

# BİREYSEL KARARLARIN AHLAKİ SORUMLULUĞU: *SİHIRLİ KIZ*

Zehra Yiğit

İspanya'nın son dönem dikkat çeken yönetmenlerinden biri olan **Carlos Vermut**'un 2014 yapımı filmi *Sihirli Kız* (Magical Girl), izlenmesi zor ancak keyifli bir film. Filmdeki her bir detay, üzerinde düşünülmesi gereken kıymetli soruların ve tartışmaların önünü açıyor. Biçimsel anlamda kullandığı dil ile de farklı bir noktada duran film son dönem İspanyol sinemasının önemli kara film örneklerinden birini teşkil ediyor. Vermut, sosyolojik, psikolojik, felsefi pek çok tartışmayı filmine dahil ederek izleyicisine doyumsuz bir seyir keyfi ile birlikte zihinsel bir tatmin şansı da sunuyor.

*Sihirli Kız*, iç içe geçmiş üç epizottan oluşur. Eleştirel ve tekinsiz atmosferi ile dikkat çeken filmin *dünya*, *şeytan*, *şehvet* adlı üç epizodu, Hıristiyanlıktaki insanlığı kötülüğe çağıran üç düşmana gönderme içerir. *Sihirli Kız*, ilk olarak ruhun bu "üç düşmanla" sınanmasını tartışmaya açar. Her üç epizot da ahlak felsefesini ortak sorunsal yaparken, aynı zamanda tek tek her bir karakterin hayatına ve bu karakterlerin sınanma ve sonrasında şekillenme hikayelerine odaklanır. *Dünya* adlı epizot, ekonomik sıkıntılar ve olumsuz yaşam koşullarına sahip İspanya'da yaşayan Luis'in, bu "Batılı", "modern", "gelişmiş" ülkedeki çaresiz hikayesini anlatır. *Şeytan* adlı ikinci epizot, üst sınıf yaşam koşullarına sahip, soğuk ve mesafeli bir *femme fatale* karakter olan Barbara'nın, bedeni ve geçmişi ile sınanmasını gizemli bir atmosferle perdeye aktarır. Üçüncü epizot, Damián'ın Barbara ile sınanma hikayesini şehvet üzerinden tartışmaya açarken aynı zamanda filmsel anlatı içerisinde tartışılan kötülük meselesi ve irade ilişkisini -lösemili 12 yaşındaki bir çocuğun öldürülmesi ile- bir üst düzeye taşır. Alicia anlatının merkezindeki bir diğer önemli karakter olarak bu üç karakterin hikayelerinin birbirlerine bağlanmasının itici gücünü oluşturur.



Yönetmen Alicia, Damián, Barbara ve Luis'i pek çok öge ile film boyunca birbirlerine bağlar. Örneğin Alicia'ya hastanede kalp şeklinde bir lolipop şeker verilirken filmin finalinde Sihirli Kız kostümünün esasının aynı şekilde olduğu görülür; Damián'ın Uzakdoğulu kızdan aldığı şeker de aynı zamanda kalpli lolipopdur. Alicia hastanede rüyasında bir boğa gördüğünü söyler, Barbara, Oliver'dan İspanya'daki boğalar üzerine analiz dinler, Damián ise Luis'i öldürmeye hazırlanırken bir matador gibi hazırlanır, fonda *la nina de fuego* ("ateşin kızı") çalar. Bir diğer birleştirici unsur Damián'e hapisanede hediye olarak verilen puzzle'ın bir parçasının Luis'in önüne düşmesidir. Afişte de kullanılan bu parça filmin kendisinin de bir puzzle'a benzemesini çağırıştırır. Böylece birbirleri ile tesadüf eseri yolları kesişen karakterlerin bir nevi kader ortaklığı yapmış gibi görünen hikayeleri birleşir, zamansal olarak geçmişle bugünün bağı kurulur ve yönetmen bu karakterler üzerinden hem İspanya'nın ekonomik ve sosyolojik problemlerini tartışmaya başlar hem de determinizm ve ahlak arasındaki ilişkiyi irdeler.

### **Rasyonalite ve Ahlaki Kararların Gölgesinde Bir Toplum Alegorisi**

*Sihirli Kız* filminin hikayesi İspanya'da bir okulda başlar. Önce ses sonra da görüntüye Damián'ın şu diyalogu eklenir: "Öncelikle, dersime katıldığınız için teşekkür etmek isterim. Federico Garcia Lorca doğmamış ve bir mısra yazmış olmasa

*iki artı iki yine dört ederdi. Napolyon iki yüz yıl önce İspanya'yı fethetse ben bu dersi Fransızca verirdim yine de iki artı iki, elbette dört ederdi. Bunu anlamanızı istiyorum. Salt gerçek, her zaman aynı kalacak şey; iki artı iki eşittir dört olacaktır.”*

Yönetmen rasyonalite kavramını matematik öğretmeni Damián'ın bu diyalogu ile filmsel anlatıya dahil ederken hemen bir sonraki sahnede 12 yaşındaki Barbara'nın yaptığı sihir ile rasyonaliteyi yıkar ve rasyonel olmayanın varlığına dikkat çeker. Ardından ise filmin üç ana karakteri Luis, Barbara ve Damián'ın eylemlerinin şekillenmesinde, rasyonalitenin yeriyle beraber ahlaki referansları da tartışmaya açar.

Filmsel anlatıda yapılan eylemler ve gerekçeleri ile bu eylemler ile karakterler arasında bağ bulunurken, tesadüflerin bir araya getirdiği karakterlerin seçimlerindeki ahlaki referanslar kadar bireysel seçimleri ve bu bireysel seçimlerin üzerinde etkili toplumsal koşullar da dikkat çeker. Filmin işsiz öğretmeni Luis'in kızı Alicia ölümcül bir tür lösemi hastasıdır. Luis kızının defterindeki üç dileğini okuduğunda, kızının son dileklerinden birini yerine getirmek ister. Sırasıyla kitaplarını satmak, borç bulmak, hırsızlık yapmak ve şantaj yapmaya kadar uzanan para bulma denemeleri, onu Barbara ile karşı karşıya getirir. Barbara'yla birlikte olan Luis, sonrasında ses kayıtlarını kocasına verme tehdidiyle ondan para ister. Luis Barbara'dan aldığı parayla kızına, onun istediğini düşündüğü Sihirli Kız karakterinin elbisesini alır. Ancak kızının dileğini yanlış anladığını, aslında asayı alması gerektiğini fark ettiğinde ikinci kez Barbara'ya şantaj yapar. Barbara bu şantaj yüzünden, para kazanabilmek için istemeden sadist bir ilişkiye maruz kalır.

Barbara kendisine ikinci kez şantaj yapan Luis'den intikam almak için Damián'e, Luis'in kendisine tecavüz ettiğini söyler. Damián ise saplantılı bir ilişki yaşayan Barbara'ya yardım etmek için Luis'i bulur. Ancak Barbara'nın yalan söylediğini anlamasına rağmen, Luis'in Barbara'nın rızası ile kendisiyle birlikte olduğunu söylemesi üzerine Luis'i öldürür. Sonrasında bu öldürme eylemine üç kişi daha eklenir. Önce gözlerinin içine bakarak Luis'i sonra hiç sebep yokken bardaki iki masumu -arkalarına dönmelerini söyleyerek- öldüren Damián, daha sonra Luis'le Barbara'nın ses kayıtlarının olduğu telefonunu almak için Damián'ın evine gider. Eve girdiğinde anime müzik eşliğinde Sihirli Kız Yukiko'nun elbisesini giyinmiş Alicia'yı karşısında görür. Telefonu alır, dışarı çıkar ancak tekrar geri gelir ve Alicia'yı da öldürür. Böylece suçunun tüm kanıtlarını ortadan kaldırır; arkasında ne tanık ne de iz bırakır.

**Immanuel Kant** *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi* adlı kitabında ahlak kavramının “sırf insanlar için değil, genel olarak akıl sahibi bütün varlıklar için, rastlantısal koşullar altında ve istisnalarla değil, tamamen zorunlu olarak geçerli olması gerektiğinin” yadsınamayacağını belirtir (2002, 24). Ahlak yasalarının herkes için geçerli evrensel ve mutlak oluşuna dikkat çeken **Kant**’ın aksine **Vermut**, ahlak kavramının şartlara ve kişisel durumlara göre ne kadar çabuk değişebildiğini -insanın günahla üç şekilde bağını kurarak- gösterir. Biri günahsız (Luis), biri tövbekar (Barbara), bir diğeri de günahının kefarecini ödemiş (Damián) üç karakterin edindikleri ahlakın, içsel ve dışsal değişimini ve bu değişime yön veren koşulları yönetmen filmi aracılığı ile izleyicisine gösterir.



Filmsel anlatıda Luis lösemi hastası kızının dilek defterini tesadüfen bularak okur ve kızının son hayallerinden birini gerçekleştirmek ister. Luis’ın aldığı kararın duygusal boyutu önem taşır. **Kant** ahlakın genel ilkelerinde hiçbir şeyin belirsiz olamayacağına, bu ilkelerin yalnızca us kavramlarından üretilmiş olması gerektiğine dikkat çeker (1993, 252). Yani Kant’a göre ahlak kişisel çıkar, beklenti, arzu ve istek gibi itici kuvvetlere bağlı değildir. Yönetmen çaresiz bir babanın, kızının son dileğini gerçekleştirmek için yaptığı eylemin ahlaki doğruluğunu izleyicisine sorgular. Zira belki de Luis, kızı ölmek üzere olmasa böyle bir eyleme başvurmaya gerek duymayacaktır. Bu noktada yönetmen ikinci bir unsura dikkat çeker; Luis, kızının hayalini gerçekleştirecek bir işe ve maaşa ya da yeterli paraya sahip olsa da bu eylemi gerçekleştirmeye ihtiyacı olmayacaktır. Oysa henüz biraz önce işsiz bir edebiyat öğretmenin kendisi için çok kıymetli olan kitaplarını satmak zorunda kalışı izleyiciye gösterilmiştir bile. Böylece yönetmen ülkedeki

ekonomik sıkıntıya ve sonuçlarına da dikkat çeker. **Vermut**, Luis'in kendi özgür iradesi ile eylemde bulunuşundaki ahlaki seçimlerinin toplumsal, ekonomik, kültürel meselelerle şekillenişini de böylece izleyicisine göstermiş olur. Yönetmen sonrasında üçüncü bir unsuru daha filmine ekler. Luis eğer, radyo yayınında babasına hislerini anlatmaya çalışan kızı Alicia'yı dinleyebilse, kızının öncelikli olarak onun sevgisine ihtiyacı olduğunu fark edebilir, yaptığı bütün bu kural ihlallerine belki de gerek duymayabilirdi. Filmin leitmotifi tesadüfler burada da varlığını bir kez daha hissettirir. Kendisini babasına karşı ifade etmek isteyen küçük kız, film boyunca babası tarafından fark edilmez.

Filmin daha en başında kitaplarını, kilosunu 5 Euro'ya satarken gösterilen Luis, **Camilo José Cela**'nın kitabı *Arı Kovanı*'ni satmaya kıyamaz. Kitapçıdan çıktıktan sonra önünde durduğu mücevher dükkanı, İspanya toplumundaki sınıfsal farklılıkların altını çizer. Luis, bu sahnede dükkanın önünde durmakta, burayı soymak için plan yapmaktadır. İçerisi ve dışarıyı karşıtlığında, Luis dışarıdadır. Luis'in çekimlerine caddeye ait her türlü ses fon oluşturup, bu durum bir tür kaos ortamını yansıtırken, dükkanın içinde sakin ve dingin bir müziğin sesi işitilir, dışarıdan hiçbir ses içeriye giremez ve bu ortamın yalıtılmışlığını bozamaz. Filmsel anlatıdaki gündelik yaşam tasvirleri, toplum içerisindeki gelir uçurumunun altını çizmesi açısından önemlidir. *Arı Kovanı* kitabı da Madrid'deki 24 saati ve dönemin sorunlarını anlatır, tıpkı *Sihirli Kız*'ın dönemin sorunlarını anlattığı gibi.

Ekonomik sıkıntı ile birlikte altı çizilen bir diğer unsur karakterlerin birbirlerine karşı hissettikleri duygudur. Zira anlatıdaki tüm karakterlerin kötülük yapmalarındaki itici güç bir başkasına duydukları sevgidir. Bu yüzden muhtemelen filmin afişinde dört parçaya bölünmüş kalp şeklinde bir ayna görseli tercih edilmiştir. Sevgi yüzünden işlenen suçlar ya da yapılan kötülüklerin parçası olan filmin dört ana karakteri afişteki kalbin içinde yerlerini alır. Sağ tarafta Barbara ve Damián, sol tarafta Luis ile Alicia bulunur. Kalbin rengi, kötülüğün/şiddetin ama aynı zamanda sevginin de rengi olan kırmızı olarak tasarlanmıştır. Afişin ortasında bu karakterleri birleştiren puzzle'in eksik parçası bulunur. Ayna filmde birkaç yerde gösterilir. Alicia ilk sahnelerde ayna karşısında dans eder, Barbara öfkeli olduğunda kendi sahtekar yüzüne bakmaya tahammül edemediğinde aynaya kafasını vurur, sonrasında bu parçalardan birine yüzü yansır. Bir başka aynaya yansıma sahnesi Barbara'nın eşi ile yatakta olduğu sahnede de görülür. Ayna gizlenen/saklanan gerçekliğe, karakterlerin ya da durumların sahteliğine vurgu

yaparken aynı zamanda karakterlerin bölünmüş, parçalara ayrılmış evreninin de simgesi olur.

Luis'i şantaja götüren mesele sosyolojideki önemli bir tartışmanın daha önünü açar: *Bireysel çıkar arayışları, bireysel ve toplumsal mutluluğun ve düzenin nedeni olabilir mi?* Buradaki önemli handikap, insan davranışları, bireysel çıkarları hedef olarak kendisinin ve toplumsal mutluluğunun nedeni olacaksa bile, insan davranışlarının öz çıkarları takip edeceğinden emin olamayız. Çünkü filmde de görüldüğü gibi karakterlerin kendi öz çıkarları peşinde yaptıkları eylemler (Luis'in şantaj yapması, Damián'ın katil olması, Barbara'nın siyah kertenkele resmi olan odaya tehlikeli [sodomazoşist] bir cinsel ilişki için girmesi) kendi çıkarlarına uygundur; ancak bu eylemler bireysel ve aynı zamanda toplumsal mutluluğun ve düzenin nedeni olamamış, toplumsal öz faydaya hizmet etmemiş, aksine toplumsal kaosun önünü açmıştır.

Film, etik tartışmanın yanında ciddi bir sistem eleştirisi de içerir. Luis'e öğretmen olarak çok da şans vermeyen sistem -örneğin kitaplarını kilo ile satmaya çalışırken para kazanamaz- Barbara'nın bedenini kitaplardan daha kolay satmasına izin verir. Ekonomik çöküşü uzun uzun betimleyen film, biri işsiz diğeri katil olan öğretmenler Luis ve Damián özelinde de eğitim sistemindeki çöküşün altını çizer. Bu eleştiriden ülkenin anayasası da nasibini alır. Luis, Barbara'dan şantaj yaparak istediği parayı, Toledo'daki halk kütüphanesinde İspanya Anayasa kitabının içine bırakmasını ister. Luis gerekçesini; "*Çünkü o kitabı kimse almaz.*" diye belirterek, o andaki toplumun nezdinde anayasanın değersizliğine atıfta bulunur. Yönetmen benzer bir cümleyi ikinci kez Damián'e de kurdurur. **Vermut**, film boyunca sakince ortaya attığı tezlere, yaşanan ülkenin coğrafi konumunun ve toplumun zihniyetinin de insan davranışları üzerindeki etkisini dahil ederek, izleyicisine analiz edebileceği pek çok malzeme sunmaya devam eder. Filmsel anlatının sadist karakteri Oliver'in diyalogu ile yönetmen aynı zamanda sosyal ve coğrafi karşılaştırmalı bir analiz yapar.

*Boğa güreşinin İspanya'da oldukça popüler olması çok gülünecek bir durum. İspanya'nın neden sürekli kavga halinde olduğunu biliyor musun? Çünkü biz rasyonel mi yoksa duygusal bir ülke miyiz bilmiyoruz. Örneğin İskandinav halkları beyinleriyle hareket ederler. Ancak, Araplar ya da Latinler tutkulu taraflarını kompleksiz ve susuz bir şekilde kabul etmiştir. İkisi de güçlü yanlarının ne olduğunu bilir. İspanyollarsa ikisinin tam ortasında dengede yer alır. Biz İspanyollar öyleyiz. Boğa güreşi gibiyiz. Peki ya boğa güreşi*

*nedir? İçgüdü ile teknik arasındaki mücadelenin temsilidir. Duygu ile mantık arasındaki. İgüdülerimizi kabul etmeli ve üstesinden gelmeyi öğrenmeliyiz, onlar yüzünden kendimizi tüketmemeliyiz.*

Yönetmen, filmin ilk ve son epizotlarını Barbara ve Damián arasında geçen sihirle sonlandırmayı tercih eder. Rasyonalizm tartışmasında sihre yer olmadığına farkında olan yönetmen, filmini sihir ile açıp kapamayı tercih ederek, etik davranışları rasyonel temellere oturtmanın çok da mantıklı olamayabileceğini, önce kağıdın sonra da telefonun kaybolması ile gösterir.



### **Görölmeyenin Düşsel Çağırışımı ve Nesneleştirilmeye Direnen *Femme Fatale* Karakter Barbara**

İspanya toplumunu ve kurumlarını, insan doğası ve rasyonaliteyi eleştirirken **Vermut**, sinemasal dilini de ilginç bir şekilde inşa eder. Film boyunca gösterilenler kadar gösterilmeyenlerin de önem taşıdığı ve izleyicinin bir tür dikizci olarak konumlandırıldığı bu anlatı yapısı başarılı bir girişim olarak okunabilir. Yönetmenin toplum eleştirisine bir ara verip, inşa ettiği biçimi karakterler özelinde tartışmak da bu noktada önem taşımaktadır. **Sihirli Kız**, Şeytan epizodunda izleyicisine, soğuk, seksi, psikolojik problemleri olan, yaralı bedeni ve terk edildikten sonra aynaya başını vurmasıyla oluşan alnındaki izi ile tekinsiz, seksi bir *neo-noir femme fatale* karakteri olan Barbara'yı tanıtır. Barbara, ilk kez kocası Alfredo'nun önünde diz çökmüş ona ayakkabısını giydirirken gösterilir. Böylece Barbara'nın bağımlı kişilik bozukluğunun altı çizildikten sonra film boyunca da bu probleme pek çok sahnede tekrar dikkat çekilir. Eşinin kendisini terk etme tehdidi

karşısında korkan, terk edildikten sonra da karşısına çıkan ilk adamı evine çağırıp, kendisine sarılmasını isteyen Barbara, bu yüzden psikolojik anlamda kolayca suistimal edilebilecek bir karakterdir. Tam da bu yüzden kendisine yapılan şantaja kolayca boyun eğer; diğer yandan kocasının kendisine sunduğu konfordan vazgeçmek istemez. Bu yüzden aynaya vurduğunda alnında oluşan iz Hintlilerde evliliği simgeleyen Bindi'ye benzer. Geçmişini bilinmeyen ve hatta şu anı da belirsiz çizilen Barbara'nın bu bilinmezleri onun daha da tekinsiz görünmesinin nedeni olur. Filmin genel atmosferine yayılan bu tekinsiz olma durumu, Barbara hususunda olduğu gibi filmdeki pek çok konunun yanıtlarının izleyiciye gösterilmemesi ile arttırılır. Örneğin Damián'ın hikayesi ve neden hapisanede yattığı, Barbara ile aralarındaki saplantılı ilişkinin durumu, siyah kertenkele adlı odada yaşananlar, Barbara'nın Alfredo ile olan ilişkisi, Luis'in yaşamı ve eşine ne olduğu gibi pek çok unsur filmde gösterilmez ya da hakkında bilgi verilmez ve tüm olanları izleyicinin tahmin etmesi beklenir. Yönetmen bu tahmin kısmına alan dışını da ekler. Daha filmin başında Barbara ile Damián'ın diyaloglarında diğer öğrenciler gösterilmez ancak sesleri işitilir; Alicia'nın ayna karşısında düştüğü sahnede Alicia kadrajdan çıkar. Barbara'nın Damián'ın evine geldiği sahnelerde yönetmen Barbara'yı sırtından çekerek izleyicinin ana karakterlerin yüzünü göremeyeceği kadrajları da kullanır. Filmin finalinde ise bandajlı yüzü görülür.



Buradaki tekinsizliği izleyici nezdinde yaratan bir unsur bilinmemelik iken bir diğer önemli unsur film boyunca izleyicinin konumunun dikizci olarak çizilmesi ve izleyiciye ait bakışın düşlem üzerinden inşa edilmesidir. Lacancı bakış kavramından hareket edilirse; "Bakış, kayıp olan ve ötekinin ortaya çıkması



üzerine, utancın etkisiyle başından aşağı kaynar sular dökülerek, birden tekrar bulan nesnedir” (2017, 192). **Lacan** bu noktada şu soruyu sorar: “Buraya kadar öznenin görmeye çalıştığı şey nedir?” Bu sorunun yanıtını şöyle verir: “Görmeye çalıştığı şey, iyi biliniz ki yokluk olarak nesnedir. Dikizcinin aradığı ve bulduğu bir gölgeden ibarettir, perdenin arkasındaki gölge. Arkasında kim bilir hangi sihirli mevcudiyeti hayal edecektir. Aradığı şey, söylendiği gibi, fallus değildir – onun yokluğudur; bu yüzden bazı şekiller onun arayışının ağırlıklı nesnelere olur. Baktığımız şey görülmeyen şeydir.” Örneğin Barbara’nın bedenindeki izleri gören izleyici, bu izlerin neden ve nasıl oluştuğunu bilmez, ancak düşleyebilir. Barbara’nın girmekten çekinmediği odalarda ne olduğu da izleyici için bir düşünme konusudur. Düşlem ise her zaman görünenden daha tehlikelidir.

**Žižek**, *Yamuk Bakmak* adlı kitabında bakış ile görüş arasındaki karşıtlığı pornografi üzerinden örnekler:

Pornografide, seyirci öncel olarak sapıkça bir konum işgal etmeye zorlanır. Bakış, görülen nesnenin tarafında olmak yerine, bizim, seyircilerin üzerine düşer, perdede gördüğümüz görüntünün bize baktığı hiçbir yüce-gizemli nokta içermemesi bu yüzden. ‘Her şeyi gösteren’ görüntüye salak salak bakan sadece bizizdir. (2005, 150)

Barbara’nın o odalarda ne yaptığı filmsel anlatıda gösterilse **Žižek**’in deyişi ile seyirci nesne konumuna düşecek ve “felç olmuş bir nesne-bakışa” indirgenecektir. Ancak yönetmenin başarısı tam da burada göstermeden düşletmesinde yatar.

Barbara’nın konumunu tekinsiz kılan bir diğer unsur, aynı zamanda onu bir *neo-noir femme fatale*’e dönüştürür. Bu unsur Barbara’nın erkeklerle kurduğu diyalogdur. Barbara eşini de Damián’i de Luis’i de bir anlamda kullanır. Para kazanmak için bedenini sattığı sahnelerde ise Oliver’ın, kendi bedenini nesneleştirilmesine izin vermeden, sarsıcı bir hissizlikle cinsel edime cevap verir. Barbara bu sahnelerde kendisinin nesneleştirilmesine izin vermez, direnir. Bu direnme ise izleyiciyi sarsar. Zira Barbara’nın bedenindeki izlerle alında kendi yaptığı iz, sadomazoşist bir dürtünün çağrışımını -yine eylemi göstermeden- yapar. Haz ilkesinin ötesinde bir jouissance çağrışımı yapan yara izleri ile izleyicinin düşünmesine hitap eden bu sahne, Barbara’nın özneliğini bölmeye çalışır. Ancak soğuk, mesafeli ve her şeye hakim duruşu ile Barbara cinselliği salt bir eyleme dönüştürür ve izleyicinin bakışının nesnesi olmaz. Bir *femme fatale* olarak tekinsiz bir çekicilikle kendini film içinde bir özne olarak inşa etmeyi başarır.

## Sonuç Niyetine

*Sihirli Kız* filmi ismini Japon anime filmlerinin bir alt türü olan -yaşları 9-14 arası kız çocuklarının kötülerle savaşıma hikayelerine odaklanan- *mahō shōjo*'dan alır. Filmin lösemi hastası 12 yaşındaki karakteri Alicia'nın defterine yazdığı üç dileği bulunur ve bu dilekler sihirli kız animelerine ait temel referansları içerir.

Dilek 1: İsteddiğiniz kişi olmak.

Dilek 2: Meiko Saori tarafından şarkıcı Megumi için tasarlanan sihirli kız Yukiko elbisesi.

Dilek 3: 13 yaşına basmak.

60'ların ortalarında Japonya'da ortaya çıkan türün kahramanları o günden bugüne değişerek devam etse de, bu animelerden kalan mirası diğer pek çok *Sihirli Kız* serisi kullanmaya devam eder. Canavarlarla ve kötü rakiplerle savaşıma, stilize bir dönüşümün bir tür sihirli cihazla aktive olması türün en temel referans noktaları olarak dikkat çeker. Sihirli kızlar, sihirli yeteneklerini kendilerini ve başkalarını korumak için kullandıkları için koruyucu vasfına da sahiplerdir. Çoğunlukla kendilerine çok da güvenmeyen karakterler, dönüşüm geçirdikten sonra kendi yeteneklerini keşfederek, güçlü bir özgüven duygusu geliştirirler. Bu özgüven duygusunun gelişmesine ise kötü adam vesile olur. Türün finalindeki kötü adamla yüzleşme, bu kızların içlerindeki güçle yüzleşmeleri anlamına geldiği için de alt tür, toplumdaki küçük çocukların içlerindeki güçleri keşfetmeye yönelen bir kültürel temaya da dönüşür (Yarbrough, 2014, 9-10). Filmsel anlatı içerisinde babasının yaptığı şantaj sayesinde hem özel tasarım giysiye hem de asaya sahip olan Alicia, filmin final sahnesinde "kötü adam" Damián ile yüzleşmeye davet edilir. Üzerindeki kostümle melek gibi görünen kız çocuğu, babasının aldığı kostüm ve asa ile "dönüşüm geçirmiş olarak" kötü adamla karşılaşır. *Sihirli Kız* animelerindeki karşıtlık bu sahnede kurulur; genç yaşlıya karşı, melek şeytana karşı, iyilik kötülüğe karşıdır. Ancak bu *Sihirli Kız* filminin sonu, anime türündeki *Sihirli Kız* türünün sonu gibi zaferle bitmez. Alicia hem asaya hem de dönüşüm geçirdiği sihirli kız kostümüne (alter ego) sahiptir. Damián'e bakarken karşısındakinin kötülüğünü bilir ancak sihir çalışmaz, Damián dışarı çıkar ve tekrar içeri girer, ve küçük kız kötüyü yenemez.



Filmin sonu İspanya'daki düzendeki tekinsizliğin sonuçları ile izleyicisini yüzleştirir. Film boyunca tartışılan bireysel çıkarların toplumsal çıkarlar ile her zaman uyuşmaması ve insan davranışlarının güven içermemesi sorunsalı da bireyleri ölüme (bir tür yıkıma) götürürken, esasen toplumsal bir karmaşanın da önünü açar. Bu kaos içerisindeki tekinsiz düzende İspanyol çocukların, Japon anime türündeki gibi bir dönüşüm geçirme ve içlerindeki gücü keşfetme şansı zaten bulunmaz. Bu tekinsizlik hem içerik hem de biçimsel anlamda filmin tüm atmosferini ele geçirirken film, izleyiciye güç ve bireysel etik inşası üzerine bir kez daha düşünmeye çağırır.

### Kaynakça

- Kant, Immanuel (1993) *Arı Usun Eleştirisi*, Çev.: A. Yardımlı, İdea Yayınevi: İstanbul.
- Kant, Immanuel (2002) *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi*, Çev.: İ. Kucuradi, Türkiye Felsefe Kurumu (3. Baskı): Ankara.
- Lacan, J. Jacques (2017), *Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer II. Kitap*, Çev.: N. Erdem, Metis Yayınları: İstanbul.
- Yarbrough, Danielle Z. (2014), "Releasing The Power Within: Exploring The Magical Girl Transformation Sequence With Flash Animation." Thesis, Georgia State University [[bağlantı](#)], Erişim Tarihi: 2021
- Žižek, Slavoj (2005), *Yamuk Bakmak*, Çev.: T. Birkan, Metis Yayınları: İstanbul.