

Yrd. Doç. Dr. Zeynep Tül Akbal Süalp
Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi
Tel: 0216 327 64 70 x.174 Fax: 0216 327 68 59 e-mail: takbal@yeditepe.edu.tr

“Türkiye’de Sinema ‘Film Noir’ ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken” **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II**, İstanbul: Bağlam, 2001 slr: 89-98

Türkiye’de Sinema ‘Film Noir’ ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken

Tarihin, belirgin iklimlerinin ve bu iklimlerin hakim olduğu coğrafyaların günlük yaşama ve sıradan hayatın deneyim ufkuna kazınmış resimleri, renkleri, biçimleri, sesleri vardır. Bir bütünlük olarak algısına aşına olduğumuz bu temsil formları, ideolojisi, söylemi ve hatta bazen bir şablona dönüşecek imgeleri ile kendiliğinden konuşan bir dil olarak, gözümüzü kapattığımızda bir siluet olarak geri gelecek müteakip hayal gibidirler. Deneyim ufkunun üzerine serili sesler, biçimler, deneyiminden geçtiğimiz bütün haller bize konuşurlar, öykülerini sunarlar. Her anlatı, her temsil ya da her muhalif ses bu manzaranın farklı yüzlerini, katmerlenmiş deneyimlerini sunar. Zaman, mekana kaydını düşer. Bakhtin buna chronotop/kronotp demektedir. Şimdilik, daha hoş bir Türkçeleştirme bulunana dek, buna, “zaman mekan ilmekleri, örgüleri” diyelim.

I. Dünya Savaşı sonrasında Weimar Almanya’sında karşımıza çıkan yoğun bir estetik yönelim, belki de sinema tarihinin ilk estetik ekollerinden biri, dışavurumcu harekettir. Çok açıktır ki, dönemin genel dışavurumcu eğiliminden etkilenmektedir; ama sinemada dışavurumcu anlatımın da üslubunu yaratır. Dönem içinden sadece ilk muhalif estetiği çıkarmaz; özgül anlatım biçimleri ile diğer popüler formlarda da temsil edilir. Özellikle sanayileşmiş kentsel mekanın yeniden üretildiği bu anlatım kendi özgül tarzını yaratırken, II. Dünya Savaşı sonrası Amerika’da filizlenen bir tür sinemasının anlatımsal geleneklerine de kaynaklık eder. İlginçtir ki, sinemanın henüz kurumsallaşmadığı zamanlardan kalan bazı yenileştirici taze unsurlar, zaman zaman tür sinemalarında kendilerini baskın olmasa da etkili bir damar olarak sürdürebilmişlerdir. Dışavurumcu estetiğin de muhalif, sarsıcı, yenileştirici, tazeleyen unsurları bu estetiği bu

özelliklerinden koparan, popüler kılan ve yumuşatan o tür sinemasının içinde barınabilmiş; hatta belki bu tür sinemasına, o tuhaf müphemliği, ikircikli duruşu katarak, kışkırtırken, boş verdiren, karanlık atmosferiyle boğarken, tahammülsüz bırakan, söylemedikleriyle en fazla sözü söyleten bir tarz verir. Bakhtin (1981: 272) iletişimin sürekli karşıt iki güçten kaynaklanan bir gerilim üzerinde var olduğunu; her kültürün, her dilin bir yandan merkeze çekerek (centeripetal) toplumu aynileştiren (unity) bir güç uyguladığını ama aynı zamanda da merkezkaç (centrifugal) kuvvetlerle toplumun bir yandan değişebilir, ayrılabilir (alterity) yönelimler taşıdığını söyler. Bir yanıla aynileştirirken, bir yanıla da ayrıklaştıran kara film, belki de, bu güçlerin mücadele alanlarından biri olarak, bu gerilimi en iyi taşıyan örneklerden biridir. Bu yüzden ister muhalif ve eleştirel, ister Jameson'ın tabiriyle politik olarak bilinçsizce, ister tepkisel, ister analitik olsun, özgül bir zaman ve mekan örgüsünün kendi dönüşümleriyle dönüşümler geçirerek ve başka türlerle de melezleşerek gelen bu özgül üslup, tarz ya da estetik bize yaşadığımız deneyim ufkunun bir resmini çizer.

Kara filmin bir tür sineması ya da belki, bir tür sineması olmakla beraber, belirli dönemlerin, belirli politik ekonomik, toplumsal ve kültürel koşulların sineması olduğu, yani iklimsel ya da Bakhtin'in tabiriyle kendine has bir kronotopu olan bir sinema olduğundan yola çıkıyorum. İçinde bulunduğumuz son yirmi yılın da böylesi bir kronotopu daha geniş bir coğrafyada ürettiğini ve Türkiye'deki sinemanın bazı estetik biçimlenişinin de bu eğilimlerin içinde yer aldığını tartışmaya açmak istiyorum.

Yola çıktığım sav, kara filmin bir estetik üslup olarak karşımıza çıktığı dönemlerin özgül karakterlerinin oluşu. Savaş ya da günümüzde olduğu gibi pek çok savaşçığin nekahet dönemleri, ve bu koşulların uluslararası emeğin yeniden örgütlendiği dönemlerle çakışması, işsizlik, milliyetçilik ve erkek egosunun yeniden inşası, kentsel mekan ve sanayi toplumunun sıradan insan üzerindeki etkilerinin yeni formlar, temsil ilişkileri ve baş etme biçimleri talep ediyor olması, bize bu belirgin özgül estetiğin görsel deneyimlerini hazırlamaktadır. Bu savdan hareketle son dönem Türkiye filmlerini dünyadaki benzerleriyle karşılaştırmalı olarak çözümlemeye çalışacağım.

Türkiye'de, özellikle 90'ların ikinci yarısından sonra, herkesin dikkatini çekecek ölçüde televizyon film ve dizilerinde mafya ve polis ilişkilerini anlatan yapımların arttığı ya da başka konuların anlatıldığı, hatta bu konulara çok uzak bir ortamın dramalarında bile önemli dozlarda gece, arka sokaklar, gölgeler, kırık hayatlar evlerinde oturan insanların aynı kentte, aynı zaman

diliminde, başka gerçekliklerin de yaşanmakta olduğunu; ancak bir film, bir kurgu içinde tahayyül etmeyi isteyebilecekleri öykülerle stilize edilmektedir. Bugün, toplum, onlarca yıldır sadece bazılarının yakındığı kontrgerilla kavramını, şimdi sıcak yuvalarının gündelik yumuşatıcıları büyük televizyonların “ankor” kişileri tarafından kaldırılabilir dozda ve evcilleştirilmiş bir formülle, gerekli aralıklarla almaktadırlar. Dramalaştırma aynileştirmenin en önemli araçlarından biridir. Hem sıradan insanın kamusal dünyasının dışında, bir başka arzın öyküleri gibi duran bu gerçekler, ekrandan hanelere sızarken, mahrem alanları da özelleştirilmiş bir kamusal kaplar; hem de o haberlerin haber, malumat ve bilgi kavramlarını radikal olarak değiştiren formülleri sonucunda “haber -drama –show” gündelik hayatın gerçeklik duygusunun hayalle kurmacayla hercümerç olmasına neden olur. Gerçekle hayalin birbirine karıştığı dünyadan geçilir. Tıpkı diğerlerinin de geçtiği gibi. 1919 yılında gösterime giren *Dr Caligari'nin Muyenehanesi* (R. Wiene, 1919) filminin senaristlerinden Hans Janowitz'in filme ilham veren o yılların Prag'ı için söylediği gibi: “Gerçeğin düşlere ve düşlerin de dehşet görüntülerine dönüştüğü şehir” (Krackauer, 1974: 61) ya da Jonathan Raban'ın 1970'lerin Londra'sını anlattığı kitabında kenti tarif edişindeki gibi: “Bir labirent, bir ansiklopedi, bir pazar yeri, bir tiyatro, kent öyle bir yer ki, olanla hayal birbirine karışmakta”. (Harvey, 1990:5) Bugünse artık, gerçeklikle hayatın birbirine karışmasını temsili dünyada da sıradan insan için imal eden bir kurumsallaşma var. Haberlerin dramalaşmış anlatısından hemen sonra, reklam aralarıyla dramaların haberlerde söylenilmeyenin kurmacasına geçildiğinde ve hiçbir şeyin söylenmeyeceği kurmacanın seyirliğinden bir başka seyirliğe geçileceğinden, ne bilindiği, ne hissedileceği asla hatırlanmayacak.

Öte yandan elbette satıhta bir yerlerde Susurluk ve veya Hizibullah ya da hapishanede kozlarını paylaşan mafya babaları, bunların haber show programlardan telefon bağlantıları, aynı programda, öteki hatta, emniyet müdürlerinin konuşması; sempatik delikanlı sunucun her iki şahsa da “abi” demesi ile ekrandan odalara sızarken meşruluk zemine doğru yayılır. Bu da, ister istemez, programcılar ve dizi yapımcıları için iyi “satacak” bir şeydir. Ama televizyonun dili, nedense, aynı kalır. “Ankor” şahsın dili üslubu hayalle gerçekliğin bulanmasını durdurmuyacak ölçüde aynıdır. Ali Kırca'nın şairane çelebi sesi Mehmet Aslantuğ'da devam ederken herkes kendi “avatar”ını seçer. Ve kimseye gökten elma düşmez.

Bütün bunlarla beraber, pek çok televizyon kanalı olduğu ve bunların ulusal boyutta yayın yapanlarının haftanın muhtelif gecelerini dolduracak diziler yaptıkları ve dizilerin her hafta çekim

yaptığı göz önüne alındığında, kentin kocaman bir platoya döndüğünü düşünebiliriz. Hayatın soluksuz ve duraksız yaşandığı kentlerin pek çok hayat katmanından biri de, bu kara film platosuna dönmüş kentsel dokudur. Krutnik'e göre bugün kent, Hollywood stüdyolarının kara film setlerine dönmüş gibidir. (1997:92) Giderek kendisi de bir kara film platosuna dönüşen kentin bir yerlerinde her hangi bir dizinin çekimini yapan her hangi bir kameranın objektifinden içeri girenler kara film imgelerinin muhtelif yüzlerini içlerinde barındırmaya başlamıştır.

Her mekan çoklu katmanlarla yaşanır, tıpkı *Metropolis*'in (F. Lang 1926) bize ilk kez gösterdiği gibi modern kentsel mekan sadece yatay bir satıhta algılanamaz, dikey hatlar üzerine kurulu yeni bir tecrübe biçimini dayatmaktadır. *Blade Runner* (R. Scott, 1982) ise bize, elli yıl sonra filmin anlatı becerilerini de tazeleyip zenginleştirerek, toplumsuzlaştırılmakta ve üretimden ayrıştırılmakta olan mekanın topoğrafyasını, şeklini, şemayilini, ne tür deneyimlere gebe olduğunu ve katmanların coğrafyasını taşıyacak yeni bir coğrafya tanımını getirmektedir. Coğrafyanın tanımı değişmektedir. Haritalar artık, dikey bir hat üzerinde çizilebilir; yatay düzeyde zaten coğrafyasızlaşmış ve algısı zor bir hiçbir yer nesnesidir. Hiyerarşisi keskin olan toplumsallık tipini de beraberinde sunan, bir "topsuzlaştırılmakta olan mekan üretimidir". Bir on yıl sonra Soderberg *Kafka* (1992) filminde bu iki ayrı dönemin ortak paydalarını bize açan ara metinleri keşfe çıkan bir film sunar. Bu karanlık ve katmerli kentsel dokunun esnetilmiş uzun gece deneyimlerinde pek çok farklı gerçeklik, pek çok farklı hayale karışmaktadır. Yüzyılın kapanmasına yakın Proyas, *Gizemli Şehir* (1998) filminde ise bu kentin hem zaman hem de mekandaki farklılaşmakta olan ontolojisine ilişkin sorularımızı kışkırtır. Hiç mekanın, hiç zamanında, kimseye ait olmayan deneyimlerin aslında deneyimsizlik olduğu bir varoluş içinde, giderek kendi korku nesnesine benzeyerek anemikleşen insanların çıkış kapılarını bulamadığı, bu kapı bulunduğu ise kapının bir hiçliğe, sonsuzluk mekanına açıldığı herhangi bir yer ve herhangi bir zamandır. Kent artık, bütün zaman olarak geceye dönüşmüş bir kara film mekanı retrospektifi gibidir; hatta filmde insanların rüyalarını, hatıralarını alanlar yani bedenden de ötede insan zihnini de ele geçirmeye gelen "kötü adamlar 1930'ların nazileri gibi giyinmektedir ve aslında ilginç olan bugün de böyle bir görünümle dolanan gruplar görülmektedir; iyi çocuklar da Amerikan kara filmi dönemi giysileriyle dolanmaktadırlar; yani savaş sonrası amerikan giyim tarzında. *Gizemli Şehir*'in ardından gelen *Dövüş Kulübü* (D. Fincher, 1999) ise, kentin yüksek iş merkezleri, çok katlı, çok daireli, tasarım kopyası "refah" apartmanlarının karşısına bakımsız, yoksunlaşmış kamusu çekilmiş kamusal mekanlar koyarken, yolculuğu, terkedilmiş eski kentsel

dokunun içinden başlatır. Yolculuksa, kara filmin en önemli karakteri olan, yenik düşmüş, egosu zedelenmiş, kadın korkusuyla yüzleşemeyen beyaz orta sınıf erkeğin kendi iç dünyasına doğru olacaktır; hem yoldaşlarına seslenerek hem de onlardan dehşetle korkup kaçarak.¹

Değişikliğe uğrayarak gelen kara film ve/veya yönetmenin duruşuna göre değişecek dışavurumcu estetik bütün bu saydığımız gözlenebilir, betimlenebilir olguların hepsini etkilenme ve etkileme alanının içinde barındırsa da sayılan olgularla birlikte yaşamakta olan iklime aittirler; dönemsel bir özellik taşırlar, deneyim ufkumuz ve temsil ilişkileriyle birlikte üretilir ve yeniden üretilirler.

Türkiye sinemasının özellikle son yirmi yılına baktığımızda ise, hem dışavurumcu estetiğin ağır bastığı, eleştirel ve muhalif bir bakışla dönüşen toplumsal ilişkilerimizle beraber dönüşmekte olan mekanın yüzlerinin bir anlatıcı olarak filmin anlatım katmanlarında baskın bir özellik kazandığı filmlerin olduğunu görebiliriz. Aynı zamanda, bu dönüşümün ister tepkisel, ister politik bir bilinçle oluşturulmamış ama sezgisel olsun, ister dünya sinemalarında benzer filmlerin yarattığı bir yaygın eğilimden etkilenerek yapılmış filmler olsun ya da yukarda sözünü ettiğimiz, toplumsal olarak üretilen mekanın kaçınılmaz olarak kameranın gözüne yakalanmasıyla olsun, bir kara filmin dönüşü olgusuyla da karşı karşıya olduğumuzu düşündüren filmleri ayırt edebiliriz.

Bu filmler arasından birinci kategori içinden konuşabileceğimiz filmler, yapım ilişkilerinden, yönetmenlerinin genel söylemlerine kadar uzanan özellikleri nedeniyle bir tür sineması içinde değerlendirilemeyecek filmlerdir. Aslında, Türkiye’de bir sinema sanayisi olmadığı düşünüldüğünde, diğer filmler için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Bir tür sinemasının maddi temelini oluşturacak alt yapının olmadığı söylenebilir. Aynı zamanda, dünyaya baktığımızda da, tür sinemalarının eski gelenekleri içinden üretilmediğini, bu döneme ait başka özelliklerin, melezleşen ve dönemsel eğilimler içinde yoğunlaşan farklı bir tür sineması üretim biçimi ile karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz. Sektörün hiç olmadığı Türkiye’de de piyasa ilişkisi, dağıtım ve eğlence sektörü içindeki konumlanışlar düzeyinde belirlenmektedir. Bütün bu nedenlerle birinci kategoriden baktığımızda, daha küçük bütçeli, bağımsız, piyasaya az sayıda kopya ile çıkan, dolayısıyla daha az salonda, daha kısa süreli gösterim imkanı bulan filmler olmaları, onların tek başına ayırt edici özelliği olmamaktadır. Bu filmleri diğerlerinden ayıran, yönetmenlerin anlatım biçimleridir. İlk başlık altında hiçbir kara film unsuru taşımayan, hatta aykırı özellikleri de olan *Usta Beni Öldürsen e* (B. Pirhasan, 1997), *Tabutta Rövaşata* (D. Zaim, 1996) *Masumiyet* (Z. Demirkubuz, 1997), *Üçüncü Sayfa* (Z. Demirkubuz, 1999), *Güneş’e Yolculuk* (Y. Ustaoglu, 1999) gibi filmleri sayabiliriz. Muhalif ve eleştirel bir bakışla, yarattıkları

atmosferin dokusunun, bu atmosferi yaratırken, mekanın yeniden üretiminin yarattığı anlatım alanının ve bu anlatım alanının yaratıcı anlamaya açık yenileştirici, tazeleştiren açık metinler oluşunun öne çıktığını söyleyebiliriz. Bu filmler, kara filmin geleneksel taşıyıcı özelliklerine karşıtlık oluşturacak mekan üretimini ve karakter seçimini seçmektedirler. Kara filmin özelleştirilmiş kamusal alanına, türün hiç bahsetmediği sıradan karakterleri sokar, hatta öykünün merkezi kılarlar. Kara filmin geceleri anlattığı puslu ve bulanık havasında dışladığı insanlar ve mekanlar, yani gecenin öteki yüzünün öteki yüzü anlatılır. Kara filmin ötekisi olan filmler olarak, türün arka planında gösterilip de söylenmeyen, yani dönemsel ilişkilerin kendine doğrudan gönderme yapan, atmosferin kaynağını, o atmosferi yeniden kurarken açımlayacak, ardındaki dünyaya ilişkin seyircide sorular oluşturacak bir anlatımı tercih etmektedirler. Ve bu anlatımın estetiğinde dışavurumcu bir üslup da ön plana çıkar. *Usta Beni Öldürsen e* sanayinin el ayak çektiği, terk edilmiş bir kent kıyısı görünümüyle açılır. Filmde güçlü bir anlatıcı olarak öne çıkan mekansal tasarım, ne zaman ve ne için başladığı ve ne olmakta olduğu bilinmeyen bir savaşın sürdüğü herhangi bir yerde, savaşın hayattan, hayatın üretimden koptuğu, geriye tortu olarak, pazar yeri, hanla pub karışımı kimliksiz bir eğlence ve fuhuş mekanı bıraktığı bir dünya sunar. Bu toplum kalıntısı gibi kalmış yeri kuşatan ve gözaltında tutan bir garnizon ve onun kurallı, üniter kimlikli ve baskıcı militer yapısının karşısında ise, bu mekanı ziyaret eden gezgin, çok kimlikli, kuralların yaşamla ölümün aynı anlama geldiği yerde oluştuğu sirk durmaktadır. Bu süresiz ve isimsiz savaş, esnetilmiş, şu ana ait bir şeydir, sanki tarihi ve zamana ait hiçbir bağlantısı ve dolayısıyla sorumluluğu yok gibidir. Orada hafızasız bir topluluk bırakmıştır. Askerlerin yarattığı korku ve sıradanlaşmış terör, güvensiz ve kuşkucu bir hali her ilişkiye bulaştırmaktadır.

Tabutta Rövaşata da benzer bir şekilde yeni bir coğrafya yaratır. Kent içinin, kara film mekanın, dışarda kaldığı, hatta kentin dışarıda kaldığı, sıkışmış, çıkışsız, kamusuz kıyıdağıkların bu boşluk mekanında ayakta kalma direncidir, söz konusu olan. Yaşam ve ölüm burada da aynı anda vardır ve neredeyse aynı şeydir. Mahsun kendi iç dünyasının kapılarına kadar dayanan özelleştirilmiş ve görünmez kamunun karşısında bir küçük hayat deliği yaratmaya çalışır. *Masumiyet* ve *Üçüncü Sayfa* filmleri de bu kapı ardındaki yaşamalara bakar. Baktığı toplumsal atığın kendisidir ve elle tutulur ne kalmışsa onların, yoksul ve yoksun yaşamlarını anlatır. Yönetmenin toplumsal olarak gözden çıkarılmışın dünyasına ait mekansal yeniden üretimi oldukça baskın bir anlatıcı olarak öne çıkarır. Mekanlar öylesine bakımsız ve terkedilmiştir ki, yoksullaşmanın tarihi bu

mekanlardan okunmaya başlar. Kara filmin bir ego önerisi ile geldiği kitlenin mahrem yüzü bir aykırı, ayrık anlatı olarak girer. Yine de bu filmlere özgü olarak, bu aykırı anlatıyı cinsler arasında eşitleştiremediği görülür. Kara filmin kötü kadınından bir türlü sıyrılamaz ve tuhaftır ki bu kuytuda kalmış hayatların da fam fatali olduğunu önerir. Günahların ve bu yoksunluğun ve yoksulluğun ardında kışkırtan kadınlar vardır. *Güneş'e Yolculuk* ise eleştirel mesafesini koruyabilmiş ender örneklerden biridir; öyküsünü anlattığı ötekiyi, ötekileştirme eyleminden kurtarır. Böylece hem eleştirisi sisteme yönelik bir mesafede kalırken, günahları kişiselleştirmeyen bir bakış sunar, hem de öyküsünü mekanlara ve yaşamlara kazılmakta olan zamanın tanıklığında anlatırken, her ilişkinin, kendi ötekisini de barındırarak kurulduğunu; ilişki yolculuğunda kendine daha önce sormadığın soruları sorarak, hem kendini hem ötekini tanıdığını ve bu ilişkiden sonra artık aynı kişi olarak kalamayacağını da önerir.

Diğer filmlerin de homojen olmadığını görürüz. Bunlardan *Ağır Roman* ve *Karışık Pizza* tamamen bir stil taklidiyken (biri kötü biri iyi taklit örneği olarak), *Laleli'de Bir Azize* ve *Gemide* filmlerinde yukarıda da sözünü ettiğimiz dönemsel bir havanın, yönetmenlerinin sezgileriyle bir tür, stil ya da üslup tekrarıyla ve eleştirel olmayan, daha çok tepkisel olarak bir sitilin büyüğü içinden tekrar stili yaratma gibi durmaktadırlar. Böylece eleştirel ve muhalif bir dilin sorgulayan ve açımlayan özellikleri yerine birleştirici ve tepkisel bir dille aşına tabloyu yineler ama basit bir sitil tekrarı da değildirler.

Bugün kara film, melez formlarda tekrar karşımıza çıkan ama bu kez çok merkezli çok sesli ve söyleşi içinde bir zaman- mekan örgüsü olarak gelmektedir. Bize parçalanmış kentsel deneyimi, çok kültürlü çatışmaları, yabancıya güvensizliği, emeğin yeniden düzenlenişinden oluşan güçlü güvensizlik ve tekinsizlik ortamını, değişmekte olan cinsiyet duruşlarının kavranma zorluklarını alegorize eder. Kara filmin özgül kronotopu dönemin toplumsal koşulları altında ayakta kalma stratejilerini alegorize ederken ağırlıklı olarak dışavurumcu üslubu kullanarak varoluşlarının nedenini kavramak için kimlik arayışı içindeki yeni kentlilerin ve onların kentini görselleştirir

Yrd. Doç. Dr. Z. Tül Akbal Süalp
Yeditepe Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Radyo Televizyon Sinema

Sonnot:

¹ Bu uzun paragrafta sözü edilen bütün filmler üzerine çeşitli makalelerimde daha geniş bir çalışma bulunabilir.
Akbal Süalp, 1994, 1998a, 1998b, 1999a, 1999b, 1999c.