



## KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNE ELEŞTİREL BİR BAKIŞ: KAHİRE’İN MOR GÜLÜ ÖRNEĞİ

### A CRITICAL PERSPECTIVE ON THE CULTURE INDUSTRY: THE CASE OF PURPLE ROSE OF CAIRO

Gizem ŞİMŞEK KAYA<sup>1</sup>



ORCID: G.Ş.K. 0000-0001-7514-9828

Corresponding author/Sorumlu yazar:

<sup>1</sup> Gizem Şimşek Kaya

İstanbul Kültür University, Türkiye

E-mail/E-posta: g.simsek@iku.edu.tr

Received/Geliş tarihi: 02.07.2024

Benzerlik Oranı/Similarity Ratio: %8

Revision Requested/Revizyon talebi:

11.08.2024

Last revision received/Son revizyon teslimi:

24.08.2024

Accepted/Kabul tarihi: 18.09.2024

**Etik Kurul İzni/ Ethics Committee Permission:**

There is no element in the study that requires ethics committee approval. / Çalışmada etik kurul onayı gerektiren bir unsur bulunmamaktadır.

**Citation/Atf:** Şimşek Kaya, G. (2024). Kültür Endüstrisine Eleştirel Bir Bakış: Kahire'nin Mor Güülü Örneği. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 14 (4), 826-839. <https://doi.org/10.7456/tojdac.1509463>

#### Öz

Sinema başlangıçta gündelik hayatın içinden olayları beyaz perdeye yansıtırken, insanlar üzerindeki etkilerinin fark edilmesiyle birlikte ideolojik bir kitle iletişim aracına dönüşmüştür. Toplumların sinemayı etkilemesinden daha fazla egemen güçlerin toplumlara etkilemesini sağlayan bir araç haline gelen sinema, bu gücünü kullanırken sanat dalı olmaya da devam etmektedir. Bu çalışmada Woody Allen'ın Kahire'nin Mor Güülü (1985) adlı filmindeki ana karakter Cecilia'nın içerisinde bulunduğu 1930'lu yıllardaki Amerika'nın toplumsal hayatında yaşadıkları ve filmin içerisine serpiştirilmiş olan ideolojik söylemler incelenecektir. Yöntem olarak eleştirel söylem analizinin kullanıldığı bu çalışmada sinemanın kültür endüstrisinin büyük bir parçası olmasından hareketle, sinema ve sinemanın izleyiciler üzerindeki etkilerinden bahsedilecek, ardından filmin baş kahramanı olan Cecilia karakterinin gerçekliğini ve sinemaya bağlanmasına neden olan yani Cecilia'nın yaşamının gerçekliğini yapılandıran tarihsel, kültürel, ekonomik ve sosyal koşullar açıklanarak eleştirel söylem üzerinden incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Kahire'nin Mor Güülü, Eleştirel Söylem Analizi, Kültür Endüstrisi, Fantezi, Sinema.

#### Abstract

Initially, cinema projected events from everyday life onto the silver screen, but as its effects on people became apparent, it evolved into an ideological mass communication tool. Cinema, which has become a means for dominant powers to influence societies more than societies influence cinema, continues to function as an art form while wielding this power. This study will examine the experiences of the main character Cecilia within the societal context of 1930s America in Woody Allen's The Purple Rose of Cairo (1985), as well as the ideological discourses embedded within the film. Employing critical discourse analysis as the method, this study will discuss the role of cinema as a significant part of the culture industry and its impact on audiences. Subsequently, the historical, cultural, economic, and social conditions that shape Cecilia's reality and lead to her attachment to cinema will be explained and analyzed through a critical discourse lens.

**Keywords:** The Purple Rose of Cairo, Critical Discourse Analysis, Culture Industry, Fantasy, Cinema.



## GİRİŞ

Sinema öncelikle insanları eğlendirme amacıyla ortaya çıkan, sonrasında ise sanat dalı ve endüstri haline dönüşen bir kavramdır. İlk dönemlerini gerçekliği peliküle kaydederek başlayan sinema, zaman içerisinde öykü anlatmaya başlamasıyla sanata dönüşmüş, Hollywood'un ana akım sinema olarak endüstrileşmesiyle birlikte de bir sanayi haline gelmiştir. Toplumu kayıt altına alarak başlayan sinemanın serüveni; öykü anlatmaya başlamasıyla toplumu yansıtan, endüstri haline geldikten sonra ise ideolojileri yansıtmak adına kullanılan bir araç haline dönüşmüştür.

Sinema, ilk kullanıldığı zamanlarda salt bir teknik buluş ve hareketli görüntüleri yakalayan araç durumundan toplumları peşinden sürükleyen bir konuma gelmiştir. Bugün ise sinema; geniş kitlelere seslenebilen bir kitle iletişim aracı, yüksek getiri potansiyeli taşıyan ticari bir meta, kullanılan teknik ekipman ve farklı iş bölümlerinde istihdam sağladığı çalışanlarıyla ileri düzey bir endüstri konumundadır. Sinemanın en önemli özelliği; tüm sanat dallarını içinde barındıran bir sanat dalı olmasıdır. Sinema, hayatın somut ve soyut olgularını kendine özgü yöntemlerle yeniden kurgulayarak yaşamdaki anlamı, güzellikleri hissettiren, kötülükleri, çirkinlikleri ve tezatları çarpıcı biçimde dile getiren bir sanat formu durumundadır (Kuyucak Esen, 2019).

Diğer sanat dallarına kıyasla yeni bir sanat dalı olmakla birlikte icadından kısa bir süre sonra sinemanın bireyleri ve toplumları etkileme gücü fark edilmiştir. Kitleleri peşinden sürükleme, dönüştürme potansiyeline sahip olan sinema bu bağlamda ABD başta olmak üzere gelişmiş ülkelerde kısa zamanda büyük bir endüstri haline gelmiştir. Endüstrileşen sinema ekonomik getirisiyle zaman içinde devasa film şirketlerini ortaya çıkarmıştır. Sinemanın kazandığı bu popülerlik doğal olarak onu toplumsal fenomenlerle ilişki içine sokmuş; böylece sinema endüstriyel, teknik ve sanatsal özellikleriyle toplumun bütün kesimini etkileyen bir yapıya bürünmüştür. Bu bağlamda sinema zaman içerisinde toplumsal bir olgu haline gelmiştir.

Sinema, içinde izleyicilerin üzerinde etkili olan ve kamuoyu oluşturmak için yapılmış siyasal unsurlar taşımaktadır. İzleyiciler bu unsurlardan dolayı veya doğrudan etkilenebilmektedir. Sinema seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri sürmekte, bunu yaparken de seyirciyi belli bir konuma ya da bakış açısına telkin etmektedir (Güçhan, 1999).

Sinema, başlangıcından itibaren kadınların kolayca katılabileceği ortak eğlence alanı ve ortak kamusal alan haline gelmiştir. Bu bağlamda sinema, kadın ve erkeğin eşit olarak yararlanabildikleri, ataerkil bir alan oluşturmayan ancak içerisinde ideolojik olarak öykülemeleriyle ataerkil ideolojiye hizmet de edebilen bir araç durumundadır. Buna ek olarak, yirminci yüzyılın başındaki ortam olarak sinema ve yedinci sanat da kamusal alanın yeniden tanımlanmasına neden olmuştur. Klasik algıda “*kamusal alan*”; halkın sorunlarının, ihtiyaçlarının ve sorumluluklarının tartışıldığı, planlandığı, kararlaştırıldığı, çözüldüğü ve sonunda bir “*kamuoyu*” olarak oluştuğu bir alanı tanımlamaktadır. Sinema ise yönetmeninden senaristine değin öykülemenin içerisinde yer alan kişilerin ideolojileri doğrultusunda oluşturulduğu için halkın duygu ve düşüncelerini yansıttığı gibi, filmlerden yansıtılan ideolojiler de izleyiciler tarafından alımlanabilmektedir (Demiray, 2015). Bu bağlamda izleyiciler izledikleri filmler üzerinden hayatlarını şekillendirebildikleri gibi filmler de hayatın içerisinde gündelik sorunları gösteren bir araç konumunda kullanılabilmektedir.

Çalışmanın konusu olan *The Purple Rose of Cairo* (Allen, 1985) filminde baş karakterin bir kamusal alan olan sinema salonuna giderek, hayaller dünyası olarak bilinen sinemaya kaçışı sırasında, hayal ile gerçeğin yer değiştirmesi ve filmde yer alan karakterin canlanarak seyirci konumundaki kadımla aşk yaşaması üzerine kurulmuştur. Bu çalışmada kültür endüstrisinin durumu, ana akım sinemanın vermekte olduğu ataerkil ideolojinin kullanımı üzerinden eleştirel söylem analizi ile incelenmiştir. 1985 yapımı olan bu filmin seçilmesinin nedeni, Başak Demiray'ın kadın sinema seyirciliği ile gerçek-fantezi dillemması üzerinden incelediği “*Fantasy Asks: Where the Reality Ends?*” makalesi ve sinoptikon gibi kavramlar özelinde yazılan makaleler içerisinde değinilmesi dışında, ülkemizde bu filme dair herhangi bir akademik inceleme yapılmamış olmasıdır. Bu bağlamda toplum, kadına bakış, kültür endüstrisi üzerinden filmin incelenmesine karar verilmiştir.

Bu çalışmada sinema ve 30'lu yılların Amerika'sındaki gündelik hayat arasındaki ilişki ortaya konulmaya çalışılmış; dönemin siyasal ve toplumsal yapısı *Kahire'nin Mor Gülü* filmindeki söylemler üzerinden çözümlenmiştir. Bu araştırmada yöntem olarak eleştirel söylem analizi seçilmiştir. Eleştirel söylem analizi, tarihsel olması ve betimsellikten uzak olmasıyla birlikte ideolojinin oluşturulmasına yönelik ilgiyi ön plana çıkarması bağlamında diğer söylem türlerinden ayrılmaktadır. Eleştirel söylem çözümlemesi, söylemin ardındaki ideolojiyi dilbilim temelinde ortaya çıkarma yöntemidir (Vardar, 1998). Bahsi geçen teknikte, verili tarihsel döneme ait toplumsal ve kültürel yapılar, ilişkiler ve süreçler arasında bulunan nedensellik ve belirleyicilik gibi bağlantıları açığa çıkarmak amaçlanmaktadır. Bu bağlamda ideoloji, güç ve toplumsal bakış açısı gibi kavramlar da doğrudan sürece ortak olmaktadır.

## THE PURPLE ROSE OF CAIRO



Şekil 1. The Purple Rose of Cairo filminin afişi (IMDB, n.d.)

**Yapım :** 1985, ABD , 84 dk.

**Yönetmen :** Woody Allen

**Senaryo :** Woody Allen

**Görüntü Yönetmeni :** Gordon Willis

**Müzik :** Dick Hyman

**Oyuncular :** Mia Farrow, Jeff Daniels, Danny Aiello, Edward Herrmann, John Wood, Deborah Rush, Van Johnson, Zoe Caldwell, Eugene Anthony

### Filmin Konusu

1930'lu yılların ortalarında ABD'deki 'büyük ekonomik buhran' tüm ağırlığıyla hüküm sürerken New Jersey'in küçük bir kentinde bir lokantada garson olarak çalışan Cecilia geleceği olmayan işinden ve kaba saba bir insan olan işsiz ve alkolik kocasından bunalmış, çaresizce sığınacağı bir şeyler aramaktadır. Buhran yıllarında birçoklarının yaptığı gibi o da gerçeklerden kaçmak, bir süreliğine de olsa hayal dünyasına dalıp mutlu olmak için fırsat buldukça kendini sinemanın loş salonuna atar. Bir karabasana benzeyen yaşantısına ancak bu şekilde katlanabilmektedir. Bir gün 'Kahirenin Mor Gülü' adlı bir filmi beşinci kez izlerken garip bir şey olur, filmin baş oyuncusu olan Tom Baxter seyircilerin arasındaki Cecilia'ya dönerek 'Bunca kez geldiğine göre filmi çok sevmiş olmalısın' diyerek perdeden çıkıp salona atlayıverir ve filmdeki rol arkadaşlarının bütün itirazlarına rağmen filme geri dönmeyi reddeder. Filmde havalı kaşif bir arkeoloğu canlandıran Tom Baxter ve gerçek dünyadaki hayranı olan Cecilia birlikte şehri gezerler ve birbirlerine aşık olurlar. Ortadaki tek sorun Tom'un gerçek olmamasıdır. Tom'un yokluğunda perdedeki siyah beyaz film kesintisiz olarak devam etmektedir, ancak filmin diğer oyuncularını Tom olmadan konuyu toparlayamazlar ve sürekli olarak kendi aralarında tartışırlar. Film yapan şirket de paniktedir, zira başka sinemalarda gösterilen filmlerdeki diğer Tom Baxter'lar da perdeden çıkmaya çalışmaktadırlar. Çaresiz kalan film şirketi yetkilileri filmde Tom Baxter'ı canlandıran Gil Shepherd'ı bulurlar ve durumu kurtarması için Cecilia'nın yaşadığı kente gönderirler.

### **Kahire'nin Mor Gülü'nü Koklamak**

1929 yılında yaşanan büyük ekonomik kriz Amerika başta olmak üzere sanayileşmiş toplumları vurmuş, fabrikalar kapanmış ve birçok kişi bu yüzden işsiz kalmış, tarlalar sürülemedi ve işsizlik tüm Amerika'ya hâkim olmuştur. Bu dönemde kadınlar, erkeklerin I. Dünya Savaşı nedeniyle savaşa gitmeleriyle başladıkları çalışma yaşamlarına devam etmişler; yaşamlarındaki tek mutluluk kaynakları da sanayi haline dönüşmüş filmlerin oynatıldığı sinemalara gitmek olmuştur (Temizer, 2019).

Ev kadını sinemanın karanlığında onu toplumla biraz daha bütünleştirmeyi öngören filmlere rağmen, tıpkı ev ve dinlenince denen şeylerin var olduğu günlerde pencereden dışarıyı seyrettiği gibi, başkalarının denetlenmeden birkaç saat geçireceği bir sığınak bulmuştur. Büyük kentlerdeki işsizler ise sıcaklığın kontrol edilebildiği bu mekânları yazın serinlik, kışın ise sıcaklık için tercih etmiştir (Adorno, 2009). Hiç şüphe yok ki, benzer bir reaksiyon farklı yaklaşımlarla hâlâ devam etmektedir. Günümüzde bile insanlar akın akın başkalarının yaşamına öykünmek için sinemalara koşmaktadır. Kusursuz, bir başka deyişle mükemmel insanların ve adaletin var olduğu o hayali dünya; içinde yaşadığımız adaletsiz ve acılarla dolu gerçek dünyadan daha yaşanılabilir bir yer olarak kabul görmektedir. Bir gün zengin olabilecekleri, şampanya içip yalnızca keyif sürebilecekleri bir dünya hayaline biraz daha özenbilmek için...

1930'lu yılların ortalarında ABD'de "büyük ekonomik kriz" tüm ağırlığıyla hissedilirken, New Jersey eyaletinin küçük bir kasabasında, lokantada garson olarak çalışan Cecilia; ölesiye çalıştığı ve geleceği olmayan işinden, kaba saba bir insan olan işsiz, kumar bağımlısı ve alkolik kocası Monk'dan bunalmış, çaresizce sığınacağı bir şeyler aramaktadır. Monk, Cecilia'nın gece gündüz çalışarak kazandığı paraları ondan almakta; kumar, kadınlar ve alkol için harcamakta bunları yaparken de Cecilia'ya bir ayak bağıymış gibi davranmaktadır. Kriz yıllarında çalışmanın başlangıcında değinildiği şekilde birçok kişinin yaptığı gibi o da gerçeklerden kaçmak, bir süreliğine de olsa hayal dünyasına dalıp, mutlu olmak için fırsat buldukça kendini sinemanın loş salonuna bırakmaktadır. Bir başka deyişle, Adorno'nun bahsettiği "sığınma" kaçmaktadır. Bir karabasana benzeyen yaşantısına ancak bu şekilde katlanabilmektedir. Kocasına kızıp eşyalarını toplayıp evi terk etmeyi her denediğinde, kendini gideceği tek sığınak olarak gördüğü sinemada bulmaktadır.

Filmi izlerken soğuktan ve sokaklardan kurtulmakta ancak film bittiğinde yine kocasına ve evine geri dönmek zorunda kalmaktadır. Gidecek başka bir yeri yoktur; ya evine dönecektir ya da hayat kadını olacaktır.

Cecilia seyrettiği her filmde bir sonraki gün, filmi gerçekmişçesine algılayarak kız kardeşine anlatmaktadır. Filmin yıldızının giydiği elbiselerden, yediği yemeklerden ve gittikleri yerlerden bahsetmekte; kendisini filmdeki yıldızın yerine koymaya çalışmaktadır. Toplum ekonomik bir krizin, kıtlığın ve işsizliğin ortasında iken Cecilia'ya süt banyosu yapıp, kokteyllerden sıkılan insanların yaşamının nasıl olduğunu hayal etmek çekici gelmektedir. Sinemadayken seyirci yoksul karaktere büyük ikramiyenin çıkacağını ve onun sonunda zengin olacağını bilir. Dolayısıyla kendisinin başına milyonda bir gelebilecek bu durumu, sanki kendi başına gelmişçesine sevinçle karşılar. Böylelikle film seyircisine "Bir gün senin de başına gelebilir" mesajını verir gibi görünür ancak seyircinin başına gelme ihtimali çok çok azdır (Adorno, 2009). Bu şekilde seyirci umudunu korumaya devam eder ve bu umut da katlanılması güç yaşamını bir nebze çekilir kılmaktadır.

### **Dördüncü Duvarın Yıkılması**

Bir gün Cecilia, "Kahire'nin Mor Gülü" adlı filmi beşinci kez izlerken garip bir şey olur ve filmin baş oyuncusu olan Tom Baxter seyircilerin arasındaki Cecilia'yı fark eder. Bu, biraz önce söz ettiğimiz milyonda bir ihtimalden biridir.

Başroldeki Tom her zamanki mizansenini yarıda bıraktığında Cecilia şaşırır; çevresine, diğer seyircilere bakarak koltuğunda kıpırdanır. Siyah beyaz perdede Tom'un yüzü görünür – önde sinema seyircilerinin başlarının ve sırtlarının renkli görüntüleri vardır.

*TOM (Perde dışındaki Cecilia'ya doğru bakıp başını sallayarak) Tanrım, bu filmi gerçekten seviyor olmalısın.*

*Kamera yeniden sinema salonundaki Cecilia'ya ve yanında oturan şaşkına dönmüş diğer seyircilere döner.*

*CECILIA (Gözleri Tom'da, kendi kendisini göstererek) Ben mi?*

Ardından Tom Baxter perdeden çıkıp salona atlayıverir ve filmdeki rol arkadaşlarının bütün itirazlarına rağmen “*Birbirinin aynı olan 2000 gösterimden sonra özgürüm*” diyerek filme geri dönmeyi reddeder. Bazı seyirciler bayılır, sinema çalışanları müdürü çağırmaya gider. Müdür geldiğinde sinema perdesindeki oyuncularla konuşarak onları yatıştırmaya çalışır. Seyirciler, tartışmakta olan film oyuncularını patlamış mısırlarını yerken izlemeye devam etmekte; sinemanın işletmecisi ve yer gösterici kız ise duruma çare aramaktadırlar. Filmin oyuncuları gerçek dünyadaki konuşmaları duyabilmekte ve cevap verebilmektedir.

Seyirci ve oyuncuların film esnasında aralarında bulunan perde kalkmış, bir diğer deyişle dördüncü duvar yıkılmıştır. Ersan İlal'in kitle iletim araçlarıyla ilgili çalışmalarında değindiği üzere “*iletim*” durumu ortadan kalkmış ve seyirci ile oyuncuların karşılıklı etkileşime geçtikleri bir ortam oluşmuştur (İlal, 1997). Sinemanın filmin çekildiği zamanda gerçekleşen olay örgüsü ve kalıcılığı silinmiş, yerine tiyatro duygusunu hissettiren “*şimdiki*” zaman içerisinde etkileşimle gerçekleşen bir durum ortaya çıkmıştır.



Şekil 2. Purple Rose of Cairo

Ancak Murat Gülsoy'un söylediği gibi “*Tiyatro sahnesi olmadığı için oyuna son veremezler. Gerçek hayat olmadığı için de hikâyeye devam edemezler. Gerçekte biri hayatı terk ettiğinde (yani öldüğünde) ardında asla boşluk kalmaz. Doğa boşluğu sevmez (horror vacui) sözü gerçek yaşam için geçerlidir; ama Kahire'nin Mor Gülü'nde bu sözün tersine çevrildiğini görürüz. Bu da bize garip bir zevk verir. Aslında o narsistik, çocuksu yanımızdır bu zevki alan: Öleceğini bir türlü kabullenemeyen, biz öldükten sonra hayatın tamamen durması gerektiğini, biz olmadan hayatın ne gibi bir anlamı olabileceğini düşünen tarafımızdır*” (Gülsoy, 2010). Aynı zamanda The Purple Rose of Cairo bir metafilemdir; çünkü kendi önermesine meydan okumaktadır (Dunne, 1987)

Bu filmde dördüncü duvarın yıkılmasına gönderme yapmış olan Woody Allen, *Annie Hall* (Allen, Annie Hall, 1977) da dahil olmak üzere birçok filminde dördüncü duvarı yıkan yabancılaştırma efektleri kullanmıştır. Sinema anlatısında dördüncü duvarın yıkılmasını ve seyircinin aktifleştirilmesini sağlayan yabancılaştırma efektleri, sıklıkla oyuncuların direkt seyirciye hitap ederek konuşması, çekim ekipmanının kadraj içinde bırakılması, filmsel mekân algısını bozacak kurgusal hataların özellikle planlanması gibi yöntemler ile kendisini göstermektedir. Yabancılaştırma efektlerinin kullanımına, Avrupa sanat sinemasının yanı sıra 1970'li yıllarda yükselişe geçen, yeni Hollywood sinemasında da anlatının eleştirel yapısını destekleyecek bir unsur olarak sıklıkla başvurulmuştur. Klasik Hollywood



sinemasının aksine, içinde yaşadıkları dünyaya eleştirel bir gözle bakan, biçimsel denemelere girişmekten çekinmeyen ve sinemayı sanatsal bir yaratıcılık alanı olarak benimseyen bu hareket içerisinde Woody Allen, Dennis Hooper, John Cassavettes, Robert Altman, Mike Nichols gibi yönetmenler öne çıkmaktadır (Tınaz, 2023). Dolayısıyla, Woody Allen onun açısından bir yönetmen imzası olarak da nitelendirebileceğimiz dördüncü duvarı yıkma eylemini, en sevdiği film olarak nitelendirdiği *Kahire'nin Mor Gülü*'nde (2012) de dolaylı olarak kullanmıştır.

### Beyaz Perdeden Gerçek Dünyaya Geçiş

Filmde Tom Baxter havalı bir kâşif arkeoloğu canlandırmaktadır. Egzotizm yüklü Doğu ülkeleri batılılar için hazzı, cinselliği ve yoksulluğun içerisindeki özgürlüğü çağrıştırmaktadır. Hollywood'un bu klişesi birçok filmde karşımıza çıkmaktadır. Oryantalist filmlerde beyaz erkek kahraman safari kıyafetleri içerisinde gezinmekte, beyaz kadın kahramanlar ise yoksulluğun ve kirliliğin ortasında bembeyaz kıyafetleri içerisinde parıldamaktadırlar (Erken, 2009). Beyaz kahramanın gittiği Doğu ülkesindeki gerek Arap gerek Hintli gerekse Çinli olan yerli halklar hep ilkel konumda görülmektedirler. Beyaz modern kahraman ile yerli barbar Doğulu'nun birbiri için öteki konumuna geçmekte olduğu bu filmler Hollywood'un çok kullanmakta olduğu, klişeleşmiş örneklerdir. Ayrıca maceracı Batılı kâşif, Hollywood tarafından kadınlara nasıl davranması gerektiğini bilen ve her zaman tutkulu bir aşık olmayı becerebilen bir karakter olarak çizilmiştir. Dolayısıyla Tom tüm kadınların arzuladığı maceraperest, tutkulu bir kâşif arkeolog karakteri olarak beyaz perdeden gerçek dünyaya adımını atmıştır.

Tom ve gerçek dünyadaki hayranı Cecilia birlikte şehri gezer ve birbirlerine aşık olurlar. Dans eder ve yemeğe giderler. Cecilia evlendiğinden bu yana kocası tarafından hiç yemeğe çıkarılmamış ve dansa götürülmemiştir. Hayali gerçek olmuş, dans etmiş ve yemeğe çıkmıştır ancak bir sorun vardır; o da Tom'un gerçek olmamasıdır. Tom'un kendisi gerçek olmadığı gibi, gittikleri yerlerde büyük bir havayla şampanya isteyip, filmdeki gibi hareket etmesi sonrasında hesap gelince parasının da kendisi gibi gerçek olmadığını fark edeceklerdir. Gerçek yaşamda, filmlerde olduğu gibi zenginlik ve lüksün çok da mümkün olmadığı bu şekilde vurgulanmaktadır.

Cecilia ile Tom hesabı ödeyemedikleri lokantadan kaçarlar. Tom parkta duran bir arabaya yönelir, kullanmaya çalışır ancak anahtarı olmadığından başarılı olamaz. Filmdeyken rahatça kullanabildiği arabayı neden kullanamadığını bir türlü anlayamaz. Bu sahne, filmlerdeki mükemmel insanların, gerçek yaşamda mükemmel olmaktan uzak olduklarını yani “mükemmel”in aslında var olmadığını altını çizen sahnelerden biri olarak dikkati çekmektedir.

George Bernard Shaw “*Hayatta iki trajedi vardır. Bir tanesi isteklerinizi gerçekleştirilememektir. Diğeri ise gerçekleştirilmektir*” demiştir. Cecilia'nın idolünün olağanüstü bir biçimde beyaz perdeden çıkıp dünyaya gelmesi onun sorunlarını çözmek bir yana dursun, artıracaktır (Gabbard & Gabbard, 2001).

Arabadan inip koşmaya başlarlar ve lunaparka gelirler. Burada Tom Cecilia'yı ilk kez öper. Filmlerde görülen öpüşme sonrası ekran kararmasının yaşanacağını sanan Tom, ekranın karararmaması nedeniyle şaşırır ve gerçeklikte insanların nasıl seviştiklerini merak eder. Paraları gerçek olmasa da Tom Cecilia ile yaşamak istemektedir. “*Gerekirse çölde yaşarız, benimle Kahire'ye gel*” diyen Tom, hayali bir kahraman olmakla birlikte hayalperesttir. Oysa Cecilia canı çıkana dek çalışan, dünyanın şartlarını bilen tam bir gerçekçidir. Ayrıca çölde yaşama fikri egzotik, kışkırtıcı ve cinsel hazza yönelik bir tekliftir. Batının gözündeki ötekileşmiş Doğu imgesine tekrar bakıldığında, bu sözün alt metninde ötekileşen doğuyla ilgili mesaj da rahatlıkla görülebilmektedir.

Tom Baxter	X	Cecilia
Hayali Kahraman	X	Gerçek Kişi
Hayalperest	X	Gerçekçi

Tom'un yokluğunda perdedeki siyah beyaz film kesintisiz olarak devam etmektedir ancak filmin diğer oyuncularını Tom olmadan konuyu toparlayamazlar ve sürekli olarak kendi aralarında tartışır. Bu sırada seyirciler halen sinema koltuklarında oturmuş patlamış mısır yiyerek birbirleriyle tartışmakta olan oyuncularını izlemeye devam etmektedirler. Bazı seyirciler paralarını geri isterken, daha önce filmi izlemiş olan bazıları filmin eskisi gibi olmasını istediklerini söyleyerek duruma itiraz ederler. Tom Baxter karakteri olmadığı için devam edemeyen oyuncular Riziko gibi oyunlar oynamakta, bunu gören seyirciler ise bir papazın eline iskambil kağıtları almış olmasını eleştirmektedir. Gazeteciler sinema salonuna toplanmış haber yapmaktadır. Sonuçta kendi yaşamlarından sıyrılacakları bir film olmasa da kendilerini kaptırabilecekleri başka bir "film" ekranda yansımaya başlamıştır. Isınmak ve gerçeklikten kopmak isteyen seyirci için önemli olan Tom Baxter'ın filmde olup olmaması ya da filmin sonunda ne olacağı değildir. Dolayısıyla ekranda yalnızca bir odada oturmuş tartışmakta olan kişileri izlemek ve onlarla karşılıklı konuşmak da seyirciyi kendi yaşamından soyutlama ve eğlendirme işlevini yerine getirmektedir.

Film yapımcısı şirket de paniktedir, çaresiz kalan film şirketi yetkilileri filmde Tom Baxter'ı canlandıran, o sırada lüks bir davette bulunan Gil Shepherd'ı bulup durumu anlatırlar ve içinde buldukları krizi düzeltmesi için Cecilia'nın yaşadığı kasabaya gitmesini isterler. Hem film şirketinin hem de menajerinin en büyük korkusu Gil Shepherd'ın ikizi konumunda olan ve fiziksel olarak olanaksız bir şekilde sinema perdesinden gerçek dünyaya geçmiş olan Tom Baxter'ın soygun yapması ya da tecavüz gibi suçlar işlemesi ve bu suçların da Shepherd'a yüklenmesidir. Gil menajerine "Gerçekçi olması için çok çalışmıştım." der, menajeri ise "Biraz abartmışsın." diyerek cevap verir. Bu sahneler ile sinemanın gerçekçiliği, oyuncuların karakterleri yaratma sürecindeki karakterlerle bir olma durumuna atıfta bulunmaktadır. Bu sırada film şirketi çalışanları da aralarında çözüm bulma tartışmalarına devam etmektedirler. Çalışanlardan biri "Gerçek insanlar hayali yaşam, hayali olanlar da gerçek yaşam istiyor. Eğer bu bir modaysa endüstrimiz çökecek demektir" der ve film şirketi sahibi intihar etmeye gittiğini söyleyerek odadan ayrılır.

Filmin özellikle beyaz perdede akmaya devam eden hali, yönetmen ve yapımcının durumu çözmek için çabalamaları, izleyiciler ile oyuncular arasındaki dördüncü duvarın yıkılması gibi durumlar üzerinden sanatçı, oyuncu, senaryo yazarları ve yapımcılar arasındaki ilişkiyi de incelemektedir. Sanatçı izleyicileri aydınlatmalı ve eğlendirmeli midir yoksa aldatmalı ya da kandırmalı mıdır? Yoksa bu ilişki karşılıklı alışverişe dayalı, asalakça ya da karşılıklı olarak aşağılayıcı mı olmalıdır? Özellikle izleyiciler ile oyuncuların dördüncü duvarının yıkılmasına gönderme yapılan sahnelerde bu sorulara yanıt verilmeye çalışıldığı rahatlıkla görülebilmektedir (University of Michigan). "Sinoptikonun temel belirleyicilerinden birisi olan görsel dünyadaki karakterler kendilerini izleyenleri gördüğünde neler olabilir?" sorusu ile özetleyebileceğimiz, izleme karşılıklı olduğunda neler olabileceğine ilişkin fantastik tartışma bu filmde oldukça çarpıcı şekilde işlenmiştir (Öztürk, 2013).

Bu bağlamda yönetmen, izleyicinin filmin kurgu olduğunun farkında olduğunu ancak ikisinin de oyuna ortak olduğunu bilmektedir. İzleyicilerin adeta bir tavşan deliğine girerek kandırıldıklarını ve kendilerini olanaksız şeylere bakarken bulduklarını da göstermektedir. Beyaz perdeye bakarak girdiğimiz bu hayal dünyasından dinazorların dışarı adım attığı, kurşunların üzerlerine geldiği, yağmurun izleyicilerin üzerine sıçradığı sempatik bir atmosfer sunmaktadır (Jain, 2021). Günümüzde gelinen noktada 4DX ya da IMAX gibi teknolojilerin sağlamaya çalıştıkları atmosfer de tam olarak bu filmde yansıtılan atmosfere öykünmektedir.

### Hayalin Gerçeği ile Karşılaşmak

Gil Shepherd kasabada gezinirken Cecilia ile karşılaşır. Cecilia Gil'i Tom sanar ancak Gil konuşmanın ilerlemesinde Cecilia'nın Tom'u saklayan kadın olduğunu anlar. Cecilia ve Gil, Tom'un yanına giderler. Tom her şeye rağmen filme geri dönmeyi reddeder ve Cecilia'yı sevdiğini söyler. Bu kez Gil Shepherd Cecilia'ya dönerek "Onu sevemeyeceğini söyle. O hayali. Hayali bir karakterle mi takılacaksın? Hoş bir kızsın. Gerçek birini hak ediyorsun" der. Cecilia ise "Ama Tom mükemmel" diyerek karşılık verdiğinde bu kez Gil "Evet ama gerçek değil" diye yanıt verir. Gil'in "Gerçek olmadıktan sonra, mükemmel olsa ne olur" sözü üzerine Tom "Gerçek olmayı öğrenebilirim" der. Gerçek olmayı öğrenme üzerine biraz tartışma yaşandıktan sonra Gil avukatını arayacağını söyleyerek oradan uzaklaşır.



Burada Tom'un "Gerçek olmayı öğrenebilirim" sözü Pinokyo masalını anımsatmaktadır. Tahta bir kukla olan Pinokyo iyi bir çocuk olursa Mavi Peri tarafından gerçek bir çocuğa dönüştürülecektir. Tom Baxter da Cecilia ile beraber olabilmek için gerçek bir insana dönüşmeyi istemektedir. Oysa seyirci sinemaya hayali olanın yerine geçmek yani hayali olmak adına gitmektedir. Gerçek olan hayali, hayali olansa gerçeğin yerine geçmeyi dilemekte; dolayısıyla kimse kendi yaşamından ve dünyasından mutluluk duyamamaktadır.

Filmde de replik olarak geçen, yukarıda da değindiğim bu düşünce seyirci ile oyuncunun ideallerini yansıtmaktadır. Düz metin olarak verildiği gibi ayrıca alt metin olarak da verilen bu düşünce, özendirme ve gerçeklerden kaçmayı sağlama üzerine kurulu sinema dünyasını çökertecek bir sorundur. Her ne kadar doğru bir yargı gibi düşünülse de bu sanayi içerisinde iyi kazanan herhangi bir aktör ya da aktris, yoksul bir adamın yerinde olmak istemeyecektir. Dolayısıyla mükemmel ve kusursuz görünen kişilerin de aslında mutsuz olduğunun gösterimiyle seyircilerin bir şekilde zenginlere acıması sağlanacak ve durumlarından hoşnut olmaları gerektiği bu şekilde metinler arasında verilmiş olacaktır. Yoksul olan seyirci "Neyse ki onun yerinde değilim, şampanyam olmasa da olur, en azından mutluyum" dediğinde sinema sektörü istediği sınıflandırma planı üzerinden, seyircilerin hayalleri ve "en azından mutluyum" düşünceleri yoluyla kazandığı paraları aynı yolla arttırmaya devam edecektir.

Tom Baxter	X	Gil Shepherd
Sahte	X	Gerçek

Film şirketi telefonda durumu tartışmaktadır. Basın belli bir ücret ödemeleri sonrasında kendi taraflarındadır ve bu konu skandal yaratmayacağı için biraz olsun içleri rahatlamıştır. Başka bir sinema salonundaki Tom ise repliklerini unutmaktadır. Basın bunu da okuyucularına yansıtmayacaktır. Burada, para gücü ile medyanın kontrol altına alınabildiği görülmektedir. Günümüzde de basının istediği haberleri, ideolojisine göre ya da rüşvet bağlamında değerlendirerek yayınlaması devam etmektedir. Filmin çekildiği zaman (1985), filmin geçtiği dönem (1940'lar) ve günümüz düşünüldüğünde yaklaşık doksan beş yıldır basın ve basın sansür sisteminde bir değişiklik yaşanmadığı apaçık göze çarpmaktadır.

Tom ile Cecilia sokaklarda yürürken bir kiliseye girerler. Tom gerçek değildir, dolayısıyla bir dine de mensup değildir. Gördüğü İsa heykelinin ne olduğunu sorar Cecilia'ya. Cecilia'da Tom'a dini anlatmaya çabalar.

*CECILIA "Kâinatı ve evreni yaratan  
kişi, tanrıdır. Tanrı'ya inanır  
mısın Tom?"*

*TOM "Kahire'nin Mor Gülü'nü yazan  
adamlar yani..."*

Tom'un dünyası filmle sınırlı olduğundan, tanrısı da filmin yazarlarıdır. Her bir birey için tanrı yani yaratan, dünyasıyla sınırlı olduğu yerin hâkimi olan kişidir. Tom bir film karakteridir, bu nedenle Tom'un tanrısı filmin yazarıdır.

Kiliseye Cecilia'nın kocası Monk girer ve Cecilia'yı Tom nedeniyle dövmeye kalkar. Tom araya girer ve Monk'la dövüşür. Kazandığında elini uzatarak Monk'u kaldırmaya çalışır ancak Monk saldırır ve Tom'u iyice döver. Tom Monk'tan ilk darbeyi aldığı anda "Ama bu adil değil" der. Bu cümle ile gerçek dünyanın adaletsiz olduğu, filmlerde ise gerçek dünyada var olmayan adaletin geçerli olduğu vurgulanmaktadır.

Monk, Cecilia'yı götürmeye çabalar ancak Cecilia Tom'u bırakıp gitmek istemez ve Monk bira içmek üzere yanlarından ayrılır. Cecilia telaşla yediği dayaktan sonra yerde yatmakta olan Tom'un yanına



gider, ancak Tom yaralanmamıştır, üstelik saçları bile bozulmamıştır. Cecilia Tom'un gerçek olmadığını bir kez daha gözlemler. Darbe almayan Tom, muhtemelen yaşlanmayacaktır da ancak Cecilia henüz bunu düşünemeyecek kadar şaşkındır. Bu sahnede dikkat çeken bir unsur da Tom'un şapkasının düşmesi ve Tom'un hemen yerden alıp başına takmasıdır. Batılı bir beyefendi için şapka çok kıymetlidir ve modern, batılı, beyaz erkek temsiliyetinin bir parçasıdır. Bu sahnede Tom Baxter'da dövüş ortasında olmasını önemsemeden düşen şapkasını alıp kafasına takmayı önceliğe almış yani kendini sınıfsal olarak temsil eden şapka ile diğer kişiden ayırmayı ne olursa olsun önceliklendirmiştir.

### **Aşkın Tanımını Yapmak**

Cecilia, Gil ile buluşur. Sohbet eder ve birbirlerini tanımaya başlarlar. Bu sırada Tom lunaparkta Cecilia'yı beklemektedir. Emma adında bir hayat kadınıyla tanışır ve kadın onu çalıştığı geneleve götürür. Tom, genelevdeki kadınlara kilisedeyken Cecilia'nın kendisine açıklamaya çalıştığı tanrı, varoluş, hayat gibi kavramlardan bahsederken kadınlar onu baştan çıkarmaya çabalamaktadır. "Çorabım nasıl?" gibi sorular sorarak, parası olmasa da çok tatlı olduğu için onunla sevişeceklerini söylerler. Ancak Tom, hayat kadınlarına Cecilia'ya aşık olduğu söyleyerek ondan başkasıyla sevişemeyeceğini açıklamaya çalışır. Hayat kadınları" Tamam Cecilia ile evlen. Bu yalnızca eğlence" diyerek açıklamaya ve Tom'u ikna etmeye çabalarlar. Bunun üzerine Tom "Nankörlük ettiğimi düşünmeyin hanımlar ama benim tek istediğim Cecilia. Kendimi ona adadım. Sadık kalacağım. Onun her nefesinde kalbim yerinden oynuyor" der.

IN LOVE	≠	MAKING LOVE
Aşık olmak		Aşk yapmak

Hayat kadınları Tom'a geldiği yerde kendisi gibi başka erkekler de olup olmadığını sorarlar. Burada seyreden kadınlar için sadık erkeklerin ve gerçek aşkın yalnızca filmlerde olacağı, gerçek hayatta böyle erkekler olamayacağını altı çizilmektedir.

Bu sırada Gil ve Cecilia bir müzik dükkanına girerler. Cecilia eline bir ukulele alır ve şarkı söylerler. Dükkanın sahibi kadın piyanoya geçer, şarkı söyleyerek ona eşlik ederler bu kez de. Ardından Gil'in oynadığı bir filmde replikleri karşılıklı söylemeye başlarlar. Cecilia filmin repliklerini kelimesi kelimesine bilmektedir. Sonra Gil Cecilia'yı öper, Cecilia'nın aklı karışır, Gil'e kendisine aldığı ukulele için teşekkür eder ve oradan ayrılır.

Bu iki sahnenin arka arkaya kurgulanmasının nedeni gerçek ile hayalin karşılaştırılması için önemlidir. Bir hayali temsil eden Tom Baxter bir geneleve girdiğinde kadınlar onunla para olmaksızın birlikte olmak istediğinde dahi Cecilia'ya sadık kalacağını söylerken; Cecilia gerçek Gil Shepherd'la zaman geçirirken ondan hoşlanmaya başlamış ve Gil ile öpüştür. Yani ilk yalnız kaldıklarında hayali olanı, gerçeği ile aldatmıştır. Bu bağlamda Cecilia'nın aşka bakışına ve sadakatine dikkat etmek gerekmektedir. Hayalindeki adam olan Tom'la yaşadığı aşk, kocası Monk'da bulamadığı mutluluğu Cecilia'ya vermiştir. Monk'u Tom ile aldatmıştır. Ancak Gil ile yakınlaşmaya başlamasıyla durum karışmış, aşık olduğu kendine mutluluk veren hayalindeki erkeği de Gil'le aldatmıştır.

Bu arada filmin oyuncularını halen tartışmaktadır. Oyuncuların biri eylem yapmaları gerektiğini söylerken bir diğeri ise gerçeğin kendileri perdenin dışındakilerin ise illüzyon dünyası olarak tanımlanması gerektiğine dair tartışma başlatmaya çalışmaktadır. Bu durum aslında gerçekliğin kişiden kişiye değişebildiğini ve gerçekliğin aslında göreceli olduğunu altını çizmektedir. Beyaz perdede halen Tom Baxter'ın gelmesini bekleyen oyuncular için gerçeklik farklıdır, beyaz perdenin dışındaki dünyadaki gerçeklik ise bambaşkadır. Diğer şehirlerdeki Tom'lar da perdeden çıkıp kaçmaya başlamışlardır. Film şirketleri ve sinema işletmecileri Tom'ları yakalayıp filmleri yakmayı düşünmektedirler.

### **Gerçeklikten Beyaz Perdeye Geçiş**

Cecilia Tom'la buluşur. Tom Cecilia'yı elinde çiçekler ile karşılamıştır. Tom "Hadi yemeğe gidelim"



der ve Cecilia'yı kolundan çekerek götürür. Cecilia "Ama biliyorsun paramız yok" derken Tom Cecilia'yı çoktan sinema salonuna getirmiştir. Tom Cecilia'yı kendisiyle beraber filme sokar ve diğer oyuncularla tanıştır. Tom Cecilia'nın dünyasında yaşayamıyorlarsa Tom'un dünyasında yaşayabileceklerini düşünmektedir. Oyuncular önce itiraz etseler ve bu dünyaya ait olmadığını söyleseler de Cecilia'yı kabullenirler. Film oyuncularını, bu sahnede içinde yaşadığımız toplumdaki insanlardan çok daha anlayışlı ve uyumlu gösterilmektedir.

Oyuncular, Tom ve Cecilia hep beraber Copacapana'ya yemeğe giderler. Garson altı kişilik masa ayarlamaya çalışmaktadır ve her zaman altı kişiyken şimdi neden yedi kişi olduklarına anlam verememektedir. Ayrıca bu yemek, filmdeki Tom'un Kitty Haynes adlı şarkıcıya aşık olup evleneceği sahnedir, ancak yemekte Cecilia'da vardır. Masada Cecilia'yı gören Kitty kim olduğunu sorar, Tom'da "Nişanlım Cecilia" der. Kitty aşık olup evlenmeleri gerektiğini söyleyince, diğer oyuncular Cecilia'nın gerçek dünyadan gelen, gerçek biri olduğunu anlatırlar. Bunu duyan Kitty bayılarak düşer. Garson filmin öyküsünün değişip değişmediğini sorduğunda Tom "Herkes bildiğini okusun." der ve garson "Artık insanları oturtmak zorunda değilim. Yaşasın!" diyerek tap dansı yapmaya başlar. Bu arada filmdeki lüks yalnızca görüntüseldir. Şampanya bardaklara konulduğunda Cecilia içer ve bunun şampanya değil de gazoz olduğunu fark eder. Bu durum ile filmlerde görülen lüksün gerçek olmadığı, sahte bir lüks imajına seyircinin imrendiği imgesi yansıtılmaktadır.

Cecilia ve Tom filmin içinde tüm gece eğlenirler. O gece kulübünden diğerine geçer, dans eder, içki içerler. Tom kendi dünyasında zengindir ve Cecilia'nın yaşamında gitmediği lüks gece kulüplerine giderek sabaha dek dans eder, kadehlerce şampanya içerler. Her tür müziğin ve her tür dansın yapıldığı tüm mekânları dolaşırlar.



Şekil 3. Purple Rose of Cairo

Gecenin sonunda eve döndüklerinde Tom Cecilia'yı tam öpmek üzereyken birden sinema salonuna Gil girer ve öpüşmelerine engel olarak, Cecilia'yı sevdiğini söyler. Cecilia ile Tom filminden çıkıp, Gil'in yanına sinema salonuna gelirler. Gerçek ile sahte arasında kalan Cecilia'nın kafası karışmıştır. Bu sahne yine kitle iletiminin "iletişim" modeli haline dönüştüğü, dördüncü duvarın ise yıkıldığı sahnelerden biridir. Filmin içindeki Tom ve Cecilia, sinema salonundaki Gil ile karşılıklı konuşmaktadır. Seyirci ve oyuncular arasındaki perde tamamen yok olmuştur yine. Bu seçim sırasında filmin oyuncuları seyircilerin yerine geçmiş, bir film izler gibi Cecilia'nın kimi seçeceğine odaklanmışlardır. Gil, Tom ve Cecilia arasındaki diyalogları özenerek ve imrenerek izlemekte, bir yandan da Cecilia'nın yerinde olsalar hangi seçimi yapacaklarına dair önerilerde bulunmaktadırlar. Burada Tom, oyuncular ve Gil'in söyledikleri arasında gidip gelmekte bir beyaz perdeye, bir de Gil ve Cecilia'ya bakarak konuşmaktadır.

### **Gerçeklik ile Hayal Arasında**

Bu sahne özellikle Mulvey'in bahsettiği "röntgencilik" kavramının en iyi yansıtıldığı sahnelerden biridir. Sonuçta, seyirci sinema koltuğundayken filmi izlediğinde kendini röntgenci gibi hissetmemekte ancak karanlığa gizlenip başkalarının hayatlarını dikizlemektedir (Mulvey, 1997). Oysa bu sahnede, filmin oyuncuları Tom, Cecilia ve Gil'i izlerlerken olay tersine dönmüş ve durum gözler önüne serilmiştir. Oyuncular gerçek yaşamı röntgenlemeye başlamış ve olaya özenmişlerdir.



Şekil 4. Purple Rose of Cairo

Tom kendini dürüst, güvenilir, cesur, romantik ve harika öpüşen biri olarak doğru seçim olarak gösterirken; Gil yalnızca gerçek olduğunun altını çizerek doğru seçim olduğunu vurgulamaya çalışmaktadır. Burada Tom'un saydığı özellikler, tüm kadınların hayallerinde yaşattıkları erkeklerde olması gereken temel özelliklerdir ve Hollywood sinemasındaki başroldeki beyaz erkek karakterlerin nitelikleridir. Filmdeki oyuncularından biri "*En insancıl özellikleri seçmelisin*" der. Burada Tom'un özellikleri insancıl özellikler olarak ele alınmaktadır ancak gerçek yaşamdaki insanlarda bu "*insancıl*" özelliklerin var olmadığı da bilinen bir gerçektir.

Cecilia seçimini yapar ve Gil'i seçer. Gerçeklik, sahteliği ve hayali yenmiştir. Büyük bir düş kırıklığı ile Tom filme geri dönerken sinema salonundan çıkmakta olan Gil ve Cecilia'nın ardından birkaç kez bakar.

Cecilia heyecanla eve gider ve eşyalarını toplamaya başlar. Monk ne yaptığını sorduğunda Hollywood'a taşınmakta olduğunu söyler. Monk Cecilia'yı yalancı tatlılıklarla ve biraz da zorbalıkla ikna etmeye çalışır ancak başaramaz. Cecilia kapıdan çıkar ve Monk arkasından bağıarak "*Er ya da geç bu eve geri döneceksin. Hayat filmlere benzemez!*" der ve kapıyı kapatır.

Cecilia elinde valizi ve ukulelesi ile sinemanın önüne gelmiştir. Sinema işletmecisi panodaki afişi değiştirmektedir. Kahire'nin Mor Gülü'nün gösterimi bitmiştir. Cecilia Gil'i sorar, işletmeci Gil'in film şirketindeki diğer kişilerle birlikte Hollywood'a geri döndüğünü söyler. Cecilia şaşırır, inanamaz. Gil, yalnızca Tom'u filme geri döndürmek için Cecilia'ya aşık olmuş gibi davranmıştır. "*Hayat adil değildir*" ve milyonda bir vuran piyango Cecilia'ya vurmamıştır. İşletmeci Fred Astaire'nin filminin gösterime gireceğini, onun da çok iyi bir film olduğunu söyler.



Şekil 1. Purple Rose of Cairo

Cecilia sinemada gösterimine başlanan Fred Astaire'nin filmine girer. Elinde ukulele ve bavulu ile koltuğa oturur. Fred Astaire ve Ginger Rogers'ın dansları sırasında Astaire'nin sesi yankılanmaktadır:

*“Heaven... I'm in heaven,  
(Cennet. Ben cennetteyim)  
And my heart beats so that I can hardly speak.  
(Ve kalbim öyle çarpıyor ki zor konuşuyorum)  
And I seem to find the happiness I seek,  
(Ve öyle görülüyor ki aradığım mutluluğu buldum)  
When we're out together dancing cheek to cheek.  
(Yanak yanağa dans etmeye çıktığımızda)”*

Hayal kırıklığı ile filme bakar, koltuğa iyice yaslanır, gözleri dolar. Hayalindeki erkeği gerçeklik uğruna reddetmiş ve sonunda kaçmaya çabaladığı yaşamına tekrar geri dönmüştür. Fred Astaire'nin bahsettiği cenneti yaşamış ama cehenneme kendi isteği ile geri dönmeyi seçmiştir. Gözyaşları, kaybedişi ve hayal kırıklığı içindir. Yaşam devam etmektedir ve gerçek hayat hiç de adil değildir.

Woody Allen'ın kurgusal masumiyet aşkı ve masum kurgu sevgisine dair tuhaf öyküsü, mutlu sonların yalnızca filmlerin kurgusal evrenlerinde meydana geldiğini göstermektedir (Moradi, 2021) Yönetmen ayrıca gerçeklik/fantezi, koca/sevgili, evlilik/aşk, yaşam/yok olma ve izleyici/izlenenin ikiye katlanması veya yan yana getirilmesi yoluyla ortamı, onun yapısını ve izleyicileriyle olan muğlak ilişkisini geliştirmektedir (Preussner, 1988).

Yönetmen Allen için mutsuz son, bu filmi çekmesinin sebeplerinden biri olmuştur. Film stüdyosu Allen'dan filmin sonunun değiştirilmesi istenmiş ancak Allen filmin finalini değiştirmeyi reddetmiştir (Woody Allen Pages, 2016). Kendisiyle röportaj yapan kişilerden biri tarafından filmin neden mutlu bir sonu olmadığı sorulduğunda ise Allen, “Mutlu son buydu” diye yanıtlamıştır (Spears, 2015).

Filmin sonunda gösterilmemiş olsa da Cecilia'nın kaba, alkolik kocasına ve eski hayatına döndüğü tahmin edilebilmektedir. Bu bağlamda filmi izleyen kadınlara verilen mesaj da gayet açıktır: “*Bir hayal uğruna boşuna kocanızı ve hayatınızı terk etmeye kalkmayın. Sonunda hayallerinizden sıyrıldığınızda en iyi yaşamın yine kendinize ait olan yaşam olduğunu göreceksiniz.*” Dolayısıyla filmdeki karakterlere tekrar baktığımızda kadınların ya Cecilia gibi uysal bir ev kadını ya da bir fahişe olduğu görülebilmektedir. Ataerkil yapıya sahip olan bu karakterler, kadını ya yaratıcı anne imgesi ya da cinsel haz objesi fahişe olarak betimlemektedir. Hristiyanlık tarihinde de İsa'nın annesi kutsal Bakire Meryem ve fahişe Magdalalı Meryem olarak göze çarpan bu ayrım Hollywood filmlerine de bakış açısı olarak yerleşmiş durumdadır. Artık tipik bir Hollywood yaklaşımı olan kadına bu bakış, gayet iç karartıcı bir durum ortaya koymaktadır. Kadın aldatılsa da dövülse de kocasına itaat edip, onun yanında kalması gereken bir nesne durumuna getirilmiştir. Korunmaya muhtaç görünümde olsa da en uysal kadın bile kocasını aldatabilmektedir. Üstelik Cecilia gibi uysal bir karakter, biri gerçek diğeri hayali olsa da film boyunca kocasını iki adamla birden aldatmıştır. Dolayısıyla koca dayağını ve cehennemi hak etmektedir.

## SONUÇ

Filme adını veren “Kahire'nin Mor Gülü” ulaşılamayacak bir hayali simgelemektedir. Mor renkte doğal bir gül türü bulunmamaktadır. Asaletin ve ruhaniliğin simgesi olan bu renk, hayallerin peşinde koşmak adına filmin adı olarak seçilmiştir. Cecilia'nın hayalinde canlandırdığı erkeğin canlanması ve dünyaya gelmesiyle hayaller gerçek durumuna dönüşmektedir. Dolayısıyla var olmayan bir hayale aşık olan Cecilia, zaman ilerledikçe zaten bu hayalden sıkılacak, gerçeğe yönelecektir.

Christian Metz sinemayı “*bir ayna*” olarak tanımlamaktadır. Bir sanayiye dönüşmüş olan sinema adeta düşlerin üretildiği bir fabrika gibi işlemektedir. Sinema salonları, seyircilerin gündelik yaşamlarının acılarından, zorluklarından kaçmak için ya da soğuk havalarda ısınmak, sıcak havalarda serinlemek amacıyla gittikleri bir mekân haline gelmiştir.

Seyirciler film sırasında beyaz perdeye yansıyan karakterlerle bir şekilde özdeşleşirler ve bu özdeşleşme



ile filmin hayal dünyasında, gerçek hayatta yaşayamayacakları deneyimleri yaşarlar. Dolayısıyla film izlemek, oyuncularla özdeşleşerek hayal dünyasına dalıp gerçeklerden bir süre uzaklaşmayı vaat etmektedir.

Filmin ana karakteri Cecilia'nın tavrı da bu yöndedir. Tekdüze, zorluklar ve acılarla dolu, monoton yaşamından uzaklaşıp beyaz perdeye yansıyan, kendisine zıt karaktere özenerek, bir süreliğine hayal dünyasına kaçmaktadır. Beğendiği, hayallerindeki erkek; tüm kadınların hayalini kurduğu, romantik, cesur, zengin, iyi öpüşen erkek imgesidir ve *Kahire'nin Mor Gülü* filminde Tom Baxter olarak ortaya konulmuştur. Cecilia, hayalindeki erkeğin aksine korkak, yoksul, romantizmi ve öpüşmeyi yaşayamamış bir kişidir. Bu zıtlık Cecilia'nın Tom'u hayalindeki erkek olarak belirlemesini sağlar. Uzakdoğu felsefesinde de görülen Ying ve Yang'ın yani iyi ile kötü olarak tanımlanan, "*birbirini tamamlama*" durumu sinemada seyirci ve oyuncular arasındaki temel bağı oluşturmaktadır. Seyirci ya kendine zıt olan özellikler (olumlu özellikler; cesaret, zenginlik gibi) ya da kendine benzer özellikler (olumlu özellikler; saç rengi, hayata bakışı, tarzı gibi) üzerinden bu bağlantıyı kurmaktadır.

Burada bir de ötekileştirmeyi de içeren oryantalizm etkisi söz konusudur. Hollywood sinemasında egzotik doğu imgesini verebilmek için son derece modern, kibar ve cesur batılı imgesi ortaya çıkarılmıştır. Aslanların, kaplanların, vahşi orman hayvanlarının serbestçe gezindiği Doğu ülkelerinde ellerinde kamçı ve tabancalarıyla cesurca gezinen beyaz kahraman erkekler, kadınların gözdesi durumundadır. Barbar, ilkel Doğu yerlilerinin karşısında cesurca ve uygar şekilde dikilen bu adamların imgesi doğu ve batıyı birbirinden uzaklaştırmış ve adeta aynı düzlemde olamayacak kadar ötekileştirmiştir. Buradaki Tom Baxter karakterinin Cecilia karakterini etkilemesi bu şekilde mümkün olabilmektedir. Tom karakteri giyinişi, konuşması ve romantizmiyle tüm kadınların hatta hayat kadınlarının bile başını döndürmektedir.

Önemli ayrıntılardan biri de filmin temelini dayandırdığı, masalsi anlatıma geçişi sağlayan hayalin gerçeğe dönüşmesinin somut anlatımı yani beyaz perdeden Tom Baxter'ın çıkışıdır. Sinema sanayisinin kuruluşundan bu yana seyircilerin kendi hayatlarından kopmak adına karanlık bir salonda başka birinin yaşamına bakarak aldıkları haz, bir nevi röntgenciliktir. Dolayısıyla seyirci öznel kamera kullanımları dışında, oyuncu ile göz göze gelmemektedir. Oysa *Kahire'nin Mor Gülü*'nde Tom Baxter gözlerini çevirip, doğrudan Cecilia'ya bakarak konuşmaya başlar. Bu durum, hem seyirci ile oyuncu arasındaki "zaman" kavramını yok eder ve filmin geçirdiği süreçleri yok ederek bir tiyatro haline getirir hem de bir nevi ışıkları yakarak röntgenlemekte olan kişiyi fark ettiğini işaret eder.

Kurmaca ile gerçekliğin birbiriyle paralel ilerlediği filmde, Allen kurmaca içinde kurmaca, oyun içinde oyun yaratmıştır. Filmde kurmaca içinde yer alan karakterler özgürlüklerine kavuşmak için gerçek hayatta, gerçek hayatta yaşayan izleyiciler ise kurmaca evrende yer almak istemektedir. Gerçek insanlar hayali yaşamı, hayali olanlar ise gerçek yaşamı istemektedir; bu da bir çıkmazı işaret etmektedir (Saydam, 2013).

Gerçek ile hayalin karıştığı *Kahire'nin Mor Gülü* filminde ayrıca kurulan hayallerin boş olduğu, filmlerdeki hayal dünyasının bile "mükemmel" olmadığı, mükemmel olarak nitelendirilebilecek her şeyin ve gerçek yaşamın sadece şimdiki zamanda var olduğu gibi düşünceler alt metinlere serpiştirilmiştir. Bu sayede bilinçli hayal kurma hedeflenmekte, dolayısıyla iletişim kuramları içerisinde yer alan "*aktif seyirci*" kuramına da göndermeler yapılmaktadır. Seyirci her ne kadar gerçek hayatından uzaklaşmak için filmin hayal dünyasına dalsa da o hayal dünyasının bir yaratıcısı olduğunu ve gerçek olmadığını bilerek izlemelidir.

Filmin sonunda yer alan "*Yaşamın adil olmaması*" gerçeği ve ataerkil bakış açısıyla yaratılmış olan kadın imgelerine toplu seslenişin de çok net olması dikkat çekicidir. Bununla birlikte Woody Allen, Amerikan rüyası ütopyasıyla da özdeşleştirebileceğimiz Hollywood sinemasının hayatın gerçeklerine ve problemlerine karşı çözüm sunan bir mecra olmaktan çıkarıp; yaşama dair problemlerin yaşamın kendi içinde, bizatihi problemi yaşayan kişiler tarafından çözülmesi gerektiğine işaret etmektedir.



## KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2009). *Kültür Endüstrisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Allen, W. (Yöneten). (1985). *The Purple Rose of Cairo* [Sinema Filmi].
- Demiray, B. (2015). Fantasy Asks: Where the Reality Ends? *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi* (22), s. 141-150.
- Dunne, M. (1987). Stardust Memories, The Purple Rose of Cairo. *Film Criticism, Vol:12, No:1*, s. 19-27.
- Erken, H. (2009). *Hollywood Sineması 'nda Oryantalizm*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Gabbard, G., & Gabbard, K. (2001). *Psikiyatri ve Sinema*. İstanbul: Okuyan Us Yayın.
- Güçhan, G. (1999). *Türk Sineması Görüntü ve İdeoloji*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Gülsoy, M. (2010). <https://muratgulsoy.wordpress.com/2010/01/08/doga-boslugu-sevmez-kahire%E2%80%99nin-mor-gulu-uzerine/>.
- İlal, E. (1997). *İletişim, Yıgınsal İletim Araçları ve Toplum*. İstanbul: Der Yayınları.
- IMDB. (n.d.). <https://www.imdb.com/title/tt0089853>. adresinden alındı
- Jain, A. (2021). *The Purple Rose of Cairo: The Duplicity of Hope And Illusion*. Film Companion: <https://www.filmcompanion.in/readers-articles/the-purple-rose-of-cairo-review-woody-allen-the-duplicity-of-hope-and-illusion-mia-farrow> adresinden alındı
- Kuyucak Esen, Ş. (2019). *80'ler Türkiye'si 'nde Sinema*. İstanbul: Su Yayınları.
- Moradi, M. (2021, June). The Desire for Fiction in Woody Allen's The Purple Rose . *Academia Letters, Article 1263*, s. 1-3.
- Mulvey, L. (1997, Ekim-Aralık). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. *25. Kare, Sayı: 21*, s. 38-46.
- Öztürk, S. (2013). Filmlerle Görünürlüğün Dönüşümü: Panoptikon, Süperpanoptikon, Sinoptikon. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi* (36), s. 132-151.
- Preussner, A. W. (1988). Woody Allen's the Purple Rose of Cairo and the Genres of Comedy. *Literature Film Quarterly* 16, No:1, s. 39-43.
- Saydam, B. (2013). Woody Woody'yi Anlatıyor. *Hayal Perdesi* (33), s. 84-87.
- Spears, S. (2015, Mart 9). *30 Years Later, The Purple Rose of Cairo Still Has Debatable 'Happy' Ending*. TampaBay Times: <https://www.tampabay.com/30-years-later-the-purple-rose-of-cairo-still-has-debatable-happy-ending/2220604/> adresinden alındı
- Temizer, M. (2019). *Kültür Endüstrisi ve Tür Sineması*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Tınaz, P. (2023). Yabancılaştırma Efektlerinin Sinemasal Dile Etkileri: Woody Allen ve “Annie Hall” Üzerine Bir İnceleme. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (36), s. 842-860.
- University of Michigan (t.y.) [https://quod.lib.umich.edu/f/fc/images/FG\\_The%20Purple%20Rose%20of%20Cairo.pdf](https://quod.lib.umich.edu/f/fc/images/FG_The%20Purple%20Rose%20of%20Cairo.pdf) adresinden alındı
- Vardar, B. (1998). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: ABC Kitabevi.
- Woody Allen Pages (2016). <https://www.woodyallenspages.com/films/the-purple-rose-of-cairo/> adresinden alındı
- Yönetmen: "Woody Allen", Film: "The Purple Rose of Cairo"*. (2012, Mart 2). Kusurlu Kelimeler, Kusursuz Analizler: <https://kusurluanalizler.blogspot.com/2012/03/yonetmenwoody-allen-filmthe-purple-rose.html> adresinden alındı