

# Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

## RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

### Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Sinema

Özgür İpek

# İmgeler Arasında

*Yeni Türkiye Sinemasının Düşünen İmgeleri Üzerine*  
Özgür İpek

Sinema

İmgeler Arasında



doruk

doruk

*İmgeler Arasında*  
*Yeni Türkiye Sinemasının Düşünen İmgeleri Üzerine*

**DORUK / Sinema**  
**İmgeler Arasında**  
**Yeni Türkiye Sinemasının Düşünen İmgeleri Üzerine**

**Yazar:**  
**Özgür İpek**

**Kapak Tasarımı:**  
**Doruk Can Koçak**

**Kapak Fotoğrafı:**  
**Ali Aydın (Küf-2012)**

**Sayfa Tasarımı:**  
**Cafer Çakmak**

**Özgür İpek © Doruk Yayıncılık 2019**  
**Tüm hakları saklıdır. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.**

**ISBN: 978-975-553-735-1**

**Baskı: Nisan 2019**

**Baskı-Cilt:**  
**Ertem Basım**  
**Sertifika no: 16031**



**e-posta: info@dorukyayinlari.com**  
**www.dorukyayinlari.com**  
**Sertifika no: 13086**

# İmgeler Arasında

Yeni Türkiye Sinemasının Düşünen İmgeleri Üzerine

*Yazan:*

Özgür İpek



**Özgür İpek:** 8 Eylül 1986'da GİRNE/KKTC'de doğdu. GİRNE 19 Mayıs TÜRK Maarif Koleji ile Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nü bitirdi. Yüksek lisans ve doktora eğitimini İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nde tamamladı. Agora Kitaplığı tarafından 2014 yılında yayımlanan *Tanıklıklar Sineması: Belgesel Sinema Üzerine* ile Metis Yayınevi tarafından 2016 yılında yayımlanan *Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri* (Hüseyin Köse ile birlikte) isimli iki kitabın editörlüğünü üstlendi. *Filanör Düşünce* (Ayrıntı Yayınları, 2012), *Kara Perde* (Ayrıntı Yayınları, 2014), *Skolastik Fantazya* (Ayrıntı Yayınları, 2015) ve *Filmin Sonuna Yolculuk* (Beta Yayınevi, 2016) kitaplarının yazarları arasındadır.



# İÇİNDEKİLER

|             |    |
|-------------|----|
| ÖNSÖZ ..... | 11 |
|-------------|----|

## 1. BÖLÜM: GÖRÜNTÜLERLE DÜŞÜNMEK

|                                                   |    |
|---------------------------------------------------|----|
| Düşünmenin Bir Aracı olarak İmge .....            | 13 |
| Konvansiyonel İmgeler .....                       | 16 |
| Devrimin İmgeleri .....                           | 19 |
| Düşüncenin Açığa Çıkması .....                    | 21 |
| Yeni Bir Sinemanın Doğuşu .....                   | 24 |
| Kamera Sokakta: Fransız Yeni Dalga Sineması ..... | 27 |
| Özgür Sinema ve Dogme 95 .....                    | 31 |
| Cinema Novo .....                                 | 33 |
| Üçüncü Sinema .....                               | 35 |
| Amerika Amerika .....                             | 40 |
| Karşı Sinema .....                                | 42 |
| Değişen Bakış .....                               | 46 |

## 2. BÖLÜM: TÜRKİYE SİNEMASI VE DÜŞÜNEN İMGELER

|                                               |    |
|-----------------------------------------------|----|
| İlk Filmler, Yönetmenler ve Tartışmalar ..... | 49 |
| Yeşilçam Günleri .....                        | 53 |
| Toplumsal Gerçekçilik Akımı .....             | 57 |

|                                                      |    |
|------------------------------------------------------|----|
| Türk Sinematek Derneği ve Genç Sinema Hareketi ..... | 59 |
| Yılmaz Güney Sineması Üzerine .....                  | 62 |
| 1970'ler ve Sonrası .....                            | 69 |

### **3. BÖLÜM:**

## **YENİ TÜRKİYE SİNEMASI**

|                                    |    |
|------------------------------------|----|
| Yeni Bir İmge Rejimine Doğru ..... | 79 |
| 2000'li Yıllara Bakış .....        | 88 |
| MKM Etkisi .....                   | 93 |
| Duvardaki İz .....                 | 96 |
| Birey, Toplum ve Hafıza .....      | 96 |

### **4. BÖLÜM:**

## **İMGE VE SONRASI**

|                                                |     |
|------------------------------------------------|-----|
| Yeni Türkiye Sinemasında Düşünen İmgeler ..... | 101 |
| Zenne ya da Özgürleşen Kimlikler .....         | 102 |
| Toplumsal Tahakkümün İnşası:                   |     |
| Çoğunluk Filmiyle İlgili Düşünceler .....      | 123 |
| Zerre: Umuda Yer Yok .....                     | 134 |
| Küf: Direniş Olarak Hayat .....                | 147 |
| Babamın Sesi: Ses ve Sessizlik .....           | 158 |
| <b>SONSÖZ</b> .....                            | 171 |
| <b>KAYNAKÇA</b> .....                          | 177 |

*Geçmiş umutların anısı,  
başka bir gelecek tahayyülünün bir parçasıdır hâlâ...*

**Andreas Huyssen**



## ÖNSÖZ

Sinemanın öykü anlatma ve enformasyon sunma özelliklerinden ziyade düşünce üretme yetisine yönelmem büyük bir oranda Ulus Baker'in yazdığı metinleri okumamla gerçekleşti. Ulus Baker'in Dziga Vertov, Orson Welles, Sergei Eisenstein, Yılmaz Güney ve Jean-Luc Godard gibi sinemacılar üzerine kaleme aldığı bu metinler, sinemanın başkalığına ve dolayısıyla başka bir sinemanın mümkün olduğuna vurgu yapmaktaydı. *İmgeler Arasında: Yeni Türkiye Sinemasının Düşünen İmgeleri Üzerine* adlı bu kitap çalışması da işte tam olarak "başka bir sinema mümkün" şeklinde formüle edilebilecek bu düşüncenin ürünü.

Kitapta ana akım sinema kalıplarının dışına çıkarak özgün anlatılar oluşturan yönetmenlere ve onların çektiği filmlere odaklanmaya gayret ettim. Çalışma kapsamında üzerinde durduğum yönetmenler ekseriyetle görüntüleri kullanarak düşünce üretmeye çalışan ya da sinemayı felsefik bir uğraş olarak kabul eden isimlerdir. Onların hayatın içinden çekerek aldığı imgelerde kimi zaman eşitsizlik, yoksulluk, yalnızlık ve dışlanmışlık gibi görünümeler kendisine yer bulurken; kimi zamansa işçi sınıfının var olma savaşı, toplumsal tabakalaşma ve her türlü özgürlük mücadelesi benzersiz bir ifade alanına sahip olur. Düşüncenin imge aracılığıyla açığa çıktığı filmlerde eksiltilmiş, manipüle edilmiş ya da genel geçer kabuller doğrultusunda çizilmiş karakterlere ve öykülere neredeyse yer yoktur.

Düşünen imgeler her zaman yerleşik olanı yapıbozumuna uğratarak egemen yapıyı yersiz yurtsuz kılmayı amaçlar. Bu anlamda düşünen imgelerle yüklü her filmde muhalif bir tavır vardır. Bu tavır kimi zaman istenileni tam olarak ortaya koyamaz.

-Ki bu kitapta ele alınan filmlerden biri olan Zenne böylesi bir sorundan mustarıptır- Ancak yine de seçilen filmin üzerinde durmak ve bir çözümleme yapmak gerekir.

Görüntülerle düşünen filmler, kimi zaman iktidar-birey ilişkisinin nasıl görüldüğü, insanlar üzerinde hangi tahakküm biçimlerinin uygulandığı, bireysel yaşamın nasıl bir işgale maruz kaldığı ya da mikro direniş biçimlerinin hangi durumlarda ortaya çıktığı gibi meseleleri odağına alırken kimi zaman da insanın varoluşsal sıkıntıları, yalnızlık, kaygı, ötekilik ve yabancılaşma gibi duygular düşünen imgelerde kendilerine yer bulur. Görüntüleri kullanarak düşünen yönetmenler pek çok filmde ise daha farklı alanlara yönelerek zaman, hafıza, bellek, suç ve inanç gibi temaları etrafı bir biçimde masaya yatırır.

Okuyacağınız bu çalışma kapsamında öncelikle görüntülerle düşünmenin sinemasal serüvenine yer verdim. Bu ilk bölümde imgeler üzerine düşünen yönetmenler, filmler ve sinema hareketlerine değinmeye çalıştım. Hemen bir sonraki bölümde Türkiye sinemasına odaklanarak bilhassa görüntülerle düşünen Ömer Kavur ve Yılmaz Güney gibi yönetmenlerin daha fazla üzerinde durmayı amaçladım. Kitabın yeni Türkiye sinemasını ele alan üçüncü bölümünde düşünen imgelerle yüklü son dönem yerli filmlerden söz ettim. Çalışmanın dördüncü ve son bölümünde ise yeni Türkiye sineması içerisinde seçtiğim *Çoğunluk*, *Zerre*, *Küf*, *Zenne* ve *Babamın Sesi* filmlerini inceleyen değerlendirmeye yazılarına yer verdim.

Kitabı hazırlarken İstanbul Üniversitesi'nde tamamladığım doktora tezimden bir hayli faydalandım. Bu anlamda söz konusu tezin ortaya çıkış sürecindeki desteklerinden ötürü değerli hocam Habibe Öngören Zafer'e çok teşekkür ederim. Sinemayla ve hayatla kurduğum bağ üzerinde büyük emekleri olan sevgili hocam Hüseyin Köse'ye ne kadar teşekkür etsem azdır. Ayrıca çalışmama destek olan kıymetli dostlarım Oğuz Selim Kobaza ve Yasemin Ereke'ye minnettarım.

# BİRİNCİ BÖLÜM

## GÖRÜNTÜLERLE DÜŞÜNMEK

*“Bir arabacının gölgesini gördüm,  
bir arabanın gölgesini bir fırçanın  
gölgesiyle temizliyordu”*

Karamazov Kardeşler  
Dostoyevski

### Düşünmenin Bir Aracı Olarak İmge

Gilles Deleuze, felsefeyi kavram üreten bir disiplin olarak tanımlar (2001: 12-14). Ona göre sinema sanatı da yaratıcı eylem bakımından felsefenin yaptığına benzer şekilde, kendi karakteristik unsurlarını yani imgelerini kullanarak duygu ve düşünce üretebilir. Bu anlamda sinemanın görüntülerle düşünebilmeyi olanaklı kılan bir yapıya sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bir yönetmen filmini çekerken, tıpkı bir filozofun yaptığı gibi havsalasındaki malzemelerini kullanarak anlam üretimine koyulur.

Gilles Deleuze, sinema pratiğini düşünceyi bulunduğu noktadan alarak yukarıya taşıyan, harekete geçiren zihinsel bir etkinlik olarak yeniden konumlandırır. Deleuze'e göre sinema düşüncenin, imgeler kanalıyla açığa çıktığı görsel bir evren yaratmaktadır. Sinemayı baştan sona yeni bir imgeler ve gösterge rejimi olarak karakterize eden Deleuze, felsefede karşısına çıkan bir probleme yanıt aramak maksadıyla kimi zaman sinemaya yöneldiğini dile getirir. Bu yönelim ona muteber çözüm-

ler sağlamanın yanı sıra yeni sorun alanları da armağan etmektedir (2009, 295-6).

Deleuze, sinemayı hayatın her alanında varlığını hissettiren felsefik düşünüş süreçlerinden bağımsız olarak ele almanın mümkün olmadığını ifade eder. Çünkü ona göre sinema öncelikle düşüncenin imgeler aracılığıyla açığa çıktığı bir yaratım alanıdır. Bu nedenle Deleuze'ün sinema üzerine düşündüğünü söylemek yerine sinemayla beraber düşündüğünü söylemek daha doğru olur.

Gilles Deleuze'e göre sinemanın yaratımı olan imgeler, yalnız başına düşüncenin saf halleridir. Böylesi bir bakış açısı doğrultusunda geliştirdiği fikirleri ve kavramları imgelerle buluşturan Deleuze, bir anlamda yeni düşünsel oluşumlara ve yeni icatlara zemin hazırlar. Başka bir deyişle onun aracılığıyla felsefe alanından koparak gelen yeni düşünceler, sinematografik imgelerle bir araya gelerek yeni düşünce akışlarının ortaya çıkabilmesine vesile olur.

Herhangi bir imgenin içerdiği bir devinimi, geçmişe dönerek nedenselleştirmek ya da daha evvel belirlenmiş bir nokta üzerine sabitlemek onun sonsuz oluşunu, başka düşünce akış şemalarıyla olan muhtemel paralelliklerini göz ardı etmek, diğer bir deyişle yeni düşünce oluşumlarını tümden engellemek anlamına gelir. Zira her bir imge, çoklu fırsatlar evrenine ve bu evrende yaşanabilecek kesişmelere sonsuzca adanmıştır.

Deleuze, sinemayı bir tür süreklilikler penceresi üzerinden kavrar. Ona göre sinema, sürekli bir düşünüş, oluş ve karşılaşmalar halidir. İmgelerin açtığı kanallar aracılığıyla hesapta olmayan alanlardaki düşüncelere temas eden sinema, kendi gerçekliğine sahip olan bir tefekkür şekli, bir tür icatlar alanıdır. Keza yine Deleuze'ün bakış açısına göre sinema, düşüncelerle üretilen ve düşünce üreten bir yaratım tarzı olmakla birlikte hareketin ve zamanın mahfuz bir şekilde imgenin içinde yer aldığı bir oluş biçimidir. Bir yönetmen filmini kotarıırken kendi zih-

ninden geçen anlamları imgelere yükleyerek sanatını icra eder. Ancak sinemanın yaratımı burada sonlanmaz ve bir film üretildikten uzun uzun zamanlar sonra dahi gerek kendi kendine gerekse bağ kurduğu zihinler aracılığıyla düşünce imal etmeyi sürdürür. Bu nedenle yönetmenin yaratımı yalnızca sürekli akış halinde olan bir üretim sürecinin başlangıcıdır.

Deleuze, sinemanın ne sıradan bir hikâye anlatı formu ne de bir tür enformasyon aracı olduğunu düşünür. Bahsettiğimiz gibi sinema onun için düşüncenin olanaklarından beslenen ve düşünce sunan bir aygıttır. Bununla birlikte sinemanın, salt düşüncüyü sunmakla iktifa etmediği ve var olan düşünüş biçimlerini dönüştürücü bir etkide de bulunduğu söylenebilir. Deleuze'ün vurguladığı gibi bir filozof düşünce evreninde karşılaştığı bir çıkmazlık sonrasında sinemaya yönelir ve sinema ona imgelerden düşüncelerin türediği yeni bir düşünüş modeli tahsis eder. Gerekli gördüğü bir aşamada eserini sinemayla buluşturarak bu özgül düşünme biçiminin kendisine sunmuş olduğu imkanlardan yararlanır. Sinemadan aldığı veya sinemaya dahil ettiğiyle yeniden kelimelerin mekanına döndüğündeyse artık farklı duygu ve düşünceleri kavramsal alet çantasına katmış olur.

Claire Colebrook, Deleuze'ün tahayyül etme olanaklarını dönüştüren bir kudret olarak gördüğü sinemanın, zamanı, hareketi ve bir bütün olarak hayatı kuramlaştıran bir karaktere sahip olduğunu dile getirir. Zira Deleuze, felsefenin hayata açılması gerektiğini düşünür ve ona göre sinema, modern yaşantının en önemli olaylarından biri olmakla beraber dünyayı insan gözünün sınırlılığını aşan bir şekilde gözlemler (2013: 44-5).

Buradan yola çıkılarak sinemanın doğasına ilişkin iki farklı fi-kirsel düzeye ulaşılabilir. Bunlardan ilki imgelerin önemli bir konum işgal ettiği modern dünyada, sinemanın belki de öteki tüm alanlardan daha yetkin bir şekilde sahip olduğu düşünceleri rahatlıkla hayatın içerisine sızdırabiliyor oluşudur. İkincisi ise daha mekanik bir düzey. Buna göre sinema, bizlere insanın gözleri aracılığıyla doğrudan temas ettiği bir imgelem sunmaz. O,

dünyayı bir aygıtın yani görme biçimlerini değiştiren kamera-  
nın vasıtasıyla yansıtır. Dolayısıyla kameranın devreye girdiği  
bu mekanik düzeyde yeni bir algılama ve yeni bir görüş şekli or-  
taya çıkar. Bu bakımdan sinema kanalıyla bakışa sunulan gö-  
rüntü, şeylerin temsili olmayan, tam tersine kendi gerçekliğine  
kavuşmuş yeni bir formdur. Diğer bir ifadeyle artık imgenin ken-  
disi bir gerçekliktir.

*İmgeler Arasında: Yeni Türkiye Sinemasının Düşünen İmgeleri*  
Üzerine adını taşıyan bu kitap, Deleuze'ün sinemayla ilgili öne  
sürdüğü görüşlerden hareketle Türkiye sinemasında görüntüleri  
kullanarak düşünce üretmeye çalışan yönetmenler ve filmlerine  
odaklanmaktadır. Başka bir deyişle bu çalışma sinemayı felsefik  
bir uğraş olarak kabul eden ve imgeler aracılığıyla fikir geliştiren  
sinemacıları odağına almaktadır. Kitapta bahsi geçen yönet-  
menler çoğunlukla insanların içine düştüğü çıkışsızlıkları, yal-  
nızlıkları, varoluşsal sorunları, kimlik problemlerini, toplumsal  
huzursuzlukları, çarpıklıkları, yoksulluğu, açlığı, ırkçılığı, cin-  
siyetçiliği ve sesini duyurmakta güçlük çeken azınlıkların du-  
rumlarını peliküle aktaran isimlerdir. Çektikleri görüntülerle  
izleyeni eğlendirmekten ziyade bir olay ya da olgu üzerine dü-  
şünmeye sevk ederler.

İmgeleri düşünce üretiminin bir aracı olarak kullanan filmler  
içerdikleri eleştirel görüşlerle beraber genellikle egemen film  
yapım süreçlerine başkaldıran, biçimsel anlamda yeniliğe gitmeye  
çalışan ve deneysel pek çok unsuru bir arada tutan yapımlardır.  
Ana akım kalıplarına uymadıkları için ekseriyetle arthouse,  
durum sineması, muhalif sinema, sanat sineması, minör sinema  
ve bağımsız sinema gibi tanımlamalarla anılırlar.

## Konvansiyonel İmgeler

Düşünen imgelerin temel olarak karşısında yer aldığı oluşum  
ana akım sinema ya da konvansiyonel sinema olarak adlandırılır.  
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>  
lan film yapma biçimidir. Zira bu tarz bir sinema anlayışı belirli

birtakım sinematik formüllerin, anlatı kalıplarının ve tecimsel kuralların muhafaza edildiği bir üretim alanıdır. Ana akım sinema filmlerinde biçim ve içerik anlamında ne tutmuşsa ya da kapitalizm diliyle ifade edilirse “ne para ediyorsa” yeniden o yapılır. Bu durum yaratıcı zihnin hareket alanını kısıtlarken sinemanın eğlence ve gösteri işlevlerinin ise ön plana çıkmasına neden olur. Dolayısıyla ana akım sinema evreninde, insan ile egemen sistem arasına girmeye çalışan, toplumsal hakikat alanlarını görünür kılan ya da bireyin çevresini yenilenmiş bir gözle görmesine vesile olan anlatılara pek rastlanmaz.

Ana akım sinema, toplumu oluşturan inanların aynı şekilde düşünmelerini, aynı şekilde tüketmelerini kısacası yaşamı aynı şekilde algılamalarını talep eder. Bu nedenle anlatılan hikayeler dünyayı her daim aynı gözlerle gören bir öykü anlatıcısının ürünü gibidir. Sürekli bir biçimde tekdüze ve standartlaşmış bir hayat kurgusu aşılar ana akım filmler. Marcuse’ün *Tek Boyutlu İnsan* adlı eserinde dikkat çektiği gibi “mücadele kudretini yitirmiş, tüketmekten başka bir dünyası kalmamış insanı yaratmayla amaçlar” (Marcuse, 1997).

Her şeyin birbirine benzediği bir dünyada itirazlar, muhalif düşünceler ve farklı renkler kendilerine yer bulamaz. Bulsalar bile bir şekilde onların da giderek sistemin diğer renklerine nasıl benzediği gösterilmeye çalışılır. Kuşkusuz bu tutum, bir tür yanlı anlatım yolu ve farklılıkları görmezden gelme biçimi olarak değerlendirilmelidir.

Douglas Kellner ve Michael Ryan’ın *Politik Kamera* (2010) isimli kitaplarında bahsedildiği gibi Amerikan sinema endüstrisi ideolojik bir çerçeveleme içerisinde insanları belli birtakım davranış kalıplarını benimsemeye davet eder. Filmler, bir anlamda herhangi bir durumu yansıtmaktan ziyade söz konusu durumun daha evvel tasarlanmış bir biçimine ilişkin kimi tezler öne sürer. Bu yolla izleyiciye belirli bir bakış açısı telkin edilmiş olur. Ryan ve Kellner’a göre eril kahramanlık hikâyeleri, kadın melodramları, romantizm anlayışı, şiddete ve suça ilişkin görüngüler film-

ler aracılığıyla alternatifi bulunmayan bir dünyanın apaçık göstergeleriymişçesine sunulur. Hollywood sinema endüstrisinin özünü teşkil eden şey tam tamına budur işte: Tek tipçi bir hayat ve hikâye modeli vasıtasıyla benzer ideolojik yapının korunarak yüceltilmesi.

Ana akım sinema, alttan alta içerisinde bulunulan sistemin tek ve alternatifi olmayan bir yapı olduğunu sürekli olarak vurgulayıp durur. Bu bağlamda, konvansiyonel filmlerde yer alan unsurlar, değişmez ve doğal bir dünyanın apaçık göstergeleriymiş gibi sunulur. Ana akım sinemanın bu yönü, “izleyicileri belirli bir düzenin temel varsayımlarını benimsemeye ve bunların ihtiva ettiği adaletsizlikleri gözardı etmeye alıştırır” (Ryan ve Kellner, 2010: 18).

Ana akım sinema, egemen ideolojilerin söylemlerini yeniden üreten ve bu söylemlerin yaygınlaşmasını sağlayan araçlardan biridir. Örneğin bir toplumsal yapıda kadına hangi roller yüklenirse ana akım sinema da o rolleri pek bir farklılığa gitmeden imal etmeye koyulur. Başka bir deyişle ana akım sinema, ataerkil yapıyı yeniden üreterek kadınlara çoğunlukla sadık bir eş, yardıma muhtaç bir sevgili, evinin hanımefendisi veya bakıma muhtaç bir varlık gibi roller verir. Konvansiyonel imgeleri arada bir ziyaret eden bağımsız kadın, özgür kadın gibi tiplerin ise eninde sonunda bir erkeğin mülkiyetine girdiği görülür. İmgeleri düşünceye hasreden, düşünceleri de imgeler üzerinden başka alanlara taşıyan filmler tam anlamıyla buna karşı çıkarak kadınların kendi başlarına var olabilecekleri bir alanın yaratılmasını talep eder.

Düşünen imgelerin yer aldığı filmlerde kadınların hayatını kurgulayan eril bakış açısı imgesel düzlemde uzaklaştırılır. Benzer şekilde gey, lezbiyen, biseksüel, travesti, transeksüel ve intersex gibi bastırılan cinsel kimlikler de kendi varoluşları ve özgünlükleri içerisinde resmedilir. Sinemada görüntüler üzerinden düşünme her alanda özgürleşmeyi savunan, sınırlandır-

malara biat etmeyen, yeniliklere sonuna kadar açık olan bir sinema düzeni yaratmayı amaçlar. Bu tarz bir sinema anlayışını benimseyen yönetmenler sistemin bekasına hizmet etmekten ziyade bireyin hakkını savunur.

## Devrimin İmgeleri

İmgeleri kullanmak suretiyle düşünce üretmeye çalışan sinemacılık anlayışı belki de ilk olarak Sovyet sinemasında kendisini gösterir. 1917 yılında gerçekleşen *Ekim Devrimi*'yle birlikte iktidara gelen Vladimir Lenin sinemayı kitleleri etkileme gücüne sahip bir propaganda aracı olarak görür. Bu doğrultuda sinema tekniklerini geliştirmek maksadıyla Devlet Film Okulu kurulur ardından da Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Alexander Dovzhenko ve Dziga Vertov gibi yönetmenlere önemli imkanlar tanınır. Onlardan beklenen şey kitleleri bir arada tutabilecek ve insanlarda bilinç yükselmesini sağlayabilecek bir sinemanın yaratımıdır. Şüphesiz Sovyet yönetmenlere tanınan imkanların yanı sıra sanatçıyı aktif bir biçimde toplumsal inşa sürecine katılan bir birey olarak konumlandıran konstrüktivizm de Sovyet sinemasının düşünsel zemininin oluşmasında etkili olmuştur (Petric, 2000).

Yirmili yılların başında gerek Amerika'da gerekse Avrupa'da filmler insanları eğlendirmek amacıyla yapılırken Sovyet yönetmenler ise filmlerini düşünceleri yaymak amacıyla çekerler. Zira devletin kendilerine tanımış olduğu maddi olanaklardan sınırsız bir şekilde faydalanma şansına sahip olan Sovyet sinemacılar bu fırsatı değerlendirerek birbirinden farklı temalar ve anlatsal özellikler içeren filmler ortaya koyarlar. Pudovkin muhtelif montaj teorileri geliştirip uygulama yoluna giderken Eisenstein ise diyalektik montaj adı verilen özgül bir montaj türü geliştirir. Yönetmen bu montaj biçimi aracılığıyla tez ve anti tezi çatıştırarak senteze ulaşır. Bu anlamda diyalektik montaj, Griffith'in etkili bir şekilde kullandığı neden sonuç ilişkisine dayalı de-

vamlılık kurgusu yerine görüntülerin birbiriyle çarpıştırıldığı çatışma kavramını içerir. Bilhassa yönetmenin *Potemkin Zırhlısı* (Bronyenosyets Potyomkin, 1925) isimli filminde izleri takip edilebilecek bu kurgu modeli, bağımsız iki görüntünün karşı karşıya getirilerek anlam üretmesine dayanır. Seyircinin zihinsel katılımını gerektiren bu türden imgeler, Amerikan sinemasındaki edilgen izleyici anlayışının da karşısında yer alır (Özarslan, 2015: 52-54).

Grev (Stachka, 1925), *Potemkin Zırhlısı* ve *Ekim* (Oktyabr, 1928) gibi filmlerinde “kitle düşüncesinin temsiline odaklanan Eisenstein, bu üç filminde hiçbir şekilde soyutlanmış bir karaktere veya bireysel bir tutuma yer vermez” (Coşkun, 2003: 50). Diğer bir ifadeyle onun sinemasında Amerikan sinemasındaki tekil kahramanlık hikayelerinden ziyade tüm bir topluma yayılan bir cesaret öyküsü anlatılır. “Eisenstein’ın bu üç filminde yıldız sistemi yapıbozumuna uğratarak halkın kendisi bir yıldız gibi sunulur” (Özarslan, 2015: 54).

Önemli Sovyet yönetmenlerden biri olan Dziga Vertov’un sine-göz isimli manifestosu da yenilikçi sinemanın kurucu bileşenleri arasında gösterilebilir.<sup>1</sup> Vertov’un hazırladığı bu manifestoyu dikkate alarak çektiği *Kamerahı Adam* (Tchelovek s Kinoapparatom, 1929) filmi, klasik anlatı sinemasına dair özelliklerin ne şekilde ortadan kalktığıнын emareleriyle doludur. Bu filmin ve adı geçen manifestonun ortaya koyduğu üzere sinema öykücülükten soyutlanmalı ve yalnızca içinde yaşadığımız dünyanın gerçekliğine odaklanmalıdır. Vertov’a göre mizansen, dekor, oyunculuk gibi klasik dramatik yapıya ait unsurlar, gerçekliği ortadan kaldırmakta ve hiç yaşanmamış hayatlara göndermede bulunmaktadır (2007).

(1) Keza Sovyet yönetmenlere yakın bir dönemde filmler çekmeye başlayan Luis Bunuel’in Salvador Dali ile birlikte gerçekleştirdiği 1929 tarihli *Bir Endülüs Köpeği* (Un chien andalou) filmi de sünnatir ögelleri kışın arası, imgele: /oandey,da anlam üretimine kolan yenilikçi bir yapım olarak nitelendirilebilir.

Vertov, öne sürdüğü bu sinematik yaklaşımla birlikte kamerasını sokağa çıkararak insanları ne yapıyorlarsa “olduğu gibi” kayda alır. Vertov’un filminde çizgisel ilerleme anlayışı terk edilirken, akış kimi noktalarda sekteye uğrayarak özdeşleşme olgusu tamamen geride bırakılır. Sinemada yenilikçi yaklaşımlardan biri olarak gösterilebilecek olan bu sinema eğilimi, daha sonraki dönemlerde farklı sanat dallarında da kendine karşılık bulur. Sözgelimi Brecht tiyatrosunda oyun birdenbire kesilirken seyircilerden oyuna dahil olmaları beklenir ve doğaçlama bir kurgu yaratılır. Yine farklı farklı kesmelerle birleştirmelerden oluşan çağdaş video çalışmalarında da klasik akışın, özdeşleşmenin ve öteki sinema konvansiyonlarının tümünden terk edildiği gözlemlenir. Bu noktadan hareketle düşünen imgelerle yüklü filmlerde seyirciye salt edilgen bir izleyici konumunun verilmediği ve filmi seyreden insanların kendi düşünümSELLİKLERİ ile baş başa bırakıldığı söylenebilir.

## Düşüncenin Açığa Çıkması

İmgeleri kullanarak düşünce üreten filmlerde boşluklar ve aralıklar ön plana çıkar. Seyirciler de bu boşlukları kendi zihinsel pratikleriyle doldurmaya çalışır. Yenilikçi sinemacıların ortaya koyduğu üzere herhangi bir film klasik anlatı sinemasında olduğu gibi bir tür varış noktası değil; tam tersine bir çeşit hareket noktasıdır. Dolayısıyla imgeleri düşünmenin aracı olarak kullanan bir yönetmen, izleyenin dünyasında bir yerlere temas ederek muhtelif duygu ve düşüncelerin açığa çıkmasına imkân tanır. Ortaya çıkan bu yeni duygu ve düşünceler insanların kendi hayatlarına alternatif bakış açılarıyla bakabilmesine imkân sağlar.

Konvansiyonel filmlerde öne çıkan karakterler kendilerine “toplumun değerlerine bağlı kalmak için ne yapmalıyım, nasıl davranmam gerekir” kabilinden bir soru yöneltirler. Yenilikçi

filmlerdeki karakterler ise bu değerler nelerdir, onlar olmadan nasıl bir hayat sürerim? şeklinde bir soru sorarlar. Oysa imgelerle düşünen filmlerdeki karakterler ya egemen toplumsal yapıya eleştiri getirirler ya da hâkim düzeni tümüyle reddederler. Somut bir olaydan ziyade soyut bir sorunu çözebilmek için uğraşırlar. Söz gelimi geleneksel sinemada bir suçlu yakalanır ve cezasını çeker. Böylelikle adalet sağlanmış olur (Büker, 1985: 101- 102). Buna karşın imgelerle düşünen filmlerde bir kavram olarak adaletin kendisi sorguya çekilir.<sup>2</sup>

İmgelerle düşünen filmler, konvansiyonel yapımların aksine izlenilen şeyin bir film olduğunu sürekli olarak vurgulayan unsurlarla doludur. Hayward, bu bakımdan pek çok yenilikçi sinema örneğinde özdeşleşmenin kırılabilmesi adına yabancılaştırma öğelerinin kullanıldığını dile getirir. Sıçramalı kurgu, birbirleriyle bağlantısız geçişler, bütünlükten uzak ara yazılar ve gözü yoran çekim planları gibi modern sinema trükleri, seyircilerin film karakterleriyle özdeşleşmelerinin önüne geçmektedir (1996: 70-1).

İmgelerini düşünce üretimine adayan bir yönetmen, ana akım sinemanın yaptığı gibi izleyenin kendisini kaptırıp gidebileceği hayali bir atmosfer yaratmaya çalışmaz. Daha doğru bir ifadeyle bunu temel bir dert haline getirmez. O daha ziyade kimi

---

(2) F. Gary Gray'in yönettiği *Adalet Peşinde* (Law Abiding Citizen, 2009) adlı film adalet kavramı ve onun ele alınışı bakımından birtakım anahtar veriler sunar. Bu filmde Clyde isimli karakterin eşi ve çocuğu hemen filmin başlarında öldürülür. Filmin bu ilk bölümünde sıradan bir vatandaş olarak resmedilen Clyde, mahkemeden umduğu kararlar çıkmayınca kendi adaletini kendisi sağlamaya karar verir. Yani film bu noktadan itibaren bireysel yaşamı ve ona hükmeden kural ve yasaları sorgular gibi görünür. Clyde, eylemlerini gerçekleştirebilmek adına yıllar süren hummalı bir çalışma içerisine girer, türlü teknolojiler ve silahlar edinir. Amacı sistemin kendisini egemenlerle birlikte ortadan kaldırmaktır. Clyde, bu doğrultuda militanvari eylemler gerçekleştirerek karar mercilerinde eli olan insanları yok etmeye başlar. Ancak filmin sonunda Clyde'a karşı bizzat hukuksuzluk yapacaklarını söyleyen başkan ve adamları, yani sistemin temsilcileri hayatta kalırken Clyde ise onları yok etmek için hazırladığı bir bombanın patlaması sonucu ölür. *Adalet Peşinde* filmi, adalet, hukuk ve hukuksuzluk gibi kavramların popüler filmlerde ne şekilde ele alındığına dair iyi bir örnektir. Film, açıkça tartışma yapmak yerine olası düşüncelerin önünü kapamakta ve sistemin bekasını savunmaktadır. Bu anlamda adaleti sorgulayan, var olan sisteme yönelik eleştiriler getiren kişi ölürken sistemdeki değişim olmaz, yani hükmedenler ise aynı yerde kaldıkları yerden devam eder.

zaman özdeşleşmeleri de kırarak insanın içinde bulunduğu dünyayı daha farklı gözlerle algılayabilmesinin yolunu açar. Yönetmenin başlıca derdi efsunlu bir dünya yerine yeni bir dünyanın pürüzlü bedenini görüntüye getirmektir. Bu beden de mebzul miktarda yıkımın ve boşluğun izlerini taşır.

Geleneksel anlatı sinemasına ait kalıpların tümüyle karşı kutbunda yer alan bu tarz bir sinemacılık anlayışı öncelikle klasik anlatının sahip olduğu imgesel ve kurgusal yapıların hepsine birden karşı çıkar. Zira bu sinemada hareket odaklı bir kurgu biçimi yerini gözlemci bir kameranın etkiselliğine bırakır. Bununla birlikte pek çok yenilikçi sinema örneğinde akış ağır ağır ilerlerken görüntülerin neden sonuç zinciri içerisinde birbirlerine bağlanmadığı anlar olur.<sup>3</sup> Yine bu tarz filmlerin birçoğunda ekseriyetle açık uçlu sonlar bulunur.

İmgeler arasında dolaşarak anlam üretimine koyulan yönetmenler çoğu kez üstün meziyetleriyle değil yetersizlikleri ve eksiklikleriyle ön plana çıkan karakterlere yer veriler.<sup>4</sup> Ayrıca yine bu tarz yönetmenlerin filmlerinde bütünüyle uylaşımlara yaslanılmaz ve alternatif bakış açıları da dikkate alınır. İmgeler üzerine düşünmeyi olanaklı kılan bu filmler arasında deneysel çalışmalar da bulunur. Ki Sabri Kılıç'e göre esasında her yenilik getirmiş film bir deneysel filmidir (1992: 12). Bu anlamda söz gelimi Andy Warhol'un yönettiği ve yaklaşık altı saat boyunca uyuyan bir adam dışında herhangi bir şey göstermeyen *Uyku* (Sleep, 1964) adlı film kayda değer bir deneysel sinema örneğidir. Warhol, sineması aracılığıyla perdedeki zamanla gerçek zamanı çakıştırarak zaman mefhumuna dair özgün bir imgelem ortaya koyar (Kılıç, 1992: 77). Keza yine Warhol'un kamera arkasına geçtiği üç saatlik *Chelsea Kızları* (Chelsea Girls, 1966)

(3) Bkz. *Haftasonu* (Weekend, Jean Luc Godard, 1967) ve *Macera* (L'Avventura, Michelangelo Antonioni, 1960) filmleri.

(4) Bkz. *Bisiklet Hırsı* (La Pista del Ciclista, Vittorio De Sica, 1948) ve *Almanya Sıfır Yılı* (Germania Anno Zero, Roberto Rossellini, 1948) filmleri.

filmi de çift ekranlılık ve değişken ses kuşağı gibi özellikleriyle oldukça farklı bir sinema deneyimi sunmaktadır.<sup>5</sup>

Sinema tarihinde imgeleri farklı anlatım modellerinin içerisine yerleştiren Sergei Eisenstein ve Dziga Vertov gibi Sovyet yönetmenlerin yanı sıra Yasujiro Ozu ve Orson Welles gibi yönetmenlerin filmlerinde de klasik anlatıya dair unsurların dışına çıkıldığı ve sinematografik açıdan yeniliklerin ortaya çıktığı söylenebilir. Bu bakımdan Ozu'nun ağır ağır akan imgelerine paralel olarak Welles'in, alan derinliği ve farklı kurgu tekniklerine yer verdiği gözlemlenir.<sup>6</sup> Ancak Gilles Deleuze, yenilikçi bir sinema anlayışından söz ederken muhakkak üzerinde durulması gereken zaman-imge sinemasının sistematik bir biçimde bilhassa *İtalyan Yeni Gerçekçilik Sineması*'nda kendini gösterdiğini ileri sürer.

## Yeni Bir Sinemanın Doğuşu

İkinci Dünya Savaşı sonrasında egemen sinema kavrayışında büyük bir kopuşun yaşandığını dile getiren Deleuze, İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı'nın yeni bir filmcilik anlayışı ve yeni bir öyküleme biçimi ortaya koyduğunu ifade eder (2014). Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti gibi yönetmenler tarafından geliştirilen bu yeni sinema yaklaşımı, baskılarla, ekonomik krizlerle ve muhtelif yoksunluk biçimleriyle yüzleşen halkların, yeni bir sinemacılık anlayışıyla yansıtılması gerektiğini gözler önüne serer. Çünkü insanlar, savaş sonrasında dağılmış, yıkılmış Avrupası'nda, eylemleriyle dünyayı değiştirebileceklerine dair inançlarını kaybederler. Bu nedenle Amerikan sinema-

(5) George Méliès, sinemayı bir tür panayır eğlencesi olarak kabul eden Lumière kardeşlerin aksine ona yaratıcı bir sanat dalı olarak yaklaşır. Bu anlamda Méliès'yi ilk deneysel sinemacı olarak nitelendirmek mümkündür (Kaliç, 1992: 9). Ayrıca öncül deneysel sinema örnekleri için Bkz. *Suçlu yorum* (J'accuse, Abel Gance, 1919), *Çapraz Senfoni* (Diagol symphanien, Viking Eggeling, 1921), *Mekanik Bale* (Le Balet Mecanique, Fernand Legër, 1924), *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi* (Berlin Die Sinfonie Der Großstadt, Walter Ruttmann, 1927).

(6) Bkz. *Todake no Kyōka* (Yasujiro Ozu, 1941) *Magnificent Ambersons* (The Magnificent Ambersons, Orson Welles, 1942) ve *Yurttaş Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941).

sının hareketleriyle çevresini değiştiren karakterleri de geçerliliğini yitirir.

Deleuze'ün işaret ettiği gibi İtalyan Yeni Gerçekçilik Sineması'nda klasik bakış açısının aksine yönetmenin serbestliğine ilişkin esaslı bir vurguya rastlanır. Akıma ait filmlerde kamera stüdyolardan alınarak sokaklara taşınır, serbest çekim tekniklerine başvurulur ve olabildiğince doğal bir mizansen oluşturulur. Belgeselvari bir estetiğin tutturulduğu yeni gerçekçilik filmlerinde, hareket/aktivite odaklı stüdyo işlerinden uzaklaşılır ve tamamen sıradan insanların yaşamlarına odaklanılır. Savaş sonrası psikolojisi, açlık, işsizlik ve yoksulluk gibi temaları görüntüye getiren yeni gerçekçi filmler, tüm bu zor durumların insan ilişkilerinde ne gibi değişimler yarattığını sorgulamaya çalışır. Sözün kısası İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı, bambaşka bir sinemanın doğduğunun göstergesi gibidir.

Yeni gerçekçilik akıntıyla birlikte ortaya çıkan sinemacılara göre imgeyi harekete tabi kılan klasik sinema düzeni artık işlemez bir haldedir. "Bu nedenle kurulacak olan yeni sinemanın ve doğal olarak yeni imge tipinin, klasik yaklaşımları terk ederek insanların dünyaya olan inançlarını yeniden tesis etmesi gerekmektedir. Deleuze, bundan dolayı çağdaş sinemanın budalaların da bir parçası olduğu bu dünyaya olan inancı sağlamamak amacıyla kurulduğunu belirtir" (1997: 172).

İtalyan Yeni Gerçekçiliği Akımı'nda ortaya çıkan Vittorio de Sica imzalı *Bisiklet Hırsızları* (Ladri di Biciclette, 1948) veya Roberto Rossellini'nin yönettiği *Avrupa 51'* (Europa 51', 1952) tarzı filmlerde yer alan karakterler, klasik sinema tiplerinden ayrılarak karşılaştıkları olaylarla ilgili net bir tavır ortaya koymayı başaramaz. Zira bu yeni imge rejiminde kişinin tüm eylemlerini etkisiz kılan bir durum söz konusudur ve haliyle odağa alınan insanların, üzerlerindeki baskıyı hissederek hareket ettikleri görülür. Bu durum, klasik sinemanın edimlerini rasyonel bir hat dahilinde gerçekleştiren, olayların akışını daima ileriye taşıyan

karakterlerinin bir anlamda devre dışı kaldığının göstergesi gibidir.

Deleuze'ün *Müzakereler ve Zaman-İmge* adlı eserlerinde yer verdiği Avrupa 51' filmindeki gibi başına gelen yıkıcı bir olay sonrasında çevresiyle olan ilişkilerini tümünden değiştiren Irene adlı bir kadın, gösterişli hayatından uzaklaşarak yoksul insanların sorunlarıyla ilgilenmeye başlar. Yakınlık kurduğu bu yeni insanlar aracılığıyla bambaşka bir dünyayı keşfeden Irene için gördüğü her şey yeni ve hayret vericidir. Yine Rossellini'nin *Almanya Sıfır Yılı* (Germania Anno Zero, 1948) filmindeki karakterler, yıkık dökük binalarla çevrili Berlin'de, hayata nasıl tutunabileceklerini bilmez bir halde görünür. Film tam manasıyla bir tür belirsizlik coğrafyası üzerine kuruludur.<sup>7</sup> Rossellini'nin her iki filminde de görünen karakterler, edimlerini belli bir süreklilik içerisinde gerçekleştiren, güçlü, kararlı, kendinden emin kişiler değildir. Onlar daha çok duraksayan, şaşkınlıkla etrafı seyreden, nasıl tepkiler vermeleri gerektiğini kestiremeyen tiplerdir. "Kendilerini eylemlerden ziyade betimlemelere bırakırlar" (Suvagnargues, 2010: 179).

Deleuze, zaman imge sinemasıyla beraber yeni bir karakter ırkının doğduğundan bahseder. Buna göre öncenin sonrayla bağlantılı bir minvalde ilerlemediğini gösteren bu yeni sinema oluşumu, sarıh bir biçimde "insanlar eksik, insanlar orada değil" diyecektir (Rajchman, 2013: 127). Deleuze'e göre insanlar artık daha farklı bir imgenin içerisine yerleşmiştir. Arayış içerisinde. Kimi zaman kendi doğasını kimi zamansa dünyanın kendisini daha iyi kavrayabilmek adına yolculuğa çıkarlar. 'Bu yolculuk çoğu zaman uzun uzadıya yolda olmayı gerektirmez, hatta karakterlerin zaman-imge sinemasında sıklıkla içsel yolculuklar

(7) Benzer şekilde Vittorio de Sica'nın yönettiği *Kaldırım Çocukları* (Sciuscia, 1946) isimli film de savaş sonrası Roma kentine dair gözlemlerde bulunur. "Oldukça kötü yaşam şartlarını, yoksulluğu ve zor şartları gördükçe yoksul olanlar, çalışmaya çalışan savaş mağlubu bir şehrin ve insanların psikolojisini yansıtır" (Biryıldız, 2002: 84-5).

yaptıkları, uzun uzun önlerinde akıp giden manzarayı, yıkık dökük, metruk evleri veya boşluğu seyrettikleri görülür. Tarkovski imzalı *Kurban* (Offret, 1986), yine Tarkovski'nin yönettiği *Ayna* (Zerkalo, 1975) veya Ömer Kavur'un imzasını taşıyan *Gece Yolculuğu* (1987) gibi filmler bu tarz imgelerle doludur.

## Kamera Sokakta: Fransız Yeni Dalga Sineması

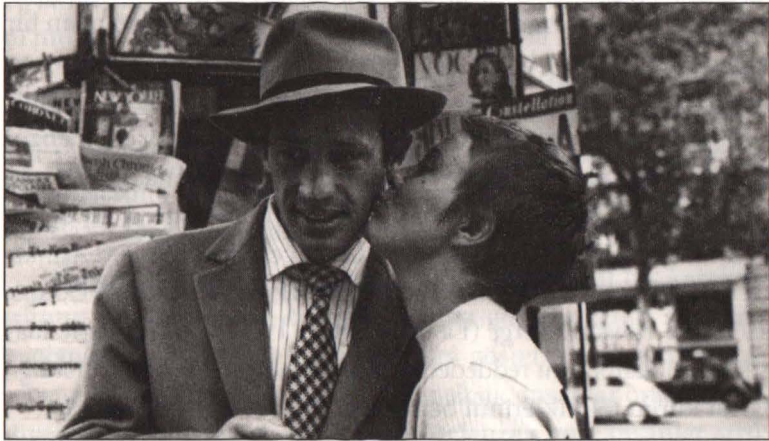
Sinema tarihinde yenilik ve değişim vaadiyle ortaya çıkan sinema akımları imgelerle düşünen pek çok filmin çekilmesini sağlamıştır. Bu akımlardan biri olan Fransız Yeni Dalga sineması tıpkı Yeni Gerçekçilik sineması gibi ikinci dünya savaşı sonrasındaki film yapma pratiklerine bir tepki olarak doğmuştur. *Cahiers du Cinema* isimli bir sinema dergisi etrafında toplanan bir grup eleştirmenin başlattığı Yeni Dalga Sineması, Hollywood konvansiyonlarıyla oynayan, kimi yer değiştirmeler ve dönüşümler yapan, bununla birlikte klasik sinemaya dair de mebzul miktarda referans içeren bir filmcilik anlayışına gönderme yapar.<sup>8</sup> Yeni Dalga akımını başlatan Jean Luc-Godard, François Truffaut ve Claude Chabrol gibi isimler çektikleri *Serseri Aşıklar* (*À bout de souffle*, 1960), *400 Darbe* (*Les Quatre Cent Coups*, 1959) ve *Yakışıklı Serge* (*La Beau Serge*, 1958) gibi filmlerle klasik anlatı kalıplarını reddeden, sahnelerin birbirine bağlanmadığı, farklı kurgu tekniklerinin benimsendiği anlatılar oluştururlar.

Klasik dramatik yapıya karşı çıkan bu tarz filmler, farklı öykü anlatma biçimlerinin yanı sıra yıldız sistemini de terk ederler ve

(8) Yeni Dalga Akımı, aynı zamanda yaratıcı yönetmen olarak tanımlanabilecek olan auteur kuramının ortaya çıkışına da zemin hazırlar. Astruc ve Bazin gibi kuramcılardan beslenen yeni dalgacılar, auteur kuram uyarınca filmleriyle özgün bir dünya kuran yönetmenlere vurgu yaparlar. Buna göre Zahir Atam'ın da belirttiği gibi auteur yönetmen, "karakterini, deyiş tarzını, dünya görüşünü diğer sinemacılardan farklı bir şekilde" eserine işleyen kişidir (Atam, 2015: 11). Başka bir ifadeyle yaratıcı yönetmen geliştirdiği biçimsel tarzla eserini ayırt edilebilir kılabilir. Bu anlamda birbirinden farklı üsluplara sahip olan Howard Hawks, William Wyler, Orson Welles ve Alfred Hitchcock gibi isimler, kamerayı bir üslup olarak kullanış ve kullandıkları filmi yönetmeyi başarmış auteur yönetmenler olarak kabul edilirler.

kamerayı stüdyodan alarak sokağa, yani yaşamın içerisine yerleştirirler. Zira yeni dalgacılara göre hayatın gerçek devinimi ancak böylesi bir yolla yakalanabilir.

Yeni Dalga Akımı'nın en dikkate değer filmlerinden biri olarak öne çıkan *Serseri Aşıklar*, bir aylık kısa bir süre içerisinde oldukça kısıtlı bir bütçeyle çekilir. Godard'ın yönetmenlik koltuğunda oturduğu filmin öyküsü ise bir başka yeni dalga sinemacısı François Truffaut'ya aittir. Truffaut, filme kaynaklık eden bu öyküyü, gazetede okuduğu bir habere dayanarak yazmıştır. Filmin tümü Paris sokaklarında çekilirken tripot ve şaryo gibi klasik sinemaya dair teknik unsurların kullanımından da kaçınılmıştır.



*Serseri Aşıklar* (À bout de Souffle, Jean-Luc Godard, 1960)

Godard, yerleşik teknik unsurların yerine tekerlekli sandalye, omuz çekim ve hareketli planlar kullanmayı tercih etmiştir. Bununla beraber sıçramalı kurguya yer verilen filmde, birtakım süreksizlikler ve tekrarlar da göze çarpar. Yani bir plandan sonra karakterlerin birkaç dakika önceki yürüyüşlerinin veya bakışlarının bizzat aynı imgelerle yenilendiği görülür. “Polis memuru öldürdüğü gerekçesiyle aranan bir adam ile Amerikalı sevgilisi

arasındaki ilişkiye odaklanan *Serseri Aşıklar*, Amerikan gangster sinemasının bir tür parodisi gibidir” (Abisel ve Eryılmaz, 2011: 49).

Yeni dalga filmlerinde doğaçlama çekilmiş pek çok sahneye rastlamak mümkündür. Godard, yine aynı filmde, oyunculara senaryoyu kesintisiz bir metin olarak vermez ve onlardan boşlukları doldurmalarını talep eder. Oyuncular da mevcut sahneyi kendi yaratıcılıkları üzerinden geliştirmeye çalışırlar (Abisel ve Eryılmaz, 2011: 49).

*Serseri Aşıklar* filmine metinsel düzeyde katkı sağlayan François Truffaut da birçok uzun metraj filmde kamera arkasına geçer. Yönetmen, bu filmlerden ilki olan *400 Darbe*'de, Antoine isimli bir çocuğun etrafını köşe bucak saran mutsuzluk halesinden kaçışını konu edinir. Film, önce huzursuz ailesinden sonra okulundan ardından da kapatıldığı islahevinden kaçan Antoine karakteri üzerinden, kent dokusuna nüfuz eden sıkışmışlık hissiyatını perdeye yansıtır. Son derece gerçekçi bir sinema diline sahip olan *400 Darbe*, Truffaut'ya Cannes Film Festivali'nden en iyi yönetmen ödülünü kazandırır.

Truffaut, başka bir uzun metraj film çalışması olan *Unutulmayan Sevgili*'de (Jules et Jim, 1961) ise uzun yıllara yayılan bir dostluk ve aşk hikayesini özgün bir sinema diliyle peliküle aktarır. Deleuze'ün *zaman-imge* ve *kristal rejim* gibi sinematik kavramlar dolayımıyla gündeme getirdiği Alain Resnais de Yeni Dalga yönetmenlerinden biri olarak anılmaktadır. Resnais'nin *Geçen Yıl Marienbad*'da ve *Hiroşima Sevgilim* gibi filmlerinin yanı sıra 1955 yılında çektiği *Gece ve Sis* (Nuit et Brouillard) isimli belgesel film çalışması da yönetmenin en önemli filmlerinden biri olarak gösterilmektedir.

İkinci Dünya Savaşı sırasındaki toplama kamplarında yaşananlara odaklanan *Gece ve Sis*, arşiv görüntüleri ile Nazilerin elinden kurtulmayı başaran Jean Cayrol'un tanıklığı üzerine kuruludur. Tıpkı Claude Lanzmann'ın *Shoah* filmi gibi geçmişin

hayaletlerini imgeleştirek günümüze getiren Gece ve Sis, Yahudi soykırımını konu alan en etkileyici belgesel çalışmalardan biridir. Resnais, Gece ve Sis filminde Hiroşima Sevgilim’de yaptığına benzer şekilde hatırlama ediminin kendisini merkeze yerleştirir ve sinema aracılığıyla görsel bir hafıza inşa etmeye çalışır.

Hemen hemen tüm Yeni Dalga sinemacılarının film yapma tarzları birbirlerinden farklıdır. Ancak yönetmenlerin itiraz ettikleri noktalar itibariyle bir araya geldikleri söylenebilir. Bu itiraz noktaları, salt teknik detaylarla sınırlı kalmayarak filmlerin anlam dünyasına da sirayet eder ve imgeler arası bir bağın oluşmasına zemin hazırlar. İnşa edilen bu bağ, bir başka düzeydeyse özgürleşen sinema ve özgürleşen seyirciye işaret eder. Diğer bir ifadeyle teknik ve anlamsal bir sınırlandırmanın, klasik geçişlerin, alışılmış öykü yapısının ve karakter şablonlarının terk edildiği bir evren kurar Yeni Dalga sineması. Seyirci ona verilenlerle yetinmez ve kendisi de düşünsel pratiklerini filmik işleyişin içine yerleştirir.

Hiç kuşku yok ki film yapımlarında tercih edilen yahut dışarıda bırakılan teknik unsurlar, en çok göze batan öğeler arasındadır. Bu anlamda hareketli kamera ve alışılmamış çekim açıları izleyiciler tarafından hemen fark edilir. Yeni Dalga yönetmenleri ise imgeler üzerine düşünüp karşı duruşlar geliştirerek klasik sinemada pek fazla tercih edilmeyen teknik detayları kullanma yoluna giderler. Örneğin pek çok Yeni Dalga filminde gerek sokak sahnelerinde gerekse mekan içi çekimlerde stüdyo ışıklandırmalarından ziyade doğal aydınlatmalardan faydalandığı söylenebilir. Yine bahsedildiği üzere pek çok filmde sıçramalı kurguya yer verilir ve sahneler arası atlamalara rastlanılır.

Kurgu, ses, mizansen gibi sinematik öğelerle oynayan yeni dalgacılar, konvansiyonel sinema izleyicisinin garip bulacağı sahnelere imza atarlar. “Bu bağlamda örneğin François Truffaut’un *Piyanisti Vurun! (Tirez sur le pianiste!)*, 1960) adlı filminde karakterlerden biri çıkarak “yalan söylüyorsam annem”

ölsün der. Hemen arkasından gelen bir sahnede ise filmin bü-tünsel akışı içerisinde yer almayan yaşlı bir kadının düşerek öl-düğü görülür. Yeni dalga filmlerinde buna benzer pek çok bağlantısız geçiş anından söz edilebilir. Bununla birlikte filmik işleyiş açısından sahnelerin birbirini tetiklemediği ve kimi zaman bir komedi sahnesinin cinayetle tamamlandığı da göz-lemelenir” (Biryıldız, 2002: 96-7).

Özdeşleşmeye dayalı film biçimini reddeden Yeni Dalga si-neması, izlenilenin bir film olduğunu sürekli olarak hatırlatan anlara yer verir. Bu anlamda seyircinin kendi dünyasından so-yutlanmasına izin verilmez. Sözelimi Jean Luc Godard’ın Haf-tasonu (Week End, 1967) isimli filmi, düz bir akıştan, anlam ve anlatım trafiğinden çıkıldığı anda nasıl bir kargaşayla yüzleşil-diğine dair göstergelerle doludur. Godard’ın filmi bu bağlamda, karakterlerle özdeşlik kurulabilecek, herhangi bir şekilde ra-hatlama yaşanabilecek kısa bir anın oluşmasına dahi müsaade etmez. Film sarmalayan her imge bunun tam tersine içinden çı-kılamaz bir kaos hali yaratır.

## Özgür Sinema ve Dogme 95

İngiltere’de ortaya çıkan Özgür Sinema hareketi de imgelerle dü-şünen, anlam üreten bir sinemacılar grubunu duyurmuştur. 1956 ile 1960 yılları arasında etkileri görülen Özgür Sinema ha-reketi, İngiliz Sinema Enstitüsü tarafından da desteklenir. Akım içerisinde yer alan yönetmenler ana akım sinemanın pek üze-rinde durmadığı temalara ve sıradan insanların yaşamlarına odaklanır. Hareketle beraber anılan Lindsay Anderson, Karel Reisz ve Tony Richardson gibi isimler, ilk etapta *Sequence* isimli dergi aracılığıyla sinemaya ilişkin görüşlerini paylaşırlar. Onlara göre çekilecek olan herhangi bir belgesel film, öncelikle demo-kratik yapıların ve özgürlüklerin gelişimine katkı sağlamalıdır. Görkemli İngiltere kentlerinin kenar mahallelerine yönelen özgür sinemacılar, buralardan yoksulluğa ve imkansızlığa dair

imgeler çıkarırlar. İşçi sınıfının yaşadığı sorunlar, Yeni Gerçekçi yönetmenler gibi onların da gündemindedir.

Özgür sinema hareketi yalnızca ortaya çıktığı dönemdeki mevcut sinema pratiklerini etkilemekle kalmamış daha sonraki yıllar sinemasına da muhtelif etkilerde bulunmuştur. Hareketin öne çıkan isimlerinden biri olan Tony Richardson, *Bir Tadım Bal* (A Taste Of Honey, 1961) ve *Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı* (The Loneliness Of A Long Distance Runner, 1962) gibi dikkate değer filmlere imza atar. Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı filmi, Colin adlı bir gencin türlü yoksulluklar, imkansızlıklar ve otorite figürleriyle çatışmasını konu edinir. Bir Tadım Bal ise iktidar direktifleriyle sorunları olan ve kendi tercihleri doğrultusunda seçimler yapan genç bir kadının hikayesini anlatır. Film, Jo adlı bu kadının öyküsü üzerinden ırkçılık, sınıf bilinci ve kadının toplum içindeki yeri gibi meselelere de temas eder.

Özgür Sinema'nın bir diğer yönetmeni Lindsay Anderson ise *Perşembenin Çocukları* (Thursday's Children, 1953), *Sporcunun Hayatı* (The Sporting Life, 1963) *Eğer* (If, 1968) gibi filmlerde yönetmenlik koltuğuna oturur. Perşembenin Çocukları filmiyle Oscar ödülüne mazhar olan Anderson, *Sporcunun Hayatı*'nda sınıf ilişkilerine odaklanır. Eğer filminde ise baskıcı ve disiplinli eğitim kurumlarına eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşır.

Danimarka'da ortaya çıkan Dogme 95 de sinemaya yenilikler getirmek amacıyla oluşturulan bir sinema akımıdır. Bu akımın manifestosuna göre filmlerde yönetmen adı geçmemeli, kamera stüdyoların dışına taşınmalı, sinema ana akıma benzer şekilde korku, komedi ve macera gibi türlere ayrılmamalı ve kamera sabit olmamalıdır. Lars von Trier ve Thomas Vinterberg tarafından Kopenhag'da yazılan bu manifesto, "Bekaret Yemini" olarak da adlandırılmaktadır. Yönetmenlerin söz konusu metin aracılığıyla önerdikleri sinema biçimi, bir anlamda Fransız Yeni Dalga Sineması ve İtalyan Yeni Gerçekçilik Sineması'na da yakın dur-

maktadır. Geleneksel anlatı sinemasına muhalif bir pencereden yaklaşan Dogma 95 manifestosu, salt metin olarak kalmayarak *Şölen* (Festen, Thomas Vinterberg, 1998) ve *Gerizekalılar* (Idiot, Lars von Trier, 1998) gibi filmlerle pratik alanda da yaşam şansı bulmuştur.

Thomas Vinterberg'in çektiği *Şölen* filminde, aile sırlarının ortaya çıkışı üzerinden burjuva ahlakının ikiyüzlülüğü gözler önüne serilir. Lars von Trier'in yönettiği *Gerizekalılar* filminde ise birlikte yaşayan bir grup insanın zihinsel engelli taklidi yaparak, toplumsal normları ve değerleri yıkmayı amaçladığı görülür. Her iki filmin teknik açıdan Dogma 95 akımının genel sinematik özelliklerini yansıttığı söylenebilir. Ne var ki Danimarka sinemasında doğan bu akım çok uzun süre etkili olamamış ve manifestoya imza atan yönetmenler daha sonra farklı tarzlarda filmler çekmişlerdir.<sup>9</sup>

•

## Cinema Novo

Brezilya sinemasında ortaya çıkan Cinema Novo ise, yoksulluk, açlık, eşitsizlik, adaletsizlik ve azgelişmişlik gibi meseleleri odağına alan filmlerle anılır. Hollywood tarzı film yapım şirketleri ile büyük dağıtım firmalarına bir tür tepki olarak doğmuştur. Akımın en önemli yönetmenleri Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos ve Ruy Guerra'dır. Cinema Novo, yine bir Güney Amerika ülkesi olan Arjantin'de ortaya çıkan üçüncü sinema hareketinin de öncülü sayılmaktadır. Alim Şerif Onaran, cinema novo'yu ekonomik bakımdan geri kalmış ülkelerin sorunlarını yalın fakat çarpıcı görüntülerle yansıtan bir sinema anlayışı olarak tarif eder. Ona göre Cinema Novo, İtalya'nın savaş sonrası sorunlarını anlatan yeni gerçekçi sinemaya oldukça yakın bir karaktere sahiptir (1986: 154).

(9) Bkz. *Çılgın Kalabalıktan Uzak* (Far From The Madding Crowd, Thomas Vinterberg, 2015), *Deccal* (2009), *Lars von Trier'in 10 En İyi Filmi* (Lars von Trier's 10 Best Films), *Idiot* (Idiot, Lars von Trier, 2006) gibi.

Roy Armes ise cinema novo'nun İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı ve Fransız Yeni Dalga Sineması'ndan beslendiğini ifade eder. Armes, Brezilya'nın sessiz sinema günlerinden beri film yapımında sürekli bir geleneğe sahip olduğunu belirtir. Ancak genel anlamda Brezilya'da üretilen filmler uluslararası alanda adlarını duyurabilecek çalışmalar değildir. Bu nedenle dışarıdan bir tetikleyiciye ihtiyaç duyulur ve bu tetikleyiciler bahsedildiği gibi İtalya ve Fransa'da ortaya çıkan yeni gerçekçilik ve yeni dalga akımlarıdır (Armes, 2011: 469).

Cinema Novo yönetmenlerinden Glauber Rocha, *Bir Açlık Estetiği, Şiddet Sineması* adıyla kaleme aldığı metninde Cinema Novo'nun genel sinemasal özelliklerinden söz eder. Buna göre cinema novo, yalnızca Brezilya için değil her yer ve herkes için geçerli olan bir sinemadır. Hakikatin filmini yapmak isteyen bir yönetmen neredeyse Cinema Novo oradadır. Yine kamerasını eline alan bir yönetmen eğer çağın kayda değer sorunlarından birini aydınlatmak istiyorsa cinema novo da onunla birlikte. Cinema Novo sarıh bir biçimde endüstriyel sinemadan yani ana akımdan ayrılmaktadır. Zira Cinema Novo'culara göre bu tarz bir sinema yaklaşımı yalnızca gerçekleri gizlemek, yalan söylemek ve sömürü için yapılmaktadır. Cinema Novo, Latin Amerika'nın özgürleşmesi fikrine gönülden bağlıdır. Cinema Novo'nun içeri-sindeki bütün yönetmenler kendilerini özgürleşmeye adanmışlardır. Ortaya konan tüm çalışmalarda aranacak en temel argüman budur. Cinema novo filmleri, halkların kendi sefaletlerini ve yoksulluklarını görmelerini sağlayacaktır (Rocha, 2013: 212-3).

Rocha'nın ilk uzun metrajlı filmi 1962 yılında yapımını gerçekleştirdiği *Barravento*'dur<sup>10</sup>. Armes'a göre bu film ne var ne yok dile getiren, açık sözlü bir yapımdır. Bahia'nın uzak kıyı bölgelerindeki balıkçıları ele alan Barravento, Luchino Visconti'nin *Yer Sarsılıyor* (La terra trema, 1948) adlı çalışmasıyla da para-

(10) Film birbirinden farklı TNE'ye kayan Akademi Ödüllü Rüzgar ve Firtına gibi isimlerle anılmaktadır.

lellik gösterir. Zira her iki filmde de balıkçı toplulukları üzerinden siyasal bir farkındalık durumu yansıtılmaya çalışılır (2011: 473).

Belgeselvari bir görsel dokunun bulunduğu Barravento filminde mebzul miktarda yerel örüntü ve folklorik detay görüntüye getirilir. Rocha, bu ilk uzun metraj çalışmasında, birey ve onun yaşantısına hükmeden geleneksel yapıyı karşı karşıya getirerek bölge insanının hangi problemlerle yüzleştiğini gözler önüne serer. Rocha bu şekilde, otorite figürlerine karşı gelmeyen, kaderlerine razı olan insanlarda bir tür karşı bilinç yaratmayı amaçlar. Rocha'nın bir sonraki filmi *Siyah Tanrı, Beyaz Seytan*'dır (Deus E o Diabo na Terra do Sol, 1964). Akımın diğer yönetmenlerinden Nelson Perreira Dos Santos, *Kıraç Hayatlar* (Vidas Secas, 1963) adlı filmi çekerken Ruy Guerra ise *Tüfekler* (Oz Fuzis, 1964) isimli filmi yapar. Rocha'nın *Siyah Tanrı Beyaz Seytan* filminde, sosyal eşitsizlik, göç ve yoksulluk gibi olgular mitsel unsurlarla iç içe geçirilerek anlatılır. Santos ve Guerra'nın çektikleri filmlerde ise etnik azınlıklar, işçiler ve köylüler gibi toplulukların sorunlarına odaklanılarak adaletsizlik, göç, şiddet ve fakirlik gibi temalar perdeye yansıtılır.

### Üçüncü Sinema

Brezilya gibi yine Güney Amerika menşeli bir başka akım da Arjantin'de ortaya çıkan Üçüncü Sinema'dır. Fernando Solanas ve Octavio Getino tarafından yazılan ve Üçüncü Bir Sinemaya Doğru adlı manifestoya dayanır. Solanas ve Getino, ilk olarak *Kızgın Fırınların Saati* (La Hora de los Hornos, 1968) adlı bir film çekerek ardından da ne yapmaya çalıştıklarını, sinemayı nasıl konumlandıklarını içeren bu manifestoyu yayınlarlar. Buna göre üçüncü sinema, proleteryanın ve ezilen halkların sineması olarak nitelendirilebilir. İdeolojik anlamda Marksizm'den beslenen bu hareket, üçüncü dünya ülkelerinde yapılan filmlerle sınırlı kalmayan, aksine dünyanın her yerinde ortaya çıkabilecek

bir sinemacılık biçimine gönderme yapar. Üçüncü sinemacılar, geliştirdikleri kuram ve fikirleri doğrudan imgesel bir düzlemde hayata geçirmeye çalışırlar. Sinema onlar için olası bir devrimde kullanılabilecek en etkili araçlardan biridir.

Üçüncü sinema, öncelikle aktif bir izleyicinin varlığına ihtiyaç duyar. Yani bakışına sunulan imgeler karşısında harekete geçen, eylemde bulunan bir izleyiciye... Bu anlamda üçüncü sinema filmleri rahatlatmak için değil; tam tersine huzursuz olmak için yapılır ve seyredilir. Solanas ve Getino'nun kaleme aldıkları manifestoya göre birinci sinema olarak adlandırılan ana akım sinema yani popüler sinemadır. Yalnız burada söz edilen sinema, sadece Amerika ile sınırlı kalmayan, aynı biçimsel özellikleri ve anlatı kalıplarını kullanan tüm ülke sinemalarını kapsamaktadır. Bu tarz popüler filmler, tüm dünya ülkelerinde olduğu gibi sosyalist olarak öne çıkan ülkelerde de görülmektedir (Odabaş, 2013: 16).

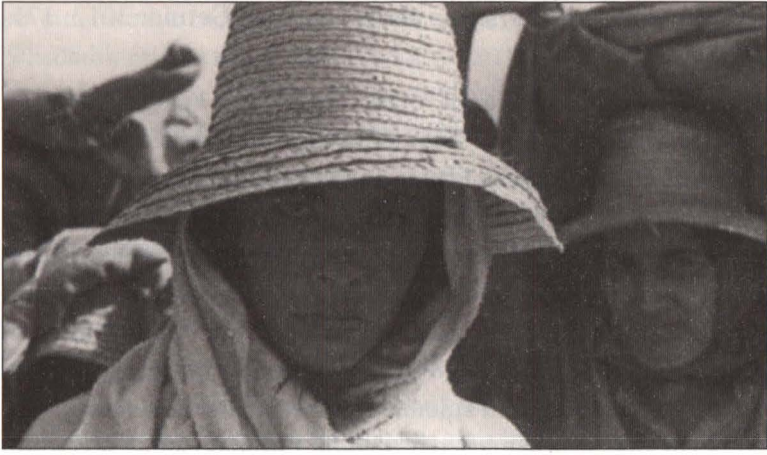
İkinci sinema ise Avrupa sanat sinemasını, yani yönetmen sinemasını kapsayan bir sinemacılık biçimine göndermede bulunur. Konvansiyonel imgeler karşısında alternatif bir yol gösteren ikinci sinema, yönetmenin standart olmayan bir dilde kendini ifade etme özgürlüğünü talep ettiğinden dolayı alternatif bir girişim olarak değerlendirilebilir. Hatta bu sinemacılık tarzının kültürel sömürgeciliğe de bir nebze karşı koyduğu söylenebilir. Ancak Solanas ve Getino'ya göre ikinci sinema olarak kodlanan bu sinema, sınırları belli olan, daha ileriye gidemeyen ve halka gerçekleri göstermek konusunda yeterli olmayan bir sinemadır. Sanatsal yaklaşımların hesaba katıldığı, göndermelerin ve metaforların olduğu bir sinemadır ikinci sinema. Fransız Yeni Dalga Sineması, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Amerikan Bağımsız Sineması hatta Cinema Novo bile bu gruba dahil edilebilir. Solanas ve Getino'ya göre ikinci sinema, anti-empyrialist mücadele sürecine beklenildiği ölçüde katkı koymayı başaramamıştır. Bu anlamda Solanas ve Getino'nun kavramsallaştırdıkları üçüncü sinema, salt tecimsel sinemaya karşı çıkmakla iktifa etmez ve

ikinci sinemayı da karşısına alır (Solanas ve Getino: 2013: 175-176).

İmalara yanaşmayarak olanı, görüneni apaçık söyleyen üçüncü sinema, “ilk iki sinemanın dışında kolektif bir şekilde üretilen, kolektif bir şekilde izlenen ve tartışma yaratmayı amaçlayan bir sinemadır” (Odabaş, 2013: 20). Üçüncü sinema, bütünüyle muhalif bir güç oluşturmaya adanmış bir sinemadır. Kamera cihazı, üçüncü sinemacılar için deyim yerindeyse bir tür silah konumundadır. Üstelik salt yönetmen veya filmin yapımına emek verenler değil seyirci de filmin bir parçasıdır. Bu bakımdan kimi üçüncü sinema örneklerinde sorular ortaya atılarak izleyiciler tartışmaya davet edilir. Buradaki amaç seyircinin filme yapıcı bir kudret olarak katılmasını sağlamaktır. Böylelikle gördükleri karşısında farkındalığı artan izleyici, filme zihnen yerleşecek ve bizatihi görüntülerle beraber düşünür hale gelecektir.

Üçüncü sinemacılar, filmleri birer eylem biçimi olarak görürler. Militanca bir tarzda üretilen üçüncü sinema filmleri, başat ideoloji ve emperyalist yapıların tam karşısına yerleşir. Solanas’a göre üçüncü sinema için herhangi bir konu sınırlandırması bulunmamaktadır. Dolayısıyla herhangi bir üçüncü sinema örneği, egemen söylem karşıtı, ırkçılık karşıtı, burjuva ideolojisi karşıtı veya sömürü karşıtı olabilir (akt. Odabaş, 2013: 26). Üçüncü sinema, siyasi bakımdan egemen sinema anlayışlarına karşı olduğu halde; biçim ve sinema dili açısından sinemayı yeniden yaratmaya çalışmaz. O, birinci ve ikinci sinemayı tümünden reddetmek yerine baskın olanı dönüştürmeye çalışır. Bu anlamda üçüncü sinemanın temel derdi, birinci ve ikinci sinemada gömülü olan potansiyelleri bularak ortaya çıkarmaktır (Wayne, 2011: 20).

Solanas ve Getino'nun üçüncü sinema hareketini başlatan *Kızgın Fırınların Saati* (1968) adlı filmi, özgürlük mücadelelerinin yoğun bir şekilde yaşandığı bir döneme aittir. Bu dönemde



*Kızgın Fırınlara Saati*, (La Hora de los Hornos, Fernando Ezequiel Solanas ve Octavio Getino, 1968)

üçüncü dünyanın sömürgeleri ve yeni sömürgelerde görülen bağımsızlık hareketleri, Amerika ve Batı Avrupa'da gerçekleşen öğrenci ayaklanmaları ve Çekoslavakların Sovyetler rejimi aleyhine giriştikleri protestolar söz konusu sürecin ruhunu oluşturur. Yani dünyanın dört bir yanında vuku bulan bu gelişmelerin, *Kızgın Fırınlara Saati* filmi için politik bir zemin hazırladığı söylenebilir. Bununla birlikte Arjantin'in toplumsal devrime yakınlaştığı bir süreçte ortaya çıkan film, bu hareketin de bir tür ifadesine dönüşür (Odabaş, 2013: 36).

Yaklaşık dört saat yirmi dakikalık bir süreye sahip olan *Kızgın Fırınlara Saati*, Yeni Kolonyalizm ve Şiddet, Özgürleşme Eylemi ile Şiddet ve Özgürleşme adlı üç bölümden meydana gelmektedir. İlk başta şu an ülkenin içinde bulunduğu duruma dair tespitlerde bulunan film, daha evvel İngilizlerin ve İspanyolların sömürgesi olan Arjantin'in yeni sömürgeleşme döneminde de her bakımdan Amerikan işgali altında olduğunu gözler önüne serer. Bu dönemde ülkede açlık, yoksulluk ve hastalık gibi pek çok sorun görülmektedir. Ancak tüm ülkeyi ve özellikle de kırsal kesimleri etkisi altına alan bu sıkıntılar, Arjantin

burjuvazisini hiçbir surette etkilememektedir. Zira toplumsal sınıflar arasında keskin uçurumlar bulunmaktadır ve kimileri ülkedeki bu kaosvari ortamdan olabildiğince faydalanmaktadır.

Birinci bölümün son kısmında Che Guevara'nın ölü bedene ait bir fotoğraf birkaç dakika boyunca görüntüye getirilir. Filmin ikinci bölümü, Peron ve Peronist harekete ayrılır. Bu bölümde altınçağ olarak nitelendirilen Peron döneminde gerçekleştirilen faaliyetlere odaklanılarak 1950'li ve 1960'lı yıllardaki peronist oluşumlardan söz edilir. Üçüncü ve son bölüm ise Latin Amerika'da beklenen olası bir devrim düşüncesine ve bu hareket esnasında doğacak olan yeni insana adanır.

Köylülerin, işçilerin, öğrencilerin, aydınların ve devrimcilerin katkılarıyla gerçekleşen Kızgın Fırınların Saati filmi, gizlice çekilmesi, gizli bir şekilde gösterilmesi ve içerdiği yapısal farklılıklar bakımından radikal bir konuma sahiptir. Filmde üçüncü sinemayla ilgili olarak bahsedilen seyirciye sorular sorma özelliği de yer almaktadır. Kendilerini Özgür Sinema Grubu (Grupo Cine Liberacion) olarak tanıtan iki kişinin yani Solanas ve Getino'nun cesur ve mücadeleci tavırları sayesinde gerçekleştirilen film, dünya genelinde büyük bir yankı uyandırır. İzleyici ise el altından yürütülen tüm bu filmsel çalışmalara ve seyre katıldığı andan itibaren egemen yapı karşısındaki yerini almış olur. Solanas ve Getino'nun büyük bir kararlılık ve özveriyle ortaya koydukları Kızgın Fırınları Saati ve bu filmle beraber kaleme aldıkları Üçüncü Bir Sinemaya Doğru adlı manifesto, pek çok yönetmenin film yapma tarzı üzerinde doğrudan etkili olmuştur. Kızgın Fırınları Saati dışında Cezayir Savaşı (La Battaglia di Algeri, 1966) adlı film de üçüncü sinemanın en önemli filmlerinden biri olarak gösterilmektedir.

Gillo Pontecorvo'nun yönettiği Cezayir Savaşı, ülke halkının Fransızlara karşı verdiği bağımsızlık mücadelesini konu edinmektedir. Patricio Guzman'ın kamera arkasına geçtiği Şili Savaşı (La Batalla De Chile, 1974-1976-1979) adlı üç bölümlük

belgesel film ise Şili'de gerçekleşen askeri darbe ve sonrasında yaşananları belgelemesi açısından önemli bir üçüncü sinema örneğidir.

## Amerika Amerika

Amerikan sinema endüstrisinde özellikle 1940'lı yıllar sonrasının Amerikası'na ana konvansiyonel yapının dışına çıkarak sisteme eleştirel gözle bakan, biçimsel anlamda yeniliklere giden ve içinde bulunulan dünyayı kritize eden birçok yönetmen ortaya çıkmıştır. Sözgelimi Watergate skandalını konu edinen *Başkanın Bütün Adamları* (All The President's Men, Alan J. Pakula, 1976), medya eleştirisine soyunan *Şebeke* (Network, Sidney Lumet, 1976) ve ABD hükümetinin yürüttüğü gizli faaliyetleri sorgulayan *Akbabanın Üç Günü* (Three Days Of Condor, Sydney Pollack, 1975) gibi filmler sisteme eleştirel bir açıdan yaklaşır. Ancak bu filmler, her ne kadar politik meseleleri ele alsalar da izledikleri yöntemler ve tercih ettikleri anlatı biçimleri bakımından tür sineması kalıplarının dışına çıkmaz. Zira bahsi geçen her üç film de büyük stüdyolar tarafından çekilen, gerilim yüklü atmosferler taşıyan, içerisinde duygusal yoğunlukların, aşkın, bağlılığın, kahramanlığın ve bol miktarda aksiyonun bulunduğu yapımlardır. Bu filmlerde öteki ana akım sinema örneklerinde olduğu gibi kamera birkaç karakterin üzerine odaklanmakta ve ortaya çıkan tüm sorunlar bu karakterlerin kahramanlıkları aracılığıyla çözülmektedir. Yani herhangi bir gerilim veya aksiyon filminde kurulan çatışma evrenine benzer şekilde bu filmlerde de politik meseleler aşılması gereken problemler olarak belir-  
mekte ve kahramanların mücadelesi sonrasında yaşanan her şey geride kalmaktadır.

Nihai olarak Akbabanın Üç Günü, Şebeke ve Başkanın Bütün Adamları gibi filmlerin imgeler üzerine düşünen yönetmenler tarafından çekilmiş, sistem içerisinde yer alan ancak söylem bakımından çok güçlü olmasa da muhalif etkiler taşıyan yapımlar

olduğu söylenebilir. Ne var ki bunu yaparken ana akıma ait görsel ve biçimsel kodları yeniden uygulama yoluna giden söz konusu filmler, izleyicilerin aşına olduğu görsel zemin, olay örgüsü, karakter yaratımı ve sinema dilini korumuştur.

Amerika'da ana akım sinemanın dışında yer alan bağımsız yönetmenlere bakıldığında ise imgelerle düşünen pek çok sinemacıya rastlamak mümkündür. Steven Soderbergh, Abel Ferrara, Jim Jarmusch, Hal Ashby ve Coen Kardeşler gibi bağımsız isimler, hâkim sinema anlayışından bütünüyle uzaklaşan bir imge rejimi oluşturur. Görece daha düşük bütçe ve set imkanlarıyla, Amerikan ticari sinemasının pek yanaşmadığı meseleleri ve coğrafyaları peliküle aktaran bağımsız sinemacılar, siyahlar, göçmenler, azınlıklar, mülteciler, fahişeler veya eşcinseller gibi topluluklara ait sorunları hikâyelerine yansıtarak, onların "görünür" olmalarını sağlar.

Bağımsız sinema, ana akım sinemaya göre çoğunlukla farklı türlerde hikâyeleri konu edinir, daha fazla cesaret gerektiren meselelere eğilir, tür sineması kalıpları, yıldız sistemi veya aksiyon yapılarının bütünüyle uzağında konumlanır. Özgül estetik kodlar vesilesiyle öteki yapımlardan ayrılan bağımsız filmler kurgu ve anlatım tarzlarıyla da konvansiyonel sinemadan farklılaşır (Hillier, 2006: 248).

Amerikan bağımsız sinemasının kökenleri, 1920'li yıllara kadar uzanmaktadır. Zira bu dönemde Oscar Micheaux adlı Afro-Amerikalı bir yönetmen, *Beden ve Ruh* (Body and Soul, 1925) ile *Birthright* (1924) gibi filmler çekerek ayrımcılık ve ırkçılık gibi meseleleri özgün bir sinema diliyle masaya yatırır. Bununla beraber John Cassavetes de 1959 yılında yönettiği *Gölgeler* (Shadows) isimli filminden itibaren Hollywood kalıplarının tamamen dışında yer alan çalışmalara imza atar.

Seksenli yılların sonuna gelindiğindeyse; Steven Soderbergh'in çektiği *Seks Yalanları* (Sex, Lies and Videotape, 1989) filmi, pek çok başka sinemacıyı etkiler ve bağımsız sinema ekolü

büyük bir ivme kazanır. Cannes Film Festivali'nde büyük ödüle mazhar olan Seks Yalanları filmi, hatırı sayılır bir gişe geliri elde edince, aynı koldan ilerleyen başka sinemacılar da büyük stüdyoların standart bütçelerine kıyasla çok daha az paralara mal olan filmler çekmeye koyulurlar. Böylelikle tüm dünya, Hollywood'un dışında da bir Amerikan sinemasının varlığından haberdar olur" (Kutlu, 2011: 87-9).

Amerikan bağımsız sineması kapsamında 70'li yıllardan itibaren çekilen *Return Of The Secaucus Seven* (John Sayles, 1979), *Poison* (Todd Haynes, 1991), *Cennetten de Garip* (Stranger than Paradise, Jim Jarmusch, 1984), *She's Gotta Have It* (Spike Lee, 1986) ve *Clerks* (Kevin Smith, 1994) gibi filmler imgelerle düşünerek kimi zaman yeni yollar kimi zamansa içinden çıkılmaz kayboluşlar önerirler.

## Karşı Sinema

Görüntülerle düşünen ve bir tür görsel felsefe yapan filmlerden söz ederken Peter Wollen'ın ortaya attığı karşı sinema kavramına da yer vermek gerekir. Temel olarak ana akım sinemaya dair tüm unsurları reddeden karşı sinema kavramı, yeni yollar ve yeni anlatım modelleri deneyen bir yapıya karşılık gelir. Bu tarz bir sinemacılık biçimi işlenen konuyla beraber biçimsel bakımdan da değişiklikler olması gerektiğine işaret eder. Dolayısıyla onu karşı kültürün bir aygıtı olarak konumlandırmak mümkündür. Zira tıpkı toplum içerisinde egemen olan tüm geleneklere, alışkanlıklara ve kurallara başkaldıran karşı kültür gibi karşı sinema da hâkim olan sinemasal peyzajı yeniden biçimlendirmek amacı taşır. Kısacası karşı kültür, alternatif, verili olmayan yaşam biçimleri tesis eder ve onları egemenin karşısına yerleştirir. Bu bağlamda karşı sinema da tıpkı karşı kültür gibi "egemene bir seçenek olma savındadır" (Gürkan, 2015: 24).

Peter Wollen, karşı sinemanın, ana akım sinemanın "yedi ölümcül günahını" yapıbozumuna uğrattığını savunur. Godard

ve Karşı Sinema isimli makalesinde bu günahların ve karşı sinemanın imal ettiği farklılıkların üzerinde duran Wollen, evvela anlatı geçişkenliği meselesini ele alır. Wollen'e göre, Hollywood sineması, imgelerin birbirlerine bir tür nedensellik bağıyla bağlı olduğu bir anlatı formu kurmaktadır. Anlatı geçişkenliği olarak da karakterize edilebilecek bu yapı, birbirine sıkı sıkıya bağlı olan bir olay örgüsünden oluşur. Karşı sinema ise anlatı geçişsizliğini bunun karşısına koyarak filmik akışı kesintiye uğratar (Wollen, 2012: 121). Buna göre sözgelimi *Zor Ölüm* (Die Hard, 1988) gibi sıradan bir Hollywood aksiyonunda, ana karakterin hareketlerine odaklanan kamera, olayları hep birbirine bağlanan imgeler aracılığıyla verir. Filmin ana karakteri, kurşun yağmuru altındaki bir mekandan ötekine geçerken hikaye yalnızca ona odaklıdır ve "filmik zamanın işleyişi onun giderek hırpalanan bedeni aracılığıyla görünür olur" (Jones, 2013: 110). Oysa Wollen'in karşı sinema olarak tanımladığı *Nefret* (Le Mepris, 1963) veya *Haftasonu* (Week End-1967) gibi Godard filmlerinde olaylar Hollywood yapımlarında olduğu gibi birbirlerini tetiklemez, kronolojik bir bağlantı görülmez. Diğer bir deyişle Godard sinemasında zamansal akış pek çok kez sekteye uğrar. Bu anlamda karşı sinemaya dahil olan filmler, yaşamın kendisini hatırlatır bir şekilde araya belli belirsiz anların, imgelerin veya sahnelerin girdiği evrenler inşa ederler. İzleyici de bu nedenle filmle arasına bir mesafe koyar ve sonuç olarak izlediğinin bir film olduğunun bilincinde olur. Bu durum, bir bakıma ana akım sinemada görülen kapılıp gitme hissiyatının da son bulduğu anlamına gelir. Dolayısıyla karşı sinema, Hollywood filmlerinin oluşturduğu bu duygusal bağı kopararak izleyiciye filme değil kendine dönebilmesi, düşünebilmesi ve gördüklerini sorgulayabilmesi adına yeni bir alan açar.

Karşı sinema, özdeşleşme yerine tıpkı Brecht tiyatrosunda olduğu gibi yabancılaşma duygusunu merkeze yerleştirir. Dolayısıyla karşı sinema filmlerinde yer alan karakterlerin gelişimi izleyici ile arasında duygusal bir yakınlığın oluşabilmesine izin

vermez. Pek çoğu tutarsızlaşır, ana akım filmlerindeki tiplere göre farklı hareketler gerçekleştirir ve izleyicinin kendisiyle özdeşleşebilmesinin bir anlamda önünü tıkar. Dahası hikâye akışından ayrılarak seyirciyle doğrudan iletişime geçen ve ona sorular soran karakterlerden de söz etmek gerekir. Sözgeliimi Michael Haneke'nin yönettiği *Ölümcül Oyunlar* (Funny Games, 1997) adlı filmde Arno Frisch'in canlandırdığı karakter, seyirciye dönerek yaşananlara yönelik kendi görüşlerini aktarır. Bununla birlikte yine aynı filmde esas karakterin seyircilerin rahatlatmasına fırsat vermeyerek kumandayla filmi geriye sardığı görülür. Öte yandan Godard'ın Fransız Yeni Dalga Akımı'nın da en önemli filmlerinden bir olarak görülen *Serseri Aşıklar* (A bout de souffle, 1960) isimli filminden itibaren özdeşleşme duygusunu yıkan karakter çizimlerine imza attığı söylenebilir.

Peter Wollen'in Godard ve Karşı Sinema isimli makalesindeki bir başka vurgu da dil üzerinedir. Buna göre 17. yüzyıl resim sanatından beri eseri yaratan dil olgusu bir şekilde saklanması, gizlenmesi gereken bir şey olagelmıştır. Godard ise bunun tam tersine *Vietnam'dan Uzakta* (Loin Du Vietnam, 1967) gibi kimi filmlerinde prodüksiyon ve çekim araçlarını da görüntüye getirmekten geri durmaz (2012: 123). Zira Godard sineması izlenilenin bir film olduğunu sürekli bir biçimde hatırlatıp durur. Üstelik bunu salt çekim ekipmanlarını görünür kılarak değil bahsedildiği gibi kullanılan çekim teknikleri ve karakter edimleri aracılığıyla da yapar. Wollen'in değindiği bir başka nokta da Godard sinemasında ortaya çıkan sinematik alıntılar meselesidir. Zira *Kadın Kadındır* (Une Femme est Une Femme, 1961), *Küçük Asker* (Le petit Soldat, 1963) ve *Jandarmalar* (Les Carabiniers, 1963) gibi Godard filmlerinde başka filmlerdeki sahnelerle göndermeler yapıldığı ve bu filmlerden kimi anların tekrarlandığı görülmektedir (Wollen, 2012: 125-26).

Sinematik göndermeler veya pastiş olarak tanımlanan öykünmeler, Godard sinemasının dışında özellikle postmodern si-

nemada sıklıkla rastlanan bir metinlerarasılığı da ortaya çıkar-maktadır. Yani özellikle 70'li yıllar sinemasından itibaren sinema sanatının ustalarına, sinema tarihinde yer etmiş pek çok filme çeşitli sahneler, planlar hatta isimler aracılığıyla bile referanslar verilmektedir. Bu anlamda sözgelimi Mel Brooks, *Yükseklik Kor-kusu* (High Anxiety, 1977) adlı çalışmasında Hitchcock'un *Sapık* (Psycho, 1960) filmine muhtelif görüntülerin aynen tekrar edil-mesi suretiyle saygı duruşunda bulunur. Yine Brian de Palma, *Patlama* (Blow Out, 1981) filmiyle Michelangelo Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm* (Blow Up, 1966) filmine, *Dokunulmazlar* (Un-touchables, 1987) filmiyle de Eisenstein'in *Potemkin Zırhlısı* (Bronyenosyets Potyomkin, 1925) adlı filmine selam gönderir.

Wollen'in üzerinde durduğu meselelerden bir diğeri ise karşı sinemada haz alma, tatmin olma gibi duygulara rastlanılmama-sıdır. İfade edildiği gibi karşı sinema, duygusal bir boşalmanın, öz-deşleşmenin veya rahatlamanın önüne geçebilmek adına muhtelif trüklerini devreye sokmaktadır. Hollywood, bunun tam aksine izleyiciye öyle bir dünya kurgular ki; seyirci filminden ayrıldığında tüm sorunlar çözülmüş ve rahatlama sağlanmış olur. Oysa karşı sinemanın bu noktadaki görevi, o rahatlama duygusunun önüne geçmek ve seyircinin gördüklerinden rahatsız olmasını sağla-maktır. Böylelikle belki de izleyicinin, çevresini, karşılaştığı problemleri yeniden ve daha detaylı bir şekilde sorgulayabilme-sinin yolu açılmış olacaktır. Bu anlamda Yılmaz Güney'in yö-nettiği *Umut* (1970), Vittorio De Sica imzası taşıyan *Bisiklet Hırsızları*, Roberto Rossellini imzalı *Almanya Sıfır Yılı* veya Pier Paolo Passoli'nin yönettiği *Salo ya da Sodom'un 120 Günü* (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975) gibi filmler, insanların gör-düklerinden rahatsız olmalarını sağlamaya çalışırlar.

Peter Wollen nihai olarak makyaj, dekor gibi yapay unsurla-rın karşı sinemada terkedildiğini ifade eder (2012: 128-9). Do-layısıyla herhangi bir karşı sinema yapıtının, hayatın kendisine ne kadar yakınsa o kadar başarılı olduğu söylenebilir. Bu yakınlık da filme samimiyet ve dürüstlük gibi iki erdem kazandırır.

## Değişen Bakış

İmgeleri düşünmenin bir tür aracı olarak kullanan filmler, açık uçluluk, görüntülerin ardışık bir şekilde birbirine bağlanmayışı, zamanın sunumu, inşa edilen tematik evren ve karakter özellikleri bakımından klasik anlatıdan uzaklaşan yapımlardır. Bu filmler temel olarak klasik şablonların dışına çıkan, biçim ve içerik açısından alternatif bir duruş sergileyen, dayatmacı bir mutlu sonla nihayete ermeyen, gerçeklikten uzak uyaşımlara yer vermeyen ve özdeşleşmeyi yıkarak yerine yabancılaşmayı ikame eden Ne var ki güncel sinemayı belirleyen ve ona yön veren yalnızca bu tarz bir filmcilik anlayışı değildir. Çünkü bugün hâlâ klasik yapının formüllerini uygulayan çok sayıda film gösterime girerek büyük gişe gelirleri elde eder. Başka bir deyişle güncel gişe verilerine bakıldığında bugün hâlâ Hollywood ve onun anlatı özelliklerini uygulayan filmlerin, pastadan en büyük payı almayı sürdürdüğü gözlemlenir. Kaldı ki düşünce üretimine odaklanan filmler, gişede değil de daha ziyade festivaller dolayımıyla izleyici kitlesine ulaşır.

Sinemayı felsefik bir aygıt olarak konumlandıran yönetmenler için salt film zamanı değil film den sonrası da önemlidir. Bu anlamda düşünen imgeler üzerine kurulu bir film, izleyenin fikir dünyasına yerleşerek onunla birlikte dışarı çıkmayı amaçlar. Dolayısıyla bu tarz filmlerin temel olarak izleyiciye alternatif bir bakış açısı kazandırmaya çalıştığı söylenebilir.

Görüntülerle felsefe yapan filmlerin, Deleuze'ün rizom (köksap) dediği şeye karşılık geldiğini de söylemek mümkündür (1987). Yerleşik hiyerarşik düzeni ve iktidar kalıplarını yıkan bir kavramsallaştırma olarak "köksap" ya da rizomatik alan, varoluşsal bir olanaklar evrenidir. Zira rizomun kavramsal kapsama alanı, sosyal ileti ve duyarlık çeşitliliğini ve yatay ilişki örüntülerinin hümanistik formunu örnekler. Alternatif düşünme becerisinin sınırlarını ana düşünsel ve duyuşsal arterlerin dışına taşıyan rizom, mevcut politika biçimlerinin ötesindeki bir durağı simgeler.

Rizom kavramının sinemadaki tezahürü ise ana akıma ait klişeleri baştan sona hükümsüz kılar. Bu bakımdan sinemada rizomun devreye girmesiyle birlikte biçimsel manada yeniliklere gidilirken; kadın, çocuk, özürlü, eşcinsel, anarşist, sosyalist ve fahişe gibi çekiniklere de kendi varlıklarını ortaya koyabilecekleri bir hareket alanı açılır.

İmgelerle düşünen filmler, söylenmeyenleri söyleyip gizlenenleri açığa çıkarırken kimi zaman *Gece ve Sis* (Alain Resnais, Nuit et Brouillard) gibi geçmişi şimdiki zamanın içine taşıırken kimi zamansa *Shoah* gibi (Claude Lanzmann, 1985) Auschwitz toplama kampında yaşananları, sadece tanıkların anlattığı hikayelerden yola çıkarak anlatır. Koca bir felaket, boşluğa ve terk edilmişliğe dair imgeler aracılığıyla tasvir edilir.

Düşünen imgelerle yüklü filmler bazen insanın sonsuz yalnızlığı üzerine tefekkürde bulunurken bazen de yoksulluk, dışlanmışlık ve çaresizlik gibi sorunları özgün bir şekilde dile getirir. Görüntülerle düşünen filmleri tanımlarken bir filmin, belgesel, kurgusal ya da kurmaca belgesel gibi türlerden birine ait olmasından ziyade hâkim söylem karşısında alternatif bir bakış açısı geliştirmesi ve biçimsel düzeyde yenilikçi bir duruş sergilemesi önemlidir.



## İKİNCİ BÖLÜM

# TÜRKİYE SİNEMASI VE DÜŞÜNEN İMGELER

“Tanrım!” diye geçirdi içinden,  
“nöbet mi geçiriyor yoksa?”  
Oysa o anda, Pavel Petroviç’in içinde  
bütün yitik yaşamı titremekteydi.

Babalar ve Oğullar  
Ivan Turgenyev

### İlk Filmler, Yönetmenler ve Tartışmalar

Bu bölümde Türkiye sinemasının başlangıçtan 1980’li yıllara kadarki serüveni filmler, yönetmenler, akımlar ve tartışmalar çerçevesinde değerlendirilerek günümüz sinemasına gelirken hangi yollardan geçildiği serimlenmeye çalışacaktır. Pek çok kaynak Ali Fuat Uzkınay’ın yönettiği *Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı* (14 Kasım 1914) adlı filmi Türk sinema tarihinin başlangıcı olarak gösterir.<sup>11</sup> Belgesel (daha doğru bir ifadeyle belge-film) formatındaki bu film, Yeşilköy’deki bir Rus anıtının yıkılışını peziküle aktarır. Bu tarihten hemen sonra aynı zamanda gazeteci de olan Sedat Simavi, *Casus* (1917) ve *Pençe* (1917) adlarıyla ilk konulu filmleri çeker.<sup>12</sup> Söz konusu filmlerin ardından 1922 yılında Nijat Özön’ün *Tiyatrocular Dönemi* adıyla andığı bir dönem

(11) Kimi sinema tarihçileri ise Osmanlı vatandaşı olan Manaki Kardeşler’in çektiği *Yün Egiren Kadınlar* (1905) adlı filmi Türk sinemasını başlatan film olarak gösterirler. Bkz. <http://www.wotekisinema.com/yun-egiren-kadinlar/>. (Erişim Tarihi: 01.04.2016)

(12) Bahsi geçen filmlerin günümüze kadar ulaşan kopyaları bulunmamaktadır.

başlar. Tiyatrocular Dönemi'nde zamanın önde gelen tiyatrocularından biri olan Muhsin Ertuğrul'un önderliğinde çok sayıda film çekilmeye başlanır ve bu dönem Özön'e göre 1939'a kadar sürer. Sıklıkla tiyatro dekorlarının kullanıldığı, teknik detaylar ve sinematografik unsurların pek dikkate alınmadığı bir dönemdir bu (2010).

1939 yılı itibariyle Türkiye sinemasında bir tür geçiş evresine girilir. Bu süreçte Muhsin Ertuğrul ile ekibi dışında da filmler çeken Faruk Kenç, Şadan Kamil, Baha Gelenbevi ve Turgut Demirağ gibi yönetmenler ortaya çıkar. "Pek çok kaynakta *Geçiş Dönemi*'ni başlatan yönetmen olarak geçen Faruk Kenç, Türk sinemasının melodram, polisiye ve köy filmi gibi türlerdeki ilk örneklerini çeker. Kenç, aynı zamanda sessiz filmler yaparak dublaj sektörünün oluşmasına da zemin hazırlar" (Tırpan, 2015: 83).

Muhsin Ertuğrul'un tek adamlığını sarsan Faruk Kenç ve Şadan Kamil gibi yönetmenler, Ertuğrul'un ekseriyetle Avrupa sahnelerinde seyrettiği oyunları temel alan teatral yaklaşımını eleştirir. Ancak 1940'lı yılların hiçbir sinemacısı İpek Film'in Muhsin Ertuğrul'a sağladığı teknik imkanlara sahip olamaz. Onlar da bu konudaki eksikliklerini içerik bakımından yenilikler ortaya koymak suretiyle aşmaya çalışır (Berktas, 2009: 239). Ne var ki kısıtlı olanaklarla film çekmeye çalışan bu yeni sinemacılar, çoğu zaman yabancı oyun ve filmlerin tekrarlarını yapmaktan öteye gidemez (Erus, 2015: 38). Nijat Özön bu dönemde ortaya çıkan birtakım yeni çabalara rağmen sinemanın geçiş evresinde de tiyatrocuların etkisinden tam anlamıyla kurtulamadığını ifade eder. Özön'e göre hem Tiyatrocular Dönemi'nde hem de Geçiş Dönemi'nde Türk sineması özgün bir sinema dilinden mahrum olarak yaşamıştır. Zira kullanılan dil, her iki dönemde de sinema dilinden ziyade tiyatrolaştırılmış bir sinema dilidir (2010: 194-95).

1949 yılında Türk sinema tarihi adına önemli bir gelişme yaşanır ve Ömer Lütfi Akad *Vurun Kahpeye* (1949) adlı filmini

çekerek. Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı eserinden uyarlanan film, alan derinliği, perspektif, karakter yaratımı, kurgu, mizansen ve mekan kullanımı gibi özellikler bakımından gerçek bir sinema yapıtı görüntüsüne sahiptir. Ömer Lütfi Akad *Vurun Kahpeye* ve bu filminden birkaç yıl sonra çektiği *Kanun Namına* (1952) filmleriyle beraber kamerayı tiyatro sahnelerinden alarak dışarıya taşır. Başka bir deyişle bu iki film aracılığıyla sinemanın içerisine hapsediği yapay uzam parçalanarak görüntü kaydedici gerçek yaşam alanlarına temas eder. Dışarı, Lütfi Akad'a tiyatro sahnesinin sınırlılığını aşan bir fırsatlar alanı sunar. Bu şekilde gündelik hayat pratiklerinin deneyimlendiği pek çok farklı mekân görüntüye getirilir, mebzul miktarda yan karakter yaratılır ve her şeyden evvel imgelerle daha geniş bir çerçevede düşünbilmenin yolu açılır.

1950 yılında Türkiye'nin ekonomik, siyasi ve kültürel yaşamında birtakım değişiklikler baş göstermeye başlar. Bu dönemde Adnan Menderes yönetimindeki Demokrat Parti iktidara gelir gelmez, liberal ekonomi anlayışını ortaya koyarak üretim kadar tüketimi de teşvik eder. Şehirleşme ve kalkınma girişimlerine ağırlık veren hükümet, sosyo-kültürel alandaki değişimlerin de önünü açar. Sinema sektörü ve sanatı doğal olarak bu yeni ortamdan etkilenir. İkinci Dünya Savaşı'nın nihayete ermesi, yerli filmlere yapılan vergi indirimi, ekonomik ve teknolojik gelişmeler Türk sinemasının gelişmesine vesile olur. Bununla birlikte karayolları yapımının artması ve elektriğin yaygınlaşması Anadolu'ya ulaşımı kolay bir hale getirmiş, bu da sinema izleyicisinin nicelik ve nitelik bakımından değişmesini sağlamıştır (Erus, 2015: 38).

1950'li yılların başından itibaren seyircinin artan talebine paralel bir şekilde çekilen film sayısında da artış yaşanır. Kuşkusuz sayısal anlamda görülen bu artış, filmlerin içeriğine de aynı şekilde yansır ve önceki dönemlerde görülmemiş konularda filmler çekilmeye başlanır. Akad, 1952 yılında çektiği *Kanun Namına*

filmliyle Sinemacılar Dönemi'ni başlatır. Akad'ın bu filmiyle beraber imgeler üzerine düşünen yeni bir yönetmenler kuşağı ve yeni sinematografik deneyimler ortaya çıkar. Özellikle Metin Erksan, Muharrem Gürses, Atıf Yılmaz, Ömer Lütfi Akdad ve Menduh Ün gibi yönetmenler çektikleri filmlerle yeni bir arayış ortamının oluşmasına vesile olur.

Nijat Özön, Türkiye'de sinema dilinin Lütfi Ömer Akad, Osman F. Seden, Metin Erksan ve Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerin öne çıktığı bu dönemde dikkate değer bir gelişim kaydettiğini belirtir. Özön'e göre Sinemacılar Dönemi'nde tiyatrocuların etkisiyle şekillenen önceki filmcilik anlayışından bütünüyle uzaklaşmıştır (1985: 346-351). Türkiye sineması, bu dönemde Metin Erksan'ın Aşık Veysel'in hayatına odaklandığı *Karanlık Dünya* (1952) adlı filmi vesilesiyle sansürle de tanışır. Türkiye'yi çorak bir coğrafya olarak resmettiği gerekçesiyle yasaklanan film daha sonra yeniden gösterim şansı elde eder. Ancak bu uygulama belki de yönetmenlerin daha gerçekçi hikayelerden ziyade melodram, komedi veya fantezi gibi türlere yönelmesine sebebiyet verir. Zamanla hikayesi neredeyse birbirinin aynısı olan çok sayıda film çekilir. Bunda "sansürün payı oldukça büyüktür. Zira Sansür Kurulu'ndan neyin geçip neyin geçmeyeceğini bilen senaristler bu olguyu akıllarında tutarak yeni işlere imza atar. Böylesi bir ortamda senaryo yazarları hem seyircinin beklentisini karşılamak hem de sansür kurulunun dikkatini çekmemek adına uğraşır" (Erus, 2015: 46). Piyasaya hâkim olan mevcut koşullar nedeniyle yönetmenler de doğal olarak aynı formülleri aynı zaman aralıklarında kullanan, birbirine benzer karakterlerle dolu öykülere yönelir. Şüphesiz bu yönelimde melodram ve komedi gibi türlerin seyirciler tarafından rağbet görmesi de etkili olur. Böylelikle 1950'li yıllarda Yeşilçam sinemasının bir bakıma temelleri atılır.

## Yeşilçam Günleri

Yeşilçam sineması, ekseriyetle iyi ile kötü, zengin ile yoksul, geleneksel ile modern gibi ikili çatışmalar ekseninde inşa edilen filmlerden oluşur. Yeşilçam filmlerinde yer alan karakterler, keskin çizgilerle birbirlerinden ayrılır. Zira bu tarz filmlerde derinlikli karakter analizlerine ve psikolojik tahlillere pek rastlanmaz. Bu anlamda sözgelimi yoksullarla zenginler arasındaki çatışma etrafında dönen bir hikâyede yoksullar erdemli, yardımsever ve aile bağları kuvvetli kişiler olarak çizilirken zenginler ise acımasız, bencil ve adaletsiz insanlar olarak gösterilir. Bu şekilde seyirci daha en baştan itibaren yoksulların tarafında olmaya zorlanır. Bununla birlikte yoksulluk problemi, *Mahalleye Gelen Gelin* (Osman Seden, 1961), *Oh Olsun* (Ertem Eğilmez, 1973), *Bizim Aile* (Ergin Orbey, 1975) ve *Aile Şerefi* (1976) gibi pek çok Yeşilçam filminde toplumsal bir mesele olarak ele alınmaz ve bu sorunu kronikleştirerek yayılımını gerçekleştiren devletin kapitalist yapısı bir biçimde saklı tutulur. “Yeşilçam filmlerinde zenginlik, yalılarda yaşamak, manikür-pedikür yaptırmak, içkili dans partileri düzenlemek gibi tüketim alışkanlıkları çerçevesinde sunulurken yoksullukla tam bir zıtlık içeren bu davranışların ekonomik temelleri tartışmaya açılmaz. Zenginliği, yaşam biçimi ve tüketim alışkanlıkları dolayısıyla görüntüye getiren Yeşilçam, yoksulların maddi eksikliklerini ise manevi zenginlikle eşitleme yoluna gider. Böylelikle sözgelimi zengin fakir aşkını konu alan bir filmde kaybedenin zengin olması, biriken sınıfsal öfkenin sembolik evrende boşaltılmasını sağlar” (Koca, 2015: 81-2).

Hollywood filmlerinde aile idealize edilmiş bir kurum olarak karşımıza çıkar. Perdeye aktarılan her bir konvansiyonel sinema öyküsünde aile kavramı son derece kudretli ve sarsılmaz bir şekilde çizilir. Tüm kötücül dış etmenler bir biçimde ondan soyutlanır. Ana akım sinema örneklerini baştan sona kuşatan bu bakış açısı doğrultusunda insanların başına her ne gelirse gel-

sin ailenin asla dağılmadığı bir dünya resmedilir. Bu tarz filmlerde ailenin tüm sorumluluğunu yüklenen erkek karakter, kötülöklere karşı koyarak ailesini kurtarmayı muhakkak başarır.<sup>13</sup> Tıpkı Hollywood sineması gibi Yeşilçam filmlerinde de aileye büyük bir önem atfedilir. Hemen hemen pek çok Yeşilçam filminde erkek karakter ailesini bir arada tutmak adına mücadele içerisine girerken yine pek çok filmde de genç karakterler aile kurmaları yönünde özendirilir. Düzenin göstergesi, büyük bir oranda ailedeki birlik ve beraberlikle ilişkilendirilir. Bu tutum filmin öyküsel uzamından da destek görür ve “temiz ilişkiler” yüceltilerek seyircilerin bakışına sunulur (Abisel, 1994: 73).

Yeşilçam filmlerinde kadının beliriş meselesinde ise dışarıdaki dünyanın erkek egemen kodlarını yeniden üreten bir yapı söz konusudur. Bu anlamda patriarkal düzeni yeniden inşa eden Yeşilçam filmleri ekseriyetle kalıplaşmış kadın tasvirlerine yer verir. Ailesine bağlı, hizmet eden, çalışan, kendi istek ve arzularından vazgeçmiş, tek hedefi evlenip yuva kurmak olan tiplerdir bunlar. Kadın-erkek kutupsallığını yeniden imal eden bu tarz filmler, erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünü de doğal bir durum olarak sunar. Feminist bir çerçeveden bakıldığında Yeşilçam sinemasına ait pek çok filmde kadının eril bakışın arzu nesnesine dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Belirli sinematik şablonlar etrafında kurulan Yeşilçam filmleri, toplumun önyargılarını yeniden üreten milliyetçi söylemler içerir. Bu bağlamda Yeşilçam filmlerini ziyaret eden gayrimüslim karakterlerin ekseriyetle derinliksiz tipler olarak çizildikleri ve bir tür güldürü unsuru olmaktan öteye gidemedikleri söylenebilir. Dahası birçok Yeşilçam filminde gayrimüslimlerin

(13) Bkz. *Kaçış Yok* (No Escape, John Erick Dowdle, 2015), *Dünyalar Savaşı* (War Of The Worlds, Steven Spielberg, 2005) ve *Kıyamet Günü* (Lo Imposible, J.A. Bayona, 2012) gibi daha pek çok olağanüstü hâl içeren filmde, erkek karakter ailesini kurtarabilmek için insanüstü bir performans sergiler. Filmin öyküsü Maya uygarlığında geçse bile aile yapısı bugünkü roller ve bakış açıları temel alınarak yeniden inşa edilir. Bkz. *Apokalipto* (Apocalipto, Mel Gibson 2005).

baskın grup olan Müslüman Türkler için bir çeşit tehdit oluşturdukları görülür.<sup>14</sup> Bu filmlerde hiçbir biçimde Türkiye’de gayrimüslim olmak veya gayrimüslimlerin gündelik hayatta karşılaştığı sorunlar üzerine düşünülmediği açıktır (Gülpınar; 2016: 214).

Yeşilçam filmlerinde ekseriyetle epik öyküleme yapısına başvurulur. Bu durum filme masalsı bir atmosfer katar. Bu anlamda öyküler genellikle Keloğlan, Leyla ile Mecnun ve Kerem ile Aslı gibi anlatıların çeşitlenmesi üzerine kuruludur. Yeşilçam filmlerinde zaman olgusu çoğunlukla belirsizken pek çok filmde benzer durumlar için gidilen Pierre Loti, Kalpazankaya Sahili ve Boğaz sırtları gibi birtakım değişmez mekanlar bulunur (Akbulut, 2012: 30-1).

Yeşilçam sineması, tecimsel karakteri hasebiyle en ucuz maliyetle en çok insana ulaşmayı amaçlayan bir film anlayışı ortaya koyar. Bu yaklaşıma göre insanlar izledikleri filmler aracılığıyla eğlenerek rahatlayabilmeli ve sorunlarından uzaklaşabilmelidir. Yeşilçam sinemasının genel karakteristiği eleştiriden hoşlanmayan siyasal yönetimler için de ziyadesiyle uygundur (Esen, 2007: 314). Tüm bu olumsuz niteliklerin dışında sinemanın profesyonel bir meslek olarak edinilmesinde Yeşilçam’ın büyük bir rol oynadığı söylenebilir. Zira film sayısı arttıkça yönetmen, oyuncu ve teknik eleman yetiştirilmesi daha organize bir şekilde yapılmaya başlanır. Bununla birlikte Yeşilçam’ın birbirini kopya eden filmleri ve kullanılan stereotipik temalar zamanla ülkede bir sinema alışkanlığı yaratmış, kötü Yeşilçam filmleri, kendi antitezini oluşturarak iyi filmlerin varlığına yönelik ihtiyacı da arttırmıştır (Daldal, 2005: 64).

1950’li yıllar bu anlamda sinemanın bir gelir kaynağı olarak yükselişe geçtiği bir dönemdir. Hâl böyle olunca sanat yapmakla

(14) *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) adlı filmde yer alan Despina adlı karakter bu tarz tiplere örnek olarak gösterilebilir. Yine *Üç Arkadaş* (Menduh Ün, 1984) adlı filmdeki Solomon ve Mesut Uçakan’ın yönettiği *Öç* (1984) filmindeki Melayin isimli karakterler de kötücül tipler olarak resmedilmiştir (Yaşartürk, 2012: 45-47).

uzaktan yakından alakası olmayan pek çok tüccar para kazanmak maksadıyla İstanbul'a gelerek film işine girer. Bu durum da ortaya sinema duygusu olmayan, üzerine fazla düşünülmemiş pek çok klişe film çıkarır. Aslı Daldal, 1950'ler Yeşilçam sinemasının büyük bir ideolojik işleve sahip olan Hollywood ile kıyaslandığında halkın beğenilerine hitap ederek "ürününü" en uygun şekilde değerlendirmek isteyen pragmatik ve bir ölçüde naif tüccarlardan meydana geldiğini ifade eder (2005: 66). Bununla birlikte sansürün etkisini gösterdiği, sektörden gelmeyen insanların sözünün geçtiği bir ortamda yalnızca kötü filmler değil; *Yalnızlar Rıhtımı* (Ömer Lütfi Akad, 1959), *Alageyik* (Atıf Yılmaz, 1959), *Gelinin Muradı* (Atıf Yılmaz, 1957), *Dokuz Dağın Efesi* (Metin Erksan, 1958) ve *Üç Arkadaş* (Menduh Ün, 1958) gibi daha dikkate değer filmler de çekilir.

Bilhassa 60'lı yıllar genel sinemacılık eğilimlerini kategorize etmek ve dolayısıyla söz konusu tarihsel süreci daha okunaklı kılmak bakımından 60'lı yıllardan itibaren belirginlik kazanmaya başlayan ve kısa sürede her biri kendine özgü kanonik bir evren ve duyarlık yaratarak uzantıları günümüze dek gelen belli başlı birkaç film hareketini ve kendi başına özgül, tekil bir örnek oluşturan Yılmaz Güney'in sinemasal tutumunu ana hatlarıyla özetlemekte yarar vardır.<sup>15</sup>

(15) Yine yakın dönem yerli sinemayı daha nitelikli bir okuma dahilinde ele alabilmek adına Halit Refiğ'in teorik boyutunu *Ulusal Sinema Kavgası* (2013) isimli kitabında tartıştığı Ulusal Sinema anlayışından da söz etmek gerekir. Kitabında 60'lı yıllar sinemasındaki Batı eksenli yaklaşımları eleştiren Refiğ, Ulusal Sinema'nın yerel değerlerden ve kültürel motiflerden beslenen karakterine dikkati çeker. Ulusal Sinema yaklaşımı özellikle *Bir Türk'e Gönül Verdim* (Halit Refiğ, 1969) filminde yansısını bulur. Bu filmde Alman bir kadının Türkiye'nin kırsal bölgelerinden birine gelerek Türk örf ve adetlerini benimsemesi ve Müslümanlığa geçmesi anlatılır. Refiğ, bahsi geçen filmin yanı sıra Metin Erksan'ın yönettiği *Kuyu* (1968) ve *Sevmek Zamanı* (1965) gibi filmlerin de Ulusal Sinema anlayışı içerisinde yer aldığını öne sürer. Ulusal Sinema'nın dışında Mesut Uçakan, Yücel Çakmaklı ve İsmail Güneş gibi isimlerin yer aldığı ve dini ritüellerin ön plana çıktığı *Milli Sinema* da değinilmesi gereken sinema akımlarından biridir. Yücel Çakmaklı'nın yönettiği *Birleşen Yollar* (1970) isimli film, Milli Sinema'nın ilk örneklerinden biridir.

## Toplumsal Gerçekçilik Akımı

27 Mayıs 1960 askeri darbesi, iktidarda olan Demokrat Parti'nin, Vatan Cephesi, Tahkikat Komisyonları, medya ve üniversiteler gibi kurumlara yönelik artan baskısı ile laiklik karşıtı faaliyetleri gibi gerekçeler öne sürülerek yapılır. Aslı Daldal, öne çıkan bu durumlar dışında, askeri elitin liberal-tutucu kesime karşı Jakobin Kemalist siyasal geleneği sürdürmek istemesinin de darbenin yapılmasında etkili olduğunu belirtir (2005: 73).

Yaşanan askeri darbenin ardından öğretim üyelerinin de olduğu komisyonlar tarafından 27 Mayıs 1961 tarihinde yeni bir anayasa hazırlanır. Bu anayasa kimi çevreler tarafından bir önceki döneme göre daha "ilerici" bir anayasa olarak kabul edilir ve bununla bağlantılı olarak Türkiye'nin toplumsal hayatında birtakım değişimler yaşanmaya başlar. 27 Mayıs 1961 Anayasası, yeni hak ve özgürlükler getirir, işçi sınıfının örgütlenmesinin önü açılır, geniş bir sosyalist entelektüel tabaka yaratmayı amaçlayan Yön Hareketi ortaya çıkar. Yine bu dönemde Türkiye İşçi Partisi kurulur. Yaşanan tüm bu değişimlerin ardından önceki dönemlerde sansür tarafından bir hayli sıkıştırılan sinemacılar da daha rahat çalışabilme ve filmlerini özgürce kurgulayabilme olanağını sağlar.

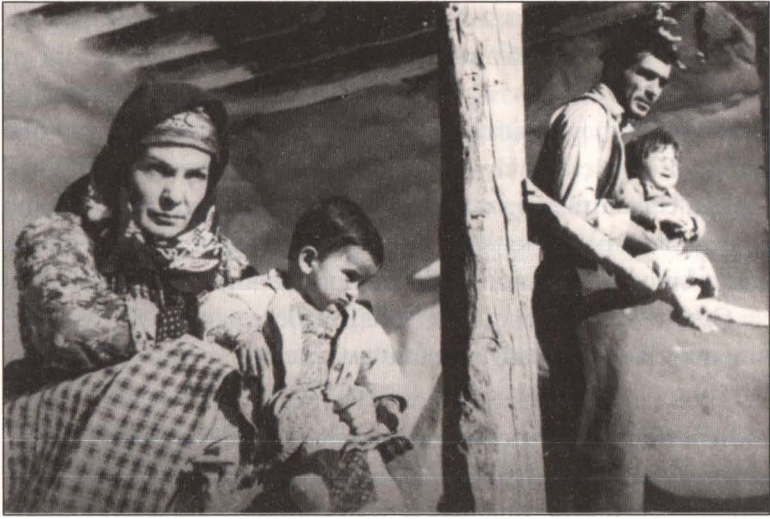
Ülkenin siyasal ve sosyal yaşamındaki gelişmelere bağlı olarak çalışmalarını daha eleştirel bir perspektife oturtma şansı yakalayan Metin Erksan, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu ve Halit Refiğ gibi yönetmenler Toplumsal Gerçekçilik olarak anılan bir sinema akımı başlatırlar. Sinemada 1960 ile 1965 yılları arasında etkisini gösteren akım, *Gecelerin Ötesi* (Metin Erksan, 1960), *Yılanların Öcü* (Metin Erksan, 1962), *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1963), *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1961), *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç, 1965), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Şehirdeki Yabancı* (Halit Refiğ, 1963) ve *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) gibi filmlerle temsil edilir.

Toplumsal Gerçekçilik akımı içerisine dahil olan filmlerde işsizlik, yoksulluk, yabancılaşıma, kültürel yozlaşma ve mülki-

yet gibi meseleler tartışmaya açılır. Toplumsal Gerçekçilik akımı, Daldal'ın ifade ettiği gibi genç bir yönetmen kuşağının, hem ulusal bir sinema yaratmak hem de Batı'nın estetik normlarını yakalayabilmek adına verdiği cesur ve candan uğraşı yansıtır (2005: 58).

Toplumsal Gerçekçilik öncesinde gerek sinema diliyle ilgili gecikmişlikler gerekse Sansür Kurulu'nun kararları nedeniyle pek çok modernist tema yansısını bulamamıştır. Keza oluşturulan karakterler de toplumun çoğu kesiminin uzağında kalmıştır. Gevgi-lili'ye göre, daha önceki sinema -ki 60 sonrası da büyük bir hızla büyümeye devam eden Yeşilçam sineması- uydurma delikanlılarla uydurma kızların, uydurma kötü karakterlerle uydurma iyi kişilerin sinemasıdır. Bu sinema, toplumun panoramasını sunmakta yetersiz kalırken aynı zamanda şematik bir tekrara da mahkum olmuştur (2014: 171). Böylesi bir kültürel ortamda ortaya çıkan Toplumsal Gerçekçilik akımı, var olan sinemada yeni ve bambaşka bir pencere açarak, farklı bir sinemanın da mümkün olabileceğini gözler önüne serer.

Toplumsal gerçekçi sinemacılar dolayısıyla kurulan bu yeni imge rejiminde temalar da değişir karakterler de... Sinema artık salt eğlence aracı olarak değil insanların sıkıntılarını gözler önüne serebilecek bir platform olarak da görülmeye başlanır. Bu anlamda sözgelimi Ertem Göreç ve Vedat Türkali, Otobüs Yolcuları filminde toplumsal dayanışmanın altını çizerken, Halit Refiğ Gurbet Kuşlan'nda (1964) insani değerlerin yozlaşmış endüstri toplumunda nasıl kaybolduğuna tanıklık eder. Metin Erksan ise Yılanların Öcü (1962) ve Susuz Yaz (1963) gibi filmlerinde modernizmin uyumsuzluk, kaos ve savaş vurgusuyla öne çıktığını ifade eder (Daldal, 2005: 60-1). Yine Metin Erksan'ın Gecelerin Ötesi filmi, daha 60 darbesi yapılmadan evvel Menderes Dönemi hükümetinin Amerika yanlısı politikalarını eleştirerek bu dönemde ortaya çıkan "her mahallede bir milyoner yaratacağız" söyleminin karşısına yerleşir (Esen, 2004: 66).



*Yılanların Öcü, Metin Erksan, 1962.*

Akımın bir diğer filmi *Karanlıkta Uyananlar*, o güne değin beyazperdede kendisine pek yer bulamayan işçi sınıfının yaşadığı sorunları masaya yatırır. İşçi direnişi, sendikal haklar ve grev gibi meseleler filmin odağında yer alır. Duygu Sağıroğlu ise *Bitmeyen Yol* adlı filminde yine işçi sınıfının yaşadığı sıkıntıları ve suç işlemeye itilen yoksul insanların öyküsünü anlatır.

## **Türk Sinematek Derneği ve Genç Sinema Hareketi**

1960'lı yıllarda Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı ve Hüseyin Baş, Fransa'daki Sinematek'te pek çok ülke sinemasına ait film izleme şansına sahip olurlar. Türkiye'ye dönen bu üç isim Fransız Sinemateği'nin kurucusu Henri Langlois'nın da desteğini alarak 25 Ağustos 1965 tarihinde Türk Sinematek Derneği'ni hayata geçirir. Tuncan Okan, Cevat Çapan, Muhsin Ertuğrul ve Nijat Özön gibi birçok isim kurucu kadroda yer alır. Zamanla Ankara, Eskişehir, İzmir ve Trabzon gibi şehirlerde de şubeleri açılan Sinematek Derneği, Türkiye'de henüz gösterim şansı elde edememiş birçok filmin gösterilmesini sağlar.

Dernekte izlenen filmlerle ilgili tartışma ortamları oluşturulurken ülke sinemasını da içine alan panel ve söyleşi gibi etkinlikler düzenlenir. 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle birlikte kapatılan derneğin bir de 1966 ile 1970 yılları arasında yayınlanarak 30 sayı çıkan *Yeni Sinema* isimli bir dergisi vardır. Onat Kutlar, Giovanni Scognamillo, Jak Şalom, Ali Gevgilili ve Engin Ayça gibi isimlerin katkıda bulunduğu dergide, ağırlıklı olarak Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Passolini, Federico Fellini ve Orson Welles gibi auteur yönetmenlere yer verilir. Yeşilçam sineması ise sert eleştirilere tabi tutulur.

1968 yılında Türk Sinematek Derneği'nden ayrılan bir grup radikal sinemacı Genç Sinema Hareketi isimli bir akım başlatır. Artun Yeres, Ahmet Soner, Jak Şalom ve Engin Ayça gibi isimlerden oluşan genç sinemacılar hareketle aynı adı taşıyan bir de sinema dergisi yayınlar. Derginin basılması ve abonelere ulaşması gibi işlemlerle bizzat kendileri uğraşır. Hatta stant kurarak dergi satışı yaparlar. Dergi kapaklarına ise ana akım sinemaya alternatif olacak şekilde kendi çektikleri filmlerden görseller yerleştirirler. Amaç insanları başka bir sinemanın mümkün olabileceğine ikna etmektir. Bu bağlamda tıpkı Fransız Yeni Dalga sinemacıları gibi Sinematek'te bol bol film izleyerek kendilerini geliştiren genç sinemacılar nasıl bir sinema inşa etmeli, sinemayı kapitalist etkilerden ne şekilde soyutlamalı gibi sorular etrafında muhtelif tartışmalar yürütürler. Genç sinemacılara göre öncelikle Yeşilçam sineması ve dünyadaki tüm Yeşilçam benzeri sinemaların yıkılması gerekir. Zira bu tarz bir filmcilik anlayışı kapitalizmin işleyişine hizmet etmek dışında başka hiçbir işe yaramamaktadır.

Halkı yansıtmayan, insanları kendi gerçekliklerinden uzaklaştıran mevcut sinema düzeni ortadan kaldırılmalı ve yerine devrimci sinema anlayışı inşa edilmelidir. Genç sinemacılar "biz bobinleri sırtımıza alarak çektiğimiz filmleri işçilere ve köylülere ulaştıracacağız" şiarıyla hareket eder. Devrimci etkilerle donatılmış, halka kolay ulaşan ve gerçekleri anlatan bir sinema

yaratmayı amaçlar. Şükran Kuyucak Esen, anti emperyalist ve antikapitalist bir yapıya sahip olan Genç Sinema Hareketi'nin Türk sinema tarihinde üçüncü sinemaya en yakın sinema hareketi olduğunu ifade eder. Marksist sosyalist ideolojiyi topluma benimsetmek maksadıyla doğrudan eylemler içerisinde yer alan genç sinemacılar, sinemayı ezilen halkların yararına kullanmak amacıyla yola koyulur. Bunu da tıpkı Solanas ve Getino'nun yaptığına benzer şekilde bir manifestoyla duyurur. Ardından da imece usulüyle gerçekleştirdikleri filmlerini belirli aralıklarla lokal ve sendika gibi farklı mekanlarda göstererek tartışma ortamı yaratmaya çalışır (2007: 332).

Genç sinemacılar, çekim, oyunculuk ve kurgu gibi aşamalarda birbirlerinin projelerinde görev alarak maliyeti en aza indirmeye çalışırlar. Maddi imkansızlıklar ve yetersiz ekipmanlarla çalışmalarını yürüten genç sinemacılar, belki de İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı koşullar altında film çekmeye çalışan Yeni Gerçekçilik yönetmenleri gibi sahip oldukları malzemenin kalitesine bakmadan toplumsal çelişkileri, emekçi, köylü ve öğrenci gibi kesimlerin sorunlarını kaydederek yaşadıkları döneme tanıklık eder (Erus, 2015: 102).

Genç sinemacıların temel derdi insanlara alternatif bir bakış açısı kazandırmaktır. *Çirkin Ares*, *Kanlı Pazar*, *Gerze Tütün Mitingi*, *Taylan Özgür'ün Cenaze Töreni* ve *Asayiş Berkemal* gibi genç sinemacılar tarafından çekilen filmlerde böylesi bir yaklaşımın izlerine rastlanır. Bu filmler temel olarak insanları, bir araya gelmeye ve iktidarlar karşısında ortak bir ses oluşturabilmeye çağırır. Söz konusu filmlerden biri olan Artun Yeres imzalı *Çirkin Ares*, Amerika Vietnam savaşını konu edinen kısa metraj bir filmidir. 8 mm formatında çekilen film, silahın yalnızca Vietnam için doğrulmadığını; esasında herkesin namlunun ucunda olduğunu öne sürer. Filminde sert bir emperyalizm eleştirisi yapan Yeres, her şeye rağmen umudun yitirilmediğine dair bir vurgu yapmayı da ihmal etmez. Ahmet Soner'in yönettiği *Asayiş Berkemal* isimli kısa film ise bir yoksullukla yüzleşme hikayesi

anlatır. Bu filmler dışında eylemleri, devrimci tiyatroları ve sokak gösterilerini kayıt altına alan genç sinemacılar çektikleri filmlerle yakın dönemi belgelemeye çalışırlar. 12 Mart 1971'deki askeri muhtıraya kadar bir şekilde faaliyetlerini sürdüren genç sinemacılar; bu tarihten sonra dağılırlar.

## Yılmaz Güney Sineması Üzerine

Sinemacılık kariyerine Atıf Yılmaz'ın çektiği *Bu Vatanın Çocukları* (1958) ve *Alageyik* (1958) adlı filmlerde yönetmen asistanlığı yaparak başlayan Yılmaz Güney, tüm yaşamı boyunca politik mücadelelerin içerisinde yer alır. Güney, sinemacılığına eylemliliği de katmış, "politik olan kişisel; kişisel olan da politiktir" söylemini bir şiar olarak benimsemiştir.

14 yaşından beri polis takibinde yaşadığını belirten Yılmaz Güney, gerek yazdığı metinler gerekse çektiği filmlerden dolayı sürekli olarak siyasi iktidar ve onun aygıtlarıyla karşı karşıya gelmiş, ömrünün pek çok yılını içeride geçirmiştir. Sinema sektörüne girişinin ardından öncelikle var olan sinema düzeninin kodlarını çözmek için uğraşan Güney, Deleuze'ün rizom kavramını hatırlatır bir şekilde yerleşik olan -ağaçvari- yapıyı yerinden yurdundan etmeye çalışan bir yaklaşım geliştirir.<sup>16</sup>

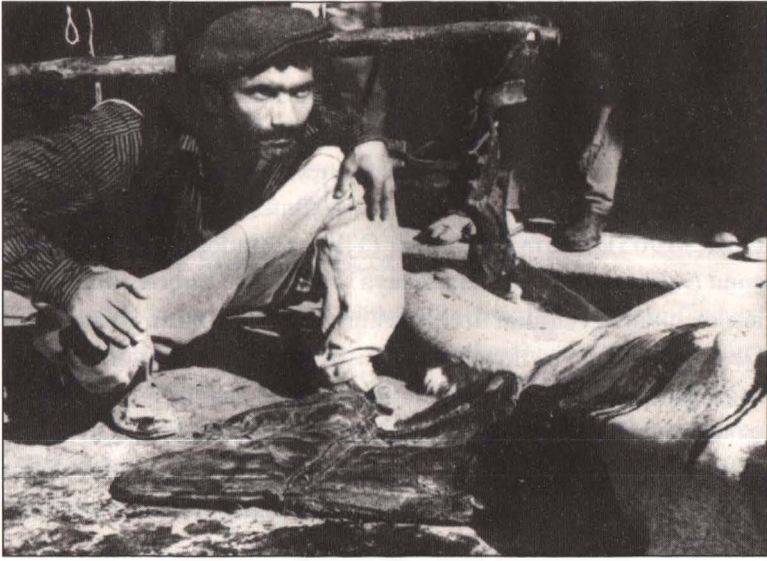
Öyle ki Yılmaz Güney, evvela Yeşilçam'ın kitleleri bir araya getiren, insanları güldüren, ağlatan ve kahramanına alkış tutturran bir sinema olduğunu bilerek yola koyulur. Bu anlamda in-

(16) Deleuze ve Guattari, *Bin Yayla* isimli metinlerinde rizom-köksap kavramına dikkat çekerler. Bu kavram, merkezsiz bir yapıya sahip olmakla birlikte, yerleşik/ağaçvari yapıyı karşısına alarak onu kırmaya, yerinden yurdundan etmeye odaklanır. Rizomatik yapı, farklıklar ve çoklu bağlantılar üzerine kuruludur. Birbirinden farklı yapılarla sürekli olarak ilişki halindedir. Onun tam karşı kutbunda yer alan ağaçvari fizyonomi ise yerleşikliği ve hiyerarşik düzeni temsil eder. Ağaçvari yapı bu haliyle değişim ve dönüşümlere kapalı bir konuma karşılık gelir. Rizom ise tüm varlığını, değişimin kendisine adanmış gibidir (1987). Bu anlamda egemenin ağaçvari yerleşikliğine saldıran, onu sarsıntıya uğratarak farklı bağlantıların hayata geçmesini hedefleyen Güney sinemasını, kurumsal/konumsal hiyerarşik düzenekleri yıkan, daha yatay ve çoğulcu bir katılım anlayışını yerleştiren niteliğinden ötürü rizomatik bir filmcilik biçimi olarak tanımlamak mümkündür.

sanları etkilemenin yolunun kitlesele sinema örnekleri sergilemekten geçtiğini düşünen Güney, öncelikle avantür filmlerde boy gösterir. Her daim haklıdan yana olarak haksızlığa karşı çıkan karakterleri canlandırır. Yeşilçam'ın sömürü düzenini devam ettiren filmlerdir bunlar. Güney, beraber çalıştığı yapımcıların çıkarlarını korumak adına *Üçünüzü de Mıhlarım* (Bilge Olgaç, 1965), *Kahreden Kurşun* (Yılmaz Atadeniz, 1965), *Harcıma Dokunma* (Hasan Kazankaya, 1965) gibi birçok filmde yerleşik yapıların yeniden üretilmesine aracı olur. Buna karşın Agah Özgüç, Yeşilçam'ın mevcut kodlarını aynı şekilde uygulama yoluna giden söz konusu filmlerin, yine de sistemden bir nebze uzaklaşarak gerçeği yansıtmaya çalıştığını ifade eder. Özgüç'e göre Yılmaz Güney, klişe öğelerle bezenmiş bu tarz filmlerde dahi varlığını ortaya koyabilmiş ve gerçeği dolaysız bir şekilde izleyiciye sunabilmiştir (1974: 37).

Yılmaz Güney, Yeşilçam'ın yakışıklı jönlerinin aksine halka yakın duran ve her an karşılaşılabilir, tanıdık bir görünüme sahiptir. Onun bu özelliği, belki de insanlar tarafından daha çok sevilerek bir tür ikon haline gelmesinde etkili olur. Yılmaz Güney de bu popülerliği kullanarak kısa bir süre içerisinde *Çirkin Kral* olarak anılan bir tiplere oluşturur. Güney'le özdeşleşen bu tiplere, "halktan herhangi biri gibi, sıradan ve yoksul bir yaşam sürerken ekmeğini elinden alan yahut sevdiğinden ayrıran kötülere karşı zorlu bir mücadele içerisine girer. Kimi zaman zengin ve kötü insanlara kimi zamansa köylülere zulüm eden ağaya karşı ayaklanan Çirkin Kral, öykünün sonunda düşmanlarını öldürerek hem kendi intikamını hem de halkın intikamını alır" (Esen, 2007: 340).

Yılmaz Güney rol aldığı filmlerden önemli maddi kazançlar elde eder ve 1960'lı yılların sonlarından itibaren kimi filmlerde yönetmenlik yapmaya başlar. Ancak Güney'in yönettiği filmler, rol aldığı Yeşilçam filmlerinin sınırlarını aşan, o güne kadar görülmemiş sertlikte bir politik sinema anlayışı ortaya koyar. Yılmaz Güney bu şekilde içeriden bir müdahale geliştirerek



*Umut*, Yılmaz Güney, 1970.

Yeşilçam sinemasını yapıbozumuna uğratmış olur. Tıpkı bir rizomun ağaçvari yapıyı aşındırarak onu yersizyurtsuz etmesi gibi.

Halit Refiğ, Yılmaz Güney'in bu tutumunu değerlendirirken sanatçının bir anlamda takım değiştirdiğini öne sürer. Ona göre Güney, öncelikle Çirkin Kral tiplmesiyle kendisini kabul ettirmiş daha sonra da sistemin kendisini dönüştürmeye çalışmıştır. Refiğ, o güne kadar herkes mevcut sistemle uyum içerisinde ve dayanışma halindeyken Güney'in ortaya çıkarak sistemi içeriden parçaladığını ifade eder. Refiğ'e göre Yılmaz Güney sinemasının ortaya çıkmasıyla beraber sistem perişan olmuş tutunacak bir tarafı kalmamıştır (Hristidis, 2007: 150).

Yılmaz Güney'in yönetmenliğini yaptığı filmler arasında en fazla dikkat çeken yapımlardan biri şüphesiz *Umut*'tur. Güney'in 1970 yılında Çukurova ve çevresinde çektiği *Umut*, bir yoksulluk ve çaresizlik öyküsü anlatır. Filmin başkarakteri Cabbar, gözüpek ve kahraman bir karakter olan Çirkin Kral'ın aksine ailesini geçindirmekte zorlanan ve elini nereye uzatırsa uzatsın

hiçbir çıkış yolu bulamayan bir tiptir. Faytonculuk yapan Cabbar, arabasıyla çalıştığı bir sırada kaza geçirir. Daha doğrusu, bir otomobilin arabasına çarpması sonucu tek geçim kaynağı olan atını kaybeder.

Sistem zenginden ve güçlüden yana olduğu için Cabbar haklı olmasına rağmen kaybeden taraf olur. Biriken borçları nedeniyle günden güne bataklığın içerisine sürüklenen Cabbar, sürekli piyango oynar hatta define aramaya koyulur. Ancak onu bekleyen şey, mutluluk değil amansız bir cinnet ve çıldırıştır. İnsanların yaşamlarını kuşatan yoksulluk, adaletsizlik ve eşitsizliği oldukça sert ve gerçekçi bir sinema diliyle perdeye yansıtan Umut, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımından izler taşır. Özellikle küçük bir arayış hikayesi üzerinden bütün bir İtalya'nın içinde bulunduğu sefaleti gözler önüne seren Vittorio de Sica imzalı *Bisiklet Hırsızları*'nın Umut üzerinde kesif bir etkisi bulunmaktadır. Yılmaz Güney'in filmi hiçbir anında kurtuluşa yahut başka bir yaşam olasılığına yer vermez. Umut Tümay Arslan'ın da ifade ettiği gibi yönetmen mazlumluğu acıma duygusuyla, masumiyetle, erdemle ve iyilikle perdelemek yerine yoksulluğun içindeyken başka bir yerde yaşam hayal ettiren bakışın yokluğuyla yüzleştirir seyirciyi. Yılmaz Güney film diline içkin bir şekilde işleyen yapıbozumcu imgesel trükler dolayımıyla izleyicinin kendisini en rahat hissettiği mutlu ve masum yoksulluk konumuyla bağlarını koparır (2015: 213-4). Umut filmi sahip olduğu sinema dili sayesinde klasik sinema konvansiyonlarını yıkar ve seyircinin özdeşleşme kurarak katharsise ulaşmasının önüne geçer.

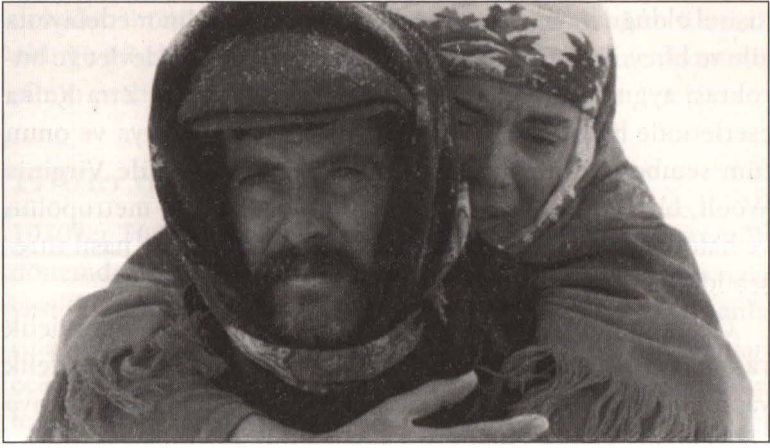
Yılmaz Güney Umut'tan sonra da kimi zaman yönettiği kimi zamansa senaryosunu yazıp içeriden yönlendirmek durumunda kaldığı birçok muhalif sinema örneğine imza atar. Bu filmler arasında yer alan *Arkadaş* (1974) Yılmaz Güney'in en dikkate değer çalışmalarından biridir. Güney bu filmde yönetmenlik ve senaristliğin yanı sıra başrol oyuncusu olarak da yer alır. Ortak bir geçmişe sahip olan Cemil ve Azem adlı iki eski arkadaşın yıllar sonra yeniden bir araya gelişini anlatan film, sınıf ilişkileri üze-

rine kurulu bir hikaye yapısına sahiptir. Öğrencilik zamanında toplumsal mücadelelerin içinde yer almış bu iki arkadaştan Cemil, İstanbul'da kendisine bir hayli zengin bir çevre edinmiş ve eski düşüncelerinden uzak bir hayat kurmuştur. Cemil'in aksine fikirlerinden uzaklaşmayan Azem ise hala insanların gelişmesi adına bir şeyler yapmaya çalışmaktadır. İstanbul'da karşılaştığı yozlaşmış ilişki biçimleri ve yaşam şekilleri sonrasında Cemil ile hararetli bir tartışma içerisine giren Azem, arkadaşının bakış açısını değiştirmek için elinden gelen her şeyi yapar. Cemil ve Azem'in konumları üzerinden sınıf çatışmasını ele alan Yılmaz Güney, politik mesajlarını bizzat kendisinin canlandığı Azem aracılığıyla iletir. Yöredeki işçiler, hizmetçiler ve köylülerle görüşmeler yapan Azem, disiplin ile çalışmanın gerekli olduğunu belirterek yeni toplumsal örgütlenme biçimlerinin oluşturulabileceğini ifade eder (Armes, 2011: 498).

Yılmaz Güney Arkadaş filmiyle beraber yine aynı yıl içerisinde çekilen *Endişe* ile izleyicinin karşısına çıkar. Yılmaz Güney sineması adına özellikle üzerinde durulması gereken filmlerden biri olan *Endişe*, yönetmenin bir cinayet olayına karışması nedeniyle yarım kalır. Film daha sonra Güney'in aynı zamanda asistanlığını da yapan Şerif Gören tarafından tamamlanır. Çukurova'daki pamuk işçilerinin yaşamlarına odaklanan *Endişe*, işçilerin yoksulluk, kan davası ve endüstrileşme ile mücadelesini gerçekçi bir üslupla gözler önüne serer.

Yönetmenin filmografisi içerisindeki en önemli filmlerinden biri de *Sürü*'dür. Yılmaz Güney'in senaryosunu hapishanede yazdığı film, Zeki Ökten tarafından 1978 yılında çekilir. Güneydoğu Anadolu'daki göçerlerin koyunlarını satmak için trenle Ankara'ya yaptıkları yolculuğu anlatan *Sürü*, feodal yapının dışına çıktıkları anda çağdaş kapitalist ilişkilerle yüzyüze gelen insanların durumunu mercek altına alır (Esen, 2016: 154-55).

Yılmaz Güney ismiyle özdeşleşen filmlerden bir diğeri de şüphesiz ki *Yol*'dur. İlk kez Türkiyeli bir yönetmenin Cannes



Yol, Şerif Gören ve Yılmaz Güney, 1982.

Film Festivali'nden Altın Palmiye ödülüyle dönmesini sağlayan Yol, Güney'in hapisanede olması nedeniyle Şerif Gören tarafından çekilir. Ancak Güney yapım sonrası aşamasına dahil olur ve Cannes'daki gösterimlerle ödül töreninde yer alır. Bayram iznine çıkan beş mahkumun hikayesine odaklanan film, sıkıyönetimin insanlar üzerindeki tahakkümü, töreler ve cahillikle ilgili eleştiriler içerir.

Yol filmi temel olarak Armes'in da ifade ettiği gibi "kadınları hala birer nesneye indirgeyen, manasız kan davaları ve intikam cinayetlerini meşrulaştıran geleneksel patriarkal değerler ve eril onur yasalarıyla çevrelenmiş bir toplum tasviri yapar. Elbette bu toplumu duygusuzca yöneten darbeci bir ordunun tasvirini de" (2011: 501). Güney'in filmi bu anlamda 1980 askeri darbesinin ve onun arkasında bıraktığı toplumsal yıkımın da anlatısına dönüşür.

Ulus Baker Yılmaz Güney üzerine kaleme aldığı bir metinde, Güney sinemasının özel yaşam ile politik yaşamı birbirinden ayıran anlayışın tam karşı kutbunda yer aldığını dile getirir. Ona göre Güney sineması, Deleuze ve Guattari'nin minör edebiyat olarak tasvir ettikleri ve kişisel olanın politik politik olanın da

kişisel olduğu bir alandan hareket etmektedir. Minör edebiyatta aile ve birey, Kafka romanlarında görüldüğü üzere devlet ve bürokrasi aygıtlarıyla eş uzamlı bir alana taşınabilir. Zira Kafka eserlerinde bürokrasinin tüm aygıtları aileye, babaya ve onun tüm sembollerine göbekten bağlıdır. Benzer şekilde Virginia Woolf, bir kadının kişisel dünyasının, bir kentin, metropolün ve hatta öteki başkentlerin tüm noktalarıyla birlikte nasıl titreşebildiğini gösterir (2011: 148).

Özetle minör edebiyatın dünyasında politik olan gündelik yaşam pratiklerinden kopuk değildir. Bu anlamda kişi, gündelik yaşamının her anında iktidarın mikro aygıtlarıyla karşı karşıya gelmektedir. Minör edebiyatın sinema dilindeki ifadesi ise Deleuze'un bahsettiği gibi Yılmaz Güney sineması üzerinden takip edilebilir (1997: 218). Zira Güney sineması klasik politik sinema olarak tarif edilen bir alanın dışına çıkmaktadır. Baker, grevler, eylemler ve gösterilerle donatılmış klasik politik sinemanın çoğu zaman zihne bir yumruk indirerek insanların bilince yükselmesini sağladığını belirtir. Sözgelimi Vsevolod Pudovkin'in Ana (1926) filmindeki gündelik yaşamındaki bilinçsiz bir kadının oğlunu kaybettikten sonra bilinçlenmesi gibi. Oysa Güney sineması, "bir ulusun doğuşu"yla ya da bilincin anlık yükselişiyle ilgilenmez. O artçı şoklarla filmin tamamını sarmalar ve yaşamın her anını politize eder. Güney sinemasında günlük yaşamın her görünümü, ailevi hayattan dışlanmışlık, otogarda bilet alırken, jandarmalar tarafından insanların üstü aranırken, trenle sürüyü büyük şehre doğru güderken vb. karşılaşılan her şey politik bir bilincin izlerini taşır (2011: 154-56). Başka bir deyişle Yılmaz Güney imzalı filmlerde, "sıradan bireysel edimlerin siyasal nitelikler dolayısıyla aktarıldığı bir yapı söz konusudur" (Deleuze, 1997: 217-8).

Nihai olarak Güney'in Sürü ve Yol filmleri, grev, eylem, lokavt benzeri görünümlere yer vermeden siyasal iktidar ve onun aygıtlarıyla yaşamın içerisinde nasıl karşılaşıldığına ve insanların bunlarla ne şekilde mücadele ettiklerine dair göstergelerle

doludur. Bu iki film belki de politik söylemleri Arkadaş filminde olduğu gibi bir karakter üzerinden söze dökmez ancak onu yaşamın pratiğe dökülüşü aracılığıyla gözler önüne serer.

## 1970'ler ve Sonrası

1970'ler Türkiye sinemasında ciddi bir sektörel kriz yaşanır. Bu dönemde ortaya çıkan sokak çatışmaları, gergin atmosfer ve siyasi iktidarın baskıcı tutumu nedeniyle aileler sinema salonlarına gitmez olur. Zarar eden film şirketleri de erkekleri salonlara çekmek amacıyla erotik ve porno filmler çekmeye başlar. Böylelikle 70'ler çoğunlukla seks filmlerinin çekildiği ve “iki film birden”, “üç film devamlı” vb. şeklinde gösterimlerin düzenlendiği bir dönem olur.<sup>17</sup> Sektörün yaşadığı bu kriz hali, doğal olarak nitelikli filmlerin de önünü keser. Ancak yine de sinemasal düzey bakımından 70'li yılların tümünü birden gözden çıkarmamak gerekir. Zira bu dönemde Yılmaz Güney bir önceki başlıkta üzerinde durduğumuz Umut, Arkadaş, Endişe ve Sürü gibi önemli filmlerini gerçekleştirir.

Dönemin önde gelen yönetmenlerinden biri olan Ömer Lütfi Akad ise 70'li yılların ilk yarısında *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974) üçlemesini tamamlar. Göç sorununu birbirinden farklı veçheleriyle birlikte ele alan Akad, her filmde bir başka ailenin hikayesini anlatmasına rağmen öyküler arası bir süreklilik yakalayarak filmleri birbirine bağlar. Üçlemenin ilk filmi olan *Gelin*'de Yozgat'tan göç ederek İstanbul'a yerleşen bir ailenin yaşadığı ekonomik ve kültürel çatışmaya yer verilir. *Düğün* adlı ikinci filmde Urfa'dan İstanbul'a göç eden bir ailedeki yozlaşma ve kopuş öyküsü anlatılır. Üçlemenin son filmi olan *Diyet*'te ise “emekçi olmanın sorumluluğuyla karşılaştıklarında zor yoldan bilinçlenen bir karı kocanın hikayesi beyazperdeye aktarılır” (Scognamillo, 2010: 199).

(17) *Parayla Değil Sırayla* (Taner Oğuz, 1975), *Çukulata Tarlası* (Günay Kosova, 1975), *Kayıncının Küreği* (Çetin İnanç, 1976) ve *Öttür Kuşu Ömer* (Yücel Uçanoğlu, 1979).



*Otobüs*, Tunç Okan, 1974.

70'li yılların bir diğer önemli filmi de Tunç Okan'dan gelir. Yönetmenin 1974 yılında çektiği *Otobüs* filmi, dönemin en öne çıkan yapımlarından biridir. Stockholm'e kaçak işçi olarak götürülen bir otobüs dolusu insanın hikayesini anlatan *Otobüs*, uzun yıllar boyunca yasaklı yapımlar arasında yer alır. İlk uzun metrajlı film çalışmasında yakıcı toplumsal gerçekliği absürtlük düzeyine varan bir atmosfer içerisinde anlatan Okan böylelikle Türkiye sinemasının ilk sürreal film örneğine de imza atmış olur.

Şüphesiz 1970'li yıllarda yönetmenliğe başlayan önemli isimlerden biri de Ömer Kavur'dur. Filmografisi boyunca zaman, yolculuk, arayış ve ölüm gibi temaları ele alan Kavur, hep benzer izleklerin ve sinematografik yönelimlerin peşinden gider. Başka bir deyişle onun filmlerinde hem tematik hem de biçimsel yakınlıklar dikkat çeker. Öyle ki bir Ömer Kavur filmini ele alınan konunun dışında anlatıyı çevreleyen imgeler ve özgün ses kuşağıyla da ayırt etmek mümkündür. Bu anlamda Şükran Ku-yucak Esen'in (2002) ifade ettiği gibi Kavur'u auteur yönetmen olarak kabul etmek gerekir. Odağına aldığı özgün meseleler, bu meseleleri baştan başa kuşatan kendine has bir imge rejimi ve pek çok kez yaptığı sinematografik müdahaleler hep bu yargıyı

destekler niteliktedir. Deyim yerindeyse onun çektiği tüm filmler bir bütünün parçaları gibidir.

Ömer Kavur filmlerinde yer alan karakterler, gerçekleştirdikleri yolculuklar aracılığıyla bir arayış içine sürüklenirler. Bu arayışları çerçevesindeyse yeni anlam dünyalarına temas ederler. Ancak Kavur sineması kesin hükümler vermekten ziyade sorular soran ve varoluşsal sorgulamalara kalkışan bir sinemadır. Kavur, film karakterlerinin sorduğu sorulardan hareket ederek bir anlamda yeni soruların, yeni tartışmaların ve çözümü olmayan belirsizliklerin doğmasına zemin hazırlar. Ömer Kavur'un ilk filmi 1974 yılında çektiği *Yatık Emine*'dir. Refik Halit Karay'ın aynı adlı eserinden uyarlanan filmde, fahişelik yaptığı gerekçeyle küçük bir Anadolu kasabasına sürülen bir kadının öyküsü anlatılır.

Yerleşik normları çiğnemekle suçlanarak toplum dışına itilen kadın, kasabalıların son derece hoşgörüsüz davranışlarıyla karşılaşır. Film, ayrıca kasabalı erkeklerin çaresiz ve damgalı kadını eşlerinden gizli ziyaret edişleri üzerinden somutlaştırdığı ciddi bir toplumsal ahlak eleştirisini de içerisinde barındırır. Ömer Kavur, sinemacılık kariyerinin başlangıcını teşkil eden *Yatık Emine* filminde, kadının toplumsal konumunu sorgulamakla beraber, muhafazakarlığın yaşam alanlarını çevreleyen etkilerini ve insanların iki yüzlü doğasını da gözler önüne serer.

Yönetmen, ikinci uzun metraj çalışması olan Yusuf ile Kenan (1979) isimli filminde, kan davası nedeniyle köylerinden kaçarak İstanbul'a gelen iki kardeşin hayata tutunma çabasını hikaye eder. Şehri klostrofobik bir atmosfer üzerinden resmeden film, kalabalıklar içerisinde giderek silikleşen karakterlerin öyküsünü anlatır.

Yetmişli yıllarda öne çıkan bir diğer sinemacı da Yavuz Özkan'dır. 1970'li yılların sonlarına doğru *Maden* (1978) isimli filmi için kamera arkasına geçen Özkan bir dönem bizzat madencilik yaparak tecrübe ettiği bu yaşamın ayrıntılarını yetkin

bir sinema diliyle beyazperdeye aktarır. Tarık Akan ve Cüneyt Arkın'ı bir araya getiren film, çalışma koşullarına isyan eden bir grup madencinin öyküsünü anlatır. Locarno ve Londra film festivallerinde büyük bir ilgiye mazhar olan Maden, Antalya Altın Portakal film festivalinde de en iyi film ödülünü kazanır.

Yine aynı yıl Atıf Yılmaz *Kibar Feyzo* (1978) isimli filmini çeker. Kemal Sunal, Şener Şen, Adile Naşit, Müjde Ar ve İlyas Salman gibi oyuncuların rol aldığı Kibar Feyzo ağalık sistemi ve faşizmi mizahi bir sinema diliyle tartışmaya açar. Dikkate değer bir sistem eleştirisine soyunan film aynı zamanda kadın bedeni üzerinde kurulan eril tahakkümü de gözler önüne serer. Atıf Yılmaz filmi baştan sona kuşatan anlam dünyası boyunca köy ve kent karşıtlığını sınıf çatışmasıyla bütünleştirerek anlatı yapısını oluşturur. Bu anlatı yapısı içerisinde köyü ve köylüyü kendi sermayesi olarak gören Maho ağa ile Feyzo isimli karakterin sürekli bir biçimde karşı karşıya gelişi yer alır. Maho Ağa'nın yasaklarına karşı çıktıkça köyden kovulan Feyzo, büyük şehre her gidişinde emeğe, adalete, eşitliğe ve alternatif üretim araçlarına dair yeni şeyler öğrenerek köye döner. Feyzo'nun kent hayatından kendi öz yaşamına eklemlediği her yeni bilgi ve tecrübe ağanın kurduğu düzenin içerisinde bir çatlak oluşturur. Filmik akış esnasında karakter repliği üzerinden dönem anayasasının komünizme karşı bir tedbir olarak yorumlanan iki maddesini eleştiren film, "o paraya kız yerine öküz alırız" söylemiyle Nazım Hikmet'in meşhur dizelerine de göndermede bulunur.

Türkiye seksenli yıllara Kenan Evren cuntası tarafından gerçekleştirilen askeri bir darbeyle girer. 12 Eylül 1980 tarihinde yapılan bu darbe Türkiye'nin sosyal, kültürel ve siyasal yaşamını bütünüyle sekteye uğratar. İnsanların en temel hak ve özgürlüklerinin engellendiği bu dönemde sanatsal üretim de durma noktasına gelir. 12 Eylül Darbesi'ni izleyen süreçte birçok sinemacının yönetim kademesiyle başı derde girerken yine pek çok filme gösterim fırsatı verilmez ve çekilen filmlere yoğun bir biçimde sansür uygulanır. Politik filmlere imza atan yönetmenler

darbecilerin yasakçı tutumu nedeniyle daha bireysel hikayelere yönelirler. Sanatta yaratım sorunu, bunalım ve yabancılaşma gibi temaların yanı sıra kadının merkeze yerleştiği hikayeler bu dönemin popüler konuları arasındadır.

Dönemin en fazla öne çıkan yapımları arasında yer alan kadın filmleri, Atıf Yılmaz, Feyzi Tuna Şerif Gören, Engin Ayça ve Süreyya Duru gibi yönetmenler tarafından çekilir. Kadınların gündelik hayatta karşılaştığı ayrımcılık, dışlanma ve şiddet gibi meseleleri beyaz perdeye taşıyan yapımlarda<sup>18</sup> özellikle Müjde Ar, Hale Soygazi, Hülya Koçyiğit ve Türkan Şoray gibi isimler de rol alır.

Darbenin etkisini yoğun bir şekilde hissettirdiği seksenlerin ilk yarısında imgeleri anlam üretiminin bir parçası olarak kullanan kimi filmler de gösterim şansı elde eder. Bu yapımlar arasında belki de en dikkate değer olanı *Hakkari'de Bir Mevsim*'dir (1982). Ferit Edgü'nün aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan film, Erden Kıral tarafından yönetilir. Senaryoyu Türk Sinematek Derneği'nin kurucusu Onat Kutlar üstlenirken başrolde de Genco Erkal yer alır.

Hakkari'nin bir köyünde kış mevsimi boyunca öğretmenlik yapan batılı bir öğretmenin hikâyesini anlatan *Hakkari'de Bir Mevsim*, dil yasağı nedeniyle baştan sona Türkçe çekilir. Yani filmde yöre halkının konuştuğu dil olan Kürtçe kullanılmaz. Bu anlamda yöre halkı bir bakıma sessizlikle ve suskunlukla özdeşleştirilir. Erden Kıral (2014: 26), kendisiyle yapılan bir söyleşide şaheser bir Kürtçe ağıt bulduğunu ancak yasak yüzünden bu ağıtın sözlerini atmak zorunda kaldıklarını ifade eder. Filmde bu nedenle ağıta sözsüz olarak yer verilir. Bununla birlikte filmde yalnızca tek bir Kürtçe ifadeye rastlanılır. O da hayır anlamına gelen na'dır. Bir sahnede öğretmen sınıftaki çocuklara “anladınız mı diye sorar” çocuklar da hep bir ağızdan “na!” diye

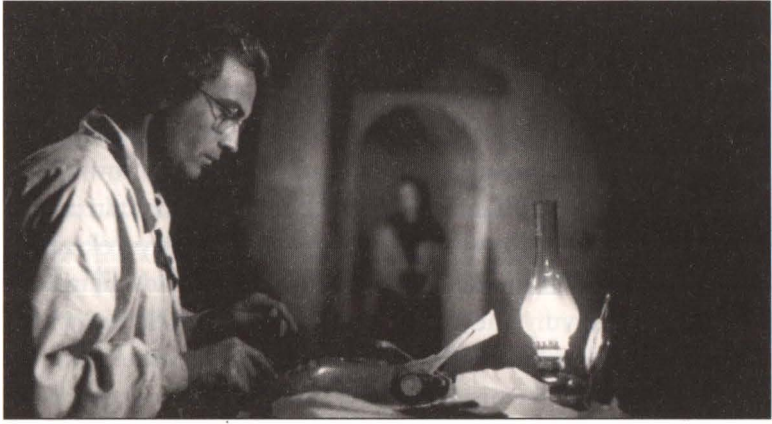
(18) *Aaahh Belinda* (Atıf Yılmaz, 1986), *Kurbağalar* (Şerif Gören, 1985), *Ada* (Süreyya Duru, 1988), *Bez Bebek* (Engin Ayça, 1987) vb.

bağırırlar. Genco Erkal bu sahneyle ilgili ilginç bir anekdot aktarır. Filmi kurulla beraber izleyen Erkal söz konusu sahnenin sansüre takılmaması için, tam o ifadenin geçtiği anda öksürük krizine tutulur ve kurulun kelimeyi duymasını engeller.

1986 yılı itibariyle 12 Eylül askeri darbesini ele alan filmler çekilmeye başlanır. Bu filmlerde keskin bir sistem eleştirisinden ziyade tutukluların dışarı çıktıklarında yaşadıkları yabancılaşma duygusunun üzerinde durulur (Esen, 2016: 179-82). 80'li yılların sonlarına doğru da 72. Koğuş (Erdoğan Tokatlı, 1987), Karılar Koğuşu (Halit Refiğ, 1989) ve Uçurtmayı Vurmasınlar (Tunç Başaran, 1989) gibi hapishanelerde geçen filmlere imza atan sinemacılar, mahkumların yaşantıları üzerinden yaşanan eşitsizliklere ve adaletsizliklere değinirler.

Seksenleri *Kırık Bir Aşk Hikayesi* (1981), *Ah Güzel İstanbul* (1981), *Göl* (1983), *Körebe* (1985) ve *Amansız Yol* (1985) gibi dikkate değer filmlerle geçiren Ömer Kavur, 1987 yılına geldiğimizdeyse en önemli filmlerinden biri olarak gösterilen *Anayurt Otel*i'ne imza atar. Yusuf Atılgan'ın aynı adlı romanından uyarlanan Anayurt Otel, ruhsalimsel ayrıntılarla öne çıkan bir içsel yolculuk hikayesidir. Bir taşra kasabasında on dört odalı, eski bir oteli işleten Zebercet, bir gece geç vakitlerde otele yerleşerek sabah erkenden ayrılan gizemli bir kadına tutulur. Hiç tanımadığı bu kadını aklından çıkaramayan Zebercet, günden güne iç dünyasının karanlığı içerisinde kaybolmaya başlar. Yabancılaşma, iletişimsizlik ve yalnızlık gibi duygusal izleklerin peşinden giden Anayurt Otel, Algan'ın da ifade ettiği gibi gerek karakterler gerekse çevresel etmenler dolayısıyla kasaba patolojisine dair ziyadesiyle zengin bir seçki sunar (2004: 20).

Ömer Kavur'un 1987'de gösterime giren bir diğer uzun metraj çalışması da *Gece Yolculuğu*'dur. Macit Koper ve Aytaç Arman'ın başrollerinde yer aldığı film, iki sinemacı arkadaşın öyküsünü anlatır. Sinema sektörünü etkisi altına alan yoğun sansür uygulamaları nedeniyle yalnızca aşk filmleri çekebilen



*Gece Yolculuğu*, Ömer Kavur, 1987.

Ali ve Yavuz yeni projeleri için mekan arayışındadır. Ege'ye doğru yaptıkları yolculuk sonrasında terk edilmiş bir Rum kasabasına rastlayan ikili nihayet aradıkları mekanı bulur. Yavuz prodüksiyonla ilgili işlemleri gerçekleştirmek için İstanbul'a dönerken Ali ise gözlem yapmak üzere kasabada kalır. Burada geçirdiği ilk andan itibaren filmle ilgili çalışmalardan uzaklaşan Ali geçmişle ilgili bir hesaplaşma içerisine girer. Günbegün düşünceleri arasında kaybolan Ali dış dünyayla iletişimini bütünüyle koparır. Geçmişte yaşadıklarını hafıza aracılığıyla bugüne getirir ve geçmiş zaman şimdiki zamanın üzerinde egemenlik kurar.

Kavur'un *Gece Yolculuğu* filminde ortaya koyduğu bu tür bir zaman kavrayışı şüphesiz akıllara Alain Resnais'nun yönettiği *Hiroşima Sevgilim* (Hiroshima Mon Amour, 1959) ve *Geçen Yıl Marienbad'da* (L'Année Dernière Marienbad, 1961) filmlerini getirir. Zira söz konusu iki filmde de herhangi bir şey geçmişti bulunduğunda noktadan akarak şimdiki zamanın devinimi içerisine yerleştirir. Geçmiş her üç filmde de yitip giden, geride kalan bir olgu olarak yer almaz. "Bütün nesneler ve işaretler geçmiş ile yüklüdür ve herhangi bir karşılaşma hali bile onun canlanarak şu an'a yerleşmesini mümkün kılar" (Biro, 201: 121).

Zaman mefhumu, Ömer Kavur sineması için felsefi bir sorunsal olarak belirir. Bu bakımdan Ömer Kavur Alain Resnais'nun yanı sıra Andrei Tarkovski ile birlikte de anılabilir. Zira her üç yönetmen de zaman kavramını temel felsefi bir argüman olarak işlemektedir. Ancak Ömer Kavur, Andrei Tarkovski gibi hissedilen zamanla sinemasal zamanı yakınlaştırmaktan ziyade Alain Resnais'nun tutumuna daha yakın bir yol izleyerek zamanın yalnızca felsefi imkanlarına yönelir. Bu anlamda hem Resnais hem de Kavur sinemasını Bergsoncu bir izlek üzerinden değerlendirmek mümkündür. Zira Bergson'a göre her insan belleğini kullanarak geçmiş ve şimdiyi bir arada, içiçe yaşayabilir. Zamanı süre mefhumunu kullanmak suretiyle yeniden karakterize eden Bergson, doğrusal bir zaman akışı yerine geçmiş, şimdi ve geleceğin içiçe geçtiği döngüsel bir zaman algısından söz eder. Bergson bu nedenle geçmişin asla yitip gitmediğini, aksine bellek sayesinde kendisini sürekli muhafaza ettiğini dile getirir (1997: 9).

Bergson'un zamanla ilgili ortaya koyduğu düşüncelerden hareket eden Gilles Deleuze de geçmişin belki eylemde olmayı ya da yararlı olmayı bıraktığını ancak belleğin kendisinden bir şeyler alıp şimdiki zamana taşımasıyla varoluşunu sürdürdüğünü ileri sürer. Yine gerek Bergson gerekse Deleuze felsefesinden hareketle geçmiş ve şimdi iki ardışık zamansallık olarak düşünülmemelidir. Zira her ikisi de doğrusal bir hat dahilinde birbirini takip eden iki farklı oluşumdan ziyade daima bir arada olan ve mütemadiyen geçen, dolayısıyla hep var olan iki unsurdur (Deleuze, 2010: 95-9). Bu anlamda Gece Yolculuğu filmindeki zaman kavrayışının Bergsoncu bir doğaya sahip olduğu söylenebilir. Zira Ali hafızası üzerinden yaptığı yolculuklar aracılığıyla geçmiş şimdikiye taşır ve şimdinin içinde geçmiş zamanı yaşar. Kavur ve Resnais filmlerinde görülen bu tür bir zaman algısı Kadim Yunan'dan beri geçerliliği olan ve zamanın geçmişten geleceğe doğru, düz çizgisel bir hat dahilinde ilerlediğini varsayan anlayışın karşı kutbunda yer alır.

Seksenli yıllarda ortaya çıkan temel sinema eğilimlerinden söz ederken arabesk filmleri de unutmamak gerekir. Zira yetmişli yıllar nasıl seks filmleriyle anılmaktaysa seksenli yıllar da büyük oranda arabesk filmlerle hatırlanır. Şarkı sözlerinden beslenen ve mebzul miktarda arabesk şarkıya yer veren bu tarz filmler göz-yaşının hiç eksik olmadığı, aşıkların kolay kolay kavuşamadığı hikayeler anlatırlar. *Boynu Bükük* (1980, Temel Gürsu), *Günah* (1983, İbrahim Tatlıses), *Acı Lokma* (1986, Temel Gürsu) ve *Ağlattı Kader* (1984, Yücel Uçanoğlu, 1984) gibi pek çok arabesk film sinemacıların tutunduğu yeni bir dal olur.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### YENİ TÜRKİYE SİNEMASI

*“Kalkmam gerek, biliyorum,  
çamlarla, huşlarla, akçaağaçlarla gölgelenen dolambaçlı patikalara,  
toprak yollara karanlık çökmüştür şimdi.  
Ama sakın oturmaya devam ediyorum. Yalnızım”*

Yukarıda Ses Yok  
Gerbrand Bakker

#### Yeni Bir İmge Rejimine Doğru

1980’li yılların ikinci yarısından itibaren Türkiye’nin siyaset ve ekonomi dünyasında da küresel etkilerle şekillenen birtakım yeni politikalar uygulanmaya başlanır. Bu anlamda 1987 yılında Özal Hükümeti tarafından yabancı sermaye mevzuatında birtakım değişiklikler yapılarak yabancı sanayi kuruluşları gibi İngiliz ve Amerikan film şirketlerinin de ülkeye girişine izin verilir. Türkiye sinema tarihine *1987 Hollywood Darbesi* olarak geçen bu durum, Türk filmlerinin üretilemez, dağıtılamaz ve salon bulamaz bir hale gelmesine neden olur. Bu nedenle özellikle doksanların ilk yarısına kadarki süreçte bir nevi can çekişen hatta bitkisel hayata girmiş bir yerli sinemayla karşılaşılır (Esen, 2016: 184-6) Öyle ki 1990 ile 96 yılları arasında çekilen toplam 311 yerli filmden ancak 74 tanesi gösterim şansı elde edebilir (Pösterki, 2005: 10).

Doksanlı yılların gişe rakamlarında karşılaşılan bu durum geçmiş dönemlerdeki film üretim ve gösterim sayılarının bir

hayli aşağısındadır. Doksanlı yılların ikinci yarısında çekilen *Eşkîya* (Yavuz Turgul, 1996) *İstanbul Kanatlarımın Altında* (Mustafa Altıoklar, 1996) ve *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997) gibi filmler yerli sinema piyasasına yeniden hareket getirir ve bu dönem itibariyle daha fazla yerli film gösterim şansı elde eder.

Türkiye sinemasında 90'lı yılların ortalarından bu yana daha evvel tabu olarak görülen ve çok fazla yanaşılmayan eşcinsellik, etnik kimlik tartışmaları, Güneydoğu meselesi, siyasi mahkumlara uygulanan şiddet ve gayrimüslimlerin yaşadıkları sorunlar Atıf Yılmaz, Yeşim Ustaoglu, Handan İpekçi ve Tomris Giritlioğlu gibi yönetmenler tarafından peliküle aktarılır.<sup>19</sup> Üstelik yönetmenler eski filmlerdeki ima düzeyini aşarak daha cesurca davranma imkanına erişirler. Zira Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne giriş süreciyle ilgili yaşanan gelişmeler sansürün de görece hafiflemesini sağlamıştır. Yine bu dönemde Eurimages adlı yardım fonu kuruluşundan alınan destekler, festival gelirleri ve Kültür Bakanlığı'nın yaptığı katkılar sayesinde pek çok yönetmen film çekebilme şansına sahip olur.

Doksanlı yıllarda film çekmeye başlayan Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenler daha bireysel hikayelere yönelirken Yeşim Ustaoglu *Güneşe Yolculuk* (1999) filminde bir Türk gencinin Kürt arkadaşını defnetmek isterken yaşadığı aydınlanma sürecine odaklanır. Reis Çelik, *Işıklar Sönmesin* (1996) adlı filminde Güneydoğu'da yaşanan çatışmaları, baskınları, boşaltılan köylerde yersiz yurtsuz kalan insanları görüntüye getirir. Yaşanan çatışmaların hem Kürt hem de Türk tarafında ağır tahribatlara ve travmalara neden olduğunu öne süren film, tüm bunlara neden olan ayrışma ve düşmanlığın sebeplerini sorgular. Ancak Sönmez'in de belirttiği gibi alternatif bir bakış açısı oluşturmaya çalışan *Işıklar Sönmesin*, resmi söy-

(19) Bknz. *Dönersen Işık Çal* (Atıf Yılmaz, 1993), *Babam Askerde* (Handan İpekçi, 1995), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1999), *Salkım Hanım'ın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999)

lem ve klişelerden kendisini bir türlü kurtaramayan bir filmidir (2015: 75-6).

İki binli yıllara yaklaşırken film yapmaya başlayan Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenlerin ticari sinemadan uzaklaşmak, bütçe, konu, mekan ve oyuncu kullanımı bakımından minimal seviyede kalmak, TV sektöründen veya sinemadan elde edilen gelirleri tekrar sinemaya aktarmak ve çektikleri filmleri festivallere göndermek gibi birtakım ortak özelliklere sahip oldukları söylenebilir (Pöstecki, 2005: 11).

Sözü geçen isimler arasında yer alan Derviş Zaim *Tabutta Röveşata* (1996) adlı filmiyle pek çok festivalden ödül alır ve kendisinden sonra gelen birçok yönetmeni etkiler. Zaim ilk uzun metrajlı filminde, yoksullar ve evsizler gibi toplumsal yaşamın dışına itilmiş madunların dünyasına bakarken 2001 yapımı *Filmler ve Çimen*'de ise siyasi hayatta meydana gelen çarpıklıklara odaklanır. 2000'li yıllarda *Kış Uykusu* (2014) filmiyle Altın Palmiye ödülünü de kazanacak olan Nuri Bilge Ceylan ise *Koza* (1996, kısa film), *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) filmleriyle Cannes Film Festivali'nde adından söz ettirir. Hatta *Uzak* filmiyle jüri büyük ödülüne sahip olur.

*Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerinde yabancılaşma, yalnızlık ve taşra sıkıntısı gibi konuları ele alan Ceylan, *İklimler* (2006) filmindeyse bir ilişkinin birbirinden farklı veçheleriyle birlikte karakterlerin yaşadığı tereddütleri ve çelişkileri perdeye yansıtır. Adı geçen filmlerde diyaloglardan ziyade imgeler üzerine düşünen Ceylan, özellikle *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), *Kış Uykusu* (2014) ve *Ahlat Ağacı* (2018) gibi filmlerinde ise daha fazla diyaloga yer veren sinemasal bir evren yaratır. Andrei Tarkovski'ye benzer şekilde hissedilen zamanla sinemasal zamanı bir araya getirmek yani aynılaştırmak adına kafa yoran Ceylan, bilhassa *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmiyle sinemasının en yetkin örneğini verir.



*Bir Zamanlar Anadolu'da*, Nuri Bilge Ceylan, 2011.

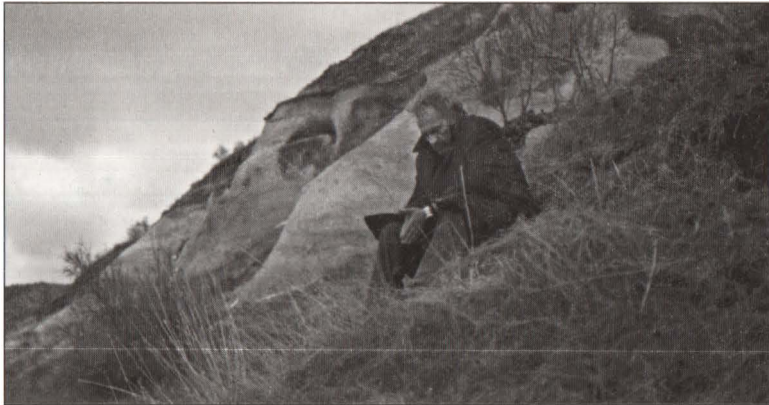
2011 tarihli *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin hikayesi, en genel hatlarıyla savcı, doktor ve komiserin başını çektiği bir grubun on iki saatlik bir süre zarfı boyunca bir cesedi arayışı olarak tarif edilebilir. Lakin Ceylan'ın film süresince ortaya koyduğu kavramsal yaratımlar, iktidar çatışması, yasa, hakikat, suç, adalet ve vicdan gibi meseleler etrafında yürüttüğü tartışmalar, yalnızca imgeler üzerinden takip edilebilecek bir seyri gündeme getirir. Bu anlamda filmde yer alan elmanın usul usul dereye yuvarlandığı sahne, lambanın soluk ışığıyla billurlaşan bir kadının yüzü veya bir şimşegin çakmasıyla geçmişi şimdiyi ve geleceği birbirine bağlayan bir suretin kaya üzerindeki belirışı gibi daha pek çok imge ancak izlendiğinde zihni harekete geçirebilecek ve üzerine ne kadar yazılsa da hep eksik kalacak oluşumlardır.

2014 yılında gerçekleştirilen Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülüne mazhar olan *Kış Uykusu*, Nuri Bilge Ceylan'ın yedinci uzun metraj çalışmasıdır. Filmin senaryo aşamasında eşi Ebru Ceylan tıpkı *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde olduğu gibi yine yönetmenin yanında yer alır. Filmin oyuncu kadrosunda ise Haluk Bilginer, Demet Akbağ ve Melisa Sözen gibi isimler vardır. Haluk Bilginer'in canlandırdığı Aydın, yıllarını verdiği tiyatro oyunculuğunu bırakınca Kapadokya'daki babadan kalma bir butik oteli işletmek üzere geri döner. Kış mevsimi yoğun kar

yağışıyla beraber varlığını hissettirirken Aydın'ı mütemadiyen çıkışsızlık, yalnızlık ve uzaklık gibi duygularla kuşatılmış bir hâlde görürüz. Aydın'a tüm bu süreç boyunca iki kadın eşlik eder: Kendisine her açıdan mesafeli ve soğuk davranan genç karısı Nihal ve boşandıktan sonra yanlarına taşınan kız kardeşi Necla.

Kış Uykusu filminin henüz başlarında kamera Aydın karakterinin arkasından yavaş yavaş ilerleyerek zihninin içerisine yerleşir. Nuri Bilge Ceylan gibi durum sinemasının an'ı yakalamak ve hissi sinemalaştırmak hususunda en etkili isimlerden birinin pekâlâ Kapadokya gibi bir coğrafyadan yüklerini fazlasıyla sırtlamış imgeler çıkarabilmesi beklenirdi. Ancak o novelesk sinema denilen türün belki de en güçlü örneklerinden birini ortaya koymak suretiyle zihne yerleşerek esasında tüm hikâyenin Aydın karakterinin kafasının içinde geçtiği nevinden bir görsel alan meydana getirir. Peki neler vardır bu alanı içerisinde? Evvela kesif bir çıkışsızlık hissi ardından da hayatın tümü hakkında etraflı bir sorgulama. Bu şekilde biçimsel yapı anlamla bütünleşir ve yönetmen bambaşka bir sinemasal noktaya yerleşir.

İmgeler üzerinden işleyen bir anlam kuruculuktan söz ediyorsak eğer, yönetmenin bir sonraki filmi olan Ahlat Ağacı'nda



Kış Uykusu, Nuri Bilge Ceylan, 2014.

da bu tarz imgelerden mebzul miktarda bulmak mümkündür. Ceylan bu son filminde taşradan kaçışın yolunu entelektüel bir kimlik oluşturmakta arayan Sinan'ın öyküsünü anlatır. Yönetmen film süresince *ben sizden biri değilim* bakışlarıyla ortalıkta dolaşan karakterini bizzat ne kadar uzaklaşmaya çalışırsan çalış köklerin burada, taşranın tam orta yerinde diye karşı çıkan imgelerle bir araya getirir. Filmik imge rejiminin bu denli güçlü bir şekilde karakter motivasyonunun karşısına geçtiği ve her anlamda karakteriyle mücadele içerisine girdiği, sonunda da karakterini taşranın taşrasının taşrasına ikame ettiği dahası bununla da iktifa etmeyerek kuyunun dibine soktuğu bir hikâyede elbette ki imgeler bizzat felsefik bir üretim içerisine girmiş durumdadır.

Ceylan, her daim merkeze, canlılığa kaçış şeklinde bir özlemin mekânı olarak kurulan taşraya da alternatif formül önerisi getirir: Merkeze, kaçışı tersyüz ederek taşradan daha taşraya kaçarak kurtulmak.

Nihai olarak Gilles Deleuze'ün hep vurguladığı gibi filmler hakkında değil filmden sonrası hakkında konuşulur söylemine olanak sağlayan imgelerin hala zihinlerde anlam ürettiği, akışını hayata karışarak sürdürdüğü bir film Ahlat Ağacı. Kuyunun



*Ahlat Ağacı*, Nuri Bilge Ceylan, 2018.

dibinden gelen kazma sesleri hepimizin hikayesine eklemlenerek kulakları mütemadiyen rahatsız edecektir.

1990'lı yılların sonlarından itibaren görüntüleri kullanmak suretiyle anlam üretmeye çalışan bir diğer yönetmen de şüphesiz Zeki Demirkubuz'dur. Daha evvel birçok filmde yönetmen yardımcısı olarak görev yapan Demirkubuz 1997 yılında ilk uzun metraj çalışması olan *Masumiyet* filmini çeker. Bu film aynı zamanda *yönetmen sineması* olarak anılan yeni bir dönemin başlamasına zemin hazırlayan yapımlardan biridir. Demirkubuz söz konusu filminde aşkı, tutkuyu ve saplantıyı özgün bir sinemasal dille anlatır.

Hemen hemen her yapıtında Dostoyevski etkisine rastlayabileceğimiz Zeki Demirkubuz, yönetmenlik yaptığı filmlerde umutsuzluk, adaletsizlik ve çözümsüzlük gibi duygulara yoğun bir biçimde yer verir. İlgilendiği meselelerin başında insani zaafılar gelir. Onun imzasını taşıyan filmlerde yer alan karakterler, herkes tarafından sevilen ve başarılarla dolu geçmişlere sahip bireylerden ziyade çoğunlukla büyük bir yıkıma uğramış, yalnız ve kederli tiplerdir.

Türkiye sineması ekseninde yaşanan tüm bu değişimler, kimi zaman *Yeni Türk Sineması* kimi zaman *Yeni Sinemacılar* kimi za-



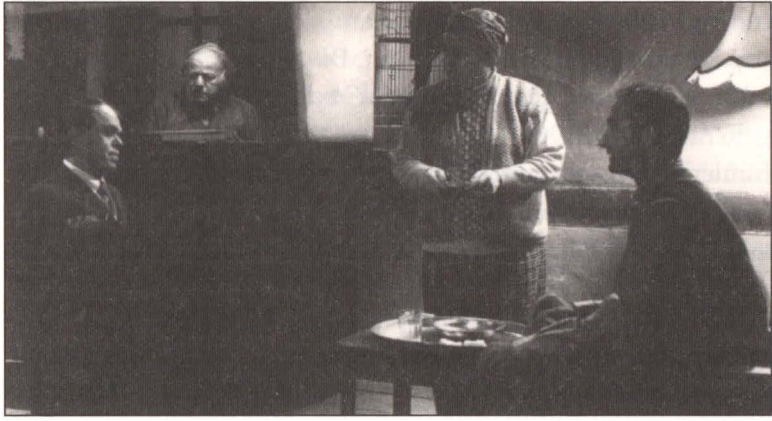
*Masumiyet*, Zeki Demirkubuz, 1997.

mansa *Yeni Türkiye Sineması* ismiyle beraber anılır. Ancak özellikle *Yeni Türkiye Sineması* ifadesi doğrudan çok uluslu ve çok kültürlü bu toprakların gerçeklerine referans verir. Sönmez'e göre bu yeni sinema, ana akımdan bir kopuş ve yıllarca görmezden gelinen meselelerin görünmesi anlamına gelir. Doksanlı yılların ortalarından itibaren yükselişe geçen yeni Türkiye sineması, milliyetçi, ataerkil ve ayrımcı düşünceleri sorgulayan, etnik ayrımcılığa, travmalara el atan, azınlıkların acılarına ışık tutan bir sinemadır (2015: 13-14).

Filmleriyle Türkiye sineması üzerinde önemli bir etkiye sahip olan ve okuduğunuz bu çalışma kapsamında uzun uzun değindiğimiz Ömer Kavur da doksanlı yılların iki önemli filmine birden imza atar. Bunlardan ilki Orhan Pamuk'un kült romanı *Kara Kitap*'taki bir öyküden uyarlanan *Gizli Yüz*'dür. 1991 yapımı olan film, Ömer Kavur filmografisinde sıkça rastlanıldığı üzere yine bir arayış hikayesidir. Genç ve gizemli bir kadın, görevlendirdiği bir fotoğrafçının İstanbul meyhanelerini dolaşarak çektiği fotoğraflar arasında anlamlı bir yüz aramaktadır. Kadın, fotoğrafçının her gün düzenli olarak kendisine getirdiği fotoğrafları ayrıntılı bir şekilde inceledikten sonra sonunda aradığı yüzü bulur. Bu yüz bir saat tamircisine aittir. Ardından da saat tamircisini bulmaya yönelik yeni bir arayış başlar.

*Gizli Yüz*'de gizem ve belirsizlik dolu bir dünya kuran Ömer Kavur benzer bir atmosferi *Akrebın Yolculuğu* (1997) filminde de yaratır. Zaman, yersizyurtsuzluk ve ölüm gibi kavramlar etrafında dolaşan *Akrebın Yolculuğu*, Kerem isimli gezgin bir saat tamircisinin öyküsünü anlatır. Mütemediyen hareket halinde olup oradan oraya savrulan Kerem'e eşlik eden otel, göl, saat kulesi ve tren garı gibi yerler de sürekli akış halinde olmayı akla getiren mekanlardır. Gököy adlı kasabaya saat kulesini tamir etmek üzere gelen Kerem bu kasabada kendi varlığını ve zamansallığını tanıma fırsatı bulacaktır.

*Akrebın Yolculuğu* tıpkı *Gece Yolculuğu* gibi Ömer Kavur'un zaman mefhumu üzerine düşündüğü filmlerden biridir. Başka-



*Akrebin Yolculuğu, Ömer Kavur, 1997.*

rakterin bir saat tamircisi olması ve kasabadaki arızalı saat kulesi bize baştan sona zamanla ilgili bir tartışmanın kapılarını açar. Bununla birlikte daha ilk diyaloglardan birinde Kerem'in karşılaştığı *zaman yoktur* ifadesi yönetmenin ilgilendiği meseleyle ilgili ilk ipuçlarını verir. Bu anlamda buradaki zaman yoktur söylemi zamanın hiç olmadığı fikrinden ziyade insanın zaman kavrayışına yönelik bir yanılgıya gönderme yapar. Zira zaman fotoğraflar, videolar veya günlükler aracılığıyla sabitlenmeye çalışılsa da mütemadiyen akıp gitmektedir. Başka bir deyişle zaman yersiz yurtsuz ve durdurulamaz olandır. Topraksız, kafessiz, mekansız ve sınırsız bir varoluşa karşılık gelir. Onu bir çalar saatin içerisine ya da bir saat kulesine hapsedmek mümkün değildir.

Akrebin Yolculuğu filminde yine Gece Yolculuğu'nda olduğu gibi geçmişin, şimdinin ve geleceğin iç içe geçtiği sarmalvari bir zaman kavrayışı bulunur. Bu filmde de geçmiş akışkan bir zemin üzerinde hareket ederek şimdinin içine nüfuz eder ve geleceği kapsayan bir yapıya bürünür. Dolayısıyla Ömer Kavur'un bu filminde de zamanla ilgili lineer bir ilerlemeden söz edilemez. O daha ziyade bir döngü olarak vardır ve psikolojik bir tecrübe formunda ortaya çıkar. Akrebin Yolculuğu filmi zaman kavra-

mına yönelik bu saptamaların yanı sıra hakikatin çok veçheli yapısına da göndermede bulunur. Bu anlamda filmi benzer izleklerin peşinden giden *Cinayeti Gördüm* (Blow Up, Michelangelo Antonioni, 1966) ve *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) gibi filmlerle yan yana getirmek mümkündür.

## 2000'li Yıllara Bakış

2000'li yıllar, Türkiye sineması için Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Reha Erdem ve Derviş Zaim gibi yönetmenlerin öncülük ettiği yeni bir sinema döneminin başlangıcı sayılabilir. Zira bu dönemde bahsi geçen yönetmenlerin yanı sıra pek çok yeni isim de film çekip ulusal ve uluslararası festivallere katılarak ödüller kazanır. Dolayısıyla 2000'li yıllar Türkiye sinemasını, festivallerden ödüllerle dönen bir yönetmen kuşağının ağırlığını koyduğu bir dönem olarak nitelendirmek mümkündür. 2000'li yıllarda teknik imkanların ve dijital teknolojinin gelişmesi, sinema okullarının artması, yapım maliyetlerinin düşmesi, film çekmeyi teşvik eden uluslararası fonlar ve Kültür Bakanlığı'nın verdiği destekler üretilen film sayısının artmasında etkili olur.

Nicel anlamdaki artışlara paralel olarak yönetmenlerin ele aldıkları temalarda da gözle görülür değişimler ve yenilikler ortaya çıkar. Gayrimüslimlerin yaşadığı sorunlar, ırkçılık, mezhepçilik, Kürt sorunu, Ermeni meselesi ve eşcinsellik gibi pek çok konu sinema aracılığıyla tartışmaya açılır. 2000'ler bu bakımdan sinema alanında pek çok yeni ve farklı bakış açısının ortaya çıktığı bir sürece karşılık gelir. Bu anlamda gerek Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu, Kutluğ Ataman ve Handan İpekçi gibi deneyimli yönetmenler gerekse bu isimleri takip eden Seren Yüce, Özcan Alper, Ali Aydın, Emin Alper ve Tolga Karaçelik gibi yeni kuşak sinemacılar gözlemlerini, düşüncelerini, sitem ve kaygılarını sinema yoluyla ifade etmeye başlarlar.

Mevcut sinema ortamının oluşmasında; yani daha evvel tabu olarak kabul edilen meselelerin görece daha özgür bir şekilde tartışılabilir hale gelmesinde kuşkusuz Türkiye'nin Avrupa Birliği ile ilişkilerinin de rolü bulunmaktadır. 1987 yılında AB'ye tam üyelik başvurusu yapan Türkiye devleti, Avrupa Birliği üyeleri tarafından 1999 yılında aday ülke olarak kabul edilir ve 2005 senesinde üyelik müzakereleri başlar. Bu, Türkiye için yeni bir dönemin başlangıcı gibidir. Müzakereler kapsamında AB uyum paketleri görüşülür ve Türkiye, etnik azınlık haklarının güvence altına alınması, ifade özgürlüğü alanının genişletilmesiyle daha evvel yasaklanmış dillerde yayın yapılması gibi konularda yasal düzenlemelere imza atar. Bu yasal düzenlemelere paralel bir şekilde, dönemin AKP Hükümeti Kürt açılımı, Roman açılımı, Ermeni açılımı ve Alevi açılımı gibi politik hamleler yaparak etnik azınlıkların anayasal ve kültürel haklarını daha rahat bir biçimde kullanabilmelerinin önünü açar. Hatta dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan, sinemacılar ve sanatçılarla yaptığı bir toplantıda açılım politikalarının gerekliliğini vurguladıktan sonra anadilde eğitim meselesini tartışan *İki Dil Bir Bavul* ve gayrimüslim vatandaşlara yapılan kötü muameleleri gözler önüne seren *Güz Sancısı* (Tomris Giritlioğlu, 2009) ile *Salkım Hanımın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999) gibi filmlere dikkat çeker.<sup>20</sup>

Erdoğan, adı geçen filmlerin, yaşanan sorunları aktarma konusunda büyük bir başarı elde ettiğini öne sürer. Dolayısıyla Erdoğan'a göre AB uyum paketleri çerçevesinde gerçekleştirilen tüm yasal düzenlemeler de bu acıların yeniden yaşanmamasını

(20) Recep Tayyip Erdoğan, "Azınlıklarla ilgili sıkıntılar hiçbir zaman ciddiyetle ele alınmadı, hep hasıraltı edildi. Burada sayın Tomris Giritlioğlu'na Salkım Hanımın Taneleri ve Güz Sancısı filmlerinden dolayı ayrıca şükranlanımı sunuyorum. Tomris Hanım'ın cesaretle dile getirdiği, adeta 'Kral Çıplak' dediği bu meseleye şimdiye kadar hiçbir başkanın sahip çıkmadığı kadar sahip çıkmaya gayret ettim. Devletin bin yıldır birlikte yaşadığımız azınlıklara hoyratça davrandığını ifade ettim. 6-7 Eylül olaylarının yakın tarihimizin omuzlanımıza yüklediği ağır bir yük olduğunu ilk kez ben ifade ettim" şeklinde konuşur. Daha fazlası için bkz. <http://www.haberturk.com/gundem/haber/502012-dolmabahcede-ikinci-acilim-toplantisi> (Çevrimiçi) Erişim Tarihi: 14.03.2016).

sağlama amacındadır. Hükümetin uyguladığı bu açılım politikalarının yanı sıra azınlıkların uzun yıllardır verdiği mücadeleler de sürece katkı sağlamıştır. Daha geniş bir perspektiften bakıldığında küreselleşme, çok kimliklilik ve çok kültürlülük gibi evrensel politikaların önüne geçilemez bir şekilde ülke yönetimlerine etkide bulunduğu söylenebilir. Şüphesiz sınırsız bir dünya tahayyülü yaratan yeni medya teknolojileri ile sosyal medya araçları da düşünce ortamının yaygınlaşıp gelişmesine katkıda bulunmuştur. Tüm bu gelişmelerin ışığında 2000'li yıllardaki sosyal, siyasal ve kültürel atmosferin Türkiye sinemasına ne şekilde tezahür ettiği ve yönetmenlerin hangi konuları nasıl ele aldığına bakmak önem kazanmaktadır.

2000'li yıllar en basit ifadeyle Türkiye sinemasının niceliksel bakımdan atak yaptığı bir döneme karşılık gelir. Zira bu dönemde pek çok yerli film, ülke içi gösterimlerde yabancı rakiplerini geride bırakmış ve hasılat rekorları kırmıştır. Ekseriyetle *Recep İvedik* gibi kaba komedi (fars) türünde olan bu tarz filmlerin dışında *Kurtlar Vadisi* gibi hamasi duygularla çekilmiş filmler de hatırı sayılır bir izleyici sayısına ulaşmıştır. Bu filmlerle birlikte Çağan Irmak gibi Yeşilçam nostaljisi içeren filmler yapan bir yönetmen de *Babam ve Oğlum* (2005), *Dedemin İnsanları* (2011) ve *Issız Adam* (2008) gibi sinemada çok fazla seyredilen filmler yapmıştır.

2000'li yıllardaki sinema sektöründe yaşanan bu yükseliş, var olan düzenle derdi olan ve bir şeyleri değiştirmek isteyen yönetmenlerin cephesinde de karşılığını bulmuş ve muhalif olarak nitelendirilebilecek çok sayıda film çekilmiştir. Söz konusu filmlerde ele aldıkları meselenin yanı sıra biçimsel yenilikler de yapmaya çalışan yönetmenler, klasik hikâye sinemasının dışına çıkan anlatılar oluşturmuşlardır. Zira bu tarz filmlerde kimi zaman belgeselle kurmaca yapı iç içe geçirilirken kimi zamansa bir ses kaydının anlatının tümüne hükmettiği ve filmin merkezine yerleştiği görülür. Egemen siyasal konjonktürün dışına çıkarak muhalif bir tavır sergileyen filmlerde tanıklıkların ön

plana çıktığı söylenebilir. Konuşmasına izin verilmeyenler, medya ve öteki iktidar aygıtlarınca susturulan, bastırılan insanlar kameranın karşısına geçerek resmi söylemi aşındıran, yaygın bir biçimde bilinenin, kabul edilenin dışında hikayeler anlatmaya başlarlar.

Doksanların sonunda Salkım Hanımın Taneleri isimli filmini çeken Tomris Giritlioğlu, bir sonraki uzun metraj çalışması olan *Güz Sancısı*'nda ise 6-7 Eylül olaylarını ele alır. 1955 yılının Eylül ayında gerçekleşen olaylarda, Kıbrıs'ta yaşanan sorunlar ve Türkiye ile Yunanistan arasındaki gerilim bahane edilerek gayrimüslimlere ait evler, işyerleri, kiliseler ve okullara yönelik saldırılar düzenlenir. Dönemin hükümeti Demokrat Parti ve Kıbrıs Türktür Cemiyeti'nin etkisiyle toplanan insanlar, gayrimüslimlerin cephesinde can ve mal kayıplarına yol açarlar. Asıl hedef Rumlar olsa da Ermeniler ve Yahudiler de bu saldırılardan nasibini alır. *Güz Sancısı* filmi bu olayları "milliyetçi duyguları yükselen insanların galeyana gelerek gerçekleştiği saldırılar" olarak kabul eden resmi tezin dışına çıkarak anlatır. Zira filme göre 6-7 Eylül olayları bir tür derin devlet operasyonudur ve bu olayların baş sorumluları, Aydın Menderes'in başbakanlık yaptığı Demokrat Parti Hükümeti ile Kıbrıs Türktür Cemiyeti'dir (Gül-pınar, 2016: 225-26).

2000'li yıllar Türkiye sineması içerisinde Kürt sorununu ele alan filmler, bir anlamda hükümetin açılım politikalarından da destek bularak Kürt halkının yaşadığı sorunların daha geniş bir çerçevede tartışılmasına katkı sağlarlar. Bu filmlerde faili meçhul cinayetler, Kürt basını üzerine uygulanan tahakküm, kamusal alanda yaşanan kimlik problemleri ve anadil sorunu gibi birbirinden farklı meseleler üzerinde durulur. Bahsedildiği gibi Kürt sorununa dikkat çeken ilk uzun metraj çalışmaları, Reis Çelik'in yönettiği *Işıklar Sönmesin* ve Yeşim Ustaoglu'nun çektiği *Güneşe Yolculuk*'tur. Bu iki filmin ardından 2000'li yılların hemen başında Handan İpekçi de Kürt meselesi üzerine düşünen yeni bir film çeker. *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) adlı bu film, mev-



*Güneşe Yolculuk*, Yeşim Ustaoglu, 1999.

zuya dil problemi üzerinden yaklaşır. Hakim emeklisi yaşlı bir cumhuriyetçi olan Rifat Bey ile küçük Kürt kızı Hejar arasındaki ilişkiye odaklanan *Büyük Adam Küçük Aşk*, “sembolik bir dille devlet ve Kürt vatandaşlar arasındaki mesafeye ve bu mesafenin nasıl bir yaklaşımla çözülebileceğine dikkat çeker” (Tezcan, 2013: 56).

*Ben Gördüm* (Min Dît, Miraz Bezar, 2009) filminde, annesi ve babası öldürülen Gülistan ve Fırat adlı iki çocuğun Diyarbakır sokaklarındaki hayatta kalma mücadelesi konu edilir. Tayfun Aydın imzalı *İz* (Reç, 2011) filminde, zorunlu göçle İstanbul'a taşınmak durumunda kalan Şeristan adlı yaşlı bir kadının yıllar sonra oğlu ve torunuyla beraber doğduğu topraklara yaptığı yolculuk anlatılır. Bu yolculuk, aynı zamanda Şeristan'ın etnik kimliğiyle ilgili gerçeklerin açığa çıktığı bir keşfe dönüşür.

Dersim'de 1938 yılında binlerce insanın öldüğü ve on binin üzerinde insanın sürgün edildiği olayları konu edinen *İki Tutam Saç: Dersimin Kayıp Kızları* (Nezahat Gündoğan, 2010) ve *Fecira* (Piran Baydemir, 2013) gibi belgeseller, tanıklıklar üzerinden işleyen yapılarıyla resmi tarih kayıtlarının dışına çıkan tarihsel bir anlatıya hayat verir. Bu filmler, Dersim'de patlak veren isyan son-

rasında yapılan hareketin barış ve huzur getirmediğini aksine acı, ayrılık ve hala kapanmayan yaralar açtığını gözler önüne serer. Kürt meselesini ele alan kimi filmlerin doğrudan doğruya kişisel hayattan izler taşıdığı görülür. Bu anlamda sözgelimi Mijgin Müjde Arslan, *Ben Uçtum Sen Kaldın* (Ez Firiyaam Tu Ma Li Ci, 2012) isimli filminde yıllar önce öldürülen babasından izler bulmak umuduyla Mahmur Kampı'na doğru yol alır.

Arslan'ın kamerasını da yanına alarak yaptığı bu yolculuk hem kendi geçmişine hem de ülke geçmişinde yaşananlara bir ölçüde ışık tutar. Ailevi geçmişin saklandığı yerden açığa çıktığı bir başka film ise Zeynel Doğan ve Orhan Eskiköy'ün yönettiği *Babamın Sesi*'dir (2012). Zeynel Doğan, bu filmde ses kayıtları aracılığıyla Maraş katliamının ailesi üzerinde bıraktığı etkileri gözler önüne serer. Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın kamera arkasına geçtiği *İki Dil Bir Bavul* (2008) adlı film de meseleye yine dil mevzusu üzerinden yaklaşır.<sup>21</sup> Ayrıca *İki Dil Bir Bavul*, *Ben Uçtum Sen Kaldın* ve *Babamın Sesi* gibi filmler, belgesel ve kurmaca film arasında bir tür evliliğe giderek melez bir film çeşidi ortaya koyarlar. Bu filmler belgesel formatını kullanarak belki de "kemikleşmiş ideolojik yargıları kırabilmek ve inandırıcılık sorunsalını aşıp Türkiye'deki kitlelerle iletişime geçebilmek" amacıyla belgesel formatına başvururlar (Çiftçi, 2012: 26).

## MKM Etkisi

Türkiye sinemasının 2000'li yıllarına bakarken Mezopotamya Kültür Merkezi (MKM)'nden de söz etmek gerekir. 1991 yılında İstanbul'da kurulan merkez, Kürtlerin siyasal bilinçlenmelerinin yanı sıra içerisinde sinema çalışmalarını da barındıran çeşitli kültürel pratiklerin üretimine yönelmelerini sağlar. Muhafif bir dille beslenen ve kültürel belleğin oluşmasına katkı sağlayan

(21) Anadil meselesi üzerinde duran bir başka film de Veli Kahraman'ın yönettiği *Ana Dilim Nerede* (2012) isimli belgeseldir. Filmde, ana dili Zazaca'yı çocuklarına öğretemediği için suçluluk duyan Mustafa dedenin öyküsü anlatılır.

bu pratikler, Kürt kimliğinin siyasal yapılanmalarını içeren bir direniş kültürüne dayanır. Bu aynı zamanda sömürgecilik kültürüyle, ötekileşme ve asimilasyon pratikleriyle de bir hesaplaşmaya göndermede bulunur (Sustam, 2014).

Merkezin sinema bölümünde kendilerini geliştirme fırsatı bulan Hüseyin Karabey, Kazım Öz ve Özcan Alper gibi isimler Türkiye sinemasının imgeler üzerinden düşünen kanadına katkı sağlayan filmler yapmayı sürdürürler. Bu isimler arasında yer alan Hüseyin Karabey, 1999 yılında çektiği *Boran* filminde gözaltında kaybedilen insanların hikayesini anlatır. Karabey, 2001 yılında yönettiği *Sessiz Ölüm* isimli belgeselinde ise F tipi cezaevlerine odaklanır. Tanıklıklar üzerinden ilerleyen belgesel, Türkiye'deki ticari sinemalarda gösterime giren ilk belgesel unvanına sahiptir. Yine 2008 yılında gösterilen *Gitmek: Benim Marlon ve Brandom* adlı filmini çeken Karabey, bu filmiyle de birçok festivalden ödülle dönmeyi başarır.

İlk olarak MKM bünyesinde çalışmalar yürüten fakat daha sonra tıpkı Hüseyin Karabey gibi kendi yapım şirketini kuran Özcan Alper ise *Sonbahar* (2008) isimli ilk uzun metraj filminde hapisneden “ağır hasarlı” çıkan ve birkaç aylık ömrü kalan Yusuf'un hikayesini anlatır. Ölüm oruçlarına ve Hayata Dönüş Operasyonu'na da değinen film ağır ağır ölümüne yaklaşan bir beden üzerinden toplumsal çürümüşlüğün dokunaklı bir betimlemesini yapar. Filmin yan öykülerinden birisi de tükenen ütopyanın yarattığı derin hayal kırıklığıyla ilgilidir. Filmde, devrim gerçekleştirmek uğruna hayatlarını heba eden gencecik insanlarla, gerçekleşmiş bir devrimin yarattığı ütopyanın -bir bakıma muhayyel bir geleceğin- enkazı içinden çıkıp gelen Doğu Bloku ülkesinden bir kadının azgın dalgaların dövdüğü bir rıhtımda yan yana gelişlerinin yarattığı yaman çelişkiler üzerinden aktarılır söz konusu travma.

Özcan Alper, bir sonraki filmi *Gelecek Uzun Sürer*'de (2011) kamerasını Güneydoğu bölgesine çevirerek bu bölgede yaşanan



*Sonbahar*, Özcan Alper, 2008.

kayıplara ve travmalara odaklanır. “Bir tür tanıklıklar stratejisi üzerinden ilerleyen film, resmi ideolojinin söylemleri içerisinde sessizleştirilmiş insanların sesi ve soluğu olarak vuku bulmuş birçok acıyı gün yüzüne çıkarır (Sönmez, 2015: 38).

Özcan Alper 2015 yapımı *Rüzgârın Hatıraları*’nda ise ödeyemeyeceği bir miktardaki varlık vergisi yüzünden yaşadığı yeri terk etmek zorunda kalan Aram’ın öyküsünü anlatır. MKM’nin bir diğer yönetmeni olan Kazım Öz evvela terör gerekçesiyle boşaltılan köyünde bir başına kalan Zelo’nun hikayesini anlattığı *Toprak* (1999) isimli kısa filmini çeker. Kazım Öz bu kısa filmin ardından Güneşe Yolculuk filminde Yeşim Ustaoglu’na asistanlık yapar. 2001 yılında *Fotoğraf* isimli ilk uzun metraj çalışmasına imza atan Öz, bu filmde de biri örgüte katılacak diğeri ise askere gidecek iki genç üzerinden yeniden Kürt meselesine değinir. Yönetmen bahsi geçen bu filmlerin ardından çektiği *Fırtına* (Bahoz) isimli uzun metraj çalışmasında ise üniversiteli bir grup Kürt öğrencinin öyküsüne odaklanır.

## Duvardaki İz

Ruhi Karadağ'ın yönettiği *Simurg* belgeseli (2011) 1996 yılındaki 69 günlük ölüm orucu sırasında Wernicke Korsakoff hastalığına yakalanan altı mahkûmun öyküsünü anlatır. Yine *5 No'lu Cezaevi* (2011) ve *F Tipi* (2012) gibi belgeseller de hapis-hanelerde mahkumlara uygulanan kötü muameleleri görüntüye getirir. Bu filmlerden Çayan Demirel'in yönettiği *5 No'lu Cezaevi* belgeseli, mahkumlara yapılan işkenceleri tanıklıklar ve canlandırmalar aracılığıyla gözler önüne serer. Film, temel olarak Diyarbakır'daki cezaevinde işkenceye uğrayan insanların yokluğunu yoğun bir şekilde hissettirir. Demirel'in filmi bu anlamda Yahudi soykırımını konu alan ve soykırımın yapıldığı mekanların bugünkü metruk halini görüntüye getiren *Shoah* belgeseli (Claude Lanzmann, 1985) gibi cezaevinin boş duvarları ve koridorlarını göstererek bir anlamda varlık yerine yokluğu belgelemeye çalışır.

Hapishanelerde karşılaşılan durumları sinemaya aktaran bir başka film de Grup Yorum'un öncülüğünde çekilen *F Tipi* Film'dir. 2012 yılında Hüseyin Karabey, Sırrı Süreyya Önder, Ezel Akay, Reis Çelik ve Barış Pirhasan gibi yönetmenlerin katılımıyla gerçekleştirilen proje, dokuz kısa film üzerinden Hayata Dönüş Operasyonu sonrasında F tipi cezaevlerinde yaşananları konu alır.

## Birey, Toplum ve Hafıza

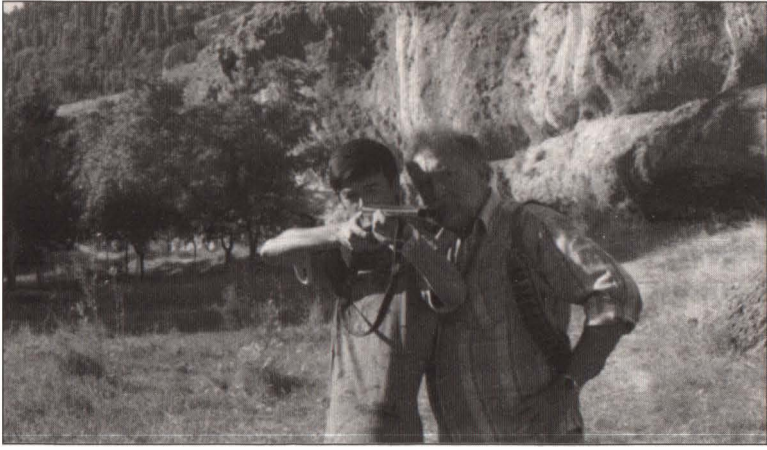
Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan'ın yönettikleri *Babamın Sesi* filmi gibi Ahmet Haluk Ünal'ın imzasını taşıyan *Saklı Hayatlar* (2011), Soner Yalçın'ın kamera arkasına geçtiği *Menekşe'den Önce* (2013) ve Ulaş Bahadır'ın yönettiği *Madımak: Carina'nın Günlüğü* (2015) filmleri de Alevilere yapılan saldırıları sinemaya aktarır. *Saklı Hayatlar* 1980 yılında Çorum'da yaşanan olaylardan kaçarak İstanbul'a yerleşen Alevi bir ailenin öyküsüne odaklanırken, *Menekşe'den Önce* ve *Madımak: Carina'nın Günlüğü*

filmleri ise Sivas Madımak otelinde yaşanan ve 35 insanın yaşamını yitirdiği olayları konu edinir. Sivas'ta yaşananları ele alan bir diğer film de Ceylan Özgün Özçelik'in 2017 yılında kamera arkasına geçtiği *Kaygı*'dır. Filminde psikolojik gerilim türüne ait anlatı yapısını kullanan Özçelik bireysel hafızadan yola çıkarak toplumsal hafızaya uzanan bir sorgulamaya girer. Kentsel dönüşüm ve medya manipülasyonu gibi yan temalar da filmin gündemindedir.

Filmlerinde mikro bir ölçekten yola çıkarak toplumsal ka-  
naatlar ve ilişki biçimlerine dair gözlemlerde bulunan Seren Yüce ise *Çoğunluk* (2012) filminde, çoğunluk kavramını sayısal bakımdan üstün olmak yerine güç olarak baskın olmak şeklinde ele alır. Yönetmen bu ilk uzun metraj çalışmasında gücü elinde bulunduranların yani muktedir azınlığın, kimi zaman işçiler kimi zaman kadınlar kimi zamansa etnik azınlıklar üzerinde uyguladığı tahakkümü ortaya koyar. Bir sonraki filmi *Rüzgârda Salınan Nilüfer*'de (2016) ise yine üst düzey gelir grubuna mensup bir çevreyi mercek altına alır.

Seren Yüce gibi toplumsal bir portre çizmeye çalışan Emin Alper ise *Tepenin Ardı* (2012) filminde, hemen hemen her coğrafyaya uyarlanabilecek bir ötekileştirme mevzusunu konu eder. Alegorik bir sinema diline sahip olan film, kendi birlikteliklerini sağlamlaştırmak adına bir azınlık topluluğa suçlar yükleyen ve onları komplocu bir zihniyetle itham eden bir grup erkeğin hikayesini anlatır. Filmdeki yegâne kadın karakter ise suskunluk ve sindirilmişlik duygusuyla kuşatılmış bir haldedir.

*Tepenin Ardı*'nda suçlu olarak kodlanan Yörükler imgeleriyle birlikte ortaya çıkmaz. Hatta film boyunca varlıklarına dair en ufak bir görüntüyle dahi karşılaşılmaz. Ancak yine de musibetlerin onlardan kaynaklandığına dair genel bir suizan vardır. Silahı ateşleyen de kavak ağaçlarına zarar veren de hayvanları telef eden de hep Yörüklerdir. Esasında failler apaçık ortadadır ama zihinlerde yaratılan bu düşmandan daha etkilisi yoktur. Tepe-



*Tepenin Ardı*, Emin Alper, 2012.

nin *Ardı* filmiyle çoğunluğun kendini korumak amacıyla bir azınlık grubu nasıl düşman ilan ettiğini gösteren Emin Alper, “böylelikle maduniyetin de her kılık ve eşkal altında ve her yerde olabileceğini gözler önüne serer. Bu şekilde konumlandırılan düşman, egemen toplumsal bilinçte neden olduğu ürküntüyle beraber varlığını mütemadiyen hissettirir (Köse, 2016: 140).

Emin Alper’in çizdiği bu tabloda insan kendine dair bir teffeküre yönelmez, ne yaptığı veya kime nasıl zarar verdiği üzerine hiç düşünmez. Onun için yalnızca suçlayacağı, öcü olarak gösterebileceği bir düşman gerekir. Zira kötü daima ötekidir. Yönetmen bir sonraki filmi *Abluka*’da (2015) ise yine alegorik bir anlatıma başvurarak sanrılarla gerçeklerin iç içe geçtiği, zihnin bizzat ablukaya alındığı görsel bir evren yaratır.

Atıf Yılmaz, Halit Refiğ ve Ömer Kavur gibi yönetmenlerin filmlerinde kadınlar güçlü birer özne olarak yer alırlar. Keza daha yakın tarihli kimi filmlerde de ne istediğini bilen, kimseye biat etmeyen ve kararlı kadın karakterlerin resmedildiği görülür. Bu yapımlardan biri olan Emine Emel Balcı imzalı *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) adlı filmde yalnız başına var olma çabası gösteren bir kadın tasviri yapılır. Yine Erdem Tepegöz *Zerre*

(2012) filminde mücadeleci bir kadın öyküsünü perdeye yansıtır. Bu iki filmin dışında Kutluğ Ataman'ın yönettiği *İki Genç Kız* (2008) filmi de eril tahakküme ve toplumsal beklentilere karşı çıkarak özgürlük arayışını giren iki kadının hikayesini anlatır.

Yeni Türkiye sinemasında sayıları çok fazla olmasa bile medya sektörünü ele alan filmler de çekilir. Bu filmler arasında yer alan *Ev* (Caner Özyurtlu ve Alper Özyurtlu, 2010), *Kanalizasyon* (Alper Mestçi, 2009) ve *Kaygı* gibi yapımlar bir şekilde medya sektöründe yaşananları yansıtan filmler olarak nitelendirilebilir. *Ev* ve *Kanalizasyon* reality show tarzı televizyon programlarına eleştirel bir açıdan yaklaşırken *Kaygı* ise medyanın toplumsal hafızayı nasıl biçimlendirdiği meselesi üzerinde durur. Yine bu filmler gibi kamerasını medya sektöründe yaşananlara çeviren *Press* (2010) da son dönem Türkiye sinemasının dikkate değer filmlerinden biridir. Sedat Yılmaz'ın yönettiği film, Diyarbakır'daki Özgür Gündem gazetesinin bürosunda çalışan bir grup gazetecinin başından geçen olayları anlatır.



## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### İMGE VE SONRASI

*“Karla kaplı bir ovada durmuş  
soğuktan titriyorlardı sanki,  
öyle geldi ikisine de”*

Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği  
Milan Kundera

#### Yeni Türkiye Sinemasında Düşünen İmgeler

Yeni Türkiye Sineması tematik açıdan oldukça özgün ve geniş bir yelpaze sunmaktadır. Bu tematik zenginliği oluşturan kimi filmlerde yalnızca tek bir mesele ele alınırken kimi filmlerdeyse aynı anda birbirinden farklı meselelere değinildiği görülmektedir. Yeni Türkiye sinemasında görüntülerle anlam üretmeye çalışan yönetmenlerin ele aldıkları konular düşünüldüğünde özellikle etnik kimlikle ilgili meselelerin öne çıktığı ifade edilebilir. Diğer bir deyişle bilhassa Türkiye’de yaşayan azınlık statüsündeki vatandaşların karşılaştıkları tahakküm, dışlanma ve yok sayma pratiklerinin düşünen imgeler aracılığıyla görünürlük alanına taşındığı söylenebilir. Bu anlamda bir önceki bölümde bahsedildiği üzere etnik kimlik meselesiyle ilgili filmlerde anadil sorunu, zorunlu göç, zorla kaybettirme, 6-7 Eylül olayları ve Varlık Vergisi gibi yakın dönemdeki siyasi gelişmeler tartışmaya açılmaktadır.

Yeni Türkiye sinemasında, etnik kimlik dışında da pek çok mesele ele alınır. Bu bağlamda sözgelimi hapishanelerde siyasi

mahkumların uğradığı işkenceler, ölüm oruçları, 1938 yılında Dersim'e yapılan askerî harekât, Maraş, Sivas ve Çorum'da Al-evilerin hedef alındığı saldırılar, basına uygulanan tahakküm, hegemonik erkeklik, eşcinselliğe yönelik önyargılar, cinsiyetçi ideoloji, kadın kimliğinin kendi başına var olma mücadelesi, ötekilik ve ayrımcılık gibi pek çok mesele düşünen imgeler aracılığıyla görünürlük alanına taşınır.

Çalışma kapsamında yeni Türkiye sinemasında görüntüler üzerinden anlam üretmeye çalışan filmler arasından beş tanesi seçilmiştir. Birbirinden farklı meseleler üzerine düşünen bu beş film; eşcinselliğe yönelik farklı bakış açılarını karşı karşıya getirerek bir tür doğu-batı tartışması yaratmaya çalışan Zenne, ayrımcılık, ötekileştirme ve sınıfsal tahakküm gibi konuları ele alan Çoğunluk, kentsel yoksulluğun yanı sıra kadın olarak metropolde var olabilme mücadelesini yansıtan Zerre, zorla kaybettirme ve bireysel direnişi odağına alan Küf ve Maraş katliamını yaşamış alevi bir ailenin başına gelen olayları özgün bir imge rejimiyle anlatan Babamın Sesi olarak belirlenmiştir.

## Zenne ya da Özgürleşen Kimlikler

### *Başlarken*

Caner Alpay ve Mehmet Binay tarafından yönetilen Zenne (2011), eşcinsel olduğu gerekçesiyle babası tarafından öldürülen Ahmet Yıldız'ın hikayesini anlatır. Kayıtlara ilk eşcinsel töre cinayeti olarak geçen bu olayı konu edinen film, aynı zamanda farklı cinsel yönelimlere sahip bireylerin maruz kaldıkları toplumsal ve kurumsal arazları gözler önüne serer.

Var olan toplumsal yaşamın, idealize edilen değer yargılarının ve sosyal statülerin bir nevi yeniden üreticisi konumundaki popüler sinema, heteroseksüelliğin dışında kalan cinsel kimliklerin imgeleştirilmesi mevzusunda da egemen bakış açılarının etkisi altındadır. Bu anlamda sinemanın erken dönemlerinden itibaren beyazperdede kendine yer bulan eşcinsel karakterler ek-

seriyetle bir tür mizah unsuru olarak kullanılırken kimi zamansa bu tiplerin ötekileştirildiği gözlemlenmektedir. Hiç kuşkusuz sinema endüstrisi içerisinde bu sorunlu bakış açısının tamamen dışına çıkarak anlatılarını özgül cinsel kimlikler aracılığıyla inşa eden filmler de mevcuttur. Ancak bugün dahi pek çok sinema filminde heteroseksüellik dışındaki cinsel yönelimlerin sorunlu bir şekilde perdeye yansıtıldığı söylenebilir.

Bu yazıda ele alınan Zenne filmi de filmsel söylem ve karakterlerin işlenişi bakımından muhtelif sorunlardan mustarıptır. Bu sorunları detaylı bir şekilde tahlil etmeden önce filmin anlam dünyasıyla beraber değerlendirilmesi gereken *hegemonik erkeklik*, *queer teori* ve *queer sinema* gibi kavramların üzerinde durmak gerekir.

### *Hegemonik Erkeklik Nosyonu*

Raewyn Connell tarafından ortaya atılan *hegemonik erkeklik* nosyonu, Gramsci'nin hegemonya kavramından beslenmektedir (1987: 183-186). Sancar'ın tanımladığı şekliyle (2009: 30) iktidar konumundaki erkeklerin sahip oldukları erkeklik imgesi olarak öne çıkan Hegemonik erkeklik, her zaman baskı altında tutulmuş efemine yahut homoseksüel gibi muhtelif erkeklik formları ile kadınlarla kurulan ilişkiler çerçevesinde inşa edilir. Bu anlamda erkekliğin farklı formları arasındaki etkileşim, ataerkil sosyal düzenin nasıl işlediğinin önemli bir göstergesi olarak öne çıkmaktadır (Connell: 1987: 184).

Tıpkı hegemonya mefhumunun kendisi gibi rıza üretiminin hareket eden hegemonik erkeklik nosyonu, bir grup erkeğin bir başka grup üzerinde silahla veya işsizlik tehdidiyle elde ettiği egemenlik biçimi olarak düşünülmemelidir. O daha ziyade dini doktrinlerde ve pratiklerde, kitlesel medya içeriklerinde, ücret yapılarında, ev tasarımlarında, refah-vergi politikalarında gömülü bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Connell hegemonya nosyonunu tanımlarken kavramın topyekûn bir kültürel egemen-

liğe, alternatiflerin yok edilmesi fikrine dayanmadığını ifade eder. Ona göre hegemonyada, diğer motifler veya gruplar elimine edilmez ancak baskı altında tutulur (1987: 184).

Kısacası hegemonik erkeklik *diğerleri* içerisinde öne çıkan baskın bir erkeklik formuna gönderme yapmaktadır. Bu form Sançar'a göre "genç, kentli, beyaz, heteroseksüel, tam zamanlı bir iş sahibi, makul ölçülerde dindar, spor dallarından en az birini başarılı bir şekilde yapabilecek düzeyde aktif bedensel performansla sahip olan erkekleri" imlemektedir (2009: 30).

Hegemonik erkeklik, bahsedildiği gibi kadınlar üzerinde kurulan bir tahakküm biçimini işaret etmekle birlikte hakim erkeklik imgesinin dışında kalan efemine veya homoseksüel erkekler üzerindeki bir baskıyı da gündeme getirmektedir. Hanke bu bağlamda hegemonik erkekliği, erkekliğin belirli bir formunun çeşitli kurumların da desteğini alarak ve rızaya dayanarak oluşturduğu egemenlik biçimi şeklinde karakterize eder (1992: 190). Connell ise söz konusu nosyonun, evlilik kurumuyla yakından ilişkili olan heteroseksüellikle ilgili olduğunu dile getirir. Dolayısıyla burada baskı altında tutulan temel şey homoseksüelliktir (1987:186).

Hegemonik erkeklik, tam manasıyla kudretli ve eksiksiz bir bedene ihtiyaç duyar. Başka bir deyişle kavramı karşılayabilmek adına fiziksel olarak muktedir görünmek ve vücutta herhangi bir noksanın bulunmaması gerekir. Bu bakımdan henüz tam olunlaşmamış, evrimini tamamlayamamış genç erkekler, güçsüz, yaşlı erkekler, sakat ya da sağlıklı erkekler hegemonik erkekliğe dair birer imge oluşturamazlar (Özbay, 2013: 190).

### *Hegemonik Erkeklik ve Sinema*

Bu çalışma itibarıyla hegemonik erkekliğin sinemasal tezahürlerine bakılacak olursa, ana akım sinema filmlerinin ilk dönemlerden itibaren hegemonik erkeklik nosyonunu yeniden üreten stereotiplere yer verdiği söylenebilir. Diğer bir ifadeyle konvan-

siyonel sinemaya ait pek çok filmde hegemonik erkekliğe fazlasıyla uygun düşen karakterlerin yer aldığı görülmektedir. Sözgelimi *Malta Şahini* (The Maltese Falcon, John Huston, 1946), *Çöl Aslanı* (The Searchers, John Ford, 1956) *Görevimiz Tehlike* (Mission Impossible, Brian de Palma, 1996), *Zor Ölüm* (Die Hard, John McTiernan, 1988), *İlk Kan* (First Blood, Ted Kotcheff, 1982), *Rocky* (John G. Avildsen, 1976) ve *Terminator* (James Cameron, 1984), gibi pek çok filmde karşılaşılan Humphrey Bogart, John Wayne, Tom Cruise, Bruce Willis, Sylvester Stallone ve Arnold Schwarzenegger gibi oyuncular hegemonik erkeklikle özdeşleştirilebilirler. İsmi geçen oyuncular, bedenleri üzerinden ideal birer erkeklik imgesi meydana getirirler. Şüphesiz bu karakterleri sarıp sarmalayan hayat kurguları da, onların idealize edilmiş görünümelerini pekiştirir.

Konvansiyonel sinema filmlerinde durum aşağı yukarı bu şekildedeyken imgelerle düşünen çağdaş sinema örneklerindeyse oluşturulan hegemonik erkeklik imgesinin dışına çıkan karakterlere yer verildiği söylenebilir. Bu anlamda sözgelimi Vittorio de Sica'nın yönettiği 1952 tarihli *Umberto D.* adlı filmde, yaşlı, parasız ve yapayalnız bir karakter olan Umberto'nun başına gelen olaylar anlatılır. Roma'da bir pansiyonda kalan Umberto, ev sahibi tarafından kirasını ödemediği gerekçesiyle sürekli olarak evden atılmakla tehdit edilir. İntihar etmek dışında başka bir çaresinin bulunmadığına kani olan Umberto'nun ruh hali dönemin İtalyası gibi yıkıntılarla çevrilidir. Baştan sona kesif bir umutsuzluk duygusuyla sarmalanan film, aynı zamanda İtalyan Yeni Gerçekçilik Sinemasının da başyapıtlarından biridir. Theo Angelopoulos'un alabildiğine geniş peyzajlar üzerine kurduğu *Sonsuzluk ve Bir Gün* (Eternity and Day, 1998) adlı filmde de hastalık pençesindeki ihtiyar bir yazarın içinde bulunduğu tükenmişlik hissiyatı perdeye yansıtılır. Filmde karakterden yükselerek atmosfere sirayet eden yoğun bir melankoli duygusu hakimdir. Yine bu iki filmle beraber Ingmar Bergman imzalı *Yaban Çilekleri* (Smultronstallet, 1957) isimli filmde ise yaşlı bir

profesörün hayatı üzerinden kederli bir geçmişe yolculuk öyküsü anlatılır. Bahsi geçen her üç filmde de muhtelif yetersizlikler, güçsüzlükler ve çelişkilerle dolu karakterlere yer verilir. Hegemonik erkeklik tanımlamasının dışına çıkan bu filmler, farklı erkeklik formlarına dair imgeler sunarak gerçeklik duygusuna daha çok yaklaşırlar.

Hegemonik erkeklik kavramının karşısına aldığı homoseksüel karakterlere bakıldığında; bilhassa 80'li ve 90'lı yıllara kadar pek çok gey karakterin dalga geçilen, alay edilen tipler olarak çizildiği gözlemlenir.<sup>22</sup> William Dickson'ın çektiği, meseleye yalnızca imalar üzerinden yaklaşan ve iki erkeğin birlikte vals yapmalarını gösteren *The Gay Brothers* (1895) adlı filminden itibaren, eşcinseller sinemada bir çeşit güldürü unsuru olarak yer almıştır (Ulusay, 2011: 2). Konvansiyonel imgelerde görünen bu basmakalıp yapı, kimi zaman karşı çıkışlar ve itirazlar yaşansa da belirli dönemlerde kendisini yeniden üreterek ortaya çıkmıştır. Zira Hanke'ye göre hegemonik ideoloji, gey erkekleri dışlayarak veya sembolik anlamda yok ederek çalışmaktadır. Bu anlamda geylerin sıradan, kendi kimlikleri halinde resmedilişi gerek medyatik düzeyde gerekse beyazperdede oldukça nadir bir durum olarak görülür. Yani konvansiyonel sinemada yer alan gey karakterler, çoğunlukla erkeklik kimliğinin birer olumsuz sembolü olarak belirmiştir (1992: 194-5). Hatta Ulusay'ın ifade ettiği gibi erken dönem Harold Lloyd güldürüleri veya Ralph Ceder imzalı *The Soilers* (1923) gibi filmlerde görünen eşcinsel karakterler genellikle, çevrelerindeki erkeklerin erilliklerinin ölçülmesinde ölçüt olmuşlardır (2011: 3).<sup>23</sup>

(22) Bknz. *Staircase* (Stanley Donen, 1969), *Kirli Adam* (Dirty Harry, Don Siegel, 1971) ve *Blacula* (William Crain, 1972).

(23) *Dahası Devriye* (Cruising, William Friedkin, 1980) adlı filmde homoseksüel erkekleri öldüren bir seri katil ortaya çıkmaktadır. Yapımcılığını Warner Bros'un üstlendiği *Devriye*, döneminde pek çok tartışmaya neden olmuştur. Öyle ki bir grup queer filmi protesto ederken diğer bir grup queer ise filmi protesto edenleri protesto etmiştir. Bu durum da sinemadaki eşcinsellik temsiline nasıl olması gerektiğine dair bir tartışma ortamı oluşmasına vesile olmuştur (Arcan, 2011: 226).

Kuşkusuz ana akım sinema pratikleri içerisinde böylesi tutucu bir bakış açısıyla sınırlı kalmayan örnekler de bulunmaktadır. Bu açıdan sözgelimi Jonathan Demme'nin yönettiği *Philadelphia* (1993) filmi, eşcinsellik kimliğinin dikkate alındığı, hatta tutucu bakış açılarının karşısına yerleştirildiği nadir ana akım sinema örneklerinden biridir. Ancak bu filmde madun konumdaki eşcinsel karakterin heteroseksüel çevresinden yalıtılmış bir şekilde gösterildiği de öne sürülebilir. Yine 70'li yılların önemli yapımlarından biri olarak değerlendirilen *Köpeklerin Günü* (Sidney Lumet, 1974), adlı filme bakıldığında eşcinselliğin olumsuzlanmaya maruz kalmadan aktarıldığı görülür. Banka soygunu öyküsünün içerisinde eşcinsel bir birlikteliği yerleştiren film, medyatik bir serüvene doğru evrilerek başkarakterini halkın gözünde bir kahramana dönüştürür. Bahsi geçen bu iki filmle birlikte Ang Lee'nin kamera arkasına geçtiği *Brokeback Dağı* (Brokeback Mountain, 2005) adlı filmde de sıradan bir çiftçi ile bir rodeo kovboyunun ilişkisi üzerinden kudretli bir aşk öyküsü anlatılır. Üstelik filmin yönetmeni bunu "erkeklik" olgusuyla özdeşleştirilen bir türü yani westerni yapıbozumuna uğratarak gerçekleştirir.

Bahsettiğimiz bu filmler gibi ana akım sinema filmlerinde de yer alan ve farklı cinsel kimliklerin sunumu bakımından görece olumlu eleştiriler alan başka filmlerden de söz edilebilir. Ancak bu filmler, karakterlerini merkeze yaklaştırdıkları yönünde bir eleştiriyle de karşılaşmaktadırlar. Zira bu tarz yapımlarda kendine yer bulan gey, lezbiyen veya biseksüel karakterler, çoğu zaman –elbette heteroseksüel olmamaları dışında– ulusal ve ailevi değerlere bağlı olarak resmedilir. Ana akım sinema bu şekilde farklı cinsel tercihleri normalize ederken ortak çıkarlar ve idealleri de yüceltmeye devam eder. Konvansiyonel anlatıları aşındıran yapımlarda ise bu çerçevenin dışına çıkılarak baskın ailevi ve toplumsal kabullere uyum sağlamayan, sistemle sorunları olan karakterlere yer verilir.

Eşcinselliği sorunlu ve eksik bir şekilde tasvir eden sinemasal yaklaşımların yanı sıra pek çok Hollywood filminde homofobik bir tutumun benimsendiği de görülmektedir. Öyle ki bilhassa 1950'li yıllar itibariyle çekilen *Asi Gençlik* (Rebel Without A Cause, Nicolas Ray, 1955) ve *The Strange One* (Jack Garfein, 1957) gibi birçok filmde bu duruma örnek teşkil eden görüntüler ortaya çıkmaktadır.

1960'lı yıllar ise eşcinselliğin bir insan hakları meselesi olduğuna dair farkındalığın artmaya başladığı bir döneme tekabül eder. Sorunun bu şekilde algılanmasında kuşkusuz Amerika ve Avrupa'da öğrencilerin, kadınların, siyahların sürdürdükleri eşitlik ve demokrasi mücadelelerinin önemli bir payı bulunmaktadır (Ulusay, 2011: 5). 70'li ve 80'li yıllarda ekseriyetle olumsuz ve yer yer kötücül tipler olarak resmedilen farklı cinsel kimlikler, özellikle 80'li yıllardan başlayarak görece olumlu imgelerde kendilerine yer bulmaya başlarlar (Arcan, 2011: 226). Ortaya çıkan bu yeni bakış açısı, şüphesiz küreselleşme, çok kültürlülük ve çok kimliklilik gibi kavramların yaygınlaştığı postmodern bir düşünce ikliminden beslenmektedir. Bununla birlikte mevcut tartışmalara yeni alanlar açan ve yeni başvuru kaynakları sunan Michel Foucault ve Judith Butler gibi postyapısalcı düşünürler LGBTİ bireylerin tümünü birden kapsayan queer kuramın gelişmesinde etkili olmuştur.<sup>24</sup>

Queer kuram, heteroseksüel olmayan insanların toplumsal olarak kısıtlanan özgürlüğünün önündeki zihinsel engelleri aşmayı hedefleyen bir yaklaşımı temel almaktadır. Kuramın karşısına al-

(24) Butler, *Cinsiyet Belası* adlı kitabında cinsiyeti doğal bir kimlik olarak sunan anlayışı eleştirir. Zira ona göre, cinsel kimlik de tıpkı toplumsal cinsiyet gibi egemen ideolojiler tarafından inşa edilmektedir. Butler, kadın erkek ikiliğini temel alan yaklaşımların, cinsel kimliği oluşturan faktörlere yönelik etraflı bir çözümleme sunmadığını dile getirir. Butler bu nedenle, kadın ve erkek kimliklerinin sabit yapılar olarak değil de değişken formlar olarak ele alınması gerektiğini ifade eder. Butler'ın bu yaklaşımı, alternatif cinsel kimlik performanslarını da mümkün kılar (2008). Foucault da *Cinselliğin Tarihi* adlı metninde cinselliğin sabit bir yapı olmadığını aksine performe edilebilir bir değişkenliğe sahip olduğunu öne sürer (2003b).

dığı en temel sorun heteroseksüelliğin zorunlu tutulmasıdır. Buna göre heteroseksüelliğe bir varoluş şekli ya da kişisel bir tercih olarak saygı duyulmalıdır ancak heteroseksüelliği destekleyen normların tahakkümü, farklı seçimlerin ve yönelimlerin özgürce yaşanmasını engellemekteyse; bu normlarla mücadele edilmesi gerekmektedir (Direk, 2013).

Queer hareketle birlikte 1990'lardan itibaren gelişim gösteren queer kuram, cinsiyet/toplumsal cinsiyet/cinsel yönelim kimliklerinin hiçbirinin doğal olmadığı, tarihsel, kültürel ve toplumsal olarak inşa edildiği, bu nedenle de iktidar ilişkilerinden bağımsız bir şekilde düşünülemeyeceği görüşüne dayanmaktadır (Erkılıç, 2013: 226). Queer sinema, tam anlamıyla bu noktadan hareket ederek ana akım sinema içinde yer alan cinsiyet sınırlamalarını sarsıntıya uğratar. Toplumsal normlar tarafından baskı altında tutulan, dışlanan gey, lezbiyen, transseksüel, biseksüel ya da interseks gibi cinsel kimliklerin görünür olmalarını sağlayan queer sinema, "eşcinsel azınlığın heteroseksüel çoğunluk tarafından kabul görmesi için çalışmaktan ziyade *heteronormatif alanın*<sup>25</sup> ta kendisine yönelik eleştirel bir bakış açısı geliştirir" (Erkılıç, 2013: 235).

Değindiği gibi 1980'li yıllar farklı cinsel kimliklerin sinemada daha olumlu bir şekilde sunulmaya başlandığı bir döneme tekabül eder. Bu dönemde sözelimi Rainer Werner Fassbinder, Jean Genet'nin<sup>26</sup> kitabından uyarladığı *Querelle* (1982) adlı ça-

(25) Sınırlayıcı, tasnif eden ve etiketleyen bir alandır burası. Michel Foucault, Cinselliğin Tarihi'nde (2003a) bu alanın yaratımını modernizmle ilişkilendirir. Buna göre modernizm öncesinde ayrı cinsel kimlikler olarak sınıflandırılmayan homoseksüel bireyler bu dönemden itibaren etiketlenerek normal kabul edilen cinsel kimliklerin dışında tutulur. Dolayısıyla queer kuram ve queer sinema, heteronormatif yapının yani biyolojik cinselliğin yegane normal cinsel kimlik olarak kabul edildiği anlayışın karşısında muhalif bir tavır ortaya koyar. Nitekim Gayle S. Rubin, heteronormatif olmayan tüm cinsel kimlikleri *muhalif cinsellik* kavramı altında ele alır. Buna göre gey, lezbiyen, travesti, transeksüel ve biseksüel gibi cinsel kimlikler, kendilerini yok sayan, cinselliği salt biyolojik bir sınırlandırmaya tabi tutan anlayışın karşısına yerleşerek muhalif bir oluşum sergilerler (1993).

(26) Jean Genet de ilk ve tek yönetmenlik deneyimi olan *Bir Aşk Şarkısı* (Un Chant D'amour, 1950) adlı filmde, hücreleri bir duvarla ayrılan ve birbirlerini hiç görmeyen iki mahkum arasında gelişen eşcinsel bir ilişkiyi anlatır. Tense bir temasın bulunmadığı

lışmada, sürrealist bir atmosfer yaratarak oldukça ilginç bir eşcinsel temalı filme imza atar. İngiliz yönetmen Derek Jarman, Caravaggio (1986) filmi ile aykırı ressamın yaşamına odaklanır. “Amerika’da ise *Victor Victoria* (Blake Edwards, 1982) ve *Maurice* (James Ivory, 1987) gibi büyük stüdyolar tarafından çekilen olumlu örnekler ortaya çıkar” (Arcan, 2011: 226).

90’lı yılların başından itibaren çekilen pek çok filmle birlikte büyük bir ivme kazanan queer sinema, doksanlı yıllarda yaşanan bu zenginlik hasebiyle “yeni queer sinema” olarak da adlandırılır. Bu tanımlama, ilk olarak B. Ruby Rich tarafından kaleme alınan 1992 tarihli bir Sight&Sound makalesinde geçer. Rich daha sonraki yayınlarında da üzerinde durduğu mevzuyu şu şekilde detaylandırır: Doksanlar başında *Temel İçgüdü* (Basic Instinct, Paul Verhoeven, 1992) *Edward II* (Derek Jarman, 1991), *The Hours and Times* (Christopher Münch, 1991), *Swoon* (Tom Kalin, 1991), *The Living End* (Gregg Araki, 1992) ve *R.S.V.P.* (Laurie Lynd, 1992) gibi farklı cinsel yönelimlere yer veren filmler gösterime girer. Rich’e göre bu filmler, görsellik, estetik ve biçim bakımından farklılaşsalar da kimi ortak noktalarda buluşur. Evvela pastiş ve parodiye yer verirler, saygılı oldukları söylenemez, enerjik, delidolu ve abartılı sahneler içerir. Rich, bahsi geçen filmlerin dağıtımıcılar tarafından kapışılmasına ve ana akım film festivallerinde gösterilmesine de vurgu yaparak sinemada farklı cinsel kimliklere yönelik bakış açısında bir değişim yaşandığına işaret eder (Akt. Ulusay, 2011: 9). Bu filmler kimi zaman hegemonik erkekliği karşısına alan kimi zamansa lezbiyenlik ve biseksüellik gibi farklı cinsel kimliklere yer veren anlatıları içerir.

Yeni queer sinemacılar arasında gösterilen Gus van Sant bu dönemde önce *Benim Güzel Idaho’m* (My Own Private Idaho,

---

filmde, gardiyan da bir nevi izleyici hatta röntgenci pozisyonu olarak mahkumların kendi bedenlerine dokunmalarını, delikten birbirlerine sigara dumanı üflemelerini ve mastürbasyon yapmalarını seyreder.

1991) ile erkek fahişelerin dünyasına yönelir. Ardından da *Milk* (2005) filmiyle eşcinsel hakları savunucusu Harvey Milk'in hayatını beyazperdeye aktarır. İspanyol sinemacı Pedro Almodovar, *Kötü Eğitim* (La mala Educacion, 2004) adlı filminde yıllara yayılan bir eşcinsel aşkı konu edinir. Öğrencilik yıllarında yakınlışan iki erkek çocuğun yıllar sonra yeniden bir araya gelişini anlatan Almodovar filmi, fazlasıyla gerçekçi ve mutsuz bir atmosfere sahiptir.

İtalya'dan Ferzan Özpetek'in *Serseri Mayınlar* (Mine Vaganti, 2010) adlı filminde, ailesine bir homoseksüel olduğunu itiraf eden Antonio'nun hikayesi anlatılır. Yine Ferzan Özpetek imzalı *Cahil Periler* (Le Fate Ignoranti, 2001) ve Andrew Haigh'ın yönettiği *Haftasonu* (Weekend, 2011) da queer sinemaya çeşitlilik getiren yapımlar olarak öne çıkar. Yeni kuşaktan Kanadalı sinemacı Xavier Dolan ise *Annemi Öldürdüm* (J'ai tué ma mère, 2009), *Hayali Aşıklar* (Les Amours Imaginaires, 2010), *Laurence Anyways* (2012) ve *Tom Çiftlikte* (Tom à la ferme, 2013) adlı filmleriyle alana yeni ve özgün yapımlar kazandırır. Yine Luca Guadagnino'nun çektiği *Beni Adıyla Çağır* (Call Me By Your Name, 2017) filmi de bir olgunlaşma hikayesi çerçevesinde doğayla bütünleşen bir aşk öyküsü anlatır. Bu filmlerde yer alan gey karakterler, hegemonik erkekliğin baskı uyguladığı tiplerle örnek teşkil eder. Adı geçen filmlerin dışında *Carol* (Tod Haynes, 2015), *Mavi En Sıcak Renktir* (La vie d'Adele, Abdellatif Kechiche, 2013) ve *Pariah* (Dee Rees, 2011) gibi yapımlar da lezbiyen karakterlerin yer aldığı yeni queer filmlere örnek olarak gösterilebilir.

### *Türkiye Sinemasında LGBTİ*

Gey karakterlerin Türkiye sineması ekseninde 1990'lı yıllara varıncaya kadar çoğunlukla olgunun ihtiva ettiği anlamsal gerilimden arındırılmış bir şekilde bir tür güldürü unsuru olarak kullanıldığı görülür. Bu çerçevede değerlendirilebilecek tipler

meler kimi zaman feminen davranışları kimi zamansa kadınsı görünüşleri nedeniyle alay konusu olurlar. *Mahalleye Gelen Gelin* (Osman F. Seden, 1961) ve *Yusuf ile Kenan* (Ömer Kavur, 1979) gibi pek çok filmde feminen davranışları nedeniyle alay edilen, küçük görülen karakterlere rastlanılır. Dahası eşcinselliğe ve eşcinsel sinemaya dair herhangi bir düşünce üretilmeden evvel *Leblebici Horhor* (Muhsin Ertuğrul, 1923), *Fıstık Gibi Maşallah* (Hulki Saner, 1964) ve *Avanta Kemal* (Cevat Okçugil, 1964) gibi filmlerde erkek karakterlerin vaziyeti kurtarabilmek adına kadın kılığına girdikleri görülür.

Heteroseksülliğin dışında kalan cinsel kimliklerin sinemasal tezahürü üzerine etraflı bir şekilde düşünebilmek için 1980'li yılları beklemek gerekir. Bu yıllarda erkek eşcinselliği meselesine eğilen ilk film 1980 yapımı *Beddua* adlı yapımdır. Yönetmenliğini Osman F. Seden'in yaptığı filmde Bülent Ersoy'un yaşadığı cinsel kimlik bunalımına yer verilir. Yine Bülent Ersoy'un oynadığı *Şöhretin Sonu* (Orhan Aksoy, 1981) adlı filmde de benzer bir konuya değinilir. "Her iki filmde de ana karakterin eşcinselliği, tecavüz ve dayak gibi çocukluk travmalarıyla açıklanmaya çalışılsa da bu filmlerin Şensöz'ün de belirttiği gibi cinsel kimlik üzerine kafa yorması Türkiye sinemasında yeni bir bakış açısı ortaya çıkarır" (2015: 79).

Seksenli yılların sonunda çekilen *Acılar Paylaşılmaz* (Eser Zorlu, 1989) adlı filmde oğlunu eşcinsellikten vazgeçirmeye çalışan bir babanın öyküsü anlatılır. 1990'lı yıllara gelindiğiyse ilk eşcinsellik temalı filmlerden biri olan *Dönersen Isık Çal*'da (Orhan Oğuz, 1993) bir cüce ile travestinin dostluğuna yer verilir.

Atıf Yılmaz filmografisi içerisinde önemli bir yere sahip olan 1994 yapımı *Gece Melek ve Bizim Çocuklar* isimli filmde travesitler ile diğer seks işçilerinin yaşamları peliküle aktarılır. Ferzan Özpetek imzalı *Hamam* (1997) filminde, Türkiye'ye gelen Francesco adlı İtalyan bir mimarın Mehmet isimli bir Türk'le yaşadığı ilişki anlatılır. Son olarak Kutluğ Ataman'ın çektiği *Lola ve Bili-*

*dikid* (1999) adlı filmde de eşcinsel olduğu gerekçesiyle ailesinden baskı ve şiddet gören Murat isimli bir gencin öyküsüne yer verilir.

Türkiye sinemasında lezbiyenlere ait ilk izlere ise geylere oranla çok daha erken bir dönemde rastlanılır. Bu bakımdan Türkiye sinemasında iki kadın karakter arasındaki yakınlaşmanın görüldüğü ilk film, Aydın Arakon'un yönettiği 1962 yapımı *Ver Elini İstanbul* adlı yapımdır. Bu filmde Mualla Kavur'un Leyla Sayar'ı öpebilmesi için erkek kılığına girmesi gerekir. *Ver Elini İstanbul*'la yakın bir dönemde çekilen *Haremde Dört Kadın* (1965) adlı filmde erkeklerin dünyasından uzaklaşarak birbirlerine yaklaşan harem kadınlarının hikayesi anlatılır. Halit Refiğ'in yönetmenliğini yaptığı bu film, lezbiyenliği bir tür sömürü unsuru olarak değil çağın gizli kalmış cinsel gerçekliği olarak ele alır. Atıf Yılmaz'ın kamera arkasına geçtiği *İki Gemi Yanyana* (1963) adlı filmdeyse iki kadın karakterin öpüşme sahnesine yer verilir. Özgüç'e göre bu sahne, henüz cinsel özgürlüğüne kavuşmamış bir toplumun sinemasındaki belki de bilinçli bir şekilde yapılan bir tür nabız yoklamasıdır (1988: 108-9).

1975 yılında gösterime giren Nejat Saydam'ın çektiği *Köçek* adlı filmin Türkiye sinemasına ilk interseks karakteri armağan ettiği söylenebilir. Müjde Ar'ın Caniko adlı karaktere hayat vererek rol aldığı film, o güne değin pek rastlanılmayacak bir düzeyde heteronormativenin dışına çıkar. Bedenen kadınsı ruhen "bıçkın" bir delikanlı olan Caniko, erkek egemen dünyaya uyum sağlayamaz. Cinsel kimliği her an değişime açık bir oyun alanı olarak tasvir eden film, cinsiyetin performatifliğini ve akışkanlığını ilksel bir örnek olarak gözler önüne serer (Barkot, 2015: 55-6).

Seksenli yıllara gelindiğindeyse ülkede yaşanan politik, ekonomik ve kültürel değişimlere paralel olarak cinsel kimlik meselesi kamusal alanda daha fazla konuşulur bir hale gelir. Elbette hegemonik heteroseksist anlayışa karşı dikkate değer bir muha-

lif tutum da ortaya çıkar. Sinema da doğal olarak bu atmosferden etkilenir ve filmlerde yer alan kadın karakterler, cinsel isteklerini daha açık bir şekilde dışavururlar (Güven, 2016: 292). Bu yıllarda lezbiyen ilişkilere dair ilk görüntülerin yer aldığı film 1983 yapımı *İhtiras Fırtınası*'dır. Halit Refiğ'in yönettiği yapımda birbirinden uzaklaşamayan iki kadın karakter hayata sımsıkı tutunmuş, güçlü birer özne olarak çizilir. Atıf Yılmaz'ın yine 1985 yapımı *Dul Bir Kadın* ve 1992 yılında gösterime giren *Düş Gezginleri* adlı filmlerde de lezbiyen ilişkilere odaklanmayı sürdürdüğü gözlemlenir (Şensöz, 2015: 117). Türkiye sinemasında LGBTİ karakterlerin ele alındığı dikkate değer bir belgesel film çalışması ise Can Candan'dan gelir. Candan, *Benim Çocuğum* (2013) isimli bu belgesel filminde, eşcinsel çocuklara sahip olan ebeveynlerin deneyimlerine yer verir.

### *Zenne'nin Düşündürdükleri*

15 Temmuz 2008 tarihinde eşcinsel olduğu gerekçesiyle babası tarafından vurulan Ahmet Yıldız, kayıtlara ilk eşcinsel töre cinayeti kurbanı olarak geçer. Zira burada namus ve töreler uğruna öldürülen kişi bir kadın ya da heteroseksüel bir erkek değil; homoseksüel biridir. Uluslararası basında da yankı bulan bu olaydan esinlenen Caner Alper ve Mehmet Binay, 2011 yılında *Zenne* filmini çekerek eşcinselliğe yönelik müsamahasız bakış açısını ve işlenen nefret suçunu masaya yatırır. Kerem Can, Erkan Avcı, Giovanni Arvaneh, Jale Arıkan ve Esme Madra gibi isimlerin rol aldığı *Zenne*, eşcinsellik temasının yanı sıra doğu batı tartışması, hegemonik erkeklik ve militarizm gibi meseleleri de odağına alır.

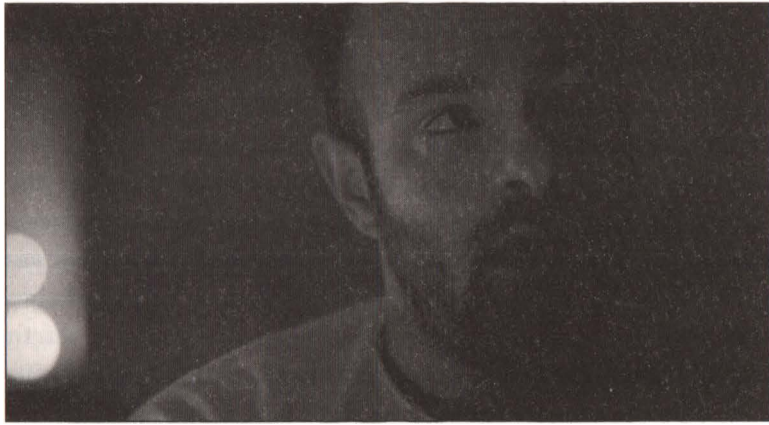
Üç farklı karakterin birbirleriyle kesişen öyküsünü anlatan film, Alman fotoğrafçı Daniel'a ait görüntülerle açılır. Savaşın yarattığı yıkımı görüntülemek üzere bulunduğu Afganistan'da büyük bir hata yaparak bir grup çocuğun ölmesine neden olan Daniel, savaşın coğrafyasından ayrılarak İstanbul'a gelir. Burada

kendi ifadesiyle *beynine ve gözlerine dolan ateş ve tozdan uzaklaşarak* yalnız başına kalmayı dilemektedir.

Batılı bir gezgin edasıyla İstanbul'da dolaşarak egzotik ve gizemli mekanların fotoğraflarını çeken Daniel, gittiği bir gece kulübünde Can ve Ahmet ile tanışır. Bu gece kulübünde zenne olarak çalışan Can, aynı zamanda gündüzleri fal bakarak geçimini sağlamaktadır. Teyzesi ve teyzesinin sevgiliyle beraber yaşayan Can, bir süre sonra işinden kovulur ve maddi açıdan sıkıntılı günler yaşamaya başlar. Düzenli bir işe girebilmesi için öncelikle askerlik sorununu halletmesi gerekir. Asker kaçağı durumundaki Can'ın binbaşı olan babası Güneydoğu'daki bir çatışma sırasında hayatını kaybetmiş, ağabeyi ise askerden ruhen hasarlı dönmüştür. Annesi bu nedenle Can'ın askere gitmesine şiddetle karşı çıkmaktadır. İçinde bulunduğu bu sıkıntılı durumdan kurtulmak isteyen Can, askerlikten muaf sayılmak için eşcinsel raporu almak zorundadır.

Gece kulübünde tanıştıkları günün ardından Daniel ile ilişki yaşamaya başlayan Ahmet ise Urfalı geleneksel bir ailenin çocuğudur. Üniversitede son sınıf öğrencisi olan Ahmet, İstanbul'da kız kardeşiyle beraber yaşamaktadır. Ahmet okul bittikten sonra da İstanbul'da yaşamaya devam etmek isterken ailesi ve özellikle de annesi Kezban, bu duruma şiddetle karşı çıkar. Oğlunun bir an evvel askere gitmesini ve ardından da Urfa'ya dönmelerini isteyen kadın, çocuk yaşlardan itibaren davranışlarından şüphelendiği oğlunu takip etmesi için Zindan isimli bir de görevli tutmuştur. Annesinin yoğun baskısına ve Zindan'ın aralıksız takibine daha fazla dayanamayan Ahmet, babasını arayarak eşcinsel olduğunu itiraf eder ve ardından da Daniel ile Almanya'ya gitmek için hazırlıklara başlar. Ancak bunun için öncelikle Ahmet'in de askeri heyete eşcinselliğini kanıtlaması gerekir.

*Zenne*'nin temel olarak birbirinden farklı erkeklik formlarına ve bunlar arasındaki iktidar mücadelelerine odaklanan bir film olduğu söylenebilir. Filmin bir kutbunda asker, polis ve Ahmet'i



*Zenne*, Caner Alpay ve Mehmet Binay, 2011.

takip etmekle görevli Zindan gibi baskın erkeklik söyleminin içerisinde yer alan karakterler bulunurken diğer kutupta ise hegemonik erkekliğin şiddetine ve aşağılamasına maruz kalan gey karakterler öne çıkmaktadır. Bu bağlamda filmin Ahmet, Can ve Daniel'a olan yaklaşımı düşünüldüğünde hegemonik heteroseksist yapının karşısında konumlandığı görülmektedir. Başka bir ifadeyle film, hegemonik erkeklikle eşleştirilebilecek karakterleri karşısına alarak cinselliğin özgür doğasından yana taraf alır. Bu anlayış Foucault'nun (2003b) cinselliği kavrayışıyla da uyumluluk içerisindedir. Zira Foucault'ya göre cinsellik, arzunun dizginlenemez doğasının açığa çıktığı sınırsız bir yaratım alanıdır. Foucault'nun yaklaşımı cinselliği performatif bir uzamın içerisine yerleştirir ve burada her şey özgür bir şekilde yaşanarak cinsellikten beslenen farklı yaratılar ortaya çıkar. Ancak filmin başkarakteri Ahmet, annesinin üzerinde uyguladığı tahakküm nedeniyle arzularını dilediği gibi yaşayamaz. Annesinin ona dayattığı ruh hali neticesinde hissettiklerinin pis arzulardan ibaret olduğunu düşünen Ahmet bundan dolayı "temiz olmadığını" ifade eder. Ahmet, zamanla Daniel'ın da desteğiyle kendi doğasına ilişkin bu olumsuz kanaati aşarak arzularını özgürce yaşayabileceği bir konuma erişecektir.

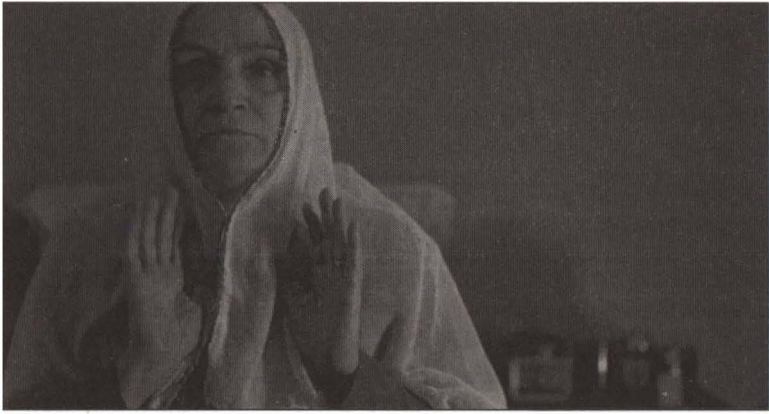
*Zenne*, Ahmet özelinde okunabilecek arzusun özgürleşmesi meselesinin yanı sıra eşcinselliğin muhtelif coğrafyalarda nasıl karşılandığına ilişkin birbirinden farklı bakış açısını da serimlemeye çalışmaktadır. Film bu anlamda, İzmirli bir ailenin çocuğu olan Can, Kürt bir genç olan Ahmet ve Alman vatandaşı Daniel'i bir araya getirerek aileler ve yaşanan çevre üzerinden bir doğu-batı tartışması yapar. Buna göre Batı'yı temsil eden Daniel'in ailesi "açık fikirli olduğundan" dolayı oğullarının eşcinsel olması onlar için bir sorun teşkil etmez. Daniel, Ahmet ile yaptıkları bir konuşmada eşcinsel olduğunu ailesine rahatlıkla ifade edebildiğini dile getirir. Nitekim doğunun batısını, yani İzmir'i temsil eden Can'ın annesi de oğlunun cinsel kimliğiyle ilgili herhangi bir olumsuz yargıya sahip değildir. Onun için önemli olan yalnızca çocuğunun sağlıklı ve iyi durumda olmasıdır. Ne var ki eşcinsellik Ahmet'in ailesi için asla kabul edilebilir bir durum değildir. Doğu bu bakımdan heteroseksist bir söylemle eşleştirilir ve bunun dışına çıkan erkeklik formlarına yönelik düşmanca bir tavır yansıtılır. Ancak filmin yaptığı bu ilişkilendirme biçimi oldukça sorunludur. Zira homofobiyi yalnızca doğuda görülen bir tutum olarak sunmak batının en merkezi noktalarında bu bağlamda gerçekleşen nefret söyleminin ve nefret suçlarının gözardı edilmesine sebebiyet verebilmektedir. Filmin gösterdiği aksine şiddet ve bilhassa cinsiyete dayalı şiddet, sadece doğuda değil bu ülkenin genelinde gözlemlenen en önemli problemlerden biridir. Güven'in ifade ettiği gibi namus ve töre cinayetlerini bir başka kültüre ait ilkel, gaddar bir uygulama olarak görmek "biz" ve "onlar" ayrımını keskinleştirmektedir (2016: 308-9). Bununla birlikte Daniel'in dürüst ol ve ailene gerçek kimliğini açıkla demesinin ardından Ahmet'in korkuyla "dürüstlük beni öldürecek" şeklinde dile getirdiği söylem üzerinde de durulmalıdır. Çünkü Türkölmez'in (2011: 85) de ifade ettiği gibi Ahmet'i dürüstlük değil nefret öldürmüştür. Ahmet ona farklılığını yaşama imkanı tanımayan, ondan nefret eden babası tarafından yaşadığı evin hemen önünde öldürülmüştür. Bu nefret azınlıkta olana, güçsüze, kadına, çocuğa yönelen nefretle aynıdır.

## **Dayatılan Kimlikten Kaçış**

Ahmet henüz daha çocukken geleneklerine ve dinine koyu bir şekilde bağlı olan annesinin nefretini üzerine çeker. Daniel'a yaşıyla ilgili itiraflarda bulunduğu sırada hafızasının derinlerinden bir anıyı çıkarıp anlatmaya koyulan Ahmet, daha o zamanlarda farklı bir çocuk olduğunu ama annesinin bu farklılığı yaşatmamak için elinden geleni yaptığını ifade eder. Bahsi geçen bu hatıradan kız kardeşinin dans kostümünü giyen Ahmet, mutlulukla dans ederken görülür. Hemen yanı başında duran babası da sevinçle oynayan çocukları alkışlamaktadır. Ancak tam bu sırada içeri giren annesi, Ahmet'i saçından çekerek diğer odaya götürür. Hışımla çocuğun üzerindeki kileri çıkaran kadın önce elbiseleri yırtar ardından da oğlunu cezalandırır. O günden beri sürekli olarak Ahmet'i gözetlemeye başlayan kadın, okul çıkışında, sokakta yürürken, yalnız başına otururken hiç durmadan Ahmet'i takip eder. Oğlu üniversite eğitimi için İstanbul'a gittiğinde de peşine Zindan'ı takan kadın, kendi yaptığı gözetleme görevini bir anlamda ona devreder.

Günün her anında Ahmet'i takip eden Zindan, Foucault'nun özellikle üzerinde durduğu panoptikon<sup>27</sup> aygıtı gibi bir işlev görmektedir. Zindan'ın gerçekleştirdiği bu aralıksız gözetleme faaliyeti, Ahmet'in mütemadiyen tedirginlik içerisinde yaşamasına neden olur. Sürekli olarak gözetlendiğini hisseden Ahmet asla dilediği gibi, özgürce davranamaz ve bu nedenle de Zindan'dan kurtulduğu ana kadar kendisini gerçekleştirebilmesi mümkün olmaz. Bununla birlikte Aydemir'in bahsettiği gibi peşindeki bu

(27) Bu plan, basit bir ifadeyle "görünmeden görme" eyleminin gerçekleşmesini mümkün kılan mimari bir biçim olarak karakterize edilebilir. Başlarda Panoptikon'u bir hapis-hane formu olarak düşünen Jeremy Bentham, söz konusu yapının yalnızca hapis-hane için değil aynı zamanda öksüzler yurdu, hastane, akıl hastanesi, kışla hatta okul gibi kurumlar için bile uygulanabilir bir karaktere sahip olduğunu ifade eder (2008). Panoptik gözetimin temeli, caydırmanın önemine odaklanmıştır. Etraflarından tecrit edilmiş mahkûmların görünür varlıklarına lazladan şeffaflık kazandıran bu panoptik göz, denetimin mutlaklığını sağlar. Kuledeki gardiyanların öznesiz bir gözetimin işleyişine hayatiyet kazandıran varlıkları, her koşulda, işin iç yüzünü bilen, olup biten her şeyin farkında olan efendinin kudretli görme gücünün tezahürü gibidir.



Zennie, Caner Alpay ve Mehmet Binay, 2011.

adamın isminin Zindan olması tesadüf değildir. Zira Aydemir'e göre Zindan karakteri bir anlamda nerede ne yapıldığını bilen, kişinin peşini bir türlü bırakmayan, hayatın tadının çıkarıldığı anlarda karşı karşıya gelinen hegemonik erkekliktir. Zindan'ın temsil ettiği baskın erkeklik biçimi o kadar geniş bir yelpazede etkili olmaktadır ki diğer erkeklik hallerini devamlı olarak hapsedmektedir (2015: 113).

Kezban'a göre Ahmet'in "gerçek bir erkek" olmamasının tek sorumlusu kocasıdır. Karşısına aldığı kocasını aşağılayan kadın, eşinin cinsel organına elini uzatarak onun eksikliğini ve yetersizliğini vurgular: *"... Ahmet'e bak, oğlan doğdu erkek olmadı. Hayra dönmedi. Allah belanı vere ibne. Armut dibine düştü işte. Ne var burada. Gücün eksik, sesin kısık. Allah belanı versin. Uğursuzsun uğursuz. Bak orada oğlun kimlerle geziyor. Ne boklar yiyor. Haysiyetsizsin ulan şerefsizsin..."*

Kadına göre tıpkı oğlu gibi kocası da "gerçek anlamda erkek" değildir. Kezban ortaya koyduğu bu söylemlerle erkeklik konumunu cinsel açıdan yeterli işleve sahip, güçlü, hayırlı, uğurlu, haysiyet ve şeref sahibi olarak tasavvur eder (Aydemir, 2015: 115). Ona göre kocası da bu tanımlamaların bütünüyle dışında yer alır. Kezban bununla beraber, kocasına hakaret ederken ba-

badan oğula geçen bir hayırsızlığa da işaret eder. Zira Delaney'e göre erkekler hayat kıvılcımının taşıyıcısı olarak görülür ve bu kıvılcım babadan oğula aktarılır. Bu nedenle bir oğul sahibi olmayan erkekler, tam anlamıyla yetişkin olarak kabul edilmezler. Hatta ocağı sönmüş, soyu tükenmiş olarak adlandırılır. Erkek çocuğu olan biri ise "gerçek" bir erkek olduğunu diğer bir deyişle var edebilme gücüne sahip olduğunu kanıtlamış olur (2001: 55-6).

Kocasının gerçek bir oğul sahibi olamadığından dolayı maddi sıkıntılar yaşadıklarını ifade eden Kezban, *bak işte iflas ettin. Hayırsızlık soframızda. Dışını bile sattın* diyerek başlarına gelen her şeyin Ahmet'in hala hayatta olmasından kaynaklandığını ima eder. Kocası, "gerçek bir erkek" gibi davranarak gereğini yapmalı ve Ahmet'i öldürmelidir. Anne o kadar nefret doludur ki *bacak kadardı zenne olacak dedim dinlemedin. Yok et dedim* şeklinde konuşarak oğlunun daha çocukken öldürülmesini talep ettiğini hatırlatır.

Filmin son bölümlerinde Ahmet ve Can'ın eşcinsellik raporu almak amacıyla hazırlık yaptıkları görülür. Bunun için öncelikle eşcinsellik kimliğini açık edebilecek görüntülere ihtiyaç duyulmaktadır. Yalnız bu görüntülerde erkeğin cinsel birleşme anında pasif konumda bulunması gerekir. Yani bu görüntülerde erkek bizzat kadın konumunda yer almalıdır. "Zira hegemonik erkekliği tehdit eden şey cinsel ilişki esnasında "kadın" konumunda olmaktır. Yoksa "aktif" konumda olup bir erkekle birlikte olmak hegemonik erkeklik için bir tehdit unsuru oluşturmamaktadır. Bu anlamda hegemonik erkekliğin esas derdi kadınlara yakıştırılan her çeşit konum ve nitelikten ne kadar uzak durulduğudur" (Aydemir, 2015: 115).

Askeri kurumlar bu bağlamda toplumun güvenlik ve savunmasından kadınların ve kadınsılığın dışarıda tutulduğu yerler olarak adlandırılabilir. Diğer bir ifadeyle bu tarz kurumlarda kadınsı olan her şey dışlanıp aşağılanmaktadır. Şüphesiz kadınlara

rın dışında farklı cinsel eğilimi olan erkekler de bu kurumun dışında tutulur. Bu bakımdan militarist değerlere dayalı savaşıcılığın bütünüyle cinsiyetlendirilmiş pratikler olarak yaşandığı görülür. Askeri kurumlara kabul edilen genç heteroseksüel erkekler ise, kahraman koruyucular olarak hegemonik erkeklik değerleriyle uyum sağlayacakları “kışla” eğitiminden geçirilerek savaşa uygun hale getirilirler (Sancar, 2009: 153-5).

Askeri kurumlarda heteroseksüel erkekler “sağlam” olarak kodlanırken eşcinsel erkekler ise “çürük” olarak tanımlanırlar ve hemen kurumdan uzaklaştırılırlar. Askeriye'nin cinsiyetçi kapsama alanının dışına çıkan Ahmet ve Can da çürük olduklarını kanıtlamak için yaptıkları hazırlıklardan sonra bu kurumun yolunu tutarlar.

Buraya vardıklarında çok sayıda eşcinselin çürük raporu alabilmek için beklediği görülür. İçlerinde askeri personelden tokat yiyenler ve ağlayarak oradan uzaklaşanlar vardır. Elleri'nde fotoğrafları olanlar yani eşcinsel olduklarına dair bir kanıt bulunduranlar heyetin karşısına geçip görüntülerini gösterirken fotoğrafı olmayanlar ise sert bir muayeneye tabi tutulurlar. Bu muayene aşamasında çınlıplak soyulan insanlar muhtelif aşağılamalar eşliğinde rektal bir kontrolden geçirilirler. Biraz beledikten sonra heyet karşısına geçme sırası Ahmet ve Can'a gelir. Kapıdan içeri giren Ahmet'e sorulan ilk soru “nerelisin” olur.

Ahmet'in “Urfa” yanıtını duyan askeri personel, “bölücü değil bu alıcı” diyerek onun cinsel ve etnik kimliğiyle dalga geçer. Bu anlamda ikili bir dışlama mekanizmasıyla karşı karşıya kalan Ahmet erkekliklerinden ve kurum içi iktidarlarından güç alan bu kişiler karşısında sesini kısarak konuşur. Zira hegemonik erkeklik onun varlığını silikleştirmekte ve sembolik olarak yok ederek işlemektedir.

Kontrol sırasında oldukça rahat tavırlarıyla dikkat çeken görevliler, “erkek adam dans eder mi”, “askere gel aç aç da çıkarsın” gibi söylemlerle Ahmet'le alay etmeyi sürdürür. Bu hareketlerin

ve söylemlerin tümü bir bakıma kendi erkekliklerini Ahmet üzerinden tescillendirdikleri anlamına gelmektedir. Nihai olarak Ahmet'in getirdiği fotoğrafları inceleyen heyet çürük raporunu hazırlayarak ona teslim eder.

Ahmet'in ardından içeri giren Can da benzer bir muameleye maruz kalır. Ancak o askeri görevlilerin kendisinden beklediği fotoğraflar yerine onlara ilgisiz bir zarf verir. Muayenede başına gelecekleri bilmesine rağmen askeriye'nin istediğini yapmayarak bir tür direniş örneği sergileyen Can, Foucault'nun erkle ilgili görüşleriyle birlikte düşünülebilecek bir şekilde iktidar ilişkilerini güç ilişkileri olarak yeniden kurar ve bu ilişkinin her zaman tersine dönme ihtimali olduğunu gözler önüne serer. Zira Foucault'ya göre (2003b: 176-7) bütünüyle muzaffer olan yani tahakkümü sınırlandırılmayan bir iktidar yoktur. Yani iktidar ilişkileri kaçınılmaz olarak direnişe de yer açar. Bu iktidarın tektipleştirici, donuk ve istikrarlı olmasından ziyade sürekli ve çok biçimli mücadeleleri içermesinden ileri gelir. Burada Can da tam olarak bunu yapar ve kendisine bir direniş alanı yaratarak iktidarın tahakkümüne karşı çıkar.

### *Son Sözler*

Çoğunluğu meydana getiren ve farklılıklara tahammül etmeyen kudret, insanları birbirine benzetmeye çalışarak farklılıkları yok etmek için uğraştıkça karşısında da farklılığını yaşamak adına mücadele veren, dahası yeni ve özgül direniş yolları geliştiren bireyleri bulur. Zira Foucault'nun hatırlattığı gibi iktidarın olduğu her yerde direniş de vardır. Bu bağlamda Zenne filmi baskıcı ve otoriter yapılara karşı direniş gösteren ve bu direniş adına muhtelif yollar arayan karakterleri konu edinerek tüm iktidarların çözülebileceğine dair bir resim sunar. Bu resim, her zaman muktedir olanın bütünüyle baş aşağı edilmesini olanaklı kılmassa da kimi zaman bir hikâye kimi zamansa bir kıvılcım başkalarının yaşamlarında yeni ve özgül direnişlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlar.

Zenne, işlenen nefret suçunu sarıh bir biçimde ortaya koymamak gibi bir sorundan mustarip. Zira Ahmet Yıldız'ın ölümüne sebep olan bu nefret suçunu salt Doğu'yla ilişkilendirmek en modern yaşam alanlarında işlenen kadın, çocuk ve trans birey cinayetlerinin gözardı edilmesine neden olabilir. Erkin kendinden farklı ya da güçsüz olana karşı uyguladığı şiddet ve istismarı mekân farkı gözetmeyerek tüm diğer nefret suçlarıyla bağıntılı bir şekilde resmetmek sorunun daha etraflı bir biçimde ele alınmasını mümkün kılacaktır. Bu anlamda yalnızca meydana gelen olayın bireysel yaşam üzerindeki etkisini tespit etmekle sınırlı kalmayarak benzer nefret suçlarındaki ortaklığı da görünür kılmak gereklidir.

## Toplumsal Tahakkümün İnşası: Çoğunluk Filmiyle İlgili Düşünceler

### *Bir Çekirdek Aile Portresi*

Seren Yüce'nin yönetmenliğini yaptığı *Çoğunluk* (2010) Serdar Akar ve Özer Kızıltan gibi isimlerin yer aldığı Yeni Sinemacılar grubundan yapım desteği alarak çekilir. Aynı zamanda Seren Yüce'nin ilk uzun metraj çalışması olan film, Bartu Küçükçağlayan, Settar Tanrıöğen, Esme Madra ve Nihal Koldaş gibi isimleri bir araya getirir. Sınıfsal farklılıklar, eşitsizlik, adaletsizlik, ırkçılık ve ayrımcılık gibi meseleleri tartışmaya açan *Çoğunluk*, üst orta sınıf bir aile portresi üzerinden bütün bir toplumu tasvir etmeye çalışır.

Seren Yüce üç kişilik bir aileyi odağına alır. Baba yani Kemal karakteri, otoriter, baskıcı, para hırsıyla kamçılanmış, insanları aşağılamaktan çekinmeyen, karısı ve çocuğuyla diyalog kurmaktan uzak, muhafazakâr ve milliyetçi biridir. Karısı Nazan, yaşadığı hayattan sürekli şikâyet eden, kocası ve oğlunu duygusuz olmakla suçlayan ancak edilgen ve ataerkil düzeni kabullenici tavırlarıyla geleneksel kadın rollerini yeniden üreten ve kocasının

söylemlerinden dışarı çıkmayan bir tiptedir. Günlerini ekseriyetle mutfakta sigara içip yemek hazırlayarak geçirir.

Kemal ve Nazan'ın oğlu Mertkan ise hayatta hiçbir hayali ya da hedefi olmayan, bugüne kadar hiçbir kitap okumamış, herhangi bir konu hakkında hiçbir fikri bulunmayan, arabayla turlamak, kafayı çekmek, arkadaşlarıyla alışveriş merkezlerinde takılmak ve doyumsuzca yiyip içmek dışında özel zevki olmayan, kayıtsız bir karakterdir.

Mertkan, günlerden bir gün bir büfede çalışan Gül adlı karakterle tanışır. Bu tanışma, Mertkan'da kısa süreli de olsa bir değişim ve bocalama süreci yaratır. Diğer bir deyişle Gül sayesinde aslında ne kadar büyük bir boşlukta ve karanlıkta bulunduğu farkına varır Mertkan. Ne var ki babası kendi bildiği yöntemi yani cezalandırma pratiklerini devreye sokarak onu bu ruh halinden uzaklaştırmayı başanır.

### *Babadan Oğula İktidar*

*Çoğunluk* filminin hemen başlarında Mertkan'ın çocukluk haliyle karşılaşılır. Bu sahnelerde baba ve oğul ormanlık bir alanda yürüyüş yapmaktadır. Baba, geride kalan yorgunluktan bitap düşmüş oğluna "hadi oğlum" diye seslenir. Ancak yürümeye dermanı kalmayan Mertkan ağzını açıp tek bir söz söyleme cesareti gösteremez ve zorlansa da babasının peşinden gitmeye devam eder. Babanın önde oğlun arkada olduğu bu sahne film boyu farklı mekanlarda tekrarlanır.

Yönetmenin cami, sauna ve orman gibi birbirinden farklı mekanlardan elde ettiği bu görüntülerde Kemal mütemadiyen öndeyken Mertkan hep arkadadır. Bu anlamda söz konusu kareleri babanın ısrarla Mertkan'ı kendine benzetmeye çalıştığı şeklinde yorumlamak mümkündür. O katıksız bir izci olacaktır, inanmış bir tilmiz, bir sürdürücü, biat geleneğinin kaynağı tükenmez yakıtı... Mertkan'a kendisinin sahip olduğu dünya dışında başka bir dünya, farklı bir bakış açısı ve rol modeli yoktur. Onun gibi



Çoğunluk, Seren Yüce, 2012.

olmalı ve yalnızca onun çizdiği sınırlar dahilinde hareket etmelidir. Başka bir deyişle, o, ancak kendi özgür iradesinin çoğunluk lehine ilgası koşuluyla var olabilir.

Baba oğul ormanda yaptıkları yürüyüşün ardından eve dönerler. Evde temizlikçi kadın elektrikli süpürgeyle koridoru süpürmektedir. Kadının varlığından rahatsız olan Kemal karısına *ne işi var bunun burada* diye çıkışır. Kemal bu söylem ile birlikte üst sınıfsal ağırlığını ortaya koyarken alt sınıfa mensup insanları nesneleştiren bakışını da ilk kez fırlatmış olur. Bu bakış daha sonra yanlarında çalışan Kürt bir inşaat işçisine, bir taksiciye ve en nihayetinde de Gül'e yönelecektir. Babasının yolundan giden Mertkan da önce temizlikçi kadına eziyet olsun diye elektrikli süpürgesinin fişini çekip çıkarır. Ardından da tekme atarak kadını yere düşürür.

Seren Yüce bu tekme sahnesiyle beraber, alt sınıfları hedef alan küçümseme ve aşağılama duygusunun babadan oğula geçtiğini gösterir. Keza babanın oğluyla ilgili temel motivasyonun da böylesi bir aktarma süreci üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Ona göre Mertkan, kime nasıl davranacağını, kime eziyet

edeceğini, kimleri dışlayacağını ve kimlerle iş birliği yapacağını bilmeli ve o da bu sınıfsal genetik tutumu kendi çocuğuna aktarmalıdır. Çoğunluk filmi bu manada genç bir erkeğin büyümesiyle ilgili yegâne bir örnek üzerinden çoğunluğun nasıl inşa edildiğini gözler önüne serer (Ahıska, 2012: 223).

### *Çoğunluğu Tanımlamak*

Mertkan, Gül ile ilişkisinden dolayı ufak bir sendeleme yaşasa da nihai olarak babasının uygun gördüğü adımları bir bir atarak çoğunluğa katılacaktır. Filmde resmedilen bu çoğunluk, muhafazakarlığı milliyetçilik ve piyasa ekonomisiyle birleştiren bir anlayışa göndermede bulunur. Meltem Ahıska, burada görüntüye gelen aile üzerinden dindar ya da laik yerli ya da batıcı yaşam tarzları arasındaki farklılıklara rağmen üst orta sınıfın ve onların arzularını izleyen kalabalık orta sınıfların ekonomik çıkar sağlama ve ötekileri dışlama yönünden bir araya geldiklerini ifade eder (2012: 225). Dolayısıyla dünyaya bakış şekli ve sahip olunan inanç sistemi her ne kadar farklılık gösterse de sermaye sahipleri mevcut düzene ait dinamiklerin benimsenmesi ve korunması bakımından ortak bir noktada buluşmaktadır. Bu anlamda sahip olma, çıkar sağlama ve bunlardan hareketle toplumsal sınıf bakımından üst konumda yer alma arzusu çoğunluğu oluşturan en temel unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Filmin tasvir ettiği çoğunluk, yanında çalışan işçilerini ezen, camiye giden, polis ve iktidarın öteki aygıtlarıyla anlaşarak kimi zaman kolaylıkla suçlarını örtbas eden, militarizmi yücelten ve Gül özelinde temsil edilen etnik azınlıkları ötekileştiren bir toplumsal tabakayı işaret etmektedir. Karakaşlı burada resmedilen çoğunluğun, gücünü sayıdan değil ortak özelliklerden alan bir kesim olduğunu ifade eder. Ona göre çoğunluğu oluşturan en önemli yapı harcı da muhafazakarlıktır. Soru sormayan, karşı çıkmayan, çocuğu görmezden gelen, kadını ezen ve muktedire itaat etmekten bir an bile tereddüt etmeyen bu toplumsal yapı, iktidarın bekasının da teminatıdır (2012: 138).

Seren Yüce'nin imgeleri kullanarak tasvir ettiği gibi çoğunluk düzenin ve sabitliğin diğer bir adıdır. Her akşam aynı vestiyerin önünde aynı şekilde çıkarılan ayakkabılar, hiçbir diyaloga girilmeden otomatça yenilen yemekler, televizyonun önünde sessizce oturan kalabalıklardır çoğunluk. Ya da farklı olanın dışlandığı griye boyanmış bir tuval...

### Ayrık Otu

Mertkan'da kısa süreli de olsa bir değişime sebep olan Gül ise bir yandan Marmara Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'ndeki eğitimine devam eden diğer yandan da büfede garsonluk yaparak geçimini sağlayan bir karakterdir. Zor şartlarda yaşadığı Kuştepe'deki evinde ailesinden şiddet gören küçük bir kız çocuğuna da yardımcı olmaktadır. Mertkan'ın aksine hayata dair fikirleri olan ve yaşama tüm gücüyle tutunmaya çalışan Gül, kendisini memleketeye geri götürme derdinde olan ailesine de karşı gelmekte, kendi ayakları üzerinde durmak için direniş göstermektedir. Bu bakımdan ekonomik yoksunlukla birlikte baskıcı ailesiyle de mücadele etmek durumunda kalan Gül, kendisine destek verecek kişi olarak çalıştığı büfede tanıştığı Mertkan'ı seçer. Mertkan, Gül ile mutludur ancak babası bu birlikteliğe karşı çıkar. İlk iş olarak kızın nereli olduğunu öğrenmeye çalışan Kemal, Gül'ün Vanlı olduğunu öğrenir öğrenmez Mertkan'dan kızı "defetmesini" ister. Bir süre sonra ilişkinin devam ettiğini öğrenen Kemal, film boyunca ilk kez oğlunu yanına alarak ona nasihat vermeye başlar:

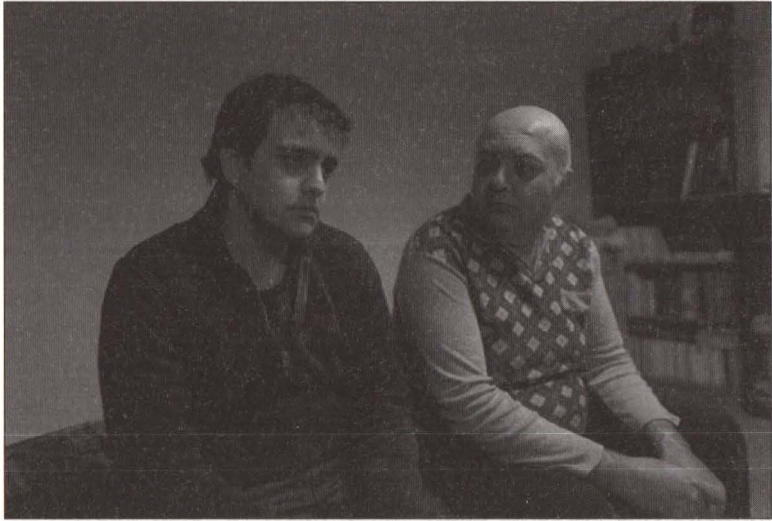
*"... Bak oğlum sen artık daha ciddi kararlar daha büyük sorumluluklar alacak yaşa geldin. Yarın, öbür gün askere gideceksin. Sonra gelecek evleneceksin. İşinin başına geçeceksin. O yüzden takıldığın adamlara dikkat etmelisin. Onları çok dikkatli seçmen lazım. Sen kendin gibilerle olmaya bak. Hepimiz elhamdülillah Müslümanız. Türküz. Ailemize yakışır kişilerle beraber olman lazım. Tabii gezeceksin tozacaksın; etrafa ha-*

*vanı da atacaksın. Ama takıldığın adamlara dikkat edeceksin. Bak ben her gün sizin için vatan için en şereflişi hep daha fazlası için çalışıyorum. Sen de yarın karın için, çocuğun için çalışacaksın. Ama takıldığın adamlara da dikkat edeceksin. Kimle yatıp kalktığına dikkat edeceksin ki birbirimizi üzmeylem. Bu gibi tipler vatani bölme derdindedir.<sup>28</sup> Bunlarla beraber olmak hepimize zarar verir...”*

Kemal’in Mertkan’ı alarak ona nasihatlerde bulunduğu bu sahne, filmin başından beri Mertkan’a mesafeli duran Kemal’in oğluna yakınlık gösterdiği ilk andır. Ancak bu ilk anda dahi çocuğu istediği gibi yönlendirmeye çalışan baba, oğlunun hizaya girebilmesi için aklına gelen her şeyi sıralayıp durur. Söylemleri adeta bu sahneye kadarki görüntülerin bir tür özeti gibidir. Açıkça “bana benzemelisin, senin için belirlediğim güzergâh dışında başka hiçbir yola sapmamalısın” demektedir Kemal. Mertkan babasının kendisi için tasarladığı bu hayatta yalnızca onun uygun gördüğü insanlarla beraber olacak ve onun istediği düzeni devam ettirecektir. Kemal’in bölücü olarak etiketlediği Gül ise elbette ki oğlu için çizdiği çemberin dışında kalmaktadır. “Gül, Kemal için hem etnik hem de sınıfsal bir korku nesnesidir” (Thwaites, 2012: 170).

Kemal’in Mertkan ve Gül ilişkisine yönelik temel itiraz noktası, Gül’ün Kürt etnik kimliğine sahip bir kadın oluşudur. Gül, onun gözünde ülkeye nifak tohumları serpen ayrılıkçı bir hareketin kendi evinin içine kadar girmiş ayrık otsu bir tezahürü gibidir. Kemal’e göre Mertkan Gül’den ziyade kendi gibi çoğunluğun için-

(28) Kemal, etnik kimliği dışında hiçbir bilgiye vakıf olmadığı Gül hakkında rahatlıkla bölücü yakıştırmaları yapar. Ona göre Gül, vatani bölmeyi kendine dert edinen “bu gibi tipler”dendir. Keza Mertkan’ın arkadaşı da Gül ile ilgili benzer dışlayıcı söylemlerde bulunarak onu “leş karı, çingene ve komünist” olarak nitelendirir. “Gül gibilerin hepsi birbirine benzemektedir ve bu tarz kadınlarla uzun süreli bir ilişki yaşamaya gerek yoktur”. Bu anlamda Kemal’in ve Mertkan’ın arkadaşının söylemlerinin paralellik göstermesi, çoğunluğun dışlayıcı kategorizasyonlarının ne kadar temelsizce ve kolaylıkla oluşturulabildiğinin göstergesi gibidir.



Çoğunluk, Seren Yüce, 2012.

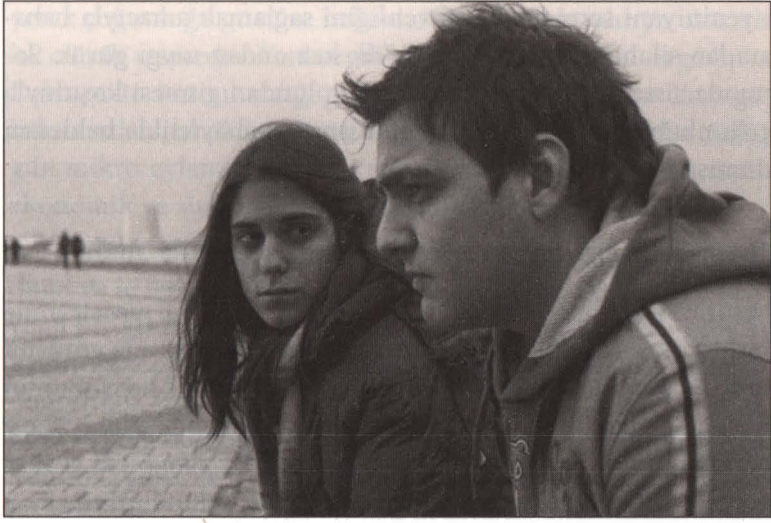
den biriyle beraber olmalı ve evlerinde de çoğunluğun ideolojisine uygun bireyler yetiştirmelidir.

Aile kurumunun işlevleriyle ilgili olarak Kafka metinlerine dikkat çeken Ulus Baker, bu yapıtlarda ailenin ve babaya ait sembollerin tüm bürokratik aygıtlara göbekten bağlı olduğunu ifade eder. Baker'in altını çizdiği gibi "bir babanın oğluna verdiği her buyrukta binlerce ölüm hükmü saklıdır" (2011: 154). Burada Kemal de tam olarak bunu yapar ve oğlunun olası farklı yönetimleriyle düşüncelerinin önüne geçerek onu çoğunluğa entegre etmeye çalışır. Zira çoğunluğu oluşturan şey farklılıklar değil yok edilmiş farklılıklardan arta kalan benzerliklerdir. Gül konusunda annenin yaklaşımı Kemal'e göre biraz farklılık gösterir. Zira anne öncelikli olarak Gül'ün etnik kimliğiyle değil ailesinin statüsüyle ilgilenir. Belki de içinde bulunduğu mutsuz evliliği sırf statü kaybetmemek uğruna devam ettiren kadın, Gül konusunda "babın birlikte olmanı istemiyorsa vardır bir bildiği" diyerek babanın konumunu ve iktidarını yeniden üreten söylemsel düzeneğe dahil olur. "Bu açıdan babayla suç ortaklığı içinde şe-

killenen anne karakteri, yaşamakta olduğu hayatla ilgili tüm şikayetlerine rağmen iktidarın buyruğunu sağlama alan en önemli etkidir. İktidarın bir tür zorbalık görünümünün dışına çıkarak hegemonik bir dünya yaratabilmesi Nazan gibi kadınların fedakârlığı sayesinde gerçekleşir” (Ahıska, 2012: 229).

Gerek annenin gerekse babanın ortaya koyduğu bu tasnif eden ve sınırlayan söylemler bir arada düşünüldüğünde; *Çoğunluk* filminin aile kurumunu, bireyi düzene uyduran ve disipline eden kurumlardan biri olarak tasvir ettiği söylenebilir. Filmin en baştan beri geliştirdiği bu tutum da Foucault’nun disiplinci kurumlarla ilgili görüşleriyle paralellik içerisindedir (2000). Zira insanların biçimlendiği ve törpülendiği ilk yer aile kurumudur. Aileden sonra okul ve kışla gibi kurumlar da bu biçimlendirme sürecine dahil olarak kişiyi var olan düzene eklemlemeye çalışır.

Foucault, kadın-erkek, öğretmen-öğrenci, doktor-hasta, patron-işçi veya bilen-bilmeyen arasında yaşanan iktidar ilişkilerini hükümler olan büyük iktidarın bir yansıması olarak görmez; bunun yerine, bu iktidar ilişkilerini büyük iktidarın köklerini saldırdığı bir toprak, onun işlev görmesini mümkün kılan koşullar olarak yorumlar. Bir başka deyişle tabanda var olan küçük iktidar ilişkileri büyük iktidarın iyi bir şekilde işleyebilmesini sağlar. Yani her bireyin etrafında onu ebeveynlerine, öğretmenlerine, işverenine bağlayan tüm iktidar ilişkileri demeti olmadan devlet iktidarı mümkün olmaz. Örneğin en basitinden devlet, diğer tüm iktidar ilişkileri olmaksızın askerlik görevini dayatamaz. Bu anlamda devlet, insanları kuşatan yerel ve bireysel tüm taktikleri kullanarak büyük bir strateji ortaya çıkarır (2003a: 110; 176). *Çoğunluk* filmi bu bağlamda aile içinde üretilen söylemlerin devletin bekasıyla nasıl ilişkilendirildiğini gözler önüne sermektedir. Bilhassa Kemal’in Mertkan’ı karşısına alarak nasihatlerde bulunduğu sahne bu açıdan önemlidir. Oğlunu hizaya sokmak adına kimlerle ne şekilde ilişkiler kurması gerektiğini anlatan baba, Mertkan’a sırasıyla “askere gideceksin, evleneceksin, işi-



Çoğunluk, Seren Yüce, 2012.

nin başına geçeceksin ve kendisi gibi vatan için, hep daha fazlası için çalışacaksın” der. Askerlik, evlilik, işyeri ve veraset rejiminin düzen algısına sabitlenişi bu şekilde izleyenin bakışına sunulur.

Baba tarafından verilen nasihatın bu dört sac ayağı, adeta çoğunlukçu düzenin var oluşunun da temel ön koşulları gibidir. Nihai olarak Mertkan’ın vatanı bölme derdinde olan “Gül gibi tiplerden” uzak durması gerekir. Zira Kemal’in oğlu ve ailesi için uygun görmediği Gül vatan için de uygun değildir.

Kemal, filmin son bölümlerinde kendisini toparlaması için Mertkan’ı uzaktaki bir şantiyede görevlendirir. Gittiği şantiyede çalışan işçilerle vakit geçirmeye başlayan Mertkan, bir süre sonra işçilerden beraber yemek yeme teklifi alınca adeta deliye döner. Sinirli bir şekilde yemek yemekte olan işçilerin yanına gelen Mertkan yok yere işçinin birine hakaret eder. Bu şekilde işçilere kendi üst konumunu hatırlatan Mertkan aynı zamanda babasının kendisi için tahsis ettiği ayrıcalıklı bölgeye de yeniden dahil olur. Hatta filmin sonunda hem kendi güvenliğini hem de şan-

tiyenin yani sermayenin güvenliğini sağlamak amacıyla babasından silah isteyince belki de ilk kez ondan saygı görür. Sonunda sistem Mertkan'ı babasının yolundan gitmesi koşuluyla çoğunluğun ortak yazgısıyla buluşturmuş, böylelikle beklenen dönüşüm tamamlanmıştır.

### *İssızlığın Ortasında*

Maurice Duverger erk mefhumunun tanımlanması meselesinde birbirleriyle sürekli olarak çatışma halinde olan iki ana görüşün ortaya çıktığını ifade eder. Bunlardan ilki, iktidar nosyonunun belli bir düzeni, birliği ve uzlaşmayı tesis edebilmek adına ortaya çıktığı fikridir. Bunun tam karşı kutbunda yer alan öteki görüşe göre iktidar olgusu, yalnızca azınlığın elinde bulundurduğu kaynakları koruma çabasından ileri gelmektedir. İktidarı elinde tutan bu azınlık, kurduğu baskı ve hukuk aygıtları yardımıyla kendi yararına sömürdüğü çoğunluğu tahakküm altında tutar. Çoğunluk ise eline geçen her fırsatta bu tahakkümden kurtulmaya çalışır (1995: 211).

Duverger'in ortaya koyduğu bu görüşlerden hareketle Çoğunluk filminde ele alınan azınlık kavramı, gücü ve imkânları elinde bulunduran tebaayı temsil ederken, çoğunluk ise iktidar edimlerine tabi olan zümreyi imlemektedir. Yani azınlık nicel bakımdan az olan iken güç bakımından çok olan'dır. Bu anlamda çoğunluk ve azınlık kavramlarını salt rakamlar üzerinden düşünmemek gerekir. Zira Deleuze'ün (2006: 69) belirttiği gibi çoğunluk yalnızca sayısal anlamda bir üstünlük fikrinden oluşmaz. Sözgelimi Avrupalı heteroseksüel beyaz bir erkek, bizzat o an bulunulan mekânda nicel bakımdan azınlıkta olsa dahi, yine de çoğunluğu teşkil eden bir statik, temel bir sabit olarak kabul edilir. İktidar, ideolojisini onun konumu üzerinden yayarak işleyişini sürdürür.

Sınıfsal tahakküm, ayrımcılık ve ötekileştirme gibi meseleleri odağına alan Çoğunluk filmi benzer bir yaklaşımı benimse-

yerek çoğunluğu gücü ve imkânları elinde bulunduran bir azınlık olarak resmeder. Yani azınlık burada da tıpkı Duverger'in ve Deleuze'ün öne çıkardığı gibi nicel bakımdan *az olan* iken güç bakımından *çok olandır*. Yine Seren Yüce'nin filmde altını çizdiği gibi mikro eylemler giderek toplumun geneline yayılan etnik, ekonomik ve siyasi tahakküm biçimlerine dönüşmektedir.

Toplum, en klasik tabirle kültürel farklılıkların bir arada olduğu ve iç içe geçtiği bir yapılanma biçimidir. İktidar, merkeziyetçi bir gücü elinde tutabilmek adına bu farklılıkları ortadan kaldırmaya çalışarak devletsel bir bütünlük kurmayı amaçlar. Bu doğrultuda inşa edilen devlet yapılanması, çoğunluk ve tahakküm altında tutulan gruplardan meydana gelir. Çoğunluk etnik, kültürel, dilsel ve dinsel bir merkez olarak konumlandırılırken, bu özellikleri sağlamayan gruplar dışarı itilir, marjinalleştirilir ve asimile edilmeye çalışılır. Buradaki hedef, farklılıkların asimile edilmesi ve yanılısal bütünlüğün gerçeğe dönüştürülmesidir (Çoban, 2013: 49). Bu anlamda yine Çoğunluk filminde görüldüğü gibi iktidar etnik, kültürel ve dinsel bir merkez olarak konumlandığı sınıfsal yapı üzerinden faaliyetlerini sürdürürken bu özelliklere sahip olmayan kesimler ise ötekileştirilerek toplum dışına itilir. Yalnız filmdeki bu dışlama işlemi doğrudan devletin baskı araçları yoluyla değil bizzat temel bir sabit olarak işlev gören çoğunluk tarafından gerçekleştirilir.

Çoğunluk filmi, aynı zamanda aile kurumundan siyasi iktidara uzanan hattı da görünür kılar. Seren Yüce bu ilk uzun metrajlı çalışmasında Baker'in (2011: 148) Kafka metinlerinden söz ederken belirttiği gibi "aile" makinesinin "devlet" makinesiyle, bürokratik aygıtla eş-uzamlı bir mekana ve zamana taşınmasına benzer bir tablo ortaya çıkarır. Yönetmen kurduğu göstergeler rejimiyle hiyerarşinin, dışlamanın ve farklılıkları horgörmenin toplumun çekirdeği olan aile kurumunda ne şekilde yeniden üretildiğini sarıh bir şekilde gözler önüne serer. Çoğunluk filmi bu yönüyle, Althusser'in kapitalist toplumda aile kurumunun devletin ideolojik bir aygıtı olduğuna yönelik saptamasını da ek-

siksizce doğrulamaktadır. Benzer şekilde Foucault'nun aile kurumuyla ilgili düşünceleri de bir anlamda Çoğunluk filmi üzerinden görsel bir karşılık bulur. Film her ne kadar söz konusu üretimin merkezine iktidar konumuyla özdeşleşen baba figürünü yerleştirse de iktidarı durmadan besleyen "suskunluklar" da dikkat çeker.

## **Zerre: Umuda Yer Yok**

### ***Konvansiyonel Sinema ve Kadın***

Ana akım sinema, tıpkı öteki medya unsurları gibi, kitlelerin bilincinin kontrol edilmesine destek olmaktadır. İktidarın talimatlarını normalleştirerek yaygınlaştırılması yoluna giden ana akım sinema filmleri egemen sistemin bekasını sürdürebilmesi adına önemli bir işlev görür. Başka bir deyişle hakim ekonomik yapıların işleyişine uygun, muhalif bakış açılarının oluşumunun önüne geçen, hep birbirine benzeyen öyküler anlatır ana akım sinema. "Kameranın gerçekte yakaladığı şey, egemen ideolojinin doğal dünyasıdır" (Johnston, 2008: 289). Tül Akbal Süalp, konvansiyonel sinemanın, toplumsal birliği sağlayabilecek dünya algısını yeniden ve yeniden üreten, herkes adına konuşan bir sinema biçimi olduğunu ifade eder. Sualp'e göre bu tarz bir sinemacılık anlayışı, iyi bir vatandaş nasıl olunur, iyi bir eş, iyi bir baba ve elbette iyi bir anne olabilmenin koşulları nelerdir, kimler kötüdür, hatta kötü kadının belirleyici özellikleri nelerdir kabilinden sorulara yanıtlar vermektedir (2011: 116-7)

Cinsel eşitsizliğin hakim olduğu bir dünyada, sinema da eril iktidarı pekiştirici bir kuvvet olarak işlev görmektedir. Diğer bir ifadeyle dışarıda doğal bir gerçeklik olarak sunulan ataerkil yapıyı sinema da onaylayarak yeniden üretir ve bu doğrultuda kadınlara yalnızca baskın ideoloji tarafından uygun görülen birtakım roller verilir. Bunlar kimi zaman özverili bir anne kimi zaman sadık bir eş veya sevgili kimi zamansa yardımsever bir kız kardeş gibi aşırıya kaçmayan, kafa karışıklığı yaratmayacak,

basamaklıp tipleridir. Claire Johnston'a göre (2008: 283) sinema tarihinde erkek rollerindeki çeşitliliğin kadın rollerinden çok daha fazla olması cinsiyetçi ideoloji sebebiyledir. Bu cinsiyetçi ideoloji, erkeği tarih içerisinde konumlandırırken kadını ise tarih dışı, ebedi ve değişmez bir varlık olarak konumlandırmıştır.

1960'lı yılların sonlarından itibaren gelişen feminist politikalar ve teorileri temel alan feminist film kuramı, hakim toplumsal yapının sinematik izdüşümlerini masaya yatırır. Feminist kurama göre kadınlar filmlerde merkezi bir unsur olarak yer alırlar. Ancak pek çok konvansiyonel sinema örneğinde temel özne, yani eyleyici karakter erkekken; kadın varlığı ise yalnızca imgesel bir düzeyde kalmaktadır (Timisi, 2011: 157-8).

Ana akım sinema filmlerindeki kadınlar, ekseriyetle kariyer ve aşk ya da kariyer ve evlilik temaları dahilinde çizilirler. Bağımsız bir şekilde resmedilen kadınlar ise *Aşk Yolcuları* (Now Voyager, Irving Rapper, 1942), *Fahişe* (Klute, Alan J. Pakula, 1971) ve *Alice Artık Burada Oturmuyor* (Alice Doesn't Live Here Anymore, Martin Scorsese, 1974) gibi filmlerde görüldüğü üzere mütemadiyen evcilleştirilmiştir. Muhafazakâr bir bakış açısı doğrultusunda çekilen filmlerde, ev'e büyük bir önem verilir ve belki de kadınlar için ondan öte bir anlam olmadığı ileri sürülür. Kadın karakterden beklenen şeyler öncelikle bir yuvaya sahip olması, erkeğine bağlı kalması, ataerkil yapıya sadık kalarak çocuklarını büyütmesi ve evle ilgili işleri halletmesidir. Kadının konvansiyonel sunumunda, karşılaşılan olaylar ve diyaloglar çoğunlukla ev içlerinde, mahrem alanlarda gerçekleşmektedir. Mekanlar sıklıkla, ailesel sınırları ortaya koyacak şekilde kapatılmıştır. Dahası kamera çerçevelmeleri, kadını tek başına değil, ilişkilere bağımlı olarak resmeder (Ryan ve Kellner, 2010: 220-1).

Laura Mulvey bir temsil şekli olarak gördüğü sinemanın, yalnızca etrafı sarıp sarmalayan nesnel gerçeklik veya bilince ait olmadığını ifade eder. Mulvey'e göre sinema aynı zamanda başat

ideoloji ve eril iktidar tarafından biçimlendirilen bilinçdışından da izler taşımaktadır. Mulvey, söz konusu patriarkal bilinçdışının serimlenmesiyle beraber penis sahibi olmayan kadınların erkeklerde hadım edilmeye dair bir korku uyandırdığını öne sürer. Mulvey'in altını çizdiği üzere ana akım sinemaya yansıyan kadın karakterler ya suçlu gösterilerek değersizleştirilmekte ya da birer fetiş objesine dönüştürülmektedir. Başka bir deyişle kadın, anlamsal üretimin bir parçası olmaktan ziyade eril bakışın yöneldiği bir teşhir unsuru olarak öne çıkmaktadır (Mulvey, 2010: 214-8).

Kadınların ekseriyetle bir tehdit unsuru olarak görüldüğünü belirten Mulvey, eril iktidarın sinema üzerindeki etkisini psikanalizi kullanarak açıklamaya çalışır. Bahsedildiği gibi kadının fallusu yoktur ve iğdiş edilmiştir. Freudyen kuram bundan dolayı kadının eksik ve değersiz olarak görüldüğünü ileri sürer. Sinemaya yansıyan kadın karakterler ise söz konusu eksik nedeniyle güçsüz, zayıf ve pasif olarak resmedilirler (Öğüt, 2009: 206). Benzer şekilde Ryan ve Kellner da kadınların sınır ihlalcileri olarak görüldüğünü ifade ederler. Zira kadınlar, erkeklerin toplumsal iktidarlarının bekası adına muhafaza etmek durumunda oldukları meşruiyet ve uygunluk düzenini tehdit ederler. Bu anlamda kadın karakterlerin cinsel fetiş nesnesine indirgenmesi, erkeklerin, narsistik psikoseksüel bütünlüklerinin zarar görmemesi için reddetmeye çalıştıkları, kadının farklı cinselliğinden, yani fallusun eksikliğinden kaynaklanan tehditkâr bir cinsel gücün varlığı nedeniyledir" (2010: 219). Konvansiyonel sinema işte tam olarak böylesi bir izanı benimseyip kadınların olası bağımsız yaşama taleplerini ve karşı çıkışlarını bastırma yoluna gider. Ana akım sinema filmlerinde kadınların en mutlu oldukları yerin yalnızca ev ve aile olduğu sürekli bir biçimde vurgulanır. *Çılgın Kalabalıktan Uzak* (Far From The Madding Crowd, Thomas Vinterberg, 2015), *Arkadaştan Öte* (Friends For Benefits, Will Gluck, 2011) ve *Özel Bir Kadın* (Pretty Woman, Gary Marshall, 1990) gibi pek çok film bize bu tutuma dair örnekler sunar.

## Karşı Çıkış Denemelerine Dair

Ana akım sinema filmlerinde izleyici, erkek karakterle özdeşleşerek bakışını ona, yani vekiline teslim eder. Böylelikle erkek karakterin olayları denetleyici gücü ile erotik bakış bir araya gelir ve iktidar sahibi olma duygusu perdeden izleyiciye geçer (Öğüt, 2009: 209). Laura Mulvey'in belirttiği gibi ana akım sinema filmlerine erkek etkin bir konumda yer alırken bakışın nesnesi olarak sunulan kadın karakter ise edilgen bir konumda yer almaktadır. Başka bir deyişle olayların gidişatının yegane belirleyicisi erkek karakter iken kadın karakter ise yalnızca eyleyicinin edimlerini seyreden, kimi zaman yardımlarda bulunan ancak çoğunlukla erkekten yardım bekleyen bir tiplere olarak belirmektedir.

Claire Johnston, bu şekilde işleyen konvansiyonel sinemayı bütünüyle görmezden gelmeye karşı çıkarak egemen sinema pratikleri içerisinde yer almış Dorothy Arzner ve Ida Lupino gibi kadın yönetmenlerin filmlerini mercek altına alır. Arzner'in son dönem filmlerinden biri olan 1940 yapımı *Dance, Girl, Dance*'a odaklanan Johnston, filmdeki bir sahnenin özellikle üzerinde durur. Bu sahnede hayatını erkekler için dans ederek kazanan Judy adlı kadın, yaptığı gösterilerin birinde kızgınlıkla izleyicisine döner ve kendisinin onları nasıl gördüğünü anlatmaya başlar. Judy'nin ortaya koyduğu bu hareketle birlikte, tek yönlü sürecin yani erkek egemen bakışın kırılması gerçekleşir. Johnston'a göre Arzner bu sahneyle birlikte seyirlik kadın kavramına meydan okumaktadır. Johnston, ayrıca Ida Lupino'nun da ilk yönetmenlik deneyimi olan *Not Wanted* (1949)'da erkek egemen sinema pratiklerinin dışında birtakım işlere imza attığını ifade eder (2008: 290-1). Elmer Clifton tarafından çekilmesi öngörülen bu film, Clifton'ın kalp krizi geçirmesi nedeniyle Lupino'ya kalır. Ortak yapımcı ve yazar olarak filmde yer alan Lupino, böylece ilk kez yönetmenlik koltuğuna oturur ancak film jeneriğinde yönetmen olarak isminin geçmesini istemez. Söz konusu

filmin final sahnesi, güçlü bir erkek karakter yerine kızın arkasından koştuktan yorgun düşmüş bir adamı görüntüye getirir. Bu sahnede Sally adlı başkarakterin intihar etmesini önleyen adam uzun bir süre boyunca kadının peşinde koşar ve çok yorulduğu bir anda artık pes ederek kendini yere bırakır. Yerde yatan adamın haykırışlarını duyan Sally ise geri döner ve adamı yerden kaldırır. Ida Lupino, *Not Wanted*'daki bu sahne üzerinden daha güçlü ve kararlı bir kadın karakter çizerken mutlu son nosyonuna dair farklı bir yorumlama da gerçekleştirir.

Dance, Girl, Dance ve *Not Wanted* adlı Amerikan stüdyo sistemi içerisinde gerçekleştirilen bu iki filmin, erkek egemen söyleme ve sinema diline karşı çıkan sahnelerle sahip olduğu ve klasik sinema şablonlarının dışında yer alan kadın karakterlere imza attığı söylenebilir. Yine Karin Kay'ın özellikle üzerinde durduğu *Damgalı Kadın* (*Marked Woman*, Llyod Bacon, 1937) adlı film de yaratılan kadın karakterler bakımından Hollywood menseli en ilerici filmlerden biri olarak nitelendirilebilir. Kay, söz konusu filmin, 1930'lu yıllardaki cinsel temaları ele alan yapımların tümünü birden aştığını dile getirir. Kay'ın vurguladığı bu film, en kestirme anlatımla buhran dönemindeki ekonomik yoksunluklar nedeniyle fahişelik yapmak durumunda kalan bir grup kadının hikayesini anlatır. Oldukça gerçekçi bir olay örgüsüne yer veren film, kadınları yüceltmeye veya iyi ve kötü kalpli gibi ayrıştırmalar yapmaya çalışmaz. O daha ziyade, klasik filmlerdeki düşmüş, güvensiz fahişe tiplerinin aksine onurlu davranışlar sergileyen, kendinden emin ve güçlü kadın portreleri sunar. Alışlagelmiş stereotipleri ve beklentileri yıkan *Damgalı Kadın*, evlilik ve aşkla birlikte ortaya çıkan *kurtuluş*'a da yer vermez (2008: 252).

Ana akım dışında kalan kimi isimlerden de özgün kadın tiplerleri gelir. Bu anlamda sözgelimi Jean Luc Godard'ın yönettiği *Hayatını Yaşamak* (*Vivre sa vie*, 1962) filmi üzerinde durulması gereken örneklerden sadece biridir. Godard adı geçen filmde fahişelik yapmak zorunda kalan bir kadının öyküsünü anlatır.

Nana isimli bu kadın başka bir çıkış yolu bulmaya çalışsa da karşılaştığı olaylar ve kişiler onu fahişe olmaya sürükler. Godard Nana karakteri üzerinden toplumsal açmazları serimlemenin özgün bir yolunu bulur. Yine konvansiyonel imgeler dışında duran bir sinemacıyı gündeme getiren Hande Öğüt de Chantal Akerman'ın çektiği *Yarın Taşınıyoruz* (Demain on déménage, 2004) ve *Saute Ma Ville* (kısa film, 1968) isimli filmlerini anarak yönetmenin sinemasına dair muhtelif saptamalarda bulunur. Öğüt'e göre (2009: 202-3) Akerman, mutfak ve evin kullanımı bakımından burjuvazi anlayışı yıkmaktadır. Zira her iki mekan da genel düzen anlayışından uzak görünmekle birlikte buralarda ortaya çıkan karakterler ise onlardan beklenen vazifeleri yerine getirmezler. Öğüt, Akerman'ın eril toplumsallaşmaya ait örüntüleri yapıbozumuna uğrattığını belirtir. Onun filmlerinde yer alan karakterlerin bağlamsal ve ilişkisel bağımlılıkları yoktur. Kamera, klasik sinemadaki gibi kadın karakterleri birer fetiş nesnesine dönüştürmez. Ya da yine ana akım imgelerde görüldüğü gibi başına buyruk kadınların evcilleştirilmesine rastlanılmaz.

### *Türkiye Sinemasındaki Kadınlar Üzerine*

Hollywood sinemasına benzer şekilde Yeşilçam filmleri de aileyi önemli bir toplumsal kurum olarak öne çıkarır. Bu doğrultuda Yeşilçam filmlerinde karşımıza çıkan genç karakterler aile kurmaları yönünde özendirilir. Düzenin göstergesi, büyük bir oranda ailedeki birlik ve beraberlikle ilişkilendirilir. Yeşilçam filmlerinde yer alan tipler, ailevi düzenlerinin bozulmaması için mücadele gösterirler. Bu mücadele, çoğunlukla filmin öyküsel uzamından da destek görür ve "temiz ilişkiler" yüceltilerek seyircilerin bakışına sunulur (Abisel, 1994: 73).

Yeşilçam filmlerinde dışarıdaki dünyanın erkek egemen kodlarını yeniden üreten bir yapı söz konusudur. Bu anlamda patriarkal düzeni yeniden inşa eden Yeşilçam filmleri ekseriyetle basmakalıp kadın tasvirlerine yer verir. Ailesine bağlı, hizmet

eden, çalışan, kendi istek ve arzularından vazgeçmiş, sadakat duygusu yüksek, kolaylıkla affeden, yardıma muhtaç, kendi geleceğine karar verme kudretinden yoksun ve tek hedefi evlenerek yuva kurmak olan tiplerdir bunlar. Kadın-erkek kutupsallığını yeniden üreten bu tarz filmler, erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünü de doğal bir durum olarak sunar. Yine pek çok Yeşilçam filminde kadının eril bakışın arzu nesnesine dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Türkiye’de 1980’li yıllara kadar çekilen birçok filmde kadın karakterlerin görünümüne dair benzer yaklaşımlar benimsenir ve yine aynı tarzda kadın karakterlerin yaratımına devam edilir. 1980’li yıllara gelindiğindeyse bir grup öncü yönetmenin başını çektiği *kadın filmleri* adıyla anılan bir dönem yaşanır. Feminist hareketin etkisiyle ev içi şiddet, cinsel taciz ve kürtaj hakkı gibi daha evvel toplumda açıkça tartışılmayan meseleler kamusal alanda daha fazla konuşulmaya başlayınca başta Atıf Yılmaz olmak üzere Feyzi Tuna, Süreyya Duru, Şerif Gören, Engin Ayça ve İrfan Tözüm gibi yönetmenler kadın kahramanlara odaklanan filmler çekerler. Bu yönetmenler arasında yer alan Atıf Yılmaz, *Mine* (1982), *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Dağınık Yatak* (1984), *Dul Bir Kadın* (1985), *Asiye Nasıl Kurtulur?* (1986), *Aaahh Belinda* (1986), *Kadının Adı Yok* (1987) ve *Adı Vasfiye* (1985) gibi eril tahakkümü ve baskın cinsiyet normlarını eleştiren bir dizi filme imza atar. Yine Feyzi Tuna’nın çektiği *Bir Kadın Bir Hayat* (1985), Süreyya Duru’nun yönetmenlik yaptığı *Fatmagül’ün Suçu Ne?* (1986), İrfan Tözüm’ün kamera arkasına geçtiği *Rumuz Goncagül* (1987) ve Şeref Gören’in imzasını taşıyan *Derman* (1983) gibi yapımlar kadın filmleri arasında gösterilebilir.

Kolaylıkla anlaşılabileceği üzere kadın öykülerine odaklanan bu tarz filmler farklı kesimlerden kadınların gündelik hayat pratikleri içerisinde karşılaştıkları ayrımcılık, güçsüzlük ve şiddet gibi toplumsal sorunları perdeye yansıtmaktadır. Asuman Suner’in ifade ettiği gibi bilhassa Atıf Yılmaz’ın yönettiği filmlerde

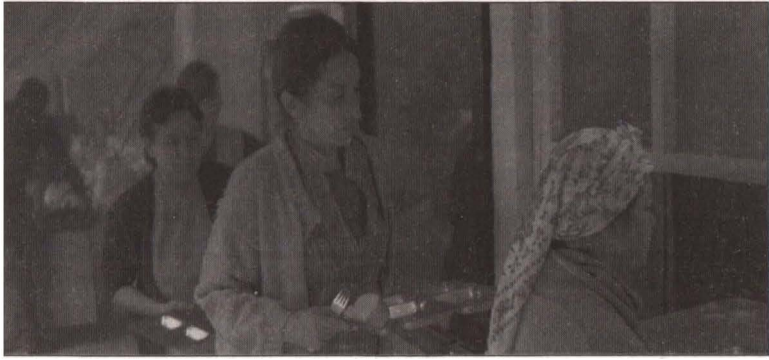
anlatımın büyük bir oranda kadın karakterlerin geçirdiği bilinçlenme, bağımsızlaşma, kendi bedeninin ve hayatının kontrolünü eline alma süreci etrafında şekillendiği söylenebilir. Bununla beraber Yeşilçam sinemasının düşkünlük ve günahla özdeşleştirerek yalnızca *kötü kadınlarla* ilişkilendirdiği cinsel arzular, kadın filmlerinde sıradan kadınların gündelik yaşam deneyimlerinden biri haline gelir (2015: 294-5).

### *Umutsuz Bir Dünyaya Umut Dolu Bir Kadın Tasviri*

1990'lı ve 2000'li yıllar Türkiye sinemasında Yeşilçam kadınlarını hatırlatan basmakalıp karakterler çizilmeye devam edilir. Ancak özellikle 2000 sonrası Türkiye sinemasında *Geriye Kalan* (2012), *Nefesim Kesilene Kadar* (2015), *İki Genç Kız* (2008) ve *Kuzu* (2014) gibi filmlerde hakim yapının dışına çıkan kadın karakterlere yer verildiği söylenebilir.

Erdem Tepegöz'ün yönettiği 2012 yapımı *Zerre* de bu filmlerden biridir. Yönetmenin aynı zamanda ilk uzun metraj çalışması olan *Zerre*, kentsel dönüşüm projesiyle gündeme gelen ve ağırlıklı yoksul insanların yaşadığı Tarlabası semtinde geçer. Jale Arıkan, Rüshan Çalışkur, Özay Fecht, Remzi Pamukçu ve Dilay Demirok gibi oyuncuların yer aldığı film, kentin kültürel ve sosyal alanları içerisinde kendilerine yer bulamayan insanların dünyasını anlatır.

Tepegöz, öncelikle işçi, sokak çocuğu, evsiz ve göçmen gibi toplumsal tipleri görüntüye getirerek kentsel yoksulluğa dair genel bir tablo ortaya koyar. Hemen ardından da Zeynep ve ailesine odaklanır. Ancak bu odaklanma mikro bir düzeyden başlayıp makro seviyeye ulaşarak genel bir toplumsal tasvir ortaya çıkarır. Yönetmen bu tavrı benimseyerek anlattığı hikâyenin biricik olmadığına ve farklı mekanlarda da benzer yaşam mücadelelerinin sürdürüldüğüne dikkat çeker. Nitekim film boyunca bu yargıyı destekler nitelikteki pek çok imgeye rastlarız.



*Zerre*, Erdem Tepegöz, 2012.

Filmin başkarakteri Zeynep, evvela bir konfeksiyon atölyesinde çalışırken perdeye yansır. Yemek arasında birkaç kadının işten çıkarmalara karşı grev yapacağını öğrenen Zeynep az sonra çalıştığı makinenin başından zorla alınarak işten çıkarılır. Üstelik henüz parasını da alamamıştır. İşten çıkarıldıktan sonra sokaklarda çaresiz ve bitkin bir şekilde dolaşan Zeynep, annesi ve engelli kızıyla beraber yaşadığı Tarlabası'ndaki evine gelir. Kendisiyle beraber kızının ve annesinin de geçimini sağlayan Zeynep, her sala okunduğunda cenazenin kaldırıldığı camiye koşarak burada bulunan insanlara lavanta kokulu küçük bohçalardan satmaya çalışır. Birilerinin ölümü onun için küçük bir umut ışığına dönüşmektedir.

Erdem Tepegöz filmdeki bu sahneler aracılığıyla Zeynep'i sonuna kadar mücadele eden, güçlü bir karakter olarak tasvir eder. Kimi zaman içinden çıkılmaz işler vardır karşısında kimi zamansa ustabaşının mütecaviz davranışları. Ancak Zeynep yine de devam edecek kudreti kendisinde bulur ve var gücüyle hayat mücadelesini sürdürür. Yönetmenin çizdiği bu karakter pek çok hikâyede karşımıza çıkan klişe kadın tasvirlerinden ayrılır. Zira klasik hikayelerde yer alan kadın karakterler çoğunlukla erkeklerden yardım bekleyen tipler olarak resmedilir. Zeynep ise bu genel yaklaşımın tam aksine kendi başına var olabilme ça-

bası gösteren, kimseye biat etmeyen ve sorumluluk sahibi bir kişi olarak tasvir edilir.

Zeynep parası olmadığı için oturdukları bakımsız evin<sup>29</sup> kirasını da ödeyememektedir. Bu durum nedeniyle Zeynep'i tehdit eden ev sahibi "git kendini sat, babanın evi mi bura?" diye serzenişte bulunur. Zeynep için tek çıkış yolunun fahişelik olduğunu ima ederek... Ancak organ mafyasıyla iş birliği yapan ev sahibinin Zeynep için düşündüğü bir çözüm yolu daha vardır. Buna göre eğer kadın istenilen organını satmaya razı olursa evde kalmalarına izin verecektir. Kendisi de hasta olan ve sürekli burnu kanayan Zeynep, ev sahibine karşı koyarak ne olursa olsun mücadele etmeye kararlı bir şekilde sokak sokak dolaşıp iş aramaya koyulur. Belediyede işe girmek için bu kurumdaki bir tanıdığıyla konuşan Zeynep, burada bir iş bulmak için de içlerinden birine para yedirmek zorundadır... Zeynep'e yardım etmeye çalışan yegane kişi ise lokantadan arta kalan yemekleri kadına veren Remzi'dir... Tıpkı Zeynep gibi hayata tutunma mücadelesi veren Remzi, bir yandan lokantada karın tokluğuna çalışırken diğer yandan da yurtdışına gitme hayalleri kurmaktadır.

Zeynep, İstanbul'da iş bulamayınca yatılı bir iş için Trakya'ya gider ancak ev sahibi ve organ mafyasının kızımdan kan aldığını öğrenir öğrenmez İstanbul'a geri döner. En nihayetinde başka bir çıkış yolu bulunmadığına kani olan Zeynep, ev sahibinin yanına giderek organını satmaya karar verdiğini açıklar. Zeynep'in bu kararı bir anlamda "İstanbul'un parçalara ayrılarak tarihi ve kültürel anlamda tükenmesine benzer bir biçimde bu kentte yaşayan insanların da parçalara ayrılarak tükenmesi olarak yorumlanabilir" (Yaşartürk ve İlbuğa, 2014: 70).

(29) Bu ev Yaşartürk ve İlbuğa'nın da tarif ettikleri gibi, emniyet, güvenlik gibi özelliklere sahip değildir. Bilakis her türlü saldırıya sonuna kadar açıktır. Başka bir deyişle dışarının gürültüsü ve kavgası her daim evin içerisine nüfuz etmektedir. Bu durum bir bakıma dışarıyla ile içerisi arasındaki sınırların ortadan kalktığı anlamına gelmektedir (2014: 70). Dahası ev sahibi sinirlendiği bir anda kapının kilidini de kırarak evi bütün dışarıya açar. Çatal ve ip yardımıyla tutturulan kapı nedeniyle ev artık daha da güvensiz bir hal alır.

## **İstanbul Çıkmazı**

Erdem Tepegöz, Zerre’de, belki de Tayfun Pirselimoglu’nun yönettiği Rıza (2007) filminde yaptığına benzer şekilde İstanbul kentinin alışıldık tarihi ve turistik dokusundan ziyade başka bir İstanbul kenti resmeder. Bu anlamda Tepegöz’ün yaptığı gözlemler büyüleyici bir İstanbul görüntüsü yerine yıkık dökük binalar, metruk evler, kirli lokantalar, pis yemekhaneler, karanlık izbe odalar, loş koridorlar ve basık atölyelerle dolu bir kent haritası ortaya çıkarır. Diğer bir deyişle Tepegöz’ün kamerası “metropolün bakımlılığından kenarlara, kuytulara, derinlere uzanan bir görsel izlek meydana getirir” (Süalp, 2010: 110).

Tepegöz’ün İstanbul izlenimleri Zeynep’in iş ararken yaptığı yürüyüşler üzerinden yani kameranın başkarakteri takip ettiği bir esnada kaydedilir. Yönetmen, bu yolla bir tür gözlemci kamera etkisi oluşturarak kenti sarmalayan yoksulluğu ve çıkışsızlığı gerçekçi bir şekilde imgeleştirmeye çalışır. Zeynep, yönetmenin görüntülediği bu gerçeklik içerisinde kendisi gibi çaresiz bir biçimde oradan oraya sürüklenen, ne yapacağını kestiremeyen ve umutsuzlukla etrafı seyreden bir yığın insana temas eder. Onun yaptığı bu gözlemler, yoksulluğun bireysel bir hikayenin dışına taşınmasına aracı olur. Zira yoksulluk nosyonu filmde bu gibi sahnelerden beslenerek tüm kente yayılmış toplumsal bir sorun alanı olarak görüntüye getirilir. Tepegöz’ün Zeynep’in yolculuğu boyunca elde ettiği bu görüntüler, filmi aynı zamanda *İtalyan Yeni Gerçekçiliği*’ne ait filmlere yakın bir noktaya getirir. Bu bağlamda sözgelimi Roberto Rosselli’nin yönettiği *Almanya Sıfır Yılı* (Germania, Anno Zero, 1948) adlı filmde yönetmenin ortaya koyduğu yıkık dökük kent görüntüleriyle Zerre’nin görüntüleri arasında bir paralellik kurmak mümkündür.

*Almanya Sıfır Yılı* filminde, savaştan yeni çıkmış Berlin kentini odağına alan Roberto Rossellini, Edmund adlı başkarakteri aracılığıyla fazlasıyla umutsuz ve yok oluşa sürüklenen bir dün-

yayı resmeder. Aynı şekilde Tepegöz'ün filminde de umuda yer yoktur. Tepegöz, Zerre'de yoksul ailesine katkı sağlamak için didinen Edmund'un çaresizliğine yaklaşarak insanların muteber bir çıkış yolu bulabileceklerine olan inançsızlığını ortaya koyar. Zira onun filmini kuşatan görüntüler hiçbir an bir ışık ya da başka bir hayat tasavvuruna dair bir işaret taşımaz. Bu anlamda Tepegöz, anlatı boyunca kesif bir karanlığa ve karamsarlığa yer vererek bu iki duygu durumu tarafından oluşturulan dünyanın dışına çıkmaz.

### *Kıyıda Yaşamak*

Zerre'nin yansıttığı karakter dinamiği tıpkı şehri saran yıkık dökük mekanlar gibi toparlanamaz bir haldedir. Zira filmde kim görüntüye gelirse gelsin orada bir yalnızlık ve soyutlanmışlıkla karşılaşırız. Sınıfsal düzeyde hep birbirlerini anımsatan yoksul insanlardır bunlar: göçmenler, evsizler, kağıt toplayıcıları, işe yarar bir şeyler bulma umuduyla çöpleri karıştıranlar, sabahtan akşama kadar karın tokluğuna çalışan insanlar ve farelerin cirit attığı hangarlarda yere serilmiş bir sünger üzerinde uyumak zorunda kalan emekçi kadınlar... Tüm bu insanlar kentin kültürel alanlarından yalıtılmış bir şekilde, yalnızca kendilerine benzeyen insanlara temas ederek hayatlarını sürdürürler.

Erdem Tepegöz, imgelemindeki *ortaklıklar dünyasını* pekiştirebilmek adına film boyunca birçok görüntüye başvurur. Bunlardan birinde Zeynep ve ailesinin oturdukları eve odaklanan kamera Zeynep'in bulunduğu odadan dışarı çıkarak içeriden dışarıya yansıyan ışığın nasıl görüldüğünü gösterir. Ardından bir başka eve yönelen kamera buradan da benzer imgeler kaydeder. Daha sonra bakış açısı genişler ve pek çok evin bir aradaki görüntüsüne yer verilir. Evler odalardan dışarı sızan ışıklarla birlikte adeta ateş böcekleri gibi parlamaktadır. Karanlıkta hayat vardır ama başkalarının bol kazançları uğruna kısa süreli dinlenmeye çekilmiş insanların hayatıdır bu. Henüz güneş doğma-



Zerre, Erdem Tepegöz, 2012.

dan, karanlıkta uyandıkları bir güne daha başlayacak; ömürlerinden bir günü daha tüketirken yarına dair herhangi bir ümit taşımadan yataklarına döneceklerdir. Tepegöz'ün evlerden yansıyan ışıklar aracılığıyla elde ettiği bu görüntüler sıkıntıların, yalnızlıkların, tükenmişliklerin ve yoksunlukların hep benzer deneyimlerle yaşandığının göstergesi gibidir.

Filmin son bölümündeki havai fişek görüntüleri ise esasında aynı şehirde başka hayat kurgularının da var olduğunu vurgulamakta gibidir. Ancak yönetmenin kadrajına aldığı insanlar, bu hayatın tam anlamıyla dışına itilmiş ve başka bir yaşamı düşleyemez olmuştur. Bu anlamda havai fişek görüntülerinin çağrıştırdığı canlılık hali, fiziksel olarak Tarlabası'nda yaşayan insanlara yakın olsa da belki hiç erişemeyecekleri bir uzaklıktadır. Tepegöz'ün betimlediği bu karamsar tablo, yine karakterlerine hiçbir şekilde kurtuluş yolu sunmayan Yılmaz Güney'in *Umut* filmini akıllara getirir. Zira her iki filmde de "başka bir dünya mümkün" şiarı çoktan terk edilmiş ve insanlar yalnızca kesif bir umutsuzluk halesiyle baş başa bırakılmıştır.

### *Perde Kapanırken*

Nihai olarak Zerre, hiçbir erkeğin mülkiyetine girmeyerek ayakta kalmaya çalışan Zeynep karakteri üzerinden özgün ve güçlü bir kadın filmi olarak öne çıkar. Her ne kadar çalıştığı işyerindeki

kadınlar onu kendilerine benzetmeye çalışsa da Zeynep kararlı bir şekilde kendi kimliğini ortaya koymayı sürdürür.

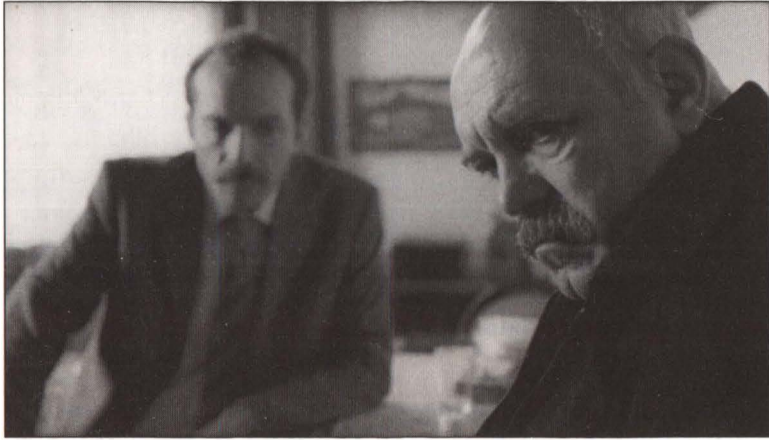
Erdem Tepegöz, Yılmaz Güney ve Roberto Rossellini gibi sinemacıların izleklerini takip ederek karamsar bir biçimde başlattığı filmini yine karamsar bir şekilde sona erdirir. Yoksulluğu bireysel bir hikâyeye hapsedmeyen yönetmen, kentsel yoksulluğa dair genel bir tablo çizer. Tepegöz, kurduğu imge rejimi üzerinden Marx'ın *anlatılan senin hikayendir! -de te fabula narratur!*- sözünü hatırlatmakta gibidir.

## Küf: Direniş Olarak Hayat

Venedik Film Festivali'nde *Geleceğin Aslanı* ödülüyle taltif edilen Küf, Ali Aydın'ın ilk uzun metraj çalışmasıdır. Filmin başrollerinde Ercan Kesal, Muhammet Uzuner ve Tansu Biçer gibi isimler yer alır. Küf'ü oluştururken *Cumartesi Anneleri*'nin yıllardır süren kederli bekleyişinden esinlenen Ali Aydın, odağına aldığı başkarakter aracılığıyla faili meçhul cinayetlerle dolu karanlık bir geçmişe ışık tutar.

Kayıp meselesi üzerinden ilerleyen film, bir babanın bu kaybın yarattığı travmayla ne şekilde mücadele ettiğini ve oğluna dair herhangi bir bilgiye ulaşabilmek adına nasıl bir direniş sergilediğini gözler önüne serer. Filmin başkarakteri Basri, Adana'nın Pozantı ilçesindeki Devlet Demiryolları'nda yol bekçisi olarak görev yapmaktadır. On sekiz yıl önce İstanbul'da üniversitede okuyan oğlu bir eylem sırasında gözaltına alınmış ve kendisinden bir daha haber alınamamıştır. Üstelik yaşanan bu acıya daha fazla dayanamayan eşi de oğlunun kayboluşundan birkaç yıl sonra vefat etmiş ve Basri yapayalnız kalmıştır.

Başına gelen hadiseler nedeniyle tamamen sessizleşerek iç dünyasına kapanan Basri, hayata yalnızca oğlundan bir haber alabilme umuduyla tutunur. Bunun için de tam on sekiz yıldır düzenli bir şekilde yetkili kurumlara dilekçe yazıp oğlu hakkında bilgi talep eder. Basri kararlılıkla yazdığı bu dilekçeler yü-



*Küf*, Ali Aydın, 2012.

zünden emniyet mensupları tarafından hoyratça muamelelerle karşılaşmış hatta işkence görmüştür. Ancak tüm bunlar Basri'yi yıldırmamış ve dilekçe yazmayı sürdürmüştür. İlçeye yeni atanmış komiser Murat da bu dilekçelerden haberdar olur olmaz Basri'yi yanına çağırır ve ikili karakoldaki bir masanın karşısına geçerek konuşmaya başlarlar.

### **Bekleyiş**

Tek plan çekilen ve yaklaşık olarak on bir dakika süren bu konuşma sahnesi, izleyenlere Basri karakteri hakkında bilgiler sunmakla birlikte onun maruz kaldığı tutum ve davranışların da detaylı bir biçimde serimlenmesine imkân tanır<sup>30</sup>. Buna göre Basri daha evvel de karakola gelmiş ve önceki komiserlerle de aynı masanın etrafında benzer nitelikte konuşmalar gerçekleştirmişti. Bu anlamda masanın Basri tarafı tam on sekiz yıl boyunca değişmezken; değişen taraf hep masanın diğer ucu yani komiserin bulunduğu bölüm olmuştur. “Bu sahne yıllarca ço-

(30) Basri ve komiser arasında geçen bu sahne akıllara Steve McQueen'in yönettiği *Açlık* (Hunger, 2008) filmindeki benzer bir diyalog sahnesini getirir.

cuklarından veya eşlerinden bir haber bekleyen kayıp yakınları için hiçbir şeyin değişmediğini ve her şeyin aynı kaldığını ima etmektedir. Devleti temsil edenler değişse bile devlet sürekli olarak orada durmakta ve failleri korumayı sürdürmektedir” (Baskın, 2013: 52-53).

Basri’yi karşısına alan komiser peş peşe sigara yakarak ve rahat hareketler sergileyerek onu etki altına almaya çalışır. Uzun ve kayıtsız bakışlarla Basri’yi gözlemleyen komiser kendince onu tanıyabilmek ve karakterini çözebilmek için uğraşır. Bununla birlikte komiserin bakışlarında Basri’yi suçlayan bir taraf da bulunmaktadır. Bu bakışlar zorla kaybetme veya öldürme eylemini suç kategorisinin dışında tutmaya yararken Basri’nin mücadelesini ise bu kategorinin içerisine yerleştirir.

Uzun süren sessizlik anı komiserin birbiri ardına gelen sorularıyla son bulur. Basri’ye tren garında ne iş yaptığını, herhangi bir derneğe üye olup olmadığını ve hangi partiye oy verdiğini sorar komiser. Amacı onu kafasında çizdiği bir şablona uydurmak ve belirli bir kalıp içerisine yerleştirmektir. Komiserin bu sorularının ardından yaptığı işi ağır ağır detaylarıyla birlikte anlatan Basri, gar lokali dışında herhangi bir derneğe gitmediğini ve hiç oy kullanmadığını ifade eder. Basri’yi politik anlamda bir noktaya sabitlemeye çalışan komiser ise tüm bu sorulardan umduğu yanıtları alamayınca ona bir de “nereli” olduğunu sorar. “Nerelisin sen?” sorusu, yalnız başına kişiyi belirli bir noktaya, bir prototipe yerleştirmekle birlikte ona verili bir kimlik ve anlam da yüklemektedir. Bu bakımdan komiserin “nerelisin?” sorusunun arkasında itiraz, karşı çıkış ya da direniş gibi eylemlerin yalnızca belirli bir bölgenin insanı tarafından gerçekleştirilebileceğine dair bir ima bulunmaktadır.

Bu girizgahın ardından kayıp oğlu Seyfi’yle ilgili sorular sormaya başlayan komiser, umutla oğlundan bir haber alabilmek için dilekçe yazan, belki bir haber çıkar diye sürekli olarak yanından hiç eksik etmediği radyosunu dinleyen Basri’ye “ne biçim

bir adamsın sen lan, tam 18 yıl olmuş, sen neyin haberini bekliyorsun” diye çıkışır. Tamamen duygusuzca ve Basri’yi hiçbir şekilde anlamaya çalışmayan bir yaklaşımdır bu. Devlet aygıtlarının ve bürokrasinin takındığı soğuk ve mekanik tavrı ortaya koyar. Basri de alışık olduğu bu tavır karşısında belki onuncu kez sebeplerini anlatmaya koyulur:

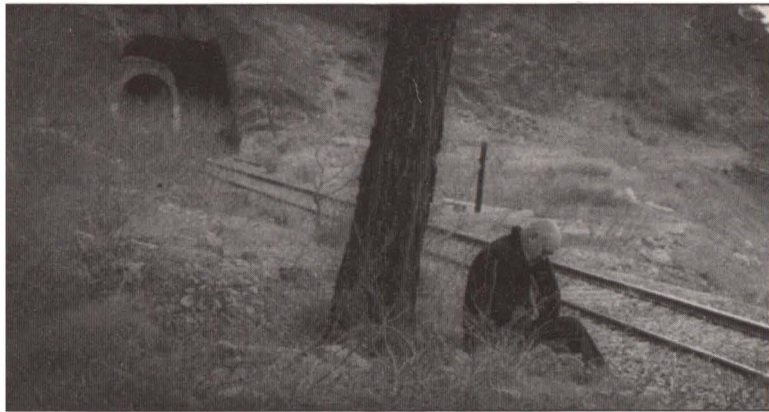
*“... yaşıyor diyen birisi çıkar diye bekliyorum, hiç olmazsa ölüsünü verirler belki diye bekliyorum, öldü aha burada derlerse gider mezarının etrafını çeviririm. Fatiha okurum, ot filan bitmişse onları temizlerim. Hiç olmazsa öldü diyen birisi çıkar diye bekliyorum. Ne sağ diyen var ne öldü diyen...”*

Ölü de olsa oğlundan bir haber alabilmek, ruhunu saran bu karanlıktan ve belirsizlikten kurtulmak istemektedir Basri. Başına ne gelirse gelsin, ömrü vefa ettikçe dilekçe yazmaya devam edecek ve kararlı bekleyişini sürdürecektir. Yıllar evvel oğluyla iletişimi kesildiğinde İstanbul’a giden Basri kimseden oğlu hakkında bir bilgi alamadığını ifade eder. Kendisine yalnızca oğlunun devlete karşı geldiği söylenmiştir. Devlete karşı olmak ve onun varlığına yönelik bir tehdit unsuru oluşturmak mevcut yasal düzenin ve kuralların da dışına çıkmak anlamına gelir. Zira Foucault’ya göre devlet yalnızca kendisine bağlıdır ve kendi selametinin peşindedir. Devlet aklının kendisi hiçbir surette bir yasallık veya meşruluk söylemiyle türdeşlik göstermez. Devlet aklını yasalar yönetmez bilakis o yasaları yönetir. Bu anlamda devlet aklı, olağan hallerde yasalara saygı gösterir ancak yalnızca kendi uygun gördüğü koşullar altında geçerliliğini sürdüren bir saygıdır bu. Eğer devletin selametini zedeleyen, varlığını tehdit eden bir durum hasıl olursa devlet bu yasalardan kurtulmaya çalışır ve bu yasaların buyurduğu hükümleri geçersiz kılar. Bu durumda da ortaya şiddet çıkar (2013: 228-252). Seyfi gibi siyasi şubede gözaltındayken kaybolan ve hakkında hiçbir bilgiye ulaşamayan pek çok kişi devletin işte tam olarak bu yüzüyle karşılaşmıştır.

Komiser o soğuk ve umursamaz tavrıyla Basri'ye oğlunun ölüp gittiğini ve ondan geriye hiçbir şey kalmadığını söyler. Olayın üzerinden tam 18 yıl geçmesine rağmen Basri'nin hala neden direndiğine anlam veremez. Oysa direnmek Basri için daha doğmadan evvel başlamıştır. Babası, Basri daha dünyaya gelmeden evvel o da tıpkı diğer kardeşleri gibi ölür diye mezarını kazmıştır. Annesi ise doğumunun hemen ardından can çekişmeden bir an evvel ölebilmesi için çocuğunu sütten kesmiştir. Ancak Basri yine ölmemiş; çocukluğunda ve gençliğinde başına ne gelirse gelsin direnmeye yani hayatta kalmaya devam etmiştir. Dün nasılsa bugün de bu mücadeleci tavrını sürdüreceğini söyleyen Basri, oğlundan bir haber almak için elinden gelen her şeyi yapmaya devam edeceğini ifade ederek komiserin odasından ayrılır.

### Aralıklar

Mevcut siyasal erkin olumlu çağrışımlarla yüklü imajı, sıradan yetilere sahip bireyler üzerinde sıra dışı bir güç ve özgürlük yanılsaması yaratır. İktidarın yıkıcılığı ölçüsünde bulduğu destek ise muazzamdır. Gündelik hayatta yoğun biçimde hissedilen özgürlük duygusu, farkında olmadan denetimin ağlarında atılan ilk ölümcül adımlardır. Tabi olanın kendi gerçeklik durumuna karşı kayıtsızlığı, bir nevi şenlik havasında ölerək kurtuluş vaat eden belagatli söylemlerin çekiciliğine sahiptir. Zira özgürlük yanılsaması içinde insana tümüyle sınırlanmış olduğunu bildirebilecek hiçbir telkin mekanizması yoktur. Burada söz konusu olan aşırı bir ışık kaynağına maruz kalan gözlerin kamaşmış körlüğüdür. Erkin büyüü işte tam olarak buradan gelir: Yetkeye öz iradenin gönüllü bir şekilde devredildiği tören alanı, en kalıcı ve en süregelen bağımlılık pratiklerinin yeşerdiği zeminin ta kendisidir. Ne var ki, her zaman mutlaka bir çıkış yolu vardır ve söz konusu erkin tecelli ettiği yer, aynı zamanda gasp edilmiş özgürlüğün de yeniden kazanıldığı bir yere dönüşür.



*Küf*, Ali Aydın, 2012.

Basri karakterinin kararlı duruşunun arkasında hiçbir biçimde teslimiyeti kabul etmemenin verdiği güç bulunmaktadır. Bu güç onu hayatta tutmuş ve iktidarın yaşam alanını kuşattığı her an bir kaçış çizgisi oluşturabilmesine imkân sağlamıştır. Çünkü onun tek başına verdiği varoluş mücadelesi bir anlamda Deleuze'ün, insanların her koşulda kaçış çizgisi yaratabileceğine ilişkin yargısını da destekler niteliktedir.

Kaçış çizgisi, özgürlüğün önünde açılmış bir yoldur. Mevcutların bunaltıcı hükümlerine karşı yeni bir düşünce olanağının varlığını haber verir. Verili olanı içermez, aksine; dışlanana kapsamaya yönelir. Kaçış çizgisi, mütehakkim düşüncenin kapsayamadığı bir patika gibidir. İktidarın yoğun baskısıyla kuşatılrsa da yaşamın kendisi bu patikaların pek çok örneğiyle doludur. Basri gibi kendi kimliğiyle var olmayı ve direnmeyi seçen insanlar bazen kesif bir kalabalıkta, bazen raylar arasında tek başına yürürken, bazen salt düşüncelerle egemenin tahakkümünden çıkmayı başarırlar. Zira her insan bir bakıma Deleuze'ün toplumu tanımlarken kullandığı *gaz* ifadesini hatırlatır şekilde muhakkak sızabilecek bir *aralık* bulur.

Ali Aydın, Basri'nin kararlı direnişini söylemsel pratiklerle sınırlı bırakmayarak imgesel düzeyde de destekler. Bu duruma

örnek gösterilebilecek bir sahnede Basri'nin karanlık bir tünelin içinden geçerek ışığa doğru ilerleyişi verilir. Yönetmen söz konusu sahneyle bir bakıma karakterin içinde taşıdığı umuda ve inanca da görsel bir zemin kazandırır. Basri, etrafını bütünüyle saran karanlığa karşı, ağır ve emin adımlarla ilerleyerek aydınlığa ulaşmaya çalışır. Bu bağlamda Basri'nin yürüyüşü kararlı bir mücadelenin ve umutsuzluğa direnişin bir tür gösterenine dönüşür.

### *Herkes ve Her Şey Kayıp*

Basri, karısının ölümünün ardından tamamen içe kapanık bir dünya kurmuş ve bu dünyaya kimseyi dahil etmemiştir. Konuştuğu, paylaşımda bulunduğu hiç kimsesi yoktur. Vaktini, evinde sessizlik içinde ve çoğunlukla haber dinleyerek geçirmektedir. Acısını suskunlukla kurduğu bu görünmez duvarlar arasında yaşamaktadır. Ancak kaybın Basri'nin bedeninde açtığı yaralar, o ne yaparsa yapsın, nasıl gizlemeye çalışırsa çalışsın bir biçimde açığa çıkacak bir yol bulmakta ve Basri'nin geçirdiği sara nöbetleri aracılığıyla görünür olmaktadır. Bu sara nöbetleri, acının, hüznün, söylenmemiş olanın, paylaşılmayanın bir anlamda dışavurumu yani iç dünyanın beden sınırlarını aşarak dışarı taşmasıdır. Basri kimi zaman evde yalnızken kimi zaman da rayları kontrol ettiği sıralarda sara nöbetine tutulur ve ölümle yaşam arasındaki o ince çizginin üzerinde gidip gelir.

Basri'nin konuştuğu kimsesi yoktur ama bulduğu her fırsatta onunla uğraşan, kayıp oğluyla ve yaşantısıyla dalga geçen Cemil adlı bir iş arkadaşı vardır. Cemil filmik düzlemde dağınıklığı ve özensizliği sembolize etmektedir. Basri'nin aksine hayatta hiçbir hedefi olmayan Cemil, bir gece yarısı sarhoş olduğu için fark etmediği bir trenin altında kalarak ölür. Bu kaza anı, filme ve karakterlere dair daha farklı bir okuma yapılmasına da imkân tanımaktadır. Zira kazanın olduğu anda orada bulunan Basri, ses çıkarmayarak bir anlamda Cemil'in ölmesine göz yumar.

Tıpkı oğlunun öldürülmesine göz yuman insanlar gibi Basri de acısına, kaybına saygı duymayan hatta bu durumla acımasız bir şekilde alay eden Cemil'in ölümünü umursamamıştır. Basri bu anlamda devletin yaptığını tekrarlayarak devlet mekanizmasının hangi duygular etrafında inşa edildiğini de bireysel bir edim dolayısıyla gözler önüne serer. Öyle ki Foucault'ya göre devlet iktidarının bekasını sağlayan mekanizmalar tam da bu bireysel edimler dolayısıyla gerçekleşir. Yani burada mikro eylemler devlet aygıtının bir yansımasından ziyade bu aygıtı mümkün kılan bir çerçeve oluşturur (2003a: 110).

Basri'nin kendi oğlu için kararlı bir şekilde verdiği mücadele başka birinin oğlu söz konusu olduğunda devre dışı kalmıştır. Her ne kadar kaza sahnesinin oluşmasında iki karakter arasındaki anlaşmazlık ve gerginlik gibi durumlar belirleyici olsa da nihai olarak var olan düzenin dışına çıkan iki kişi ölürken birileri sessiz kalmayı tercih etmiştir. Burada Basri'nin oğlu Seyfi, devletin düzenini ihlal ederken Cemil ise Basri'nin yaratmış olduğu kişisel düzene müdahale etmeye çalışmıştır. Sonuçta birisi öldürülmüş öbürünün ise ölümüne göz yumulmuştur. Ortaya çıkan bu tablo gerek mikro gerekse makro düzeyde işleyen iktidarların ilişkiselliklerini veya ortaklıklarını gözler önüne serer.

### *Geriye Kalan*

Filmin sonlarına doğru Basri'nin oğlu Seyfi'ye ait olduğu düşünülen bir cenaze bulunur. Komiser Murat, Basri'yi ziyaret ederek haberi bildirir. Basri de kimlik tespiti yapmak üzere İstanbul'a gider. Buradaki işlemlerin ardından cenazenin Seyfi'ye ait olduğu anlaşılır. Adli tıp raporunu getiren hemşire Basri'ye duygusuz bir tonda "başınız sağ olsun" dedikten sonra orada bulunan arkadaşına akşamki yemek programından söz etmeye başlar. Ölüm'ü soğuk ve mesafeli bir tıp dilinin içerisine yerleştiren hemşire ardından da beklemeksizin özel yaşantısına geri döner.

Morg görevlisi de yine benzer bir şekilde “başınız sağ olsun” dedikten sonra içerisinde Seyfi’ye ait kemiklerin bulunduğu sandığı Basri’ye teslim eder. Basri’nin tam 18 yıldır umutla beklediği oğlu Seyfi küçük bir sandığın içerisine sığdırılmış ve eline tutuşturulmuştur. Bu an belki de Emek Erez’in (2014) ifade ettiği gibi Basri için bir nevi ölüm anıdır. Ne Basri’nin ne de devlete karşı geldiği için öldürülen oğlunun karakol ve hastanede bir değeri vardır. Komiser ceset bilgisine ulaşp Basri’ye bildirmiş, hemşire bir rapor tutmuş, morg görevlisi de küçük bir sandığa sığdırdığı kemikleri teslim etmiştir. Böylece bürokratik işlemlerin tümü gerektiği şekilde tamamlanmıştır. Acısıyla koca bir adaletsizliğin ortasında yalnız başına kalan Basri için artık yapabilecek başka bir şey yoktur.

Cenazesini aldıktan sonra eve dönen Basri, sandığı gelişigüzel bir şekilde salondaki masanın üzerine bırakır. Sandığın bu masa üzerindeki eğreti vaziyeti, bir anlamda baştan beri insanlıktan uzak bir muamele gören Basri ve öldürülen oğlunun içinde bulunduğu durumu anlatmaktadır. Bu bağlamda yönetmen Ali Aydın’ın da belirttiği gibi (2013) söz konusu imge alelade bir şekilde gözaltına alındıktan sonra alelade bir biçimde öldürülen Seyfi’nin başına gelen her şeyin temsili gibidir.

### *Görünmeyenin Dehşeti*

Michel Foucault, *Hapishanenin Doğuşu* (2006) isimli çalışmasında ceza pratiklerinde yaşanan değişimlere dikkat çeker. Yeni ceza uygulamalarıyla beraber halkın gözleri önünde gerçekleşen işkencelerin geride kaldığını vurgulayan Foucault, modern toplumlarda insanların, kapatılma yoluyla cezalandırıldığını ifade eder. Kapatılmaya dayalı bir cezalandırma biçiminde gücün kendisi bizzat karanlığın ve duvarların arkasına gizlenir.

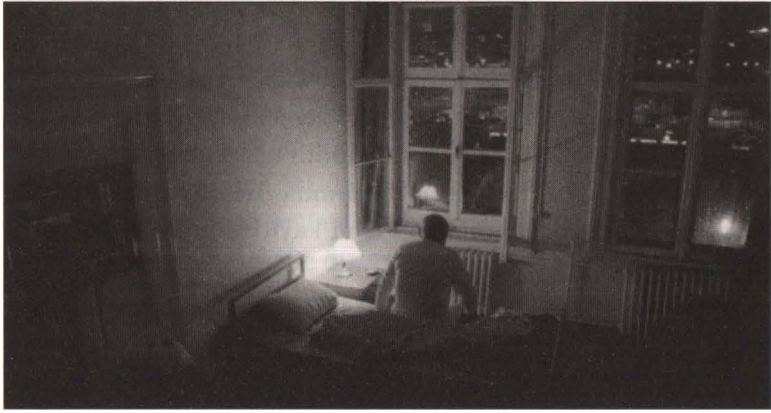
Foucault’ya göre bu değişim, aynı zamanda iktidarın görünmez olduğu yerde etkisinin daha da artacağına ilişkin yargıyı kuvvetlendiren bir gelişme olarak değerlendirilmelidir. Dahası

iktidar gücünün görünmezliği, onun sınırlarını ve etki alanını belirsiz bir hale getirmektedir. Küf filminde olduğu gibi görünmezliğin sığınağına gizlenen iktidar yapısı, burada sınırsız bir özgürlük alanına erişerek beden üzerinde dilediği yaptırımı gerçekleştirmektedir. Aynı görünmez etki, iktidarın beden içinde kat ettiği mesafeyle de ilgilidir. Ağır cezayı gerektiren, *her suç için bin ölüm* biçiminde formüle edilen ve adeta cehennemî bir azabı andıran cezalandırma pratiklerinin görünür dehşeti, bedeni bütünüyle ortadan kaldırarak onu küçük bir sandığa sığdırabilmektedir.

### ***Küf ve Karanlık***

Foucault (2000), Napolyon Fransası'ndan itibaren tüm Avrupa'ya yayılan kurumsal yapılarla ilgili değerlendirmelerinde, kurumların resmi söylemler dışındaki birtakım amaçlar doğrultusunda faaliyet gösterdiğini belirtir. Ona göre cezalandırma pratiklerindeki değişikliklere bağlı olarak geliştirilen hapisane sisteminin öncülük ettiği kurumlar, egemen ideoloji ve ekonomik yapıların, kısacası sermayenin bekasına hizmet etmektedir. Öyle ki Foucault, yaşamı baştan sona kuşatmış olan okul, hastane, hapisane, kışla ve karakol gibi kurumları, insan bedenini uysallaştıran, disipline eden yapılar olarak karakterize eder. Evde ailesinin baskılarıyla karşılaşan çocuk, okulda öğretmeni, kışlada komutanı, dışarıda polis, iş yerinde ise ustabaşı veya müdür yönetiminde hareketlerini sınırlandırarak davranışlarını kurallara uygun bir şekilde düzenlemek durumunda kalır. Elbette bireyin, bu sınırlandırılmışlıklar içerisinde hiçbir surette tam anlamıyla kendisini gerçekleştirebilmesi mümkün olmaz. Diğer bir deyişle kişi, ona sunulan bu çerçeve içerisinde asla kendisi olmayı başaramaz.

Basri'nin bireysel direnişi boyunca serimlenen hastane ve karakol gibi kurumlar, Foucault'nun öne sürdüğü yukarıdaki görüşleri yansıtır bir şekilde bireyden ziyade mevcut sisteme önem verir ve onun bekasına uygun bir biçimde faaliyet gösterir. Basri



*Küf*, Ali Aydın, 2012.

bu kurumlar için bir insandan ziyade adeta bir nesnedir. Yönetmenin bakışımıza sunduğu her imge bu nesneleştirme sürecini giderek derinleştirir. Nihai olarak *Küf* filmi devlet mekanizmasının küflenmiş ve kokuşmuş halini sarıh bir biçimde gözler önüne serer. Yönetmenin altını çizdiği gibi devlet aygıtlarının işleyiş sürecine dahil olan temsilciler değişse bile mevcut yaklaşımlar aynen korunur. Bu şekilde de hep birbirine benzer anlayışlar tarafından yönetilen kurumlar arası bir bağ oluşturulur.

*Küf*'ün son bölümlerinde Seyfi'nin cenazesiyle ilgili mekanikleşmiş süreç işleyişini tamamlar tamamlamaz sorun çözülmüş gibi bir hava yaratılır. Buna göre cenaze bulunmuş, adli tıp bilimsel çalışmasını bitirmiş ve cenaze defnedilmek üzere Basri'ye teslim edilmiştir. Kâğıt üzerinde her şey olması gerektiği gibi kusursuz bir şekilde gerçekleşmiştir. Tüm bunlardan geriye resmi evraklara yansımayan birkaç kısa dipnot kalmıştır sadece: Evinin salonunda oğlunun kemiklerinin bulunduğu bir sandıkla beraber oturan acılı bir baba, bekleyişle tüketilmiş bir hayat ve oğlunu yitirmenin acısına dayanamayarak genç yaşta ölen bir anne.<sup>31</sup>

(31) Basri'nin bir sahnede kansının mezanna gittiği görülür. Bu mezarda yer alan 19 Ocak ve 20 Eylül tarihleri Hrant Dink ile Musa Anter adlı gazeteci ve yazarların öldürülüş tarihlerini işaret etmektedir.

## Babamın Sesi: Ses ve Sessizlik

19 Aralık ve 26 Aralık 1978 tarihleri arasında Kahramanmaraş'ta Alevileri hedef alan toplu bir katliam gerçekleştirilir. Bir kısım siyasi aktör, yazar ve din adamının Sünni muhafazakâr halkı kışkırtması sonucu gerçekleşen katliamda Alevilerin bulunduğu pek çok ev ve işyeri basılarak resmi kayıtlara göre 111 kişi öldürülür, yüzlerce insan da yaralanır.

CHP'nin iktidarda olduğu bir dönemde gerçekleşen Maraş Katliamı, Sünni-Alevi kutuplaşmasının körüklenmesine sebebiyet verir. Toplumda hala kapanmayan yaralar açan katliam, 1980 askeri darbesinin gerçekleşmesinde de etkili olur. Orhan Eski-köy ve Zeynel Doğan'ın birlikte yönettikleri *Babamın Sesi* (2012) adlı film işte bu karanlık döneme bir ailenin yaşadıkları üzerinden yaklaşır. Bizzat Zeynel Doğan'ın ailesinin deneyimlerinden hareket eden film, ses kayıtlarının yaratıcı bir şekilde kullanımıyla biçimsel anlamda da özgünlük taşır.

Babamın Sesi filminde anlam kurucu bir öge olarak kullanılan ses kayıtları kişisel hafızadan yola çıkarak alternatif bir tarih anlayışı ortaya koyar. Zira filmde imgelerden bağımsız bir şekilde işleyen söz konusu kayıtlar, bir ailenin yaşadığı travmayı açığa çıkarırken bir ülke geçmişine de ışık tutar.

Filmin ses kayıtları üzerinden işleyen bu yönü Foucault'nun *karşı tarih* kavramını gündeme getirir. Deneyimleri ve hafızaları resmi tarihe dahil edilmeyen insanların yaşadıklarını geleceğe taşıyan karşı tarih kavramı, insanların seslerini duyurabilecekleri bir alan yaratır. Resmi tarihin tekelleşmiş bilgi üretim pratiklerinin ve tek taraflı yorumlama şeklinin yerine mevcut tarihsel anlatılara uymayan bir bellek ikame eder. Babamın Sesi filminde yer alan ses kayıtları bütünlük bozucu bir etkiyle başat ideolojinin normatif beklentilerine karşı çıkarak alternatif bir bakış açısı oluşturur. Filmin bunu nasıl yaptığıyla ilgili değerlendirmelere geçmeden evvel karşı tarih kavramını daha detaylı bir şekilde ele almak gerekir.

## Karşı Tarih Kavramı

Michel Foucault, *Toplumu Savunmak Gerekir* isimli eserinde, resmi tarih anlayışının iktidar söylemleri üzerine kurulu olan bir yapıdan meydana geldiğini ifade eder. Buna göre resmi tarih formu, sürekli olarak iktidar etkileri taşıyan ve aynı zamanda onun onaylanmasını sağlamak zorunda olan sözlü ya da yazılı bir tür seremoni şeklinde düşünülebilir. Foucault'ya göre resmi tarih yazımının geleneksel vazifesi, her ne surette olursa olsun iktidarların olumlanmasını sağlamak ve onun büyüleyiciliğini arttırmaktır. Tarihsel söylemin yerine getirdiği bu görev, bir yandan yasanın sürekliliği temelinde insanları hukuksal olarak iktidara bağımlı kılarken diğer yandan da kahramanlıkların aktarılması yoluyla insanların büyülenmesine hizmet eder (Foucault, 2008: 78). Resmi tarih bu şekilde, insanların iktidarlara karşı çıkmalarının, başkaldırmalarının önüne geçer. Dolayısıyla bu tarz bir tarihçilik biçiminin, tıpkı kurumsal söylemler veya medya kanalıyla yapılan yayınlar gibi insanlarda devinimsizlik hali yaratarak mevcut düzenin devam etmesine yaradığı söylenebilir.

Resmi tarih, tek sesliliğin tarihidir. Büyünün, parıltının, ihtişamın tarihidir. Bu tarihte her şey, bir tür süreklilik teziyle birbirini izler ve her olay neden sonuç ilişkisi çerçevesinde bir diğer olayı tetikleyerek ortaya çıkarır. Bu yüzden günün meşruiyeti, bugünün dayanakları mütemadiyen geçmişe dönülerek aranır. Arada asırlar boyu birbirleriyle bağlanan olaylarla dolu bir kaçınılmazlık çizgisi vardır. Resmi tarihte geçmiş, “epistemolojik masumiyet” ilkesi altında sanki hakikati sunuyormuş gibi aktarılır (Poster, 2008: 83-4).

Resmi tarih, hakikatin tek boyutlu veçhesiymiş gibi ele alınarak birtakım değerlendirmelerde bulunulur. Oysa bu hakikat gerçekte kimin hakikatidir? Onu üretenler kimlerdir? Foucault, işte tam olarak bu noktada hakikatin herkes tarafından aynı şekilde deneyimlenmediği düşüncesinden hareketle bir tür ayrı-

şıklık ilkesi ortaya koyar. Ona göre birilerinin tarihi, esasında herkesin tarihi değildir. Yani çoğunluğun, baskın olanın tarihi, azınlık durumunda olup sesini duyuramayan insanların tarihini içermemektedir. Sözelimi bir savaşta mağlup olanların tarihi, galip gelenlerin tarihiyle bir arada düşünülemez. Zira zafer elde edenin cephesinde yeni bir söylem, yasa ve yükümlülüğün işleyişe geçtiği bu süreç, diğer tarafta kölelik, haraç ve boyunduruk altına girme gibi bedeller düzeyinde karşılık bulmaktadır. Foucault bu durumu örneklendirmek adına Hastings Savaşı'ndan bahseder. Bu savaşta yenik düşen Saksonların tarihi ile aynı savaşta galip gelen Normanların tarihi aynı değildir. Benzer şekilde Franklar ve Clovis'in zaferini, Galya Kökenli Romalıların yenilgisi ve esir düşmesi şeklinde tersten okumak gerekir (Foucault, 2008: 81).

İşin özü birilerinin galibiyeti olarak resmedilen bir sonucun başka birilerinin boyun eğmesi anlamına geldiği hiçbir biçimde unutulmamalıdır. Karşı tarih kavramı, tam anlamıyla bunu yapar ve yenilgiye uğrayanların, seslerini duyuramayanların sesleri olur. Deneyimleri ve hafızaları resmi tarihe eklemlenmeyen insanların tarihini aktarır. Karşı tarih kavramı, resmi tarihin tekelleşmiş bilgi üretim faaliyetlerinin ve tek taraflı yorumlama şeklinin yerine mevcut tarihsel anlatılara uymayan hafızaları yerleştirir. Empoze edilmiş bir ortak geçmiş ve tarihsel bütünlüğe karşı çıkan karşı tarih, bu kavramların altını oyarak tarihsel bir süreksizliğin yolunu açar. Karşı tarih aracılığıyla, resmi ideolojinin anlattığının tam tersini hatırlayanlar ortaya çıkar ve alternatif tarih yorumlama şekilleri gündeme gelir. Mevcut tarihsel anlatılara uymayan hafızalara sahip olanlar karşı tarih aracılığıyla konuşur, seslerini duyurabilecekleri bir alan bulur. Onların aktardıkları, kendileri gibi başka belleklerin de canlanmasını ve beslenmesini sağlar. Tüm hafızaların, resmi ideolojilerin kapattığı alanların özgürleşmesidir karşı tarih. Foucault, bu bağlamda bilgi üretim pratiklerinin tekelleşmesine karşı olan bu mücadeleyi boyun eğdirilmiş bilgilerin başkaldırması olarak ka-

rakterize eder (Medina, 2011: 12-4). İhmal eden, tahrip eden resmi tarihe karşı verilen bir mücadeledir bu. Yalnız buradaki ihmal ediş ve toplumsal yapının bir bölümünü karanlıkta bırakma hali bir tür yetersizlikten değil bile isteye gerçekleştirilmiş bir faaliyetten ileri gelmektedir. Zira iktidar dışlayarak, tehdit unsuru olarak gördüğü kalabalıkları sessizliğe iterek yükselir. Bu sessizlik onun kurucu bileşenlerinden biridir.

Karşı tarih, bütünlük bozucu etkiselliğiyle baskın ideolojinin normatif beklentilerine direnir ve bu beklentileri geçersiz kılacak bir karşı perspektif sunarak kurallarla belirlenmiş düzeni istikrarsızlaştırma potansiyeline sahip olur (Medina, 2011: 15). Karşı tarihle birlikte, tarihin hükümlerliliğinin ihtişamını dile getiren zorunlu formu bozulur ve yasanın ikiye bölünmüş bir gerçeklik olarak belirlediği ortaya çıkar. Bununla beraber karşı tarih hükümlerliliğin yasanın birliğini bozmakla yetinmeyerek ihtişamının devamlılığını da kırar. Diğer bir deyişle göz kamaştırıcılığına sahip ışığın, toplumsal yapıyı düzen içinde tutan bir şey olmaktan ziyade bölüştüren, bir tarafı aydınlatırken diğer tarafı karanlıkta bırakan bir şey olduğunu ortaya koyar (Foucault, 2008: 82).

Gölgelerin içinden konuşan bir tarih, gölgede tutulan insanların karanlık tarihidir karşı tarih. Resmi tarih, bir grup insanın yaşamlarını ve deneyimlerini karanlığa ve sessizliğe mahkûm ederken karşı tarih insanlara tam olarak bu sessiz ve karanlık dakikaları nasıl dinleyebileceklerini öğretir. Dışlamalara karşı duyarlı olma ve sessizlikleri dinleme insanları hem söylemsel pratiklerin tuzağına düşmekten alıkoyar hem de karşı söylemler geliştirebilmenin yollarını açar. Tarihsel anlatıları tartışmaya açarak geçmişle ilgili empoze edilen yorumlara direnç göstermek gerçekte bir karşı tarih geliştirmek anlamına gelir (Medina, 2011: 15-17).

Karşı tarih yazımı, belgesel filmler, sözlü tarih çalışmaları, alternatif medya veya sosyal medya araçları ile muhalif sinema geleneğine sahip kurgusal filmler aracılığıyla gerçekleştirilebilir.

Bugünkü teknolojik gelişmeler, videoların kaydedilerek yayılabilmesini oldukça rahat bir hale getirmiştir. Bu doğrultuda hemen hemen herkes yaşanan herhangi bir olaya dair elde ettiği görüntüleri internet üzerinden yayına sokabilmektedir. İnsanların yaptığı bu eylem, ana akım medya dışındaki haber yazım kaynaklarını güçlendirirken, esasında orada başka bir tarihin yaşanmakta olduğunu da gözler önüne serer.

### *Sesin Peşinde*

Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan'ın birlikte kamera arkasına geçtikleri *Babamın Sesi* filmi bir ailenin başına gelenler üzerinden ülkenin karanlık bir dönemini tartışmaya açar. Kişisel tanıklıklardan hareket eden film belgeselvari bir yapıya sahiptir.

Zeynel Doğan'ın canlandırdığı Mehmet, eşiyle birlikte yaşadığı Diyarbakır'daki evlerinde bir ses kaydı dinlerken görülür. Bu ses kaydında uzakta olduğu anlaşılan bir babaya seslenilmekte ve ondan bir şeyler istenmektedir. Yıllar önce annesiyle beraber yaptıkları bu ses kaydı, onda geçmişe yönelik bir merak duygusu uyandırır. Duvara yaslanıp geçmişle ilgili düşüncelere dalan Mehmet hem ses kayıtlarının devamını bulabilmek hem de annesi Basê'yi Diyarbakır'a getirmek için Kahramanmaraş'ın Elbistan ilçesine doğru yola koyulur.

Elbistan'daki evinde yalnız başına yaşayan Basê, eşi Mustafa'yı yıllar evvel bir iş kazasında kaybetmiş, oğlu Hasan ise "hatırladıklarının öfkesine kapılarak" dağa çıkmıştır. Oğlu Hasan'ın bir gün eve döneceği umuduyla yaşayan kadın, bu nedenle Elbistan'dan ayrılmak istememektedir.

Eve, annesinin yanına gelen Mehmet, bir taraftan kadını Diyarbakır'a gelmesi konusunda ikna etmeye çalışırken diğer taraftan da ses kayıtlarını bulabilmek için uğraşır. Basê, kocası Mustafa'nın tembihiyle yıllar evvel başlarına gelen travmatik olayları çocuklardan gizlemeye çalışmıştır. Mehmet bu nedenle ailesinin yaşadıklarına dair hiçbir bilgiye sahip değildir. Ancak



*Babamın Sesi, Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan, 2012.*

yaşça ondan daha büyük olan Hasan, maruz kaldığı olayları bir türlü unutamamış ve çareyi evden uzaklaşmakta bulmuştur.

Bir yandan evdeki tamirat işleriyle ilgilenen Mehmet, diğer yandan da kaset arayışını sürdürür. Bir süre sonra içinde eski gazetelerin olduğu bir bavul bulur. Mehmet, bavulun içinde Maraş katliamına yer veren gazeteleri görünce annesine bunları neden sakladığını sorar. Kadın ise “ne yapacaksın” diyerek yerdeki gazeteleri alır ve tekrar katlayarak bavulun içerisine yerleştirir. Ne var ki Mehmet ısrarlı bir şekilde annesinin bu gazeteleri neden sakladığını öğrenmeye çalışır ve gazeteleri yeniden bavuldan alarak kadının önüne koyar.

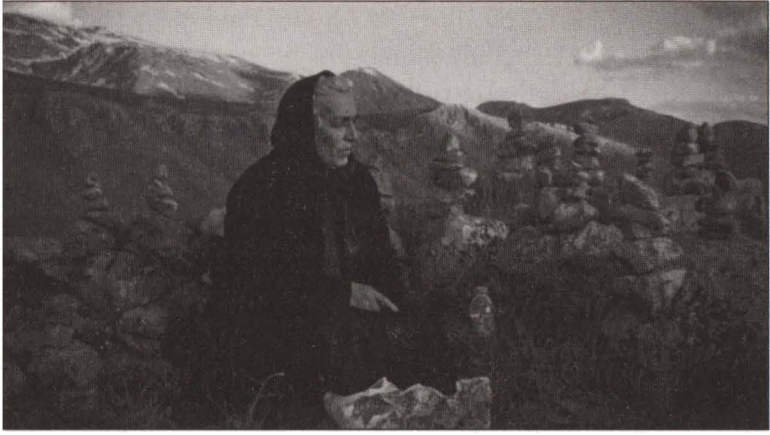
Mehmet’in yoğun ısrarına daha fazla dayanamayan Basê, ailenin başından geçen olayları anlatmaya koyulur. Yıllar evvel “Müslüman Türkiye! Müslüman Türkiye!” diye bağırarak kalabalık bir grubun Alevilerin yaşadığı evlere saldırdığını öğrenen Basê hemen eve gelerek durumu kocasına anlatır. Ancak Mustafa kaçmak yerine evde kalmayı tercih eder. Bir süre sonra kalabalıktan birileri onların da evine gelir. Basê, korkuyla kapıyı açar.

Kapıdakiler “bunlar da Alevi, bunları da öldürüp sevap işleyelim” derler. Bu sırada araya giren Mustafa, eline aldığı Kuran-ı Kerim’i göstererek “biz de sizdeniz” der. Onlar da “eğer bizdenseniz bir dua oku da görelim” diye karşılık verirler. Dua okumayı bilen Mustafa, Kuran-ı Kerim’i açarak içinden rastgele bölümler okumaya başlar.

Nihai olarak Mustafa ve ailesinin Alevi olmadığına ikna olan saldırganlar, Mustafa’ya “madem bizdensin hadi gidip Alevileri öldürelim” diye seslenirler. Eline aldığı tüfekle dışarı çıkan Mustafa birkaç saat sonra gruptan uzaklaşmayı başararak eve geri döner. Basê’nin ifade ettiği gibi bu olaylar sonrasında onlar sağ kalmıştır belki ama pek çok masum insan yalnızca alevi olduğu için öldürülmüştür. Mehmet, annesinin anlattığı şeylerden sonra hayli etkilenmiş bir şekilde etrafta dolaşır. Yüzünde bir şeyleri yeni fark ettiğine dair kuvvetli bir hissiyat vardır.

### *Geçmişte Takılı Kalmak*

Basê, yaşadıkları neticesinde sessizliğe bürünmüş ketum bir karakterdir. Mehmet’in bir şeyler öğrenebilmek için sarf ettiği onca çabaya rağmen mümkün olduğunca oğluna karşı koyar, direniş gösterir. Zira bunca yıldır içinde tuttuğu şeyleri dile getirdiğinde nasıl bir ruh haline gireceği konusunda hiçbir fikri yoktur. Bununla beraber oğlunun yaşananları öğrendiğinde ne şekilde tepki vereceğini de kestiremez. Onun tek derdi büyük oğlu Hasan’ın bir an evvel eve geri dönüp burada bir yuva kurmasıdır. Akli fikri ondadır. Duvardan sökülüp düşen taşa da Hasan vardır; telefonun her çalışında da. Oğlundan gelen bir mektuba onun da parmaklarının değmiş olduğu düşüncesiyle uzun uzun dokunur. “Hasan bu anlamda öykü dünyasındaki karakterlerin hayatında eksik olan, dolayısıyla öyküde de eksik olan, ancak eksikliği her daim hissedilen bir karakterdir. Yokluğuyla öykünün merkezine yerleşen Hasan, hikayedeki her şeyi etkileyen bir tür gizli özne gibidir” (Çiftçi, 2016: 43).



*Babamın Sesi*, Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan, 2012.

Hasan'ın belki bir gün çıkıp döneceği umuduyla hayata tutunan Basê, bir tepedeki ziyaretgâha giderek burada adakta bulunur. Bir süre önünde uzayıp giden uçsuz bucaksız dağları seyreden Basê, daha sonra yalnızlığıyla çevrelediği evine döner. Kanepeye uzanıp televizyondan Yılmaz Güney'in *Umut* filmini seyreder. Ardından hikâyenin ikinci kayıp kişisi Mustafa'nın ses kaydı duyulur.

### ***Bir Karşı Tarih Anlatısı Olarak Babamın Sesi***

Babamın Sesi filmi, ses kayıtlarını kimi zaman Basê'nin yalnızlığına kimi zamansa Mehmet'in arayışına eklemleyerek geçmişte yaşananları bugün'e taşır. Bu anlamda filmin görsel evrenini oluşturan imgeler Basê'nin dünyasını ve duygu durumunu resmederken sesler ise geçmişte olup biten her şeyi açığa çıkarır. Diğer bir ifadeyle tüm o sıradan yaşam pratiklerinin ve sessizliklerin arkasında sadece geçmişten gelen seslerle anlaşılan devasa bir yıkım bulunmaktadır. Bu yıkım, Mustafa'nın sesi aracılığıyla izleyicilerin alımlamasına ve tahayyülüne ulaşır.

Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan'ın kişisel tanıklıklar üzerine inşa ettikleri bu kurgusal yapı, gayri resmi bir tarih anlatısı oluş-

turur. Bu yaklaşım Foucault'nun (2008) karşı tarih olarak adlandırdığı "gölgeler içinden konuşan" bir tarihsel anlatıya karşılık gelir. Zorla kabul ettirilen bir ortak geçmiş ve tarihsel bütünlüğe savaş açan karşı tarih, mevcut yapının altını oyarak tarihsel bir süreksizliğin yolunu açar. Diğer bir deyişle karşı tarih kavramı bütünlük bozucu karakteri sayesinde mütehakkim ideolojinin normatif beklentilerine direnir ve dahası bu beklentileri geçersiz kılacak bir karşı düşünce ortaya koyarak kurallarla belirlenmiş düzeni istikrarsızlaştırma potansiyeli gösterir.

İstikrarsızlaştırma edimi, bütün iktidar biçimlerinin sürekliliğini bozan radikal bir müdahaledir. Bir yerinden etme edimidir bu. Başka bir deyişle istikrarsızlaştırma, iktidarın zemin kaymasına uğratılmasıdır. Bu duruma, tarihin beklenmedik baskını da denilebilir. Karşı tarih, her dönemde bu baskını yapacak olan muhalif güçleri yardıma çağırır. Muhtelif yayınlar ile medya araçları suretinde görülebilecek karşı tarih aygıtları kimi zaman ise sinema<sup>32</sup> yoluyla resmi tarihin bir tarafı aydınlatırken diğer tarafı karanlıkta bırakan yapay ışığına karşı çıkar.

*Babamın Sesi*'nde bir tür karşı tarih aygıtı olarak işlev gören ses kayıtları, sessizliğe mahkum edilenlerin, dışlananların ve şiddete maruz kalanların resmi tarihe eklemlenmeyen gerçek hikayelerini açığa çıkarır. Resmi tarihin herkesin hakikatini yansıtmadığını dile getiren Foucault, *Babamın Sesi* filminde karşımıza çıkan Basê, Mustafa, Mehmet ve Hasan gibi sessizlikle kuşatılmış insanların karşı tarih sayesinde seslerini duyurabilecekleri bir alan elde ettiklerini ifade eder. Yaşamının tümü kesif bir yalnızlıkla geçen Basê, ses kayıtları sayesinde bu sessiz ve karanlık dakikalarla nasıl baş edebileceğini öğrenir. Bu durum da onu daha dirençli bir hale getirir.

(32) "Resmi tarih yalanların tarihidir!" Arjantin yapımı *Resmi Tarih* (La Historia Oficial, Luis Puenzo, 1985) adlı filmde dillendirilen bir itirazdır bu. Pek çok sahnesi bir okulda geçen filmde, öğrenciler ve tarih öğretmenini karşı karşıya gelerek resmi tarihin esasında ne olduğuna dair bir tartışma içerisine girerler. Öğrenciler, bu tartışmalar sırasında Arjantin tarihinin hiç de derste anlatıldığı gibi olmadığını ve resmi tarihin katiller tarafından yazıldığını ifade ederler.



*Babamın Sesi*, Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan, 2012.

## Ses ve Öfke

Uzaklardan gönderdiği ilk ses kaydında özlemle çocuklarının ve Basê'nin nasıl olduğunu soran Mustafa, birkaç rutin sorunun ardından Basê'ye seslenir: “*seninle Kürtçe konuşmak istemiyorum. Türkçe konuşunca dediklerimi anlıyor musun? Basê çocukları böyle yetiştiremezsin. Kendini yetiştirmiyorsun. Okuma yazma öğren. Çocuklar hastalansa doktora bile götüremeyeceksin. Neyse sen şimdi bu dediklerime de kırılırsın. En iyi bildiğin şey... Sen bana aldırma Basê. Beni yerimden yurdumdan ettiler. Buraya geldiğimden beri moralem çok bozuk. Başımıza gelenleri düşündüğümde gözyaşı döküyorum. Ama sen çocuklara hiçbir şeyden bahsetme. Tamam mı?*”

Mustafa bu konuşmasında bilhassa dil meselesinin üzerinde durur. Basê'nin özellikle resmi dairelerdeki işlerini yürütebilmesi için Türkçe öğrenmesi, çocuklara da öğretmesi gerekmektedir. Karısından çocuklara hiçbir şey anlatmamasını isteyen Mustafa çocukların zarar görmemesi adına bunun zorunlu olduğunu dile getirir. Basê ise kocasına gönderdiği ses kaydında Hasan'ın okula gittiğini ama Türkçe bilmediğinden dolayı sıkıntı çektiğini anlatır. Hasan anadilde eğitim imkânı olmadığı

için ikinci bir dile alışmakta güçlük çekerken kendi anadilinde eğitim gören sınıf arkadaşlarıyla arasında da bir mesafe oluşmaktadır.

Mustafa'nın bu ilk ses kaydında yer alan anadil mevzusu başka bir sahnede daha gündeme gelir ancak bu sahnede ses kayıtlarının yerini televizyondan yapılan bir yayın alır. Bu yayında dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan, Almanya'da yaşayan Türkler için anadilde eğitim hakkı talep ederken asimilasyonun bir insanlık suçu olduğunu ifade eder. Film bu bağlantıyı kurarak Türkiye'de yaşayan Kürtler için anadilde eğitim gibi bir imkân olmadığını hatırlatır.

Mustafa, daha sonraki ses kayıtlarında ağırlıkla çocuklarının durumlarıyla ilgili konuşur. Onlardan ders dışında hiçbir işle uğraşmamalarını talep eden Mustafa, bu dileğini fasılalarla tekrarlar: *"Hiçbir olaya karışmayın, okula gidip eve dönün, topluma ayak uydurun, kendinizi belli etmeyin"*. Mustafa'nın bu sözlerinde çocuklara zarar gelebileceğine dair bir korku ve endişe vardır.

Kendi deneyimlerinden yola çıkarak farklı olmanın ve farklı düşünmenin tepkiyle karşılaşacağına inanır Mustafa. Oğlu Hasan ise gördüklerinin ve yaşadıklarının etkisiyle her şeye öfkeyle yaklaşır. Annesinin sözünü dinlemez, sesinin kaydedilmesine karşı çıkar, babasıyla tartışır, okuldaki arkadaşlarıyla kavga eder, babasının hiç hoşlanmadığı, hep uzak durmasını telkin ettiği kitapları okur ve taş atarak sokak lambalarını kırar. Hasan'ın sokak lambasını kırıp sokağı karanlıkta bıraktığı an, Ergenç'in (2016: 115) belirttiği gibi resmi tarihin bir tarafı aydınlatırken diğer tarafı karanlıkta bırakan ışığın da kırılması anlamına gelir. Onun fırlattığı taş, bir bakıma hiçbir şeyi aydınlatmayan yapay ışığa verilmiş bir tepkidir.

Hasan'ın tavırlarından rahatsız olan Mustafa, oğlunu iyi yetiştiremediği için Basê'yi suçlayarak "o mu değiştirecek bu dünyayı?" diye sorar. Zira Mustafa, her ne olursa olsun ve nasıl bir

direnış gösterilse gösterilsin düzenin hiçbir şekilde değışmeyeceğine çarnaçar ikna olmuştur. Bu nedenle çocuklarından kavgaya etmek yerine mevcut sistemle uyum içerisinde yaşamalarını talep eder. Ne var ki Hasan, maruz kaldığı olaylar nedeniyle onulmaz bir şekilde yaralanmıştır. Ailesi, Alevi kimliğinden ötürü ölümle burun buruna gelirken kendisi de gittiği okulda Kürt kimliği sebebiyle dışlanmıştır.

Hasan'ın Kürt kimliği nedeniyle yaşadığı dışlanmaya dair en bariz örnek bizzat annesinin ismi üzerinden gerçekleşir. Basê'nin anlattığı bu hikâyede sınıf öğretmeni Hasan'a annesinin ve babasının ismini sorar. Hasan da "Mustafa ve Basê" diye cevap verir. Annesinin ismini duyan öğretmen ve öğrenciler, Hasan'la alay ederler. Bu duruma çok sinirlenen Hasan, öfke içinde eve gelir ve annesinin kimliğini alarak nüfus müdürlüğüne gider. Burada yapılan işlemlerin ardından kadının ismi Asiye olarak değıştirilir. Okuma yazma bilmediğinden dolayı hangi evrakları onayladığından haberi olmayan Basê ise isminin Asiye olarak değıştirildiğini daha sonra gittiği bir hastanede tesadüfen öğrenir.

### *Zamanın Ruhu*

Mehmet, evdeki bozuk saati tamir etmeye çalışmaktadır. Ancak onun tüm uğraşlarına rağmen saat bir türlü çalışmaz. Bu görüntü bir anlamda Basê için zamanın durduğunu ima etmektedir. Film bu şekilde Bergson'un süre mefhumuyla paralellik kurarak geçmişin asla yitip gitmediğini aksine bellek sayesinde kendisini sürekli muhafaza ettiğini ortaya koyar. Zira zamanın çizgisel ilerleyişini reddeden Bergson, Basê örneğinde görüldüğü üzere insanın belleği aracılığıyla geçmişi ve şimdiyi bir arada yaşayabileceğini belirtir (1997: 9). Orhan Eskiköy (2012: 35) de kendisiyle yapılan bir söyleşide bu düşüncüyü destekleyerek Basê ile ilgili "orada kalan, bekleyen ve kafasının içinde hala koca-sıyla konuşmaya devam eden, evinin içinde, bahçede çocuklarıyla konuşmayı sürdüren bir kadın vardır. Onun için otuz yıldır

hiçbir şey değişmemiştir” şeklinde bir ifade kullanır. Dolayısıyla çalışmayan saatin bu durumun bir göstergesi olduğu söylenebilir. Bu anlamda Basê için zamanın mekanik işleyişi durmuş ve geçmiş bütününüyle şimdiki zamana nüfuz etmiştir.

### **Sonuç Yerine**

*Babamın Sesi* filmi, kamusal yaşamla özel yaşamı birbirinden ayıran klasik sinemanın aksine bu iki alanı birleştirerek politikleştirme yoluna gider. Diğer bir ifadeyle filmin kurduğu dünyada politik olan gündelik yaşam pratiklerinden kopuk bir şekilde gösterilmez. İnsanlar rutin hayatlarını sürdürürken iktidarın mikro aygıtlarıyla karşı karşıya gelirler. Bu anlamda Hasan'ın sınıf arkadaşlarıyla kurduğu ilişkide, öğretmenin sorduğu soruda, tüm sınıfın müstehzi gülümseyişinde ve bahçeye gelen polis memurunun sorguya çekişinde iktidarın mütemadiyen yaşamın her alanına sızan sesi bulunmaktadır. *Babamın Sesi* ise bu sese bir tür karşı tarih aygıtı olarak ses kayıtları aracılığıyla karşılık verir.

Sonuç olarak *Babamın Sesi* filmi, Alevi ve Kürt kimliğine sahip olan bir ailenin toplumsal yaşamda hangi sıkıntılarla ve dışlanma pratikleriyle karşılaştığını gözler önüne serer. Kablamacı'nın (2016: 257) ifade ettiği gibi ses kayıtlarından ailenin yaşamına ilişkin öğrenilenlere Maraş Katliamı gibi ülkenin yaşadığı travmalardan biri de eklenir. Film bu noktadan itibaren salt bir ailenin öyküsü olmaktan çıkarak Kürt ve Alevi olarak çocuk olmanın, anadili konuşamamanın, eğitim sistemiyle çatışmanın ve emek göçmenlerinin de filmi olur. Bu doğrultuda bir ailenin yaşadıklarına tanıklık etmek aynı zamanda bir döneme de tanıklık etmek manasına gelir.

## SONSÖZ

Konvansiyonel sinema, mevcut yapıyı olduğu şekliyle koruyarak kapitalist sistemin edilgenleştirici değeriğini ve söz konusu mütehakkim bakışın bu değeriğin içinde güvenilir kılınmış yorumlarını yeniden üretir. Bu şekilde izleyiciye problemsiz bir dünya algısı izlenimi veren bir dizi perspektif zerk edilmiş olur. Ryan ve Kellner'a göre konvansiyonel sinema filmleri mütemadiyen alternatifi olmayan bir hayat kurgusu sunar. Özcü, sabit, doğallaştırılmış, dokunulmaz ve yerinden edilmesinin hayli güç olduğu sistematik bir yapıdır bu.

Bugün 2000'li yıllar sinemasında en fazla salonda gösterim imkânı bulan ve en yüksek gişe geliri elde eden filmler ana akım sinema filmleridir. Bu filmlerin üretimi için dikkate alınan temel motivasyon, hemen her zaman geniş kitleler tarafından kolayca anlaşılır, genel beğeni yargısı açısından uygun ve satışı garantiyeleyen yapımlar olmalarıdır. Klasik anlatı sinemasında seyirciye düşünsel bir perspektif sunulmazken düşünen imgelerle yüklü filmlerde boşluklar ve aralıklar ön plana çıkar ve izleyicilerden bunları doldurmaları beklenir.

Görüntüler üzerinden düşünce üretmeye çalışan sinema yaklaşımı, izleyiciyi zihinsel açıdan aktive etmeyi ve katartik etkiye kapamayla amaçlar. Dolayısıyla yeni sinemada edilgen izleyicinin yerini filme düşünceleriyle bağlanan, filminden sonra da izledikleri üzerine tefekkür etmeyi sürdüren bir seyirci alır.

Okuduğunuz bu çalışma kapsamında değinilen İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga Sineması, Özgür Sinema, Cinema Novo, Dogme 95 ve Üçüncü Sinema gibi pek çok sinema

oluşumu, ana akım sinema anlayışından uzaklaşan bir perspektif sunmuştur. Tüm bu yenilikçi akım ve hareketler esasında düşününen imgelerin bir bakıma yapısal çerçevesini oluşturmaktadır. Zira klasik şablonların, genel geçer kabullerin, gerçeklikten uzak uyuşumların ve Hollywood'da sıklıkla rastlanılan dayatmacı mutlu sonların dışına çıkan her filmde düşünce üretmeye yönelik bir yatırım olduğu söylenebilir.

Yeni Türkiye sinemasını kaplayan düşünce imgelerinde keskin disiplinel öğretilerde yer alan olumsuz ve kötücül iktidar tasvirlerinden oldukça uzaklaşıldığı görülür. Zira bugünkü iktidar yapıları, yaşamın her anında, her ilişkinin içerisinde ortaya çıkabilen, sürekli biçim ve konum değiştirme özelliğine sahip bir iktidar yapısıdır. Bu anlamda mevcut iktidar yapısı, Foucault terminolojisinden ödünç alınabilecek bir kavram olan kılcal damar nosyonuyla karakterize edilebilir. Postyapısalcı bir düşünce evreninde gelişen bu iktidar yaklaşımı, iktidarı salt olumsuzlukla eşleştirmekle iktifa etmeyerek onun çok nitelikli ve yaratıcı karakterine göndermede bulunur. Böylesi bir iktidar çözümlemesi, gün be gün değişmekte olan bir dünyada iktidarın da basit bir kavrayışla ele alınamayacağını öne sürerek çok katmanlı ve geçişken bir iktidar tasviri yapar. Bu erk formu sadece sınıfsal bir tahakkümü temel almaz. Dünyanın içerisinde bulunduğu değişimlere paralel olarak hem kendini değiştirir hem de nemalanmayı düşündüğü bedenlerin gelişimine katkı sağlar. Bu bağlamda düşününen imgeler aracılığıyla tahlil edilen iktidar yapısı, en sıradan ailevi ilişkilerde dahi ortaya çıkabilen ve sürekli değişim gösterebilen bir erk biçimidir. Dahası iktidar bu çok biçimli fizyonomisini aynı anda birbirinden farklı alanlara yansıtabilmektedir. Öyle ki küreselleşmeyle birlikte ortaya çıkan çokkültürlülük ve çok kimliklilik gibi birey odaklı yeni toplumsal kavrayış biçimleri de iktidarın bu çok yönlü formuyla karşı karşıya kalabilmektedir. Yeni Türkiye sinemasında görünürlük alanlarına yansıyan düşününen imgeler, bu şekilde karakterize edilebilecek bir siyasal perspektifin izinden giderek

birbirinden farklı kimliklere sahip insanların maruz kaldığı iktidar etkilerini görüntü diline aktarmaktadır. Bu anlamda Milan Kundera'nın *iktidar sizi nerenizden yaralıyorsa orası sizin kimliğiniz olur* sözüyle ifade ettiği gibi düşünen imgelere yansıyan insanların "ateş altındaki" kendi kimliklerini koruyabilmek adına bireysel bir savaşım içerisine girdikleri söylenebilir.

Yeni Türkiye sinemasında, küresel politikalarla birlikte görünürlük kazanan türsel kimliklenmeye uygun bir şekilde kimlik meselesini sorunsallaştıran pek çok filmle gündeme gelmektedir. Dinsel kimlik, kadın kimliği, sosyalist kimliği LGBTİ kimliği ve etnik kimlikler gibi... Çoğunluğun dayatmacılığı ve tahakkümü karşısında kendi farklılıklarını yaşatmak isteyen tüm bu kimlikler, Yeni Türkiye sinemasındaki düşünen imgelerin de en belirgin konukları olurlar. Bu kitapta çözümlemek amacıyla seçilen filmlerde böylesi bir ortaklıktan söz etmek mümkündür. Sözgelimi çözümlenen filmlerden biri olan Çoğunluk'ta Kemal karakteri yalnızca etnik kimliğinden dolayı Gül'ü dışlar. Gül onun için hem sınıfsal hem de etnik bir korku nesnesidir. Gül'ün salt Kürt oluşu bile onu bölücü yapmaya yetmektedir. Hatta yine aynı filmdeki başka bir karakter de Gül'e kimlikler üzerinden aşağılayıcı söylemlerde bulunur.

Ele alınan filmlerden Zerre'de tek başına mücadeleci bir kadın olarak boyun eğmeden ve hiçbir erkeğin mülkiyetine girmeden yaşama tutunmaya çalışan Zeynep adlı bir kadının tasviri yapılır. Zeynep, hangi durumla karşılaşarsa karşılaşsın sürekli olarak kendi özgün kimliğini ortaya koymaya devam eder. Küf filminde de yine kimlikle ilişkilendirilebilecek bir yapı kurulur. Zira burada da Basri adlı karakteri sorguya çeken komiser onu bir kimlikle ilişkilendirip suçlama derdindedir. Çözümlemeye tabi tutulan bir diğer film olan Zenne'de de bu kez eşcinsel kimliğe yönelen birbirinden farklı bakış açısı masaya yatırılır. Ayrıca bu filmin başkarakterleri olan Ahmet hem eşcinsel hem de Kürt kimliklerine sahip olması sebebiyle ikili bir dışlama mekanizmasına maruz kalır. Ele alınan son film olan Babamın Se-

si'nde ise Alevi ve Kürt kimliklerine sahip olan bir ailenin karıştığı travmalar anlatılır.

Tüm bu filmlerden yola çıkarak kimlik meselesinin yeni Türkiye sinemasında önemli bir yer işgal ettiği söylenebilir. Yeni Türkiye sinemasındaki düşünen imgelerin bir başka belirleyeni ise bireysel direniş öyküleri oluşturur. Bu bağlamda seçilen filmlerin tümünde bireysel direniş öykülerine yer verildiği görülür. Farklılığını yaşamak adına mücadele veren, dahası yeni ve özgül direniş yolları geliştiren insanlardır bunlar. Zenne filmindeki Ahmet karakterinin töreler nedeniyle onu kabul etmeyen ailesine gösterdiği bireysel direnişin yanı sıra Can karakterinin çürük raporu almak için gittiği askeri kurumda sergilediği bireysel direniş de bu anlamda önemlidir. Kuf filmindeki Basri karakteri de yıllar süren bireysel bir direniş örneği sergiler. Basri, gördüğü işkencelere rağmen kararlı direnişinden vazgeçmez. Bireysel direnişlerden söz ederken Babamın Sesi filmindeki Basê karakterine de değinmek gerekir. Umutla yıllar evvel dağa çıkan oğlunu bekleyen Basê, ailesinin başına gelen onca şeye rağmen dirayetli duruşundan bir şey kaybetmez. Geçmişin hayaletleri her daim varlıklarını hissettirse de o yine tutunacak bir şeyler bularak güçlü direnişini sürdürür. Çoğunluk filmindeki Gül karakteri de yine böylesi bir bireysel direniş örneğinin öznesidir. Gül, kendisini okulundan alarak memlekete götürmek isteyen ailesine karşı gelir ve İstanbul'da kendi başına var olabilmek adına zorlu bir mücadelenin içerisine girer. Üstelik ailesinden şiddet gören bir çocuğa da bakabilmek için seferber olur. Yine bahsedildiği gibi Zerre filmindeki Zeynep karakteri de kimseye biat etmeyecek hayatta kalma savaşı verir. Zeynep, bir yandan da annesi ve kızının geçimini sağlamaya çalışır.

Özetle farklı anlarda ve farklı suretlerde görünürlük alanlarına dahil olan iktidar mekanizmalarına karşın muhalif kimlikleriyle öne çıkan insanların değişik bireysel direniş örnekleri sergiledikleri görülmektedir. Zira Foucault'ya göre iktidarın olduğu her yerde direniş de vardır. Direnişi mümkün kılansa, gö-

rünüşte her ne kadar güçlü bir kararlılığa sahip olsa da iktidar dispozitiflerinin kırılganlığıdır. Bu durum, *eğer itilmezse hiçbir diktatör düşmez* diyen Eduardo Galeano'nun sözünü hatırlatır. Gerçekten de tarih boyunca en acımasız iktidarlara bile sendeleyen şey, sınırsız güç uygulamalarının içinde üreyen antidot düşüncelerdir. İktidarın bilgisinden yoksun olduğu şey, kendini içeriden göçertecek ayrıkse tohumları da iktidarıyla birlikte her yere serpmiş olduğudur.



## KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün: *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, İmge Kitabevi, Ankara, 1994.
- Abisel, Nilgün ve Eryılmaz, Tuğrul: *Sinemanın Çağdaşlaşması. Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* içinde, der. Murat İri, Derin Yayınları, İstanbul, 2011.
- Ahıska, Meltem: *İktidar ve Taşlaşma: Çoğunluk Filminin Düşündürdükleri, Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* içinde, haz. Umut Tümay Arslan, Metis Yayınevi, İstanbul, 2012.
- Akbulut, Hasan: *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem, Hayalperest Yayınevi*, 2012.
- Algan, Necla: *Ömer Kavur Filmlerinde Gerilim ve Polisiye, Antrakt Sinema Dergisi* no: 77 içinde, 2004.
- Althusser, Louis: *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, 4.bs., çev. Alp Tümer-ekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2006.
- Arcan, H. Esra: *Queer Sinema: Sinemada Cinsel Azınlıkların İnşasına Eleştirel Yaklaşım, Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* içinde, der. Murat İri, Derin Yayınları, İstanbul, 2011.
- Armes, Roy: *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*, çev. Zahit Atam, Doruk Yayınları, İstanbul, 2011.
- Arslan, Umut Tümay: *Umut'a Bakış, Altyazı'nın Gayri Resmi ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü: 150. Özel Sayı* içinde, İstanbul, 2015.
- Atam, Zahit: *Auteur Kuramı ve Türkiye Sinemasında Yaratıcı-Yönetmenler, Avrupa Sinema Kuramları: Eleştirel Analiz* içinde, Ian Aitken, çev. Zahit Atam, Selin Akgül, Başak Erzi, Doruk Yayınevi, İstanbul, 2015.
- Aydemir, Aslı: *Erkeklik Söyleminin Sunduğu Özne Konumları: Zenne ve İki Genç Kız Filmlerinde Erkeklik Halleri, Eleştirel Psikoloji Bülteni* sayı 6 içinde, İstanbul, Nisan 2009.
- Baker, Ulus: *Beyin Ekran*, (der.) Ege Berensel, Birikim Yayınları, İstanbul, 2011.
- Baker, Ulus: *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru*, çev. Harun Abuşoğlu, Birikim Yayınları, İstanbul, 2010.
- Bakker, Gerbrand: *Yukarıda Ses Yok*, çev. Türkay Yalnız, Metis Yayınevi, 2011.

- Barkot, Zeynep Özen: *Caniko, Altyazı'nın Gayri Resmi ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü: 150. Özel Sayı* içinde, İstanbul, 2015.
- Baskın, Çetin: *Dünyanın En Ağır Sandığı, Altyazı Aylık Sinema Dergisi* içinde, İstanbul, Mayıs 2013.
- Bentham, Jeremy: *Panoptikon ya da Gözetim-Evi, Panoptikon: Gözün İktidarı* içinde, ed./çev. Zeynep Özarslan ve Barış Çoban, Su Yayınevi, İstanbul, 2008.
- Bergson, Henri: *Düşünce ve Devingen*, çev. Miraç Katırcıoğlu, Maarif Basımevi, İstanbul, 1959.
- Bergson, Henri: *Zaman ve Özgür İstenç, Cogito 3 Aylık Düşünce Dergisi: Zaman 12'ye 1 Var* içinde, Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Berktaş, Esin: *1940'lı Yıllarda Türk Sineması, Kebikeç Sayı 27* içinde, Ankara, 2009.
- Biro, Yvette: *Sinemada Zaman*, çev. Anıl Ceren Altunkkanat, Doruk Yayınevi, İstanbul, 2011. Biryıldız, Esra: *Sinemada Akımlar*, Beta Yayınları, İstanbul, 2002.
- Butler, Judith: *Cinsiyet Belası: Feminizmin ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, İstanbul, 2008.
- Büker, Seçil: *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1985.
- Çiftçi, Ayça: *Kürt Meselesini Filmlerle Konuşmak, Altyazı Aylık Sinema Dergisi* içinde, Sayı 122, İstanbul, Kasım 2012.
- Connell, Raewyn: *Gender and Power: Society, the Person, and Sexual Politics*, Cambridge, Polity Press, 1987.
- Colebrook, Claire: *Gilles Deleuze*, çev. Cem Soydemir, Doğu Batı Yayınevi, 2014.
- Coşkun, Esin: *Dünya Sinemasında Akımlar*, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2003.
- Çiftçi, Ayça: *Kuzey'e Giden Yol, Altyazı Aylık Sinema Dergisi* içinde, Sayı 153, İstanbul, Eylül 2015.
- Çoban, Barış: *Ötekiler ve Alternatif Medya, Azınlıklar ve Medya* içinde der. Suat Sungur, Derin Yayınları, İstanbul, 2013.
- Daldal, Aslı: *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, Homer Kitabevi, İstanbul, 2015.
- Delaney, Carol: *Tohum ve Toprak Türk Köy Toplumunda Cinsiyet ve Kozmoloji*. Çev. Selda Somuncuoğlu ve Bora Aksu, İletişim Yayınları, 2001.
- Deleuze, Gilles: *Bergsonculuk*, çev. Hakan Yücefer, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2010. Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix: *A Thousand Plateaus*, çev. Brian Massumi University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.
- Deleuze, Gilles: *Felsefe ve Azınlık, Toplumbilim Dergisi Sayı 5*, 2.bs. içinde, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006.

- Deleuze, Gilles: *İssız Ada ve Diğer Metinler*, çev. Ferhat Taylan, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2009.
- Deleuze, Gilles: *Müzakereler*, çev. İnci Uysal, 2.bs., Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2013. Deleuze, Gilles: *Sinema I - Hareket-İmge*, çev. Soner Özdemir, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- Deleuze, Gilles: *Cinema 2 – Time-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Robert Caleta, 5.bs, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix: *Felsefe Nedir*, çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç, Karamazov Kardeşler, çev. Nihal Yalaza Taluy, İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.
- Duverger, Maurice: *Siyaset Sosyolojisi*, çev. Şirin Tekeli, 4.bs., Varlık Yayınları, İstanbul, 1995.
- Elsaesser, Thomas ve Hagener, Malte: *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş*, çev. Barış Yıldırım, Berhan Soner, Dipnot Yayınevi, Ankara, 2014.
- Ergenç, Ahmet: Azınlık Sinemasının Gör Deddiği: İki Dil Bir Bavul ve Babamın Sesi, *Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri* içinde, haz. Hüseyin Köse, Özgür İpek, Metis Yayınevi, İstanbul, 2016.
- Erkılıç, Senem A. Duruel: *Queer Sinema, Sinema Kuramları 2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* içinde, ed. Zeynep Özarslan, Su Yayınevi, İstanbul, 2013.
- Erus, Zeynep Çetin: *Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri*, Es Yayınları, İstanbul, 2015.
- Esen, Şükran Kuyucak: *Türk Sinemasının Kilometre Taşları: Dönemler ve Yönetmenler*, 3.bs., Agora Kitaplığı, İstanbul, 2016.
- Esen, Şükran: *Türk Sinemasında Üç Dönem, Üç Yönetmen ve İstanbul, Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi Sayı 15* içinde, İstanbul, 2004.
- Esen, Şükran: *Türkiye’de Üçüncü Sinema, Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* içinde, der. Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus, Es Yayınları, İstanbul, 2007.
- Eskiköy, Orhan: *Babamın Sesi: Bir Dönemin Kaydı*, söy. Fırat Yücel, Senem Aytaç, Altyazı Aylık Sinema Dergisi içinde, Sayı 122, İstanbul, Kasım 2012.
- Ferro, Marc: *Sinema ve Tarih*, çev. Tufan Ilgaz ve Hülya Tufan, Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1995.
- Foucault, Michel: *Büyük Kapatılma Seçme Yazılar 3*, çev. Işık Ergüden - Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.
- Foucault, Michel: *Cinselliğin Tarihi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003b.

- Foucault, Michel: Güvenlik, Toprak, Nüfus, çev. Ferhat Taylan, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013.
- Foucault, Michel: *Hapishanenin Doğuşu*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006.
- Foucault, Michel: *İktidarın Gözü Seçme Yazılar 4*, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003a.
- Foucault, Michel: *Özne ve İktidar Seçme Yazılar 2*, 2.bs., çev. Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.
- Foucault, Michel: *Toplumu Savunmak Gerekir*, çev. Şeyhsuvar Aktaş, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.
- Galeano, Eduardo: *Biz Hayır Diyoruz*, çev. Bülent Kale, Metis Yayınevi, 2013.
- Gevgilili, Ali: *Çağını Sorgulayan Sinema*, Bağlam Yayınları 2.bs, İstanbul, 2014.
- Gülpınar, Dilara Balcı: Giritlioğlu Sinemasında Yakın Siyasi Tarih eleştirisi ve Travmatolojik Hayatlar, *Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri* içinde, haz. Hüseyin Köse, Özgür İpek, Metis Yayınevi, İstanbul, 2016.
- Gürkan, Hasan: *Karşı Sinema*, Es Yayınları, İstanbul, 2015.
- Güven, Sevgi Kesim: Zenne: Erkek(çe) Ölmek Üzerine Bir Ağıt, *Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri* içinde, haz. Hüseyin Köse, Özgür İpek, Metis Yayınevi, İstanbul, 2016.
- Hanke, Robert: *Redesigning Man: Hegemonic Masculinity in Transition*, *Men, Masculinity and the Media* içinde, ed. Steve Craig, Sage Publications, Londra, 1992.
- Hayward, Susan: *Key Concepts In Cinema Studies*, Routhledge, Londra ve New York, 1996.
- Hillier, Jim: *US Independent Cinema since the 1980s*, *Contemporary American Cinema* içinde, ed. Linda Ruth Williams ve Michael Hammond, Open University Press, Berkshire, 2006.
- Hristidis, Şengül Kılıç: *Sinemada Ulusal Tavır: Halit Refiğ Kitabı*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2007.
- Huyssen, Andreas: *Alacakaranlık Anıları*, çev. Kemal Atakay, Metis Yayınevi, 1999.
- Johnston, Claire: *Karşı Sinema Olarak Kadın Sineması*, çev. A. Aygün Atalay, *Sinema, İdeoloji, Politika: Büyüleyen Faşizm ve Diğer Yazılar* içinde, der. Burak Bakır, Sali Saliji, Yörükhan Ünal, Nirengi Kitap, İstanbul, 2008.
- Jones, David Martin: *Sinemada Hareket İmgeler*, *Zaman İmgeler ve Melez İmgeler*, *Yeni Bir Bakışla Deleuze* içinde, Damian Sutton ve David Martin Jones, Çev. Murat Özbank ve Yetkin Başkavak, Kolektif Kitap, İstanbul, 2013.

- Kablamacı, A. Deniz Morva: Bir Ustabasının Şahsi Davası: Oh Olsun Filmi Bağlamında Popüler Aile Filmlerinde İşçi Sınıfının Temsili, *Sınıf İlişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?* içinde, haz. M. Nedim Süalp, Aslı Güneş ve Z. T. Akbal Süalp, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2011.
- Kablamacı, A. Deniz Morva: Geçmiş, Ne Şimdi Ne Gelecekte Babamın Sesi'nde, *Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri* içinde, haz. Hüseyin Köse, Özgür İpek, Metis Yayınevi, İstanbul, 2016.
- Kaliç, Sabri: *Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi*, Hil Yayınları, İstanbul, 1992.
- Karakaşlı, Karin: Çoğunluk Olarak Az, *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* içinde, haz. Umut Tümay Arslan, Metis Yayınevi, İstanbul, 2012.
- Kay, Karin: Gecenin Kızkardeşleri, çev. Ertan Yılmaz, *Sinema, İdeoloji, Politika: Büyüleyen Faşizm ve Diğer Yazılar* içinde, der. Burak Bakır, Sali Saliji, Yörükhan Ünal Nirengi Kitap, İstanbul, 2008.
- Kellner, Douglas: Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası, çev. Gülcen Seçkin, *Doğu Batı Dergisi* içinde, Sayı:15, İstanbul, 2004.
- Kıral, Erden: Organize Kaos, Söy. Berke Göl ve Fırat Yücel, *Altyazı Aylık Sinema Dergisi* Sayı 144 içinde, İstanbul, Kasım 2014.
- Koca, Serhat: "Zengin Kız ve Fakir Oğlan"a Ne Oldu?, *Sinema ve Politika* içinde, ed. Barış Kılınç, Literatürk Yayınevi, Konya, 2015.
- Köse, Hüseyin: Lanetli Zan ya da Bir Öteki Üretme Düzenegi Olarak Tepenin Ardı, *Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri* içinde, haz. Hüseyin Köse, Özgür İpek, Metis Yayınevi, İstanbul, 2016.
- Kundera, Milan: Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği, çev. Fatih Özgüven, Can Yayınları, 2018.
- Kutlu, Kutlukhan: Hayat ve Sinema Üzerine Bir Dürüstlük Araştırması, *Sinema Turkuvaz Dergisi* içinde, İstanbul, Ekim 2011.
- Macey, David: Michel Foucault: *Muhelif Yaşamlar*, çev. Zeynep Okan, Güncel Yayıncılık, İstanbul, 2005.
- Marcuse, Herbert: Tek Boyutlu İnsan, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 1997.
- Medina, Jose: Toward a Foucaultian Epistemology of Resistance: Counter-Memory, Epistemic Friction, and Guerrilla Pluralism, *Foucault Studies* No: 12 içinde, 2011.
- Moget, Gilbert: *Hapishane Defterleri* içinde, çev. Ferhat Taylan, Onur Yayınları, İstanbul, 1986.
- Mulvey, Laura: Görsel Haz ve Anlatı Sineması, çev. Nilgün Abisel, *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri* içinde, ed. Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu, Kırmızı

Kedi Yayınevi, İstanbul, 2010. Mulvey, Laura: Görsel Haz ve Anlatı Sine-  
ması Üzerine, King Vidor'un *Duel In The Sun*'ünün (1946) Esiniyle Sonra-  
dan Düşünülenler, çev. Nilgün Abisel, *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri* içinde,  
ed. Seçil Büker, Y.Gürhan Topçu, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2010.

Odabaş, Battal: *Üçüncü Sinema*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2013.

Oluk, Ayşen: *Klasik Anlatı Sineması*, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008.

Onaran, Alim Şerif: *Sinemaya Giriş*, Filiz Kitabevi, İstanbul, 1986.

Öğüt, Hande: Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema, *Cogito 3 Aylık Düşünce  
Dergisi: Feminizm* sayı: 58 içinde, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009.

Özarslan, Zeynep: Biçimci Film Kuramcıları, *Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar: Si-  
nema Kuramları 1* içinde, Su Yayınevi, İstanbul, 2015.

Özbay, Cenk: Türkiye'de Hegemonik Erkekliği Aramak, *Doğu Batı Dergisi*  
içinde, No: 63. 2013.

Özgüç, Agah: *Neden! Yılmaz Güney*, Göl Yayınları, İstanbul, 1974.

Özgüç, Agah: *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, Broy Yayınları, İstanbul,  
1988.

Özön, Nijat: *Sinema, Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*, Hil Yayınları, İstanbul, 1985.

Özön, Nijat: *Türk Sineması Tarihi: 1896-1960*, Doruk Yayıncılık, İstanbul,  
2010.

Petric, Vlada: *Sinemada Konstruktivizm*, çev. Güzin Yamaner, Öteki Yayınevi,  
Ankara, 2015.

Poster, Mark: Foucault, Marksizm ve Tarih, çev. Feride Güder, Otonom Ya-  
yıncılık, İstanbul, 2008.

Pösteği, Nigar: *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması*, Es Yayınevi,  
İstanbul, 2005.

Rajchman, John: Deleuze Bağlantıları, çev. Barış Şannan, Bağlam Yayıncılık,  
İstanbul, 2013.

Refiğ, Halit. *Ulusal Sinema Kavgası*, Dergah Yayınları, İstanbul, 2013.

Rocha, Glauber: Bir Açlık Estetiği, Şiddet Sineması, çev. Zahit Atam, *Üçüncü  
Sinema* içinde, Battal Odabaş, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2013.

Rubin, Gayle: Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Se-  
xuality, *The Lesbian and Gay Studies Reader* içinde, ed. Henry Abelove;  
Michele Aina Barale; David M. Halperin, Routledge, New York, 1993.

Ryan, Michael ve Kellner, Douglas: *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinema-  
sının İdeolojisi ve Politikası*, çev. Elif Özsayar, 2.bs, Ayrıntı Yayınları, İstan-  
bul, 2010. Sancar, Serpil: Erkeklik: İmkansız İktidar, İstanbul: Metis  
Yayınları, İstanbul, 2009.

Sancar, Serpil: *Erkeklik: İmkansız İktidar*, İstanbul: Metis Yayınları, İstanbul,  
2009.

- Sauvagnargues, Anne: Deleuze ve Sanat, çev. Nurten Sanca, Deki Yayınevi, Ankara, 2010.
- Scognamillo, Giovanni: *Türk Sinema Tarihi*, 3.bs., Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2010.
- Solanas ve Getino: *Üçüncü Bir Sinemaya Doğru*, çev. Ertan Yılmaz, *Üçüncü Sinema* içinde, Battal Odabaş, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2013.
- Sönmez, Sevcan: *Filmlerle Hatırlamak: Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi*, Metis Yayınevi, İstanbul, 2015.
- Suner, Asuman: *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınevi, 2015.
- Sustam, Engin: *Mahlul Öznen Maduna: Kürt Kültürel Çalışmaları ve Bellek, Türkiye'nin Demokratikleşmesi: Etnik-Dini Kesimler Üzerinden Değişimin Analizi* içinde, Çizgi Yayınları, Konya, 2014.
- Süalp, Tül Akbal: *Hacimde İlmek Atmak: Marksizm ve Sinema, Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* içinde, der. Murat İri, Derin Yayınları, İstanbul, 2011.
- Süalp, Zeynep Tül Akbal: *Taşrada Saklı Zaman - Geri Dönülemeyen, Taşrada Var Bir Zaman: Taşra Kavramı Üzerine Tartışmalar* içinde, haz. Zeynep Tül Akbal Süalp ve Aslı Güneş, Çitlembik Yayınevi, Ankara, 2010.
- Şensöz, Ali Deniz: *Erkek Erkeğe, Altyazı'nın Gayri Resmi ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü: 150. Özel Sayı* içinde, İstanbul, 2015.
- Tezcan, Gülcan: *Büyük Adam Küçük Aşk ya da Yarayı Kanatmadan Tedavi Etmenin Yolu, Film Arası Dergisi Yıl: 3, s. 29* içinde, Sepya Yayıncılık, İstanbul, 2013.
- Thwaites, Ebru Çiğdem: *Çoğunluktaki Hayalet, Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* içinde, haz. Umut Tümay Arslan, Metis Yayınevi, İstanbul, 2012.
- Tırpan, Murat: *Faruk Kenç, Altyazı'nın Gayri Resmi ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü: 150. Özel Sayı* içinde, İstanbul, 2015.
- Timisi, Nilüfer: *Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye, Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* içinde, der. Murat İri, Derin Yayınları, İstanbul, 2011.
- Turgenyev, Ivan Sergeyeviç: *Babalar ve Oğullar*, çev. Ergin Altay, İş Bankası Kültür Yayınları, 2018.
- Türkölmez, Elif: *Zenne: Niyet Neydi Akıbet Ne oldu, Altyazı Aylık Sinema Dergisi* içinde, İstanbul, Şubat 2012.
- Ulusay, Nejat: *Melez İmgeler*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2008.
- Vertov, Dziga: *Sine-Göz*, çev. Ahmet Ergenç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007.
- Wayne, Mike: *Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*, çev. Ertan Yılmaz, Yordam Kitap, İstanbul, 2011.

Wollen, Peter: *Godard ve Karşı Sinema*, İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi içinde, çev. Hasan Gürkan, İstanbul, 2012.

Yaşartürk, Gül: Eleni, Niko, Maria ve Yorgo: *Türk Sinemasında Rumlar*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2012.

Yaşartürk, Gül ve İlbuğa, Emine Uçar: *Üç Maymun, Pandoranın Kutusu, Güzel Günler Göreceğiz, Nar, Geriye Kalan, Şimdiki Zaman ve Zerre Film Örnekleriyle Türk Sinemasında Kentli Kadın Olgusu*, *Gazi İletişim Dergisi* Sayı 39 içinde, Ankara, 2014.

Yılmaz, Sıdika: *Parçalanmış Hayatların Arenası Olarak Belgesel Film ya da "Belge'sele Giden Hayatlar"*, *Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri* içinde, haz. Hüseyin Köse, Özgür İpek, Metis Yayınevi, İstanbul, 2016.

### Çevrimiçi Kaynakça

Aydın, Ali: Ali Aydın ile Röportaj, söyleşi: Seda Pekçelen, Mayıs 2013, (Çevrimiçi) <http://www.timeoutistanbul.com/film/makale/3107/Ali-Ayd%C4%B1n—R%C3%B6portaj#comments>, Erişim Tarihi: 23.03.2016.

Direk, Zeynep: *Queer Kuram ve Cinsiyet Farklılığı*, (2013). (Çevrimiçi) <https://zeynepdirek.wordpress.com/2013/01/04/queer-kuram-ve-cinsiyet-farklilik/>. Erişim Tarihi: 09.10.2015.

Erez, Emek: *Gelmeyen Adaletin Soğuk Sesli Temsili*, 09.14.2014, (Çevrimiçi), <https://emekerez.wordpress.com/2014/09/14/kuf-gelmeyen-adaletin-soguk-seslitemsili/>, Erişim Tarihi: 07.04.2016.

Ulusay, Nejat: *Yeni queer sinema: Öncesi ve sonrası*, *Fe Dergi* 3, no. 1, (Çevrimiçi) Erişim Tarihi: 08.07.2015, <http://cins.ankara.edu.tr/queercinema.html>, 2011.

# İmgeler Arasında

*Yeni Türkiye Sinemasının Düşünen İmgeleri Üzerine*

Özgür İpek

*İmgeler Arasında*, ana akım sinema kalıplarının dışına çıkarak özgün anlatılar oluşturan, görüntüleri kullanarak düşünce üretmeye çalışan ya da sinemayı felsefi bir uğraş olarak kabul eden yönetmenlere ve onların çektiği filmlere odaklanıyor.

Görüntüleri kullanarak düşünen bu yönetmenler pek çok filmde farklı alanlara yönelerek zaman, hafıza, bellek, suç ve inanç gibi temaları etraflı bir biçimde ele alıyorlar. Hayatın içinden aldıkları imgelerde kimi zaman eşitsizlik, yoksulluk, yalnızlık ve dışlanmışlık gibi görünümeler kendisine yer buluyor kimi zamansa işçi sınıfının var olma savaşı, toplumsal tabakalaşma ve her türlü özgürlük mücadelesi benzersiz bir ifade alanına ulaşıyor.

*İmgeler Arasında: Yeni Türkiye Sinemasının Düşünen İmgeleri Üzerine*, "başka bir sinema mümkün" şiarıyla görüntülerle düşünmenin sinemasal serüveninin izini sürüyor.

