

Bir Kara Film Anlatısı Olarak Anadolu Leoparı

Anatolian Leopard As A Film Noir Narrative

Özge Güven Akdoğan¹

Öz

Bu çalışmada kara film türünün temel anlatı özellikleri olan dedektif-suçlu arasındaki psikolojik gerilim, kara film türünün ortaya çıktığı döneme özgü kentsel mekânlara ilginin filmdeki yansımaları ve femme fatale karakterin varlığı gibi konulardan yararlanılarak Emre Kayış'ın Anadolu Leoparı (2021) filmindeki sinemasal evren tasarımı ele alınmaktadır. Çalışmada, kentsel dönüşüme uğrayan bir hayvanat bahçesi müdürünün kaygıları, anlatıdaki suç ve bu bağlamda yürütülen soruşturmanın kara filmlerle kesişen yönleri araştırılmaktadır. Yıkım ve yeniden yapım süreçlerine eleştirel bir yaklaşım sunan film, kahramanın kaygıları, öfkesi ve suç bağlamında değerlendirilerek, toplumsal ve kültürel ilişkilerin sebep olduğu aidiyet krizi, yalnızlık, huzursuzluk ve tepkisizlik ile yerel mekânların tehdit altında olmasının sonuçları tartışılmaktadır. Bu kapsamda filmin suçlu, kurban, dedektif unsurlarını barındıran anlatı yapısı ve kent mimarisine ilişkin güncel sorunları ele almasıyla kara film unsurları barındırdığı savunulmaktadır. Bununla birlikte, kadın kahramanın femme fatale özellikler taşımadığı ifade edilirken, kara filmle ilişkilendirilecek her yeni filmin bu türe yeni unsurlarla eklenilebileceği belirtilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Anadolu Leoparı, Kara film, Kent, Femme Fatale, Suç.

Abstract

This study evaluates the basic narrative features of the film noir genre in the context of the cinematic universe design in Emre Kayış's Anatolian Leopard (2021). In the study, the concerns of a zoo director undergoing urban transformation and the intersections of the crime in the narrative and the investigation carried out in this context with noir films are investigated. The consequences of local places being threatened are discussed. In this context, it is argued that the film contains elements of film noir, with its narrative structure containing criminal, victim and detective elements and its treatment of current problems regarding urban architecture. However, while it is stated that the female protagonist does not have femme fatale characteristics, it is stated that every new film associated with film noir can be added to this genre with new elements.

Keywords: Anatolian Leopard, Film Noir, City, Femme Fatale, Crime.

Araştırma Makalesi [Research Paper]

Submitted: 16 / 04 / 2024

Accepted: 19 / 11 / 2024

¹Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü Öğretim Üyesi, Ankara, Türkiye, ozge.guven@hbv.edu.tr, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5540-0445>.

Giriş

Bu çalışma, *Anadolu Leoparı* (2021, Emre Kayış) filminin kara filmle (film noir) bağlanabilecek tematik ve ikonografik özelliklerini incelemektedir. Çalışmada, kara film türüne özgü üç temel anlatı özelliği olan dedektif-suçlu arasındaki psikolojik gerilim; film noir türünün ortaya çıktığı döneme özgü kentsel mekânlara olan ilginin filmdeki yansımaları ve *femme fatale* karakterin varlığı araştırılmaktadır.

Kara film, Fransız film eleştirmenlerinin 1940'lı yıllarda izledikleri belirli türdeki Amerikan gerilim filmlerini tanımlamak için önerdikleri ve kabul görmüş bir terimdir. İkinci Dünya Savaşı bitiminde Fransa'nın kurtuluşundan sonra Amerikan filmlerinin gösterimine izin verilmesi ile birlikte Fransız sineması, Hollywood yapımlarının istilasına uğrar. Sert dedektif romanlarını tanımlamak için Fransız *kara romanına* benzetilerek yaratılan sinemasal terim, suç ya da gangster filmlerinin alt türü olarak kategorilendirilmektedir. Bununla beraber kara filmin melodramlar ve westernlerin biçimsel bir parçası olarak ortaya çıktığını iddia eden yaklaşımlar da mevcuttur. Tanımındaki bu muğlaklık, kara filmlerin türden ziyade akım olarak değerlendirilmesine yol açmaktadır (Hayward, 2019: 239-240).

Kara filmlerde, dönemin güncel kültürel kaygıları sinematik bir zaman alanında ifade edilmekte; karanlık mekânlar, kentin mimari dokusuna dair duyarlı bir anlatı, kahramanın ruhsal hayal kırıklığı ve doğru yönlendirilmeyen öfkesi filmlerde yer bulmaktadır (Sobhack, 1998: 133). Film noir, ruhsal bir durumla ilişkilendirildiği kadar aynı zamanda bir dizi biçimsel işaretlerle de ilişkilendirilmektedir. Kara filmin kahramanının yaşadığı kente dair korkuları, sıcak ve samimi bir eve aidiyetinin olmaması ve filmlerde yer alan *femme fatale* karakterin güçlü sembolik özellikleri pek çok çalışmada türün özellikleri olarak vurgulanmaktadır.

Anadolu Leoparı, Ankara'da Hayvanat Bahçesi'nin yerine bir eğlence merkezi yapılması projesi ile başlar. Hayvanat Bahçesi müdürü Fikret bu projeye karşıdır ancak müdahale yetkisi yoktur. Hayvanat Bahçesi'nin en değerli hayvanlarından Anadolu leoparının öldürülmesi sonucu gelişen soruşturma, kara film türünün dedektif-suçlu ilişkisinin yapısının işaretlerini taşımaktadır. Soruşturmayı yürüten savcının iyi ve kötü şeklinde özcü bir yargıya varmadan masum ve mağdur olarak gördüğü şüpheliye yaklaşımı; Fikret'in aidiyet krizi ve aciz öfkesiyle tezat yaratmakta; sözkonusu gerilim kara film türünün karanlık atmosferi içinde işlenmektedir.

Film ayrıca Türkiye'nin uzun soluklu kentsel dönüşüm hikâyesinin tam göbeğinden, Başkent Ankara'nın yıkım ve yeniden yapım süreçlerine eleştirel bir yaklaşım sunar. Dimberg'in vurguladığı gibi geç modernite, mekânları dönüştürürken, bireyi, aciz bir konumda bırakır ve kara film bu yetersizliği resmedebilen önemli bir filmsel anlatım biçimidir. Ankara ve Hayvanat Bahçesi, Türkiye'nin modernleşme ve Batılılaşma arzusu ekseninde önemli bir coğrafyayı temsil eder. Filmde bu çerçevede 2000 sonrası neoliberal politikalarla birlikte yıkım-yapım süreçlerine maruz kalan temsil mekânlarından birisi olan Atatürk Orman Çiftliği'ni temel çatışma mekânı olarak belirlemektedir.

Son olarak, kadın kahraman Gamze'nin erkek kahramanla ilişkisi geleneksel temsillere benzer biçimde sessizlik ve hayranlık üzerinden resmedilmektedir. Bu anlatı, film noir türünün kadın karakteri ile uyumlu değildir. Film noir'ın baştan çıkartan ve suça yönlendiren *femme fatale* imgesinden ziyade, destekleyici ve görece pasif bir karaktere sahiptir. Beğendiği erkek tarafından farkedilmesi ancak onun için riske girmesiyle gerçekleşebilen Gamze, modernite ve kent sorunlarını karanlık (noir) bir atmosferde işleyen filmde, ancak riske girdiğinde ve iş birliği içinde davrandığında Fikret tarafından *görünür* olur.

Türk sinemasını film noir ile ilişkilendirerek araştıran sınırlı sayıda çalışma vardır. Sualp (2001), *Türkiye'de Sinema 'Film Noir' ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken* adlı çalışmada kara filmin ağırlıklı olarak dışavurumcu üslubu kullanarak kenti ve kentli eri tasvir ettiğini belirtir. Sualp, 1990'lar Türk sineması örneklerinde, parçalanmış kentsel deneyimin ve emeğin yeniden düzenlenişinden doğan güvensizlik ve tekinsizlik ikliminin kara filmle ilişkili izlerini görür. Sualp (2001: 3), kara filmin öykülerinde öfkeli, tepkisel erkek duyarlılıkları, bir tür erkek melodramı oluşmasını, elektronik kültürden özelleştirme politikalarına, insanları yalnız, kaygılı ve dayanışmasız bırakan kamusal ve toplumsal dokulardan popüler patlamasına kadar geniş bir bağlamla ilişkilendirir. *Yabanıl, Dışarıklı ve Lümpen Hiçlik Kutsamaları* (2009) adlı çalışmada da, genel kitleleri politiksizleştirme, bastırma ve duyarsızlaştırma politikaları ve neo-liberal iktisat politikalarının günlük hayatı yoğun biçimde etkilediğinden hareket ederek sinema anlatılarında bu bağlamda ortaya çıkan öyküleri inceler. Bozkurt Avcı'nın tür eleştirisi yaptığı *1990 Sonrası Türk Sineması'nda Film Noir Denemeleri Ya Da Selma'nın 'Gölge'si ve Geçmişin 'İz'i* adlı çalışması (2017: 319-446) bulunmaktadır. Avcı, tür eleştirisi yaparken klasik film noir ve neo-noir ayrımı yapmaktadır. Dedektif, kurban ve suçlu gibi unsurları, klasik film noir'ın özelliği olarak değerlendirmekte; ele aldığı *Blood Simple* ve *Fargo* filmini renk, kamera tekniği, estetik tarz, görsel ikonografi, zaman ve mekân tasarımı, sahneleme ve anlatının kurgulanması bakımından neo-noir kapsamında değerlendirilebileceği sonucuna ulaşmaktadır.²

² Literatürde, Orhan'ın *Kara Film* adlı yüksek lisans tez çalışması (2001), Mutluer'in *Yeni Yönelimler Çerçevesinde 'Kara Film'* (2008) gibi lisansüstü tezler de bulunmaktadır.

Bu çalışma, daha önce incelenmemiş bir Türk filmi kara film bağlamında özgün bir sınıflandırma yapmaya çalışarak metin analizi tekniği ile incelemektedir. Makalenin takip eden bölümünde kara film türü, ilgili akademik yazınla birlikte araştırılmakta; sonraki bölümde filmdeki bulgular olay örgüsü, karakterler, zaman ve mekân kurgusu, diyaloglar ve kültürel evrene odaklanılarak bu bağlamda incelenmektedir. Son bölüm sonuçları tartışılmaktadır.

1. Kuramsal Alan

Kara film, sanatsal soyağaçlarına ve geleneklere dâhil edilerek incelenebileceği gibi (Fay ve Nieland, 2014: 136); cinayet hikâyeleri, şüphe uyandırıcı kareler, psikolojik gerilimler ve melodramlar gibi farklı başlıklar altında da incelenebilir (Keeseey, 2011: 10). Fay ve Nieland, kara filmi, küresel çağın sorunlarıyla boğuşan modern bireyin iç sıkıntısının dışavurumu olarak ele almaktadır (2014: 14-18). Yazarlar kara filmi küreselleşme bağlamında tartışmakta; küreselleşmenin, ulusaşırı şirketlerin yerel görenekleri tehdit eden, kentsel ve kırsal yaşam şekillerinin benzersizliklerini aşındıran, homojen ve kişisiz tüketim kültürünü üreten yönüne odaklanmaktadır. Amerikan ulusunun travmatik altüst oluşlarını, yer değiştirmelerini ve şaşkınlıklarını gösteren yönlerini vurgularlar. Modernite içinde yerinden edilmiş toplumsal ve kültürel ilişkilerin neden olduğu küresel bir huzursuzluktan bahsederler. Bu huzursuzluk, “köksüz ve göçebe bir arzu; olasılık, tesadüf ve sınıfsal dengesizlikler; para ve kültürün küresel akışıyla can bulan ya da tehdit altında kalan yerel gelenekler ve mekânlar ve en sonunda çalkantılı, tekinsiz ve yabancı hale gelmiş bu dünyadaki aile hayatı”nı (2014: 18) içinde barındırır. Fay ve Nieland, türün bir Amerikan fenomeni olmakla birlikte, sınırları aşan varlığına vurgu yapmakta; kültürel küreselleşmeyi eleştiren ve yeniden üreten yönlerini ortaya koymaktadır.³

Kara film; 1940’lı ve 1950’li yılların politik istikrarsızlığı ile bağlantılı olarak da tartışılır (Fay ve Nieland, 2014; Hayward, 2019; Keeseey, 2011). Bu yaklaşıma göre türü etkileyen tarihsel dönem; İkinci Dünya Savaşı ve hemen ardından gelen Soğuk Savaş’tır. Hayward’a göre, her iki dönemde de, ABD’de bastırılmış bir güvensizlik ve paranoya hali hissedilir. Amerikan rüyası parçalanmıştır ve Amerikan ulusal kimliği baskı altındadır. Savaş nedeniyle erkeklerin uzaklaştığı işgücüne kadınlar katılır; böylelikle kadınlar ev içi alanın ötesine geçerler. Keeseey’e göre, “(...) savaşın şiddeti, nükleer yıkımın tehdidi, McCarthycilik’in paranoya, öfke ve hayal kırıklığı yayan ‘kızıl korkuları’ ile birlikte tüm duygular film noir’in tipik özellikleridir” (2011: 11).

Kara filmin görsel biçimi Alman dışavurumculuğunu anımsatan loş ışıkta kontrast bir aydınlatmaya dayanır. Filmlerde spesifik mekanlar vardır ve ana kahramanın ruhsal dünyasında huzursuzluk, kötümserlik, şüphe ve sıkıntı duygusu hakimdir. Film seti kentten kesitlerdir. Hayward’ın ifade ettiği gibi,

Şehirlerde tehlike ve yolsuzluk kol geziyordu; gölgeli, kötü ışıklandırılmış sokaklar, bulanıklaşmış ahlaki ve entelektüel değerleri yanı sıra, gerçeği anlama konusundaki zorluğu da yansıtmaktadır. Gövdelerin, ışıklandırma ve çerçeveleme şeklinin gösterdiği gibi, karakterler de benzer bir şekilde bulanıktır: yarı gölgede, bölünmüş halde. Toplamda sıkıntı ve gerginlik duygusunun altının çizildiği bir klostrofobi etkisine ulaşılır (2012: 242).

Amerikan ve İngiliz sinema eleştirmenlerinin yeni yeni tanınmaya başlanan bu tür üzerine 1970’li yıllarda başlattıkları çalışmaların sonucunda, film noir’in kökenlerinin Alman Dışavurumculuğuna, Fransız Şiirsel Realizmine ve 1920’li ve 30’lu yılların Hollywood gangster filmlerine kadar dayandığı görülmüştür (Keeseey, 2011: 11). Bu çalışma kara filmi, yapılan araştırmalarda vurgulanan temel konular olarak belirlediği üç başlığa ayırarak incelemektedir. Bunlar modernite ve kent, femme fatale ekseninde kadın kahraman ve anlatının içindeki dedektiflik hikâyesi olmaktadır.

1.1. Kara Film, Modernite ve Kent

Edward Dimenberg’in, 20. yüzyılda Amerikan kent yaşamındaki değişimlerin kara filmlerdeki görünümünü incelediği *Film Noir and the Space of Modernity* (2004) adlı kapsamlı çalışması; sinema, kent ve modernite alanında önemli bir kırılma yaratmıştır. Dimenberg’e göre, hem kara film hem de Amerikan kentliliği, *geç modernitenin* mekânlarda neden olduğu dönüşümlerle başa çıkmaya çalışmaktadır. Dimenberg, kara filmi kentsel deneyimin bir belgeseli olarak tanımlar. Yeni kapitalist dünyada emeğe yabancılaşan, soğuk şehir yaşamında bencillikle karşılaşan birey, hayallerindeki dünyanın yetersizliğiyle yüzleşmek zorunda kalmaktadır.

ABD’de yaşanan geniş ölçekli mimari yıkımla tarihsel olarak yolları kesişen Amerikan kara filmi, Fay ve Nieland’a göre “yerel, bilinebilir ve otantik görünen mekânın silinmesi ve buna karşın, geriye dönüp bakıldığında çağdaş postmodern kültürün simulakr ve gösterisinin açıkça görülebildiği soyut ve seri bir mekânın güçlenişinin kontrolünü elinde tutmaktadır” (2014, s. 150). Kara filmler,

³ Kracauer, bu gerilim dolu filmlerden ‘macera filmleri’ ya da ‘melodram’ diye bahsetmiştir (aktaran Fay ve Nieland, 2014: 58).

(...) bireysel kimliklerin ve yeni mekânsal formlar ile medyanın düzenlediği teknolojik bir toplumun büyüyen gücüyle belirlenmiş savaş sonrası modern yaşamın gelişimi uğruna kurban edilen yerel, kentsel deneyiminin yok olan ya da modası geçmiş formlarına duyulan bir nostalji hissi tarafından belirlenmektedir (2014: 150).

Bu filmler, savaş sonrası Amerika'da ortaya çıkan barınma kriziyle bağlantılı olarak ele alındığı için; mekânsal ve zamansal bir krizin ifadesi olabilmesi açısından diğer ülke sinemalarında da incelenmeye değer görülmüştür.⁴ Fay ve Nieland'ın çalışmalarında ortaya koydukları gibi, kara film, kapitalist demokrasilerin tekinsizliğini aktardığı; modernitenin getirdiği paradoksal mimarî dönüşümlere dair travmaların izlerini taşıdığı için evrensel bir duyarlılık barındırır (Fay ve Nieland: 153). Kara film, demokrasinin karanlık tarafını eleştirel olarak inşa eden bir mizansen ortaya koyar (Dean MacCannell'den aktaran Sobchack, 1998: 137). Savaş sonrası dönemin geleceğe ilişkin ulusal ve kişisel güvensizliği ve mitolojikleştirilmiş bir ulusal geçmişin değerlerine duyulan özlemi, kara film, sinematik zaman ve mekân kurgusu ile görselleştirebilmiştir (Sobchack, 1998: 133). Kültürel olarak evini kaybetme duygusu, iç mekânların görselleştirilmesinde hissedilir. Kara filmlerde gösterilen evler, bu nedenle bir yuva olarak algılanamaz. Bu evlerde mobilyalar sadedir ve dekorasyon motel odalarını anımsatacak derecede seyrek ve kişiliksizdir (144).

Kara filmde, filmsel mekân olarak ev neredeyse hiçbir zaman bir yuva anlamına gelmez; Sobchack'a göre "(...) evin kaybı kara filmde yapısal bir yokluğa dönüşür" (1998: 144). Ona göre,

(...) evin mahremiyeti ve güvenliği ile cephenin bütünlüğü ve sağlamlığı, savaş zamanı ve savaş sonrası Amerika'da ve noir olarak sınırladığımız sinematik grubun hem merkezinde hem de çevresinde ilişkilendirdiğimiz filmlerde kaybolmuştur. Hem savaş sırasında hem de sonrasında, kadınların ev içi yaşamının fenomenolojik tutarlılığı, aile ve ev paramparça oldu, dağıldı ve somut olarak başka yerlerde anıldı: Otellerde ve pansiyon odalarında ve motellerde, lokantalarda, barlarda, gösterişli ve köhne kokteyl salonlarında ve gece kulüplerinde, tüm geçici konaklama yerleri, hepsi parçalanmış, kiralık sosyal alanlar tutarlı bir şekilde oluşturulmuş sosyal paylaşım mekânları, evin samimi ve bütüncü evsel alanının yerini aldı (1998: 146).

Kara filmdeki aidiyet krizini anlayabilmek için evleri ve diğer iç mekânları da incelemek gerekir. Ekonomik ve kültürel kaygılar, sinematik zaman ve mekândaki ifadesini; aydınlatmada, bakış açısında, kentsel duyarlılıkta, kahramanın aciz öfkesinde ve ruhsal hayal kırıklıklarında alegorik bir dramatisasyon biçiminde bulur (1998: 133).

1.2. Kara Film ve Femme Fatale

Hayward, bu filmlerdeki erkek kahramanı, saplantılı ve nevrotik biri olarak tanımlar (2012, s. 242). Erkek kahraman, çoğu zaman "kadınına (ya şehrin bir yerlere saklanmış karısına ya da daima 'gerçeği' gören altın kalpli sevgilisine)" (Hayward, 2012: 242) kötü davranır ya da onu yok sayar. Ona göre,

(k)ara film femme fatale'e çok merkezi bir rol vermektedir ve ona aktif, entelektüel, güçlü, dominant ve kendi cinselliğinden sorumlu olan biri olarak ayrıcalık tanımaktadır. –en azından filmin sonunda (ölüm ya da ataerkil sisteme katılım yoluyla) bunun için bir bedel ödeyene kadar. Bu bağlamda, o, klasik Hollywood Sinemasındaki kadının (anne/fahişe, eş/metres olarak-pasif) temsil tarzından farklı olmayı sürdürmektedir. (...) Bu kadınlar doğaya aykırı bir fallik gücün sembolüdürler: silah ve sigara ağızlığı taşımaktadırlar (2012: 242).

Keeseey'e göre, savaşta ruhen ve bedenen yara almış gaziler, kadınların iş gücüne ortak olduğunu, finansal ve cinsel özgürlüklerini kazandıklarını görür; bu güçlü kadınlar, femme fatale için hissedilen paradoksal duygularda olduğu gibi, hem çekici hem de korkutucu bulunur. Yolunu kaybetmiş erkek kahramanın travmaları; ışık gölge sistemiyle ve klostrofobik çerçevelenmelerle anlatılır (2011: 11). Kara film; 40'lı ve 50'li yıllarda, gerilim ve dedektif filmlerindeki yaygın anlatı özelliklerini bırakıp olay örgüsü, karakter ve görsel biçimde oldukça keskin bir kırılma yaratır (Gledhill, 2012: 27). 1940'lar boyunca ABD'de, 'gıda, giyecek ve diğer ihtiyaç ürünlerinin sürekli pahalılaşması', 'giderek artan kiralalar ve konut yetersizliği', 'emek tartışmaları ve 1947'ye kadar süren, Büyük Buhran'ın geri döneceği korkusu egemendir. Kara filmlerin karanlık, gerilimli ve tekinsiz atmosferinin altında, erkeklerin savaş sonrası travmaları; kadınların giderek artan ekonomik ve cinsel bağımsızlıklarına karşı duydukları endişe yatmaktadır. Savaş sonrası erkeklerin kapıldıkları korkuyu yansıtan 1950'lerin kara filmlerinde, aile değerlerini tekrar yerine oturtmak üzerine bir anlatı gelişir (Hayward, 2012: 245).

Ann Kaplan'ın feminist film kuramı alanında temel bir yeri olan *Women in Film Noir* (1978/2012) adlı derlemesi, kara filmlerle feminist bakış açısı arasında halen devam eden verimli bir çalışma alanını başlatır. Diğer taraftan, Neale'in belirttiği gibi, kara filmlerle ilişkilendirilen *femme fatale* karakteri ne kara filmlere ne de Amerika'ya özgüdür (2005: 159, 163). Bu noktada belirtilmesi gereken bir husus; tür filmlerinin özünde belirli tekrarlar, beklentiler ve kurallar etrafında tanımlanmasının her ne kadar metodik kolaylıklar sağlasa da, bu uzlaşımların duragan/sabit/değişmez bir yapıda oldukları/olacakları anlamına gelmemektedir. Neale'in söylediği gibi, " (...) türler (...) en uygun biçimde süreçler olarak anlaşılabilir" (2005: 127) Türe özgü kuralların farklılık gösterebileceği ve zaman içinde değişebileceği göz önünde

⁴ (Teo, 2014; Kailasam, 2017).

bulundurulmalıdır. Film noir ile ilişkilendirilebilecek her film, onunla ilişkilendirdiğimiz formları yeniden düşünmemizi sağlayarak, bu türü yeniden üretir (Bould, 2005). Bir türle ilişkilendirilen her yeni film, mevcut külliyata yeni unsurlar katabilir; türün bazı yönlerini dışlayabilir (Neale, 2005: 127). Hillier ve Phillips, film noir'ı, kültürdeki, zamandaki ve mekândaki değişimleri koşullayan bir çeşit duyarlılığın formları ve varyasyonları olarak tanımlar (2009). Her yeni film noir, geçmişteki film noirlerle yakın ilişkilerine rağmen, onun kurallarını dönüştürebilir, genişletebilir ve böylelikle oyunun kurallarını bozabilir. Bu yolla, yeni noirlerde türsel özellikler bulanıklaşabilir ve melez türler ortaya çıkabilir. Keeseey'e göre "(...) neo noirler hakkında yeni olan ne varsa, film yapımındaki son eğilimlerden ve teknolojik gelişmelerden olduğu kadar, güncel sosyal değişimlerden ve tarihi olaylardan da etkilenmektedir" (2011: 12).

1.3. Dedektif figürü

Chandler, *Cinayet Sanatı* adlı edebiyat incelemesinde bir cinayet soruşturmasında polis memuru arketipinin ardındaki mantığı açıklar. Suç edebiyatı, genellikle yolsuzluklara da değindiği için, katilin, adalet sisteminin doğru şekilde işlemesiyle değil, bir dedektif figürünün bağımsız eylemleri sonucunda ortaya çıkarılabileceği sonucu çıkar. Adalet sistemindeki yolsuzluklar, dedektif figürünün, sistemin kavrayamadığı gerçekleri algılamasını sağlayan muğlak ve esnek doğru ve yanlış anlayışıyla hafifletilir. Dedektif ayrıca yolculuğu döngüsel bir söylemden ziyade bir arayış olarak algılaması nedeniyle polisten daha başarılıdır. Bu arayışta dedektif, adalet sisteminin tercih ettiği iyi veya kötü şekilde ikili bir yargıya varmadan ahlaki açıdan belirsiz karakterleri görebilir ve masum veya mağdur olarak algıladığı kişilere yardım etme konusunda kararlıdır (2002: 1-18).

Polisiye öyküler, polisiye-cinayet edebiyatının özel bir biçimi olarak gösterilmektedir (Roloff ve SeeBlen, 1997: 16). Polisiye türünde, anlatıdaki cinayet, bir dedektifin gözlemlerle ve saptamalarla mantıksal bağlantılar kurması ve ipuçlarını ısrarla takip etmesi sonucunda çözülür (1997: 6). Roloff ve SeeBlen, bu edebiyatın içindeki bilmecenin ilk izlerinin, kehanetlerde, halk bilmecelerinde ve matematiksel düşüncenin sezgisel mantığında bulunabileceğini belirtir (1997: 16). Katilin kim olduğuna duyulan merak ögesi yer yer azalabilse de, dedektifin kişiliğine duyulan merak ve ilginin artmasını türün bir özelliği olarak tanımlanır (Roloff ve SeeBlen, 1997: 6).

Kentteki cinayeti soruşturan dedektif Roloff ve SeeBlen'in klasik bir dedektifin özelliklerinde belirttiği gibi özellikleri taşır. Buna göre dedektif,

(...) genellikle sevimsiz, biraz küstah, yanına yaklaşılmaz biridir. Çoğu kez, dedektifin yanında, okur ile dedektif arasında aracı işlevi de gören, alçakgönüllü, sempatik bir ortalama insan bulunmasının nedenlerinden biridir bu. Dedektifler, küstah, bazen de yapay tavır ve tarzlarıyla, çevrelerine ve özellikle söz konusu "vakaya" dönük her türlü duygusal bağı ve katılımı kesinlikle işlevsiz kılar, ruhsuz, heyecansız, mantıklı bir figür gibi davranırlar (1997: 32).

Roloff ve SeeBlen, dedektiflerin karşılarında biraz komik polisler ihtiyacı duyduklarını belirtir; bu durum, anlatıya güldürü ögesini katar (1997: 192). Kara film, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından hâkim olan kültürel ve sosyal kargaşanın semptomatik bir sonucu olarak okunabilir. Bu filmlerle, Amerikan sineması içsel bir kapitalizm eleştirisi geliştirebildiğini gösterir (Frank, 2004). Osteen (2013), bu filmleri, kapitalizmin yarattığı açgözlülüğe karşı ahlaki ve ideolojik bir meydan okuma olarak görür. Kara filmler, Amerikan Rüyası'nın sorgulanmasında da işlevseldirler. Vivian Sobchack, *Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir American film Genres* adlı makalesinde kara filmin, ataerkil düzenin yeniden kazanılmasına ve savaştan dönen gazilerin kendilerini yeniden topluma dâhil etme ihtiyacına karşılık verdiğini söyler (1998: 131).

Bu görüşlerden farklı olarak Krutnik (2014), kara filmlerdeki atmosferi, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından hâkim olan kültürel ve sosyal kargaşanın semptomatik bir sonucu olarak tanımlamaz. Ona göre, bu filmlerdeki öyküleme biçimi, üslup ve kent atmosferi, iki savaş arası dönemin sert, şiddet dolu ucuz romanlarından alınmıştır (121). Kara filmler, İkinci Dünya Savaşı öncesinde gelişen bu korkuları, kötülüğün merkezi olarak *kenti* işaret ederek besler.

2. Bulgular ve Tartışma

2.1. Anadolu Leoparı Filminde Kent, Birey ve Suç

Filmin kahramanı Fikret, yılbaşı gecesi tatil olmasına rağmen çalıştığı Hayvanat Bahçesi'ne gider, gökyüzünde yılbaşı kutlaması için havai fişekler patlamaktadır. Hayvanat bahçesinin kapatılması ve eğlence merkezine dönüşmesi projesini yürüten politikacılar ve bürokratların baskısı karşısında hissettiği yalnızlık ve çaresizliğini Anadolu leoparına anlatır:

Sanki her şeyin dışına çıkmışım gibi, sanki her şey benim dışımda gerçekleşiyor gibi... İçinden bir şey geçip gidiyor, sanki tutamamaya yazgılıymışım gibi... Benim olmayan bir şey pis bir koku gibi geldi sindi üstüme, çıkmıyor. Hayatımı boşa harcadım, yetenekli, cesurdum... İnsanlığa kendime faydam dokunabilirdi. Oysa şimdi,

tıpkı senin gibi, sesimi çıkarmadan beni bekleyen sona razı kuyruğum altında başım köpek gibi yaşıyorum. Ölüyorum.

Filmdeki olaylar, Fikret'i leoparı öldürmeye sürükleyen psikolojik baskı üzerine kurulur. Filmin, kara polisiye tarafı katilin kim olduğunun bulunup bulunmayacağı geriliminde ilerler. Burada dedektif, savcıdır ve mesleğine özgü ruhsal ve zihinsel sorgulama yeteneği sayesinde ortaya koyduklarıyla gerilimi sağlar. Dedektif romanlarındaki gerilimin kaynaklarına benzer biçimde, filmdeki gerilim, katilin kim olduğu, cinayeti nasıl ve neden işlediğinden üretilir. Katilin kim olduğuna duyulan merak, yukarıdaki sahnenin ardından savcının tahminlerini kanıtama olasılığına kayar. Savcı, Fikret'in yaşamına ilişkin olgusal gerçeklerden sonuçlar üretir. Roloff ve SeeBlen'in klasik bir dedektifin tanımı filmdeki savcıya uygundur:

(...) genellikle sevimsiz, biraz küstah, yanına yaklaşılmaz biridir. Çoğu kez, dedektifin yanında, okur ile dedektif arasında aracı işlevi de gören, alçakgönüllü, sempatik bir ortalama insan bulunmasının nedenlerinden biridir bu. Dedektifler, küstah, bazen de yapay tavır ve tarzlarıyla, çevrelerine ve özellikle söz konusu "vakaya" dönük her türlü duygusal bağı ve katılımı kesinlikle işlevsiz kılar, ruhsuz, heyecansız, mantıklı bir figür gibi davranırlar (1997: 32).

Roloff ve SeeBlen, dedektiflerin karşılarında biraz komik polislere ihtiyaç duyduklarını belirtir; bu durum, anlatıya güldürü ögesini katar (1997: 192). Bu öge filmde inek çiftliği kurma hayali olan Emniyet amiri ile karşılanmaktadır. Emniyet amirinin içinde Fikret'in failliğine dair herhangi bir kuşku oluşmaz. Amir, kurmak istediği inek çiftliğiyle ilgili olarak ondan yardım bekler ancak leoparı arama çalışmaları sırasında kazara vurulur ve ölür. Anlatı, olayların gelişmesi sırasında izleyicinin sempati duyabileceği Herkül'ü suç zannından kurtarır. Bu andan sonra anlatı, savcının şüphelerini kanıtlayıp kanıtlayamayacağına yönelik merakı besler. Dedektif romanları açısından büyüleyici cinayet, iyilikseverliği ile tanınan bir kişi tarafından işlenebilir (Roloff ve SeeBlen, 1997: 23) düşüncesine paralel biçimde Fikret'in failliğini izleyiciye hissettirir.

Bununla birlikte anlatı, gerilim ve dedektif filmlerindeki yaygın anlatı özelliklerini bırakıp kara filmlerde olduğu gibi karakterlere yoğunlaşır. Bu noktada, kara filmlerin görsel biçime ve karakterlere yoğunlaşan yapısı ortaya çıkar. Fikret'in karakterine; kentsel aidiyetinin kırılmasına ve projenin yol açacağı yıkımın olası etkilerine verdiği tepkiler bağlamında odaklanılır. Fikret, toplumsal yaşamı parçalayan ve emeğe yabancılaşmayı artıran dönüşümle, soğuk ve bencil kent yaşamı içinde yüzleşmek zorunda kalır.

Ankara'daki dönüşüm; Fikret'in güvenli alanını yitirmesine, duygusal ve politik gerilim yaşamasına neden olmaktadır. Fikret'in güvenli alanı olan Ankara Hayvanat Bahçesi, Türkiye modernleşmesi bakımından stratejik bir önem taşımaktadır. Kurulduğu dönemde kendisini yeni rejimin bir parçası olarak görenler, çiftlik arazisini ziyaret ederler. (Kaçar, 2015: 164). AOÇ arazisini bir mekân-kurum olarak, modern yaşam tarzının ve Batılı düşüncenin sembolü olarak görülür (Acuner, 2020: 167). Kentli kimliğinin oluşturulmasında önem taşıyan Ankara Hayvanat Bahçesi ayrıca bilimsel araştırmaların yeri olarak da düşünülür. Ancak zamanla turizm alanında ilgi çekebilecek bir mekân olması planlanır.

Ankara Hayvanat Bahçesi ve AOÇ arazisi, filmin zaman ve mekân yaratımında kahramanın güvenli yuvasına, bir mekâna ait olma duygusuna gönderme yapmaktadır. Nitekim Fikret'in somut evine bakıldığında, mobilyaları sadedir, dekorasyon özensiz ve eski modadır. İç mekânlar, film noir türüne uygun biçimde kasvetlidir ve evden ziyade bir otel odasını andırmaktadır. Bu bağlamda, evin mahremiyeti ve güvenliği bu filmde kaybolmuştur. Fikret, lokanta, bar ve gösterişli bir konser alanında görüntülenir.

İşine bağlı Fikret, görevinde yirmi iki seneyi tamamlamak üzeredir. Savcı, Fikret'in, çevresinde sonsuz bir saygıyla karşılandığını belirtir. Fikret, tevazu içinde karşılık verir, bu ilginin abartıldığını, tüm bunların vazifesi olduğunu söyler. Tam bu noktada, kara filmin gerilimden ziyade karakterlerin özelliklerini ön plana çıkaran yapısı tekrar açığa çıkar. Fikret'in karakterini belirleyen ve eski eşi ve okul arkadaşı ile karşılık ilişkisi içinde kurulan özelliği sözcüklerle belirtilir. Savcı, "tevazu kibrin ikiz kardeşidir müdür bey" der. Suçluyu yakalamaya çalışan savcı, Fikret'i soruşturur. Leoparı öldüren kişinin Fikret olduğundan kuşkulandığıdır. Özelleştirme sürecinin ve Alaaddin'in Sihirli Lambası projesinin Fikret'in canını sıktığını vurgulayarak onu zan altında bırakır. Fikret, sırrını saklamak için bir manevra yapar ve zamana ayak uydurmak gerektiğini vurgular.

Anlatıda savcı aracılığıyla Fikret'in kibirli bir karakteri olduğuna yoğunlaşıldığı görülmektedir. Savcı, Fikret'i gözlemler ve onun tevazu görüntüsünün altındaki kibirli yapıya odaklanarak cinayeti çözmeye çalışır. Fikret'in mütevazı özellikler sergileyen kişiliğinin, derinlerdeki kibir duygusunun aşırı tevazu ile bastırılmasından kaynaklandığına yönelik eleştirileri vardır. Savcı tevazu ve kibir; kalp ve akıl gibi ikilikler içeren kavramlar üzerine düşünceler geliştirerek soruşturmayı ilerletir. Edward D. Hess ve Katherine Ludwig, alçakgönüllük ile tevazu kavramlarını birbirinden ayırır (2021: 82). Onlara göre alçakgönüllülük, övünç eksikliğidir. Sosyal bir ortamda, kendisine yöneltilen övgüleri o kadar da hak etmediğini söyleyerek geri çeviren alçakgönüllü bir birey, görünüşte kendisini yüceltmeyordur. Oysa genellikle bu kişiler, benliklerine aşırı odaklanan bir tavır geliştirmiştir. Bu paradoksal görüntüyü, tevazu genellikle alçakgönüllülüktür ancak

alçakgönüllülük her zaman tevazu anlamında görülmemelidir biçiminde açıklarlar.⁵ Kalp, duygusal bağ kurarak; akıl ise rasyonel ve rekabetçi düşünceleri analiz ederek verilen kararlar için sembolik olarak kullanılır. Savcının olayı çözdüğünü şu epigrafla anlatır: “Mevzuyu kafamla değil, kalbimle kavrayabildiğim için çok iyi biliyorum bu işi kimin yaptığını”.

Fikret'in etrafı, kibirli kişiler olan liseden dönem arkadaşı Nevzat, eski eşi ve şehrin belediye başkanınca örülmüştür. Projede yabancı sermayeye yardım eden Nevzat, Fikret'in liseden dönem arkadaşıdır. Nevzat'ın kibirli tavırları Fikret'i rahatsız eder. Filmin kibirle ilgili muhasebesinin başlangıcı da bu sahnedir. Bahçeyi satın almaları sonrasında Fikret'in emekli olup olmayacağını merak eden Nevzat, intihar eden bir arkadaşının oğlunu şirketlerine aldığını, isterse Fikret'i de onun yanına alabileceğini ifade eder.

Fikret için önemli bir kırılma noktası, yabancı yatırımcılarla yapılan görüşmedir. Bu sahne, bireyin mekânın yeniden üretiminden ve kapitalist sermayenin yeni geleneklerinden nasıl etkilendiğini anlamamızı sağlar. Fikret'in odasına bırakılan hediye onu kızdırır. Savcı Ahmet Kaymaz'ın karakterine ise, görüldüğü ilk sahnedeki repliklerinin konusu olan narkissus miti üzerinden yoğunlaşılır. Fikret, bahçıvan Rıza'dan yemekhanenin arkasındaki gölet civarındaki bataklık araziye, kafeslerden itibaren çiçekler dikmesini ister. Mevsime uygun olarak yetişebilecek çiçek, nergistir. Savcı Ahmet Kaymaz, narkissus mitini, oldukça teatral bir oyunculuk sergileyerek açıklar. Fikret ve emniyet müdürü olan polis de bir tiyatro izleyicisi gibi hareketsiz onu dinler.

Mitolojik öyküye göre kâhinler, narkissusa kendi yüzüne bakmazsa çok uzun yaşayacağını söyler. Eşi Zeus'u kendisini su perilerinden biriyle aldattığını düşünen Hera, bir gün korulara iner. Hera'nın geldiğini anlayan su perileri kaçar, bir tek Ekho kalır ortada. Zeus, Ekho'yu cezalandırır: Ekho, kendisinden önce kim konuştuysa onun son kelimesini tekrar edecektir. Ekho, aşık olduğu Narkissos'un peşinde dolaşırken, onun son sözcüklerini tekrar eder, Narkissos şaşırır ve kaçıp gider. Nymfeler, tanrılardan Narkissos'un cezalandırılmasını ister. Tanrılar, “başkalarını sevmeyen kendisini sevsin” diye buyurur. Narkissos bir gün, susayıp duru bir pınardan su içeceği sırada suda kendi yüzünü görür ve “başkaları benim yüzümden ne acılar çekmiş, şimdi anlıyorum; kendime olan sevgimle yanıyorum ben. Suda yansıyan bu güzelliğe nasıl erişebilirim? O güzelliği bırakamam da. Yalnız ölüm kurtarır beni” der. Böylelikle su kıyısında eriyip gider. Eridiği yerde yepyeni bir çiçek açar. Bu çiçeğin adına narkissos (nerkis) adı verilir (Evren, 1997: 9-10). Savcının bu öyküyü anlatmasının nedeni, Fikret'in narsistik kişilik özellikleri taşıdığından şüphelenmesi olarak düşünülebilir.⁶ Mütevazı özellikleri ile bilinen kişilerin aslında derinlerde taşıdıkları kibirli duyguları aşırı tevazu ile bastırmaya çalıştıkları da değerlendirilmektedir (Akhtar, 2014).

Savcı ile Fikret arasındaki iletişimin bir yönünü kibir ve tevazu konusu oluştururken diğer yönünü karar verme süreçlerinde etkin olarak gönderme yapılan kalp ve beyin karşıtlığı oluşturur. Bu noktada savcı, çocukluğuna dair bir hikâye anlatır. Bu hikâyede, babasının mezar kazıcısı olduğundan; devletin yaşadıkları kasabaya kocaman bir hastane yaptığından, başına da cevval, genç bir doktor getirdiğinden söz eder. Kasabada ölüm gerçekleşmeyince, açlık ve yokluktan zor günler geçirdiklerini ve kardeşiyle birlikte okuldan ayrıldıklarından söz eder. Hikâyeyi anlatmasının nedeni izleyici açısından bundan sonra netleşir. Bir gün bu doktor ortadan kaybolur. Savcı, “cin oldu yerin dibine girdi sanki, ne ölüsü ne dirisi. Hiçbiri. Velhasıl yeni bir doktor geldi, vadesi gelenler ölmeye başladı tekrar. Biz de okula döndük. Ben savcı oldum, kardeşim de doktor” diyerek leoparı öldürenin kim olduğunu çok iyi bildiğini açıklar. Çünkü mevzuyu kalbiyle kavrayabilmektedir. Savcıya göre, leoparın kaybolmasından, bu hikâyedeki mezar kazıcısı gibi konumlanabilecek biri sorumludur. Kara filmlerde dedektifin kişiliğine duyulan merak ve ilgi giderek arttırılır. Nitekim savcı, suçlunun kim olduğuna, onu ele veren tevazu duygusuyla bağlantı kurarak işaret eder. Bu da kara filmin dedektifin becerisine odaklanan yapısına uygundur.

2.2. Sessizlik Erdemi Kadına Yakıştır

Anadolu Leoparı'nda Fikret'in eski eşi Tezer, güçlü ve baskın bir karakter olmasına rağmen femme fatale'den daha çok kibirli ve görgüsüz bir şekilde resmedilir. Yılbaşı gecesi, Fikret'in kızı Leyla'nın konseri vardır. Kibirli tavırlarıyla sahneye giren eski eş, beyaz bir kürk manto giymektedir. Kızı Londra'ya gideceği için zarf içinde ona para verir. Fikret, “okuldan aramasalar, hiç haberim olmayacak” sözleriyle Tezer'e hayıflanır.

⁵ Max Scheler, Utanç ve Tevazu Duyguları (2021) adlı çalışmasında erdemlik taslama ile tevazuyu karşılaştırır. Ona göre, bu kavram utanç duygusunun cansız bir devamıdır. Muhafazakâr toplumlarda tevazudan bir sapma gerçekleşebilir. Bunun adı *erdemlik taslamadır* (2021: 35). Erdemlik taslama, utanç duygusundan arınmış ve artık herhangi bir şekilde utanma duygusu kalmamış kişilerin bir ifade biçimidir.

⁶ Anlatıldığı bu öykü bağlamında kibir, tevazu ve narsistik kişilik arasındaki bağlantıya değinilmesi gerekir. Masterson ve Lieberman (2017), çalışmalarında narsistik tipleri üç başlık altında incelemiştir. Bunlar; teşhirci narsistik kişilik bozukluğu, gizli narsistik kişilik bozukluğu ve değersizleştirici narsistik kişilik bozukluğudur. Turan'a göre “(a)nne ve babaları tarafından onaylanma, uygun düzeyde yüceltilme, özgüvenlerinin desteklenmesi gibi ihtiyaçların karşılanmadığı bireyler aşırı tevazu geliştirerek anne ve babayı idealleştirmekte ve yetişkinliklerinde de çocukluklarında idealleştirdiği anne baba figürlerinin yerine yine idealleştirebilecekleri kimseler aramaktadırlar. Teşhirci tipe göre duygularına daha iyi temas etmelerine rağmen hep başka bireylerin ya da grupların gölgesinde onların ‘mükemmelliklerinden’ pay alarak yaşamaktadırlar” (2022: 6).

Filmdeki esas kadın kahraman Gamze'nin sessizliği ise, geleneksel kültürdeki konumuyla ilgili olduğu kadar Fikret'e duyduğu hayranlığı gizleme amaçlı da olabilir. Gamze'nin sessizliğinde içsel olarak Fikret'e duyduğu hayranlık yankılanır. Fikret'e yardım ederek ilk kez eyleme geçer. Polisi uyarmayı reddetmesi, konuşulmayan bir suç ortaklığı ve destek anlamına gelir.

Gamze'nin sessizliği klasik olarak *kadınsı* bir anlama sahiptir, çünkü o iyi bir dinleyicidir. Sessiz alıcılığı sayesinde, kadınların sözleri nihayet duyulur ve meşrulaştırılır. Kadınların sessiz konumlarıyla ilgili değerlendirmesinde Lakoff, kadınların davranışlarına yöneltilen yaygın bir eleştiriyi sorgular. Bu eleştiri, kadınların çoğu zaman, kibirli ve bencil oldukları; yalnızca görünüşleriyle ve başkalarının onları nasıl gördüğüyle ilgilendikleri ile ilgilidir. Ona göre, aslında ben-merkezci olan erkeklerdir ve kadınların görünüşteki kibirleri yanıltıcıdır. Kadınların toplumdaki itibarları, genellikle, başkaları üzerinde bıraktıkları izlenime, başkalarının onları nasıl gördüğüne bağlıdır. Kadınlar, itibarlarını korumak için dekoratif giyinmeli, çekici görünmeli ve uyumlu olmalıdır (1973, s. 62). Başkalarının gözünde yalnızca bir yansıma olarak var olmaya zorlanmak, dış görünüşe, konuşmaya ve görgü kurallarına aşırı derecede dikkat edilmesine yol açar. Kadınlar kendileri adına davranamaz çünkü başkaları için çaba sarf etmek onlara kendileri adına izin verilen tek şeydir. Böylelikle kadınlar, kendilerini bir kimlikten yoksun bırakırlar. Lakoff'a göre, ben-merkezcilik erkeklerde daha yaygındır ve hoşgörülle karşılanır. Ancak kadınlar, ben-merkezci ve kibir özelliklerini taşımaya eğilimli yetiştirilmedikleri için bu alanda başarılı değillerdir (1973: 63).

Yüz yüze karşılaşmada konuşmaya hâkim olan konuşmayı başlatır, denetler ve sonlandırır. Erkeğin ses tonu ve grameri bu alanda etkilidir (Scott, 1995: 58). Kadınlar, cümlelerini tamamlamadan önce bir onaylatma sorusu olarak "öyle değil mi?" ifadesini daha fazla kullanır (Lakoff, 1973). Sessizlik kadar ürkeklik de Gamze'nin özelliklerindedir. Ürkeklik, insanın düşüncelerini ve niyetlerini başkalarına açmasını kaygıları nedeniyle engelleyen bir niteliktir. Ürkek kişi aynı zamanda, en derindeki kaygılarının ortaya çıkmasından utanç duyar. Kendini ifade edemeyen çekingen kişinin, başkaları tarafından eleştirileceğine yönelik kaygıları artarsa gözü iyice korkar ve mahcup olma korkusu ortaya çıkar. Mahcubiyet duyan kişi, ellerini ve ayaklarını nereye koyacağını bilemez, teyakkuz halindedir. Bu duygular, motorsal süreci ve düşünmeyi kesintiye uğratar. Mahcup insan, sohbet ettiği kişileri taklit etmeye çalışarak kendisine döner (Scheler, 2021: 30). Gamze için önemli bir kırılma anı, Fikret'in lise arkadaşları ile bir araya geldiği akşam yaşanır. Korkak ve mahcup bir biçimde "siz nasıl uygun görürseniz, müdür Bey" gibi onay cümleleri sarfederken Fikret tarafından uyarılır. Artık müdür bey yerine Fikret denmesi istenir. İlk kez gülümser ve kahkaha atar. Toplantıda insanlara kabin memuru olduğunu ifade ederek kimliğini de gizleyen oyunbaz bir hâle bürünür.

Olay örgüsünün ilerlemesinde Gamze'nin işbirlikçi bir rolü vardır. Faili bilmektedir ancak sessiz kalmaktadır. Gamze'nin kamera kayıtlarını, amonyakla sildiği ortaya çıkar. Fikret için görünür olması, onu koruma altına almasıyla gerçekleşir. Kendini feda etmeye alışık görünen Gamze'nin Fikret'in bakışının nesnesi olması vapurdaki sahnede gerçekleşir. Gamze'nin vapurdan dışarıya, martılara baktığı sahnede Fikret'in ona bakışında Gamze'ye yönelik takdir ve sevinç duygusu hissedilir. Sahnede bağlanmış halat ile martılar arasında bir tezatlık vardır. Fikret, "insan kendi yakınına göremiyor, hep uzaklarda arıyor ihtiyacı olanı" der ve Gamze'ye gözleri ışıdayarak bakar. Bakıştaki farklılık tekniğin olanaklarıyla hissettirilir. Bu noktadan sonra ilişkilerinde bir değişim yaşanır. *Arka Pencere'de* (Rear Window, Hitchcock, 1965) Lisa'nın Jeffries tarafından arzulanan bir kadına dönüşmesi, Jeffries'in dürbünüyle baktığı yöne gitmesi sonucunda olur. Bu yöndeki hayati tehlikeye rağmen Lisa, artık Jeffries'in bakışının nesnesidir. Jeffries, daha önce Lisa'yı fark etmez. Mulvey'in belirttiği gibi, "(n)e zaman ki Lisa, onun odasıyla karşıki bina arasındaki engeli aşar, işte o zaman ilişkileri erotik olarak yeniden doğar. Jeffries Lisa'yı yalnızca dürbünüyle uzak, anlam dolu bir imge olarak gözetlemekle kalmaz, aynı zamanda onu, tehlikeli bir adam tarafından açığa çıkarılan ve cezayla tehdit edilen, suçlu bir davetsiz misafir olarak görür ve bu yüzden sonunda onu kurtarır" (2008: 251). Gözetlenen yönde ve tehlike altında yer almakla, erkek kahramanın arzuladığı kadına dönüşme, Lisa'nın giyim tarzındaki değişimle birlikte tamamlanır. Lisa gibi Gamze de, tehlike altında yer alması ve işbirliği içinde davranması sonrasında görünebilir.

Anlatıdaki asıl kadın karakter Gamze, oldukça sessiz biridir. Sinemada kadınların sessizliği *Piyano* (The Piano, 1993, Jane Campion) filminden beri önemli bir inceleme konusu olmuştur. Kadınların sessizliği ve konuşma pratikleri konusunda çeşitli kuramsal yaklaşımlar bulunmaktadır. Öztürk ve Tural (2001) buna, "sessizlik erdemi" adını vermektedir. Bu erdemin taşıyıcısı olan kadınlar, yasanın dilini kuran eril dünyada söz dinleyen bireyler olarak var olurlar. Sinema sahnesindeki geleneksel kadın imgelerinden farklı bir kahraman çizen *Piyano* filmi, kadının suskunluğunu eril dünyanın kodlarına karşı bir direniş pratiği olarak ele alır. Öztürk ve Tural'ın çalışmasında göre, *Piyano* ve *Eşkiya'da* (Yavuz Turgul, 1996) kadın kahraman sevmediği kocasını sessizliği ile cezalandırır. *Kutsal* (Kadosh, Amos Gitai, 1999) filminde, eşinin baskıları nedeniyle yeniden evlenmek zorunda kalmasıyla kadın susar. *Sürü'de* (Y. Güney, Z. Ökten, 1979) Berivan, aşiret, kan davası ve erkekler arasında aşağılandığı için sessizliği seçer. Anne olamamak bu kadınları üzer ve anlatı kadınların ölümüne yönlendirilir. *Persona'da* (Persona, I. Bergman, 1965) kadın, anne ve eş kimliğini sorgular ancak anlatının merkezinde yer alamaz. Öztürk'e ve Tural'a göre, kadın yönetmenlerin filmlerinde sessiz

kadınlar ya istediklerini elde eder, ya eril dilin baskısına bu yolla direnir ya da diğer kadınlar için itici güç olurlar (2001: 122-123).

König, aynı dili konuşan kadınların ve erkeklerin dil kullanımındaki farklılıkları incelediği yazısında, az konuşmanın başarılı bir kadının davranışı olarak; etkili konuşmanın ise erkekler için başarılı bulunan bir davranış biçimi olduğundan söz eder. İki cinsin farklı konuşma kurallarına sahip olması farklı biçimde toplumsallaşmalarının sonucudur (1992: 29). Erkekler için konuşma, hiyerarşik düzende bir amaca ulaşma, üst konuma ulaşma veya buldukları konumu korumak için bir araçtır. Bu nedenle bilgi ve becerilerini konuşarak göstermeye çalışırlar. Kamusal alanda sözel becerileri kullanan erkekler dikkat çekicidir; kadınlar ise özel alanda konuşmayı tercih ederler (König, 1992: 34). Spender, erkeklerin yanındayken kadınların susmasının beklendiğini iddia eder. Çalışmalarında kadınların daha az konuşmalar dahi erkeklerden daha çok konuştukları izlenimi olduğunu belirlemiştir. Kadınların, sessiz dinleyiciler olarak söylenenleri onaylamasının ve erkeklerin sözlerine ilgi göstermelerinin beklendiğini ifade eder (1990'dan aktaran König, 1992: 29).

Lakoff, kız çocuklarının erkek çocukları gibi kaba konuşması durumunda dışlanacakları, azarlanacakları ve alay edilecekleri tehdidi altında olduklarını belirtir. Ona göre, bunlar toplumun kız çocuğunu belirli sınırlar içinde tutmasının yollarıdır. Toplumsallaşma sürecinde kız çocukları yaşadıkları nedeniyle, konuşamadıkları ya da kendilerini güçlü bir şekilde ifade edemedikleri gerekçesiyle suçlanırlar. Sonuçta bir kız çocuğu, hanımefendi gibi konuşmayı reddederse alay konusu olacak kadınsı olmadığı gerekçesiyle eleştirilecek; bu tür kalıpları öğrenirse, net düşünemediği ve ciddi tartışmaların içinde yer alamadığı için alay edilecektir. Her iki seçenek de acı vericidir (1973: 48). Kara filmlerde genellikle finansal ve cinsel özgürlüklerini kazanmış güçlü kadınların varlığından söz edilir. Oysa Gamze, kendi güvenliğini tehlikeye atarak Fikret'e yardımcı olmuş femme fatale bir karakterden ziyade destekleyici ve geri planda resmedilmiştir.

Sonuç ve Değerlendirme

Kara film kelimesi sinemasal bir anlatım biçimini ifade eder. Bu anlatım biçimini, parçalanmış kentsel deneyimden ve güvencesiz yaşamsal koşullarından doğan kaygının anlatımı olarak okumak ve farklı coğrafyalarda bu kaygının yansımalarını açıklamaya çalışmak verimli bir alanı karşımıza çıkarır. Yönetmen Emre Kayış *Anadolu Leoparı* adlı filmde, modern yaşam içinde yerinden edilmiş toplumsal ve kültürel ilişkilerin sebep olduğu aidiyet krizi, yalnızlık, huzursuzluk ve tepkisizlik ile tehdit altındaki yerel mekânlar ve yabancılaştığımız ev hayatına odaklanmaktadır. Filmin, kara film ile ilişkisi; suçlu, kurban, dedektif unsurlarını barındıran anlatı yapısı ve kent mimarisine ilişkin güncel sorunları ele almasıyla ortaya çıkar. Bu çalışma, film noir ile ilişkilendirilecek her yeni filmin bu türe yeni unsurlar katabileceği ve bazılarını da dışlayabileceğini kabul edip araştırma konusuna yaklaşılarak anlatıdaki polisiye/gerilim unsurların yaratılmasına ve kadın karaktere odaklanarak geliştirilmiştir. Film, kahramanın kentsel dönüşüm ve aidiyet krizi nedeniyle yaşadığı sıkıntıyı ve acıyı, bir hayvanı öldürmesiyle bağlamaktadır. Anlatının kara film ile ilişkilendirilebilecek özellikleri katilin kim olduğu ve bulunup bulunamayacağına sezilse de olayı soruşturan savcının anlattığı hikâyeler daha ilginç kılınmaktadır. Kadın kahraman ise geleneksel temsillere benzer biçimde sessiz, dinleyici konumda ve erkek kahramana hayranlık içinde resmedilir. Görünür olabilmesi için suç ortaklığına girmesi gerekir. Dolayısıyla kara filmlerde bulunan femme fatale kadınlardan oldukça farklı biçimde, hayran olduğu erkek için çaba sarfederek mutlu olabilir. Kadınlar kendileri adına davranamaz çünkü başkaları için çaba sarf etmek onlara kendileri adına izin verilen tek şeydir.

Kaynakça

- Akhtar, S. (2014). *Acının Kaynakları*, çev. E. O. Gezmiş, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Aristoteles (1998). *Nikomakhos'a Etik*, çev. S. Babür, Ankara: Ayraç.
- Arka Pencere (*Rear Window*, A. Hitchcock, 1965.) [FİLM].
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana. Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, çev. C. Soydemir, İstanbul: Ayrıntı.
- Bould, M. (2005). *Film Noir. From Berlin to Sin City*. New York: Wallflower.
- Bould, M., Glitre, K., ve Tuck, G. (Eds.). (2009). *Neo-noir*. Columbia University.
- Chandler, R. (2002). "An Essay", *The Simple Art of Murder*, New York: Random House. 1-18.
- Dimendberg, E. (2004). *Film Noir and the Space of Modernity*, Harvard University.
- Douglas, K. (2011). *Neo-noir Filmler*, çev. S. Serezli, İstanbul: Kalkedon.

- Eşkiya (Y. Turgul, 1996) [FİLM].
- Evren, Cüneyt (1997). *Narsisizm*, İstanbul: BDS.
- Fay J. ve Nieland, J. (2014). *Kara Film*, çev. A. N. Kaniyaş, İstanbul: Kolektif Kitap.
- Fischer, L. (1989). *Shot/Coountershot: Film Tradition and Women's Cinema*. New Jersey: Princeton University.
- Glendhill, C. (2012). Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism. *Women in Film Noir*. (ed.) Ann Kaplan. London: British Film Institute, 20-34.
- Harvey, D. (2008). *Umut Mekânları*, çev. Z. Gambetti, İstanbul: Metis.
- Harvey, D. (2009). *Sosyal Adalet ve Şehir*, çev. M. Moralı, İstanbul: Metis.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*, çev. U. Kutay ve Metin Çavuş, İstanbul: Es.
- Hess, E. D. ve Ludwig, K. (2021). *Tevazu*, çev. Z. Baykul, İstanbul: Albaraka.
- Hillier, J. ve Philips, A. (2009). *100 Film Noirs*. New York: Bloomsbury Academic.
- İrızık, S. (2001). "Önsöz". *Karnavaldan Romana. Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, İstanbul: Ayrıntı, 7-32.
- Kailasam, V. (2017). Framing the neo-noir in contemporary Tamil Cinema: Masculinity and modernity in Tamil Nadu. *South Asian Popular Culture*, 15(1), 23-39.
- Kaplan, A. E. (2012) *Women in Film Noir*. Ed, E. Ann Kaplan, London: Palgrave Macmillan.
- König, G. Ç. (1992). Dil ve Cins: Kadın ve Erkeklerin Dil Kullanımı. *Dilbilim Araştırmaları*. 25-36.
- Kutsal (A. Gitai, 1999) [FİLM].
- Lakoff, R. (1973). Language and Woman's Place. *Language in Society*, Vol. 2, No. 1, pp. 45-80.
- Masterson, J. F. ve Lieberman, A. R. (2017). *Terapistler İçin Kişilik Bozuklukları Rehberi (2 b.)*, çev. T. Özaakkaş ve M. Benveniste, İstanbul: Psikoterapi Enstitüsü Eğitim.
- Mulvey, L. (2008). Görsel Haz ve Anlatı Sineması, çev. N. Abisel, *Sinema Tarih/Kuram/Eleştiri*. der, S. Büker ve G. Topçu, Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, 235-256.
- Osteen, Mark (2013). *Nightmare Alley: Film Noir and the American Dream*, Maryland: John Hopkins University.
- Öztürk, S. R. ve Tural, N. (2001). Sinemada Kadın Karakterlerin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir mi? *Gazi Üniversitesi İletişim Dergisi*.10: 101- 126.
- Persona* (I. Bergman, 1965) [FİLM].
- Piyano* (J. Campion, 1993) [FİLM].
- Roloff ve SeeBlen (1997). *Cinayet Sineması. Polisiye Sinemanın Tarihi ve Mitolojisi*, çev. Süheyla Kaya, İstanbul: Alan.
- Scheler, M. (2021). *Utanç ve Tevazu Duyguları*, çev. E. Arun, İstanbul: Pinhan.
- Sobchack, V. (1998). "Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir". *Refiguring American Film Genres: Theory and History*, edited by Nick Browne, Berkeley: University of California Press, 1998, pp. 129-170.
- Spender, D. (1985). *Man-Made Language*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Sürü* (Y. Güney, Z. Ökten, 1979) [FİLM].
- Teo, S. (2014). Darker than dark: Film Noir in its asian contexts. *International Noir*, 136-54.
- Turan, K. (2022). Narsisistik Kişilik Bozukluğu ve Psikodinamik Alt Tipleri. *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, Sayı 5, s. 1-9.
- Yücel, E. ve Arslantürk, G. (2019). "Kendini Unutmak: Psikoloji Araştırmalarında Tevazu", *Psikoloji Çalışmaları*, Sayı 39 (1), s. 209-243.

Extended Abstract

Aim and Scope

This study examines the thematic and iconographic features of the movie *Anatolian Leopard* (2021, Emre Kayış) that can be connected to film noir. Psychological tension between detective and criminal, which are the three basic narrative features specific to the film noir genre; The reflections of the interest in urban spaces specific to the period in which the film noir genre emerged and the existence of the femme fatale character are examined. *Anatolian Leopard* begins with the project of building an entertainment center in place of the Zoo in Ankara. Zoo director Fikret is against this project, but he has no authority to intervene. The investigation that developed as a result of the killing of the Anatolian leopard, one of the most valuable animals of the Zoo, bears the signs of the structure of the detective-criminal relationship of the film noir genre. The approach of the prosecutor conducting the investigation to the suspect, whom he sees as innocent and victimized, without making an essentialist judgment as good or bad; It creates a contrast with Fikret's crisis of belonging and helpless anger; The thriller in question is handled within the dark atmosphere of the film noir genre.

Methods

This study discusses the characteristics of noir films under three basic headings. In films noir, the current cultural concerns of the period are expressed in a cinematic time space; Dark spaces, a sensitive narrative about the architectural texture of the city, the hero's spiritual disappointment and misdirected anger find a place in the films. Film noir is associated with a spiritual state as well as a series of formal signs. The fears of the hero of film noir about the city he lives in, his lack of belonging to a warm and friendly home, and the strong symbolic features of the femme fatale character in the films are emphasized as the characteristics of the genre in many studies. Under these three headings, the thematic and cinematic features of the film are analyzed.

Findings

The film offers a critical approach to the demolition and reconstruction processes of the capital Ankara, from the heart of Turkey's long-term urban transformation story. Ankara and the Zoo represent an important geography in terms of Turkey's desire for modernization and Westernization. In this context, the film identifies Atatürk Forest Farm, one of the representation spaces that was subjected to demolition-construction processes with neoliberal policies after 2000, as the main conflict venue. The relationship of the female protagonist, Gamze, with the male protagonist is depicted through silence and admiration, similar to traditional representations. This narrative is not compatible with the female character of the film noir genre. She has a supportive and relatively passive character, rather than the femme fatale image of film noir that seduces and leads to crime. Gamze, who can only be noticed by the man she likes by taking risks for him, becomes visible to Fikret only when she takes risks and acts in cooperation in the film, which deals with modernity and urban problems in a dark (noir) atmosphere. Director focuses on the crisis of belonging caused by social and cultural relations displaced in modern life, loneliness, restlessness and unresponsiveness, local places that are threatened and home life from which we are alienated.

Conclusion

The film's relationship with film noir; It emerges with its narrative structure, which includes criminal, victim and detective elements, and its addressing of current problems related to urban architecture. This study was developed by approaching the subject of research by accepting that every new film associated with film noir may add new elements to this genre and exclude some, focusing on the creation of detective/thriller elements in the narrative and the female character. The film connects the distress and pain the protagonist experiences due to urban transformation and the crisis of belonging with killing an animal. Although the features of the narrative that can be associated with film noir are perceived in terms of who the murderer is and whether he can be found, the stories told by the prosecutor investigating the incident are made more interesting. The female hero, on the other hand, is depicted in a silent, listening position and in admiration for the male hero, similar to traditional representations. In order to be visible, he must be complicit.