

SON DÖNEM TÜRK FİMLERİ ÜZERİNE "MASUMİYET", "HAMAM", "USTA BENİ ÖLDÜRSENE" BİR ANLATI

Nebahat AKGÜN ÇOMAK

"Kurmaca, gerçeklikten daha rahat görüldüğü için gerçekliği sanki kurmaca bir anlatıymış gibi yorumlamaya çalışıyoruz."

"Eğer anlatı dünyaları böylesine rahatsa, neden dünyanın kendisini bir romanmış gibi okumayı denemeyelim."

(Umberto Eco)

Popüler kültürün çok yönlü anlam ve önemi "hem direnme hem de bir boyun eğme" alanı olmasıdır.

"Masumiyet, Hamam, Usta Beni Öldürsene", bu üç filmde de yer alan seçilmiş öğeler, birbirine bağlanarak bir bütün oluşturmuşlardır. Seçilen öğeler ve hepsinin arasında kurulan bağların oluşturduğu bütünlükle, gereksiz ve nedensiz seçime gidilmemiş, içerik ile biçimde birleşmişlerdir. Üç filmde de anlatım etkileyicidir. Bu

filmlerdeki anlatılar çeşitli biçimlerde yorumlamaya gidilebilir ve birçok simgesel dönüşümler seyirciye sunulabilir. Bu da izleyicinin, Derrida'nın deyimiyle; "Okur ve yazar birbirlerine nerede "ceee" diyecekler, nerede birbirlerini hiç anlayamayacaklardır." ya da Eco'nun deyimiyle "Bir metin söylenenlerden olduğu kadar söylenmeyenlerden yeni anlatım düzeyinde yer olmayanlardan da oluşan bir doku olduğunu kabul eder; okur da içeriğin edimselleştirilmesi düzeyinde işte bu söylemleri edimselleştirmelidir. Bu nedente, izleyici uygun bir biçimde çeşitli öğeleri karmaşıklığın ya da çizgisel edimin kesintilerini, parça ve katmanları birleştirmeyi iyi bilerek öğelerin sürekliliğini, Proust'da "zamanın birbirinden kopuk anların art arda gelmesidir, olaylar zaman değildir, zamanın içindedir." şeklindeki yorumu ve yine Proust insanın, "kendi kendisinin dışına çıkamayan, başkalarının ancak kendinde tanıyabilen bir varlık" olarak tanımlamaktadır.

Bu filmler birbiriyle kesişen üç anlatı örgüsü içerisinde yer almaktadır. Öykülerdeki seçilmiş öğeler, taşıdıkları değişik bakış açıları aracılığıyla bir dizge oluşturmaktadır. Anlatılar hep aynıdır. Ama herkesin bu anlatıları (her türlü metni; sözlü, yazınsal, devinimli, ezgili) parçalama biçimleri ve toparlama biçimleri farklıdır. Burada amaç anlam aktarmak bunun içeriği de göndergeyi oluşturmaktır. Gönderge (referans) metinde iletişim süresi içerisinde olan bir durumdur. Önemli olan üretimi geliştirmektir bunu da metni çözerken üretmek ve üretirken çözmektir. Bu filmlerdeki; neyi nasıl söylemiş ve ne söylenmiş o denli sıkıcı da olabilir. Filmlerdeki seçilmiş öğeler tıpkı bilimsel yapının çözümlenmesi gibi sürekli geriye dönüşlerle sağlanabilmektedir. Bu devamlı geriye dönüşlerin işlevsellikleri, daha doğrusu işlev taşıyan (belki de işlev yüklenen) öğelerin birlikteliğidir. Asıl, esas olan da

budur. Bu esaslar, bu öğelerin sağladıkları birliktelikler güzel değişik sıfatlar, mecazlar (metaforlar) duyguların, anlamların yüklendiği betimlemeleri oluşturmaktadır. Önemli olan da burada bir metnin ne dediği ve nasıl dediğidir. Bu <ne> ve <nasıl> dediği çağrışımları oluşturabilir. Çağrışımların oluşturulması ya da üretilmesi birinci ve ikinci dereceden anlamları, kavramları, nesnelere ve ayrıntıları oluşturur. Bu nedenle üç filmde de yönelmemiz gereken ayrıntıların ya da kavramların, nesnelere (ayna "görüntüler", fotoğraf, mektup, ağızlık, elbise, ip, eşcinsellik, kimlik, yabancılaşma, iğdiş, özdeşleşme, hamam, sirk, kapı, ayakkabı, televizyon, tutku, kırmızı şal, su, cambaz, diktatör, sevgi, arzu, güç, özgürlük, uçmak, baskı, ütopya, usta, çırak, kör balıkçı, beyaz kağıt, mühür,...) bazı ayrıntıların hiçbir işlevi olmadığı gibi bazı ayrıntıların ise bir çok işlevi olduğu görülmektedir. Bir ayrıntı (ya da kavramlar/nesnelere) başka ayrıntılarla birleşirse işte o zaman anlama ulaşabiliriz.

Masumiyet filminin olay örgüsünde bir fahişe olan Uğur'un (Derya Alabora) çevresinde gelişen olaylar ve yaratılan aşk üçgeni içerisinde oluşa gelen tutkular yer almaktadır. Film, hapishanenin müdür odasında başlamaktadır. Burada, Yusuf (Güven Kıraç) müdüre bir dilekçe vermiştir. Dilekçede, Yusuf dışarı çıkmak istemediğini, dışarıdan ürktüğünü, içerisinin daha güvenli olduğunu belirtmektedir. Yusuf, bizlere içerisi-dışarı arasındaki karşıtlığı göstermeye çalışmaktadır. İçerisi "güvenli", dışarı "güvensiz"dir. Belki de dışarı ya da dışsallık ile iletişim kuramama olgusu bir yabancılaşmadır. Her şeyden önce yabancılaşma dediğimiz insanlık durumu bireyin kendine dış bir durumu benimsemesi biçiminde ortaya çıkmaktadır. Yabancılaşma dediğimiz bu dış durum oysa ki bir kişilik sorunudur. Kişilik sözcüğünü O. Spangler'e göre tanımlarsak, klasik insan için onun özü ve

çekirdeği demektir. Bu tanımlamadan yolu çıkarak yabancılaştırmanın öz ve çekirdek ile ilgili görünümde bir öze dışsallaştırma olduğu görülür. Günümüz insanının durumunu açıklayabilmek ve yabancılaştırma olgusunu, insanın salt kendine özgü olan etkinliklerinden oluşa gelen bütünlüğün parçalanması, iletişimsizliği söz konusudur diyebiliriz. Freud ise; Schopenhaver gibi gerçeğin bazen bir "maske" özelliği taşıyabileceğini söylemektedir. Gerçeği bizden saklayan içinde gömülü olduğumuz toplumsal yapı değildir. Oysa bu durum kendi bütünlüğümüzü kazanmaya çalışmamıza ilişkin çözümlenmemiş kişisel sorunlarımızdır. Çözümlenmemiş kişisel sorunlarımız bizi toplumsal ilişkilerde karşı karşıya getirmektedir. Çünkü iletişimin özünde yüz yüzelik esastır. Oysa ki ilişkiler yüz yüze olmaktan çıkıp ortak bir konuma geçmektedir. İnsanların toplumun bir üyesi olabilme çabaları, toplumsal bütünleşme sürecinde yüz yüze ilişkilerin önemi ve bu ilişkilerin süreci içerisinde gerçekleşebilir. Yüz yüze ilişkilere dayanan bu süreç iletişimin özündeki yapısıyla insana "ben kimim" sorusuna karşılık verecek bir "kimlik" kazandırır. Oysa ki kazandırılan bu kimlik, günümüz insanın toplumla bütünleşme ve giderek parçalanıp toplumsal bütünlüğünü yitmesidir.

Yüz yüze ilişkilerin ortadan kalkışı iletişimin tek yönlü konuma girmesi ile koşuttur. İletişimi, yüz yüze olmaktan çıkıp tek yönlü duruma getiren ve "anımsızlık" özelliğini de yitiren iletişimin, yine en önemli ögesi olan "burada" kavramının da en etkin belki de köklü bir biçimsel değişimine yol açarken, özündeki en etken öğelerinden biri olan alıcıyı tümüyle edilgenleştirmekte kendi içerisinde tüketmektedir. Artık, insan, "ben kimim" sorusuna yanıt arayacak ve yeni kimlik arayışına gidecektir.

Masumiyet filmindeki en etkin öğelerden biri olan televizyonun kullanılması "kişisel durum" toplumsal

etkenlerden ne derece bağımsızdır yanıtını aramaktadır. Çağdaş insanın içine düştüğü durumu betimlemek, yapısını oluşturucu öğeleri tam olarak tanımlayamamaktadır. Oysa ki; hızlı teknolojik değişimler beraberinde varolan ya da aslolan toplumsal gerçekliği alt üst ederek eskileriyle çelişen yeni değerleri ortaya çıkarmaya başlar ki bu da insanın davranış biçimlerini belirsizleştirirken, kültür de birleştirici ve yönlendirici işlevini kaybeder.

Gelişen teknolojiler, çağdaş insanın içine düştüğü durumu, iletişimin tek yönlü konuma girmesi, kitle iletişiminin en büyük özelliği; iletişimin yüz yüze özelliğini yitirmesiyle, iletişimin tek yönlü hale gelişiyle ve tüketimin gittikçe parçalanıp toplumsal bütünlüğü yitirmesiyle oluşmuştur. Artık, çağdaş insanın içine düştüğü tüketim eylemi toplumsal bütünlüğünü yitirerek ya da içinde eriterek, tamamiyle bireysel bir tüketime doğru yönelmektedir. Oysa ki fiziksel bütünlük yitirilirken bireysel tüketime, eritime doğru yönelen ilk amaç (yığınsal/kitle iletişim araçları) olarak gazeteyi görmekteyiz. Artık, bugün gazete bireysel bir araç olarak iletişimi sunmaktadır. Gazeteyi takip eden ikinci bir iletişim aracı olarak radyo, 1920'lerden sonra önceleri toplu olarak dinlenirken, 1950'lerin sonunda transistörün bulunması ile, yeniden değişime uğradı ve radyo da toplumsal konumundan bireysel tüketiminin örneklerinden birisini oluşturdu. Bu konuda bugün bireysel tüketime yönelik araçlar arasında en önemli özelliğini ve yerini koruyan televizyon oluşturmaya başladı. Televizyon, bugün tüketimdeki bireyselleşmenin en önemli örneklerinden birini oluşturmaktadır. Ayrıca, kasetçalar, video da ses-görüntü-kayıt olanaklarının gelişmesiyle bireyselleşmenin öbür boyutunu da sunmaktadır.

Tüketimdeki bireyselleşmenin fiziksel boyuttan çıkarak algılama boyutuna geçtiğini başka bir deyişle

parçalanmanın, dış dünyanın fiziksel parçalanması ve algılanmanın parçalanması ya da düşünce boyutundaki parçalanma olarak başka boyuta geçtiğini görmekteyiz. Bugün artık yaşadığımız çağın temel sorunlarından biri, belki de günlük yaşamın en yanıltıcı yönlerinden biri yığınsallaşmanın çözülmeye yüz tutması ile yabancılaşmanın göstergesinin oluşumunda koşturmakta. Yaşadığımız çağın en belli başlı sorunlarından biri olan bütünsel gerçeğin algılanabilmesindeki temellik büyük ölçüde yabancılaşma sorunuyla ilintilidir. Toplumsal katılım, insanların, sayısı gittikçe artan yığınsal iletişim araçlarının getirdiği aşırı bilgilendirme bilinçli bir biçimde tüketime götüremez hale getirir. Aşırı bilgilendirme insanı günlük yaşamında üretken konumundan değişik bir görünüm kazandırır. Toplumda birlikte yaşadıkları halde yaşamın en aldattıcı yanlarından biri olarak sanki birbirlerini hiç görmüyorlarmış, hiç işitmiyorlarmış ya da çevremizi saran önemli toplumsaldeğişimleri doğallığa dönüştürmesidir. Artık, toplum insanların birlikte yaşadıkları halde birbirleriyle ilintisi olmaksızın yaşayan duyarsız belki de fiziksel bölümlerin ortaya çıkardığı, ruhsal bölümlerden daha önemsiz olduğunun bilincine varabiliriz. Başka bir söyleyişle aynı evi paylaşan insanların duvarların ayırdığı mekanlar içerisinde birinin öbürüne karşı uzaklığı, ilgisizliği toplum üyelerinin küçümsenmeyecek önemli sorunlarından biridir.

Filmde televizyonun bu denli etkin biçimde kullanılması özellikle de eski Türk filmlerinin sürekli ve pür dikkat seyredilmesi, televizyondaki eski filmlerin içinde bir başka filme göndermeler yapılmaktadır. Burada bir yatay metinlerarasılık bağıntılıktan söz etmek gerekecektir. Var olan bir şeyi bulmak olası değildir. Metinler arasında kendi yorumumuz önemlidir. Metinlerde benzerlik ilişkisi (betikler arası ilişki, metinler arası ilişki, çağrışımlar arası ilişki)

kurulmalıdır. Benzerlikler arası ilişkileri dünya görüşümüze göre değiştirmekteyiz. Başka bir yorumlamaya dayanarak, filmin bir sahnesinde " ağlama, o film" denmesine karşın geçmişe geri dönüşlerle (geçmişe yolculuk) belki o ilk masumiyetler, (Uğur'un da arayış yolculuğu geçmişteki masum günleri olabilir:) sevecenlikler, mutluluklar, aşklar ve tutkular aranmaktadır ya da arayış yolculuğudur. Bu arayış geçmiş ile gelecek arasında durmaktadır. Oysa ki geçmişteki masum bir bakışa ait saf ve masum görüntüler aranmaktadır. Ama, insanın arayışı hiç bir zaman bitmeyecektir. Belki de böylesi bir arayış insanlık tarihi var olduğu müddetçe devam edecek ve sonsuza değin sürecektir. Sonsuza değin sürerken katı bir şimdiki zaman gerçeğine rastlanacaktır.

Filmin, önemli ayrıntıları arasında yer alan "kapı" motifi hapishane müdür odasının kapısının sürekli içeri doğru açılarak, müdür tarafından her defasında tekrar kapatılmasıyla görüntülenir. Bu bağlamda kapı, Yusuf'un içeriden dışarıya bakışındaki ilintiyi içerisi ile dışarısını ayıran ya da içeridekileri dışarıya karşı koruyan bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Kapı motifini başka türlü ele alacak olursak, "egemen güç" ya da devlet güçleri ele alınabilir. Yusuf, içeride, yani hapishanede çaresiz değildir. Aksine dışarıda çaresiz olacağını düşünmektedir. Bu düşünce doğrultusunda kapının dışarıdan kapandığını değil de içeriden kapandığını görmekteyiz. Bu sahne (kapının kapanma sahnesi) bir kaç kez yinelenmektedir. Oysa ki içeride olan kişi (Yusuf) dışarıya karşı (yaşadığımız çağın önemli değişimleri, parçalanmalar, toplumsal ve bireysel çöküntüler, Uğur'un filmin bir sahnesinde "insanın, bütün yaratıklar içerisinde en kötü, acımasız" olduğunu vurgulaması) güvencededir. Belki de Yusuf dışarıda ki egemen güçlere karşı, kendisini içeride egemen buluyor. İsterse kapıyı içerden kapadığında büyük ölçüde

güçsüzlüğünü, bireyin yaşadığı ruhsal durumu içerebiliyordu. Filmin bir başka sahnesinde ise, Uğur'un kızı oda kapısını kapatır. Kapatılan kapı, bireyin oraya egemen olması ve kapısını ister açıp ister açmama konusunda kendi istemi doğrultusundaki bir eylemi göstermektedir. Uğur'un sorguya çekilişi sırasında odanın kapısının salona doğru açılması devlet gücünü simgeleyen kapının dışarıdan içeri doğru kapatılması dışardakinin içeriye olan egemenliğini ortaya koymaktadır.

Yusuf'un egemen güçler tarafından coplandığını görürüz. Yusuf'a vurulan "cop" ve eniştesinin belindeki "kemer"e yönelen işlev ise erkekliğin vazgeçilmez gücünü simgelerken, ayağındaki beyaz sargılar beyaz-siyah karşıtlığını da beraberinde getiriyordu. "Siyah"lık (cop) bizlere karanlıkların, ölümün, kötülüğün, mutsuzluğun, egemen güçlerin rengini simgelerken "beyaz"lık (sargı bezi, kağıt) sonsuzluğun, saflığın, bereketin, mutluluğun, yalınlığın, suçsuzluğun, sadeliğinin ve masumiyetin rengini belki de rengin sıfır derecesini beyaz sunuyordu. Beyaz-siyah karşıtlığı cop-sargı bezi ile koşutluk yaratıyordu.

Yaşam özneler (birey) ve nesnelere (somut-soyut) oluşmuştur. Özne ile nesne arasında bir şeyler olmaktadır ve işte o zaman dağınıklar (alt-üst) oluşmaktadır. Bunlar, durumlarla ilgili şeylerdir. Özne ile nesne arasındaki bir bağlantı kurulurken bir geçiş bir başka şeye dönüşüm olmaktadır. Tıpkı, filmde Yusuf'un kaldığı otel odasındaki kartpostal satıcısının (özne-birey) yorganın altında gözükmemesi, sadece ayakkabılarının (nesne) gösterilmesi sahnesinde özne ile nesnesi arasında bağlantı kurmaya çalışırız. Bu konuda içeriden ya da dışarıdan sorununa yanıt aramaktadır. Ayakkabıların içi ya da dışı arasındaki ilinti kadın ve erkek cinselliğini anırtırken, copunda erkek organını anırtıldığını görmekteyiz.

Usta Beni Öldürsene adlı film, Bilge Karasu'nun masal tarzı bir öyküsünden esinlenerek oluşturulan sanki Türk filminden çok bir Avrupa filmi gibi görülmekte ve görsellikte, mekan kullanımda ışığı, montajı, müzik çalışması, dekoru, roller ve kavram/nesnelere (arzu, tutku, güç, baskı, sirk, deniz kızı, sevgi, kör balıkçı, v.s.) gibi öğelerin de uçmak, yüzmek, deniz, palyaço, ip cambazı (denge) oldukça düzeyli ve başarılı bir yapımla sunulmaktadır. Olay örgüsünde ise; küçük yaşta annesi ve babasını kaybeden İshak, kendisini evlat edinen ve büyüten, ip üzerinde gösteri yapmayı öğreten babası ya da ustası ile, İOLA Sirk'i'nde çalışmaktadır. Ustanın tek arzusu beş yaşlarındayken evlat edindiği çırağı İshak'ı savaşın içerisinden kurtarıp mutlu olacakları bir ülkeye götürmektir. Oysa ki bu durum sirktekilerin ortak sorunudur. Sirkte çalışan herkes bu ortamdaki (buldukları kasabada bölgenin yöneticisinin herkesi tehditleri ve şiddeti ile korkutmakta ve orayı yaşanılmaz kılmaktadır.) kurtulmak için kendilerini Yeni Dünya'ya götürecek olan işadamını beklemektedirler. Bu esnada, Amir'in yanından kaçan bir kaçak, sirkteki bıçak atıcısının karısının yardımı ile sirkte sığınır. O da sirkte palyaço olarak çalışmaya başlar. (Kaçak genç ne kadar maske "kendini saklama, gizleme" gerçeklerden kaçamayacağı yine kaderine boyun eğeceği vurgulanmaktadır.) Bu durum tüm sirk çalışanlarını endişelendirir ama yine de amire teslim etmezler, onu palyaço kıyafetinin altında gizlemeye çalışırlar. İshak, kör balıkçının sahibi olduğu deniz kızına aşık olur ve onu kurtarmak (tekrar sulara göndermek) ister. Film, ustaca kullanılmış şiirsel bir atmosfer çerçevesinde, eninde sonunda, aynı ipin üstünde oluşturulan dengede (usta-çırak, baba-oğul) birinin düşeceği ve sonunda da çırağın belki de isteyerek düşmesi üzerine kurulmuştur. Filmde, açık olarak uzam ve süremin (mekan-zaman) belirtilmediği

ya da bölgenin amirinin sert tutumuyla karşı karşıya kalan kasaba (bir yer) ele alınmaktadır. Film, Bilge Karasu'nun, masalımsı öyküsünden esinlenilerek yola çıkıldığından yer yer masal motiflerine rastlamaktayız. En önemli motif ise, "Deniz Kızı"dır. Öyküye göre, denize düşen bir prensi deniz kızı kurtarır ve onu karaya çıkarır. Ama kendisi ölür. Filmde ise; İshak, Deniz Kızı'nı yeniden su ile buluşturur. Ama, kız ile İshak arasında başlayan aşkı Deniz Kızı'nın sahibi Kör Balıkçı ve İshak'ın ustası onaylamaz. Deniz Kızı'nın engin denizlerde sonsuzluğu doğru yüzmesi, kaybolmayı simgelerken, İshak ise gökyüzünde uçmayı simgelemektedir. Gökyüzü masmavidir. Mavilik bir çok kültürlerde masumiyeti simgelemektedir ayrıca soğuktur. Bazı ilkel toplumlarda kötülüğe karşı bir engel olarak kullanılmakta ve görünen karanlık olarak belirtilmektedir. Gökyüzü ve deniz yükseklik ve derinlik karşıtlığını da koştur (paralel) kılmaktadır.

Film, zaman ve mekan çizgisinden uzaklaşıp, geçmiş-gelecek ve şimdi arasında birbirleriyle kesişen daireler çizmektedir. Oysa ki tarihin şiddetinden kaçmak, çizilen, kesişen daireler, kesişme noktaları iç içe geçen masalımsı öykülerle örtüştürülmektedir.

Hamam filminin olay örgüsünde Teyze (Filmin kahramanı (özne) sevgi (teyze "aynı karından olma") nesnesi anne yerine teyze ile özdeşleşir. Çocuğun kimlik oluşumunda Erikson'a göre dar anlamında ana babayı model almaktadır. (Filmde anne yerine geçen teyze) Çocuk anne babanın ya da onlara yakın bireylerin davranışlarını taklit ederek ve içine sindirerek kazanılan özelliklerin bütünleşerek benliğe yerleşmesiyle kimliğini bulmaya çalışır. Teyze, fantastik şehir İstanbul'a önceleri tutulur (tutku) daha sonraları ise bu kentle özdeşleşir. Kentler, toplumun aynasıdır ve kentlerin çoğunda mistik diyebileceğimiz özellikler görülmektedir. Kentlerin

mistizmini yaratan ya da kazandıran yazarlar, şairler, ressamlar ve mimarlardır. Filmin kahramanı da mimardır. Teyzesinden miras kalan hamamı görür ve hamamın gizeminden etkilenerek hamamı onarmaya karar verir.

Filmin kahramanı genç İtalyan erkek, sokakta rastladığı ve yardım etmeye çalıştığı yaşlı adamla birlikte ilk kez bir Türk hamamına girer. Fantastik şehir İstanbul'un göbeğinde, rastlantısal girdiği mistik hamamın içinde kendisine tıpatıp (benzeri/ikizi) benzeyen esmer Türk genci Mehmet ile göz göze gelirler. Eşyanın aynası olmadığı için kendi kendini yansıtır, dolayısıyla kadınların yansıma işlevi vardır, erkeğin imgesi olarak ama kendine özgü özelliklerden yoksun olarak. İtalyan erkek, Mehmet'le göz göze geldiğinde tıpkı aynaya baktığında kendisini ya da ikizini gören bir bakış (narsistik bir bakış) odaklanır.

(Aynı türden bir sahneyi, Halit Ziya Uşaklıgil'in, "Aşk-ı Memnu" adlı yapıtında Bihter'in kimliğinde bulmaktayız; "Bihter, karanlık bir düştten renkli bir düşe çıkmış gibiydi. Bu, perilere özgü bir dünyayı hayal ettiren odasının belirsiz ışıkları arasında ta ötede, uzakta... belki de çok uzaklarda iç dünyasının derinliklerinde kaybolur gibiydi. Bihter'i, o aynanın Bihter'ini aynanın karşısında yanıldığını evliliğin sevgiye aşka dayandığını kendi kendisi üzerinde düşünmeye yöneltmişti. "Bilinmez, nasıl bir duygu ile karşısında bu ince gömleğin içinde titriyor görünen bedeni çıplak, tamamiyle çıplak görmek istedi. Omuzlarından kurdeleleri çözdü. Gömlek kayarak göğsünün üstünde, belinde ufak bir kararsızlıktan sonra ayaklarının dibine düştü. Uzun siyah saçlarını ellerinin sihirli vuruşlarıyla tuttu, kıvırdı. Bunların tam çıplaklığına bir eksiklik vermesini istemeyerek kaldırdı. Ta başının üstünde dağınık bir küme biçiminde tutturdu. Böyle, büsbütün çıplak, kendisine baktı. Bihter, uzun bir süre aynanın karşısında büyük bir hayranlıkla bir tabloyu

seyredermişçesine kendisine bakıyordu. Bu baktışlar kendini bu haliyle hiç görmemiş gibiydi. Sanki, aynanın karşısındaki kendisi değil başka bir vücut ya da başka bir Bihter'di. Ama yanılmıyordu, işte bu Bihter ta kendisiydi, aynaya yaklaşmaktan korkuyordu, o kadar belirgin haliyle görmek istemiyordu. Biraz daha yaklaşırsa kendisiyle bu hayalin ikizliği pekişecekti; uzak, uzak kalmak ve bu güzel vücudu böyle uzaktan, bir düş arasından sevmek istiyordu."

(Freud, skopotifi kuramını öncelikle, ileride bakma hazzının analogiyle "öteki"lere aktarılmasına imkan veren, cinsel organ öncesi otoerotizmle birleştirerek daha da geliştirdi. Burada, etkin güdüyle, onun narsistik bir biçimine dönüşen daha gelişmiş hali arasındaki ilişkinin gizli bir işleyişi vardır.) Genç erkeğin gördüğü kendisidir. Burada yeni bir kişilik ya da kimlik ile yüzleşir. Eşcinsellik.

Filmin kahramanı İtalyan genç, Türk arkadaşı Mehmet ile kadınlar hamamındaki kadınları röntgenler. Kostüm ve vücut birbirine eklenmiştir. Renee Baert giyiniş için; "sosyal hukukun, cinsel fantazinin, bireysel amaç ve arzunun, sayısal temsilin eleştirel eksenini ve birleşik medyumudur." demektedir. Kapalılık-açıklık. Kostüm ile saklanan vücut, ne var sayılır ne de yok. Oysa ki sınırlamak, saklamak, yasaklamak ile cinsellik arasında bir mesafe vardır; Christan Metz, "uzaklığı yakınlıktan birincil sayar. Yakınlık röntgenciye gereklidir. Uzaklık yakınlıktan daha erotiktir. Freud'un "Cinsel Sapmalar"ının, "dokunuş ve bakış" kısmında "uygarlık ile oluşan vücudun progresif saklanması kiskançlığı sürdürür." gizlenmiş vücut bu kiskançlığı körükler ve gizliliği güçlendirir. Genç İtalyan erkeğin bu narsistik bakışında, kadınların çıplak vücutlarını izleme ya da bakış söz konusudur. Teyzenin mektuplarında, erkekler hamamını dikizlediklerinden söz eder. Seyreden (dikizleyen) teyze, dikizlenen, seyredilen

(erkeklerdir). Daha sonra, filmin kahramanı ile Mehmet, kadınlar hamamındaki kadınları dikizlerler. Bu mistik kentle (A.H. Tanpınar "Huzur" adlı yapıtında, "Çünkü Boğaz onlara mazisiyle, hiç olmazsa bazı mevsimlerde kendiliğinden ayarladığı günün saatleriyle o kadar canlı hatıratın konuştuğu değişik güzelliğiyle hazır bir hayat çerçevesi getiriyordu." Tanpınar, boğazın sularının altında bir anlam dünyasının yattığından söz eder ve Tanpınar için sadece boğaz değil, İstanbul imgelerini "medreseler, camiler, dehlizler, mezarlıklar, oyuklar, mabetler, labirentler, surlar" dizimselleştirerek bizlere sunmaktadır. Tanpınar'ın bu fantastik uzamları (mekanlar) zamanla birleştirerek her devirde yaşanan hayatları ve bu kentte yaşayan binlerce insanın kullandığı eşyayı geçmişten geleceğe götüren bir iz olduğunu (Filmde teyzeden kalan fotoğraflar, elbiseler, kutular, ağızlık, hatta filmin sonunda Martha, ayrılmak üzere olduğu eski eşi ile özdeşleşir ve eski eşin aracılığıyla da teyze ile ve sonrada fantastik ya da mistik şehir İstanbul ile özdeşleşir. İnsan ile eşya arasındaki bağ, Tanpınar'daki geleceğin, geçmişin eşyaya yansiyarak fetişleştirilmesidir. (Masumiyet filminde de ayakkabılar ile çözümlene yaparken, Derrida, ayakkabıların bir fetiş olarak incelenebileceğini belirtmektedir. Martha, Teyze'nin ağızlığı ile sigarasını içmektedir.)özdeşleşen teyze, Tanpınar'da olduğu gibi her ayrıntısının aşk-sanat-İstanbul özdeşliğini oluşturmasının koşutluğunda gövdesi yok olup gider. Oysa ki modern insanın bölünmüş kişiliğine, özdeşliğin parçalanmasına izin vermeden o anılar, mektuplar, kullanılmış eski eşyalar (ağızlık, küçük kutular, elbiseler, şallar, sandık, v.s.) fotoğraflar aracılığı ile yaşmını sürdürür. Böylelikle, toplumda yaratılan bölünmüşlüğün, kimliksizliğin içinde, İstanbul'u algılamanın, vapurda okunan mektuplar aracılığı

ile "geçmişten gelen her bir iz" önce yeğenini, sonra da onun eşini etkiler. Her ikisi de (teyze ile) özdeşleşir.

KAYNAKÇA

- ABİSEL Nilgün, Görsel Haz ve Anlatı Sineması (Laura Mulvey), 25.Kare, Ekim-Aralık 1997.
- BÜKER Seçil, "Hamam", 25.Kare, Ocak-Mart 1998.
- HAKAN Mehmet, Kimlik Nedir?, Türkiye Günlüğü, Mart-Nisan 1995.
- HAMAM, (Film), Yön:Ferzan Özpetek, 1997.
- MARDİN Şerif, İdeoloji, İletişim Yayınları, İstanbul, 1988.
- MASUMİYET, (Film), Yön:Zeki Demirkubuz, 1997.
- O. Spengler, Batı'nın Çöküşü, (Çev.G. Scognamillo), Dergah Yayınları, İstanbul, 1978.
- ÖZKÖK Ertuğrul, Kitlelerin Çöküşü, Tan Yayınları,Ankara, 1985.
- SÖZEN Edibe, Kimlik Kavramının Yeniden Tanımlanması, Türkiye Günlüğü, Mart-Nisan 1995
- STRAUSS Levi Claude, İrk ve Tarih, Metis Yayınları, İstanbul, 1985.
- USTA BENİ ÖLDÜRSENE, (Film), Yön:Barış Pirhasan, 1997.
- UŞAKLIGİL Halit Ziya, Aşk-ı Memnu (Düzenleyen: Şemsettin Kutlu), İnkılap Kitapevi, İstanbul, 1994.