

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEMSİLİYET KRİZİ: ÇEK YENİ DALGA FİMLERİNDE SİSTEM  
KARŞITI KADINLAR

YÜKSEK LİSANS

SELDA BAYMAN

Şubat, 2015

TEMSİLİYET KRİZİ: ÇEK YENİ DALGA FİMLERİNDE SİSTEM  
KARŞITI KADINLAR

SELDA BAYMAN

Sinema ve Televizyon Programı'nda Yüksek Lisans derecesi  
için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla  
Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne  
teslim edilmiştir.

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ

Şubat, 2015

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEMSİLİYET KRİZİ: ÇEK YENİ DALGA FİMLERİNDE SİSTEM KAŞITI  
KADINLAR

SELDA BAYMAN

ONAYLAYANLAR:

Yard. Doç. Dr. Defne Tüzün (Danışman) Kadir Has Üniversitesi



Tan Tolga Demirci

Kadir Has Üniversitesi



Esin Paça Cengiz

Kadir Has Üniversitesi



ONAY TARİHİ: 20/02/2015

“Ben, Selda Bayman, bu Yüksek Lisans Tezinde sunulan çalışmanın şahsıma ait olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.”



SELDA BAYMAN

## ABSTRACT

### THE CRISIS OF REPRESENTATION: ANTI-REGIME WOMEN IN THE CZECH NEW WAVE FILMS

Selda Bayman

Master of Cinema and Television in Communication Studies

Advisor: Assist. Prof. Dr. Defne Tüzün

January, 2015

This thesis aims to debate the anti-system movements of the woman representatives in the woman themed movies which bear the impacts of *Czech New Wave cinema* developed in Czechoslovakia from 1962 to 1968. In this thesis, all the anti-system behaviours of the different woman representatives bearing the effects of this current so called *Czech New Wave* have been analyzed, and it was concluded that Czech nationals are representing a reform movement and liberalization process against the system which was confining their freedom and equality rights. This thesis has also studied the movies *Pytel Blech*, 1962, *O něčem jiném*, 1963 of Chytilova and *Lásky jedné plavovlásky*, 1965 of Milos Forman over the subject and power, ‘bio-power’ of Michel Foucault and ‘performative’ identity of Judith Butler and within the context of anti-systemic movements of woman representatives under the effects/impacts of the New Wave and claimed especially by a scrutinized formal movie analysis of *Sedmikrásky*, 1966 of Chytilová, that these women represent the democratic reform movement and liberalization process occurred throughout the country and that Marie I and Marie II, by breaching all the rules in the stories became anti-system woman representatives due to their anti-systemic movements and also precursory daisies of the Prague Spring, the so called countrywide liberalization process.

**Key Words:** Judith Butler, Michel Foucault, performativite, bio-power, Dadaism, Nihilism, Prague Spring, *Czech New Wave*

## ÖZET

### TEMSİLİYET KRİZİ: ÇEK YENİ DALGA FİLMLERİNDE SİSTEM KARŞITI KADINLAR

Selda Bayman

Programın Adı: Sinema ve Televizyon

Danışman: Defne Tüzün

Ocak, 2015

Bu tezde, 1962'den 1968'e kadar Çekoslovakya'da üretilmiş, *Yeni Dalga* sinema akımının etkilerini taşıyan ve kadın figürlerin anlatılarının merkezinde olduğu filmlerdeki kadın temsilleri, sistem karşıtı hareketler bağlamında tartışılıyor. Bu araştırmada, *Çek Yeni Dalga* sineması olarak tarif edilen akımın etkilerini taşıyan filmlerdeki kadın figürleri performansları, ve hem filmlerin anlatısı, hem anlatım biçimleri bakımından üstlendikleri fonksiyonlar bağlamında incelenmiştir. Tezde, bu figürlerin, Çekoslovakya'da vatandaşların özgürlük ve eşitlik haklarını sınırlandıran sisteme karşı bir reform hareketi ve liberalleşme sürecini temsil ettikleri savı araştırılmıştır. Michel Foucault'nun özne ve iktidar ilişkisi ve 'biyo-iktidar' kavramı ile Judith Butler'in 'performatif' kimlik kavramı bağlamında, Věra Chytilová'nın *Bir Torba Dolusu Pire* (*Pytel Blech*, 1962), *Farklı Bir Şeyler* (*O něčem jiném*, 1963) ve Miloš Forman'ın *Bir Sarışının Aşkları* (*Lásky jedné plavovlásky*, 1965) filmlerini inceleyen bu tezde, kadın figürlerin, ülkede yaşanan demokratikleşme ve liberalleşme sürecini temsil ediyor olabileceği önermesi tartışılmıştır. Bu tez özellikle, Chytilová'nın *Papatyalar* (*Sedmikrásky*, 1966) filminin detaylı formal analizi yaparak, filmin ana karakterleri olan Marie I ve Marie II'nin toplumsal kuralları nasıl ihlal ettiklerini ve filmin biçiminin de bu kural bozucu tutumu nasıl desteklediği göstererek, bu figürlerin, Çekoslovakya'da liberalleşme sürecini imleyen Prag Baharı'nın gelişini haber veren papatyalar olduğu iddiasını yapıyor.

**Anahtar Kelimeler:** Judith Butler, Michel Foucault, performativite, biyo-iktidar,  
Dadaizm, Nihilizm, Prag Baharı, *Çek Yeni Dalga*

## TEŞEKKÜR NOTU

Bu tez yaklaşık bir yıla yakın bir zaman diliminde oluşan çeşitli çabaların ve çalışmaların sonucudur. Bu süreç içinde, oldukça farklı fikirlerin ve geniş bir bilgi dağarcığımı kapsayan çalışmaların, ne şekilde özetlenip tez haline getirilebileceğini öğrenmeye çalıştım. Bu uzun yolculukta beni yalnız bırakmayan ve desteğini benden esirgemeyen herkese teşekkürü bir borç bilirim.

Özellikle bu tezin yazım süresince, değerli bilgilerini ve görüşlerini benimle paylaşan değerli tez danışmanım Yard. Doç. Dr. Defne Tüzün'e beni bu süreçte yalnız bırakmadığı ve sabır gösterdiği için çok teşekkür ederim. Hatalarımın çoğunluğunu bu değerli insan sayesinde öğrendim. Motivasyonumu yerinde tutmak için çaba gösteren ve bana tez yazımında Çek Yeni Dalga sineması hakkında ilham veren yegâne öğretmenlerimden birisidir. Onun sayesinde çok farklı bir sinema akımını keşfetmiş oldum.

Tez yazım sürecimin en başından sonuna kadar tüm sabrı ve desteğiyle yanımda olan Tan Tolga Demirci'ye çok teşekkür ederim. Kendisi oldukça uzun bir zaman diliminde birçok Pazar gününü benim tezimi okuyup incelemeye geçirdi. Yaşam diliminden oldukça önemli bir zaman dilimini benimle paylaşan, bu süreçte çeşitli zorluklarda beni hiç bir zaman yalnız bırakmayan ve motivasyonumu korumamı sağlayan değerli danışmanlarımdan biri oldu. Kendisine her şey için sonsuz teşekkürü borç bilirim.

Bu iki danışmana sahip olduğum için çok şanslıyım, benim için oldukça değerli insanlar olan Defne ve Tan'ın adını bu tezde anmaktan gurur duyuyorum.



Ayrıca oldukça yoğun bir dönemine denk gelmeme rağmen jürimde yer almayı kabul eden, değerli bilgi dağarcığını benimle paylaşmaktan çekinmeyen ve Çek Yeni Dalga hakkında farklı fikirleri öğrenmemi sağlayan Esin Paça Cengiz'e tüm değerli bilgi paylaşımlarından ve emeklerinden dolayı çok teşekkür ederim.

Son olarak, sevgili aileme bu zor zamanlarda desteklerini benden esirgemedikleri ve sonsuz sabırla beni motive ettikleri için çok teşekkür ederim. Ailem, hayatıma ve eğitim sürecime düşündüklerinden çok daha büyük bir katkı sağladı.

## İÇİNDEKİLER

**Abstract**

**Özet**

**Teşekkür Notu**

**Tablo Listesi**

**V-VI**

<b>1 Giriş</b>	<b>1</b>
<b>2 Çek Yeni Dalga Akımının Başlangıcı</b>	<b>10</b>
2.1. Çekoslovakya’da Çek Yeni Dalga Sineması Öncesi Film Yapım Endüstrisinin Gelişmesi.....	10
2.2. Çek Yeni Dalga Sinema Akımı.....	13
<b>3 Temsiliyet Krizi: Çek Yeni Dalga Filmlerinde Sistem Karşıtı Kadınlar</b>	<b>19</b>
3.1. <i>Bir Torba Dolusu Pire</i> .....	19
3.2. <i>Farklı Bir Şeyler</i> .....	32
3.3. <i>Bir Sarışının Aşıkları</i> .....	43
<b>4 <i>Papatyalar</i>’ın Detaylı Formal Film Analizi</b>	<b>54</b>
4.1. Performatif Kimlikler, Dadaizm Etkileri ve İncil’in Yeniden Yorumu...57	
<b>5 Sonuç</b>	<b>80</b>
<b>Kaynakça</b>	<b>84</b>

## Tablo Listesi

Tablo 1 .....	21
Tablo 2 .....	25
Tablo 3 .....	26
Tablo 4 .....	26
Tablo 5 .....	27
Tablo 6 .....	29
Tablo 7 .....	30
Tablo 8 .....	31
Tablo 9 .....	34
Tablo 10 .....	37
Tablo 11 .....	38
Tablo 12 .....	38
Tablo 13 .....	38
Tablo 14 .....	40
Tablo15 .....	40
Tablo 16 .....	40
Tablo 17 .....	42
Tablo 18 .....	42
Tablo 19 .....	43
Tablo 20 .....	43
Tablo 21 .....	45
Tablo 22 .....	49
Tablo 23 .....	49
Tablo 24 .....	51
Tablo 25 .....	52
Tablo 26 .....	59
Tablo 27 .....	66
Tablo 28 .....	68

Tablo 29 .....	70
Tablo 30 .....	75
Tablo 31 .....	75
Tablo 32 .....	76
Tablo 33 .....	76

## GİRİŞ

*Çek Yeni Dalga*<sup>1</sup> olarak adlandırılan akım, 1960'ların zengin kurmaca film hareketlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Çek film yapımcıları ülke koşullarından oldukça fazla etkilenmektedir. Böylelikle Yeni Dalga etkilerini perdeye taşımışlardır. Sosyal ve politik eleştiri yöntemini benimsemişlerdir. Özellikle ülkede yaşanan Faşizm, Stalinizm, I. ve II. Dünya Savaşları, Berlin Duvarı'nın inşası ve Soğuk Savaş deneyimlerinin ülke vatandaşlarını ve sanat alanını etkilemesi, Yeni Dalga film yapımcılarını, totaliter rejimlerin yönetim biçimlerini eleştiren ve vatandaşların ülkede varoluş yollarını gözlemci ve eleştirel bakışla sorgulayan deneysel (*avant-garde*) film yapıcılığına yönelmelerini sağladı ("Czech Cinema", Culik Jan 2015). Böylece Yeni Dalga film yapımcıları, 1960'lı yıllarda, Çek sinemasında, toplumsal gerçekçi anlatı sinemasının kurallarını ihlal eden özgün anlatı ve yenilikçi yöntemleri filmlerinde kullanarak, sanat alanında başkalaşım sürecini hissettirmeye başladılar.

Yeni Dalga sinemasında genellikle erkeğin öyküsünü anlatan filmler çekiliyordu. Kadınların sorunlarını araştıran film yapımcıları oldukça az sayıdaydı.<sup>2</sup> Bu film yapımcılarından birisi Yeni Dalga sinemasının tek kadın film yapımcısı olarak tanınan Věra Chytilová, diğer Çek film yapımcısı ise Miloš Forman'dır.

---

<sup>1</sup>1960'larda, Çekoslovakya'da, *Çek Yeni Dalga* sinema akımının yanı sıra, Juras Jakubisko, Elo Havetta ve Dusan Hanak gibi Slovak film yapımcılarının dâhil olduğu 'Slovak Dalgası' olarak tanınan farklı bir sinema akımı daha ortaya çıkar. Özellikle Peter Hames, *The Czechoslovak New Wave* adlı kitabında, *Çek Yeni Dalga* sinema akımını, Slovak film yapımcılarını ve filmlerini de bu akıma dâhil eden 'Çekoslovak Yeni Dalga' adıyla tartışır (2005: 1-223). Ancak bu araştırmada, 1962'den 1968'e kadar incelenen *Çek Yeni Dalga* olarak adlandırılan sinemanın etkilerini perdeye taşıyan, tüm kadın figürlerin anlatının merkezinde olduğu filmler, Çek film yapımcıları tarafından ve Çek dilinde çekilmesi sonucunda, 'Çekoslovak Yeni Dalga' adı yerine '*Çek Yeni Dalga*' sineması sözcüğünün kullanılması tercih edildi.

Çek *Yeni Dalga* sineması, ülke vatandaşlarının sistem karşısında eşitlik ve özgürlük haklarını savunan, sanat alanında bir “reform hareketi” olarak ortaya çıktı (Hames 2005: 2). Yeni Dalga sinemasının etkilerini perdeye taşıyan kadın karakterlerin performanslarının anlatıların merkezinde olduğu filmlerde, ülkenin sorunları karakterlerin gündelik yaşam öyküleri üzerinden eleştirilir. Özellikle 1960’ların başlarında, ülkede Antonín Novotný rejiminde, anti-Stalinist sürecin etkili olmasıyla birlikte Çek film yapımcıları, kendilerini sanat alanında daha özgür bir biçimde ifade edebilecekleri film anlatısı ve anlatım biçimini kullandılar.

Bu araştırmada, filmlerin anlatılarının merkezinde olan kadın temsillerinin sistem karşıtı hareketleri, film anlatısı ve anlatım biçiminde kadınların performanslarıyla uyumlu olmasıyla birlikte incelenip, tüm bu kadınların ülkede vatandaşların eşitlik ve özgürlük haklarını sisteme karşı savunan bir liberalleşme süreci ve reform hareketini temsil etmeleri tartışılıyor. Bu tezde incelenen kadın karakterlerin sistem karşıtı hareketleri, Foucault’nun özne ve iktidar, ‘biyo-iktidar’ ve Butler’ın ‘performatif’<sup>2</sup> kimlik kavramları ile araştırılıp tartışılıyor. Bu tezde öncelikle, *Bir Torba Dolusu Pire*, *Farklı Bir Şeyler* ve *Bir Sarışının Aşkları* filmlerinde kadın temsillerinin sistem karşıtı hareketlerini imleyen beden performansları incelenmiş sonrasında formal film analiziyle birlikte araştırılmıştır. Tezin son

---

<sup>2</sup> Slovaj Zizek, *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş* isimli kitabında, ‘performatif’ kimlik tanımı yapar. ‘Performatif’ kimlik, Butler tarafından feminist literatüre ve tüm kültürel araştırmalara kazandırılmış bir kavramdır. ‘Performatif’ fiiller, saptayıcı fiillerin aksine, söylenmelerinin ve gerçekleşmelerinin eş zamanlı/özdeş olduğu varsayılan fiillerdir. Zizek’e göre, Butler’ın ‘performatif’ kavramı şöyledir, [...] kadın ve erkek ‘performatif’ kavramlar olup, yani kadının kadın gibi davranarak (kadın performansı göstererek) kadın olduğudur. Kadın, ötekisi (erkek) tarafından kadın olarak adlandırıldığı ve bunu kabul ettiği sürece kadındır (1999: 232).

bölümünde, *Papatyalar* filminin detaylı formal film analizi yapıp, kadın temsillerinin sistem karşıtı performanslarının ülke genelinde temsil ettiği konum incelenmektedir.

Bu araştırmada, Yeni Dalga akımının etkilerini perdeye taşıyan ilk film, *Bir Torba Dolusu Pire*'de, kadın temsillerinin sistem karşıtı hareketlerinin ayrıntıları, Foucault'nun, *Özne ve İktidar* isimli kitabında 'özne ve iktidar' ilişkisi hakkında geliştirdiği teoriyle araştırılıyor. Foucault, 'özne'tanımı hakkında şöyle yazar,

Özne sözcüğünün iki anlamı vardır: denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da öz bilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimini telkin eder (1994: 76).

Böylece iktidar tarafından özne konumuna kurulan birey, çeşitli görev ve sorumluluklara tabi tutulur. Özne ve iktidar arasında oluşan ilişkide, birey iktidarın alt kurum ve kuruluşlarında, denetim ve bağımlılık ilişkisinde çeşitli kural ve tabularla sınırlandırılabilir.

Foucault'ya göre, özneler hakkında oluşturulan hakikatler "olumsal"dır (1994: 15). Bireyler, yaşamlarında kendilerine dayatılan sınırları aşp, bireysellik ve kimliği dönüştürebilirler (1994: 15). Kişi, iktidar tarafından kendine dayatılan kimliği ve görevleri sorgulayabilir, dahası özne konumunda kurulan birey sistem karşıtı hareketleriyle iktidar tarafından tabi kılındığı kimliği manipüle etmeyi deneyebilir.

1962'de, Sovyet ülkelerinin Stalinist rejim kurallarının Çekoslovakya'ya hâkim olduğu dönemde, ülke vatandaşları ve sanat alanı çeşitli kurullarla sınırlandırılıyordu (Hames 2005: 1-77). Ancak Çekoslovakya'da, 1963'de, başlayacak olan sınırlı anti-Stalinist süreç içinde özgürlük ve eşitlik politikasına dayalı farklı bir sosyalizm anlayışına doğru gelişen liberalleşme sürecinde, ülke vatandaşları ve sanat alanı farklı bir entelektüel sürece doğru ilerliyordu.

Böylece ülkede, Çek vatandaşlarının öznel yaşantılarını etkileyen Normalleşme sürecinin 1963'te tamamen sona ermesi, ülkede liberalleşme süreci olarak tanınan Prag Baharı'nın<sup>3</sup> başlangıcı için uygun koşulları hazırlamaktaydı.

Foucault'ya göre, "İktidar yalnızca özgür özneler üzerinde ve yalnız özgür oldukları sürece işleyebilir" (2014: 21). "İktidarın olduğu her yerde bir direniş imkânı" mevcuttur (2014: 21). *Çek Yeni Dalga* sinemasının sanat alanında bir reform hareketi olarak ortaya çıkma nedenlerinden bir tanesi, ülkenin uzun yıllar boyunca oldukça katı kurallarla yönetilmesi, ülke vatandaşların eşitlik ve özgürlük haklarının bu sistem içinde devletin sınırlama ve denetleme etkilerinin hakim olduğu kurum ve kuruluşlar aracılığı ile yok sayılmasıdır. Ancak Çekoslovakya'da başlayan anti-Stalinist süreç, Çek film yapımcılarının sistemi eleştirmelerinde, sanat alanında uygun olanakları geliştirdi ve gerekli imkanları yarattı. Böylece Yeni Dalga film yapımcıları, ülke vatandaşları ve sanat alanının bu sistemin sınırlandırma ve denetleme etkilerini çektikleri filmlerinde kadın karakterlerin sistem karşıtı hareketleri üzerinden eleştirdiler.

Foucault'a göre, "öznesi olduğumuz deneyimleri kurma biçimlerinin ve kendimizi bu çizgide özne olarak tanıma ve kabullenme pratiklerimizin bir eleştirisi" bu sistem içinde yapılabilir (2014: 16). *Bir Torba Dolusu Pire*'de, kadın karakterlerin

---

<sup>3</sup> Prag Baharı, 1968'de Çekoslovakya'da, Stalinizm yanlısı Komünist Lider Antonin Novotny rejiminin düşmesinin ardından Slovak Komünist Lider Alexander Dubček'in ülke yönetimine getirilmesiyle başlatılan anti-Stalinist liberalleşme süreci ve reform hareketidir. Prag Baharı'nda Çekoslovakya, Avrupa ülkeleri arasında en özgür ve entelektüel ülkelere biri olarak anılıyordu. Dubček'in: "Güler yüzlü sosyalizm" anlayışıyla yönetilen ülkede, Sovyetler Birliği'nin bu süreci 'sosyalizmden kopuş' şeklinde algılaması, Prag Baharı'nın ve *Çek Yeni Dalga* sinema akımının sonunu getirdi. Ülkede Prag Baharı sekiz ay kadar sürebildi. *Çek Yeni Dalga* reform hareketi de altı yıl kadar devam etti. Sonrasında ülke vatandaşları ve *Çek Yeni Dalga* film yapımcıları, Sovyetler Birliği tarafından Normalleşme sürecinin ve sanat alanında Stalinist sansür anlayışının tekrar uygulanmasıyla birlikte oldukça zor zamanlar yaşadılar.



iktidarı temsil eden alt kurumların neredeyse tüm kurallarını ihlal etmeleri ve bu sisteme karşı eşitlik ve özgürlük hakları için direnmeleri, bireylerin özne olarak kurulduğu deneyimlerde, sistemin ve özne konumunun eleştirisini içerir. Yine bu kadınların sistem karşıtı bireyler olarak bu sisteme karşı özgürlük için mücadele etmeleri, ülkede iktidarın vatandaşlar üzerindeki işleyen sınırlama ve denetleme etkilerine bu kurulu düzende bir eleştiri yapma yöntemi olarak seyirciye sunulur.

Foucault'a göre, "iktidar bir ilişki, bir eylem biçimidir" (2014: 20). Bireylerin ya da kurumların diğer kişilerin yaşamında etme ve eyleme biçimlerinin bir iktidar ilişkisi olduğu söylenebilir. Bu şekilde, iktidarın bir eylemler kümesi olduğu düşünülürse, özne ve iktidar ilişkisinde, çeşitli sınırlama ve denetleme etkilerine aracı olan kurum ve kişilerin diğer bireyler üzerinde eylemde bulunması bir iktidar etkisi olarak tanımlanabilir.

Ayrıca Foucault'nun özne ve iktidar teorisinde, iktidar tanımını tahakküm kavramından ayırt etmek önemlidir. Çünkü iktidar sınır koyma ve denetleme etkilerini, yalnızca özgür bireylerin yaşamlarında kendini çeşitli aracı kurum ve kuruluşlarla sürdürerek ortaya çıkarır. Bireyin uygun gördüğü şekilde iktidar ve alt kurumlarına eleştiri yapma, sistemin kurallarını ve sistem tarafından tabi kılındığı kimliği manipüle etmesi mümkündür. Ancak, tahakkümün olduğu yerde bir iktidar etkisinden söz etmek uygun bir yaklaşım olmayacaktır. Çünkü tahakküm kavramı, bireyin özgür olma hakkını savunduğu sistemde diğer kişi ve kurumlar tarafından yönetim ve yönetilme ilişkisinde, tek yönlü ve tersine çevrilemez etkilerle tanımlandığı ve kavrandığı sürece özne ve iktidar ilişkisinden hatta bu sisteme karşı bir direniş ya da özgürlük temasından söz etmek söz konusu olmayacaktır.

Böylece, *Bir Torba Dolusu Pire*'de, olağan kadın temsillerinin çoğunlukla sistemi eleştirdikleri ve bu sisteme karşı vatandaşların eşitlik ve özgürlük hakları için mücadele etme imaları güdülmüştür. Bunun üzerinden öyküde bir tahakküm ilişkisinden ziyade bir özne ve iktidar ilişkisinden söz etmek en uygun yaklaşım olacaktır. Nitekim, 1960'larda, Çekoslovakya'nın sosyal ve politik konumu göz önünde bulundurulduğunda, ülke liberalleşme süreci ve reform hareketine doğru gelişen bir ülke olarak tanınmış ve bununla birlikte öyküde sistem karşıtı kadın temsillerinin hareketleri Foucault'nun özne ve iktidar teorisinden faydalanılarak ayrıntılı bir biçimde incelendiğinde, bu karakterlerin özgür özneler konumunda kurulmaları ve seyirci karşısında sık sık özgürlük ve eşitlik temalarını ima etmeleri, öyküde özne ve iktidar ilişkisinin ayrıntılarının seyirci tarafından kavranmasını sağlar.

Judith Butler'ın *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* isimli kitabından yola çıkıldığında ve toplumsal cinsiyetin 'performatif'<sup>4</sup> oluşu özelliğinin *Farklı Bir Şeyler* ve *Papatyalar* film anlatılarının merkezinde olan kadın karakterlerinin sistem karşıtı performansları ile birlikte incelendiğinde, ülke vatandaşlarının içinde bulunduğu sosyal ve politik konumun seyirciye ayrıntılı bir biçimde ekranda aktarıldığı görülmektedir. Bununla birlikte, yine bu sistemin vatandaşları sınırlama ve denetleme etkilerine karşı bir sistem eleştirisi mevcuttur. Şöyle ki; 1963 yılında Novotný'nin ülkede başlattığı sınırlı anti-Stalinist sürecin olması ve Normalleşme sürecinin tamamen sona ermesi, Çek toplumunun öznel yaşantılarını, eşitlik ve özgürlük haklarını sınırlandıran sistem denetiminin katı kurallarının olumsuz etkilerini ülkede hafiflettiği söylenebilir. Böylece Yeni Dalga film yapımcıları olarak adlandırılan sanatçılar, sanat alanında bu sistemin kurallarını özgür bir biçimde hem sistem karşıtı kadın temsillerinin performansları hem de

toplumsal gerçekçi film anlatısının kurallarını ihlal eden özgün anlatı ve anlatım biçimini kullandıkları filmlerin öykülerinde eleştirdiler.

Butler'a göre, "Peformatiflik tek seferlik bir edim değildir, tekerrür ve ritüeldir, beden bağlamında doğallaştırılmasıyla etkilerini gösterir, bir bakıma, kültürel olarak sürdürülen zamansal bir süreç olarak kavranmalıdır" (2005: 20). *Farklı Bir Şeyler*'de, kadın karakterlerin, toplumsal cinsiyeti teatral ve olumsal anlamda, doğal olmayan görüntüde ve tutarlı olmayan yapıdaki performanslar ile seyirciye sunmaları, vatandaşların öznel yaşantılarını sınırlandıran toplumsal kimliğin ve cinsiyet eşitsizliğinin eleştirisi üzerinden sistem eleştirisi de içerir. Yine *Papatyalar* filminde kadın karakterler tarafından oldukça 'stilize' olan beden hareketlerinin perdede tuhaf bir biçimde icra edilmesi, 'performatif' kimlik tanımı üzerinden sistem eleştirisini ortaya koyar. Yeni Dalga sinemasının etkilerini seyirciyle buluşturan bu filmlerin öykülerinde, kadın temsillerinin toplumsal cinsiyeti bir performans/gösteri olarak seyirciye stilize beden hareketleriyle ayrıntılı bir biçimde perdede sunmaları toplumsal cinsiyetin tutarlı görüntüsünü değiştiren sistem karşıtı davranışlar olarak yorumlanabilir.

Yine *Bir Sarışının Aşkları*'nda, cinselliğin iktidar tarafından yönetilen bir şey olarak seyirciye kavratılması, Foucault'nun ilk kez *Cinselliğin Tarihi* isimli kitabında, söz ettiği 'biyo-iktidar' kavramıyla açıklanabilir (2003: 103). Foucault'ya göre, "Cinsellik XVIII. Yüzyıldan başlayarak bir tür söylemsel coşkuyu sürekli kışkırttı. Ve cinselliğe ait bu söylemler iktidarın dışında ya da ona karşı değil, tam da iktidarın etkili olduğu yerde ve bu etkinin aracı olarak çoğaldı" (2003: 32). Biyo-iktidar politikasında, bireyler iktidarın aracı olan çeşitli alt kurum ve kuruluşlarda, görev ve sorumluluklarla toplumsal kimlik kategorilerine tabi kılınp, sınırlandırılıp yönetilebilirler. Biyo-iktidar, kapitalizmin gelişmesinde burjuvazi toplumunun bir icadı olarak, kısacası

İktidarın yönettiği bir aracı inşa olarak vatandaşların öznel yaşantılarının çeşitli kural ve tabularla sınırlandırılmasını ve denetlenmesini sağlayan bir kurgu olarak yorumlanabilir (Foucault 2003: 103).

Çekoslovakya’da, 1960’ların başlangıcına kadar Normalleşme sürecinin ve Stalinist rejim kurallarının etkili olması, ülke vatandaşlarının biyo-iktidar politikasında yaşamlarını sürdürmeleri olarak yorumlanabilir. Foucault’a göre, biyo-iktidar politikası, insanları kurallara uymaya zorlayan, öznel yaşantılarını sınırlandırıp “normalleştiren” bir normalizasyon toplumu yaratmayı sağlayan bir araçtır (2003: 147-148). Çek toplumunun, uzun yıllar boyunca Stalinist politika kurallarına göre yönetilmesi, vatandaşların eşitlik ve özgürlük haklarını yok sayan bir sistem karşısında mücadele etmelerini gerektiriyordu. Ülkede sisteme karşı verilen bu mücadelenin sanat alanında en iyi örneklerinden biri Yeni Dalga sineması ya da reform hareketi olarak değerlendirilebilir. 1960’lı yılların başlangıcından itibaren, ülkenin bir liberalleşme süreci ve reform hareketine doğru gelişmesi/ilerlemesi, bu savı ortaya koyar. İktidarın sınırlama ve denetleme etkilerinin olmadığı bir ülkede sisteme karşı verilecek bir mücadeleden bahsetmek söz konusu değildir. Böylece bir baskı süreci sonrası ya da bir ‘biyo-iktidar’ politikasının ülkede uygulanmasının ardından, vatandaşların eşitlik ve özgürlük hakları için sisteme karşı mücadele etmesi mümkündür. Nitekim 1960’lı yıllarda Çek cumhuriyeti bir liberalleşme süreci ve reform hareketini, temsil eden ve entelektüel süreçlerden biri olarak tanınan Prag Baharı’na doğru gelişen bir ülkeydi. Aynı şekilde, ülkede Stalinizm ve Normalleşme sürecinin uzun yıllar boyunca ülke vatandaşlarını ve sanat alanını çeşitli kurallarla sınırlandırması sonucu, ülkede liberalleşme sürecinden etkilenen Yeni Dalga film yapımcılarını, demokrasiyi bir ilke olarak benimseyerek çektikleri filmlerinde sistem

karşıtı yaklaşımlarını seyirciyle paylaştılar, hatta bu tema hakkında seyircide farkındalık yaratmayı amaçladılar.

Bu araştırma üç farklı bölümden oluşmaktadır: İlk bölümde, *Çek Yeni Dalga* sinemasının ortaya çıkış nedenleri ve Yeni Dalga sinemasının sanat alanında gelişme detayları okuyucuya sunuluyor. İkinci bölümde, Yeni Dalga sinemasının etkilerini perdeye taşıyan filmlerin anlatılarının merkezinde olan kadın karakterlerin performansları, film anlatısı ve anlatı biçiminin incelenmesiyle ve filmde çeşitli örneklerle araştırılıyor. Bu üç film analizinin yapılmasının ardından, bu araştırmanın son bölümünde ise, Yeni Dalga sinemasının en önemli film örneklerinden biri olarak değerlendirilen *Papatyalar*'ın detaylı formal film analizi yapıp, film anlatısının merkezinde olan bu kadınların sistem karşıtı hareketleri özellikle Butler'ın tartıştığı perspektiften 'performatif' kimlik kavramıyla, savaş karşıtı Dadaizm<sup>4</sup> akımının etkileriyle ve İncil'in yeniden yorumlanmasıyla araştırılıyor. Bu araştırma, 1960'lı yıllarda, Çekoslovakya'da başlayacak olan bir liberalleşme süreci ve reform hareketinin (Prag Baharı), bu filmlerde rol alan sistem karşıtı kadın temsillerinin performanslarının incelenmesi ve formal film analizlerinin bu kadınların kural bozucu tutumlarıyla uyumlu olması sonucu, ülke vatandaşlarının sosyal ve politik konumunun detaylarının okuyucu tarafından anlaşılmasını mümkün kılar.

---

<sup>4</sup> Dada, Dadaizm veya Dadacılık; I. Dünya Savaşı yıllarında başlamış kültürel ve sanatsal bir akımdır. Dada; Dünya Savaşı'nın barbarlığına, sanat alanındaki ve gündelik hayattaki entelektüel katılığa ve erotizme bir protesto olmuştur. Mantıksızlık ve var olan sanatsal düzenlerin reddedilmesi Dada'nın anakarakteridir. Bu akım, dünyanın, insanların yıkılışından umutsuzluğa düşmüş, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan bir felsefi yapıdan (Nihilizm) etkilenir. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından gelen boğuntu ve dengesizliğin akımıdır. Savaş karşıtı Dada akımında yer alan entelektüeller, yapıtlarında alışılmış estetikçiliğe karşı çıkıyor, burjuva değerlerinin tiksiniçliğini, iğrençliğini ve rezaletliğini vurguluyorlardı (Eroğlu 2014: 7-89).

## BÖLÜM 1

### ÇEK YENİ DALGA SİNEMA AKIMININ BAŞLANGICI

#### 2.1. Çekoslovakya’da Çek Yeni Dalga Sineması Öncesi Film Yapım Endüstrisinin Gelişmesi

Birinci Dünya Savaşı’nın sona ermesiyle birlikte çok uluslu imparatorluklara bağımlı olan Orta Avrupa halkları bağımsızlık kazanmaya başladı. Bu ülkelerde film üretim kurumları ulusal devlet tarafından yönetilirdi. Çoğunlukla 1920’lerde ulusal klasik edebiyat eserlerinden ve çok satan kitaplardan alıntılanan öykülerin filmleri yapılırdı. Çek film yapımcılığı alanında, ülkede çoğunluğunu melodramların oluşturduğu film üretiliyordu.

Ancak 1920’lerde sesli sinemaya geçişle birlikte sinema endüstrisinde dış pazar yok olmaya başladı. Bu yüzden devlet yerli film üretimini desteklemek amacıyla, Çek film yapımcılarına yılda en az sekiz film yapma ve bu filmlerin ülkedeki sinemalarda gösterim zorunluluğu getirdi.

1920’lerin başlangıcında, Prag’da, Vítězslav Nezval ve Karel Teige’nin kurucuları olduğu Çek *avant-garde* Devëtsil sanat akımı, Çek sinema tarihi için sanat alanında önemli bir reform hareketidir. Çoğunlukla Devëtsil grubunda yer alan entelektüeller büyülü gerçekçilik (*magic realism*), proletarya kesimini temsil eden proletarya kültürü (*proletkult*), hat sanatı (*calligraphy*), film, çeşitli sergi ve sahne gösterilerini icra edip dönemin sosyal ve politik sorunlarını eleştirdiler. Özellikle Devëtsil gurubunun kurucularından biri olan Tiege’nin, Berlin Dada grubunda yer alan Siefert’in modern sanatın saçma bir akım olduğunu ifade eden: “Sanat öldü”

görüşünden etkilenmesiyle, Devëtsil grubunda yer alan entelektüeller dönemin siyasi ve politik koşullarını eleştiren şiir, sahne sanatları, film gibi kültürel alanlarda farklı yaklaşımlarıyla absürt ve uyumsuz öğeleri birleştiren sanat eserleri ürettiler. Devëtsil sanat akımının içinde aktif bir biçimde yer alan entelektüeller: “Yenisini yap” (*make it new*) görüşünü benimseyip, modern sanata tepki göstermek amacıyla çeşitli ‘karşıt sanat’ adı verilen eserlerini ürettiler (Wikipedia 2015). Özellikle Tiede ve Seifert, şiir ve sanatı lirik görüntüde birleştiren film senaryoları yazıp, bir görüntünün diğerk farklı bir görüntü içinde üst üste bindirilme (*superimposition*) ve çözülme (*dissolve*) tekniklerini birlikte kullanıp, film yapımında toplumsal gerçekçi film anlatısının kurallarını altüst eden manifesto filmlerinin senaryolarını yazdılar. Prag ve Brno’da aktif bir şekilde faaliyetlerini sürdüren Çek Devëtsil akımı, 1927’de grubun dağılmasıyla sona ermiştir.

1930’lara gelindiğinde, Çek sinema endüstrisi, devlet tarafından film yapımcılarına yeni stüdyolarda çeşitli imkânların sağlanmasıyla birlikte, oldukça hızlı bir biçimde gelişmeye başladı. Bu film yapım stüdyolarından ilki olan Barrandov Stüdyoları 1933’de, Prag’da kuruldu. Yabancı sermayelerle yapımcıların yönettiğı stüdyoda, Çek film yapımcılarına yurt dışına çıkma ve buldukları ülkede film çekme imkânları tanındı.

Bu dönemde Çekoslovakya’da, Barrandov Stüdyosu’nda yetişen Otokar Vavra, Martin Fric, Gustav Machaty, Josef Rovensky ve Hugo Huss isimli film yapımcıları Çek sinemasına yeni boyutlar kazandıran öncü isimler oldular. Bu film yapımcılarının ürettikleri yeni ve özgün eserler sayesinde Çek sineması, Doğu Avrupa ülkeleri arasında yeni bir sinema kimliğine sahip, öncü bir konum elde etmeye başladı. 1934 yılında, bir grup Çek filmi Venedik’te uluslararası alanda beğeni kazandı. Ülkede üretilen film sayısı 1920’lere göre yıllık olarak çok daha fazla miktarda artış gösterdi.

Tutulan kayıtlara göre ülkede, 1934'te otuz dört, 1936'da kırk dokuz, iki yıl sonrasında kırk bir film üretildi (*Encyclopedia of European Cinema* 1995).

Ancak 1939'da, Münih Paketi'nin imzalanmasının ardından ülkede yaşanan sosyal ve siyasi gerginlik süresince, birçok film yapımcısı ülkeyi terk edip yurt dışına gitti. Yine de savaş sırasında Çekoslovakya'da kalan bir kısım film yapımcısı sinema sektöründe çalışmaya devam etti. 1939'dan 1945'e kadar (II. Dünya Savaşı) Çekoslovakya, Nazi kuvvetlerinin işgali altındaydı. Bu dönemde, Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanı Joseph Goebbels, ülkeyi Alman sinema merkezi haline getirmeye yönelik çalışmalarına devam etti. İşgal döneminde, Barrandov Stüdyoları'nın yönetimi Nazilere geçti. Dolayısıyla işgal ve esaret yıllarında, Çekoslovakya'da film yapım miktarı oldukça azaldı.

1946'da, Çekoslovakya'da yapılan genel seçimlerde, seçimleri ağırlıklı oy oranıyla Komünist Parti kazandı. Ancak bir grup komünist olmayan parti adayının istifa edeceği haberi üzerine, 1948'in Şubat ayında, Moskova birlikleri ülkeye girerek Prag Darbesi'ni gerçekleştirdi. 1948'in Ocak ayında seçimleri kazanan Klement Gottwald, ülke yönetiminin başına geçip sanat alanında Stalinist sansür anlayışını uygulamaya başladı. Böylece Çekoslovakya'da film yapım endüstrisi, Nazi sinema modelinden uzaklaştırılıp, 11 Ağustos 1945'te Sovyet modeline uygun bir biçimde tekrar ulusallaştırıldı.

Bu dönemde devlet, film yapımcılarına kesintisiz destek ve bütçe imkânı sağlıyordu. Ancak Çek sinemasında film yapımcıları, Sovyet kontrolünde belli kalıplara uygun filmler yapmak zorunda kaldılar. Doğu ve Batı ülkeleri arasındaki gerginliğin arttığı Soğuk Savaş süresince, Çek film yapımcıları, Sovyet sinemasının toplumsal gerçekçi anlayışını yansıtan filmler çektiler. Nazi işgali ve direnişi anlatan bu filmlerin öyküleri, dünyaya barışçı bir mesaj vermek konusunda Sovyet sinema



modeliyle sınırlandırıldı. Bu şekilde Çek film yapımcıları, Nazi işgal ve esaret sürecinin ardından, Sovyetler Birliği'nin Stalinist ideolojisinin katı kuralları nedeniyle sistemde özgün ve yenilikçi film anlatısından uzaklaştırıldılar.

II. Dünya Savaşı'nın tamamen sona ermesiyle, yurt dışına giden film yapımcılarının bir kısmı Çek topraklarına geri döndü. Bu dönemde, Çek film endüstrisinde, belgesel filmlerinin sayısı arttı. 1947'de, Prag'da ünlü sinema okulu Prag Film Okulu (FAMU) kuruldu. 1953'te, Gottwald'ın ölümüyle birlikte Komünist Parti Başkanı Antonín Novotný, Çek hükümetinin yönetimini ele alıp, 1964'te ülkede, sınırlı anti-Stalinizasyon olarak bilinen süreci başlattı. Böylece Prag Film Okulu'ndan yeni mezun olan Çek film yapımcıları, Sovyet modeli toplumsal gerçekçi anlatı sinemasının kurallarını yıkan yenilikçi yöntemlerle çektikleri ilk filmleriyle, ülkenin sanat alanında reform sürecine ilerleyen 'demokratik sosyalizm' politikasını filmlerinde belli etmeye başladılar. Bu şekilde Faşist ve Stalinist ideolojilerle sınırlandırılan Çek sinema filmleri ve yapımcıları, 1962'de, sanat alanında bir "reform hareketi" olarak tanınan *Çek Yeni Dalga* sineması adı verilen akımının başlamasıyla birlikte yepyeni bir boyut kazanmaya başladı.

## **2.2. Çek Yeni Dalga Sinema Akımı**

1950'lerde, Çek sinema kültürü, Sovyet modeline göre yapılandırılmış katı ideoloji modeline sahip, toplumsal gerçekçi sisteme göre yönetildi. Çek ve Sovyet halkı arasındaki sosyal ve kültürel farklılıklar pek fazla önemsenmedi. Çekoslovakya'da film yapımcıları ve sinema endüstrisi resmi ideolojiye uygun politik film yapımcılığıyla sınırlandı. Bu sisteme karşıt bir sistemde yeşeren farklı fikirler ve bireyler bir tehdit olarak algılanıyordu. Dolayısıyla 1960'ların başlangıcına kadar ülkenin sanat alanında Stalinist sansür anlayışıyla ve Sovyet politika modeline göre yönetilen sistem içinde, Çek film yapımcıları, ülkede adeta hücrelere hapis edilmiş

suçlular gibi yaşayıp idama ettirmeye zorunlu kalıyordu. Özgün ve yenilikçi düşüncelere hiçbir şekilde kişisel alan bırakmayan Sovyet modeli ve politikanın çarkları, Çek vatandaşları üzerinde farklı işliyordu. Dolayısıyla bu dönemde, Çek halkının ve film yapımcılarının kişisel alanının, toplumsal gerçekçi sistem içinde Sovyetlerce imha edildiği söylenebilir.

Sovyet politika modeline göre yönetilen Çekoslovakya’da, özellikle film yapımcıları bu katı iktidar sistemini özgün ve farklı film yapımlarını ön plana çıkarıp eleştirmeye başladılar. 1958’de, ülkede, Sinema ve Televizyon Sanatçıları Sendikası’nın kuruluşuyla birlikte, film yapımcıları kültürel bir örgütlenme dâhilinde ülkenin içinde bulunduğu durumu, siyasi ve politik bir tavırla eleştiren yeni fikirler geliştirmeye başladılar. Çekoslovakya’da yaşanan Stalinizm deneyimi, sosyal ve kültürel alandaki reform fikirlerini besleyip ülkeyi oldukça farklı bir liberalleşme sürecine doğru sürüklüyordu. 1968’de, ülke yönetimine Novotný yerine, Slovak Komünist Lider Alexander Dubček’in geçmesi ülkede sanatçıların ifade ve düşünce özgürlüğünü tam anlamıyla kazandığı döneme denk düşer. 1963’te, ülkede sanat alanında Stalinist sansür etkisinin tamamen kaldırılması, film yapımcılarına, bu sistemin Çek vatandaşları üzerinde ne şekilde işlediğini ayrıntılarıyla gösteren daha özgün sanat filmleri çekme imkânı sağladı. Dubček’in ifade ettiği gibi, ülkeye: “Güler yüzlü sosyalizm” anlayışının getirilmesi, ülkede yaşayan sanatçıların ve Çek halkının yaşantılarında, sosyal, politik ve kültürel alanda pek çok değişikliğe neden oldu. ‘Prag Baharı’ olarak adlandırılan bu entelektüel süreçte, proletarya sınıfının ekonomik yönetime katılımları amaçlanıyordu. Vladimir Fisera, *Workers Councils and Czechoslovakia 1968–9: Documents and Essays* adlı kitabında, Prag Baharı’nı bir diğer adıyla “İşçi Baharı” olarak tanıyan liberalleşme sürecinin, çalışanların ülkenin ekonomi yönetimine katılımları ve sosyal hayata kazandırılmaları amacıyla

tasarlandığını söyler. Fisera, tutulan kayıtlara göre, “Aktif Nisan Programı”nda, öncelikle on dokuz işçinin sendikaya katıldığını, ardından bu rakamın hızla artış göstererek iki yüz altmış işçiye, hatta 1969’un Haziran ayında beş yüz kişiye ulaştığını belirtir (1976: 7-12). Böylece Dubček, uluslararası alanda parlamenter demokrasiyi gerçek anlamda tanınmasıyla birlikte, çok kısa sürede Çek vatandaşlarının güvenini ve desteğini kazanmaya başladı. Ernst Fischer, *The Czechoslovak Political Trials* isimli kitabında, Prag Baharı süresince Çekoslovakya’nın diğer Avrupa ülkeleri arasında bilinen en özgür ülkelerden biri olduğunu söyler (1971: 320).

Özellikle 1950’lerin sonunda, Prag Film Okulu’ndan yeni mezun olan genç film yapımcılarının çoğunluğu, Stalinist iktidarın Çek vatandaşları üzerindeki sınırlama ve denetim etkisini çektikleri filmlerinde eleştirmeyi tercih ettiler. Çek film yapımcıları arasında, Yeni Dalga sinema hareketinin öncü isimleri olarak kabul edilen film yapımcıları arasında, Věra Chytilová, Miloš Forman, Jaromil Jireš, Jan Němec, Ivan Passer ve Jiří Menzel bulunuyordu. Yeni Dalga film yapımcıları, Sovyet modeline göre yapılandırılmış toplumsal gerçekçi sinema anlatısının kurallarını altüst eden yenilikçi sinema tekniklerini kullanıp, özgün nitelikte filmler üretmeye başladılar. 1960’larda, Yeni Dalga sinema hareketi içinde yer alan film yapımcılarının, filmlerinde işledikleri konular ve sistem karşıtı tutumları tesadüfi bir şekilde çeşitli benzerliklere sahipti. Zamanla bu film yapımcılarının ortak tutumları birleşip Yeni Dalga’nın bir reform hareketi olarak uluslararası alanda tanınmasını sağladı. David A. Cook, *A History of Narrative Film* adlı kitabında, oldukça az sayıda özgün filmiyle *Çek Yeni Dalga* sinema akımının, “politik ve estetik kimliğiyle dünya sineması üzerinde, İtalyan Yeni Gerçekçiliği (*Neorealismo*) kadar etkili olduğunu” söyler (1996: 705). Hames, özellikle Yeni Dalga film yapımcılarının arasından Chytilová, Forman ve Jireš’ı, toplumsal gerçekçi anlatı sinemasının kalıplarını yıkan, diğer Yeni

Dalga film yapımcılarına örnek filmleri üreten, reform hareketinin ilk film yapımcıları olarak değerlendirir (2005: 29).

1961’de Berlin Duvarı’nın inşa edilmesi, sosyal ve kültürel alana etki eden en önemli nedenlerden biridir. Sovyet modeline göre konuşlandırılmış iktidar baskısı altında olan Doğu Bloğu ülkelerinin, Batılı ülkelerle iletişim ağının bu denli sınırlandırılması, siyasi kriz ve gerilim sürecinde Çek vatandaşlarının tamamen içine kapanmasına neden oldu. Bu şekilde sinema endüstrisinde çalışan Çek film yapımcılarının, eski geleneklerden kopuş süreci yaşandığını ifade eden, farklı öykülere ve özgün anlatıya yöneldikleri düşünülebilir. Nitekim 1960’larda, eş zamanlı olarak Fransa’da gelişen Yeni Dalga (*la Nouvelle Vogue*) sinema akımından etkilenen Çek film yapımcıları, ülkede yaşanan sosyal ve politik olaylardan da etkilenip sistem içinde demokratik bir yaklaşımı benimseyen dar bütçeli filmler üretmeye başladılar. Yeni Dalga film yapımcıları, özellikle genç karakterlerin çok boyutlu gündelik yaşam öykülerini konu edinen, belgesel ve kurgusal karışımı filmleriyle, Çek toplumunun yaşadıkları siyasi ve kültürel gerginlik sürecini filmlerine yansıtılar. Böylece, *Çek Yeni Dalga* film yapımcıları olarak anılan kişilerin, Kafka’nın bireyin iç dünyasına yönelen ve Hasek’teki toplumsal çevreye yönelik ironiden, film üretim süreçlerinde oldukça etkilenmiş oldukları söylenebilir (“Çekoslovakya Sineması”, Gönül, A. Asutay, 2011).

Ayrıca 1960’larda, Yeni Dalga film yapımcılarının, Fransız Yeni Dalga, İtalyan Yeni Gerçekçilik, Absürt Tiyatro ve Gerçek Sinema (*Cinéma vérité*) akımından bazı teknikleri ödünç aldıkları söylenebilir. Çek film yapımcıları film üretim sürecinde çoğunlukla, amatör oyuncu kullanımı, dış mekânda dar bütçeli film yapımı, toplumsal gerçekçi anlatı sinemasının kurallarını kesintiye uğratan yenilikçi yöntemler, doğal ışık, atlamalı kurgu (*jump cut*), belgesele yakınlaşan gözlemci bakış, doğaçlama

diyaloglar, çalışan insanların gündelik yaşam öykülerinde yaşadıkları hayal kırıklığının ardında gerçek toplumsal ve siyasi temaların işlenmesini filmlerine yansıtılar. Ancak *Çek Yeni Dalga* sineması, bilinçli bir biçimde ülkedeki siyasi ve kültürel olayların eleştirisini, karakterlerin gündelik yaşantılarında ima etmeyi ihmal etmedi. Bu nedenle Yeni Dalga sineması, Sovyet modeli sistem karşıtı sanatta “reform hareketi” olarak değerlendirilebilir. Çoğunlukla, Çek film yapımcıları, Yeni Dalga filmlerinde, kurmaca ve belgesel anlatısına yakınlaşan filmleriyle, taşra ya da kentte yaşayan sıradan insanın gündelik hayatını anlatan komedi tarzında hikayelerle ülke vatandaşlarının içinde bulunduğu durumu eleştirdiler. Cook, Yeni Dalga film yapımcılarının çektikleri filmlerdeki ortak amaç için şöyle yazar: “Çek vatandaşlarında, içinde yaşadıkları baskıcı ve kendilerine zulmeden sisteme karşı farkındalık yaratmaktı” (1996: 705). Jennifer Baldwin, “A Political Cinema With Human Face” başlıklı makalesinde, *Çek Yeni Dalga* film yapımcılarının, 1960’larda çektikleri filmlerin Dubček’in güler yüzlü sosyalizm anlayışına bir atıf olarak değerlendirerek “güler yüzlü politik sinema” olduğunu söyler (Baldwin2015).

“Toplumsal gerçekçiliğin normatif geleneklerini yıkan film yapımcıları”, *Çek Yeni Dalga* sinemasının uluslararası alanda dönemin en zengin kurmaca film hareketlerinden biri olarak değerlendirilmesini sağladılar (Hames2005: 6) Yine Yeni Dalga film yapımcılarının, 1962’den 1968’e kadar, siyasi rejimlerin (Stalinizm ve Faşizm) kural ve tabularını bu denli eleştiren filmler yapabilmeleri, 1960’ların başında ülkenin sanat alanında Stalinist sansür anlayışının durdurulması ve ülkede liberalleşme sürecine doğru gelişen birdemokratikleşme ve reform hareketiyle (Prag Baharı) bağlantılıdır.

Ancak 1968’de, Dubček’in ülkede tanıdığı liberalleşme süreci/demokratik sosyalizm anlayışını, Sovyetler Birliği’nin ‘sosyalizmden kopuş’ şeklinde

değerlendirmesi, Prag Darbesi'nin ülkede yeniden yaşanmasına neden oldu. Sovyetler Birliği ve Varşova Paktı ülkelerinin, Çekoslovakya'da darbeyi gerçekleştirmesiyle birlikte, Yeni Dalga sinema akımı sona erdi. Yeni Dalga sinema reform hareketi içinde aktif bir biçimde yer alan birçok Çek film yapımcısı, 1968'den sonra Sovyetler Birliği'nin ülkeye Stalinist sansür anlayışının geri getirilmesi ve Normalleşme sürecinin yeniden başlatılmasıyla birlikte oldukça zor dönemler yaşadılar. 1968'de, Yeni Dalga film akımının sona ermesiyle birlikte, sanat alanında siyasi ve politik nedenlerden dolayı otoritelerce film yapımcılarının birçoğunun filmleri yasaklandı. Dahası 1969'da, Sovyetlerin sanat alanındaki sınırlamaları ve baskısı dayanılmaz bir hal aldığında, Forman ve Passer gibi film yapımcıları Amerika Birleşik Devletleri'ne, Jan Kadar da Kanada'ya bir süreliğine gitmek ya da ülkeyi tamamen terk etmek zorunda kaldılar. Dahası Chytilová'nın *Papatyalar* filmi, otoritelerce uygunsuz içeriği (kadınların yemeklerin üzerinde gezinmeleri) nedeniyle ülkede gösterime giremeden yasaklandı. *Papatyalar* filminden sonra, Chytilová'nın, 1969'dan 1975'e kadar, Çekoslovakya'da film yapım süreci durdurulmuştur. Böylece ülkede, liberalleşme süreci ve reform hareketi Prag Darbesi'yle birlikte adeta bir kâbusa dönüştüğü söylenebilir.

## BÖLÜM 2

### TEMSİLİYET KRİZİ: ÇEK YENİ DALGA FİMLERİNDE SİSTEM KARŞITI KADINLAR

#### 3.1. *Bir Torba Dolusu Pire*

*Bir Torba Dolusu Pire*'de, Jana I, Eva ve diğer genç kadın karakterlerin reform hareketini ve liberalleşme sürecini temsil eden sistem karşıtı performansları, Foucault'nun özne ve iktidar teorisiyle araştırılıyor. Filmin öyküsünde, amatör oyuncu kullanımı, Brechtyen oyunculuk örnekleri, düşük bütçeli film yapımı, doğaçlama diyaloglar, doğal ışık kullanımı, atlamalı kurgu (*jump cut*) tekniğinin kullanımı ve genç kadınların gündelik yaşam öykülerinin, Eva Galova adında genç bir kadının el kamerasından kaydedilen görüntülerin kullanımıyla birleştirilmesiyle, İtalyan Yeni Gerçekçilik ve Fransız Yeni Dalga sinema akımının etkilerini *Çek Yeni Dalga* akımının etkileriyle birleştirip perdeye taşır.

Filmin açılış sahnesinde, genç kadınların: “Bekçi” adıyla çağırdıkları Okul Müdiresi I, Eva adındaki genç bir kadını diğer kadınlarla tanıştırır. Kadınların, Okul Müdiresini I'i: “Bekçi” diye çağırmalarıyla, Sovyet modeli politika kurallarıyla yönetilen okul yurdunda, iktidarın genç kadınları çeşitli kural ve tabularla sınırlandırdığı ima edilir. Filmin kapanış sahnesine kadar kadrajda görünmeyen Eva karakterinin, filmin yapımcısı Chytilová'nın ikamesi olduğu söylenebilir. Eva'nın, diğer genç kadın karakterlerin gündelik yaşamlarına müdahale etmeden, görüntülerini doğal haliyle el kamerasından filmin tüm öyküsünü oluşturan Brechtyen oyunculuk örnekleriyle perdeye taşınması, iktidar kurumlarını temsil eden kişi ve kurumların, Çek

vatandaşlarına uyguladığı sınırlama ve denetleme etkilerine sistem karşıtı bir eleştiriyi temsil eder.

*Bir Torba Dolusu Pire*'de yer alan tüm kadınların, çoğunlukla birbirlerini "yurttaş" adıyla çağırmaları, Foucault'nun, özne ve iktidar teorisiyle ilişkilendirilebilir. Öyküde kadınların, okul yurdunda iyi bir öğrenci, fabrikada ehil bir çalışan olma vs. gibi çeşitli görev ve sorumluluklarla sınırlandırılmalarıyla, Çekoslovakya'da Normalleşme sürecinin vatandaşların öznel yaşantılarına etkileri hakkında seyircide farkındalık yaratma amaçlanır. Bu şekilde iktidarın kadınları denetleme ve baskı süreci, özellikle Jana I adındaki genç kadının ve diğer kadınların, okul ve fabrika kurumlarında neredeyse tüm kuralları ihlal etmesi ve iktidarı temsil eden yetkilileri ve kuralları eleştirmeleri, *Çek Yeni Dalga* sinemasının etkilerini taşıyan bu filmin ve kadın temsillerinin, sistem karşısında vatandaşların özgürlük ve eşitlik haklarını koruyan bir reform hareketi ve liberalleşme sürecini temsil etmeleri söz konusudur. Nitekim, 1963 yılında Çekoslovakya'da, sınırlı anti-Stalinist sürecin etkisiyle birlikte demokratikleşme ve reform hareketini temsil eden bir liberalleşme süreci başlar.

Kadınların, odada camın etrafında toplanma sahnesinde, sekiz kadına karşılık üç genç erkeğin düşme oranını ima eden sokak çekimi, sistem içinde var olan cinsiyet eşitsizliğinin eleştirisidir. Hilda Scott, *Women and Socialism: Experiences from Eastern Europe*<sup>5</sup> adlı kitabında, Sovyet modeli politikanın, Çekoslovakya'da var olan, cinsiyet eşitsizliğini kurumsallaştırdığını söyler (1976: 27).

*Bir Torba Dolusu Pire*'de, genç kadınların sahnede erkekler hakkında: "Bunlar daha çok küçük" yorumunu yapmaları, eril- otoritenin ciddiyetini sarsmaya yönelik, sistem karşıtı bir davranış olarak değerlendirilebilir. Bu sahnede, kadınların bakış

---

<sup>5</sup> Bu kitaptaki İngilizce alıntı/metin kendim tarafından türkçeye çevrilmiştir.



açısından erkeklerin oldukça küçük figürlere benzeyen çekimi (**Tablo 1**), yine kadınların, erkekleri küçük düşürmesini ima eden bir eleştiri olarak kavranabilir. Benzer şekilde, Eva'nın kadınların dans provalarını kayda aldığı yurt sahnesinde, erkeklerin salonda bulunmama imajı ve Eva'nın: "Kadın kadınla dans ediyor. Ne oluyor?" repliği, eril-otoritenin saygınlığının, feminist bir yorumla altüst edilmesini ima ettiği şeklinde düşünülebilir.



**Tablo 1**

Buna ek olarak, Okul Müdüresi'nin megafondan, genç kadınları oda numaralarıyla (25, 26 gibi) çağırıp uyarmasının, iktidarın, kadın karakterler üzerinde sınırlama ve denetleme etkisinin sürmesine yardımcı okul kurumunda, genç kadınların, "yurttaş" kimliğinde birer özne olarak kurgulandıkları ima edilir. Bu şekilde, bu kadınların öznel yaşantılarının, özne ve iktidar arasında gelişen ilişkide, çeşitli kurallarla sınırlandırılma ve denetleme etkilerinin kısacası bu sistemin eleştirisi mevcuttur.

Michel Foucault, özne ve iktidar ilişkisi hakkında şöyle yazar,

İktidar biçimi bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. Bu bireyleri özne yapan bir iktidar biçimidir ( 2014: 19).

Dolayısıyla bu kadınların, sistemde yurttaş kimliğinde çağrılmaları ve çeşitli oda numaralarıyla sınıflandırılmalarının, kadınların özne ve iktidar merceğinde kişisel yaşantılarının iktidar tarafından etkilendiğini ortaya koyar. Nitekim kadınların, yurt yaşamında bir topluluk halinde yaşamaları ve okulda, fabrikada ortak yaşam alanlarını paylaşmaları, iktidarın, bireyleri özne olarak kurgulama ilişkisinde dayattığı nesnel yaşantı koşulları olarak değerlendirilebilir.

Bunun ardından aynı gömlekleri giyen ve aynı gömlekleri ütüleyen iki farklı kadının görüntülediği yurt odası sahnesinde, başlangıçta Eva, genç kadınları ikiz zannedip bir yanılısama yaşar. Ancak Eva'nın kadınların ikiz olmadıklarını anladığında: “Niye aynı gömlekleri giyiyorlar?” repliğiyle, kadınların problemleri üzerinden Çek toplumunun içinde bulunduğu durumu eleştirdiği düşünülebilir. Foucault, *Cinselliğin Tarihi* isimli kitabında, “Normalleştirici toplumun, yaşamı merkez alan bir iktidar teknolojisinin tarihsel sonucu” olduğunu söyler (2003: 106). Nitekim iktidarın genç kadınları, birlikte bir topluluk olarak yaşadıkları yurt ve fabrika yaşamlarında, kadınları normlara uymaya zorlayan, onları normalleştiren ve nesnelleştirilen yaşantıları sürdürmeye tabi kıldığı söylenebilir. Bu sahnede, kadınların benzer görüntülerinin aynılaştırma imgesinin kullanılmasıyla, ülkede Sovyetlerce uygulanan Normalleşme politikasının Eva'nın repliğinde eleştirildiği söylenebilir. *Bir Torba Dolusu Pire*'de, özellikle kadınların duş sahnesinde Jana I'e: “Kişisel olan nedir?” diye sorulduğunda, genç kadın küfür edip kişisel olanın bir “saçmalık” olduğu

yorumunu yapar. Banyo sahnesinde: “Kadınların, okul kulüplerini seçmekte özgür ancak kulüplere katılmaya zorunlu olmaları” üzerine tartışmalarının, ülkede Novotný rejiminin yönetim biçiminin katı kurallarının, kadınların gündelik sorunlarıyla ilişkilendirilip sistem karşıtı bir harekette eleştirisi mevcuttur.

Foucault, özne sözcüğünün anlamının, “boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimini telkin ettiğini” söyler (2005: 19). *Bir Torba Dolusu Pire*'de, özellikle Jana I'in iktidar kurumlarını eleştiren sistem karşıtı davranışları, ülkenin liberalleşme sürecine doğru ilerlemesiyle ilişkilendirilirse, 1960'larda, ülkede Novotný rejiminin yönetim şeklinin, bu kadın temsilinin sistem karşıtı performansları üzerinden eleştirildiği söylenebilir. Çoğunlukla Jana I, okul ve fabrika kurumlarından kaçır ve okulun çeşitli atölyelerinde dersleri manipüle eder. Yeni Dalga sinemasında, reform hareketinin etkilerini taşıyan bu kadın temsilinin sistem karşıtı performansları ve öyküde tüm kuralları ihlal etmesi, bu kadını ‘sistem karşıtı’ bir birey olarak tanımlamamızı sağlar.

Foucault'ya göre, “İktidarın öznelere hakkında oluşturduğu hakikatler olumsuzdur.” İktidar özne konumunda kurduğu bireyleri iktidarı imleyen alt kurumlar aracılığıyla çeşitli görev ve sorumluluklarla sınırlandırabilir. Böylece bireyler özne konumuna tabi kılınırlar. Ancak birey özne konumunda, kendine iktidar tarafından dayatılan “sınırları” aşabilir (2014: 5). Dahası özne konumundaki birey kendi “bireyselliğini” ve kendisine iktidar tarafından yöneltilen sabit “kimliği” de dönüştürebilir (2014: 15). *Bir Torba Dolusu Pire*'de, sistem karşıtı kadın rolündeki Jana I'in sürekli perdeye doğru bakıp iktidar kurumları hakkında şakalar yapmasının ve sistemde bu kadınların katı kurallarla öznel yaşantılarının sınırlandırılmasını Brechtien oyunculuk geleneğinde seyirciyide yorumlamaya katarak sorgulamasının, 1960'ların başlangıcından itibaren ülkenin liberalleşme sürecine doğru gelişmesini

temsil eder. *Bir Torba Dolusu Pire*, toplumsal gerçekçi anlatı sinemasının/klasik film konvansiyonelinin kurallarını altüst eden Brechtyen epik tiyatro geleneğinin etkilerini taşıyan bir ‘karşıt sinema’ örneği olarak değerlendirilebilir.

Özellikle Jana I, Jana II ve diğer genç kadın (anonim) arasında geçen repliklerde, kadınların Çek ordusunda var olan cinsiyet eşitsizliği hakkında anti-militarist yorumlar yaptığı yurt sahnesinde, Bozka adındaki genç kadın perdeye doğru bakıp, ordudaki erkekleri: “büyük burunlular” şeklinde nitelendirir. Dahası Bozka, on yaşındayken evde abisiyle yaptığı kavganın öyküsüyle, savaş ve ordu kurumunu eleştirir. Bu sahnede Çek ordusu, Novotný rejiminin bir sembolü olarak kabul edilirse, bu kadın temsili ordu kurumu üzerinden, ülkenin yönetim biçimini sistem karşıtı bir ima ile eleştirir. Ordu, başkalarının diğer kişiler üzerinde eylemde bulunma yeri olarak kabul edilirse, Bozka’nın, Brechtyen tarzda seyirciyi de yorumlamaya katarak, öyküde ordu kurumunu eleştirmesi, bu kadının yine iktidar kurumlarını eleştirmesidir. Foucault’ya göre, “İktidarın uygulanması başkalarının eylemleri üzerinde eylemde bulunma olarak tanımlanabilir” (2014: 75). Bozka, orduya katılmış gibi rol yapan diğer genç kadına: “Diğer adamların emirlerine itaat etmek zorunda kalırsan, sen çıldırırsın” repliğini okur. Bu replikte Bozka’nın iktidarın sınır ve kontrol etkilerinin, Çek vatandaşlarının öznel yaşantılarını ne şekilde imha ettiği hakkında seyircide farkındalık yaratmayı amaçladığı söylenebilir.

Ayrıca, Jana I, Jana II, Eva ve Bozka’nın spor kulübünden kaçıp çimlere uzandıkları sahnede, kuş seslerinin duyulmasının (özgürlük teması) ardından savaş uçaklarının sesine benzeyen seslerin duyulması ve Jana I’in yüzüne arkadaşının gölgesinin düşme planı, ülkede savaş deneyimlerinin, Çek toplumunda karanlık bir dönemi temsil ettiğini ortaya koyar. 1960’larda Soğuk Savaş süresince Çek vatandaşlarının, Berlin Duvarı’nın ardında tamamen kendi içine kapanmasıyla birlikte,

siyasi ve kültürel bir gerginlik sürecini yaşamaları, ülkede kriz ve bunalım temasını temsil eder. Çoğunlukla *Bir Torba Dolusu Pire'de*, kullanılan dar ve kasvetli mekânlardaki planların ve Jana I'in okul yurdu ve fabrikada sıkışıp kalma imaları sonucu bunalım yaşama imajlarının, ülkede yaşanan siyasi kriz sürecini öyküde yaşanan *temsiliyet krizi* iması üzerinden eleştirdiği kabul edilebilir.

Bunun ardından, yurt odasında ışık kapandığında, kamera yerden yükselir ve hapishanenin hücrelerine benzeyen bölmeli camların uzun çekimi (*long shot*) (**Tablo 2**) ekranı kaplar. Hapishane imajına benzeyen bölmeli camlar, kadınların iktidar alanında çeşitli normatif gelenek ve kimliklerle sınırlandırılma imgesi olarak yorumlanabilir. Buna ek olarak, bu kadınların, karanlık içinde kalması cehalet imgesidir. Nitekim kadınların okul kurumunun yaşamlarındaki etkisi hakkında konuşurlarken: “Hiçbir şey bilmediklerini” ve “Konferansların onları aydınlatmadığı” repliklerini okumalarının, devletin bir alt kurumu olan okulun yönetim biçimindeki yetersizlik imgesiyle, sistemin bu kadın karakterleri çeşitli klişe kimliklerle sınırlandırıp, cehalete sürüklenme etkisinin eleştirisi mevcuttur.



**Tablo 2**

Çoğunlukla *Bir Torba Dolusu Pire*'de Jana I, bir suçluya benzer şekilde çeşitli bölmeleri olan camın yakınında perdede görüntülenir. Bu şekilde öyküde tekrar eden bölmeli cam imajı, hücreleri olan bir hapisane imgesine benzetilir.

Nitekim Jana I'in bölmeli cam kenarında sıkıntılı bir ruh haliyle oturduğu sahnede (**Tablo 3**), Eva genç kadının: “Hapis olduğu” repliğini okur. Benzer şekilde, Dikiş Kulübü sahnesinde, Jana I'in hapisane imajına benzeyen camdan dışarıya doğru baktığı planda (**Tablo 4**), bir mahkûma benzer şekilde perdededir. Jana I, fabrika sahnesinde çalışan makineler ve aynı camın olduğu genel planda (**Tablo 5**), bir mahkummuş gibi davranıp fabrika işinden kaçır. Böylece öyküde, Jana I'in hapisanede bir mahkûma benzer biçimde, iktidar kurumlarının sınırlarında sıkışık kalma imgesinin, 1960'larda ülkede yaşanan siyasi ve kültürel gerginlik süresince, Sovyetler Birliği'nin Çek halkını, farklı bir sosyalizm anlayışında katı kurallarla sınırlandırmasının olumsuz etkilerinin, bu kadının öyküde bunalım ya da kriz yaşama imgesi üzerinden sistem karşıtı bir reform hareketinde eleştirisidir.



**Tablo 3**



**Tablo 4**



**Tablo 5**

Benzer şekilde, Okul Müdürü I'in, Jana I'i yurt odasında sigara içerken yakaladığı sahnede, Jana I'in yakın planından, Bozka'nın elindeki yakın ölü fare planına, ardından tekrar Jana I'e atlamalı kurguyla (*jump cut*) yapılan kesmelerde, fare ve Jana I arasında bir analogi oluşturulur. Bu sahnede, genç kadının bir fare gibi sistemde kapana kısılma imgesi seyirciye ima edilir. Foucault, iktidarı bir edim olarak tanımlayarak şöyle yazar, “İktidar diye bir şey yoktur; global olarak yoğunlaşmış ya da dağıtılmış biçimde var olan bir iktidar söz konusu değildir; yalnızca birilerinin başkalarına uyguladığı iktidar vardır. [...] iktidar bu şekliyle yalnızca edimde vardır” (2014: 73). Dolayısıyla, *Bir Torba Dolusu Pire*'de, iktidar kurumlarını temsil eden kişilerin ve kurumların sınırlama ve denetleme etkileri, ancak yurttaş ve öğrenci olarak kurulan özneler tarafından tanınır. Bu şekilde Jana I'in, öyküde sistem karşıtı kadın rolü icra etmesiyle ülkede bir reform hareketi ve liberalleşme sürecinin vatandaşların yaşamlarındaki etkileri seyirciyle paylaşılır.

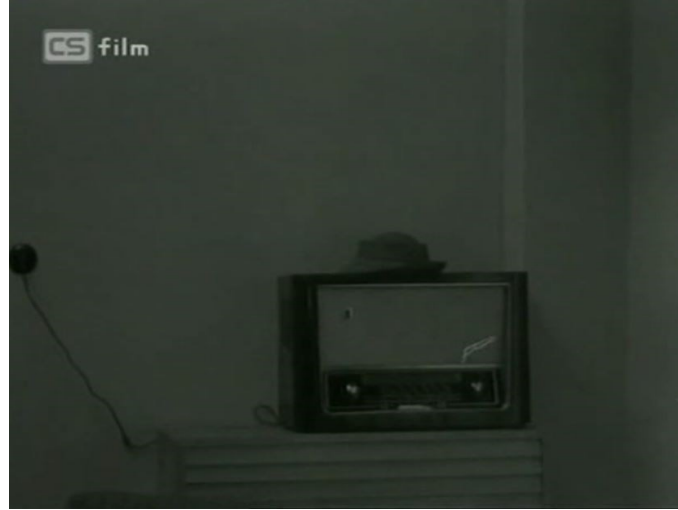
Dina Iordanova, *Cinema of The Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*<sup>6</sup> adlı kitabında, 1960'ların başlangıcındaki ekonomik gelişmeyle birlikte, birçok Çek kadının ataerkil ideolojinin hâkim olduğu küçük köy ve kasaba yaşantılarından uzaklaşarak, kentsel alanda yaygınlaşan fabrika kurumlarında ücretli çalışanlar olarak yer aldıklarını söyler (2003: 130). Taşrada ev yaşantılarından uzaklaşıp maddi özgürlüğe sahip olan kadınların, kültürel alanda erkeklerle eşit haklara sahip olmayı temsil eden kendi yaşamları hakkında söz sahibi özne konumuna doğru ilerlemeleri olasıdır. *Bir Torba Dolusu Pire*'de, toplumun üretici kesiminin çoğunluğunun kadınlar olması imgesi, Çek tekstil fabrikasında çalışanların tümünün genç kadınlar olması planlarıyla birlikte seyirciyle paylaşılır.

Özellikle Jana I'in, okul ve fabrika komitesini oluşturan jüriler tarafından muhakeme edilme sahnesinde bu kadın temsilinin, düzeni bozma ve işi aksatma suçlarından dolayı, herkese açık bir oturumda yargılanır. Bu sahnede, komite üyelerinden sessiz bir biçimde duran erkeğin yakın planından, yine sessiz bir biçimde duran Jana I'in elindeki kâğıtla oynama hareketinde ellerinin yakın planına yapılan kesmelerin tekrarıyla, sahnede iktidarı temsil eden erkek figür ve genç kadın arasında bir simetri oluşturulur. Bunun ardından ustabaşı, Jana I konusunda, "çaresiz" olduğunu komiteye itiraf eder. Odak ustabaşından radyonun üzerinde duran erkek şapkasının genel planına (**Tablo 6**) doğru hızlıca kayar. Erkek şapkası, eril-otoriteyi/iktidarı temsil eden bir sembol olarak kabul edilirse, iktidarın Çekoslovakya'da, 1960'ların başlangıcında, proletarya sınıfından insanların eşitlik ve özgürlük haklarını koruma konusunda işlevsiz/yararsız bir kurum olduğunun sistem karşıtı bir biçimde eleştirisi mevcuttur.

---

<sup>6</sup> Bu kitaptaki ingilizce metin/alıntı kendim tarafından türkçeye çevrilmiştir.





**Tablo 6**

Ayrıca, Jana I'in muhakeme sahnesinde, Okul Müdiresi I tarafından Jana I'e: "Neye sahip değilsin?" diye sorulduğunda, Jana I'in yıpranmış çalışan önlüğüne çizmiş olduğu kalp resmiyle birlikte, yıpranmış terliklerinin yakın çekiminde yerde duran pamuk parçası görüntülenir (**Tablo 7**). Çek toplumunda, kadının maddi özgürlüğe sahip olmasına rağmen, ekranı kaplayan kıyafetlerinin yıpranmış yakın planları, Çekoslovakya'da kadının iktidarın alt kurumlarında yoksullaşma imgesi üzerinden, öznel yaşantısının iktidar tarafından kötürümleştirilmesini ima eden bir gösterge olarak kabul edilebilir. Yine Jana I'in, çalışan önlüğüne çizmiş olduğu kalp resmi, özel yaşantı imgesidir. Böylece Çekoslovakya'da, vatandaşların asıl ihtiyaç duyduğu şeyin, iktidar tarafından çeşitli normatif kurallar ve klişe kimliklerle sınırlandırılmadan, kısacası öznel yaşantısına müdahale edilmeden, özgür bir biçimde yaşamak olduğunun sistem karşıtı bir reform hareketinde eleştirisi söz konusudur.



**Tablo 7**

*Bir Torba Dolusu Pire*'nin kapanış sahnesinde, genç kadın ve erkeklerden oluşan kalabalığın dans etme planı ekrandadır. Dans sahnesinde, erkek ve kadın karakterlerin oldukça kalabalık bir topluluk şeklinde dans ettiği genel planda, iktidarı temsil eden olgun bir erkek karakterin bu topluluğun arasına karışıp, genç kadın ve erkekleri birbirlerine yakınlaştırma ve denetleme imgeleri (**Tablo 8**) Çekoslovakya'da klişe kadın ve erkek kimliklerini, cinsiyet eşitsizliği kurumunda sabitleştiren kurumun iktidar olma etkisini ortaya koyar. Böylece Çekoslovakya'da, iktidarın sistem karşıtı tehlike olarak gördükleri bireylere (sistem karşıtı Jana I ve diğer genç kadınlar) müdahale etkisi seyirci ile paylaşılır. Özellikle *Bir Torba Dolusu Pire*'de, tüm kadın temsilleri, kendi yaşamları hakkında söz sahibi özne konumundaki kadın rollerini icra etmelerine rağmen, sistemin onları evlilik kurumunda iyi bir eş, yurttaş, ehil çalışan vs. gibi klişe kimliklerle sınırlandırıp, kurallara tabi kılma imgesi üzerinden bu sistemin eleştirisi seyirci ile paylaşılır.



**Tablo 8**

Ancak kapanış sahnesinde Jana I'in: "Eva buradan nasıl görünüyorum?" sorusunu perdeye doğru bakıp seyirciyi işaret etmesi ve bu kadının yakın donuk kare planı (*freze frame*), *Çek Yeni Dalga* sinemasının etkilerini taşıyan bu filmin ve kadın karakterin performansı kendi konumu hakkında fikir sahibi olduğunu ve seyircide de kendi konumu hakkında farkındalık yaratmayı amaçladığını ortaya koyar. Böylece Eva: "Bir daha böyle önemli bir sırrı gizli tutamayız" dediği anda, Eva'nın perdede donan yakın planıyla film sona erer.

Sonuç olarak bu alt başlıkta incelenen *Bir Torba Dolusu Pire*'de, özellikle sistem karşıtı Jana I ve diğer kadın karakterlerin, *Çek* toplumunun ve ülkenin içinde bulunduğu siyasi ve kültürel kriz sürecini sistem karşıtı performanslar üzerinden eleştirmeleri, bu karakterlerin bir reform hareketi ve liberalleşme sürecini temsil ettikleri savını ortaya koyar. Çoğunlukla bu kadınların Brechtien tiyatro geleneğinde seyirciyi ayartma ve kışkırtma tekniklerini kullanıp seyirciyle diyalog halinde olmaları filmi de bir karşıt sinema örneği olarak bir reform hareketinin temsili haline dönüştürür.

### 3.2. *Farklı Bir Şeyler*

Bu alt başlıkta, *Farklı Bir Şeyler*'de, anne rolünde Vera ve Çek atlet Eva'nın, Çekoslovak toplumunda klişe kadın kimliklerinden bunalıp farklı deneyimlerin araştırması içinde olma imgesi, Butler'ın toplumsal kimliklerin 'performatif' oluşu kavramıyla ve film anlatım biçimi incelenmesiyle tartışılıyor.

Filmin açılış sahnesinde, Eva'nın uzuvlarının flu yakın planları perdeyi kaplar. Bu flu yakın planların, bu kadının bir düşü gerçekleştirdiğini ima eder. Eva Çekoslovakya'da, Dünya Bayan Jimnastik Şampiyonası'nda birincilik ödülünü kazanır. Kameranın televizyon ekranından uzaklaşmasıyla, Milda adında bir erkek çocuğunun, Eva'nın yarışmadaki performansını izlediği anlaşılır. Tam bu sırada, Milda'nın annesi Vera gelir ve Milda'yı sert bir biçimde azarlayıp televizyonu kapatır. Vera'nın, oğluna bu şekilde sert davranmasının, kadının aile kurumunda mutsuz olduğunun anlaşılmasını sağlar. Vera, Milda'yı yatağına yatırdıktan sonra ona masal okumaya başlar. Vera: "Bir zamanlar bir prenses varmış ve o çok gururluymuş" demesiyle, sahne dış alan Eva'nın yakın yüz planına kesme yapılır. Böylece prenses imgesiyle/temsiliyle, Vera'nın hayal ettiği yaşantının, Eva'nın ekranda görülen entelektüel yaşamı olduğu söylenebilir.

*Farklı Bir Şeyler*'de, Çekoslovak toplumunda çeşitli klişe kimliklerle sınırlandırılan kadın karakterlerin, belgesel ve kurmacadan oluşan iki farklı yaşam öyküleri, almaşık kurgu (*cross cutting*) tekniği kullanılarak yapılan kesmelerle birleştirilip seyirciye sunulur. Klasik aile yaşamından ve anne kimliğinden bunalan Vera, eşini Jirka adında genç bir erkekle aldatır. Eva'ysa, bekâr bir kadın olmasına rağmen, her yeni gün benzer jimnastik performanslarını icra etmekten bunalan, hayatına nasıl devam edeceğini bilmeyen bir kadın rolünü canlandırır. *Farklı Bir Şeyler*'de, kadınlar sık sık etraflarına ve sokağa doğru bakıp, farklı yaşamların ve

deneyimlerin araştırması içinde olduklarını seyirciye ima ederler. Ancak filmin kapanış sahnesinde Vera, sevgilisi Jirka'dan ayrılır ve sıradan aile yaşantısına geri dönmeyi tercih eder. Uluslararası alanda başarıya imza atan Eva'ysa, her yeni günde benzer jimnastik performanslarını icra etmekten bunalması sonucu, jimnastik kariyerine veda etmesine rağmen, jimnastik eğitmenliği yapmaya başlar.

Judith Butler, feminist kuram içinde, cinsiyet eşitsizliğinde kadın ve erkek hiyerarşisini imleyen toplumsal cinsiyetin, siyasi nedenlerle doğal görüntüde tutarlı hale getirilme sürecini tartışır. Butler, siyaset ve temsil tartışması için şöyle yazar,

Temsil bir yandan kadınlara siyasi özneler olarak görünürlük ve meşruiyet sağlamayı hedefleyen anahtar terim görevini görür, öte yandan kadınlar kategorisine dair bazı varsayılan hakikatleri ya açığa çıkardığı ya da çarpıttığı söylenen bir dilin normatif işlevidir (2005: 43).

Bu şekilde kadınlar terimini, siyasi alanda tam anlamıyla ifade eden bir dilin geliştirilmediği düşünülebilir. Kadınların öznel yaşantıları ve kadınlara sistem tarafından dayatılan klişe kimliklerin ikilemi, bir temsil sorununa işaret eder. Bu anlamda kadınların öznelliklerinin kültürel durumu, ataerkil toplum yasasının sınırları içinde düşünüldüğünde, kadınların erkeklere kıyasla nitelikli bir temsile sahip olmayan, 'ikincil konumla' sınırlandırılmış yaşamlarını ikame ettirmeleri, evrenselleşen bir tutum olma tehlikesi taşır.

Butler, toplumsal cinsiyet hakkında şöyle yazar,

Cinsiyeti, toplumsal cinsiyete dönüştüren mekanizmayı bulup çıkararak, toplumsal cinsiyetin inşa edilmişliğinin, doğa dışı ve zorunlu olmayan statüsünün tesis edileceği, ayrıca baskının kültürel evrenselliğinin de biyolojiye dayanmayan terimlerle ortaya çıkarılabileceği düşünülüyor (2005: 95).

Toplumsal cinsiyetin “inşa edilmişliği”, “zorunlu olmayan yapısı” ve doğal olmama özelliklerinin, *Farklı Bir Şeyler*'de, Vera ve Eva'nın klişe kadın kimliklerinin yapı sökülmesi incelendiğinde ortaya çıkan etkiler oldukları söylenebilir (2005: 95). Vera ve Eva'nın, sistem tarafından kendilerine dayatılan klişe kadın kimlikleriyle özdeşleşme aşamasında, zaman zaman başarısızlık yaşayıp, öznelliklerini temsil edebilecek farklı kişilik ve yaşantıların araştırması içinde olan kadın karakterlerdir. *Farklı Bir Şeyler*'de, Vera ev işlerini yaparken çoğunlukla kapıların ve giysi dolabının ardında dar kadrajlarda perdededir (**Tablo 9**). Kadının, ev sahnelerinde tekrar eden dar kadrajları, maddi özgürlüğe sahip olmayan kadın temsiline aile kurumunda sıkışık kaldığını ima eden bir *temsiliyet krizi* imgesi şeklinde yorumlanabilir.



**Tablo 9**

Evelyn Reed, *Kadın Özgürlüğünün Sorunları* isimli kitabında, “Özel mülkiyetle doğan aile teriminin, kadınların ev içinde hapis olmasının bir sonucu olan köleliği simgelediğini” söyler (1985: 26). Yine Vera'nın yatak odası sahnesinde, yıpranmış terliklerinin yakın planı; ve ardından: “Giyecek hiçbir şeyi olmadığı” hakkında söylenmesi, maddi özgürlüğe sahip olmayan kadının Çekoslovakya'da aile kurumundaki ‘yoksullaşma’ imgesi üzerinden, öznel yaşantısının sistem tarafından

kötürümleştirilme etkisini ima eder. Yine Eva'nın, geri takla atma ve havada süzülme performanslarını istenilen şekilde icra etmediği için, eğitmeni Geez II tarafından sık sık azarlanması, entelektüel bir kadınla anne rolünü icra eden Vera arasında ortak bir bunalım duygusu üzerinden simetri oluşturulmasını sağlar. Bunun ardından Vera eşine endişeli bir şekilde: "Milda'yla ne yapacağımı bilmiyorum," der. Ev sahnesinden, Eva'nın jimnastik yapma çekimine kesilen sahnede Eva: "Yeteri kadar güçlü değilim," der. Kadın karakterler arasında diyalog örtüşmesinin kullanıldığı bu sahnelerde, kadınların Çekoslovakya'da, sistem baskısından dolayı sınırlı bir yaşam sürdürme imgesi seyirciyle paylaşılır. Vera ve Eva'nın, sistem tarafından bu kadınlara dayatılan çeşitli klişe kimliklerle yaşantılarının sınırlandırılması nedeniyle, hayatlarında ortak bir bunalım ya da kriz süreci yaşadıkları bir *temsiliyet krizi* imgesi üzerinden seyirciyle paylaşılır. Bununla bağlantılı olarak, Eva'nın jimnastik egzersizleri yapma planından, Vera'nın yataktan uyanma planına kesme yapılan ev sahnesinde, Vera'nın tüm gün boyunca evinde tekrar ettiği performanslar, bu kadının klişe kimliğinin ne şekilde oluştuğunu ortaya koyar. Bu sahnede, Vera'nın camı kapatması, süt pişirmesi ve aile temalı resmin çerçevesini düzeltme eylemleri, aynı sahne içinde birkaç kez atlamalı kurgu (*jump cut*) kullanımıyla tekrar eder. Vera'nın evde çalışma sahnesinde tekrar eden planlar, kadının anne kimliğinde her yeni günde aynı eylemleri 'stilize' bir şekilde tekrar ettiğini imler. Benzer şekilde ev sahnesinden spor salonuna yapılan kesmede Eva, kadın eğitmeniyle geri takla atma hareketini aynı sahne içinde birkaç kez tekrar eder. Dolayısıyla ev ve spor salonu sahnelerinde, kadınların tekrar eden 'stilize' beden hareketlerinin simetrisi, klişe kadın kimliklerinin oluşum ya da 'yapı sökülme' aşaması olarak değerlendirilebilir. Butler'a göre, "Toplumsal cinsiyet bedeninin tekrar tekrar stilize edilmesidir, kaskatı bir düzenleyici çerçeve içinde tekrar edilen bir dizi edimdir. Bu edimler zamanla birleşerek töz görünümünü, bir çeşit doğal varlık

görünümünü alır” (2005: 89). Dolayısıyla bu iki farklı kadın temsilinin, her yeni günde tekrar eden ‘stilize’ beden performansları, klişe kadın kimliklerinin kültürel alanda doğal yapıda v etutarlı görünüme getirildiğini ima eden bir hareket kurgusudur.

Foucault, cinselliği iktidarın yönettiği bir kurum olarak kavrayıp cinselliğin ‘iktidar ile eş zamanlı’ gelişen bir süreç olduğunu söyler. Foucault’ya göre, “Temsil politikası, hukuki iktidar sistemlerinin sonrasında temsil ettikleri özneleri üretmesiyle işler” (2003: 1). Bu sisteme dâhil olan kadınları, bu temsil alanının sınırlarından kurtarmak kolay bir uğraş değildir. Çünkü bu sistemin bir yandan bir tahakküm eksenini içinde kurulduğu düşünülürse, öte yandan toplumsal cinsiyetli öznelerin eril olduğu varsayımı da kabul edildiği müddetçe, kadın terimini bu farklılık ekseninin dışına çıkarmak bir sorun teşkil eder. *Farklı Bir Şeyler*’de, erkek karakterleri iktidarın sembolü olarak kabul edilirse, Vera’nın nesnel aile yaşantısında, baba kimliğinde Geez I, evi yöneten kişiymiş gibi görünürken, Eva’nın yaşamı üzerinde sınırlama ve denetleme etkisine sahip olan kişinin eğitmeni Geez II’dir. Özellikle, Eva’nın spor salonunun zemininde esneme hareketini yaptığı yakın planda, eğitmeni Geez II, Eva’nın daha fazla esnemesi için bedenine elleriyle baskı uygular (**Tablo 10**). Bu sahnede iktidarı temsil eden eril-otoritenin, kadını ‘ikincil bir konumda’, kurallara boyun eğdirilen birey haline dönüştürme etkisinin sistem karşıtı bir eleştirisidir. Ancak Eva’nın sahnede gülümsemesi ve eğitmenine sinirlenmesinin, sisteme boyun eğen ‘ikincil konumda’ bir kadın olmasından ziyade, sistemin baskı ve denetleme etkilerine karşı özgürlük ve eşitlik hakları için direnen, ‘sistem karşıtı’ bir karakter olduğunun anlaşılmasını sağlar.





**Tablo 10**

Eva röportaj sahnesinde kendisine: “Başarısının sırrının ne olduğu?” sorulduğunda, klişe cevaplar vererek, röportajın yarıda kesilmesine neden olur. Bu aşamada röportajı yapan adam, Eva’dan sorulara daha farklı cevaplar vermesini ister. Ancak Eva’nın: “Ben gerçekleri söylüyorum” repliği, kadının sistemin baskı etkisinde klişeleşen yaşantısını eleştirmesidir. Dahası Eva, röportaj fotoğrafçılığı yapan erkeğe: “Geez” diye seslenir. Böylece Eva’nın hayatında ilk defa karşılaştığı farklı bir erkeği eğitmeninin adıyla çağırmasının, Çekoslovakya’da sistem baskısından dolayı, entelektüel kadın hayatının da ne derece geleneksel bir hal aldığını anlaşılır kılar. Nitekim, entelektüel kadını temsil eden Eva’nın öznel yaşantısının, eril-otoritenin (Geez II) baskısı sürecinde, klişe bir yaşantıya dönüşmesinin sistem karşıtı bir reform hareketinde eleştirisi mevcuttur.

Hikâyenin gelişiminde, Vera alışveriş yaptığı dükkândan çıkarken Jirka adındaki bir erkekle tanışır. Erkeğin motosikletinin başında eğilmiş bir şekilde kadına bakma planı (**Tablo 11**), Eva’nın aynı simetride eğilerek kadraj dışı alandan kadraja girme planına (**Tablo 12**) kesmeyle ilişkilendirilir. Kadın ve erkek arasında benzer hareket üzerinden kurulan simetri, kadın ve erkeğin kültürel alanda eşit olduğunu ima eder. Ardından Vera’yla erkek arasındaki bir ağacın kadrajı ikiye bölen plan (**Tablo**

13), Çekoslovakya’da kadın ve erkek arasındaki cinsiyet eşitsizliğinin ağaç kadar işlevsiz ya da saçma bir kurgu/inşa olması şeklinde eleştirisidir.



**Tablo 11**



**Tablo 12**



**Tablo 13**

Sokak sahnesi, tekrar Eva’nın yakın planında denge tahtasının üzerinde egzersiz yapma sahnesine kesilir. Kadın ve erkeğin yaşantılarını ikiye bölen ağaca benzer şekilde, denge tahtasının yakın planında, cinsiyet eşitsizliğinin bir tahta parçası kadar işlevsiz ya da saçma bir kurgu/inşa olduğunun ima edildiği düşünülebilir. Béla Balázs, *Theory of The Film: Character and Growth of A New Art* isimli kitabında, yakın çekim hakkında şöyle yazar, “Yakın çekim, bize, daha önce hiç dikkatimizi çekmeyen bir el hareketinin kalitesini gösterebilir. [...] Yakın çekim, sizin ömrünüz boyunca beraber yaşadığınız ve güçbela farkına vardığınız duvardaki gölgenizi

gösterebilir (1957: 55). Böylece kadınların bu çekimlerinde kullanılan ağaç ve tahta imgeleri, sistemin öznel yaşantıları kontrol etme aracı olarak kullandığı cinsiyet eşitsizliği kurumunun doğal olmayan ve kültürel zorunluluk sonucu inşa edilen bir kurum olma varsayımının, öyküde sistemin kadın karakterlerin performansları üzerindeki işlevsizliğiyle ilişkilendirilip, eril-otoritenin ciddiyetini manipüle etmeye yönelik bir sistem eleştirisi olarak kavranabilir.

Başlangıçta, öyküdeki anne rolünü icra eden Vera'nın, sevgilisi Jirka'yla birlikteyken, kendi yaşamı hakkında söz sahibi bir kadın karakteri temsil ettiği söylenebilir. Benzer şekilde Eva, başlangıçta yapamadığı geri takla atma ve havada süzülme performanslarını başarılı bir şekilde icra eder. *Farklı Bir Şeyler*'de kadınlar, erkek tahakkümünden (iktidarın sınırlama ve denetleme etkilerinden) uzaklaştıkça, söz sahibi kadınlar olup yaşamları hakkında kararlar almaya başlarlar. Eva'nın ilk kez havada süzülme performansını başarılı bir şekilde icra etmesi sırasında, havada süzülme hareketinin donuk planı ekranı kaplar. *Bir Torba Dolusu Pire*'de, Jana I ve Eva'nın donuk kare görüntülerine benzer şekilde, *Farklı Bir Şeyler*'de Eva'nın jimnastik performanslarını başarılı bir şekilde icra ettiği planlardaki donuk kare görüntüleri, bu kadının başarısını ölümsüzleştiren bir imgedir.

Buna ek olarak, Vera'nın eve dönme sahnesinde, kapıda yakın planda topuklu ayakkabılarını çıkarıp düz taban ayakkabılarını giyme planı (**Tablo 14**), öyküde kimliklerin 'performatif' oluş kavramı için önemli bir imaj olarak değerlendirilebilir. Benzer şekilde Eva, röportaj sahnesindeki fotoğraf çekiminden önce, öyküde ilk kez giydiği topuklu ayakkabıları çıkarıp bir kenara koyar. Bu aşamada topuklu ayakkabılar dişilik sembolü olarak kabul edilirse, kadınların topuklu ayakkabıları giyme ve istedikleri zaman çıkarma eylemleri, öyküde bu karakterlerin istedikleri an çeşitli klişe kadın rollerine bürünmeleriyle ilişkilendirilebilir.



**Tablo 14**

Ayrıca Geez I'in gazete okuma planı (**Tablo 15**), öyküde Eva'nın gazete okuma planına (**Tablo 16**) kesmeyle ilişkilendirilir. Eva'nın gazete okuma sahnesinde, kadının yüzünün neredeyse tümünün gazeteyle örtülü olduğu plan, 'performatif' kimliklere dair bir ayrıntı olarak değerlendirilebilir. Öyküde sık sık gazete okuyan kişi Geez I olduğu için, öyküde erkeğin hareketini taklit eden Eva'nın konumu, erkek ve kadın arasındaki eşitsizlik kurgusunun doğa dışılığını ve tutarlı olmayan inşasını ima eden bir davranıştır. Kısacası bu kadın temsilinin, kendi öznel yaşantısında erkeğin gazete okuma edimini taklit etmesi, ataerkil yasa içinde kadın ve erkeğin cinsiyet eşitsizliği aracılığıyla birbirlerinden farklılaştırılma düşüncesine karşı, kadının eşitlik ve özgürlük hakları için bir reform hareketi ve liberalleşme sürecini temsil ettiğini anlaşılır kılar.



**Tablo 15**



**Tablo 16**

Benzer şekilde, Eva'nın kapanış sahnesinde kaslı bacaklarının yakın planı, kadının erkekle eşit konumda hayatı hakkında söz sahibi birey olduğunu ifade eden bir imge olarak değerlendirilebilir. Kas sistemleri, iktidarı temsil eden bir güç sembolü olarak kabul edilirse, bir kadın olarak Eva'nın erkeğine benzer şekilde kas sistemlerine sahip olma imajı, kadın ve erkek arasındaki eşitsizlik kurgusunun, manipüle edilmesini ima eder. Nitekim *Farklı Bir Şeyler*'de Eva, Çekoslovakya'daki Dünya Jimnastik Şampiyonası'nda birincilik ödülünün sahibi olur. Böylece sistem içinde var olan cinsiyet eşitsizliğinde, klişe kimliklerle, 'ikincil konuma' indirgenen kadın, kamusal alanda erkekle eşit konumda olabileceğini perdede kanıtlar.

Dahası lokanta sahnesinde, mutfakta çalışan bir kadından Vera ve Jirka'ya yapılan pan hareketinde, sevgililer ilk kez kamusal alanda samimi bir şekilde otururlar. Evli bir kadın olan Vera'nın sevgilisiyle görünmekten korkmaması, bu karakterin konumunun öyküde değiştiğini ifade eder. Vera'nın sistem karşıtı davranışının, kadının mutfakta çalışan kadın konumundan uzaklaşıp özgür bir birey haline geldiğini ima eder. Yine lokanta sahnesinin, Eva'nın jimnastik sahnesine kesilmesiyle Eva, perdeye doğru bakarak (Brechtien oyunculuk) kadraj dışı alandan kadraja girme ve çıkma hareketlerini tekrar eder. Kadının her kadraja giriş ve çıkışında perdeye doğru bakıp gülümsemesi, kadınların, hayatlarında korkularıyla yüzleştikleri her anda, sisteme karşı özgürlük ve eşitlik hakları için bir reform hareketi ve liberalleşme sürecini temsil eden seyirci karşısında güçlü kadın imajları yaratmaları imgeleridirler.

Ayrıca Vera'nın araba camını silme planında (**Tablo 17**) lokanta sahnesinde mutfakta çalışan kadından Vera'ya yapılan pan hareketine benzer şekilde, Vera'dan halı temizleyen kadınlara pan yapılır. Bu şekilde, Vera'nın evde çalışan kadın konumundan uzaklaştığı ima edilir. Aynı zamanda, Vera ve Geez I'in araba camını silmesi, nesnel aile yaşantısında, kadının ilk kez erkekle eşit konumda bir performansı

icra etmesi şeklinde de yorumlanabilir. Vera'nın araba camı silme planında Eva'ya yapılan kesmede, Eva ters açı planında müzik eşliğinde dans eder (**Tablo 18**). Vera'nın araba camı silme planından, Eva'nın ters açıda dans etme planına yapılan kesmeyle, öyküde kadının erkek kimliğini taklit etmesi ile, erkekle kadını eşit konuma getiren bir reform hareketi ve liberalleşme sürecinin temsilinde sistem eleştirisini içerir.



**Tablo 17**



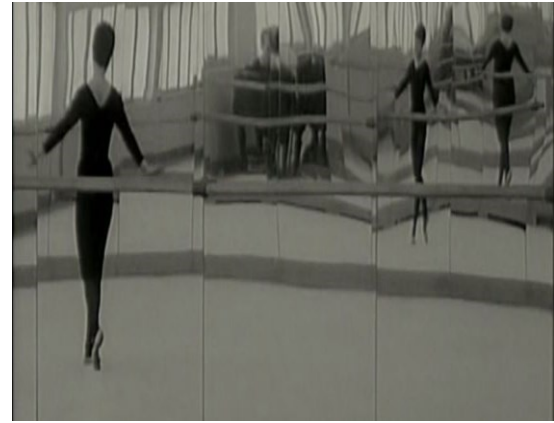
**Tablo 18**

Anette Förster, *Subjektivität* isimli kitabında şöyle yazar, “Öznel faktör, öznellik ve nesnellik arasında, belgesel ve kurmaca arasında, gerçek olaylarla anlatılan olaylar arasında, imgelerle temsiller arasında bulunabilir” (1982: 11). Vera'nın Çekoslovakya'da, klişe anne kimliğinde, nesnel aile yaşantısını temsil ettiği düşünülrse; Eva'nın, entelektüel kadın kimliğinde, öznel yaşantıyı temsil ettiği söylenebilir. Nitekim Eva'nın spor salonunda piyano eşliğinde dans etme gösterisinde, aynada neredeyse ikiye bölünme imajı (**Tablo 19**) Vera ve Eva'nın, toplumsal cinsiyet ve cinsiyet arasında oluşan köklü ayrımın zorunlu bir sonucu olarak, aynı kişiliğin iki farklı yansımalarını temsil etmeleriyle bir *temsiliyet krizini* ima ettikleri düşünülebilir. Georg Lukács, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* adlı kitabında, “Modernist özne konumunda öznel ve nesnel gerçeklik arasındaki diyalektik bir kez kırıldığında, insanın kişiliğinin zorunlu olarak bölünmesi gerektiğini” söyler (1963: 25). Eva'nın ayna çekiminde birden çok yansımalarının olduğu öznel plan detayı (**Tablo 20**), kadının

aynı anda birden çok temsili taklit etmesini ima eden bir imaj olarak değerlendirilebilir. Nitekim kadınların, bekâr, evli, çalışan, anne gibi klişe kimlikleriyle, iktidarı temsil eden erkeklerin sınırlama ve denetiminde birden çok klişe rolü tekrar tekrar oynamaları, eşitlik ve özgürlük hakları için ‘performatif’ kimlikleriyle eşitsizlik imgesi üzerinden sistemi eleştirerek, *Çek Yeni Dalga* sinemasının etkilerini taşıyan bu sistem karşıtı kadın karakterlerin ülkede bir demokratik reform hareketini ve liberalleşme sürecini bir *temsiliyet krizi* imgesiyle temsil ettikleri sonucuna varılabilir.



**Tablo 19**



**Tablo 20**

### **3.3. *Bir Sarışının Aşkları***

*Bir Sarışının Aşkları*’nda, Zruc’de yaşayan, proletarya sınıfından Andula’nın (Hana Brejchová) sistem karşıtı performansları, Foucault’nun ‘biyo-iktidar’ kavramıyla ve filmin anlatı ve anlatım biçiminin incelenmesiyle tartışılıp araştırılıyor. Filmde Çek toplumundaki iktidar ve cinsellik ilişkisi, Çek ordusunun eleştirisi üzerinden komedi anlatısıyla incelenir. Film, amatör oyuncu kullanımı, Brechtien oyunculuk örneği, atlamalı kurgu tekniği (*jump cut*), düşük bütçeli çekim, doğal ışık kullanımı, belgesele yakınlaşan gözlemci bakış gibi çeşitli sinematografik öğelerin

kullanımıyla, Gerçek Sinema ve Fransız Yeni Dalga akımlarının tekniklerini *Çek Yeni Dalga* sinemasının etkileriyle birleştirip seyirciye sunar.

Film, genç bir kadının perdeye doğru bakıp gitarla şarkı söylemesiyle açılır. Genç kadının, Brechtien tarzda kameraya doğru bakması, klasik sinema anlatısını kesintiye uğratan bir anlatı örneği olarak değerlendirilebilir. *Bir Sarışının Aşkları*'nda kullanılan Brechtien oyunculuk tekniği bu bölümde, *Çek Yeni Dalga* sinemasının etkilerini taşıyan diğer alt başlıklarda incelenen filmlerde kullanımıyla ortak bir motif oluşturur. Bunun ardından, aşk ve cinsellik temalı şarkı sözlerinde komedi unsurlarının ön plana çıkarılması, Çekoslovakya'daki cinsellik deneyiminin gülünç bir etkiyle seyirciye aktarılmasını sağlar. Kadının jenerikte, gonca desenli bir duvarın önünde oturması, kadınların çiçeklerle benzerliğini ima eder. Duvardaki gonca deseninin üzerinde jenerik akar. Duvardan sağa doğru pan yapma hareketinde, odanın bir kadın yurduna ait olduğu anlaşılır. Yakın planda Andula, diğer kadın arkadaşına parmağındaki tek taşlı yüzüğü ve genç bir erkek fotoğrafını gösterir. Diğer genç kadının, erkek fotoğrafını Andula'nın başının yakınına doğru tutmasının, toplumsal cinsiyetin bir fotoğrafta olduğu gibi işlevsiz ya da saçma bir inşa olduğunu ima eder. Genç kadın: "Yani senin de ona bir şeyler vermen gerekir" demesi üzerine Andula: "Peki ama ne?" diye sorduğu anda yurt sahnesi, geriye dönüş (*flashback*) tekniği kullanımıyla orman sahnesine kesilir.

Orman sahnesinde ağaçta asılı duran erkek kravatının genel çekimi (**Tablo 21**), erkek kimliğinin, ağaca benzer biçimde cansız ya da işlevsiz bir nesne olduğunu ima eden bir sistem eleştirisidir.





**Tablo 21**

Nitekim ağaçta asılı olan kravat planından atlamalı kurguyla (*jump cut*), ormanda asker olduğu anlaşılan orta yaşlı bir erkeğin planına kesme yapılarak, kravat ve erkek arasında bir simetri kurulur. Bunun ardından, Andula ve asker arasında geçen repliklerde orta yaşlı erkek genç kadına: “Böyle yapamazsın, ağaçlara eline her geçeni asman yanlış!” demesiyle genç kadın kravatı ağaçtan çözmek zorunda kalır. Üniformalı orta yaşlı erkeğin, Çek toplumunda militarizmi ve iktidarı temsil ettiği düşünülürse, iktidarın vatandaşların eşitlik ve özgürlük haklarını sınırlandırdığının ve öznel yaşantılarına müdahale etkisi ima edilir. Ancak orta yaşlı erkeğin Andula’ya: “Mesela buradan geçen bir geyik bunu görüp ürkebilir, değil mi?” diye mizah içeren bir yorumda bulunması ve ardından korkmuş bir geyik taklidi yapması, iktidarın otoritesini sarsmaya yönelik sistem karşıtı bir performans olarak değerlendirilebilir. Bunun ardından, askerin Andula’ya: “İstersen sana nasıl melediğini de dinletebilirim birlikte” repliği öyküde, erkeğin rolünün, cinsellik ve iktidar ilişkisinde akılsız bir temsile denk düştüğünü ima eder. Nitekim orta yaşlı askerin, genç bir kadın karşısında bu denli saçma eylemlerde bulunması, iktidarın ağaç ve kravat metaforuna benzer biçimde, işlevsiz ya da sabit bir kurum olması üzerinden anti-militarist eleştiri olarak kabul edilebilir.

Foucault, iktidar ve cinsellik arasındaki ilişki hakkında şöyle yazar, “İktidar cinselliği biçimlendirir, ortaya çıkarır ve ondan, kaçmaması için hep denetim altına almak gereken, bollaşan bir anlam olarak yararlanır; cinsellik anlam değeri olan bir etkidir” (2003: 109). *Bir Sarışının Aşkları*’nda, iktidarın cinselliği etkilemesi ve denetlemesi, Andula ve fabrikada çalışan diğer genç kadın karakterlerin askerlerle olan performanslarında gözlemlenebilir. Özellikle ordu ve fabrika komitesinin, Çekoslovakya’nın geleceği, kadınlar ve savaş hakkında yaptıkları toplantı sahnesinde, komiteden orta yaşlı erkekler fabrikadaki kadınlar hakkında tartışırken fabrika komitesinden bir erkek: “Evlenirse fabrikayı terk edebilir, aksi halde gitmesine izin vermiyorum” der. Bürokrasi ve orduyu temsil eden orta yaşlı erkeklerin yaptıkları toplantıda, genç kadınların öznel yaşantıları hakkında verdikleri kararlar, Çekoslovakya’da kadınların evli olması ya da fabrikada çalışma seçeneklerine denk düşmesi, genç kadınların özel yaşamlarının Çekoslovakya’da iktidar/sistem tarafından sınırlandırıldığını ima eder. Ardından komiteden aynı adam: “Fabrika teslim tarihlerine uymak zorunda” der. Yine komiteden erkeğin bu repliğinde, Çekoslovakya’da kadınların fabrikada üretimi arttırmak üzere ‘ikincil konumda’, duyguları ve kişisel alanları önemsizleşen, üretim otomatlarına benzer biçimde çalışmak zorunda olmalarının eleştirisi mevcuttur. Öyküdeki kadınların, bir yandan iktidarın cinselliği araç olarak kullanıp öznel yaşantıları sınırlandırmasıyla, öte yandan üretim ve tüketim süreçleri üzerinden kapitalist ideolojiyle yönetilen fabrikalarda sınırsız satış ve kar amacıyla nesnelleştirilen yaşantıları idame etmeye tabi kılınma sorunuyla karşı karşıya kalmaları sistem karşıtı performanslar ile eleştirilir.

Foucault, öznel yaşantıları denetleyen “biyo-iktidar” kavramı hakkında şöyle yazar,

Egemen iktidarın simgelediği eski öldürme gücü, yerini artık titizlikle bedenlerin yönetimine ve yaşamın hesapçı bir biçimde işletilmesine bırakır. Klasik çağ boyunca hızla farklı disiplinler dil, okullar, kolejler, kışlalar, atölyeler gelişir ve aynı zamanda siyasal pratikler ve iktisadi gözlemler alanında doğurganlık, uzun yaşama, kamu sağlığı, konut, göç sorunları belirir; yani bedenlerin boyun eğmesini ve nüfusların denetimini sağlamak üzere çeşitli ve çok sayıda tekniğin pıtrak gibi bitmesine tanık olunur. Böylece bir biyo-iktidar çağı başlar (2003: 103).

Nitekim toplantı sahnesinde, militarizm ve bürokrasinin temsili Binbaşı ve Ustabaşı arasında geçen repliklerde Ustabaşı: “Onların da yaşamaya hakkı var” repliğini okumasıyla, Binbaşı: “Bu biraz zor” repliğini okur. Binbaşı ve ustabaşı arasında geçen bu repliğin, Çekoslovakya’da iktidarın yalnızca savaşın ve kapitalist ideolojinin etkisinde kendi çıkarlarını önemseydiğini, genç kadın karakterlerin üretim otomatlarına benzer biçimde fabrikalarda öznel yaşantılarının kötürümleşmesiyle gelişen katı politik bir tavrın (Sovyet modeli politika) sistem karşıtı eleştirisi olarak yorumlanabilir.

Dahası Ustabaşı ve Binbaşı arasında geçen repliklerde Ustabaşı: “Ülkede iki bin kadın yaşadığını ve on altı kadına yalnızca bir erkeğin düştüğünü” söyler. Benzer biçimde, *Bir Torba Dolusu Pire*’de, sekiz kadına üç erkeğin düşme parodisi, *Bir Sarışının Aşkları*’nda da işlenen ortak bir temadır. Bu repliklerde, ülkede cinsiyet eşitsizliğinin, kadın nüfusunun erkeklerden oldukça fazla olma imgesi üzerinden eleştirilir. Ardından, Ustabaşının ifade ettiği üzere genç kadınların: “Sekiz saat boyunca fabrikada çalışmaları” ve “Onlarla ilgilecek hiç kimseye sahip olmamaları” sonucu, Çekoslovakya’da kadınların ‘ikinci cins’ konumunda, iktidar/sistem tarafından klişe kimliklere tabi kılınmalarının eleştirildiği düşünülebilir. Toplantı

sahnesi, Binbaşı'nın ustabaşına: "Önerinize bir şans verelim" repliğini okumasıyla tren istasyonu sahnesine kesilir.

Tren istasyonu sahnesinde, şans verme imgesi genç kadınların, ustabaşının ve bando ekibinin treni beklemesiyle ilişkilendirilir. Tren istasyonu sahnesinde bando ekibinin askerleri beklemesi ve bir şenlik varmış gibi çalmaları ordu ve savaşın komedi tarzında eleştirme olarak değerlendirilebilir. Yine trenden inen erkeklerin çoğunluğunun yaşlı olması bu savı destekler. Bunun üzerine Andula'nın: "Boş yere yaygara koparıyorlar" demesiyle diğer genç kadın: "Haklısın bize de delikanlıların yerine yedekler kalıyor. Yakışıklıların yerine de moruklar" repliği, ordu kurumunun mizahını yapmak şeklinde düşünülürse, 1960'larda, Novotný rejiminin yönetim biçiminin ve Soğuk Savaş'ın yarattığı siyasi ve kültürel gerginlik sürecinin sistem karşıtı harekette eleştirilmesi mevcuttur.

'Halk Ordusu' şerefine düzenlenen ziyafette, sahne dans eden kalabalığın planlarıyla açılır. Kalabalık dans planları, *Bir Torba Dolusu Pire*'de, Yeni Dalga sinema akımının etkilerini taşıyan bir motif olarak değerlendirilebilir. Bunun ardından genç kadınlar ve orta yaşlı erkekler arasında atlamalı kurgu (*jump cut*) tekniğiyle yapılan kesmelerde, ordunun saygınlığının mizah içeren yorumlarla altüst edildiği söylenebilir. Genç kadınlardan orduda çalışan orta yaşlı askerlere yapılan kesmelerde; erkeklerin sürekli bira içmeleri, uyuklamaları ve masada kravat gibi işlevsiz bir şekilde duran erkek kemerinin yakın planı gibi komedi öğelerinin kullanımı, iktidarı temsil eden eril-otoriteye yönelik anti-militarist bir eleştiri yöntemi olarak değerlendirilebilir. Yine genç kadınlarla dans eden oldukça yaşlı erkeklerin abartılı hareketleri, iktidarı gülünç bir etkiyle seyirciye sunumunu destekleyen bir öğe olarak değerlendirilebilir. Sahnede eğlenceli orkestra müziği kullanımı, erkek karakterlerin komik bir etkiyle seyirciye sunumunu destekler. Dahası, ordudan üç orta yaşlı askerin masasının ve

Andula'nın iki kadın arkadaşıyla birlikte oturduğu masanın planları (**Tablo 22, Tablo 23**) arasında yapılan kesmelerde, atlamalı kurgu tekniği ve diyalog örtüşmesi kullanımıyla kurulan simetride, erkek karakterlerin genç kadınlar karşısında oldukça akılsız, ve cinsellik peşinde koşan evli kişiler olmaları, anti-militarist propagandayla, sistemin ve ordunun sistem karşıtı bir harekette eleştirisini yapmadır. Özellikle balo sahnesinde garsonun, askerlerin ısmarladıkları içkiyi yanlış kadınlara götürmesi ve evli olan askerın parmağından alyansını çıkardıktan sonra yere düşürdüğü planlar, mizah öğelerinin kullanımıyla seyirciye sunulur. Orta yaşlı askerın yanlış içki gönderdikleri kadınların masasının altında alyansını araması ve masanın altından çıkarken içkinin üzerine devrilmesi sahnede komedi etkisi yaratır.



**Tablo 22**



**Tablo 23**

*Bir Sarışının Aşkları*'nda erkek karakterlerin bu denli akılsız ve işlevsiz temsillerde seyirciye sunmaları, Çekoslovakya'da, özellikle kadınların gündelik problemleri üzerinden vatandaşların eşitlik ve özgürlük haklarını sınırlandıran bürokrasi ve ordu kurumunun otoritesine yönelik politik bir eleştiri mevcuttur. Böylece genç kadınların, ordu kurumundaki erkek karakterleri seyirci karşısında küçük düşürme ve eleştirmeleri, Yeni Dalga sinemasının etkilerini taşıyan bu filmde

rol alan bu kadınların sistem karşıtı hareketleri, ülkede, demokratik reform hareketini ve liberalleşme sürecini temsil etmeleriyle yorumlanabilir.

Özellikle, balo sahnesinde bürokrasiyi temsil eden Ustabaşının, kadın ve erkekleri yakınlaştırması, cinselliğin, seyirci tarafından iktidarın yönettiği bir şey olarak kavranmasını sağlar. Nitekim bu baloyu düzenleyen kişilerin Ustabaşı ve Binbaşı olması bu savı destekler.

Foucault, cinselliğin bir kurgu olduğunu iddia edip, cinsellik hakkında şöyle yazar,

Önce cinsellik kavramı yapay bir birlik çerçevesinde anatomik öğeleri, biyolojik işlevleri, davranışları, duyumları ve hazları bir araya toplamayı sağladı ve bu hayali birliğin nedensel ilke, her yerde hazır ve nazır anlam [...] biçiminde işlenmesini mümkün kıldı. Cinsellik böylece yegâne imleyen ve evrensel imlenen olarak işleyebildi (2003: 114)

*Bir Sarışının Aşkları*'nda, Andula'nın ve diğer kadın karakterlerin gündelik ve özel yaşantılarında cinselliğin, iktidarın bir aracı olarak kavranması tüm ayrıntılarıyla seyirciye sunulur. Böylece iktidarın, bu kadınlar üzerindeki sınırlama ve denetleme etkisinin bu denli absürt kimlikler ve film anlatısıyla eleştirilmesi, bu kadınların öyküde vatandaşların özgürlük ve eşitlik hakları için liberalleşme sürecine doğru gelişen ülkede, sistem karşıtı bir demokratik reform hareketini temsil ettiklerini ortaya koyar.

Dahası Andula'nın ziyafette ilk defa gördüğü caz piyanisti Milda'yla birlikte olması ve sabah uyandığında erkeğin paltosunu giyip aynada prova yapma planında (**Tablo 24**), kadının erkek kimliğini taklit etmesi düşünülürse; kadının bu hareketi toplumsal cinsiyet kimliğinin doğal görünümü ve tutarlı yapısını *temsiliyet krizi* üzerinden eleştirmesi mümkündür. Yine Andula'nın üzerindeki erkek paltosuyla koridora çıkma çekimi, erkek paltosu giymiş başka bir genç kadının diğer odadan

çıkmasıyla aynı sahne içinde ilişkilendirilip, bir cinsiyet gösterisi ya da performansı olarak değerlendirilen bu planlar karakterlerin bir *temsiliyet krizi* yaşadığı savını seyiciye ima edilir.



**Tablo 24**

Foucault, cinsellik ve iktidar ilişkisinde temel bir tersine çevirme yöntemini şu şekilde açıklar,

[...] cinsellik kavramı temel bir ters çevirmeyi olası kıldı, cinsellikle olan ilişkilerinin ters çevrilmesini ve cinselliğin iktidarla olan temel ve pozitif bağlantısında değil de iktidarın elinden geldiğince uyruklaştırmaya çalıştığı özgül ve indirgenemez bir düzleme kök salmış gibi görünmesini sağladı; böylece cinsellik düşüncesi iktidarın gücünü oluşturan şeyi baştan savmayı mümkün kılar, onu yalnızca yasa ve yasak olarak düşünmemizi sağlar (2003: 114).

*Bir Sarışının Aşkları*'nda, Andula'nın eski nişanlısı Tonda'nın yurda girme, ve kavga sahnesinin ardından Yurt Müdiresi genç kadını tüm arkadaşlarının içinde yargılar. Benzer şekilde, *Bir Torba Dolusu Pire*'de, Jana I'in sistem karşıtı davranışları nedeniyle herkese açık bir oturumda yargılanma sahnesiyle, Andula'nın yargılanma sahnesi arasında benzerlik olduğu söylenebilir. Bu genç kadın karakterlerin, sistem karşıtı performansları icra etmeleri iktidarı temsil eden alt kurumlar ve kişiler

tarafından yargılanma örnekleri, Çekoslovakya’da genç kadınların iktidar ve toplum baskısı altında klişeleştirilen yaşamlara ve kimliklere tabi kılındıklarını ima eden bir sonuç olarak değerlendirilebilir. Ancak, Andula’nın aldığı cezaya rağmen, yurdu terk ederek otostopla Prag’a gitmesi, bu karakterin sisteme boyun eğen bir bireyden çok vatandaşların özgürlük ve eşitlik hakları için bu sisteme karşı direnen bir birey olduğunu ima eder. Dahası, bu kadının sistem karşıtı performansları icra etmesi, ordu kurumu üzerinden iktidar kurumlarına eleştiriri yapmakla ilişkilendirilip sistemin yönetim biçimine getirilen politik bir eleştiri olarak kavranabilir.

Ayrıca *Bir Sarışının Aşkları*’nda, Andula’nın Prag’a gitme planı, bir dans salonunda erkek ve kadınlardan oluşan oldukça kalabalık bir topluluğun üst açılı dans etme planına (**Tablo 25**) kesilir. Oldukça kalabalık bir biçimde dans eden topluluğun, Çek toplumunun gençliğini temsil ettiği düşünülebilir. Andula’nın iktidarın/sistemin bireyler üzerindeki sınırlandırma ve denetleme etkilerinde yaşadığı *temsiliyet krizi* imgesi üzerinden, 1960’larda savaşların ardından, Soğuk Savaş süresince Çek toplumunun geneline hâkim olan kriz durumu ve bunalım havası seyirci ile perdede paylaşılır.



**Tablo 25**



Filmde, çoğunlukla dar ve kasvetli mekânlarda çekilen planlar ve insanların devasa bir salon içinde sıkışıp kalma imgesi, 1960'larda Berlin Duvarı'nın inşasıyla, Sovyetler Birliği tarafından Çek vatandaşlarının dış dünyadan izole edilmesine getirilen bir eleştiridir. Böylece Yeni Dalga sinemasının etkilerini perdeye taşıyan sistem karşıtı Andula ve diğer genç kadın karakterlerin performansları öyküde, hem iktidar tarafından hem de tutucu toplum gelenek ve göreneklerinin baskısı altında ülkede vatandaşların eşitlik ve özgürlük haklarının sınırlandırılmasına bir tepki olarak, ordu kurumunun eleştirme ile liberalleşme sürecine doğru ilerleyen ülkede bir demokratik reform hareketini temsil ettikleri söylenebilir.

## BÖLÜM 3

### **PAPATYALAR'IN DETAYLI FORMAL ANALİZİ**

Bu bölümde *Papatyalar* filmi, cinsiyet kimliklerinin 'performatif' oluşu bağlamında, öyküde Marie I (Ivana Karbanová) ve Marie II (Jitka Cerhová) adındaki kadın karakterlerin oldukça 'stilize' beden performanslarının ayrıntılı bir biçimde incelenmesi, özellikle Butler'ın kavramsallaştırdığı perspektiften tartışılmaktadır. Ayrıca, *Çek Yeni Dalga* sinemasının etkilerini taşıyan bu kadın rollerinin, öyküdeki sistem karşıtı hareketleri ve tüm kuralları ihlal etmeleri, kadınların sistem karşıtı olması bağlamında, ülkede demokratik reform hareketi ve liberalleşme sürecini temsil etmeleri ayrıntılı formal film analiziyle araştırılıyor.

*Papatyalar*, yakın çekimde sunulan ve tüm perdeyi kaplayan makine dişlilerinin devasa görüntüsüyle açılır. Trompet sesinin eşlik ettiği bu dönen dişlilerden, Dünya Savaşı arşivlerine ait bombardıman, infilak ve yıkım görüntülerine kesme yapılır. Her kesmede trompet sesi susar susmaz, savaşın bu arşiv görüntüleri perdeyi doldurur. Bu jenerik boyunca, savaşın kapitalizm makinesinin dişlilerini durdurduğunun, bu makinenin çalışmasını kesintiye uğrattığının ima edildiği söylenebilir. Bu jeneriğin ardından, iki bikinili kadın dekorda sabit bir şekilde otururlar. Önce kadınlardan Marie II, sonra Marie I gözlerini açar. Marie II, sahnede tahta gıcirtısına benzeyen seslerin duyulmasıyla birlikte, mekanik el kol hareketleriyle elini burnunun üzerine koyar. Sonra Marie I yerde duran trompeti eline alır ve bir gösteriyi başlatıyormuş gibi üfler. Savaş ve yıkım görüntülerinin ardından (dünyanın ve insanlığın yıkımı), kadının trompeti yerden alıp üflemesiyle, İncil'deki insanoğlunun Yaradılış anının ima edildiği düşünülebilir. Kadınlar her hareket ettiklerinde, öykü evrenine ait olmayan, kapı

gıcırıtısına benzeyen sesler duyulur. Sabit bir şekilde duran kadınlar, mekanik el kol hareketleriyle dekorda adeta tahta kuklalara benzerler. Marie I ve Marie II'nin dekorla uyumlu kostümleri, onları adeta dekorun bir parçası haline getirir. Kadınlar dünyanın: "Anlamsız/kötü bir yer olduğunu" söyleyip bunaldıklarını ifade ederler.

Önce Marie II önünde duran papatya tacını yerden alır ve kafasına takar. Marie I ne yaptığını sorduğunda, Marie II: "Bakire taklidi" der. Marie II: "Öyleyse ne yapacağız?" diye sorduğunda, Marie I'in: "Hiçbir şey" demesiyle birlikte, kadınların dekor sahnesi yıkılan bina görüntüsüne (Jericho Duvarı'nın yıkılması) kesilir. Marie II'nin: "Hiçbir şey" repliğinin ardından yıkılan bina görüntüsüne kesme yapılması, dünyada her şeyin anlamdan ve değerden yoksun olması üzerine kurulu olan nihilist<sup>7</sup> felsefi yaklaşıma uygun bir bakış açısı olarak değerlendirilebilir.

Savaş görüntülerinin ardından bu kadınların bunalmaları, savaşın ardından insanlığın ve dünyanın yıkımından umutsuzluğa düşmenin, boşluk ve boğuntu duygularının sonucu ortaya çıkan savaş karşıtı Dada sanat akımının etkileri olarak yorumlanabilir. *Papatyalar*'da, sosyal dünyanın, kadınların oldukça renkli dünyasının aksine monokrom filtre (tek renkli filtre, sepya) kullanılarak sunumuyla ve kasvetli görüntüsüyle, bu sahnelerde savaşların ardından sosyal dünyaya hâkim olan boğuntu ve boşluk duygularının temsil edildiği söylenebilir. Bunun ardından kadınlar, yıkılan bina metaforuna benzer şekilde sosyal çevrenin tahribatına ve amaçsız yemek tüketimine dayalı: "Problem mi? Problem değil!" adını verdikleri sistem karşıtı nihilizmi temsil eden provokasyon varlığını, iradenin özgürlüğünü, bilginin imkânını,

---

<sup>7</sup> Hiççilik ya da nihilizm veya yokçuluk; 19. yüzyıl ortalarında Rusya'da, özellikle genç entelektüel kesim arasında taraftar bularak yükselen ve bu nedenle kendine büyük felsefi akımlar arasında yer edinen bir felsefi yaklaşımdır. Nihilizm; her şeyin anlamdan ve değerden yoksun olduğunu savunan felsefi görüştür. Nihilistler tanrının bilginin olamayacağını savunur. Varlığı her şekliyle şüphe ile karşılar ve hatta yok sayar ("Dada" Özkan Eroğlu, 2014: 15-17).

ahlâkı ve tarihin mutlu sonunu reddederler. Nihilizm; her türlü bilgi imkânını reddeder ve hiçbir doğru, genel-geçer oyununu oynamaya karar verirler. Kadınların arasında geçen repliklerde Marie I: “Hiçkimse bir şey anlamıyor” der. Marie II: “Onların anlamadıkları biziz” diye cevap verir. Marie I ve Marie II’nin bu repliğinde, dünyada kadın olma deneyiminin ne olduğunun tam anlaşılır bir tanımı olmadığı ima edilir. Nitekim kadınların tüm öykü boyunca çeşitli sorular sormaları ve cevaplar aramaları, dünyanın ve hayatlarının anlamını anlamaya çalıştıkları anlarda, her şeyden şüphe duymaları, film anlatısının felsefi bir belgesele yakınlaşmasıdır. Kadınlar soru ve cevap repliğinde oldukça ‘stilize’ beden hareketleriyle kameraya doğru bakarak repliğin replik olduğunun seyirci tarafından anlaşılır kılınmasını sağlarlar. Bunun ardından, kadınlar “kötü” olarak tanımladıkları dünyaya benzer şekilde ‘kötü’ olmaya karar verirler. Sonra bu kadınlar dizlerinin üzerinde gıcırta sesleri eşliğinde mekanik hareketlerle dekorda doğrulurlar. Kadınların dizlerinin üzerinde doğrulma açısı ve uyumlu kostümlerin bu planda kullanımıyla Marie I ve Marie II’nin bir kişiliğin farklı suretleri oldukları söylenebilir.

Marie I ve Marie II’nin, öyküde toplum kurallarını ihlal etmeleri, sosyal çevreyi tahrip etmeleri, kısacası, bu kadınların, sistem karşıtı performansları icra ederler. Karakterler, yemek tüketimine ve sosyal çevreyi tahribata odaklı çeşitli oyunlar oynadıktan sonra suya atılarak cezalandırılırlar. Eğer bu kadınlara ikinci bir şans verilseydi ne olurdu? Kadınlar yeni bir şans verildiğinde tahrip ettikleri fabrikanın yemek salonunu temizler ve eski düzenine getirmeye çalışırlar. Ancak hiçbir şey eskisi gibi değildir. Filmin kapanış sahnesinde, kadınların gazete sayfalarına sarılmış kostümleri ve sahnede duyulan saatli bombanın tik-tak sesleriyle adeta patlamaya hazır birer paketli bombaya benzetilirler. Filmin kapanış sahnesinde, kapitalizmi (burjuvazi toplumunu) temsil eden devasa avize üzerlerine düşer ve bu kadınlar ölür.

Kadınların ölüm sahnesi, savaş arşiv görüntülerine ait nükleer bir bombanın infilak planına kesmeyle sona erer. Böylece, kadınların ölüm şeklinin nükleer bir bombanın patlama görüntüsü ve sesiyle ilişkilendirilmesiyle, bu kadınların adeta birer canlı bomba gibi eleştirdikleri sistemin bir parçasına dönüştükleri için kendilerini imha ettikleri söylenebilir.

#### **4.1. Performatif Kimlikler, Dadaizm Etkileri ve İncil'in Yeniden Yorumu**

Butler'a göre, "Yapmamız gereken şey, çağdaş hukuki yapıların doğurduğu, doğallaştırdığı ve hareketsizleştirdiği kimlik kategorilerinin bir eleştirisini bu kurulu çerçeve içinde geliştirmektir" (2005: 48). Cinsiyet, biyolojik anlamda geri çevrilemeyen görüntüsünün ardında, siyasi yapılarca kültürel bir inşa olma sorununu da ortaya çıkarır (2005: 52). Böylece doğal bir görüntüde, tutarlı hale getirilen toplumsal cinsiyet kategorilerinin varsayımı, aslında zorunlu heteroseksüel yasanın etkisi sonucu, kültürel alanda yaygınlaşan kavramlar şeklinde yorumlanabilir.

Butler, kültürel alanda evrensel bir ilke olarak tanınan cinsiyet eşitsizliğinin ardında siyasi nedenlerin anlaşılır kılınması için çizdiği kimlik taslağında, "Zorunlu ve doğallaştırılmış heteroseksüellik kavramını, toplumsal cinsiyeti, eril terimin dışı terimden heteroseksüel arzu pratikleri yoluyla farklılaştırıldığı bir ikili ilişki olarak düzenlendiğini" söyler (2005: 74). Dolayısıyla, toplumsal cinsiyetin siyasi nedenlerden dolayı kültürel inşasını, sabit yapıda ve tutarlı görüntüdeki klişe kimliklerin aslında 'performatif' oluş özelliğini sorgulamamızı sağlar. Bu etkiler *Papatyalar*'da, Marie I ve Marie II'nin, klişe kimlikler ve sosyal çevreyle uyumsuz performansları icra etmeleri ile gözlemlenebilir. Çoğunlukla Marie I ve Marie II'nin, öyküde dışı bedeni imleyen kadın ve dişil kavramlarını bir gösteriyi icra ediyormuş gibi tuhaf, 'stilize' beden hareketleri üzerinden taklit edip sistemi eleştirdikleri söylenebilir (2005:51). Dolayısıyla kadınların, "kötü" olarak tanımladıkları dünyada

kendilerine uygun görülen klişe kadın rollerini ‘stilize’ beden performansları ile tekrar tekrar icra edip, cinsiyet eşitsizliğinde erkeğe kıyasla ‘ikincil konumda’ yer alan dişil cinsiyetin hayali bir inşa olması şeklinde sistemi eleştirirler. Simone de Beauvoir, *The Second Sex* isimli kitabında, “Kişi kadın doğmaz, kadın olur” iddiasında bulunur (1973: 38). Elbette kültürel durumlar içinde, kadının kadın olduğu açıktır. Ancak kişinin kadın olmasının, kültürel bir zorunluluk sonucu oluştuğu söylenebilir. Kadının tam anlamıyla, cinsiyet eşitsizliğinde, erkeğe kıyasla ‘ikincil konumda’ klişe kadın kimliklerine sistem tarafından tabi kılındığı söylenebilir.

Farklı bir açıdan *Papatyalar*’ın, Chytilová’nın İncil’i değişik görüşlerle yeniden yorumlamasıyla, çeşitli dini referanslar içeren bir film anlatısına sahiptir. Açılış sahnesinden papatyalarla dolu olan bir bahçe sahnesine kesme yapıldığında, kadınların adeta dekordan dünyaya fırlatılmış gibi şaşkın ifadelerle etraflarına bakınma taklidi yapmaları, Âdem ve Havva’nın, yasak meyveyi yemesi ile Cennet Bahçesi’nden kovulup dünyaya gönderilme mitiyle ilişkilendirilebilir. Marie I’in, trompeti üflemesiyle savaş ve yıkımların ardından, insanlığın Yaradılış anını ima etmesi, ardından kadınların “kötü” olmaya karar verdikten sonra, bahçeye fırlatılma imajı bu görüşü destekler. Bahçe sahnesinde, hızlı kurgu tekniğinin (*fast editing*) kullanıldığı yakın yeşil yaprak çekimleri perdeyi kaplar. Bu yeşil yaprak çekimleri, Âdem ve Havva’nın Yaradılış’ta cinsel organlarını gizlemek için kullandıkları yapraklara bir göndermedir. Kadınlar meyvelerle dolu ağacının etrafında, otantik müzik eşliğinde elleriyle arkaik kuş taklidi yaparak tuhaf bir biçimde dans ederler. Marie II ağaçtan bir meyve kopardığında ışığın farklı kullanımıyla, flu görüntüde meyvenin ve başında papatya tacıyla kadının, bu sahnede parıldayan saçlarının planı (**Tablo 26**) ekranda görüntülendiğinde, bu kadın karakter sahnede Kutsal Bakire Meryem (İsa’nın annesi Maria) taklidi yapar.



**Tablo 26**

Bunun aksine *Papatyalar*'da, Marie I'in kendinden oldukça olgun erkeklerle yemek yemesi, çoğunlukla koyu tonlarda kıyafetleri giymesi nedeniyle, İncil'de erkeklerle birlikte olduğu için günâhkar bir kadın olarak anılan Mecdelli Meryem'i (Maria ya da Mary Magdalena) taklit ettiği söylenebilir. Ancak bu sahnede, Yaradılış'ta erkek kimliğini kadının icra etmesi, toplumsal cinsiyeti pekiştiren mitin kadınlar tarafından yeniden konuşlandırılmasıdır. Sahnede kadınların vamp makyajı dikkat çeker. Gertrud Koch, "Warum Frauen ins Männerkino gehen" başlıklı makalesinde, vamp kadın imgesini şu şekilde tanımlar, "Vamp kadın, kadınlığa dair aykırı imgeler sunduğundan, erkeksi bir kadındır" (1980: 15-29). Marie I'in başındaki papatya tacıyla Kutsal Bakire rolünü; makyajıyla vamp kadın performansını; giydiği jartiyer ve gecelikle klişe dişi rolünü taklit ettiği düşünülürse, bu karakterin aynı anda birden fazla klişe kadın rolünü icra etmesi sabit kimliklerin, imkânsız/tuhaf kimlik görünümünde seyirciye sunumunu sağlar. Yine yasak meyve elmanın yerine kadının şeftalini elinde tutması, Yaradılış mitinin eleştirilmesini sağlar. Şeftalinin kadının cinsel organını temsil eden bir meyve olduğu düşünülürse, erkek kimliğinin tamamen öyküden çıkarılması, toplumsal cinsiyetin 'performatif' oluş varsayımının bu sahnede icra edilmesini temsil eder. Böylece sistem karşıtı bu kadınların, kültürel alanda

kadınların erkeklere kıyasla ‘ikincil konuma’ tabi kılınmasını imleyen cinsiyet eşitsizliği ve klişe kimlikleri pekiştiren miti bu sahnede sistem karşıtı hareketlerle eleştiri yaptıkları söylenebilir.

Bunun ardından Marie II, ev sahnesinde dışı kimliğinin sembolü naylon kadın çorabını çıkarıp yatağa fırlatır. Kadının naylon kadın çorabını fırlatması, klişe dışı kimliğini istediği an taklit ettiğini gösteren bir imaj olarak yorumlanabilir. Sahnede bir saatin tik-tak seslerinin duyulmasıyla, öyküde geçmiş ve gelecek kavramına sahip olmayan (küvet sahnesinde kadınların aralarında geçen repliklerde Marie I, Marie II’ye: “Bir işi, adresi, adı olmadığını, dolayısıyla var olmadıklarını” söyler) kadınların bir vakumun içinde yaşadığının ima edildiği düşünülebilir. Marie I, Marie II’yi zorlayarak ağzından yediği meyvenin çekirdeğini çıkardığı anda, saatin tik-tak sesi sahnede ses köprüsü (*sound bridge*) kurulup bomba sesine benzeyen tik-tak seslerine dönüşür. Saatli bombaya benzetilen tik-tak sesleri, sahnede gerilimi arttırarak bu kadının canlı bir bomba imajında seyirciye sunumunu sağlar. Marie I’in elindeki meyve çekirdeğini, davul ve trompet seslerinin duyulmasıyla, monokrom filtrede görüntülenen sokağa fırlatması, bu karakterlerin sosyal dünyaya ait birçok kuralı ihlal edecekleri ima edilir. Nitekim bu kadınların İncil’de Yedi Ölümcül Günah (*Seven Deadly Sins*) olarak bilinen, kibir (Marie II’nin bakire kimliğinde Marie I’den kendini üstün görmesi), aç gözlülük (iştahlarını kontrol edememeleri), şehvet düşkünlüğü (yaşlı adamlarla yemek yeme ve Marie I’in cinsellik sahnesi), kıskançlık (plaj sahnesinde, “Artık birbirlerini sevmediklerini” söylemeleri), oburluk (şehir, ev ve orji sahnelerinde abartılı yemek tüketimi), öfke ya da yıkıcılık (kadınların sosyal çevreyi, devasa yemek salonunu, treni, kendilerini ve filmi deforme etmeleri) ve tembellik (treni infilak ettirdikten sonra ev sahnesinde yorgunluk imajı) şeklinde insanlığı



yıkıma götürecek olan tüm ölümcül günahları, öyküde stilize performansları icra edip sistem eleştirisi yaptıkları söylenebilir.

Kadınların ölümünden önce fabrikada, devasa yemek salonunu tahrip etme sahnesinde (*orgy*), İncil’de İsa’nın havarileriyle yediği Son Akşam Yemeği’ne (*The Last Supper*) gönderme yapıldığı düşünülebilir. Bu sahnede, Marie I’in başındaki papatya tacı, İsa’nın öldürülmeden önce işkence edilme aşamasında başına takılan dikenli telin imgesi olarak değerlendirilebilir. Ancak İsa, kadınlar gibi yemekleri tüketmek yerine, kendi etini ve kanını havarilerine sunar. Bu sahnede Marie I’in, başında papatya tacıyla, tüllere sarılmış haldeki planı, kadının Cennet Bahçesi sahnesine benzer biçimde, kutsal kadın kimliğinin eleştirisidir. Bunun ardından bu kadınlar, devasa yemek salonunu tahrip eder ve neredeyse tüm yemekleri tüketirler. Böylece *Papatyalar* filminde, Yaradılış’ın, Âdem ve Havva’nın, Cennet Bahçesi’nin, yasak meyvenin, Kutsal Bakire Meryem’in, Mecdelli Meryem’in, Yedi Ölümcül Günah’ın ve Son Akşam Yemeği’nin yeniden absürt öğelerle yorumlanmasıyla, adeta Chytilová’nın dünyanın ve insanlığın yıkımını temsil eden kıyamet gününü anlattığı kendi İncil’ini, öyküde yeniden yazdığı iddia edilebilir. Nitekim kadınların ziyafet sahnesinden sonra suya atılmaları, tüm günahlardan arınıp yeni bir hayat düşünüyü ve yeni bir insan olmayı temsil eden vaftiz edilme töreninin eleştirisini yapmak ile ilişkilendirilebilir. Suya atılma planında, Marie II’nin: “Biz artık kötü olmak istemiyoruz” repliğinin ardından, bu kadınlara ikinci bir şans verilmesi, bu savın daha açık bir biçimde kavranmasını sağlar.

Çoğunlukla *Papatyalar*’da, sosyal dünyadaki trompet ve davul seslerinden oluşan marş sesinin duyulması, açılış sahnesinde Marie I’in: “Hiçbir şey” repliğini okumasının ardından Jericho Duvarı’nın devrilme imajıyla ilişkilendirilir. Bu sahnede, İncil’den çıkartılmış bir bap olan Yahudilerin yedi gün ve yedi gece boyunca trompet

ve davul sesleri eşliğinde, bu duvarı yıkıp, bölgeyi işgal etmek için kullandıkları bir yöntem olarak bilinen sesin yıkım gücüne bir göndermedir. Benzer şekilde kadınlar, trompet ve davul seslerinin duyulmasının ardından, sosyal dünyada çevreyi yıkar ve tahrip ederler. Nitekim bu kadınların, fabrikaya ait olan devasa yemek salonunu tahrip etmeden önce, trompet ve davul sesleri eşliğinde savaşa giden askerler gibi tek sırada yürüdükleri plan, Yahudi askerlerinin ilk yerleşim alanlarını ele geçirmeden önce kullandıkları sesin yıkım gücünün iması olarak düşünülebilir. Yine kadınların çalışan bir adamın bahçesinden kopardıkları mısırları, parçalayıp sokağa fırlatmaları sonucunda: “İşte şimdi var olduk!” repliği, kadınların, sosyal çevrenin tahribatı ve yıkımında savaş benzeri bir oyunla var olduklarını temsil eden nihilist bir yorumlama olarak değerlendirilebilir.

Ayrıca ev sahnesinde Marie II'nin elinde makasla beyaz bir çarşafı kesmesi ve çarşafın altından çiçek desenli bir örtünün çıkmasıyla, savaşın ardından insanların buhran ve boşluk duygusuna bir çözüm olarak, yeniden renkli bir yaşam umuduna/düşüne yönelmelerinin eleştirisi. Bu plandan sonra Marie II, Marie I'in yanına gider ve camdan tekrar monokrom filtrede sokak görüntülenir. Davul ve trompet seslerinin monokrom görüntüde sokak planlarında tekrarının, savaşların ardından sosyal dünyaya ve insanlığa hâkim olan buhran ve boşluk duygularını temsil eder.

Bunun ardından, Marie II'nin oda sahnesinde giysi dolabını açmasıyla, dolaptan düşen yeşil elmaların dekor üzerindeki görüntüsü perdeyi kaplar. Bu sahnede, dekorun dekor olduğu açık bir biçimde seyirci tarafından kavranabilir. Elmanın Yaradılış mitinde yasak meyve olduğu düşünülürse, çoğunlukla sistem karşıtı bu kadın temsillerinin sosyal dünyaya ait çeşitli kuralları ihlal edeceklerinin, yasak meyve imgesi üzerinden seyirciye ima edilir. Yine bu kadınların Cennet Bahçesi'nden

kovulma mitini eleştirmeleri ardından, oda sahnesinde yasak meyve elma planının kullanımı, iki sahne arasında simetri oluşturulmasını sağlar. Buna ek olarak, olgunlaşmamış yeşil elmaların planı, bu kadınların çocuksu görüntüsü ve şımarık hareketleriyle birlikte düşünüldüğünde, bu karakterlerin henüz olgunlaşmamış kişiler oldukları söylenebilir.

Yakın yeşil elmaların planından yeşil filtre kullanılan plaj sahnesine grafik uyumu (*graphic match*) sağlanıp kesme yapılır. Bu şekilde öyküde renkli filtre kullanımıyla, bu kadınların dünyasının fantastik bir dünya olduğunun ima edilir. Kadınlar açılış sahnesinde olduğu gibi dekorda güneşleniyormuş gibi tekrardan bu sahnede rol yaparlar. Ağzında sakız olan Marie II, perdeye doğru bakıp başındaki papatya tacını çıkarır ve elinde sallar. Marie II tacı elinde sallarken ışık filtresi turuncu olarak değişir. Renk filtrelerinin sahnede bu şekilde hızlı değişimi ve kadının sakız çiğnemesi klişe bakire kimliğinin sistem karşıtı bir harekette eleştirisi olarak yorumlanabilir. Marie II'nin başındaki papatya tacını suya fırlatmasıyla, suda sabit duran gözlüklü bir adam planına kesme yapıldığında, kadınlar tuhaf bir biçimde gülmeye başlarlar. Bu şekilde, suda sabit bir şekilde duran erkekten sonra suda yüzen papatya tacı planının yapılan kesmeyle, erkek ve papatya tacı arasında bu sahnede analogi kurulur. Suda hareketsiz duran erkek karakter, toplumsal cinsiyetin kadın karakterlerin performansları üzerindeki işlevsizliği olarak düşünülürse, yine suda yüzen papatya tacının yakın planı klişe bakire kimliğinin doğal görüntüsünün altüst edilmesi olarak değerlendirilebilir. Kadınların bu sahnede abartılı kahkahalarıysa, toplumsal cinsiyeti kurgulayan ataerkil yasanın (iktidarın) otoritesini sarsmayı amaçlayan bir eleştiri olarak yorumlanabilir. Marie II'nin, plaj sahnelerinde, başındaki papatya tacını elinde sallama ve suya fırlatma hareketleri öyküde tekrar eden tuhaf 'stilize' beden hareketleridir. Ancak Marie II, toplumsal cinsiyeti pekiştiren 'stilize'

beden hareketlerinin tam tersine kimliğin doğal görünümünü ve tutarlı yapısını altüst eden tuhaf ‘stilize’ beden performanslarını icra eder. Bu kadınların, öyküde klişe kadın kimliklerini tekrar tekrar tuhaf görünümlü ya da sahte cinsiyet rollerinde icra etmeleri ve otomatlara benzeyen stilize beden hareketleriyle toplumsal cinsiyetin eleştirisini içerir.

Bu sahnenin ardından kadınlar, lokantaya giriş sahnesinde el ele tutuşup, kırmızı halı örtülü basamaklardan inerler. Sahnede eğlenceli bir müzik duyulur. Marie I’in elinde kadın şalı, Marie II’nin elindeyse, kadın çantası vardır. Kadınlar sağda ve solda konuklar varmış gibi rol yaparlar. Kırmızı halı örtülü olan basamaklar, mankenlerin yürüdüğü defile alanı olarak düşünülürse, kadınların lokantaya giriş sahnelerinde mankenlik performansını icra ederler. Kırmızı ve mavi halı örtülü basamaklarda, komik bir biçimde yürüme hareketi lokantaya giriş sahnelerinde tekrar eder. Benzer şekilde bu sahnede, kadınlar ellerinde taşıdıkları kadın şalı ve çantasıyla klişe kadın kimliklerinin tıpkı mankenlik gibi bir performans ya da sahte bir inşa olduğu seyirciye ima edilir.

Ayrıca *Papatyalar*’da Marie II, final sahnesinde tüllere sarılmış bedeniyle *Viridiana*’daki (Luis Buñuel, 1961) dilenci kadına benzer biçimde yemeklerin üzerinde dans edip defile gösterisi yapar. Marie I ise, striptiz yapar gibi soyunup yemeklerin üzerinde dans eder. Kadınların defile ve striptiz performanslarını komik hareketlerle icra etmeleri, kadını medyada sergilenen erotik bir obje haline getiren kapitalist ideolojiye bir saldırı imgesi olarak yorumlanabilir. Ayrıca, kadınların fabrikanın devasa yemek salonunda, devlet büyükleri için hazırlanan yemeklerin üzerinde dans etme planlarının, Çek toplumunu çeşitli kurallarla sınırlandıran sistemin yönetim biçimine (Novotný rejimi) getirilen politik bir eleştiri olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, lavabo sahnesinde kadınlar son derece zayıf bir kadınla

karşılaştıklarında, kadının zayıflığı ile alay edip onu kemiklerinden dolayı: “Kanatsız bir meleğe” benzetirler. Oldukça zayıf olan kadın temsili, model hayatının eleştirisi şeklinde düşünülürse, moda ve manken hayatının tuhaf görüntüde seyirciye sunumu, kadınları güzelliği satın almak adına bu kurumlar içinde köleleştiren kapitalist sistemin eleştirisi olarak kavranabilir. Böylece *Papatyalar*'da kadınların, kapitalist sömürünün hâkim olduğu moda ve güzellik sektörünün sahteliğini lavabo, lokantaya giriş ve kapanış sahnelerinde ima edip, sektörün yarattığı sahte kadın kimliğini eleştirirler.

Dahası Marie I, lavabo sahnesinde çantasını boşaltırken tüm kozmetik ürünleri etrafa dökülür. Lokantaya giriş planında, bu kadınların mankenlik performansını icra etmesinin hemen ardından, kadının çantasındaki tüm kozmetik ürünlerinin lavaboda etrafa dökülme planının, kapitalist ideolojinin sınırları içinde güzellik sektöründe sömürülen kadınların, parayla satın alınabilecek güzellik düşünün sahte bir kurgu olması şeklinde sistem eleştirisi yapıldığı söylenebilir. Evelyn Reed, *Kadın Özgürlüğünün Sorunları* isimli kitabında, kapitalizm ve moda sektörü arasındaki ilişki hakkında şöyle yazar, “Kapitalist sistem öncelikle geniş kadın kitlelerini aşağılar ve ezer sonrasında kadınlarda yaratmış olduğu hoşnutsuzluk ve bunalım duygularından beslenerek sınırsız satış ve kâr sistemini geliştirir” (1985: 105). Dolayısıyla *Papatyalar*'da, bir yandan bu kadınların klişe kadın kimliklerini ‘performatif’ kimlik gösterileriyle eleştirirken, öte yandan model hayatını stilize beden performansları ile eleştirip bireylerin kapitalist sistemde otoritelerce sömürülme etkilerine karşı vatandaşların eşitlik ve özgürlük haklarını savunan, bir demokratik reform hareketini ve liberalleşme sürecini temsil ettikleri iddia edilebilir.

Ayrıca, lavabo sahnesinde, Marie II kapı kolunda unuttuğu tacı alıp yeniden başına taktığında, Marie I elinde haç sembolü plakayı (kutsal kadın) göğsünün üzerinde tutup aynada bakire kimliğini taklit eder (**Tablo 27**).



**Tablo 27**

Marie II, dinin sembolü olan haç işaretli plakanın Marie I'e yakışmadığını düşünüp, ona kadın şalı (olgun kadın imajı) takmasını önerir. Kadınların bu şekilde klişe kadın kimliklerini temsil eden objelerle aynada prova yapma planları, kadınların cinsiyeti bir performans olarak seyirciye bir gösteri şeklinde sunmalarıyla *temsiliyet krizini* ima ettikleri söylenebilir. Cinsiyet eşitsizliği kurgusu erkeğe, 'kimlik' alanını vaat ederken, kadınları, erkeğe kıyasla 'ikincil konum' da klişe kimliklere tabi kılar. Kadınların bu klişe cinsiyetleri, öyküde taklidi taklidi şeklinde değişik rollerde eleştirerek, bu kadınların ataerkil yasaya karşı, erkeklerle eşitlik ve özgürlük hakları için bir demokratik reform hareketini ve liberalleşme sürecini temsil eden sistem karşıtı kadın temsilleridirler. Neticede, bu kadınların öyküde klişe kadın kimliklerini mizah öğeleri ile birlikte sahte/ımkânsız kimlik görüntüsünde altüst etme oyunları, burjuvazinin ya da bürokrasinin temsili olan olgun erkekleri lokanta sahnelerinde seyirci karşısında küçük düşürmeleri ve sosyal çevreyi tahrip etmeleri bu kadınların, sistem karşıtı karakterler olduklarını; yine, bu sisteme karşı ülkede vatandaşların özgürlük ve eşitlik haklarını savunan bir demokratik reform hareketi ve liberalleşme sürecini temsil etmeleri ile ilişkilendirilebilir.

Butler toplumsal cinsiyet için şöyle yazar:

Toplumsal cinsiyet kişinin olagelmeyip dönüştüğü bir şeyse, varılacak bir diğer sonuç, toplumsal cinsiyetin kendisinin bir tür oluş süreci veya etkinlik olduğudur. Yani toplumsal cinsiyet [...] tözel bir şey ve durağan bir kültürel işaret olarak kavranmamalı, bir tür kesintisiz ve tekrarlanan eylem olarak anlaşılmalıdır (2005: 191).

*Papatyalar*'da kadınların klişe kadın kimliklerini, çoğunlukla imkânsız kimlik kategorilerinde, tuhaf 'stilize' beden hareketleriyle eleştirmeleri, toplumsal cinsiyetin zaman içerisinde bir dizi edimde ve pratikte evrenselleşen kurgusunu ortaya çıkaran, ayrıca zorunlu heteroseksüelliğin aslında 'performatif' oluş varsayımını ima eden bir düşünce olarak kavranabilir. Benzer şekilde *Papatyalar*'ın şehir, ev ve ziyafet sahnelerinde, öykü evrenine ait olmayan çeşitli çiçek, kelebek, kadın ve erkek fotoğraflarının kolajından oluşan planların sekansları sık sık kesintiye uğratması, çeşitli renk filtrelerinin sık değişimi, Brechtien epik tiyatro geleneğinde kullanılan oyunculuk ile seyirciye işaret edilmesi, atlamalı kurgu tekniği (*jump cut*) kullanımı, sahneyle uyumsuz ses kullanımı, tren ve gece kulübü sahnelerinde kullanılan prizmatik renk efekti gibi çeşitli absürt ya da uyumsuz içerikli öğelerin kullanımıyla, klasik film anlatısını sık sık kesintiye uğratan deneysel bir 'karşıt sinema' örneği olduğu söylenebilir. Kadınların 'performatif' kimlikler ile toplumsal cinsiyeti bir pratik ve inşa olarak seyirciye kavratmaları, benzer şekilde filmin anlatısının da toplumsal gerçekçi film anlatısının kurallarına ihlal eden sistem karşıtı bir formda seyirciye sunumu bu kadınların kuralları ihlal etme oyunları ile uyumludur. Böylece *Papatyalar* filmi, kadınların renkli kostümleri, dekorun dekor olduğunun açıkça kavranmasını sağlayan renkli objeler ve sık değişen renk filtreleri kullanımıyla, kadınların sahte hayatlarının ve yapay papatyalara benzetilen görüntülerinin ardında, savaşın bir sonucu olarak ortaya çıkan kriz ve bunalım etkilerinin bir çözümü olarak

düşünülen renkli bir dünyanın ya da yeni bir yaşam düşünün sahte ya da imkânsız bir hayat olduğunu ima eden bir görüntü karnavalı şeklinde değerlendirilebilir.

Özellikle lokanta sahnelerinde, Marie I'in kendinden olgun erkeklerle (bürokrasinin ya da burjuvazinin temsili) yemek yemesi, burjuvazi toplumuna ait gelenek ve göreneklerin kadınların arasındaki repliklerde komik yorumlamalarla eleştirilmesi, vatandaşların özgürlük ve eşitlik haklarını savunan demokratik bir sosyalizm anlayışıyla, sömürü sistemine dayanan kapitalist ideolojiye ve devletin yönetim biçimine getirilen siyasi ve kültürel bir eleştiri olarak kavranabilir. Üst açılı lokanta sahnesinin genel planında (**Tablo 28**), çoğunlukla genç kadınların kendilerinden olgun adamlarla masalarda oturma planı, Çekoslovakya'da, vatandaşların çoğunluğunun sistemin sömürü sisteminde, Marie I ve Marie II'ye benzer biçimde, kriz ve bunalım duyguları yaşamaları öyküde *temsiliyet krizi* sorunsalı ile seyirciye ima edilir.



**Tablo 28**

Bu nedenle bu kadınların iktidarı temsil eden olgun erkeklerle yemek yemeleri, 1960'larda Çek toplumunun I. ve II. Dünya Savaşlarının ardından devam eden Soğuk Savaş dönemindeki öznel yaşantısını, Normalleşme sürecinde çeşitli kurallarla birçok kez sınırlandıran sistemde yönetim şeklini bir demokratik reform hareketi ve



liberalleşme sürecinde eleştirisidir. Lokanta genel planının ardından, Marie II'nin, masada Brechtyen tiyatro geleneğinde seyirci ve oyuncu arasındaki dördüncü duvarı yıkıp, seyirciye çeşitli sorular sorması, bu kadının seyircinin konumunu da eleştirmesi olarak yorumlanabilir. Dahası Marie II'nin, nezaketsiz bir biçimde masadaki tüm yiyecek ve içecekleri tüketmesi, kapitalist ideolojiyi temsil eden burjuvazi gelenek ve göreneklerine Dada sanat akımının etkileriyle saldırısı, vatandaşların eşitlik ve özgürlük hakları için Yeni Dalga sinemasının etkilerini taşıyan bu filmdeki sistem karşıtı kadın temsillerinin ülkede liberalleşme sürecini temsil etmeleriyle ilişkilendirilebilir. Yine *Papatyalar*'da, Dada'daki burjuva toplumunun gelenek ve göreneklerine absürt ya da uyumsuz içerikli öğelerin birleşimiyle, siyasi ve politik eleştiri yapmanın etkilerinin lokanta, eğlence kulübü ve ziyafet sahnelerinde olduğu söylenebilir.

Ayrıca tren istasyonu sahnelerinde davul ve trompet seslerinin duyulması ve sahnenin monokrom görüntüde seyirciye sunumu, savaşın ardından insanlığın yıkımından umutsuzluğa düşmüş, karamsar Dada sanat akımının etkilerini temsil eder. I. Dünya Savaşı'yla gelen büyük yıkım ve tahribatın sonucunda, insanların karamsarlığa düşmesi, her şeyin boş ve anlamsız olduğunu düşünmeleri, tüm değerlere ve aklın yöntemlerine karşı gelen savaş karşıtı Dada sanat akımının ortaya çıkma nedenlerinden en önemlileridir. *Papatyalar*'da kadınların, sosyal dünyayla ilgili düşüncelerinde oldukça karamsar bir bakış açısını benimseme rolü yapmaları, gittikleri her yeri ve her şeyi tarumar etme eylemleri, Dada akımının buhran ve boşluk duygularını temsil etme üzerinden ülkede yaşanan kriz atmosferinin etkilerini bu kadınların *temsiliyet krizi* iması ile birleştirilip seyirciye sunulur.

Özellikle bu kadınların bürokrasinin ya da burjuvazi toplumunun temsili olan olgun erkeklerle oynadıkları abartılı yemek tüketim oyunundan hemen sonra, onları

Şark Ekspresi'ne (*Orient Express*) bindirip geri göndermeleri, savaşın ve trenin tarihine bir gönderme olarak da değerlendirilebilir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra Şark Ekspresi Almanlar tarafından imha edilmiştir. *Papatyalar*'da Marie I ve Marie II'nin, treni infilak ettirme sahnesi, 1940'larda Çek toplumunu esaret altına alan Alman rejiminin ülkeyi işgal etme ve sanat alanında uyguladığı katı kurallara getirilen siyasi bir eleştiridir.

Buna ek olarak kadınlar, dansçılardan sahneyi çaldıkları eğlence kulübünde, üretim ve tüketim süreçleri üzerinden, kapitalist ideolojinin hâkim olduğu modern sanat alanının ve eğlence sektörünün, saçma ve gereksiz kurumlar olduğunun ima ederek sistemi eleştirirler. Sahnenin açılışında bu kadınlar, sahne ışıkları altında bir performans icra etmek üzere sahneye çıkıyormuş gibi rol yaparlar (**Tablo 29**).



**Tablo 29**

Ardından 1920'lere benzeyen bir dönemde, komik ve eğlenceli bir müziğin sahnede duyulmasıyla, *Charleston* dansı yapan kadın ve erkek performansçılar sahneden bu kadınları kovar. Dansçıların sakar ve uyumsuz hareketlerinin planlarında, modern sanatın saçma bir akım olduğu seyirciye ifade edilir. Dansçılar dans etmeye

başladıklarında kadınlar oturdukları yerde abartılı, komik roller ve gösteriler icra edip gece kulübünde tüm ilgiyi üzerlerine toplarlar. Dahası sarhoş taklidi yapan kadınlar, burjuvazi gelenek ve göreneklerine uygunsuz bir biçimde eğlence kulübündeki insanları rahatsız ederler. Kadınlardan eğlence kulübünde bulunan orkestraya, garsona ve diğer çiftlere yapılan her kesmede insanların şaşkın ifadelerle, kadınların abartılı performansını izledikleri görülür. Öykü evrenine ait olmayan ıslık ve alkış seslerinin sahneye eklenmesiyle karakterler bir performans icra ettiklerini, kameraya doğru sık sık bakarak seyirciye işaret ederler. Özellikle Marie II, elinde tuttuğu bardaktaki içecekten oynarken, sahnede tren rayları planlarında kullanılan prizmatik renk efektleri perdeyi kaplar. Kadınların oldukça hareketli ve renkli dünyası, sokak ve tren istasyonu sahnelerine benzer biçimde monokrom görüntüde sunulan eğlence dünyasından farklılaştırılır. Kadınların, kendi gösterilerinde, modern sanat akımının, boş ve anlamsız bir akım olduğunu ima etmeleri ve burjuvazi geleneklerini yeniden eleştirmelerinde, Dada akımına ait uyumsuz içerikli öğelerle karşıt sanat icra etmenin etkileri vardır. Dahası kadınların komik rollerde çeşitli performansları icra ettikleri gösteride, dansçıları ve salonda bulunan insanları aşağılamayı ima eden davranışlarıyla, seyirciye tüketimin hâkim olduğu kapitalist eğlence sektörünün tamamen saçma bir kurum olması şeklinde eleştirildiği söylenebilir.

Hames, kelebek koleksiyonu görmenin Çekoslovakya’da, cinselliği temsil ettiğini söyler (2005: 192). *Papatyalar*’da Marie II’nin kelebek koleksiyonu görme sahnesi, çeşitli kelebek tablolarının olduğu yakın planlarla açılır. Bu sahnede bir erkek sesi ve saatli bomba sesine benzeyen tik-tak sesleri duyulur. Sahnede kullanılan tabloların içindeki kelebeklerin, cansız nesne konumunda olmaları ve vazo üzerindeki yapay sarı kelebek figürünün yakın planı, cinselliğin sahte bir kurgu olduğunu ima eden bir imaj olarak değerlendirilebilir. Orta yaşlı erkek (Jan Klusek): “Sen bir

meleksin,” dediği anda Marie II, başındaki papatyta tacıyla omuz planda, Cennet Bahçesi sahnesine benzer biçimde ilahi bir varlık (Kutsal Bakire Meryem) görünümünde perdededir. Sarı filtre kullanılan planda, erkek karakter piyanonun başına geçer ve sinirli bir şekilde çalmaya başlar. Sahneye öykü evrenine ait olmayan başka bir piyano sesi de eklenir ve yer değiştiren hareketli kelebek figürlerinin (*still frames*) yakın planları perdeyi kaplar. Kelebek resimlerinin hızlı kurgu kullanımıyla, perdede kare kare kaydedilip yer değiştirmesi, kadın ve erkek arasında cinsel hazzın ya da şehvetin arttığını gösteren bir aksiyon kurgusu şeklinde değerlendirilebilir. Tekrar Marie II’ye kesme yapıldığında, kadın iç çamaşırını çıkarır. Tam bu esnada erkek şaşkınlıkla: “Julie” der. Marie II göğsünü kelebek desenli bir tabloyla gizler. Erkek soyunma kabinin arkasına geçer ve eşyalarını çıkarmaya başlar. Erkeğin çıplak bir kadın karşısında akılsızca davranmasıyla ve sakar hareketleriyle, hem cinselliğin boş bir edim olduğunun hem de seyirci karşısında küçük düşürülen erkek imajı kullanımıyla tekrardan sistem ve klişe kimlikler eleştirilir. Erkek karakter, Marie II’ye aşkı ilan ederken, Marie II: “Yakınlarda yiyecek bir şeyler var mı?” diye sorar. Kadın, bu sahnede yemek oyunu üzerinden cinsellik ve yemeğin öncelik sırasıyla oynar. Erkeğin bu sahnede kadına: “Julie” diye seslenmesi, Romeo ve Juliet’in ölümsüz aşk hikâyesine bir gönderme olarak düşünülürse, böyle bir aşkın yalnızca masallarda var olabileceği ima edilip, aşk imgesinin de saçma bir kurgu olduğu ekranda eleştirilir. Böylece Marie I’in, cinselliğin ve iktidarın, bu kadın karakterin abartılı performansı üzerindeki hâkimiyet konumu, sahnede akılsız, sinirli erkek karakter ve yemek imgesiyle eleştirilip, bu sahnede kadın ve erkek karakterin klasik film konvansiyonelindeki hakimiyet konumu manipüle edilerek bir *temsiliyet krizi* iması olduğu söylenebilir.

Dahası, kas sistemleri erkeğin güç sembolü olarak kabul edilirse, plaj sahnesinde kaslı erkek karakterlerin sabit bir şekilde tırazda durması, ev sahnesinde dergiden kesilen kaslı erkek resminin yakın planı ve plajda kadınların arka planında işlevsiz bir biçimde duran genç bir erkek imajlarının öyküde tekrar etmesi, erkeklerin yalnızca bir kas yığından ibaret olma imgesiyle toplumsal cinsiyetin kadın karakterlerin performansında işlevsizliğini birleştirip, lokanta sekansına benzer biçimde komedi öğelerinin kullanımıyla, bu kadınların ataerkil yasanın otoritesini eleştirmesidir. Çoğunlukla bu kadın temsillerinin, erkeklerin işlevsiz bir biçimde arka planda durdukları planlarda, “parodik yerinden etme” ve “parodik kahkaha” kullanmalarıyla, iktidarı temsil eden eril-otoritenin kadına kıyas ile üstünlüğünün saçma bir düşünce olduğunu seyirciye ima edip sistemin vatandaşlar üzerindeki denetleme ve sınırlama etkileri eleştirilir (Butler 2005: 228). Bu şekilde, Marie I ve Marie II'nin, filmin kapanış sahnesine kadar klişe kimliklere ve sisteme karşı özgürlük ve eşitlik hakları için bir reform hareketi ve liberalleşme sürecini temsil ettikleri iddia edilebilir. Dahası kadınların öyküde klişe kimlikleri, giysi giyer gibi giyip çıkarma imgeleri, bürokrasi ya da burjuvaziyi temsil eden olgun görünümlü erkek karakterleri küçük düşürme imaları, öyküde eril otoriteyi temsil eden erkek karakterlerin komedi tarzında komik roller icra etmeleri, Çekoslovakya'da sistemin toplum üzerindeki sınırlama ve baskı denetiminin seyirci karşısında manipüle edilmesini sağlar. Kısacası, *Papatyalar* filminin, Novotný rejiminin yönetim biçimini, sistem karşıtı kadın karakterleri üzerinden, Çek toplumunun özgürlük ve eşitlik haklarını savunan bir reform hareketini temsil edip radikal bir biçimde eleştirdiği söylenebilir. Yine *Papatyalar*'da, Marie I ve Marie II'nin, bürokrasiyi temsil eden olgun erkek karakterleri komik bir biçimde eleştirmeleri, bu tezde bu bölümden önceki diğer alt başlıkta incelenen *Bir Sarışının Aşkları* filminde görülen ortak bir temadır.

Ayrıca *Papatyalar*'da, açılış ve kapanış sahnesinde kullanılan Dünya Savaşı'na ait bombardıman, infilak ve yıkım arşiv görüntülerinin, kadınların tahribat oyunuyla benzerlik gösterir. Öykü gelişiminde Marie I ve Marie II'nin oynadıkları oyun adeta abartılı savaş ve yıkım oyununa dönüşür. Nitekim, bir adamın mısır bahçesi ve fabrikanın devasa yemek salonu sahnelerinde, bu kadınların vamp makyajlarının, siper ve miğfer benzeri savaş kostümlerini temsil eden şapka ve tel örgü giymelerinin (**Tablo 30**), yemek savaşı yapmalarının, treni infilak ettirmelerinin (**Tablo 31**) ve gittikleri her yeri tahrip etmelerinin, kadınların oyununun abartılı bir savaş oyununa dönüştüğünün anlaşılır kılar. Çoğunlukla Marie I ve Marie II'nin, abartılı yemek tüketim ve çevreyi tahrip etme sekanslarına, öykü evrenine ait olmayan bomba tik-tak seslerinin eklenmesiyle, oyun ve savaş arasındaki analogi öyküde somutlaştırılır. Saatli bomba imgesine işaret eden tik-tak seslerinin bu karakterlerin sistem karşıtı hareketleriyle birlikte duyulması, bu kadınların her an patlamaya hazır birer canlı bombaya dönüşme imgesidir. Marie I ve Marie II'nin, savaşın yarattığı buhran ve boşluk duygusuna benzer biçimde öyküde *temsiliyet krizini* ima etmeleri, sosyal çevrede amaçsızca provokasyon yapmaları, dünyayı "kötü/anlamsız" bir yer olarak tanımlamaları sonucunda Marie I ve Marie II'nin savaş otomatlarına benzer şekilde adeta birer yıkım ya da kıyım makinesine dönüşümüyle sonuçlanır. Hatta bu karakterler, oynadıkları savaş oyununun yıkım ve tahribat etkisini öyle fazla ileri götürürler ki önce makaslarla uzuvlarını kısacası kendilerini imha ederler, ardından tüm perdenin makas sesleri eşliğinde devasa bir yapboza benzer şekilde çeşitli karelere kesilme ve hızlı kurgu tekniğinin kullanımıyla yer değiştiren hareketli karelerin (*still frames*) seyirciye perdede sunumu filmin malzemesini de imha edilme imgesi ile toplumsal gerçekçi film anlatısının kurallarını ihlal etme üzerinden modern sanat alanının eleştirisini seyirciye sunar.



**Tablo 30**



**Tablo 31**

*Papatyalar*'da kullanılan çeşitli çiçek, kelebek, erkek, kadın, numaralar ve dairelerden oluşan resim göstergelerinin birbirleriyle uyumsuz birleşiminden oluşan kolaj görüntülerinde entelektüel montaj ve Dadaist kolaj etkilerinin olduğu söylenebilir. Özellikle erkek ve kadın fotoğraflarından oluşan kolaj resimlerde, kırmızı filtre kullanımıyla kadın ve erkek resimlerinin tel bir örgünün ardında olma planları (**Tablo 32, Tablo 33**) ülkedeki sistemin hapisane imgesine benzetilmesi üzerinden sistem karşıtı bir eleştiriyi içerir. *Papatyalar*'da, çeşitli kadın ve erkek fotoğraflarından oluşan kolaj resimlerinin, kadın ve erkek imgeleri üzerinden Çek toplumunu temsil ettiği kabul edilirse, Çekoslovakya'da bu sistemin sınırlandırma ve denetleme etkilerini kullanıp ülke vatandaşlarının hapisanedeki suçlulara benzer biçimde bu sistemde sıkışıp kalma imgelerinin kullanımı ile, bu sistem hakkında seyircide farkındalık yaratmak amaçlanır. Nitekim, 1960'ların başlangıcına kadar ülke vatandaşları, kolaj resimlerdeki çeşitli hücrelerden oluşan hapisane imgesine benzer biçimde, dönem dönem totaliter rejimlerin olumsuz etkilerine maruz kalıp öznel yaşantılarını sınırlı bir biçimde idame ettirmeye tabi kıldılar.



**Tablo 32**



**Tablo 33**

Sovyet montaj teorisyeni Sergey Ayzenştayn, *Writings, 1922–1934: Sergei Eisenstein Selected Works Volume I* adlı kitabında, entelektüel montajı, “Birden fazla entelektüel etkinin eş zamanlı olarak çatışması” olarak tanımlar (1987: 193). Toplumun öznel yaşantılarının, Sovyet modeli politikada, çeşitli sansür ve kurallarla sınırlandırılması, numaralandırılmış daire eklemelerinin içine kadın, erkek ve infaz fotoğraflarının yerleştirilme göstergeleriyle ima edilir. Ayzenştayn, *Towards a Theory of Montage: Selected Works II* isimli kitabında, “Sinemasal gösterenin (belirli bir resim ve bu resmin içine işleyen metaforlaştırılmış imge) bir araya gelmesi ya da çatışmasıyla, sinemada sanatsal kompozisyonun amansız ve yiyip bitiren gücünün doğduğunu” iddia eder (1992: 27). Ayzenştayn, “Bir yapının seyirci tarafından tamamen alımlanabilmesi için metaforlaştırılmasının şart olduğunu” söyler (1992: 21). Böylece *Papatyalar* filminde, çeşitli sembol ve göstergelerin metaforlaştırılma etkisiyle, Çekoslovakya’daki sistemin vatandaşlar üzerinde baskı ve denetleme etkileri filmin tüm öyküsüne hakim olan sistem karşıtı bir reform hareketi temsil edilmesi ile eleştirildiği söylenebilir.

Ayrıca *Papatyalar* filminin ziyafet sahnesinde, sistem karşıtı bu kadınların Çekoslovakya’daki iktidarın yönetim biçimine ve kapitalist ideolojiye radikal bir



eleştirisi olduğu söylenebilir. Bir fabrikaya ait olduğu anlaşılan devasa yemek salonunda devlet büyükleri için hazırlanan ziyafet yemeğinde, Marie I ve Marie II'nin bu ziyafet salonu tahrip etmeleri, devlet büyüklerinin yemeklerini tüketme planları, 1960'lı yıllarda Çekoslovakya'da Novotný rejiminin yönetim biçimine getirilen siyasi ve kültürel bir eleştirisi olarak değerlendirilebilir. Çekoslovakya'da yirmi yıllık komünizm ve sosyalizm deneyimiyle, Sovyetlerin Stalinist ideoloji ve sansür anlayışıyla, Çek ve Slovak toplumunun farklılıkları gözatılmeksizin ülkede Normalleşme süreci kurallarının uygulanması, Çek toplumu ve sanat alanında olumsuz etkilere neden oldu. Culik, "Czech Cinema" başlıklı makalesinde, Demir Perde ardında Sovyetler Birliği tarafından "dış dünyadan izole edilen" Çek toplumunun ayrıca ülkede devam eden Soğuk Savaş sürecinin kriz etkisiyle birlikte yaşamaya zorunlu kılındığını söyler (Culik 2015). Dolayısıyla, kadınların devlet büyükleri için hazırlanan devasa yemek salonunu tahrip etmeleri, Sovyetler Birliği'nin Çekoslovakya'nın Batılı ülkelerle iletişimini sınırlandıran sistemden, katı kurallardan oluşan yönetim biçimine ve alt kurumlarına karşı ülkede bir reform hareketi ve liberalleşme sürecini temsil etme üzerinden sistemin eleştirisini ortaya koyar. Nitekim 1960'larda, Çekoslovakya'da yaşanan siyasi kriz ve bunalım atmosferinde, *Papatyalar* filmi amacına ulaşmıştır. Filmin ziyafet sahnesinde, kadınların yemekleri ayakkabılarıyla çiğneme planlarından dolayı, Çekoslovakya'da otoritelerince uygunsuz içeriği nedeniyle gösterime giremeden yasaklanmıştır. Dahası *Papatyalar* filminin ardından Chytilová'nın, 1969'dan 1975'e kadar kendi ülkesinde film yapması da otoritelerce yasaklanmıştır.

*Çek Yeni Dalga* sinemasının, 1920'den 1930'a kadar çeşitli entelektüellerden oluşan kadrosuyla sanatta bir reform hareketi olarak ortaya çıkan Çek Devétil sanat akımından esinlenerek ortaya çıkan bir akım olduğu hatırlanacak olursa, *Papatyalar*'da, kullanılan çeşitli yabancı çiçek görüntülerinin, bu akıma ve ustalara

karşı bir saygı duruşu olarak değerlendirilebilir. Çek Devëtsil sanat akımı, sanat, hayat ve politikada kendini devrime adanmış olan insanların oluşturduğu politik bir hareket olup, Komünist Parti'yle bağlantılıydı (Hames 2005: 9). Böylece Çek toplumunda sosyal ve politik alanlarda reform hareketine yönelik Devëtsil sanat akımının etkileri *Papatyalar* filminde, bu kadın karakterlerin tüm sistem karşıtı hareketleriyle ilişkilendirilirse, Çek toplumuna baskı ve zulmeden sistemin ülkede yaşanan siyasi kriz durumuna benzer biçimde *temsiliyet krizi* imgesi üzerinden eleştirisi yapılır. Yine Devëtsil gurubunu oluşturan çeşitli entelektüellerin, Berlin Dada gurubunda, modern sanatın saçma ve anlamsız bir akım olduğunu ima eden, Jaroslov Siefert'in: "Sanat öldü" görüşünün etkileri, *Papatyalar*'da, Marie I ve Marie II'nin modern sanat akımını eleştirmeleri sistemin tüm kural ve tabularını reddetmeleri, film anlatısı bu kadınların sistem karşıtı hareketleri ile uyumlu olup bir görüntü karnavalında seyirciye perdede sunulur.

Kapanış sahnesinde, kadınların devasa yemek salonunu düzenleme ve temizleme sahnesinde, kırık tabak ve cam parçalarının yakın planları, savaş oyununa benzeyen yıkım ve tahribat etkilerinden sonra hiçbir şeyin eski düzenine getirilemeyeceği seyirciye ima edilir. Marie I'in kapanış sahnesinde: "Ancak problem değil!" repliği, bu kadınların ölüm anına kadar savaş oyununa devam ettiğini ortaya koyar. Nitekim kadınlar açılış sahnesinde olduğu gibi kapanış sahnesinde de aynı 'stilize' beden performanslarını icra edip 'Problem mi? Problem değil!' adını verdikleri tahribat oyununu oynarlar. Bu kadınlar, salonu düzenleyip topladıktan sonra, sahnede bomba tik-tak seslerinin duyulmasıyla ve paketli bombalara benzetilen gazete sayfalarından yapılmış kostümleriyle, ziyafet masasının üzerine uzanırlar. Kadınlar savaş benzeri oyunlarına devam ederken, kapitalizmi temsil eden devasa avize bu kadınların üzerine düşer. Kadınların ölüm anı, Dünya savaşına ait nükleer bir

bombanın patlama görüntüsüne kesilir. Böylece bu karakterler, ölüm anına kadar oynadıkları oyunla ve tüm sistem karşıtı performanslarıyla, savaş karşıtı Dada sanat akımının etkilerini seyirciye perdede ima edip kendilerini imha ederler. Kapanış sahnesindeki epilogda: “Bu film, sadece salataları pörsümüş olduğunda öfkelenen tüm insanlara adanmıştır” yazar. Dolayısıyla “salataları pörsüyen insanların öfkelenme”si, sistem karşıtı bireylerin özgürlük ve eşitlik hakları için ülkede bir demokratik reform hareketinde ve liberalleşme sürecinde yer almalarını temsil eden bir ima olarak yorumlanabilir. Böylece film, kapanış sahnesinde Dadaist yoruma açık olarak kadın karakterlerini imha etmesine benzer biçimde, Dünya Savaşı’na ait bombardıman, infilak, yıkım görüntülerinin ve seslerinin tekrar etmesiyle adeta kendini de imha eder. Filmin ve sistem karşıtı kadınların kendilerini imha etmeleri, yeni, adil bir düzenin kurulması için eski sistemin tamamen yok edilmesinin şart olma düşüncesini ortaya koyan Dadacı bir son olarak yorumlanabilir.

Sonuç olarak *Papatyalar*’ın öyküsünde, çeşitli çiçek ve kelebek kolajlarından oluşan görüntülerin kullanılması, ayrıca bu kadınların birer papatyaya benzer biçimde açma imgesi bir bütün olarak düşünüldüğünde, filmin de adından anlaşılacağı üzere, bu kadınların sistem karşıtı hareketleri ve abartılı performansları icra etmeleri ile, öyküde bir *temsiliyet krizi* olduğu ve ülkede bir reform hareketini temsil ettiklerini, kısacası Prag Baharı’nın gelişini haber veren papatyalar oldukları ifade edilebilir.

## SONUÇ

Bu araştırma 1960'lı yıllarda, Çekoslovakya'da, *Çek Yeni Dalga* sineması olarak adlandırılan akımın etkilerini perdeye taşıyan filmlerin merkezinde yer alan kadın karakterlerin performansları incelemektedir. Bu bağlamda *Bir Torba Dolusu Pire*, *Farklı Bir Şeyler*, *Bir Sarışının Aşkları* ve *Papatyalar* filmleri incelenmiş ve bu filmlerde rol alan kadın karakterler ülkede sistem karşıtı bir hareketi temsil ettiği tespit edilmiştir. Filmlerde yer alan kadınlar farklı gruplardan seçilmiştir. Bu şekilde farklı kadın temsillerinin sisteme karşı gösterdikleri farklı tepkiler doğru bir şekilde incelenmiştir. Araştırmada incelenen dört filmin anlatısı karşıt sinema anlatısına yakınlaşan örneklerdir.

Bu filmlerdeki kadın temsilleri birbirlerinden oldukça farklı öykülerde rol alan karakterler olsalar da, bu kadınların sistem karşıtı hareketlerinin ortak bir tema olarak perdede seyirciye sunumu ülkede sosyal ve politik konum ile yakından ilgilidir. 1960'lı yıllarda, liberalleşme sürecine doğru ilerleyen bir ülke olan Çekoslovakya'da, bu sistem karşıtı kadın karakterlerin performansları, ülke vatandaşlarının sisteme karşı eşitlik ve özgürlük haklarını imgeleyen bir liberalleşme süreci ve reform hareketini temsil ettikleri film anlatısında *temsiliyet krizi* imgesi üzerinden seyirciye sunulur.

Öncelikle *Bir Torba Dolusu Pire*'de, rol alan kadın karakterlerin, sistem karşıtı performansları ve film anlatısı, Foucault'nun özne ve iktidar hakkında geliştirdiği teori bağlamında incelendiğinde, bu kadınların sistem karşıtı performansları üzerinden, ülkede Çek vatandaşlarının eşitlik ve özgürlük haklarını sisteme karşı *temsiliyet krizi* yaşama imgesi ile savundukları söylenebilir.

Tezin ikinci bölümünde incelenen *Farklı Bir Şeyler*'de, kadın karakterlerin sistem karşıtı hareketleri, Butler'ın tartıştığı perspektiften 'performatif' kimlik kavramıyla araştırıldığında, bu kadınların kadın ve erkek arasındaki eşitsizlik kurgusu ya da kültürel inşasında, kadının 'ikincil konuma' tabi kılınmasının eleştirilmesi üzerinden, ülkede sistemin vatandaşların öznel yaşantılarını sınırlama ve denetleme etkileri sistem karşıtı bir reform hareketinde eleştirilir. Bu tezin ikinci bölümünün son alt başlığıyla araştırılan *Bir Sarışının Aşkları* isimli filmde, kadın karakterlerin sistem karşıtı hareketleri, Foucault'nun 'biyo-iktidar' kavramı ile araştırılıp, ülkede sistem sorunlarının eleştirisinin bir *temsiliyet krizi* temasıyla birleştirilmesiyle sistem hakkında eleştiri yapılması seyirci ile perdede paylaşılır. Tüm bu filmlerin, film biçimlerinin ve kadın karakterlerinin performanslarının araştırılmasından sonra, bu tezin son bölümünde, ayrıntılı bir biçimde formal film analiziyle tartışılan *Papatyalar* filminde, sistem karşıtı kadın karakterlerin klişe kimlikleri ve kültürel alanda kadın ve erkek arasındaki eşitsizlik imgesini, kısacası tüm değerleri perdede eleştirmeleri, Butler'ın 'performatif' kimlik kavramıyla ayrıntılandırılıp öyküde kadın ve erkek rollerinin bir *temsiliyet krizi* yaşama imgesi üzerinden icra edilmesi, bu kadınların ülkede eşitlik ve özgürlük ilkelerine dayalı bir reform hareketini temsil etmeleri araştırıldı. Kısacası Yeni Dalga sinemasının etkilerini seyirciyle perdede buluşturan bu Yeni Dalga filmlerdeki rol alan kadınların sistem karşıtı olma ve *temsiliyet krizi* yaşama imgeleri üzerinden, liberalleşme sürecine doğru gelişen ülkede, 1968'de, "Güler yüzlü sosyalizm" anlayışıyla tanınan Dubček'in demokratik yönetiminde, Prag Baharı'nın gelişini temsil etme savı araştırıldı.

Çoğunlukla, bu filmlerde yer alan kadın karakterler, seyirci karşısında sistemin vatandaşlar üzerindeki sınırlandırma ve denetleme etkilerini komedi tarzında sorgulayıp eleştirirler. Bu kadın karakterlerin gündelik yaşam öyküleri üzerinden

Ülkede sistem sorunlarına odaklanan filmlerin öykülerinde, mizah ve komedi kullanımı ile, ülkede iktidarın/sistemin yönetim biçimine politik bir eleştiri mevcuttur. Ayrıca bu kadınların, sistem kartı performanslarına ek olarak anlatılan öykülerde bir kriz yaşama imgesiyle, ek toplumunun Demir Perde ardında, Soyvet lkeleri tarafından dış dünyadan izole edilme etkisi eletirilir. Çoğunlukla, bu filmlerde kullanılan kasvetli ve dar mekn görüntüleri, vatandaşların sistem içinde hapisanedeki suçlulara benzer biçimde çeşitli hcrelerdeymi gibi görüntülenme planları, sosyal dünyaya hâkim olan buhran ve boşluk duygularını temsil eden monokrom filtreli planlar, kadın ve erkeklerin parmaklıklar ardında görüntülenme iması gibi filmlerden örnekler, 1960'larda ülke vatandaşlarının yaşamlarını etkileyen siyasi ve kültürel kriz sürecini imleyen Soğuk Savaş süresince, bir reform hareketi ve liberalleşme sürecine doğru gelişen ülkede e zamanlı sanat alanında bir reform hareketini de temsil eder.

Ayrıca, 1962'den 1968'e kadar, *ek Yeni Dalga* sineması olarak adlandırılan bu akımın etkilerini perdeye taşıyan, anlatının merkezinde sistem kartı kadın karakterlerin performanslarıyla uyumlu bir biçimde toplumsal gerçekçi anlatı sinemasının/klasik film konvansiyonelinin kurallarını ihlal eden özgün film anlatısı ve yeni sinematografi tekniklerinin bu filmlerde kullanımı ile, bu filmlerin, liberalleşme sürecine doğru gelişen ülkede bir demokratikleşme ve reform hareketini (Prag Baharı) temsil ettikleri ayrıntılı bir biçimde seyirci ile paylaşılır.

Sonuç olarak, bu tezde araştırılan Yeni Dalga sinemasının etkilerini perdeye taşıyan bu filmlerde, rol alan kadın karakterlerin sistem kartı performansları perdede icra etmeleri üzerinden, bu kadınların, ülke sisteminin denetleme ve sınırlandırma etkilerine karşı ek vatandaşların eşitlik ve özgürlük haklarını savunan, ülkede bir reform hareketi ve liberalleşme süreci imleyen Prag Baharı'nın gelişini temsil ettikleri

sonucuna varmıştır. *Papatyalar*'ın detaylı formal film analizinde ise, kadın karakterlerin sistem karşıtı hareketlerinin ve tüm kuralları ihlal etme eylemlerinin detaylı bir biçimde incelenmesiyle, bu kadınların, liberalleşme sürecine doğru gelişen ülkede, Çek vatandaşlarının sistem karşısında eşitlik ve özgürlük haklarını bu sisteme karşı savunan Prag Baharı'nın gelişini haber veren papatyalar oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

## KAYNAKÇA

- Balázs, B. 1952. *Theory of The Film: Character and Growth of A New Art*. Great Britain: Bristol Typesetting Company.
- Baldwin, J. 2015. "A Political Cinema With Human Face." *Libertasfilmmagazine*. Com. Erişim Tarihi: Ocak 2015.  
[http://www.libertasfilmmagazine.com/category/articles/by\\_author/jennifer\\_baldwin/](http://www.libertasfilmmagazine.com/category/articles/by_author/jennifer_baldwin/)
- Bates, R. 1977. "The Ideological Foundations of Czech New Wave." *Journal of the University Film Association*. xxix (3): 37.
- Beauvoir, S., D. 1993. *The Second Sex*. Parshley, H., M (Çev.). London: David Campbell. 1949.
- Butler, J. 2005. *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. E. Başak (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Cook, D., A. 1996. *A History of Narrative Film*. New York: Emory University.
- Culik, J. 2015. "Czech Cinema" In *Britskelisty*. Erişim Tarihi: Ocak 2015  
<http://blisty.cz/video/Slavonic/CzCinemaIntro.html>
- Culik, J. 2015. "Czechoslovakia Under Communism: Popular Opinion." In *Britskelisty*. Erişim Tarihi: Ocak 2015.  
<http://blisty.cz/video/Slavonic/Czechoslovakia%20under%20Communism.htm>



- Eisenstein, S., M. 1987. "Writings 1922-1934: Sergei Eisenstein Selected Works." Volume 1. Indiana University Press.
- Eisenstein, S., M. 1992. "Towards a Theory of Montage: Selected Works." Volume 2. Indiana University Press.
- Eroğlu. Ö. 2014. *Dada*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Fischer, Ernst. 1971. *The Czechoslovak Political Trials: 1950- 1954*. London: Macdonald.
- Fisera, V. 1978. *Workers' Councils in Czechoslovakia 1968-9: Documents and Essays*. London: Allison and Busby.
- Foucault, M. 2014. *Özne ve İktidar*. E. Işık ve A. Osman (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. 2003. *Cinselliğın Tarihi*. H.U. Tanrıöver (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Förster, A. 1982. "Subjektitude". Met Tweede Gezicht 2. Amsterdam: Feministisch Filmkollektief Cinemien.
- Gönül. A., A. 2015. "Çekoslovakya Sineması." Blogspot.com. Erişim Tarihi: Ocak 2015.  
<http://ourwebnet.blogspot.com.tr/2011/11/cekoslovakya-sinemas.html>
- Hames, P. 2004. *The Cinema of Central Europe*. Great Britain: Wallflower Press.
- Hames, P. 2005. *The Czechoslovak New Wave*. London: Wallflower Press.
- Hames, P. 2009. *Czech and Slovak Cinema: Thema and Tradition*. Edinburg University Press.

- Iordanova, D. 2003. *Cinema of The Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*. London: Wallflower Press.
- Karel, S. 1999. "Karel Teige in the Twenties: The Moment of Sweet Ejaculation." In *Karel Teige: 1900-1951 L'enfant Terrible of The Czech Modernist Avant-garde*. Cambridge: The MIT Press.
- Koch, G. 1980. "Warum Frauen ins Männerkino gehen." In *Frauen in der Kunst*. Band I (pp. 15-29) edited by Helke Sander & Peter Gorsen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Lukács, G. 1963. *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. Çapan, C (Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Reed, E. 1985. *Kadın Özgürlüğünün Sorunları*. Saraçoğlu, Z (Çev.). İstanbul: Yazın Yayıncılık.
- Sever, C. 2015. "Çek Yeni Dalgası." Mafm.boun.edu.tr. Erişim tarihi: Ocak 2015.  
[http://www.mafm.boun.edu.tr/files/540\\_Icerik\\_Web\\_Sinefil\\_2011\\_4\\_Cek\\_Yeni\\_Dalgasi.pdf](http://www.mafm.boun.edu.tr/files/540_Icerik_Web_Sinefil_2011_4_Cek_Yeni_Dalgasi.pdf)
- Scott, H. 1976. *Women and Socialism: Experiences from Eastern Europe*. London: Allison and Busby.
- Vincendeau, G. 1995. *Encyclopedia of European Cinema*. London: Cassell and BFI.
- Vikipedi. 2015. "Dadaizm" Özgür Ansiklopedi Vikipedi içinde. Erişim Tarihi: Ocak 2015.  
<http://tr.wikipedia.org/wiki/Dadaizm>
- Wikipedia. 2015. "Devëtsil" In The Free Encyclopedia Wikipedia. Erişim Tarihi: Ocak 2015.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Devetsil>

- Žižek, S. 1999. *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. Birkan, T (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.