

CENNETTEN ÇOK UZAKTA: METİNLERARASI BİR YOLCULUK

Hasan Akbulut*

ÖZET

Bu çalışma, melodram filmlerine ait uyuşmaları yeniden işleyen ve açıkça kendisinin melodram olduğunu duyuran Cennetten Çok Uzakta (Far From Heaven) filmini konu ediniyor. Çalışmanın amacı, melodram sinemasının türsel kodlarını ya da tarzını, kendi geçmişini unutmadan günümüz filmlerinde nasıl dolaşıma soktuğunu, Cennetten Çok Uzakta filmi çerçevesinde incelemektir. Çalışmada bu film, her ikisi de melodram olan Sirk'ün Cennetin İzin Verdiği Her Şey (All That Heaven Allows) ile Fassbinder'in Korku Ruhu Yer Bitirir (Fear Eats The Soul) filmleriyle olan metinlerarası ilişkileri çerçevesinde değerlendirilmiştir. Çalışma, Cennetten Çok Uzakta filminin, 1950'lerin melodramlarını biçimsel ve izleksel açıdan genişlettiğini savunmaktadır. Anahtar sözcükler: Cennetten Çok Uzakta, metinlerarasılık, melodram sineması.

FAR FROM HEAVEN: A JOURNEY OF INTERTEXTUALITY

ABSTRACT

This article deals with the film Far From Heaven reconsidering the melodramatic narrative conventions and which openly announces itself as melodrama. The main aim of this essay is to analyze how melodrama films circulate generic codes or generic modality in the films of today, including its own generic past within the context of Far From Heaven. The film in the essay is to be studied in the framework of intertextuality and is related to films of All That Heaven Allows and Fear Eats The Soul which are melodrama. In this essay it is claimed that the film Far From Heaven has extended the vision of 1950's melodramas from formal and thematical point of view.

Keywords: Far From Heaven, melodrama cinema, intertextuality

GİRİŞ

Tür sineması ya da popüler sinema, sinemanın bir dil ve endüstri olmasında oldukça önemli bir işlevi yerine getirmiştir. Temelde yapımcıların kâr, yönetmenlerin gişe, izleyicilerin eğlence (gülmek, ağlamak, heyecanlanmak vb.) beklentilerini garantileyen tür filmleri, tekrarlanan anlatısal ve görsel uyuşmalarıyla da Hollywood'da kendisine sağlam bir yer edinmişti. Öyle ki Hollywood, tümüyle tür sinemasından oluşmuş bir sistemin adı olarak anılıyordu. En parlak dönemlerini 1950'lerde yaşayan türler, toplumsal, politik, kültürel ve teknolojik değişimler sonucu değişmeye başlamış, biçim değiştirmiş ve hatta müzikal gibi türler, neredeyse gözden kaybolmuştu.

Türlerin bittiği tartışılarsun, pek çok film, günümüzde çeşitli türlere ait uyuşmaları, farklı ve yeni bağlamlar içinde kullanıyor. Bu çalışma ise, melodram filmlerine ait uyuşmaları yeniden işleyen ve açıkça kendisini melodram olarak tanımlayan Cennetten Çok Uzakta (Far

From Heaven, 2002) filmini konu ediniyor. Tod Haynes'in yönetmenliğini yaptığı Cennetten Çok Uzakta filminin vizyona girmesinden sonra, pek çok yerde bu filmin, melodramların ustası Douglas Sirk'ün Cennetin İzin Verdiği Her Şey (All That Heaven Allows, 1955) (1) filminin bir yeniden çevrimi olduğu belirtildi. Bu belirleme, Cennetten Çok Uzakta'nın, gerek Sirk'ün filmiyle, gerek Sirk'ten etkilenen Fassbinder'in Korku Ruhu Yer Bitirir (Fear Eats The Soul, 1973) filmiyle gerekse, bu üç filmi ortak paydada buluşturan sinematografik melodramın kodları bağlamında tartışılmasını gerektiriyor. Çalışmanın amacı, gerek doğu, gerekse batı sinemalarında vazgeçilmez bir tür ya da tarz (2) olan melodram sinemasının, türsel kodlarını ya da tarzını, kendi geçmişini unutmadan günümüz filmlerinde nasıl dolaşıma soktuğunu, bu süreçte işleyen metinlerarası mekanizmaları, yakın dönemlerde izlediğimiz Cennetten Çok Uzakta filmi çerçevesinde incelemektir. Yazıda filmin nasıl tanımlandığı sorunu, hem türsel kodlar, hem de filmin kendisini izleyiciye nasıl sunduğu çerçevesinde tartışılmış ve Cennetten Çok Uzakta'nın, kendi

* Yrd. Doç. Dr. Kocaali Üniversitesi İletişim Fakültesi

türsel geçmişini unutmadan melodramatik kodları genişlettiği savunulmuştur.

CENNETTEN ÇOK UZAKTA: ‘MUTLU SON’ ÇOK UZAK!

Cennetten Çok Uzakta’nın, temelde 1950’lerin Hollywood melodramlarına, daha özelde ise, başta *Cennetin İzin Verdiği Her Şey* olmak üzere Douglas Sirk’ün filmlerine açık bir gönderme olduğu, pek çok eleştirmenin dile getirdiği bir vurgu. Hatta Roger Ebert (2002) (3), filmin, ‘1957’nin en iyi ve en cesur filmi gibi’ görülebileceğini belirtir. Jean Bruce de (2004) (4) filmin, ‘pek çok filme gönderme yapan bir melodram’ olduğunu söyler, ancak filmi daha çok, ‘melodramatik olanı ele geçiren, yeni türün beklentileri anlamında onu dönüştüren ve yeniden dolaşıma sokan zeki bir melezleşme süreci’ olarak görür. Yazarın bu görüşü, *Cennetten Çok Uzakta*’nın, melodramın nasıl tanımlandığı ve melodramla birleşmiş beklentiler bütününe neler olduğu sorusunu akla getirir. Ancak bu çabadan önce, filmin anlatısını özetlemekte yarar vardır.

Cennetten Çok Uzakta, 1950’li yıllarda geçer, küçük bir Amerikan kasabası olan Connecticut’da yaşayan orta-sınıf bir aileyi konu edinir ve dışarıdan mutlu görünen bu ailede kadın karakter Cathy’e odaklanır. Örnek bir ev kadını, sorumlu bir anne ve eş olan Cathy, günün birinde saygın bir işte (Magnetech şirketi) çalışmakta olan kocası Frank’ın eşcinsel olduğunu öğrenir. Son derece ‘uysal’ bir kadın olan Cathy, bu durumu kimseyle paylaşmaz, ancak, Frank’ı psikiyatriste götürmeye ikna eder. Cathy, bu arada, siyah bahçıvanı Raymond’la yakınlaşmaya, kimseyle konuşmadığı konuları, onunla konuşmaya başlamıştır. Irk ayrımcılığının kol gezdiği baskıcı toplumsal atmosfer, Cathy’e aşkını yaşama olanağı vermez, üstelik Raymond da bu aşkı reddeder. Tedavileri sonuç vermeyen Frank, giderek eşcinselliğiyle barışır ve âşık olduğu adamla birlikte yaşamak için Cathy’i terk eder. Cathy ise, yapayalnız kalır.

Burada özetlemeye çalıştığımız konu, filmin, tipik olarak 1950’lerin melodramlarını, özel olarak da o dönem melodram filmlerinin yönetmeni Sirk’ün filmlerini çağırıştırır. Melodram, Schatz’a göre (1981: 222) merkezde bas-

kıcı ve eşitsiz toplumsal koşulların kurbanlaştırdığı erdemli bir bireyin (genellikle bir kadın) ya da bir çiftin (genellikle sevgililer) çizildiği ve çatışmanın belirgin olarak evlilik, mesleki başarı ve çekirdek ailenin kuruluşuyla çözümlendiği bir anlatıdır. Alt türlerine göre değişip çeşitlilik gösterse de, melodramlarda çatışma, genelde film karakterlerinin karşı-cinsel (5) çift oluşturmalarıyla ilgilidir. Romantik aşkın önemli bir yer tuttuğu bu türün ortak paydasını, karşı-cinsel arzu oluşturur. Her ne kadar sadece ona özgü olmasa da (çünkü müzikallerde de bu arzu temeldir) melodramlar için ayırıcı bir niteliğe sahip olan karşı-cinsel arzu, sadece baş karakterlerin eylemleri için güdüleyici olmayıp, aynı zamanda anlatıda merkezi bir yer işgal ederek (Neale 1992: 23) evlilik ve onunla bağlantılı olarak aileyi, melodramlar için odaklaştırır. Bu sınıflamadaki filmlerin çoğu (özellikle savaş sonrası melodramlar), aileye odaklanır. Öyle ki, Elsaesser (1985: 177), 1950’lerde patlama gösteren melodramları, aileye ağırlık vermeleri nedeniyle aile melodramları olarak adlandırır.

Melodramların aileyi merkeze almasının temelinde, 1950’lerin toplumsal ve politik atmosferi etkilidir. Schatz’a göre (1981: 126) II. Dünya Savaşı ve Kore savaşı, erkekleri askere göndererek, kadınların ev dışında çalışmasına yol açar. Savaş sonrasında erkeklerin dönüşü, büyüyen toplumsal hareketlilik, banliyöleşme ve iyileşen eğitim olanakları, aileleri parçalar ve kuşak çatışmasını başlatır. II. Dünya Savaşı sonrasında kadının iş için evden ayrılması gibi toplumsal, tarihsel ve ekonomik koşulların, aileyi tehdit etmeye başladığı görülür. Başka bir deyişle Amerikan toplumunun temeli olan aile sorunsallaşmaya başlar. Byars’ın vurguladığı gibi (1994: 93) bu süreçte, ailenin ‘doğal mı yoksa toplumsal bir birliktelik mi?’ olduğu tartışılır; aile içinde kadın ve erkek rolleri mercek altına alınır. Çeşitli Hollywood türleri bu konuyla ilgilense de, karşı-cinsel arzular ve gerilimleriyle bu konuya en çok melodramlar el atar. Sirk’in, Minelli’nin ve Ray’in filmleri, Amerikan toplumunda bu değişen, dönüşüme uğrayan cinsiyet rollerini ve aileyi sorunsallaştırırlar.

Sirk, *Bütün Arzuladığım*, (*All I Desire*, 1953) filminde oyuncu olmak için evini terk eden bir kadının, geri döndüğünde toplum tarafından

benimsenmeyişi; *Cennetin İzin Verdiği Her Şey*'de, bahçıvanına âşık olan dul bir kadının çocukları tarafından eleştirilmesini; *Her Zaman Bir Yarın Vardır*'da (*There is Always Tomorrow*, 1956), tekdüzeleşmiş bir aile yaşamı içinde çıkış yolu arayan bir adamı anlatarak, aşk ekseninde toplum baskısını, aşk ile görev (anne-baba olmak gibi) arasındaki karşıtlığı işler. Bu filmlerin karşı cinsle yönelik arzulara odaklanması, melodramların gerçekte temel sorunlarının, toplumsal cinsiyet kodlarıyla ilgili olduğunu gösterir. Bu nedenle melodramlarda merkezde, toplumsal cinsiyetin oluşumu sorunsalı bulunur (6). Byars (1991: 147), bu olguyu 1950'lerin Hollywood melodramlarının, kadın olmanın ve sonuç olarak erkek olmanın ne anlama geldiğine ve bir cinsiyetlendirilmiş kimlik oluşumuna dikkat çektiklerini söyleyerek açıklar.

Cennetin Çok Uzakta temel aldığı konu, izlediği izlek ve bu izleği işleyiş açısından 1950'lerin melodramlarına öykündür. Filmdeki aile de, dışarıdan bakıldığında ideal bir orta-sınıf Amerikan ailesi olarak görünür. Frank, saygın bir işte çalışır, Cathy ise iyi bir eş ve annedir. İki çocuğuyla birlikte büyük bir evde yaşayan bu çekirdek aile, değerleriyle, yaşam biçimleriyle tipik bir orta-sınıf Amerikan ailesi görünümündedir. Cathy, sorumlu bir ev kadını olmasının yanı sıra, çeşitli hayır kurumları için çalışmaktan da geri durmaz. 'Mazbut' aile özellikleriyle yöre basınının da gözdesidir aile. Cathy'nin, 'neden kendisi gibi biriyle röportaj yapıldığını' merak etmesi üzerine gazeteci bayan Leacock, "Tıpkı sizin gibi ailelerini ve yuvalarını korumak zorunda kalan kadınlar için" diyerek açıklama yapması, melodramlardaki aile birliğine atfedilen önemi gösterir. Film, bu aile bütünlüğünün yıkılışını konu edinir, ama bundan daha önemli olarak, tutucu toplumsal değerlerin karakterler üzerindeki baskıları, bu nedenle yaşanamayan aşkı anlatır. Karşı-cinsel arzu, ırk engellerine çarptığı için yaşanamaz, ifade olanağı bulan arzu, eşcinsel arzudur. Yine 1950'lerin melodramları gibi, bu filmde de temel sorun toplumsal cinsiyet rolleridir. Ancak bu kez sorunun kaynağı, kadın ve kadının rolleri değildir, açıkça eşcinsel olan erkektir. Bu yönüyle bakıldığında kocanın eşcinselliği, dönemin toplumsal cinsiyet kalıplarına ilişkin kaygının somut bir ifadesi olarak da görülebilir. Çünkü savaş sonrası dönemde,

kadınların ekonomik yaşama girmesi nedeniyle toplumda kabul edilen erkeklik rolleri sarsılmıştır. Koca, bu sarsılan cinsiyet rollerine ilişkin kaygının uç örneğini yansıtır. *Cennetten Çok Uzakta*, temel aldığı bu toplumsal cinsiyete ilişkin sorunsalla bu durumun, o dönemde bir felakete benzediğini anlatır. Bu felaket, kutsal aile birliğinin yıkımıdır. Temel toplumsal cinsiyet sorunları çerçevesinde dile getirilen sorunlar da filmi melodram olarak tanımlar. Aile, dışarıdan uyumlu ve mutlu olarak görünse de, içeriden bakıldığında öyle değildir; eşcinsel olduğunu gizleyen bir koca ile sevgisine karşılık bulamayan fedakâr ve iyi bir kadın arasındaki ilişki, ırk ayrımcılığının kol gezdiği bir toplumsal atmosfer içinde tam anlamıyla sorunludur.

Cennetten Çok Uzakta, izleğiyle olduğu kadar, karakterleri ve görsel biçimiyle de melodramatik kodlara bağlı kalır. Elsaesser'e göre (1985: 177) melodramların bir çeşitlenmesi olan aile melodramları, daha çok baskıcı toplumsal ortamı değiştirmede yalnız kalmış, duygusal çevresini etkilemede ve olayları biçimlendirmede kahramanın başarısızlığını işler. Dünyada çıkış yolu yoktur ve karakterler bunun üzerinde sunulur. Çoğunlukla da kadın karakter için geçerli olan bu tür sınırlamalar, çekim teknikleri, mekân düzenlemesi gibi görsel yollarla anlatılır. Filmsel anlatıda temelde baskı altında olan, kadındır. *Cennetten Çok Uzakta*'da kadına yönelik baskılar, melodram filmlerinin görsel uylaşımlarıyla da desteklenir. Örneğin Schatz (1981: 246-247), aile çatışmalarının işlendiği bu melodramlarda karakterlerin, özellikle kadının iç mekân çerçevesiyle tuzağa düşürülmüş bir biçimde görüntülediğini vurgular. Aile, ev, kasaba baskıcı toplumsal yapıyı cisimlendirir. Bu nedenle melodramlarda, karakterlerin içinde oldukları kötü duruma olan tepkilerinin yetersizliği söz konusudur (Elsaesser 1985: 186). Karakterlerin bastırılmışlığına Elsaesser şöyle açıklar:

Özellikle evle ilgili melodramlarda karakteri sınırlayan şeyler o kadar belirgindir ki, karakterin gösterebileceği 'güçlü eylemler dizisi' sınırlıdır. Bu durumda jestler, gaflar, *histerik* patlama, artık doğrudan özgürleştirici ya da yok edici bir eylemle yer değiştirir, ama şiddet, çoğunlukla karakterin

kendisine döner. Dünya çıkışsızdır ve karakterler bunun üzerinde sunulur. Melodram onlara, acı çekme yoluyla olumsuz bir kimlik yükler ve bu durum, kendini feda etme, hayal kırıklığı ya da genelde teslimiyetle sonuçlanır (Elsaesser 1985: 177).

Cennetten Çok Uzakta'da hem Cathy, hem de Frank, sorunlarla baş edemediklerinde hıçkırığa hıçkırığa ağlar. Ancak bu ağlamalar, bir duygu patlamasını anlatsa da, hayal kırıklığına uğrayan, olumsuz bir kimlik yüklenen karakter, Frank değil, Cathy olur. Cathy'nin dünyası, tam anlamıyla çıkışsızdır. Karakterin, içinde bulunduğu baskıcı toplumsal koşullarla baş etmede yetersiz kalması ise, duygusal yönden anlatıyı dokunaklı kılar.

Ele aldığı izlek açısından *Cennetten Çok Uzakta*, yine 1950'li yılların başka bir melodram çeşitlenmesi olan ve anlatısal merkezini erkeklerin oluşturduğu, erkekliğin sorunsallaştırdığı savaş-sonrası eril melodramlara da benzer. Bu çeşitlemede çatışmayı yaratan, anlatının merkezindeki erkeğin, toplumun yetişkin bir erkekte olması gereken -eril- niteliklere sahip olmayışıdır. Bu nitelikler, orta-sınıf ideolojisinin kutsadığı ideal baba, ideal koca, ideal sevgili ya da ideal erkek rollerindeki bir eksikliği dile getirir. *Cennetten Çok Uzakta*, Frank'ın cinsel kimliğinden kaynaklanan sorunları konu edindiği için, eril melodramlara göz kırpar. Ama film, anlatısının merkezine eşcinsel olan Frank'ı değil, eşcinsel bir koca tarafından arzulanan, üstelik âşık olduğu bahçıvanı Raymond tarafından reddedilen ve bütün bunları cinsiyet ve ırk ayrımcılığının egemen olduğu baskıcı bir çevrede yaşamak durumunda kalan Cathy'yi koyduğu için, yine bir kadın melodramı olarak kalır.

SIRK'TEN FASSBINDER'E: CENNETİN İZİN VERDİĞİ HER ŞEY VE KORKU RUHU YER BİTİRİR

Haynes'in filmi, yukarıda da belirtildiği gibi Sirk'ün ve Fassbinder'in filmlerine gönderme yapar. Gerçekte gerek Haynes'in, gerekse Fassbinder'in filmleri, Sirk'ün *Cennetin İzin Verdiği Her Şey* filminin yeniden çevrimi, yeniden okumalarıdır. Bu nedenle her iki yönetmen de Sirk'e gönderme yapar. *Cennetten*

Çok Uzakta'nın doğrudan bağlandığı *Cennetin İzin Verdiği Her Şey*, melodramın dul âşık izleğini (7) işler. Dul âşık çeşitlemesinin merkezinde, dul kalmış ya da boşanmış, yüklendiği çocuk yetiştirme ve ana-baba olma gibi görevleri nedeniyle baskıcı toplumdaki kaçış olanakları kısıtlanmış, yaşça 'daha büyük' kadınlar bulunur. Çatışma, aşk ve görev arasında yaşanır. *Cennetin İzin Verdiği Her Şey*, kocası ölmüş olan Carey'nin (Jane Wyman), toplumun kendisine kocasına benzeyen biriyle evlenme yönündeki baskısına karşın, bahçıvanı Ron'a (Rock Hudson) âşık oluşunu anlatır. Dul bir kadın olan Carey, ikisi de birer yetişkin olan çocukları Ned ve Kay ile birlikte, küçük bir Amerikan kasabasında yaşar. Carey'nin yaptığı tek şey, zaman zaman kasabada düzenlenen partilere katılmaktır. Carey, kasabalıların dul bir kadından beklediği gibi evinde oturup televizyon izleyen bir kadın olmak istemez ve bahçıvanı Ron'a âşık olur. Ancak bu aşk, kasabalı için olduğu kadar, Carey için de sorunludur. İkisi arasındaki sınıfsal fark ve toplumun ondan beklediği roller, Carey'i, Ron'la evlenmekten alıkoyar. Carey, bu süreçte kendisini, aşk ile görev (kendisini çocuklarına, evine adanmak) ve çocuklarının, ölen kocasına sadakat beklentisi arasında bir seçim yapmak zorunda hisseder. Ancak Ron'a göre bunu bir seçime dönüştüren Carey'nin kendisidir. Ailesini parçalamaktan korktuğu için âşkından fedakârlık eden Carey, bir süre Ron'dan ayrı kalsa da, sonunda, içindeki sese kulak verip Ron'a gider. Haynes'in aynı izleği izlediği film, böylelikle mutlu sonla bitmiş olur.

Haynes, iki film arasında, konusuyla olduğu kadar, karakterlerin isimleriyle de benzerlik kurar. İki filmde de kadın kahraman, bahçıvanlarına âşık olur ve toplum tarafından onaylanmazlar; Sirk'ün filmindeki Carey ve Ron, Haynes'in filminde Cathy ve Raymond'a dönüşür. Dul bir âşık olan Carey, toplumsal baskılardan çekinir ve ailesinin parçalanmasını istemez, âşkından fedakârlık eder; Cathy ise, öncelikle bir kadının kocasına karşı yerine getirmesini beklediği rolleri oynama konusunda üzerine düşeni yapar, 'sadık bir eş' olmayı sürdürür. Onun Raymond'a âşık olma süreci, Carey'nin sürecine benzer. O da Carey gibi âşık olsa da, Raymond'a, toplumsal baskılar nedeniyle arkadaşlıklarını sürdürmelerinin doğru olmaya-çağını söyler ve ondan ayrılır. Kocasından

bekledikleri konusunda karşılık alamayınca, bahçıvanı Raymond'a yönelir, ancak onun tarafından reddedilir. Raymond'un Cathy'i reddetmesinin ardında, kızı için şimdilik bunun iyi olacağı düşüncesi yatar. Raymond, "Başka dünyalara karışma konusunda dersimi aldım" der ve 'mağrur bir hayat yaşaması' dileğiyle Cathy'e veda eder. Bu yönüyle Raymond, başlangıçta Ron'un aşkını, ailesini, çocuklarını parçalamamak için reddeden Carey'e benzer bir tepki göstermiş olur.

Her iki filmde de kadınların aşık olduğu erkekler bahçıvandır ve kendilerini doğaya adanmışlardır. Ron, hiç evlenmemiş, uygun kadını bekleyen bir erkek olarak doğayla uyum içinde yaşar. Kasaba dışındaki eski bir değirmeni onararak, Carey'nin söylediği gibi yaşanabilecek bir eve dönüştürür. O, güç koşullarda yetiştirdiği ağaçlardan (yalnızca içinde sevgi olan evlerde büyüdüğüne inanılan 'altın yağmur ağacı'nı yetiştirmek gibi) dolayı, sevginin emek ve sabır istediğini çok iyi bilir, aynı sabrı Carey'den de bekler. Doğa içinde, doğayla uyumlu biçimde yaşamayı tercih ettiği gibi, insan ilişkilerinde de doğallıktan, insan doğasına uygun olandan yanadır. Bu konuda çevresindeki arkadaşlarına, cesaretli olmaları konusunda yardım eder. Raymond ise, eşi ölmüş bir dul olmakla birlikte, yaşça Ron'dan daha gençtir. O da Ron gibi ağaç ve bahçe bakım işleriyle uğraşır; ağaç yetiştirdiği kendine ait bir dükkanı vardır. Her iki karakterin de birbirine benzeyen renkleri dökülmüş (kırmızı) kamyonetleri vardır. Ron sezgisiyle doğayla uyum içinde yaşamayı seçmiştir, Raymond ise hem güçlü bir sezgi gücüne, hem de seçkin bir sanat kültürüne sahiptir. Her iki karakter de insan ruhundan anlayan karakterler olarak çizilmişlerdir.

Bunlara ek olarak, her iki filmde de kadın karakterlerin arkadaşı olan yardımsever iyiler vardır. Sarah, Carey'nin, Eleanor ise Cathy'nin yakın kadın arkadaşlarıdır. Onların aralarındaki fark, Sarah'nın Carey'i desteklemesine karşılık, Eleanor'un Cathy'i desteklememesi, onu yalnız bırakmasıdır. Son olarak her iki filmde de dedikodu yapan kasabalı kadınların adı aynıdır; Mona. İki film arasındaki izleksel benzerlik, görsel biçimde ve müziklerde de kendisini gösterir. Haynes, ileride de vurgulanacağı gibi, Sirk'un görsel biçimine, onun renk düzenleme-

lerine sadık kalır ve müziği, onun gibi anlatımcı biçimde kullanır.

Haynes'in ele aldığı konu ve bu konuyu işleyiş biçimi, çalışmanın başında da belirtildiği gibi, sadece Sirk'e değil, Fassbinder'e de doğrudan ya da dolaylı göndermeler içerir. Bir Sirk hayranı olarak Fassbinder, kişisel olanı (aşk), toplumsal ve politik olanla birlikte ele aldığı *Korku Ruhu Yer Bitirir* filminde, *Sirk'un* filmi ve filmin izleğini, sınıfsal, etnik ve kültürel açıdan farklı bireyler arasında işler ve Alman toplumunun ikiyüzlülüğünü eleştirir. Ancak onun elinde melodram, farklı bir dil içinde yoğrulur.

Korku Ruhu Yer Bitirir'de Fassbinder, yaşlı ve dul bir Alman temizlik işçisi kadın olan Emmi ile Faslı bir göçmen işçi olan Ali arasındaki ilişkiyi anlatır. İki karakter, Sirk'un filminde olduğu gibi, köken olarak birbirinden farklıdır. Fassbinder, onları sınıfsal olarak eşitlese de (her ikisi de işçi sınıfındandır), onların arasına yaş ve etnik farklılıkları yerleştirir. Emmi, yaşlı, beyaz ve Alman'dır; Ali ise, genç, siyah ve Faslı. Böylelikle o, karakterler arasındaki ilişkiyi, daha sorunlu hale getirir. Emmi ve Ali arasındaki ilişki, baskıcı, önyargılı ve ayrımcı Alman toplumundaki engelleri aşip evlilikle sonuçlansa da, Fassbinder, Alman toplumundaki dışlayıcılık kadar, karakterlerin kendi içlerindeki engelleri de görünür kılmaya çalışır. Bu yönüyle Fassbinder'in filmi, keskin bir toplumsal eleştiri içerir.

Fassbinder, melodramın anlatsal ve görsel uyuşmalarını kullanarak, toplumu eleştirmesiyle, Woodward'e göre (1985: 586-587) anti-melodram türü içinde değerlendirilebilir. Yazara göre "anti-melodram, izleyiciyi, kendi melodramatik eğilimlerini eleştirmeye yöneltmesi gerektiği varsayımını temel alan modernist bir film çeşididir. Anti-melodram, duygunun önceliğine karşılık, film ile izleyici arasında bir estetik mesafe yaratmaya çalışır." (Woodward 1985: 586-587). Fassbinder, duygusal olarak tatmin edici 'mutlu son'a yer vermeyerek anti-melodramatik sinemaya dahil olur. Anti-melodram, izleyiciyi melodramatik perspektifin farkında olmaya götürür. Fassbinder, anlatı ve anlatımında izleyiciyi eleştirel bir farkındalığa yönelttiği için anti-melodramın ustası olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda melodramatik kodları, farklı bağlamlarda dönüşüme uğrat-

sa da Fassbinder, Sirk ve Haynes arasında bir köprüdür.

Haynes, bu bağlantıyı, Falcon'ın da belirttiği gibi (2003: 14-15) *Cennetten Çok Uzakta'da* Cathy ve Raymond'un, toplum tarafından onaylanmayan bakışları altında görüntülediği sahnelerde belirginleştirir. Bu sahnelerin biri, Frank'ın gizlice bir gay bara gitmesine paralel olarak, Raymond ve Cathy'nin gittikleri restoranda dışlayıcı bakışlara maruz kaldıkları sahnedir. Gerçekte Frank ve Cathy, içlerindeki merakı bastıramamaları nedeniyle birbirlerine benzerler. Frank, gizil eşcinselliğini fark etmeye başladığında, gay barlara girmek yönündeki merakını bastırmaz (8); isminin anlamı gibi, 'açık sözlü' ve 'samimi' davranır. Eğik (*duch*) kamera açısıyla elde edilen görüntüler, Frank'ın bara girdiği andaki kaygısını, çekingenliğini anlatır. Cathy ise, Raymond'la olan konuşmasında, yalnızca beyazların olduğu bir sergide (Raymond, kasabada açılan bir modern resim sergisini gezen tek siyahıdır; Raymond, Cathy ile modern sanat üzerine konuşurken, sergideki diğer insanlar onları bakışlarıyla dışlamışlardır) tek olmanın, ona neler hissettirdiğini merak ettiğini sorar. Cathy, bu merakını, ancak Raymond'un kendisini götürdüğü ve oradaki tek beyazın kendisi olduğu restoranda giderebilir. Restoranda bulunan siyahlar, ışıklar altında dans eden Cathy ve Raymond'a, tıpkı sergide Raymond'a garip garip bakan beyazlar gibi bakarlardı. İkisine yönelik bu sert ve tehdit edici bakışlar, Fassbinder'in *Korku Ruhu Yer Bitirir* filminin başlangıcında, Arapların gittiği barda dans eden yaşlı temizlik işçisi Emmi ile Faslı işçi Ali'ye yönelen dışlayıcı bakışları anımsatır. Emmi ve Ali'nin birlikteliği, topluma açık kamusal alanlarda onaylanmaz; onlar, ancak ev gibi özel alanlarda dışlayıcı bakışlardan kurtulabilirler. Buna karşın Fassbinder, yine de, evlerinde de onların 'mahrem' alanlarına girmez, sözelimi öpüştüklerini göstermez; bu tür durumlarda görüntü kararır. Derman'ın da belirttiği gibi (1993: 6) *Korku Ruhu Yer Bitirir*'de çift, bir arada gösterilmez, çünkü saldırgan bakışların (komşular, dükkân ve bar sahipleri) nesnelere olabilecekleri toplumsal mekân, onlara kapalıdır. Melodramların temel izleklerinden biri olan kapatılmışlık ve sınırlanmışlık, karakterlerin kapı ya da pencere çerçeveleri içinde ya da demir parmaklıkları

pencereler, merdiven trabzanları arasından gösterilmeleri, dar bir mekân olan ev, karanlık ve loş bar gibi görsel düzenlemelerle anlatılır. Haynes de Fassbinder'in bu biçimini izleyerek, karakterlerini kuşatan baskıları görünür kılar; Cathy ve Raymond'un hiçbir zaman birbirlerine sarıldıkları görülmez. Haynes'in kamerası, Cathy ilk kez bahçesinde Raymond'u fark ettiğinde, siyahlara ilişkin ege-men toplumsal kaygıları, çekingenliği ve önyargıları yansıtır; kamera, Cathy, onun eski bahçıvanları Ottis'in oğlu olduğunu öğrenene kadar Raymond'a yaklaşmaz, uzaktan görüntüler onu. Yine Haynes, tıpkı Sirk ve Fassbinder gibi karakterlerini uzun çekimlerle görüntüler, yakın çekime pek yer vermez. Falcon'a göre (2003: 15) böyle yaparak Haynes, Sirk'ün, karakterlerle kolay empati kurmak için yakın çekimi kullanmadaki isteksizliğine sadık kalır; onun yerine montajı tercih eder ve duygusal bağlılık yaratmak için müzikten yararlanır. Yukarıda da belirtildiği gibi bu tür melodramlarda özellikle kadın karakter, bir takım görsel düzenlemelerle tuzağa düşürülmüş bir biçimde görüntülenir. Hem özel alan olarak ev ve hem de kamusal alan olarak kasaba, kadın karakter üzerindeki baskıları cisimlendirir. Haynes'in de uyguladığı bu görsel biçimler, karakterler üzerindeki baskıları görünür kılan bir mesafe (duygusu) yaratır; karakterler, birbirlerine 'yakınlaşmaz'. Karakterlerin yalıtılmışlığı öylesine yoğunudur ki, uzun çekimler (*long shot*), Cathy'nin evini, bir hapisaneye benzetir; Cathy ve Frank, çoğunlukla gölgeler içinde görüntülenirler.

Birbiriyle ilişkili üç filmde de ortak olan şeylerden biri de, yalnızca kadın karakterlerin değil, erkek karakterlerin de yalnızlıktan acı çekmeleri ve mutsuz olmalarıdır. Her ne kadar güçlü olsa da, Ron da yalnızdır Sirk'ün filminde. Reimer (1996: 283) Sirk'ün kadın kahramanlarına yerleşmiş olan duygusal güçsüzlüğü, Fassbinder'in, Ali'ye transfer ettiğini belirtir. Yazara göre Kirby-Carey ilişkisinde Kirby; Emmi-Ali ilişkisinde ise Emmi güçlüdür. Haynes, bu konuda Fassbinder'a bağlı kalır, çünkü filminde Frank, açıkça güçsüzdür. *Cennetten Çok Uzakta'da* Frank, *Cennetin İzin Verdiği Her Şey*'de ölen kocanın yerini almıştır neredeyse. Çünkü o, var ile yok arasındadır. Sirk'ün filminde Carey'nin kocası ölmüştür, ancak toplumsal baskılar, onu Raymond'la yeni

bir ilişkiye başlamaktan alıkoyar. Oysa Cathy'nin bir kocası vardır, o eşcinseldir. Böylece Frank, var olmasına karşın, eril güce sahip değildir. Her ne kadar mutluluğu bulamadıysa da güçlü olan karakter, Cathy'dir.

Fassbinder, 'mutlu son'la biten Sirk'ün filmini, eleştirel olarak okuyarak filmini gerçekleştirir. Reimer'e göre (1996: 284) Fassbinder, bunu iki biçimde yapar. İlkinde Ali ve Emmi'yi, katı bir toplumsal çevre içine yerleştirerek; ikincisinde ise, Sirk'ün filminin mutlu sonunun ötesinde, âşıkların öyküsünü sürdürerek. Ali ve Emmi'ye karşı çevresindekiler, çok katıdır, önyargılıdır ve ikiye bölünmüştür. Bu anlayışsız çevrede, onların daimi mutluluğu bulma şansları yoktur. Bu nedenle de Fassbinder, aşk hakkındaki kötümser düşüncesinin altını çizmek için, Ali ve Emmi'nin evlilik sonrası da gösterir. Evlilik sonrası da mutlu değildir, bu kez kültürel farklar ve yaş farkı, çatışmaya neden olmuştur. Böylece Fassbinder, aşk dolayısıyla toplumsal sorunları daha geniş boyutlarıyla ele almış olur.

Üç film arasındaki ortak yanlardan biri de, bu filmlerde korku ya da kaygının belirgin bir duygu olarak işlenmesidir. Sirk'ün filminde Carey, yakın ve uzak çevresindeki insanların tepkilerinden çekindiği, korktuğu için, başlangıçta istemesine karşın Ron'la evlenme kararından vazgeçer. Carey, Ron'a göre cesur davranmamıştır. Fassbinder'in filminde Emmi, Ali'yle birlikte olduktan sonra korktuğunu söyler. Ali'nin Emmi'ye söylediği "Korku ruhu yer bitirir" cümlesi de, Emmi'ye cesaretli olma çağrısıdır (9). Haynes'in filminde ise korkan karakter, Raymond'dır. Raymond, Cathy'nin yakın ilgisine, aşkına yanıt vermekten korkar, kaçır, onu reddeder. Böylelikle korku ya da kaygı, üç filmi birbirine bağlayan ortak özelliklerden biri olarak öne çıkar.

Laura Mulvey (2003: 40) *Cennetten Çok Uzakta*'nın, 1950'li Hollywood melodramlarının bir hayranı olarak görülse bile, bu filmleri bilmeyen izleyiciler için, bu değerlendirmenin geçersiz olduğunu belirtir. Yazara göre Haynes, 1950'li yılların Amerikan banliyösüne olan bakışı, daha sonraki dönemlerdeki kavrayışlardan (anlayışlardan) ve özellikle de 1960'lar sonrasında farklılaşan ırksal ve cinsel politikalarından esinlenmiştir. Mulvey (2003: 40), filmin cinsel farklılık ve ırk ayrımcılığını ilk bakışta

eşit ve birbirine paralelmiş gibi önermiş görünse de, bunu önermediğini savunur. Ona göre filmin eşcinselliğe dair toplumun kaygısına eğilen konusu, ırk ayrımcılığı karşısında duyulan histeriden daha derin değildir. Öyle ki Mulvey, Haynes'in, eşcinsellik hukuki olarak yasaklanmışken, Frank'ın yalnızca aşıyla değil, aynı zamanda Cathy ve çocuklarıyla da yeni bir arkadaşlık biçimi kurabileceğini önerdiğini savunur. Bu nedenle Mulvey, filmde ırk ayrımcılığının daha derinlerde olduğunu belirtmiş olur. Son olarak Mulvey'e göre (2003: 40), bu filmin gönderme yaptığı filmleri bilmeyen izleyiciler için Frank'ın öyküsü mutlu sonla bitmiştir, Cathy'nin öyküsü ise, göz yaşlarıyla. Böylece mutsuz sonuyla *Cennetten Çok Uzakta*, Sirk'ün filminden farklılaşmış olur. Haynes'in, Sirk melodramlarına eklediği şey, bu noktada toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin kaygının uç hali olan eşcinsellik ve ırk ayrımcılığının gölgesinde yaşanan 'masum' aşktır.

Peki gerek anlatsal, gerekse görsel açıdan 1950'lerin Hollywood melodramlarına ve Sirk'ün filmine benzeyen *Cennetten Çok Uzakta* için ne söylenebilir? Ya da, filmin daha önceki filmlerle ilişkisi nasıl açıklanabilir? Bu soruyu, filmi, metinlerarası ilişkiler çerçevesinde inceleyerek yanıtlayabiliriz.

'CENNET'LER ARASINDA METİNLERARASILIK

Pek çok yazınsal ya da görsel metnin, kendisinden önceki metinlere göndermede bulunması olarak tanımlanabilecek metinlerarası ilişkiler, Genette'ye göre (akt. Kıran ve Kıran 2000: 277), "bir yapıtta, ondan öncekiler ve sonrakiler arasında kurulan ilişkilerin okur tarafından algılanmasıdır". Bu tanım, metinlerin, kendilerinden önce yazılan metinlerden alıntılanarak oluşturulduğu görüşünü öne çıkarır. Ancak Kıran ve Kıran'a göre (2000: 281) metinlerarası ilişkiler, sadece gerekli gördüğü kültürel birliktelik ve alıntılar yapma zevki üzerinde kurulmaz. Özgünlüğü ne olursa olsun, bir metnin daha önceki metinlerin dokusu içine girmesi, bazen içeriğini bu yazınsal, kültürel ya da tarihsel yansımalarından aldığı gösterir.

Metinlerarası ilişkiler alıntı, aktarma, yansıma, açıklama, gönderme ve örtülü anlatım biçimlerinde gerçekleşir. *Cennetten Çok Uzakta* filminde de, bu metinlerarası ilişkiler görülür.

Film, eleştirmenlerin, sinema yazarlarının söylediği gibi Sirk'ün melodramlarına gönderme yapar. Ancak gönderme, Sirk'ün filmleriyle sınırlı değildir; Fassbinder'in *Korku Ruhu Yer Bitirir* filmi de içerir. Yönetmen Haynes, Sirk'ün umutsuz aşk öyküsüne, Fassbinder'in sınıfsal ve ırksal ayrımlarını katar, ayrıca bunlara eşcinsellik izleğini ekler. Üstelik bu eklemeyi, Fassbinder'in Sirk filmlerini, farklı bir bağlamda okuması üzerinde yapar. *Cennetten Çok Uzakta*'nın içerdiği metinlerarası ilişkileri, temelde yazın kuramlarında yapılan metinlerarası ilişkiler ayrımlarına bakarak inceleyebiliriz.

Öncelikle Rus yazın kuramcısı Bakhtin'in diyalojizm (söyleşimcilik) olarak ortaya attığı metinlerarasılık kavramına, günümüzdeki anlamını kazandıran yazar Kristeva olmuştur. Kristeva'ya göre metinlerarasılık, "tek bir metin içerisinde oluşan ve belli bir metinsel yapının farklı kesitlerini (ya da düğülerini), başka metinlerden alınan çok sayıda kesitin (ya da düğünün) dönüşümleriymiş gibi algılamamıza olanak sağlayan metinsel bir etkileşimdir." (akt. Aktulun 2000: 43). Kristeva, pek çok kuramcı gibi metinlerarasılığı yazınsallığın temel bir ölçütü olarak görür, ancak farklı olarak, her metnin metinlerarası olduğunu söyler (Aktulun 2000: 43). Kristeva'nın görüşlerini izlediğimizde, yalnızca *Cennetten Çok Uzakta*'nın değil, aynı zamanda bu filmin etkileşimde bulunduğu *Korku Ruhu Yer Bitirir* ile *Cennetin İzin Verdiği Her Şey* filmlerinin de metinlerarası olduğu söylenmelidir. Sinema kuramcısı Staiger da bu görüşü paylaşır. Staiger (2000: 62), tarihsel yanılğının, tam da geçmişteki türsel örüntülerin saf olduğunu ve onların giderek melezleştiğini kabul eden görüş olduğunu belirtir. Staiger'a göre türsel örüntüleri saf olarak değerlendirmenin en önemli nedeni, türü tanımlamaya yönelik ilk çabalardan kaynaklanır. Oysa Hollywood türleri de metinlerarasıdır, çünkü bu türlerde farklı anlatısal uyarışmalar iç içe geçmiştir. Bu çerçevede Staiger'in görüşünde türlerin, yapımcılar ve eleştirmenler tarafından etiketlenmiş olduğu dikkat çeker. Bu görüş benimsendiğinde, çeşitli sözlü anlatı gelenekleri, romantik tiyatro, opera ve duygusal roman gibi kaynaklardan beslenen melodram filmlerinin de metinlerarası olduğu kabul edilir. Gledhill'e göre (1992: 18) romantik şiir, opera librettosu, gazete yazıları, polisiye dergi-

ler, resim, popüler şarkılar gibi pek çok türle etkileştiğinden, melodram metinlerarası bir nitelik taşır. Bu yönüyle Gledhill, melodramın, tür sınırlarını kıran yaygın bir estetik-kültürel kategori olarak değerlendirilebileceğini söyler. Bir başka deyişle melodram, pek çok türde görülebilecek bir (melodramatik) tarz (*mode*) olarak tanımlanır. Byars da (1991: 11) melodramın, tarz olarak çok sayıda türü kapsadığını belirtir. Yine Gledhill'e göre (2000: 240) melodramatik tarz, sadece bir türle özdeşleşmediği, pek çok türle ilişkili olduğu için geçirgen bir yapıya sahiptir. Yalnızca melodramın değil, tümüyle türlerin, hatta yazının metinlerarası olduğu kuramcılarca dile getirilmiştir.

Metinlerarasılığı, Kristeva'nın dışında Barthes, Riffaterre, Jenny ve Genette gibi kuramcılar da benzer ya da farklı biçimlerde tartışmışlardır. Tanımlar, yaklaşımlar değişse de metinlerarasılığın, temelde bir anlam yaratma yolu olarak görüldüğü söylenebilir. Şimdi, yapılan ayrımlara dayanarak, *Cennetten Çok Uzakta* filminin, ne tür metinlerarası ilişkiler içinde olduğuna bakabiliriz.

Aktulun (2000: 93), metinlerarası yöntemleri, temelde iki başlık altında toplar. Birinci başlık altında alıntı, gönderge, gizli alıntı-aşıma ve anırtırma yöntemlerinin yer aldığı ortakbirlik-telik ilişkileri yer alır. İkinci başlık altında ise, yansılama (*parodi*), alaycı dönüştürüm ve öykünme (*pastiş*) yöntemlerinin olduğu türev ilişkileri yer alır. *Cennetten Çok Uzakta* filmi, bu yöntemlerden öncelikle Douglas Sirk'ün *Cennetin İzin Verdiği Her Şey* filmine, 'cennet' sözcüğüyle gönderme yapar. Çünkü bu sözcük, göndergenin tanımında olduğu gibi, bir metinden alıntı yapmadan, okuru doğrudan bir metne gönderir (Aktulun 2000: 101). Henüz filmin adındaki 'cennet' sözcüğüyle iki film arasında kurulan metinlerarası ilişki, filmi anlamlandırma ipuçları sağlar. *Cennetin İzin Verdiği Her Şey*, ismiyle koşullu bir mutluluğu, sevinci anlatırken, *Cennetten Çok Uzakta*, erişememeyi, mutsuzluğu anlatır, bu nedenle 'cennet' sözcüğü (gösteren), filmi anlamlandırmada da yol göstericidir. 'Cennet', iki film de, merkezine koyduğu kadın karakterlerin mutluluğunu ya da mutsuzluğunu ifade eder.

Bununla birlikte *Cennetten Çok Uzakta*, hem yapısal hem de izleksel gönderme içerir. Fu-

ery'nin söylediği gibi (2000: 49) tür filmleri, bir anlamda neredeyse kaçınılmaz biçimde biçimin uyuşmalarını izleyen filmler olarak, yapısal metinlerarasılık tipine dayanır, onu kurar. Buna izin veren şey de, öncelikle filmlerin art-zamanlı biçimde yapılmasıdır. Bu açıdan bakıldığında Haynes'in, Sirk'e ve Fassbinder'e yapısal gönderme yapması olağan görünür. Haynes'in filmi, izlek ve olaylar düzeyinde Sirk'ün ve Fassbinder'in filmlerine gönderme yaptığı için izleksel metinlerarasılığı da içerir. Fuery'nin yaptığı ayrımında (2000: 51) izleksel gönderme, diğer filmlerden olayları yansılamayı, onların çeşitli öğelerini, yeni bağlamlar içerisinde konumlandırmayı ve olayları ya da onun öğelerini yeniden yaratmayı kapsar. Yeniden çevrimler, bu çerçevede değerlendirilir.

Fassbinder, çok sevdiği Sirk'ün melodramlarını yeniden okuyarak, onları farklı biçimlerde işler. Fassbinder'in tercih ettiği işlem, Genette'nin kavramsallaştırdığı metinlerarası ilişki biçimlerinden biri olan, öyküsel dönüşümdür (*transdiégetisation*) (10). Anlamsal dönüşümlerden biri olan öyküsel dönüşümde, bir eylem, bir öykü zamanından başka bir öykü zamanına ya da bir yerden başka bir yere aktarılırken oluşan eylemdeki dönüşümleri içerir (Genette'den akt. Aktulun 2000: 147). Genette öyküsel dönüşümün, elöyküsel ve benöyküsel olmak üzere iki türü olduğunu belirtir:

Elöyküsel dönüşüm (*transposition-hétérodiégetique*), bir metnin eylemi ile, onun alt-metninin eylemi arasındaki izleksel benzeşim ya da ayrışımıdır. Benöyküsel dönüşüm (*transposition-homodiégetique*) ise, bütünüyle daha önce yazılmış bir yapıta, yazarın kendi izleksel anlamını vermesidir (Genette'den akt. Aktulun 2000: 147).

Bu açıdan bakıldığında Fassbinder'in *Korku Ruhu Yer Bitirir* filminin, *Cennetin İzin Verdiği Her Şey* filminin benöyküsel bir dönüşümü olduğu söylenebilir. Fassbinder, Sirk'ün filmini daha 'mesafeli' biçimde dönüştürür ve filme, kendi izleksel anlamını katar. Aykırı bir çift arasındaki tutkulu bir aşk anlatısını (*Cennetin İzin Verdiği Her Şey*), farklı ırklarda ve yaşlarda olan bir çift arasındaki sevgiye dönüştürür. Fassbinder'in bu anlamsal dönüşümde uygula-

dığı yöntem, hem örgüsel, hem de değersel dönüşümdür. Genette'nin belirttiğine göre (akt. Aktulun 2000: 148) örgüsel dönüşüm (*trans-motivation*), bir örgenin, başka bir örgenin yerine konmasıdır. Genette'nin, bu ayrımı açıklamak için 'tutkusal bir öрге yerine, siyasal bir ögeyi koymak' biçiminde verdiği örnek, tam da Fassbinder'in filmde yaptığı anlamsal dönüşümün niteliğini açıklar. *Korku Ruhu Yer Bitirir* filminin karakterleri, tam anlamıyla içinde yaşadıkları toplumun 'ötekileri'dir. Emmi, kocası ölmüş, yalnız yaşayan bir temizlik işçisidir; Ali ise, Faslı bir göçmen işçi. Her ikisi de, Alman toplumundan dışlanmanın acısını şiddetli biçimde yaşar. Sirk'ün filminde âşıklar üzerinde görülen toplumsal baskı, Fassbinder'de daha keskindir ve siyasal bir netlik kazanmıştır. *Cennetten Çok Uzakta*'da göndermelerin hem biçimsel hem de izleksel olarak açık olması, filmin, öz-düşünsel (*self-reflexivity*) bir tarzda olduğunu gösterir. Bu belirleme de, Fassbinder'in ve Haynes'in filmlerinin, *Cennetin İzin Verdiği Her Şey*'in, meta-melodramları olabileceklerine işaret eder.

Sklar da (2003: 38), *Cennetten Çok Uzakta*'nın melodram türünün bir meta-eleştirisini olduğunu söyler. Ona göre bu film, 1950'lerin annelik melodramlarına kadın 'ağlatılarına' (*weepies*) yöneliktir ve yirmi birinci yüzyılın yeni kavrayışları ışığında '50'lerin melodramatik anlatısını yeniden anlatır. Sklar'ın bu görüşü, Genette'nin yaptığı sınıflamada, filmi yorumsal üst-metin kategorisine yerleştirmek gerektiğini düşündürür. Genette'ye göre yorumsal üst-metinsellik (*metatextualité*) (akt. Aktulun 2000: 88), bir metnin söz ettiği bir başka metne, zorunlu olarak, alıntı yapmadan, hatta adını anmadan bağlayan bir yorum ilişkisidir. Burada söz konusu olan şey, üst-metni, ana-metne bağlayan bir ilişkinin varlığıdır. Ancak tanımdan da görüleceği gibi, *Cennetten Çok Uzakta* filminin, yorumsal üst-metin olduğunu söylemek zordur. Çünkü filmde hem alıntı, hem de filmi ana-metinlerden biri olan *Cennetin İzin Verdiği Her Şey*'e gönderen isim bağlantısı söz konusudur. *Cennetten Çok Uzakta*'da metinlerarası ilişkilerin, anlamsal dönüşümün yanı sıra, biçimsel dönüşümün bir türü olan genişletme (yayma, *expansion*) biçiminde görüldüğünü söylemek daha doğru görünmektedir.

Temelde, ancak 'kötü' bir biçimde yazılmış bir metnin biçimini, çeşitli dilbilgisel işlemlerle yeniden düzenlemek olarak tanımlanan biçim dönüşümü (Aktulun 2000: 144), aynı metnin yazarı tarafından yapıldığı gibi, farklı bir yazar tarafından da yapılabilir. Biçim dönüşümü türlerinden biri olan genişletme (*l'augmentation*), yazarın kendi yapısını genişletmesi, ona bölümler eklemesi ya da başka yazarların metinlerini genişletmesi olarak tanımlanabilir. İzleksel genişleme ve biçimsel yayılma tek başlarına değil, çoğu kez birlikte bulduklarından Genette (akt. Aktulun 2000: 146) bu tür genişletmeyi, *amplification* olarak adlandırır. Haynes'in yaptığı şey, tam da budur; O, 50'lerin melodramlarını biçimsel ve izleksel açıdan genişletir. *Cennetten Çok Uzakta* filmiyle Haynes, 1950'lerin Hollywood melodramlarını çevreleyen toplumsal ve tarihsel atmosferi işlerken, 1950'lerin melodramlarında örtük olanı ya da anlatılmayı öykülemeye çalışarak onu genişletir. Mulvey (2003: 41) bu durumu, Haynes'in "varsayalım ..., öyle olsaydı" (*what if...*) biçimindeki öykülere baktığını söyleyerek açıklar. Peki Haynes bu filmde nasıl farklı bir öykü kurar?

Haynes *Cennetten Çok Uzakta*'da, daha önceki melodramların deşmediği, ama örtülü biçimde üzerinden geçtiği aynı cinsten iki insanın aşkıyla, yani eşcinsellikle, farklı ırklardan iki insanın aşkını öyküleştirir. Özgüven'in Haynes'in yaptığını 'güçlendirilmiş formül' olarak kavramsallaştıran yaklaşımı da genişletme düşüncesini doğrular. Haynes'in genel olarak 1950'lerin Hollywood melodramlarına, daha özel olarak ise Sirk'e ne kattığını Özgüven, şöyle belirtir:

Todd Haynes, kesinlikle parodi amaçlamadığını söylüyor. Peki parodi, pas-tiş amaçlanmıyorsa, postmodernite yerine eski moda 'samimiyet' deniliyorsa, 2003'te bir Sirk'e ne katmalı ki film etkisini gösterebilir? Haynes'in bulduğu çözüm 'güçlendirilmiş yeni formül'; hem Sirk filmlerinin söyleyemediklerini söylemek, hem de üslubu iyice ballandırmak. Julianne Moore'un kocası eşcinsel çıkmakla kalmıyor, artı kahramanımız duygu girdapları arasında bahçıvanına âşık oluyor, artı bahçıvan zenci. (Birincisi, Fassbin-

der'in Sirk okumalarına göndermeye, zenci bahçıvan iki Sirk alıntısının üstüste yapıştırılması) (11).

Cennetten Çok Uzakta, böylelikle 1950'lerin melodramlarında söylenmeyi söyleyen, ama söylenmeyen şey, çoğunlukla bu filmlerde ima edilmiştir. Örneğin Robert Sklar (2003: 39), Mark Rappaport'un *Hudson's Home Movies* (1992) adlı derlemesinde, Rock Hudson'un, oynadığı filmlerinde, sonradan açığa çıkan cinsel kimliğinin (eşcinselliğinin) ima edildiğini yazdığını aktarır. Yönetmenin yaptığı şey, eşcinsellikle ilgili imaları, farklı karakterler üzerinden açıkça söylemektir. Bu nedenle o, 1950'lerin melodramlarını, yalnızca kadınlığı değil, erkekliği de sorunsallaştırarak genişletir. Haynes'in filmi, yukarıda belirttiğimiz gibi Schatz'ın melodram tanımına uyar. Çatışma, mesleki başarı, evlilik ve aileyle ilgilidir, ama çözüm, aile birliğinin yeniden kurulmasıyla sağlanmaz. Ne bozulan aile birliği korunur, ne de Cathy, aşığı Raymond'a ulaşabilir. Melodram karakterlerinin temel amacını oluşturan romantik aşk (Bordwell ve ark. 1985: 16), filmde gerçekleşmez. Hollywood melodramlarında anlatı, erkeğin ya da kadının aşkını kazanmak ekseninde yapılır. Ancak Haynes'in filmi, tür filmlerinin uyulaşmalarını bilen izleyicilerin 'romantik birleşme' beklentisini boşa çıkarır; beklenen karşı-cinsel birliktelik, bir türlü gerçekleşmez. Bu nedenle izleyici, hoşnutsuz olur. Anlatının merkezindeki Cathy, her durumda kaybetmiştir. Frank'ın üzerindeki cinsiyet ayrımcılığı, onu bir süre bastırda da, sonunda o, yeni aşığıyla birlikte yaşamayı tercih eder. Melodramatik izlek, böylelikle genişletilmiş olur. Ancak ırk ayrımcılığı çözümsüz kalarak, Cathy açısından anlatıyı 'mutsuz son'la noktalar.

Haynes, melodramatik izleği genişletmeyi, son derece yetkin bir görsel ve işitsel düzenleme içinde gerçekleştirir. Öyle ki Haynes, kendisiyle yapılan bir söyleşide (2003: 15) filmin en güzel yanlarından birinin, Sirk'ün filmlerinin dili olduğunu ve bu dilin öğrenilmesi olduğunu belirtir. Yönetmen, filmi yaparken, kameranın nasıl konumlandırılacağından, ışıklandırmaya kadar, Sirk'ün filmlerinin mantığını öğrenmeyi amaçladığını da sözlerine ekler.

‘Güçlendirilmiş formül’, filmin müziğinde de belirgin biçimde öne çıkar. Filmin müzikleri, 1950’lilerdeki melodramları ve müzikleriyle ünlü yönetmeni Vincent Minelli ile de çalışmış olan Elmer Bernstein’e aittir. Haynes’in, Nick James’la yaptığı söyleşide de belirttiği gibi (2003: 15) Elmer’in ‘aşırı’ (*excess*), zengin ve güçlü müziği ve filmin görsel dili, karakterlerin psikolojik ifade eksikliğini anlatmaktadır. Bu vurgu, filmi tekrar melodramın kodlarına bağlar. Çünkü melodramlarda ifade edilemeyen şey, kendisini ‘aşırılık’ koduyla ifade edilir hale getirir. Nowell-Smith (1985: 193), melodramların temel özelliğinin aşırılığa, abartıya (*excess*) yer vermeleri olduğunu belirtir, müziği ve *mizansen*i de bu bağlamda değerlendirir. Elsaesser’e göre melodramlarda müzik (1985: 173) acıma, düş, şüphe, mutsuzluk gibi belli duygu durumlarını göstermesi nedeniyle hem işlevseldir, hem de içeriği ifade edebildiği için izlekseldir. Melodramın jestsel, görsel ve müziksel aşırılıklara başvurusu, Brooks’un ‘suskunluğun metni’ (*text of muteness*) dediği anlamları oluşturur. Melodramın başvurduğu bu araçlar, dilin anlatamadığı şeyleri anlatırlar (akt. Gledhill 1992: 30).

Dilin anlatamadığını, müziğin yanı sıra, renkler ve *mizansen* de anlatır. Hollywood melodramının biçimsel araçlarından biri olan *mizansen*, Mulvey’e göre (1989: 79), anlatıdaki karşıtlıkları yüzeye getirmesi, onları estetik bir biçimde yeniden üretmesiyle ideolojik bir işleve sahiptir. Ayrıca Hollywood melodramı, bu nedenle izleyicide bir uzlaşmadan çok karşıtlıkları uyandırır. Bir görüşe göre Brecht’in yabancılaştırma/mesafe koyma yöntemini kullanarak Sirk, Ophuls gibi yönetmenler, *mizansen*i abartırlar ve bu yolla izleyicide, izlediği filmle arasına bir mesafe koymasını sağlarlar. Sklar’ın da belirttiği üzere (2003: 38) Haynes, Sirk’ü izleyen Fassbinder gibi, dekor, çerçeveleme, dilin anlatamadığı duyguları iletmek için, doğal olmayan canlı-parlak renkleri kullanır. Sararmış sonbahar yaprakları, solan bir aşkı anlatır. Filmin görsel ve işitsel düzenlemeleri, Elsaesser’in melodram tanımını akla getirir. Elsaesser’e göre (1985: 172-175) melodram, ‘dışavurumcu’ bir kod olarak düşünüldüğünde, uzamsal ve müziksel kategorilerin dinamik bir kullanımıyla simgelenen dramatik *mizansen*in belli bir biçimi olarak tanımlanabilir. Elsaes-

ser’in tartıştığı gibi melodramda ifade edilemeyen içsel çatışma, baş karakterin varlığıyla temsil edilir ve bu ifade edilemeyen duygular, *mizansene* yansıtılır (Mulvey 1994: 121). Dekor ya da *mizansen*, Elsaesser’in vurguladığına göre (1987: 178), içsel duyguları, kırılmalı, eziyeti dışsallaştıran simgelerdir. Ray’in, Sirk’ün ya da Minelli’nin melodramlarında, karakterlerin fetişist düşkünlüklerini yansıtmak için dekor ve setin kullanılması gibi, Haynes de dekora, daha genel olarak mekânlara anlatımcı bir işlev yükler.

Metinlerarası ilişkilerin tümü göz önünde bulundurulduğunda *Cennetten Çok Uzakta*’nın, palimpsest ve yeniden-yazmak olarak tanımlanan bir metinlerarası imgelem yarattığı söylenebilir. Genette (Aktulun 2000: 215-216), palimpsesti, eski bir yapının, yeni bir yapıya, yeni bir işlevle katılması olan, metinlerarası ilişkilerin kafada yarattığı düşünceyi belirtmek için kullanır. Palimpsest (12), üzerindeki ilk metin kazınarak, yerine yeni bir metin yazılmış bir yaprak ya da aynı yaprak üzerinde, bir metnin başka bir metne eklendiği, üst üste geldiği, ancak, eski metni tümüyle gizlemeyen, eski metnin görülebildiği bir imgedir (Genette’den akt. Aktulun 2000: 216). *Cennetten Çok Uzakta*’yı, genel olarak 1950’lerin Hollywood melodramlarına, daha özel olarak ise, *Cennetin İzin Verdiği Her Şey* ile *Korku Ruhu Yer Bitirir* filmlerine eklenen, onlar üzerinde yükselen bir palimpsest olarak görmek mümkündür. Aynı zamanda film, bir yeniden-yazımdır. Önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi olan yeniden-yazma (*la réécriture*), bir yazarın kendi metinlerinden birini yeniden-yazması, yazılan bu metnin yeni versiyonu olarak da tanımlanır (Aktulun 2000: 236). Haynes ise, *Cennetten Çok Uzakta*’da, Sirk’ün yaptığı *Cennetin İzin Verdiği Her Şey* ile Fassbinder’in *Korku Ruhu Yer Bitirir* filmlerini yeniden-yazar. Bu filmleri yeniden yazma süreci, *Cennetten Çok Uzakta*’nın nostalji filmleri ile ‘yeni samimiyet’ filmleri açısından tartışılmayı da gerektirir.

NOSTALJİ Mİ, ‘YENİ SAMİMİYET’ Mİ?

Fredric Jameson, ilk halini 1984 yılında sunduğu “Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı” adlı çalışmasında postmo-

dernizmi açıklarken, onun temel özelliklerinden biri olarak da pastiş (*pastiche*) kavramını ele alır. Jameson (1994: 76), bireysel öznenin kayboluşunun ve bunun formel sonucu olarak, kişisel üslubun giderek daha zor bulunur olmasının, pastiş diye adlandırılan ve neredeyse evrensel bir uygulamayı doğurduğunu söyler. Pastişin kendine has bir maskenin taklidi, ölü bir maske, ölü bir dilde konuşma olduğunu belirten Jameson (1994: 77, 78), onu, boş bir parodi, gözleri kör bir heykel olarak tanımlar. “Çünkü pastişte, parodinin gizli amaçları yoktur, alaycı güduları koparılmıştır. Barthes’ın deyişi ile artık sınımlanabilecek yegâne alan, ‘geçmiş’tir; ölü üsluplara öykünmedir.” (Jameson 1994: 78). Bu yönüyle pastiş, tarihin tozlu sayfalarını karıştırırken, karşılaştığı biçimleri taklit eden bir tarz olarak kavramsallaşır ve Jameson’un yaklaşımında nostalji filmleriyle birlikte ele alınır (13). Jameson, nostalji filmi, postmodernizmin sinemadaki karşılığı olarak kavramsallaştırır ve bu çerçevede üç kategori oluşturur ve bu kategoriye uygun filmleri şöyle sıralar:

1. Geçmiş hakkında olan ve geçmişte geçen (kurulan) filmler (*Chinatown, American Graffiti*),
2. Geçmişten ‘yeni den türetilmiş’ filmler (*Star Wars, Riders of The Lost Ark*),
3. Günümüzde (şimdide) geçen, ama geçmişte çağırılan filmler (*Body Heat*) (Jameson’dan akt. Büyükdüvenci ve Öztürk 1997: 24).

Jameson’a göre (1994: 79) nostalji filmleri, pastiş konusunu bütünüyle yeniden inşa eder ve kayıp bir geçmişte arar. Yazar, bu türü George Lucas’ın *American Graffiti* (1973) filmiyle açıklar. Jameson’a göre (1994: 79, 80) bu film, onu izleyen pek çok filmin de denediği gibi, Eisenhower çağının artık büyüleyici bir şey haline gelmiş olan kayıp gerçekliğini yeniden ele geçirmeyi hedeflemiştir; “insana, en azından Amerikalılar için, arzusunun ayrıcalıklı kayıp nesnesi hâlâ 1950’lermiş gibi geliyor” (Jameson 1994: 79, 80). İki binli yıllarda çekilmiş ve konusunun 1950’lerde geçiyor olması nedeniyle, üstelik, daha önceki filmlerin yeniden çevrimi olması nedeniyle *Cennetten Çok Uzakta*, Jameson’un iddiasında ne kadar haklı olduğunu gösterir. *Cennetten Çok Uzakta*, Jameson’un yaklaşımından bakıldığında, ‘geçmiş hakkında

olan ve geçmişte geçen filmler’ kategorisine girer. Filmin başlangıcında yer alan aşağı ve sola doğru süzülen kameranın gösterdiği sararmış yapraklı ağaç görüntüleri, ve kırılmalılığı imleyen hüzünlü müziği ve tanıtma yazıları, izleyiciyi şimdiki zamandan geçmişe, 1950’lerin melodramlarına götürür. Özellikle filmin özgün adı olan *Far From Heaven* yazısının karakteri, Hollywood melodramlarında kullanılan yazı karakterinin aynıdır. Film isminin perdede belirmesiyle birlikte müzik de yükselir ve caddedeki otomobillerin modelleri görülür görülmez, artık filmin geçtiği zaman keskinleşir. Bunlara ek olarak sarı, kırmızı yapraklar, renkli otomobiller ve Cathy’nin yeşil mantosu ve turuncu eldivenleri, parlak renkli melodramlara yapılan göndermeleri pekiştirir. Filmin oyuncularını da 1950’lerin film yıldızlarına benzer. Cathy, eğitilmiş, ‘kültürlü’, sorumluluk sahibi orta-sınıf ev kadını ve tipik bir annedir. Filmin geçtiği yerin, günümüzle ilgili olmadığı oldukça belirgindir. Çok katlı binalar yerine, merkezinde istasyon binasının yer aldığı, geniş caddeli kasaba, bahçeli geniş evler, geçmiş zamana sabitler izleyiciyi. Bütün bu özellikleriyle *Cennetten Çok Uzakta*, bir üst-metinsellik (*architextualité*) ilişkisi içindir. Aktulun’a göre üst-metinsellik (2000: 86), metnin, genel bir ulama, sessiz, kapalı ya da kısa ve özlü olarak bağlanmasıdır. Rifat’ın belirttiğine göre üst-metinsellik ya da önemlilik (1998: 133), bir metnin türsel statüsünü (roman, şiir, vb.) belirler ve okurun ‘beklenti ufku’nu yönlendirir. Filmin tanıtma yazılarıyla birlikte başlangıç görüntüleri, müziği ve *Cennetin İzin Verdiği Her Şey*’in oyuncusu Jane Wyman’ı anıştıran saten eşarbi içinde uzaklara bakan Julian Moore’un olduğu afişi, bu çerçevede, izleyicinin, filme ilişkin ‘beklenti ufku’nu, 1950’lerin Hollywood melodramlarına bağlayan bir üst-metinsellik ilişkisi içerirler.

Cennetten Çok Uzakta’nın üst-metinselliği ve Jameson’un nostalji filmiyle ilgili açıklamaları, gerçekte film türlerinde meydana gelen dönüşümü farklı bir adla kavramsallaştıran Collins’in yaklaşımına benzer. Collins’e göre (1993: 244, 245) türsel değişim, televizyon, sinemaskop (*cinemascope*), teknikolor (14) ve stereo ses (15) gibi teknik değişimlerin yanı sıra, hızla gelişen bir sinematografik kültürel okur-yazarlığın sonucuuydu. Ayrıca televizyo-

nun yaygınlaşması da, izleyici profilini değiştirmiş, sinemaya giden kitlenin doğasında bir değişime neden olmuştu. Geçmişin tür filmlerini ayakta tutan aileler, şimdi evlerine kapanıp televizyon izlerken, daha genç bir izleyici kitlesi sinemaya gitmeye başlamıştı. Kuşkusuz bu kitlenin önem verdiği filmler de farklı olmuştu. Karşı-kültürel bir hareketle (1968’li yıllar) beslenen yeni genç izleyiciler, farklı tür eğlence isteklerini, farklı ve yeni yönetmenlerin filmlerinde buluyorlardı.

Collins’e göre teknolojik, toplumsal ve demografik değişimler, ‘80’li ve ‘90’lı yıllarda ‘eklektik melez’ filmler ve ‘yeni samimiyet’ (*‘new sincerity’*) filmleri olmak üzere, yeni türlerin doğuşuna neden olmuştur. Collins’in tanımlamasına göre ‘yeni samimiyet’ filmleri (1993: 257), her çeşit ironi ya da eklektizmden kaçan bir samimiyet arar; neredeyse unutulmuş, ‘kayıp bir saflığın’ peşindedir. Yeni samimiyet türü filmin ayırt edici özelliklerini Collins şöyle sıralar:

Yozlaşmış medya kültüründen uzakta, folk kültürünün henüz kirletilmemiş temel saflığı olarak tanımlanan kayıp bir özgünlüğe doğru zamanda geriye dönüş ve başarılı narsistik gösterim yeri olarak baş karakterlerin sihirli aynası; yalnızca metinlerarasılığın değil, asıl metinselliğin (*ur-text*) ön planda oluşu; özgünlüğün garanticisi olarak, yarı-kutsal işlevi üstlenmiş ilksel (*originary*) metin; çatışmaları çözmenin tek yolu olarak ironiden çok ‘inanç’ı fetişleştirme; çözümsüz çatışmaların başarılı biçimde çözülebileceği tek yer olarak yeni bir türsel imgelele (*imaginary*) giriş (Collins 1993: 259).

‘Yeni samimiyet’ filmleri, bu yönüyle şimdinin sorunlarının, asla olmamış ve olamayacak bir geçmişte sembolik olarak çözüldüğü ‘bir hiç ülkede’ geçer. *Cennetten Çok Uzakta*, Collins’in bu ayrımında ‘yeni samimiyet’ filmlerine benzer özellikler gösterir. Çünkü türlerin ‘saf’ olarak adlandırıldığı 1950’lerin orta-sınıf yaşamına döner; 1950’lerin melodramlarıyla metinlerarası ilişki içinde olsa da, onları yeniden-yazdığı *Cennetin İzin Verdiği Her Şey* ve *Korku Ruhu Yer Bitirir* ile asıl-metinsellik içindedir; özgünlüğünü sürekli ilksel metni öne

alarak kanıtlamaya çalışır. Film, romantik aşkın önündeki cinsiyet engelini aşsa da, ırk engellerini çözümsüz bıraktığı için, ‘yeni-samimiyet’ türünden ayrılır görünür. Ancak çatışmaların çözülmesinde inancı öne çıkarır. Sözelimi Raymond, bir gün siyahların ve beyazların bir arada yaşayabileceklerine ilişkin inancını hiç kaybetmez. Haynes, romantik aşkın ve mutlu aile birlikteliğinin önündeki engellerden, cinsiyetle ilgili olanını, melodramların yıldızının parladığı dönemine dönerek çözer; ırkla ilgili sorunları çözümsüz bıraksa da ve filmi ‘mutsuz son’la bitirse de, günün birinde bu sorunların çözümleneceğine inanç duyar. Bu yönüyle film, bir ‘yeni samimiyet’ filmiyle ortak bir niteliği paylaşır.

Collins’in kavrayışında geçmişte kalmış, unutulmuş güvenilirlik, saflık gibi değerler, günümüzün sorunlarıdır ve bu sorunlar, imgesel, bütünüyle kurmaca bir tarih-öncesinde çözülür. Ancak, gerçekte iki film türü de, günümüzün karmaşasına bir tepki olarak değerlendirilebilir, Collins de bunu vurgulayarak (1993: 262), 1980’lerin ve 1990’ların popüler anlatılarının, birleşik bir kitlesel bilinçaltının eksikliği yansıtmaktan çok, derin bir karışıklığı/ kararsızlığı (*ambivalence*) yansıttığını söyler. Yazar bu nedenle bu filmlerin, eski ve yeniyi birlikte sunan ve farklı ideolojik gündemlere göre yeniden eklenmeye/ ifadelendirilmeye (*re-articulation*) konu olan popüler mitolojileriyle ilişki olarak, meta-mitolojik bir boyut içerdiğini söyler. Collins’in yaklaşımı, gerçekte türlerin ve türsel kodların döngüselliklerine (*recyclability*) işaret eder ve türlerin farklı kodlarının, farklı bağlamlarda yeniden dolaşıma sokulduğunu vurgular. Ancak kendi deyişiyle onun asıl sorusu (Collins 1993: 247, 248), klâsik ya da eski filmlerin tekrar geri döndüklerinde nasıl bir işlev gördükleridir. Yazarın bu soruya verdiği yanıt, 1980’lerin ve 1990’ların filmlerinin, kendi türsel döngüselliklerinin koşullarıyla ilgili olarak ‘hiper-bilinçli’ (*hyperconscious*) olduklarıdır. ‘Hiper-bilinçlilik’, tıpkı *Cennetten Çok Uzakta* gibi, yalnızca anlatsal formüller hakkında değil, aynı zamanda şimdide kendi döngüselliklerini ve alımlama koşulları hakkında da bir farkındalığı içerir.

Mulvey’e göre (2003: 41) *Cennetten Çok Uzakta*’nın başlangıcı, doğrudan alıntı biçimindedir, ancak, yalnızca Sirk’ün filminden

değil, o yılların başka bir melodram yönetmeni Max Ophuls'ün *Fedakâr Anne (Reckless Moment)* (16) filminden de alıntı yapar. Mulvey (2003: 41) filmin başında ve sonunda *Fedakâr Anne* filminden alıntı olduğunu belirtir. Özellikle sonda bu alıntılar çok belirgindir; Cathy yatağında oturmuş ağlar, tıpkı *Fedakâr Anne*'deki Lucia Harper'ın ağladığı gibi. Haynes'in Hollywood melodramlarına olan hayranlığının iyice belirginleştiği bu alıntılar üzerine Mulvey, filmdeki bu 'anlatılararası (*internarrative*) dokunaklı ve esprili göndermelerin, şimdi artık sinemanın tarih, yönetmenin de sinema tarihçisi olabileceğini önerdiğini' söyler. Bu saptamaya, böyle bir önerinin, izleyici de iyi bir film eleştirmeni olmaya ittiğini ekleyebiliriz. Üstelik metinlerarasılığın, okura, metinlerarasılığı okuması için büyük bir rol ve sorumluluk vermesi de, bu saptamayı doğrular.

SONUÇ: KENDİ GEÇMİŞİNE 'TUTKULU' BİR TÜR

Tür filmi tartışmalarında kuramcılar, türlerin değişerek, çeşitlenerek varlıklarını sürdürdüklerini söylerler. Melodram da bu türlerden biri olarak, başlı başına bir tür olarak, her ne kadar Hollywood'da 1950'lerden sonra, değişime, dönüşüme uğramışsa da, bir anlatım biçimi olarak yönetmenler tarafından kullanılmaya devam etmiştir. *Cennetten Çok Uzakta* filmi ise, kendine özgü biçemleriyle melodramın türsel kodlarının oluşumunda ve dönüşümünde rol oynamış iki büyük yönetmenin, Sirk'ün ve Fassbinder'in filmlerinin yeniden işlenmiş, bu türsel evrime eklenmiş son halkalardan biri olarak görülebilir.

Flinn (1994: 106), melodramın, döngüsel öyküleri, incelikli yeniden sahnelemeleri, arzuları ve kaçırılmış fırsatlarıyla, kendi geçmişine 'muhteşem bir tutkuyla' (*magnificent obsession*) bağlı olduğunu söyler. Burada incelemeye çalıştığımız melodram filmlerinin de, kendi geçmişlerine büyük bir tutkuyla bağlı olduğu görülür. *Cennetten Çok Uzakta*, tutkusunu hem 1950'lerin filmlerine ve Fassbinder'in filmine göndererek, hem de Sirk'ün filmini yeniden yazarak gösterir. Film, kodlarını genişletse de geçmişini unutmaz; onu daima anımsar, izleyiciye de anımsatır. Bakhtin (2001: 216), türün, edebiyatın gelişiminin her aşamasında ve belli bir türe ait her tekil yapıtta yeniden doğduğunu,

yenilendiğini söyler. Yazara göre bu, türün yaşamıdır. "Bu nedenle, bir türde doğan arkaik öğeler bile, ölü değil, edebiyen canlıdır; yani, arkaik öğeler kendilerini yenileme yeteneğine sahiptir. Bir tür şimdide yaşar, ama geçmişini başlangıcını daima *hatırlar*." (Bakhtin 2001: 216). Bakhtin'in edebiyat türleri için söylediği bu sözler, melodram filmleri için de geçerlidir. Her ne kadar melodram, diğer türler gibi belli bir dönemde uyuşmalarını oluşturduysa, onun uyuşmaları, çeşitlenerek, genişleyerek, yenilenerek, yeni filmlerde yaşamını sürdürmektedir. *Cennetten Çok Uzakta* ise, geçmişini unutmadan, melodramın türsel kodlarını hem yeniden işler, hem de onları güçlendirmeye çalışır. Bu süreçte film, aynı zamanda melodramın metinlerarası yolculuğu olarak kavramsallaşır.

NOTLAR

(1) Farklı sinema kaynaklarında bu filmin isminin, farklı biçimlerde Türkçeleştirildiği görülmektedir. Örneğin aynı film, Nowell-Smith'in editörlüğünü yaptığı *Dünya Sinema Tarihi*'nde (2003: 519) *Cennetin İzin Verdiği Her Şey*; Monaco'nun *Bir Film Nasıl Okunur* kitabında (2002: 293) *Aşkdan Kaçılmaz* ve Dorsay'ın *100 Yılın Yönetmeni* kitabında (1997: 202) ise, *Her Şey Senin İçin* biçiminde çevrilmiştir. Bu çalışmada ise, konu edilen iki film arasındaki bağlantıyı daha açık biçimde görme fırsatı verdiği için, *Cennetin İzin Verdiği Her Şey* karşılığı kullanılmıştır.

(2) *Mode* sözcüğünün karşılığı olarak kullandığım tarz yerine bazı yazarlar, 'kiplik' ya da 'kipsellik' demeyi tercih ediyorlar.

(3) Chicago Sun Times'da yer alan bu bilgiler, yazarın yazılarının bulunduğu, şu internet adresinden alınmıştır: www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/2002/11/111502.html. Bundan sonra, kitap ya da makale niteliğinde olmayan kaynaklar için, yazarların yazılarının yer aldığı internet adresleri, tarihleriyle birlikte dipnotlarda belirtilmiştir.

(4) www.borealizm.com/pdf/ghost_world.pdf. 10 Haziran 2004.

(5) 'Heteroseksüel' sözcüğünün karşılığı olarak, 'karşı-cinsel' sözcüğü kullanılmıştır.

(6) Benzer bir saptama Türk melodramları için de yapılabilir. Yerli melodramlarda da çok önemli bir kod olan evlilik ve evlilik beklentisi, kadınlar için mutluluğun temelidir. Ancak

evlilik, pek çok acılara katlanmayı, fedakârlıkta bulunmayı, çile çekmeyi, sabretmeyi gerektiren bir sürecin sonunda ödül olarak sunulduğundan, yerli melodramların 'kadın oluş/ kadın olmayı öğrenme' öyküleri anlattığı görülür. Bu nedenle melodramlar toplumsal cinsiyet oluşumunu temel sorun olarak ele alırlar (Akbulut 2003: 300).

(7) Schatz (1981), incelediği Hollywood melodramlarında, ele aldıkları izleklere göre belirli çeşitlemeler olduğunu belirtir. Dul aşık izleği de bu izleklerden biridir.

(8) Melodram, 'bastırılanın geri dönüşü' olarak da değerlendirilebilir. Bu olguyu Brooks (1985: 52), melodramın nefes kesici temel karakteristiğinin, 'her şeyi ifade etme arzusu' olduğunu söyleyerek vurgular. Melodramlarda hiçbir şey karanlıkta kalmaz, bastırılan şeyler, doğrudan ya da dolaylı yollarla ifade edilir.

(9) Derman (1993: 6), kaygı ve korkunun, romantik Alman geleneğini izleyen yönetmenlerde belirgin olduğuna işaret eder. Yazara göre bu yönetmenlerin filmlerinde "karakterler, var olduklarını, yalnızca endişeleri çerçevesinde algırlar. Fassbinder'in filmine adını veren Alman sinemasının klişe sözü 'angst vor der angst' (korkudan korkmak) egemen karabastır." Derman (1993: 7).

(10) Metinlerarası ilişki türleri, Aktulun'un yaptığı gibi, parantez içinde Fransızca karşılıklarıyla birlikte verilmiştir.

(11) Bu bilgiler, yazarın 13 Mart 2003 tarihli Radikal Gazetesindeki "Liberallik Aşka Yarar mı?" başlıklı yazısından alınmıştır.

(12) Aktulun (2000: 216), palimpsestin, özellikle 7. yy.dan 12. yy.a kadar kullanılan, ekonomik nedenlerden dolayı (kâğıt israfını önlemek için klâsik metinler kazınarak, yerine Tanrıbilim ile ilgili metinler yazılan sayfalar olduğunu belirtir.

(13) Ancak Büker'e göre (1991: 179) pastiş filmler, yine de nostalji filmi olarak nitelendirilemezler. Çünkü nostalji filmleri geçmişin belirli bir 'an'ı ile ilgilidir ve geçmişteki belirli bir dönemi, tüm özellikleriyle yansıtır. Yazara göre nostalji filmlerinin belleği vardır, oysa pastişin belleği yoktur.

(14) Teknikolor (technicolor): Birinci dünya savaşı sırasında Herbert T. Kalmus ve Daniel F. Comstock tarafından icat edilen renkli film tekniği (Singleton 2004: 188).

(15) Stereo Ses (Stereophonic Sound): 1950'den beri İngiltere'de geniş perde filmde kullanılan ses düzeni (Singleton 2004: 181).

(16) Bu film, Nowell-Smith'in kitabında (2003: 296) *Cüretkâr An*, Dorsay'ın kitabında ise (1997: 76), *Fedakâr Anne* olarak Türkçeleştirilmiş. Yazıda film, Türkiye'de bilinen adıyla kullanılmıştır.

KAYNAKLAR

Akbulut H (2003) 1960-1975 Arası Türk Melodram Sinemasında Kadının Sunumu, Doktora Tezi, A Ü Eğitim Bilimleri Enst, Güzel Sanatlar Eğitimi Bilim Dalı, Ankara.

Aktulun K (2000) Metinlerarası İlişkiler, Öteki Yayınları, Ankara.

Bakhtin M (2001) Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar, S Irzık (der. ve çev), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Brooks P (1985) The Melodramatic Imagination, M Landy (ed) Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodram, Wayne State University, Detroit, pp. 50-67.

Bruce J (2004) Ghost World as Dialectic, www.borealizm.com/pdf/ghost_world.pdf.

Büker S (1991) Sinemada Anlam Yaratma, İmge Yayınevi, Ankara.

Büyükdüvenci S ve Öztürk S R (1997) Postmodernizm ve Sinema, S. Büyükdüvenci ve S R Öztürk (der. ve çev), Postmodernizm ve Sinema, Ark Yayınevi, Ankara, ss. 13-30.

Byars J (1991) All That Heaven Allows: Re-reading Gender in 19950's Melodrama, Routledge, London.

Collins J (1993) Generity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity, J. Collins ve ark. (ed), Film Theory Goes To Movies, New York, London, Routledge, pp. 242-263.

Derman D (1993) Fassbinder'in Sinemasında Özdeşleşme, 25. Kare, Ocak-Mart 3, 6-9.

Dorsay A (1997) 100 Yılın 100 Yönetmeni, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Ebert R (2002) Far From Heaven, Chicago Sun Times, 15 November, www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/2002/11/111502.html.

Elsaesser T (1985) Tales of Fury and Fury: Observations on the Family Melodrama, B. Nichols (ed), Movies and Methods vol. 2, Uni-

- University of California Press, Berkeley, Los Angeles, pp.165-189.
- Falcon R (2003) Magnificent Obsession, Sight & Sound, 13 (March, 3), 12-15.
- Flinn C (1994) Music and The Melodramatic Past of New German Cinema, J. Bratton ve ark. (ed), Melodrama: Stage, Picture, Screen, BFI, London, pp. 106-118.
- Fuery P (2000) New Developments in Film Theory, St. Martin's Press, New York.
- Girard R(2001) Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebiyat Yapıtında Ben ve Öteki, A.E. İldem (çev), Metis Yayını, İstanbul.
- Gledhill C (1992) The Melodramatic Field: An Investigation, C. Gledhill (ed), Home is Where the Heart Is, BFI Publishing, London, pp 5-39.
- Gledhill C (2000) Rethinking Genre, C. Gledhill, L. Williams (ed), Reinventing Film Studies, Arnold, London, pp. 221-243.
- Grodal T (1997) Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition, Clarendon, Oxford.
- Haynes T (2003) Interview: Tod Haynes, (Nick James), Sight & Sound, March 13 (3), 14-15.
- Jameson F (1994) Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı, Jameson, Lyotard, Habermas, Postmodernizm, N. Zekâ (Yay. Haz), Kıyı Yayını, İstanbul, ss. 59-116.
- LaPlace M (1992) Producing and Consuming the Woman's Film Discursive Struggle in Now Voyager, C. Gledhill (ed), Home is Where the Heart Is, BFI, London Publishing, pp. 138-166.
- Kıran A E ve Kıran Z (2000) Yazınsal Okuma Süreçleri: Dilbilim, Göstergibilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözömler, Seçkin Yayınları, Ankara.
- Monaco J (2002) Bir Film Nasıl Okunur?: Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı, E Yılmaz (çev), Oğlak Yayınları, İstanbul.
- Mulvey L (1989) Melodrama Inside and Outside the Home, L Mulvey. Visual and Other Pleasures, MacMillan, Hon Kong, pp 63-77.
- Mulvey L (2003) Far From Heaven, Sight & Sound, 13 (March), 3, 40-41.
- Nowell-Smith G (1985) Minelli and Melodrama, B. Nichols (ed), Movies and Methods Vol. 2, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, pp. 190-194.
- Nowell-Smith G (ed.) (2003). Dünya Sinema Tarihi, A Fethi (çev), Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Özgüven F (2003) Liberallik Aşka Yarar mı?, 13 Mart , Radikal.
- Reimer R C (1996) Comparison of Douglas Sirk's All That Heaven Allows and R. W. Fassbinder's Ali: Fear Eats The Soul; or How Hollywood's New Englang Dropouts Became Germany's Marginalized Other, Literature Film Quarterley, 24 (3), 281-288.
- Rifat M (1998) 20. YY. Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 1: Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler, Yapı Kredi Yayını, İstanbul.
- Schatz T (1981) Hollywood Genres: Filmmaking, The Studio System, Temple University Press, Philedelphia.
- Singleton R S (2004) Amerikan Sinema Terimleri Sözlüğü, S. Taylaner (çev), Es Yayınları, İstanbul.
- Sklar R (2003) Far from Heaven, Cineaste Spring, 28 (2), 38-39.
- Staiger J (2000) Perverse Spectators: The Practices of Film Reception, New York University Press, NY, London.
- Woodward K S (1984) European Anti-Melodrama: Godard, Truffaut and Fassbinder, M Landy (ed), Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama, Wayne State University Press Detroit, pp. 586-595.