil edilmektedir. Polis araştırmasını yukardan bakılarak çizilmiş haritalar üzerinde daireler çizerek yürütmektedir. Elimizdeki siyasi ve coğrafi haritaların o kuşbakışı görünümü onun yukardan bakılan ve üzerinde istendiği gibi oynanabilen bir hareket zeminine döndüren bakışı ve bunun çeşitli temsil biçimleri bu tez içinde tekrarlanmaktadır. Haritaların, savaşlarda ve savaş filmlerinde, serüven, istila, keşif hareketleri ve filmlerinde, ana haber bültenlerinde bir otorite ve bir hareket, yönetim, tasvir ve tanıtım zemini olarak kullanımından bahsediyoruz. **M** filminde de polis böyle kullanmaktadır haritayı. Halk ve şehir ayrılmaz; bütünleşmiş bir varlık gibi, bir kütle gibidir. Düz, derinliksiz, kişiliksiz. Nasıl da nefret ettiklerini, işlerini zorlaştıran bir şey olduğunu, polis şefinin şu cümlesinden çıkartabiliriz. “Halk iğrenç bir şey”. Yeraltı dünyası harita üzerinde yaşadıkları tarzda hareket ederler. Sokak sokak; her köşe başı, ev numaraları avuçlarının içi gibi bildikleri ve yaşadıkları bir şeydir. Hatta, onlar sokakların altındaki kenti de bilirler. Kent polisin düz ve sınırlı bir düzlem olarak gördüğü bir şey değil aşağıdan yukarıya ya da tersi hareket edilebilen, haritalaması dikey olarak da çizilebilir bir şeydir. Lang'ın modern kente yaklaşımını, **Metropolis'** de (1926) olduğu gibi dikey olarak çizdiği estetikte de görebiliriz. Kent, tıpkı pek çok ütopyik ya da utopyası kırık bilim kurgularda, Weimar dönemi Alman dışavurumculuğunda ve ondan hayli etkilenmiş kara film türünde görüldüğü gibi, görüntüye taşınmaktadır. Kent aşağıya ve yukarıya dikey olarak büyür. Sokak düzeyi katastrofiktir ve alt sınıfların yaşam alanıdır. Geometrik olarak, sınıfsal piramid temsil biçimini bulur. Lang, Alman dışavurumculuğunun temsil formlarını kullanarak, kanun ve düzen uygulayıcıları ve otoriteyi aşağı köşe açılarından çekerken; sokağı, köşe başlarını, apartmanların merdiven boşluklarını üst geniş açıdan çeker.

Lang'ın **M**'i, bütün bu tarihsel ve coğrafi özgüllüklerin en krizli anlarından birinde, neyin nerede olduğu ile, şüphenin ve belirsizliğin anı ve mekanı ile çakışır. Bu nedenle de belki, filmde politik bir cümlenin içi birden boşalır, belirsizleşir, anlamsız kalır. Film bu belirsizliği temsil eder ve tekrarlar. Kamusal ve özel (mahrem), kanun ve düzen, otorite ve kitleler, suç ve ceza, normal ve anormal, politik ve psikolojik ayrımların ve karşıtlıkların içinde bulunduğu “Kanguru sahnesi”, bu tarihin sorgulanışının doruk noktasıdır.<sup>17</sup> Ama aynı müphemlik Lang'ın dilinde ve bakışında da vardır. Anlatım mekansal ve süresel bir opaklığın sahnesine dönüşür; doğrusal bir gelişme izlemez; doğru ve yanlış karşıtlığının yerini kaybettiği ve cevapların geçersiz kaldığı daireler çizerek dolanır adeta. Lang elbette döneminin psikoloji ve toplumsal psikoloji kuramcılarıyla aynı zamanı ve coğrafyayı paylaşan biri olarak, kitle psikolojisi tartışmalarından da etkilenmiş görünür. Dahası; edebiyattan günlük politikaya kadar kitlelere ait yargılar, sanki, sanatçının hanesinde kararsız bir algılayışla eklenir. Filmde, oldukça sık, kalabalıkların toplanışını, kitlelerin kent içinde “yığınlaşmasını” izleriz. Bir çeşit özgül kamusal alanı oluştururlar. Kahveler, kulüp ve gazete bayiielerinin önleri gibi o günün kamusal mekanlarında ortak davranışlar gösterirler. Günlük hayatın bu temsiliyle bir medya aracı olan sinema, tarihsel bir gösterge niteliğine de dönüşür. Duvar gazeteleri, afiş standları önünde toplanan kalabalıklar, kitlelere olumsuz bakan o günkü Alman söyleminde sıkça görüldüğü gibi, dalgalanan köpürmeye hazır bir büyük yaratık gibidir. Filmde pek çok kez, kendiliğinden bir kalabalık olarak kitle rahatsız edicidir. O halde kontrol edilmesi gerekir. Hatta geometrik düzenlemeler içinde. Tıpkı faşizmin bu konu üzerine geliştireceği estetikte olduğu gibi. Kitlelerin bir şekil ve yoğunluk olarak, yani bir kütle olarak, algılanması sanayi kentleri, kalabalıklaşan toplumsal yaşam, kitlelerin kontrol edilebilmesi konusunda gelişen ısrarlı korku ile başlayan bir olgudur.

Lang **M** filminin anlatımını doğrusal ve yatay değil, tıpkı modern kentin görüntüsünü oluştururken yaptığı gibi dikey olarak oluşturur. Gerçek zaman (sinemasal olmayan) kentin hikayesinin mekansal üretimi içinde titreşimler oluştururken, sürekli çapraz

---

<sup>17</sup>“Kanguru Sahnesi” bölümünün Brecht'in *Üç Kuruluşluk Opera*'sından etkilenerek oluşturulduğu söylenebilir. Hırsız ve dilencilerin orkestrasında, sokak insanların mahkemesinde böyle bir etkilenişi hissetmek mümkün.

kesişlerle hikaye dikey olarak yapılandırılır. Yani, hikayenin zamansal yapılanışında anlar mekanın içine yayılır. Bu aynı zamanda “Kim yaptı?” türünün gerilimini de farklı kılar. Seyirci aslında başından itibaren yeterince ipucuyla beslenmiştir ve katilin kim olduğunu bilmektedir. Gerilim kentle, belirsizlikle ve çatışan ilişkilerle sağlanmaktadır. Dedektif öyküsü bir toplumsal bilinç öyküsüne dönüşür. Kafka ve Brecht melezi bir mahkeme, Lang’ın kendi müphem bakışıyla, gerilimi çözülmesi gereken yerden alır ve grubun içinde, bireyler arasında daha derin bir muhakeme sürecine, hatta toplumsal düzeye taşır. Toplumsallığın zorluklarını taşıırken, “aramızda dolaşan suçluların” vebali altında ya da kaosun ve düzen bozukluğunun içinde yaşarken; bir gün herkesin toplumsal suçların bedelini, bu vebali ödeyeceğini hissetmektedir. Dolayısıyla “Alman Mahkemesi”nin önünde tarihsel duruşun toplumsal toprağı ve kitleler durmaktadır. Bir türlü harekete geçememekte, tepki verememektedir; toplumsal paranoya ile yanyanadır ve toplumsal deneyimdeki suçluluk duygusundan hiç de irak değildir. Korku ruhu yiyebilir (Fassbinder’i hatırlayalım); ruh ortak deneyimden muzdarip düşmüştür; suçluluk duygusu, anarşi ve otorite arasında tutuklu kalmış müphem anlarda, kendini cezalandırmaya dönüştürebilir. Zamanı Almanya mekanında mühürleyen sokaklardaki korku otorite, organize suç ve polis kısılacı, köşe başlarındaki polis kontrol noktaları ve herkesin kimlik kağıtlarını yanında taşıdığı gecelerde kameraya girer.

Bu noktada, Reich’in analizi ile, toplumsal yapının varolan koşulları faşizme kitle tabanı sağlamıştır.<sup>18</sup> Ana hatlarını Bismarck’ın geç ve yukarıdan burjuva devriminin belirlediği Alman ulus devletinin görece “otoriter” yapısı, tarihsel olarak devletin öznel ilişkilerinin, insanların ve yaşamın yeniden üretiminin, diğer geç ve yukardan devrimlerle de ortaklıklar taşıdığı bir yapıda, kültürel üretim alanında “babalar” ve “oğulları” arasındaki çatışmanın ağır alanını açığa çıkarır. Bu gerilim, geçmişin, ve daha geniş bir bakışla tarihin sorgulanışı II. Dünya Savaşı sonrası Yeni Alman Sinemasının belirgin karakteri olmuştur.

***Usta Beni Öldürsen*** e’de müphem gibi kurulmuş mizansen soyut gibi duran bir zamanın soyut gibi duran bir mekanında yer alır. Bu herhangi bir mekan gibi duran soyutlamanın çağrışımları vardır. Ötesi savaş ve yoksulluk herhangi bir yerde ve her an

---

<sup>18</sup>Wilhelm Reich, **Mass Psychology of Fascism**, London 1970.

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgılığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 220  
Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

bir potansiyel olarak durmaktadır. Sirk aşına ile beklenmedik olanın, hızla değişen numaralardaki şaşkınlığın, ilginçliğin, farklı dillerin değişen tarz ve türlerin birbiri ardınca gelişi ile izleyiciyi sürekli uyaran ve zinde tutan bir ortak seyir ilişkisi yaratır. Bu özellikleri nedeni ile Kluge gibi bazı düşünürlerin alternatif kamusal alan üretme anlarına uygun bir ortam ve format olarak değerlendirilmiştir. Sirki oluşturan insanların farklı uluslardan kültürlerden gelerek, dillerin ve usupların biraradalığını taşımaları, karnaval ve çok çağrışımlı, metinler arası dialoglara açık yapısı bize “bir başka olanlar”, “bize benzemeyenler” sahnesi yaratır. Hergün bir gösterinin heyecanını, zorluklarını, gezgin mekansallıkları ve her an herşeyin mümkün olduğu bir gerilimin kıyısında paylaştıkları ortak yaşamları ve deneyimleri kurumsal olan aşına olan baskın tarzlara alternatif oluşturmaktadır. Sirkin savaş arifesi bir zamanla kent kenarına yerleşmiş duruşu bu duruşun fantazi ve masalımsı bir hale içinde verilmesi, ve anlatıda oyuncuların zaman zaman bir varyete gösterisi ya da bir müzikal kadrosu gibi geçişleri; şarkıcıların performansının yer aldığı sahnelerin düzenlenişi ile politik cümlelerin içi dolar. Anlatım kamusalın tiyatro sahnesi gibidir. Gözümüzün önünde sergilenir. Bir sahnede birbirine paralel yaşanan iki dünya ve seyirciler vardır. Filmin seyircisi de filmle kendi arasında benzer bir konumdan bu seyirliği seyrederek. Kendini sahnenin seyircileri ile bir tutma şansını bir yakalayıp bir kaybederek. Filmdeki seyirciyle filmin seyircisi sirkteki numaraları birlikte izler ve ortak öteki izleyici olma deneyimini paylaşır. Sirke paralel gelişen askerlerin faaliyetlerini ve dünyalarını ise onlar filmin izleyicisini, sirk halkını ve belli belirsiz olarak da filmdeki izleyici halkı rahatsız ettikleri ölçüde izleriz. Onlar ve icraatleri içe düşen korkunun henüz ya da hala işaret edilmemiş nesnelere. Masalı, fantaziye, tedirginliği ve korkuyu üretirler. Onları reddetmenin kendisi masala, fantaziye, korkunun yüzünü aramaya ve sirk heyecanlarına dönüşür. Onlara direnmenin yolu ütopyalar kurdurabilir, fantezilerde dilini bulabilir. Gündelik yaşam faaliyetleri bu iki tezat dünyayı aykırı iki sahneye dönüştürür. Birileri numaralarını çalışır birlikte yer içer kavga eder dalaşırken diğerleri arananların posterlerini asar, işkence yapar, infaz eder ve karanlık kapılardan girip çıkarlar. İşleri yüreklere korku salmaktır. Sirk numaraları korkuyu yüreklerden bir an içinde olsa çıkarmayı becerir ve belki korkuya bir tenefüs hakkı tanır. Filmin zaman ve mekan tasarrufu sirki merkez alarak düzenlenmiştir; yani sirke göre düzenlenmiştir; aykırı olana aykırı otlarına göre. Filmin görsel dilini belirleyen

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgılığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 221, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

sirkin teatral sahne düzeni kadar sirk ve dairelerden oluşan bakışıdır. 90’ların son yarısında bu coğrafyadan kalkan ve daha geniş bir zamana ve coğrafyaya söz söyleyen yönetmen artık modernizmin yabancılaşmış tedirgin çocuğu gibi kendi etrafında dönüp, merkezini arayan; merkezdeki muhattabı ile karşıtlık ilişkisini, iktidar ilişkisini sorgulayan bir yerden kurmaz filmin alegorik geometrisini. İç dairede olan, merkezde olan daha doğrusu merkezin bir daireden çok bir satıha dönüştüğü yerdeki sirki kendine zemin alır. Sirk kendi ilişkileri ve yaşama biçimi olarak böyle bir hiyerarşik merkez taşımaz. Sirk kendini oluşturanların dayanışma, “düzensizlik”, temelindeki benzemeyenlerin ihtiyaç ve yaşamı hergün yeniden kurma enerjisine dayalı yatay ilişkisinden oluşmuş bir ortaklığı işaret eder. İktidarsız bir dilden konuşur. Dilsiz bir palyaçonun yardımcı oyununu kendi içine alır; riski bilir ve en zayıf noktası olan bu dilsiz palyaço en kolay yara alacak yanı olur. İncinebilir tarafını kendi içinde taşır; aynı zamanda kuşatan; daireler çizerek hareket eden, merkezci ve istilacı düzenci olanla ne yatay ne dikey bir ilişki kurmak istemez; sadece karşılaşma ve çarpışma anının deneyimi ile uzaklaşmayı planlar. İşte burada farklılaşan sorunsal açığa çıkar. Derdi halenin dışına çıkmak olabilir; gelmekte ya da halen olmakta olan savaştan; giderek içindeki yaşamın boşaldığı kentten uzaklaşmak istemektedir. Bunların olmadığı bir yer ütopyasını içinde taşır. Şimdilik fanteziler, ütopya vardır. Denizkızı denizkızının fantazisi değildir ve o denizine döner. İshak babasını, ya da onu kollayıp yetiştiren annesini evladını kaybetmekten kurtararak, kendi kehanetlerine de son verir. Artık ölümün yüzünü görmeyecektir. Ustayı yaşatır. Çocuklar kendilerini yetiştirenlerin de bahtını değiştirecektir belki. Bilge Karasu’nun öyküsündeki yoğunluk da belki bu nedenle bu baba-oğul, ana-oğul, usta-çırak ilişkisinde odaklanmıştır. Çember yuvarlak değildir. Ütopya ve fanteziler özgürleştirilebilir. Kıyıda sath-ı müdafadan ötesini henüz anımsamıyoruz ya da daha orayı okumadık.

## **Allegori ve Temsil**

## Korkunun yüzü ve çığlığın izleği filmler III\*

Küreselleşme miti ve onun retoriklerinden biri sınırların yok oluşunu bize tekrarlar. Birtakım sınırlar yok oluyor gibidir; ama, madalyonun bu yüzünün kıyılarında sallantıda duranlar, bu miti oluşturan toplumsal yapının gittikçe aşılması zorlaşan, kanlı ve kalın sınırlarına çarpar dururlar. Olmadığına inandırıldıkları bu kalın hatları görünmez kılan yoğun bir simülasyon tekniği ile üretilmekte olan bilişsel sanayinin ta kendisi midir? Sınırlar ancak başka bir dilin mantığı ve sözcükleri ile tanımlanabilir. Sınırların eridiği her an, sınırlar çoğalmakta, sınırları çizen kalın hatların matriksi üretilmektedir. Bu matriksin içinde yaşarken onu bir matriks olarak soyutlayamayız. Matriks üzerimize düşer, yayılır. Yaşam kafeslenir estetiğini yaratır. Yırtılıp glgelene parçalı ışıklardan oluşur. Sanatçının gören gözü soyutlayan bakışı ve işaret edecek dili bu yüzden önemlidir. Özellikle de medyanın, ideoloji teknolojilerinin ve teknolojilerin ideolojilerin burnumuzun ucununu grememeye ayarladıkları yeni ve yaygın algı alışkanlıklarımızdan sonra. Allegorik anlatım, bir çelişki ve veya çatışmanın, kendi temsil ilişkilerinin yerine geçen başkalaşmış bir temsilin, başka ve uygunlaştırılmış bir karşıtlıkla anlatımı olabiliyorsa, korku ve kaygı ve onlardan beslenen tür sinemaları dönemsel bir allegori olarak karşımıza çıkabilir. Korku ve kaygının kaynaklarından biri olan politik, toplumsal, ekonomik belirsizlik ortamı, yani, puslu bir politik iklim diğer dönemsel özelliklerle birleşerek kara film türünü yeniden üretebilir. Korku ve kaygının muhtemel yüzlerini aramaya çıktığımızda, ve bu yüzlerin muhtemel ifade biçimlerinde yeniden örgütlenişine tanıklık etmekte olduğumuzu düşündük. Fantaziyi ya da ütopyayı ya da her ikisini de

---

\* Bu yazı dizisinin başında nc bölümde, yani, burada yazacağımız filmler konusunda hiç bir fikrim yoktu. Ama yaşanan süreç yazıyı kehanette bulunan bir yazıya dönüştürdü. Çünkü dönemsel allegoriden ortaya çıkan anlatım biçimlerinden ve bunlarla birlikte ortaya çıkan tür sinemalarından söz ediyorduk. ncesinde ele aldığım Türk filmlerine dünya dnemdaşlarıyla birlikte bakarken, yeni bir dışavurumculuğun ve form denemelerin belirgin bir eğilim olarak karşımıza çıktığını söylemiştim. Bu filmlerin dünyada herşeye rağmen direnen dillerin filmleri olduğunu, çağdaşlarıyla aynı çabaları gösteren ve umudu besleyen filmler olduğunu anlatmaya çalışmıştım. Dolayısıyla yazının muhtemel açılımında bu yeni arayışların buğn Türk ve dünya sinemasındaki örneklerine değinirken, bir yandan da gönderme yaptığımız iki dünya savaşı arasındaki dönemde Alman sinemasının içinde geliştii iklimin yarattığı devinimlerin uzantısı tür sinemalarına da bakacaktık. Bu karşılaştırmalı okumanın örnekleri beni arama zahmetine sokmadan kendiliğinden geldi. Dolayısıyla bu tuhaf durumun, benim Casandıra yknmelerimden mi, dönemin aslında kr gözüm parmağına açıklığında olup da çok burnumuzun dibinde olduğu için dönemsel hipermetropi yaratmış pusluluğundan mı, yoksa sanatın kendi izleğinin ve analizin ngren becerisinden mi kaynaklandığını bilemiyorum.

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 223  
Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

aynı anda içinde barındırabilen bilim kurguyu kendi günlük yaşam kurgularımızda görmenin dehşetininin dünya genelinde dışavurumcu ve kara filmvari bazı uslupları yeniden ürettiğini de söyleyebiliriz. Bunun yanısıra, yine dünya geneline yaygınlaştırabileceğimiz gibi, filmlerde kadınların yokluğu meselesinin de, toplumsal gerilim alanlarına ait çatışmaların çözülemediği anda karşımıza çıkan, “öteki”nin allegorik yokluğuna hem bir işaret, hem de kara film öykünmesine ait bir biçimleniş olduğunu söyleyebiliriz.. Tarihsel olarak üretilmiş, hem pek çok anlamı birden tanımlayan hem de kendi başına hiç bir şey açıklamayan; bağlamın önemsizliği ile yaygınlaşan, dolayısıyla değişik bağlamların ifade ve tanımlama aracı olarak kullanılan “öteki”, “dışardaki” ve benzeri kategorilerin kullanım ilişkilerinin ve ideolojilerinin temsili bir tekrardır bu durum.

Bizi öncesinde ela aldığımız filmler bağlamında kendine doğru bir yolculuğa çıkararak Weimar Sineması ve onun belirgin ve son örneklerinden **M** (F.Lang, 1931) gibi filmlerle günümüz sinemalarını karşılaştırmaya iten belki, sadece bir sezgiydi. Bu sezginin kaynaklarını soruşturmak için, her şeyden önce karşılaştırmakta olduğumuz iki tarihsel iklimin birbirini çağrıştıran yanlarına bakmalıyız. Çağrıştıran pek çok özeliğine rağmen, bunlar, benzer dönemler değiller. Yine de, çağrışıma neden olan dinamikler belirli estetiklerin belirli tarihsel iklimlerle ilişkilerine de ışık tutabilir. İki dünya savaşı arasında denk düşen, faşizmin geliştiği, dünya ekonomik krizinin yer aldığı dönemin ardından türemiş ve kaynaklarını bu dönemde oluşturmuş başka uslupların ve tür sinemalarının yeniden, belirgin tarzlara ve tür sinemalarına doğru yönelimi de bu çağrışımları kışkırtmaktadır.

Öncesinde tartıştığımız **M** filmi, yine daha önce de tartıştığımız gibi, sanayileşen kentsel mekan, işsizlik, 1930 bunalımı, devlet otoritesinin ve polis devletin baskısıyla organize yeraltı suç örgütlerinin aynı gücü paylaştıkları ortam, işsizlik, toplumsal bütünlüğün sarsılışı, yükselen şoven milliyetçilik gibi karanlık suların içinden çıkmaktadı. Sanayi kentine doğru akan göç istenmese de aynı toplumsal mekanı kaçınılmaz olarak paylaşmanın, klostrifobik ve insan düşmanı ortamın tedirgin kaygılı havasını beraberinde getirmekteydi. Birbirine yabancı kalabalık, kimseye ve herkese ait, daraltılmış, sıkıştıran toplumsal ve fiziksel mekanda, yani, kentte, ekonomik kriz ve

işsizliğe yenik düşüyor; farklılıklarıyla birarada yaşayamıyor, birbirine karşı husumet duyguları geliştiriyordu. Emeğe dayalı üretim kırılıyor; teknolojik sıçramanın imkanlı kıldığı kitlesel üretim, emeği gereksizleştirirken; aşırı üretim karşısında eksik tüketimi açığa çıkarıyor ve topyekün bu süreç işsizliği beraberinde getiriyordu. Kapı komşusunun bir yabancıya, dahası işini, yaşam alanını tehdit eden potansiyel düşmana dönüşmesi böylelikle kolaylaşıyordu. Yine Fritz Lang'ın **Metropolis** filmi makinayı ve vamp kadın makina insan Maria'yı - ki ilk kadın androidlerden de sayılabilir - bu toplumsal nefretin allegorik nesnesine dönüştürüyor; film bu konuda nasıl bir tavır alacağını bilemez bir şaşakınlığın izlerini de ilk kez seyirciye sunuyordu. Böylece 18.yüzyılın sevimli mekanik insan makina melezi oyuncakları ütopyalarını yitirmiş tehditin nesnesine dönüşmüşlerdi. Sanayi toplumunda emeği daha ucuza alınan kadın, işlerin azalmasına neden olan makina ve bu teknolojiyi üreten bilim adamı **Metropolis**'in müphem kötü karakterlerini oluşturuyordu. Sokaktaki adam için de öfkenin, huzursuzluğun, kaygının nesnesi sorunun kaynağından kayarak, kapı komşusu yabancıya odaklanmakta gecikmiyordu. Kapitalizmin tekelci aşaması orta ve küçük boy sanayiciyi zorluyor; iflaslar ardarda geliyordu. 1930'larda Faşizm böyle bir ortamda boyverdi; ideolojisi, söylemleri böyle biçimlendi.

Bugün baskın küreselleşme politikaları ve küreselleşmiş sermaye küçük ve orta ölçekli ve yerel sanayilere nefes aldırılmazken bir yandan da ortaya çıkan yoğun çatışmaların karşısına bunları neredeyse tek çıkar yol olarak çıkarıyor; bir panzehir olarak öneriyor. Böylece gerilim hem ulusal, hem uluslararası, hem de uluslararası katmanlarda katmerlenerek yoğunlaşıyor. Buna, bir de, yerel, bölgesel, ulusal ve uluslararası siyasi örgütleniş biçimleri üzerine dönen çatışma eklenirse, yani, bir yandan ulusları aşkın (aşkın olması gereken) baskın üretim ya da üretimsizlik ilişkileri ve bir yandan ayakta kalabilmek için daha küçük birimler, bölgeden ulusa gitgeller çizen savunma refleksleri eklenince, sorunun yoğunluğundan göz gözü görmez oluyor. Yeni teknolojiler ve onların ideolojileri geleneksel olandan farklı tarzları dayatıyor, uluslararası sermaye ve emeğin dağılımı yeni haritalarını çizmek zorunda; çiziyor da. Üretime dayalı olmayan yeni bir ekonomi biçimiyle mi karşı karşıya olduğumuzu anlamadan, küresel işsizlik ve yoksulluk yeryüzü fotoğrafını çoktan biçimlendiriyor. Bu kez tüketimin çok, üretiminse nerdeyse görünmez olduğu bir manzara ile karşılaşıyoruz. Kente pencerelerden baktığınızda



“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgılığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 225  
Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

fabrika dumanları, işçi kahveleri gözüküyor. Artık kapı komşumuz iyice yabancı ve yaşadığımız kentler emekten sanayiden üretimden arındırılmakta. Sanayileşen kentten sanayisizleştirilen kente geçerken korkularımızın şiddeti aynı. Uluslaşma ile uluslarüstüleşme aynı şoven ve kanlı muharebe alanlarını yaratıyor ama kırsal ve kentsel ayrımı olmayan hem fiziki hem elektronik hem de sanal alanların kullanıldığı muharebeler bunlar. Tanklara karşı dadaizm, sanayi kentine karşı dışavurumcu sanatlar estetiklerini ödünç bırakıyorlar. Yerinden edilenler, yurtsuzlaştırılanlar, işsiz güçsüz kalanlar, evsizler, aylaklar kentin bu yaşamdan arındırılan topoğrafyasında hem bir tehdit hem de zülmün nesnesi mazlumlar olarak özellikle geceleri bir küfür gibi iniyorlar kente.

"Gerçekliğin", "hayale"; "hayalin", "gerçekliğe" geçişli ilişkisinde, büyük metropollerin; gelişmiş, elektronik dönem kapitalizminin; kent varoşlarının, temiz banliyoların, konu parklarının da bir korku, şiddet, dehşet öyküsü var. Bu birlikteliğin karşısında korku, iktidar, baskı ilişkisi de kendini ve temsil biçimlerini yeniliyor. Karşıtlığın her ortağı, yeni formlar ve içeriklerle yeni söylemler üretilmekte. Amerikan Hollywood 'tür' sinemasının ortak paydasında: Agorafobi- klostrofobi- homofobi var: Kentten ve kalabalığından ortak mekanlarından korkmak; giderek küçülen özel alandan, kapalı mekanlardan korkmak; insandan korkmak! Yabancılaşmasına yabancı bakan, yalnızlaşan metropol insanı, giderek küçülen, nerdeyse bir kabine dönüşecek iç dünyalarıyla, dünya ve toplumla ilişkisini, toplumsal ve kamusal alanlarda gerçekleştirmek yerine; televizyon ekranında; eğer olanaklara ulaşabiliyorsa ve bu ortamda aktif olabiliyorsa, bilgisayar ağlarında, kablo ve uydu aracılığı ile gerçekleştirmeye çalışıyor gibi. Bu onun diğer coğrafyaları algılayışını ve onlarla olabilecek ilişkilerini de biçimlendiriyor ve belirliyor. Ama insan ilişkilerine ait herşeyin bir veri arşivi tasarımları içinden aktığı yeni dünya tanımları içinde; insan, yaşam, doğa ölüm, şiddet, toplum, tarih, ölü nesnelere olarak gözlerinin önünden akarken, hep birlikte seyrettiğimiz mesafesiz plastik görüntüler ve uzak sesler olarak biçimleniyor. Kamusal alandan ve toplumsal mekanlardan yalıtılmayla belki insanlar arasındaki ilişkinin tarihi kadar eski şiddet olgusunu 'ben ve diğerleri' karşıtlığında, yeniden fantazileştirmesi ve dönüştürmesi ile karşılaşıyoruz. Farklılaşan kamusal alan içinde, farklılaşan kişisel alanın bastırılan şiddet duygusu ile kurduğu yeni ilişki tarzı, öfke, umutsuzluk, doyumsuzluk; yabancılaşmaya karşı kazanılan bağışıklık;

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 226 Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

duygunun yitimi, uzun süreli yoğun gerginliğin ve dehşetin sonunda duyarsızlaşma tek tek bireylerin hallerini tanımlar. Aynı zamanda bu durum toplumsal olarak da geçiş ve bunalım dönemlerinde, yoğunlaşır, ortak deneyimlere dönüşebilir.

'Polis kent'in coğrafi özellikleri değişmiştir. Pek çok metropol insanı bastırılmış olanın geri dönüşünü daha uluslarüstü bir coğrafyasızlıkta, plastik-gerçek, izlenimsel-gerçek karşıtlıklarında yaşamaktadırlar. Korku ve dehşet filmleri (horror films) üzerine makalesinde, Robin Wood, "bastırılmış olanın geri dönüşü" olan yaratık, canavar figürünün statükoya uymayan cinsel biçimlerin temsili formu olduğunu vurgular.<sup>19</sup> Analizinde Freud ile Marx'ı birleştirirken, bu köprüyü Herbert Marcuse aracılığıyla atar ve ondan escinsellik, ikicinslilik, kadın arzusu gibi "artı bastırılmışlık" olgularını analizi için ödünç alır. Korku filmindeki yaratıkların aslında toplumsal ve ekonomik ilişkilerde ezilen sınıflar ile birlikte, geniş bir yelpazede bunlara eklenen, itilen grupların; çocuk, kadın, etnik gruplar, göçmenler, işçiler, eşcinseller, diğer kültürler, diğer ırkların, "ötekiler" in temsili olduğunu, söyler. Ötekinin film içinde statükoya uygun hale getirilişinin bir iktidar savaşımı olduğuna işaret eder. Bu yaratıklar hem saldıran olarak temsil edilirler, hem de kurbandırlar. Pek çok filmde şiddetin hedefi de aslında bu temsil edilen grup ve sınıfa yöneltilmiştir. Eğer toptan bir toplumsal temizliğe uğramamışlarsa, suç ve cezanın nesnelere olurlar ve filmin şiddetinden kazazedeler olarak çıkarlar.

Bu öteki ya da dışardaki aslında ters yüz edilmiş toplumsal pratiğin çoğunluğu ve içerdekidir. Sadece temsile soyunanın ötekisi ve dışındakidir; üstüne üstlük birbirine benzemeyen, farklılıkları olan bir çoğunluktur ve elinizde sınıf gibi analitik kategoriler yoksa bu bu farklı duruşları da zikredip durmaktan öteye gidemezsiniz.

Joel Schumacher'in **Sonun Başlangıcı/Falling Down** /1993) filmini, büyük dağıtım şirketi sayesinde, olayın tasarlandığı Los Angeles kenti ile birlikte seyrederek. Film bir şiddet filmidir; örtük ve açık şiddet unsurlarını kullanır. Oldukça hassas dengelerde yaşayan, çok yakın bir geçmişte, bir anda, Rodney King olayını ve ardından, mahşeri bir etnik gruplar iç savaşı yaşayan kentin üzerine kuruludur. Bu kent, her ırk ve milletin

---

<sup>19</sup>Wood, Robin., "An Introduction To The American Horror Film", Bill Nikolas, (der.) *Movies and Methods II* içinde, Berkeley: UCP, 1985., pp:195-220.

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgılığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 227, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

omuz omuza yaşadığı bir kent değil; insanların renklerine, dillerine göre farklı yerleşim alanlarına çekildiği, farklı semtler arasında bölgeleşme denilen keskin sınırların olduğu; dolayısıyla "öteki"ne duyulan paronoid korkunun ve nefretin daha büyük boyutlarda yaşanabildiği bir kenttir. Homofobi denen insan korkusu şiddetin en üst boyutlara tırmanmasına olanak verecek ölçüde büyüktür. Rahatsızlık boyutları, toplumsal dengelerin hasaasiyetinden, kendini kontrol altında tutmaya zorlayan pek çok insanın Michael Douglas'la kendini ister istemez özdeşleştirmesinden, ya da sokaktaki pek çok insana muhtemel bir Michael Douglas gibi bakmasından geliyor. Etnik grupların her gün yaşadıkları ve hatta katıldıkları günlük ve tanımsız terörle ilişkileri ve buna ilişkin kaygılarını tekrar pekişmiş, alevlenmiştir. Kalabalık korkusu ve insan korkusu birbirlerini sürekli ve karşılıklı besliyor, büyütüyor. İlişkileri farklı yaşayan farklı coğrafyaların seyircileri, küreselleşmenin medya diline alışmış, savaşları bile televizyondan plastik bir imge, bir video oyunu gibi izlemenin ortak yabancılaşmasıyla filmleri seyredirken, farklı yaşam pratikleri, benzer nefretleri, korkuları, kaygıları ile "ötekiler ve biz" karşıtlığını üretirlerken, kendi öfkelerini de açığa çıkarıp, korku ve kaygılarını yeniden üretmektedirler.

1993 yılında **Screen** dergisi ve bir İngiliz kanalının ortak olarak yaptığı bir parodi Amerikan sinemasın 90'lı yılların başında yeni bir tür gibi ortaya çıkan bir tarza dikkat çeker. İngilizler bu yeni tarza: Hollywood sinemasında "Cehennemden Gelen Komşular" diyorlar. Cehennemden gelen polisi ile **Kanunsuz Giriş/Unlawful Entery**, (Jonathan Kaplan, 1992), cehennemden gelen oda arkadaşı ile **Genç Bayan Aranıyor/Single White Female**, (Barbet Schroeder, 1992), kiraci ile **Pacific Heights** (John Schlesinger, 1990), dadi ile **Beşikteki El..Dünyayı Sarsar/ The Hand That Rock the Cradle**, (Curtis Hanson, 1991) insan korkusu üreten gerilim filmleridirler. Benzerleri sıralanabilecek bütün bu filmlerin ortak noktaları; film dilinden, önyargılı dünya görüşleri ve ürettikleri insan korkusudur. Bunlar sınıf atlamaya çalışan, beyaz küçük burjuvaların, beyaz banliyölerde, küçük, temiz evleri ile küçük ailelerini kurma çabalarının öyküsüdür. **Genç, Bekar Bayan Aranıyor** ise büyük kentte yalnız ve genç bir kadının benzer bir hayat tarzı arayışının öyküsüdür. Onlar sınıf atlamaya çabalarken ya da düzgün bir yaşam standardı oluşturmak isterken cezalandırılıyor, ya da bir sınavdan geçiriliyorlar; sınavdan

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgılığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 228 Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

başarıyla geçemeyenler sisteme kurban ediliyorlar. "Ötekiler" de asıl kurbanlar olarak bu sınavdaki kendi de mağdur olan infaz görevlileri olarak bu kurgudan payını alıyor. Evsiz, yurtsuz zencilerden şüpheleniyor ama çılgınca şiddet kusanlar ise ezilmiş, örselenmiş, ayak uyduramamış ya da bir şekilde eski konumunu kaybetmiş olan "öteki" beyazlar: 90'ların en kötü durum olarak gördüğü, başarısızlar. Seyirciye sürekli yankılanan retorik: "Dikkat, herkes suçlu olabilir; herkes saldırabilir!", "Şiddet Her Yerdedir!", "Herkes Canidir!" Dünyanın böyle çizildiği, kuşkulu, çekingen, yalnız insanlar aleminde, her renk, dil, ırk, dinden insan, günlük yaşamda, sıkıştırılmış alanlarda; alansızlıklarda, sürekli hesaplaşmalara oturuyor. Başarı ve başarısızlıklar, iş ve işsizlik uzlaşmak, ayakta kalmak, yalnızlık karşıtlıklarına sıkışmış insanlar; kendisi gibi olmayana daha da şüpheyile bakıyor. Her ayrımcılığa maruz grup, bir diğerine, ayrımcılığı yapanın mantığı ve gözüyle bakmaya başlıyor. Kurban edilenin, suçlu olanın ve seyirci olan bizim, sokaktaki aynı kişi olduğunu düşünmek istemiyoruz. Gerilimi ve kaygıyı yaratıklar ve ötesi, sona ermiş uygarlıklarla anlatan, bilim kurgu ise korkuyu düş, düşü özlem yapıyor. Uygarlıkların sonunu, ya da sona ermekte olduğunu anlatan ya da doğa afetleri üzerine çekilen filmlerde, korku ile şiddet arasındaki gerilim yükseliyor; ve filmin dili anlattığı "öteki"ni infaz ediyor. Kendi anlatısının nesnesini yok ediyor. 90'ların ortalarında, yeni bir dalga olarak yükselen doğa afetleri, hastalıklar üzerine gerilim filmlerinin, zaman zaman kötü tekrarlarıyla, zaman zaman AIDS gibi yeni paranoyalarla film pazarını doldurması da "son ötekiler" arasından, doğanın ve yine insan bedeninin ve kitleler üzerindeki salgın hastalık tehdidinin yeniden temsilleri olarak karşımıza çıkıyor. (**Dante Yanardağı, Twister, Tehdit, Vahşi Nehir** gibi filmler bunlardan bir kaç örnektir.)

90'ların sonlarına doğru ise bilim kurgu, kara film fantazi ve uygarlıkların tek bir el tarafından kurtarıldığı felaket türlerinin sarmal, melezleşmeyle gelişini izleriz. Artık, post feminizmin güçlü ve öldürücü kadınları da ortalıktan silinmiş; kadınların yok olduğu ve II. Dünya Savaşı sonrasındaki kara film türündeki gibi, toplumdaki kadını, erkeği, kamusalı, mahremi ayıran çizgilerin yeniden çizildiği bir döneme mi girilmiştir?

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgılığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 229, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Vivian Sobchack'a göre kara film kamusalla mahrem mekan ayrılığı yerine mahrem ve kiralık mekan ayrımını geliştirir.<sup>20</sup> Bir yandan kişiliksiz, sürekliliği olmayan barlar, gece klüpleri, yol kenarları, kahveler, yani kiralık mekanlar öte yanda aşına ve güvenli evcil mekan. Kara film kendine bu kiralık mekanları seçer. Sobchack'ın kiralık mekanlarının yerine, belki Bukatman'dan biraz da orjinal kullanımından uzaklaştırarak, ödünç aldığımız terminal sözcüğünü yerleştirerek mekanın ve zamanın geçişkenliğinin insanların toplumu mekanı ve zamanı üretkenliğindeki geçici farklı bir iklimi yaşıyor olmasın da anlatıyor olabiliriz.<sup>21</sup> Yeniden ve diğer türlerle melezleşerek gelen bu kara film akımının mekanları terminaller gibidir; zamana dayanıksız ve insanları terminal insanlardır. Üretimin el ayak çektiği yaşam terminallerinde üretime ne yer ne de vakit kalmıştır; insan kendini üretmekten de yoksun kalmıştır. Hayatlar varoluş terminalindedir. Gidicilerdirler. Kimse kalıcı değildir. Ama sokaklar onlarıdır. Bu yüzden bu yeni ve melez türlerin yeniden ister allaegorik ister oykünmececi ister saf temsili yeniden gelişlerinin ortak kronotopu yersiz ve vakitsiz terminallerdir.

Bilindiği gibi, kara filmde çocuklara, ailelere, ev sıcaklığına, ritüellerine yer yoktur; evcil insanlar kara film mizansenlerinden geçmezler zaten. Buradan bakıldığında kara filmle melodram, melodramın milli birliğin tasavvurların çizen özelliği ile çatışır görünmektedir; karşıtlık halindedir. Melodram bu anlamda, aileyi ve özellikle de modernizasyonunu görev edindiği kadınları temsili odağana koyarak, milli ve tabiki küresel ve modern ve elbetteki homojen bir dünya tasavvurunu sürekli üretir. Kara film karakterleri yerleşik olmayan kök salmayan, ölümün doğal olduğu bir kuşakta hareket eder ve bu kuşakta yaratılıp sonra da silinip giderler. Julian Murphet, Sobchack'ın alıntısını kullanarak, savaş sonrası yerinden edilmiş, kültürel ekonomik birliğin parçalandığı bir iklimin toplumsal olarak üretilen bu kiralık mekanlarında gerçek, arzulanabilir bir özgürleşme tahayyülü olduğunun altını bir daha çizer ve kara filmin kronotopunun kamusal hayatın özelleştirilmesini allegori ettiğini söyler.<sup>22</sup> Belkide, milliyetçi tasavvurların savaş,

---

<sup>20</sup> yayınlanmamış noyları alıntılayan Fred Pfeil, “Home fires burning: family noir in Blue Velvet and Terminator 2”, *Shades of Noir: a Reader*, Joan Copjec (der), içinde, London & / NY: Verso, 1993, slr: 229-30.

<sup>21</sup> Scott Bukatman, *Terminal Identity. The Virtual Subject in Science Fiction*, Durham: Duke University press, 1993.

<sup>22</sup> Julian Murphet, “Film Noir and the Racial Unconscious”, *Screen*, 39:1, Spring 1998, slr: 22-35.

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 280  
Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

ekonomik kriz ve toplumsal sarsıntılarla parçalanan kendine güveni, melodramın modern ailesi ve kadını yarı öfkeli, yarı alaycı bir tavırla sahneden iter; kendine uçuşkan ama yerçekimli bir varoluş arar; erkeksi sıkı, alaycı ve kadın düşmanıdır. Aslında, belki de hem bu birliği bozacak ötekikilerin düşmanıdır, hem de bu birliğin oteritesinin korunduğu mahrem alana karşı sokağın “özgür” “kamusal”lığında sadece kendine ait olmasını istediği “özgürlük” yani hakimiyet alanını korumak üzere saldırgan ve nefretli bir dil edinir. Savaş, ekonomik kriz toplumsal gerilim hatları, mafya saltanatı böyle bir özneyi ve dilini tedavüle sokar; baskın olmasını sağlar. Ama bunu mümkün kılan o terminal ve üretrimsizlik ortamıdır. Bu öyle bir ortamdır ki içinde ne kamusal ne de mahrem özgürce ve demokratikteçe üretilmiyordur; birbirlerini besleyecek kaynaklardan yoksun kalmışlardır. Sokağın bu vahşi özgürlük sanrısı ve saldırganlığı böyle meşrulaşır. Kendinden başkasına hak tanımayan, bu yüzden kamusalın doğasına aykırı, terminal, yalan ya da kiralık bir “kamusal alan”ı mekan edinir.

Lefebvre’in toplumsal olarak üretilen mekan ve Bakhtin’in kronotopları, yani, zamanın ve mekanın ilmeklerinin belirgin düğümlerinde toplumsal anların ve yerlerin dokusunu anlamamıza yarayan kategorileri belki kara filmin diğer akraba türlerle harçlanmış yeniden gelişini anlamamıza yarayabilir. Toplumsal olarak üretilen bir mekan olarak sokak da kendi krizini yaşamaktadır. alışkanlıkları ve usupları anlamları değişmektedir. kronotopumuz sokak bu filmlerin mekanıdır. Bastıkları yerin ayaklarının altından sürekli kayıp gittiği postmodern dönemin insanları Alex Proyas’ın **Gizemli Şehir / Dark City** filmindeki gibi, her sabah başka bir kara şehre ve geceye uyanırlar. Gece ve gündüzün uykuya dalma ile uyanma anının sınırları kalkmıştır. anlamını yitirmektedir. Terminal insanların vardiyaları, fabrika düdüğü, kendilerine ait zamanları kalmamıştır. Terminal zamanı televizyon ekranı zamanıdır: esnetilmiş, kendi kendine bölünerek sonsuz çoğalabilen terminal zamanıdır. Uzatmalı, uçuşkan, bir bağlamı ve işlevi kalmamış zamandır. Sadece mekana ait değil ama, zamana ait bulanıklığın da filmde böylesine var oluşu, bence önemli bir eşiği gösterir. Postmodernitenin takıntısı mekandı; zaman üzerine felsefe yapmamaktaydı. Moderniteye ait bir heyecan ve zaaf olan zamanın böylesi bir temsille geri dönüşüne dikkat etmek anlamlı görünüyor. **Gizemli Şehir**’de, Binalar, sokaklar rıhtımlar başka sokaklara başka binalara dönüşür. Biz de, İstanbul gibi şehirlerde, yani küreselleşmenin gettolarında, her sabah otobüse

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 221, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

bindiğimizi zanettiğimiz durağın ne zamandan beri yerinde olmadığını hatırlayamıyorsak, zihnimize ansızın girip çıkan hayalin kendi düşümüz mü, geçmişimiz mi, yoksa bir reklam filmi ya da tv dizisi mi olduğunu bilemiyorsak; dejavular ve boşlukta sallanan imgeler yaşama biçimimize işlenmişse, bireysel olan, yalnızca size ait olanla herkese ait olanlar arasında pek kayda değer bir şey kalmamışsa ve yolun sonu bir Ursula Le Guin öyküsü gibi “hiçbir yere” ulaşıyorsa, ütopya ve fantezi ya da kabus kurguları birbirine harmanlanarak gerçek gündelik yaşamın bir parçasına dönüşmüşse ne olur?

Android kızın mevzun bedeni acıya açık çıplaklığı ile kör bir pornografiye kayıt edilirken; gece bir küfür gibi inmektedir. İlk filmlerini yapan okullu iki yönetmen, gerçekten takdir edilmesi gereken içiçe ve birbirleriyle diyalog halinde ve birbirine bakan iki film, diyalogların ve oyuncu yönetmenin şaşırtıcı derecede kolay aktığı bir ortak çalışma: **Gemide** ve **Laleli’de bir Azize** filmleri, ben, yukardaki bağlamı mırıldanırken, karşımıza çıktı. Her şeyden önce bu oldukça özgün ve kayda değer buluşa saygı göstererek, iki filmi, birlikte gösterime almak gerekiyor. Ötesi birbirinden farklı anlatıları ve anlatım biçimleri olmasına rağmen bir büyük mizansenin çizimleri ve karşılıklı duruşları nedeniyle seyirciye önerdikleri değişik bir izleme deneyimi de ziyan olmazdı. Eğer hala, böyle bir seyire olanak varsa, böylesine bir seyir deneyiminin açılımları olacağını düşünüyorum.

Bu filmlerdeki küfürün yüzeysel ahlakçılık söylemleri içinde eleştirisi de hem eleştiriye hem de derinde görülecek olanlara haksızlık olacaktır. Küfür, gerçek hayatta zaten olduğu için değil, ama, öfkeli ve çaresiz bir dilin, başka kaynaklarını kaybetmiş ifade alanlarımızın öykünmesi olarak karşımıza bu yoğunlukta çıkışı ile önem kazanıyor. Ama burada hemen bir soru beni, üç yazıdır mırıldandığım bağlama taşıyor: Kim, niye, neye, nasıl öykünüyor ? Ayrıca bu soru bu filmlerin az önce sözünü ettiğimiz pratikte kazandığı bir başarı alanıyla da hemen ilişki kuruyor. Diyaloglar ilk kez filmi kurtarıyor, aksatmıyor, sakil ve aykırı kalmıyor. Bu biraz Amerikan “asi” sinemanın başarısına öykünmeyle gerçekleşiyor. Biraz da, biliş endüstrisi içinde zayıflayan dil kaynaklarına karşı güçlü bir dalga ile inen, postmodernite söylemleriyle beslenen vülgerliğin yaygın yerleşik ve muteber hale gelmesiyle öykünme daha geniş bir zemine taşınıyor. Küfrü eden, ettiren, onu temsili olarak tekrarlayan, onu duyan bundan haz alıyor. Küfürlü ve erkeksi bir dil diğer dil ihtimallerini silip süpürüyor. Yukarda da iddia ettiğimiz gibi, kamusalın ve mahremnin birbirini karşılıklı erezyona uğratan yoksun ve yoksullaşma süreci, mevcut

diyalog ihtimallerini zayıfaltıyor ve kendi korku ve şiddetlerinden duymayan toplulukların, konuşmayan, susturulmuş kadınlarının olduğu filmler artıyor. Bu da, filmlerin kurduğu bir allegori değil, dönemin ve bağlamın ve içindeki baskın dillin filmlerdeki allegorik tezahürü. Bu noktada, benim bu iki filmle ilgili genel kaygım bir kez daha kendini yineliyor: Kurmacayı ve dili kuranın mesafesizliği. Kurmacayı kuran, kendinden önce zaten kurulmuş olan büyük ana kurmacanın içine kendini hapsediyor ve orada kalmaktan mutlu gibi bir hali var. Diyalogu yazan da, çeken de, oynayan da zevkle, ağız dolusu tekrarlıyorlar. Bu elbetteki onların da öfkesi ve “eleştirisi” ama, içinde yaşadığı ana kurmacanın dilini tekrarlarlarken, öfesinin kaynağını sorgulamadan, en sunulu biçimiyle tekrarlayıp, sunulu hazzı birlikte tüketiyor. Eğer bu bir muhaliflik biçimiyse, ki bana tepkisel bir muhaliflik gibi gözüküyor; bu tavırla sorunsal anlaşılabilir, sorunsal beslenir. Filmler sorunsalla kaynaşmış, etle tırnak olmuş, tepkisel muhalifliği kurgusunu ana kurgulara örülü kaynaşmış bir şekilde devam ettiriyor. Özellikle **Laleli’de Bir Azize** bu duruşu pelikül dilinde daha koyu bir kaynaşmaya dönüştürüyor. Yönetmen bu duruştan koparamadığı için kendini, deneysel olarak açtığı bir takım kapıları da kendi kendine kapıyor. Mesela, ruhani pezevenğin kaygan, yağdan kıl çekercesine yaşamını çekim tekniği ile gayet hoş bir deneme ile verirken, sorunsalını yarı yolda kaybettiği ve bağlamını ve kendi duruşunu koyamadığı için geliştirmiyor. Atom Egoyan, **The Sweetheare After** filminde, inanılmaz bir özenle, klasik anlatıya karşı bir dinamik yaratarak, öykünün atmosferini önceden hissettiren, kinaye ya da açmazlar geliştiriyor. Atom Egoyan bu açmazları koyduktan sonra seyirciyi aşına beklentilerden kopararak açmazın tahmin ettirmedeği farklı açılımlara taşıyor. Kudret Sabancı biçim olarak benzer bir dil deniyor. Aslında, öyküyü kırmak için olduğunu düşünebileceğimiz, önceden hissettirme mantığını öyle çok ve yersiz tekrarlamaya başlıyor ki insan ister istemez eğlenceli haber programlarının müşteri kızıştıran az sonra tekniğinden bu çabayı ayıramaz oluyor. Deneme, kullanılış biçimiyle, kendini başka bir aracın, üstelik televizyon gibi bir aracın diline teslim ettiği için de hiç bir bağlama oturmeyen boş bir teknik olarak kalıyor. Bu nasıl bir vaz geçiş ve kendini sunağa bırakış? Acaba bu sorunun cevabı, maalesef ki, bu yazının başından beri süregelen mırıltılarda mı yatıyor? Bu iki film görünmeyen, dışarıda kalan, yani, “ötekinin filmleri mi ? Peki o zaman, abaza, küfürbaz, kaba, çıkarıcı, kompleksli, kifayetsiz muhterisler sadece



dışımızdakilerse, endişe edilecek bir şey yok, demek ki.. Ya da, şişirme bebek gibi tek bir fonksiyon ve arz talep dengeleri için sağ kalmış, androidleştirilmiş, her iki filmin de tek kadın kahramanı, o kadın, yalnızca yabancı olduğu için mi öylesine dilsiz ve tamamlanmamış bir karton karakter? Kaptan ya da Laleli çetesinin orta adamı bu kadar emekle yaratılırken bu karakterin silik bir tecavüz nesnesi olarak kalması neden? Eğer sadece yabancı fahişelerin tecavüz edilebilirliği bir temsil problemi yaratmayacak ve kimse rahatsız olmayacaksa ve bu sadece gerçekleri anlatan, sokağı anlatan bir filmse, ziyarı yok tabii. Paronoyak eleştiri de kadınsı bir yerden baktığı için bu kadar hasas olmayabilir o zaman. Kara film mi, karşı- kara film mi? Ulusal erkek kimliğini yeniden üreten Amerikan kara filminin sert, alaycı, aldırılmaz ve kadınları küçümseyen hatta sevmeyen erkeğinin karşıtı ne olacaktır? Kimliksiz nedensiz simülakrum erkek mi? Hoyrat ve kimliksiz lümpen bir dil edinmiş birileri mi? Kracauer, kara filmin, fantazilerin ucubelerden ve zalimlerden yana bir tavır koyduğunu söyler; böylece karşı kahraman doğabilir; bastırılmış olanın soluklanma şansı belki olabilir. Karşı kahraman aykırı, kışkırtıcı dolayısıyla zorlayıcı ve dönüştürücü olabilir. Ya karşı kahraman da sıradan ve bir seri üretimin yeniden, yeniden üretime ve dolanıma soktuğu aşına birşeye dönüşürse ne olur? Anlatının öznesi hem anlattığı ucube ve hem de zalimin dilinden ve duruşundan kendin ayıramıyorsa; o öznenin, hem ta kendisi, hem onu doğuran anası, hem de onu cezalandıran babası olursa ne olur? En son ütopya kendi kendini doğurabilmektir ve teknolojinin ideolojileri bunu vaaz edip; bunu muştulamaktadırlar. Bu noktada, kendi düşlerini, kendi için, yeniden üretbilen erkek kahraman kadına ihtiyaç duymamaktadır ve düşler de promosyon malzemeleri gibi birbirine benzemektedir.

Geceler yine kara karanlık, ıslak ve neon ışıklarıyla, keskin gölgelerle parçalanmıştır. Arka sokaklar, açlık, fuhuş ve yaşamın yoksullaşan yüzüyle sivalıdır. Kahramanlar ya da karşı kahramanlar bu tablonun içselleşmiş bir parçası değildir; onlar bu mizansenden gelip geçmektedirler. Geçerken takındıkları tavır bu mizansenlerde nasıl davranıldığı, bu ortamın nasıl algılandığı sorusunun cevabıdır. Bu sorgulamamıza değen **Gemide**'ki önemli bir sahne, pek çok film tanıtım yazısında da altı çizilen geminin işini yerine getirirken denizden kum çektiği sahnedir. Çünkü bu sahne hem görsel hem anlatsal dilin ustalıklarla işlenerek gerçekleştirdiği; filmin bütün öyküsünü açan kilit metaforları taşıyan ve daha farklı anlam ve anlatı alanlarına gebe; seyircinin iç filmlerine olanak

tanıyan bir güce sahiptir. Denizin kumunu ağır ağır kaldırır, kendi dengelerini sarsarak onu yüklenir, bina ile zinanın arttığı yere taşır. Kepçelerin her dibi kazıyışı insanı sarsan bir görsel incelikle verilmiştir. Acılı ve hüzünlü; hatta, gerilim filmlerinin atmosferindeki gibi tüylerimizi ürperten bir atmosfere dönüşür izlemek. Kepçe daldıkça sarsılırız. Sadece kaptan değildir orada kendi zihninin bulanmış sularında tortularını karıştıran, kendimizdir de. Film denizin bittiği yerde çekilmektedir. En son kendi tortularımızdan medet ummaya kalkıp hatırlayamadığımız yerde bitmektedir. Ama acı olan histerik unutmalara terk ettiğimiz tarihsel insanlık günahlarımızdır. Kendi kaynaklarını sürekli tüketen, üretimden mahrum, hep geçiş anında ve uçuşkan; kadını olmadığı için belki, tahayyüllerini kaybetmiş, fantezileri kavruk bir kesişme anıdır. öykülerin ilmeklerini düğümleyen.Yetenekli ve iyi film, tecavüz altında kameraya belli belirsiz bir dudak aralanmasıyla bakan o yabancı fahişenin yoksul ve yoksun kimliğinde zevki müphem bırakır. Lümpenlik romantizmi tepkisel ve faşizan bir dili üretebilir aman dikkat!

Bütün bu olup bitenler bir allegori midir? Orta da bir allegori olduğu doğru; bunun da dönemsel ve bilinçsiz bir allegori olduğunu söyleyebiliriz. Olanını biteni eleştiri iddasına geleince, eleştirel duruşun ne kendi, ne mevkii, ne istikrarı, ne içine oturduğu bir bağlamı var. Çünkü aslında eleştiri, hele hele mesaj olarak da algılanabileceği için pek muteber bir şey değil. Ama zaman zaman gayet didaktik olmakta hiç bir sakınca görülüyor; hatta kendi sesini duymanın hazzı ile durmadan vaaz verilebiliyor. Öte yandan öykünme söz konusu ama, buna mimesis cinsinden bir öykünme olarak da bakamayız; hakim ve muteber bir “marjinalliğe” öykünme bu, tıpkı 99 kış modası gibi bir şey. Böyle olsun istemezdim ama, aslında, buram buram temsil var. Hem erkek çocuğun dış temsiller dünyasındaki “erkek” olma taklidini keyifli bir oyun gibi sürdürüyor; sürdürdükçe keyif artıyor; hem de bu keyife uyan aynı zamanda keyifleşen bir temsil geliştiriyor. O kıyıda ve o gemide gerçekten sesleri duyulmayanlardansa hiç iz yok!

Evet, “gemi gibidir memleket”, ama aynı zamanda, “insan yaşadığı yere benzer” ve “dağılmış pazar yerlerine benziyor şimdi memleket”; talandan sonra, kıyıda.

Z. Tül Akbal Süalp

.....

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 225  
Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Ve “insan yaşadığı yere benzer” ve “dağılmış pazar yerlerine benziyor şimdi memleket”; talandan sonra, kıyıda. Bir filmin analizi için; hele hele bir ülke sineması, ya da benim tercihimle, belirgin bir kültürel coğrafyanın sinemasına, belirli bir tarihsel iklim içinden bakmanın teorik zeminini açabilmek için katmanlar oluşturmanın, meseleyi dallandırıp budaklandırmanın kaçınılmaz olduğu iddiasıyla başlandı, bu yazı dizisine. Bu yüzden de, Türkiye sinemasını anlayabilmek, daha geniş bir coğrafyada, daha geniş bir tarihsel bakışla, önce hatırlayarak, hatırlatanları kale alarak bakmayı gerekli kıldı. Aklın yolunun bir olmadığını düşünüyorsak, bilmenin kavramının ve bunu toplumsallaştırabilmenin yolunun da bilginin üstüste birikimlerin en nihayi katmanında ne söylendiğiyle değil de, meselenin her farklı yüzünden bir kez daha bakılarak ve soruları çeşitlendirerek çıkılacak uzun bir süreç olduğunu söyleyebiliriz.

O halde, aslında, yapılabilecek olan, bazı soruları tartışmaya açmak olabilir. Bu sorular belki birbirinden kopuk ve ayrı düzlemlerin soruları gibi de durabilir; ama, ben, bu coğrafyadaki sinemanın, belirli tarihsel iklimlere ait genel özelliklerinin daha geniş, dünyalı bir coğrafya ve sorunlu yüzyılla ilişkileri açısından bakıldığında bu çok katmanlılığın gerekli bir bakış oluşturabileceğine inanıyorum.

Bu yazı üç ayrı bölümde gelişen bir tartışma sürecinin sorularını kısaca açıp gelişebilecek daha geniş bir tartışmanın önerisine ilişkin bir giriş yazısı olarak alınmalıdır.

Türkiye’deki kabaca 50’lerden 70’li yıllara kadar süren yaygın popüler ve ticari sinemanın kendi anlatım özelliklerinin oluşmasında rol oynayan katmanlara bakabiliriz. Bu süreçte, elbetteki bu oldukça belirgin tarihsel dönemin, yeryüzündeki diğer ulusal sinemaların gelişmesinde can alıcı rolü oynayan melodram geleneğinin oluşmasını belirleyici katmanlardan biri olarak alabiliriz. Ulus devletin ve modernizmin kendini yeniden üretebilmesi ve yaygınlaşabilmesinin bir anlatım aygıtı olarak melodram, ulus fikrinin inşasında asgari müştereklerin ne olduğunu hatırlatılmasında, çatışma ve çelişkilere karşı rızanın inşasında ve kadın, erkek rollerin ve benzerliklerin yeniden yapılanmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu ortak dil hem emperyalizmin kendi mekansal ve zamansal ilmeklerinde daha ulusları aşkın bir hemfikir olma ve rıza gösterme dilini yapılandırmakta hem de ulusal coğrafyaların kendine özgül zamansal ve mekansal ilmeklerini sağlamlaştırmaktadır. Ulusal sinemalar melodramın ortak seyri ve

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgılığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 236 Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

hazzında dünyalı bir konum edinirken, kendine özgüllük katmanında da başka bir özelliği geliştirebilmektedirler. Bu özgül dokunun bizde nasıl olduğuna baktığımda, şimdi ister istemez spekülatif gelebilecek bazı önermelerde bulunmak zorundayım.

İlk önermem yerel deneyim ufkumuzun bazı ilmeklerinin bir hüsn-ü talil ortak uslubu yaratmış olduğudur. Bu ortak deneyim ufkumuzdaki “kızım sana söylüyorum gelinim sen anla”, “kol kırılır yen içinde kalır” deyişleriyle örtüşür bir tavrı anlatır. Çelişkiler hiç bir zaman yaşandığı yerden konuşulmaz; kaydırılarak başka benzer bir çelişkinin karşıtlıklarıyla anlatılır.

İkinci önerme yerli melodram yeniden üretilebilirlik ilişkilerini batılı örneğin birebir tekrarından almaz; kendine ait eski anlatım gelenekleri içinden üretir. Hollywood uyarlamalarında bile, meledramın belki belkemiği olarak bir tekrarı söz konusudur; ama, aslında yapılmakta olana baktığımızda, yerel öykü anlatıcılığın bu deneyimler ufkunun ortak kültür tarihinin izleyicide güven duygusu uyandıracak bildik meclislerinin tekrarından ibaret olduğunu söyleyebilir miyiz? Burada hemen belirtmem gerekiyor ki, nasıl ifade edeceğimi sorgularken, Orhan Pamuk’un **Benim Adım Kırmızı** romanı bir ilaç gibi yardımına yetişti ve bir tahayyül kapısını açtı, sorularımı ifade edilebilir kıldı. Elbetteki bu önerme tartışmaya açık; zaten, tartışılın diye telaffuz ediyorum. Söylemek istediğim Yeşilçam’ın melodramları hem ekonomik olmak adına, hem de, en verimli oldukları dönemde yılda üçyüzü aşabilen senaryo ve çekim temposu gereği ister istemez kendini tekrarlayan bir özelliği yaratmak zorunda oldukları için, birebir mizansen tekrarlarını yaratmıştır.

Bu özellik, aynı zamanda, bildik, yani aşına, yani seyirci ve yapan için güvenli ve ekonomik, ve gelenkler içinde yerini kolayca bulan meclis tekrarlarını ilgimizin odağı haline getirir. Çünkü meclis tekrarı olan mizansen tekrarları batılı melodramdan farklı olarak, kendine ait bir dili de beraberinde getirir. Batının temsili oluşturmasında önemli olan konu bütünlüğü, karakterlerin geliştirilmesi, psikolojilerinin çizilmesi, toplumsal bir kesit çıkarma iddiasının yapay titizliği, Yeşilçam filmlerinde yoktur. Hulusi Kentmen, tatlı sert, otoriter ama sevecen, yeri geldiğinde merhametli bütün babalar için vardır. Zengin evi, pavyon ya da arabayla gezilen mekanlar hep aynıdır. Hep aynı mantığın içinde dekore edilirler. Oyuncular ve starlar da öyle. Hiç bir erkek star yeri doldurulamayacak bir Rudolf Valantino değildir. Ediz Hun, Kartal Tibet, İzzet Günay aynı iyi ve yakışıklı

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgılığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 237, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

çocuklardır. Zaman zaman hırçın, zaman zaman kaba; ama hep iyi yürekli ve sevdiği için “öyle” yapan tek bir jönün çeşitlemeleridir. ( Burda elbetteki tek tek oyuncuların oyunculuk yeteneklerinden söz etmiyor; sadece bu rollerin nasıl biçildiği ile ilgili bir mantığa işaret etmek istiyorum.) Pavyondaki pırıltılı lamba bile yerinden oynamaz. O lambanın olduğu 500 filmi herkes rahatlıkla sayabilir.

Bu yerel özellik birinci önermeyle birleştğinde bizi üçüncü önemeye götürmektedir: Emperyalizmin sömürgeci ve sömürge karşıtı çatışmalarındaki dil, anlatım ve tavırlar konusundaki deneyimler tarihinin can alıcı sorularına, taklit (mimicry) ve öykünme (mimesis) ya da tekrarın temsil (representation) ya da taklitle olan ilişkisine götürür. Bu sorular, birebir sömürge dönemini yaşamış uluslar için birincil sorularken ve diğer durumları bağlamaz gibi duruken, bunların yeryüzünde paylaştığımız kültürel, deneyimsel katmanla birebir ilişkileri vardır. Emperyalizm bunu hepimizin ortak deneyimi kılmıştır. Farklı değiş ve izlerle de olsa kimsenin yabancı olamayacağı bir deneyimler bütünüdür söz konusu olan. Buradaki taklit ve öykünmeyle yukarda sözü edilen, meclis tekrarlarındaki taklit ve öykünme, taklit ve öykünmenin farklı anlam ve pratik alanlarını açmaktadır. Böylece önermemiz daha da karmaşık bir yere doğru gitmektedir. Üçüncü ve bütünlüyci önerme şu: Bir öykünme biçimi olarak mizansen tekrarları geleneksel bir kültürel ilişki biçiminin uzantısıdır; bizim ve bize yakın coğrafyalardaki eski geleneklerdeki gibi, yaratıcının izinin silindiği, yaratıcının elinin uhrevi, aşkın bir ele teslim edildiği, öykünen ve her defasında bu yaratma sürecini bir oyun gibi kuran genel bir felsefenin, felsefi bağlarını muhtemelen koparmış ama kültürel alışkanlıklar ve izlerle akraba bir yerden kendinin taklidine doğru evrilmiş bu yerel anlatı biçimi dünyalı temsili anlatılarla da bir yandan melezleşirken, onlara benzemenin azminde taklit ve temsilin diğer alanına girmeden de edememiştir.

Bu kaçınılmaz karşılaşma alanına, Homi Bhabha'nın taklit, parçalı temsil ve otoritenin müphem söylem alanı üzerine eleştirisiyle bakabilir miyiz acaba? Bhabha, taklidin, “öteki”nin güç ilişkilerini tanıırken, reform, düzenleme ve disiplinin karmaşık stratejisiyle uygunlaşmış bir ötekiye dönüştüğü süreçteki çifte bir eklemlenme işareti olduğunu söylemektedir.<sup>23</sup> Taklit imparatorlukla ulus arasında, sömürgeciyle sömürge arasındaki

---

<sup>23</sup>Homi Bhabha, Location of Culture

çatışmanın olduğu yerde ırksal ya da kültürel öncüllerin, önceliklerin ne olacağına ait işaretler verirken, ulusu artık doğal olamayan bir duruma da getirmektedir. Taklitte öykünme arasında ortaya çıkan bir temsil biçimi olarak yazı vardır der, Bhabha. Taklit tekrar eder; temsil etmez. Kendine özgün olmaya ulaşma çabasında, taklit, yazı yoluyla tekrar ederken, temsilin bir kısmını gerçekleştirir ki bu da ironiktir. Bir maske, bir kamuflaj olarak taklit, hem karşı otoritenin müphem dilini açarken, otoritesini de kesintiye uğratar ama bir yandan da kendini sömürgeleştirenin kısmi temsilini tanır ve kısmı varlığını tekrarlar. bu noktada işler sarpa sarar. Kendi kaynaklarını yok sayabilen, toplumun dışına düşebilen ve toplumsal varoluşun her hangi bir avantajını da kullanamayan bir alanda sıkışıp kalmak mümkündür. Batının uygun ötekisi toplumun uygunsuzu içerde ve dışarda rahatsız; kendine ait olanı yeniden keşfederken, kendinden koparak, kendi ötekisinin taklidine dönüşebilmektedir. Bu deneyimler, ‘iki arada bir derede’liğin metonomilerine, yani, varlığın metonomisine kadar gidebilir ya da gidebilir mi? Ya da bu parçalı temsil aynı zaman da bu geniş dünyalı coğrafyada içinde yaşadığımız dönemin ilmeklerinde sık karşılaştığımız bir anlatım biçimi olarak olgunlaşmaktadır diyebilir miyiz? Postmodernite kendini dünyaya yaygın bir üslup olarak sunarken bu parçalı ve parçalanmış temsilleri ve varlığın metonomilerini de himayesine alamaktadır demek mümkün müdür?

Üslup ve anlattımsallık arayışları hem kendi ötekine öykünme, hem temsili başlatan dönüşüm sürecinin kendisi olabilirse; evcilik oyununu kuran çocuğun taklidinden nasıl bir ilişkiler yumağında ve nasıl bir süreçte farklılaşmaktadır. Yani Bhabha’nın sözünü ettiği bir karşılıklı ilişkiler dinamiğinin içindeki taklit ve temsil ilişkisiyle, Benjamin’de veya Merleau-Ponty’de yaratıcı bir güç olarak öykünmenin karşılaştırabileceğimiz argümanlar neler olabilir?<sup>24</sup> Farklı katmanlarda, taklit, temsil, öykünme biçimlerinin hepsiyle ilişkiye girmiş sinemamız, bu katmanların birbiriyle örgüsünden ve melezleşme sürecinden nasıl anlatı biçimleri üretmiştir?

Diğer önermeler bütünü bir başka önemli zaman ve mekan düğümüne ilişkinin. Korku ve kaygının anlatıldığı türler ve içinden geçtikleri dönemsellikler ve coğrafyalar üzerinde

---

<sup>24</sup>Bu konuda Defter Dergisinin 34. sayısına bakmak tartışmayı zenginleştirmek adına faydalı olacaktır. Özellikle Walter Benjamin, “Öykünme yetisi üzerine” ve Zeynep Sayın, “Öykünme ve Temsil - İmge ve Benzeşim: Beden Kesintisiz Metin”, her iki yazı da Defter, Yaz 1998, yıl:11 sa:34. slr:11-13 & 14-45.

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgılığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 29  
Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

durmuştuk. Barbarlık tarihinin en önemli yüzyılı ve emperyalizmle ulus devletlerin güç düzenlemeleriyle uluslararası üretim ilişkilerinin ve emeğin dağılım hikayesinin allegorisi korku ve kaygı öyküleri içinde yaşadığımız zaman ve mekan ilmeğinde yani Bakhtin’in kronotop’unda bize terminal insan ve onun uçuşkan zamanı, kaygan ve klostrofobik mekanı anlatılmakta. Bu anlatılara her coğrafya daha çok kendi sesinden katılmakta. Eğer gözlemleyecek olursak, farklılıkların birbirinden habersiz konuşmasından, yani Babil Kulesi’nin karmaşasından daha çok, ortak bir deneyim ufkunu dillendirdiklerini ileri sürebiliriz. Türkiyeli yönetmenlerin de bu ortak öyküye katıldıklarını ve ortak dilin zenginleşmesine katkıda buldukları söylenebilir. Özellikle bireysellik ve yaratıcılık krizinin belirlediği dönemlerin ardından gelen bu yeni ürünler az ve ilk örnekler olmakla beraber ortak dile katkıları noktasında incelenmeye değerler. Bu filmlerin beslendiği yerel damarın, yani sinema tarihimizdeki pek çok örneğinin hatırlanması ve ortak özelliklerinin tartışılması gerekiyor.

Yalnız hemen burada bir başka gözlemlerle birleşen bir özellik daha dikkat çekiyor. Bu algılarımız, varoluşumuz ve onların belirlediği düşünüş, biliş ve ilişkilendiriş deneyimlerimizin sözü edilen zaman ve mekan ilmeğinde uğradığı değişimin ya da kırılmanın bu yeni dili hem yapılandırmada hem de maskeleye ve engellemede rol oynuyor oluşu. Buna parçalı, ilişkisiz, mesafesiz, mekansız ve uçuşkan algı ve yaşantılama pratikleri diyebiliriz. Bağlam, ölçek, mesafe ve aralarındaki ilişkinin nasıl kurgulandığı ön plana çıkıyor ve bu noktada belki eleştirel bakışın sinema dili belki bir kez daha, bütün coğrafyalarda ortak ve karşılıklı ilişkili bir şekilde yeniden canlanıyor. Bu yeni algı ve biliş biçiminin muhalif dilinin oluşması, başlı başına fenomenolojik bir tartışmayı beraberinde getirebilir ve aynı zamanda da 2000’ler için bu coğrafyadan bazı yönetmenlerin de çorbada tuzunun bulunacağı bir avangard çıkış mümkün olabilir.

Tartışmanın mümkün olması umuduyla...