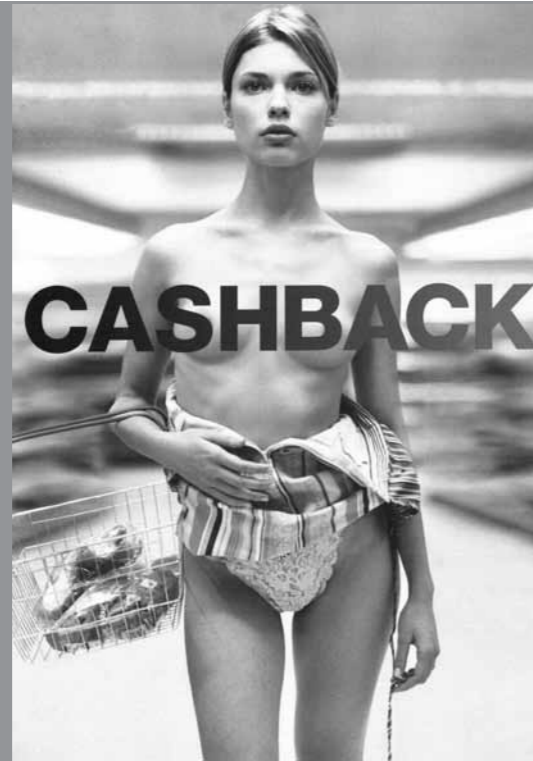


“Cashback” Filmi Ve Kadın Bedeninin Nesneleştirilmesi

Ekin GÜNDÜZ*



Özet

Kadın bedeninin Rönesans resim sanatından günümüz sinema sanatına kadar uzanan bir süreçte arzu nesnesi olarak konumlandırılışı, sanat tarihinde eril bakışın hâkimiyetini açıkça ortaya koymaktadır. Antik Yunan'dan, Ortaçağ'a, Rönesans'tan içinde bulunduğumuz kapitalizm çağına kadar her dönemde kadın bedeni eril iktidarın arzuları doğrultusunda ele alınmış, şekillendirilmiştir. Günümüzde kapitalizmin ekonomik döngüsü açısından hayati öneme sahip olan kadın bedeninin, arzu nesnesi olmanın ötesinde tüketim nesnesine dönüşmesi de ayrı bir sorunsaldır. Bu çalışmada, 2006 yılında Oscar adayı olan ve uluslararası birçok festivalde birincilik ödülü alan “Cashback” adlı kısa film üzerinden, kadın bedeninin nesneleştirilmesi, belirtilen tarihsel süreçler göz önünde bulundurularak ele alınacak ve tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Beden, Eril bakış, Pornografi, Kapitalizm

“Cashback” Movie and The Objectification of Woman's Body.

Summary

The positioning of female body as object of desire since Renaissance painting art until today's cinema, clearly exhibits the domination of masculinity as “point of view” in art history. Female body has been handled and formalized by masculine power during all ages since Ancient Greece to Middle Ages and Renaissance to the current capitalist era. Nowadays, the fact that female body, which is of vital importance for the economic circle of capitalism, is considered as the object of consumption besides as the object of desire, remains as another problematic. In this work, over the short movie “Cashback”, which was nominated for Oscars in 2006 and has gained the first prize at many international festivals, we'll examine and discuss the objectification of the female body by considering the historical processes mentioned above.

Keywords: Body, Masculine point of view, Pornography, Capitalism

Giriş

Kadın bedeni tarih boyunca çeşitli konumlara yerleştirilmiş, aşağılanma, sakınılma, ikonlaşma, gibi süreçlerden geçerek günümüzde bir ‘tüketim nesnesi’ haline getirilmiştir. Antik Yunan'da hayranlık duyulan erkek bedeniyle, Rönesans'la birlikte kadın bedeni adeta yeniden keşfedilmiş ve arzu nesnesi olarak tasvir edilmeye başlanmıştır. Rönesans sanatında beden, gerçek oranları ve mükemmel görsel nitelikleri ile lirik bir anlatım kazanmıştır.¹ Modern sanat kadın bedenini bakışın ve arzunun nesnesi olarak yeniden tanımlamıştır.

Cashback (Yönetmen: Sean Ellis, 2004) filmi de, resim öğrencisi Ben'in gözünden kadın bedenini sanatsal estetiğin bir parçası haline getirirken, onu bakışın ve arzunun nesnesi olarak yeniden konumlandırmaktadır. Filmde kadın, sadece bakışın nesnesi ola-

rak önemlidir; üretmemekte, yorumda bulunmaktan, hatta tam anlamıyla hareketsiz durmaktadır. Bu filmde, kadın ve erkeğin konumlandırılışındaki keskin ayrım belirgindir. Foucault'ya göre, hazlar sahnesindeki etkin oyuncular olan erkekler ve kadınlar arasındaki ayrım çizgisinin bir yanında cinsel etkinliğin öznesi olanlar, öte yanında ise bu etkinliğin üzerlerinde ve sayelerinde gerçekleştirildiği nesne-partner olanlar yer almaktadır². **Cashback** filminde kadın, edilginliği ve erkeğe ait hazzın odağında yer alışıyla bir nesne-partner olmanın ötesine geçmemektedir.

Bu çalışmada ele alacağımız **Cashback** adlı kısa film 2006 yılında aynı yönetmen tarafından uzun metrajlı filme de dönüştürülmüştür. Fakat bu çalışmada, en iyi kısa film dalında Oscar adaylığı bulunan, 18 dakikalık kısa film versiyonu irdelenecektir.

*Arş. Gör., İTÜ, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

Nesne-Beden

Bir süpermarkette gece vardiyasında çalışan Ben'in, markette alışveriş yapan kadınlara bakışında "bakmanın kendisinin bir zevk kaynağı" oluşunun yani "skopofiliyi" etkinliği görülmektedir. Freud skopofiliyi, diğer insanları nesne olarak almakla, onları denetleyici, meraklı bakışın hedefi haline getirmekle ilişkilendirmektedir.³ Yunanca "skepeo"(-bakmak) ve "philia"(-sevgi) sözcüklerinden türemiş olan bu sözcük, severek, haz alarak bakmayı içermektedir.



Resim 1-2-3-4: Cashback filminden kareler.

Filmin kahramanı Ben'e göre, kadınların bedenleri Rönesans resim sanatının mükemmel örnekleri gibidir. Onlara bakışındaki hayranlık, natüromort çizen bir ressamın nesnelere algılayışından farklı değildir.

Bir sahnede Ben, yere düşüp dağılmış olan bezelye tanelerine dikkatlice bakarken aslında onların bütün olarak yarattığı resimdeki güzelliği görmektedir. Nasıl ki sanatçı natüromortla, "nesnelere ve onların bir arada oluşlarında gördüğü güzellik karşısındaki şiirsel hislerini"⁴ aktarıyorsa, Ben de aynı yaklaşımla kadınların bir arada duran çıplak bedenlerinin güzelliğini resmetmek istemektedir. Ben'in bu isteğin hayaline dalmasıyla bir anda zamanın durması, kadınların bedenlerini tıpkı cansız varlıklar gibi hareketsiz bırakmaktadır. Bu geçişle kadın bedeni adeta, cansız varlığı betimleyen natüromortun öznesi haline gelmekte ve nesneleştirilmektedir.

Bedenin nesneleştirilmesi, resim sanatının yeniden doğuşunu simgeleyen Rönesans'ın bir getirisidir. Özellikle, on beşinci yüzyıldan itibaren, İtalya'da ve öncelikle Floransa'da, sanatçılar arasında, insan bedenini tanımak ve klasik çağ Yunan sanatçılarına bile geçerek, bedeninin gerçek niteliklerini ve estetiğini yapıtlarında yansıtmak amacıyla giderek yoğunlaşan bir ilgi oluşmuştur.⁵ Rönesans'ın aynı zamanda, "kadın bedeninin arzu nesnesi olarak" keşfi olduğunu söylemek de mümkündür. Daha önceleri, örneğin Antik Yunan'da, "vücut ısı" gibi bir sebepten dolayı kadından daha mükemmel olduğu savunulan erkek



Resim 5: "Apoxyomenos", Lysippos

Resim 6: "Disk Atan Atlet", Myro

Resim 7: "Iason", Lysippos

bedeni arzusunun nesnesi olarak ele alınmıştır. Antik Yunan'da, Lysippos, Myron ve Scopas gibi heykeltıraşların eserlerinde erkek vücudunun mükemmelliği ve ihtişamı öne çıkarılmıştır. Yunancada "çırılçıplak" anlamına gelen *gymnoi* kelimesinden türeyen gymnasium adlı mekânlarda erkekler, arzulamak ve arzulanan

mak için bedenlerini nasıl kullanacaklarını öğrenip onu güçlendirirken, kadınlar buraya sadece doğum amacıyla güçlendirici egzersizler yapmaları için kabul edilmişlerdir.⁶ Dolayısıyla Antik Yunan'da kadın bedeni, baştan çıkarıcılığı ve arzulanırlığıyla değil daha çok işlevselliğiyle öne çıkmıştır.

Ortaçağ'da ise, Meryem Ana figürünün uzantısı olarak anaçlık özelliğiyle değer bulan kadın bedeninin arzulanışı adeta bir tabu gibi görülmüştür. Bedenin çelişkili istekleri ruhun sağlığı için feda edilirken, cinsel duyguların tümüyle bastırılması gerektiğine inanılmıştır. Hatta bu inanış doğrultusunda beden sürekli bir biçimde aşağılanmıştır. Büyük Gregorius bedeni, "ruhun şu iğrenç giysisi" olarak adlandırırken, Saint Louis Joinville ise bedene dair şöyle demiştir: "İnsan öldüğünde şu beden cüzamından kurtulur"⁷. Bu dönemde, bedensel zevkleri düşünmek Tanrı'ya düşmanlık olarak yorumlanmıştır, ruhsallığa yoğunlaşmaksa yaşam ve huzur demektir.⁸ İnsanın Tanrı karşısındaki acizliği Ortaçağ'ın hâkim söylemidir, buna bağlı olarak bedeninin değersizliği her fırsatta öne çıkarılmış ve tasvir edilmiştir. İnsanın kendi bedeni biçimindeki ölümünü sürekli yanında taşıdığı ve yaşamı-



Resim 8: Hans Baldung Grien, 1517

Resim 9: Niklaus Manuel Deutsch, 1517

Resim 10: N. M. Deutsch, 1516/19



Resim 11: Hans Sebald Beham, 1548

nın onunla dans etmekten ibaret olduğu fikrini yansıtan "Ölüm Dansı" figürleri de bu dönemde ortaya çıkmıştır. İlk örneklerine 1424 yılında Paris'teki *Cimetière des Innocents / Masumlar Mezarlığı*'nın duvarlarında rastlanan bu figürler sonraki yıllarda 'Ölüm ve Bakire' tasvirlerinin doğuşuna yol açmıştır. Bu tasvirlerde, hâkim figür olan iskeletler, genç, güzel ve çoğunlukla çıplak kızlarla birlikte resmedilmişlerdir.



Resim 12: "La Liberté (Marianne) guidant le peuple", Eugène Delacroix, 1830

Bu tasvirlerle, bir yandan bedensel güzelliğin geçiciliği, ölüm karşısındaki anlamsızlığı vurgulanmaya çalışılırken, diğer yandan iskelet ve genç kız arasında cinsel bir etkileşimin öne çıkarılması da dikkat çekicidir. Kadın bedeni bir günah nesnesidir, onun arzulanmasının karşılığı ancak ölümün karanlığıyla tanımlanabilmektedir. 'Ölüm ve Bakire' figürlerinin kökeni de bu yaklaşıma işaret etmektedir. Bu tasvirler Antik Yunan'dan gelen mitolojik bir öyküye dayanmaktadır. Buna göre, Zeus'un kızı genç tanrıça Kore ona âşık olan acımasız yer altı tanrısı Hades tarafından kaçırılarak ölümler ülkesine hapsedilmiştir, burada Persephone adını alarak yer altının kraliçesi olmaktadır. Hristiyan ressamların Ortaçağ'dan kalan 'Ölüm ve Bakire' tasvirleri bu mitolojik öyküye göre yorumlandığında, Hades'in 'arzulayan' taraf olarak cehennem ve şeytani bir figürü temsil ettiği, Persephone'un 'arzulan' bedeninin ise ancak Hades'in yanında yani cehennemde var olabileceği sonucuna ulaşmak mümkündür. Ölüm, Tanrı'nın kudretinin en önemli göstergesi olarak yorumlandığı için aynı zamanda en büyük korku kaynağıdır. Dolayısıyla, ölümler adeta sevişirken tasvir edilen kadın bedeni de, insanı Tanrı yolundan uzaklaştıracak dünyevi zevklerin temsili ve arzusunun nesnesi olması bakımından korkulması, uzak durulması gereken bir olgudur. 'Ölüm ve Bakire' tasvirleri kadın bedenini olumsuzlarken aslında onun arzulanır oluşunu örtük bir biçimde öne çıkarmakta, onu bakışın nesnesi haline getirmekte ve baştan çıkarıcılığı kadınla özdeşleştirmektedir. Aslında kadın bedeni, Boccaccio'nun Ortaçağ'a damgasını vuran

Decameron adlı eserinde de ironik bir dille ele alındığı gibi, o dönemde de arzu nesnesidir fakat bunun meşrulaşması için Rönesans'ı beklemek gerekecektir.

Rönesans'la birlikte kadın bedeninin arzulanırlığı meşrulaşmış olsa da diğer yandan anaç bir figür olarak yüceltilmesi de hala söz konusudur. Rousseau'nun **Emile** adlı eserinde yer alan "*Sophie'nin akan göğüsleri erdeminin kanıtlarıydı*"⁹ cümlesi buna dikkat çekmektedir. Fransız Devrimi sırasında devrimci amblemlerdeki ideal yurttaş sureti olan, bereketi ve



Resim 13:
"Virgin and Child",
Leonardo da Vinci,
1502

Resim 14:
"The Balcony",
Edouard Manet,
1868

Resim 15:
"The Sleeper",
Pierre Auguste
Renoir, 1897

erdemini simgeleyen Marianne adlı kadın figürü de bu yaklaşımın bir örneğidir. Aynı yaklaşım 19. yüzyılda da görülecektir. Bu dönemde kadın bedeninin, bir yandan özel alanda tasvir edilerek iffetliliği vurgulanırken, bir yandan da baştan çıkarıcılığı, modern kent yaşamının eğlence hayatında yer alabilen hafif meşrep kadınlar aracılığıyla erkek egemen sanat dünyasında özgürce resmedilmiştir. İki farklı biçimde betimlenen kadın bedeni her iki tasvir biçiminde de eril bakışa ait idealin nesnesi olmayı sürdürmüştür.

Arzu ve Tüketim Nesnesi Olarak Kadın Bedeni

Günümüzde kadın bedeninin arzu nesnesinin ötesinde tüketim nesnesine dönüştüğü görülmektedir. Baudrillard içinde bulunduğumuz tüketim odaklı sistemi birey açısından şu şekilde tanımlamaktadır; "*Modernlikle, ötekinin üretilmesi çağına giriyoruz. Artık onu öldürmek, parçalayıp yutmak, aklını çelmek, onunla rekabete girmek, onu sevmek veya nefret etmek söz konusu değildir-öncelikle onu üretmektir söz konusu olan. O artık bir tutku nesnesi değil, bir üretim nesnesidir*"¹⁰. Arzu nesnesinin Rönesans dönemindeki biricikliği artık yoktur, Walter Benjamin'in de belirttiği gibi 'yeniden üretilebilirlik' üretilenin değerini de aşağıya

çekmekte, özel atmosferinin yıkılmasına sebep olmaktadır. Kadın bedeni açısından bu 'yeniden üretilirliğin' belki de en vahim örneği, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bir endüstri haline gelen pornografidir. Günümüzde kadın bedenine çoğunlukla, Baudrillard'ın 'arzudan yoksun kalmış bir aşırı bedenin, duyarsız ve yararsız bir cinsel işlevin doruk noktası' olarak tasvir ettiği pornografinin kodlarıyla yaklaşmaktadır.

Cashback filmi ise, kadın bedenini bakışın nesnesi olarak konumlandırırken romantik başkahramanı aracılığıyla, arzuyu ve sanat eserine özgü 'özel atmosfer' olgusunu yeniden öne çıkarmaktadır. Yönetmen, kadın bedenini tüketimin sembolü olan bir süpermarket içinde, Rönesans ve 19. yüzyıl resim sanatı estetiğiyle sunarak, bedeni arzudan yoksun bir üretim nesnesi haline getiren pornografiden ayrıldığı izlenimini vermektedir.

Salvoj Zizek'e göre pornografide gerçek özneler bizi cinsel açıdan uyarmaya çalışan perdedeki aktörlerdir, biz seyirciler ise felç olmuş bir nesnebakışa indirgeniriz¹¹. **Cashback** filminde ise erkek kahraman kadın bedeninin çıplaklığını bir sanatçı gözüyle, tıpkı yerde dağılmış olarak bir arada duran bezelye tanelerinin rengi ve duruşunda yakalamaya çalıştığı güzelliğe bakar gibi görmektedir, izleyici de bu çıplaklığı onun bakış açısıyla seyretmektedir. Kahramanın romantikleştirilen tutkusu doğrultusunda seyredilen kadın bedeni estetize edilmiş bir sunumla nesneleştirilmektedir. Filmde, Laura Mulvey'nin "*Görsel Zevk ve Anlatı Sineması*" başlıklı makalesinde dile getirdiği gibi, maskülen bakış açısının hâkimiyeti ve 'izlenen' olarak kadının edilginliği söz konusudur; "*nesne olarak kadının güzelliğiyle perdenin uzamı birleşir; yakın plan çekimlerle parçalara ayrılan ve stilize edilen beden, filmin içeriği ve izleyicinin bakışının dolaysız alıcısı olan bir üründür*"¹².

Cashback filminde tüketimin, ürün çeşitliliği açısından tüketime teşvikin en sembolik merkezlerinden birisi olan süpermarkette cansız birer varlık gibi duran çıplak kadın bedenleri, kapitalizmin bedene verdiği öneme de işaret etmektedir. Kapitalist sistem, tüketim ve gösteriş üzerine kurulu olduğu için bedeni önemsemmiştir, üretimlerini bedenin haz almasına dayandırmıştır. Bauman'a göre "*Beden, duyarlılığı yüksek ve tavımda bir haz aracıdır. Bu haz, cinsel, midesel ve fiziksel egzersizden alınan hazları içermektedir. Artık, tartışmasız özel mülk olan beden, heyecan verici, büyüleyici, çıldırıcı ve mest edicidir*"¹³. Bu sistem içinde hazzın

merkezi olarak kadın bedeni konumlandırılmış, onun hem tüketmesine hem de tüketilmesine uygun bir ortam yaratılmıştır. Yani kapitalizm, "*imparatorluğunu geliştirirken kadını temel alıp ürünlerle beraber ortak pazara koymuştur*"¹⁴. Erkeğin beğenisine göre inşa edilmiş olan ve kadın bedeninin sosyal bir gereklilik güdüsüyle içine hapsedildiği kapitalist sistemin güzellik kodları, eril iktidarı pekiştiren cinsiyetçi bir söyleme de hizmet etmektedir. Sheila Jeffreys'e göre kadınlar, 'etekler, vücut hatlarını gösteren kıyafetler, makyaj, saç şekilleri, epilasyon, ikincil cinsel karakterlerin sergilenmesi ya da bunların cerrahi aracılığıyla yaratılması ve feminen vücut diliyle' neredeyse zorunlu bir feminenlik etosu oluşturmaktadırlar; Jeffreys'e göre bu feminenlik, kadınların, kendilerinin ezilen sınıf olduğunu göstermeleri olarak okunmalıdır¹⁵. Kadın kabul görmek için tanımlanan güzelliğe sahip olmalı, bunun için de bedenini, kapitalist düzenin ekonomik döngüsüne hizmet eden çeşitli yöntemlere başvurarak dönüştürmelidir. Bu sistem içinde beden, Bauman'ın tabiriyle bir 'haz aracıdır' ve bu hazzın bastırılması değil, sürekli olarak üretilmesi ve çoğaltılması teşvik edilmektedir. Hristiyanlık, günah olduğu tehdidiyle kendi iktidarını sağlamlaştırmak için bedeni cinsellik söylemi ile kontrol etmeyi planlarken, kapitalizm de cinselliği düzenleyerek sosyal kontrolün hesaplarını yapmaktadır¹⁶. Bu düzenleme de kadın bedenini, belli güzellik kodları dâhilinde üretilen ve tüketilen nesnelere dönüştürmektedir. Bu anlamda, kapitalist sistemin döngüsüne hizmet eden bedensel gereklilikler gibi pornografi de yönlendirilmiş arzulara hitap etmekte, üretimin ve tüketimin sürekliliğiyle şekillenmektedir.

Cashback filmi kadın bedenine dair bir güzelleme gibi olan hikâyesini kapitalist sistemin ürünü olan bir tüketim alanı içine yerleştirmekle, bu sistem içindeki beden sömürüsüne adeta Rönesans romantizmiyle karşı durmaktadır. Fakat kadın bedeninin üretim nesnesi haline getirilişine bir tepki gibi görünen bu yaklaşım, eril bakış tarafından arzu nesnesi olarak konumlandırıldığı gerçeğini değiştirmemektedir.

Filmde erkek, kadın bedenine, resmetmeye değer sanatsal bir malzeme, bir nesne olarak yaklaşmaktadır; çünkü bu form karşısında büyülenmekte, ona bakmaktan zevk duymaktadır. Filmdeki kadınlar ise heykel gibi hareketsiz haldedirler ve çıplaklıklarının farkında değildirler. John Berger'e göre "*Çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır. Nü olmaksızın başkalarına*



Resim 16-17: Cashback filminden kareler.

çıplak görünmektir; insanın kendisi olarak algılanmamasıdır. Çıplak vücudun nü olabilmesi için bir nesne olarak görülmesi gerekir. Çıplaklık kendisini olduğu gibi ortaya koyar. Nü'lükse seyredilmek üzere ortaya konuştur"¹⁷. Filmde resim öğrencisi erkek başkahramanın kadın bedenine karşı duyduğu skopofilik güdü, nü sanatı estetiğiyle perdeye yansıtılmıştır. Böylece, hâkim olan kahramanın bakış açısı, kadın bedenini izleyicinin gözünde de 'arzu nesnesi' konumuna yerleştirmektedir.

Sonuç

Cashback filminde kadınlar izlenildiklerinin farkında değildirler, çıplak kalmayı tercih etmezler. Filmde ürün reyonları arasında alışveriş yapan kadınların cansız mankenlere dönüştürülerek çıplak bırakılması ve bunun erkek kahramanın hayali doğrultusunda gerçekleşmesi, kadın bedeninin eril iktidar tarafından her daim yeniden üretilen ve tüketilen bir arzu nesnesi olarak ele alınışının da bir göstergesidir. Kadın ataerkil kültürde erkek ötekinin göstereni konumundadır, erkeğin dilsel hâkimiyeti sayesinde, anlamın üreticisi değil taşıyıcısı olan kadının suskun imgesine nakşettiği fantezilerini ve saplantılarını yaşayabildiği bir simgesel düzenin esiridir¹⁸. Lacan 'Kadın yoktur' önermesini yapmaktadır; Zizek'in eleştirel saptamasına göre ise kadın 'erkeğin semptomundan (belirtisi)' başka bir şey değildir, büyüleme gücü var olmasının boşluğunu maskeleymektedir¹⁹. Kadın bu filmde de erkeği büyüleyişiyle tanımlanmakta, o büyüleyici

ciliğiyle var olmaktadır. Bunun için eylemde bulunmasına gerek yoktur, doğası gereği büyüleyiciliği bedeninde taşımaktadır. Hareketsiz, ifadesiz ve olan bitenden habersizdir, tam anlamıyla edilgindir. Ama ekranı, kapitalist sistemin tüm güzellik kodlarını taşıyan bedeni doldurmaktadır. Dolayısıyla **Cashback** filmde kadın, hareketsizliği ve farkında olmayışı açısından bir yandan var oluşuyla nesneleştirilirken, diğer yandan çıplaklığının ve güzelliğinin fetişleştirilmesi açısından bedensel olarak da nesneleştirilmektedir.

KAYNAKÇA

- BAUDRILLARD, Jean, **Kusursuz Cinayet**, çeviren: Necmettin SEVİL, Ayrıntı yay., İstanbul, 1998
- BAUMAN, Zygmunt, **Parçalanmış Hayat- Postmodern Ahlak Denemeleri**, Çeviren: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001
- BERGER, John, **Görme Biçimleri**, çeviren: Yurdanur SALMAN, Metis yay., İstanbul, 2008
- FOUCAULT, Michel, **Cinselliğin Tarihi**, çeviren: Hülya UĞUR TANRIÖVER, Ayrıntı yay., İstanbul, 2007
- JEFFREYS, Sheila, **Beauty and Misogyny**, Routledge: 2005, aktaran: BAŞKENT, Can, *Güzeli Sevmemek-Bir Sheila Jeffreys Okuması*, <http://student.science.uva.nl/~cbaskent/cinsel/cinsel/24.html>
- KIZILÇELİK, Sezgin, **Küreselleşme Beden ve Şizofreni**, C. Ü. Tıp Fakültesi Dergisi 25 (4), 2003 Özel Eki, <http://www.cumhuriyet.edu.tr/edergi/makale/496.pdf>
- MULVEY, Laura, "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması", ANTMEN, Ahu, **Sanat Cinsiyet**, çeviren: Esin SOĞANCILAR, İletişim yay., İstanbul, 2008
- SAGAN, Eli, **Freud Kadın ve Ahlak**, çeviren: Gökçe METİN, İlya yay., İstanbul, 2003
- SENNETT, Richard, **Ten ve Taş**, çeviren: Tuncay BİRKAN, Metis yay., İstanbul, 2002
- STERLING, Charles, **La nature morte de l'Antiquité au XXe siècle**, nouvelle édition révisée, Paris: Macula, 1985
- TAŞ, Hüsamettin; BİNGÖL, Sinem; ARSLAN, Serdal; GÜNEŞ, Onur; **Ataerkil Olma Sürecinin İrdelenmesi**, Kocaeli Üniv. Bildiriler Kitabı, http://www.jmo.org.tr/resimler/ekler/75062cb007aa8f9_ek.pdf
- TURNER, Bryan S., "Recent Developments in the Theory of the Body", *The Body-Social Process and Cultural Theory*, Ed. M. FEATHERSTONE/M.HEPWORTH/B.S. TURNER, Sage Publication, London 1993
- UMUNÇ, Himmet, **Spenser'in Beden Alegorileri**, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) bildirisi: Yazında ve Çeviride Beden, İstanbul Üniversitesi, 2007, <http://www.idea.boun.edu.tr/Spenser%20Text.pdf>
- ZIZEK, Slavoj, **Yamuk Bakmak**, çeviren: Tuncay BİRKAN, Metis yay., İstanbul, 2004

NOTLAR

1. Himmet UMUNÇ, **Spenser'in Beden Alegorileri**, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) bildirisi: Yazında ve Çeviride Beden, İstanbul Üniversitesi, 2007, s.2 <http://www.idea.boun.edu.tr/Spenser%20Text.pdf>

2. Michel FOUCAULT, **Cinselliğin Tarihi**, çeviren: Hülya UĞUR TANRIÖVER, Ayrıntı yay., İstanbul, 2007, s.154
3. Laura MULVEY, "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması", Ahu ANTMEN, **Sanat Cinsiyet**, çeviren: Esin SOĞANCILAR, İletişim yay., İstanbul, 2008, s. 281
4. Charles STERLING, **La nature morte de l'Antiquité au XXe siècle**, nouvelle édition révisée, Paris: Macula, 1985
5. Ernst Hans GOMBRICH, **Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance**. 4th ed. 1966. Chicago: U of Chicago P, 1985, aktaran: UMUNÇ, A.g.y, s. 1
6. Richard SENNETT, **Ten ve Taş**, çeviren: Tuncay BİRKAN, Metis yay., İstanbul, 2002, s. 38-39
7. Jacques LE GOFF, **Ortaçağ Batı Uygarlığı**, Çeviren: Hanife GÜVEN ve Uğur GÜVEN, Dokuz Eylül Yayınları, 1999, s.283, aktaran: Sezgin KIZILÇELİK, *Küreselleşme Beden ve Şizofreni*, C. Ü. Tıp Fakültesi Dergisi 25 (4), 2003 Özel Eki, s. 89, <http://www.cumhuriyet.edu.tr/edergi/makale/496.pdf>
8. Eli SAGAN, **Freud Kadın ve Ahlak**, çeviren: Gökçe METİN, İlya yay., İstanbul, 2003, s. 183
9. R. SENNETT, *Ten ve Taş*, s.258
10. Jean BAUDRILLARD, **Kusursuz Cinayet**, çeviren: Necmettin SEVİL, Ayrıntı yay., İstanbul, 1998, s. 135
11. Slavoj ZIZEK, **Yamuk Bakmak**, çeviren: Tuncay BİRKAN, Metis yay., İstanbul, 2004, s.150
12. L. MULVEY, "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması", s. 291
13. Zygmunt BAUMAN, **Parçalanmış Hayat- Postmodern Ahlak Denemeleri**, Çeviren: İsmail TÜRKMEN, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001, s.157-159
14. Hüsamettin TAŞ, Sinem BİNGÖL, Serdal ARSLAN, Onur GÜNEŞ, **Ataerkil Olma Sürecinin İrdelenmesi**, Kocaeli Üniv. Bildiriler Kitabı, s. 43, http://www.jmo.org.tr/resimler/ekler/75062cb007aa8f9_ek.pdf
15. Sheila JEFFREYS, **Beauty and Misogyny**, Routledge: 2005, s. 24, aktaran: Can BAŞKENT, *Güzeli Sevmemek-Bir Sheila Jeffreys Okuması*, <http://student.science.uva.nl/~cbaskent/cinsel/cinsel/24.html>
16. Bryan S. TURNER, "Recent Developments in the Theory of the Body", *The Body-Social Process and Cultural Theory*, Ed. M. FEATHERSTONE/M.HEPWORTH/B.S. TURNER, Sage Publication, London, 1993, s. 15
17. John BERGER, **Görme Biçimleri**, çeviren: Yurdanur SALMAN, Metis yay., İstanbul, 2008, s. 54
18. A.g.y., s. 278
19. S. ZIZEK, **Yamuk Bakmak**, s. 95

Mit Kıрма Girişimi Olarak Tarih İllüzyonu: "Der Baader Meinhof Komplex"

Emrah Suat ONAT*

Özet

Sinema kimi zaman tarihi yeniden oluşturma eğilimi taşıyabilir. İzleyicinin geçmiş ile bağı koştuktan sonra tarihi manipüle etmek ve sonucunda onu tekrar yazmak mümkündür. Bu metin tarihsel gerçeklerle **Der Baader Meinhof Komplex** filminin aktardığı süreci karşılaştırırken, bu dönem incelemesi anlatı boşluklarının gerçeği nasıl çarpıttığını ifşa eder. Filmin teknik olarak gerçeğe benzerliği tarihi yeniden yazmaya çalışan bir söylem ortaya çıkarmıştır. *Anahtar sözcükler: sinema, tarihsel eleştiri, RAF (Kızıl Ordu Fraksiyonu/Rote Armee Fraktion), söylem, ideoloji*

History Illusion as an Iconoclastic Attempt: "Der Baader Meinhof Komplex"

Summary

Movies may have tendencies to reconstruct the history occasionally. Once the audience's connection with the past is broken it is possible to manipulate the history and eventually rewrite it. While comparing the historical facts with the period that *Der Baader Meinhof Komplex* expresses, this paper reveals how narrative gaps twist the truth and the history. Technical verisimilitude of the film determines a discourse which is willing to rewrite the history.

Key words: cinema, historical criticism, RAF (Red Army Faction/Rote Armee Fraktion), discourse, ideology

Giriş

Sinema gerçeği değil ama izleyicinin gerçeklik algısını değiştirir. Egemen sinema, adının da hakkını vererek tarihi yeniden yazmaktan çekinmemiştir ve vazgeçmeyecektir; çünkü bu endüstri, var olduğu toplumun sinema sektörünün sadece ekonomik ilişkilerini değil, ideolojisini de tanımlar. "Ekonomik ve ideolojik olan arasındaki ilişki içinde egemen sinema kendi somut biçimini alır. Bu nedenle bir sinema endüstrisi olan her ülkenin kendi egemen sineması vardır ve bu sinema sürekli olarak içinde bulunduğu ekonomik ve ideolojik ilişkilere bağlı olarak gelişir"¹. Egemen sinemanın, egemen ideoloji bağlamında Vietnam'da Rambo ile ya da –ve hatta– Irak'ta P.Alemdar'la ve daha birçok örnekle intikam peşinde koşarken tarihi ve gerçeği çarpıttığı açıktır.

2008 yılında tarihle bir kez daha oynanırken Almanya üstesinden hala gelemediği RAF (Rote Armee Fraktion - Kızıl Ordu Fraksiyonu) fantezisini yeniden izleyiciye sunar. 11 Eylül'den bu yana hortlayan terör ve terörist filmlerinin son halkalarından biri

olan **Der Baader Meinhof Komplex**, 1986 yapımı **Stammheim** ve 2002 yılı yapımı **Baader** adlı filmlerden sonra (her iki yapım da Uluslararası Berlin Film Festivali'nde çeşitli ödüller kazanmıştır) adeta serinin son halkası konumundadır. 2002 tarihli filmin yanında, **Der Baader Meinhof Komplex** gerçeğe daha yakın duruyorken, buradaki yakınlık ancak göreceli bir değer taşıyabilir. Bu durum şaşırtıcı değildir, çünkü Almanya'nın sinemayı ideolojik olarak etkili biçimde kullanması zaten yeni değildir. Zira Goebbels'i ve Leni Riefenstahl'i göz ardı etmek imkânsızdır.

Aynı konuyla ilgilenen tüm benzerleri içinde **Der Baader Meinhof Komplex** görsel olarak gerçeğe benzerlik, etkileyicilik, oyunculuk, yapım, sinemasal anlatı, kronoloji vb. gibi özellikleri bakımından diğerlerinden çok ileridedir. Peki ya söylem? **Der Baader Meinhof Komplex** NE'yi NASIL anlatır?

2008 İstanbul Film Festivalinde **Bir Terör Filmi: Der Baader Meinhof** adıyla² gösterilen **Der Baader Meinhof Komplex** aynı zamanda Almanya'nın Oscar'lardaki En İyi Yabancı Film ödülüne adaylığını