

KOMŞU KADIN FİLMİNE AŞK VE KADIN İZLEKLERİ AÇISINDAN BİR BAKIŞ

Süreyya ÇAKIR*

An Approach to the "Next Door" Film in the View of Woman and Love Themes

The main aim of this study is to investigate if that is possible to perform the issues of 'love' and 'woman' in cinema, not using the codes of traditional cinema and given values of the system. For this aim, after relating popular culture and cinema and giving different ways of narrative methods within a short brief, a Truffaut film is analyzed as an example of the cinema that can differentiate from the dominant conception of the way of daily perception in relation to the themes of 'love' and 'woman.' In the end, results that are arrived are presented. The study comes to a conclusion that it is possible to make a film not using the codes of traditional cinema even if within the boundaries of popular cinema, that can also serve for the emancipation of woman and 'real love' practice.

Key words: Cinema, Truffaut, Woman Next Door, Love, Woman.

Giriş

Genel olarak, verili yaşam biçiminin yeniden üretimi ile işlevlendirilmiş bulunan popüler kültür, gündelik yaşamın kültürünün cisimleşmesi ve onun onanmasıdır aslında. Ancak, her ne kadar kültür-içi ve etik-içi uyumlanmayı hedeflese de, popüler kültür içinde özgürleştirici potansiyeller de taşıyabilir; bir yandan gündelik yaşamın acılarını, kırgınlıklarını hafifletmek için telafi mekanizmaları yaratarak başka bir yaşam biçimine karşı duyulan gereksinimi azaltırken, öte yandan umut, beklenti ve düşlerimizi, daha insanca bir hayat biçimine duyulan özlemlerimizi canlı tutarak içinde karşıt-kültür potansiyeli de taşıyabilir.

Bir kitle iletişim aracı olan sinema, içerdiği kültürel temsiller ve ideoloji dolayısıyla toplumsal yaşam ile bağlantı içinde olup, günümüzde kitle kültürüne eklenmiş olarak varolan popüler kültürün en önemli anlatım araçlarından biridir. Popüler filmsel anlatılar da verili kültüre uyumlanmayı sağlayacak mekanizmanın parçalarından birine dönüşebileceği gibi daha aydınlık, daha insanca bir yaşam tasavvuruna kapı aralayabilir. Bunun için, ilişkilendirmeyen, idealize eden, muhafazakar ideolojiyi meşrulaştırıcı kaçışçı ve baskılayıcı nitelikteki "metaforik" içerikli anlatı biçimini kullanabileceği gibi, bağlantılandıran, maddesel-leştirilen ve eleştirelilik kapasitesine sahip olan

* Yrd. Doç. Dr., Mersin Üniversitesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü.

“metonimik” yöntemeye dayalı anlatı biçimini kullanabilir. (Ryan ve Kellner, 1997:284,48)

Bu bağlamda, sinemada, duygular ve kadın sorunu, popüler kodlar kullanılarak “metaforik” anlatı biçiminin sınırları içinde kalınarak aldanımı ve uyumlanmayı sağlayacak bir işlevsellik içinde anlamlandırılabilceği gibi, “metonimik” yöntemin verili olanın sorgulanmasını hedefleyen, kod açıcı, eleştirel söylemini temel alarak da işlenebilir. Bu çalışmada, Truffaut’un *Komşu Kadın* adlı filmi, aşk ve kadın izlekleri çerçevesinde, “metonimik” anlatı biçiminin olası örneklerinden biri olarak ele alınacaktır.

Komşu Kadın Filmine Aşk ve Kadın İzlekleri Açısından Bir Bakış

Fransız Yeni Dalga sinemacılarının önemli yönetmenlerinden biri ve bu grubun içinde en fazla ticari başarı sağlamış olan Truffaut’un (1932-1984) çektiği bir filmdir *Komşu Kadın*. Aşk öykülerini işlemeyi seven yönetmen, aşk filmlerinden söz ederken “yalnızca duygular; filmlerimde duygularının dışında bir şey yok” demektedir. (Samuels, 1992: 51)

1981’de çekilen *Komşu Kadın* (*La Femme d’a côté*), yedi-sekiz yıl önce tutkulu bir aşk yaşayıp ayrılmak zorunda kalan bir ikilinin daha sonra evli çiftler olarak komşu evlerde yeniden karşılaşmasıyla alevlenen aşklarını konu alır. Aile bağları, evlilik kurumu, toplumsal çevre-birey ilişkileri ile kadın-erkek ilişkileri bu tutkulu iki aşğın çevresinde gelişen olaylarla, yaşadıkları duygularla bağlantılandırılarak verilmeye çalışılır. İki taraf açısından da gem vurulamayan, varoluşun en derininde yaşanmasına engel olunamayan, ama dışsal koşullar nedeniyle dışavurulup deneyimlenmesine olanak bulamayan bu sınır tanımayan aşk, Trauffaut’un “bir aşk öyküsü yaşıyorsa,

onu bütün gücüyle sanki dünya durmuşçasına yaşamalı insan” (Makal, 1996: 120) şeklindeki düşüncesine uyarçasına sona erer; aşıklar için dünya trajik bir biçimde durur filmin finalinde, mutlu sona dayalı, olayların zaman-dizinsel bir sıralamaya bağlı olduğu, filmin kadın karakterinin seyir nesnesi olarak inşa edildiği evcilleştirilmiş popüler ürünlerin tersine.

Filmde ilişkiler üç farklı ilişki biçimi ekseninden verilir. Gerard Depardieu evli, çocuklu bir aile babasıdır ve karısı hamiledir. Bu ailenin kendi içindeki ve çevreyle ilişkileri filmin bir boyutudur. Fanny Ardant da evli, çocuksuz bir başka aile yapısını simgelemekte olup onların birbirleri, çevreleri ve kendileriyle ilişkileri filmde bir başka eksenidir. Depardieu ve Ardant’ın evlilik dışı, mahrem, çevreyle bağlantı kurma zemini bulamayan tutkulu aşk ilişkisi ise filmin merkezini oluşturur.

Gerard Depardieu evli çiftinin ilişkisi sevgi ve saygıya, tutku içeren aşktan ziyade içinde mutluluğa yer olan vasat, sıradan bir aile ilişkisidir. Bu ilişkide geleneksel rollerin izdüşümündeki kadın evinin hanımı, çocuklarının annesi ve kocasının karısıdır. Fanny Ardant çifti ise yeni evlidir, adam zengin olup karısına aşiktir. Ardant ise aradığını bulamamış olmanın verdiği tatminsiz, sıkıntılı ruh halini yansıtır her haliyle; yaşanan ile yaşanmak istenen arasındaki uzun mesafenin, çelişkinin karmaşasını, çatışmasını yaşamaktadır sürekli olarak. Rol yapmaya, bastırmaya, dışarıya karşı her şeyin bir başka biçimde yaşanıyor olduğu yanılması uyandırmaya dayalı bir dünyayla çerçevelenmiş durumdadır. Bu iki evli çift aracılığıyla yönetmen evlilik ilişkilerinin sahte iç yüzünü sergiler, bu kurumu eleştirir; kadın-erkek, birey-toplum ilişkilerinin girift doğası üzerine eğilir.

Depardieu çiftinin evliliği mutlu bir orta sınıf evliliği olup tekdüze ve sıkıcıdır. Ardant çiftinin burjuva evliliği ise yapay, yalana ve gösteriye dayalı olup taraflara karşılıklı tatmin veriyor olmaktan uzaktır; sanki kendilerinden, sorunlarından uzaklaşmak için evlenmişlerdir, kendilerine ulaşmak için değil. Bu evliliğin üzerine sevgisiz kadının soğuk imgesinin gölgesi çökmüştür. Heyecansız ve hesaplı, doğal olmayan bu ilişkide yolunda gitmeyen bir şeyler vardır; sanki bu ölü toprak üzerinde "duygu ve düşünceler karşılıklı olarak pazara çıkarılmıştır." Klasik burjuva evliliğinin içi boşaltılmış özü bu şekilde verilirken, evlilik kurumunun ve çevrenin bireyler üzerindeki baskısı, bu baskının yarattığı bunalma da sergilenir. Bağlar, beklentiler, sorumluluklar, toplumun istemlerini hesaba katarak yaşamak zorunda kalmanın iç sıkıntısıyla bunalan, hem kendine, hem çevresine yabancılaşmış kadın ve erkeğin umutsuzluğu, çaresizliği ve iç hesaplaşmaları yansıtılır birey-aile ve çevre üçgeni bağlamında.

Film, evlilik kurumunun karşısına tutku boyutunda yaşanan evlilik dışı gerçek aşkı koyar. Ama bunu yasak ilişki biçimini yüceltmek için değil, gerçek aşk'ı yaşama zemini bulamayan bireylerin iç dünyasını açmak için yapar. Depardieu-Ardant ilişkisi "itkisel ve ereksel olanın içiçe girdiği" boyuttan hareketle, aşk'ın, "kösnüllük ve duygusallık gibi iki kaynağı buluşturan, tam anlamıyla erotik ve buna denk düşen davranış" olarak kavramsallaştırılmasına denk düşer. (Simmel, 1995: 165) Bu anlamda, karşılıklı paylaşılan, birlik ve bütünsellik içeren, insanı doyuma ulaştıran bir duygu olarak gerçek aşk ile tanıştığımız bu ilişkide, duygulara gem vurmadan, tensel ve cinsel boyutlarıyla bir bütünsellik içerecek biçimde, içten ve doğal bir şekilde yaşama isteği ağır basar; kadın da kendisidir ve aktiftir bu iliş-

kide. Ancak bu aşk, çerçevesi çizilmiş ilişki biçimlerine uymadığından ve gerçek hayatta yaşantı zemini bulamadığından ulaşılmaza dönüşür; ulaşılmaz olduğu oranda tutku gizilgücü artar; tutkudaki gizem yoğunlaştığı ölçüde, bir yandan kendini gizlemek, öte yandan şiddetle kendini açığa vurma isteğiyle kıvrılır. Bir kısır döngü süreci başlar ve artık uçlarda hareket edilmeye başlanır; yitirmeyi göze almaktan başka çare yoktur. Verili dünyaya özgü sahiplikler, değerler anlamını yitirir, teker teker gözden çıkarılır. Sevgililer çekimin kuvvetine karşı koyamayıp, kendilerini bırakırlar; tutku bir anlık doyuma ulaşırken ve bireyler kendilerini gerçekleştirirken yaşam son bulur aşıklar için.

Komşu Kadın'ın, düşsel ve uymazcı boyutları da harekete geçirebilecek, insanın baskılanmasına değil, özgürleşmesine katkıda bulunabilecek, eleştirel damara eklemenebilecek öğeleri vardır. Yalın ve sade bir şekilde tutkulu aşk'ı işlerken film ne pornografinin ucuz, bayağı söyleminin, ne de popüler filmlerin tipik melodram kalıplarının basit kurgulu, tutucu yapısının tuzağına düşer; "yasak aşk" ilişkisinde kadın geleneksel işlev ve toplumsal rollerinin dışında konumlandırılır. Filmdeki üç temel ilişki odağı somut, maddesel bağlantılarıyla, gerçekçi bir zeminde temellendirilir; varlığımızın psikolojik ve bireysel yanını oluşturan öznel boyutumuz, kurumsal kişiliklerimiz, açığa çıkmaya olanak bulamayan, çıktığında ise yaşanamayan bilinçdışı istemlerimiz ve bunların sosyal kişiliklerimiz ve rollerimizle, kurumsal düzenlemelerle çatışması verilir; kurumsal yapı-toplum-birey ilişkileri, kurumsal düzenlemelerin iç yüzü (örneğin evlilik kurumunun dışarıya yansıyan, dıştan görünen yüzü ve iç yüzü arasındaki farklılık iki evlilik biçimiyle örneklendirilerek anlatılır) birbiriyle bağlantılandırılarak ele alınır.

Tüm bu bağlantılar, metaforlara dayalı ideolojik söylemin yalıtılarak idealleştiren kapalı söylemiyle değil, metonimik kurgusal yapının "yapı çözümüne olanak tanıyan" irdeleyici, bağlamsallaştırıcı, kod açıcı, açık uçlu söylemine dayanarak kurulduğundan, izleyiciyi onaylayıp benimsemeye değil, anlamaya, düşünmeye, eleştirip soru sormaya kanalize eden bir yapısı vardır film; gündelik yaşantı uzamında kendine yer bulamayan duygularımıza filmde geçici de olsa bir varlık kazandırarak 'neden ilişki bu alternatif haliyle yaşanmasın ki?' sorusunu sordurur. Filmin sonunda dökülen gözyaşları ise sulugözlülüğün sonucu değil, yaşantıya dökülemeyen duyguların yol açtığı trajedinin içimizde gerçek bir iç sızısına yol açmasındandır.

Film, tutku kavramı üzerine düşündürerek onun anlaşılabilir görünüşüne doğası üzerine sorular sordurur: Tutkuyu doğuran acaba onun ulaşılmaz, yaşanamıyor oluşu mudur ya da karşılık bulamaması mıdır? Engellenmediğinde, ifade kanalı bulduğunda son derece 'normal' bir duygu olarak yaşanabilecekken neden tutku boyutunu aldığında trajik bir sonla noktalanmaktadır? Bir şey neden ulaşılmazdır? Bir duygu neden karşılığını bulamaz? Tutkularımız neden yaşama zemini bulamıyor? Filmin bu gibi sorulara verdiği yanıt, Jean Duvignaud'un tutkunun hem kişisel hem toplumsal bağlamda bir kopuş olduğu ve sistemler için "genel yapıların uyumunu bozan bir korku kaynağı olduğu" şeklindeki tespitini doğrular niteliktedir. (Batur, 1995: 8) İnsanın birey ve bir kadın olarak kendi doğallığı içinde kendini gerçekleştirme şansının olmadığı, özellikle kadınsı duyguların bastırıldığı, kadınsı sezgilerin horlandığı, kadınsı duyarlıkların, inceliklerin dışlandığı, rasyonel eril söylemin ön planda olduğu bir dünyada hem kadına hem gerçek aşk'a yaşantı zemini yoktur; tek-

boyutlu insanın egemen olanın güdümündeki araçsallaşmış aklına, onun teşhirci bakışına ve pornografik söylemine yer vardır.

Yönetmen, bu soruları izleyiciye sordururken, yanıtları üzerinde düşünmeye açık kapı bırakırken hiçbir karakteri imtiyazlandırmaz, idealleştirmez. Her karakteri kendi özgül koşulları içinde birbiriyle ilişkilendirir; izleyiciye karakterlerin herbirini toplumsal bağlantıları, bireysel konumları ve iç dünyaları bağlamında anlama şansı verir; kadının varoluşu ve aşk'ı ne erkeğin nesneleşmiş bakışıyla, ne de cinsiyetçi ideolojinin evlilik ve aile kurumu üzerinden ele alınır; onun tüm içsel gerilim ve çatışmaları kendi bütünlüğü ve istemleri üzerinden verilmeye çalışılır, kadınsı hissiyat, algılama ve duyarlılık es geçilmeden. Tek bir karakterin, ya da ideal anlamın peşine takılıp izleyicide özdeşleşme duygusu yaratarak boşalma sağlamak yerine, bağlamsallaştırma yoluyla bilinç harekete geçirilmeye, geleneksel ilişki biçiminin yerine alternatif olan üzerinde konumlanmaya çalışılır, verili aşk ve kadın imgelerinin dışına çıkılarak.

İlişkilere bakış "dikey ve hiyerarşik" olmadığından, her bir karaktere-kadın da dahil kendini anlatma, izleyiciye de anlama hakkı çok görülmez. Karakterler kendi koşulları içinde haklıdırlar ama yine de ilişkilerinin bir noktasında tıkanma aşamasına gelirler; verili ilişkilerde bir şeylerin eksik olduğunu duyumsarlar içlerinde. Bunun nedenselliği "dünyanın törel olarak kavranışını açığa vuran bir kavram" ve "yaşayan varlığa biçim veren önemli kategorilerden biri" (Simmel, 1995: 167) olan aşk ve kadın teması çerçevesinde kurulmaya, 'eksik varoluşumuz zemininde temellendirilmeye çalışılır.

"Yalnız bir kişiyle güçlü bir aşk öyküsü yaratmanın heyecanı" içindeki Trauffaut (Makal, 1996: 119) dizgenin hiçleştirdiği 'bir kişi'ye önem verir; o 'bir kişi', herşeyin ömrünün çok kısa olduğu, yerine hemen bir başkasının konulduğu günümüzdeki gibi bir tüketim nesnesi değil, boşluğu doldurulamayan, uğruna düzen-içi kazanımları yitirmenin göze alındığı vazgeçilmezliğe sahip olan bir öznedir. Günümüzün yabancılaşmaya, aşırı ussallığa dayalı akıl dışı toplumlarında bir olgu veya duygu toplumun onayladığı sınırlar içine çekilip 'normalleştirildiğinde' gündelik yaşamda kendine yer bulurken, verili olanın sınırlarının dışında farklı bir yaşam alanı oluşturulmaya çalışıldığında, güçlülüğüyle orantılı olarak engellerle karşılaşır, direnç noktaları oluşur. Filmdeki aşk tutkusunun güçlülüğü yaşamla karşıtlık oluşturduğundan, Bunuel'in "böylesine güçlü, doruk noktasına ulaşmış büyük bir aşk, yaşama aykırıydı belki de. Hatta yaşamdan da güçlüydü. Böyle bir aşka yalnızca ölüm kucak açabilirdi" (Bunuel, 1986: 183) şeklindeki ifadesini doğrularcasına ölümle sona erer öykü.

Film, insanın içindeki sınırsız potansiyeli yaşamak arzusu ile onu yaşama geçirememenin yarattığı çelişkinin trajedisıyla son bulur çünkü "böyle bir aşkın boyutuna deneysel dünyada yer yoktur. Fakat, bu dünyadan kaynaklandığı ve onun koşullarına bağlı olarak gerçek evrimini karmakarışık etmek zorunda kaldığı için kendini birden öldürücü bir çelişkiyle başbaşa bulur. Artık burada trajik olan şey yalnızca gücün ya da düşüncelerin, birbiriyle çelişen istem ya da gerçekliklerin şoku anlamına gelmez, aynı zamanda ve daha çok, bir yaşamı yıkan şeyin bizzat bu yaşamın en uç gerçekliliğinden hareketle geliştiği anlamına (gelir); 'dünyayla olan trajik çelişki', en son anda, bizzat öznenin kendi iç çelişkisidir, bu durumda

'düşünce' krallığının tüm yurttaşları bu yükkü taşımaktadır. Dünyanın üstünde ya da dünyayla karşıtlık halinde yer alan herşeye trajik bir nitelik veren şey, dünyanın buna katlanamaması, onunla savaşmaması ve hatta onu yok edememesi değil, -bu çok üzücü ve insanı isyan ettiren bir şey olurdu kendisine yer vermeyen bir dünyada, doğma ve sürekli varolma gücünü tüketmesindedir." (Simmel, 1995: 173)

Filmin sonunda güçleri tükenen aşkların ölüm nedeni olan şey, Nietzsche'ye göre "yeniden doğuş"un nedenidir. "Nietzsche, tutkuların sınırsızlığının ölüme yol açtığını ama aynı diyonizyak tutkunun sürekli yeniden doğuşu sağlayacağını düşünmektedir." (Yakupoğlu, 1995: 44) Böyle yaklaşıldığında bir aşk'ın, kadın'ın, insanın tükenişinin öyküsü, yeniden doğuşun öyküsünü başlatabilir; bu bağlamda Enis Batur'a kulak vermek anlamlı olacaktır: "İnsan, tutkularına gösterdiği özen ve bağlılık oramında kendi kendini gerçekleştirme sınırına yaklaşabilir, onu genişletebilir. Daha, diyebilmek çok önemlidir." (8)

Sonuç

Popüler kültürün en önemli anlatı biçimlerinden biri olan, ağırlıklı olarak popüler kalıplara dayalı "metaforik" anlatı biçimini kullanan sinema, baskılayıcı, verili gerçekliği onaylayıcı ve uyumcu bir işleve sahipse de, ilişkilendiren, eleştirel niteliklere sahip "metonimik" söylemin açılımlarından yararlanarak bir sorgulama sürecine kaynaklık edebilir, özgürleştirici bir potansiyellik de taşıyabilir. Bu nedenle, bir yanı aldarıma açık, diğer yanı özgürlüğe kapı aralayan popüler kültürün ve sinemanın ideolojik çok katmanlılığı göz önünde tutularak analizinin iyi yapılması ve ona karşı uyanık ve eleştirel olunması gerekmektedir.

Nasıl ki olumlayıcı özellikleri ön planda olan sinema, farkındalık kazandırıcı bir boyuta da sahip olabilirse, aşk tutkusu ve kadın izleği geleneksel, muhafazakar temsil biçimlerinin uzağında bir duruş geliştirerek de işlenebilir; insan ile insanın, kadın ile erkeğin birbirine yabancılaştığı, duyguların tutsak edildiği bir toplumsal sistemde verili algılama biçimlerine karşı yabancılaştırmayı sağlayıcı teknikler ve bakış açıları kullanarak bastırılmış potansiyellikleri yaşama geçirebilecek bir bakma biçiminin oluşumuna, fonksiyonlaşmış dünyalarımızı birer 'eksik insan' olarak yaşadığımız günümüz toplumlarında daha bütünlüklü bir hayat imgelemi tasarımına katkıda bulunabilir; çağdaş toplumlarda insana kalmış tek özgürlük alanı olan fantazyaların (Oskay, - :65) üretti-

ği söylem aracılığıyla umudu canlı kılabilir. Bu noktada *Komşu Kadın* filminin de gündelik algı kalıplarının, araçsallaşmış insan ilişkilerinin dışına çıkmayı sağlayabilecek, kadın ile erkeğin kendini gerçekleştirebilecekleri bir aşk pratiği düşleminin canlı kalmasına katkıda bulunabilecek potansiyelliklere, sinemasal özelliklere ve söyleme sahip olduğu söylenebilir...

Filmin Künyesi: *Komşu Kadın* (La Femme d'a Cote, Women Next Door), Yönetmen: François Truffaut, Oynayanlar: Gerard Depardieu, Fanny Ardant, Henri Gercin, Michaele Baumgarther, 1981, 106 dak., Senaryo: F. Truffaut, Suzanne Schiffman, Jean Aurel.

Kaynakça

- BATUR, Enis (1995). "Aşk Üzerine Marazi Bir Deneme Daha." *Cogito: Aşk*, Sayı 4: 5-8
- BUNUEL, Luis (1986). *Son Nefesim*, Çev. İlkay Kurdak, Afa Yayınları, İstanbul.
- MAKAL, Oğuz (1996). *Fransız Sineması*, Kitle Yayınları, Ankara.
- OSKAY, Ünsal (?). *Çağdaş Fantazy*. Der Yayınevi, İstanbul.
- RYAN, Michael ve Douglas Kellner (1997). *Politik Kamera*, Çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- SAMUELS, Charles Thomas (1992). *Antonioni, Truffaut, Fellini, Bergman Sinemasını Anlatıyor*, Çev. Kadir Yerci, Düzlem Yayınları, İstanbul
- SIMMEL, Georg (1995). "Aşk Üzerine Parçalar", *Cogito: Aşk*, Sayı:4: 163-188.
- YAKUPOĞLU, M. Mukadder (1995). "Nietzsche ve Betaille'da Varoluş, Aşk ve Ölümlü", *Cogito:Aşk*, Sayı: 4:41-46.