

T. C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI

TARANTİNO SİNEMASINDA KADIN SUNUMU
(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan: **Seçil KESKİN**

İSTANBUL, 2010

T. C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI

TARANTİNO SİNEMASINDA KADIN SUNUMU
(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan:
Seçil KESKİN
Öğrenci No:
070770008

Danışman:
Prof. Dr. Oğuz MAKAL

İSTANBUL, 2010

TARANTİNO SİNEMASINDA KADIN SUNUMU

Tezi Hazırlayan: Seçil KESKİN

ÖZET

Bu Tez çalışmasında Tarantino sinemasında kadının eril sunumu ele alınmaktadır. Buna göre,Amerikan sinemasında özellikle sinema alt türlerinin geniş yelpazesinden yararlanan Tarantino'nun sinemasında kadını eril konumlandırması gözlenmektedir.Bundan dolayı kadının teolojik,mitolojik felsefi yaklaşımından yola çıkılarak kadın sıfatları incelenmiştir. Kadın olgusunun din ve mitolojik açıdan genel bakışının Tarantino sineması sınırları içinde ne kadar bağdaştırılabileceği sorgulanmaktadır. Kadının sahip olduğu sıfatlarla birlikte Tarantino sinemasında yer alan kadının eril olarak konumlandırılması açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Amerikan Sineması, Quentin Tarantino, Kadın,Eril Yaklaşım

WOMAN'S PRESENTATION AT THE TARANTINO CINEMA

Presented by: SECİL KESKİN

ABSTRACT

In this experimental work, it is handled masculine presentation of woman at the Tarantino cinema. According to this, it is observed the woman's masculine position at the Tarantino cinema exploiting particularly from cinema sub-sort's wide fan at the American cinema. Because of this, it had been examined woman's characteristics by way of woman's teologic, mythologic and philosophical aspects. It is interrogated how much woman's fact from teologic and mythologic aspect can correspond in the edge of Tarantino cinema. It had been tried to explain woman's masculine position at the Tarantino cinema with her own characteristics.

Keywords: American Movies, Quentin Tarantino, Women, Masculine approach

TEŐEKKÖRLER

Tez alıőmalarımda Prof. Oğuz MAKAL'ın danıőmanım olarak bana destek olması ve Prof. Ünsal OSKAY'dan ders alma onuruna eriőtığım için çok Őanslı olduğumu belirtmek isterim.

Araştırma ve kaynak teminimde zamanını ve emeğini veren Höllyä Bulut ve Ece Dağlı arkadaşlarıma teşekkürler. Ablam Banu Yarız ve Erdinç Öztürk'ün tez düzenlemelerinde ki desteğinden dolayı teşekkürler.

Ailemin maddi, manevi desteği için teşekkürler. Benim bu serüvenimde yanımda olan, inancını ve desteğini eksik etmeyen tüm sevdiklerime teşekkürler.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖZET.....	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜRLER	iii
İÇİNDEKİLER	iv
1. GİRİŞ	1
2. SİNEMA VE KADIN.....	2
2.1. Mitoloji ve Varoluş.....	2
2.1.1. Mit ve Mitolojiden Arındırma	2
2.1.2. Mitoloji ve Kadın.....	10
2.1.3. Yunan Mitolojisindeki Tanrıçalar.....	11
2.1.4. Roma Mitolojisinde Tanrıçalar	12
2.1.5. İlk Kadının Yaratılması	13
2.2. Din ve Kadın.....	14
2.3. Egemen Sinema ve Kadın.....	20
2.3.1. Feminist Eleştiri	20
2.3.2. Egemen Sinemada Anlatı ve Anlatım.....	20
2.3.3. Göstergibilim ve Psikoanaliz	21
2.3.4. Lacan ve Sinemada Özne.....	23
2.3.5. Görüntü Olarak Kadın, Bakışın Alıcısı Olarak Erkek	25
3. TARANTİNO'YU ETKİLEYEN SİNEMA	30
3.1. Amerikan Sinemasının Gelişimi.....	30
3.1.1. Amerikan Sinemasında Kadın Olgusu Gelişimi.....	36
3.2. Tarantino ve Etkileşimi	38
3.2.1. Gangster Sineması ile Etkileşimi.....	44
3.2.2. Martin Scorsese Sineması Etkisindeki Tarantino	46
3.2.2.1. Boxcar Bertha (1972)	46
3.2.2.2. Mean Streets (1973).....	47
3.2.2.3. Gangs of New York (2003)	47
3.2.3. Şiddet Olgusunun Tarantino Sinemasında Etkileşimi	49
3.2.4. B Tipi Sinema ile Etkileşimi.....	49
3.2.5. Kara Film / Film Noir ile Etkileşimi.....	51
3.2.6. Yeni Dalga Sineması ile Etkileşimi	54
4. TARANTİNO SİNEMASINDA ÖRNEKLERİYLE KADININ SUNUMU	58
4.1. Pulp Fiction	58
4.2. Kill Bill (Vol. I-II).....	68
5. SONUÇ.....	81
KAYNAKLAR	83
ÖZGEÇMİŞ.....	87

1. GİRİŞ

Amerikan sinemasında Tarantino varlığı Bağımsız sinema alanında yarattığı konum ile oldukça etkin bir alana sahiptir. Tarantino sinemasında kullandığı müzik, imajlar, kavramlar, sunduğu içerik açısından Amerikan sinemasında farklı bir etki yaratmıştır. Tarantino kendi sinemasında bir dünya sineması sentezi oluşturmuştur. Doğunun felsefesinden Batının teknolojisine kadar geniş bir yelpazeden seçmelerle Tarantinovari sinema olgusunu kabul ettirmiştir. Tarantino Amerikan sinema tarihinden birçok alıntıları günümüz sinemasının modernizmine taşımayı başarmış ender yönetmenlerdendir.. Dünyadaki sinema endüstrisinin en önemlisi olan Amerikan sinemasından yola çıkarak, Tarantino sinemasının alt yapısını oluşturan tür açılımlarına ve etkilendiği sinema türlerine farklı bakış açıları ile kendi sinemasında yarattığı etkileşimlere değinilmiştir. Yaptığı sinemaya yaklaşımı ile akademisyenler tarafından da beğenilen Tarantino hakkında güncel sinema dergileri dışında ciddi çalışmalar bulunmamaktadır.Çalışmalarımızda özellikle ses getiren Pulp Fiction ve Kill Bill filmleri esas alınarak ağırlıklı olarak “şiddet” ve “kadın”ı ele aldık .Tarantino’nun bu iki yaklaşımı etrafında temaların eril yaşantı ile kadını konumlandırmasının nedenlerini ortaya koymak asıl amaçlarımızdandır.

Birinci bölümde “Egemen Sinema ve Kadın” başlığı altında Kadın olgusunun feminist yaklaşımı ve görsel anlatıda psikanaliz incelemesine yer verilmiştir. Kadın olgusunun sinemada çoğunlukla işlenen mitoloji ve din konuları başlığı ile irdelenmesi yapılmıştır.

İkinci bölümde “Amerikan Sinemasının Gelişimi” başlığı altında Hollywood sinema endüstrisinin film sektöründeki yerine genel bir bakış atılmış ve Tarantino sinemasındaki etkileşimler incelenmiştir. Sinemanın konu itibari ile alt türlerinden sıklıkla faydalanan Tarantino sinemasında etkileşimlerin B filmi tarzından A filmi standardına ulaştırmasının sebeplerine analitik bakış ile yer verilmiştir. Tarantino’nun sinemasında Kadın olgusu; eril yaklaşımları ile kadına erkeksi roller yüklenerek, kadının sahip olduğu sıfatları eksilterek eril sıfatlarla güçlendirmesi ele alınmaktadır.

2. SİNEMA VE KADIN

2.1. Mitoloji ve Varoluş¹

Mitolojik konuşma tarzının unutulduğu bir dünyada mitolojik metinlerin anlaşılması nasıl mümkün olabilir? Kutsal metinlerde işaret edilen hakikati anlamaya çalışırken, mitolojik dili giderecek bir yöntem niçin gereklidir? Mitolojiden arındırma kavramı, mitolojinin tarihsel çağrısını dile getirme çabasını ifade eder.

Mitolojiden arındırma meselesi, varoluşçu felsefeyle ilgili olduğundan, kavramın Heidegger'in felsefesiyle olan ilişkisini analiz etmek zorunda kaldık. Teolojik hermenötik geleneği içinde ise, Bultmann'ın Karl Barth'la olan uzun soluklu tartışmasına yer verdik.

2.1.1. Mit ve Mitolojiden Arındırma

Bultmann mit sözcüğü ile özel bir tarihsel fenomene, mitoloji sözcüğü ile de düşünmenin özel bir moduna işaret etmektedir. Söz konusu olan tarihsel bir fenomen ve bu fenomene ilişkin bir düşünce modudur.² Bultmann'da gördüğümüz mit ve mitoloji anlayışı, tarih ve din biliminde geleneksel kullanımına sahip olan anlamda değerlendirilir.³

Mitler, aşkın olanı mekansal bir mesafe biçiminde, gökyüzünü cennet, yer altını cehennem olarak temsil ettiğinde, aşkın gerçeklik ya da güçten tamamen yetersiz bir düzeyde bahsetmektedir. Mitlerde Tanrı'nın gökyüzünde bulunduğu belirtildiğinden, Tanrı'nın dünyanın ötesinde aşkın olduğu vurgulanır. Aşkın güçlerin soyut olarak ifade edebilme yeteneğinden yoksun olan mit, niyetini mekan kategorisi sayesinde dile getirmektedir. Fakat mitoloji, aşkın güçleri içkin güçlere analogi yaparak temsil ettiğinde, onlardan yetersiz bir biçimde bahsetmektedir. Mitler tanrıları, sanki onlar insanmış gibi değerlendirdiği için, Tanrı'nın her şeyi

¹ E.Kuşçu, *Mitoloji ve Varoluş, Rudolf Bultmann 'ın Mitolojiden Arındırma Yöntemi Üzerine*, Ankara: Elis Yayınları, 2006, ss. 7-32.

² Yeni Ahit'in mitolojik bir metin olduğunu ilk defa, David Freidrich Strauss ileri sürmüştür. Maurice Willes, "Myth in Theology", *The Myth of God Incarnate*, (ed. John Hick) London: SCM, 1977, ss. 147-164.

³ R.Bultmann, "On The Problem of the Demythologizing", *New Testament and Mythology and Other Basic Writings*, (Ed. S. OGDEN), Philadelphia: Fortress, 1989, s. 95.

bildiğinden ve her şeye muktedir olduğundan bahsederken bile, tanrıları insan varlıklarına dönüştürmektedir. ⁴

Bultmann, bir miti, tıpkı Feurbach'ta olduğu gibi, beşeri arzuların doğa ötesi varlıklara atfedilmesi yoluyla gerçekleşen dışsallaştırma olarak anlamamaktadır. Ona göre mit, insana kurtuluş getiren bir imkânı taşımaktadır. Feurbach, mitolojileri insan öznelliğinin nesnel bir alana tahvil edilmesi biçiminde açıklarken, ⁵ Bultmann tam tersine mitolojinin, Tanrı'nın fiilinin insan biçimsel terimlerle betimlenmesi olduğuna işaret etmektedir.

Etiyolojik mitler, herhangi bir olayın hangi nedenle meydana geldiği açıklanmaya çalışan mitlerdir.

Malinowski, bilimsel verilerin yorumlanması gerektiğini inkar etmemiş, fakat yorum meselesini, olguları homojenleştiren kanunluluk ilkesini gözetmeye indirgedi. Bu bakımdan, tarih dışı bir perspektife saplanmıştır. ⁶ Üstelik Malinowski, metin dışında durağan bir tarihsel bağlamı yetkilendirerek, yorumcunun metinle olan tarihsel ilişkisi meselesine karşı tamamen duyarsız kalmıştır. ⁷ Malinowski, mit tanımını işlevsel bir bağlama oturtmaya çalıştığı yerde, Bultmann onu varoluşsal bir bağlamda düşünür.

Fakat Bultman açısından mit, kolektif varoluşun ötesinde yer alan aşkın benlikle ilgili olduğundan, miti eleştirmek, kolektif varoluşta temsil edilen nesnelleştirici düşünceyi parçalamaktır. Mitin anlamının kozmolojik ifadelerin ötesinde bireysel olarak yorumlandığında, anlaşılabilirliğini vurgulamaktadır.

Bultmann'a göre, mitolojiden arındırma, mitin gerçek niyetini ve aşkın güç zemininde temellenen insan varoluşu hakkındaki konuşma niyetini açığa çıkarmaya çalışır. Zira mitin gerçek niyeti, dünyayı nesnel bir biçimde betimlemek değildir. Mit, insan varlıkları olarak bizim kendi dünyamızda kendimizi nasıl anladığımızla ilgili bir anahtardır. Bu, mitin kendi doğası gereği mitolojiden arındırılmayı

⁴ Bultmann, a.g.m., s. 98.

⁵ L.Feurbach, *The Essence of Christianity*, (Trans. Marian Evans), London, 1881, s. 226.

⁶ Zira Malinowski için yerlilerin hayatlarında rol oynayan olgular karmaşası "gerçekte zor kavranabilirler ve yalnızca sub specie aeternitatis (sonsuzluğun penceresinden) bakılarak ve temel yanları ile bunu kurallaştıracak kanunluluk ilkesi kavranarak yorumla tespit edilebilirler." Bkz. Malinowski, *Büyü, Bilim ve Din*, s. 264.

⁷ Brunislaw Malinowski, *Büyü, Bilim ve Din*, (Çev. Saadet Özkal), İstanbul: Kabalcı, 2000, s. 102.

kendisinin talep ettiği manasına gelir.⁸ Bultmann'ın mitolojilerle ilgisi daha çok eskatolojik mitler çerçevesinde olduğu için, o, asli günah öğretisinin dayanağı olan düşüş miti olmaksızın, Tanrı'nın kurtarıcı fiilinden bahseden eskatolojinin anlaşılamayacağını savunmaktadır.

Kolektif varoluş, sadece ilkel mitolojiye, bireysel varoluş ise modern edebiyatta ve felsefede rastladığımız yaratıcı mitolojiye özgüdür.⁹ Mitolojiyi bireyselleştirmesinin amacı, yaratma ve kurtuluş hadiselerini dünya tarihi kavramı biçiminde ele alan yaklaşımların yakalandıkları tarih panteizminden sıyrılabilmesidir.

Monoteist dinlerin mitoloji eleştirisi, mitolojik sembollerin iletişimsel işlevlerini yerine getirememeleri ile doğrudan ilişkili olsa da, bu politeizmde görünen mitolojilerin bütünüyle reddedildiği bir durum yaratmamaktadır. Mitolojiden arındırma belli bir mitolojiyi giderme yoluna gitse de, sonunda insanın benliğinden miti söküp atamayacağı için, giderilen mitin yerine bir diğerini getirmek zorunda kalacaktır.¹⁰

İncil'ler ve Hıristiyan sakramentleri mitolojik olarak kabul edilmelidir, fakat bu, İncil'in sembolik dilinin yerine bilimsel bir dil getirilmesini haklılaştırmaz. Tillich'e göre, mitolojiden arındırmayı yanlış bir zemin üzerine yerleştiren yorum çabaları, kırık mitin modern dünyada ikna edici gücünü bütünüyle yok saydığından, mitolojileri ideolojik bir biçimde kullanmaktadır. Mitolojilere yönelik bu ideolojik tavrın karşısında beliren tepkisel tutum ise daha çok literalizm biçiminde gelişmektedir. Fakat bu literal yorum çabası, Mesih'in yeniden diriltilmesi gibi mitolojik mucizeleri zaman ve mekân içinde gerçekleşen fiziksel hadiseler olarak kavradığından, istemeden de olsa Tanrı'nın aşkınlığını tahrip etmektedir.

Hıristiyanlığı doğal mite bağlı olan diğer dinlere üstün kılan şey, onun tarihsel mit olan Mesih üzerine kurulmasıdır. Bu bakımdan Hıristiyanlık, diğer dinler gibi doğal mitleri kullandığında, onlar, mitolojiden arındırılamazsa, nihai ilginin ifadesi olmaktan uzaklaşır.¹¹

⁸ Bultmann, a.g.m., s. 161.

⁹ J.Campell, *Yaratıcı Mitoloji*, (Çev. Kudret Emiroğlu), Ankara: İmge, 1994, ss. 93-96.

¹⁰ Paul Tillich, *Dynamics of Faith*, New York: Haper Row, 1965, ss. 48-50.

¹¹ Tillich, a.g.k., s. 54.

Dinler Tarihi Okulu, Yeni Ahit'teki temel hususun ahlaki bir ideal değil, İsa'nın dindarlığı olduğunu söyler.

Dinler Tarihi Okulu, özellikle Hıristiyan geleneği içinde Mesih'in merkezi konumunu tespit etme noktasında İsa'yı teolojiden çok sosyo-psikoloji zemininde ele aldı. Böylece Hıristiyan eskatolojisini sadece Tanrı Krallığı'nın geleceğine dair bir şartlanmışlık içinde bulunan kültürel cemaatin sosyo-psikolojik durumu ile izah etti.

Mitolojinin gerçek niyetine ilişkin yapılan her yorum, kendi çapında bir mitolojiden arındırma teşebbüsüdür.

Burada kerigma, teorik olarak ele alınabilecek bir şey olmaktan çok, affedici kelam olarak insana hitap eden tanrısal kelam anlamına gelir. Bultmann'a göre, mitolojiden arındırma, kişinin bireysel varoluşuna hitap edilen bir karara çağrı olarak kerigmanın gerçek anlamını açığa çıkarabilmek adına, onun anlaşılmasını engelleyen skandalın yanlış yorumunu¹² giderme ve onun yerine skandalın doğru anlamını yerleştirme çabasından doğar. Kerigma, Tanrı'nın, sadece vaaz edildiğinde, kişiyle ilgili özel bir fiil gerçekleştirebileceğini ifade eder. Bu teorik açıdan doğrulanacak bir hipotez değildir, çünkü böyle bir teorik doğrulama çabası, Tanrı'nı Mesih'te fiilde bulunduğu olgusunu dünyevi bir alana tahvil eder. Kerigma, onu kendi özel durumunda kendisine hitap edilen, kendisinden bir karar talep eden bir kelam olarak anlayan kimse için anlaşılabilir. ¹³

Kerigma sadece kişinin kendiyle ilgili anlayışını uyandıran karara bir çağrı olarak anlaşılabilir. Bultmann'a göre, bütün tarih, uyandırılan öz anlamlarda karşılaşılan somut durumun talep ettiğine karşı bireyin aldığı kararlar sayesinde var olur. Fakat kişilere sunulan karara çağrı, daima farklı düşünce biçimlerinin nesnelleşmesi olan dünya görüşleri içinde gerçekleştiğinden dolayı, tarihin öz anlama olarak anlaşılması, beşeri duruma özgü olan dünya görüşlerinin çeşitliliğini üretir. Kerigma, daima göreceli dünya görüşleri içinde imanın radikal kararına bir çağrı

¹² Modern Hıristiyan teolojisinde skandal sözcüğü, Kierkegaard'dan beri Tanrı'nın Mesih İsa'da bedenleşmesi mucizesine işaret etmek için kullanılır. Kierkegaard, inkarnasyon mucizesine inanmanın insanın aklıyla kavrayamayacağı bir niteliğe sahip olmasından ötürü, skandal olarak tanımlanması gerektiğini savunmuştur. Bununla birlikte sözcüğün kendisi bizzat Yeni-Ahit metinlerinden çıkartılmış ve erken dönem Hıristiyan apolojistleri tarafından da kullanılmıştır. Bkz. John Macquarrie, *Jesus Christ in Modern Thought*, London: SCM Press, 1990, s. 244.

¹³ R.Bultmann, *Theology of the New Testament II*, (Çev. Grobel, K.). New York: Scribners, 1957, 241.

olarak anlaşılabilir. Kerigmayı, yani insanın öz anlamasının, tarihsel rölativizmi ve modern nihilizmi aşabilme konusunda yegane çözüm olarak sunmaktadır.

Kerigmada temsil edilen öz anlama, imanın epistemolojik bir araç haline getirilmesi ile değil, sadece var olma ediminde gerçek olabilir. Kerigmaya cevap olan Hıristiyan imanı, bu hediye kavrama gücü olduğundan, kerigmaya inanmak, insanın eski benliğinin ölümü ve sevgi sayesinde özgür bir hayata erişme anlamına gelir.¹⁴

İçinde yaşadığımız dünya görüşünü kendimiz seçmediğimizden dolayı, dünyadaki varoluşumuz verilidir.¹⁵

Hıristiyan kerigması, mitolojik bir dünya görüşüne ait olduğundan dolayı, bilimsel dünya görüşünün kültürel araçlarından yabancıdır. Hiç kimse dünya görüşünü kendisi seçmediğinden, bir başka deyişle hiç kimse dünyadaki verili olan varoluşunun ötesine gidemeyeceğinden dolayı, Kilise, günlük görevlerini bilimsel dünya görüşünün egemen olduğu bir çevrede ifa eden modern insandan kerigmanın mitolojik dünya görüşüne inanmasını isteyemez.¹⁶

Zira modern insan ve Hıristiyanlık arasındaki esas çatışma alanı, Nietzsche'nin ilan ettiği Tanrı'nın ölümü trajedisinden kaynaklanan kriz sorunudur.

Bultmann, mitolojiden arındırma ile sadece İncil'i mitolojinin nesnelleştirici düşüncesinden kurtarmayı değil bilimin nesnelleştirici düşüncesinden de kurtarmayı amaçlamaktadır. Bu bakımdan, Bultmann, mitolojiden arındırmanın, İncil'i bilimsel olarak kabul edilebilir hale getirme arayışı biçiminde yorumlanmasına karşı çıkar. Fakat diğer taraftan, mitolojiden arındırılmış kerigmanın bilimsel anlayışa göre değerlendirilemeyeceğini belirtir.

Varoluş ve bilim arasındaki karşıtlıkla ilişkilidir. İncil'i mitolojik dünya görüşünden arındırmak ne kadar mitolojinin olumsuz bir eleştirisiyse, kerigmayı vaaz etmek anlamındaki mitolojiden arındırmanın varoluşçu yorum düzeyi de, o

¹⁴ Bultmann, a.g.k., ss. 143-157.

¹⁵ R.Bultmann, *Faith and Understanding*. (Çev. Smith, P.), New York: Harper. Row, 1969, s. 247.

¹⁶ Roger Johnson, "Main Themes in Bultmann's Theology", *Rudolf Bultmann: Faith for Modern Era*, (ed. Roger Johnson), London: Collins, 1987, s. 36.

kadar olumlu bir mitoloji eleştirisidir. Bir başka deyişle, mitolojiden arındırma, kerigmanın açığa çıkması için olumlu bir hamledir.

Modern dünyada amel, kökenini kaygı içindeki varoluşta, dile gelme biçimini ise bilimsel dünya görüşünde bulmaktadır. Amelde biz daima imandakinin aksine, dünyanın bütünüyle kontrolümüz altında bulunduğunu varsayarız. İnsanın kendi güvenliğini kendi kendine elde edebileceğini yanılgısına düşmesi, onun daima kaygıya (Sorge) kapılmasına yol açar.

Şiddetli ıstırap, teorik bir kavramdan çok, kişiden bir karar talep eden ya da onu bir varoluş krizine iten uç bir durumdur. Bultmann Luther'in şiddetli ıstırap anlayışını, kaygı içinde varoluşa sahip yani tanrısız ve günahkâr olan modern insana seslenebilmek için yeniden yorumlar.

Tanrı'yı, dünyayı anlamaya yarayan bir ilke yani idea olarak kabul ettiğinden dolayı, onu nesnelleştirilebilir bir varlık düzeyine indirger. Buna karşın, imana göre Tanrı, inananla sadece somut hayatını yöneten gizemli bir güç olarak karşılaşır. Dünya görüşü, kişiye sağladığı sahte bir güvenlik duygusu ile, onun insan varoluşunun gerçek özünün güvensizlik olduğunun bilincine erişmesini engeller. Dünya görüşü, bir etik ya da kozmolojik kuram geliştirerek, kişinin karşılaştığı somut durumun ışığında karar vermesi gerektiğini ifade eden sürekli güvensizlik bilincinin, genelleştirme yoluyla sağlanan kalıcı bir güvenlik içinde kaybolmasına yol açar.¹⁷

Edmund Husserl'in çağdaş ilimsel düşüncenin içine düştüğünü söylediği bunalım, ya da Nietzsche'nin modern dünyanın kültürel çöküşüne işaret etmek için kullandığı "decadance" kavramı gibi sosyolojik bir fenomen olarak gözlemlenebilir bir şey değildir. Bultmann'ın sürekli kriz içindeki iman krizi, mevcut anın iddiasına karşı, öz-iradenin sürekli mücadelesidir ya da felsefi krizler, bir kuşağın ait oldukları dünya görüşüne bağlı olarak kavradıkları göreceli krizlerdir. Sürekli kriz içindeki iman krizi, belirli bir insanlık kuşağının araştırmaları sonucunda ulaştıkları göreceli bir kriz olmadığından dolayı, gelecekteki insanlık kuşağı tarafından da değiştirilebilir bir şey değildir. İman, Mesih'in çarmıha gerilmesinin bir yargı olması anlamındaki skandalın yarattığı sürekli bir kriz içindedir. İman krizini bir dünya görüşüne ait kılan

¹⁷ R. Bultmann, "The Crisis of Faith", (ed. R. Johnson), London: Collins, 1987, s. 246.

mitoloji, Tanrı'nın kendisinden değil, günah ya da bağışlanma fikrinden veya Tanrı fikrinden bahseder. Mitolojiyi giderek kerigmayı açığa çıkarmak, günah ve bağışlamanın fikri bir gerçeklikten çok, sadece Tanrı tarafından onaylanan somut dünyadaki karşılaşmanın yani somut oluşun gerçekliği olduğunu göstermektir.¹⁸

Tanrı'nın kişiyi çağırdığı bu iman, sadece bireyin dış dünya karşısında aldığı varoluşsal kararında vuku bulan "yine de" (nevertheless) açısından gerçekleşebilir. Bütün mitolojik konuşma, bu "yine de"yi saklamaya, mitolojiden arındırma ise, imana ait olan bu "yine de" özelliğini açık kılmaya çalışır. Bu, Tanrı'nın kurtarıcı gücünde, her varlığın kendi varoluşunun anlamına kavuştuğunu ve ancak bu sayede kendisine ait olduğu varlığı kavradığını ifade eder. "Yine de ben seninle beraberim. Benim sağ elimden tutun."¹⁹ "Yine ne"ye iman anlamında Tanrı'ya iman, Tanrı'ya hakiki imanı, bir dünya görüşünden ayırt eden şeydir. Varoluşu yaratan ve sınırlandıran güç hakkındaki bilgi, teorik bir bilginin ötesinde, kişinin varoluş sürecinde kendisine bahşedilen bilgidir.²⁰

Kendi gündelik kaygılarımız içinde, kendi eylemlerimiz ile güvenliğe erişeceğimizi zannettiğimizde, kendi eylemlerimizin kölesi oluruz. Bu ise, bize yanlış bir güvenlik bilinci verir.²¹ Güvenliğini sadece dünyada arayan kimse, Tanrı'nın fiilini göremeyeceğinden, Tanrı'nın sadece dünyada güvenlik arayışını terk etmekle bize özgürlüğü getireceğini anlayabiliriz.

Bultmann'a göre, insanın kendi hayatı ve tabiat üzerinde egemen olduğu yanılsamasına sevk eden bilim ve teknolojinin gelişimi, mutlak hakikatlere değil, sadece verili bir zamandaki göreceli değerlere sahip olunabileceği anlayışının oluşmasına yol açmıştır. Hıristiyan imanından beslenen hakiki özgürlüğün yerini, öznelci özgürlüğe bırakmasının nedeni, sadece dünya içinde güvenlik arayışını terk edememektir.²²

İman, insan varoluşunun doğa bilimi tarafından bilimsel gözleme açık olan bir nesne gibi kavranması ile bir krizin içine sürüklenmiştir. Bultmann, imanın bilimsel bulgularla değil, sadece bilimin hakikat iddiası ile karşıtlık içinde olduğunu

¹⁸ Bultmann, a.g.e., 1987, ss. 251-252.

¹⁹ Kutsal Kitap, Mezmurlar, 73-23.

²⁰ Bultmann, a.g.e., 1987, s. 244.

²¹ Alister McGrath, *The Making of the Modern German Christology*, Michigan: Apollos, 1994, s.164.

²² R. Bultmann, *Jesus Christ and Mythology*, Prentice Hall, London, 1960, s. 304.

kabul etmektedir. Bir başka deyişle, iman ve bilim arasındaki esas çatışma, bilimin sonuçlarından çok, bilimin nesnelere bakma biçiminden kaynaklanmaktadır. Tanrı'ya iman, doğa biliminin, kişinin karşılaştığı somut durumda sevginin iddiasını duyamamasına yol açan bir dünya görüşü olduğunu ortaya koymaktadır. Tarih bilimi de, Hıristiyan imanının üzerine kurulduğu kerigma asla tarih bilimi tarafından denetlenebilir bir şey olmamasından dolayı, iman için bir diğer krizi ifade etmektedir. Kişi Tanrı'yla sadece Tanrı'nın fiili ile karşılaştığından dolayı, Tanrı'nın bu yargısal fiili, tarih yazınının gözlemine kapalıdır. Çünkü işitilen kelimeler ile Tanrı'nın kişinin üzerinde fiilde bulunması, tarihsel (historisch) olarak gözlemlenemez. Modern bilim, Hıristiyan imanının sürekli kriz içinde olduğunu bir kere daha farkına varılmasını sağlamaktadır. Gnostik mitolojide ortaya konan dünyevi işlere dayalı güvenliğin günümüzdeki ifadesinin modern bilim ve teknoloji sayesinde sağlanan bir güvenlik olduğunu söylemeye çalışır.

Bultmann'ın mitolojiden arındırma çabası, modern insan için insandan radikal bir itaat isteyen Tanrı kelamının özgürlük çağrısının gerçek anlamının önündeki engelin kaldırılması anlamına gelir. Tanrı kelamı dünya görüşlerinin nesnelleştirici kavramsallığından kurtarıldığında, modern insana yeniden duyurulabilecektir. Kerigma modern insana duyurulması gerektiğinden, İncil'i mitolojiden arındırma görevi, bizzat Kerigma tarafından talep edilmektedir.

Bultmann'a göre, Sinoptiklerdeki apokaliptik-eskatolojik sözlerden başka İsa'nın bir kısım sözü, logia olarak bilinen ve antik Yunan dünyasına yabancı olan doğulu hikmet geleneğinin bir devamı iken, diğer bir kısmı Filistin Yahudiliği'nin amel ile aklanma anlayışına karşı protesto olarak gelişen ve temelde Yahudi dindarlığından yükselen mevcut düzene yönelik eleştirilerdir. Bultmann apokaliptik iddialardan, Tanrı Krallığı'nı bildiren peygamber sözleri olarak da bahsetmektedir.

Zira bu İncil ifadelerinde İsa ve insan-oğlu kesin olarak birbirinden ayırt edildiğinden, İsa'nın kendisini Mesih olarak vaaz ettiğini söylemek mümkün görünmemektedir.²³

²³ R. Bultmann, *Jesus Christ and Mythology*, New York, Scribners, 1952, s. 12.

2.1.2. Mitoloji ve Kadın

Herhangi bir mitte bir bireyin ruhsal gelişmesi anlatılıyorsa bu olayda kadının önemli bir yer tuttuğu çok az görülür. Eros ve Psykhe'nin öyküsü nadir rastlanan örneklerdir. Mitlerde kadınların rolü birbirine karşıt olacak şekildedir. Bir taraftan kaçınılmaz şekilde yaşamın kaynağıdırlar. Diğer tarafta ise tehlikeli, baştan çıkarıcı, acımasız ve yıkıcıdırlar. Aslında mitler insan tutkularını ve davranışlarını yansıttıklarına göre kadınların bu çelişik tavrı nasıl açıklanır?

Mitlerin kadınları birbirine karşıt nitelikleri ile ele almalarının bir nedeni, onların cinsel açıdan farklı olmasından kaynaklanır. İnsan, yani erkek farklı olana katlanamaz. Öteki kişi, yani kadın aynı zamanda istenmektedir. Bu durumda hem lanetlenir ve ondan korkulur hem de sevilir ve baş tacı edilir. Bu konuda yapılabilecek bir diğer açıklama, bebeğin annesi ile olan ilişkisi ile yapılabilir. Anne ve bebeği arasındaki temel ilişki sıcak ve koruyucu özelliktedir. Ama aynı zamanda öfkeli ve cezalandırıcıdır. Bu durumda kadınlara karşı ikircikli bir tavır ortaya konur. Kadınlar ve onları temsil eden tanrıçalar, erkeklerin yaşamında beklenmeyen tehlikelerin doğurduğu korkuları simgelerler.

Ana tanrıçalar hemen hemen dünyanın her yerinde hem yaşam veren hem de yaşam alan varlıklardır. Onlar toprağın canlı örnekleridir. Bitki ve hayvanların koruyucusudur. Aşk, evliliği ve analığı simgelerler. Tanrıçalar bu özelliklerin ya tümünü ya da bir kaçını temsil ederler. Nitekim Hindistan'da Kali, Sümer'de İnanna, Babil'de İştâr, Filistin'de Astarte, Yunan'da Aphrodite, Demeter ve Artemis, Roma'da Kybele ve Venüs, Mısır'da İsis böyledir. Mitlerde kahramanların kadınlarla ilişkileri, erkeklerin kadınlara karşı tutumunu göstermektedir. Kahramanların tutumu erkeğin doğasındaki çelişik dürtülerle nasıl başa çıkacağı konusunda öğretici niteliktedir.

Girit adasında kral Minos'un labirentinde canavar boğa Minotauros vardır ve her yıl ona canlı gençler adak olarak sunulur. Theseus o yıl boğaya adak olarak yedi genç kızı ve yedi delikanlıyı Girit' götürmekle görevlendirilen kişidir. Labirent o kadar karışıktır ki içinden çıkılması olanaksızdır. Ancak kralın kızı Theseus'a aşık olur. Ona labirentte kaybolmaması için bir yumak iplik verir. Theseus boğayı öldürür ve ip sayesinde kurtulur. Aynı zamanda kralın kızını da kaçıtır. Ama sonra onu küçük bir adada terk edecektir. Mitten anladığımızı göre Theseus daha ruhsal

olgunluğa erişmemiş olduğu için kazandığı başarıları henüz hazmedememiştir. Kralın kızı ise bir tarafı ile bir kadındır. Ama kahramanın sahip olmak istediği bir sevgili olduğu gibi aynı zamanda bir ödüldür. Bu öykü insanlara uyarı niteliğindedir. Olgun bir erkek olmanın zorluğunu anlatır. Olgunluğa ermemiş bir erkek için kadın, ister insan biçiminde olsun, ister canavar biçiminde olsun, tehlikelidir ve gerektiğinde yok edilmelidir.

Ancak kadınlara eşit haklar tanımayı öneren mitler de vardır. Gılgamış, Enkidu ile arkadaş olmuştu. Enkidu, bir kutsal fahişe tarafından baştan çıkarılırken yakalanan vahşi bir yaratıktır. İki arkadaş birçok canavarı öldürür. Ancak tanrılar da Enkidu'yu öldürür. Günümüzdeki ruhbilimciler bu öyküde, karşı cinse duyulan korku duygularını bulurlar. Canavarların öldürülmesi, kadınlara duyulan korkuyu simgeler. Ama bu korkunun yok edilmesi kadınlardan nefret etmekle veya onlara armağanlar verilerek olmaz. Onlara erkeklere eş statü tanıyarak ve onların da insanlığını onaylayarak mümkündür.

Bugün için yaşayan mitler, en üstün ilahi gücü erkek olarak gösterir. Ancak M. Ö. 20. 000 yılına ait olduğu saptanmış bir Venüs heykelciği, toprağın kadın olarak düşünüldüğünü gösterir. Bu heykelcik çok kaba olmasına rağmen bir kadının göğüs ve kalçalarını oldukça iri şekilde yansıtır. Bu ise yaşamı da veren gücün simgesidir. Efes'li Diana, çocukları emzirme gücünü taşıyan çok sayıda göğse sahiptir. Herhangi bir niteliği vurgulamak için belirli bir organı çoğaltmak, mitlerin ortak özelliğidir.

Medusa, eski deniz tanrıları Phorkys ve Keto'nun üç kızından ölümlü olanıdır. Başı saç yerine yılanlarla kaplıdır. Perseus, Hades'in başlığını giyerek görünmez olmuş ve Athena'nın yardımı ile onun başını orakla kesmiştir.

Demeter, bereketli toprak tanrıçasıydı. Bulunmuş olan bir kabartmada onun özelliklerini simgeleyen tahıl ve yılanlar açıkça görülür. Demeter, hasatla ilgili her şeyi denetlerdi. Kendisi aynı zamanda evlilik tanrıçasıdır.²⁴

2.1.3. Yunan Mitolojisindeki Tanrıçalar

Afrodit (Aşk ve Güzellik tanrıçasıdır.)

²⁴ <http://www.nuveforum.net/633-mitoloji/35227-mitoloji-kadin/>, 04. 06. 2009.

Agdistis	(Hem dişilik hem de erkeklik vasfı bulunan tanrıçadır)
Apate	(Hilenin tanrıçasıdır. Pandora'nın Kutusundaki ruhlardan biri)
Artemis	(Vahşi doğa, avcılık ve ay tanrıçasıdır.)
Athena	(Akıl, sanat, strateji, barış tanrıçasıdır.)
Bia	(Şiddetin, gücün tanrıçasıdır.)
Chloris	(Çiçek ve ilkbahar tanrıçasıdır.)
Demeter	(Bereket ve evlilik tanrıçasıdır.)
Doris	(Deniz tanrıçasıdır)
Elais	(Yağ tanrıçasıdır. Herhangi bir şeyi yağa çevirebilmektedir)
Elpis	(Umudun tanrıçasıdır)
Eurybia	(Poseidon altında küçük bir Deniz tanrıçasıdır.)
Gaia	(Yeryüzünü simgeleyen tanrıçadır.)
Harmonia	(Çift soylu karakterdir.)
Hebe	(Gençlik tanrıçasıdır.)
Hemera	(Gün'ün tanrıçasıdır.)
Hera	(Göklerin kraliçesi olup çok kıskanç bir tanrıça olarak bilinir.)
Hestia	(Ocak (ateşi) tanrıçasıdır. Günlük ev hayatında önemlidir.)
Metis	(Hikmet tanrıçasıdır.)
Mnemosyne	(Hafızanın, hatıranın tanrıçasıdır.)
Nemesis	(Aşırı gurur ve enaniyete düşenleri cezalandıran tanrıçadır.)
Nike	(Zafer tanrıçasıdır. Çok hızlı koşma ve uçma yeteneği vardır.)
Penia	(Fakirliğin tanrıçasıdır.)
Persephone	(Ölümler ülkesinin tanrıçasıdır.)
Selene	(Ay tanrıçasıdır.)
Sinope	(Sinop şehrinin eski adıdır.)
Themis	(Adalet ve düzen tanrıçasıdır.)
Thetis ²⁵	(Suyun tanrıçasıdır.)

2.1.4. Roma Mitolojisinde Tanrıçalar

Aera Cura	(Yer altında (ahiret) şeytani bazı bölgelerin tanrıçasıdır.)
Ceres	(Anne sevgisinin ve büyüyen bitkilerin tanrıçasıdır.)

²⁵ <http://www.sanaldalnumara.com/forums/mitoloji/2786-yunan-mitolojisindeki-tanricalar.html>, 04.06. 2009.

Concordia	(Barış, esenlik, anlaşma ve uyum tanrıçasıdır.)
Copia	(Bolluk tanrıçasıdır.)
Cura	(İnsanları kilden yaratan tanrıçadır.)
Dea Dia	(Büyüme, gelişmenin tanrıçasıdır.)
Dea Tacita	(Ölümlerin tanrıçasıdır.)
Disciplina	(Disiplin ve düzen tanrıçasıdır.)
Fides	(İnanç, vefa ve sadakatin tanrıçasıdır.)
Fortuna	(Şansın tanrıçasıdır.)
Laverna	(Hırsızların, şarlatanların koruyucu tanrıçasıdır.)
Libitina	(Ölümün, cesetlerin ve cenazenin tanrıçasıdır.)
Naenia	(Cenazelerin tanrıçasıdır.)
Nixi	(Doğum ile ilgili tanrıçadır.)
Patalena	(Çiçeklerin tanrıçasıdır.)
Securitas	(Güvenlikten, Roma'nın güvenliğinden sorumlu tanrıçadır.)
Spes	(Umudun tanrıçasıdır.)
Veritas	(Doğruluk ve hakikatin tanrıçasıdır.)
Vesta ²⁶	(Ocak, yuva ve ailenin bakire tanrıçasıdır.)

2.1.5. İlk Kadının Yaratılması

Prometheus'un kurnazlıkla çalarak insanlara verdiği akıl onları şımartınca Zeus o zamana kadar yalnız erkeklerden ibaret olan insan topluluğuna ceza vermek istedi ve onlara kadını gönderdi. Zeus, oldukça başarılı bir usta olan oğlu Hephaistos'tan kadını yaratmasını istedi. Hephaistos babasının isteği üzerine çamuru su ile yoğurdu ve görenleri şaşırtacak güzellikte bir kadın vücudu yarattı.

Olympos'ta oturan tanrıçaların en güzeli olan ve kendi karısı olan Aphrodite'in vücudunu model olarak kullanmıştı. Heykel bitince onun kalbine ruh yerine bir kıvılcım koydu. O zaman heykelin gözleri açıldı. Kolları bacakları kıpırdamaya ve dudakları konuşmaya başladı. Onu süslemek için bütün tanrılar ve tanrıçalar yardım ettiler. Herkes kendisinden ona bir şey armağan etti ve ona Rumca "bütün armağan" anlamına gelen Pandora adını taktılar. Athena ona güzel bir kemer, süslü elbiseler verdi. Letafet perileri Kharites beyaz göğsüne parlak altın gerdanlık

²⁶ <http://www.webhatti.com/tarih/69081-roma-mitolojisinde-tanricalar.html>, 04. 06. 2009.

taktılar. Aphrodite başına güzellikler saçtı. Güzel saçlı Horalar ilkbahar çiçekleriyle onu süslediler. Hermes Pandora'nın kalbine, hıyanet ve aldatıcı sözler yerleştirdi. Zeus da ona esrarlı bir kutu armağan etti ve ona dedi ki; Sakın verdiğim kutuyu açma, içindeki iyi şeyler uzaklara kaçır ve onların yerine fenalıklar gelir, seni rahatsız ederler. Bu kutuyu iyi sakla bütün insanların saadeti ve felaketi bu kutunun açılıp açılmamasına bağlıdır. Böyle dedikten sonra baş tanrı ilk kadını yeryüzüne indirdi ve Prometheus'un kardeşi Epimetheus'a gelin olarak gönderdi. Prometheus kardeşine Zeus'dan hiç bir şekilde hediye kabul etmemesini tembih ettiği halde Pandora'nın güzelliğine hayran kalan Epimetheus öğüdü tutmadı ve onunla evlendi.

Pandora da tıpkı tüm kadınlar gibi doğuştan meraklı olduğunda dünyaya gelir gelmez kutunun içinde ne olabileceğini düşünmeye başladı ve Zeus'un uyarısını unutarak kutuyu açtı. Kutunun içindeki hastalık, keder, ıstırap, yalan, riya gibi insanları rahatsız edecek ve onları felakete sürükleyecek ne kadar kötülük varsa hepsi açılan kutudan kuşlar gibi uçtular. Pandora hatasını anlayarak biraz sonra kutuyu kapadı ancak kutuya kapatılan kötülüklerin arasında, insanları yaşatacak, teselli edecek "ümit"te vardı. Fakat ümit dışarı çıkamamış kutuda kalmıştı. Böylece Zeus ilk kadını beraberinde kötülüklerle dolu bir kutuyla yeryüzüne yollayarak insanlardan intikam almıştı.²⁷

2.2. Din ve Kadın

“-Hristiyanlığı horgörmekte İslam bin kez haklıdır. Çünkü İslâm erkekleri varsayar... " (Wenn der Islam das Christenthum verachtet, so hat er tausend Mal recht dazu: der Islam hat Männer zu Voraussetzung...)

Nietzsche, bir solukta yazdığı tek metinde -Der Antichrist- kendisinin Kitab-ı Mukaddes eleştirisinden çıkardığı sonuç şudur:

-“Tanrı'nın ilk hatası, insanı can sıkıntısından kurtarmak amacıyla hayvanları yaratmasıdır; ikinci hatası ise kadını yaratması. ”

-“Kadın, Tanrı'nın ikinci hatasıdır. Kadın özünde yılan'dır, Heva'dır. ("Das Weib ist seinem Wesen nach Schlange, Heva"), bunu her rahip bilir. Dünyadaki tüm felâketler kadından gelir, her rahip bunu da bilmektedir. "

²⁷ <http://mitoloji.info/yunan-mitolojisi/mitoloji-de-kadin.nedir>, 04. 06. 2009.

Kur'an'da 'yılan' karşılığında kullanılan 'el-hayye' kelimesi (Tâhâ: 20), tıpkı 'havva' gibi kökünü 'hayat'ta bulmaktadır. Yılan simgesinin tıb'da kullanılması da sebepsiz değildir. Doğa, Kadın ve Yılan... gerçekte 'yaşam'ın en aslî simgeleridir ve bu simgeler ne yazık ki modern bilinç tarafından hâlâ çözümlenmemiş olarak durmaktadır.

Şeytan'ın bu kavram grubu içine dâhil edilmesi, sanıldığı gibi aksine, Hıristiyanlığı öncelemektedir. Doğa, dört unsurun toplamıdır; yani 'madde'nin ta kendisidir. Dolayısıyla 'kötü'dür. Doğa'nın kötü tarafı yoktur; kendisi bizzat kötünün kaynağıdır.

Aslında "uzun yaşam"ın sembolü olarak yorumlayabileceğimiz yılan'ın diğer özellikleri, meselâ soğukluğu, sinsiliği, şeytanlığı, vs. teolojik edebiyatın itibar ettiği yönüdür. Meselâ, öldürülmesi gereken 'nefs' (anima) da esasen hayvanî'dir ve tıpkı 'havva' gibi, 'hayye' gibi 'hayvan' da son tahlilde kökünü 'hayat'ta bulur. ”²⁸

“İnsanlığın ilk öyküsü, cinsel bir öyküdür. Ve bu başlangıç öyküsü, nedense hep bir baştan çıkma/çıkarma öyküsü olarak okunmuştur.

Başlangıç öyküsünü kısaca ve fakat yaygın simgeleriyle hatırlamakta fayda vardır:

Önce toprak. Sonra Adem, Havva!

Bu bahçede bir ağaç, bir de meyve: Elma. Öykünün en can alıcı sahnesinde insanın, bir yılan- fıslayan, tıslayan, vesveseci, sinsi bir şeytan- aracılığıyla baştan çıkarılışı bulunmaktadır.

Yani; Adem ve Havva/Yılan ve Elma.

Bu öğeler birbiriyle temasa geçtiğinde, o anda, suç ve ceza oluşmuş, sakinlerinin tamamı bu bahçeden kovulmuştur.

Başlangıç öyküsü, rüsum ulemasının elinde ne yazık ki bir günah öyküsü hâline dönüşmüştür. Çünkü bu zihniyete göre, ilk izdivaç bir zina, bir yasak ilişkidir.

²⁸ D. Condioglu, 27 Eylül 2009, Teolojik Edebiyat ve Kadının Cinselliği, *Yeni Şafak* (Akademik metin içinde kullanmak amacıyla, köşe yazısında yer alan cümle yapısındaki değişiklikler tarafıma ait.)

Bu ilişkinin meyvelerinden insan soyunun ilk üreme tarzı da ne yazık ki ancak 'ensest'i meşrûlaştıracak mahiyette olmuştur. Oysa

- Kur'an, Havva ismini zikretmemekte,
- 'Adem' ismini de çokluk özel isim olarak değil, cins isim olarak yani bir şahsın değil, bir türün ismi olarak kullanmakta,
- Tadılan meyvenin adı zikredilmemiş ve Kur'an, bu ağacı gayet nefis bir teknikle soyut bir hâle getirip onu 'ebedilik ağacı' olarak nitelendirmiştir.

Kezâ şehvetin sembolü olan 'yılan' figürünü de 'şeytan'a dönüştürmek suretiyle meseleyi bir çırpıda entelektüel bir sorun düzeyine çıkarmış ve tartışmanın odağına Tanrı'nın güzel isimlerini bilip-bilmeme konusunu yerleştirmişdir.

İlk günah, cinsel bir günahdan çok, entelektüel bir günah olmuştur. Bu öykü, ancak zahiren, insanın, insanını hayvanına ezdirmesinin öyküsüdür.

Dolayısıyla, yılan ve elma öğeleri olmaksızın insanın serüveni anlaşılacaktır.

Yahudiliğin ve Hıristiyanlığın etkin yorumlarının aksine, meselâ kadîm Babil anlatılarını da dikkate alarak Adem'le yılanı, Havva'yla elmayı yan yana getirebilir; yılanı fallik bir simge (penis) ve elmayı ise kadınlığın/bekâretin temsili olarak yorumlayan kadîm geleneklerin uyarılarını.

Maden mertebesi: toprak/bahçe.

Bitki mertebesi: elma (kadın)

Hayvan mertebesi: yılan (erkek)

İnsan mertebesi: Adem'le Havva (beşer/insan) ;olarak algılamak mümkündür.

Kur'an-ı Kerim, yılan ögesi yerine şeytan'ı yerleştirmekle insandaki şehvet ve öfke yetilerine atıfta bulunmuş, Adem'in eylemindeki sebebi, marifetiyle, yani bilme yetisiyle değil, bilâkis doğasıyla/güdüleriyle açıklamayı tercih etmiştir.

Kur'an, kitab-ı mukaddes geleneğinin tam aksi bir istikamet izleyerek Havva'yı (Kadın'ı) tek suçlu olmaktan çıkarıp erkeğin de, kadının da bilme yetileri

(kuvve-i nutkiye) yerine güdülerine (kuvve-i şehviye ve gazabiye) tâbi olmalarını eleştiri konusu yapmıştır. Adem'le Havva'yı kandıran, yoldan çıkararak gerçekte şeytanın fısıltıları olmayıp Varlık'ın insanın özünde harekete geçen işvelerinin/cilvelerinin bir eseridir.

Kur'an simgeselliği açısından Havva'ya Nun (Hokka), Adem'e ise Kalem verilince, insanlığın tarihi harf harf yazılmıştır. Öyle ki, yılan, Kur'an'da 'Kalem'e, elma ise 'Hokka'ya dönüşmüştür. Dehr (zaman) da denilen levhaya nakşolunan harfler, ancak, Adem'in kalemi Havva'nın mürekkebiyle birleşince yazılabilmiş ve böylelikle birlik çokluk hâlini almıştır.²⁹

“Hıristiyanlığa göre Şeytan yılan, yılan kadında tecessüm etmiştir. Böylelikle bedenî olan ruhî'nin, maddî olan sûrî'nin, tabî olansa ilahî'nin karşıtı sayılmıştır.”³⁰

“Hıristiyanlığın kadın tasavvuru farklı kişilikler üzerinden öne sürülmektedir.”

31

Lilit

"La femme fatale" elindeki gücü kullanmasını bilen kötücül kadın demektir. Dinî edebiyat açısından "la femme fatale"nin en dehşet verici örneği, nedense hürmete lâayık bulunmaktadır.

Lilit, Adem'in ilk karısıdır. Adem'den ayrıldıktan sonra İblis'le evlenen ve Adem'le Havva'ya yasak meyveyi uzatan kadındır. Üç büyük dinin ortodoksisinin tanımadığı, tanımlayamadığı bir kadın tipi olarak Lilit, yani kötülüğün anası ve aynı zamanda tarihteki ilk feministtir.

Uysal ve saf nitelikleri ile Adem'in eşi olarak elmayı yiyen kadın Havva iken, Adem'in kaburga kemiğinden değil, bizzat Adem gibi topraktan yaratılmış olan, ilk defa erkeğe isyan eden ve elmayı elinde tutan kadın ise Lilit'tir.

²⁹ D. Condioglu, *Yeni Şafak*, Yılan ve Elma, Kalem ve Hokka 08 Kasım 2009. (Akademik metin içinde kullanmak amacıyla, köşe yazısında yer alan cümle yapısındaki değişiklikler tarafıma ait.)

³⁰ D. Condioglu, *Yeni Şafak*, Âdem'in İlk Karısı, 14 Kasım 2009. (Akademik metin içinde kullanmak amacıyla, köşe yazısında yer alan cümle yapısındaki değişiklikler tarafıma ait.)

³¹ D. Condioglu, *Yeni Şafak*, Çıplak Hakikat, 15 Kasım 2009. (Akademik metin içinde kullanmak amacıyla, köşe yazısında yer alan cümle yapısındaki değişiklikler tarafıma ait.)

Havva

İlk annedir. Bizim, türümüzün, insanın, insanlığın annesidir. İnsan neslinin üremesine yol açan kadındır. Yoldan çıkışı kadınlığından değil, insanlığındandır.

Ayartıcıdan çok, o da Adem gibi ayartılmıştır.

Hıristiyanlığa göreyse, ayartan, yoldan çıkaran, yolda düşüren, günaha, yani dünyaya düşürenidir. Erkeği ayartan kadındır. Ayartıcı, fettan, mel'un, meş'um, sinsi, soğuk, uğursuz ve ... kaçınılasıdır. İlk ilişkinin adı da ilk günahdır.

Adem'in eşidir. Ve tek başına anlamı yoktur. Varlığını ve varlığının anlamını Adem'den almakta ve Adem'le kazanmaktadır. İtaat ettikçe, kendisini aileye adadıkça sıhhat elde ettiğine inanılmaktadır.

Adının açılımından da anlaşılacağı üzere, yaşamın kaynağı olan, aynı zamanda insanın cennetten kovulmasına yol açan kadındır. Yine, Hıristiyanlığa göre: Şeytan'ın işbirlikçisidir. Şeytanın, yani yılanın... yani yaşamın... doğal yaşamın... Yaşamın meyvesi ve sebebidir.

Hz. Meryem

Hristiyan inancının olumlu kadın figürü Hz. Meryem'dir. Ve yine Hristiyanlığa göre, Tanrı'nın annesi bakire Meryem'dir. Afif, sadık, merhametli ve asalet sahibidir. Kendini Tanrı'ya adanmış ve mabed'de büyümüştür. Rahibelerin - Tanrı'dan korkan kadınların- simgesidir.

Hz. İsa'nın dünyaya gelişi, onu bir bakire'nin doğurmasıyla mümkün olur. Yani bir erkekle birleşmediği hâlde, bir cinsel ilişki söz konusu olmaksızın annesi Hz. Meryem kendisine hamile kalmıştır. Şehvetsiz ve erkeksiz bir hamilelik sürmüştür.

Hz. Meryem sadece annedir, ama eş değildir. Hayatında nisbeti olan iki erkek vardır: Babası ve oğlu.

Betül, Hz. Meryem'in sıfatıdır. O dönemde erkeklerden kesilen, uzak duran, erkek seçeneğini 'ibtal' eden, yani erkeklerden kaçınan, 'tebettül' eden kadınların sıfatıdır Betül. "Allah'tan korkan kadın" anlamı taşıyan rahibenin sıfatı... mabede

kapanan, orada vaktini ibadetle geçiren, kendini Allah'a adayan kadınların sıfatı...
Allah'tan korkan kadınların, 'rahibe' kadınların sıfatı...

Mecdelli Meryem

Tevbekârlığın simgesidir. İsa'nın ayaklarını öpen kadındır. Güzel ve aynı zamanda bedenindeki ruhu keşfeden kadındır. Bir erkek sayesinde değil sadece, bizatihi Tanrı'nın sayesinde göğe yükselmiştir.

Maria Magdalena

Nini'den Venüs'e evrilen kadının simgesidir Orta malı Afrodit iken, göksel Afrodit hâline gelmiştir.

Batı'nın kadın imgesini oluşturan iki figürden daha söz etmek mümkündür:

Jüdit

İnançlı, cesur ve dul bir kadındır. Sırf kuşatma altındaki şehrini kurtarmak için düşman ordusunun komutanı Holofern'le onun çadırında birlikte olmuş ve fakat akabinde uyuya kalan Holofern'in kafasını keserek şehrini istiladan kurtarmıştır.

Jüdit, bir elinde kan damlayan kılıcı, diğer elindeyse Holofern'in kellesini tutan kadın yapısıyla simgeleştirilmektedir.

Erkek gibi kadındır. Düşmanıyla haz almaksızın birlikte olan ve bu yasak ilişkiden bir kahramanlık vücuda getiren kadındır.

Tarih boyunca pek güzel bir kadın olarak resmedilmemiştir. Çatık kaşlıdır. Sinirlidir. Yüreği pektir ama gönlü boştur. Erkek gibidir ve aynı zamanda bir ahlâk abidesidir.

Salome

Yüreği kinle, intikamla dolu Hirodias'ın kızıdır. Üvey babası Herod'dan yedi tül dansı karşılığında Hz. Yahya'nın başını talep etmiş, aynı zamanda da amacına ulaşmıştır. Salome, Lilit'in yoldan çıkardığı Havva'ya benzemektedir.

Judit ve Salome, şiddetten büyük haz alan kadınlardır. Öldürürken ölürlər. Ölmek için, ölüm yoluyla zevki tatmak için öldürmüşlerdir. Judit nasıl Holofern'in kellesini almışsa, Salome de Hz. Yahya'nın başını talep etmiş ve amacına ulaşmıştır.

2.3. Egemen Sinema ve Kadın³²

2.3.1. Feminist Eleştiri

Sinema alanında gerçekleştirilen ilk çalışmalar daha çok kadının cinsel rolünü özerklik ve bağımsızlık temeline göre olumlu veya olumsuz olarak tanımlıyordu.

1970'lerde film kuramında gözlenen gelişmeler feminist eleştiriye de etkiledi. Öncelikle göstergebilimin etkisiyle Oedipal sürecin sanat çalışmalarının üretiminde de egemen olduğunu söylediler. Bunun sonucunda feminist eleştirmenler toplumsal eleştiri bağlamının dışına çıkararak, sinemada anlamın nasıl üretildiğiyle ilgilendiler.

Molly Haskell'in 'From Reverence To Rape' adlı kitabı sinemanın başladığı yıllardan 70'lere değin, kadının Hollywood filmlerindeki görüntü ve rollerini inceleyen ampirik ve tarihsel bakış açısını içeren tümevarımcı bir yaklaşımdır.³³

"Kadın", artık "gerçek" yaşamdan çok, sinema perdesinde var olan bir kişidir. Kadın anlatıda veya anlatılar grubunda, öykünün ve olay örgüsünün düzenini yönetir.

Eğer normatif olmayan bir role sahip kadın ekonomik denetim ve üretim içendeyse, bu denetimi filmin sonuna doğru erkeğe terk eder. Romantik aşk, çoğunlukla kadının kararını etkileyen en güçlü normatif roldür.³⁴

Klasik Hollywood anlatısında kadını "iyileştirme"ye yönelik bir eğilim göze çarpar. Kadın çoğunlukla, film öyküsüne "dert" katan öğedir.

2.3.2. Egemen Sinemada Anlatı ve Anlatım

Konusu suç ve suçun bir dedektif tarafından araştırılması olan "film noir" da ise, kadın suçtan bağımsız olarak çözüm bekleyen bir gizemdir. Çoğu "film noir" da

³² D. Derman, *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*, 1989, ss. 15-22.

³³ A. Kuhn, *Women's Pictures, Feminism and Cinema*, İkinci Baskı, St. Edmundsbury Press, Suffolk, 1982, s. 32.

³⁴ Kuhn, a.g.k., s.34.

öykünün odağı suçun ve “kadın” sorusunun çözümüdür. Egemen sinemanın anlatı kalıplarını çok belirgin bir biçimde kullandığı için “film noir”, feminist eleştirinin sıklıkla incelediği bir türdür.

Sinematografik görüntü, fotografik görüntüden yararlanır, bunun yanında kendi kodlarını da üretir. Çerçeveleme ise, sinematografik görüntünün en önemli araçlarından biridir. Genel, orta ve ayrıntı çekimler ayrıca kendi anlamlarını da yaratırlar. 1920 Klasik Hollywood filmlerinin tipik ölçeği ayrıntı çekimdir. Bu ölçek, başrol oyuncularını ve onların duygularını göstermek amacıyla kullanılır.

Anlatı sinemasında “gerçek izlenimi” veren bir kurmaca dünya üretilir.

2.3.3. Göstergibilim ve Psikoanaliz

Göstergibilim, toplumdaki göstergeleri ve anlam üretme süreçlerinin kültürel yapılarını inceler. Filmin göstergeler aracılığıyla kendini ifade ederek anlam ürettiği savı, göstergibilime dayanmaktadır.

Ataerkil Bilinçaltı ve Kadın: Psikoanalitik kurama göre birincisi, kadının penise sahip olmamasından dolayı hadım edilme tehdidini simgelemesi, ikincisi ise, bu eksikliğinden ötürü çocuğunu yetiştirirken onu sembolik alana sokmasıdır. Kadın çocuğunu penis sahibi olma arzusundan dolayı gösteren (signifier) duruma getirir.³⁵

Ann Kaplan ‘Women and Film’ adlı kitabında annelik narsistik bir ilişkiyi tanımlar, bu açıdan erkek fetişizmiyle paraleldir. Erkek, kadın tehdidini ortadan kaldırmak için onu fetiş haline getirir, yani iğdişliği ve iğdişlik tehdidini simgeleyen kadını fallusa dönüştürür. Kadınlar ise aynı şeyi çocuklarına uygularlar. Çocuklarında fallus eksikliklerini gidererek hadım edilmişliği dengelerler. Julia Kristeva’ya göre annelik isteği kadının kendi babasından bir çocuk sahibi olma ve babanın da bu çocuğa benzeyerek değerini kaybetmiş bir erkek olarak yerine oturmasıdır. Böylece bebek babanın işlevini görür, yeniden üretilen arzuyu özgünleştirir ve doğrular. Bu narsistik ilişkinin diğer bir yönü de, annenin kendi bedeninde annesini özdeş görmesidir. Filmlerde erkeğin kadına bakışıyla egemen olması, annenin temsil ettiği tehdidi ataerkil stratejiyle el altında tutmak ve bir

³⁵ L.Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Movies and Methods II*, (Der. Bill Nichols), University of Cal. Press, Berkeley, 1985, s. 305.

anneye sahip olmanın hafızada bıraktığı olumlu ve olumsuz etkileri denetlemek anlamına gelmektedir.

Psikoanaliz yoluyla çözümlenmesi, kadını yukarıda değinilen nedenlerden ötürü muamma, “öteki” haline getiren ataerkil mitosları çözümlenmeyi sağlar. Genre melodramlar, kapitalist çekirdek ailenin kadın üzerindeki baskı ve kısıtlamalarını göstermesi ve bunları doğal ve verili olarak kabul etme konusunda izleyiciye eğitici bir söylemde bulunması açısından incelemelere ışık tutmaktadır. Melodramın konusu genellikle anne-çocuk, karı-koca, baba-oğul ve bunlar arasındaki ilişkileri kapsar. Hollywood sinemasının “saygınlığa” sahip diğer genre’larında önemli bir role sahip olmamasına karşın, kadının melodramlarda başrolde olması bu bağlamda önem kazanmaktadır.

Kız çocuğunun konuşmaya başlamadan önce anneyle yanıltıcı bir birliktelik sürdürdüğünü belirtir. Konuşmaya başlaması ile birlikte bu krallığın sona ermesi ve kız çocuğun özne ve nesneyi içeren sembolik dünyaya dönmesi gereklidir. Kendisi için tanımlanan nesne konumunda (penis eksikliğinden dolayı) erkek isteğinin alımlayıcısı ve rol yapan yerine, gözüken durumuna girer. Kendi cinsel zevkini yapılandırabilmesi ancak nesneleştirilmesiyle olasıdır. Erkeğin yapılandırılmasının da sadizm çevresinde olması dolayısıyla kız çocuk kendisine bunu uyarlayarak mazohist tavrı benimser. Kız çocuk giderek büyür ve bu süreç içinde kendisini erotik olanın fantazisine yerleştirir. Bunu iki yolla yapar; ya kendisi erkek isteğinin edilgen alımlayıcısıdır, ya da aynı durumda olan başka bir kadını “izleyerek” kendini bu konuma getirecek biçimde geliştirir.

“Scopophilia” ve Sinema: Kadının edilgen olarak bakılma konumu ve erkeğin etkin bakma zevki, sinemanın sunduğu doyumlar ve zevkler arasında, en önde gelenidir. Hazzın kaynağı olan bakma/bakılmayı Freud, erotojenik bölgelerden bağımsız işleyen bir dürtü olarak görür. “Scopophilia-görme severlik kuramını” bakış zevkinin başkalarına yansıtıldığı pre-genital otoerotizmle bağdaştırır.³⁶ Çocukken başkalarını gizlice izleyerek duyulan zevk, yetişkinlikte de başka biçimlerde varlığını sürdürmektedir.

³⁶ Mulvey, a.g.m., s.307.

Egemen sinemanın işlevi bu aşamada ortaya çıkmaktadır. Anlatının doğası, filmi karanlıkta izleme zorunluluğu, ışığın aydınlık ve karanlık açısından değişkenliği izleyicide ayrı ve özel bir dünyaya baktığı ve dikizci/röntgenci fantazilerini harekete geçirme dürtüsünü yaratır. Bu göz (kamera ve projektör), bakışı deliğin çerçevesiyle sınırlı olan ve anahtar deliğinden bakan gözü taklit eder.

Kadın izlerken de isteğine sahip değildir, kendini cinsellikten uzaklaştırır; erkek ise isteğin ve kadının sahibidir.³⁷

2.3.4. Lacan ve Sinemada Özne

Sinema “scopophilia”yı narsistik açıdan da geliştirir. Egemen sinemanın bu türden yapılanmasını, çocukluğun bilinçaltı süreçlerine göre açıklayan Freud sonrası psikoanalistlerden Jacques Lacan’ın modeli olmuştur. Lacan’ın bu modelinden hareketle, özellikle C. Metz, sinemada metin ve izleyici arasındaki ilişki konusunda bilinçaltı süreçler tarafından oluşturulan belli bir izleyici/özne modeli ortaya atmıştır. Bu modele göre insan öznesi, dil öğrenme sürecinde gelişerek yapılanan dış dünyayla ilişkiler sonucunda biçimlenir. Bilinçaltı bu süreçlerin yan ürünüdür.³⁸

Lacan’a göre, çocuğun aynada kendi görüntüsünü gözlemlemesi egosunun oluşmasına önemli bir katkıda bulunur, çünkü çocuk aynadaki yansımalarını kendi bedenine oranla daha bütün görür ve bu deneyim ona zevk verir. Bedenin olduğundan daha büyük algılanmasını sonuçlayan bu yanıltıcı gözlem sonucunda çocuk, kendi bedeni dışındaki yansımaları daha üstün kabul eder. Bu yansıma ileride çocuğun başkalarıyla özdeşleşmesini mümkün kılan ideal egoyu oluşturur. Bu önemli ayna evresi çocuğun dil öğrenmesini önceden belirler.³⁹ Annette Kuhn, ayna dönemini “specularity” (izlenirlik) açısından öncelikli biran olarak niteler, çünkü aynada kendi bedeninin dış çizgilerini gören çocuk, kendi bedenini annesininkinden ayırır ve dilin kullanılması için gerekli olan özne/nesne ayırımını öğrenir.⁴⁰

Lacaryen psikoanalize göre, bilinçaltı da dil gibi yapılanmıştır. Kısaca bilinçaltı, özneyle aynı süreçte -dil kazanma sürecinde- üretilir. Mulvey ve Kuhn,

³⁷ Ali Barış Kaplan, Birey ve Toplumun Doğa ile Diyalektiği Çerçevesinde İletişim ve Yönetim Süreçlerinin Sinematografik Düzlemde Okunması: 2001 A Space Odyssey, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli, 2007, s. 27.

³⁸ Kuhn, a.g.k., s. 45.

³⁹ Mulvey, a.g.m., s.305.

⁴⁰ Kuhn, a.g.k., s. 27.

Lacan'ın kuramına dayanarak ayna evresinin, düşselin matriksini, gözlem/yanlış gözlem'i, özdeşleşmeyi ve "Ben" in biçimlenmesini, özneliği oluşturan görüntü olduğunu belirtirler. İnsan özneliği, bilinçaltı ve dil arasında bir bağlantı vardır. Lacan, özneliğin diğer şeylerin yanısıra, konuşma eyleminin içinde ve onun aracılığıyla yapılandığını söyler. Örneğin, "ben" sözcüğünün söylenmesi sırasında bunu söyleyen kişinin dış dünyadan kendini ayırabilmesi için kavramlaştırmaya gereksinimi vardır. Konuşan "ben" sözcüğünü söylerken aynı zamanda bu özneliği üretmektedir. Bu bağlamda süreç kavramı iki nedenden dolayı önemlidir. Birincisi, özne yalnızca dilin kazanıldığı anda olmuş değildir, ikincisi özne kavramı özneliğin her zaman yapışık, birliksel ve sonul olduğunu önermez.

Lacan'ın ayna evresi Freud'un narsizm (bakışın nesnesinin insanın kendi bedeni olması) olarak nitelendirdiği "scopophilia"ya denk düşer. Freud bunun dışında "dikizcilik" (öne dışında bir nesneye bakma arzusu) ve "teşhircilik"e de (teşhirci özneye bakışın kaynağı olarak yeni bir öznenin sunulması) değinir. Mulvey, bakıştan duyulan bu zevkleri geleneksel sinema durumlarına ve film terimlerine göre açıklar. Buna göre "scopophilia"da öznenin perdedeki nesneyle özdeşliği ayrıştırılır. İkincisinde ise, izleyicinin büyülenmesi ve benzerini gözlemlemesi yoluyla egonun perdedeki nesneyle özdeşleşmesi beklenir. Birincisi, cinsel içgüdülerin işlevi, ikincisi ise, ego libidonun işlevidir. Freud bu ikisinin birbirinden farklı olmakla beraber, ilişkide olan ve üst üste gelen yönlerine dikkat çekmiştir. Aynı konuda Mulvey'e göre,

... bunların ikisinde de anlamlama yoktur, bir idealizasyona eklenmeleri gerekir. İkisi de algısal gerçeklikte farksızlığı amaçlar, dünyanın düşsel ve erotize edilmiş tasarımı yoluyla öznenin algısını biçimlendirir ve ampirik nesneliği taklit eder.⁴¹

Sinema, kendi tarih sürecinde, ego ve libidonun içinde mükemmel bir fantazi dünyası buldukları gerçek yanılsamasının önemli bir bölümünü evrimleştirmiştir. Perdenin fantezi dünyası, cinsel içgüdüleri ve özdeşleşme süreçlerini sembolik bir dizgede biçimlendirerek isteğe yön verir. Dille doğan arzu içgüdüsel ve düşseli aşar, ancak yine de hareket noktası olan hadım edilme kompleksine döner. Böylece biçimi açısından zevk verici olan bakış, bağlamı açısından tehdit edici olabilir. Sinemada bir

⁴¹ Mulvey, a.g.m., s. 309.

yönüyle zevk veren, öbür yönüyle gerginlik yaratan bu paradoksu gerek yeniden sunum, gerekse görüntü bağlamında kristalize eden kadındır.

2.3.5. Görüntü Olarak Kadın, Bakışın Alıcısı Olarak Erkek

Cinsel dengesizliğe dayanan bir dünyada bakışın zevki de etkin//erkek ve edilgen/kadın olarak ayrılmıştır. Erkek bakışı kadına yöneliktir, kadın ise fantezisini bu bakışa uygun olarak biçimlendirir.

Kadına yönelik üç erkek bakışı söz konusudur: birincisi, erkeğin kameranın çektiği olaya bakışı (teknik olarak nötr olan bu durum içsel olarak dikizci ve erildir, çünkü filmi çekinin erkek olduğu kabul edilir, filmi çeken kadın dahi olsa bakış açısı erkektir -seksist ideoloji-); ikincisi ise, kadını bakışın nesnesi haline getiren anlatıdaki erkeğin bakışı; sonuncusu ise, ilk iki bakışı taklit eden erkek izleyicinin bakışıdır.

Bu temele göre, kadın geleneksel teşhirci rolünde gösterilir ve erkek de kadını dikizci açıdan izler. Kadın bu süreçte güçlü görsel ve erotik etkilerle kendine bakılmakta olduğunu vurgular. Kadının cinsel nesne olarak gösterilmesi erotik seyirliğin leitmotivi haline gelmiştir: Kadın bakışı yakalar, kendini erkek arzusuna göre yönlendirir ve erkek bakışını anlamlandırır. Kadınların cinsel fantezileri, filmlerdeki cinsel rolleriyle de pekiştirilir. Mary Ann Doane, “The Woman’s Film: Possession and Address” adlı yazısında, melodramın kadının izleyiciliğini oluşturduğunu ve kadının mazohistik fantaziye katılmasını sağladığını belirtir.⁴² Ancak kadına yönelik filmlerde bakış erotik değildir. Oysa sinemanın erkek kahramanları, erkek izleyiciye egemenlik ve denetim karışımı kusursuz bir ayna benliği verir.

Mulvey’e göre, geleneksel sinema müzikaller dışında anlatı ve seyirliği birleştirmiştir. Kadın geleneksel anlatı filminde seyirliğin vazgeçilmez bir öğesidir. Ancak burada kadının görsel varlığı öykünün akışına karşı hareket eder, özellikle erotik anlarda hareketin akışını dondurur. Bu nedenle, bu yabancı varlık anlatıyla birleşmelidir. Önemli olan kadın kahramanın kışkırttığı, daha doğrusu temsil ettiği. O, erkekte sevgi ve korkuyu ilham eden, erkeğin onun için duyduğu diğer

⁴² Mulvey, a.g.m., s. 309.

şeyler ve kendi istediği gibi davranmasına neden olandır. Kadın kendisi için en ufak bir öneme sahip değildir.

Geleneksel olarak sergilenen kadın sinemada iki düzeyde işlev görür: erotik nesne olarak perdedeki öykünün erkek kahramanları ve sinemadaki izleyiciler için perdenin iki tarafındaki bakışlar arasında değişen bir gerilim yaratır.⁴³

Kadının oyunun cinsel etkisi filmi bir an için zaman ve mekan dışı “ıssızlık”a götürür. Örneğin Marilyn Monroe’nun ‘The River of No Return’da ilk çıkışı. Parçalanmış beden bir parçası Rönesans mekanını ve anlatının gerektirdiği derinlik yanılısamasını yıkar, düzlük ve perdede benzerlikten çok “cut-out” veya ikon niteliğini yaratır.

İzleyici kendisini erkek kahramanla özdeşirir ve bakışını kahramanın yönlendireceği biçimde ona yansıtır. Böylece, izleyicinin perdedeki devamı olan ve olayları denetleyen kahramanın gücüyle izleyicinin bakışının gücü birleşir ve iki yönlü doyum sağlayan tek bir güç haline gelir.

Erkek kahramanın özelliği bakışın erotik nesnesi olmak değil, ayna karşısındaki gözlemden edinilen daha tam, kusursuz, güçlü ideal ego olma özelliğidir. Kadın ikonun aksine, erkek kahraman ayna gözlemine eşdeğer üç boyutlu bir mekana gereksinim duyar. Burada doğal koşullara yakın bir algılama süreci sağlayan bir alan oluşturulur. Erkek kahraman mekansal yanılısamayı sağlayan sahneyi, bakışı biçimlendirecek ve hareketi yaratacak ölçüde yönetmekte serbesttir.

Geleneksel sinemada başta erotik ve cinsel olan kadın erkek kahramana aşık olmaya başlayınca, yalnızca onun malı haline gelir. İzleyici ise, kendini bu ayrılmadan, özdeşleşme ve tek güce katılma yoluyla kurtulur. Dolaylı olarak, o da kadının sahibi olur. Ancak kadın figürü daha derin sorunlar yaratmaktadır. Erkeklik organına sahip olmaması, hadım edilme tehdidini ve endişeyi beraberinde getirir. Kadın, ikon olarak erkekler için baştan itibaren yarattığı endişeyi sürdürür. Erkeğin bilinçaltının hadım edilme korkusundan kaçmak için iki yolu vardır; biri kadını araştırmak ve onun gizemini açığa çıkarmak veya değerini düşürmek, cezalandırmak ya da suçlu nesne olmaktan kurtarmak (film noir’da olduğu gibi denetim altına almak), ikincisi ise, kadını fetişe döndürerek tehlikesini azaltmaktır (değerini

⁴³ Mulvey, a.g.m., s. 309.

yüceltmek, kadın star kültü). Fetişistik scopophilia nesnenin fiziksel güzelliğini oluşturur ve kendi içinde tatmin bulur hale gelir. Birincisi için bir öyküye gerek vardır “sadism demands a story”. İkincisinde ise, anlatı dondurulur, çünkü görüntü o an kendi kendine yeterli yani falliktir.

Raymond Bellour, “Hitchcock, The Enunciator” adlı yazısında, yönetmenin bakış aracılığıyla kendi arzusunu ortaya koyduğunu ve perdedeki kadın nesnesine baskı uygulandığını belirtir.⁴⁴ Mulvey de, Hitchcock’un dikizciliğin araştırıcı yönüyle ilgilendiğini belirtir. Oysa Sternberg kusursuz fetiş yaratır ve izleyicinin dolaysız erotik güdülemeyi sağlayabilmesi için erkek kahramanın güçlü bakışını kırar. Kadın artık suçun sahibi değil, kusursuz bir üründür. Ayrıntı çekimlerde bölünen ve biçimlendirilen bedeni, filmin içeriği ve izleyicinin dolaysız bakışının alımlayıcısıdır.⁴⁵

Bellour, film içinde kameranın bakışının tanımlandığı üç yöntemi açıklar; kamera hareketi, karakter hareketi, kamera ve karakter arasındaki uzaklığın değişmesi.⁴⁶

Laura Mulvey’e göre; sinematik kodlar, filmin zamanı (kurgu, anlatı) ve makâmı (uzaklıktaki değişmeler ve kurgu) denetleyen boyutlarındaki gerilimle, bir bakış, bir dünya ve bir nesne yaratarak, arzuya uygun bir yanılsama üretirler.

“Egemen sinema”nın ve sağladığı zevkin aşılabilmesi için, önce bu kodların kırılması gerekir.⁴⁷

Bu kodların kırılarak egemen sinemanın yarattığı kasıtlı yanılsamanın önüne geçilmesi için Mulvey ve Kaplan, psikoanaliz ve göstergebilimden yararlanılabileceğini söylemektedirler. Kaplan ‘Women and Film’ adlı kitabında Freud’un düşler ve bilinçaltı arasında kurduğu ilişkinin film mekanizmalarına benzediğini belirtir. Film anlatıları gizli, bastırılmış bir içeriği simgelerler. Bu içerik kişisel bilinçaltı değil, ataerkilliğin bilinçaltıdır.⁴⁸

⁴⁴ S. Flitterman, “Woman, Desire and the Look: Feminism and the Enunciative Apparatus in Cinema”, *Cine-tracts*, Vol. 2, No. 1, 1978, s. 65.

⁴⁵ Mulvey, a.g.m., s. 311.

⁴⁶ Flitterman, a.g.m., s. 67.

⁴⁷ Mulvey, a.g.m., s. 314.

⁴⁸ Kaplan, a.g.e., s. 34.

Bu bağlamda düşleri açımlayan psikoanalizin, filmleri de açımlayabilmesi feminist film kuramcılarına göre olasıdır. Sandy Flitterman da, sinemada anlam üretim mekanizmalarının incelenmesinde psikoanalizle işbirliği yapan göstergebilimin katkısının yadsınamayacağını belirtir. Göstergebilim, Christian Metz'in belirttiği gibi, filmik olguları görüntülerin yansımından çok, film yapımının nesnel koşullarını inceleyerek sunar. Psikoanalizle biçimlendirilen göstergebilim yönteminin uygulanması, filmin nasıl anlaşıldığı ve kadın görüntüsünün yenedensunum ve anlatı kalıpları içinde nasıl bir işlev gördüğünü ortaya çıkarmaya yardımcı olur. Bu bağlamda kadın, erkeğin arzusunu anlatan boş bir gösterge olarak sunulur. Film anlatısında kadının kendi arzusunu yapılandırmış olma olasılığı dahi kuşkuludur. Film metninde erkek fantazisinin nesnesi olarak kadının biçimlendirilmesi, belli bir tür zevki üretmek amacını gerçekleştirmek için yaratılan “aygıt” (apparat) aracılığıyla gerçekleşir.

Ann Kaplan'a göre, kadınların basit bir biçimde erotize edilmesi ve nesneleştirilmesi, bu denli olumsuz bir şey olmayabilirdi. Çünkü nesneleştirme batı kültüründe erkek ve kadın erotizmi için yapılandırılan ortak bir parçadır. Ancak erkeğin bakışının hareket ve sahip olma gücünü içermesi ve aynı zamanda kadının bakışının bu amacı taşımaması, kadınların nesneleştirilmesini ciddi bir boyuta getirmektedir. Kadının cinselleştirilmesi ve nesneleştirilmesi yalnızca basit bir erotizm amacına dayalı değildi. Psikoanalitik bakış açısına göre, bu olay hadım edilmiş, “karanlık ve korkunç” bir cinsel organa sahip olmasından dolayı, kadının tehdidini yok etmeye yöneliktir.

Karen Horney “The Dread of Women” (1982) adlı makalesinde, kadına karşı duyulan korkunun nedeninin yalnızca iğdiş olma endişesi değil, aynı zamanda vajinaya karşı duyulan korku olduğunu da söyler.⁴⁹ Psikanalistler bu korkunun nedeni ne olursa olsun, erkeklerin kadınlarda penis bulmak için gayret ettiklerinde birleşir.

Sonuç olarak bakış, her zaman erkek bakışı olmasa da, geleneksel sinemada bakışa sahip olmak, onu yönlendirmek, dili ve bilinçaltı yapısını verili olarak kabul etmek, “erkeksi” konumda bulunmak demektir. Bu “feminist eleştiri”nin Hollywood filmlerinin analizinde ortaya çıkardığı “erkeksi” konumun yeniden sunumudur.

⁴⁹ Kaplan, a.g.e., s. 21.

Hollywood sineması, ataerkilliğin bilinçaltına koşut yapılanmıştır. Film anlatıları, bilinçaltına koşut olan “erkek” diliyle ve söylemiyle düzenlenmiştir. Sinemada kadın, toplum bilimsel eleştirilerin söylediği gibi, bir gösterilen için gösteren olarak işlev görmez. Aksine gösteren ve gösterilen erkek bilinçaltını temsil eden bir gösterge haline gelmiştir.

Geleneksel film durumlarına ilk tepki radikal film yönetmenlerinden gelmiştir. Bu yönetmenler, kameranın bakışını zaman ve mekân maddeselliğinde özgürleştirmişlerdir. İzleyiciyi de diyalektik ve zorlu uzaklaştırma yoluyla serbest kılmışlardır. Doğal olarak bu tutum, doyumu, zevki ve “görünmeyen konuk”u, dikizci etken ve edilgen mekanizmaları yıkmıştır.

3. TARANTİNO'YU ETKİLEYEN SİNEMA

3.1. Amerikan Sinemasının Gelişimi

Aristo'nun temellerini attığı klasik anlatıya dayalı Hollywood'la ilgili temel sorun; akıllı, düşünmeyi, eleştirmeyi ve sorgulamayı dışlayarak büyük ölçüde duygulara dayanması ve seyirciyi buradan yakalaması ve kendine bağlaması.⁵⁰

Eğer sinema insanla ve yaşamla kopmaz bağlar kurmak, bir anlamda hayata kök salarak onu anlamak ve anlatmaksa, bir filmde elde edeceğimiz bilgi de, hep tekrar edildiği üzere insanla ve onun yaşama bakışı, hayatı yorumlayışıyla ilgili olacaktır. Ticari kaygının belirlediği sinema endüstrisi içinde düşüncelerini, duygularını; özetle aklını ve ruhunu perdeye yansıtmakla, bunları “satmak” arasında sıkışıp kalan yönetmenlerin pek çoğu, satışa öncelik veriyor. Bu durumda, yani satışa öncelik verildiğinde ortaya çıkan filmler birer haz kaynağı olmayı, insanın sadece duygularına hitap ederek göz boyamayı (her geçen gün gelişen, daha doğrusu göz boyama amacına hizmet etmesi için geliştirilen film teknolojisinin nimetlerinden de yararlanarak), neredeyse mükemmel olarak başarıyorlar. Ama yapamadıkları tek şey, duygusal hazzın ötesine geçerek insanları bir parça da olsa durup düşündürmek, kendisine sorular sormasını sağlamak oluyor ki, zaten istenen, sistemin istediği biraz da bu!⁵¹

Tarantino sinemasının bilindik Amerikan sineması ticari çizgisinden ayıran noktaya en iyi değinilmiş açıklama Hakan Savaş'ın değişiyiyle anlatılabilir. “Her sanat eseri, her başyapıt gibi, bir filmde tikelde yola çıkmasına rağmen evrensele ulaştığı, ulaşabildiği oranda başyapıt oluyor. Bir başka deyişle, “tek”te “çok”u, hatta “bütün”ü yakaladığı ve ortaya çıkarttığı, çıkarabildiği ölçüde bir eser “sanat” eseri olma sıfatını ve bugünden yarına, geçmişten geleceğe kalma hakkını elde ediyor.⁵²

“Hollywood Sineması” adlı kitapta Metin Gönen'in sinema sanatı içindeki özel bir estetik sistemi incelediği sinemanın “sanatsal biçimlenmesi” olan Hollywood tür sinemasının özgün doğasının görünürlük koşullarını değerlendirmeye çalışmıştır. Sinemanın bir sanat olarak genelde sahip olduğu paradoksal yapısının, özelde

⁵⁰ Metin Gönen, *Hollywood Sineması*, İstanbul: Es Yayınları, Nisan 2007, s. 9.

⁵¹ Hakan Savaş, *Sinema ve Varoluşçuluk*, Eylül 2003, s. 23.

⁵² Savaş, a.g.k., s. 23.

Hollywood tür sinemasının estetik yapısında da geçerli olduğu düşüncesi yön vermiştir. Burada bahsedilen paradoksallık, bir “aynılaşma ve farklılık” birlikteliği fikrini içeriyor.

Öncelikle Hollywood sineması (1910-1970), kesin kuralları olan bir estetik ve sanayi sistemi; uyulması gereken dilbilgisi kuralları ya da solfej kuralları gibi. Ama bu standart yapının içinde, bu tekrarcı estetik ve ticaret kurallarının içinde, her defasında belli özgün sanat yapıtları yaratılıyor; dilbilgisinin genel kuralları içinde özgün şiirler yazmak gibi. Yani dilbilgisi kurallarının kendisiyle, bu kurallar aracılığıyla ya da onlara rağmen yazılan bir şiir aynı şeyler değil. Dilbilgisi kuralları, kendi başına şiir yazmıyor. Bu nedenle Hollywood Tür Sineması (1910-1970), standart estetik kurallar sisteminde oluşan dev bir ticari makine olmasına rağmen; aynı zamanda, John Ford, Fritz Lang, Roul Walsh, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Anthony Mann gibi, sinemayı sanat yapan yönetmenlerin özgün yapıtlarının gerçekleştirildiği bir yaratım alanı.⁵³

Sinema sanayinin gruplaştığı özel bir coğrafi alanı ifade etmekten öte, Hollywood, aynı zamanda bir estetik sistemdir. Yani Hollywood, ekonomik örgütlenmenin yanı sıra, belli estetik kurallara uyarak bir sinema yapıtı gerçekleştirme kapasitesini nitelemektedir. “Hollywood Sineması”, ne sanat tarihi içinde kronolojik olarak belirlenen bir deneye dayalı dönemdir; ne de salt sinematografik bir tür, teknik ya da bir ekonomik yapılanmadır. Hollywood sineması, özünde, Alain Badiou’nun “Sanat ve Felsefe (Art et Philosophie)” başlıklı çalışmasında kavramlaştırdığı anlamda, bir “sanatsal biçimleme” (configuration artistique) sekansıdır.⁵⁴ Badiou’nun, sanatın genel olarak belli bir döneme damgasını vurmuş kesitlerini düşünmek için tanımladığı anlamda bir “sanatsal biçimleme”, herhangi bir başlatıcı “olay” (evenement) ile doğan, belirgin bir biçimde tanınabilen ve sanatsal olarak sonsuz yapıtlar kompozisyonu içeren bir sekanstır. Örneğin Yunan Tragedyası, Aiskhlos’un eselerinin başlattığı olayla doğmuştur. Ama aynı zamanda tragedya, genel olarak, Aiskhlos’un yapıtlarıyla başlayıp, Euripides’in yapıtlarıyla doygunluğa (saturation) ulaşarak kapanan ve belirgin biçimde tanınabilen belli bir sekansı ifade eder. Bu anlamda tragedya hem Aiskhlos, Sophokles, Euripides’in

⁵³ Gönen, a.g.k., s. 11-12.

⁵⁴ Gönen, a.g.k., s. 16.

yapıtlarını, hem de her an yeniden uyandırılabilircek sonsuz bir olası (virtuelle) yapıtlar kompozisyonunu içerir.⁵⁵

Aynı şekilde, daha önce bestelenmiş olan (reel) ya da daha sonra sınırsız bir biçimde bestelenecek (olası) yapıtlar sistemini oluşturan klasik müzik türü, Haydn'ın yapıtlarıyla başlayan ve Beethoven'inkilerle doygunluğa ulaşip kapanan bir "sanatsal biçimlene" sekansını ifade eder. Bu durum, anlatısal roman sanatı (roman narratif) için de geçerlidir. Cervantes'in Donkişot adlı kitapla başlattığı olayla doğan anlatısal roman sanatı sekansı, James Joyce'la doygunluğa ulaşip kapanmıştır. Ama bu demek değildir ki, Cervantes ve Joyce arasındaki bu belirgin sekansın yapıtları, kapalı ve "bitmiş" bir "sanatsal biçimlenme" oluşturmaktadır. Tersine, tragedya, klasik müzik ya da anlatısal roman gibi sanatsal biçimlenmeler sekansı, sonsuz ve sınırsızdır; çünkü bir sanatsal biçimlenme sekansının içinde hiçbir şey, kendi varoluşunun sınırlarını çizmemekte ve hiçbir kural kendi sonunun yasalarını taşımamaktadır.⁵⁶

Bu nedenle bir sanatsal biçimlenme sekansını oluşturan yapıtlar, olgusal olarak sonlu ve sınırlıdır; ama bir sanatsal biçimlenme sekansının kendisi her zaman olasılık (virtualite) olarak sonsuz ve sınırsızdır.

Bu bağlamda, bir sanatsal biçimlenme belli bir noktadan sonra önemli yapıtlar vermeyebilir. Ama aynı sanatsal biçimlenmenin, bir yandan, beklenmedik bir olayla yeniden-biçimlendirilmesi (reconfiguration) her zaman olasıdır; diğer yandan da, henüz bilinmeyen ya da unutulmuş olan yapıtlarında, bu genel sekansın sonsuz olası varlığına katılarak gerçeklik kazanması her an olabilecek bir durumdur.

İşte bu anlamda Hollywood sineması; bir coğrafi bölge, bir ekonomik örgütlenme ya da sinema tarihinin (klasik) bir dönemi olmaktan öte; Badiou'nun tanımladığı anlamda bir "sanatsal biçimlenme" sekansıdır. Nitekim Hollywood sineması, sinema tarihçilerinin ortak kabulü doğrultusunda, David W. Griffith'in başlatıcı (olaysal) nitelikte filmleriyle doğup, Hollywood'daki büyük yapım stüdyolarında şekillenmiştir. Yine bir 'sanatsal biçimlenme'nin yapısına uygun olarak, Griffith'in filmleriyle başlayan Hollywood sineması sekansı, 1960'lı yıllarda John Ford, Howard Hawks, Roul Walsh gibi yönetmenlerin son filmleriyle bir doygunluğa (saturation) ulaşır ve bu yönetmenlerin emekliye ayrılmasıyla 60'lı

⁵⁵ Gönen, a.g.k., s. 16.

⁵⁶ Gönen, a.g.k., s. 17.

yılların sonunda bir sistem olarak kapanır. Ama bir “sanatsal biçimlenme”nin temel niteliklerine sahip olan Hollywood sineması, aynı zamanda, bir coğrafi bölge olan Hollywood’un ve 1910-1970 yılları arasındaki sınırlı bir tarih kesintisinin ötesindedir; farklı ülkelerin yönetmenlerinin yarattığı ve her an yeniden yaratılması olası filmlerden oluşan sonsuz ve sınırsız bir yapıtlar sekansıdır. Bu anlamda; Hollywood sineması Amerika’nın sınırları dışına çıkarak sadece İtalya, Hindistan, Japonya, Türkiye gibi farklı gelenekleri olan ülkelerin sinemalarını etkilemekle kalmamıştır. Hollywood sineması, paradoksal bir biçimde 1930’lu yılların Sovyet realist sinemasına da örnek olmuştur. İşte bu anlamda J. L. Godard, “Büyük İskender’in Sezar’ın ve Napolyon’un ordularıyla yapamadığını, Hollywood sineması Hitchcock filmleriyle yapmış ve evreni ele geçirmiştir.” demektedir.⁵⁷

Godard’ın deyişiyle, Hollywood, kendi sanatsal biçimlenmesini daha çok bir popüler “hikâye anlatma” sineması olarak yapılandırmıştır.⁵⁸

Hollywood, klasik anlatının “tipleme” (typification), “şeffaflık” (transparence), “özdeşleşme” (identification) gibi temel operasyonlar üzerine kurulu “sanatsal biçimlenme”siyle evreni ele geçirmiştir.

Hollywood sinemasındaki “tipleme” operasyonu; anlatı biçimi, film atmosferi, karakterler, dekorasyonlar üzerine gerçekleştirilen bir tekrar ve standartlaştırma operasyonudur. ” Özleştirme, seyirciyle film arasındaki ilişkiyi oluşturan karmaşık bir sinematografik süreçtir. Seyirci bu ödeşleşme ilişkisi aracılığıyla, ekranda tanık olduğu kurgusal-olayları (mutos), sanki kendisi yaşamakta olduğu deneyimlermişçesine algılar.⁵⁹

Hollywood tür filmlerinin dramatik durumları, kurgusal atmosferi, kişi tiplmeleri aynıdır. Ve seyirci bu “bildik, tanıdık” operasyonların tekrarlanmasını ister. Ama aynı seyirci, her defasında bir yenilik de bekler bu filmlerden. İşte “aynılaşma ve farklılık” şeklindeki bu paradoksal yapı, Hollywood estetiğinin temel özelliğini oluşturmaktadır.⁶⁰

⁵⁷ Gönen, a.g.k., s. 17-18.

⁵⁸ Gönen, a.g.k., s. 19

⁵⁹ Gönen, a.g.k., s. 62-63.

⁶⁰ Gönen, a.g.k., s. 20.

Hollywood'un Hıristiyan-hümanist duygular üzerinde yükselen romantik sinemasında, seyircinin, bir film karakterini sempatik bularak onlarla özdeşleşmesi için kullanılan bir başka önemli duygusal-insani olguda acıdır. Roland Barthes bu durumu şöyle açıklar: “Bizim için özne, Hıristiyanlıktan (İsa'nın çarmıha gerildiğinden) beri, acı çeken kişidir. Eğer bir yerde yara varsa, orada aynı zamanda bir özne vardır. Ayrıca J. J. Rousseau, zor durumda olanlara karşı duyulan bu sempatiyi bir antropolojik bireşim olarak açıkça nitelemiştir: “İnsanın yüreğinde, kendini daha mutlu olanların yerine koyma eğilimi değil; aksine, her zaman kendinden daha zor durumda olanlarla birlikte görme eğilimi vardır.”

Hollywood sinemasının filmleri farklı türler olarak sistemli bir biçimde tiplene yöntemi, Andre Malraux'nun “Sinema aynı zamanda bir endüstridir. (Par ailleurs, le cinema est une industrie.)” şeklindeki o ünlü nitelemesine uygun olarak, öncelikle ekonomik ve ticari bir yapılanmanın sonucudur.⁶¹

Hollywood'da Alfred Hitchcock'un gerilim filmleri (suspens) ustası, John Ford'un western filmleri, Cecil B. DeMille'nin İncil kaynaklı destan filmleri ustası olarak birer star haline geldiği ortadadır. Bu nedenle, dönemin seyircisi daha bir filmi seyretmeden önce, o filmin isminden, afişinden, yönetmeninden, yapım stüdyolarından ve filmdeki aktörlerden onun hangi sinematografik türe ait olduğunu bilir. Seyirci, bu ön bilgilerin yarattığı belli bir beklenti içinde ilgili filmi seyretmeye hazırlanır.⁶²

Tarantino filmlerine giden seyirci şiddete, dehşete, kanların fışkırmasına, silahların sesini devamlı duyacağına, argo lafların içinde entelektüel tartışmaların geçeceğine, biraz B filmi, biraz gangster filmi, biraz Uzakdoğu dövüş sanatı çeşitlemesi ile kurguda yeni bir tür oluşturan Tarantinovari bir filme gideceğine hazırlıklıdır.

Tarantino filmi bir B tipi film ya da aksiyon ve ya gangster filmi olarak düşünülse de bazı olaylarla komedi türüne bile atıfta bulunabiliyor. Metin Gönenin bu tür geçişinde değindiği gibi; müzikal filminin ya da bir kara filmin, tür olarak belirsizleşmesi ve başka bir türe dönüşmemesi için aynı zamanda bazı yasaklara da uyması gerekir. Kara film türünün kaygılı ve huzursuz dünyası, aşkı ele almaya izin

⁶¹ Gönen, a.g.k., s. 29.

⁶² Gönen, a.g.k., s. 30.

vermez. Kara filmlerin şiddet dolu ortamında, ölüm her an kol gezmektedir ve suç olgusu (criminality) her şeyin üstüne çıkmaktadır. İşte tür sinemasında bu doğrultudaki tiplere yasaklarına uyulmaz da söz konusu türün kuralları rastgele çiğnenirse; o zaman seyircinin filmi algılamasında bir muğlaklık yaratılmış olur.⁶³

Bu anlamda Tarantino filmlerinde türler arasında gezerken bu yasaklara uymayan bir yönetmen özelliği ile kopukluktan ziyade bir kompozisyon şeklinde türleri kendi fantezi dünyasına uydurmakta ve seyirciyi de bu oyuna ustalıklı dahil etmektedir. Zira Kill Bill Vol I-II filmlerinde “kadın” dehşetin içinde bir aşk yaşantısından kaynaklı sorunun sonucunda annelik duygusu ile çocuğunun katillerinden intikam için yol alır. Ta ki sevdiği adama ulaşmaya kadar. Yaşanan aşk, şiddetin içinde yine şiddet eylemiyle kendisini gösterir.

Tarantino Amerikan bağımsız sinemasında Hollywood sinema tekniği içinde özdeşleştirmeyi iyi kullanmıştır. Özdeşleşme, seyirciyle film arasındaki ilişkiyi oluşturan bir sinematografik süreçtir. Sinemasal-fikirlerle düşünülen bir sanat yapıtı olarak birçok ödüle layık görülmesidir.

Metin Gönen’in değindiğine göre “gerçekdışı-gerçeklik” paradigması, özelde Hollywood tür sinemasının genelde de sinema sanatının paradoksunu oluşturmaktadır.

İşte Hollywood sinemasındaki biçimsel-sinematografik şeffaflık, paradoksal olarak, seyircinin kurmaca olduğunu bildiği bir filmsel evrene gösterdiği bu bilinçli-inanç üzerine kurulmaktadır.⁶⁴

Hollywood tür sinemasının “sanatsal biçimlenişi”nin temellerinden birisi olan şeffaflık kuralı ve onun kurgusal sonucu gerçeklik illüzyonu üzerine yazılmış bir sinematografik manifestodur. Bu da filmi, sadece popüler bir yapıt olmaktan öte, özde, sinema sanatının gerçeklik/kurmaca şeklindeki paradoksal doğası üzerine sinema-fikirlerle düşünülen bir yapıt olduğunu gösterir.⁶⁵

Hollywood’un Hıristiyan-hümanist duygular üzerinde yükselen romantik sinemasında, seyircinin, bir film karakterini sempatik bularak onlarla özdeşleşmesi

⁶³ Gönen, a.g.k., s. 33-34

⁶⁴ Gönen, a.g.k., s. 47-48.

⁶⁵ Gönen, a.g.k., s. 57.

için kullanılan bir başka önemli duygusal-insani olgu da acıdır. Roland Barthes bu durumu şöyle açıklar: “Bizim için özne, Hıristiyanlıktan (İsa’nın çarmıha gerildiğinden) beri, acı çeken kişidir. Eğer bir yerde yara varsa, orada aynı zamanda bir özne vardır. Yara derinleştikçe, özne daha da somutlaşır. ” Bu anlamda, eğer sempati belli bir insani yakınlığı gerektiriyorsa, bir öznellik olarak tanınmak da acıyı gerektirmektedir. J. J. Rousseau, zor durumda olanlara karşı duyulan bu sempatiyi bir antropolojik bireşim olarak açıkça nitelemiştir: “İnsanın yüreğinde, kendini daha mutlu olanların yerine koyma eğilimi değil; aksine, her zaman kendinden daha zor durumda olanlarla birlikte görme eğilimi vardır. ”⁶⁶

3.1.1. Amerikan Sinemasında Kadın Olgusu Gelişimi

Son yıllarda, etrafımız görsel olarak birbirinin aynı olan imajlarla çevrildi. Örneğin, “Terminatör 2”deki Linda Hamilton, güçlü, kendinden emin, karmaşık, Schwarzeneger ebatlarındaki pazulara sahip bir kadın... Televizyondan tanıdığımız Murphy Brown ise gerek aile yaşamında, gerek iş dünyasında feminist devrim yaratır nitelikte. Aktrislerin başarıları arttıkça, sinema da kadınlara daha ciddi bir bakış açısıyla yaklaşıyor. Pek çok kadın oyuncu kendi prodüksiyon şirketini kuruyor. Böylece sinemada eksik olan kadın imajı yavaş yavaş da olsa canlanıyor: Güçlü, kendinden emin, karmaşık ve gerçek.⁶⁷

Yıllarca filmlerdeki kadın cinselliği, isteri veya daha ciddi başka anormalliklerle, 60’lı yıllardan itibaren de şiddetle eş tutuldu. “Fatal Attraction”ın ilk versiyonu olan, çılgın kadın hayranının Clint Eastwood’u takibe aldığı “Play Misty For Me”de veya “Last Tango in Paris”te olduğu gibi... Günümüzde bu yırtıcı imaj, en kazançlı kadın görüntüsü sayılıyor.⁶⁸

“Sea of Love”da Elen Barkin önce bir duvara, sonra da bir klozete fırlatılıyor. “Damage”de Juliette Binoche ve “Fatal Attraction”da Glen Close merdivenlerden fırlatılıp saldırıya uğruyorlar. “Presumed Innocent”ta Greta Scacchi aile babası olan bir adam tarafından masada taciz ediliyor...⁶⁹

⁶⁶ Gönen, a.g.k., s. 82.

⁶⁷ *Sinema Dergisi*, Kasım 1994, s. 106.

⁶⁸ *Sinema Dergisi*, Kasım 1994, s. 107.

⁶⁹ *Sinema Dergisi*, Kasım 1994, s. 107.

Aktrislerin gözünde Amerikan sinemasında kadın olgusu örnekleri ile Meg Ryan: “Kadınların komik roller almalarını istiyorum. Gerçek hayattaki gibi olmalılar. Kadınlar sinemada cinsellikle güç kazanıyorlar, bu esprili, anlayışlı veya meydan okuyucu olmaktan daha çok dikkat çekiyor. Erkekler kadınlara çok kolaylıkla cinsel güç bahşediyorlar. Bunun eşit olmakla ne ilgisi var anlamıyorum.” Susan Sarandon: “Medyada gördüğümüz, erkeğin kafasındaki kadının ne olduğu hakkındaki fikri. Kadınlar elma şekeri değil, daha gerçekçi şeyler görmek istiyorlar.” Glenn Close: “Kadınlar için teklif edilen rollerin hepsi korkunç. Fahişeler, huysuz eşler...”⁷⁰

Eğer bir filmde kadının göze çaracak derecede önemli bir işi varsa, o iş mutlaka ya fahişelik, ya garsonluk ya da sekreterlik oluyor. Özellikle Hollywood filmlerine bakıldığında, göze çarpan ilk şey, bir kadının başarılı olabilmesi için rekabetçi, hırçın, cinsel açıdan tatminsiz ya da Holly Hunter’ın “Broadcast News” filmindeki gibi nevrotik, kontrolsüz olması gerekiyor.⁷¹

Winona Ryder: “Birçok kadın popüler kültür içinde çevresine karşı yabancılaşıyor. Filmin birinde büyük bir aktrisle çalıştım. Bütün stüdyo kilo vermesi için kızın üstüne gitti. Her şeyden önce kilolu değildi. Ayrıca büyük bir karakteri canlandırıyor. Adamlar vücuduyla o kadar ilgileniyorlardı ki, yaptığı işin farkında bile değillerdi.”⁷²

Merly Streep: “İlginç şeyler bulma konusunda bir sorululuğum var. Diğer insanlar için değil üç kızım ve oğlum için. Çünkü onların, kadınların ilginç, karmaşık ve önemli olduklarını görmelerini istiyorum.”

Bette Midler: “Kadınlar filmlerde köpek muamelesi görüyorlar. En kötü roller onlara veriliyor. Her şey daha iyiye gideceğine daha kötüye gidiyor. Bu yüzden artık sinemaya çok sık gitmiyorum.”⁷³

Bu fikrin oluşmasını sağlayan erkek yönetmenin kendi kafasında yarattığı kadını beyaz perdesine taşıması düşüncesini güçlendiriyor. Erkekler, kadınlardan bahsedildiğinde hep cinsel olgu şekillenmesi filmlerine de yansıyor hiç kuşkusuz. Tarantino’nun kadını “kız gücü” diye adlandırdığı, kendi meselesi içerisinde aciz

⁷⁰ *Sinema Dergisi*, Kasım 1994, s. 107.

⁷¹ *Sinema Dergisi*, Kasım 1994, s. 108.

⁷² *Sinema Dergisi*, Kasım 1994, s. 109.

⁷³ *Sinema Dergisi*, Kasım 1994, s. 111.

olmayacak kadar bir erkek cesareti ile savaşçı ve güçlü. Dehşetin, karmaşanın, çöküntünün içerisinde kadın ruhunu terk etmiş bir dişi fiziğinde yatan hayatta kalma savaşçısıdır.

3.2. Tarantino ve Etkileşimi

Bir videokasetçisinde tezgâhtarlıktan, Hollywood'un en büyük senarist-yönetmenlerinden biri olmaya giden yolun bu kadar kısa olması, “!Amerikan rüyası” sözünü hatırlatıyor insana.

Quentin Tarantino Tenesse-Knoxville'de 1963'te doğdu. Bu zeki “çocuğun” filmlerle ilgili takıntıları, ucuz serüvenlerle, gerilimlerle, westernlerle oluştu. Annesi Tarantino'yu Güney Kaliforniya'ya götürdü ve Tarantino “sinema eğitimi”ni burada Carson Twin Sinemasında çalışarak aldı.⁷⁴

Gerçekten iyi bir yazar olmak için çok okumanın önemli olduğunu vurgulayan edebiyatçıları, sinema sektörü içinde bol film izleyin, her türlü filmi izleyin önerisinde bulunan sinema akademisyenlerinin sözünü destekleyen ve gerçek bir yönetmen olarak eğitimini almadığı bir alanda başarılı olan Tarantino'nun yaptığı farklı bir şey değildi.

Tarantino ilk film denemesi “Rezervuar Köpekleri”, senaryosunu yazdığı “Katil Doğanlar” ve “Çılgın Romantik”, onun çılgınlığını ve şiddetini yansıtan filmlerdir. Quentin Tarantino'nun film serüveninin başlangıcından bu yana onunla birlikte olan ortağı prodüktör Lawrence Bender, onun hayal gücüne hayran: ” İlk filmi Rezervuar Köpekleri'nden bu yana, kafasında en az on tane film daha çekti. Beyninde görüntülerden oluşan bir çeşit ansiklopedisi bulunuyor ve bu görüntüleri birbirleriyle birleştirmekte çok usta.⁷⁵

Tarantino insanların filmlerinden etkilenmelerini şöyle yorumluyor: “Karakterler aslında birbirleriyle durmadan kavga etmiyorlar. Konuşma sahnelerindeki gerilimin dozu şiddet sahnelerindekinden kat kat fazla. Seyircilerin soluklarını verip, rahatlayacakları bir dakikaları bile yok filmde. Karakterlere ve

⁷⁴ *Sinema Dergisi*, Nisan 1995, s. 44.

⁷⁵ *Sinema Dergisi*, Nisan 1995, s. 45-46.

dolayısıyla kendilerine yönelik tehdidi, yoğun bir biçimde hissediyorlar. Bu tehdidin aşamalarına her an girebileceği korkusunu duyumsuyorlar.⁷⁶

Graham Fuller, Tarantino'yla senaristlik-yazarlık-yönetmenlik üzerine ilginç bir söyleşi yapmıştır. Bu söyleşide;

Fuller: Senaryolarınızı yazarken, baştan beri kendinizi bir senarist olarak mı görüyorsunuz, yoksa kafanızda o filmi tümüyle “yapmak” mı var?

Tarantino: Kendimi hiçbir zaman yazdıklarını satan bir “yazar” olarak düşünmek istemedim. Ben senaryolarımı daha baştan, kendim yönetmek için yazdım. İlk yazdığı senaryo “True Romance (Çılgın Romantik).”dı Bu senaryoyu yazarken, Cohen kardeşlerin “Blood Simple (Kansız)”ındakine benzer bir tarz uyguladım. Ve işler yolunda gitseydi neredeyse “True Romance”ı yönetecektim.

Fuller: “True Romance” ve “Natural Born Killers (Katil Doğanlar)”ı yönetenlerin senaryolarınızı işleme tarzlarını nasıl buluyorsunuz?

Tarantino: Aslında “Reservoir Dogs”dan sonra bu iki filmi yönetmem için yapımcılar çok ısrar ettiler. “True Romance”ı yöneten Tony Scot da benim yönetmemi istedi ama, ben kabul etmedim, çünkü artık bu senaryo benim eski okul arkadaşım gibi olmuştu; hoştu, ama onunla daha fazla zaman harcamak istemiyordum.

Fuller: Kendinizi Hollywood endüstrisinin içinde nereye yerleştiriyorsunuz?

Tarantino: Bu senaryoları yazarken, kendimi bu endüstrinin yakınında bile hissetmiyordum. Fakat zamanla, Hollywood’un içine girmemi sağlayan şeylerin başında, bazı yönetmenlerle arkadaşlığım geliyordu... Bu arkadaşlıklardan yola çıkarak başka arkadaşlıklar kurunca, “Natural Born Killers”ın ve “True Romance”ın senaryolarını gönderdim.

Fuller: Bir yazar olmadığınızı söylüyorsunuz ama senaryolarınızda özellikle diyaloglar, ayrıntılar ince ince hesaplanarak ve geniş bir hayal gücüyle işleniyor...

⁷⁶ *Sinema Dergisi*, Nisan 1995, s. 44-45.

Tarantino: Aslında çok kendimi beğenmiş görünmek istemesem de, çok iyi bir yazarım. Ama daha iyi bir yönetmen olarak görmeyi, iyi bir yazar olarak görmeye tercih ederim.

Fuller: “Natural Born Killers”ın senaryosuna, kamera yönetimiyle ilgili pek çok şey koymuştunuz. Bu açıkça, kendi yöneteceğiniz bir film için rehberdi... Ama sözgeşi, Ken Russell’ın senaryolarda kameraya müdahale edilmesini çok itici bulduğunu hatırlıyorum...

Tarantino: Bir senaryoyu kendin için yazmakla başkası için yazmak arasında çok fark vardır. Ben kimseden senaryo falan istemiyorum sözgeşi. Ayrıca, yalnızca yazıyla uğraşsaydım, senaryo değil roman yazardım.

Fuller: Sizi etkileyen yönetmenler hakkında çok şey söylediniz. Özellikle Samuel Fuller, Douglas Sirk, Jean-Pierre Melville. Özellikle bir senaryo yazarından etkilendiğiniz oldu mu?

Tarantino: Bence Robert Towne senaryo yazarlığıyla kazandığı her kırıntıyı gerçekten hak eden biri. Ayrıca, Roger Corman (“B” filmi yönetmeni) için senaryolar yazan Charles B. Griffith’in de hayranıyım... Ama gerçekte etkilendiğim kişiler edebiyatçılar. Örneğin “True Romance”ı yazdığımda Elmore Leonard’dan etkilenmişim...

Fuller: Hala bir şekilde de olsa, “Natural Born Killers”da sizden bir şeyler kaldığını düşünüyor musunuz?

Tarantino: Hayır, asla bir şey kalmadı... Çünkü “Natural Born Killers” hep huzursuz etti beni. Aslında onun (Oliver Stone) yeniden yazdığı senaryoyu okumadım ama onunla yaptığım konuşmalardan, benden hiçbir şey kalmayacak şekilde değiştirdiğini anladım.⁷⁷

Tarantino’nun filmleri, diyalogları, parçalanmış kronolojik akışı ve pop kültür takıntılarıyla ünlüdür. Sıklıkla şiddet sahneleri içerir, insanları etkileyen

⁷⁷ *Sinema Dergisi*, Nisan 1995, s. 46.

sahnelerin yarattığı gerilim ve rahatsızlık değil, şiddetin günlük hayat içinde yer almasıdır.⁷⁸

Trantino, filmlerinde reklam yapmamak için ürün koymama özeni gösterir. Tarantino'nun bu felsefesi, filme sponsor olarak filmin tüm gidişatını dahi değiştirebilecek, filmin içeriğinin etkisini yok edecek, reklam alımlarını da engelleyerek bir auther tavrı ile filmini kaderine sadece kendisinin müdahale edebileceğini de vurgulamıştır.

Eğer bir filmde oyuncuya bir ürün kullanılabilecek ise kendi hayali markaları ya da artık kullanımdan kalkmış markaları kullanmıştır.⁷⁹

Her filmine konu başlığı olarak; aşk, uyuşturucu, din, sadakat, şiddet, felsefe, sado-mazoşizm, intikam kavramlarını katarak kara film görüntüsü altında bir öykü anlatımı ile perdeye yansıtmıştır. Tarantino, anlamdan tamamen soyutlanmış karmakarışık diyaloglarında bir resme uzaktan bakarak filmin bütününde anlamlaşan, anlamsız sohbetleri, entelektüel düzeyi düşük gangsterleri fakat bir o kadarda entelektüel konuların etrafında argo terimlerle konuşan bir motif yumağının içinden replikler türetir.

Tarantino yine kendine ait bir önceki filmlerinden, etkileşimini de yeni filmlerine yansıtıyor, Bir önceki filmlerinde bulunan sevdiği karakterler, replikler, olgular, mekânlar, markalar da göndermelerde bulunup, her filmin bir öncekinin devamı havasında ilerlemesini sağlayan olaylarla yine kendi filmine mizah katıyor.

1- “Reservoir Dogs”da “Garsonlara bahşış vermem arkadaş!” repliğini söyleyen Steve Buscemi “Pulp Fiction (Ucuz Roman)” filmde garson rolündedir.

2- Big Kahuna Burger “From Dusk Till Down” filmde burger markası olarak kullanılmış ve ilk olarak “Rezervoir Dogs”da görünmüştür.

3- Pulp Fiction filminde Butch karakterinin içtiği sigara olan “Red Apple” marka sigara, “Four Rooms” filmde resepsiyonist Tim Roth tarafından da kullanılan sigaradır.

⁷⁸ http://tr.wikipedia.org/wiki/Quentin_Tarantino

⁷⁹ http://tr.wikipedia.org/wiki/Quentin_Tarantino

Filmlerinde genellikle göz ardı edilen, doğuştan kaybetmeye mahkûm marjinal kişileri Shakespeare oyunlarındaki kahramanlar edasıyla işlemeye ve onlara muhteşem replikler eşliğinde hayat vermesiyle ünlüdür.⁸⁰

Tarantino filmlerinin görsel havası, giyim tarzı, çalınan müzikleri, fon da kullanılan renkler 1970 ve 1980 yıllarının B tipi filmleri görselliğini anımsatmaktadır. Bunun Tarantino'nun video dükkânında çalıştığı dönemde görsel bilgi birikimi olarak alması olarak açıklayabiliriz. Keza o yıllarda sadece ticari kar gütmek amacı ile çekilmiş filmler dönemidir. Bu sebeple aksiyon ağırlıklı, kara mizah olarak adlandırabileceğimiz gangster, western, Uzakdoğu dövüş filmleri video dükkânlarında satış yapılacak film türlerini içeriyordu. O dönem içerisinde sinema sektörünün tür açısından bu filmlere yönelmiş olup arz ve talebi karşılıyor olması açısından da açıklayıcıdır.

Tarantino için B tipi, gangster, aksiyon ağırlıklı filmlerin sağlayamadığı sanatsal saygınlığı Tarantino başarmıştır diyebiliriz. Çünkü birçok akademik ve sanatsal ödül almıştır.

“New York Eleştirmenler En İyi Film Ödülü” aldığı “Ucuz Roman” için film yapmanın en heyecan verici yanı yıllar içinde dolaşmak. Quentin Tarantino, Amerikan film sanatının ilkel zevkini geri getirdi.⁸¹

Tarantino, başkalarının anlamsız olacağını düşündükleri için kullanmaya tenezzül etmeyecekleri malzemeleri alıp, muhteşem şeyler yaratıyor. Yarattığı en muhteşem şey de hiç tartışmasız “Ucuz Roman”.⁸²

Tarantino: “Yazarlar, aynı karakterlerle bir başka roman yazıyorlar. Oysa yönetmenlerin aynı karakterleri kullanarak film yapmalarına çok sık rastlamıyoruz. Oysa ben bu düşünceye bayılıyorum. Bunu da çok başarılı bir biçimde uygulayacağımdan eminim... diyor.”⁸³

Tarantino sinemasında, öznesi haksızlığa uğramıştır. Adaletini kendi gücü ile almak için, araç olarak da özneye işi sonuna kadar götürmesini sağlayacağı

⁸⁰ www.istanbulpostasi.com/Sinema/Genel/2005/05/28/Tarantino/

⁸¹ Owen Gleiberman, *Entertainment Weekly*.

⁸² Joy Brown, *Sinema*, New York Post, Nisan 1995, s. 43.

⁸³ Brown, a.g.e., s. 43.

“intikam” duygusunu verir. Bu intikam duygusu ile ölüm makinesine dönen Tarantino sinemasında ki özne, seyircinin öznel ve düşünsel desteği ile intikam duygusunu seyirciye onaylatır. Belki de Tarantino’nun dehşet ve kan içindeki filmlerini, seyircinin iştahını açarak seyri alemle, kan akışlarını seyretmesine olanak sağlar. Olayların intikam boyutunda onaylanması doğru olmayan fikir ve eylemsel davranışları seyirci, bir öznel-düşünsel-özdeşleşmeyle, dramatik olarak filmdeki gelişmenin motoru olan fikirlerin ve eylemlerin yanındadır. Seyirci olarak filmin öznesinin yanında olmamızı sağlayan bu özelliktir. Tarantino sinemasında seyirci, bulunduğu ortamı hisseder, duygunun içinde var olmaya başlar. Seyirci artık filmin öznesidir ve onunla beraber düşünür, hareket eder. Polisten kaçmaya çalışan bir gangster olur. Ya da arkadaşları tarafından ihanete uğrayan bir gelin olup intikam duygusu ile bir zamanlar aynı bakış açısına sahip görev arkadaşlarını kılıçtan geçirir.

Tarantino’nun yaptığı; düşünme kapasitesine sahip popüler bir Hollywood filminin eğlenceli seyriyle yaşanan özdeşleme süreci sonucu, herkesin varabileceği, bir kurmaca sinema-hakikattir.⁸⁴

Tarantino, sinemanın her türlü başlık altında ki konuları kendi sinemasında barındırır. Her ne kadar filmlerinde dehşet, şiddet ve aksiyon öğeleri ağırlıklı olsa da kimi zaman komedinin, kimi zaman trajedinin konularını ustalıklı filmlerine taşır

Örneğin sıklıkla Tarantino sinemasın da görebileceğimiz pastiş (pastiche); dalga geçmek yerine saygı duruşunda bulunmak, şapka çıkarmak için taklit etmektir. Bazen de tekbir kişinin ya da eserin taklit edildiği durumlar içinde kullanılır. Tarantino, kendi sevdiği sinemanın (özellikle de 70’ler sinemasının) pastişlerini sunmakta ün yapmıştır.⁸⁵

Bunun dışında bilindiği gibi uzak doğu aksiyon filmlerinde bulunan savaş sanatlarını başrol oyuncusuna öğretecek kadar ciddiye alır. Tarantino sinema tekniklerini kullanmada usta olmasının yanında, B film, kara film, aksiyon sineması, uzak doğu sinemasına saygı duruşunu her filminde kullanarak açıkça gösteriyor.

⁸⁴ Gönen, a.g.k., s. 95.

⁸⁵ *Sinema Dergisi*, Sayı: 8, 2005, s. 74.

3.2.1. Gangster Sineması ile Etkileşimi

İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalyan sineması “Yeni Dalga Gerçekçilik” ini; Truffault’ların, Melville’lerin, Goddard’ların, Lelouch’ların (vb) önce dergileri “Cahiers du Cinema”, ardından da Fransız sinemasına getirdikleri “Yeni Dalga” akımı, etkilenme konusunda Hollywood’un “gang” filmlerine çok şey borçludur.⁸⁶

Örgütlü suçu ne İtalyanlar bulmuş, ne de Amerika Birleşik Devletleri’ne ilk kez onlar sokmuşlardır. Ondokuzuncu yüzyıl sonlarında ilk büyük İtalyan göçmen dalgası Yeni Dünya’ya geldiğinde, burada Yahudi ve İrlanda kökenlilerin elinde git gide gelişmekte olan bir yer altı dünyasıyla karşılaşmışlardır. Ayrıca, her ırksal topluluk da bu ülkede kendi yerini bulma ve alma çabasıındaydı. Sonradan gelen İtalyanlardan küçük bir bölümü; özellikle Napoli, Calabria ve Sicilya’dan gelenler, beraberlerinde geleneksel bir “aile” bağlılığı, “meşru otorite”ye karşı hoşgörü ve yeni ülkede yasadışı işlere egemen olmalarını mümkün kılacak bir örgütçülük yeteneğini de getirmişlerdir.⁸⁷

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, Mafia, geçmişteki açlar ve yoksulların koruyucusu kimliğini geride bırakıp toprak ağalarıyla zenginlerden para sızdıran; kırsal kesimdeki egemen ve adanın siyasal, ekonomik geleceğiyle dilediği gibi oynayan bir güce dönüşmüştü. Amerika’da Cosa Nostra’nın (yani Mafia’nın) ulusal çapta bir güç olması, 1920’lere rastlar. Olguyu çabuklaştıran da içki yasağıdır. Fuhuş ve kumar oynatmanın yanına şimdi milyonlarca Amerikalının özlemine çektiği yani bir yasa dışı “meta” katılmıştır. İçki!⁸⁸

1920’lerde ‘30’ların Amerikasındaki iş yaşamı ne denli örgütlenmişse, yer altı dünyasının örgütleri de o denli gelişmişlerdir; yani, ikisi de giderek ‘sanayileşmiş’tir. Bu dünyanın bazı yasadışı ‘tip’leri sağladıkları yerel siyasi desteklerle ‘paravan’ şirketler kurarak ticaret evreninde birçok büyük kuruluşu yasal yollardan denetler duruma gelmişlerdir. Oteller, moteller, eğlence yerleri, gösteri dünyası ve bazı bankalar bunlar arasındadır. Ayrıca, her türlü yasa dışı yoldan; kumarcılık, genelev işletmeciliği, kaçakçılık, vurgunculuk, adam öldürme ve uyuşturucularla son yıllarda bunlara katılan silah kaçakçılığı trafiğini yöneterek

⁸⁶ T. Kakinç, *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Gangster Filmleri*, Bilgi Yayınları Sinema Dizisi: 1, Birinci Basım, Şubat 1993, s. 7.

⁸⁷ Kakinç, a.g.e, s. 20.

⁸⁸ Kakinç, a.g.e., s. 23-24.

kazandıkları servetlerini iş yaşamına katmakta ve kazançlarını yasallaştırmaktadır. Yeraltından dış dünyaya çıkan ‘patron’lar, yeni politikacılar üreteceklerdir. Suç ve suçtan geçerek zengin olmak yöntemi, ABD’de özellikle göçmenlerce kullanılmıştır. Genelde, daha çok İtalyan, Yahudi ve İrlandalı yasa dışı elemanlar, her gittikleri yerde bir yer altı örgütü oluşturmaktadır.⁸⁹

Örgüt; film işinde, televizyonda, radyo, kaset ve plakçılıkta da vardır. Bu alanlara büyük yatırımlar yapar. Örgütçe ‘desteklenen’ sanatçı çabucak ün sahibi yapabilir. Bir çok ajans ve menajerler örgüte bağlıdır.⁹⁰

‘30’lu yıllar, zaten toplumsal tedirginliğin doruğa vardırıldığı yıllardı. Tarihçiler ve toplumbilimcilere göre ‘Ulusal felaket dönem’iydi. Ekonomik bulanımın ilk yıllarında sinema seyircileri artık komedilere gülemez olmuştu ve göz boyayan, gösterişli tarih ve serüven filmlerinden uzaklaşmışlardı. Sinema aracılığında kendi sorunlarının gündeme gelmesini bekliyorlardı. Bu arayış sinemada yeni bir gerçekçilik dönemine yol açtı. Warner Bros, “Little Caesar” filmiyle gişe rekorları kırınca, diğer yapımevleri de benzer konularda filmler çekmeye koyuldular; böylece sinemada ‘gang filmlerinin altın çağı’ başlamış oldu.⁹¹

‘30’lu yılların başlarında çevrilen ‘gang’ filmlerinin gitgide suçu ve suçluları öne çıkarıcı ve onlara alkış tutucu bir havaya bürünmesi, tartışmasız, kaçınılması mümkün olmayan bir olguydu. Yapımevlerine, kilise gruplarından, kadın derneklerinden, eski askerlerden ve politikacılardan protesto mektupları yağıyordu. Sinema sanayi ağır bir dille suçlanmaktaydı.

“Scarface” (1932), bu yüzden ‘gang’ları bir çeşit kahramanlaştırma akımının ilk kurbanı oldu. Filmin seyirci önüne çıkarılması aylarca geciktirildi.⁹²

1933 yılından başlayarak ‘gang’ filmleri; yalnızca örgütlü suç yaşamının nasıl olduğunu sergilemek yerine, konuyu daha ahlakçı bir yönden ele almaya, bu suçların ve suçluların nasıl edilip de engellenebileceğinin yöntemlerine eğilir oldu. Bundan böyle bu tür filmlerde yasa adamları; FBI ajanlarıyla G-Men’ler

⁸⁹ Kakinç, a.g.e., s. 30-31.

⁹⁰ Kakinç, a.g.e., s. 32.

⁹¹ Kakinç, a.g.e., s. 36.

⁹² Kakinç, a.g.e., s. 42-43.

kahramanlaştırıyorlardı. 'Gang' filmleri, bu kez de yaşama bir başka açıdan bakmakla yeniden seyirci gündemine geldi.⁹³

3.2.2. Martin Scorsese Sineması Etkisindeki Tarantino

Martin Scorsese "Mean Streets" ile gangsteri başrollere terfi ettirdiğinde sene 1973'tü. Robert De Niro ve Harvey Keitel, iki mafyayı oynuyorlardı. Küçük işler, küçük menfaatler, küçük entrikalar peşinde koşuyorlardı. Tarantino o zamanlar 10 yaşındaydı. Scorsese'in "Sıkı Dostlar"ını seyretmesi için yıllar geçecek, Amerikan pop kültürünün tüm kaynaklarıyla beslenerek büyüyecek, bir video dükkânında çalışacak ve seyrettiği filmlerin görsel bilgi birikimi ile gangsterleri anti-kahraman olarak suskunlukların intikamını almak için konuşturmaya başlatacağı.⁹⁴

Hayat ile film Tarantino için aynı şeyler gibi görünürler; Marin Scorsese'de olduğu gibi. Ama Scorsese'de sinema, manevi kurtuluşa ulaştırmanın aracıdır. Gettoların, İtalyan Mahallesi'nin mitosundan çıkma denemelerinin bir yoludur. Tarantino'da bir araç değil; sadece kendi kendinin amacıdır sinema.⁹⁵

Tarantino filimlerinin 'cool' kurbanları, kendi içlerinde tutarlıdırlar. Sonunda canlı kalma şansları yok denecek kadar azdır onların. Daha doğrusu, hiçbir Tarantino kahramanı, canını kurtarmayı denemez. Martin Scorsese, filmleriyle, getto mitlerinden, gangster masallarından kurtulmanın yolunu açmaya çalışır; Tarantino ise filmleriyle gettoya girmek ister sanki; sokağa çıkmak ister gibi.⁹⁶

3.2.2.1. Boxcar Bertha (1972)

Yönetmen, filmin cinsellik ve şiddet dozunu cesur bir düzeyde tuttu. Scorsese filmini Bertaha'nın bakış açısından anlatıyor. Öncelikle Bertha'nın hayata atılmasını gösteriyor. Sonrasında ise düzen karşısında duruşuna, radikal bir politik görüş doğrultusunda ilerlemesine ve para kazanma yolları bulmasına değiniyor. Yalnız bir birey olarak babasının ölümü sonrasında hayata atılan Bertha, bu dolambaçlı 3 kişi ile beraber yol alıyor. Bunlardan biri David Carradine'in canlandırdığı, radikal görüşüyle topluma meydan okuma çabasındaki Bill, diğeri daha üst kesimden Rake,

⁹³ Kakinç, a.g.e., s. 44.

⁹⁴ *Sinema Dergisi*, Sayı: 8, Mart 1995, s. 14.

⁹⁵ Atayman, a.g.e., s. 281.

⁹⁶ Atayman, a.g.e., s. 281-282.

bir diğeri ise zenci bir karakter olan Von. Bu dörtlü suç çetesi, kendi görüşleriyle toplumu tehdit eden bir birliktelik oluşturuyorlardı. (feminizm, ırkçılık karşıtlığı ve radikal görüş savunuculuğu bir arada. Bunların arasında cinsellik-aşk, şiddet, suç dünyası, politik önyargılar, dönemin toplumsal durumu (30'lardaki Ekonomik Buhran), beyaz-siyah ilişkileri gibi temalar hayat buluyordu. Film, yönetmenin suç dünyasını merkez edindiği filmografisinin ilk habercilerinden biri olarak dikkat çekti.

97

3.2.2.2. Mean Streets (1973)

New York'un küçük suçluların dünyasına dalan bu ufak başyapıt, yönetmenin kendi gözlemlerine dayanan bir 'belgeselimsi' adeta. Bir yandan büyük oynamaya hevesli, gangster Johnny Boy (De Niro), diğeryandaysa suçluluk duygusu içerisinde kıvranan ve suç dünyasından elini ayağını çekmeye çalışan Charlie (Harvey Keitel) vardır filmde. Charlie hayatını kuşatan gerçekten kaçmaya ve dine sığınmaya çalıştıkça gerçekle yüzleşir. Aşık olduğu kızın kardeşi Johnny Boy, Charlie'yi kaçmaya çalıştığı hayatın içine tekrar çeken gerçekliğin vücut bulmuş hali, bir bakıma Charlie'nin kötü yarısıdır. Scorsese yıllar boyunca yaşadığı sokaklarda veya komşu mahallesinde olup biteni, Katolik inancıyla suç dünyası arasında sıkışıp kalmış İtalyan asıllı New Yorkluların dünyasını perdeye taşıırken, bireyin içindeki kötüyle savaşından da dem vuruyor. Kimsenin ne tam anlamıyla iyi, ne de tam anlamıyla kötü olamayacağı altını sık sık çiziyor. Avrupa sinemasından da ciddi şekilde etkilenen Scorsese, yer yer 'cinema verite' ye yaklaşan bir gerçekçiliğin peşinden koşuyordu. Neredeyse doğaçlama hissiyatı yaratan bir doğallığa sahip olan kimi sahnelerse Yeni Dalga ruhunu New York sokaklarına taşıyorlardı.

3.2.2.3. Gangs of New York (2003)

1860'lar, işçi sınıfının, sokakları ve dar geçitleri dolduran göçmenlerin, yozlaşmış politikacıların ve bütün bunları kontrolü altına almak için savaşan yer altı dünyasının inanılmaz hikâyeleriyle dolup taşıyordu. "Gangs of New York", şehrin yıllar önceki sakinlerinin gözünde rezillik ve kargaşanın sembolü haline gelen Five Points'in İrlandalı göçmenlerini bir araya getiren Dead Rabbits çetesinin lideri Rahip Vallon'un (Liam Neeson) öldürülmesinden yıllar sonra oğlu Amsterdam Vallon (Leonardo Di Caprio), babasının intikamını almak üzere Five Points'e döner.

⁹⁷ *Sinema Dergisi*, Şubat 2005, s. 87.

Amacı, Amerika'nın yerlisi olduklarını iddia eden ve yeni göçmenlere kin duyan bir başka çetenin acımasız lideri William Cutting'i, namı-ı diğer Kasap Bill'i (Daniel Day-Lewis) öldürmektir. Kasap Bill'e yaklaştıkça ona saygı duymaya ve onun da güvenini kazanmaya başlamıştır; ancak İrlandalılarından oluşan örgütlü bir grup Bill'in ordusuna meydan okuduğunda halkının yanında yer alacaktır.

Herbert Asbury'nin 1928 basımı tarih kitabı "Gangs of New York"a 1970'de bir arkadaşının evinde rastlamıştır Scorsese. Asbury'nin kitabı, hem eski New York'un son derece renkli yer altı dünyasına ilişkin efsanelere yer veren hem de modern zamanın mafya örgütlerinin ve suç dünyasının temellerinin atıldığı bir yere ve zamana ışık tutan bir kitaptır. "Bu çalışan sınıflar ve yeraltı dünyası için olağanüstü bir dönemdi" diye anlatıyor Scorsese. "Toplumun, sürekli birbirleriyle savaş halinde olan gruplara bölündüğü bir zamandı ama bugünkü Amerikan çetelerinin aksine onların politik bir yönelimi vardı. " Dolayısıyla söz konusu çatışmalar Amerika'nın geleceğini, gelecekteki politikasını, özellikle de göçmenlerle ilgili politikasını belirleyecekti. En büyük çatışma 1840'lardan 1870'lere kadar süren büyük kıtlıktan kaçıp Amerika'ya gelen ve New York'taki ilk büyük göçmen topluluğunu oluşturan İrlandalılarla daha önce geldikleri için kendilerini gerçek Amerikalılar olarak gören İngiliz ve Hollandalı göçmenler arasındaydı. Amsterdam Valoon'un hikâyesi etrafında gelişen ve bu çatışmaları merkeze alan film, bu arada Amerikan İç Savaşı'nın daha önce hiçbir filme konu olmayan New York üzerindeki etkilerini ele alıyor.⁹⁸

"İç Savaş, New York City'ye 1863'te, Amerikan tarihinin en korkunç ayaklanması olan Mecburi Askerlik Karşıtı Ayaklanmalar şeklinde yansıdı" diye anlatıyor Scorsese. "Dört gün dört gece sürdü. Her şey Başkan Lincoln tarafından çıkarılan ilk mecburi askerlik yasasından kaynaklanıyordu. Sağlıklı tüm erkekleri kapsayan bir yasaydı, yalnızca 300 dolar ödeyenler askere gitmeme hakkına sahipti. Yoksul sınıflar için bu imkânsızdı, dolayısıyla yasa onlarda öfke yarattı. İsyancılar şehrin her köşesini yakıp yıktılar. İkinci gün yasa durduruldu ve şehir kuşatma altına alındı. Askerler New York'a ilk defa bu isyanı bastırmaya geldiler. Film, bu ayaklanmalardaki şiddeti ve ırk ayrımcılığını gözler önüne seriyor."⁹⁹

⁹⁸ *Sinema Dergisi*, Sayı: 95, Mart 2003, s. 38-40.

⁹⁹ *Sinema Dergisi*, Sayı: 95, Mart 2003, s. 40

Tarantino'nun gangsterleri ile Martin Scorsese'nin gangsterleri arasında oluşan fark, bu filmde daha çok açığa çıkıyor. Tarantino'nun suçluları yaşamdaki çıkmazdan sıyrılma çabası içinde doğruyu sorgulayan, hayatın felsefesini de bocalayan suçlular olurken. Scorsese daha çok geçmişin geleceğe etkisini sorgulayan suç olgusunu kategorize ederek seçiyor.

3.2.3. Şiddet Olgusunun Tarantino Sinemasında Etkileşimi

Tarantino o yıllarda North-Hollywood'un video arşivleri arasında önüne gelen filmi seyretmiş, incelemiştir. Böyle bir video-çocuğunun, seyrettiği filmler karşısında, bir tür dayanma, şiddetin gözünün içine bakma testlerinden geçtiğini de düşünebiliriz. Tarantino "Rezervuar Köpekleri"nde video cesaret testi ilkesini bir (film) alımlama tavrı olarak kullanmış, bu bağımsız sinema örneğinin ardından "Pulp Fiction"la 'mainstream' sinemanın özelliğine dönüştürmüştür, denebilir.

"Pulp Fiction"daki şiddet sahneleri, bu bağlamda, seyircinin şiddete bakarken 'cool' kalıp kalamayacağını sınındığı sahnelerdir.¹⁰⁰

Seyirci bu şiddetin karşısında iğreti duymadan keyfine varabilirse, şiddet sahnelerinde o traji-komiğin tadını çıkartabilir.

"Kill Bill" de, Uma Thurman'ın House of Blue Leaves'te Çılgın 88 çetesiyle dövüştüğü sahne korkunç bir sahne olmadığını belirtir Tarantino ve sonrasında da şöyle açıklar: Heyecan verici ve eğlenceli olması düşünülmüş bir sahnedir. Tamam, kesik kollar bacaklar havada uçuşuyor, kan Bellagio çeşmelerinden fışkırır gibi akıyor olabilir. Ama o sahnedeki hareketin ritmine, heyecanına, güç hissine kaptırmanız gerekiyordu; orada siz Uma'ydınız (Gelin). Bu açıdan Vincente Mineli filmlerindeki bir dans sahnesinden çok farklı değildi. Bu tür etkiden bahsediyorum aslında. Kendine özgü, özel bir enerjisi olmalı filmin.¹⁰¹

3.2.4. B Tipi Sinema ile Etkileşimi

Tecimsel sinema sektörü içinde üretilen filmler A ve B kategorisi olarak adlandırılmaktadır. A kategorisi içerisinde yer alan filmler bütçeleri oldukça yüksek

¹⁰⁰ Atayman, a.g.e., s. 278.

¹⁰¹ *Sinema Dergisi*, Mart 2006, s. 78.

çalışmalar olup, star oyuncularını yer aldığı gösterişli yapımlardır. B filmleri ise, yapım giderleri oyuncular sanat ve emek yönünden A filminden sonra gelen uzun metrajlı filmlerdir. Bu yapımlar, Amerikan şirketlerinin A kategorisinde hayata geçirdiği filmlerinin yanında ticari açıdan riskleri azaltmak ve fillerin gösterildiği sinemalardaki programı doldurmak üzere düşük bütçelerle üretilirler. B filmler kitle kültürü hedeflenerek geniş kitlelere hitap eden filmlerdir. Ve ticari bir nitelik taşımaktadırlar.¹⁰²

Amerikan sinemasında, B filmi örnekleri bir anlamda sessiz dönemle birlikte başlamıştır. Genellikle iki film birden uygulamasına kullanılan B filmi, takviye film olarak hem büyük şirketler, hem de sadece özellikle B filmi imal eden küçük şirketler üretmiştir. Amerika'da yaşanan ekonomik kriz dönemde, büyük Hollywood stüdyolarının sahip olduğu sinema salonları zincirlerini ayakta tutma çabası sonucunda üretilen B filmleri varlığını iyice hissettirmiş ve toplumsal etkileşim aracı olarak da bir işlev yüklenmiştir. İlk zamanlarda westernlere ve güldürülere ağılık veren B filmi zamanla başka türleri de kapsamıştır. Hollywood Sinemasının özellikle 30'lu yıllarında film türleri çoğalmış, dünya seyircisinin beklentilerine göre standartlaşmalar oluşmuş ve ortak zevkler formülize edilerek, tüm insanların ilgisini çeken filmler ortaya çıkmaya başlamıştır.¹⁰³

Sinema seyircisinin film seçiminde tecrübe kazanması ve de televizyonun izlenme oranının yükselmesi 1960'lı yıllarda iki film birden uygulamasının sonuna ve B filmlerinin düşüşüne neden olmuştur. Televizyonun, daha sonradan da videonun ortaya çıkışını takiben star oyuncu kullanmayan az masraflı B filmleri, gerek video kasetlerde gerekse kablolu yayınlarda kendilerine yeni pazarlar elde etmiştir. B filmi Avrupa'da en iyi uygulayan ise İtalyan Sineması olmuştur. İtalyan sineması, mitolojik filmler gibi yeni türler yaratmış, ayrıca varolan türlere ise yeni çeşitlemeler getirmiştir. Spaghetti western, erotik güldürü, bol kanlı dehşet filmleri, yamyam filmleri gibi. B filmi aynı zamanda Uzak Doğu sinemaları için de söz konusudur. Japon sinemasının 70-80 dakikalık sado-mazohist erotik filmleri ya da Hong Kong sinemasının sıradan dövüş filmleri gibi.

¹⁰² Nur Onur, *B filmi (Kitle Kültürü Açısından)*, Es Yayınları, 30 Mayıs 2006, s. 96.

¹⁰³ Onur, a.g.e, s. 96-97.

¹⁰³ Onur, a.g.e, s. 99

Fantastik sinema, bilim kurgu sineması ve olağanüstü hikâyeler, göreceli olarak ele aldığımızda Hollywood’da küçümsenen yaklaşımlardı. Amerika’nın kendi hikâyesi olan Western (Kovboy) filmleri de bir dönem küçümsendi. 1930’lu yıllar boyunca genelde B filmi çerçevesi içinde Kendine yer bulan bir tür oldu, ta ki Jon Ford’un ne kadar büyük usta olduğunun anlaşılmasına değin Western türü ikinci sınıf olarak nitelendirildi. 1940’lı yıllara gelindiğinde ise Western Sineması artık üstün yapımlara dönüşmeye başlamıştı. Özgün bir Western’in diğer westernlere benzemeyeceğini John Ford “The Searchers” adlı filmiyle anlatmıştı artık. Ayrıca Clint Eastwood’un “Affedilmeyen” adlı filminin de klasik westernlere benzediği söylenemez.¹⁰⁴

Daha sonra ise, 1940-1950’li yıllardan başlayarak fantastik ve bilim kurgunun da önemi anlaşıldı. Bilim kurgu çocuksu bir tür olarak görülmüştür. Bu süreçte B sinemasının içinde gayet çocuksu, etkileyici ve sürükleyici bilim kurgular yapılmıştır. Ama ne zaman ki Stanley Kubrick, 2001 A Space Odyssey “2001 Uzay Yolu Macerası”nı 1968 yılında çevirdi, işte o zaman anlaşıldı ki bilim kurgu bir majör türdür ve bilim kurgu sineması içinde bilim kurgu öğeleriyle baş yapıtlar yapılabilir.¹⁰⁵

B filmi felsefesi olarak kabul edilen ve öncü ustası film yapımcısı ayrıca yönetmen Roger Corman, öğrencisi olan Martin Scorsese’ye kural olarak söylediği “Seyircinin dikkatini her onbeş dakikada bir yeniden çekmen gerekiyor” önerisini ustalıkla kullanmıştır.

Tarantino, “Ucuz Roman”da da sıklıkla kullandığı sürpriz şiddeti ile video dükkânında yaptığı B filmi ihtisasını diğer filmlerinde de sıklıkla yer vermiştir.

3.2.5. Kara Film / Film Noir ile Etkileşimi

Çağdaş varoluşçulukla birlikte sinemanın tarihsel gelişimi de göz önünde tutulduğunda, parçalanmış yaşamın görsel estetiği kendisini ilk defa beyaz perdenin

¹⁰⁴ Onur, a.g.e, s. 111-112.

¹⁰⁵ Onur, a.g.e., s. 111-112.

karanlık yüzü olarak da adlandırılabilir olan film noir'da, yani kara filmlerde göstermiştir denebilir.¹⁰⁶

Kara filmler ya da film noir, suç dolu bu dünyanın güneşli, aydınlık tarafına değil, karanlığına yüzünü çevirdiği için “kara”dır denebilir. Bir başka deyişle, film noir’ın aradığı ve görmeye, göstermeye çalıştığı şey, taşın arka yüzündeki çamurdur. Film noir’ın güneşli fakat suç dolu dünyasında hiç kimse masum değildir, çamur; yani kötülük bir şekilde herkese bulaşır, herkesi kirletir. Belki de kötülük insanın dışında değil, içindedir. Belki de her insanın içinde iyilik kadar kötülük de vardır ve eline geçen her fırsatta yüzünü göstermek için gizli, kuytu bir yerde öylece bekler durur. Film noir’ın karanlık dünyasında katil kadar kurban, tehdit eden kadar tehdit edilen, ihanet eden kadar ihanete uğrayan da suçludur. Orson Wells’in “Şangaylı Kadın” da dile getirdiği gibi, kimsenin kazanacağı ya da kaybedeceği bir oyun değildir bu. Yalnızca kirli bir oyundur o kadar.¹⁰⁷

Film noir, 1930’lu yılların şiddet yüklü gangster filmlerinin ardından, 40’lı yıllara gelindiğinde Amerika sokaklarındaki, caddelerindeki yaşamı kendine özgü bir üslupla anlatan, ilk bakışta karanlık, gizemli bir dünya çizen, fakat daha yakından bakıldığında açık, dürüst, abartısız olduğu kolaylıkla fark edilebilecek bir film türüdür. Aslında film noir’ın kente, kent yaşamının gerçekliğine özgü bir tür olduğu da söylenebilir. Söz konusu kent yaşamı ve kent gerçeği ise 1929 dünya ekonomik buhranının ardından, kapitalizmin bir ara neredeyse can çekiştiği ve yüzünü maskeleyemeye hiç gerek duymadan açıkça gösterdiği yılların kentidir. Rekabetin, suçun, işsizliğin, güvensizliğin, acımasızlığın kol gezdiği, ahlaki değerlerin iyiden iyiye yozlaştığı bir kenttir söz konusu olan. Ekonomik buhran ve savaş yılları, insanların tarihsel ilerlemeye duyduğu inançla birlikte, bireysel ve kültürel sürekliliğin güvencesi olan bir “geçmiş”e sahiplik duygusunu da yıkmıştır. İnsanlık, sahip olduğu tek geçmişin kıyımlarla, katliamlarla dolu utanılacak bir geçmiş olduğunu düşünmektedir. Gelecek ise yalnızca ayakta kalabileni, güçlü olanın yaşamaya hakkı olan bu dünyada bütünüyle belirsizdir. Ekonomik başarı ile değer; meta değeri tek gerçek olarak görülmektedir. İşte böyle bir ortamda, film noir, Hollywood’un yüceltilmiş türlerine oranla çok daha kaba, fakat daha dürüst, daha yalın ve açık bir film türü olarak belirecektir.

¹⁰⁶ Savaş, a.g.k., s. 167.

¹⁰⁷ Savaş, a.g.k., s. 168.

1940-50 arası, kara filmlerin olanca ağırlığıyla gündemde olduğu yıllardır. Film noir en güzel örneklerini yine bu yıllarda vermiştir. Sözcüleri Howard Hawks'ın "The Big Sleep (Büyük Uyku, 1946)"i, Billy Wilder'ın "Double Indemnity (Çifte Tazminat, 1944)"si, Nicholas Ray'ın "In a Lonely Place (İssız Bir Yer, 1950)"i ile "They Live by Night (Gece Kuşları 1948)"i, Edward Dmytryk'in "Crossfire (Çapraz Ateş, 1948)", Tay Garnett'in "The Postman Always Ring Twice (Postacı Kapıyı İki Kere Çalar, 1946)"i ya da John Huston'un "The Maltese Falcon (Malta Şahini, 1941)"u ilk anda akla gelen filmler ve yönetmenler olabilir.

Amerikan sinemasında 1940-50 arası yapılan ve daha sonra Fransız film eleştirmenleri tarafından film noir olarak adlandırılan filmlere ilişkin dikkat çeken bir başka nokta da, bu filmlerin kaynağının doğrudan doğruya Amerikan ya da İngiliz dedektif romanları oluşudur. Söz gelişi 1940-45 arası çekilen 36 kara filmde ancak iki tanesinin senaryosu özgüdür, geri kalanlar ise dedektif romanlarından uyarlanmıştır. Bu dönemde yani 1940-50 arası yapılan filmler için, "film noir" adını kullananlar ise, Fransız eleştirmenler Raymond Borde ile Etienne Chaumeto'dur. Bu filmlerin Alman Dışavurumculuğundan güçlü izler taşıdığı ve bu akımın metalaştırılmış hali olarak da görülebileceğidir.¹⁰⁸

Film noir'a yaklaşmanın ve onu anlamaya, tartışmaya çalışmanın pek çok yolu vardır. Söz gelimi, film noir'a fil estetiği ve biçemi temel alınarak yaklaşılabilir gibi, yalnızca bu estetiğin ya da biçimin ardındaki film tekniği (kamera hareketleri, ses, aydınlata vb) temel alınarak da yaklaşılabilir. Benzer şekilde, kara filmlerin yapıldığı yıllardaki toplumsal koşullar göz önünde tutularak, yani tarihsel ve sosyolojik boyut öne çıkartılarak da tartışılabilir film noir.¹⁰⁹

Sosyolojik boyut temel alınarak kara filmlere yaklaşıldığında ise, toplumsal yapı ile birlikte tarihsel boyut öne çıkacaktır. Çağdaş kentleşme ile birlikte ortaya çıkan çarpıklıklar, suç, cinayet ve şiddet ya da savaşın neden olduğu bunalımın Amerika'ya yansması ile birlikte toplumun yaşadığı güvensizlik duygusu, işsizlik, enflasyon, korku, endişe, vb. ile dolu bir dünyanın beyaz perdeye yansmasıdır kara filmler.¹¹⁰

¹⁰⁸ Savaş, a.g.k., s. 168-169.

¹⁰⁹ Savaş, a.g.k., s. 169.

¹¹⁰ Savaş, a.g.k., s. 170.

Kara filmlerin bizim ele aldığımız konu açısından, yani felsefi boyutu ve özellikle de varoluşu dünya görüşü ile olan ilişkisi bakımından önemi, ya da film noir'ı özgün kılan şey ise, bu filmlerin yetkin örneklerinde görülen şeyin yalnızca şiddet, cinayet yada suç olması değil ama “suç”un ne olduğunu sorgulamasıdır. Belki de film noir'ı özgün kılan şey, genel insanlık durumu ve kültürel yozlaşmaya ilişkin olarak söyledikleri, gösterdikleridir. Yalnızca suçtan kötülükten ve cinayetten söz etmez bu filmler, fakat suçun ya da kötülüğün ne olduğunu sorguladığı gibi, insanların suçu nasıl algıladıkları, anlamlandırdıkları ya da kültürel kalıplaşmalar içinde nasıl tekdüze yorumladıkları gibi son derece önemli şeylerden de dem vururlar.¹¹¹

Bilindiği gibi, geleneksel anlatının beslediği, geliştirdiği yapıtlar her şeyden önce nesnellik üzerindeki bir “yanılsamadan” ibarettir. Bu gerçekliğin üzerindeki öznel denetimdir, yönetmenin denetimidir fakat izleyiciden gizlenmek istenir. Film noir'da ise öznel kamera kullanımı öncelikle şunu vurgular: Gerçeklik bir tek gerçektir ve o da, o anda tek bir kişinin bakış açısından görünen, yaşanandır. Dolayısıyla tek bir gerçeklik yoktur. Her birimizin tek tek bakış açısı ve gördükleriyle çoğalan, yoruma ve eleştiriye açık bir gerçeklik anlayışıdır.¹¹² Tarantino filmlerinin öne çıkan özelliklerinden biri olan her bir bakış açısının kendine özgü gerçekliği olduğu üzerinde durur.

Kara filmlerde kadının ve ailenin yerini araştırma konusu yapan Sylvia Harvey'e göre (Akt: John Orr, 1997), film noir'ın bunalımlı, nevrotik kadını, içinde taşıdığı tüm çelişkilerle, marazi arzularıyla burjuva yaşamının en önemli ögesine; çekirdek aileye karşı bir tehdit olarak belirir.¹¹³

3.2.6. Yeni Dalga Sineması ile Etkileşimi

Sanatın öbür dallarında olduğu gibi, sinema sanatının tarihsel gelişimi süreci içinde de çeşitli akımlarla karşılaşılır. Yeni Gerçekçi Sinema, Gerçeküstücü Sinema, Dışavurumcu Sinema, Özgür Sinema, Şiirsel Gerçekçi Sinema vb. , bu akımlara örnek olarak verilebilir ki Yeni Dalga Sineması da bu akımlardan biridir. Bir

¹¹¹ Savaş, a.g.k., s. 170.

¹¹² Savaş, a.g.k., s. 176.

¹¹³ Savaş, a.g.k., s. 184.

dönemin, bir kuşağın dünya görüşüdür, ideolojisidir; yaşama, insana ve sanata nasıl bakıldığı ya da nasıl anlamlandırıldığıdır. ¹¹⁴

Yeni Dalga Sineması'nın başkenti 1950'li yılların Paris'idir. Ve o yılların Paris'i ünlü Fransız şairi Paul Eluard'ın dediği gibi "Capitale de la Douleur", yani "acının başkent"idir. Paris, acının başkentidir çünkü Alman işgalinin yaraları henüz çok tazedir.

Richard Roud'a göre, Godard'ın şehri Paris'tir. Godard'ın şehri, caddelerde başıboş dolaşanların, yabancıların, gangsterlerin, fahişelerin, suçluların, pencereleri perdesizlerin şehridir. Toplumun posası olanların, dışlanmış insanların, tutunamayanların şehri... Godard'ın filmlerindeki karakterler de birer aylaktır, daha doğrusu birer "göçebe"dirler. Kimsenin bir yuvası, kalacak bir evi yoktur. ¹¹⁵

1950 sonrasının Fransa'sında ortaya çıkmış bir sinema akımı. Fransız Yeni Dalga akımı 2. Dünya Savaşı sonrası var olan Fransız film yapı kurumuna karşı tepki olarak doğmuştur. Yeni Dalga yönetmenleri Hollywood'un yüzeyselliğinden kaçınırlar. Paris'in sokaklarına çıkarlar. Sonsuz kurgulama olanakları, kamera çalışması, ses ve mizansenle oynamayı sevmişlerdir. Aynı zamanda sevilen filmlerden alıntılar yapılmıştır. Yeni Dalga, klasik Hollywood öykülemesinden farklı bir stilde hikayeler yaratır. Öyküleyici sahneler birbirini anlamlı bir biçimde izlemez. Seyirci hiçbir zaman ne olacağını bilemez. Komik bir sahne bir cinayetle tamamlanabilir.

Yeni Dalga yönetmenlerin pek çoğu, tıpkı Godard gibi film noir'dan yoğun olarak etkilenmiştir. Yeni Dalga Sineması'nın en güçlü olduğu yıllar (1959-64) arasındır. ¹¹⁶

Bir Hollywood filmi yaşamdaki olaylardan daha anlamlı ve inandırıcıdır seyirci için; çünkü gerçekte yaşam, bir Hollywood filmi gibi sürekli ileriye doğru mantıklı, yoğun ve anlamlı bir dramatik (eylemsel) gelişme göstermez. Yaşam daha çok Godard filmi gibidir. Rastlantılarla tekrarlarla, geriye dönüşlerle, ölü (sıkıcı) zamanlarla ve anlamsız-karşıt birlikteliklerle doludur. Ona anlam veren budur zaten:

¹¹⁴ Savaş, a.g.k., s. 187-188.

¹¹⁵ Savaş, a.g.k., s. 189.

¹¹⁶ Savaş, a.g.k., s. 197.

Düşünmek, karar vermek, seçmek, yapılandırmak ve devam etmek gereklidir her zaman yaşamda. ¹¹⁷

Asıl önemli olan J. L. Godard'ın "Büyük İskender'in, Sezar'ın ve Napolyon'un ordularıyla yapamadığını, Hollywood sineması Hichcock filmleriyle yapmıştır ve evreni ele geçirmiştir." deyişini. ¹¹⁸

Fransız Yeni Dalga'sında olduğu gibi; hikaye kurgusunda zamanın düz akışını parçalamak, klasik flashback tekniğini reddetmek ve hikayeyi geçmişte olup bitenlerle şimdiki zamanda olup bitenler arasında karışık bir şekilde sürdürmek Fransız Yeni Dalga'sının ateşlediği, Godard'ın da sık sık denediği yenilikçi bir yöntemdi. Trantino, 60'lı yılların filmleri üzerinden giderek Yeni Dalga'nın hikâye kurgusuna getirdiği yenilikleri 90'lılarda kullanıyordu.

Popüler kültürü gerçekten ciddi, anlamlı bir birikim olarak kullanıyor Tarantino; Sanat gibi, din gibi, hatta aşk gibi. Onun tipleri, bir yanıyla 'Yeni-Dalga' tiplerini andırırlar; akılları fikirleri kadınlardaymış gibi davranan, ama erkek erkeğe olmaya bayılan ellilerin tipleri, Amerikan western kahramanları pozunda, kendilerini bir şey sanan, bulduklarını kültleştiren tipler. Tarantino kahramanlarının konuşmalarında, gevezeliklerinde de 'Yeni-Dalga'dan çok şey vardır. "Serseri Aşıkların"ın başkişisi Michael Poiccard örneğin, Godard'ın filminde kara filmlerden ödünç alınmış bir sinema figürüdür sanki. 'Yeni Dalga' figürleri popüler sinema kahramanları gibi davranmaya çalışırlar; Tarantino figürleri ise tersine, sıradan, alışıldık normal insanlar olmaya uğrasan figürlerdir. ¹¹⁹

"Kill Bill"de anlatım, Fransız Yeni Dalga'sında, özellikle de Godard'ın ilk dönem filmlerinde olduğu gibi kendi içinde iki ayrı işleve sahip. Anlatımın birinci işlevi, bütün filmlerde olduğu gibi hikâyeyi görselleştirmeye yarayan bir araç olması... İkinci işlevi ise sinema tarihi ve sinema sanatı üzerine bir şeyler söylemesi ve seyirciyi göndermelerden oluşan bir oyuna davet etmesi...

¹¹⁷ Gönen, a.g.k., s. 26.

¹¹⁸ Gönen, a.g.k., s. 82.

¹¹⁹ V. Atayman, *Şiddetin Mitolojisi*, (Der. Atayman, V.), İstanbul:Donkişot Yayınları, 2004, ss. 280-281.

“Kill Bill”deki anlatımın iki katmanlı yapısı, sinema sanatına Fransız Yeni Dalga’sının 60’lı yılların başında yaptığı bir katkı. Buna klasik biçim-içerik teorisini rafa kaldıran bir darbe de diyebiliriz; çünkü özellikle “Serseri Aşıklar”da biçim içeriğe dönüşmüştür artık. Godard başta olmak üzere genç Fransız sinemacı yönetmenler, film yaparken sinema tarihinden esinlenerek yeni bir dönemi başlatmışlardı.

4. TARANTİNO SİNEMASINDA ÖRNEKLERİYLE KADININ SUNUMU

4.1. Pulp Fiction



Yönetmen: Quentin Tarantino

Oyuncular: John Travolta (Vincent Vega), Samuel L. Jackson (Jules Winnfield), Uma Thurman (Mia), Harvey Keitel (Winston Wolf), Tim Roth (Pumpkin-Ringo), Amanda Plumer (Honey Bunny-Yolanda), Maria De Medeiros, Ving Rhames (Marsellus Wallace), Eric Stoltz, Rosanna Arquette, Christopher Walken (Captain Koons), Bruce Willis (Butch Coolidge).

Senaryo: Quentin Tarantino, Roger Avary



“Pulp Fiction (Ucuz Roman)”, 30’ların ve 40’ların şiddet ve cinsellik içeren, illüstrasyonlarla süslenmiş, gazete bayilerinde ucuza satılan suç romanlarından alıyor adını.¹

Sinema dergisinin Nisan 1995 7. sayısı, Pulp Fiction’ın gelişini sinemaseverlere tanıtırken kullandığı tüm tanımlamalar Tarantinovari sinemanın içeriğini açıkça beyan ediyordu.

“Gelin lütfen gelin. Eğlenceyi kaçırmayın. Bütün renkli tipler burada: Eroinmanlar, kiralık katiller, sapıklar, birinci sınıf şıfıntılar, mafyanın adamları, hapçılar, sokak fareleri.... Bütün romanlardan daha ucuz, gelin lütfen.”²

Böyle bir filme gitmeye karar verdiğimizde huzurun orayı çoktan terk etmiş olduğunu kan, şiddet, hayatın en uç noktasında yaşama tercihini kullanmış ya da kullandırılmış kişilerin kabus dolu yaşamlarına misafir olduğumuzun bilincinde olmamız gerekiyor.

“Pulp Fiction” kötü çocukları ‘cool’ tiplere; ihtilafları, açmazları saçma sapan durumlara çevirmiş; ihtilafların çözümünü, inanılmaz derecede etkili mizahi öykülere dönüştürmüştür.³ Kara mizahın bu çok özel, çok Amerikanvari, Amerikan popüler sinemasının 30-40 yılıyla dalga geçen tarzı, sinema eleştirisinin tepkisini çekmiştir. Kuşkusuz, profesyonel katiler gerçeklikte, kötü, tatsız tiplerdir; kuşkusuz bir tabanca kendiliğinden patlayıp arka koltuktaki insanın beynini dağıtıyorsa, bu çok tatsız, dehşet verici bir durumdur. Bu inkâr edilemez. Ama zaten özellikle “Pulp Fiction”ın

¹ *Sinema Dergisi*, Nisan 1995, s. 41.

² *Sinema Dergisi*, Sayı: 7, Nisan 1995, s. 38.

³ Atayman, a.g.k., s. 276.

profesyonel katillerinin sefil, karikatürümsü halleri, giyim kuşamları ve popüler sinemanın klişe tasarımlarına ayak uydurmak üzere uydurulmuş gibi görünmeleri, onları zaten, David Lynch filmindeki göstergenin gösterisi (Elvis-Monroe) gibi pozun pozunu düzlemine taşıyor mu? Bunlar klişelerin hem temsilcisi hem de popüler kültür klişelerinin mantıken yıkıcısı olmuyorlar mı?⁴



Birbirine bağlanan üç öyküde açılış, içki mağazalarının artık riskli olmaya başladığına ve bir değişikliğin gerektiğine karar veren küçük çaplı hırsızlar Honey Bunny (Amanda Plummer) ve Pumpkin (Tim Roth), bir kafede kahvaltılarını ederken kafeleri soymaya başlayacaklarına and içerler. Çünkü kafelere pek çok insan gelmektedir ve bu da pek çok cüzdan demektir...

⁴ Atayman, a.g.k., s. 227.



Peşinden, Vincent Vega (John Travolta) ve Jules Winfield (Samuel L. Jackson) içeri girer. Bu ikili yer altı dünyasının adamlarıdır ve görevleri gizemli bir siyah çantayı iki taraflı çalışan bir grup amatör suçludan geri almaktır.

Hem Tanrıya inanıp hem de sürekli adam öldürmenin mantığını bulamayan, ama eylemleriyle Hıristiyan ahlakı arasındaki o derin uçurumda kaybolmamak için, her cinayetinden önce İncil'den, anlamını ancak finalde çözebileceği bir bölüm okuyan bir başka tetikçi Jules Winfield (Samuel L. Jackson).⁵

⁵ *Sinema Dergisi*, Mayıs 1995, s. 14.



Marsellus Wallace (Ving Rhames), Jules ve Vincent'in patronudur ve Vincent'ten kendisi "iş gezisi"ndeyken karısı Mia'ya (Uma Thurman) göz kulak olmasını istemiştir. Vincent, Mia'ya gözkulak olan son adam hakkındaki hikayeler yüzünden son derece endişelidir ama, Mia'yla aralarındaki elektriklenme de gözden kaçacak gibi değildir...



Boksör Butch Coolidge (Bruce Willis), üzerinde büyük paralar dönen maçı kaybetmek için Marsellus'dan para almıştır ama, programı farklıdır aslında. Cebinde kendisi ve Fransız sevgilisi Fabienne (Maria De Medeiros) için Güney Denizleri'ne iki bilet vardır. Butch'ın planı, kendi üzerine daha fazla yatırmak ve Marsellus'u aldatarak maçı kazanmaktır...⁶

“Ucuz Roman”da Tarantino; Fransız Yeni Dalgası'ndan B filmlerine, ucuz romanlardan surf şarkılarına ilgi duyduğu pek çok şeye yer veriyor ve tam bir popüler kültür methiyesi çıkarıyordu ortaya. Ortak karakterlere sahip ve bu nedenle kesişen 3 öykü, farklı bir kurgu anlayışı ile aktarılıyor.⁷

67. Akademi Ödüllerinde Tarantino dahil “Pulp Fiction” ekibinden hiç kimsenin ödül gecesinden çok şey beklemediği kesindi. Tarantino ödülünü (En İyi Özgün Senaryo) almak için çıktığında “Sanırım bu gece başka bir ödül almayacağım.” diye noktalaması senaryo yazarlığında kullandığı hayal gücünün gerçeğe teslim olduğunun farkında olması idi, zira o yıl en iyi yönetmeni “Forrest Gump” filmi ile Robert Zemeckis almıştı. Hoolywoodvari bir yaklaşım ile elbette kan, şiddet, dehşetin yer aldığı bir film yerine daha yüreklere dokunabilecek bir filme ödül vermeyi tercih etmişlerdi akademisyenler.

Filmin içindeki öykülerden birinde “başrolde” olan oyuncu, diğer öyküde bir yardımcı oyuncu olarak çıkabiliyor karşımıza. “Bu bir film fiyatına üç film çekme şansıydı” diyor Tarantino.⁸

“UCUZ ROMAN” şiddeti yücelten bir film... Ama Tarantino'nun filmlerinde, bir şiddet sahnesini komik bir sahne izliyor. Bu yüzden Tarantino, “Ucuz Roman”la izleyicileri korkudan titretmeyi başarıyor ama, bunu yaparken zekice bir espri bombardımanına tutmaktan da geri kalmıyor. Taban tabana zıt bu iki duygu arasında bocalayan izleyici de ne düşüneceğini, ne yapacağını şaşırıyor... Bazen de Tarantino, izleyicilerine her iki duyguyu birden yaşatıyor. Yani bir an korkudan koltuklarına yapışırken, bir başka an kendilerinden geçerek gülüyor, bir an sonraysa her ikisini birden yapıyorlar. Mizah anlayışına bir örnek veriyor Tarantino: Diyelim ki polisler tarafından kovalanıyorsunuz. Kaçmak için yanınızdaki birini

⁶ *Sinema Dergisi*, Sayı: 7, Nisan 1995, s. 41.

⁷ *Sinema Dergisi*, Sayı: 5, 2002, s. 113.

⁸ *Sinema Dergisi*, Nisan 1995, s. 42.

arabadan çekmeye çalışıyorsunuz ama emniyet kemeri sıkışmış. Şiddetle eğlence böyle iç içe geçebilir.⁹

Tarantino'nun imzasını taşıyan bu ikinci film, o güne kadar zar zor ayakta kalan, sesi soluğu fazla çıkmayan, münferit parlak örneklerden öteye gidemeyen Amerikan Bağımsız Sineması'nın bir anda patlayıp, 90'ların akış hızı en yüksek kanallarından birini oluşturmasını sağladı. Öldüğü ilan edilmiş olan kara film türüne, ironik bir yeni soluk getirerek canlandırdı.

“Ucuz Roman” incelikle sinemanın üzerine inşa edildiği temel varsayımı, yani görselliğin büyüleyiciliğini bozarak işe koyuluyor. Görsel bir sanat olan sinemada, görünürlükle etkileycilik eş oranlı olagelmişti “Ucuz Roman”a kadar. Bundan dolayı beyazperdeye yansıyan olayların faili kahramanlar, hep kadrajın ortasında ve ön planda, spot ışıkları altında durur, film boyunca en sık görülen şahsiyet olurdu.

Oysa “Ucuz Roman”da karakterin etkileyciliği, olayların gidişatı üzerindeki belirleyiciliği, görünmez olduğu oranda artıyor. Örneğin Marcellus Wallace karakteri görünmez kaldığı sürece filmin, en önemli, en etkili ve olalar üzerinde en belirleyici ole sahip karakteri. Gelgelelim kadraja girdiği, görünür olduğu anda, tüm bu etkileyciliği balon gibi sönuveriyor, beyazperdenin dev aynasına yansıdığı anda küçülüyor, acizleşiyor.

⁹ *Sinema Dergisi*, Nisan 1995, s. 42.



Mia Wallace görünmez olduğu sürece çekici, seksi ve tehlikeli bir “femme-fatal” (öldüren cazibe). Oysa görünürlüğe kavuşmasından kısa süre sonra, kan ve kusmuğa bulanıp bilinçsiz bir et yığına dönüşerek, tüm çekiciliğini yitirmekle kalmıyor, kendinden başka kimse için tehlike oluşturamaz hale geliyor.¹⁰

Tarantino filmlerinde şiddetin içinde eğlence vurguları, sinemada kahraman, gangster, mafya babaları ya da femme fetal kadın rollerin baskın klişe özelliklerine, düştükleri komik durumlarla seyircin gözünde yerden yere vuruyor.

“Ucuz Roman”ın tüm derdinin sinemanın efsanelerini yerle bir etmek, büyü bozumu işlevi görmek olduğu düşünülebilir.

Örneğin “Ucuz Roman” da berduş olmaya karar veren “cool” tetikçi Jules (Samuel L. Jackson), tuvalette gafil avlanarak hiç de “cool” olmayan bir sona eren bir diğer havalı tetikçi Vincent (John Travolta) ;tecavüze uğrayan sözde kadir-i mutlak mafya babası tiplmeleriyle, sinemanın “cool” gangster efsanesini yerle bir ediyor. Amerikan sinemasının kahraman olarak gösterdiği¹¹ Vietnam askerlerini Tarantino yine komik bir durumda gözden düşürüyor. Bir kol saatini çocuğuna

¹⁰ *Sinema Dergisi*, Eylül 1999, s. 93.

¹¹ *Sinema Dergisi*, Eylül 1999, s. 94.

vermek için saklama yerini farklı düşünüyor ve bu sebepten onu dizanteriden öldürüyor.

Tarantino, hepimizin başına gelen, sıradan hatta komik olayları, tüm yaygınlıklarına ve kaçınılmazlıklarına karşın yerin dibine geçmemize, bir facia gibi duyumsamamıza neden olan sakarlık ve sakilikleri, mantıki neticelerine kadar götürerek, yadırgatmaktan başka bir şey yapmıyor. Bir yandan sıra dışı ve büyüdü dünyaları sıradanlaştırıp efsanelerin ipliğini pazara çıkarırken, diğer yandan da sıradan olguları tuhafmış gibi göstererek bir taşla iki kuş vuruyor.¹²

“Ucuz Roman”ın en dikkat çekici yönü, kronolojik sırayı allak bullak eden episodik (olağan dışı) anlatım yapısı. Birbirine teğet geçen üç öyküyü, parçalara bölüp darmadağınık karşımıza getiren film, doğrusal zaman kavramımızı altüst eden, alışlageldiğimiz neden-sonuç ilişkisinin mantığı uyarınca “giriş, gelişme, sonuç” ekseninde ilerleyen yapıyı ise tuzla buz eden bir anlatım benimsiyor.¹³ Dahası sinemanın kutsal addedilen kimi kuralları da el çabukluğu maharetiyle yıkılabiliyor ve kimsenin ruhu duymuyor. Örneğin filmin ana kahramanlarından biri, orta yerde ölüveriyor ve bunu öyle bir bağlamda yapıyor ki, üzülmemiz bile mümkün olmuyor. Ana kahramanı öldürdüğü halde filmin son karesinde canlı göstermeyi de bu sayede beceriyor.¹⁴

Hikâyeler arasındaki geçişi ve film içi geri dönüşleri, zaman oyunlarını ustalıklarla kullanıyor. Yönetmen böylesi çokça işlenmiş konu ve klişeye varan tümü alıp da üstün bir şekilde ambalajlayıp alıcısı olmayana bile satacağı yeni bir paket olarak sunuyor.¹⁵

Tarantino filmlerinde, film bittikten sonra bile izleyiciyi rahat bırakmıyor. İzleyici seyrettiği episodik karmaşayı kendi görselliğinde kronolojik sıraya koymaya çalışarak, algılama zorunluluğu hissediyor.

¹² *Sinema Dergisi*, Eylül 1999, s. 94.

¹³ *Sinema Dergisi*, Eylül 1999, s. 94.

¹⁴ *Sinema Dergisi*, Eylül 1999, s. 95.

¹⁵ Quentin Tarantino, *Yönetmenler Külliyyatı*, Vol. I, (Der.:Şenol Erdoğan), Es Yay., 2004, s.34-35.

Kısacası “Ucuz Roman”, bizi filmin farklı okumalarını yapmaya, alt metinlerini arayıp bulmaya, metnin altını üstüne getirmeye davet, hatta teşvik ediyor.

¹⁶

Tarantino, her bir tesadüfü mantığı ile açıklıyor, olmaz denecek olayı olurluğunu kabul ettiriyor. “Ucuz Roman” sinema alanında “okuryazar” olan bir kitleye hitap ediyor, izleyicisini uzman yerine koyuyor, en basit tabiriyle ciddiye alıyor.¹⁷

¹⁶ *Sinema Dergisi*, Eylül 1999, s. 95.

¹⁷ *Sinema Dergisi*, Eylül 1999, s. 96.

4.2. Kill Bill (Vol. I-II)





Sahne; Gelin, kanlar içinde yatarken Bill diye birine ait mendille yüzü temizlenirken başlıyor. Bu mendil objesi ile filmin başından sonuna kadar yüzünü görmeyeceğimiz asıl karakterin olduğunu seyrin devamında anlıyoruz.

Gelin/ Vernita hesaplaşmasının görsel atmosferi ise bir romantik komedi filminden farksız. Canlı ve hayat dolu renklerle boyanmış bir banliyö evindeyiz, iç mekânlar ferah ve her şey huzur verici. Ama bu dekorun önünde bıçaklı, tekmeli, kanlı ve çok sert bir yakın dövüş sahnesi seyrediyoruz. Eşit güçlere sahip iki rakibinin Uzakdoğu tekniklerini kullandığına da dikkat çekmek gerekiyor. Tarantino bu sahnede mekânı vurgulamak üzere, alan derinliğini kullanmak için geniş açılı lensler kullanıyor.¹⁸

Çocuk eve girdiğinde değişim atmosfer, iki dövüş ustası kadının tüm eril davranışlarından dişil davranışlara dönüşmesine sebep oluyor. Tarantino kadınlarını bu sahnede merhamete çağırıyor.

Hastane sahnesinde Tarantino Gelin'in kaderini zorluyor. Uyuyarak geçen dört sene, ölümcül zehrin eşiğinden dönüş ve tecavüz. Yine de dört sene komadan sonra uyanıp ayağa kalkmaya ve tüm intikamını almak için Gelin'i yaşatmaya karar veriyor. Onu Tokyo'ya uçurup, hayran kaldığı Uzakdoğu dövüş sanatının efsanesine götürüyor.

¹⁸ *Sinema Dergisi*, Şubat 2004, s. 99.



Gelin/O-Ren Ishii hesaplaşması -ironik biçimde yan hikâye kavramını da aşarak- kendi bağımsız fon müziği ile birlikte, neredeyse bir “yan destan” olarak ayrı bir film gibi başlıyor. O-Ren Ishii, “ Kill Bill Volume I”de hakkında en çok şey öğrendiğimiz karakter. Çocukluğuyla ilgili “film içinde film” esprisindeki bir animasyonunun peşinden Tokyo mafyasındaki konumu ile ilgili bir başka epizot devreye giriyor. Ardından tek tek ekibini tanıyoruz, yani yan hikâye (subplot) kendi içinde başka yan hikâyelere, onlar da başka yan hikâyelere bölünüyor. Nihayetinde de restoranda aşama aşama ilerleyen hesaplaşma sahnesi geliyor.

O-Ren Ishii karakteri, ilk filmde sadece gelin karakterini değil, kendisini oynayan Lucy Liu’yi bile gölgede bırakıyor. Tarantino Hollywood’da “ senaryo doktorluğu” mertebesine ulaşmış bir bilirkişi. Bu benzersiz O-Ren karakteri ve yan hikâye mantığı ile Tarantino neler yaptığının şüphesiz farkında. Benim tahminim “ORI vakası” senaryo tekniğinde bir yenilik olarak başka senaryo yazarları ve yönetmenlerini de etkileyebilir ama Tarantino’nun amacı ne birilerini etkilemek ne de yenilik yapıp Senaryo Tarihi dersi veren akademisyenlerin kafasını karıştırmak. Bana kalırsa, asıl derdi, çocukluğunun geçtiği 70’li yıllardaki dövüş filmlerine ve spagetti westernlere damgasını vuran o unutulmaz düello, kavga ya da hesaplama sahnelerinden birini çekip tarihe geçmek. Leone’nin “İyi, Kötü ve Çirkin”i en çok düello sahneleriyle hatırlamaz mı? Unutulmaz bir dövüş sahnesinin olmadığı Bir Bruce Lee filmi olabilir mi? Bu tür bir sahneyi unutulmaz kılan aslında, karakterlerin bize çok iyi tanıtılması ve hikâyenin geldiği o son noktada ifade ettiği dramatik önem değil midir?

Ama söz konusu dövüş ve spagetti western filmleri “Kill Bill”in aksine belirli bir inandırıcılık- sahicilik duygusunu koruyan, seyirciyi mesafe koymadan içlerine almak isteyen filmler. Şu durumda, seyircinin daha ilk plandan itibaren ister istemez belli bir mesafeden seyrettiği “Kill Bill Vol. I” nasıl olur da unutulmaz bir düello sahnesi ihtiva edebilir?

İşte Tarantino, tam da bu problemi çözmek için O-Renn Ishii karakterinin geçmişini “film içinde bir başka film” olarak kurmaya karar vermişe benziyor. Amacına da ulaşıyor.

Düello sahnesi filmin tam bir zirve noktası haline gelmekle kalmıyor, tablonun yarısını görmüş olduğumuzu unutturacak kadar bir tatmin hissi de veriyor.

19

O-Ren Ishii’nin çocukluğu her anlamda aşırı derecede stilize çekilmiş, grafik anlamda nefes kesici bir Japon animesi. Eğik açılar, garip yakın planlar, normal kameraların yapamayacağı hareketler, zoom-in ve zoom-outlar. Yatak odasında geçen cinayet sahnelerinde soğuk, mat renkler ve kasvetli bir atmosfer kullanılıyor. O-Ren’in canlı renklerle dolu bir Akdeniz kentinde geçen suikast sahnesi ise açık bir Nikita göndermesi.²⁰

Filmin senaryosunda lirizmle ironi hep kol kola, birbirini nötralize etmekle meşguller. Tarantino “Kill Bill” filminin Tokyo’daki bir restoranda O-Ren Ishii (Lucy Liu) ve Gelin (Uma Thurman) dövüş sahnesi genellikle kovboy filmleri, Uzak Doğu dövüş filmleri, çizgi romanlar ve her türlü macera filminde karşılaşılabilecek olan bu klişe, pek çok örneğini görebileceğimiz bir senaryo ögesi olan “Ters Ninja Kanunu” diye adlandırılmaktadır.²¹

“Ters Ninja Kanunu” göre, kötü adamların sayısı ne kadar fazla ise, kahramana zarar verme olasılıkları o kadar düşüktür. Eğer kahramanın karşılaştığı düşman bir tane ise, bu savaş, kavga veya mücadele çok uzun sürer. Örneğin, Gelin ve O-Ren Ishii’nin, bir tabloyu andıran restoranın arka bahçesinde geçen ikili hesaplaşma, teke tek savaşlarda, kahramanın, kötü adam tarafından zarar verilme

¹⁹ *Sinema Dergisi*, Şubat 2004, s. 98.

²⁰ *Sinema Dergisi*, Şubat 2004, s. 99.

²¹ http://tr.wikipedia.org/wiki/Ters_ninja_kanunu

ihtimali çok yüksek klişesini de yine Tarantino senaryoda Ters Ninja Kanunu olarak kullanılıyor.

Go Go Yubari ile farklı silahlarla gerçekleştirilen kıyasıya bir ikili kavgıya, ardından Wang Yu filmlerini hatırlatan siyah beyaz, kalabalık bir kılıç dövüş sahnesi (kahraman tek başına herkese karşı) ve peşinden mavi fon üzerinde figürlerin siyah gölgelere dönüştüğü bambaşka bir atmosferde yine kılıçların konuştuğu bir başka koreografi... Ve bütün bunların üstüne O-Ren Ishii ile rustik bir atmosferde büyüleyici bir final düellosu... Tarantino burada kamerasını, aksiyonunu, oyuncularını durduruyor ve filmine lirik bir resimlik kazandırıyor. Özetle, kurgu mantığı, çerçeve tasarımı, ölçekler, kamera kullanımı ve atmosfer her seferinde ısrarla değişiyor.²²



Tarantino görsel olarak bakıldığında cennet bahçesi gibi bembeyaz karların görsel temizliğini, iki kadına yakıştırıyor. İki dişiyi böylesine güzel bir mekânda tablolaştırıyor. Fakat görsel olarak dişi olan kadına bir erkeğin sahip olduğu şiddetin eril halini giydiriyor. Kadını görsel güzelliğinden, zarafetinden kılıç darbeleriyle çıkartıyor ve geriye sadece mekânın dişil hali eşlik ediyor. Tarantino gerçekliği vermiyor belli ki filmde, istiyor ki fantezi dünyasında Tarantino kadını, görsel olarak ne kadar zarafetin içinde gösterse de kadının bir erkek kadar güçlü, çevik ve

²² *Sinema Dergisi*, Şubat 2004, s. 100.

şiddetin içerisinde yaşamsal olarak mücadele edilebilir bir olgu olarak düşünüyor. Kadını dişil görsellikten eylemsel eril duruma seyircinin de onaylayacağı ve görsel şölene çeviriyor.

Alt metni bir yana bırakıp “Kill Bill”e, salt hikâye düzleminde baktığımızda ise karşımıza her şeyiyle tepeden tırnağa bir B filmi çıkıyor.

Aslında “Kill Bill” alt yapı olarak “Kaplan ve Ejderha” gibi B filmlerine “ihamet eden” entelektüel bir derinliğe sahip değil. Bunlar B filmlerinin alışıldık mesajları. Arkadaşına asla ihamet etme... Yaptığın günahların bedelini er ya da geç ödersin... Adalet mutlaka yerini bulur. Rakibini haklarken bile ahlak yasalarına saygılı ol vb...²³

Tarantino diğer filmlerinde de olduğu gibi kahraman sıfatlarının yakıştırıldığı geleneksel düşünce tarzını felsefi akım gibi kullanarak Kill Bill filminde de Samuray yasasının “baba” ve karizmatik figürü Hatori Hanzo, yanında çalışan adama dahi söz geçiremiyor, ona bir bardak içkiyi zar zor getirtiyor. Tarantino bu sahnede, biraz da kafamızdaki “kusursuz bir hiyerarşiye dayanan Japon samuray gelenekleri” klişesiyle dalga geçiyor²⁴ ve yine kahramanların baskın klişe özelliklerine, düştükleri komik durumlarla seyircinin gözünde yerden yere vuruyor.

Tarantino basit bir hikâyeyi alıp tümüyle biçime yüklenmiş, demek şüphesiz yanlış değil ama bu yaklaşım asıl önemli olan noktayı bize unutturabilir. Çünkü hikaye basit gibi görünse de kişisel bir fantazyayı yansıtacak kadar da sofistike bir yapıya sahip. Üstelik filmin başından itibaren olayları zaman içinde adeta dans ettiren hikâye kurgusu önceki Tarantino filmlerinde olduğu gibi son derece özgün ve yenilikçi bir “hikâye etme” mekanizmasına sahip.²⁵

Filmin anlatımında bazı leitmotifler (tekrarlanan motifler) de dikkat çekiyor. Gelin, intikam için karşısına çıktığı rakiplerini gördüğünde, düşmanlarının olay anındaki yakın plan görüntüleri Gelin’in yakın planının karşısına bindiriliyor (bindirme tekniği: aynı anda iki planın üst üste bindirilmesi) ve hep aynı müzik

²³ *Sinema Dergisi*, Şubat 2004, s. 96.

²⁴ *Sinema Dergisi*, Şubat 2004, s. 96.

²⁵ *Sinema Dergisi*, Şubat 2004, s. 97.

kullanılıyor. Bu leitmotif “Kill Bill”in atmosfer ve üslup olarak birbirinden ayrılan sahnelerini birbirine bağlıyor ve aynı filmde olduğumuzu hatırlatıyor.²⁶

Tarantinovari sinemanın özünde sıkça 70’li yılların havasını soluyoruz. Tarantino müziğinde; mekânlarının görünümünde, kostümlerinde ve hatta 70’li yılların sinemasına da sıkça göndermeler yapıyor. 70’li yılların sinemasında “bindirme” tekniğinin özellikle Uzakdoğu dövüş filmlerinde sıkça kullanılan bir numara olduğunu da belirtmek gerekiyor.²⁷

Uzakdoğu dövüş filmlerine (martial art movies-geleneksel dövüş sanatı filmleri) bir saygı duruşu niteliğinde.²⁸

Genç Amerikalı yönetmenler özellikle 80’lerde, dönemin “geriye dönüş” ve “yeni sağ” gibi eğilimlerinden de cesaret alarak Hollywood türlerinin bilinen kodlarıyla oynamaya ve anlatımı iki katmanlı hale getirmeye başlamışlardı. Bu eğilim 90’larda giderek güçlendi. Sözgelimi, Coen kardeşlerin, Tim Burton’ın filmografileri bu iki katmanlı anlatım yapısının örnekleriyle doludur. Quentin Tarantino da ilk filminden itibaren aynı yolun yolcusu olduğunu göstermişti.²⁹

Tarantino filmin gerçeklik boyutundan uzaklaşarak kendi sinemasal fetişlerinin peşine düştüğünü filmin her karesinde sunmaktadır.

“Kill Bill” filminde Tarantino aslında iki kadını da “intikam” duygusunun sonucunda kendilerinde yaşattığı psikolojik olgu boyutunda sorguluyor. Bu sebeptendir ki O-Ren Ishii ve Gelin in kavgasını bir dramatik, büyüleyici karşılaşmaya çeviriyor.

O-Ren Ishii çocukken anne ve babasının katledilmesine, saklandığı yatağın altından şahit oluyor. Ölen annesinin kanı yatağın beyaz yüzeyinden aşağı damlıyor. Ishii, “intikam” almak için 11 yaşındayken, çocuklara meraklı mafya babasının yatağına girmekten çekinmeyecek ama cinsel ilişkinin de şeklini de değiştirecektir. O-Ren, fallik bir obje halini almış uzun bir bıçakla mafya babasını öldürecek/ırzına geçecek; hemen sonra da gizlendiği yatağın altından çetenin diğer iki üyesini

²⁶ *Sinema Dergisi*, Şubat 2004, s. 100.

²⁷ *Sinema Dergisi*, Şubat 2004, s. 100.

²⁸ *Sinema Dergisi*, Şubat 2004, s. 101.

²⁹ *Sinema Dergisi*, Şubat 2004, s. 101.

öldürerek, yıllar önceki hesabını kapatmaya devam edecektir. O-Ren Ishii, çocukken annesinin yatağının altına girerek adeta “ana karnına” saklanmış ama mafya babasının bıçağı (sembolik anlamda penisi) o en güvenli yerde bile onu tehdit etmiştir. 11 yaşında mafya babasına “tecavüz etmiş”, sonra da yatağın altına -yani ana karnına- dönerek babanın yardımcılarını oradan öldürmüştür.³⁰



Gelin'in O-Ren Ishii'ye ulaşması kolay olmuyor. Kalabalık savaşçı ordusunu seri bir şekilde ortadan kaldırdıktan sonra bile O-Ren Ishii'ye ulaşması için Go Go rakibiyle de savaşması gerekiyor.

Tarantino bir kadın figürü ile neden eril davranışların hakim olduğu bir dövüş sahnesini filmin en can alıcı sahnesinde kullanıyor? Gelin'in o an için sarı uzun saçlarından başka dişil düşündürecek herhangi bir görselliğini sunmuyor. Tüm aksiyon sahnelerinde erkek karakterlerin kullanıldığı ve ustalık gerektirecek dövüş sanatının icra edildiği bir karede neden kadın figürünü eril hale sokuyor. Ve en usta dövüşçülerini kadınlardan seçiyor. Burada Tarantino'nun da söylediği “kız gücü” seviyorum deyişi ile geçiştirmek yeterli olmaz.

Kadını olgusunun önüne sıfat koymamız gerektiğinde anaç, narin, güzel, alımlı, şefkatli vs gibi daha yumuşak sıfatları koyarız. Genelde kadın açılımına

³⁰ Sinema Dergisi, Şubat 2004, s. 100.

baktığımızda bilinçaltımızda veya görsel zihnimizde ne kılıç ne savaş ne de diğer eril sayılabilecek sıfat ve isimler gelir.

İntikam duygusunu her filmde sıklıkla işleyen Tarantino intikamın sınır çizgisini kadının hassas ruhunda eril hala sokarak işliyor. “İntikam asla düz bir çizgi değildir. O bir ormandır. Bir ormanda olduğu gibi kaybolmak kolaydır. Kaybolmak, geldiğin yolu unutmaktır”. Repliği ile filmin içerisinde kelimenin açılımını vererek seyirciyi bilgilendiriyor.



Go Go liseli kız formasıyla çocuk pornografisinin özellikle Japonya’daki- fetiş cinsel objesi olarak çıkar karşımıza. Çizgi romanların hep aynı kıyafeti giyen kahramanlarından hiçbir farkı yoktur ve haliyle, hem bir arzu nesnesi hem de kendisini arzulayanlar için bir ölüm makinesidir. Gelin için zorlu bir rakiptir. Gelin’in kılıcına karşı, başka türlü bir fallik objeye/silaha sahiptir.³¹

³¹ *Sinema Dergisi*, Şubat 2004, s. 100.



Go Go'yu öldürüp, O-Ren Ishii'le hesaplaşmaya giden Gelin'i kötü bir sürpriz bekliyor. O-Ren Ishii onu bir rakip olarak ciddiye almadığını göstermek için Gelin'in havada salladığı kılıca karşı dalga geçercesine küçük bir kama çıkartıyor. Böylelikle hem ona saygı duymadığını ima etmiş oluyor.³²



Gelin sadece O-Ren Ishii rakibesine ulaşmakta bu kadar zorlanıyor. Tarantino O-Ren Ishii ile hesaplaşma sahnesini hak eden Gelin için yeni yağın bembeyaz karın altında rustik bir Japon bahçesine uygun görüyor. Bu hak edişin görselliğini kadına yakışır bir güzellikte resmediyor beyaz perdeye.

³² *Sinema Dergisi*, Şubat 2004, s. 100.

O-Ren Ishii ile yapmış olduğu dövüş sahnesinde kullandığı müzikten, ışıktan, görsel mekândan her noktasında dişil bir ortam hazırlanmıştır dövüş sanatını icra eden kadınlar için.

Gelin, artık O-Ren Ishii'nin rakibi olmaya hak kazanmıştır. O-Ren Ishii kendi silahını/cinsel organını çıkartıyor ve Gelin'e ilk sorusu silahıyla ilgili oluyor. Gelin kılıcı yapan ustanın adını verdiğinde her iki kadının arasındaki başka önemli bir bağ fark ediliyor: Samuraylara kadar giden şanlı silahşörlere geleneği... Böylelikle bu hem iki samurayın eski Japon yasalarına göre yapacağı bir düello hem de fallik objeleriyle varolan iki kadının mücadelesi/cinsel ilişkisi olacaktır. (Kadın kadına sevişme, kadın kadına kavga heteroseksüel erkek fantezilerinin bir numaralı malzemesi değil midir zaten? Tarantino'nun filmin türünü "brutal bitch movie/vahşi fahişe filmi" olarak açıklaması da filmdeki bu heteroseksüel fantazyaya boyutunu daha da vurguluyor.)³³

O-Ren Ishii'nin aldığı ilk kılıç darbesi ile beyaz kimonosunun altındaki teninden sızan kan, annesinin beyaz yatağından yüzüne damlayan kanı çağırıştırır. Bu kanı gördüğünde, küçümsediği rakibesinden özür diler çünkü artık onunla samuray geleneğini paylaşmaktan gurur duymaktadır. Gelin ile O-Ren Ishii'yi birbirine bağlayan eski soylu samuray yasaları ve erkeklere özgü enstrümanlar/silahlar kuşanarak var olmaya çalışan kadınlar arasındaki bir hesaplaşmadır.³⁴

Şiddetin, karmaşanın içinde varolma savaşı veren Tarantino kadınları erkeklere özgü enstrümanlar ile varlığını devam ettirmek zorundadır; buda kadını yaradılış olgusunda verilen zarafet duruşundan zorunlu olarak uzaklaştırmakta ve eril duruşa sokmaktadır.

Sanki Gelin'in intikam duygusunu en iyi anlayan kaderdaşı gibi Tarantino da bu iki karaktere kutsal bir görev atfetmiş misali onları görsel bir mekânda tablollaştırıyor. Çünkü O-Ren Ishii intikam duygusunun nasıl bir duygu olup kendisinin ve başkalarının kaderine yön vereceğini biliyor. Bu yüzden Tarantino hesaplaşmanın en uzununu ve en ihtişamlı sahnesini intikamı içinde devamlı yeşertmeyi bilen iki dişiye layık görüyor. Tarantino kadınlarını bu sahnede zorluyor,

³³ *Sinema Dergisi*, Şubat 2004, s. 100.

³⁴ *Sinema Dergisi*, Şubat 2004, s. 100-101.

O-Ren Ishii'nin savaşçısına saygı duyarak kendini savunması ve beyazlar içinde resmedilmesi bu duygunun sebebiyetine hazır olmasıdır. Ne sözlü bir saldırı ne de aşağılayıcı bir tavır. Kendisini öldürmeye gelmiş Gelin'e hak verir duruşu ile sadece kendisini ölümden savunuyor ama "intikam" duygusunun sebep olduğu eylemsel sona teslim oluyor.

Elle Driver'ın (Darly Hannah) Gelin'i zehirli iğneyle öldürmeye çalıştığı hastane sahnesi mat renklerin hakim olduğu bir korku-gerilim atmosferine sahip. Tarantino'nun bu sahneyi Brian De Palma filmlerine açık göndermeler yaparak çektiği kesin. Hannah'ı ön cepheden takip eden uzun bir geri kaydırma, müziğin kullanımı, slow motion tekniğiyle yapılan tilt down (kameranın aşağıya doğru indirilmesi), Darly Hannah'ın sarışınlığı, hemşire üniforması, ekranın ikiye bölünmesi vs. vs. Bu sahne üslup olarak bir dramatik zirve anı olarak çekilmiş fakat sahne hikâyede herhangi bir zirve noktasına tekabül etmiyor. Hatta çok ironik biçimde senaryo açısından "olsa da olur olmasa da" türünde bir sahne bu. Onca yolu gelip onca zahmete katlanan, üstünü başını değiştirip göz andına bile Kızılhaç logosunu oturtan Elle Driver, Bill'den gelen bir telefonla engelleniyor. Bu da bir Tarantino ironisi netice itibarıyla. Asıl amaç, hikâyede taş üstünde taş koymaktan ziyade Elle Diver'ı görsel bir fetiş olarak seyirciye sunmak.³⁵

Tarantino filmlerinde çoğunlukla bilgi aktarımı için flashbacklerden yararlanır. Bu geçişler filmde kopukluk yaratmadan -aksine birbirinden bağımsız olayları- bu falshbacklerle birbirine bağlar. Metin Gönen'in de Hollywood Sineması kitabı içinde dipnot aldığı Aristote, La Poetique, Editions Seuil, Paris, 1980 alıntısında vurguladığı gibi; olaylar bir flashback ile geriye dönüşlerle anlatılsa bile, filmsel evrenin imgesel-kurgusal sürekliliği ve bütünlüğü bozulmaz. Bu şekilde, filmlerde neden-sonuç ilişkisinin açık anlamı içinde sıralanan olaylar ve olgular, hem anlatılanların hem de anlatımınipleştirilmesini sağlar. Anlatımın ve anlatılanların bu şekilde neden/sonuç zorunluluğunun ardaşıklığı ve "gerçeğe uygunluk" etkisiyleipleştirilmesi de, kurmacayı tarihsel olayların rastlantısallığından ve belirsizliğinden daha gerçek kılar.³⁶

³⁵ *Sinema Dergisi*, Şubat 2004, s. 99.

³⁶ Gönen, a.g.k., s. 26.

Tarantino filmlerinin içerisinde film noir dan katharsis geçişli sonlar görülür. Gelin, Fox Force Five adlı suikast grubuna üye iken çocuğu için farklı bir gelecek planlar, bu noktada artık seyirci Gelin'in yanında devam ettiği yolculuğunun katharsis sonucunu bekler. Katharsis'de önemli olan ahlaken doğru olanın kazanmasıdır. Gelinin çocuğunun intikamı için öldürdüğü suikast arkadaşlarını, biz seyirci olarak katharsis'in içine alırız.

5. SONUÇ

Tarih boyunca kadın duruşu ve isminin önüne koyulan sıfatlara daha çok dini açılım ile kısıtlamalar yapılmıştır. Bu yapılandırılan sıfatları da kadınlara taşıma zorunluluğu getirilmiştir. Hintli felsefeci olarak anılan Osho'ya göre; "Kadın giderek daha çok dişi olmalı, yumuşaklığının ve kırılabilirliğinin doruklarına çıkmalıdır" der. Kadınlara yakıştırılan isimlerde "cadı" kelimesi kötü anlamı yükleyen Hıristiyanlıktır. Yoksa bu çok saygıdeğer bir ünvanı, bilge adam anlamında ki mistik gibi bilge kadın anlamına geliyordu, bilge erkeğin dişi karşılığı idi. Ama Ortaçağda Hıristiyanlık büyük bir tehlikeyle yüz yüze geldi. Papa'dan, kardinallerden ve piskoposlardan daha bilge binlerce kadın vardı. Onlar insan yaşamını dönüştürmeyi biliyorlardı. Kadın oluşumu boyunca sahip olduğu sıfatların bu kadar güçlü olduğunu tam olarak bilme imkânına sahip bırakılmadığı için, güç elde etmenin ancak kendi sıfatlarından uzaklaşarak eril sıfatlara bürünerek elde edebileceğini düşünmeye başladı. Kadınların birbirlerine fısıldadıkları, süre gelen öğretiler, deneyimler ve zulümlerden kurtulmak için daha çok erkek dünyasına giriş yapıldı. İş dünyasından, sosyal hayata kadar erkekle eril sıfatları ile yarıştı. Bu oluşturulan bilinç ile kadın sıfatlarını yavaş yavaş terk ederek daha çok savaşçı, avcı, talepkar, saldırgan eril sıfatları kabullendi. Bu oluşum erkeklerin dünyasında daha çok yer alan kadınları dişil olgulardan uzaklaştırdığından her alana bu zihniyet yayıldı. Bu alanlar içinde sinema sektörü de kadını; zarif, sevgi dolu, anaç, bağışlayıcı, hizmetkâr, toparlayıcı sıfatlar ile işlerken daha çok erkek dünyasında yeni yerini alan kadını işlemeye başladı. Elbette dönemin ekonomik sıkıntıları, savaşlar ve yaşanan buhranlarla da değişim sinema gündemi ile paralel işlendi.

Fakat kadın artık Tarantino sinemasında da işlenen sıfatları ile bekleyen kadından çok savaşçı kadın, bağışlayandan çok intikam alan kadın, korumacı, anaç ruhtan çok entrika ve hesapçı kadınlar işlendi. Kadınlar sevgi dolu ortamdan çıkıp şiddetin beslediği yer altı inlerinde gösterildi. Elbette Tarantino filmlerin de konu itibari ile kadın sıfatlarının eril hale getirilmesi gerekmektedir. Genelde erkek dünyasında hâkimiyetini sürdüren konular üzerine eğilen bir yönetmen olan Tarantino, kadınlarını da filmlerinde bu erkek dünyasına uygun şekle sokmuştur.

Bir söyleşisinde Tarantino'ya başrol oyuncusu kadınlarını neden bu kadar eril gösterdiği sorulduğundan “Kız Gücü” nü seviyorum demiştir. Dolısıyla Tarantino filmlerinde kadını görsel bir obje olarak kullanırken yaşamsal duruş olarak eril davranışlar ile sunar.

KAYNAKLAR

Kitaplar

- Atayman, V. (2004). *Şiddetin Mitolojisi*, (Der. Atayman, V.), İstanbul:Donkişot Yayınları
- Brown, Joy (Nisan, 1995). *Sinema*, New York Post
- Bultmann, R. (1952). *Jesus Christ and Mythology*, New York, Scribners
- Bultmann, R. (1957). *Theology of the New Testament II*, (Çev. Grobel, K.). New York: Scribners
- Bultmann, R. (1960). *Jesus Christ and Mythology*, Prentica Hall, London
- Bultmann, R. (1969). *Faith and Understanding*. (Çev. Smith, P.), New York: Harper. Row
- Bultmann, R. (1987). "The Crisis of Faith", (ed. R. Johnson), London: Collins
- Campell, J. (1994). *Yaratıcı Mitoloji*, (Çev. Kudret Emiroğlu), Ankara: İmge
- Derman, D. (1989). *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*
- Feurbach, L. (1881). *The Essence of Christianity*, (Trans. Marian Evans), London
- Gleiberman, Owen. (b.t.). *Entertainment Wekkly*.
- Gönen, Metin (Nisan, 2007). *Hollywood Sineması*, İstanbul: Es Yayınları
- Kakıncı, T. (Şubat, 1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Gangster Filmleri*, Bilgi Yayınları Sinema Dizisi: 1, Birinci Basım
- Kuhn, A. (1982). *Women's Pictures, Feminism and Cinema*, İkinci Baskı, St. Edmundsbury Press, Suffolk
- Kuşçu, E. (2006). *Mitoloji ve Varoluş, Rudolf Bultmann 'ın Mitolojiden Arındırma Yöntemi Üzerine*, Ankara: Elis Yayınları
- Kutsal Kitap, *Mezmurlar*
- Macquarrie, John (1990). *Jesus Christ in Modern Thought*, London: SCM Press
- Malinowski, Brunislaw (2000). *Büyük, Bilim ve Din*, (Çev. Saadet Özkal), İstanbul: Kabalcı
- McGrath, Alister (1994). *The Making of the Modern German Christology*, Michigan: Apollos, s.164.
- Onur, Nur (30 Mayıs 2006). *B filmi (Kitle Kültürü Açısından)*, Es Yayınları

Savaş, Hakan (Eylül, 2003). *Sinema ve Varoluşçuluk*

Tarantino, Quentin (2004). *Yönetmenler Külliyyatı*, Vol. I, (Der.: şenol Erdoğan), Es Yayınları

Tillich, Paul (1965). *Dynamics of Faith*, New York: Haper Row, 1965

Sürelî Yayınlar

Bultmann, R. (1989). "On The Problem of the Demythologizing", *New Testament and Mythology and Other Basic Writings*, (Ed. S. OGDEN), Philadelphia: Fortress

Condiođlu, D. (08 Kasım 2009). Yılan ve Elma, Kalem ve Hokka, *Yeni Şafak*

Condiođlu, D. (14 Kasım 2009). Âdem'in İlk Karısı, *Yeni Şafak*.

Condiođlu, D. (15 Kasım 2009). Çıplak Hakikat. *Yeni Şafak*

Condiođlu, D. (27 Eylül 2009). Teolojik Edebiyat ve Kadının Cinselliği, *Yeni Şafak*

Flitterman, S. (1978). "Woman, Desire and the Look: Feminism and the Enunciative Apparatus in Cinema", *Cine-tracts*, Vol. 2, No. 1

Johnson, Roger (1987). "Main Themes in Bultmann's Theology", *Rudolf Bultmann: Faith for Modern Era*, (ed. Roger Johnson), London: Collins

Mulvey, L. (1985). "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Movies and Methods II*, (Der. Bill Nichols), University of Cal. Press, Berkeley, 305.

Sinema Dergisi, Eylül 1999

Sinema Dergisi, Kasım 1994

Sinema Dergisi, Mart 2006

Sinema Dergisi, Mayıs 1995

Sinema Dergisi, Sayı: 5, 2002

Sinema Dergisi, Sayı: 7, Nisan 1995

Sinema Dergisi, Sayı: 8, 2005

Sinema Dergisi, Sayı: 8, Mart 1995

Sinema Dergisi, Sayı: 95, Mart 2003

Sinema Dergisi, Şubat 2004

Sinema Dergisi, Şubat 2005

Willes, Maurice (1977). "Myth in Theology", *The Myth of God Incarnate*, (ed. John Hick) London: SCM

Diğer Yayınlar

Kaplan, Ali Barış (2007). *Birey ve Toplumun Doğa ile Diyalektiği Çerçevesinde İletişim ve Yönetim Süreçlerinin Sinematografik Düzlemde Okunması: 2001 A Space Odyssey*, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli

<http://mitoloji.info/yunan-mitolojisi/mitoloji-de-kadin.nedir>, 04. 06. 2009.

http://tr.wikipedia.org/wiki/Quentin_Tarantino

http://tr.wikipedia.org/wiki/Ters_ninja_kanunu

<http://www.nuveforum.net/633-mitoloji/35227-mitoloji-kadin/>, 04. 06. 2009.

<http://www.sanaldal1numara.com/forums/mitoloji/2786-yunan-mitolojisindeki-tanricilar.html>, 04.06. 2009.

<http://www.webhatti.com/tarih/69081-roma-mitolojisinde-tanricilar.html>, 04. 06. 2009.

www.istanbulpostasi.com/Sinema/Genel/2005/05/28/Tarantino/

ÖZGEÇMİŞ

02 Mart 1975 tarihi, Adana ili Ceyhan İlçesi doğumluyum. İl, Orta ve Liseyi İstanbul ili Kadıköy ilçesinde tamamladıktan sonra, Akdeniz Üniversitesi, Soysa Bilimler Yüksek Okul, Turizm ve Otelcilik bölümünden mezun olduktan sonra dikey geçiş ile Anadolu Üniversitesi İşletme Fakültesi, İşletme Bölümünde Lisans eğitimimi tamamladım.

1994 yılından bu zamana kadar sinemaya özel ilgim ve araştırma isteğim neticesinde Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi, Sinema TV Bölümüne kaydoldum.1999 yılından bu yana özel bir bankada müdür yardımcısı olarak görevimi sürdürmekteyim.

Özel ilgi alanlarım, sinemanın görsel sunumunda felsefi kuram üzerinde tartışmak ve görüş paylaşmaktır. İlgi duyduğum alanlarda sadece amatör olarak kalmanın dışında herhangi bir şekilde eğitimini alıp kendime katmaktan hoşlanırım. Yabancı dilim İngilizcedir. Spor olarak kayak yapmaktan, masa tenisi oynamaktan ve bu yaz yeni eğitimini aldığım court tenisi ve yeni ilgi alanım olan İstanbul Yelkende eğitimini aldığım Yelkenli kullanmaktan hoşlanırım.

Aday: Seçil KESKİN