

TAŞRA, GELENEK VE TOPLUMSAL CİNSİYET: *DAR ALANDA KISA PASLAŞMALAR*

N. Aysun Akıncı Yüksel*

ÖZET

Serdar Akar'ın ikinci filmi *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* 1980'li yılların başında sevimli ve gelişmeye açık bir Anadolu şehri olan Bursa'nın, geleneksel değerlerin hüküm sürdüğü/başat olduğu bir semtinde geçmektedir. Film yalnızca Amatör Kulüpler Lig'inde mücadele eden Esnafspor'un macerasını anlatmakla sınırlı kalmamaktadır. Aynı zamanda Türk toplumunun geleneksel kadın-erkek rolleri hakkında da pek çok ileti içermektedir.

Bu çalışmada, Türkiye'de 1990'lı yıllarda toplumsal sorunlara değinen, farklı teknik yöntemleri deneyen sinemacılar arasında oluşan Yeni Sinemacıların önemli filmlerinden biri olan ve başta 20. İstanbul Film Festivali'nde En İyi Türk Filmi olmak üzere Türkiye'de pek çok ödül alan, 2001 yılında Cannes Film Festivali'nde gösterilen ve yakın dönem Türk Sineması'nın özgün örneklerinden biri olan *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* filmi, Türkiye'deki geleneksel kadın-erkek rolleri, kadın-erkek arasındaki güç ve iktidar ilişkisi açısından çözümlenecektir.

Anahtar sözcükler: Serdar Akar, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, toplumsal cinsiyet, taşra.

COUNTRY, TRADITION AND GENDER IN *DAR ALANDA KISA PASLAŞMALAR*

ABSTRACT

Second film of director Serdar Akar "Dar Alanda Kısa Paslaşmalar" took place in the beginning of 80's in one of the charming and developing Anatolian city of Bursa's neighborhood where traditional values are still dominant. Film is not only explaining the adventure of Esnafspor football team but also gives and contains many valuable messages about traditional and dominant gender roles in Turkish society.

"Dar Alanda Kısa Paslaşmalar" is one of the most important films of "Yeni Sinemacılar" who are trying to apply different techniques and methods and interested in the sociological problems of Turkey in 1990's and this film won many awards in Turkey including "Best Turkish Film" award in 20th İstanbul Film Festival and was shown in 2001 Cannes Film Festival. In this study, "Dar Alanda Kısa Paslaşmalar" which is a genuine example of contemporary Turkish Cinema will be examined and analyzed by means of traditional gender roles and balance of power relationship between women and men in Turkey.

Keywords: Serdar Akar, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, gender identity, country.

GİRİŞ

İletişim çalışmaları araştırma alanı açısından geniş bir veri kaynağına sahiptir. Bireyler arası iletişimden kitle iletişiminin çeşitli kapsam ve boyutlarına kadar pek çok konu yalnızca iletişimciler tarafından değil farklı disiplinlerin profesyonelleri tarafından da ele alınıp incelenilmektedir. Bu konuda zengin alanlardan biri de hem kimi ürünleriyle yedinci sanat özelliği gösteren hem de iletisini kitlesele olarak yaygınlaştıran ve eğlence endüstrisinin önemli kollarından birini oluşturan sinemadır. Çekilen bir filmi o dönemin, o ülke sinemasının ve o ülkenin ekonomik, siyasal ve sosyo-kültürel

koşullarından bağımsız olarak düşünmek oldukça güçtür. Aların, işlediği konular itibarıyla Türk insanının tavrını ve sorunlarını kendine has biçimiyle aktaran, hala gelişim süreci içinde olan Türk sinemasının çok kapsamlı bir araştırma alanı olduğunu ileri sürer. Yazar, Sokrat'ın sanat için yaptığı "ayna" benzetmesine gönderme yapar ve sanatsal yaratının gerçekliğin yeniden üretimi olduğu fikrinden yola çıkarak, Türk sinemasının konu, kahramanları ve kadrosuyla hayattan, doğal, içimizden oluşunun ona "belgesel" nitelikler yüklediğini ve araştırmalar için kaynak olma özelliği taşıdığını savunur (2004: 71). Bu çalışmada da Serdar Akar'ın, başta 20. İstanbul Film Festivali'nde En İyi Türk Filmi olmak üzere Türkiye'de pek

* Yrd. Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi

çok ödül alan, 2001 yılında Cannes Film Festivali'nde gösterilen ve yakın dönem Türk Sineması'nın özgün örneklerinden biri olan ikinci filmi *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* filmi aynı düşünceden yola çıkılarak ele alınmaktadır. *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* festivallerde elde ettiği başarıların yanı sıra kimi nitelikleriyle de dikkat çekicidir. Öncelikle kendilerini Yeni Sinemacılar olarak adlandıran Serdar Akar başta olmak üzere, Önder Çakar, Kudret Sabancı, Özer Kızıltan gibi sinemacıların oluşan grup 1990'lı yılların sonunda Türk Sineması'na hareket katmıştır. *Gemide, Laleli'de Bir Azize, Maruf, Takva* grubun *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* dışında belli başlı filmleridir. İçinde yaşadıkları coğrafyanın sorunlarına duyarlı bu çalışmalar arasında *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize* Türk sinemasında çapraz kurgu tekniğinin ilk kez ve başarıyla uygulandığı filmler olarak dikkat çekmektedir. Yeni Sinemacılar'ın çıktıkları filmlerde göze çarpan noktalardan biri de Türk toplumunun sorunlarını ele almanın yanı sıra daha çok erkeklerin dünyasını öne çıkaran olay örgülerini tercih etmeleridir. Bu durum yalnızca Yeni Sinemacılar'da değil, 1990'ların ortasından itibaren genel olarak Türk sinemasında egemen olan bir yönelimdir. Ulusay'ın bu konudaki saptamaları aydınlatıcı olacaktır:

“Türk sinemasında 1990'ların ortasından itibaren, erkeklerin anlatılarının merkezinde yer aldığı, birçoğu ‘erkekler arası dostluk filmleri’ olarak değerlendirilebilecek ve bazıları gişede önemli başarılar elde eden bir grup filmin oluşturduğu yeni bir türsel eğilim ortaya çıktı. Başka ülke sinemalarında olduğu gibi, yapımcısından yönetmenine erkek egemen bir sinema olan Türk sinemasında hemen her dönem yukarıdaki tanıma uygun çok sayıda film gerçekleştirildi. Ancak, 1990'lar ve sonrasındaki filmlerin özelliği, bir önceki dönemin ‘kadın filmleri’nin hemen ardından gelmeleri ve erkek kimliği açısından yeni bir toplumsal cinsiyet krizine işaret etmeleridir. Kadınların bir biçimde dışarıda bırakıldığı bu filmlerde, ağırlıklı olarak erkekler arası yoldaşlık ve baba-oğul ilişkisi üzerinde durulmaktadır” (2004: 144).

Dar Alanda Kısa Paslaşmalar da her ne kadar kadın erkek ilişkilerine değinse de genel itibarıyla erkek dünyasına odaklanmaktadır. Dolayısıyla film, toplumsal cinsiyet açısından araştırmaya olanak veren bir niteliğe sahiptir. Öte yandan, film olay örgüsü nedeniyle taşra ve gelenek kavramlarına odaklanılmasına da izin vermektedir. Ayrıca iç içe geçmiş iki olgu olduğu varsayılan gelenek ve taşra kavramları toplumsal cinsiyet açısından da incelemeye uygun açılımlar sağlamaktadır. Herkesin birbirini daha iyi tanıdığı, bir anlamda sıkıştırılmış yaşantıların var olduğu taşrada gelenek kavramı da bu yaşantı üzerinde tetikleyici olabilmektedir. Dolayısıyla, bu koşullarda kemikleşmiş toplumsal cinsiyet rol ve kalıpları ve bununla bağlantılı olarak keskin hatlı kamusal alan/özel alan ayrımının daha belirgin olacağı varsayılmaktadır. Tüm bunlardan yola çıkılarak çalışmada odaklanılan temalar arasında bir bağlantı olduğu ileri sürülebilir. Bu bakış açısıyla incelemeye müsait zengin bir içeriğe sahip olan *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* filmi söylem analizi yöntemiyle ele alınacaktır. Gökçe'ye göre söylem analizinin nesnesini sözlü, yazılı ya da sözsüz metinler oluşturmaktadır. Söylem analizi yorumu esas alarak, her aşamada yazar ne söylemek istedi, yazarın söylediği nasıl anlaşılmalı sorularını sorarak, keşif yoluyla bilgi elde etmeye yönelik bir analizdir. Bu analiz biçiminin bir başka niteliği ise metin ile bağlam arasındaki sıkı ilişkilerden hareketle metnin kendisini bir söylem olarak değerlendirmesidir (2006: 43). 1980'li yılların başında sevimli ve gelişmeye açık bir Anadolu şehri olan Bursa'nın, geleneksel değerlerin hüküm sürdüğü bir semtinde geçen *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* filminde toplumsal cinsiyet değer ve kalıplarının nasıl işlendiği irdelenmektedir. Gökçe, söylem analizinin yorumlayıcı, açıklayıcı ve biraz da sezgisel olduğunu, incelenen metnin yazarının (bu çalışmada yönetmenin ve özünde bir ekip çalışmasının ortak ürünü olması nedeniyle filmin bizzat kendisinin) neyi, nasıl söylediğini açığa çıkarma amacı güttüğünü belirtir. Kuşkusuz yorum ve açıklamaların hiçbir zaman mutlak bir sonu bulunmamaktadır. Bu da söylem analizinin doğasının bir parçasıdır (2006: 44). Bu çalışmada yapılan yorumlar da başka bir araştırmacı tarafından, başka bir bağlamda ve başka bir biçimde yorumlanabileceği gibi, aynı bağlamda yaklaşıldığında bile farklı boyutlara ulaşılabilir. Dola-

yısıyla bu çalışma, araştırmacının belirlediği bağlamda filme yönelik geliştirdiği yorumlarla sınırlıdır.

SALINIMLAR ARASINDA

Yönetmenliğini Serdar Akar'ın yaptığı *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000) jenerikle birlikte izleyiciye sürpriz yapmadan, neye dair bir film izleyeceğini hissettirir. Yoğun yağmur altında, çamurlar içinde futbol oynanmaktadır. Yakın çekimde paslaşmalar, çelmeler, çamurun içinde kayan futbolcuların görüntüleri jeneriği oluşturur. Dolayısıyla filmin adının yan anlam-sal bir boyutunun olmadığı fikrine kapılır seyirci; izlenecek film futbolu konu almaktadır. Oysa jenerik biter bitmez başlayan, Hacı'nın içki masasında kendisiyle birlikte oturan oyunculara yönelik sözleri, filmin izleyicisine futbolun yanı sıra hayata dair mesajlarının da olduğunu, şüpheye yer bırakmadan gösterir: "*Hayat fena halde futbola benzer. Şahsi beceri gerektirir ama insanların takım halinde oynadığı bir oyundur. Hayat da öyle değil mi? İstediklin kadar yetenekli ol. İyi bir takımın yoksa kaybedersin. Evet, kaybedersin.*" Böylece filmin ilk salınımı gerçekleşir.

Film 1982 yılının Bursa'sında geçmektedir. Bursa, gerek Osmanlı'nın ilk dönemlerinde elde ettiği güçlü geçmişiyle, gerekse cumhuriyet sonrası sanayileşmeye açık yanıyla Türkiye'nin İstanbul'dan sonra sıralanabilecek büyük şehirleri arasındaki yerini alır. Ahmet Hamdi Tanpınar *Beş Şehir*'de Bursa'nın uğradığı değişime karşın, ilk kuruluş çağının havasını sakladığını vurgular. Bu iki yönlü yapı nedeniyle olsa gerek Tanpınar, Bursa'da ikinci bir zaman var olduğunu ileri sürer. Sözüünü ettiği, "modası geçmiş gibi görünen şeylerin, bugünkü hayatımızda artık lüzumsuz zannedebileceğimiz duyguların ve güzelliklerin malı olan" bir zamandır (1989: 107-108). Filmde de izleyiciye Bursa'nın gelişmeye açık yüzü değil, aksine mimarisıyla, esnafı ve ahalisiyle geleneksel, eski, köklü hatta biraz köhne, kısaca geçmiş çağrıştıran yüzü gösterilir. Ama bunlar Bursa'yı vurgulayan, Bursa'nın tarihinden izler taşıyan, herkesin aşına olduğu görüntüler de değildir. Mekânın Bursa olduğu o kadar belirsizdir ki, perdede "*1982 Bursa*" yazısı belirmese filmin Anadolu'nun pek de ücra olmayan bir köşesinde ama anakent niteliği de taşımayan bir şehrinde, belki de kasabasında, taşrada

geçtiği düşünülebilir. Bu noktada kısaca taşra kavramına değinmek yerinde olacaktır.

TAŞRA ÜZERİNE

Tanıl Bora Türkiye'de taşra kavramını tartıştığı yazısında taşranın, muhafazakâr ideolojinin yurdu, geleneğin gizli gücü, son kalesi olduğunu söyler. Ona göre taşra sıkıcı tekrarlar, boğucu bir taassup içerir. Dışarıdan gelen hemen her şey yadırganır. Ama taşranın büyük şehirlere öykündüğü bir yanı da vardır. Yeni binalar, siteler, artan trafik taşranın o durağan ritmini bozmaktadır (1996: 101). Necati Mert, taşraya biraz daha olumlu bir yaklaşım sergiler. Ona göre taşra, başta İstanbul olmak üzere büyük şehrin ifade ettiği karmaşa ve yozluğa, kendi halinde, ölçülü ve olgun "gelenekleri üstüne sınıksıkı kapanmayan ama büsbütün de çıplaklaşmayan kendi halinde, farfarasız, rüküşleşmeyen" insanlarıyla direnç göstermektedir (Aktaran Bora, 1996: 101)

Nurdan Gürbilek, taşra kavramının yalnızca mekânla ilişkili olmadığını vurgular. Ona göre taşra şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; "bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini, böyle yaşanmış hayatları" ifade etmektedir (1995: 42-67). Gürbilek'in taşraya yönelik geniş kapsamlı yaklaşımı, filmde Bursa'nın izleyiciye gösterilen taşralı yüzünün, Bursa'nın bütün gelişkinliğine rağmen nasıl hala var olabildiğini açıklamaktadır. Bursa gibi büyük bir şehirde, aşılammış ve aşılammayan bir taşra hayatı yaşanmaktadır. Nurdan Gürbilek'e göre "Taşranın ufku her zaman büyük şehirdir. Ona ufuk açan da, onu ufkun berisine kapatan, taşra kılan da büyük şehirdir" (1995: 52). Filmde Bursa'nın sanayileşmiş modern yapısının yanı sıra bu yapıyla uyumsuz, geleneksel, kapalı ama aşırı muhafazakâr olmayan ikinci bir Bursa'ya tanıklık olunur. Karşımıza çıkan mekânlar ve yaşantılar tıpkı Tanpınar'ın sözüünü ettiği, ikinci zamanın yaşandığı Bursa'yı duyumsatır.

Suner de filmin adının taşraya işaret ettiğini belirtir. Ona göre taşra "dar alandır". Taşrada yaşayanlar sözü edilen darlığın ayırıcına varan, yeri geldiğinde kendileriyle ilgili dalga geçebilen bir 'modern' bilince sahip olmalarına karşın sözü edilen dar alanın dışına çıkma şanslarının çok az olduğunu da bilirler (2006: 56). Aralarında *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'ın da bu-

lunduğu ve Suner'in 'nostalji filmleri' biçiminde adlandırdığı filmlerde zaman zaman hüznün egemen olsa da sözü edilen 'dar alan' kasvetli bir havanın doğmasına yol açmaz. Aksine herkesin birbirini tanıdığı, herkesin hayatının bir diğeriyle kesiştiği, bu bildik tanıdık ortamın kahramanları neşelidir (2006: 58-60). Kuşkusuz bu, taşranın insanlarına bir güven duygusu verir. Öyle ki, "küçük taşra kentinin kapalı dünyası çocukluktaki evin koruyucu ve kutlayıcı yanına benzer özellikler gösterir. Küçük topluluğa/ yere ait olmak, dış dünyaya karşı bir sığınak oluşturur" (2006: 55). Filmin sonunda Serkan'ın mahalleye dönüşü bu durumu yansıtır. Serkan, Esnafspor'un tek profesyonel oyuncusudur ve Bursa'lı değildir. Ancak, bir sezon Esnafspor'da oynaması mahalleye kaynaşmasına yardım eder. Ama ondan da öte mahallenin en güzel kızlarından biri olan Nurten'e aşık olup evlenmesi artık onu da o mahallenin bir üyesi yapar. Sezon sonrası profesyonelleşme yolunda ciddi adımlar atan ve daha güçlü bir takım olan Ülküspor'a transfer olur. Ama uyum sağlayamaz. Esnafspor'un vaktiyle gözde oyuncusu olan Serkan, Ülküspor'un yedeklerinde bekler. En sonunda geri döner. Taşralılık mekânın değişmesiyle aşılabilir bir şey değildir. Büyük şehir taşra insanının oraya ait olmadığını ona sık sık hatırlatır. Taşranın o çamurlu, küflü sahasının, Esnafspor'un sıcak atmosferinin aksine Ülküspor çim sahası, nitelikli tesisleri ve profesyonel ama soğuk ruhuyla Serkan'a oraya ait olmadığını hissettirir. Yoğun rekabetin yaşandığı, koşulların zorlandığı kulüp deneyimi sonrası Serkan'ın yapamayıp "yuvaya", taşraya döner.

İster olumlu, ister olumsuz yönleriyle olsun taşraya yönelik değinilen bakış açılarının bazı ortak yönleri bulunmaktadır. Taşra, kendini tekrar eden, büyük şehrin ifade ettiği gelişmeyle, gelenekler arasında gidip gelen salınımlı ama bir o kadar da durağan bir yaşantıya işaret etmektedir. Filmde tanıklık edilen yaşantıların kendini tekrar eden yapısını belki de en açık biçimde vurgulayan, ayağında annesinin ayak-kabıları olduğu halde, küçük bir kadın görünümündeki kız çocuğunun bakkal dönüşü görüntüsüdür. Filmin hem başında hem de sonunda aynı görüntü perdede yansır. Film boyunca yaşanan olaylar hemen herkesin yaşamını etkilemiştir. Ama öz olarak hayat yine aynı hayattır.

Yine belirtilen görüşlerden hareket edilecek olunursa taşra ve gelenek kavramları sıkça bir arada kullanılmaktadır. Taşranın arada kalmış, salınımlı yapısı içinde sabit kalabilen, güçlü kurumların başında gelenekler gelmektedir. Filmde de kadın-erkek rolleri açısından geleneksel değerlerin başat olduğu görülmektedir.

İÇERİDEKİLER VE DIŞARIDAKİLER/ KAMUSAL ÖZEL AYRIMI

Taşra, daha önce de değinildiği gibi, ne tam olarak geleneksel ne de modern bir yapılanmayı yansıtmaktadır. Taşra insanı da ulaşacağı hedefi bilmekle birlikte, zaman zaman o hedefe, dış dünyaya ulaşmanın güçlüğünün yarattığı bir melankoliye kapılmaktadır. Ama bir taraftan da taşranın yuvayı çağırıştıran kuşatıcı sıcaklığıyla avunur. Bu ikilik, eş deyişle, salınım, taşranın doğasının temelini oluşturmaktadır. Peki, ama herkesin birbirini tanıdığı (en azından tanıdığını sandığı), yaşantıların birbiriyle kesiştiği bu sıcak ortam gerçekten de görüldüğü kadar mutluluk verici midir? *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'da izleyicinin tanıklık ettiği yaşantı(lar) başlangıçta böyle bir yanılsamaya yol açabilir. Ama taşranın salınımlı yapısının aksine kadın/erkek rollerinin ve tabii olunan kuralların alışlageldiği gibi kısıtlayıcı ve kemikleşmiş olduğu gözlemlenir. Nilgün Tatal Küçük, geleneksel ve modern kadın kavramlarına yoğunlaştığı çalışmasında geleneksel yapısından sıyrılıp modernleşmeye çalışan toplumlarda kadını ikincilleştirmekte olan tüm kalıpların, kuralların, rollerin değişeceğinin varsayıldığını söyler. Oysa "...kültürel yapılarla beslenen kadın erkek cinselliğinin ikili karşıtlık olarak temsili de tarih ve kültür içinde biçimlenen toplumsal cinsiyet baskısının modern toplumlarda yeniden üretilmesine neden olur" (1994: 59). Benzer biçimde Nurgün Oktik de modernleşmenin tarihinin, eril bir tarih olduğunu ileri sürer ve ekler: "(K)adının bu tarih içerisindeki konumu ikincil olma özelliğini halen taşımaktadır" (2003: 77). Anlaşılacağı üzere geleneksel toplum da modern toplum da farklı yollarla kadın ve erkeği ayırıştırır. Geleneksel toplum örf, adet, töre, din vb. kurum ve pratiklerle bu ayırışmayı sağlarken modern (ve kapitalist) toplum iş bölümü yoluyla kadın ve erkeklerin yaşam ve etkinlik alanlarını birbirinden koparır. Eş deyişle, kadın ve erkek arasında bir dikotominin yaratılması her iki top-

lum yapısında da kaçınılmazdır. Bu iki toplumsal yapı arasında salınım halinde olan taşrada da kadın ve erkek dünyası derin bir biçimde ayrılmaktadır. Bu ayrışmanın en yoğun görüldüğü ve rolleri keskin hatlarla belirleyen kamusal alan/özel alan ikiliği filmde de kendini açık biçimde ortaya koyar. Hiç kuşkusuz filmde kadınlar evlere mahkûm edilmiş kurbanlar değildir. Ama kamusal alana ne kadar ait oldukları, orada nasıl hareket ettikleri erkeklerle aralarındaki sınırları gözler önüne sermektedir. *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'da kadınlar ev içinde bir yaşantı sürerler. Evin dışı, sokak, kadının rahatça dolaşacağı, vakit geçireceği, üretime katılacağı bir yer değildir. Kadının üretimi ev içi işle tanımlıdır. Suat'ın ailesinin yaşadığı evin her bir köşesinde kadın emeğinin izlerine rastlanır; kanaviçe işli perdeler, dantel örtüler, yazmalar... Filmdeki kadınların giysilerinin tamamı dikilmiş ve örülmüş parçalardan oluşur. Suat'ın kız kardeşi dikiş dikerken görülür. Kadının görmezden gelinen ev içi emeği ailenin geçimi için önemli olmakla birlikte görmezden gelinir. Dolayısıyla filmde görülen dikiş dikme vb. etkinlikler ev içinde ve kim için olduğu belli olmayan kayda değer görülmeyen bir üretimdir. Bu aynı zamanda modernleşmenin bir uzantısı olan sanayi tipi seri üretimin henüz oraya tam anlamıyla ulaşmadığını da göstermektedir. Dış dünya kadın için güvenilir olmaktan uzaktır ki filmde kadınların büyük çoğunluğu grup halinde ve gündüz dışarıda görülür. Genç kızlar maç izlemek için Nurten'in evine giderken ya da saha kenarında dikilirken hep grup halinde hareket ederler. Herkesin birbirini tanıdığı, bu büyük aile ortamında Suat annesini ve kız kardeşini yine herkesin tanıdığı olduğu düğünde bırakıp gidemez. Dışarıya çıkan kadın tıpkı çocuklara yapıldığı gibi himaye ve korunmaya muhtaç olarak algılanır. Filmde evin dışında, sokakta tek başına olan kadınların hep bir telaş içinde oldukları açıktır. Sokak bir koşu gidilip gelinecek, kadın için tehlikeli bir alandır. Filmde dışarıda sükûnetle dolaşabilen tek kadın Aynur'dur. Ama o da bunu gerekmedikçe yapmaz. Film boyunca Hacı'yı Cem konusunda uyarmak, Hacı'yı hastanede ziyaret etmek ve Hacı'nın ölümünün ardından eşyalarını Suat'a vermek için dışarı çıkar. Hem Hacı'nın sevgilisi olan hem de fahişelik yapan Aynur, içinde bulunduğu toplumun kurallarına uyan, neredeyse mutassıp bir kadındır. Ne görünümünde ne de

hareketlerinde, onu diğer kadınlardan farklı kılacak, sıra dışı bir hava sezilmez. Kendi evlerindeki kadınları diğer erkeklerin arzularından korumak adına varlığına ve yaptığı işe rıza gösterdikleri Aynur da onların kurallarına uyar, boyun eğer. Böylece riyakârca bir uzlaşa sağlanmış olur.

Kadınların dışarıda ki telaşlarına benzer biçimde erkekler de ev ortamında beceriksizdir. Filmde erkekler ev içinde yapıcı, üretken bir eylem içinde görülmez. Evin konukları gibidirler; orada geçicidirler ve her an gitmeye hazırdırlar. Filmin bir sahnesinde Suat, kendisine karşı ilgili olduğunu fark ettiği Saadet'in, kendi annesinin de teşvikiyle ona kahve yapmasından rahatsız olur ve kendini dışarı atar. Bir başka sahnede Suat'a kızan babası tüm ev halkına, deyim yerindeyse, öfkesini kusar ve o da kendini dışarı atar. Futbolun zorunlu kıldığı takım olma hali, futbol dışında da devam eder. Futbol oynamadıkları ya da izlemediklerinde erkekler zamanlarının büyük çoğunluğunu kahvede oyun oynayıp, sohbet ederek geçirirler. Hep birlikte içki masasını paylaşır, hep birlikte hamama giderler. Gündüz ve gece geç saatlerde erkekler hep dışarıdadır. Filmde bu ayrışma o kadar derindir ki sokakta oynayan küçük çocuklar bile erkektir. Filmde bir tek kız çocuğu vardır. O da annesine öykünmüş bir kılıkta bakkaldan eve dönerken görülür. Erkekler için ev, kadınlar için sokak kendilerini eğreti hissettikleri mekânlardır. Film boyunca kadın ve erkeklerin birlikte, bir arada oldukları tek ortam Nurten'le Serkan'ın düğünleridir. Ancak, burada bile erkeklerin birlikte halay çektikleri, kadınların bir arada onlara tempo tuttıkları görülür. Tam bir kaynaşma söz konusu değildir. Birbirleriyle dans eden genç kızlar bu kaynaşamama halinin açık bir göstergesidir. Taşranın, geleneklerin, iş bölümünün zorunlu kıldığı bu ayrışma kadın-erkek ilişkilerinde de büyük sıkıntılar yaşanmasına yol açar.

SORUNLU BİR ALAN OLARAK DUYGUSAL İLİŞKİLER

Kadın ve erkek arasında, aynı alanı paylaşmamak başta olmak üzere, ayrılmış, kutuplaşmış yaşamlar ve sözde ahlak kuralları kadın ve erkek arasında sağlıklı ilişkilerin yaşanmasının önündeki en büyük engeldir. Herkesin birbirini tanıdığı taşra ortamında, dedikodu ve söylenti

önemli yaptırımlar olarak belirir. Namus kavramını ailesindeki kadınlar üzerinden tanımlayan erkekler için söz konusu kadınların ulu orta bir ilişki yaşamaları önemli bir sorun kaynağıdır. Dolayısıyla, taşrada ilişkiler dolambaçlı yollardan, üstü kapalı olarak yaşanır. Film boyunca birden fazla kapalı ilişkiye tanık olunur. Bunların başında Suat'ın Nurten'e olan aşkı gelir. Nurten, Suat'ın kız kardeşi Ayla'nın arkadaşıdır. Çocukluktan itibaren bir arada olmadıkları kadınlar karşısında erkekler tutuklaşır. Suat da bir türlü Nurten'e aşkını itiraf edemez. İçinde yaşadığı toplumun kurallarına uygun olarak Nurten'e aşkını gizlice yaşar. Nurten'e ilgisini açıklama yolu olarak en sonunda mektuba başvurur. Ancak, aynı gizlilik gerekçesiyle mektubu evlerine postalamaz. Fırıncı Rıza'nın oğlu mektupları Nurten'in evine götürüp gizlice banyonun zeminine atar. Böylece o da bir nevi eğitim sürecinin içine girer. Bir kadınla ilişki kurmanın yolunun gizlilik olduğu kuralını böyle bir ilişkiye aracılık ederek öğrenir. Suat ilk mektubunda bir kroki çizerek Nurten'e kendi mektuplarını bırakacağı yeri tarif eder. Bu, mahalledeki kuytu bir bahçe duvarındaki oyuktur. Ancak, Suat'a bir türlü yanıt gelmez. Çocuğun götürdüğü mektuplar banyo zeminini kaplayan tahta yükseltinin altında yığılır kalır. Bir rahmi çağrıştırmalarına karşın, ne duvardaki oyuk, ne de banyo zeminini kaplayan tahta yükselti (1) bu ilişkinin doğmasına izin vermez. Suat'tan biraz daha ileri adım atabilen Serkan, Nurten'le gizlice buluşup konuşmayı başarır. Ancak, onların ki de alenen yaşanan bir ilişki değildir. Sözde ahlak kuralları ve gelenekler buna izin vermez. İlişkinin gitmesi gereken yön ise ataerkil sistemi ayakta tutan en temel kurum olan evliliğdir. Filmde evlilik belki de kadınlardan çok erkeklerin varmak istediği bir hedef olarak belirir. Hacı, ölene kadar Aynur'u evliliğe ikna etmeye çalışır. Nurten'i yalnızca uzaktan görmekten öteye gidememesine karşın Suat'ın tek ideali Nurten'le evlenmektir. Aynı şey Serkan için de geçerlidir. Suner, yeni Türk sineması ile ilgili yaptığı bir saptamasında kadınların, erkeklerin dünyaya ilişkin sözlerini söylemesi için bir araç işlevi gördüğünü, erkeklerin kendi aralarındaki karşılaşmalarının, çatışmalarının, uzlaşmalarının zeminini oluşturduğunu ileri sürer. Suat kendi kurtuluşunu Nurten'le evlenmek üzerinden tanımlar. Geçkin yaşına rağmen o zamana kadar başaramadıklarını Nurten'le evlenerek

gerçekleştireceğini hayal eder. Aynı eve çıkacak, babasından bağımsızlaşarak kendi işini kuracaktır. Üstelik kendi kuracağı iş baba mesleği olan manifaturacılık olmayacaktır. Ona göre manifaturacılık ölmüştür ve o butik açacaktır. Serkan'la arasındaki çatışmanın gerekçesi de Nurten'dir. Tüm bu olaylar Nurten'in etrafında dönmesine karşın film boyunca Nurten'in kendi düşüncelerini berrak bir biçimde öğrenmek olanaksızdır. Nurten erkeklerin ulaşmayı istedikleri, başarılarını kanıtlayan bir hedef olmaktan, erkelerin arzusunun nesnesi olmaktan öteye gidemez.

ERKEKLER GERÇEKTEN GÜÇLÜ MÜ?

Dar Alanda Kısa Paslaşmalar filminde erkeklerin güçlü olduklarına ilişkin bir yanılgıya kapılmak olanaklıdır. Onlar futbol sahasında rekabet eden, dışarıda istedikleri kadar zaman geçiren bağımsız ve güçlü kişiler olarak belirlenir ilk bakışta. Ancak, filmde erkek karakterlerin hepsi için güçlü kavramını kullanmak zordur. Suat, yaşının almış bir erkek olmasına karşın ailesinin yanında yaşamaktadır. Ailenin geçimi babanın manifatura dükkânından sağlanmaktadır. Suat'ın, tıpkı evin kadınları gibi, bağımsız bir geliri, ekonomik özgürlüğü yoktur. Baba da bu durumu bir otorite sağlayıcı olarak kullanır. Sakatlanıp evde yatmak zorunda kalan Suat'a ve evin diğer fertlerine, kendisi olmasa hepsinin sokaklara düşüp dileneceğini öfkeyle hatırlatır. Suat'ın futbol oynamasından rahatsızdır. Bunu her fırsatta yüzüne vurur. Suat'ın kadınlar karşısındaki tutukluğunun nedenlerinden biri de babasıdır. Evin kadınlarını sürekli paylayan, otoriter, sert ve mesafeli baba, Suat'ın önünde kadınlarla nasıl iletişim kurulacağını gösteren daimi bir örnektir adeta. "Sevgi dolu bir anneye sahip olmak çok önemlidir. Ama en az bunun kadar önemli olan bir şey de insanın kendini özdeşleştirebileceği bir babaya sahip olmasıdır. Böylece erkek olmanın zevkine varabilir, erkek olmanın iyi bir şey olduğunun hissedebilir ve babasının onayını alabilir" (Sadock, aktaran Naifeh ve Smith, 2000: 55). Suat annesine ve kız kardeşine babasının davrandığından daha farklı davranmaz. Her fırsatta bağırır, tersler. Başka bir yaklaşım biçimini bilmediği için de Nurten'in karşısında tutuklaşır. Onun ki sakatlanmış, aciz ve kısıtlanmış bir erkekliktir; güçlü görünen ama güçlü olamayan. Takımın tek lisanslı oyuncusu Ser-

kan da Suat'tan çok farklı bir noktada değildir. Esnafspor'la sözleşme yapacağı zaman babası olmadan imza atmak istemez. Babası da yalnızca sözleşmeye onay verebilecek yegâne kişi olmakla kalmaz oğlunu kendi yerine geçecek başka bir baba figürü olan Hacı'ya şu sözlerle teslim eder: "Eti senin, kemiği benim. Adam et bu sıpayı. Benim parada pulda gözüm yok". Yine benzer biçimde bir antrenman sırasında oyuncuların biri, biraz da mahcup bir biçimde babası çağırıldığı için Hacı'dan izin ister. Hacı'nın yanıtı da "Baban çağırıyorsa önemlidir. Git" biçiminde olur. Hacı, futbolcuları babalarından daha ılımlı olmakla birlikte, görevi gereği bir otorite figürüdür. Ancak, takımıyla ilişkisi yalnızca futbolla sınırlı kalmaz. Onlara özel yaşamlarında da tatlı-sert bir üslupla yardım eder, yaşamlarına yön verir. Yaşamlarının hiçbir aşamasında birey olarak kendini var edecek maddi, manevi ve fiziksel güce sahip olmayan, daha güçlü bir erkeğin himayesinde hareket eden, bu yaşça yetişkin erkekler adeta baba tarafından hadım edilme korkusunu üzerinden atamamış çocuklar gibidir. Buna karşın, sözü edilen baba figürlerinin de güçsüz kaldığı noktalar vardır. Suat'ın babası mahallenin imamı, Esnafspor'un yöneticileri dönemin yükselen değerlerini temsil eden Cem'in karşısında edilginleşirler. Belki de içlerinde en bağımsız ve güçlü olan Hacı'dır. Hacı herkesin saygısını kazanmış, Cem de dâhil herkese söz geçirebilen bir figürdür.

Geleneksel değerler açısından erkeğin gücünün bir yansıması olan cinsellik konusunda da filmde bir güç figürüyle karşılaşmaz. Heteroseksüellik önemli bir vurgu alanıdır. Segal, çoğu erkeğe göre kendi erkekliklerinin en dolaysız, en somut ve en tutarlı kanıtının 'eşcinsel olmamaları', diğer erkeklerin arzularının nesnesi olmayı istememeleri olduğunu ileri sürer (1992: 173-174). Serkan iyi bir futbolcu olabilir. Ama eğilimlerinin farklı yönde olması herkesin birbirini eskiden beri tanıdığı ve yakın olduğu, yalnızca erkeklerden kurulu bu dünya için tehdit oluşturmaktadır. Sözleşme imzalandıktan sonra beyaz eşyacı Serkan'ı 'muayene'ye götürmek ister. Sözü edilen muayene Serkan'ın cinsel yöneliminin test edilmesi anlamına gelmektedir. Bunu anlamanın yolu Serkan'ı Aynur'a götürmektir. Serkan'ın bu konudaki deneyimsizliği Aynur'un ona nasıl öpüşüleceğini öğretmesinden anlaşılır. Böylece Serkan

ilk cinsel deneyimini yaşamış olur. Paradoksal biçimde, kadın ve erkeğin iki ayrı kutup olarak konumlandırıldığı, gençlerin kendi cinsleriyle daha çok zaman geçirmeye zorlandığı bu ortamda karşı cinse ilgide ve karşı cinsle birleşmede başarılı olma bu ayrı yaşantılara karşın varlığı mutlak kabul edilen durumlardır.

SONUÇ

Dar Alanda Kısa Paslaşmalar başta da belirtildiği gibi futbol üzerine bir film olmanın çok ötesinde bir içeriğe sahiptir. Taşranın sunduğu kapalı ama yeniliklerden haberdar, arada kalmış ortam kadın ve erkek arasındaki ilişkileri de belirlemiştir. Filmde bir taraftan dönüşmek isterken bir taraftan geleneklerin ve kalıplaşmış rollerin içine hapsolmuş kadın ve erkek temsilcileri karşılaşırız. Kadınlar ve erkekler gerek gelenekler, örf ve adetler yoluyla gerekse modern yaşamın dayattığı iş bölümü yoluyla filmde iki zıt kutup olarak yeniden üretilirler. Filmde izleyiciyi gülümseten yaşantılar sunulur. Mahalle, özlenen, geri dönülmek istenen yer olarak, 'memleket' olarak resmedilir ve nostaljik bir hava yaratılır. Serkan'ın mahalleye dönüşü yaratılan bu havanın zirvesidir. Ayağına gelen topa vuran Serkan'la birlikte kahvede kâğıt oynayan eski takım arkadaşları da oyuna katılır. Böylece tüm film boyunca mahallede olup bitenler, yaşantılar idealleştirilir. Oysa toplumsal cinsiyet açısından pek çok sıkıntılı nokta bulunmaktadır. Filmde öne çıkan nostaljik hava toplumsal cinsiyet konusundaki söz konusu sıkıntıları perdelemektedir. Dolayısıyla filmin, geleneksel kadın erkek rolleri konusunda eleştirel bir yaklaşımının olmadığı ve var olan değerleri yeniden ürettiği söylenebilir.

NOTLAR

(1) Freud Düşlerin Yorumu'nda (1899) kutuların, gizli bölmelerin, sandıkların, fırın, gemi ve her türden kabın rahmi temsil ettiğini ileri sürer. Ona göre imgelem aksi bir temsile izin vermez. (Cilt II, Payel Yayınları, İstanbul: 1992, s. 85-89)

KAYNAKLAR

Alarşlan B (2004) Bir Kaynak Olarak Sinema, D Bayraktar (ed.), Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5, Bağlam Yayınları, İstanbul, 71-110.

Bora T (1996) Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye, Birikim, Haziran-Temmuz, 86/87.

Freud S (1992) Düşlerin Yorumu II, Emre Kapkın (çev), Payel Yayınları, İstanbul.

Gökçe O (2006) İçerik Analizi Kuramsal ve Pratik Bilgiler, Siyasal Kitabevi, Ankara.

Gürbilek N (1995) Yer Değiştiren Gölge, Metis Yayınları, İstanbul.

Naifeh S ve Smith G W (2000) Erkekler Neden Açılmaz?, Koray Durak (çev), Kuraldışı Yayınları, İstanbul.

Oktik N (2003) Köy Kasaba ve Kentte Kadın Olmak: Muğla Bölgesi'nde Kadının Değişen Konumu, A Yaraman (ed.), Kadın Yaşantıları, Baplam Yayınları, İstanbul.

Segal L (1992) Ağır Çekim-Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler, Volkan Ersoy (çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Suner A (2006) Hayalet Ev-Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik, Bellek, Metis Yayınları, İstanbul.

Tanpınar A H (1989) Beş Şehir, MEB Yayınları, Ankara.

Tutal Küçük N (1994) İdeolojik Bir Örtü: Geleneksel ve Modern Kadın Kimliği, Birikim, Mart 59.

Ulusay N (2004) Günümüz Türk Sinemasında "Erkek Filmleri"nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi, Toplum ve Bilim, Güz 101.