

YENİ TÜRK SİNEMASINDA FALLİK BİR SIZINTI OLARAK BALIK İMGESİ

•••

Gamze Hakverdi

Hacettepe Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Öz

Bu çalışmada *Korkuyorum Anne*, *Süt*, *Uzak*, *Filler* ve *Çimen* filmlerinde karşımıza çıkan balık imgesi fallik bir sızıntı olarak tartışılmıştır. Sözü edilen filmlerde balık imgesi erkek karakterlerle ilişkili olarak ortaya çıkar. Filmlerde, balık tutma ya da balık satma edimlerinin erkek karakterlere erk kazandıran ya da var olan eril gücü destekleyen bir imgesel karşılığı varken; verilen erk kayıplarının fallusa alınmış ölümcül bir darbe gibi, bir balığın can çekişmesi olarak görselleştirildiği görülmektedir. İncelenen metinlerin hemen hiçbirinde balık imgesi anlatıyla ilişkili olarak yer almaz. Dolayısıyla imgenin filmlerde yer almasının yalnızca erkek karakterlere yönelik fallik bir meseleyi duyumsatmaya hizmet ettiği söylenebilir. Bu nedenle balık imgesi bu çalışmada, sezgisel bir bilgiyi izleyiciye aktaran imgesel bir sızıntı olarak ele alınarak, tartışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Korkuyorum Anne*, *Süt*, *Uzak*, *Filler* ve *Çimen*, balık imgesi, erk kazanımı, erk kaybı, erkeklik, fallik sızıntı.

•••

Fish Image as a Phallic *Leak* in New Turkish Cinema

Abstract

This article focuses on the “fish image” that appears in a number of films by various directors in the new Turkish cinema: *Korkuyorum Anne* (*Mommy, I'm Scared!*), *Süt* (*Milk*), *Uzak* (*Distant*), *Filler* ve *Çimen* (*Elephants and Grass*). In the films discussed, the image of a fish becomes a phallic *leak* that points to the dichotomy of gaining or losing masculine potency. This essay discusses the fish image that appears in fishing and fish-trading scenes, signifying phallic gain in some films, but in other films it represents the phallus in a moribund state, thus signifying a loss of male potency. In these films, fish images are not directly related to the narrative; they are visual *leaks* that evoke phallic issues.

Keywords: *Korkuyorum Anne*, *Süt*, *Uzak*, *Filler* ve *Çimen*, fish image, gaining potency, losing potency, masculinity, phallic *leak*.

Giriş

Bu çalışmada, yeni Türk sinemasının farklı yönetmenleri tarafından yapılmış dört filminde tekrarlayan bir imge olarak karşımıza çıkan balık imgesinin, filme görsel olarak eklenme biçimi ve bu imgenin filmin duyum düzleminde nasıl karşılık bulduğu tartışılmıştır. Genel olarak filmlerin anlatısıyla doğrudan bir ilgisi bulunmamasına rağmen, filmde var olan fallik bir meseleyi duyumsatan balık imgesi, tam da bu nedenle metinsel bir sızıntı olarak ele alınmıştır.¹ Balık imgesi incelenen filmlerde yalnızca erkek karakterleri etkileyen bir şekilde görünür olur ve hepsinde erk kazancı ya da kaybı ile ilişkili olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla bu çalışmanın ana tartışmasını, balık imgesinin filmin duyum düzlemine eklenen ve izleyiciye sezgisel bir bilgi olarak iletilen fallik karşılıkları oluşturmaktadır.

Fallus, öznenin kendi içinde ve öznelere arası ilişkilerde anahtar bir rol oynayan bir terim olarak, erkeğin cinsel organına karşılık gelir.² Jacques Lacan “fallus” terimini, penisin hayali ve sembolik bir temsili olarak, penisin anatomik rolünden ayırmak için kullanır. Fallus, hem erkek hem kadın için elde edilmeye çalışılan bir tamamlayıcı nesne, güç, yetenek ya da statü olabilir. Bu yönüyle fallus, her iki cinsiyet için de giderilmeye çalışılan eksiklik, elde edilmeye çalışılan erktir. Sarup, *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm* adlı çalışmasının *Lacan ve Psikanaliz* başlıklı bölümünde Lacancı fallus kavrayışına yönelik sunları söyler:

“Penis” ile “fallus”u iki ayrı kavram olarak birbirinden ayıran Lacancılar, cinsiyet açısından ortada fallusa sahip olmaya yönelik bir eşitsizlik olmadığını savunurlar. Penis, erkeğin sahip olduğu, kadının sahip olmadığı bir şeydir; oysa fallus bir iktidar simgesi olarak ne erkeğin ne de kadının sahip olduğu bir şeydir. Lacan bütün düşlemlerimizin bütünlüğe erişme arzumuzun simgesel birer tasarımı olduğunu söyler. Eğer fallusa sahip olsaydık ya da başkalarının fallusuna sahip olmuş olsaydık, o zaman bir

¹ Hegel’e göre, “sanat eseri kendisini duyusal kavrayışa sunar. Sanat eseri, içsel ya da dışsal duygu için, duyusal sezgi ve tasarımlar için vardır”. Hegel’in sözünü ettiği duyusal bilgi, yalnızca bakma, görme, işitme gibi duyu organlarından elde edilen bilgiden ibaret değildir. Sanattan elde edilen duyusal bilgi tinin devreye girmesiyle bir sezgisel süreci de harekete geçirerek elde edilir. “Bu şekilde sanatın duyusal yönü *tinselleşmiştir*, çünkü tin sanatta *duyusal* kılınmış olarak ortaya çıkar” (1994, s. 35-39). Bu yönüyle artık bu bilginin *duyumsama* sonucunda elde edildiği söylenebilir.

² Freud, fallus terimini simgesel ve anatomik anlamları açısından iki ayrı düzlemde incelemeyi. Freud, bebeğin üç ile beş yaşları arasındaki dönemini, fallik dönem olarak adlandırır. Bu dönemde, her iki cinsiyetten bebekler, penisin varlığı ya da yokluğu sorunsalı ile karşı karşıyadırlar (Penot, 2005, s. 1264; Fodor & Gaynor, 1950, s. 141-142).

biçimde bütünlüğe de ulaşabileceğimizi düşünmeye eğilimliyizdir. Başka türlü söylersek, fallus Başkası ile eksiksiz bir birleşmeye duyduğumuz temeldeki arzunun bir gösterenidir. Fallus doluluğu imler; yokluğunu çektiğimiz bütünlüğün gösterenidir o (Sarup, 2004, s. 31).

Balık, birçok kültürde fallik bir semboldür. Werness, Kuzey Rönesans sanatında balık figürünün fallik kullanımlarına ve Flemenkçe argosunda balık sözcüğünün fallik çağrışımlarına örnekler verir. Werness'e göre, balık figürünün fallik anlamları, balığın şeklinden, hızlı ve çok üreyen doğasından kaynaklanır (2004, s. 176-180). Fallik çağrışımlar taşıyan "balık" sözcüğüne farklı dillerin argolarında da rastlamak mümkündür. "İtalyan dilinin Napolitan diyalektiği argosunda balık (*pesce*) sözcüğü, erkek cinsel organının direkt karşılığı olarak kullanılır" (Radcliffe, 1969, s. 126). Balık tutmak ise, bir edim olarak doğrudan erk göstergesi ve "yapabilme/eyleyebilme" yeteneğinin kanıtıdır. Cirlot'a göre balıkçı, ulaşılması güç olan kaynaklara ulaşır, bu kaynaklarla hem kendini hem de başkalarını besleyebilme yeteneği olan kişidir ve bu yönüyle bir doktor gibi hayatın bilgisini taşır (1971, s. 108).

Balık imgesinin fallik göstergeye dönüştüğü eserlerden biri, Melville'in dünya edebiyatının klasiklerinden biri sayılan *Moby Dick* romanıdır. *Moby Dick*, beyaz balınayı avlamak için yola çıkan Kaptan Ahab ve mürettebatının denizdeki serüvenini, bazı bölümlerinde belge niteliği taşıyabilecek kadar teknik bir dille, bazı bölümlerinde ise düzyazı şeklinde yazılmış bir şiirsellikle anlatır. *Moby Dick* romanı farklı okumalara fazlasıyla açıktır ve her okumada okurun kendi anlamlandırmasıyla birlikte yeniden doğan bir "açık yapıttır".³ *Moby Dick* üzerine çok çeşitli eleştiriler ve tezler yazılmış, romanın politik, ekonomik ve ideolojik okumaları yapılmış; romandaki sembolik anlamlar ve kurulan alegoriler üzerine sayısız argümanlar üretilmiştir.

Romanın büyük bir kısmında, Nantucket'ten Pequod adlı gemiyle yola çıkan Kaptan Ahab'ın mürettebatıyla birlikte, beyaz balina Moby Dick'ten intikam almak için Atlantik, Hint, Pasifik okyanusları boyunca Moby Dick'i araması ve bu süreçte karşılaştıkları olaylar anlatılmaktadır. Kaptan Ahab, daha önceki bir balina avı sırasında deniz canavarı olarak da tasvir edilen beyaz balina Moby Dick ile karşılaşmış ve onu avlamaya çalışırken bir bacağı kaybetmiştir. Romanın 34. bölümünde Kaptan Ahab, mürettebatına yolculuğun amacını şöyle açıklar:

Evet çocuklar, Moby Dick kopardı bacağı, Moby Dick yüzünden bu ölü kemik parçasına dayanır oldum. [...] O uğursuz Beyaz Balina yıktı beni; ömrüm boyunca, tahta bacaklı acemi bir denizci kalacağım onun yüzünden... [...] Ümit burnunda kovalayacağım onu, Horn burnunda da! Norveç girdaplarında kovalayacağım onu, cehennem dibine de gitse,

³ Eco, bir yapıtın pek çok farklı yönelim ve anlam sunduğu oranda saf kişiliğin yansıması olduğunu söyler. "Her bir yorum yapıtı açıklar, ama onu tüketmez; her bir yorum yapıtı hakiki kılar, ama yapıtın mümkün olan tüm öbür yorumlarının bir tamamlayıcısıdır yalnızca. Kısacası, diyebiliriz ki, her bir yorum izleyiciye yapıtın tamam ve tatmin edici bir uyarlamasını sunar, ama aynı zamanda da izleyici açısından bakınca, yapıtı tamamlanmamış kılar, çünkü yapıtın ortaya koyabileceği tüm sanatsal çözümlerini eşzamanlı olarak veremez" (2001, s. 27).

bırakmayacağım peşini. Sizler onun için bindiniz bu gemiye. Bu beyaz balınayı avlamak için! Dünyanın dört bir bucağında onu arayıp bulmak, ona kara kanlar fişkırtmak, onu gebertip tersyüz etmek için! Ne diyorsunuz çocuklar el ele veriyor muyuz? Siz yiğit adamlara benziyorsunuz. Var mısınız bu işte? (Melville, 2001, s. 222).

Bu konuşmadan sonra, Ahab'ın intikamı tüm mürettebatın intikamı olur: “Varız, varız! Bütün gözler Beyaz Balina’da olsun! Keskin mızraklar yesin Moby Dick!” (Melville, 2001, s. 222). Bu konuşmanın da açıkça gösterdiği üzere, beyaz balınayı avlamak Kaptan Ahab’ı yeniden bütünlüğe ulaştıracak, balina tarafından tüketilmiş eril gücüne yeniden kavuşmasını sağlayacaktır. Fakat Ahab’ın intikam düşü gerçekleşmeyecek, gemi beyaz balina tarafından alabora edilecek ve “denizin alabildiğince geniş kefenine” sarılacaktır (Melville, 2001, s. 685).



Korkuyorum Anne (Ali'nin balık dükkânı işlettiği zamanlardan kalan fotoğrafı)

Kitabın sonunda Melville'in mektuplarına yer verilir. Melville, kitabını okuyup beğenisini ileten Sophia Hawthorne'a romanı beğenmesine çok şaşırdığını belirterek şunları söyler: “Bu kitabı beğenmeniz doğrusu beni pek şaşırttı. Kitabı beğenen *erkekler* olmadı değil; ama *kadınlar* arasında beğenen yalnız siz oldunuz. Kadınlar genelde denizden pek hazzetmez de...” (Melville, 2001, s. 706, vurgular Melville'e aittir). Melville'in bu uyarısının, romanını fazlaca eril bulmasından ve tüm romanın aslında erkeksi bir “ele geçirme, avlama” hikâyesi olmasından kaynaklandığı varsayılabılır. Tüm roman boyunca Kaptan Ahab ve mürettebatının ele geçirmek için ölümü bile göze aldıkları beyaz balina, yalnızca ekonomik getirisi nedeniyle değil, o avlanarak elde edilecek zaferin, Ahab'ın kaybedilmiş fallusunun telafisi olması nedeniyle de avlanmalıdır. Moby Dick tarafından bir anlamda kastre edilmiş olan Ahab için bu intikam, varoluşunun bir öncülü haline gelmiştir. Moby Dick'in öldürülmesiyle elde elde edilebilecek zafer, Ahab'ın yokluğunu her an çok derinden hissettiği kaybedilmiş bacağına protezi haline gelerek onu yeniden bütünlüğe kavuşturacaktır.

Papaz Cübbesi başlıklı bölümde Melville, balinanın cinsel organının derisinin yüzülüp, ters yüz edilerek cüppe yapılışını betimler. Lawrence'a göre,

dünya edebiyat literatürünün en eski fallik sembolizmine sahip pasajlarından biri olan *Papaz Cübbesi* bölümünde yapılışı tasvir edilen cübbe, bir anlamda giyilerek elde edilen bir fallus işlevi görür (1960, s. 41). Görevi balınadan çıkarılan iri yağ parçalarını kıymak olan Kıyııcı, kendisi için özel yapılmış ve balınanın cinsel organının koyu renkli derisinden elde edilen bu cübbeyi giyer. Melville, bu cübbenin Kıyııcı'yı kutsal bir görünüme büründüğünü söyler. Bu kutsal görünümü şöyle betimler:

Kıyııcı, sivri ucuna doğru olan bölümden uçayak kadarını keser, öteki ucuna da kollarını geçirmek için iki delik açar. Sonra deriyi, bir cübbeymiş gibi sırtına geçirir. İşte o zaman kıyııcı, mesleğinin kutsal kılığına bürünmüş olarak karşınıza çıkar. Aynı meslekte çalışanların oldum olası giydikleri bu cübbe, özel görevini yerine getirirken, kıyııcıyı elverişli biçimde koruyabilecek tek kılıktır. Kıyııcının özel görevi ise, kazanlara atılacak olan iri yağ parçalarını kıymaktır. Bir ucu küpeşteye dayanan, acayip, at biçiminde bir tahta parçası üstünde yapılır bu iş. Kendinden geçmiş, söylev veren bir adamın elindeki kâğıtlar nasıl hızla kürsüye düşerse, kıyılan yağlar da, bu at biçimindeki tahtanın altındaki kocaman teknenin içine aynı hızla düşerler. Saygıyla karalara bürünmüş, yüksek bir kürsüde duran, olanca dikkatini Kutsal Kitap yaprakları⁴ üstünde toplayan bu kıyııcı, başpiskoposluk ya da papalık işine öyle eşsiz bir adaydır ki! (Melville, 2001, s. 507).

Cübbeyi giyen Kıyııcı, kutsal bir görünümü, dolayısıyla fallik bir gücü ele geçirmiş olur. Leland S. Person, balınanın cinsel organının derisini giymenin doğrudan fallik bir gösterge olduğunu belirtmekle birlikte, bunu yapabilmek için balınayı öldürüp, cinsel organı gövdesinden ayırmayı paradoksal bulur. Balınanın öldürülüp, cinsel organının gövdesinden ayrılması bir anlamda yaşamsal eril gücün de öldürülmesi, bu organın sağladığı tüm fiziksel ve sembolik erkin tüketilmesi anlamına gelir. Bu yönüyle, Person'a göre cübbe, artık "boş bir fallustur" (2004, s. 114). Erkin, ancak balına öldürüldüğü zaman elde edilebilecek olması durumu oldukça ironiktir; çünkü hem balınanın koşulsuz üstünlüğünü, hem de bu üstünlüğe rağmen onu ele geçirmenin mümkünüğünü aynı anda gösterir.

Buradan hareketle *Moby Dick*, göstereni "avlamak" olan ideal erillik ile aynı anda "avlanabilir" olma – Ahab'ın bacağı kaybetmesi ya da geminin *Moby Dick* tarafından batırılması örneklerinde olduğu gibi – gerilimini içinde barındıran bir anlatıya dönüşür. Balına, romanın erkek kahramanları için "avlanan", üzerinde güç kullanılarak ehil hale getirilen bir nesneyken; aynı anda "avlayan" haline gelir ve eril gücü kaybetme tehlikesinin üzerinden aktarıldığı bir belirtisel göstergeye dönüşür.

Elizabeth Grosz'un da belirttiği gibi, fallus sembolik olarak güç dağılımı, söz sahibi olma ve sosyal konumun bir tür göstereni ya da işaretidir (1990, s. 125). Tam da böyle bir gösteren olması nedeniyle gösterilenine, kendine özgü,

⁴ Kutsal Kitap Yapraklarına ilişkin Melville'in düştüğü not, bu cümleyi daha anlaşılır kılar. "Kutsal Kitap Yaprakları! Kutsal Kitap Yaprakları! Yardımcı kaptanlar işte böyle bağıırır kıyııcıya. Söylemek istedikleri şudur: Kıyııcı özene bezene, yağ tabakasını elinden geldiğince ince dilimler halinde kesmelidir, çünkü o zaman yağ, hem daha çabuk eritilir, hem miktarı bir hayli artar, hem de daha saf ve temiz olur belki" (Melville, 2001, s. 507).

somut bağlamı içinde kavuşur ve diğer gösterenlerle anlık ilişkiler içinde anlam kazanır. Bu metin bağlamında fallus, avlama ve avlanma dikotomisi içinde elde edilir ya da kaybedilir. Balina bu çatışmanın her iki tarafını da aynı anda imleyen bir gösterge haline gelir.



Korkuyorum Anne (Babanın gençlik fotoğrafı)

Böylesine fallik bir çağrışıma sahip olan balık imgesi *Korkuyorum Anne*, *Süt*, *Uzak* ve *Filler ve Çimen* filmlerinde doğrudan erkek karakterle ilişkili olarak ortaya çıkar. Erkek karakterlerin erk kazanımlarını, bu yöndeki çabalarını ya da erk kayıplarını görselleştiren balık imgesi, bu yönüyle fallik bir meseleyi izleyiciye duyumsatan imgelerden biri haline gelir. Bu imgenin filmlere eklenme biçimiyle, eril kazanımlar ve kaygılar izleyiciye sezgisel bir süreçle aktarılmış olur. İncelenen filmlerde, balık tutma/avlama, balık satma gibi edimler bir erk kazanımını ortaya koyar. Bu noktada, *Moby Dick* romanında da tasvir edildiği gibi avlanan balık bir erk kaynağıdır. Erk kaybında ise erkek karakterlerin eril gücü bir yer değiştirme ile can çekişen balıklar üzerinden izleyiciye aktarılır. Kıyıcı tarafından cinsel organının derisi yüzülüp cübbe yapılan balinalar gibi, içinde buldukları koşullar tarafından bozguna uğratan erkek karakterlerin yitirdikleri eril güç, can çekişen balık imgeleriyle izleyiciye duyumsatılır. Avlanan bu kez erkeğin fallusudur. Fallusun imgesel karşılığı ise ölmekte olan balıklardır.

Korkuyorum Anne Filminde Balık İmgesi

Korkuyorum Anne (Reha Erdem, 2004), İstanbul'da bir mahallede aynı apartmanda birlikte yaşayan komşuların hikâyesini anlatır. Orta yaşa gelmiş Ali, emekli bir sağlık memuru olan babası Rasih Bey ile birlikte yaşar. Komşuları terzi Neriman, oğlu Ketem ve köpekleri Çakır, sevgilisi tarafından terk edilmiş olmasına rağmen karnındaki bebeği dünyaya getirmeye kararlı olan İpek ve onun evini kiralayan jimnastikçi Ümit, apartman görevlisi Rıza, karısı Selvi ve oğlu Çetin, mahallenin kasabı Kemal, hep birlikte büyük bir aile gibidir. Erken yaşta annesini kaybetmiş olan Ali, sıklıkla otoriter ve disiplinli babasının eleştirilerine maruz kalmaktadır. Film, taksici şoförlüğü yapan Ali'nin kaza geçirmesiyle başlar. Ali kazada hafızasını kaybeder. Ali'nin kafa karışıklığı, herkesi içine alan neşeli bir karmaşaya dönüşür. Bu neşeli karmaşa baba-oğul

(Rasih-Ali) ve anne-oğul (Neriman-Keten) arasındaki erk çatışmasını da görünür kılar.

Bu erk çatışmasının ana karakterlerinden biri olan Ali, ataerkil toplumun kendisine atfettiği güç ve bağımsızlıktan yoksundur. Bu yoksunluk kendisine sürekli çeşitli şekillerde hatırlatılmakta ve bunun ıstırabını yaşaması beklenmektedir. Ali'nin annenin erken kaybını yaşamış bir karakter olarak, psikolojik olgunlaşma sürecinde başarısızlıklarla ve ketlenmelerle karşılaştığı her halinden bellidir. Ali, annesini sürekli kendisini tamamlamak üzere “çağırır”:
“Korkuyorum anneciğim”. Ali'nin erken kopmak zorunda kaldığı annesi, yokluğuyla Ali'yi sürekli kastre etmekte ve eksik bırakmaktadır. Annesi eğer bir anda yeniden var olursa, Ali tüm yetersizliklerinin üstesinden gelebilecek gibidir. Ali için anne ne kadar eksik ise, baba da aşırı kudreti ve buyurganlığıyla o kadar fazladır.⁵ Ali, belki de tam bu yüzden taksicilik yaparken yaşadığı kötü tecrübeden sonra geçici olarak hafızasını yitirdiğinde, sürekli annesini sayıklarken, babasını “hatırlamamak” için direnir. Kazadan bir süre sonra apartmandaki tüm komşularını, hatta terzi Neriman'ın köpeği Çakır'ı bile hatırlayan Ali'nin hatırlamadığı tek kişi babasıdır. Ali, babasına “Rasih Amca” diye seslenir. Oğlunun sürekli olarak “Rasih Amca” diye seslendiği Rasih Bey, bu duruma sinirlenir hatta alınganlık göstermeye başlar. Filmin hemen girişinde, kendisine ne hatırladığını soran babasına “Hatırlamıyorum, Rasih Amca,” cevabını veren Ali, bu cevabıyla babasının deliye dönmesine neden olur. Rasih, oturduğu yerden ayağa kalkarak, yüksek sesle “Ne amcası be! Babanım ben senin! Ba-ba-nım! Ba-ban! Baban! Ba-ba! Baban! Ba-ba-baban!” der.

Aynı sahnenin devamında Ali'nin hafızasını yerine getirmek için onunla konuşmaya ve ona kim olduğunu hatırlatmaya çalışan Neriman'ı, oğlu Keten'i, babası Rasih'i ve Selvi'yi Ali'nin evinde görürüz. Rasih Bey, Ali'nin hafızasının yerine gelmesi için komşularla birlikte yaptıkları konuşma sırasında Ali'nin “tembelin teki” olduğunu söyler ve Ali'yi “Ne evde işe yaradın, ne de sokakta!” diyerek azarlar. Sonraki sözlerden Ali'nin taksicilikten önce balıkçı dükkânı işlettiği ve bu dükkânı batırdığı anlaşılır. Rasih Bey, Ali'ye bu başarısızlığını “300 kilo çipura! Koca dükkânı batırdın!” diyerek bir kez daha hatırlatır. “Balıkçı dükkânını batırmak” filmin anlatısının oldukça ironik bir yanını ortaya koyar niteliktedir. Böylelikle Ali'nin bir dükkân işletip para kazanma erkinden yoksun olduğu bilgisi izleyiciye aktarılır. Bu dükkânın balıkçı dükkânı olması, filmin ilerleyen sekanslarında kazanılamamış bir fallus olarak kendini gösterecek balık imgesini imler niteliktedir.

Balık imgesi filmde ilk kez babası Ali'ye hafızasını yerine getirmek için bazı fotoğraflar gösterdiğinde görünür olur. İlk fotoğraf Ali küçükken, annesiyle gittiği bir piknikte çekilmiştir. Ali, pikniğe dair tüm detayları –örneğin piknik sonrası topunu kaybettiğini– hatırlamaktadır. Sonra Ali'nin askerlik döneminden bir fotoğraf görüntüye gelir. Ali fotoğrafa bakıp, “burada belim çok ağırırdu,” der. Daha sonra Ali'nin siyah beyaz bir çocukluk fotoğrafı daha gösterilir. Ali, “burada gülüyorum,” der. Ali, çocukluğunu tüm neşesi ile hatırlamaktadır ama

⁵ Umur Tümay Arslan, 70'lerin Yeşilçam filmlerinde “baba”nın ya *eksiklik* ya da *fazlalık* olarak var olduğunu söyler. Baba, Yeşilçam'da ya yokluğu sürekli telafi edilmeye çalışılan bir *eksiklik* ya da aşırı güçlülüğü ile çatışma yaratan bir *fazlalık* görünümündedir (2005, s. 11).

yetişkinlik onun için “bel ağrısı” ile özdeşdir. Daha sonra babası, elinde iki balık tuttuğu ve yanında arkadaşlarının olduğu kendi gençlik fotoğrafını gösterir. Ali, babasının gençliğine ait bu fotoğrafta henüz küçük bir çocuktur ve küçük bedeninin yarısı kadraja girebilmiş, diğer yarısı kadrajın dışında kalmıştır. Babasının tuttuğu iki balıkla gülümsediği fotoğrafta Ali kısmen çerçeve dışıdır. Başka bir deyişle, babasının erk alanında Ali yarı görünmezdir. Babasının gösterdiği fotoğrafa bakan Ali, çerçeveye kısmen girmiş olan kendine bakarken, bu görünmezlik durumunu tasdik edencesine “Burada ben yokum,” der. Babası ise, Ali’nin adeta fotoğrafın kadrajına zorla sokulmuş gibi duran çocuk bedenini yeniden işaret ederek üsteler: “Bu sensin işte!”

Daha sonra Ali’nin sağlık memuru babası tarafından yapılmış sünnetinin fotoğrafları gösterilir. Ali, bu sünnet fotoğraflarına bakar ve “Burada korkuyorum,” der. Babası ise “Sen hep korkardın zaten,” diye cevap verir. Sonraki fotoğraflardan birinde ise babası, Ali’ye üniformalı bir grup fotoğrafını gösterir. Ali, “Burada yokum,” der. Babası onaylar, “Burada yoksun!”. Bu üniformalı grup fotoğrafı bir süperego temsilidir. Süperego, Freud’un yapısal teorisinde, psişenin üç kurucu ögesinden biridir. Toplum tarafından talep edilen kültürel ideali bireye aktaran ebeveynlerin, özellikle babanın otoritesinin, içselleştirilmesi sonucu gelişir. Freud’a göre, çocuk büyüdüğünde babanın rolü, öğretmenler ve diğer otorite sahipleri tarafından sürdürülür. Böylelikle din, ahlak ve diğer sosyal değerler bireye aktarılır. Ebeveynlerin kendi süperegoaları, bu aktarım sürecinde önemli rol oynar. Dolayısıyla süperego, öznel ve nesiller arasıdır (Freud, 1973, s. 28-39). Bu üniformalı grubun bulunduğu fotoğraf, Ali’nin babası Rasih Bey’in mükemmel şekilde içselleştirip, oğluna taşımakta yetersiz kaldığı süperegonun görsel bir karşılığı haline gelir. Ali, babasının ondan beklediği gibi sağlık memuru ya da üniformalı bir iş sahibi olamamıştır. Başka bir deyişle süperegonun ideal olarak tanımladığı rollerden birine girememiş, otuzlu yaşlarında ama bir türlü yetişkin olamamış, her girdiği işi “yalandan” yapan ve balıkçı dükkânını batıran bir ergen olarak kalmıştır. Ali’nin babası, bu üniformalı grup içinde oğlunu görme olanağına erişememiştir. Bu durumu sürekli yüksek sesle ve başkalarının önünde dillendirmekten, Ali’ye eleştirilerde bulunmaktan, sitem etmekten geri durmaz. Ali ise ne yaparsa yapsın babasının ondan beklediği gibi olamayacağını bilir, babasının eleştiri ve sitemlerine kulak asmaz, hatta onu “hatırlamayarak” ona karşı direnir. “Reha Erdem’in tüm filmlerinde genel olarak ebeveynlere ama özel olarak ataerkil otoriteye karşı duyulan derin bir öfke ve isyan vardır. Ya da daha geniş bir ifadeyle söyleyecek olursak; eril olana, iktidarda olana, bir iktidar aracı olarak fallusa karşıdır bu isyan” (Acar, 2009, s. 33).⁶

Sonraki fotoğraflardan birinde Ali’nin balıkçı dükkânı işlettiği günlerinden kalan bir fotoğraf görüntüye gelir. Bu fotoğraf, Ali’nin duruşu,

⁶ Reha Erdem filmlerinde yetişkin olmakla ilgili filmler arası birçok ilişkiye rastlamak mümkündür. Engin Ertan bu filmlerdeki bağlantıları kısaca şöyle özetler: “*Korkuyorum Anne*’de büyüme meselesini yetişkin bir erkeğe evrilme sürecinin aşamaları (sünnet, askerlik, evlilik, evden ayrılma) üzerinden ele alan yönetmen, *Beş Vakit*’te ataerkil imgelerle çarpışmanın hayat boyu sürdüğünü vurguluyor. *Beş Vakit*’te cezalandırıldıkça babalarını daha da sevmeyen oğullar kadar, dedelerden azar işiten ve akabinde gözyaşı döken babalar da var” (Ertan, 2009, s. 108).

verdiği poz, balıkların tutuluş biçimi, cinsi ve büyüklüğü açısından, daha önce söz edilen Rasih Bey'in gençliğinde çekilen fotoğrafın çok benzeridir. Bu fotoğrafta babanın temsil ettiği fallus, performatif olarak yeniden üretilir. Babasının iktidar alanının dışına çıkamayan Ali, bu iktidar alanında görünür olmak için, iktidarın göstergelerini devralır ve sahip olamadığı erki bu göstergeler aracılığıyla “taklit eder”. Ali'nin ve babasının ellerinde tuttıkları balıkların tutuluş biçiminin ve büyüklüğünün çok benzer olması, Ali'nin babasının fallusunu performatif olarak üretmeye çalıştığı bilgisini izleyiciye duyumsatır. Bu noktada balık imgesi filmde fallik bir sızıntı haline gelir; sahip olunan ya da taklit edilen erkin bir göstereni olur.⁷

Baba için balık tutma erki, sahip olunan tek erk değildir. Babanın kendine ve topluma kanıtlamış olduğu başka birçok yetkinliği vardır. Baba karşısında ketlenen, korktuğunu söyleyen, kaybettiği annesini sayıklayan ergen-yetişkin Ali için ise, iki büyük balıkla çekilen bu fotoğraf, babanın kolayca performansa dönüştürülebilecek bu eyleyebilme erkini geçici olarak devralıp, fotoğrafla kayda geçirdiği anlık bir fallus üretimidir. Böylelikle Ali geçmişte kalmış bir anda, zafer dolu bir yüz ifadesiyle ve muktedir bir pozla süperego düzleminde anlık bir konfor edinmiş ve bu anı fotoğrafta saklayarak, istediği zaman ona dönebilme olanağına sahip olmuştur. Bu fotoğrafla Ali, babasının ondan beklediği yetkinlik ölçütleri içinde “görünür olur”. Fotoğrafın çekildiği anda, “tıpkı babası gibi” olur; bir süreliğine “babasının gömleğini giyer”.⁸

Süt Filminde Balık İmgesi

Süt (Semih Kaplanoğlu, 2008) filminde de benzer şekilde fallik bir sızıntı olarak okunabilecek balık imgesi karşımıza çıkar. Tire'de yaşayan Yusuf ve annesi için hayat, babanın yokluğu ve ürettikleri süt ürünlerinin onları geçindirmeye yetmemesi gibi nedenlerle her gün biraz daha zorlaşır. Yusuf üniversite sınavını kazanamaz, askerliğe hastalığı nedeniyle kabul edilmez ve evlerini geçindirecek bir iş bulmaya da çok gönüllü sayılmaz. Yusuf, şiire meraklıdır ve tek amacı yazdığı şiirlerin edebiyat dergilerinde yayımlanmasıdır. Annesi Yusuf'un yazdıkları ile çok ilgilenmez, bir an önce bir iş bulup, evi

⁷ Barthes'a göre, bazı fotoğrafların “ahlaki ve politik bir kültürün akılcı aracılığını” gerektirmesi Latince *studium* olarak tarif edilebilecek bir hevesli kendini verme olarak açıklanabilir. *Studium* fotoğrafa kültürel olarak katılmadır. Barthes *studium*'u şöyle açıklar: “*Studium*'u fark etmem demek, kuşkusuz fotoğrafçının niyetleriyle karşı karşıya gelmem, onlarla uyum içinde olmam, onları kabul veya reddetmem, ama onları her zaman anlamam ve kendi içimde tartışmam demektir. Çünkü (*studium*'un geldiği) kültür, yaratıcılarla tüketenler arasında varılan bir anlaşmadır” (1992, s. 42-60). *Korkuyorum Anne* filminde Rasih Bey'in oğlu Ali'ye geçmişi hatırlatıp, hafızasını yerine getirmek için birbiri ardına gösterdiği fotoğraflarda ise, *studium* her iki elde tutulan aynı büyüklükte iki balıktır. Fotoğraflar birbirlerine tıpatıp benzer ve izleyiciye baba ile oğlu arasındaki fallik meseleyi aktarırlar.

⁸ Bir sahnede Ali, “hatırlamadığı” babasına neden onun gömleğini giydiğini sorar: “Bu benim gömüğüm değil mi? Niye giydiniz?” Rasih Bey bu soruya, “Allah Allah! Bir de bunu tutturdu. Oğlum senin elbiselerin bana olmaz ki!” diyerek cevap verir. Hafızasını kaybetmeden önce çoğu kez “babasının gömleğini” giymeye çalışmış Ali, hafızasını kaybettikten sonra kendisinin gömüğünün babası tarafından giyilip giyilmediğini sorgulamaktadır.

geçindirmeye katkıda bulunmasını ister. Yusuf'un ise bedeni Tire'deyken ruhu başka yerlere doğru yolculuğa çıkmış gibidir. Annesi, yalnız olmanın ağırlığını ve ekonomik kaygılarını hafifletmek amacıyla, motorun inmiş tekerleğini şişirmek için yardım istediği zaman tanıştığı istasyon şefinden gelen evlenme teklifini kabul eder. Böylelikle Yusuf'un erk kazanımına ilişkin sancularına, hayatına “üvey baba” olarak girecek bir erkek ile annesini paylaşmak zorunda olmanın ağırlığı da eklenmiş olur.



Süt (Yusuf'un elindeki yayın balığı)

Hastalığı nedeniyle askere alınmayan Yusuf, askere giden yaşlılarının yaptığı kutlamalara tanık olur. Askere gidenlerin uğurlandığı bu kutlamalar, Yusuf'un askere gitmekle edinebileceği muhtemel erke yönelik kaybını ona hatırlatan, Yusuf'u kutlama yapan ve adına kutlama yapılan kişi olmaktan mahrum bırakan bir konumun doğrudan hatırlatıcıları haline gelirler. Sonraki sahnelerden birinde, eve doğru yürürken bir basketbol sahasının yanından geçen Yusuf, sahada tek başına basketbol oynayan bir genci görür. Basketbol potasına isabetli atışlar yapabilen bu genç, “yapabilme/eyleyebilme” gücünün bir gösterenine dönüşür. Dolayısıyla *Öteki*'nin yapabilme erki olan ama Yusuf'un sahip olmadığı bir niteliğin göstergesidir.

Yusuf basketbol sahasını geride bırakıp, eve doğru yürür. Karanlık yoldan geçtikten sonra, sinematografik olarak ışıkla ve sıcaklık hissiyle karakterize edilmiş olan ev, Yusuf'un hemen karşısında durmaktadır. Fakat Yusuf artık kendini bu evin *dışında* bir *Öteki* gibi hissetmeye başlamıştır. Yabancı bir adamın eve “baba” olarak girebilme ihtimali, Yusuf için evi yabancı bir yer haline getirmiştir. Freud, tanıdık olanın yabancılaşmasını *heimlich* ve *unheimlich* kavramları üzerinden açıklar (1919). *Heim* Almanca'da “ev, yuva, yurt” anlamındadır. *Heimlich* ise “bir eve ve aileye ait olma, yabancı olmama, tanıdıklık, aşinalık, mahremiyet” gibi anlamlara sahiptir. *Unheimlich* sözcüğü *heimlich*'in zıt anlamlısıdır. Bu kavram İngilizce *uncanny* olarak karşlanır ve “tekinsiz, tedirgin edici, esrarengiz, ürkütücü” gibi anlamlara sahiptir. Freud, bu iki sözcüğü hem etimolojik olarak yakın kılan hem de birbirlerine zıt anlamlı

yapan vurgunun nerede oluştuğunu psikanalitik bir çerçeveden açıklar. Freud’a göre “tekinsiz” (*unheimlich*) olan yeni ve hiç bilinmeyen değildir, aksine tanıdık ve aşına olunanın (*heimlich*) zihinsel bir bastırılma sonucunda yabancılaştırılmasıdır. Korunaklı bir yuva olan evin (*heim*), hayaletler tarafından ele geçirilip, korunaklılık duygusunun bastırılarak yerini korkuyla özdeş bir duyguya bırakması ve evin “perili bir eve” (*Unheimlich; haunted house*⁹) dönüşmesidir. *Unheimlich* sözcüğünün içinde tam bir kelime olarak var olan *heimlich* bu durumu imler niteliktedir. Yusuf’un evi, yabancı bir adamın gölgesi tarafından ele geçirilmiş ve Yusuf için tekinsiz bir yer haline gelmiştir. Yusuf’un eve, annesine ve Tire’ye dair tanıdıklık duygusu değişmiş, yerini yabancılık duygusuna bırakmıştır. Sahnenin devamında, Yusuf evin yakınına gelir, bir süre eve bakar ama eve girmez; böylelikle evle ilgili değişen algısını izleyiciye duyumsatır.

Arabası olan, devlet memuru olarak çalışan, annesine ev alabilen üvey baba, Yusuf’un henüz kazanmaya muktedir olmadığı tüm fallik gösterenlere sahiptir. Üvey baba, varlığıyla hem Yusuf’un erk alanı olan evini – babası ölen Yusuf evdeki tek erkektir – ona yabancılaştırmış, hem de Yusuf’un içsel bütünlüğünü bozarak, ona eksiklik hissini şiddetli olarak yaşatan bir *Öteki*’ye dönüşmüştür. Yusuf, üvey babanın gölgesi tarafından zapt edilen evinde yitirdiği erki, üvey babanın alt edilmeye çalışıldığı avlanma sahnesinde yeniden kazanmaya çalışacaktır. Bu sahnede Yusuf, üvey babasını bir göl kıyısında avlanırken takip eder. Her ikisi de kendilerine erk sağlayan gösterenler açısından tam bir zıtlık içindedirler. Üvey babanın otomobili, av tüfeği ve avlanma yetisi vardır. Üstelik Yusuf’un annesi ile evlenmek ve yeni bir ev alarak, Yusuf’un şimdiye kadar yaşadığı evi “dağıtmak” üzeredir. Hâlâ anneye bağlı olan Yusuf’un ise kendisine erk sağlayacak hiçbir “sahipliği” yoktur. Yusuf, göl kenarında avlanan üvey babasını sessizce izler ve ona iyice yakın olduğu bir anda, büyükçe bir taşı yerden alır ve bu taşla üvey babanın hemen arkasından yaklaşarak onu öldürmeye – ya da yaralamaya – yeltenir. Sonra vazgeçer ve taşı yere indirir. Üvey baba Yusuf’un kendisini izlediğinden habersiz, avlanmaya devam eder. Bir süre sonra Yusuf onu izlemeyi bırakır. Gölün hemen kıyısına vurmuş olan büyükçe bir balığı yakalayıp sudan çıkarır. Elinde silahıyla avlanan istasyon şefine karşı Yusuf, yakaladığı balıkla zafer kazanmıştır. Zafer dolu bir yüz ifadesiyle üvey babanın olduğu yöne doğru bakar. Bu büyükçe balığın varlığı Yusuf’u tamamlamış ve ona kazanılmış bir zaferle eve dönme ve geçici de olsa eril bir güce tutunabilme fırsatı vermiştir.

Yusuf, eve elindeki büyük balıkla birlikte döndüğünde, annesinin istasyon şefi tarafından getirilip bırakılmış olan bir av hayvanını pişirmek üzere tüylerini yolmakta olduğunu görür. Yusuf’u tamamlayacak ve ona geçici bir fallus kazandıracak balık, bu av hayvanı karşısında tüm işlevini yitirir. İstasyon şefinin eve kendisinden önce getirip bıraktığı av hayvanı, Yusuf’un hiçbir zaman sahibi olmadığı erkin yokluğunu kendisine bir kez daha hatırlatır. Balık – hem maddi olarak hem de balık tutma edimi olarak – bir fallus gibi işlev görmek üzere

⁹ *Haunted* kelimesi de *haunt* fiilinden türetilir ve “ele geçirme” anlamına gelir. Ev, hayaletler tarafından ele geçirilmiş ve korunaklılık duygusu bastırılarak ev yabancılaştırılmıştır.

Yusuf tarafından edinilmiş, fakat avlanma becerisi ile elde edilen daha büyük bir fallik gösterge – av hayvanı – karşısında yetersiz kalmıştır. Fallik hiyerarşide, Yusuf altta kalan ve üste çıkması mümkün olmayandır. Bunu iyice anlayan Yusuf, sahnenin sonunda elindeki balığı yere düşürür.

Uzak Filminde Balık İmgesi

Balık imgesinin karşımıza çıktığı bir diğer film *Uzak*'tır (Nuri Bilge Ceylan, 2002). Bu filmde de taşralı Yusuf ile İstanbul'da yaşayan Mahmut'un, yine bir diğerini altta bırakan erk hiyerarşisine tanık oluruz. Kentli Mahmut, İstanbul'a gemilerde iş aramak için gelmiş taşralı akrabası Yusuf'u bir süreliğine misafir etmek durumunda kalır. Yusuf ile Mahmut arasındaki ilişki iktidar filmin hemen ilk anlarından itibaren kurulur ve gün geçtikçe çok daha belirginleşir. İlk sahnelerden birinde Mahmut'un evinin mutfağında birlikte sigara içen iki erkek arasında eşitler arası bir ilişki varmış gibi görünse de, Mahmut'un iktidarı ileride daha da keskinleşecek, hem Yusuf hem de izleyici tarafından sevilir hale gelecektir. Mahmut, Yusuf'a evin kurallarını anlatır. Mutfakta sigara içilecek, gece fare tuzağına dikkat edilecek ve banyodaki tuvalet değil, diğer tuvalet kullanılacaktır. Her ne kadar bu kuralları anlatırken Mahmut'un kullandığı dil "biz" dili olsa da, kuralları koyanın ve uymak zorunda olanın kim olduğu açıkça ortadadır. Yusuf ise kuralları koyanın iktidarını sezmiştir ve bu iktidar ile çatışmak istemez.

Yusuf, İstanbul'da iş arayışını sürdürür, fakat bir sonuç elde edemez. Yusuf için Mahmut ile birlikte yaşamak, kendisini Mahmut'un iktidar alanına zorunlu olarak bağımlı kılan bir hal almıştır. Profesyonel bir fotoğrafçı olan Mahmut'un fotoğraf çekebilme yeteneğinin sağladığı erk ve maddi kazanç, Mahmut için Yusuf'un karşısında bir fallus kaynağıdır. Mahmut, aynı erke sahip olmayan, üstelik hayatın diğer alanlarında da kendine yeterli olamayan Yusuf'a karşı bu fallusun varlığının farkındadır ve davranışlarıyla bunun altını çizmekten kaçınmaz. Bu durum, Yusuf'un kendi eksikliğini her an biraz daha fazla hissetmesine neden olur.

Bir sahnede, Mahmut annesinin hastalığı nedeniyle bir geceyi hastanede geçirir ve ertesi gün Yusuf'a telefon ederek bir görüşme yapacağını, bu nedenle bir süreliğine evi "boşaltmasını" ister. Aslında cinsellik için birlikte olduğu kadınla buluşmak istemektedir. Yusuf, kendini İstanbul sokaklarında bulur ve eve gideceği zamana kadar şehrin sokaklarında gezinir.

Memlekette artık yapacak bir iş olmadığını, memleketten kurtulmanın ve dünyaya açılmanın kendisi için tek kurtuluş olduğunu düşünen Yusuf için büyük umutlarla geldiği büyük şehir, kendisini sürekli dışarı atmaya çalışan bir anafora dönüşmeye başlamıştır. Dışarıda kaldığı süre boyunca deniz kenarında gördüğü balıklar da şehir tarafından bir türlü içeri alınmayan Yusuf'un durumunun gösterenlerine dönüşürler. Balık kovalarının birinde su, diğerinde ise susuz balıklar vardır. Tek bir balık her iki kovanın da dışında can çekişmektedir. Balığın tek başına can çekişmesi, Yusuf'un yaşadığı erk kaybını görselleştirir. Yusuf'un kaybettiği erkin imgesel karşılığı, fallusun kaybının doğrudan bir göstereni olarak *can çekişen tek balıktır*.



Uzak (Yusuf'un İstanbul'da gezerken gördüğü balıklar)

Şehir tarafından geri itilen, kadınlar tarafından reddedilen, Mahmut ile yaşadığı evde istenmeyen, kendisine gelir sağlayacak bir işe ve iş bulması için gerekli niteliklere sahip olmayan Yusuf için balık imgesi, diğer filmlerdekinden farklı bir görünüme bürünür. Balık artık avlanarak ya da satılarak elde edilen bir fallus nesnesi değildir. Balık, Yusuf'un eril gücünün doğrudan bir gösterenidir ve Yusuf bu eril gücü her gün biraz daha yitirmektedir. Her iki kovanın da dışında olan o tek balık, ne suyla dolu kovada, başka bir deyişle görece doğal ortamında, ne de susuz kovada olduğu gibi sonradan oluşan ortamında var olabilmektedir. Yusuf da her iki kovanın dışında kalan ve yerde çırpınan balık gibi, ne geldiği taşra kasabasında hayatını devam ettirebilmek için gerekli koşullara sahiptir, ne de iş bulmak için gittiği İstanbul tarafından kabul edilmektedir. Dahası, geldiği yerde daha önce bir iş sahibiyken ve ailesi ile birlikte hayatını sürdürürken; İstanbul'da Mahmut ile birlikte yaşadığı evde, iş ararken her geri çevrilisinde ve bir türlü kurallarını öğrenemediği büyük şehirde giderek eril gücünü biraz daha kaybetmektedir. Yerde çırpınan balık, gidecek yeri ve yapacak bir işi olmayan Yusuf'un sembolik ölümünü izleyiciye duyumsatır. Mahmut'un şehirde, evde, işte, para kazanarak sahip olduğu erk karşısında, bunların hiçbirine sahip olmayan Yusuf'un hissettiği eksiklik duygusunun görüntüsel göstergesi haline gelir. "Yerde çırpınan balık ve kapanan hava, Yusuf'un durumunu anlatan birer gösterge olarak anlam kazanırlar. Artık o da balık gibi, İstanbul'da son çırpınışlarını yaşayacaktır" (Akbulut, 2005, s. 148-149).

Yusuf, bu sahneden hemen sonra eve döndüğünde, Mahmut tarafından, kendisi evde yokken geçirdiği rahatlık anlarının hesabı sorulacak, "erkeklik gururu" bir kez daha saldırıya uğrayacaktır. Mahmut'un sözleri Yusuf'a İstanbul'daki ötekiliğini daha da derinden hissettirecektir. Yusuf'un tüm bu konuşmaya tepkisi yalnızca yeğeni için aldığı, yerde sürünen oyuncak askeri Mahmut'a doğru göndermek olur. Oyuncak asker ile verilen bu tepki, Yusuf'un, Mahmut'a karşı duyduğu incinmişlik duygusunun ve öfkenin çocuksu tepkisidir.

Böylelikle Yusuf, uğradığı ego yitiminden kendini korumaya çalışır. Bu konuşma sırasında Mahmut'un sürekli kendisine sorduğu “Bundan sonra ne yapacaksın” sorusunun cevabını kendisi de bilmemekte ve Mahmut karşısındaki güçsüzlüğünün farkındalığıyla, kovanın dışındaki balık gibi sessizce çırpınmaktadır.



Filler ve Çimen (Evsizin kapatıldığı hücrede tavandan sarkan can çekişen balıklar)

Filler ve Çimen Filminde Balık İmgesi

Filler ve Çimen (Derviş Zaim, 2001) filminde balık imgeleri hem erk kazanımının bir aracı, hem de can çekişerek ölen balıklar yoluyla aktarılan eril güç kaybının göstergeleri haline gelir. Bu filmde balık imgeleri birkaç ayrı sahnede karşımıza çıkar. Bir imge olarak filmin görüntü düzleminde karşımıza çıkan balıklar, filmin sözel alanında da yer alır.

Filmde sporcu olan Havva ile Güneydoğu'daki askerlik görevi sırasında yaralanmış ve tekerlekli sandalyeye mahkûm olmuş ağabeyinin, mafya, devlet, çete ve istihbarat birimleri arasındaki hesaplaşmalarla kesişen hayatları anlatılır. Kendi halinde bir yaşamı olan Havva'nın tek amacı ağabeyinin tedavisi için gereken parayı bulmak ve onu tekerlekli sandalyeden kurtarmaktır. Bunun için tek ümidi Avrasya maratonunu kazanmak olan Havva bir yandan bir silgi fabrikasında çalışır, diğer yandan maratonu kazanmak için antrenmanlar yapar. Tek maddi desteği büyük bir otelden aldığı yiyecek yardımınıdır. Havva'nın yiyecek yardımı aldığı otelin sahibinin de geleceği tehdit altındadır. Otel, mafya tarafından değerinin çok altında bir fiyata satın alınmak istenmektedir. Otel sahibi Ali Kansız, oteli satmamak için direnmesi sonucunda mafya tarafından öldürülür. Otel artık Ali Kansız'ın genç ve tecrübesiz oğlu Devrim'e kalmıştır ve adeta savunulması gereken bir kale halini almıştır. Havva devlet, mafya, çete ve istihbarat teşkilatının kirliliğinin arasına sıkışmış bir biçimde tüm gücü ile Avrasya maratonuna hazırlanırken, âşık olduğu ve oteli korumak için yasadışı bir örgütle işbirliği yapan Devrim ile birlikte yasal olmayan işler yapmayı da göze alacaktır.



Filler ve Çimen (Diğer can çekişen balık imgeleri)

Otel sahibi Ali Kansız ile uyuşturucu mafyası baronu Sabit Üzücü arasında yapılan ilk pazarlıkta, otelin ve kumarhanesinin “balık çiftliğinden” elde edilen gelire kurulduğu ortaya çıkar. Ali Kansız bunu şu şekilde dile getirir: “Burası balık çiftliği değil evlat. Bu oteli nasıl yaptığımı biliyorsun. Balık çiftliklerini, çektiklerimi...” Bu cümlelerden de anlaşıldığı üzere, Ali Kansız’ın “balık satarak” kazandığı maddi erk, mafyanın dahi ilgisini çekecek kadar büyüktür. İlerleyen sekanslardan birinde karşımıza çıkan çalışma odasındaki balık maketi,¹⁰ bu erkin kaynağı olan balığı bir imge olarak fetişleştirir. Bir erk kaynağı olarak fetiş nesnesine dönüşen balığa sahip olamamak, *Öteki*’nin hıncının nedenlerinden biri olacaktır. Filmin ilerleyen sekanslarından birinde, kendisinden oteli koruması istenen örgüt üyesi şu cümlelerle bu hıncı açık eder: “Biz dağdayken hep konserve yemek isterdik. Balık konserve. En lüks yemek. Şahane yemek. Ama bulamazdık. Eskiden vardı. Askerlerde vardır. Parahlarda... Demek insan konserve satarak da zengin olabiliyor ha? Savaş!”.

Filmin devamında, Bakan Aziz Bebek ile Sabit Üzücü arasındaki para alışverişinin aracılığını yapan ve yasadışı birçok işten aranan Camoka’nın yerine, ona benzeyen bir evsiz tutuklanır ve öldürülür. Bu evsiz, aynı zamanda Sabit’in azmettirdiği cinayeti üstlenmiş olan kişidir. Camoka ile yapılan kokain ticareti anlaşması gereği, Camoka’nın kimliğinin değiştirilmesi ve “Camoka öldü” diye basına bilgi verilmesi gereklidir. Camoka’nın yerine öldürülen ise, ona benzeyen bu evsizdir. Üstelik bu benzerliği istihbarat birimine bildiren emniyet komiserinin de öldürülmesi gerekmektedir. Böylelikle gerçek suçlu yerine suçsuz bir kişi öldürülüp gömülebilecek ve yasal olmayan işlere devam

¹⁰ Bu maket, otelde yetkili pozisyonda bulunan Şeref tarafından, babasının intikamını almak için mafya baronu Sabit’i vurmaya hazırlanan Devrim’i durdurmak için kullanılır. Şeref bu balık maketi ile Devrim’in başına vurarak, onu kötü bir eylem gerçekleştirmekten alıkoymaz.

edilebilecektir. Yönetmenin filmin başında da yazıyla belirttiği üzere, “filler tepişirken çimenler ezilecektir”.

Bu evsizin hapishanedeki görüntüleriyle birlikte tavandan sarkan ve ölmek üzere olan balıklar gösterilir. Emniyet komiseri de bir türbede başına gelecekleri bilerek beklemektedir. Komiserin bulunduğu türbeden, evsizin kaldığı hücreye can çekişen balık görüntüleriyle geçiş yapılır. Bu görüntüler, filmin doğrusallığını bozarak anlatıda önemli bir kırılma yaratır ve filmin duyumsama düzlemine eklenerek “can çekişme halini” güçlü bir şekilde izleyiciye aktarır. Böylelikle iktidar tarafından öldürülen suçsuz insanların kaybettikleri, hatta hiç sahip olmadıkları erk görselleştirilerek, izleyiciye duyumsatılır. Başkaları için erk ve maddi güç kaynağı olan balıklar, onlar için yaşam gücüne – dolayısıyla fallusa – alınan ölümcül darbelerin simgesi haline gelerek, kendi kaderlerini belirleyen iktidar karşısında hiçbir erke sahip olmayan kişilerin erk kaybının doğrudan bir gösterenine dönüşür.



Filler ve Çimen (Çalışma odasındaki balık maketi)

Filler ve Çimen filmindeki balık imgeleri, buraya kadar söz edilen her iki anlam düzeyinde de çalışan imgelerdir. Erkeklerin dünyasını ve erk ilişkilerini anlatan bu filmde, balık imgesi yalnızca farklı sosyal sınıflara ait olan erkek karakterlerle ilişkili olarak karşımıza çıkar.¹¹ Balık imgesi, filmin isminde de anıştırılan ve anlatısında temel bir mesele olarak yer alan sosyal sınıf dikotomisinin her iki tarafının da gösterenidir. Ali Kansız'ın çalışma odasında duran balık maketi erkin fetiş haline gelmiş göstereniyken, can çekişmekte olan balıklar evsiz *Öteki*'nin fallusunu yok eden ölümcül darbelerin gösterenidir. Her iki imge de filmin doğrusallığında kırılma noktaları yaratarak izleyiciye fallik meselelerle ilgili sezgisel bir bilgiyi aktaran sızıntılar olarak işlev görürler.

¹¹ Filmin ana karakterlerinden biri olan Havva ile balık imgesi hiçbir zaman ilişkilendirilmez. Bu durum, imgenin erkeklere özgü fallik bir sızıntı haline geldiği savını güçlendirir niteliktedir.

Sonuç

Balık imgesi, sözü edilen filmlerde bir şekilde erkek karakterlerle ve onların yaşamlarındaki kudret ile ilişkilidir. Balık tutmak, balık yemek, balık satmak vb. bağlantılarla filmlerde görünür olan balık imgesi, fallik bir sızıntıya dönüşerek, bir yapabilme/eyleyebilme kudretini izleyiciye duyumsatır. Bu haliyle erkek karakterleri tamamlayarak, eril bir gururun imgesel karşılığı haline gelir. Aynı gösterge, erk kaybı ile ilişkilenen çaresizlik ve ego yitimi durumlarında ise “can çekişme” ile birlikte görselleştirilir. Birçok kültürde çağrışımsal olarak fallusun doğrudan bir karşılığı olan balık, ölümüyle birlikte erkek karakterin durumunu izleyiciye duyumsatır. Böylelikle iktidar hiyerarşisinde altta kalan erkek karakterlerin durumu imgesel olarak metinden sızdırılır.

Kaynakça

Acar, B. (2009). Her Şey Niye Yok?!: Reha Erdem Sinemasına Genel Bir Bakış. F. Yücel (Ed.), *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan* (s. 19-46). İstanbul: Çitlenbik.

Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak, Anlatı, Zaman, Mekan*. İstanbul: Bağlam.

Arslan, U. T. (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis.

Barthes, R. (1992). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler* (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş.

Ceylan, N. B. (Yönetmen/Senarist). (2002). *Uzak* [Film]. Türkiye: NBC.

Cirlot, J. E. (1971). *A Dictionary of Symbols* (J. Sage, Çev.). London: Routledge.

Eco, U. (2001). *Açık Yapıt* (P. Savaş, Çev.). İstanbul: Can.

Erdem, R. (Yönetmen/Senarist). (2004). *Korkuyorum Anne* [Film]. Türkiye: Atlantik.

Ertan, E. (2009). Büyüyememişler ve Büyümeye Çalışanlar. F. Yücel (Ed.), *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan* (s. 107-111). İstanbul: Çitlenbik.

Fodor, N. & Gaynor, F. (Ed.). (1950). *Freud: Dictionary of Psychoanalysis*. New York: Philosophical Library.

Freud, S. (1919). *The Uncanny*. <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>.

Freud, S. (1973). *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud Volume XIX (1923- 1925) The Ego and The Id and Other Works* (J. Strachey, Çev.). Londra: Hogarth.

Grosz, E. (1990). *Lacan: A Feminist Introduction*. New York, USA: Routledge.

Hegel, G. W. (1994). *Estetik I Güzel Sanat Üzerine Dersler* (T. Altuğ & H. Hakkı, Çev.). İstanbul: Payel.

Kaplanoğlu, S. (Yönetmen/Senarist). (2008). *Süt* [Film]. Türkiye: Kaplan.

- Lawrence, D. H. (1960). *Moby Dick, or the White Whale*. M. R. Stern (Ed.), *Discussions of Moby Dick* (s. 35-44). Boston: D. C Heath.
- Melville, H. (2001). *Moby Dick*. (S. Eyüboğlu & M. Urgan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Penot, B. (2005). Phallus. A. D. Mijolla (Ed.), *International Dictionary of Psychoanalysis* (Cilt. II, s. 1264-1265). Michigan: Thomson Gale.
- Person, L. S. (2004). Melville's Cassock: Putting on Masculinity in *Moby Dick*. M. J. Davey (Ed.), *Herman Melville's Moby-Dick: A Sourcebook* (s. 113-115). London: Routledge.
- Radcliffe, W. (1969). *Fishing From The Earliest Times*. New York: Burt Franklin.
- Sarup, M. (1993/2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm* (A. Güçlü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Werness, H. B. (2004). *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism In Art*. New York: The Continuum.
- Zaim, D. (Yönetmen/Senarist). (2001). *Filler ve Çimen* [Film]. Türkiye: Panfilm.