

BAKHTİN'İN ROMANDA “KARNAVALESK” KAVRAMI VE SİNEMA/ BAKHTİN'S “CARNIVALESQUE” CONCEPT IN NOVEL AND CINEMA

Mustafa SÖZEN*

Özet

Bu çalışmanın amacı, Mikhail Bakhtin'in “karnavalesk” kavramı perspektifinden sinema anlatılarını değerlendirmektir. Karnaval, toplumsal hayatın baskın gerçeğini ve dayatılan düzeni geçici bir süre içinde yok sayan eğlence ve mizaha dayalı bir kutlama biçimidir. Bu kutlamalarda toplumsal yapının dikte ettiği tüm hiyerarşik düzenler, ayrıcalıklar, norm ve yasaklar askıya alınır. Bakhtin, karnavalı içinde barındırdığı ikonaklastçı (ikona yıkıcı) eğilimler dolayısıyla sanatın mihenk taşı olarak görmektedir. Karnavalın bu temel özelliğini Bakhtin roman anlatısına uyarlayan bir kuram geliştirmiştir. Bakhtin'e göre diğer anlatı türlerinin 'kalıplaşmış biçimler' olarak varlıklarını sürdürmelerine karşın, roman dinamik ve hala gelişmekte olan tek tür olma özelliğini göstermektedir. Roman üzerine geliştirilen bu kuram sinemaya uyarlandığında, sinemanın anlatı estetiğine yönelik yeni ve farklı okuma süreçleri ortaya çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Karnaval, Karnavalesk, Roman, Sinema, Anlatı, Anlatış

Abstract

The purpose of this study is to evaluate the cinematic narratives from the perspectives of Bakhtin's concept called “carnavalesque”. Carnival is a humour-based form of celebration which temporarily ignores the dominant reality of social life and forced social norm. During these celebrations all hierarchical processes, privileges, norms and bans dictated by social structures are ignored. Bakhtin considers carnivals as the essential core of art due to its constitutive iconoclastic tendencies. Bakhtin developed a theory which adapts this basic feature of carnival into the novel narrative. According to Bakhtin, although other forms of narratives remain as conventionally limited forms, novel is the only type of narration which is still dynamic and open to improvement. When this concept based on the novel narrative is adapted to cinema, new and diverse understanding processes emerge in relation to the aesthetics of cinematographic narration.

Keywords: Carnival, Carnavalesque, Novel, Cinema, Narrative, Narration

* Yrd. Doç. Dr. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema TV Bölümü Başkanı,
sozen@akdeniz.edu.tr

1.GİRİŞ

Mikhail Bakhtin (1895-1975) yaptığı çalışmalarla 1980'lerden itibaren entelektüel ortama damgasını vuran, dil felsefecisi, kültür ve edebiyat kuramcısıdır¹. Kültür çalışmaları alanında, onun, özellikle diyaloji ve karnaval kavramlarına değinen oldukça çok sayıda araştırma vardır².

Bakhtin, kuramını romanın anlatı formu üzerinden temellendirmiş ve bunu da heteroglossia (herhangi bir sözcede anlamın işleyişini yöneten temel koşul, bağlamın metin üzerindeki önceliği), diyaloji (dialogue), çokseslilik/orkestralama (polyphonie), karnavalesk (carnavalesque) ve kronotop (chronotope) gibi belirli kavramlarla biçimlendirmiştir. Kuşkusuz ki bu kavramlar birbirleriye organik bağlar içinde ele alınıp örgülenmişlerdir; fakat Bakhtin denilince akla gelen ilk şey diyaloji ve karnaval/karnavalesk kavramlarıdır, çünkü bunlar diğer kavramların ana taşıyıcısı rolündedirler³.

Diyaloji kavramı, hem sözel hem yazınsal düzlemde iletişimi ve dolayısıyla da anlama ve anlamlandırma boyutunu kapsayan bir nitelemeye sahiptir. Bakhtin 'diyalojik söylem'i temellendirirken karnavalesk kavramına da başvurur⁴. Karnaval olgusunun, doğaldır ki gülmeyle doğrudan ilgisi vardır. Karnaval, toplumsal yaşama ait normların baş aşağı edildiği, kutsallara dokunulduğu, resmi olan veya olmayan hiyerarşik yapıların alaya alındığı mizah ve ironiyle kurulan bir çılgınlık ve oyun dünyasıdır. Bakhtin toplumsal-kültürel dikte ediminde bir haddini aşmanın, genleşmenin, değişmenin keyifli bir durumu olarak karnavalı terimleştirir⁵. Yönetenler ile yönetilenlerin oynadıkları kamusal roller ile 'sahne arkasında' takındıkları alaycı ve intikamcı eda (bir anlamda 'kamusal senaryo' ile 'gizli senaryo') arasındaki etkileşim karnavalda daha bir görünür kılınmaktadır. Karnaval, yönetilenlerin kılık değiştirmiş biçimlerdeki (mizah ve ironi içinde) direnişlerini, kamusal alana sokmak için yaşadıkları ve ürettikleri eşsiz bir alandır; çünkü "karnaval, tahakküm altında olmayan söylemin hüküm sürdüğü, kölece davranışların, sahte olmayan tavırların olmadığı tek yerdir"⁶. Bu anlamda karnavalesk, yaşamın çok-sesliliğini ve anlam çokluklarını kuramsal alanda değerlendiren ve bu bağlamda dil ya da kültür alanına da uygulanabilecek olan yüklemelere sahiptir.

Karnaval sinema ilintisine gelince; Bakhtin, karnavalesk yapılanmayı roman anlatılarında somutlaştırarak kuramlaştırır. Ona göre roman, diğer türlerin -tür olarak oynadıkları- rolün

1. Kuramcının ismi Türkçe kaynakların birçoğunda Bakhtin diye yazılırken birkaç kaynaktaki ise Bahtin diye yazılmıştır. Türkçe imla kuralına göre doğru yazım 'Bahtin'dir, çünkü Latin alfabesi kullanan dillerden Türkçeye aktarılan özel adlar, kaynak dilde yazıldığı gibi yazılır ve telaffuz edildiği gibi okunur; Latin alfabesi kullanmayan dillerden aktarılan özel adlar ise kaynak dilde telaffuz edildiği gibi yazılır ve öyle okunur. Kuralın aksine olarak bu çalışmada da Bakhtin kullanılmıştır, nedeni de çok sayıda olan literatürle ortaklığın yitmemesinin amaçlanmasıdır.
2. Örneğin Karnavallaşan yapı ile feminist literatürde sosyo-kültürel bir kavram olan 'kadın dili' arasındaki ilişkiyi irdeleyen akademik çalışmalardan biri için Bkz: Clair Wills, 'Upsetting the Public: Carnival, Hysteria and Women's Text', s. 85-108
3. Roman anlatısının 'örgülenmesi' bağlamında ise 'diyaloji' ve 'kronotop' gibi iki temel kavram öne çıkar (Hirschkop, s.225).
4. Türkçe de tam bir karşılığı bulunmayan 'karnavalesk' terimini olduğu gibi kullandım. Bu kavram bazı kaynaklarda 'karnavalcı', bazılarında ise 'karnavallaşma' olarak Türkçeleştirilmiştir.
5. Richard Harland, *Literary Theory From Plato to Barthes*, St. Martin Press, 1999, USA, s.164
6. J. C. Scott, *Tahakküm ve Direniş Sanatları*, Ayrıntı Yayınları,1995, İstanbul, s. 239

parodisidir⁷. Roman, bazı anlatı biçimlerini ve dillerinin uzlaşsımsallığını açığa çıkarmakta; bazı türleri sıkıp dışarı atmakta, bazılarını yeniden formüle ederek, yeniden vurgulandırarak, kendine özgü yapısı içine katmaktadır. Bu yapılanmayı, romana göre bir kitle sanatı olan sinemanın daha bir üst düzeyde gerçekleştirebileceği rahatlıkla söylenebilir; çünkü diğer anlatı sanatlarına göre sinema, çeşitli anlatı türlerini (müzik, resim, tiyatro, edebiyat, görsel sanatlar) ve bu türlerin sahip oldukları anlatı biçimlerini bir araç olarak kullanan bir dile sahiptir.

Sinema karnavalesk ilişkisinin bir başka boyutu da sinemanın ontolojik yapısında yatmaktadır. Sinemada biri görünüşte karşıtlık ve biri de gerçekte bütünleyicilik olmak üzere iki biçim vardır. İlki, görüntünün gerçeklik doğasıyla anlatı-oyuncu- seyirci arasındaki ilişkilerin nesnellik yanılmasıdır. İkincisi ise gerçekdışılığın (filmsel uzam ve zaman) kullanılması, düş durumlarının keşfi, arkaik dramatik modellerden alınan yapılanmalar, mitolojik malzemeler vb. katmanlardır. Bütün bunlar sinema anlatısının karnavalesk bir görünüme kolaylıkla bürünebilmesine olanak tanımaktadır.

Karnavalesk nitelik, en doygun anlamını daha çok ana-akım (main-stream) anlatı sineması dışında kalan yaratılarda bulmaktadırlar. Burada özellikle klasik anlatı estetiğinin sabitlenmiş kurallarına karşı çıkışlarla; olay örgüsü parçalanmakta, zaman-çizgisel yapı deforme edilmekte, metinlerarasılık/türlerarasılık (intertextuality), pastiş (pastiche) gibi unsurlara özellikle yer verilmekte ve gösteri ile gerçeklik arasındaki mesafe (vantage point)⁸ daha bir açılıma uğratılmaktadır. Deyim yerindeyse bütün bunlar modern anlatı sinemasının belirleyici özellikleridir ve karnavalesk yapılanmadaki karşıtların bir arada var olmasıyla yaratılan; normların, kuralların içinin boşaltılmasıyla elde edilen parodik düşüncenin sinemasal anlatıdaki yansıma düzlemleri olarak kabul edilebilir.

1.1.Çalışmanın Çerçevesi ve Sınırlamalar

Bakhtin'in roman karnaval ilişkisi, indirgemeci bir yaklaşımla ve dar kapsam içinde ele alındığında ilk elde akla gelen, romanda toplumsal değerler bağlamında konu edinilen olay örgüsünün mizahi bir boyut içinde ele alınıp işlenmesidir. Bilindiği üzere karnavalda tüm toplumsal değerler gülmece boyutu içinde ters yüz edilmekte ve bu da mizahın sahip olduğu anlayış çerçevesinde hoş görülmektedir; oysa keskin eleştirel veya ironik bir anlayışla anlatılanların komedi düzlemi içinde gerçek dünyaya göndermeler yapıyor olması bir romanı karnavalesk kılmaya yetmemektedir. Roman karnaval ilişkisi daha geniş kapsamlı olarak ele alındığında ise olgu, yepyeni bir görünüme bürünmekte, kültürel, felsefi, dilbilimsel

7. Tür (genre) kavramının net, sınırları belirlenmiş bir tanımını yapmak zordur. Tür, ne anlatıdaki dilsel elemanların kombinasyonu ne de anlatıyı oluşturan parçaların düzenlenmesinin bir toplamıdır. Medvedev'in tanımına göre tür, gerçekliğe ait bir kesitin görselleştirilmesinin özel bir yoludur (Morson ve Emerson, s.275). Bir başka anlatımla, tür kavramı, göstergebilim içinde bir anlatı biçiminin giriş sistemleri veya kodları olarak görülebilir. Bunlar geleneksel ve belirlenmiş olmalarına karşın yine de dinamik yapılar olarak varlıklarını sürdürürler, çünkü her bir tür, diğer türlerle bağlantılar kurarak kendini yeniden üretebilir. Örneğin, savaş temalı bir film, aksiyon-macera ya da belgesel gibi anlatılabilmesi, bu bağlantılara örnek olarak verilebilir.

8. Olayları analiz etme ve sentezleme biçimleri büyük ölçüde düşünsel perspektif ve tavırla yakından ilgili bir kavram olan seyir noktasına bağlıdır. Seyir noktası, anlama ve anlamlandırma (praxis) değişkenlerinden biridir.

ve yazınbilimsel disiplinlerin ortak paydasında buluşulan bir nitelikte ortaya çıkmaktadır. Roman, bu yapıyı iç içe geçmiş iki boyutta daha bir kolaylıkla kazanmaktadır: İlk boyut, yazılanların sonuçta kurmaca (fictional) bir yapı olması, gerçek dünyaya ait olmayıp, yazarın hayali dünyasını anlatması; ikinci boyut ise eleştirel olanın farklı mizahi düzlemler içinde sunulabilme imkânının var olmasıdır.

Bakhtin'in kendisi film üzerine yazılar yazmamıştır; fakat Gerard Genette, Julie Kristeva, Robert Stam gibi kuramcılar özellikle onun karnaval ve diyaloji kavramlarıyla düşünceler geliştirip, çözümlenmeler yapmışlardır. Film araştırmalarına uygulanmasına yönelik bazı olumsuz görüşlerin yanında, böyle bir yaklaşımı olumlayanlar da vardır. Bunlar, film çalışmalarında bu kavramların hem disiplinler arası boyut da hem de araştırmalarda alternatif modları içerebileceğini öne sürmektedirler. Sözelimi Robert Stam bu kavramların film çalışmaları için birer kavşak niteliğinde olduğunu, örneğin çokseslilik kavramının film metinlerini çevreleyen yani eşit yetkili ideolojik pozisyonların bir 'çokluk kavramları, yargıları ve değerlendirmeleri'nin çelişkili biçimde bir araya getirilmesiyle anlatının zenginleşeceğini söylemektedir. Bakhtin'in kavramlarının öneminin -özellikle diyalojinin- sinemaya uyarlanmasıyla anlatının sahip olduğu fikri oyunların izleyicide yaratabileceği etkilenmelerinin altını çizmektedir⁹. Benzer olarak Martin Flanagan da 'Bakhtin and the Movies: New Ways of Understanding Hollywood Film' adlı kitabında Bahtinyen kavramların film çalışmalarının en tartışmalı alanlarına heyecan verici yüklemeler sunduğunu, özellikle diyaloji, çokseslilik vb. kavramların film biçim ve alımlama estetiğindeki (reception aesthetic) temel sorunlara yeni ve farklı bakış açıları getirdiğini söylemektedir. Benzer argümanlar üzerine temellenen bu çalışmada, Bakhtin'in kavramlarının sinema anlatı estetiğine yönelik alanda ufuk açıcı perspektifler sunabileceği ön kabulünden yola çıkılarak oluşturulmuştur.

Karnavalesk filmlerde anlatı biçimleri, türleri ve tarzları beklenmedik şekilde yön değiştirebilen veya görsel olarak sürekli değişen, sarsıcı görüntülerle, mükemmel kesim ve standart aydınlatma kurallarını kasıtlı olarak ihlal edebilen, ses-görüntü bağıntısında yerleşik estetiğe karşı çıkabilen vb. yapılanmalara sahip olabilirler. Bu sıra dışı anlatı biçimlenişleri günümüz filmlerinde yaygın olarak görülebilmektedir¹⁰. Bu nedenle, bazı filmleri belli bir kalıba, bir tür sınıfına sokmak olanaksız ve de çok zordur; örnekse "John Huston'un Moby Dick (1956) filmi hem belgesel, hem fantastik bir öykü, bir serüvenler dizisi, hem de metafizik bir masaldır"¹¹.

Tür'ün kodlarıyla oluşan filmlerin incelemesinde kuralları, sınırları ve nitelikleri doğal olarak belirlenmiş olan, mitoloji, sosyal bilimler, psikoloji ve antropoloji gibi alanlarla olan ilişkiler kurulup, anlamlandırılmakta ve söylem de buradan çıkartılmaktadır. Türün kodlarıyla oynayan filmler ise diğerlerinin tersine bize yepyeni bakış açıları sunmaktadır, çünkü türe ait kodların hegomonik yapıları kırılmakta, dikte ettirilen estetik değerler ters yüz edilmekte, dolayısıyla söylem monolojik bir dil yerine diyolojik estetik bir dile dönüştürülerek verilmektedir. Bu dönüşümün getirdikleri doğal olarak anlam okumalarını da yeniden biçimlendirmekte ve bu da insanın bilgi/bilinç sürecini doğrudan etkilemektedir, çünkü estetik dil ile episte-

9. Carmen Siu, www.utoronto.ca/tsq/13/siu13.shtml (Erişim Tarihi: 3 Aralık 2009).

10. Karnavalesk yaklaşıma sahip filmleri 'www.carnavalesquefilms.com' sitesinde bulabilmek mümkündür.

11. Agah Özgüç, *Türlerle Türk Sineması*, Dünya Kitapları Yayınları, İstanbul, 2005, s.14.

moloji arasında tartışılmaz ilişkiler ve bağıntıların var olduğu bilim dünyasının belirlediği bir gerçekliktir.

Bu çalışmada sinemada karnavalesk yapı gösteren filmler genel bir değerlendirme içine alınmış, Türk ve dünya sinemasından belirli bazı örnekler verilmiştir. Seçilen filmlerin ortak paydasını ise tür bileşenlerinin çoksesli bir tarzda kullanılması ve yorumlanması oluşturmaktadır. Daha geniş ve kapsamlı örnek bir olgu için ise Quentin Tarantino'nun 'Soysuzlar Çetesi/Inglorious Basterds' (2009) filmi ele alınarak çözümlenmiştir. Bu filmin seçilme nedeni yoğun şekilde karnavalesk sahnelerle yüklü olmasıdır. Filmde, metne dağılmış tuhaflıklar, karışıklıklar, uygunsuz birleşmeler, burleks ve ironi yüklü yorumlar, metnin ana dokusuna işlenerek karnavalesk yapı hep canlı tutulmaya çalışılmıştır. Filmin dikkat çeken özelliklerinden bir diğeri de, grotesk anlatımlardan, yer yer gülmecenin ve tuhaflıkların öne çıktığı epizodlardan sonra, romantizmle yüklü sahnelerin anlatıya getirdiği anlam yüklemeleridir. Zaman ve uzam (kronotop) değişkenliği, çokseslilik gibi Bakhtin'e özgü kavramların yer almasıyla, anlatının kazandığı kendine özgülüğü ayrıca eklemek gerekir.

2. BAKHTİN'İN KARNAVAL/KARNAVALESK KAVRAMLARI VE ROMAN

Bakhtin, ortaçağ ve Rönesans döneminde gündelik hayatın her anında varlığını gösteren ve sokaktan saraya kadar bütün insan ilişkilerini -az ya da çok- belirleyen şenliğe dayalı bir toplumsal edimden ve bunun temelinde yatan karnaval ruhundan söz ederek; bu şenlikli eğlence biçiminin yeni, özgür ve eleştirel bir tarihsel bilincin ifadesi olduğunu söyler¹². Karnavalda, resmi/formel (daha geniş anlamda egemen) yaşamın yapısı ve bu yapının düzenini belirleyen yasalar, yasaklar vb. temel değişkenler açık ve/veya örtük biçimde alaya alınır ve bunların başında da toplumsal hayat dair her türlü hiyerarşik yapı vardır. Bu edimde insanlar arasındaki tüm mesafeler askıya alınır ve özel bir karnaval kategorisi yürürlüğe girer. Hayatta geçirgen olmayan hiyerarşik engellerle birbirinden ayrılan insanlar karnaval meydanında özgür ve teklifsiz bir temasa girerler¹³.

İktidarda olan düşüncenin ve/veya toplumsal yapının parodisi olarak hayatın bu şekildeki algılanışı Bakhtin'e göre yaratıcı, dönüştürücü bir güce ve canlılığa sahip bir süreci başlatır. Nedeni de 'zaman ve dünya'nın tarihselleşmesidir. Tarihselleşme başlangıçta belirsizce ve karmakarışık bir şekilde olsa da, oluş halinde, gerçek bir geleceğe doğru kesintisiz bir akış olarak, bütünlüklü, her şeyi kapsayıcı ve sonuçlanmamış bir süreç olarak yaşanır. Karnaval bizzat değişimi kutsar; hiçbir şeyi mutlaklaştırmaz, her şeyi neşeli bir görelilik içinde yaşamaya çağırır¹⁴. Doğaldır ki, karnaval taşıdığı bu özelliklerle yaşamın merkezci bir yapıya sahip olduğu fikrinin dışlanması ve bunun yanında diyolojik bir algının güçlenmesini mümkün kılar¹⁵.

12. Mikhail Bakhtin, *Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, Ayrıntı Yayınları, 2001, İstanbul, s.93

13. Mikhail Bakhtin, *a.g.e.*, s.238

14. Mikhail Bakhtin, *a.g.e.*, s.241

15. Mikhail Bakhtin'in karnavalın sahip olduğu mizahi boyuta yüklediği anlamların karşısında olan argümanlar da vardır. Öncelikle, karnaval'ın aslında 'yıkıcı' bir olgu değil kurulu düzeni güçlendiren bir 'emniyet şapabı' olduğu ileri sürülmektedir; hatta daha ileri gidip karnavalın (mizahın) aslında güçlü olan sosyal grupları değil güçsüz olanları suiistimal ettiği ve bir anlamda onları 'şeytanlaştırdığı' iddia edilmektedir.

Karnaval, edebiyata roman aracılığıyla taşınır; başkasının söylemini çağırma, içirme, olumlama, çarpıtma ve parodi olanakları karnaval atmosferiyle yaşanır; uygunsuz birlikler yaratılır, hiyerarşiler ortadan kalkar, olgunun içindeki, yaşamın tüm öğeleri anlatıya etkin olarak katılırlar. Parodi yoluyla daha önce üretilmiş monolojik söylemler, şiir, nutuk, mektup; tümü birlikte kullanılarak gerçeğin üzerindeki o tek renkli örtü sıyrılıp atılır, diyaloji, görelilik, gerçekliğin değişken karakteri aydınlanır. Diyaloji aracılığıyla tek söz ediminde birden fazla bağlam çarpıştır, toplumsal dillerin maskeleri düşürülür¹⁶.

Bakhtin, romanda farklı bakış açılarının karşılaştırılması işlemini ‘karnavalesk’ ve ‘çokseslilik’ kavramları üzerinden kurgulamıştır. Karnavalesk kavramı, karnavalın egemen düzene karşı güçlü bir karşı koyma için getirdiği alaya alma ya da tersine çevirme gibi niteliklerini roman düzlemine taşınmasını içerir; çoğu zaman parodi ya da tonların karışımıyla türleri de aynı anda hem sorgulayan hem de alaya alan biçimlere bezenir. Bu, bir anlamda estetik dilin esprili yapısını olarak değerlendirilebilir. Çokseslilik kavramı ise yapıtta temsil edilen farklı bakış açıları arasındaki ilişkilere yöneliktir.

2.1. Bakhtin’e Göre Roman

Bakhtin’e göre roman sınırları belirlenmiş bir tür değil, içinde birçok farklı türün birbiriyle çarpıştığı karışık bir tarzdir. Bakhtin yazınsal türler arasında en çok romanı yüceltir, onu içinde yaşadığımız çağa en uygun tür olarak görür. Bakhtin’e göre, diğer tüm türler (epik, trajik, retorik) bu çağa ‘kalıplaşmış biçimler’ olarak girdikleri halde, roman dinamik ve hala gelişmekte olan tek tür olma özelliğini gösterir ve bunu da, romanın, diğer türleri içerip, sindirip, yutup yine de roman olma konumunu koruyabilmesiyle açıklar¹⁷. Bir başka deyişle “Roman bir bütün olarak, biçem bakımından ‘çok biçimli’, söz ve ses bakımından da çeşitlilik sergileyen bir fenomendir. Bir araştırmacı, romanda, genellikle farklı dilbilimsel düzeylere yerleştirilmiş olan ve farklı biçimsel denetimlere tabi olan çeşitli hetorejen biçimsel bütünlüklerle karşı karşıya kalır”¹⁸.

Roman diğer türlerin (tam da tür olarak oynadıkları rolün) parodisidir; biçimlerinin ve dillerinin uzlaşsallığını açığa çıkarır; bazı türleri sıkıp dışarı atar, bazılarını yeniden formüle ederek, yeniden vurgulandırarak, kendine özgü yapısı içine katar¹⁹. Bakhtin bu nedenle romanı gelişimini tamamlamamış tek tür olarak kabul eder. Ona göre roman, tanımlanmış bir edebi tür değildir; diğer bütün türlerin birleşebildiği, çoksesliliğin, farklı söylem ve ideolojilerin buluşabildiği, kısaca diyalojik bir yapı olarak, her zaman gelişmeye açıktır; bu yönüyle de türler arasında ayrıcalıklıdır. “Romanın bir tür olarak çatısı katılmış olmaktan hâlâ uzaktır ve esnek olanaklarının tümünü kestirebilmemiz mümkün değildir” demektir²⁰ ve bunu da şöyle açıklar: “Romanın hükümlerlik kurduğu bir çağda, öbür türlerin hemen hepsi az ya

16. Alper Akçam, “Türk Romanına Karnavalcı Bir Bakış”, *VI Uluslararası Dil, Yazın, Deyişbilim Sempozyumu*, 1-2 Haziran 2006, Isparta, 47-53, s.51

17. Sibel Irzık, “Önsöz” *Karnavalın Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001s.20

18. Bakhtin, *a.g.e*, s.237

19. Mikhail Bakhtin, *a.g.e*, s.167

20. Mikhail Bakhtin, *a.g.e*, s.164

da çok 'romanlaşır': tiyatro (örneğin, Ibsen, Hauptmann, Doğalcı Tiyatronun tümü), epik şiir (örneğin Chide Harold ve özellikle de Byron'un don Juan'ı) ve hatta lirik şiir (uç bir örnek olarak, Heine'nin lirik şiiri)"²¹.

2.2. Bir Anlatı Formu Olarak Romanda Karnavalesk Boyut

Bakhtin karnavallaşmış edebiyattan, daha doğrusu karnavalın roman diline aktarılmasından söz eder ve bunu da antik dönemden, ortaçağa, oradan da günümüze kadar ulaşan karnaval geleneklerinin roman anlatısının biçim, biçem ve içeriğe taşınmasıyla açıklar. "Dolaysız ve dolaylımsız veya dolaylı bir şekilde bir dizi ara bağlantı aracılığıyla (antik veya ortaçağ) karnaval folklorunun şu ya da bu çeşitlemesinden etkilenmiş olan edebiyatı karnavallaşmış edebiyat olarak adlandıracağız. Yarı ciddi- yarı komiğin alanının tümü, böyle bir edebiyatın ilk örneğini oluşturur"²² diyerek karnavalesk edebiyatın tanımını yapar.

Bakhtin, antik dönemin kültürel edimlerinden biri olan Menippos yergisinin o zamandan bugüne değin edebi alanda (romanda) karnavalesk dünya anlayışının başlıca taşıyıcılarından biri olduğunu ve bugün dahi bu özelliğini koruduğunu belirtir. Antik dönemden başlayıp, ortaçağa ve oradan da Rönesans'a kadar ağırlığını koruyan epik, trajik ve retorik anlatılar kuruluşları gereği olan monolojik yapıları ile bütünlüklü ve değişmez bir söylem evreni dayatırlar. Oysa Menippos yergisi üzerinde temellenen yarı ciddi-yarı komik anlatılar, sarsılmaz, bütünlüklü ve sistemsel algıları ve anlatışları bir tarafa koyarak (baş aşağı ederek) çoksesliliğe, bir başka deyişle diyalojik söyleme dayalı yeni bir biçim ve biçem geliştirmişlerdir. Farklı ve yeni olan bu yapı da edebi ve entelektüel ortodoksi dünyasına bazen açıkça ama çoğu zaman da örtük bir şekilde meydan okumanın arenası olmuştur. Bakhtin buna örnek olarak Cervantes'in Don Kişot'unu verir. Bu anlatı karnavalesk bir kurmacadır ve yaşamda 'tek bir doğru yerine birbiriyle çelişen görece doğrular' bulunduğunu söyler²³. Yaroslav Haşek'in 'Aslan Asker Şvayk'ı benzer bir örneğin günümüzdeki en iyilerinden biri olarak gösterilebilir. Ciddi görünümlü bu komik romanın, aynı zamanda olayın orduda ve cephede geçtiği bir savaş romanı olması şaşırtıcı değil mi? Eğer gülünecek hale geldiyse, savaşa ve savaşın dehşetine ne olmuştu?²⁴.

Romanda tür ve karnaval kavramları kesişir. Edebiyat türleri de, edebiyat dışı söz türleri de karnavalımsı bir kural tanımazlıkla roman içinde birbirleriyle haşır neşir olur, çatışır. Bu iç içe geçiş ve kural tanımazlık zorunlu olarak her bir türün bütünlüğünü ve kurallarını sarsar, geleneksel anlatımıyla tür kavramının alaşağı edilmesine neden olur²⁵. Karnavallaşma, türler arasındaki, kendi içindeki kapalı düşünce sistemleri arasındaki muhtelif biçemler arasındaki vs. tüm engellerin yıkılmasına sürekli olarak yardımcı olmuştur; türler ve biçemlerin kendilerini yalıtıma veya birbirlerini göz ardı etmeye yönelik her türlü girişimini yıkmıştır; uzak olan yakınlaştırmış, kopuk olanı birleştirmiştir. Karnavallaştırmanın edebiyat tarihinde-

21. Mikhail Bakhtin, *a.g.e.*, s.168

22. Mikhail Bakhtin, *a.g.e.*, s.218

23. Mikhail Bakhtin, *a.g.e.*, s.245

24. Milan Kundera, *Roman Sanatı*, Can Yayınları, İstanbul, 2002, s. 22

25. Sibel Irzık, *a.g.e.*, s.10

ki önemli işlevi budur²⁶. Ciddi türler, Bakhtin'in deyimiyle monolojiktir, yani bütünlüklü ve değişmez bir öylem evreni varsayar (veya dayatır). Yarı ciddi-yarı komik türler ise, tersine, diyalojiktir; böyle bir bütünlüğün olanaklılığını ya da daha kesin bir ifadeyle deneyimlenmesini yadsırlar (...) Yarı ciddi-yarı komik türler, entelektüel ortodoksiye karşı üstü kapalı ya da açık bir meydan okumadır; öyle ki, yalnızca felsefi içeriğinde değil, yapısı ve dilinde de yansıyan bir meydan okuma²⁷. Bakhtin'e göre Rebelais ve Dostoyevski romanlarındaki özgür kahramanlar, kaynağı grotesk halk kültürü olan çoksesli dil, önceden belirlenmiş bir sona doğru gitmeyen çoğul anlatı, karşıtlıkların, ayrı düşüncelerin yan yana ve karşı karşıya ayna anda konması, roman türü ve karnaval geleneği arasındaki köprüyü yapılandırır. Bakhtin roman türünü çoğul dille, diyalojiyle, kesin bir yargı bildirmeme nitelemesiyle özgün olarak var olabilen bir tür olarak değerlendirir²⁸. Burada parodinin karnavalımsı niteliğine değinmek gerekir. Parodi tüm karnavallaşmış türlerde vazgeçilmez temel bir öğedir. Saf türlere (epik, trajedi) organik olarak yabancıdır; karnavallaşmış türlere ise aksine organik olarak içkindir. Antikitede parodi ile karnavala özgü bir dünya anlayışı arasında kopmaz bir bağlantı vardı. Parodileştirme 'tahttan indirici bir benzerin yaratılmasıdır'; aynı dünyanın içyüzünün ortaya çıkarılması, ters yüz edilmesidir²⁹. "Parodinin kucagında dünya edebiyatının en büyük ve aynı zamanda en karnavalımsı romanlarından biri doğmuştur: Cervantes'in 'Don Kişot'u'³⁰.

Bakhtin, romanın anlatıcı ve karakterler arasındaki ilişkinin serbest olup olmamasını temel belirleyicilerden biri olarak değerlendirir. Anlatıda yer alan kişilerin mensup oldukları toplumsal kesimin hayatı anlama ve anlamlandırma (praxis) niteliklerini temsil edişlerine ve burada kurulan ilişkiler ağına dikkat çeker, çünkü olması gereken şey, yazar, anlatıcı ve karakterlerin temsil ettikleri kesimlerin söylemleriyle konuşup, davranmalarıdır. Böylece roman, birbirinden farklı, hatta birbirine karşıt toplumsal değerler ve davranış biçimleri, bakış açıları ve söylemler aracılığıyla orkestralanmak suretiyle üslupça 'çok biçimli, söz ve ses bakımından da çeşitlilik sergileyen' bir karışım düzeyine ulaşabilir. Bakhtin'e göre Dostoyevski'nin bir romancı olarak başarısının ve özgünlüğünün kaynağı, romanlarının çoksesli diyaloglar olarak kurulmuş olmasıdır. Dostoyevski'nin kahramanlarının her biri birer ideolog'dur; yani her birinin dünyaya, yaşama ilişkin özgün bir bakış açısı, hem kendisini hem de dışındaki gerçekliği yorumlayıp değerlendirmesini sağlayan bir duruşu vardır³¹. Dolayısıyla karnavalesk romanlar, hem düşünce hem de yaşama dair olan karşıtlara bir arada yer vermenin yanında, özellikle tür estetiğinin sabitlenmiş değerlerini yok saymayı ve çoğulcu metin yapısını içermeleriyle belirlenebilirler. Bakhtin'in romanda 'karnavalesk' imgesiyle vurguladığı çoğulcu metin yapısını, bir alıntı temeline yerleştirerek ele alır. Buna göre "her metin bir alıntılar mozaiği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümü" niteliğini taşır³². Hemen belirtmek gerekir ki Bakhtin'in karnavalesk kavramına yüklediği anlam ne anlatıdaki salt biçim oyunlarına ne de içeriğindeki mizahi/ironik/parodik unsurların niteliğiyle

26. Mikhail Bakhtin, *a.g.e.*, s.254

27. Mikhail Bakhtin, *a.g.e.*, s.217

28. Alper Akçam, *a.g.e.*, s.50

29. Mikhail Bakhtin, *a.g.e.*, s.244

30. Mikhail Bakhtin, *a.g.e.*, s.245

31. Sibel Irzık, *a.g.e.*, s.11

32. Kubilây Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınları, , Ankara, 1999, s.41

biçimlendirilmemiştir. Kavram, sanatın bütünlüğü çerçevesinde tarihsel ve kültürel süreçler üzerine oturtularak yapılandırılmıştır³³.

2.3. Türk Roman Anlatılarında Karnavalesk Yapılanma

Alper Akçam, Bakhtin'in roman üzerine kavramsallaştırdıklarını Türk roman anlatılarına uyarlayıp çözümlemeler yapan neredeyse tek araştırmacı gibidir. Onun, Adalet Ağaoğlu, Oğuz Atay ve Hasan Ali Toptaş romancılığı üzerine yaptığı çözümlemeler bu konuda yeteri kadar açıklayıcı bilgi içermektedir. Akçam, "Adalet Ağaoğlu romanında, nesne ve olguların konumlanışında, imgenin diyalojik oluşumunda izlenilen karnavalesk tutum, Bakhtin'in 'kronotop' diye tanımladığı, romanda yapıyı kuran zaman-uzam ikilisinin değişken, devingen yapılanışına da taşınarak bir kez daha güçlendirilmiş, perçinlenmiştir. Ağaoğlu'ndaki belirgin 'zamandaş orkestralama' yı asıl sağlayan, olayların gösterilirliği, temsil edilebilirliği için gerekli zemini hazırlayan zaman-uzam'ın bu değişken-devingen kullanımınıdır. Kronotop'un değişken kullanımı, her türlü monolojik anlatıya, kesinleşmiş bir sona karşı tüm olasılıkları yok eden bir gıyotini aydınlatır sanki. Tüm bütünlükleri, değişmez sanısı veren sistemleri, bilinen, önceden bildirilmiş bir sona götüren yolları kesen, parçalayan, un ufak eden bir gıyotin gibi çalışır bu devingen imgelem gücü" demektedir. Oğuz Atay'ın 'Tutunamayanlar' romanı için yaptığı çözümlemede şunları söyler: "Türk romanının karnaval öğeleri ışığında ve çokseslilik bağlamında incelendiği bir metinde, sıra Oğuz Atay'a geldiğinde yazınsal bir doruk, bir zirve çıkar karşımıza. Oğuz Atay poetikası, anlatıcısını da kahramanlarıyla birlikte karnaval atmosferinin bir parçası yapabilmiş diyalojik bir dilin, tüm kültürel öğelerin harman edildiği bir türler parodisinin sergilendiği roman yapılanmasıyla, özgün, benzersiz bir yazınsallık kurmuştur. 'Tutunamayanlar', üzerine eklenmiş romantik kasvetin gölgesiyle, roman boyutlarını zorlayan bir imgeler yığını, kültürler karmaşası gibidir". Akçam, günümüzün en başarılı romancılarından biri olan Hasan Ali Toptaş için ise şu saptamayı getirmektedir: "(...) yapıtlarının neredeyse matrisini, ana dokusunu oluşturan grotesk imgeler de, groteskin tarihsel ve sosyal kaynağına, halk kültüründeki yapılanışına, Bahtin'in tanımladığı 20. yüzyıldaki iki ana gelişim hattından ikincisine, 'romantik' olana değil, 'gerçekçi' groteske yakın düşmektedir. Toptaş yazınsallığında, kız kaçıran ayılar, yaşlı toplayıcı kadınlarla anlatıcı çocuk sevişmeleri, gölgelerin canlanması, sokak lambalarının ve kapıların devinimi, gülünçlükler, tuhafıklar birbirini kovalamaktadır. 'Grotesk halk kültürü'ne dayalı 'gerçekçilik' ile rasyonel aklın 'mekanik gerçekçiliği' birbirine karıştırılmamalıdır. Halk kültürü değişkenliğine ve gülmece tabanlı hiyerarşi karşıtlığına dayanan 'gerçekçilik', çoğul bakış açısına sahiptir. Nesnelere ve olguları kendi çoğul karakteri içinde ele alır"³⁴.

3. SİNEMASAL ANLATIMDA KARNAVALESK YAPILANMALAR

Günümüz sinemasının geldiği noktada filmler, ister kısa, ister uzun metrajlı, ister belgesel ya da kurmaca formunda olsunlar salt bir iletişim biçimi olmayıp, aynı zamanda kültürel, sosyal, tarihsel bir olgu olarak, sembol ve fikir üretimi sağlayan birer sanat formu

33. Saul Gary Morson, / Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford University Press, 2008, USA, s. 92-93.

34. Alper Akçam (b), www.alperakcam.com. (Erişim Tarihi: 5 Aralık 2009).

haline dönüşmüşlerdir. Eş deyişle sinemasal anlatılar, -tümü olmasa bile- söyleme dayalı bir ifade biçimi olarak dünyayı belirli bir biçimde temsil eden farklı ifade tarzlarına ve bu tarzları taşıyan görsel bir dil gramerine sahiptirler. Bakhtin'in roman üzerine inşa ettiği kuramın sinemasal anlatılardaki karşılığı doğaldır ki, romandakinden farklı bir düzleme oturmaktadır ama yine de büyük ölçüde benzerlikler taşıdığı bir gerçekliktir. Büyük ölçüdeki bu benzerlik, Bakhtin'in romanın ontolojisi üzerine yaptığı şu saptamada, roman sözcüğünün yerine sinema kullanıldığında hiçbir anlam deformasyonunun olmayışıyla bir kez daha görülebilir. "Roman gelişmeyi sürdüren, yani henüz tamamlanmamış olan tek türdür. Romanı bir tür olarak tanımlayan güçler tam da gözümüzün önünde iş başındadır. Romanın bir tür olarak doğuşu ve gelişimi, yaşanmakta olan tarihsel dönemin aydınlığında gerçekleşir. Romanın bir tür olarak çatısı katılmış olmaktan hala uzaktır ve esnek olanakları kestirebilmemiz mümkün değildir (...) Roman öbür türler arasında yer alan bir tür değildir yalnızca, gelişimlerini tamamlamalarından beri uzun bir süre geçmiş ve kısmen zaten ölmüş olan türler arasında gelişmekte olan tek türdür³⁵. Roman dünya tarihinin yeni bir çağında doğup serpilen ve dolayısıyla bu çağla derinden derine bağlantılı tek türdür"³⁶.

Sinemada üç büyük ifade biçimi vardır: kurmaca (fictional), kurmaca-olmayan (documentary) ve canlandırma (animation). Bu biçimlerin her birinde alt ayrımlamalar da (türler) vardır. Tür kavramı, sanat ve iletişimde özgül anlatım biçimlerini içeren anlamı ifade eder. Her tür, kendine özgü kod yapılarına sahiptir. Bu kodlara bakarak filmin hangi türe girdiği kolayca belirlenebilir. Bir başka deyişle 'tür' kendine özgü yapılanmayı içermekte ve bunu da belirli özellikler oluşturmaktadır; ama hemen belirtmekte yarar var sinemada türler genel anlamda kanonik yapılanmadan uzaktır³⁷.

Bakhtin'in romanda heteroglossia, karnavalesk ve monolojik-diyolojik kavramları sinemaya uyarlanmak istendiğinde, üretilen anlatılar, sinemanın üç büyük ifade biçimine (kurmaca-belgesel-canlandırma) ait estetik gramerin ters yüz edildiği yapılara dönüşebilmektedirler. Karmaşaya yakın olmaları doğal bir sonuç gibidir, çünkü burada, birçok farklı türe ait estetik değişkenler, bir arada, herhangi bir hiyerarşik düzenlemeye tabi tutulmadan kullanılmaktadır. Sinemada karnavalesk yapılanma aynı zamanda birçok söylemin aynı anda bir arada bulunabilmesine de imkân tanımakta, böylece estetik değerler farklı bir düzlemde yeniden üretilmektedir³⁸. Doğaldır ki, karnavalesk anlatıya sahip filmler türün statik kalıplarına alışmış izleyiciyi yorar³⁹.

35. Milan Kundera bu konuda farklı düşünmekte, Cervantes'in 'Hor Görülen Mirası' başlıklı yazısında gidişat olarak romanın (kültürün tümü gibi) gitgide kitle iletişim araçlarının eline düşerek, bir indirgenme süreci (anlamını yitirme süreci) yaşadığını söylemektedir (Kundera, s.13-32).

36. Mikhail Bakhtin, *a.g.e.*, s.164-165.

37. Kanonlaşma, her anlatı biçiminin kendi tür yapısını katılaştırma ve mevcut normlarını değişme direnen bir model haline getirme eğilimi olarak tanımlanabilir. Kanonlaşma, heteroglossia'yı bulanıklaştıran, yani naif, tek sesli bir okumayı kolaylaştıran/olanaklı kılan bir süreçtir.

38. Örneğin Pier Paolo Pasolini, filmlerinde bilinçli bir şekilde karnaval kavramının taşıdığı temel özellikleri (hakarret veya gösterilmesi etik/estetik bağlamda hoş görülmeleyen vücut fonksiyonları) kullanarak konvansiyonel sinema estetiğine saldırır ve böylece kalıplaşmış/ideolojik temele oturmuş sinema estetiğini yeni bir düzleme taşımayı amaçlar.

39. Kuşkusuz ki burada kastedilen anlatının biçimsel yapısıyla karnavalesk oyunlar oynayan filmlerdir; içerik bağlamında karnavalesk filmlerse izleyicisini eğlenceye çağırırlar ve bunun iyi örnekleri Emir Kusturica sinemasından verilebilir. Kusturica'nın filmleri modern, rasyonel, düzenli bir hayat yerine, kaotik belirsizliğin bir şenlik olarak yaşanmasını, doğadan kopmamış hayata duyulan özlemi ve toplulukçu-dayanımcı değerleri karnavallaşmış bir anlatım üslubuyla izleyicisine sunar. Bu sinemada, Balkan halklarının yerel kültürü, bir tür post-modern tarzda yansıtılmaya çalışılırken; genellikle tipik özellikleri ayyaş, uçkâğıtçı, hırsız, deli, saf vb.

Anlatılarında ağırlıklı olarak karnavalesk oyunlar kuran filmlere üç ana ifade biçiminden birçok örnek verilebilir.

3.1. Kurmaca (fictional) Filmler

Sinemasal anlatıların asal bölümünü oluşturan kurmaca anlatılarda karnavalesk yapılanmalara verilecek örneklerin ilki George Roy Hill'in 'Sonsuz Ölüm/Butch Cassidy ve Sundance Kid' (1969) adlı western türü filmidir ama öyküleme bilindik western türünün anlatılarına çok da benzemeyen bir tarza sahiptir. Butch Cassidy'nin kolay yoldan para kazanma konusunda ustadır, arkadaşı Sundance ise tam bir tabanca sihirbazıdır. Amerika'da modernizmin getirdiklerinin sonucunda kanundan kaçmaktan da bir hayli yorulmuş olan bu iki banka ve tren soyguncusu, Sundance'in kız arkadaşıyla birlikte Bolivya'ya gitmek üzere yola çıkarlar. Dilini (İspanyolca) bilmedikleri bu ülkede mesleklerini icra ederken doğal olarak bir dizi komik durumu da yaşarlar. Film ilk bakışta Eski Batı'nın iki romantik haydudunun heyecanlı maceralarını sunar gibidir; fakat filmin alt metni çoğul okumalara imkan verecek şekilde örgülenmiştir. Örneğin, bu iki haydut arasında eşcinsel bir ilişki vardır, Butch ve Sundance o zamana kadar western filmlerinde süregelen yalnız ve ortaksız maço erkek imajının dışında birbirleriyle çok iyi anlaşılan, birbirlerini seven ve hatta flört eden bir ikili olmuştur⁴⁰. Klasik westernlere hiç benzemeyen, naif anlatımlı bu filmde, Butch Cassidy karakteri, iyice karikatürize edilmiş şekilde yer alır; bir anlamda stilize olan ve eğlenceli bir seyirlik haline dönüşen anlatı, çok komik esprilere sahip olduğu gibi güzel müzikler eşliğinde romantik sahneleriyle de (Paul Newman'la Katharine Ross'un bisikletli sahneleri daha sonra birçok romantik filme referans olmuştur) kendine özel bir yer edinmiştir. Sözelimi komik sahnelerin birinde Butch ve Sundance, Bolivia'da bir banka soymaktadırlar; ikisi de birkaç kelimenin dışında İspanyolca bilmezler. Butch, bir banka soygununda söylemesi gereken sözleri (eller yukarı, duvara yaslanın, parayı şuna koyun vb.) daha önce bir kâğıda yazıp getirmiştir ve soygun esnasında okuyarak soygunu gerçekleştirmeye çalışır. Sözü edilmesi gereken bir başka örnek de filmin sonunda kahramanların kısırıldıkları yerden son bir hamle yaparken gösterilmesidir; kurtulup kurtulmadıkları belli değildir. Bu son sahne Ridley Scott ve Calie Khouri'nin 'Thelma ve Louise' (1991) filminin son sahnesini andırır. Bütün bunlar filme eleştiriler de getirmiştir. Eleştirilerin ilki, anlatıların tarihsel sürece uymadığı, anakronik bir yapı gösterdiğidir, ikincisi ise anlatısındaki bu garip bileşimin, Westernlere hiç uymayan anti kahraman kişiliklerle, mizah, cinsellik ve sofistike bir kamera kullanımıyla (örneğin anlatının içinde klipvari birkaç sahenin varlığıyla) Batılı seyirci için depresif bir duygu yaratmasıdır.

Bulgar yönetmen Javor Gardev'in 'Zift'(2008) filmi de farklı türleri bir film içinde çarpıştırarak, dikkat çekici olduğu kadar estetik bir yapı kurmaktadır. Woody Allen'vari bir mizah anlayışına sahip neo-noir öğeler taşıyan bu film adını argoda 'bok' kelimesinden almaktadır⁴¹. Hapishaneden çıkan başkarakter (lakabı 'güve') eski bir suçu nedeniyle kendini

kişiler hem son derece gelişkin insancıl özelliklere sahip ve hem de modern toplumun meşruluk sınırlarının dışında yaşayan insanlar olarak (yani olabildiğince grotesk yapılarıyla) hayatın içinde görselleştirilmektedir.

40. Dolayısıyla eşcinsel kovboyların ana karakterler olduğu ilk western filmi Ang Lee'nin 'Brokeback Dağı/Brokeback Mountain (2005) filmi değildir.

41. *Neo-noir*, kökleri alman dışavurumculuğuna dayanan Fransızca kara film diye de adlandırılan Film Noir'in bir alt ayrımı ya da bir diğer aşamasıdır.

bir hesaplaşmanın içinde bulur. Güve'nin bir gün boyunca yaşadıklarını gel-gitlerle anlatan yönetmen, izleyicisine aynı anda birçok hikâye anlatmakta; farklı karakterlerin hayatlarından kesitler sunmaktadır. Siyah-beyaz görüntülerle estetik bir suç filmi olarak da tanımlanabilecek bu film, biçimsel olarak kendi türdeşlerinden birçok yönden ayrılmaktadır. Sovyet propaganda sinemasındaki üretimin ve insan davranışlarının mekanikliğini gösteren ve müziklerle rejime duyulan sempatinin dışarıya yansıtıldığı alışıldık sahneleri de içerisinde barındıran Zift; bu yapıyı da komünizm dönemini alegorik olarak yansıtmak amacıyla kullanmaktadır. Çok farklı katmanları olan ve zaman zaman bu katmanları ustalıkla içiçe geçiren film; Komünizm döneminde ülkeyi yöneten kurumların her şeyin kusursuz işlediği izlenimi yaratmasının parodisi olarak filmin geçtiği mekanları ve burada yaşayan insanların hayatlarını parodik yansımasıyla sistemin yaratmak istediği yanılısamayı ters yüz etmektedir. Yönetmen, komünizme yaklaşımını Moth'un, nam-ı diğer Güve'nin hücrelerinde yakın çekim yaptığı nesnelere de izleyicisine gösterir: Duvarda bir Oscar Kokoschka resmi, yabancı sözcükler sözlüğü ve Voltaire'in iyimserlik düşüncesini ironileştirerek anlattığı Candide kitabı... Hapishanenin içinde de çift taraflı bir dünya vardır; bir tarafta her şeyin düzenli olarak yapıldığı, arka planda rejim şarkılarının söylendiği sorunsuz bir dünya, diğer tarafta da pisliğin egemen olduğu, sözde iyimserlikten eser kalmadığı, yabancılaşmanın ve çürümenin egemen olduğu bir dünya aynı anda beraberce yaşanmaktadır. Film, tipik bir neo-noir anlatısına benzemektedir. Filmin zengin alt metnine karşın, son derece basit olan olay örgüsü izleyiciye klasik anlamda bir neo-noir filminin bütün niteliklerini de gösteriyor. Zamanlara göre değiştirilerek kullanılan görsel yapı, sistem eleştirisi için özellikle karanlık yanı öne çıkarılan mekânlar, tekinsiz insanların yer aldığı birtakım kovalamaca sahneleri ve tabii ki afet bir femme fatale figürü Zift'in türle bağlantısını sağlamlaştıran öğeler olmaktadır⁴².

3.2. Belgesel Filmler

Belgesel sinemayı kurmaca filminden ayırt eden temel vurgu; belgesel filmde nelerin belgelenip, hangi ayrıntıların bilince çıkartılacağı, topluma hangi gizli kalmış ya da gözden ırak bilgi ve belgelerin aktarılacağı ve dolayısıyla 'sorgulayıcı' bir varoluş/nitelik yaratılmasıdır. Bu bağlamda 'belgesel sinema' kavramı, anlatılan konu ya da biçimsel anlatışı değil, bir 'yaklaşımı' tanımlar. Kendine özgü bir dili ve tasarımı olan belgesel sinema, bir sanat dalı olarak insanların hem bilgi hem de duygu boyutuna eş yönelimli bir anlatı biçimine sahiptir ve bu niteliğinden ötürü de sinema sanatı içinde 'özel bir tür' olarak tanımlanmaktadır. Fakat zaman içinde bu kendine özgülük dönüşmekte, yeni yaklaşım biçimleri varlıklarını hissettirmektedirler⁴³.⁴⁴⁴⁵ Dramatik belgesel (docu-drama), refleksif belgesel (reflexive mod) ve sahte belgesel (pseudo documentary)/mock-documentary gibi yeni türler buna örnek olarak verilebilir. Buradaki farklılık, hem biçimsel unsurları, hem anlatım dilindeki yenilikleri ve hem de içeriğe dair arayışları kapsamaktadır.

42. Barış Saydam, <http://avrupasinemasi.blogspot.com/2009/06/zift.html>, (Erişim Tarihi 8 Kasım 2009).

43. Paul Rotha, *Belgesel Sinema*, İzdişüm Yayınları, İstanbul, 2000, s.10

44. Enis Köstepen, "Bunu Gerçekten Yapmalı mıyım?" *Altyazı*, B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, Sayı:11, İstanbul, 2008, s. 92

45. Özge Yılmaz, "Hayat Kurgudan Daha İlginç", *Radikal Gazetesi*, internet baskısı, 23 Şubat 2008.

İsmail Necmi'nin 'Bunu Gerçekten Yapmalı mıyım?/Should I Really Do It?' (2008) adlı filmi ise bir başka gerçeklik/belgesel denemesidir. İstanbul'da yaşayan bir Alman kadının, Petra'nın gerçek hikayesinden yola çıkan 'hayat kurgudan daha ilginç olabilir mi?' sorusuna cevap arayan sıra dışı bir anlatı biçimlenişidir. Film, kurmaca ile belgesel film dilinin kodlarını hem iç içe geçmiş, hem de her birini ters yüz etmiş şekilde inşa etmeye çalışmakta; ne belgesel ne de kurmaca olmayan yapısıyla, sinemaya dair temel kategorizasyonları altüst edişyle öne çıkmaktadır. Yönetmen, anlatımsal olarak bu ayrımlamalarla pek ilgilenmeyip, araştırmacı bir üsluba ya da bir hikaye anlatıcısı rolüne de yönelmemektedir⁴⁶. Anlatı, bu özgün yaklaşımıyla, 2009 yılında Montreal International Festival du Nouveau Cinéma'nın Uluslararası Yarışma Bölümü'nde, belgesel ve drama türlerine getirdiği yeni bakış açısı ve özellikle görsel ve estetik unsurlarla, filmin dramatik içeriğinin daha önce örneğine rastlanmayan, avangard ve çok yaratıcı bir şekilde bir arada kullanılmasıyla 'En Yaratıcı/Yenilikçi Film' ödülünü kazanmıştır. Gerçek bir hayat hikâyesinden yola çıkan film, Almanya'da yaşayan Türkler'in aksine ironik bir şekilde İstanbul'da yaşayan Alman bir kadının (Petra) sıradışı yaşamını konu edinmektedir. Hayatındaki ani iniş çıkışların yansıtıldığı, zaman zaman, sanki bir senaryonun takip edildiği yanılısaması yaratıldığı bu sıra dışı anlatıda, hikayenin başrol oyuncusu, aslında gerçek yaşamın bir başka yüzünü izleyiciye gösterirken; filmsel kurgunun kendisi de dahil hiçbir şeyin, hayat kadar sürprizlerle dolu olmadığını vermeye çalışır. Anlatı birçok eleştirmen tarafından belgesel drama (docu-drama) olarak tanımlansa bile yönetmen filmi bu tanımlamanın içine sokmamakta, kendisiyle yapılan bir röportajda şunları söylemektedir: "*Docu-drama'larda çok büyük bir oranda yeniden canlandırma söz konusu. Bu filmin belgesel bölümlerinde ise her şey gerçektir, hiçbir canlandırma, dramatisasyon yoktur. Filmin bütününde ise neyin ne kadar gerçek, ne kadar kurgu olduğunun kararını seyirciye bırakıyorum. Filmde birçok açık kapı var. Bunların çoğunu bilerek açık bıraktım. Bu kapıları aralamak, sonuna kadar açmak ya da tamamen kapatmak seyirciye kalıyor. Belgesel anlatımının ve estetiğinin dışında, gerçek hayatla kurgunun iç içe geçtiği filmlerin de ciddi olarak sinemanın geleceğinde yer alacağına inanıyorum. Çünkü günümüz seyircisi için sadece kurgu, artık yeterince inandırıcı olmuyor. İkna etmiyor. Öte yandan 'reality show'ların neredeyse tamamı, kişisel hikâyeleri anlatan belgesellerin ise neredeyse yüzde 80'i son derece sıkıcı ve büyük oranda sanatsal/görsel estetikten yoksun*"⁴⁷.

Sahte Belgesel (pseudo documentary)/Mock-documentary anlatı tarzına gelince; kuşkusuz ki buradaki 'sahtelik' estetik bir tercihten başka bir şey değildir. Örneğin Woody Allen'in 'Zelig' (1983) filmi hem bir komedidir hem de bir o kadar gerçeklik iddiasını yansıtmaya özelliğine sahiptir ve bu anlamda mockumentary tarzının en iyi örneklerinden biri gibi görülmektedir. Mockumentary'da, daha en baştan izleyiciyle öykü anlatıcısı arasında, öykünün yalancı/sahte bir zeminde akıp gitmesi konusunda belli bir uzlaşma sağlanmaya çalışılır. Bazen de bu uzlaşmaya özellikle uyulmaz, izleyicide gerçeklik yanılısaması yaratılması için bütün imkânlar kullanılır. Buna iyi örneklerden biri William Karel'in 'Ayın Karanlık Yüzü/Dark Side of the Moon'(2002) adlı belgeseldir. Film, Amerika tarafından naklen yayını da yapılan aya seyahatin CIA tarafından uydurulmuş bir yalan olduğunu, buna dair fotoğrafların sahte olduğunu, televizyonda gösterilen görüntülerin ise Stanley Kubrick tarafından stüdyoda

46. Filmin çözümlenmesinde Kerem Akça'nın 'Kill Bill Modelinin Savaş Filmi Kolu' yazısından geniş ölçüde faydalanılmıştır.

47. Holocaust, Yahudilere karşı yapılmış toplu kıyım/Jenosit olgusunu niteleyen terim.

çekildiğini iddia etmektedir. İddiasını muhtelif tanıklıklarla ispat etmeye çalışan film öylesine inandırıcı bir belgesel dili tutturmaktadır ki, iddiasını onaylattığı tanıklar arasında, Donald Rumsfeld ve Henry Kissinger gibi isimlere bile yer almaktadır. Bunu da onların bazı konuşmalarından cımbızla alınmış ve bağlamından koparılmış cümleleriyle yapmaktadır. Film, 2002 yılında Fransız-Alman TV kanalı Arte’de yayınlanmış, sonradan bazı ülkelerde 1 Nisan şakası olarak gösterilmiştir.

3.3. Canlandırma Filmler

Bir form olarak canlandırma/çizgi-film (animation) kendine özgü anlam üretimine sahiptir. Genel olarak daha basit bir anlatım biçimiyle öykülemesini yapmaktadır ve ağırlıklı olarak da çocuk izleyiciye yöneliktir. Geleneksel illutrasyona dayanan yapısı zaman içinde dijital ortama taşınmış, anlatılar değişim ve dönüşümlere (örneğin illüstratif karakterlerle gerçek kişilerin aynı imgede buluşmaları gibi) uğramaya başlamıştır. Doğaldır ki bütün bunlar yeni bir estetik dili beraberinde getirmektedir.

Yönetmen Andrew Adamson ve Vicky Jenson ‘Shrek’ (2001) filmi animasyon dünyasına getirdiği yapıbozucu özelliğiyle öne çıkar. Shrek adlı çocuk romanından uyarlanan filmin, masalların yapısını tersine çevirdiği ve üç boyutlu animasyon tarihinde çığır açtığı kabul edilmektedir. Sonradan ‘Shrek 2’ (2004) ve ‘Shrek 3’ (2007) devam filmleri de yapılan bu özlü çizgi film, post-modern animasyon adı verilen eğilimin dramatik ve görsel yapısını ilk kullanan eseri olarak sinema tarihinde yerini almıştır. Öyle ki, bütün masallardaki malzemelerden bir ‘bataklik canavarı’ olan anti-kahraman Shrek’i çıkartan anlatı kuruluşu, bu yolla da aşk ve statü hikâyesini bu anti kahramanının gözünden anlatarak masal ve çizgi filmin kodlarını ters yüz etmektedir. Shrek, kısa zamanda animasyon türünün içinde modern bir klasik haline gelmekle birlikte, bütün şirketlerin animasyon ezberini değiştiren bir eser olmuştur. Bu farklılığın en büyük nedeni, derin alt metinleriyle ve yapıbozum’cu (deconstruction) yapısıyla, animasyon izleyicisinin yaş ortalamasını yukarılara çekiyor olmasıdır. En önemlisi de türün ve masalların alışlageldik formüllerini tepetaklak etmesiydi. Örneğin öykünün başkahramanı bir öteki olarak çizilmişti.

4. ÇÖZÜMLEME

Soysuzlar Çetesi (Inglorious Basterds).

Yönetmen: Quentin Tarantino

Oyuncular: Brad Pitt, Eli Roth, Christopher Waltz, Diane Kruger, Mélanie Laurent,

Til Schweiger, Daniel Brühl, Mike Myers, Julie Dreyfus

Süre: 141 dk.

Yapım Yılı: 2009

Bu filmin anlatısında Bakhtin’in romanda karnavalesk kuramı için kullandığı değişkenlerin birçoğunu bulmak mümkündür⁴⁸. İkinci Dünya Savaşı ve Naziler üzerine yapılan

48. Mock-epik: Heroik-epik’in (kahramanlık destanı) bir tür alaysaması olan bu türde, olağanüstü olan ile sıradan olan aynı anda takdim edilebilir ve bunlar birbirlerinin bir parçası olarak görülebilirler. Bu iki öğeden önemsiz

yüzlerce filmin yanında belki de ilk kez bir yönetmen, tarihin en iyi bilinen süreçlerinden biri ile kurnazca oynamakta, tarihi yeniden yazma cesaretini göstermekte; tarihle, kahramanlarıyla, küçük insanlarla, hayatla ve her şeyle dalgasını geçmektedir. Bir başka deyişle, Tarantino bu filminde, Holokost⁴⁹ filmleriyle açık açık dalgasını geçen intikam fantezisi temalı, yani 'mock-epik' anlatıya dayalı bir anlatı gerçekleştirmiştir⁵⁰.

Tarantino, öyküsüne İtalyan yönetmen Enzo G. Castellari'nin 1978 yapımı filmi 'Quel Maledetto Treno Blindato'yu temel olarak almış ve doğal olarak kendi filminin öyküsünü ve söylemini orijinal hikâyeden bambaşka noktalara taşımıştır. Yönetmen, anlatısında türden türe atlamakta, pastiş vb. anlatı oyunları kurmakta; sözgelimi western türüyle başlayıp oradan aksiyon filmlerine oradan II. Dünya Savaşı'nı Amerikalı gözünden anlatan yapımlara, Yahudi soykırımını filmlerine, imkânsız aşkların anlatıldığı romantik çalışmalara, kahramanlık destanlarına kadar uzanan bir örgülemeyi ustalıkla başarabilmektedir.

Filmin konusuna gelince; Alman işgali altındaki Fransa'da başlar. Çok sevdiği ailesinin, Nazi Albay Hans Landa'nın (Christoph Waltz) tarafından katledilmesine tanıklık eden Shosanna Dreyfus (Melanie Laurent) adlı kadın, katliamdan kıl payı kurtularak Paris'e kaçar. Orada sinema salonu sahibi ve işletmecisi olarak yeni bir kimlik edinir. Aynı günlerde Avrupa'nın başka bir köşesinde Teğmen Aldo Raine (Brad Pitt), Yahudi askerler tarafından kurulan bir grubu düşmana karşı misilleme yapma amacıyla organize etmektedir. Düşmanları tarafından 'Piçler' yakıştırmasıyla bilinen Raine'in grubu, Nazi Almanyasının önde gidenlerine zarar verme misyonunu üstlenmiştir. Bu amaçla, Alman sinema oyuncusu ve gizli ajan Bridget Von Hammersmark (Diane Kruger) ile işbirliği yaparlar. Shasoanna'nın kendi intikamını alma planlarını yaptığı bir sinema salonunun çatısı altında hepsinin kaderleri kesişmektedir.

Görüldüğü gibi film iki kutuplu bir öykü yapısı kullanmaktadır. 1941-44 yılları arasında, sekiz Yahudi Amerikalı komando askerinin, Nazi birliklerinde korku yaratan intikam eylemleri, Nazi komutanların arasına sızan güzel kadın ajanın casusluk faaliyetlerini anlatan bölüm ile ailesinin Naziler tarafından öldürülüşüne tanıklık eden, katliamdan kurtulduktan sonra intikam yemini eden Yahudi genç kızın bölümleri birbirlerine bağlı, iç içe geçen iki öykücük olarak paralel biçimde anlatılmaktadır.

Tarantino'nun bu ilk tarihi dönem filmi, insanlık tarihini değil, sinema tarihini temel alan bir mantığa sahip. O, kendisinden bekleneceği üzere, sinemasal imgelemi, tarihsel imgeleme/öğretilere yeğ tutarak filmini oluşturmaktadır. Onun dönem filmini çekme dürtüsünü ateşleyen şey, tarihe dair bir söz söyleme ya da bu dünya üzerinde var olan insanlara ve meydana gelmiş olaylara dair bir hikâyeye kurma arzusu değil; tümüyle söz konusu dönemin 'sinemadaki varoluşu'nu kılavuz bilerek bir dünya yaratmak gibidir. Sembolik olarak düşünüldüğünde, filmin, 'tür sineması'nın tarihten aldığı bir intikam olarak da düşünülmesi mümkün, çünkü

olanın onaylayıcı, bütünleştirici ve bağlayıcı bir özelliği vardır. Betimlediği toplumda önemsiz olanın, olağanüstü olanın yerini almaya çalışır, mock-epik'te ritüalistik (ayinsel) olan bayağıya, ağırbaşlılık debdebeye, saygı ise içinde öfke taşıyan bir tanışıklığa dönüşür (Boynukara, s.1158).

49. Fırat Yücel, "Inglourious Basterds- Bir Quentin Dönemi Film" *Altıyazı- Aylık Sinema Dergisi*, B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, S. 86, İstanbul, 2009, s.17

50. Tuba Parlak, "Soysuzlar Çetesi Tarantino'nun Sinema Operasyonu" <http://bianet.org/biamag/kultur/116866>, (Erişim Tarihi 3 Aralık 2009).

anlatıda, sinema imgelemi yavaş yavaş dönemsel unsurların üstünü örtmekte, tarihi kendi mantığına uydurmaya çalışmaktadır⁵¹.

Beş bölümden oluşan ve bölümleri savaş romanlarının anlatısına benzeyen geçişlerle kurgulanan filmin ilk bölümünde, izleyici gerçek olmayan bir şey izleyecekleri konusunda uyarılır. İlk bölümün girişinde 'Bölüm 1' yazısının altında 'Bir zamanlar Nazi işgali altında bir Fransa vardı/Once Upon a Time in Nazi-Occupied France' diye bir ibare yer almaktadır. Masal anlatısı girişiyile metin iki sezdirimde bulunuyor; birincisi, izleyeceğimiz şeyin masallar kadar fantastik olduğu, ikincisi de bu işgal öyküsünün ancak bir masal kadar ciddi ele alındığıdır. Tabii peri masallarının edebiyat eserleri içinde politik doğruculuğu örnekleme unsurları olmadığı ve ideolojik önyargı ve değerlerin en çıplak biçimde bu eserlerde yer aldığı (Andersen ve Grimm Kardeşler masalları gibi) gibi bilgilerin de ışığında bu yaklaşım değerlendirildiğinde Tarantino'nun anlatısının biçimine ve içeriğine uygun bir tür seçmiş olduğu kolayca görülebilir. Filmin, savaş ve savaş dışı hayatı bir arada anlatan, epik bir öykü yerine, savaşın dehşetini vurgulamayı amaçlayan (çoğu 20. yy'ın iki büyük savaşının ardından yazılan) edebi savaş romanlarının uyguladığı 'bir olayın parçaları' şeklinde, devamlılık prensibine göre metni bölümlendirme tekniğini kullandığı görülmektedir. Farklı olayların anlatıldığı, farklı karakterlerin merkezde olduğu ve günümüz dizilerinde de kullanılan epizodik bölümlerle metnin kurgulaması, biçim içerik ilişkisinin biçimlenişini farklı bir boyuta taşımaktadır⁵².

Filmi Godardiyen bir savaş filmi olarak okuyabilmek mümkün. Hikâyesine bakıldığında düşünebileceği gibi bu, bir çetenin Nazilerin içine sızmasıyla ilgili konvansiyonel anlatımlı bir film olmayıp; aksine Fransız Yeni Dalgası'nda karşımıza çıkan 'özgürlükçü bir Fransız', onun Alman sevgilisi, soysuzlar çetesi, Joseph Goebbels ve diğer Alman subay Hans Landa üzerinden akan 'çok karakterli akışa' sahip olan bir anlatıdır. Bu karakteristik yapılanmaya istinaden anlatı beş ayrı bölümle inşa edilmiştir. Bağımsız seyredince de kendilerine özgü anlamları olabilecek bu bölümler (bir anlamda sekanslar), sinemanın farklı dönemlerini de çağrıştırmaktadırlar. Ancak genel bir bakışla, 'macaroni combat filmi'nin Peckinpah'ın 'Zafer Madalyası/Cross of Iron' (1977)'la estetize ettiği 'savaş filmi'yle buluştuğu söylenebilir. Bu doğrultuda da yönetmenin aslında 'savaş filmi'nin kendine uygun tarafını almış olduğu, ancak bu durumu yenilikçi bir düzende yeniden canlandırmaya yönelmekten daha çok, keyifli bir izleme sürecini tercih ettiği söylenebilir.

İlk bölümde western türleri iç içe geçmektedir. Birinci bölümün 'Bir Zamanlar Nazi kontrolündeki Fransa'da' ismini taşıması ve filmin de her Tarantino filminde olduğu gibi eski bir logoyla açılması çok da şaşırtıcı değil. Sergio Leone'nin bir filminin adına atıfta bulunan bu ara başlığın açılış sekansında, yaz günü bir Fransız kırsalı gösterilir⁵³. Yüzü endişeli bir adam geniş, sonsuzmuş gibi gözükken bir arazinin ortasında öylece duruveren evinin on-on beş metre ötesinde gündelik bir işle uğraşmaktadır. Sessiz ve dingin bir atmosfer vardır, ama bu

51. Sergio Leone'nin 'Bir Zamanlar Amerika/Once Upon a Time in America (1984) filmi, 'kült film'lerden biri olarak kabul edilmektedir. 1922-1968 arası dönemde Amerika'daki dört gangsterin öyküsünü anlatan film, sürükleyici ve düşündürücü yönüyle çok parlak bir psikolojik avantür olma özelliğini taşımaktadır.

52. Fırat Yücel, *a.g.e.*, s.17

53. Adından da anlaşılacağı gibi istismar filmleri, sinema izleyicisinin seks, şiddet korku gibi konulara olan zaafını sömürmek ve izleyiciyi sinema salonlarına çekebilmek için az bütçeyle çekilen, konunun veya oyunculukların çoğu kez ikinci plana atıldığı, ucuz prodüksiyon ürünlerinin genel adıdır.

hareketsizliğin ardında ve adamın yüzünde, bir gün, her şeyden uzakmış gibi görünen bu eve de varacak olan, onu ve ailesini er ya da geç bulacak olan bir kötülüğün beklentisi olduğu hissedilir. Yahudileri tespit etmekle görevli SS subayları ufukta görüldüğünde izleyici, bunun o beklenen gün olduğunu duyumsar. Kısacası bu İkinci Dünya Savaş Serüveni, tıpkı bir 'spagetti westren' sahnesi gibi açılmaktadır ve o zaman anlaşılır ki, bu diyarda, Hitler ve Gobbels gibi figürlerin, Spagetti westren'lerde önce sadece ismi ve kötü şanı duyulan, sonradan ritüelistik bir sahneyle acımasızlıklarına tanık olunan karakterlerden pek de bir farkı yoktur⁵⁴.

Bu bölüm, sinemaya yapılan ironik göndermelerle doludur. Açımaları, 'Kill Bill: Bölüm 1/Kill Bill Vol' (2003) de King Hu'nun wuxia filmlerindeki logoyla açılmıştı. Sahnenin girişinde de 'Batıda Kan Var'ın/Once Upon a Time in West', 'aile katliamı' sahnesindeki gibi geniş bir alan görülür ve bu müzikle de desteklenir. Fakat Alman subay gelip içeri girdiğinde Tarantino, filmin tamamında yaptığı gibi diyalogları sahnenin asal eksenine dönüştürür ve bunu da aslında 'faşist Alman subayı'ni 'ti'ye almak için kullanır. Amacı zaten film boyunca o prototipi bozmak olan yönetmenin yaptığı atraksiyonlar arasında Albay Hans Landa'nın, Sergio Leone'nın 'Bir Avuç Dollar İçin'deki/For a Few Dollars More' (1964) filmindeki kötü adama benzemesinin yanında türün has figürü 'cattle baron' (westernlerin kötü adamı) tiplemesinden de çokça esinlenir; yani Tarantino, 'Nazi kötüsü'nü abartılı bir dışavurumla perdeye yansıtıp spagetti westernlerin karakterlerine dönüştürerek paradosini yinelemektedir. Sahnenin devamında gerçekleşen 'katliam', daha çok Peckinpah geleneğini akıllara getirir. Ancak son'da 'kapı eşiği'nden kaçış da John Ford'un 'Çöl Aslanı'nda/The Searchers' (1956) kızıl derili-insan ayrımı için kullanılan kareyi, Fransız-Nazi ayrımına çevirir. Böylece izleyici klasik western, spagetti western ve Peckinpah geleneğini iç içe geçiren bir sahneyle karşı karşıya gelir ve bu da tipik Tarantino yaratımı olan 'pastiş'lerden biri olarak sinema tarihine geçer.

Filmin özelliklerinden bir başkası da Tarantino'nun alaycı müdahaleleridir. Sinefil ve yapbozlu bir iskelete sahip ilk bölümü bittikten sonra, anlatı ikinci bölümde 'Soysuzlar Çetesi'ne odaklanılır. Bu kısım, daha çok akıllara istismar filmlerini getirir, zira Tarantino hemencecik, bütün Nazi subaylarının kafalarının üstünün kesildiği orman bölgesindeki sahneye geçer. Öyle ki burada yönetmenin öykü anlatımındaki kurallardan biri olan 'zaman atlama' meselesini çok da önemsemeden serbestçe uyguladığı görülür. Brad Pitt'in 'kelle başlarını istiyorum' demesi de, Peckinpah'ın 'Bana Onun Kellesini Getirin'e/Bring me The Head of Alfredo Garcia (1974) alaycı bir göndermedir aslında, çünkü oradaki 'tek kelle', burada '20 civarı kelle başı' ile yer değiştirmektedir. Yönetmenin bu 'kelle başı kesme' mantığının Ridley Scott'ın 'Hannibal' (2001) filminden sevdiği bir özellik olduğu da söylenebilir, zira buna 'Kill Bill'de de yer vermiştir. Tabii burada 'mizahi Tarantino müdahaleleri'nin de çok aktif biçimde kullanıldığını belirtmek gerek. Alt açılı ile çekilen Brad Pitt'in görünümü ile Eli Roth'un bir anda karanlık bir kapıdan çıkıp beyzbol sopasıyla Nazi subayını öldürmekten beter etmesi iyi örnekler olarak verilebilir. Bu karanlık kapı esprisi, Tarantino'nun önceki filmlerindeki 'gizemli çantalar'ın yerine konulabilir.

54. Tuba Parlak, a.g. web-site

'Film, Yeni Dalga' dokusunda 1940'lar Fransa'sı bağlamında da okunabilir. Adı 'Fransa'da Alman gecesi' olan üçüncü kısım ise, adeta bir sinefil gösterisi gibidir; çünkü o dönemde Fransa'da Henri-Georges Clouzot'nun 'Le Corbeau'su (1942) gibi kara filmler hâkimdi ve ABD'deki tür örneklerine paralellik gösteriyorlardı. Açılıştaki da 'sinema salonu'nda o filmin gösterildiğinin görülmesi tesadüf değil; ama oradan hemen Charlie Chaplin ve Leni Riefenstahl gibi isimlerin filmlerine saygı duruşunda bulunulan diyaloglara geçilmesi bu bölümün 'yeni dalga' akımına yaptığı bir selam gibidir. Belirtmek gerekir ki, atmosfere bakınca Sohanna Dreyfuss adlı karakterin Yeni Dalga dönemindeki kahvelerden birinde oturması, akıllara o dönemin feminist karakterlerini getirmesi ve Godard'ın başrollerinden alıştığımız Anna Karina'ya benzemesi, Tarantino'nun zekâsını ortaya koymakta ve adeta kurduğu 'kurmaca evren'in ne denli bilinçle inşa ettiğini bir kez daha ispatlamaktadır. Zira bu dönem, aslında 50'lerin sonunda cereyan eden bir zaman dilimi, ancak burada 40'ların başında izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Son bölümde Dreyfuss'ın suikaste hazırlanırken yüzün Jean-Luc Godard'ın 'Çinli Kız'daki/La Chinoise' (1967) çeteye atıfta bulunurcasına kırmızı bir boya yapması da bu göndermeleri devam ettirmektedir.

Diyalog odaklı sekansların da bir anlamı var. Dördüncü kısma geçildiğinde, Mike Myers ve Almanya'da sinema okuyan soysuzların İngilizinin (Michael Fassbender) konuşması ile birahanedeki kırk dakikayı bulan 'iskambil oyunu sekansı' önemli bir görünüm. Bunun 'spagetti western'lerin o gizemli, tehlikeli ve heyecanlı 'düello öncesi söz çatışması sekansları'nı hatırlattığı söylenebilir. Devamında ise bir Peckinpah dokusu mevcut. Ancak Tarantino'nun bu sahneyi de 'bir Alman subay, bir Yahudi İngiliz ve bir Alman kadın oyuncu, bir birahane de bir araya gelirse ne olur?' diye düşünüp çektiği bile söylenebilir. Bir diğer taraftan, bunu 'Kill Bill:Bölüm 2/Kill Bill:Vol 2'nin (2003) sonunda otuz dakikayı bulan 'gelin-Bill diyalogunun farklı bir versiyonu' tanımıyla okumak da mümkün.

Son 'suikast' sahnesini içeren bölümde de yine tempoyu düşük tutan yönetmen, 'dev suratın intikamı' gibi bir B filmi ismiyle 'alaycı dokunuşlarını' tamamlamaktadır. Burada da sinema salonunda Leni Riefenstahl gibi 'Hitler kontrolündeki yönetmenlerin filmlerini' andıran 'Nation's Pride' adlı filmin oynadığı gösterilmektedir. Başrolde ise Alman subaylardan biri vardır. Böylece izleyiciyi, Hitler'in ülkedeki sinema piyasası üzerindeki etkisini vurgulayan Leni Riefenstahl'ın 'İradenin Zaferi'ne/Triumph of the Will'(1934) atıfta bulunan bir 'kurmaca-eser'le karşı karşıya getirmektedir. Ancak Riefenstahl'ın filmlerinin belgesel olması, bu kurmaca yapıtın Tarantino'nun Amerikan sinemasının ilk 'ırkçı' eserlerinden D.W. Griffith'in 'Bir Ulusun Doğuşu'nun/The Birth of a Nation' (1915) Alman versiyonunu inşa etmesi olarak okunabilmesi de mümkün.

Anlatı, 'II. Dünya Savaşı' dönemindeki 'sinema' sorunuyla ilgili bir film bağlamında da ele alınabilir. Sinema Operasyonu, filmdeki adıyla '*Operation Kino*' (Kino kelimesi Almanca'da sinema anlamına gelir), filmin sinema kavramı üzerinden yönelttiği çok yönlü eleştirisini tek bir çatı altında toplayan bir metafor gibidir. Soysuzlar Çetesi'ni Hollywood'un Yahudi Soykırımı üstünden nemalanma geleneğinin (başka bir deyişle Holokost sinemasının) bir eleştirisi olarak okumak çok mümkün. Tarantino, filmde izleyiciye, Hitler dahil üst düzey Nazi yetkililerinin tamamının bir arada, pek de zor olmayan bir biçimde ve toplama kampları misali yakılarak öldürüldüğü bir 'mutlu son' vererek, o geçmişin acısıyla hesaplaşmak için çekilmiş

olan pek çok dram filmine bir cevap göndermektedir, amaç intikamsa, herhalde bu, o geçmişin intikamını almanın en güzel yoludur. Bu intikamın bir sinema salonunda alınması da sembolizme bir kat daha anlam katmaktadır, çünkü yakın kültür tarihinde gördüğümüz üzere Yahudi Soykırımı'nın acısıyla hesaplaşmanın en 'başarılı' yolu onun filmi yapmak olarak görülmektedir. Tarantino'nun mizahi duruşu burada da devreye girmektedir: Filmdeki intikamın, film yapmaktan ziyade film yakarak alınmasının da bu anlamda gönderdiği kinayeli bir mesajı gibidir. Sinema en büyük propaganda aracıdır; Holokost filmleri de bir karşı propaganda aracıdır. III. Reich (Nazi) döneminin propaganda bakanı Goebbels'in sinema ve kültür ürünlerinin yetkisini elinde bulundurmak istemesi ve bu yetkinin ona verilmesi boşuna değildir. Goebbels'in sinema sanatını ideolojinin aracı haline getirme çabasına filmde, yine aynı alaycılıkla yer verilir. Goebbels filmde 'Ulusun Gururu' (Stolz der Nation) adlı epik filmin prodüktörü olarak izleyicinin karşısına çıkar. Tarantino Goebbels'in propaganda sinemasıyla dalgasını böyle geçiriyor. Goebbels'in filminin, biçimindeki fars öğelere rağmen, içerik itibarıyla epik bir çaba içermesinden ötürü büyük bir huşu içinde beyaz perdeyi gözleyen tüm sinema salonunun aksine, fars öğeleri yakalayıp her seferinde kocaman ve pis bir kahkaha patlatan ve Goebbels'i 'en iyi filmin olmuş' diyerek onurlandıran Führer'in ise filmi doğru alımlayan tek izleyici olarak karşımıza çıkması da bir diğer hicivsel detaydır. Ayrıca, fars ve epiğin filmin kendisinde olduğu kadar, 'film içindeki film' özelinde de bir arada kullanılması, *mock-epik* üslubun altını çizme işlevini bir kez daha yüklenmektedir. Film, Goebbels'in ideolojik filmlerini hicvederek eleştirirken, onunkine karşıt bir ideolojiyle yapılan filmlerin de en az onunkiler kadar propaganda filmi olduğunu ima etmektedir. Bunu da Nazi nefretinin açıkça dile getirildiği ve Nazilerin son derece rahatsız edici görüntülerle katledildiği bir film olarak ve 'mutlu son'unda kitlesel bir Nazi katliamı sergileyerek ima etmektedir. Film, 'Nazilerin Yahudilerden nefret ettiği gibi Nazilerden nefret etmenin Nazilikten ne farkı olduğu' açmazını ayrıca Aldo Raine üstünden de sorgulamaya açmaktadır. Apaçi Aldo olarak da bilinen ve Kızılderili soyundan gelen Aldo Raine, ilginç bir şekilde, Nazilerin sopayla dövülerek öldürülmesinin çetesi için sinemaya gitmek gibi bir eğlence olduğunu söyler. Vahşice Nazi avlamak ve film izlemek arasında kurulan bu söylemsel eşitlik, Nazilerin kafa derilerini yüzen, tövbekâr Nazileri de yaptıklarının anısını ömür boyu taşımaları için alınlarına bıçakla kazıdığı bir gamalı haçla cezalandıran Apaçi Aldo'nun güdümünde gerçekleştirilen vahşet anlarının 'filmleştirilmesi' aracılığıyla daha da rahatsız edici bir hale dönüştürür⁵⁵.

Tabii yönetmenin, aktif/pasif izleyici meselesine müdahalesi de bir hayli ilgi çekicidir. Tarantino'nun esas amacı olan 'hikâyeyi izle' olgusuna katkı yapması açısından önemli olduğu söylenebilir; zira savaş filmlerinde görülen 'bir asker grubunun baskını' meselesi, burada alaycı bir şekilde tersine çevrilmektedir. Burada esas amaç aslında sinema dünyasında neler olduğunu açıklamaktır. Tarantino, izleyiciye 'istediğini vermeyen Godardiyen numarası'nın ardından, izleyicisini 'hikâyeyi ve diyalogları takip etme'ye yönlendirerek sinefil kurnazlığını sergiliyor. Leni Riefenstahl-Hitler birlikteliği üzerine çok şey söylemeyi beceren yönetmen, öne çıkan 'Alman çavuşu' karakterini 'film yıldızı' yaparak da öyküsünün sahip olduğu 'cinliği'ni bir kez daha ortaya koyuyor.

55. Tuba Parlak, a.g. web-site

Son bölüm ise, tüm bölümlerin başarıyla birbirine bağlandığı planların son noktada birbirine karıştığı ve hiçbir şeyin istendiği gibi gerçekleşmediği casus filmleri ve kara filmlere göndermelerle doludur ve asıl olarak da son derece eğlenceli bir örgülenmeyle kotarılmıştır.

5. SONUÇ

Bakhtin, romanın, biçim ve biçem bakımından çok biçimli ve yine benzer olarak sözcemelele bakımından da çeşitlilikler gösteren anlatı yapısına sahip özelliklerle yüklü olduğunu söylemektedir. Bu özelliklerin sinemasal anlatılar için de geçerli olduğu açık bir gerçekliktir.

Sinemanın gelişim süreci henüz son bulmamıştır, hatta yeni bir evreye girdiği bile söylenebilir, çünkü çağımız olağanüstü bir teknoloji dönüşümünü yaşamaktadır. Ana akım sinema dışında gerçekleşen filmlerde türlerin iç içe geçirilerek ve daha yoğun biçimde kullanılması, sinema diline ve estetiğine yeni anlamlar yüklemektedir. Bir başka deyişle, yeni modülasyonların yarattığı yeni formlar sanatın dilsel sınırlarını zorlamakta, dil olanaklarının yepyeni biçimlere bürünmesine yol açmaktadır. Farklılıklar, epistemolojiye getirdiği karmaşıklık ve dünyayı algılayış biçimlerimizde dönüşüm ve değişimlere yol açması kaçınılmaz bir süreci işaret etmektedir.

Karnavalesk yapılanmaya sahip filmlerin getirdikleri/yarattığı etkimeler, hem biçim hem de içerik bağlamında ele alınabilir. Biçim bağlamında bakıldığında bu yaklaşıma sahip metinler öncelikle türün kalıplaşmış kodlarını yıkararak, yeni anlatım boyutlarının yeşermesine imkan vermektedir. Roman türünün başlangıcı kabul edilen Don Kişot'tan bugünün post-modern roman anlatısına gelinen yol da bu karnavalesk anlayışın payı yadsınamaz. Kuşkusuz ki benzer şeyler sinema için de söylenebilir. Bir öykü anlatma aracı olma niteliğini Melies ile kazanan sinema anlatısının geldiği bugünkü nokta, bunun doğruluğunu bize açıkça göstermektedir. Sözgelimi, asal estetiğini (farklı yaklaşımlara sahip olsalar da) Flaherty ve Dziga Vertovla bulan belgesel formun, mockumentary yapısı bu gelişim ve dönüşümün iyi örneklerinden biri olarak verilebilir. Kuşkusuz ki karnavalesk bağlamdaki bu değişim ve dönüşümler izleyicinin, tür'e ve türün anlatı biçimlenişine yönelik sahip olduğu kalıp yargılarını silkelemekte, ona yeni bakış açıları kazandırmakta ve dolayısıyla da ufuk açıcı okumalar yapmasına imkân vermektedir. Böylece monolojik bir anlayışın yerini farklı ve çoğul anlamlar üretebilen diyolojik temelli bir zihinsel boyut oluşabilmektedir.

İçerik bağlamında ise çoğulcu metin ve alt metinler (subtext) içeren bu filmler herkesçe kabul edilebilecek olan biricik ve değişmez anlam boyutuna sahip monolojik anlatılar değillerdir. Kutsal olanın mizah yoluyla baş aşağı edilmesiyle toplumsal yapı tarafından açık veya gizil olarak dikte ettirilen anlayışlar ve/veya bir anlamda kalıp yargılar (stereotype) aşılacaktır. İzleyici, filmle (anlatılanlarla) özgür, içli dışlı, teklifsiz ve sıcak temaslar kurabilmekte ve bu da, dogmatik nitelikli, değişime ve çeşitliliğe düşman, var olan anlatı biçimlenişlerini mutlakaştırmayı amaçlayan ve böylelikle de monolojik bir dil üzerinde yükselen kalıp düşünce yapılanmasının kırılmasını getirmektedir. Örnek olarak verilen 'Sonsuz Ölüm' filmindeki kovboy imgesinin, western anlatılardaki değişmez ve neredeyse sarsılmaz olan maço yapısının mizahi bir tarzla nasıl ironiye dönüştüğü, bunun da bir kült haline gelen

vahşi batı imgesini nasıl baş aşağı ettiğini ve böylece de izleyicide çoğul okumalara imkân tanıyarak karnavalesk anlatıların ne denli önemli olduğunu bir kez daha bize göstermektedir.

Karnavalesk anlatılar kuşkusuz ki güçlü bir geleneğin artalanı çerçevesinde ortaya çıkan eserlerdir. Örneklem olarak ele alınan filmlerin hepsi, az ya da çok dünyaya dair özgül bir karnaval duygusuyla yüklüdürler ve barındırdıkları tüm alacalı bulacalı dışsal çeşitliliklere rağmen, köklü bir bağla karnavalesk folklor ile birleşmişlerdir. Bu filmlerin çok biçimli ve çok sesli doğaları vardır ve bu anlamda bu filmlere görsel oyunlar, türsel denemeler perspektifinden bakmak yanıltıcı olacaktır. Bunlar, insanları son derece özgün, 'diyalojik' bir düşünme biçimine çağırmakta, episteme boyutunda yeni ufuklar açmaya yarayan yaratılardır. Çok katmanlı anlatı yapılanmaları, seçkin, popüler ve folk sanat niteliklerine aynı anda yer vermeleri ve ciddi ile komik olanı harmanlamaları bu filmlerin ortak özelliğidir. Yüksek türlerin parodik olarak yeniden yorumlanmasıyla tümüyle yeni ve farklı bir ilişki kurulmaktadır. Filmlerdeki parodileştirmelerle tüm bir sinema evrenine ait olanlar çeşitli şekillerde ve çeşitli bakış açıları eşliğinde, sanki çeşitli yönlerde ve çeşitli ölçülerde uzatan, ufaltan, eğip büken bir aynalar sisteminin yarattığı görünümle karnavalımsı bir anlatıma bürünmüşlerdir.

Karnavalesk anlatılar bakımından Türk sinemasına bakıldığında oldukça yoksun bir alanın varlığı hemen göze çarpmaktadır. Az sayıdaki yetersiz ve doygun olmayan birkaç örnek dışında karnavalesk yapılanmayı üstünde taşıyan ve bu anlamda ele alınıp değerlendirilecek örnek yok gibidir. Belki de söylenecek en doğru söz; Türk Sinemasının anlatı biçimlenişlerine yönelik türsel farklılıkları tanıma', kabul etme, anlama evresine yeni yeni girdiği ve henüz ürkek, mesafeli bir yüzleşme girişimini yaşadığıdır.

KAYNAKÇA

- Kerem Akça, "Kill Bill Model'in Savaş Filmi Kolu", 2009, <http://h2.haberturk.com/kosey-azilari.aspx>, (Erişim Tarihi: 14 Kasım 2009).
- Alper Akçam, "Türk Romanına Karnavalcı Bir Bakış", *VI Uluslararası Dil, Yazın, Deyişbilim Sempozyumu*, Isparta 1-2 Haziran 2006, Isparta, 2006, s. 47-53
- Alper Akçam, www.alperakcam.com. (Erişim Tarihi: 5 Aralık 2009).
- Kubilây Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınları, Ankara, 1999.
- Mikhail Bakhtin (Çev: Cem Soydemir), *Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme, Yazılar*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001,
- Hasan Boynukara, *Modern Eleştiri Terimleri*, Yüzüncü yıl Üniversitesi, Fen-Ed. Fak. Yayınları, Van, 1993.
- Siu Carmen, www.utoronto.ca/tsq/13/siu13.shtml (Erişim Tarihi: 3 Aralık 2009)
- Richard Harland, *Literary Theory From Plato to Barthes*, St. Martin Press, USA. (1999),
- Ken Hirschkop, *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic For Democracy*, Oxford University Press, USA, 2002.
- Sibel Irzık, "Önsöz" *Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

- Enis Köstepen, “Bunu Gerçekten Yapmalı mıyım ?” *Altyazı-Aylık Sinema Dergisi*, B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi Yayınları, Yıl: 2008, Sayı:11, İstanbul, 2008.
- Milan Kundera (Çev:Aysel Bora), *Roman Sanatı*, Can Yayınları, İstanbul, 2002.
- Franco Moretti (Çev. Nurçin İleri/Mehmet Murat Şahin), *Modern Epik*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005.
- Saul Gary Morson- Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford University Press, USA. 2008),
- Bill Nichols, *Representing Reality- Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, USA, 1991.
- Agah Özgüç, *Türlerle Türk Sineması*, Dünya Kitapları Yayınları, İstanbul. 2005.
- Tuba Parlak, “Soysuzlar Çetesi Tarantino`nun Sinema Operasyonu”, <http://bianet.org/biamag/kultur/116866>, (Erişim Tarihi 3 Aralık 2009).
- Roscoe Jane/Hight Craig, *Faking it: Mock-documentary*, Manchester University Press, USA, 2001.
- Paul Rotha (Çev. İbrahim Şener), *Belgesel Sinema*, İzdişüm Yayınları, İstanbul, 2000.
- Bariş Saydam, <http://avrupasinemasi.blogspot.com/2009/06/zift.html> (Erişim Tarihi 8 Kasım 2009).
- J. C. Scott (Çev. Alev Türker), *Tahakküm ve Direniş Sanatları*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995.
- Özge Yılmaz, “Hayat Kurgudan Daha İlginç”, *Radikal Gazetesi*, internet baskısı, 23 Şubat 2008.
- Fırat Yücel, “Inglourious Basterds- Bir Quentin Dönemi Filmi” *Altyazı- Aylık Sinema Dergisi*, B.Ü. Mithat Alam Film Merkezi, S. 86, İstanbul, 2009, S. 16-20, s.17.
- Clair Wills, *Upsetting the Public: Carnival, Hysteria and Women`s Texts*, “Bakhtin and Cultural Theory (Ed:K.Hirschkop/D.Shepherd), Manchester Universty Press, USA. 2001.