

## KANUN NAMINA: YÖNETEN KİM?

Mahmut Mutman

Tampere Üniversitesi

### Öz

Klasik Türk sineması “Yeşilçam”ın kurucu bir örneği olan Lütü Akad’ın *Kanun Namına* filmi, modern kent yaşamının riskleri ve tehlikeleri üzerine ahlaksal bir alegori ve yitirilen geleneksel aile yaşamına özlem olarak okunagelmiştir. Bu makalede filmin modernlik karşısındaki pozisyonunun bu “geleneksel” okumanın verebildiğinden daha karmaşık olduğu ileri sürülmektedir. Biçimsel açıdan, *Kanun Namına* alenen ve iftiharla modern bir filmidir. Üstelik, ahlaksal alegori denilen şey gelenek ve modernlik üzerine basit bir karşıtlığın çok ötesine geçer ve özellikle sınıfsal ve cinsel farklara ilişkin karmaşık bir güç ilişkileri yumağı sunar. *Kanun Namına*’nın standart popülizmi sınıfsal farkı kültürel ve cinsel fark içine kodlarken, gerek makinelerle ve modern kent yaşamının makinesel boyutuyla büyülenmiş anlatımı, gerekse simgesel boyuttaki edebi maceracılığı görünüşte kendine güvenli ahlaki mesajını alttan alta oyar. Sonuçta, *Kanun Namına* yasa adına konuşuyor gibi gözükse bile, bedensel ve öznel süreçler düzeyinde kimin yönettiğinden hiç emin olmadığını ortaya koymuş olur.

**Anahtar Sözcükler:** Modernlik, Türkiye sineması, simulakrum, fallus, Lütü Akad.

Bu çalışma 7 Mayıs 2017 tarihinde *sinecine* dergisine ulaşmış; 7 Ağustos 2017 tarihinde kabul almıştır.

mahmut.mutman@uta.fi

## *In The Name of Law: Who Rules?*

### **Abstract**

A founding example of classical Turkish cinema ("Yeşilçam"), Lütü Akad's *Kanun Namına* (*In the Name of Law*) is often read as a moral allegory about the risks and dangers of modern urban life, and as a yearning for the lost traditional family life. This article argues that its position vis a vis modernity is more sophisticated than what such a "traditional" reading allows. From a formal point of view, *Kanun Namına* is avowedly and proudly modern. Further, its so-called moral allegory goes far beyond a simple dichotomy between tradition and modernity and involves an intricately articulated set of power relations, especially class and gender differences. While its standard populism codes class difference into cultural and sexual difference, its fascination with machines and mechanical aspects of a modern city as well as the literary adventurism in its symbolic aspect undermines its apparently self-assured moral message. It turns out that, although *Kanun Namına* speaks in the name of law, it is perhaps not so sure who exactly rules on the level of somatic and subjective processes.

**Keywords:** Modernity, cinema of Turkey, stereotype, simulacrum, phallus, Lütü Akad.

## Giriş

Bu yazıda modern Türk sinemasının başlangıcına adeta imzasını atan, hatta onu başlatan bir film olarak betimleyebileceğimiz Lütü Akad'ın *Kanun Namına* (1952) filmine Yeşilçam'la ilgili bilinen tartışmayı bir yana bırakarak yaklaşmak istiyorum. Batılılık-yerlilik, popülizm-elitizm gibi değişik karşıtlıkları harekete geçiren bu tartışmanın tarihsel bir önemi yok değil (hatta sinema alanını da aşan, düşünce tarihi açısından bir önemi var). Ama aynı zamanda son derece kısırlaştırıcı ve sınırlayıcı, bir dizi adı konulmamış yasaklarla yapılan bir tartışma.<sup>1</sup> Halbuki *Kanun Namına*, bize başka başlangıç noktaları verebilecek bir film, hatta onun bir anlamda başlangıç hakkında olduğunu, kendi tartışmasını ve başkalaşmasını açan bir film olduğunu söyleyebiliriz.<sup>2</sup>

## Bir Aşk ve Cinayet Öyküsü

Önce filmi görmemiş olanlar için öyküyü kısaca anlatalım.<sup>3</sup> Gerçek bir cinayet haberinden kalkarak Osman Seden'in yazdığı senaryo, bir araba

<sup>1</sup> Burada kastettiğim, Yeni Sinema dergisi ve Sinematek çevresiyle kendilerine "Ulusal Sinemacı" adını veren yönetmenler arasındaki tartışma. Tartışmanın terimlerini tersine çevirirsek kısıtlayıcılığı ortaya çıkıyor. Örneğin *Yeni Sinema*'cılar Yeşilçam sinemasının en başarılı filmlerine (Refiğ'in *Gurbet Kuşları*, Lütü Akad'ın *Vesikalı Yarım*'i vb.) gereken önemi vermediler; "taklit sinema" derken dayandıkları taklit kavramını en az eleştirdikleri şey kadar yüzeyseldi. Buna karşılık, ulusal sinemacıların "ulusal" dedikleri anlatılar ve duyurulmalar gerçekten de Hollywood kökenli olduğu gibi, onları eleştiren aydınlarla "yabancılaşmış" demek pek doğru değildi. Sinematek sadece İstanbul'da üç beş kişinin gittiği bir kulüp filan değildi. Anadolu'nun pek çok kentinde sinematek vardı ve (eğer "popüler" kavramının popüler anlamına kapılmazsak) sinematek bayağı popüler bir olguydu! Bu satırların yazarı ilk sinema kültürünü daha ortaokuldayken annesi sayesinde üye olduğu Bursa Sinematek'inde edinmişti (F. Truaffaut, Lindsay Anderson, Orson Welles...).

<sup>2</sup> Aşağıda izleyeceğimiz yaklaşımı daha önceki, her biri kendi başına değerli iki yaklaşımdan ayırt etmek isterim. Nezir Erdoğan (1998), Türk film çalışmalarında neredeyse klasik hale gelen makalesinde, Yeşilçam'ın Hollywood ile mimetik kavgasını post-kolonyal bir çerçevede incelemişti. Ahmet Gürata (2006) ise, aynı dönemde yoğunlaşan "remake"ler üzerine odaklanmıştı. *Kanun Namına*, Hollywood ile bir hesaplaşma içermediği gibi bir "remake"de değil. Daha ziyade, Hollywood anlatı yapısını çekincesizce ve neredeyse mükemmel bir şekilde uyarlayan bir film. Belki de bu nedenle aşağıda göstereceğim gibi "simulakral" bir özelliği var. En genel hatlarıyla, Erdoğan'ın yaklaşımı "kolonyal mimik" kavramına, Gürata'nınki ise "melezlik" kavramına bağlanabilir. Benim burada izlemeye çalıştığım düşünce hattı ise, modernliğin tamamen başarıldığı ama bunun zaten bir dizi sorunun anlamına geldiği biçimindeki bir varsayıma dayanıyor gibi.

<sup>3</sup> Film YouTube'da var ve eski bir kopya olmakla birlikte izlenebilir nitelikte.

tamirhanesi olan Nazım'ın (Ayhan Işık) sevdiği kız Ayten (Gülistan Deniz) ile evlenişi ve çiftin talihsiz serüvenini anlatıyor. Ayten'in annesi ölmüş ve babası (Talat Artemel) başka bir kadınla evlenmiştir. Üvey anne (Muazzez Arçay) ile kendi kızı Nezahat (Neşe Yulaç) Ayten ile Nazım'ın ilişkilerini kıskanır ve bozmaya çalışırlar. Nezahat, Nazım'a açıkça ilgi duyar ama ondan yüz bulmaz. Ailenin yakın dostu, kötü ve bencil ilaç fabrikası patronu Halil'in (Muzaffer Tema) gözü ise Ayten'dedir. Evlendikten sonra Nazım içgüveysi olarak Ayten'in ailesinin yanına taşınır. Bu arada yaşlı baba felç geçirmiş, yürüyemez ve konuşamaz yatalak biri haline gelmiştir. Nazım ve Ayten'den yüz bulamayan ve kıskanan Nezahat ve Halil, yeni evli çiftin mutlu ilişkilerini bozmak üzere plan yaparlar. Plana göre, Halil evinde verdiği çılgın partilerin müdavimi hafif kadın Perihan'ı (Pola Morelli) Nazım'ı ayartmakla görevlendirir (zaten uyuşturucu bağımlısı Perihan kendisine ihtiyacını temin eden Halil ne derse yapmak durumundadır). Plan başarılı olur, Nazım Perihan'a fena halde kapılır, evini ve Ayten'i ihmal etmeye başlar. Ayten mutsuzdur; plana göre bir süre sonra gizli bir mektupla kocasının kendisini aldatığı öğrenir ve Nezahat tarafından ustaca Halil'in evindeki partiye yönlendirilir. Öte yandan Perihan da Halil'den "Plan başarıya ulaştı, artık Nazım'ı şutlayabilirsin" diye bir not alır ve kendisini görmeye gelen Nazım'a ilişkiyi bitirdiğini söyler. Ama Nazım tesadüfen gizli notu bulur, kendisine oyun oynandığını anlar ve öfkeyle Perihan'ın yüzünü yaralayarak eve döner. Daha sonra evde bulamadığı Ayten'i merak edince, Nezahat, Ayten'in Halil'e gittiğini söyler. Tabancasını alıp Halil'in evine koşan Nazım onu arka odada Ayten'e saldırırken bulur ve öldürür. Halil'in evinden çıkarken yeniden rastladığı Perihan'ı da öldürür. Son olarak Nezahat'ın da işin içinde olduğunu anlayınca eve geri döner ve onu da öldürür.

Filmin final bölümünde Nazım'ın İstanbul sokaklarında peşine düşen polisten kaçışını izleriz. Bunun Holywood filmlerinin sinemaya soktuğu standart kovalamaca (chase) sekansının gayet başarılı bir uygulaması olduğunu vurgulayalım. Bu sekansın önemini analiz kısmında tartışacağım. Kovalamaca Nazım'ın tamirhanesine saklanmasıyla son bulur. Polis tamirhaneyi çevirir ve Nazım'ı kanun namına teslim olmaya çağırır. Kısa bir çatışma olur. Sonunda polis hattından fırlayarak öne çıkan Ayten, Nazım'a kendisini affettiğini, karnındaki çocuğuyla sonuna kadar bekleyeceğini söyler. İlkönce itiraz eden Nazım, bir çocuğu olduğunu duyunca teslim olur. Filmin son sahnesinde bir Boğaz manzarasını izlerken Nazım'ın üst sesini duyarız: "Her şey ne güzel

başlamıştı. Havasında yaşamaya alıştığım bu şehirde sonu gelmeyecek sandığım bir saadet içindeydim. Şu anda bir boşluğa düşer gibiyim...”

## **Akad'ın Anlatısal Yeniliği**

Filmin son sahnesinde aslında açılış sahnesine döneriz. Sondan başlayan filmde tüm anlatı Nazım'ın hapishanede hatırladıklarıdır. Film bir Haliç manzarasıyla başlar. Yine Nazım'ın sesi kendini tanıtır ve öyküsünü anlatmaya başlar. Ama öyküyü anlatırken kamera sahil boyunca hareket ederek Nazım'ın tamirhanesi önünde odaklanır. Burada Nazım tamirhaneye saklanmış ve kendisini çeviren polisle çatışma halindedir. Nazım'ın bu kamera hareketi boyunca dinlediğimiz açılış konuşmasını olduğu gibi alıntılalım:

İsmim Nazım, 32 yaşındayım. Bu şehirde doğup büyüdüm. Otomobil tamircisiyim. Bu film benim hikayemdir. Başlangıçta herkesin başından geçebilecek bir hikayeye benziyordu. Şimdi ise kimbilir nasıl bir son beni bekliyor... Şu anda boşluğa düşen bir taş gibiyim. Karanlıklarla dolu olan bir boşluk. Her şey ne kadar güzel başlamıştı. İşim, sevdiğim bir karım vardı. Havasında yaşamaya alıştığım bir şehirde, sonu gelmeyecek bir saadet içindeydim. İnsan nasıl farkına varmadan kaptırıyor kendini... Bunda kimsenin suçu yok! Eğer biz köleysek kabahat yıldızlarda değil kendimizde. Kendi talihimi kendim yıktım. Olsa olsa buna yardım edenler oldu. İnsanlarla alışverişimi bitirdim. Buraya niçin kapandığımı bile bilmiyorum. Beni vahşi bir hayvan gibi kıstırdılar.

Çatışmanın durduğu bir anda komiser Nazım'a seslenerek tamirhaneye yaklaşmaya başlar: “Nazım teslim ol. Adalet ve kanuna karşı gelemezsin, buradan bir yere kaçamazsın.” Nazım ateş ederek karşılık verir, ama karşı ateşle kendi yaralanır. Yere yığılıp bayılırken eliyle bir makineyi çalıştırır. Makine üzerine odaklanan kamera silindirlerin hızla dönüşünü gösterir ve Nazım'ın öyküsü başlar...

*Kanun Namına*, tam bir sinemasal hüner ve beceri gösterisi, adeta bir modernlik manifestosudur. Anlatı sonundan ya da sonun başlangıcından başlar ve bitmek için başa döner; kareleri akıtan film makinesi öyküsel uzamın içine yerleşir ve filmi başlatır. *Kanun Namına*'nın en çarpıcı özelliklerinden biri, makine ve makinesel (mekanik, otomatik) olanla yoğun ilişkisidir ve filmin tüm çalışanlarını adeta Nazım'ın tamirhanesindeki yüzü gözü yağ pas içinde, kendileri makinelerden ayırt edilemeyen işçiler gibi hayâl edebilir insan. Filmin öyküsü makineler “hakkında” olmasa da adeta makinelerle kurulması (Nazım'ın tamir-

hanesi, şehir, polis, iletişim ve ulaşım teknolojileri, oyuncak ördek –ki bu sonuncunun önemini aşağıda tartışacağım) Nazım Hikmet'in ünlü "Makinalaşmak" şiirinde dile getirdiği modern arzuyu hatırlatır. Ama ne kadar iyi yapılmış olursa olsun eninde sonunda geleneksel bir hikaye anlatan bir ticari sinema ürününü, "makinalaşmak isteyen" öncü şairin fütürist modernliğiyle bağdaştırmak mümkün görünmüyor. Tam tersine, daha sonra Yeşilçam'da pek çok kez yinelenen popüler bir senaryo kalıbıyla ve bir dizi stereotiple karşı karşıya değil miyiz? Büyük şehrin ve modern hayatın yarattığı toplumsal sorunların iyi ahlak sahibi olma sorunu olarak kurgulanması, zenginliği ahlaksal ve kültürel yozlaşmayla aynılaştıran utangaç (ve saldırgan) sınıfsal şikayet, kötü kadın ile iyi kadın, etkisiz baba, aşk, cinayet ve kanundan kaçamayış... Peki, bunlara başka türlü bakabilir miyiz? *Kanun Namına*'nın sadece bir modernlik manifestosu olmakla kalmayıp, üstelik kanununun ne olduğundan bile emin olamadığımız ileri sürmek istiyorum.

### "Geleneksel" Okuma

Hikayeyi semantik düzeyde okursak malum karşıtlıklar dizisini buluruz. Modernlik ve Gelenek; Yozlaşma ve Safalık; Madonna (Ayten) ve Fahişe (Perihan); İlmîlilik ve Aşırılık; Basit Halk ve Yoz Zenginler; Aile/Huzur/Sevgi ve Seks/Alkol/Gece Yaşamı. Ve son olarak bir yanda estetiği, teknolojisi ve düzeni, öte yanda karmaşası ve tehlikeleri ile ortadan ikiye bölünen büyük şehir (modern evren). Bu karşıtlıklar birbirini çağırıştırarak ve kıskırtarak öyküyü ahlaksal bir alegori biçiminde organize ederler. Burada yine de bazı uyarılarda bulunmak gerekir. Öncelikle, bu yukarıdaki karşıtlıklarda Türkiye'ye özgü bir yön olduğu tartışılır, çünkü aynı karşıtlıklar dizisini bir Hollywood veya Kore filminde de bulabilirsiniz. İkinci uyarı noktası biraz daha hassas. *Kanun Namına*'yı hemen, kolayca, "modern hayatın tehlikelerine karşı geleneği savunmak" gibi bir yaklaşımla karakterize edebiliriz, ama dikkat edilmesi gereken şu: Filmin başlangıç kısmında adada gitarlarıyla modern şarkılar söyleyen, dans eden ve bir köşede öpüşen gençler bir yozluk örneği gibi anlatılmaz. Tam tersine masum ve mutludurlar. *Kanun Namına*, modernlik karşısında basitçe geleneği savunmaz, göstermeye çalışacağım gibi daha sofistike bir konum alır.

*Kanun Namına*'nın sorunsalını kavrayabilmek için öncelikle dile getirdiği *sınıfsal karşıtlık* üzerinde özellikle durmamız gerekiyor. Bu da birkaç önemli stereotype değinmemizi gerektirir. Öykü Yeşilçam sinemasında sürekli tekrarlanan "Batılı bir yaşam tarzıyla özdeşleşmiş

ahlaksız ve yoz zengin" stereotipine dayanır: Halil, hasta ailesine ilaç almak için odasına gelen yoksulları paraları olmadığı için kovalar; sekreterine kanun dışı bir şekilde ilaç stoklamasını emreder, vb. Evinde düzenlediği partiler ise, içki içen, uyuşturucu kullanan ve sadece seks yapmakla ilgilenen birbirinden yoz insanlarla doludur. Bu sınıfsal stereotipin hiçbir zaman zenginlere karşı değil, asıl orta sınıf kitlesine ve özellikle aydınlara karşı çalıştığını gayet iyi biliyoruz.<sup>4</sup> Örneğin moda siyasal söylem İslamcılık, yoksul çalışan halkın kapitalizmden çektiği sıkıntıyı ve zenginlere duyduğu sınıfsal öfkeyi, Batı ve modernlik gibi nesnelere tercüme etmeye dayalı kimlikçi-otoriter bir popülizmle çalıyor.

Asıl önemli ve ilginç olan Nazım'ın sınıfsal konumuna gelelim. Elbette 1952 yılında şık takım elbiseler giyen ve eşiyile gece kulüplerine giden bir otomobil tamircisi gerçekçi bir karakter betimlemesi olarak görülemez. Ama anlatılarda rastladığımız bu tür çarpıtmalar rüyalarda gördüğümüz çarpıtmalara benzer, yani bize olgusal değil psikik (ruhsal) gerçeklik hakkında ipucu verirler. Bu nedenle asıl ilginç olan Nazım'ın hem işyerinin sahibi olması hem de işçileriyle aynı tulumu giyip onlar gibi çalışmasıdır. Bu "iyi patron" bir eşitlik özlemi mi? Yoksa bu, işveren (patron) olma özlemi mi? Belki de bir düşünce akışının (zenginlik, yoksulluk, çalışmak, iş...) sonuçlandırılmayan ve adlandırılmayan garip bir karışımıyla karşı karşıyayız. Nazım'ın çizdiği tip veya figür okuması görece daha zor bir bilinçdışı yoğunluk içeriyor. Burada seyircinin içinde muhtemel olan sosyal karşılıkları iyi düşünmeliyiz. Örneğin, hikaye bize Nazım'ın İstanbul'da doğup büyüdüğünü söylese bile, "kendi işine sahip" olmanın özellikle Türkiye gibi çevre ülkelerinde büyük şehre gelen göçmen işçinin fantazisi olduğunu ve bu işçinin her zaman fabrika işçisi olmayabileceğini, "enformel sektör" denilen ve küçük dükkan sahipliğinden sokak satıcılığına kadar değişen *heterojen bir emek-gücü tabakası* oluşturduğunu hatırlamamız gerekiyor.

<sup>4</sup> Özellikle aydınlara karşı olduğunu vurgulamamın nedeni, söz konusu söylemin sağ-popülist niteliği ve bunun gerek aşırı sağ gerekse askeri cuntalar tarafından özellikle kullanılmış ve kullanılıyor oluşu. Aydın olmanın olumlu eleştirel niteliği (bilgili olmak, okuryazarlık), elitizm ve marjinalizm arasında gidip gelen muğlak bir kaydırma, toplumun temel ahlaksal normlarına karşı çıkan zengin ve yoz "bar kuşu" stereotipine dönüştürülür. Burada dikkat edilmesi gereken şudur: Spinoza'nın "*fluctatio animi*" ("ruhun dalgalanmaları") diye betimlediği bu duygusal alan içinde imgeler ve sözcükler sürekli birbirinin içine geçer, sürekli bir kayma ve geçiş halindedirler, ama aynı anda son derece belirgin hedeflere sabitlenebilirler. Bir başka deyişle, hedefteki stereotipin "apaçıklığı" karışık, kararsız bir zihin ve ruh dünyasını saklar.

İş yerindeki konumundan ötede, Nazım'ın gitar eşliğinde şarkı söylemesi, eşiyile gece kulübüne gidebilmesi onun modern biri olduğunu gösteriyor. Dolayısıyla Nazım karakterini Halil'in çizdiği yoz zengin stereotipiyle yan yana koyduğumuzda onda dile gelen "ideal"e ilişkin çarpıcı bir belirsizlik var: bir yandan modern hayatla (şehirle) temas ve onun içine girme arzusu, öte yandan yenilik ve değişme ("yozlaşma") korkusu ve nefret. Eğer burada "popüler" bir öge karşındaysak –ki sanırım öyle– bu anlatsal ögenin olağandışı bir *zihin ve ruh karışıklığıyla* karakterize olduğunu vurgulamak zorundayız. Burası sanki anlamlama zincirinin zayıf, kırılma noktası. Tabii bu ruhsal çatışma adı konulamayan sınıfsal bir çatışmadan ayrılmadığı için böyle. Aynı belirsizlik ve gerilim Nazım'ın sınıfsal konumunda var: işçi-işveren ya da işveren-işçi! Üstelik sınıfsal çatışma, zenginlerin yozluğu dolayısıyla gelen cinsel fark veya cinsiyet sorunsalıyla birlikte düşünüldüğünde, bu toplumsal çatışmayı sürekli "ahlaksal" (veya kültürel) bir ikileme ve bunu da sert bir hareketle cinsel farka tahammülsüzlüğe kaydıran garip ve yaygın bir *popüler* mekanizma saptanabilir. Doğrusu, bu başa çıkması hayli zor bir bilinçdışı oluşum. Bu bağlamda filmin en korkutucu sahnesi, Nazım'ın Halil'i vurduktan sonra zemin kata inince süregitmekte olan partinin ortasında Perihan'ı görüp *onu da öldürmesidir*.

Bu stereotipler ve stereotipleştirme mekanizması üzerinde durmamız gerekiyor. "Modern yoz zengin", "modern hafif kadın" ve "işçi-işveren" stereotiplerini ve bunların birarada kurduğu oluşumu patriarkal emekçi sınıf öznelliğinin ruhsal ve libidinal *yoğunlaşma noktası* olarak anlamalıyız. Pierre Klossowski'nin *Living Currency* kitabındaki kavramsal çerçeveyi izlersek, bu *stereotipler* bilinçdışı bir akımın ve *yoğunlaşmanın* yarattığı takıntılı bir düşünce veya hayâl olan "fantazma"nın başarısız simülasyonlarıdır.<sup>5</sup> Stereotip bir çarpıtmadır, ama çarpıttığı şey doğrusu olan bir imge değildir; tam tersine, stereotip çarpıtılan imgeden (veya nesneden) değil, çarpıtılan öznedeki ruhsal-libidinal bir sorunsaldan kaynaklanır. Stereotipe yol açan şey, öznenin başına gelen bir sorunu, kendisine çarpan ve onu sarsan, onu yerinden oynatan bir

<sup>5</sup> Klossowski'ye göre stereotip de simülasyon da, libidinal hareketin oluşturduğu bir fantazmanın ifadeleridir. Libidinal dürtüler temsil edilemez, ama kendi de temsil edilemeyen ve yinelenen takıntılı bir düşünceye/hayâle, "fantazma"ya yol açarlar –ki temel fantazma "ego"dan başka bir şey değildir. Stereotipler, alışkanlıklarla yürütülen gündelik toplumsal yaşamın kodları, şemalarıdır. Simulakrum ise, kendisi temsil edilemeyen bir şeyin gerçekleşimidir ve stereotipler ve şemalar üzerinde adeta yapısökümsel bir çalışmayla üretilir. Bkz. Klossowski (2017, özellikle s. 46-47).



şeyi rasyonelleştirme, dilin içine sokma çabasıdır. *Kanun Namına*'daki bu stereotiplerde sınıfsal bir güç ilişkisi rasyonalize edilmeye, "yerine oturtulmaya" çalışılmaktadır.<sup>6</sup> Bu yerine oturtma çabasının, otoriteyi cinsel fark düzeninden geçerek kurmaya çalışması bize karmaşık bir güç/arzu yumağı ile uğraştığımızı gösteriyor.<sup>7</sup> Dolayısıyla yukarıda dizisini kurduğumuz anlatsal karşıtlıklar ne saydamdırlar ne de birbirlerini sorunsuz bir biçimde yansıtır. Tersine, anlatının ona yol açan asimetrik, ayrımsal (sınıfsal, cinsel) güç ilişkilerini hem ifade etmesini hem saklamasını sağlarlar ve bizi ciddi bir *okuma* problemiyle karşı karşıya bırakırlar.

### Sinema: Beden Nasıl Kurulur?

Merleau-Ponty, algının tüm bedenimizle yaptığımız bir şey olduğunu ve bedenin çevreyle ilişkisinin içkinlikle nitelendiğini göstermişti (Merleau-Ponty, 2002). Onun bu tezinden hareketle sinemayı bedenin yeniden kurulması çabası olarak görebiliriz. Beden, (Valery'nin [1989] dediği gibi, kendimizi onun içinde bulsak bile) asla hazır bulduğumuz bir şey değildir. Çünkü beden bize hep bir olayla gelir; hatta kendisi bir olaydır (doğum). Bu nedenle ulusalcılığın veya İslamcılığın "taklit" eleştirisi (Hollywood'u taklit, Batı'yı taklit veya Avrupa sanat sinemasına özenme vb.) yüzeysel bir eleştiridir. Çünkü hiçbir beden taklit etmeksizin hareket edemez ve yaşayamaz, *ama taklitten önce gelen şey basitçe bir model değildir* –ister yabancı, isterse otantik veya yerli olarak anlaşıl-

<sup>6</sup> Önemli bulduğum bir metodolojik uyarı notunu düşünmek isterim. Stereotip ilginç bir çarpıtmanın ürünüdür, adeta onda ne bulacağımızı, "ne mal olduğunu" *zaten daima* bilmekteyizdir. Ama bu basit bir dogmatizm değil, oldukça dinamik bir formasyondur ve ampirik kanıt bulmakta hiç sıkıntı çekmez. Bu nedenle yukarıda betimlediğim ruhsal sorunsal basitçe nesnel karşılıksız gibi almamalı, tersine temsil edilemeyen fantazmayı dile sokarak rasyonelleştirmeyi bir çeşit nesnel karşılık bulma, temsil etme çabası olarak yorumlamalıyız. Bunu söylerken Adorno'nun önemli uyarısını akılda tutuyorum: "Her psikodinamik olgunun, biri bilinçdışı veya id, öteki rasyonelleştirme olmak üzere iki yanı olduğunu asla unutmamalıyız. İkinci yanı psikolojik bir savunma mekanizması olarak tanımlansa bile, rasyonelleştirme işlevine dayanarak kenara itilemeyecek, psikolojik olmayan, nesnel bir hakikat pekala içerebilir. Dolayısıyla halkın geniş kesimlerinin zihniyetinde özellikle zayıf noktalara yönelik mesajların bir kısmı gayet meşru gözükabilir." (Adorno, 1991, s. 171-172). Fantazma veya fantazi, tam da Adorno'nun "zayıf nokta" dediği yerde oluşmaya başlar; ve zayıf nokta olarak fantazma, "stereotipleştirme"nin hem sebebi hem de (stereotip bir kez oluştuktan sonra) hedefi olarak görülebilir.

<sup>7</sup> Örneğin, Halil'in Ayten'e tecavüz etmeye çalıştığı sahnede ilginç bir kesmeyle alt katta süregitmekte olan bir partiye ineriz. Orada bir kadın ortada tek başına dans etmekte ve etrafındaki erkekler el çırparken yavaş yavaş soyunmaktadır. Sınıfsal fark, tamamen cinsel fark üzerinden kurulur.

sın.<sup>8</sup> Örneğin yukarıda sıraladığımız anlatısal karşıtlıklar dizisinin saydam bir yapısal manzara sunmadıklarını söylerken neyi kastediyoruz? Kurdukları anlamlama zincirleri birbirinin içine geçer, birbirinin yolunu keser, birbirini güçlendirir veya zayıflatır (ve bu hareket öngörülemez). Kısacası bir olayın varlığına işaret ederler... Yapılaştırarak, asimmetrik güçleri ve farkları düzene sokarak, yani "binarize" ve "hiyerarşize" ederek kurulmaya çalışılan anlatı veya temsil, başa gelen bu olaya (bedene, bedenle gelen olaya) hükmetmeyi yani onu saydamlaştırarak kavranabilir bir nesne haline getirmeyi hedefler. İşte "model" aslında bu hareket içinde yaratılmış olur ve bu sayede güçlerin/farkların hareket alanı ve motoru olan beden işlevsel, organize ve "organik" bir bütünlük kazanır: Kumanda edilebilir ve aracılığıyla çevreye kumanda edilen bir güç haline gelir.<sup>9</sup>

Gilles Deleuze'un sinema kitaplarında "duyusal-motor şema" adını verdiği bu beden alışkanlıklara, yinelemelere dayanan günlük ve pratik toplumsal hayatta yer almama, işlememi (yani bir makine gibi çalışmamı) sağlar.<sup>10</sup> Yine de her şeyin bundan ibaret olmadığını biliyoruz... Ne kadar organize ve kumanda edersek edelim, ne kadar işlevsel ve pratik olursa olsun, beden organizasyonunu sürekli bozan olaylarla dolu, olaylardan ayrılamayan bir süreç olarak kalır. Kaza geçirir, has-

<sup>8</sup> Türk sinemasında beden ve ses ilişkisiyle ilgili hayranlık uyandırıcı bir yaklaşım için bkz. Erdoğan (2002). Erdoğan'ın son derece kapsamlı araştırması "seslendirme" (dublaj) gibi görünürde basit bir teknik (ama aslında teknikle sınırlanmayan) noktadan hareket ederek, Yeşilçam'da bedenini Tanrısal bir sesle canlandırılmasına (ve ister istemez yok edilmesine) ilişkin son derece ilginç bir sorunsal üretiyor. Sonuna doğru bir dolayımından sözetse bile, aslında ses ile beden arasında sadece bir dolayımın olup olmadığı sorusunu açmış oluyor. Benim burada geliştirmek istediğim çözümleme ise, "ses" in bedeni denetlemeye çalışırken (Erdoğan'ın da gördüğü gibi) gürültüye (iniltiye, yakarıya, kahkahaya... yani zorunlu olarak anlamlamayan göstergelere) bağlı kalışına veya teslim oluşuna bağlanabilir. Bu bedensel yoğunluk göstergeleri "ses"i, yani anlam üreten konuşmayı veya dili kendi başına bırakmaz. Böyle bir tartışma ister istemez Şerif Mardin'in "Türk kültüründe 'şeytansı' (daemonic) boyutun olmadığı" tezini sorgulamaya varacaktır.

<sup>9</sup> Jacques Lacan bu organik bütünlüğün kurulmasının "ayna-aşaması" dediği erken çocukluk dönemindeki imgesel bir ilişki sayesinde mümkün olduğunu ileri sürmüştü. Henüz bedeninin motor bütünlüğünü kuramamış (nesnelere manipüle etmekte güçlük çeken) çocuk, aynada bir bütün olarak gördüğü imgesiyle özdeşleşerek bedeninin bütünlüğünü kurar ve nesnelere kullanabilir hale gelir. Bkz. Lacan (2006, s. 75-81).

<sup>10</sup> Deleuze, 1986, 1989. Deleuze için duyusal-motor şema, "klasik sinema" dediği II. Dünya Savaşı öncesi sinemanın "hareket-imge"sini oluşturur. Bu birinci cildin konusudur. 2. Cilt ise, savaş sonrası Avrupa'da duyusal-motor şemanın çökmesi (yerin ve zamanın anlamlandırılmaması, bedenini pratik koordinatlarını yitirmesi) sonucu oluşan "zaman-imge"ye ayrılır (Yeni Dalga, Neo-Realizm, New York Okulu, vb.).

talanır, âşık olur, yaşlanır... Buna benzer kriz durumlarında çoğu kez bedenin duyuşal-motor şemasının dağılması, artık kendini zamana ve mekâna yerleştirememesi söz konusudur. Deleuze, sinema üzerine çalışmasında II. Dünya Savaşı sonrası yıkılıp yıkılmış Avrupa'da duyuşal-motor şemanın çökmesi sonucu sinemanın yeni bir imgeye yönelmek zorunda kaldığını göstermişti. *Kanun Namına* tarihsel olarak Deleuze'ün tarif ettiği konjonktür ile örtüşse bile, savaşa girmemiş Türkiye ilk bakışta Deleuze'ün çözümlemesine uymaz. Ama duyuşal-motor şemanın çökmesi veya dağılması tezi başka bir anlamda Türkiye'ye uyabilir. 1950 ve 1960'lı yıllar Türkiye'de kapitalizmin yerleşmeye başladığı ve modern hayatın ve kültürün hızla geliştiği yıllardır. Öznellik açısından tüm bunlar hızlı bir dönüşümün ortaya çıktığı sarsıntılı bir döneme işaret ediyor. Modernlik bir yandan bir dönüşüm gerektirirken öte yandan kendisi sarsıntılı ve değişken bir yaşam tarzı gerektirir. Modernliğin kurucu bir ögesi olan sinema yeni ve modern bir bedeni organize etmek zorundadır, ki bu sinemanın kendi bedenini de organize etme çabasıyla aynı şey olarak ortaya çıkar. (Modernlik yalnızca bir elitin dışarıdan topluma empoze ettiği yabancı bir kültür değil tarihsel bir süreçtir; toplumun içinde olur...)

Modernliği neşeyle kucaklayan *Kanun Namına*, yine de şu çekici ve çetrefilli modern görev karşısında toplumsal yasanın ve düzenin konumu hakkında bir kaygıyı dile getirmekte gibidir. Şehirli olunca, şarkı söyleyince, öpüşünce, eğlenmeye gece kulübüne gidince, ilişkiler nasıl olacak? Düzeni nasıl kuracağım? Kendimi ve bedenimi nasıl kuracağım? Bu yeni çevrede nasıl hareket edeceğim? Sonunda, aşağıda göstermeye çalışacağım gibi, film yasanın görüldüğü kadar basit olmadığını adeta itiraf etmek zorunda kalır. Dolayısıyla bir yandan moral bir alegoridir; öte yandan modernliğe neşeli bir yaklaşımı vardır, onun iyi bir şey olduğuna inanmıştır, ama tedirgindir.

İkinci yönle başlayalım. Öncelikle filmin son sekanslarından olan "kovalamaca" sahnesine dönmek istiyorum. İçerik düzeyinde, Akad, bir merkezden yönetilen bir şebekeyi, bir bağlantılar ve değişimler dizgesi biçiminde organize olmuş yeni güç teknolojisini gururla sunar: polis/şehir/teknoloji. Yeni, modern polis (hem yasanın temsilcisi, yani yöneten hem de şehir anlamında) veya "metro-polis" teknolojik bir ağıdır. Bu ağ, öylesine sıkı örülmüştür ki, akışları örgütleyen bağlantılar sistemi olarak kurulmuş şehir, bir merkezden telefon iletişimi aracılığıyla yönlendirilen ve sürekli araç değiştirebilen polisler sayesinde kimsenin

kaçmasına izin vermez. Enformatif ve teknik bir ağ olarak şehirden çıkış, polisten kaçış yoktur! Ve bu aynı anda hem şehir, hem polis hem de teknoloji olarak göz kamaştırıcı bir başarıyı gösterir. Ama tam tersinin de doğru olduğunu söylemeliyiz. *Biçimsel düzeyde*, Akad standart bir Hollywood kalıbını (stereotipini) kusursuz uygular (koyalama sekansı). Böylece biçim, içeriği tekrarlar gibidir. Burada Akad görünüşte Hollywood stereotipini taklit etmektedir, ama bu mükemmel taklidin içine izleyicinin hissettiği küçük bir fark sızmıştır (tam da mükemmel oluşu sayesinde): Nazım otomobilden tramvaya geçer, oradan kamyona atlar, sonra rıhtımda koşar ve köprünün tepesinden deniz motoruna atarken, yani klasik koyalama sekansının adımlarını tek tek geçerken film adeta "bakın işte hepsini yapabiliyorum" der gibidir... Öykü düzeyinde polisten kaçan "suçlu" ise, *anlatı* düzeyinde şehrin sayısız kaçış hatlarını yaratan aktör/kamera çifti veya sinemasal yani modern beden değil midir?

Tüm şehir makinelerle, yani değişik ulaşım ve iletişim araçlarıyla dolu olduğu gibi bu sekansı bitiren ve yenisini açan hareket, yaralı Nazım'ın eliyle makineyi çalıştırması, Nazım'ın öyküsünü, yani filmi de filmin içinde başlatır. Peki, *Kanun Namına*, kendi anlatısı dahil her şeyin makinelerle işlediği bu yeni yasaya karşı mıdır? Şimdi bu soruya bir yanıt arayalım.

### **Otorite Felç! Makineler ve Kaçış Hatları**

Zalim üvey anne ve kıskanç üvey kardeşin eline düşmesi yetmiyormuş gibi, talihsiz Ayten'in bir de babası felç geçirir, konuşamaz ve yatalak olur! Felç olmadan önce babanın evin içindeki otoritesini, onun üvey anne-kızkardeş ikilisini durduran ve Ayten'i koruyan bir güç olduğunu hissederiz. Dolayısıyla felaketin gerçekleşebilmesi için otoritenin etkisiz kılınması gerekmektedir. Sorun şurada: Baba niçin kalp krizi geçirecek ölmemiş ve felç geçirerek konuşamayan yatalak bir hasta haline gelmiştir? *Her şeyin gözünün önünde olup bitmesi ama kendisinin buna ne müdahale edebilecek ne de başkalarına anlatabilecek durumda olmaması gerektiği için*. Nitekim, üvey anne, Nezahat ve yoz zengin Halil tüm planlarını her şeyi gören ve dinleyen babanın önünde çekincesizce yaparlar, çünkü nasıl olsa ne müdahale edebilir ne de anlatabilir. Bu güçsüzlük geleneksel otoritenin, koruyucu babanın, entrika ve karmaşayla işleyen modernlik tarafından iğdiş edilmesi değil midir? Kuşkusuz iğdiş olmuş bir otorite karşısındayız, ama otoritenin niteliği ve yeri biraz daha kar-

maşık. Her şeyi duyan gören, ama ne müdahale edebilen ne de anlatabilen bu otorite, elbette mihlandığı koltuktan ekranda olup bitenleri "ah vah" ederek izleyen seyirciden başkası değildir. Dolayısıyla geleneksel dursa bile, iğdiş olmuş otorite, sinemaya yani modernliğe içseldir. Sinemada seyircinin zaten otorite olduğunu hatırlayalım; ama bir çeşit dilsiz ve kötürüm otorite.<sup>11</sup> Bu durum bir bakıma, *Kanun Namına*'nın metninin bizzat dayandığı karşıtlıkların (modernlik-gelenek, vb.) saydamlığını ve birbirine dışsallığını sürekli kendisinin bozduğunu gösterir.

Demek ki otorite sadece geleneksel değil, aynı zamanda *modern* otoritedir. Hatta sinemasal bir otorite: Tanık olur, yargı verir, ama müdahale edemez, engelleyemez, değiştiremez. Modernlikte otoritenin gücünü yitirmesi Türkiye'ye özgü değil; modern Batı düşüncesinde Hannah Arendt ve Alexandre Kojève gibi düşünürlerin de tartıştığı bir meseledir (Arendt, 1961, s. 91-141; Kojève, 2014). Lütü Akad'a göre ise, öyle görünüyor ki, otoritenin gücü artık başka bir şeyin eline geçmiştir. Buna teknoloji (veya tekno-rasyonalite) demek mümkün mü? Evet, ama aynı zamanda aşağıda açıklayacağım nedenlerden dolayı mesele bu kadar basit değil. Bundan önce bu güçten düşmüş otoritenin müdahale etmek isteyeceği kötü gücün –ki bir bakıma onun boşalttığı yerde hareket eden güçtür– film metninde simgesel bir karşılığı olup olmadığını sormalıyız.

Lütü Akad, okumaya yön veren simgesel ögeyi anlatının içine o kadar rahat ve öyle müthiş bir beceriyle yerleştirir ki, kendisinin usta bir *modern hikaye anlatıcısı* olduğunu tartışmasız ispat eder. Bu simgesel öge ilk olarak filmin başında, ada sekansının bittiği ve ev sekansının başladığı noktada karşımıza çıkar. Adada gemiye yetişmek üzere koşarlarken Nezahat kazağını mahsus unuttur ve Nazım'ın geriye dönerek almasını sağlar. Böylece ikisi baş başa kalınca ona sarılıp kendisini sevdiğini söyler, ama Nazım Ayten'le seviştiklerini söyleyip uzaklaşır. Bir

<sup>11</sup> Hitchcock'un *Arka Pencere*'si (*Rear Window*) 1954'te, *Kanun Namına*'dan iki yıl sonra yapılmış olduğu için, en azından bu harikulade metaforu ilk bulanın Lütü Akad olduğunu söyleyebiliriz! Malum, *Arka Pencere*'nin kahramanının kaza geçirerek bir süre tekerlekli sandalyeye mahkum kalınca dürbünle karşı daireleri seyretmeyle vakit geçirirken bir cinayeti görmesi, ama müdahale edememesi, üstelik kimseyi inandıramaması, sinemanın sanatının film içindeki metaforunun icat edilmesi olarak Hitchcock'a yazılmıştı (dilsiz-kötürüm seyirci). Hitchcock'tan önce bu metaforu bulan Lütü Akad'ın maalesef ismi İngiliz olmayıp filmi de Hollywood stüdyolarında yapılmadığı için dünya (!) sinema tarihine geçemedi. Bunu okuyan taklit eleştirilenleri varsa, bu durumdan da bir "milli gurur" çıkarmamalarını rica ederim. Yönetmen bu, icat edecek tabii!

sonraki sahne Aytenlerin evinde sedirin üstünde, kurulmuş oyuncak bir ördeğin çirkin, rahatsız edici bir ses çıkararak döndüğü garip bir görüntüyle açılır ve kamera yavaşça oyuncak ördekten ayrılarak salonda şarkı söyleyen fasıl heyetine döner (burada, oyuncak ördeğin çirkin sesi ve fasıl heyetinin melodisi arasındaki karşıtlığa dikkat edelim). Böylece daha en başında bambaşka iki imge yan yana getirilmiştir: Nezahat'in ilk küçük planı ve bir kere kurulunca kendi kendine çalışan, *otomatik* bir oyuncak.<sup>12</sup> Aynı oyuncak ördek, Nezahat Halil ile birlikte, Ayten ve Nazım'ın ilişkisini bozmak üzere plan yaparlarken Nezahat'in (kadının) elindedir. Plan, her şeyi duyan ama müdahale edemeyen ve tepki veremeyen babanın önünde yapılır. Nezahat "bir tertip yapacağız" dediği anda kurulmuş olan ördek yine o çirkin sesi çıkararak ötmeye başlar. Oyuncak ördeğin bundan sonraki görüntüsü daha da ilginçtir: Oyun tutmuş, Nazım artık Perihan'a kapılmış, onu ihtirasla öperken birdenbire bir sonraki görüntüye geçeriz: Evde bu kez komodinin üstünde duran ağzı yarı açık kalmış oyuncak ördeği görürüz.

Oyuncak ördeğin görüldüğünden daha karmaşık bir gösterge olduğunu ve birden fazla çağırışım zincirini harekete geçirdiğini vurgulamalıyız. Yukarıda belirttiğim *zayıf veya kırılğan noktaya* adeta muzip bir şekilde yerleşmiştir. En basit anlamından başlayalım (seyircinin hemen çıkaracağı anlam): Nezahat ve Nazım, tıpkı otomatik bir oyuncağı kurar gibi plan yapmakta, insan ilişkilerini kurmakta, insanlarla oyuncak gibi oynamaktadırlar. Seyircinin bilinç düzeyindeki yorumu burada duracaktır. Muhtemelen senarist ve yönetmenin metaforik hesapları da budur. Ama oyuncak-metafor (metaforik oyun) burada durmaz... Bir kere, insanlar nasıl oyuncak gibi kurulabilir? Bir zayıflıkları olmalı. Tıpkı oyuncağa benzeyen otomatik bir yönleri, bir kışkırtma ile kurulabilen ve bir kuruldu mu tıkr tıkr çalışan bir tarafları olmalı. Eğer bu soruyu soruyorsak bu tarafın neresi olduğunu da biliyoruz! Ama oyuncak ördek, Freud'un rüyalarındaki *yoğunlaşma* için söylediği gibi pek çok değişik ve farklı hatta bazıları ters yönlerde hareket eden düşünceyi bir araya getiren karmaşık bir imgedir (2010, s. 266-269). Sormamız gereken son bir soru var: Kurulan, otomatik bu oyuncak *niçin ördek*? (Örneğin niçin bir tren veya köpek değil?) Yatalak hastaların tuvalet için kullandığı alete "ördek" dendiğini hatırlarsak, filmde babanın ördek kullandığı hiçbir sahne olmamasına rağmen bilinçdışı bir bağlantının olduğunu söylemek hiç de spekülatif olmaz. Artık çalışmayan, zayıfla-

<sup>12</sup> Göstergibilimde "metonimi" denilen bitişirme mekanizması.



mış otoritenin yerine geçen şey, bir kez kurulduğu zaman kendi başına çalışan ve oldukça nahos bir ses çıkaran otomatik bir oyuncaktır. Demek ki, otorite bu şeyle ilgili olsa gerek. Otoritenin yerinde onunla alay edeceğine vızırdayan oyuncak ördek, Lacan'ın biyolojik organın (penis'in) simgesi olarak otorite işlevi edindiğini söylediği ve "fallus" dediği özel bir "gösteren"dir (*signifier*).<sup>13</sup> Burada asıl önemli olan, koruyucu baba otoritesinin çalışmaması; buna karşılık *kurulabilen ve kurulunca kendi başına çalışabilen bir aletin* onun engelsizliğinde çalışmasıdır. Yatalak hastaların kullandığı ördek ile oyuncak ördek arasındaki bilinçdışı bağlantı üzerinden gidersek adeta otoritenin bu alete *ihtiyacı* olduğu ima edilmektedir; güçsüz düşmüştür ve *doğal* işlevini yerine getirebilmesi için *yapay*, kurulabilen bir otomatın otoriteye *eklenmesi, yerleştirilmesi* gerekmektedir. Mükemmel bir teknolojik aygıtla çalışan şehir/polis makinesi otoriteye yapılmış bu zorunlu eklenti değil mi? Hiç kuşkusuz *Kanun Namına'nın* kanun namına, yani yasa adına bize söylediği budur. Yoksa bizi bekleyen ihanet, cinayet ve Nazım'ın dediği gibi, "karanlıklarla dolu bir boşluk"tur.

Ama hiç basit bir iş değil bu modernlik ve *Kanun Namına'nın* bu imkansızlığın farkında olmadığını, seyirciyi teslim olmaya çağıran sesinin *mütereddit* olduğunu fark etmemek imkansız. Çünkü söz konusu otomat, şu küçük oyuncak, aynı anda bizzat otoriteyi *bozan* şeydir. Bunu tam da çıkardığı sesin çirkinliğinden anlayabiliriz: Daha görüldüğü ilk sahnede ördeğin feci sesinden hemen fasıl heyetinin müzikal ahengine geçilir (ki bu fasıl heyeti, filmin en başındaki gitarla şarkı söyleyen gençlerle benzer bir neşe ve uyum içindedir). Burada söz konusu olan, gürültüden sese, uyumsuzluktan uyuma, kaostan düzene geçiştir. İlginç şekilde bu geçiş, aynı zamanda hep müziğin Ayten ve Nazım'ın uyumlu beraberlikleriyle birleşmesiyle karakterize olur (gerek açılıştaki ada sahnesinde gerekse fasıl heyeti sahnesinde). O halde, gürültüden

<sup>13</sup> Lacan, 2006, s. 575-584. Oyuncak ördek, filmdeki tüm anlamları yoğunlaştıran bir gösterge gerçekten de. Örneğin Nezahat'ın yaptığı şeyin bir fesat olduğunu söylemeli. Fesat, Türkçede karışıklık, kargaşa, ara bozuculuk anlamlarına geliyor, yani bir olay yaratmak; fesat yapmanın bir plan yapması, bir senaryo yazması gerekir (ki Nezahat'ın yaptığı tam budur; filmin [modernliğin] senaryosunu filmin [modernliğin] içinden yazan kötüçül arzudur o). Fesatın bu ikinci anlamını (örneğin fesat teorisi derken kastettiğimiz anlamı) İngilizce'de "conspiracy" veya "plot" sözcükleriyle karşılıyoruz. Edebiyat kuramında romanın "çatı"sı için de İngilizce'de "plot" sözcüğünü kullanırız ve bunun eski Yunanca karşılığı "mitos"dur. Bu ilginç anlam zinciri filmin kendi tüm anlatısını da bir cinsel fark mitosunu ("plot"u, çatısı, fesatı) veya efsanesi olarak kurguladığını göstermiyor mu?

sese ve kaostan düzene bu geçişin aynı zamanda seksten aşka, vahşetten masumiyete geçiş olduğunu söyleyebiliriz.<sup>14</sup>

Ama bu geçiş kadını ikiye böler (adeta onun bedeninden geçerek gerçekleşmektedir). Varolan cinsel fark düzeninin kadını ikiye bölen garip oyunu bir kez daha oynanır: oyuncak kadının eline geçmiştir. Ama oyuncacı eline geçiren kadın Ayten değil, hain kızkardeşir! Çaresiz baba (felç olmuş otorite) yataktan bakarken Nezahat, yüzünde nasıl da hain bir gülümsemeyle oyuncak ördeği eline almış anahtarını çevirmektedir... Bu sahneyi gece kulübünde ortaya fırlayan Perihan'ın tüm erkeklerin gözlerini döndüren o müthiş güzellikteki dans sahnesiyle birlikte düşünmeliyiz. Lacan'ı kesin biçimde izlersek, bu sahneler bize oyuncak ördeğin fallus olmakla kalmadığını fallus'un *bizzat kadın* olduğunu ima ediyor.<sup>15</sup> Lacan'a göre kadın fallus, erkek ise onun sahibidir. Bu sapkın mantığa göre, kadın ele geçirilmekle ele geçirir, ama Madonna ve fahişe olarak ikiye bölünmek pahasına ele geçirdiği için elinde tutamaz.

Öte yandan, modernlik veya kapitalizm her şeyi değişim değerine tâbi tuttuğu için tüm eski ahlaksal kodları çözer ve arzuyu serbest bırakır. Deleuze ve Guattari, *Anti-Oedipus*'da modern kapitalizmin bu özelliğini vurgularken arzu ile makine arasında içsel bir ilişki kurarlar (ünlü "arzu-makineleri" kavramı buna bağlıdır) (Deleuze & Guattari, 1983). Arzuda her zaman sürükleyici, otomatik bir yan, bir ruhsal-bedsel otomatizm vardır... Öpüşmek, şarkı söylemek ve dans etmek herhangi bir yerde ve anda herhangi iki kişi arasında olabilecekse, insanlar buna kapılıp başka bir şey yapmaz hale gelmezler mi? Şu yoz zenginler gibi! (Nazım'ın ne iş yaptıkları sorusuna iki yoz zengin kahkahalarla cevap verirler...)

Yasa nasıl yeniden yerine getirilebilir? Oyuncak ördeğin, yani otomatın yeniden ele geçirilmesi ve masumiyetin (Madonna Ayten'in, ailenin) hizmetine verilmesi gerekmektedir. Yukarıda ayrıntıyla betimlediğim, sımsıkı bir enformasyon ve güç ağı olarak örülmüş, çıkılama-

<sup>14</sup> Bu geçiş için, bkz. Gilles Deleuze ve Felix Guattari (1994). Benim buradaki yaklaşımım ise, daha ziyade Zafer Aracağök'ün dikkatli okumasından kaynaklanmaktadır (2009).

<sup>15</sup> Lacan'a göre "fallus" sadece simgesel düzeni birleştiren bir "gösteren" değil, aynı zamanda arzu nesnesidir (gerçekten de oyuncak ördek, Lacan'ın "küçük öteki nesne" ["*objet petit a*"] dediği kısmi nesneyi andırır). Bu ikinci açıdan, kadın fallus, erkek ise fallus'un sahibi konumundadır. Daniel Smith, Lacan'da fallus'un hem gösteren hem de arzu nesnesi olmasındaki belirsizliğin ilginç bir tartışmasını sunmuş ve bu bağlamda Zizek'in eleştirisini yapmıştı (2004, s. 635-650).



yan şehir ve kaçılamayan polis, *Kanun Namına*'nın oyuncak ördeği (otomatı, makineyi) oyuncaklıktan çıkararak ciddi amaçlar için kullanma, yasaya ekleme, yasalastırma çabasıdır. Gerçekten de polislerin otomobilleri ve motorsikletleriyle oradan oraya koşuşturmalarında mekanik bir taraf vardır... Kurguyla çalışmasına rağmen kendi başına kaldığında serserice oraya buraya gidebilen otomatı bir sistem halinde organize edersek kaçış hatlarını düzene sokar, akışları yönlendirebilir ve denetleyebiliriz. Ama bu fantazinin diğer yüzü şehrin sonsuz kaçış hatlarıyla dolu olduğunu itiraf etmek zorunda kalmasıdır; bir makineden ötekine (otomobilden tramvaya, ondan gemiye) geçen Nazım kendine bir kaçış hattı kurmaktadır –tıpkı evden kaçıp Perihan'ın peşinde sürüklenerek sabahlara kadar kulüplerde eğlenmesi gibi. Modernlik aynı zamanda tüm bu kaçış hatlarıdır. Deleuze ve Guattari'nin dedikleri gibi, arzu makinesi "bozularak çalışan" (1983, s. 8), serseri bir otomattır. Çalışırken garip sesler çıkartır...

Ama sonunda *Kanun Namına* bize modern şehrin kaçış hatlarına kapılarak yasadan kaçmanın mümkün olmadığını net biçimde göstermiyor mu? Arzu makinesine ve kaçış hattına kapılan birisi sonunda Nazım'ın dediği gibi, "insanlarla tüm alışverişini yitirmiş, kısıtlanmış vahşi bir hayvan"a döner ve yasaya yakalanır. Ama filmin final sekan-sında (yani başa döndüğümüzde) karşımıza çıkan sahne başka bir şey söylüyor.

Filmin başındaki sekansta, çatışmanın durduğu bir anda komiser yavaşça ve dikkatli ama Nazım'ın göreceği biçimde saklandığı binaya yaklaşırken şöyle seslenmişti: "Nazım, teslim ol! Kanundan kaçamazsın." (Bunu oldukça teatral bir edayla söylemesi ilginçtir.) Kimseyi istemediğini söyleyen Nazım ateşle cevap vermişti. Finalde bu sahneye döneriz. Bu kez, Nazım'ın teslim olmayı reddettiğini öğrenince çatışma mahalline giden Ayten binaya doğru koşar ve Nazım'a onu sevdiğini ve bekleyeceğini söyler, teslim olması için yalvarır. Nazım ona da gitmesini, kendisinin öldüğünü, onu unutmamasını söyler. Ama Ayten kendisini çocuğuyla bekleyeceğini söyleyince binadan çıkar ve teslim olur.

Yasa, yani polis tüm teknik gücüne rağmen Nazım'ı teslim alamamıştır. Nazım'ı sonunda teslim alan *kadındır* elbette, ama herhangi bir kadın değil! Gece kulüplerinde, sarhoş, neşeli, büyük bir tutkuyla aşk yaşadığı kadın değil (halbuki asıl ona teslim olmamış mıydı?); toplumsal yasanın onayladığı, yani ona bir çocuk veren kadın. Aşk ancak bir çocukla meşru olur, yasa yerine gelir. Yasanın nihai zaferini onaylayan gelecek çocuk, babalığı ve otoritenin ikame edilmesini vaat eder; çocuk,

filmin orasında burasında olmadık biçimde ortaya çıkan ve hareket etikçe iğrenç mekanik sesler çıkaran şu münasebetsiz oyuncak ördeği kovalamaya gelmiştir. –

Gerçekten mi? Yani operasyon başarılı oldu, otorite ikame edildi ve her şey (“adalet”) yerini buldu, oyuncak ördek yok oldu mu? Topluma dönmek, toplumsal bir yer edinebilmek, bir gün baba olarak çağrılmak için cezaevine giren bir adam, üç cinayet, babasız büyüyen bir çocuk, kocasını bekleyen bir kadın... Toplumsal ilişkiler baştan aşağı tarumar olmuştur. Böylece *Kanun Namına*, teknoloji, bilim ve yasanın, polisin ve kanunun yönetemediği yerde bambaşka bir yasanın yattığını itiraf etmiş olur: *cinsel farkın yasası, arzunun yasası*.

### **Sinemanın Edebi Çılgınlığı**

Elbette her şey bu kaçınılmaz itiraf sanki yapılmamış gibi sunulur. Çünkü yukarıda belirttiğim gibi, *Kanun Namına*, bedeni modern bir yasa içinde yeniden kurmaya ve modern bir beden kurmaya çabalar, yeni bir duyuşal-motor şema. Bedeni her kurma çabası, özellikle sinemada ve sinemasal bedeni kurma çabası ister istemez şemalar ve stereotiplerle (koruyucu baba, yoz zengin, hafif kadın, temiz aşk, namuslu işçi, zayıf erkek, vb) çalışmak zorunda kalır, yani pratik, gündelik kodlara bağlı kalır. Ama modern beden bir türlü kurulamadığı (kumanda edilemediği) için otorite, kumanda ve babalık vaadi, çocuğun gelecek bedenine gönderilerek ertelenir.

Peki neden böyle oluyor? Belki de bir ayırım yapmalıyız: Her şey bize, öznel ve bedensel bir süreç olarak “modern-oluş”un (şehirli-oluş, âşık-oluş...) “modernleşme” denilen organize ve amaçlı toplumsal düzenlemeden önce geldiğini göstermiyor mu, ona tâbi, onun sonucuymuş gibi dursa bile? Anlatıların hep aşkla ve tutkuyla uğraşması boşuna olmasa gerek.<sup>16</sup> Ama bu olaysal, sarsıntılı önceliğin *anlatılamaması* “modern-oluş” sürecini taklit edilecek bir model, izlenecek bir otorite haline dönüştürmektedir: stereotip ve şema. Bir sanat yapıtı olarak *Kanun Namına*’nın başarısı, kendini semboliğin hareketine açması, yani stereotiplerinden ve şemalarından bambaşka bir imgeyi yaratmasıdır: oyuncak ördek.

<sup>16</sup> Mustafa Kemal’in Selanik “kaybedilince” duyduğu acı ve öfke, gençliğinin rihtım boyunun ve meyhanelerinin tamamen kaybolduğunu, artık dönemeyeceğini birdenbire fark etmesinden değil mi?

Stereotip ve şema, her zaman modele dayanır ve modeller, yani kendinden önce geleni bilir ve onunla benzerlik ilişkisi kurar (örneğin ebeveyn-çocuk, baba-oğul). Halbuki oyuncak ördek bir benzerlik ilişkisine dayanmaz; bir model değil, kendini kaybettiren ve izlenmesi çaba gerektiren çelişik ve karışık bir çağrışımlar dizisi, bir oyun kurar. Onu önceki bir bilgiye bağlayamayız (halbuki hafif kadını, yoz zengini veya üvey anneyi hemen tanırız). Bu özellikleri adeta "fantazma" dediğimiz takıntılı düşünceyi veya hayâli hatırlatır –ki fantazma libidonun yarattığı türbülansı yakalayan ve tutan bir saplantıdır (ilk akla gelen örneği elbette aşk). Oyuncak ördeğin çıkardığı o dayanılmaz çirkinlikteki ötme sesi sanki libidinal türbülansın izi gibidir. Freud'dan hayli farklı bir yaklaşım getiren Pierre Klossowski'ye göre, fantazma iletilemez ve temsil edilemez (2017, s. 91-92). Ama Klossowski fantazmanın yine de bir sureti olabileceğini ileri sürer ve buna "simulakrum" der. Kendinden önceki hiçbir modele bağlanamayan, hiçbir şeyle benzerlik ilişkisi kurmayan oyuncak ördeği ve özellikle çıkardığı çirkin sesi Klossowski'nin kastettiği anlamda bir "simulakrum" olarak okuyabiliriz.<sup>17</sup> Simulakrum, stereotipleri ve şemaları bozarak, abartarak, çarpıtarak, yerinden oynatarak kurulur. Elbette oyuncak ördek alelade bir nesnedir, ama bambaşka bir yere konulmuş ve filmdeki tüm stereotipleri kendinde yoğunlaştırmıştır, adeta hepsi onun etrafında dönerler, ama o hiçbirine benzemez, özellikle feci sesiyle. Tersinden gidersek, stereotip aslında simulakrum'un ortak kullanıma, iletişime girerek iletilemez, benzemez boyutunu yitirmesidir.

*Kanun Namına*, tüm terbiyeli görüntüsüne ve saygın amaçlarına rağmen, hiç beklenmedik bir "edebi" çılgınlık yaparak, modernleşme serüveninin tam ortasına modelsizliği yerleştirir ve sorunun bambaşka bir yerde olduğunu ima eder: Sınıfsal ve cinsel güç ilişkilerinin savaş alanı olan beden ve öznel süreçleri. Böylece yıllardır bizi gütmekte olan birbirine zıt kültürel-siyasal kimliklerin ve programların neyi bastırdıklarını ister istemez göstermiş olur.

<sup>17</sup> Burada Lacan'ın "fallus" ve Klossowski'nin "simulakrum" kavramları arasında kurduğum bağlantı kuşkuyla kalmaktadır. Çünkü, kanımca, Lacan ne derse desin, "fallus" kavramı penis'in görsel temsili olarak onunla benzerlik ilkesine dayanır (ve Lacan'ın tüm kuramını cinsiyetçilik tehdidiyle başbaşa bırakır). Halbuki Klossowski'de simulakrum iletilemeyen, temsil edilemeyen, değiş-tokuşa ve ortak kullanıma girmeyen "fantazma"nın taklit edilmesidir. Bu iki kavram arasında kurulacak herhangi bir bağlantı ciddi bir kuramsal çalışma gerektiriyor.

## Kaynakça

Adorno, T. (1991). *Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture* (İng. çev. & ed. J. Bernstein). New York: Routledge.

Akad, L. (Yönetmen). (1952). *Kanun Namına*. [Film]. Türkiye: Kemal Film.

Aracagök, Z. (2009). *Desonance: Desonating (with) Deleuze*. VDM Verlag.

Arendt, H. (1961). What is Authority? *Between Past and Future* (s. 91-141) New York: Viking.

Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement-Image*. (İng. çev. H. Tomlinson & B. Habberjam). Minneapolis: University of Minnesota.

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. (İng. çev. H. Tomlinson & B. Habberjam). Minneapolis: University of Minnesota.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1983). *Anti-Oedipus*. (İng. çev. R. Hurley, M. Seem & H. Lane). Minneapolis: University of Minnesota.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1994). *What is Philosophy?* (İng. çev. H. Tomlinson ve G. Burchell). New York: Columbia University Press.

Erdoğan, N. (1998). Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama between 1965 and 1975. *Screen*, 39 (3), 259-271.

Erdoğan, N. (2002). Mute Bodies and Disembodied Voices: Notes on Sound in Turkish Popular Cinema, *Screen*, 43(3), 233-249.

Freud, S. (2010) *Interpretation of Dreams* (İng. çev. J. Strechly). New York: Basic Books.

Gürata, A. (2006). Translating Modernity: Remakes in Turkish Cinema. Eds. D. Eleftheoritis & G. Needham, *Asian Cinemas: A Reader and Guide* (s. 242-254). Edinburg: Edinburgh University Press.

Klossowski, P. (2017). *Living Currency*. (İng. çev. & ed. V. W. Cisney, N. Morar & D. W. Smith). New York: Bloomsbury.

Kojeve, A. (2014). *The Notion of Authority: A Brief Presentation*. (İng. çev. H. Weslati). New York: Verso.

Lacan, J. (2006). *Ecrits: The First Complete Edition in English*. (İng. çev. B. Fink). New York: W. W. Norton & Co.

Merleau-Ponty, M. (2002). *Phenomenology of Perception* (İng. çev. C. Smith). New York: Routledge.

Refiğ, H. (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket.

Smith, D. (2004). The Inverse Side of the Structure: Zizek on Lacan and Deleuze. *Criticism*, 46(4), 635-650.

Valery, P. (1989). Some Simple Reflections on the Body. Ed. M. Feher, R. Naddaf & R. Razi, *Fragments for a History of Human Body, Part 2*, (s. 395-402). New York: Zone Books.