

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>

DOĞU BATI

DÜŞÜNCE DERGİSİ | YIL:18 | SAYI:72 | ŞUBAT, MART, NİSAN 2015 | ISSN: 1303-7242



DOĞUBATI



DOĞU BATI 2

SİNEMA TUTKUSU I

DOĞUBATI

DOĞU BATI

DOĞUBATI

DOĞUBATI

D Ü Ş Ü N C E D E R G İ S İ

SİNEMA TUTKUSU I

72

DOĞUBATI

ÜÇ AYLIK DÜŞÜNCE DERGİSİ

Yerel süreli hakemli yayın.

ISSN:1303-7242

Sayı: 72

Doğu Batı Yayınları

adına sahibi

ve

Genel Yayın Yönetmeni: Taşkın Takış

Halkla İlişkiler: Bilal Akın

Dış İlişkiler Sorumlusu: Harun Ak

Ankara Temsilcisi: Fatih Yavuz Bakır

•

Yayın Kurulu

Halil İnalçık, Kurtuluş Kayalı, Mehmet Ali Kılıçbay, Etyen Mahçupyan,

Şerif Mardin, Süleyman Seyfi Ögün, Doğan Özlem, Ali Yaşar Sarıbay

•

Danışma Kurulu

Güçlü Ateşoğlu, Cemal Bâli Akal, Tülin Bumin, Ufuk Coşkun,

Cem Deveci, Ahmet İnam, Hasan Bülent Kahraman,

E. Fuat Keyman, Nuray Mert, İlber Ortaylı, Armağan Öztürk,

Ömer Naci Soykan, İlhan Tekeli, Mirze Mehmet Zorbay

Doğu Batı, yılda dört sayı olmak üzere Kasım, Şubat, Mayıs ve Ağustos aylarında yayımlanır.

Doğu Batı ve yazarın ismi kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.

Dergiye gönderilen yazıların yayımlanıp yayımlanmaması

yayın kurulunun kararına bağlıdır.

Reklam kabul edilmez.

Doğu Batı Yayınları

Yüksel Cad. 36/4 Kızılay/Ankara

Tel: 425 68 64 / 425 68 65

Faks: 0 (312) 425 68 64

e-mail: dogubati@dogubati.com

www.dogubati.com

Kapak Tasarım

Mr. Z & Z

Tasarım Uygulama

M. Aziz Tuna

Baskı:

Tarcan Matbaacılık

1. Baskı: 3000 adet

Kasım 2015

Sertifika No: 15036

Ön Kapak Resmi: “Susuz Yaz” afişi.

Arka Kapak Resmi: “Sevmedim Seni”ndan bir sahne. <https://rantey.org>

İÇİNDEKİLER

SİNEMA TUTKUSU-I

KURTULUŞ KAYALI 11	GÜNEY BİRTEK 129
Metin Erksan, Lütfi Akad ve Yılmaz Güney Türk Sinemasından Öte Türk Kültürünün Deli Dahisi, Bilgesi ve Gündelik Hayattan Fırlayıp Gelen Efsanesidir	Avrupa Sineması Tarihi
TUNÇ YILDIRIM 27	YAGIZ AY 153
Türk Sinema Tarihyazımı ve Türler: Yeşilçam'ın Oluşum Döneminde Başat Türlerin Eleştirel Söylem Üzerinden Tanımlanması (1948–1959)	Amerikan Sinemasında Şarkiyatçılık
SEZEN GÜRÜF BAŞEKİM 67	KEREM GÜN 181
<i>Hacıvat Karagöz Neden Öldürüldü</i> Filminde Toplumsal Değişme ve Nostalji	Metin Erksan'ı <i>Sevmek Zamanı</i>
LALE KABADAYI 89	NİLAY ULUSOY 197
Sinemada Felsefe ve Film-Felsefesi Üzerine	Bana Derler <i>Şoför Nebabat:</i> Bir "Gelinlik Kız"ın Karşıt Giysici Olarak Portresi
ALİ AKAY 117	SEÇKİN SEVİM 213
<i>La Jetée</i> Filmi Üzerine	"Bedenime Sahip Olabilirsin Ama Ruhuma Asla!": Yeşilçam Sineması'ndaki Melodramatik Kalıpları Sorgulamak
	MİKAIL BOZ & DİLEK TAKIMCI 255
	Zeki Demirkubuz Filmlerinin Ortak Anlatı Yapısı: Tema, Zaman, Mekân, Karakter, Sinematografi

Ucretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://ranney.org>

SİNEMA TUTKUSU

Sinirleriniz geriliyor, düşgücünüz sizi alışılmadık, tekdüze, renksiz, sessiz, bambaşka bir dünyaya götürüyor. Bu siyah beyaz, suskun gölgeleri görmek insanı çok etkiliyor. Yoksa geleceğimize ilişkin bir gönderme mi var bu görüntülerde?

Maksim Gorki 1896 yılında bu satırları yazarken sinemayı “canlı fotoğraflar” (zivaya *fotografiya*) olarak tanımlıyordu. Sinamatograf aletinin içinde olan bir büyü mü, düş mü yoksa derin bir yanılsama mıydı? Yüzyıllı aşan kısa bir zaman diliminde sinemanın olağanüstü gelişimi en katı gerçekleri bile şiirsel bir dille dönüştürüyor, dünyanın sınırlarını aşan boyutları ışık ve gölge oyunları ile bir perde üzerinde yansıtıyordu. Kısa bir süre içinde sinema basit bir eğlence ve merakın ötesine geçerek yaşamı, toplumu, bireyi çözümlemeye yönelik derin bir tutku özelliğini kazandı. Teknik gelişmeler, sanatsal kaygılar sinemanın her geçen gün etkisini artırdı ve popülerlik sayesinde bu büyülü sanat büyük bir güce kavuştu. Bir düşüncüyü kitlelere en etkili yollardan ulaştırabilmenin yolu sinemadan geçiyordu. Batı toplumlarından yayılan bu dalga giderek dünyanın çeşitli ülkelerinde güçlü bir ifade aracına dönüştü. Amerika’dan Uzak Doğu’ya ülke sinemaları doğdu. Hollywood’un ürettiği “yıldız sistemi” devasa bir sektör haline geldi ve fazlasıyla benimsendi. Sinema her bakımdan bir düşünce ve görüş tarzıydı artık. Öyle ki, çıplak gözle fark edilmeyen bireysel ve toplumsal tüm meseleler, yaşamın eksiklik olarak duyurduğu her ne varsa beyaz perde üzerinde toplanıyor, anlam kazanıyordu. Platon’un ünlü mağara benzetmesini deneyimlercesine imaj ve hareketlerle sinema dünyasına özgü bir zaman dilimi yaratılmıştı. Bazen sahnedeki gerçekliğin yaşamdaki gerçekliğin önüne geçmesi bu zaman diliminin taşıdığı güce örnektir. Gelinek noktada sinema dili ile yaşam dili iç içe geçmişti. Gerçeklik bir dolayımı aşarak beyaz perdeye yansımakta, bir çerçevenin içinde geniş dünyalar açılıp kapanmaktadır. Yaşamdan seçilen öğeler hiçbir ayrıntıyı ve çelişkiyi gözünden kaçırmayan

dev bir gözün hassasiyetini andırmaktadır. Bilinen örneğiyle, sinemadaki sessizlik bile çoğu zaman yönetmenin sessizlikten koparmayı başarabileceği bir ses, hattâ çılgılık olmalıdır. Her halükârda seyircinin tüm duyuları açıktır. Belli bir süre sonra o, filmdeki karakterlerle kurduğu ilişkiyle mutlak özdeşleşme halini yaşayacaktır. Oyuncular konuştuğunda seyirci de konuşur, onlarla birlikte sevinir ya da öfkelenir, ahlâki ve vicdani bir tutum geliştirir ki, tüm bu etkileşimler bir filmin başarı öyküsüdür aslında.

Sinemanın kendine özgü bir gerçeklik yaratması, bir düşünce tarzı olması ve yeri geldiğinde çoğu edebî, felsefî ve psikolojik içerikli yazı dilinin önüne geçmesinde, hareketi ve imajı tıpkı bir yazar ve düşünür gibi sunan yönetmenlerin büyük payı vardır. Belirtmek gerekir ki, sinema ile isimleri özdeş kılınan usta yönetmenler sanatlarını birtakım kavramlar üzerinden açıklamaktan sakınmışlar, yaptıkları şeylerin imaj/görüntüde yazılı olduğuna işaret etmişlerdir.

Sinema üzerinde düşünen/sinema ile düşünen ve düşündüklerini yazan yönetmenler, öncelikle sinemayı varoluşsal bir sorun haline getiren kim-selerdir. Sinema tarihinde öne çıkan yönetmenler güçlü iddiaları ve eleştirileri olan kişilerdi. Ve elbette son aşamada tüm itirazlarını, eleştirilerini dile getirirlerken bunu bir renk, ses, görüntü, imaj, dekor çerçevesinde sinemanın teknik ve estetik kurallarına sadık kalarak ve neredeyse kendilerine özgü bir *bilim* seviyesinde sunmuşlardı.

Türk sinemasına birkaç cümle ile değinecek olursak, Türk modernleşmesinin ikilemlerini en belirgin şekilde takip edebileceğimiz saha Türk sinemasıdır. Sinema gerçekliğinin yapısal bir bütünlük içinde kavranamaması, bu farkındalığın bir avuç dahi yönetmenimizle sınırlı olması, toplumsal meselelere değinen filmlerde iktidar eleştirisinin slogan düzeyinde kalması, psikolojik/felsefî/estetik kaygıların taşınmaması Türk sinemasının belli başlı sorunları arasındadır. Ayrıca dünya sinemasında öne çıkan örneklerle bir hayranlık düzeyinde yaklaşıırken, birbirinin kopyası Türk filmlerinin yetersizliklerinin araştırılmaması, hattâ böyle bir gündemin hiç olmaması Türkiye'deki entelektüel ortamın tarihsel ve toplumsal gerçekliklerden ne denli uzak olduğunu gösterir.

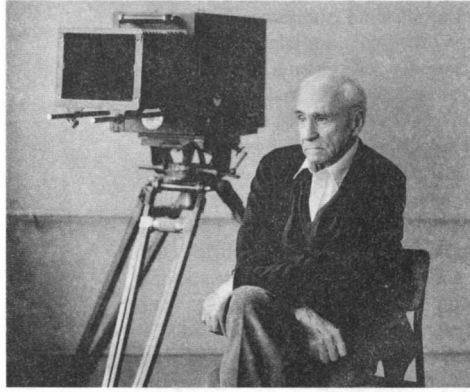
Doğu Batı'nın dört ciltte tasarlanan sinema özel dosyasında kuşatıcı bir bakış açısı geliştirilmeye çalışıldı. Sinemaya tek tek film eleştirilerinden ziyade daha geniş düzeyde kurulabilecek metinlerle yaklaşma imkânımız olabilir ancak. Bu sebeple tarihsel veya kronolojik bir tasnife gidilmedi, daha çok bir sentezden hareketle yazıların niteliği öne çıkarıldı ve önceki sayılarımıza uygun bir şekilde derginin yaklaşımı, üslubu korundu.

Taşkın Takış

SİNEMA TUTKUSU I



Metin Erksan



Ömer Lütfi Akad



Yılmaz Güney

METİN ERKSAN,
LÜTFİ AKAD VE
YILMAZ GÜNEY
TÜRK SINEMASINDAN ÖTE
TÜRK KÜLTÜRÜNÜN DELİ DAHİSİ,
BİLGESİ VE GÜNDELİK HAYATTAN
FIRLAYIP GELEN EFSANESİDİR

Kurtuluş Kayalı

Türk sinemasını en doğru yansıtan filmler Orhan Kemal uyarlamaları ya da, belki de o uyarlamalardan daha fazla bizatihi Orhan Kemal'in özgün senaryoları. 1950'li yıllarda bol sayıda senaryo yazmış Orhan Kemal. Türk sinemasında sonradan ortaya çıkan Orhan Kemal uyarlamaları üzerinde fazlalıkla durulmuş olsa da onun sıradan olarak nitelenebilecek filmleri fazla dikkat çekmemiş. Örneğin tam da 1960 yılında çekilen "Avare Mustafa" (sonraları, bayağı sonraları "Devlet Kuşu" versiyonu var) ile 1961 yapımı "Üç Tekerlekli Bisiklet". İlginç olan ilkinin Memduh Ün'ün sinemaya uyarlaması, ikincisini ise Lütfi Akad'ın. Ancak ikincisinin tamamlanmasını Memduh Ün gerçekleştirmiş. Aslında Lütfi Akad'ın çektiği "Üç Tekerlekli Bisiklet" hızlı bir tempoyla, hızlı bir ritimle Memduh Ün tarafından tamamlanmış. Türk sinemasının genel özelliklerini Orhan Kemal'e yaslanan, onun metinlerine yaslanan filmler çok iyi yansıtıyor. Türk sinemasının sıradan filmleriyle Orhan Kemal romanlarının fre-

kansı belirgin olarak uyuşuyor. Nitekim Orhan Kemal'in hakikaten düşünsel anlamda en önemli romanları bile Türk sinemasının sıradışı değil tipik yönetmenleri tarafından sinemaya daha başarılı bir şekilde uyarlanabilir. Hattâ 1970'li yılların başlarında tam da sosyal boyutu güçlendirilen sıradan filmlerin Orhan Kemal'in dünyasının haleti ruhiyesiyle fazlasıyla örtüştüğü görülüyor. Türk sinemasının özelliklerini onun Yeşilçam'a gönderme yapan romanlarında görmek mümkün. Aslında Orhan Kemal'in dünyasıyla Yılmaz Güney'in dünyasının örtüştüğünü söylemek caiz. Zaten Orhan Kemal'in yazdığı, Yılmaz Güney'in film çektiği dönemlerde Türkiye'deki gündelik hayat tüm zenginliği ve olanca canlılığıyla beyaz perdeye yansdı. Orhan Kemal'in de Yılmaz Güney'in de metinleri yaşamın içinden geliyordu, yaşamdan kaynaklanıyordu. İsyankârlıkları da. Zaten sinema metinlerine isyanın, duygunun sahici bir biçimde capcanlı yansıması da bundan. Fatoş Güney'in "Umutsuzlar"a (1971) bizim hayatımızın filmi demesi ve Fikret Otyam'la Orhan Kemal mektuplaşması yaşamın ve düşüncenin tastamam beyaz perdeye yansıdığını somutluyor. Aslında Yılmaz Güney'in bir Orhan Kemal uyarlaması yapmaması büyük kayıp. Bir de bunlar aynı atmosferi değişik dönemlerde solumuşlar. Adana ve İstanbul. Hapishane ve muhaliflik. Biri babadan kalma, diğeri sonradan olma.

Yaşar Kemal de yazdıklarında hep gündelik hayattan kaynaklanıyor/besleniyor. 1955'te yayımlanan *İnce Memed* de zaten hayatın içinden. Onun metni sinemaya uyarlanmış. Şöyle bir saptama yapmak mümkün: Adı anılacak üç yazar arasından en fazla uyarlama Orhan Kemal'den yapılmış. En fazla özgün senaryo yazan da Orhan Kemal. Ancak çekilen filmler arasında en fazla önemsenen filmler Yaşar Kemal'in metinlerinden kaynaklanıyor. Yaşar Kemal'in romanları 1960'lı, 1970'li yılların solcu aydınlarını bariz şekilde etkilemiş. Etkilemenin ötesinde sarsmış. Hattâ 1970'li yılların solcu gençlerinin biri kendisini dağa çıkaran gücün "İnce Memed" olduğunu söylemiş.¹ Tabii 1960'lı yılların sonlarında ikinci cildiyle *İnce Memed* daha geniş, daha farklı, daha apolitik kesimleri de

¹ Sezai Sarioğlu, *Nar Taneleri*, İletişim Yay., İstanbul, 2001, s. 95. Yazarın başlığa çektiği cümle "İnce Memed'i okuyunca her şeyi hazırdır". (s. 95) 4-5 yıl önce Tüyp'ta "Dünya Yazarı Yaşar Kemal" başlıklı Levent Yılmaz, Nedim Gürsel, Semih Gümüş ve Doğan Hızlan'ın katıldıkları bir panel yapılmıştı. *Nar Taneleri*'nde hayatını anlatan Seçuk Haznedar da oradaydı. Kitaba anlattıklarını orada da kısaca anlattı. Panele katılanlar ne kitaptan haberdardı, ne de Haznedar'ın anlattıklarıyla ilgilendi. Bunu aktarmamın sebebi Türk edebiyat yazınında Yaşar Kemal gerçeğinin, onun sosyal gerçeğiyle bağlantısının farkında olunmaması. Bu coğrafyada *İnce Memed* etkili ancak edebiyatçıların aklı "Ada dörtlemesi"nde. Aydınların meftun olduğu Yaşar Kemal'in son dönem fotoğrafı olan "Ada Dörtlemesi" ilk dönem fotoğrafından bütünüyle farklı.

etkilemiş. Tabiri caizse popüler kültür unsuru olmuş. Âdeta bir efsane olmuş. Örneğin Lütü Akad'ın ömür boyu en büyük ideali *İnce Memed*'i sinemaya uyarlamaktı. Fakat öncelikle sansür, sonradan da Peter Ustinov'un filmi çekmesi Lütü Akad'ın hayatının idealini gerçekleştirmesini engellemiş. Gerçi Lütü Akad daha önce bir nebze *İnce Memed*'i çağrıştıran "Beyaz Mendil"i (1954) sinemaya uyarlamıştı. Aslında Yaşar Kemal, *İnce Memed*'i daha çok uluslararası düzeyde görünür kılmak istemişti. Hiçbir Türk yönetmenin, belki de 1970'li yıllara kadar hiçbir Türk yönetmenin Peter Ustinov kadar ruhsuz bir *İnce Memed* filmi çekmesi mümkün değil. Metin Erksan'ın bir sözü özellikle açıklayıcı: Elia Kazan, Yaşar Kemal'in büyük dostu, Yılmaz Güney de en ideal *İnce Memed*. Acaba niye böyle bir film çekilmedi? Üstelik Elia Kazan Anadolu kültürüne vakıf olmasa bile aşına. Ama bir yerli yönetmen daha başarılı bir *İnce Memed* çekebilirdi. Belki de Yaşar Kemal'in daha siyaset içinde olması ve siyasi mesaj taşıyan metinler yazması onu daha önemsenir kılmış. Hattâ bir oyuncunun çektiği "Yılanı Öldürseler" bile fazlasıyla önemsenmiş. Orhan Kemal'in aksine Yaşar Kemal yazdıkları açısından siyasal boyutu itibarıyla fazlasıyla önemsenmiş. Bununla sinemadaki gelişim trendini anlamlandırmak ve yakalamak mümkün. Bu noktada Türkiye'de sinema yazınına bakarak durumu tespit etmek denenebilir.

Kemal Tahir özellikle önemli metinleriyle sinemada çok daha sınırlı olarak var. Özgün senaryoları kendisinin de fazla önemsemediği metinler. Belki de ondan gerçekleştirilen en başarılı uyarlama "Güneşe Köprü". Nedendir bilinmez sonradan, yönetmeniyle çok farklı bir şekilde değerlendirdiği film de "Haremde Dört Kadın" (1965). Aslında "Haremde Dört Kadın", *Devlet Ana*'ya giden bir ara yol. Halit Refiğ'in Kemal Tahir'e yönelik heyecanlı bağlılığı, onun metinlerini yeniden yorumlamasını, ona sağlıklı yaklaşmasını engellemiş görünüyor. Metin Erksan'ın "Karılar Koğuşu" filmiyle romanını oradaki karakterler, özellikle en önemli kadın karakter Tözey açısından karşılaştırması oldukça öğreticiydi. Halit Refiğ'in Türkiye'deki klasik romanlardan yaptığı uyarlamalar çok daha başarılı. Aslında onun metinlerine Metin Erksan'ın ve Lütü Akad'ın yönelmemesi belki de Kemal Tahir'in düşüncelerinde daha ısrarlı, daha hassas olmasından kaynaklanıyor. Metin Erksan'ın yönelmemesi düşünce bağımsızlığından, düşüncesi üzerinde etkiden hazzetmemesinden, düşündüğünü gerçekleştirme konusundaki hassasiyetinden dolayıdır. Lütü Akad'ın Kemal Tahir metni uyarlamamasının nedeni ise düşünsel ortamın Kemal Tahir hakkındaki eleştirel ve zaman içinde dışlayıcı tutumundan ziyade Kemal Tahir'in özellikle sinemacı çevresinden gelebilecek tepkilerden dolayı. Akad'ın düşünsel cesaretinin en somut göstergesi o zaman bile tepki ko-

nusu olan Ömer Seyfettin hikâyeleri uyarlamalarıdır. Bir de Kemal Tahir'in metinlerinden uzak durulmasının nedeni ise tarihten uzak olma isteğidir. Ayrıca anılan romancıların içinden belki de bir tek Kemal Tahir sıradan yerli filmlere yönelik olarak müspet düşünceler telaffuz etmiştir. Orhan Kemal'in düşünceleri o ölçüde olumlu olmasa da olumludur. Hattâ Kemal Tahir Yılmaz Güney'in "Seyyit Han - Toprağın Gelini" (1968) filmine de oldukça olumlu bir şekilde yaklaşmıştır. Yaşar Kemal güzellemesi hep baskın. Filmi kim çekerse çeksin bu böyle.

Aslında bu makalede üzerinde durulacak aydınlar üç yönetmendir. Konuya daha doğru noktasından yaklaşmak açısından üç önemli romancının sinemayla ilişkisi üzerinde durulmuştur. Şimdilerde üç romancı da fazla önemsenmediği gibi, üç önemli sinema yönetmeni Metin Erksan, Lütü Akad ve Yılmaz Güney de fazla önemsenmemektedir. Lütü Akad, Kemal Tahir ve Orhan Kemal'le aynı kuşaktan sayılabileceği gibi, Yaşar Kemal'le Metin Erksan aynı kuşaktan ve Yılmaz Güney de bir kuşak sonrasındır. Aslında tam olmasa da romancılar ile yönetmenler benzer bir ruh iklimine sahiptirler. Bu uyumu Yılmaz Güney ile Orhan Kemal, Yaşar Kemal ile Lütü Akad ve Kemal Tahir ile Metin Erksan arasında düşünmek mümkündür. Belki başka bir mantık çerçevesinde Kemal Tahir ile Halit Refiğ arasında paralellikten bahsetmek daha doğrudur. Ama burada bağımlı bir ilişkiden ziyade gerilimli bir ilişki üzerinde durulmaktadır. 1950'li yıllarda Halit Refiğ, Yaşar Kemal'le senaryo, film senaryosu üzerine beraberce çalışmıştır. Sözü edilen gerilim sadece sözü edilen romancılarla yaşanmış değildir. Türkiye'nin kültür alanındaki önemli çevreleriyle diğer ve daha genç yönetmenlerle uyumlu ilişkiler kurulmuştur. Genel anlamda sözü edilen yönetmenler üzerinde, bugün de, o günlerde de durulmaması önemli bir göstergedir. Bu gerilim çerçevesinde sözü edilen yönetmenlerin düşünsel öneminin altı çizilmeye çalışılacaktır.

Türkiye'de yaşanan hayattan uzaklaşmamak anlamında sinema ve sinema adamları özellikle önemlidir. Yukarıda ifadelendirilen düşüncenin bir yönü yanlış gibi görünmektedir. O da Yılmaz Güney hakkındaki hükümdür. Yılmaz Güney üzerine özellikle yaşadığı dönemde çok sayıda aşırı övgüler yapılan metinler yazılmıştır. Bunlar sonradan da devam etmiş ve üç ciltlik savruk bir "roman" da kaleme alınmıştır. Gene Yılmaz Güney hakkında duygusal yönü ağır basan eleştirel metinler de yazılmıştır. Yılmaz Güney'i yakından tanıyan üç kişinin Agâh Özgüç, Nihat Behram ve Elif Güney'in metinleri abartılı değerlendirmeleri olsa da belirgin ölçüde sahil bir Yılmaz Güney fotoğrafı vermektedir. Diğerlerinde de Yılmaz Güney gerçeğini anlamaya yönelik kimi önemli saptamalar varsa da riyakâr bir taraf da vardır. Bundan çeyrek yüzyıl önce, 1990 Martı'nda

Ankara Film Festivali çerçevesinde *Yılmaz Güney* kitabı üzerine konferansa gelmemesi üzerinde Ağâh Özgüç'e nedenini sorduğumda, on dokuz - yirmi yaşlarında gençlerin sorgulamasına mı katlanacağım demiştir. 1970'li yıllardan, "Umut"tan itibaren de ciddiye alıp önemsemeseler de Türkiye'de sinema pratiği yapmayan sol çevreler Yılmaz Güney'in filmlerini ehveni şer mantığı çerçevesinde sahiplenmişlerdir. Yılmaz Güney'in filmlerinin, düşüncelerinin memleketin başat kültürel ortamının güdümünde gelişmesi söz konusu değildir. Onun sonrasındaki devrimci sinemanın, yeni sinemanın bu güdümlülük çerçevesinde şekillendiği rahatlıkla söylenebilir. Olsa olsa memleketin başat kültürel ortamıyla Yılmaz Güney sinemasının buluştuğu belirtilebilir. Aslında Yılmaz Güney hayatın somut pratiğinden kaynaklanarak kendi kafasıyla önemli filmler yaratmıştır. Bu filmler de diğer yönetmenlerin, Metin Erksan'ın, Lütfi Akad'ın filmlerinden çok daha fazla bu coğrafyanın insanında yankı bulmuştur. "Umut" bariz bir biçimde otobiyografik sayılabilecek bir filmidir. Bizatihi Yılmaz Güney, "Umut"un Cabbar'ı, Adana sokaklarında, Yenice-Tarsus banliyösünde yaygın olarak görülebilecek bir tiptir. 1984'te ölümüne kadar onun filmleri üzerine söz konusu çevre neredeyse zerrece eleştirel bir tutum içine girmemiştir. Bu noktada en ilginç örneklerden biri o dönemdeki "Arkadaş"ın yorumunun başat kültürel çevre ile Yılmaz Güney arasında farklılık göstermesidir.² Meselelere bakış biçimindeki farklılığı bariz olarak Yılmaz Güney'in siyasal düşünsel macerasında görmek mümkündür. Maoculuğun değişik versiyonlarına savrulan, savrulduğu dönemlerde de farklılığını koruyan Yılmaz Güney, zaman zaman değil, neredeyse her zaman Marx, Engels, Lenin, Stalin alıntılarını da kullanarak sol aydınlara ben de sizin kadar sosyalizmin klasik metinlerini biliyorum ve sizin kadar da yorumlarım demektedir âdeta. Bu yöneliminde de bütünüyle haksız sayılmazdı. Bir başka deyişle Yılmaz Güney kendi farklı yorumuyla başkalarından ayrı bir yerde duruyordu. Aslında yazılarının birinin başlığının "İnsan Bilinci Vestiyer Değildir" olması başkalarının düşüncelerinin ne kadar mekanik olduğunu ve kendi düşüncesinin hayatın gerçeklerini özümleyerek oluştuğunu ifade etmek amacıyla. Kendi filmlerinin de çevrede, bu coğrafyada köklü sayılabilecek bir etki bıraktığını göstermektedir. Orhan Kemal ona göre kültürel çevreyle de, siyasal

² *Yılmaz Güney, Yücel Çakmaklı, Ömer Kavur, Süreyya Duru ile Konuşmalar*, Sinematek/ Eskişehir İTİA Yay., İstanbul, 1974. Burada Yılmaz Güney'in Onat Kutlar'a anlattığı "Arkadaş" ile o dönemde aralarında Onat Kutlar'ın da olduğu kişilerin "Arkadaş" yorumları arasında Çin Seddi vardır. Bir kırk sene sonra başat kültürel çevre ile Yılmaz Güney'in "Arkadaş"a bakışı özdeşleşmektedir; olumlu ya da olumsuz olarak niteleme anlamında değil, filmi yorumlama, filmin nerede durduğunu saptama anlamında.

çevreyle de daha uyumludur. Ona göre fazlasıyla uyumludur. Onun zamanında, sonra ve şimdi daha bir kapsamlı şekilde insanları sarıp sarmalaması da bundan kaynaklanmaktadır. Nihat Behram'ın onun için ölümü üzerine söylediğı "deliliğı bitti dehası kaldı"³ cümlesi daha farklı anlamda deliliğinin, onun farklılığını, özgünlüğünü ortaya koyan bir husus olduğunu gösteriyor. Aslında Yılmaz Güney, o başat kültürel unsurların hemen hepsinden daha bir birey. Ama onlarla göbek bağı koparmak da istememiş. Söz konusu kesim de Yılmaz Güney'in olağanüstü yetenekli, Türkiye'nin dünya çapındaki, enternasyonal sinemacısı olduğunu kabul etmek zorunda kalmış. Yoksa Roy Armes'in *Third World Film Making and the West* kitabında (1987) Türk sinemacısı olarak bir tek Yılmaz Güney'in anılmasının, incelenmesinin başka bir izahı yok gibi görünüyor. Zaten Şakir Eczacıbaşı da "Ben önemli şeyler anlatmak istemiyorum, özellikle Türkiye'de sinema alanındaki temel tartışmayı anlatmak istemiyorum" şeklinde özetlenebilecek kitabında⁴ Türk sinemasında Yılmaz Güney'in yerini biz yabancılara anlattık mealinde cümleler kurmuştur. O bağlantının en ilginç göstergelerinden biri de ilişkiler biçiminin çetrefilliğinin, olmadık kişileri kapsamasının izinsiz olarak İmrallı'dan ayrıldığı günde Sinema-Televizyon Enstitüsü'ndeki "Sürü" gösterisiyle de somutlaşmasıdır.

Deli ve dahi sıfatını en fazla hak eden sinemacı şüphesiz Metin Erksan'dır. Metin Erksan kelimenin tam anlamıyla bir delidir. En başından itibaren çevreden uzak kalmıştır. Düşünceleri 1950'li yıllarda şekillenmiş ve sosyalizmin yaygın ve etkin olmadığı zamanda sosyalist çevreyle bir bağlantısı olmuştur. Burada ifade edilmeye çalışılan husus sadece 1960'lı yıllara kadar Türkiye'de sosyalizm düşüncesi şekillenmeden önce Esat Müstecaplıoğlu'nun Türkiye Sosyalist Partisi sırasında bu eğilimle düşüncelerinin buluşmasıdır. Ama kendi düşünsel bağımsızlığında da hassas olmuştur. O dönemlerde bu tarz düşünceler telaffuz etmek bir anlamda muhalif olmayı gerektirir. Daha sonraları kültürel sol iktidara karşı mesafenin ötesinde muhalif olmak, eleştirel olmak yaygın sayılabilecek bir tutum değildir. Metin Erksan'da bu iki ayrı tutumun varlığını görmek mümkündür. Daha sonraki dönemde 1974-1975 yıllarında da televizyona çektiğı hikâyelerin gösterimi sırasında hemen herkes halk için film çeken o kendisi için film çektiğini söylemiştir. Sonradan da herkes tabiri caizse kitleyi boşlayıp, kendisi için film çeker olmuştur. İlk aykırı, farklı film örnekleri onun elinden çıkmıştır. Toplumsal gerçekçi filmlerin ilki

³ Nihat Behram, *Yılmaz Güney'le Yasaklı Yıllar*, 10. B., Everest Yay., İstanbul, 2011, s. 444. "1984 Ekim'inde ise oynayan filmlerindeydi sadece... Deliliğini alıp gitmiş dehasından miraslar bırakmıştı..."

⁴ Şakir Eczacıbaşı, *Çağrışımlar, Tanıklar, Dostluklar*, Remzi Kitapevi Yay., İstanbul, 2010.

olarak nitelenen “Gecelerin Ötesi”ni (1960) o çekmiştir. O filmde de dar anlamda kasaba, köy ya da işçi mekânı, çevresi yoktur. Ve o film gibi bir toplumsal gerçekçi film de yoktur. Hemen herkese benzer şekilde “Karanlıkta Uyananlar” (1965) gibi fabrikaya ya da “Bitmeyen Yol” (1965) gibi kentin kenar bölgesine yönelmemiştir. “Gecelerin Ötesi” üzerine araştırma yapılmaması, üzerinde durulmaması tipik bir toplumsal-gerçekçi film olmamasından kaynaklanmaktadır. Benzeri bir durumu onun çektiği kadın eksenli filmlerde de görmek mümkün. Yılmaz Güney, Halit Refiğ ve hattâ Lütfi Akad’ın çektiği kadın filmlerinde önemli ölçüde muhafazakâr bir ton olmasına mukabil, Metin Erksan’ın filmlerinde böylesi bir durumla karşılaşmamaktadır. Onun ötesinde dönemin Batılı yazarlarından film uyarlama konusunda Metin Erksan’ın farklı bir yönü vardır. Yılmaz Güney ve Lütfi Akad’ın böylesi –Lütfi Akad açısından *İnci*’yi biraz yerlileştireceğiz denemesini dışta tutmak şartıyla– bir denemesi bulunmamaktadır. Onun “Rüzgârlı Bayır” ve “Kadın Hamlet” uyarlamaları tipik farklılık arz etmektedir. “Rüzgârlı Bayır” uyarlaması “Ölmeyen Aşk”ın sonlarındaki şiddet sahnesi kameramanın rahatsız olup çekemediği, çekmek istemediği sahnedir. Metin Erksan’a tutkunun yönetmeni derken bu film karelerinin de akılda tutulması gerekmektedir. “Kadın Hamlet”e yönelik eleştiri yapılabilir, ancak eleştiri yapanların konuya hâkimiyetini somutlaştıracak bir durum yoktur. “Kadın Hamlet”e yönelik eleştiri bir anlamda Mîna Urgan’ın Halide Edip’in *İngiliz Edebiyat Tarihi* kitabına yönelik olarak söylediği, daha doğrusu yazdığı, “Halide Edip İngiliz Edebiyatını bilmezdi” şeklinde özetlenebilecek eleştirisine benzemektedir. Burada tuhaf olan durum, bir akademisyenin –vasatın üstünde olsa, ki bu tartışmalıdır– bir entelektüeli eleştirmesidir. Metin Erksan’ın söz konusu filmi için de durum apaçık bir şekilde budur. Onun sadece bu alanlardaki deneyimleri değil, ağırlıklı olarak başka alanlardaki yönelimleri de farklıdır. Örneğin “Dokuz Dağın Efesi” (1958) tarihsel konulara hamaset dışındaki farklı bir perspektifle bakan bir yönetmenle karşı karşıya kalındığını göstermektedir. Aslında filmi izlemek dönemin yenilikçi Anadolu akımıyla karşı karşıya kalındığını göstermektedir. Oradaki “oylama sahnesi” de soruna farklı bir bakışı da beraberinde getirmektedir. Tabii tarihî bir film derken sorun, Atıf Yılmaz’ın “Şimal Yıldızı”nı (1952) o türe dâhil etmek olarak anlaşılmamalıdır. Nitekim Kemal Tahir ilgisi de bu tarihsel konulara ilgiden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla onun Kemal Tahir ilgisi farklı iki entelektüelin benzeyen ve ayrışan yanlarını ortaya koyacak mahiyettedir. Halit Refiğ’in Kemal Tahir ilgisi gibi bir tabiiyet ilişkisi söz konusu değildir. Aleni olarak ad zikrederek ifade etmemiş olsa da tarihsel değerlendirmeleri çoğu yerde çelişmektedir. Belki bu nedenle ve başka

düşüncelerle hiçbir Kemal Tahir senaryosunu ya da romanını filme çekmemiştir. Hattâ bu konudaki ilişki tek taraflı olmuş ve Kemal Tahir “Kuyu” filminin senaryosunun diyalogları üzerinde değişiklikler yapmış, bunu önermiş ve fakat Metin Erksan filmi çekerken kendi özgün senaryosunu kullanmıştır. Zaten edebiyat uyarlamaları Metin Erksan sinemasında erken dönemde gerçekleşmiş, Batılı edebiyat uyarlamaları daha sonra olmuş, genellikle de Metin Erksan özgün senaryo yazmayı tercih etmiştir. Her ne kadar edebiyat uyarlamalarının sadık olması gerektiği şeklinde bir düşünce belirtse de bu eylemin de belli bir amacı olmuştur. Belki de bu nedenle de Kemal Tahir metni uyarlamamıştır. Hattâ 1973 yılı Ocak’ında “Kemal Tahir sonrası Türk Edebiyatı kesekâğıdıdır”⁵ şeklinde bir düşünce beyan etmiştir. Meseleyi anlamak bakımından o dönemin sinema üzerindeki temel kanaatini bilmek lazımdır. Türkiye’de yaygın olarak sinemanın çağdaş yerli edebiyat uyarlamalarının Türk sinemasının gelişmesi açısından olağanüstü olumlu bir dayanak olduğu düşünülmüştür. Metin Erksan da televizyona uyarladığı öyküleri, biri dışında, Samet Ağaoğlu dışında, hep o zaman yaşamayan edebiyatçıların öykülerinden seçmiştir. Türk sinemasının en gelişkin ürünlerinin Türk edebiyatı uyarlamalarından kaynaklandığı söylenirken, ayrıca herkes edebiyatı sinemaya göre öne çıkarıp kutsarken belli bir dönem sonrası yerli edebiyatın kesekâğıdı olduğunu söylemek Türkiye’de yaygın değerlendirme hiyerarşisine meydan okumak demektir. Hattâ o dönemde televizyona çektiği filmler karşısında yoğun tepki üzerine de “Kendilerinin edebiyat metinlerini uyarlamadığım, çekmediğim için kıskanıyorlar” demiştir. Türkiye’de belli bir dönemin edebiyatını yok saymak değil o dönemde, hiçbir dönemde kabullenilebilecek, hazmedilebilecek bir şey değildir. İnsanlar genellikle, Türk sinemasının Türk edebiyatı sayesinde hamle yaptığını düşünmektedir. Metin Erksan bu noktada da kalmamış daha ileri bir düşünce, daha doğrusu daha cüretkâr bir düşünce beyan etmiştir. 1980’li yılların ortalarında yayımlanmaya başlayan ...*Ve Sinema* dergisinde yer alan bir konuşmasında “Türkiye’de Entelijensiya Yok”⁶ demiştir. Aslında Türkiye’de sinemacı-

⁵ Turhan Gürkan’ın “Türk Sineması Nereye Gidiyor?” soruşturmasına Metin Erksan’ın cevabı: “Erksan: ‘Türk aydınları Türk sinemasına ihanet ediyor’ *Cumhuriyet*, 31 Ocak 1973. Metin Erksan’ın kendi özgün cümleleri şöyledir: “Köroğlu’nun (Tüfek icat oldu mertlik bozuldu) özdeyişi gibi, Kemal Tahir var olduktan sonra Türk edebiyatı ‘magazin edebiyatı’ oldu. Bunlar değil kaynak, kesekâğıdı olarak bile kullanılamaz.” Metin Erksan’ın soruşturmaya cevap verdiği gün Kemal Tahir, Erksan’ı arayarak “Sen ne yaptın, herkesi bize düşman edeceksin” demiştir. Metin Erksan’ın değişik çevreleri eleştirmekte ve onlarla bağları koparmakta üstüne yoktur.

⁶ “Metin Erksan, ‘Türkiye’de Entelijansiya Yok”, Söyleşi: Hüseyin Sönmez-Serhat Öztürk, ...*Ve Sinema*, No: 1, Hil Yay., İstanbul, 1985, ss. 24-39.

lar, yönetmenler özellikle, edebiyatçılar ve kendini düşünce adamı zanneden akademisyenler karşısında eziklik hissetmişlerdir. Edebiyatçılar ve akademisyenler de yerli sinema ürünlerine küçümseyerek bakmışlardır. Metin Erksan'ın davranış biçimi kabullenilebilecek, hazmedilebilecek bir şey değildir. Belki de bu anlamda medeni cesaret sahibi olarak bir tek Metin Erksan'dan bahsetmek söz konusudur. Mevcut edebiyatı ve mevcut düşünce ortamını yok sayan entelektüel bir sinemacıya tepkinin yüksek düzeyde olması da anlaşılır bir şeydir. Yılmaz Güney'in ve Lütfi Akad'ın bu şekildeki eleştirileri ve tepkileri en azından açığa vuracak tarzları yoktur. Hattâ sinema eleştirmenlerine yönelik olarak da yoktur. Türkiye'de sinema üzerine yazan yaşı altmışı, yetmiş geçmiş sinema yazarları ve akademisyenler de genelde yabancı sinema ile uğraştıktan epey sonra Türk sineması üzerine yazmaya başlamışlardır. Onların Türk sinemasıyla ilişkileri genellikle sinema dışı etkilerle oluşmuş bir ilişki biçimidir. Diğer sinemacılar yanında Lütfi Akad ve Yılmaz Güney de eleştirmenler ve sinema akademisyenlerini önemsemişlerdir. Sinema eleştirmenlerinin Metin Erksan'a yönelik tepkileri biraz da değil fazlasıyla kuyruk acısından- dır. Örneğin Metin Erksan, Lütfi Akad gibi Alim Şerif Onaran'ı karşısına alıp konuşmaz. Nitekim teklif geldiği halde konuşmamıştır da. Akad'ın ve Yılmaz Güney'in bu tarz değerlendirmelere gönderme yaptığı görül- müştür. Ve fakat Metin Erksan'ın bu noktada temel davranışı "Biz kendi filmimiz üzerine hükmü kendimiz verimiz" ve bu sinema eleştirmenlerinin bizim hakkımızda verdiği "hükümler mutlak butlanla batıldır"⁷ şeklinde olmuştur. 1990'lı yıllarda da Türk sinemasının önemli unsurları Halit Refiğ'den Lütfi Akad'a ve Vedat Türkali'ye kadar Türk Sinematek Derneği kökenli İstanbul Film Festivali'nin verdiği ödül kuyruğuna girerken Metin Erksan kendisine verilen onur ödülünü reddetmiştir. Ayrıca diğerlerin- den farklı olarak tabii ki düşünsel anlamda tartışılabilir nitelikte olan Metin Erksan'ın Türkiye ve dünya ahvali hakkında yazılmış entelektüel me- tinleri bulunmaktadır. Temel yaklaşımları bakımından kimi paralellikler bulunmasına, Halit Refiğ'in düşünsel metinleri yayımlanmış olmasına karşın, bir kitapta biraraya getirilmemiş olması nedeniyle Metin Erksan' ın metinleri örtük, en azından kısmen örtük kalmıştır. Sineması bir an- lamda soğukkanlı saptamalar içerdiği, bu anlamda Lütfi Akad'ın tavrıyla örtüştüğü için filmlerini izleyenler Metin Erksan'ın metinlerini okudukla- rı zaman şaşırırmaktadırlar. Lütfi Akad da sinemadan daha doğrusu sinema pratiğinden uzaklaştıktan sonra Türkiye'de hakkı yenenler ve abartılanlar

⁷ Metin Erksan, "Hakkımızdak Fetvayı Gene Kendimiz Verimiz", *Ulusal Sinema*, No: 3-4, 1968, dergide sayfa numarası yoktur.

konusunda konuşurken, hakkı yenenler arasında “kıcına hiç kimseyi takmadan” bir tek Metin Erksan’ın ismini anmıştır. Lutfi Akad’ın filmleri de gündelik siyasetten soyutlanmıştır.

Lutfi Akad “filmlerimle ben reçete getirmem, sosyolog değilim sadece marazı teşrih ederim” diyerek tam bir sosyolog gibi sorunlara yaklaştığının işaretini vermiştir. Bu çerçevede değerlendirildiği zaman Metin Erksan’ın filmleri de reçete getirmez. Ancak Yılmaz Güney ve Halit Refiğ filmleri bariz olarak reçete getirir. Lutfi Akad hukuk içinde kalmak tercihinde olduğunu sürekli olarak ifade etmiştir. Ancak onun filmleri Metin Erksan, Yılmaz Güney ve Halit Refiğ’in filmlerinden, onların tepkisel tiplerinden farklı olarak yalın bir öykü anlatmaktadır. Zaten filminde, iki filminde Yılmaz Güney’i isyankâr bir karakter olarak vermeyerek sonraki daha gelişkin Yılmaz Güney filmlerinin yolunu açmıştır. Bir İtalyan sinema eleştirmeninin doğru olarak kendi filmlerinin bu coğrafyanın insanının portresini yalın ve derin olarak çizdiğini saptadığını belirtmiştir. Yalnız onun bu tutumu anlaşılmadığı zaman, sineması olağanüstü basit bulunup pekâlâ ruhsuz bir sinema olarak nitelenebilir. Onun yalın ve derin sineması bir bilge sinemacıyla, bir bilge entelektüelle karşı karşıya olduğunu gösterir. Görünürde basit olayları anlatıyor izlenimi veren sineması derinliğine araştırıldığı zaman ne ölçüde gelişkin bir entelektüelle karşı karşıya olduğumuzu gösterir. Zaten Türk sinemasında Metin Erksan’ın ve Lutfi Akad’ın önemi oldukça geç ve güç anlaşılmıştır. Hattâ daha yeterince anlaşıldığı da söylenemez. Onun, Akad’ın sinemasının basit görünmesi de bir ölçüde sinemada ve gündelik hayatta düşüncelerini bağırmandan söylemesinden dolayıdır.

Metin Erksan ve Halit Refiğ dönem dönem siyasetle yoğun sayılabilecek ilişkiler içinde olmuşlardır. Yılmaz Güney her döneminde daha yoğun olarak siyasetin içindedir. Lutfi Akad ise neredeyse siyasetten bütünüyle soyutlanmış, bağlantıları da belli ölçüde dolaylı olmuştur. Bu durum da Lutfi Akad’ın sözünün olmasının, hattâ sözünün özgün olmasının nedeni olmuştur. Kendi sözü olması, özgün sözü olması belli meselelere tutkuyla bağlılığını da beraberinde getirmiştir. Daha sinemaya başladığının ilk yıllarında insanlara İstanbul’a geliş hikâyelerini, İstanbul’u anlatmaya, amaçlamış ve film macerası, sinema macerası da İstanbul’u anlatarak bitmiştir. Hattâ belli bir aralıktan sonra “Dört Mevsim İstanbul”u (1984) çekmesi de aynı şekilde yorumlanabilir. Âdeta İstanbul filmini, İstanbul’a gelen insanın filmini çekmek için sinemaya girmiş, çektikten sonra da sinemadan çekip gitmiştir. Bağırıp çağırmayan bu film de o film için söylemese de tam da yerli sinemanın en gelişkin eleştirmeni Ali Gevgilili’nin deyimiyle Lutfi Akad’ın “yazamadığı romanların filmini çekti-

ğini” göstermektedir. Lütfi Akad’ın bu üçlemesi hakikaten romandan ve akademik metinden daha gelişkin bir filmin nasıl olabileceğini göstermektedir. Önceki filmlerinde de Orta Asya’dan da kaynaklanarak bu toplumun evriminin çeşitli dönemeçlerine dair tarihsel ve kültürel tahliller yapmıştır. Onun metinlerinde bir ölçüde olmak üzere Kürt sorunu ve Alevilik de vardır. “Gökçe Çiçek”, “Hudutların Kanunu”, “Kızılırmak Karakoyun” ve “Anneler ve Kızları” bu ve benzer konuların ele alındığı filmlerden bazılarıdır. Ömer Seyfettin uyarlamaları da dâhil olmak üzere onun filmleri son dönemlerdeki filmler gibi siyasal değil sosyolojik mahiyettedir. Kendi yazdığı senaryolardan çekmiştir en özgün filmlerini. Onun ötesinde uyarlamaları bile kendi kişisel, şahsi damgasını taşımaktadır. Bunun niye böyle olduğunun en güzel göstergelerinden biri Yaşar Kemal’den uyarladığı “Beyaz Mendil”in bir yarısının yazarın bir cümlesi olduğunu söylemesidir. Sadık olmayan bir uyarlama söz konusudur. Daha da önemlisi o hayatının filmi olan üçlemenin üretiliş serüvenindeki somut pratikte görülür. İstanbul’a göçü anlatacak filmin senaryosu üzerinde Orhan Kemal’le çalışırlar. Orhan Kemal’le ortak bir senaryo yazacaklardır. Daha sonra aynı konu, aynı film üzerinde Selim İleri ile çalışırken “nedenise bir yazarla çalışmak gerekir bu konuyu diye düşünmüşüm” cümlesiyle sonucu görünce buna gerek olmadığını söylemek istemiştir. Orhan Kemal’le senaryo üzerinde çalışırken oluşmakta olan metinden senaryo, iyi bir senaryo çıkmadığını, çıkmayacağını, çıkamayacağını düşünmüştür. Bunu belirttiğinde de Orhan Kemal ondan roman yazma müsaadesi istemiş Akad da “olur” demiştir. Orhan Kemal’in *Gurbet Kuşları* romanı da, 1964 yılında çıkan roman da bu nedenle Lütfi Akad’a ithaf edilmiştir. Türkiye’de genelde görülen tavır, uyarlanan hikâyenin film olduğunu hiç düşünmeden genellikle romancıların kendi metinlerinden uyarlanan filmlere biraz değil fazlaca yukarıdan bakarak züppece bir tutum takınmaları olmuştur. Örnek vermek gerekirse Adalet Ağaoğlu’nun “Sarı Mercedes”, Necati Cumalı’nın “Susuz Yaz” hakkında söyledikleri budur. Ancak “Susuz Yaz”ın film versiyonu onun uyarlandığı metnin önüne geçmiştir. Aslında orijinal olan “Susuz Yaz” filmidir. Bunu cümle alem bilir. Ve “Susuz Yaz” denince akla Metin Erksan gelir. “Metin Erksan’ın klasik filminden dolayı, neredeyse bir edebiyat eseri olduğu unutulmuş Necati Cumalı’nın *Susuz Yaz*’ı” tarzında bir niteleme tam da yerli yerindedir. Selim İleri de anılarını yazdığı kitaplarda ve *Zaman* gazetesinde son bir yılda yazdığı metinlerde de defalarca “Gelin” filminin senaryosunun içinden çıkmadığını ifade etmiştir. Ve “Bu adam ikinci ‘Susuz Yaz’ uyarlamasından ziyadesiyle memnun mudur ki o konuda dut yemiş bülbül gibidir” der. Aslında “Susuz Yaz” filmi çerçevesinde Metin Erksan da Necati Cu-

malı'nın metnini eleştiren, daha doğrusu değerlendiren düşünceler telaffuz etmiştir. Lutfi Akad hayatının filminde ister istemez titiz davranmıştır. Aslında iki romancının meseleye belki de mekân problemi olarak bakmasından kaynaklanmaktadır mesele. Orhan Kemal köy eksenli ve kenar mahalle çerçevesinde kotardığı romanlarıyla Selim İleri de kentli orta sınıf üzerinde odaklaşan romanlarla bu coğrafyanın insanını sahici bir şekilde yansıtamamışlardır. Ayrıca filmlerin de örneğin "Avare Mustafa"nın da "Bir Demet Menekşe"nin (1974) de aksadığı nokta budur. Orhan Kemal'in ve Selim İleri'nin romanları ve senaryoları ile Lutfi Akad'ın filmleri arasında nitel anlamda böyle bir fark vardır. Nitekim "Dört Mevsim İstanbul"u da işin içine katarak daha kapsamlı bir değerlendirme yapılabilir. Ali Gevgilili'nin cümlesine gönderme yaparsak, belki de hayatının filmini çekerken "yazamadığı romanının filmini çekmiştir." Özelde Lutfi Akad'ın, genelde burada anılan üç yönetmenin kendi işlerini önemsedikleri, çektikleri filmleri Türkiye'de yazılan romanlar kadar önemli gördükleri son derece aşikârdır. Meseleyi de roman, film, düşünce metni diye ayırmamışlar kendi somut filmleriyle bir roman yazmışlar ve Türkiye'nin çeşitli dönemlerinden kültürel kesitler sunmuşlardır. İşte Yılmaz Güney'in daha erken yaşlarda "Boynu Bükük Öldüler" romanını kaleme alması oldukça anlamlıdır. Burada sözü edilen yönetmenlerin anlattığı bu coğrafyanın insanları çoğu romancının metinlerindeki insanlardan daha sahici ve daha yaşayan insanlardır. Belki de Türkiye'ye yabancı olmamak üç yönetmenin de temel hassasiyetidir. Vaktiyle Lutfi Akad amacının ses olmasa da bir filmi seyrederken onun Türk filmi olduğunun anlayabilmek olduğunu belirtmiştir.

Üç yönetmenin de Türkiye gerçeğiyle çok yönlü bir ilişki içinde oldukları anlaşılmaktadır. Bu yönetmenler açısından farklı farklı yönler üzerinde odaklaşma meseleyi biraz daha anlaşılır kılmak amacıyla. Yılmaz Güney açısından gündelik hayatla bağlantı daha dolaysız bir biçimde kurulmuştur. O yaşadıklarıyla okuduklarının kendine özgü bir sentezini yapmıştır. Lutfi Akad genel anlamda düşünmüş olup hayatının filminin arka planında yirmi beş yıllık gözlem bulunmaktadır. 6-7 Eylül olaylarının yaşandığı yılın İstanbul'undan neredeyse 2004 yılına kadar yazdıklarının gerisinde bir İstanbul silueti bulunmaktadır. Aslında kadın odaklı filmde temizliğe gelen kadınları gözlemlediğini ifade etmektedir. Lutfi Akad'ın metinlerinde otobiyografik özelliklerden çok gözlem ve düşünsel birikim vardır. Sinema hayatı boyunca belli bir konuya kilitlenmek farklı bir şeydir. Akad ve Metin Erksan'ın yaşındaki insanların bir kısmında yaptığı işi olağanüstü ciddiye almak gibi bir tavır vardır. Lutfi Akad'ın ve Metin Erksan'ın bazı meseleleri otuz yıl arayla anlatımlarında

bile uyumun ötesinde neredeyse birbirinin yerine ikame edilen cümleler vardır. Ayrıca Metin Erksan'ın gazete haberlerinden, gündelik olaylardan kaynaklanan filmleri vardır. “Kuyu”, “Suçlular Aramızda”, “Yılın Kadını Değil” bunlardan birkaçıdır. Ancak burada gündelik olayı birebir nakletmek değil bunun üzerinde derinlikli olarak düşünmek onun tercihidir. Farklı bir yorum söz konusudur; belki de Akad'ın üçlemesindeki gibi. Hattâ “Susuz Yaz” yazarı açısından hikâye otobiyografik özellikler taşıyan ve gözlemden kaynaklanan bir anlatım denemesiyken, Metin Erksan için hikâye daha çok suda mülkiyet sorunu odağında ele alınmıştır. Aslında tam da Altın Ayı'yı aldıktan sonra imzalanarak kendisine verilen *Yılan Hikâyesi* siyasete rahatlıkla tercüme edilebilecek bir konuyken Metin Erksan bu romanı sinemaya uyarlamamıştır. Erksan'ın ve Akad'ın entelektüel derinliği olan metinleri aynı zamanda Türkiye gerçekliğiyle bağlantı noktalarını koparmayan metinlerdir.

Üç yönetmenin filmlerinin istisnai örnekler dışında kahramanların kazanmasıyla seyircinin rahatlamasına yol açan nitelik taşımadıkları söylenebilir. Tabii bu en azından Yılmaz Güney'in bir dönem filmleri için kesinlikle söylenemez. Lütfi Akad'ın, Güney'in “Hudutların Kanunu” filmi- nin senaryosunu değiştirerek başka bir biçime soktuğu film ile “Kızılırmak-Karakoyun”da soğukkanlı bir şekilde anlatılan bir hikâye ile karşı karşıya geliriz. İki film de dönemin iki ciddi sorununa, soğukkanlı bir yaklaşım denemesidir. Yılmaz Güney efsanesinin filmin içeriğini çarpıtmasının önüne belirgin bir şekilde geçilmiştir. Lütfi Akad da halkın meseleleriyle uğraşması nedeniyle boşuna “Hudutların Kanunu”na ilk filmim dememiştir. Gündelik hayatları ve olaylar karşısındaki tavırları birbirinden çok farklı olan Metin Erksan ve Lütfi Akad'ın birbirine benzer yaklaşımları filmlerine de neredeyse paralel tarihlerde yansımaktadır. Ancak şartlar her tasavvurun gerçekleşmesine engel olmaktadır. Her metnin bir şeyler öğrettiği, düşündürdüğü Ağâh Özgüç, son kitaplarından birinde Metin Erksan'ın “Kuyu” filminde Yılmaz Güney'i ve Türkan Şoray'ı oynamayı istediğini yazmıştır.⁸ Orada Hayati Hamzaoglu'nun oynadığı role bakınca baskın bir tipin nasıl şartlar tarafından farklılaşan bir insana dönüştüğü görülmektedir. Aynı zamanda “Kuyu”daki kadın figürünün nasıl uzaktan olmayan bir biçimde üçlemedeki kadın figürünü çağrıştırdığı, onun öncesi, sonrası ve daha dirençlisi olduğu görülebilir. Aslında Türk kültürünün dahisiyle bilgesinin filmleri, düşünceleri arasında yapılacak karşılaştırma meselelere yaklaşımdaki ciddiyeti ortaya koyabi-

⁸ Ağâh Özgüç, *Türk Sinemasının Marjinalleri ve Orijinalleri*, Horizon Yay., İstanbul, 2013, s. 196.

lir. Böylelikle de “kadın filmlerinin unutulmaz yönetmeninden” daha ciddi, çok daha ciddi bir şekilde sorunlara yaklaştıkları görülebilir.

Türk kültürünün bu üç önemli odak noktasının tam tekmil anlaşılmasının, ondan öte kısmen de olsa anlaşılmasının nedenlerinin başında meseleleri yaşadıkları dönemin mantalitesi çerçevesinde değerlendirmek gelmektedir. Gelişen zaman içinde benim burada yaptığım değerlendirmeye benzer bir değerlendirme ortaya çıkmaktadır. Vaktiyle Yılmaz Güney’e toz kondurmayıp Lütfi Akad’ı ikinci sınıf bir yönetmen olarak niteleyen ve Metin Erksan’ı hiç kale almayan zihniyet belirgin bir biçimde farklılaşmış, Yılmaz Güney’i aleni bir şekilde eleştirirken, Lütfi Akad ve Metin Erksan’ı önemsemeye başlamıştır. Tabii meselelere farklı bir çerçeveden bakarak. Lütfi Akad’ın üçlemesi yerine “Vesikalı Yarım”ı ve Metin Erksan’ın “Yılanların Öcü” yerine “Sevmek Zamanı”nı öne çıkarak. Tabii bu ikame etme çabalarının birinin doğru diğerinin yanlış olduğu aşîkârdır. Türkiye’de düşünce alanındaki istikrarsızlığı da farklı bir şekilde düşünmek kolay değildir.

Bir zamanlar sosyalist bir yazar bizim camia kadar bağınaz bir camia bulunmaz diyordu. Bugünlerde de bir İslâmcı yazar “entelektüel terör” den bahsediyor. Bunların söyledikleri bağlamları da kapsayacak ve fakat onları kesinlikle aşacak bir şekilde memlekette bir entelektüel darlık, entelektüel terör olduğunu söylemek mümkün. Düşünce ve kültür alanında da kalıcı eserler bu “entelektüel terör”e direnenler tarafından üretiliyor. Lütfi Akad’ın meseleleri siyasallaştırmaması, Metin Erksan’ın somut ürünlerini/eserlerini siyasetle mesafeli bir şekilde üretmesi Yılmaz Güney’in metinlerinin başat kültüre uyumlu görünmek istenmesi onların eserlerinin hepten ıskalanmasını önüyor. “Entelektüel terör”e örtük direnç sıradışı yaratımların bütünüyle algılanmasını engelliyor.

Türk kültürünün deli dahisinin, bilgesinin ve gündelik hayattan fırlayıp gelen efsanesinin yazılı metinlerine bakmak, yazılı metinlerini incelemek onların sanatsal ürünlerinin de yerli yerine oturtulmasını sağlar. Metin Erksan’ın dizilmesine rağmen basılmamış düzyazıları, Lütfi Akad’ın *Işıklı Karanlık Arasında*⁹ başlıklı anı kitabı ve Yılmaz Güney’in siyasal nitelikler de dâhil olmak üzere yazıları okunduğunda eserleri daha bir yerli yerine oturtulabilir. Özellikle düşünsel ortama herkesin tam tekmil boyun eğdiği bugünlerde. Özellikle kültürel anlamda Türkiye’de sadra şifa hiçbir şeyin üretilmeyeceğinin düşünüldüğü bugünlerde. Bunların edebi metinlerle ilgileri alelusul değildir. Metin Erksan’ın edebî metin il-

⁹ Lütfi Akad’ın filmleri ekseninde anıları ve fonda Türkiye fotoğrafı görülen kitabı üzerinde yeterince durulmadığı görülmektedir. Kitabının yıllardır baskısının olmamasına rağmen yeniden basılmaması yayınevinin yayımladığı kitabın ciddiyetinin farkında olmadığını göstermektedir.

gisini de salt edebi metinle bağlantılı saymak yanlıştır. Onda o ilgi edebi metnin gerisindeki entelektüeli de değerlendirmek amacıyladır. Bunu Halide Edip bir roman kişinin *Yolpalas Cinayeti*'nin bir karakterinin ağzından dile getiriyor: “Bunun için birincilere, yani nasipsizlere yardım etmeyi vaat eden her fikir hareketinin gönüllü hizmetkârı oldu. Bununla beraber hiçbir teşekkürle girmeyecek kadar ferdiyetçi idi.”¹⁰ “Hiçbir teşekkürle girmeyecek kadar ferdiyetçi” tabiri üç kültür adamını da tanımlıyor. Tabii düşünsel bağımsızlığı ve metnin kendi şahsi damgasını taşıması konularında en fazla hassas olan Metin Erksan’dan, Lütfi Akad ve Yılmaz Güney’e kadar bu durum derece derece azalıyor. Akad ve Güney’in muhalif kimlikleri daha bir örtük görünüyor. Metinlerine yansıtmasa da Metin Erksan’ın Halide Edip’in entelektüel kimliğine ve eserlerine yönelik olarak ciddi tahlilleri vardır. Düşüncelerinin özgünlüğünün de bu yaklaşımında, onu önemsemesinde payı vardır.

Başta Metin Erksan olmak üzere “Hiçbir teşekkürle girmeyecek kadar ferdiyetçi” olan bu yönetmenlerin düşünceleri, dünyaya bakışları Türkiye’nin entelektüel hayatındaki temel örnekler gibi kaygan bir zeminde seyretilmemektedir. Bunların yazdıkları metinlerde de, örneğin Metin Erksan’ın 1950’li yıllarda yazdıkları, 1970’i yıllarda “Milli Sinema Açık Oturumu”nda konuştukları ve son yıllarda belirttikleri arasında ayniyete yaklaşan bir paralellik vardır. Benzeri bir saptamayı Lütfi Akad ve Yılmaz Güney açısından da ifade etmek mümkündür. Her dönemde ayrı bir renge bürünen, hem de zaman zaman yüz seksen derece ayrı renge bürünen kültür adamlarının ürünleri yanında bunların ürettikleri metinler Türk kültür hayatına kazınıp kalmıştır. Ve öyle anlaşılmaktadır ki bir daha sökülmemek üzere kazılı kalacaktır. Hakikaten Türk kültür hayatında bireyler aranıyorsa sahici bireyler bu üç kültür adamıdır. Sanki Lütfi Akad’ın “Gökçe Çiçek” filmindeki diyaloglarından birinde belirtildiği gibi yaygın olanlar “Köleliğin altına parmak basmaktadır”. Ve sanki sadece bunların söyleyecek kendi sözleri vardır.

¹⁰ Halide Edip’ten aktaran Selim İleri, “Okuduğum Kitaplar”, *Zaman*, Cumartesi Eki, 05.09.2015.

TÜRK SİNEMA TARİHYAZIMI VE TÜRLER: YEŞİLÇAM’IN OLUŞUM DÖNEMİNDE BAŞAT TÜRLERİN ELEŞTİREL SÖYLEM ÜZERİNDEN TANIMLANMASI (1948–1959)

Tunç Yıldırım

GİRİŞ

Bu makaleye başlarken auteurist bir perspektiften hareketle, sinema filmlerinin tek yaratıcısı olduğu varsayılan yönetmen figürünü merkeze yerleştiren geleneksel Türk sinema tarihyazımına eleştirel yaklaştığımı daha bu satırlardan hatırlatmak isterim. Amacım “Yeşilçam’ın Oluşum Dönemi (1948-1959)” adını verdiğim sınırları belirli zamansal kesite ait filmlerin içeriklerine olduğu kadar biçimlerine de doğrudan etki eden tür sineması faktörüne dikkati çekmek ve yeni bir Türk sinema tarihi yazımına uygun düşen epistemolojik, metodolojik ve teorik çerçeve sunmaktır. Yeşilçam denen ticari sinema ortamına tamamen hâkim tür sineması çerçevesinde eser vermek zorunda kalan yönetmen yaratıcılığının da standart türlerle nasıl ilişkiye girdiği ancak böyle tahlil edilebilir, çünkü salt bir sanatçı olarak yönetmenin sinemasal ortamdan –hele geniş tür yelpazesinden–

ayrı tutulması tarihî gerçeklerle bağdaşmamaktadır. Herhangi bir ulusal sinemanın estetik tarihi sadece nevi şahsına münhasır yaratıcı yönetmenler ve ancak kısa dönemlere damgasını vurmuş sinema akımları etrafında incelenmemeli; türler de bu kapsama mutlaka dâhil edilmelidir. Zaten, yönetmenler ve filmler arası bir hiyerarşi yaratmak –yani sinemasevere yakışan bir tutkuyla panteon inşa etmek– sinema tarihçisinin işi değildir. Türk sinemasının estetik tarihi kapsamında düşündüğüm bu iki kısımlı çalışma, hem tarihyazımı hem sinema tarihyazımı hem de sanat tarihi alanlarındaki bilgi birikiminden faydalanmayı tercih eder. Açıkçası bu makale(ler) sadece “ne?” sorusu ile ilgilenmez. Önemi olmasa da önceliği “nasıl?” sorusuna verirler çünkü benim sinema tarihçisi bakış açımdan sinema tarihyazımında nasıl sorusu cevaplanmadan ne sorusuna yanıt verilemez. Bir araştırmacının çalışması neyi, neden ve nasıl yaptığını açıklamadığı takdirde bilimsel açıdan eksik kalmış demektir. Geleneksel Türk sinema tarihyazımında göremediğim bu farkı, söz konusu yazılarda yaptığım dönemlendirmede, sorgulayarak faydalandığım birincil kaynaklarda, kullandığım yöntemde ve tabii ki sorduğum ve cevapladığım sorularda görmek mümkündür.

GELENEKSEL TÜRK SINEMA TARİHYAZIMI İLE ÖZÖNCÜ DÖNEMLENDİRMENİN ELEŞTİRİSİ

Türk sinemasının bilimsel anlamda geçerli olan ilk tarihini Nijat Özön (1927-2010) yazmıştır. Yalnız, söz konusu bilimsel özellik bu önemli araştırmacının eserinin eleştirel bir gözle ele alınmasını engellememelidir. Bu yazının amacına, yöntemine ve sorunsalına geçmeden önce Türk sinema tarihinin dönemlendirilmesi konusuna yeniden eğilmek gerekmektedir. Çünkü bu araştırmanın kapsadığı tarihî kesit (1948–1959) geleneksel Türk sinema tarihyazımında kabaca 1950’lerden 1970’lerin başına kadar sürdüğü varsayılan “sinemacılar dönemine” girmektedir. Bu dönemi açtığı varsayılan film *Kanun Namına* (Lütfi Ömer Akad, 1952), kapattığı varsayılan film de *Umut* (Yılmaz Güney, 1970) olur. Evrimci olduğu için aynı zamanda teleolojik de olan bu dönemlendirmeye göre Türk sineması; film sanatının özgül estetiğini çözememiş –başta Muhsin Ertuğrul’un temsil ettiği– tiyatrocular döneminden bir ara dönem olan ve köprü işlevi gören geçiş dönemine, oradan da sinema tekniğine ve diline uygun film yapmasını yavaş yavaş öğrenen –öncelikle Akad’ın temsil ettiği– sinemacılar dönemine doğru gelişir yani evrilir. Peki, Türk sinema tarihinin hâlâ hiç sorgulanmadan tiyatrocucu-sinemacı sarmalında dönemlendirilerek değerlendirilmesi nasıl açıklanabilir? Öncü kitabının tanıtımının yapıldığı

bir siyasi dergide “incelemeci” olarak okuyucuya takdim edilen Özön bu konuda tam olarak şöyle söylemektedir:¹

1950-1960 döneminde, doğrudan doğruya sinemacı olarak işe başlayan yeni bir kuşak, Türk sinemasını ‘tiyatro’dan kurtarmağa, ‘sinemalaştırmağa’, sinema dilinin örneklerini vermeye çalışmıştır.

Bu bakış açısından Türk sinema tarihindeki koskoca yirmi yıl yanlış bir birlik ve devamlılık izlenimi içinde tasvir edilir. Bu tarih diliminin sahip olduğu tüm farklılıklar aşırı homojen yapıli Özön dönemlendirmesi yüzünden göz ardı edilir. Söz konusu dönemin alâmetifarıkası ise –Yeşilçam’ın eşanlamı olan– tür sinemasıdır. Bu yirmi yıllık süreçte bile popüler türler sabit bir şekilde kalmamış, basmakalıp tür sinemasından farklılaşan özgün filmler, angaje sinema hareketleri ve değişik yapım tarzları da ortaya çıkabilmiştir. Fransız sinema tarihçisi ve dünya sinema tarih yazımına çok önemli bir katkı yapmış komünist dava adamı Georges Sadoul’un (1904-1967) “ansiklopedik sinema tarihi modeli”,² Türk sinema tarihini yazmak isteyen genç meslektaşlı Özön’ün yaklaşımı üzerinde etkili olmuştur. Bugün bilimsel çevreler tarafından noksan bulunan ve Marxist yaklaşımın ürünü olan Sadoul modeli, çok farklı ve çeşitli arşiv kaynaklarından faydalanan bir dokümantasyon yöntemine dayanıp karmaşık sinema fenomeninin tarihini ekonomik, endüstriyel, teknik ve sosyal faktörlerden aynı anda etkilenen bir sanat olarak yazmaya yöneliktir. Sadoul’un tarihyazımsal düşüncesine göre ister estetik ister kültürel ister ekonomik olsun sinemayı konu edinen her tarih çalışmasında film incelemeleri öncelikli yere sahiptir.³ Sadoul’un mottosu bellidir: endüstriyel özelliklerine değinmeden, sinemanın tarihini salt sanat olarak incelemek imkânsızdır.⁴ Mutlak “arşiv belgelerine” dayalı olan bu tarz bir tarihsel söylemin ortaya çıkması, ancak “sinematek” denen olmazsa olmaz bir sinema müzesinin kurulmasına bağlıdır. Resmi olarak 1936 Ekim ayında Paris’te kurulan *Cinémathèque française*⁵ sayesinde Sadoul böyle bir ayrıcalıktan faydalanırken, aynı dünya görüşüne sahip Özön kendi kişisel

¹ “Yayınlar: Bilinmeyen Türk Sineması”, *Yön*, 4 Temmuz 1962, ss. 18-19.

² Bu sinema tarihyazımı modellemesi için bkz. Christophe Gauthier, “Le cinéma: une mémoire culturelle”, 1895, sayı: 52, Eylül 2007, ss. 13-14.

³ Bkz. Valérie Vignaux, “Georges Sadoul et l’Institut de filmologie: des sources pour instruire l’histoire du cinéma”, *Cinemas*, cilt: 19, sayı: 2-3, 2009, s. 264. Bu makale Sadoul’un sinema tarihi yazarken faydalanabilecek tüm kaynakları (filmler, yazılı ve sözlü kaynaklar) nasıl kategorileştirdiğini ve hangi eleştirel süzgeçlerden geçirdiğini kavramak için olmazsa olmazdır.

⁴ Bkz. *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, (9^e édition, revue et augmentée), Flammarion, Paris, 1972, s. 6.

⁵ Jean Mitry, *Histoire du cinéma Art et Industrie Vol. 4 – les années 30*, Editions Universitaires, Paris, 1980, s. 88.

çabalarıyla yetinmek zorunda kalmıştır. 1965 Ağustos’unda İstanbul’da kurulan Sinematek Derneği’nin (SD) kelimenin Batılı anlamındaki sinematek kurumu ile yakından uzaktan bir ilişkisi yoktur. Aynı ada sahip olmasına ve İzmir doğumlu Fransız Sinemateği Genel Sekreteri Henri Langlois’nın (1914-1977) samimi tavsiye, destek ve yardımlarından faydalanmasına rağmen kendi filmsel ve filmsel olmayan arşivlerini bir türlü yaratamayan SD, yalnızca yeni sinemaya ve sol politikaya angaje bir sinema kulübü olarak kalmıştır. Etkinlikleri belge arşivlemeye değil de geçmişin ve içinde bulunulan dönemin ilginç ve ekseriyetle yabancı filmlerini İstanbul (ve Ankara’daki) seyirciyle buluşturma alanına yönelmiştir. Kısacası SD’nin işleyişi bir sinematekten çok, sinema kulübüne benzemektedir. Öte yandan SD, alternatif filmlere aşına olan bilinçli ve genç sinemasever bir kitle yaratmayı başarmıştır.

Marxist Özön’ün ilk sinema tarihi eseri 1962’de basılan *Türk Sinema Tarihi – Dünden Bugüne (1896-1960)* olur. 1985’te çıkan *Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi* kitabındaki “Türkiye’de Sinema Bölümü”⁶ ile nihai yapıtı olan 1995 tarihli iki ciltlik derleme *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları: Cilt 1* kitabı içindeki tek yeni kısım “Türkiye’de Sinema: Toplu Bakış”⁷ Türk sinema tarihini “ilk dönem”, “tiyatrocular”, “geçiş çağı”, “sinemacılar” ve “genç/yeni sinema” dönemlerine ayırır. Daha sonra Özön, Türk sinema tarihinin dönemlendirilmesine “günümüz sineması” altıncı dönem olarak ekini getirmiştir.⁸ O, bütün eserlerinde tıpkı üstadı Sadoul gibi, sinemayı hem sanat hem de endüstri olarak incelemeye çalışır. Asıl sorunlu olan Özön’ün yetersiz birincil kaynaklarla çalışmak zorunda kalması değil, Türk sinema tarihi yazmak amacı güden Özön’ün bizzat izlediği filmleri ele alırken eleştirmenlikten gelen öznelliğinden ve tarafgirliğinden kurtulamamış olmasıdır. 1962’de başlayan ve 1995’e kadar uzanan bu süreç hayli sorunludur. Bununla beraber, Özön yok oldukları ya da ulaşamadıkları için seyredemediği ama hakkında ikinci el kaynaklar üzerinden hüküm vermekten çekinmediği eski filmler ile seyirci-yazar-eleştirmen-tarihçi olarak bizzat seyrettiği yeni filmleri açıkça belli etmekten hep kaçınmıştır. Fransız Komünist Partisi’nin desteklediği ünlü bir kültür dergisi olan ve yıllarca Stalinizmi savunan *Les Lettres Françaises*’de film eleştirileri yayımlayan Sadoul sadece ideolojik açıdan değerlendirdiği bazı Amerikan filmlerini reddetmiştir. İleriki yıllarda ise hatasından nesnel bir sinema tarihçisi tavrıyla dönerek, önemli

⁶ Bkz. ss. 333-400.

⁷ Bkz. ss. 15-66.

⁸ Bkz. *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*, Kabalcı, İstanbul, 2000 ss. 221-222.

Hollywood yönetmenlerine ve filmlerine iade-i itibar yapmıştır.⁹ Yakın bir tarihte vefat eden Özön'ün herhangi bir Türk filmine ve yönetmenine karşı rehabilite edici tavrı var mıdır? Dahası, kendi yazdığı Türk sinema tarihini –sinemanın Türkiye'ye girişi kısmı dışında– ne kadar revize etmiştir? Sinema tarihi formasyonuna sahip üniversiteli yeni kuşak sinema tarihçileri bu gözden geçirme ve düzeltme görevini mutlaka yerine getirmek zorundadır.¹⁰ Türkiye'deki ilk kuşak okullu sinema tarihçilerinin 1970'lerin sonundan 1990'ların ortasına kadar yazdıklarına bakıldığında eserlerinin teorik ve metodolojik çerçeveden bir hayli uzak olduğu ve Özön'ün Türk sinema tarihyazımı şeklini neredeyse hiç sorgulamadıkları kolayca tespit edilebilir. Bu işi neden ve nasıl yapmaları gerektiğine dair bir öz bilince sahip değildirler. Oysa bu konularda itinalı bir tenkidi miras yapmak şarttır. Türkiye'deki bu ilk üniversiteli sinema tarihçisi kuşağının yazdıklarıyla aynı dönemin Batı'daki üniversitelerin sinema tarihi alanında yazılanlar nitelik bakımından karşılaştırılmaz çünkü aradaki epistemolojik ve metodolojik fark uçurum kadar büyüktür. “Ne yazacağız?” sorusunu cevaplarken yani Türk sinema tarihini kendilerine araştırma objesi olarak seçerken, “nasıl yazacağız?” sorusunu görmezden gelmişlerdir. Sinema tarihi yazımları sorunludur, çünkü bu süreci başarılı bir “tarihyazımsal işlem”¹¹ (*Fr. opération historiographique*) olarak gerçekleştirememişlerdir. Yeni –filmsel ve filmsel olmayan– belgelere ulaşma, farklı araştırma ve çözümleme metotları kullanma, değişik sorular sorma veya teorik bakış açısına sahip kavramsal araçlar kullanma gibi kaygıları yoktur. Nakil yapmak ve tekrar etmek çoğu akademik çalışmanın genel özelliğidir. Bu kifayetsizlik, Özöncü Türk sinema tarihi paradigmasını eleştirerek değerlendirme hattâ aşma mecburiyetini bir hayli geciktirmiştir. Anlaşılabacağı gibi Türk sinema tarihyazımında değişiklik yapmak elzemdir.¹² Özön, kendisini tekrar ederken bile Fransa'da sinema tarihinin

⁹ Sadoul'un angaje film eleştirmenliği hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Antoine de Baecque, “Georges Sadoul, les Lettres Françaises et le cinéma stalinien”, *Le Cinéma «stalinien». Questions d'histoire*, Natacha Laurent (Ed.), Presses Universitaires du Mirail & La Cinémathèque de Toulouse, Toulouse, 2003, ss. 215-225.

¹⁰ Geleneksel Türk sinema tarihyazımı ile yüzleşen, onu eleştiren, sorgulayan ve Türk sinema tarihinin yeniden yazılmasını isteyen önemli bir görüş için bkz. Kurtuluş Kayalı, “Türk Sinema Tarihlerinin Sınırlılıklarını Aşmanın Yolları”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Süleyman Murat Dinçer (Ed.), Doruk, Ankara, 1996, ss. 57-73.

¹¹ Çağdaş tarihyazımına etki eden bu kavramın isim babası Fransız entelektüel ve tarihçisi Michel de Certeau'dur. Bkz. *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975.

¹² Yenilikçi görüş getirememe, sadece sinema tarihimiz için değil ama bir başka görsel sanat dalı olan Türk resim tarihi çalışmalarının da ana sorunudur. Bu konuda sanat tarihçilerini ve eleştirmenlerini hiç çekinmeden suçlayan uzman görüş için bkz. Özkan Eroğlu, *Türkiye'de Resim Sanatı “Tarih, Yorum, Eleştiri”*, Tekhne, İstanbul, 2015, s. 228.

öncüsü kabul edilen Sadoul'un genel yaklaşımını örnek almaktan vazgeçemez. 1980'lerin ortasında çıkan *Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi* adlı didaktik ve şematik kitabının model olarak, Sadoul'un 1948'de basılan *Le Cinéma: son art, sa technique, son économie* isimli eserinden esinlendiği kolayca tespit edilebilir. Dahası Özön, ilk sinema kitabı *Sinema Sanatı*'nın aslında sinemanın tarihi, tekniği, ekonomisi ile küçük bir sözlüğü ihtiva ettiğini ama bu kısımları basacak yayıncı bulamadığını yazmıştır.¹³ Halit Refiğ de Özön'ün elinde baskıya hazır şekilde bulunan sinemanın tarihi, tekniği, ekonomik ve cemiyet yönü hakkındaki bir eserden özelliklerle bahsetmektedir.¹⁴ Demek ki, en önemli sinema tarihi kitaplarının basıldığı 1962-1985-1995 yılları arasında Özön, pek sorgulamadan Sadoul'un izinden gidip onun yaklaşımını taklit etmiştir.

Dünyaca ünlü sinema tarihçisi Sadoul'un eseri Türkiye'de sadece Özön'ü etkilemez. Sanat eleştirmeni, çevirmen, karikatürist, şiir antolojileri derleyen ve edebiyat incelemeleri yayımlayan Zahir Güvemli'nin 1960 yılında basılan *Sinema Tarihi Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sineması* kitabı Sadoul'un klasikleşmiş *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours* adlı büyük eserinin 1959 baskısının kısaltılmış bir özetidir. Bu kopya kitap¹⁵ taklit etmenin sınırlarını aşar çünkü işi tercümeden, intihale hattâ özgün eseri tahrif etmeye kadar götürür. Sadoul'a özgü ciddi bir belgeleme yöntemiyle değil de kolaya kaçan çeviri yoluyla ortaya konan ve özgün olmayan bu kitabı ile yazarını, müşkülpesent Özön yerin dibine sokar.¹⁶ Ülkesinde gerçekten bilimsel bir sinema tarihi yazımı geleneği olmadığı için Özön'ün yaşadığı dönemin en başarılı sinema tarihçisinin gelişmiş çalışmalarını bilmesi, incelemesi ve ortak dünya görüşü sebebiyle onun Marxist yaklaşımından etkilenmesi doğaldır. Rakım Çalapala'nın 1947'de YFYC tarafından basılan broşürü *Türkiye'de Filmcilik*, Türkiye'de sinemanın tarihçesini özetlemekle yetinir. Nurullah Tilgen'in 1953 yılında dönemin en popüler sinema dergisi *Yıldız*'da neş-

¹³ "Üçüncü Adam", *Akis*, sayı: 174, 7 Eylül 1957, s. 32.

¹⁴ "Saygıdeğer Bir Başarı", *Akis*, sayı: 238, 24 Ocak 1959, s. 32.

¹⁵ Tek özgün bölüm "Türkiye'de Sinema" adını taşır. Bkz. *Sinema Tarihi Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sineması*, Varlık, İstanbul, 1960, ss. 231-264. Peki, Güvemli kaynak sorununun nasıl aşmıştır? Sadoul'un kitabında olmayan bu kısmı (kendi deyişle özet) yazarken yardımcı Şakir Seden'den, yönetmen Çetin Karamanbey'den ve eleştirmen Semih Tuğrul'dan yardım aldığını itiraf eder. Bkz. s. 4. Ama bu yardımın içeriği nedir? Kişisel tanıklıklar veya anılar mı? Belge yani kaynak paylaşımı mı? Yoksa araştırmayı yönlendiren öznel tavsiyeler mi? Sadoul'dan kopya çeken Güvemli'nin "nasıl?" sorusunu hiç sormadığı bellidir çünkü sinema tarihi alanında yöntembilimsel ve bilgikuramsal olarak hiçbir şey söyleyememektedir. Sadece 1959 yılında İstanbul'da çıkan yangının Türk sinemasına ait birçok belgeyi yok ettiğini okuyucusuna hatırlatmaktadır.

¹⁶ "Yaşarken Ölen Yazar", *Akis*, sayı: 339, 26 Aralık 1960, ss. 26-27.

rettiği *Türk Filmciliği Dünden Bugüne (1914-1953)* adlı yazı dizisi, Türk sinemasının kronolojisini vakanüvis tarzında vermekle yetinen basit bir tasvir çalışmasıdır.¹⁷ Bu kitapların gerçek bir Türk sinema tarihi anlatısı kurduğu söylenemez. Özön henüz kendi sinema tarihi kitabını çıkarmadan üç yıl önce Türk sineması tarihi ile ilgili özel bir yazı hazırlar ve bu ayrıntılı makalede daha sonraki eserinde kullanacağı sanat ve endüstri olarak sinema tarihi yaklaşımının ipuçları görülür.¹⁸ Daha pek tanınmamışken Türk sineması hakkında yazdığı bir yazı da tamamen endüstriyel, ekonomik ve kurumsal bir bakış açısının ürünüdür.¹⁹ Rahatsız edici olan, çok uzun bir ömür sürmüş Özön'ün özellikle 1980'lerden sonra meydana gelen sinema tarihyazımındaki değişikliklerle ilgilenmemesi değil ama üstadı Sadoul'un sinema tarihinin nasıl yazılabileceğini sorguladığı belli başlı yöntembilimsel ve kurucu metinleri tanıtmayı ya da Türkçeye çevirmeyi aklına getirmemesidir.²⁰ Özön sonrasında gelen ve ondan ister istemez etkilenen otodidakt ya da okullu sinema tarihçileri de bu zorunlu işi tam manasıyla gerçekleştirmezler. Özön'ün 1950'lerin ikinci yarısından itibaren Fransa'dan yaptığı makale ve derleme kitap biçimindeki tercümeleler gerçekçi sinema kuramcısı ve *Cahiers du Cinéma*'nın ruhani eleştirmeni André Bazin'in eserine yöneliktir. Eleştirmen Özön'ün reçete sunan amacı bellidir: Türk sinemasını gerçekçi bir estetiğe doğru yöneltmek. Aşırı şematik kaçan Özöncü periyodizasyon şekli doğal olarak Türk sinemasının estetik değişiminin doğru bir açıklamasını yapamaz. Bir bakıma, kendisiyle yapılan yakın tarihli bir söyleşide şu sözleri sarf eden Özön'ün sinema tarihyazımından, sinema tarihinden ve sinema tarihçisinden ne anladığının yöntembilimsel olarak ne kadar sorunlu olduğu anlaşılabilir:

Aslında sinema tarihi böyle yazılmaz. Sinemanın ekonomisi, estetiği, pratiği, tekniğini ayrı insanlar yazarlar ve sinema tarihçisi de bunlardan yararlanarak bir sinema tarihi yazar. Fakat Türkiye'de bu böyle olmadı ve olmuyor da. Sonuçta hepsini biraz biraz yazmak zorunda kaldım.²¹

¹⁷ Özön 2003'te yazdığı önsözde 1962'de ilk baskısı yapılan Türk sinema tarihi kitabında faydalandığı Çalalpa ve Tilgen'in yanıltıcı bilgiler verdiğini kabul etmiştir. Bkz. *Türk Sineması Tarihi: 1896-1960*, Doruk, İstanbul, 2013, s. 20.

¹⁸ "45 Yıl Sonra", *Akis*, sayı: 274, 27 Ekim 1959, ss. 21-26.

¹⁹ "Türk Sinemacılığı", *Yeditepe*, sayı: 66, 1 Ağustos 1954, s. 3.

²⁰ Bkz. Georges Sadoul, "Paradoxes et vérités sur l'histoire du cinéma", *Cinéma*, sayı. 2, ss. 16-24 ve 93-96. "Matériaux, méthodes et problèmes de l'histoire du cinéma", *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, a.g.e., ss. V-XXIX. Ayrıca klasikleşmiş iki makalesi bkz. "Photographie et cinématographie" ve "Cinémathèques et photothèques", *L'histoire et ses méthodes. Recherches, conservation et critique des témoignages*, Charles Samaran (Ed.), Gallimard, Paris, 1961, ss. 771-782 ve 1167-1178.

²¹ Bkz. Zahit Atam, Bülent Görücü, "Söyleşi: Nijat Özön", *Görüntü*, sayı: 5, Bahar 1996, s. 11.

Günümüzde sinema tarihi yazmak sadece başka araştırmacıların –yani tarihçilerin– yazdıklarını sentezlemek anlamına mı gelir? Kabul edelim ki Özön’ün görüşü bilimsel bir sinema tarihyazımı için hayli sorunludur çünkü onun bu yaklaşımı ancak derleme, toplama yani kompilasyon çalışmalarına götürür, özgün ve yeni çalışmalara değil! Aslında, sinema tarihi formasyonuna sahip her yeni sinema tarihçisi Özön’ün yukarıda belirttiği sinema tarihi alanlarından en az birinde uzmanlaşır ve o alan içinde yeni, kalıcı ve özgün eserler vermeye çabalar. Çalışmaları da ancak bunları gerçekleştirebildiği ölçüde bilimsel değer kazanır. Özön’e göre, 1970’de Güney’in *Umut* filmi ile başlatılan genç/yeni sinema dönemine kadar –kısaca 1950’den itibaren– film çeken bütün yönetmenler, sinemacılar dönemine dâhil edilirler. Dünya sinemasında 1960’ların başında ortaya çıkan yeni sinemaların üç temel ortak özelliği vardır: Bağımsız yapım tarzı, auteur sineması ve siyasal angajman.²² Özön’ün diyalektik bakış açısı, özellikle 1960’ların ikinci yarısından itibaren, Türk sinemacılarını *tu kaka* Yeşilçam’dan yana olan işbirlikçiler ve Yeşilçam’a karşı olan bağımsızlar şeklinde ikiye bölmüş ve kutuplaştırmıştır. 1960’lar Türkiye’inde egemen Yeşilçam sinemasına karşı yeni, alternatif ve bağımsız bir sinema isteyenler ve bunu bilhassa Güney’in yazdığı, yönettiği, oynadığı ve yapımcılığını üstlendiği filmlerde görenler bizzat SD çevreleridir. İkisi de auteur filmi olan, ikisi de bağımsız olarak çevrilen *Sevmek Zamanı*²³ (Metin Erksan, 1965) ve *Umut*’tan neden ikincisi yeni/genç sinemanın ilk örneği olarak sunulmaktadır? 1970 yapımı *Umut*’un Altın Koza’yı kazandıktan sonra ticari gösterime çıkabilmesi, önce yasaklanması sonra kısmen sansürlenmesi, yılın sinema olayı haline gelmesi, angaje yönetmenin üzerindeki ağır politik baskılar, 1973 yılında Paris’te ticari gösterime çıkması ve tabii ki eserin siyasal duruşu –Türkiye solu topu ve tüfeği ile bu filmi sonuna kadar desteklemiştir– bunda etkili midir? Muhakkak ki *Umut* yeni Türk sineması tarihinde bir dönüm noktasıdır. Peki, Türk sinema tarihinin ilk sol angaje sinema hareketi olan eleştirel *toplumsal gerçekçilik* ve onun tıpkı *Umut* gibi siyasi bir fenomen haline gelmiş en önemli filmlerinden *Yılanların Öcü* (Erksan, 1962) filmi ile sanatsal meşruiyeti, başarısı ulusal sınırları geçen Berlin galibi yarı-bağımsız *Susuz Yaz* filmi neden yeni Türk sinemasının ilk örnekleri olarak düşünülmezler? *Umut*’un yeni Türk sinemasının başlangıcı olarak kabul edilmesi tarihsel açıdan doğru mu-

²² Bkz. Giorgio Vincenti, *Sinemanın Yüzyılı*, Everest, İstanbul, 2008, s. 132.

²³ Oysa bu nevi şahsına münhasır Erksan filmini “yeni sinema” ve “modern sinema” estetiği bağlamında değerlendiren iki ortak eleştirmen görüşü (Sami Şekeroğlu ve Georges Sadoul) vardır. Bkz. Tunç Yıldırım, “Metin Erksan’ın *Sevmek Zamanı* Filminin Eleştirel Alımlaması”, *Global Media Journal: TR Edition*, sayı: 9, Güz 2014, ss. 352-371.

dur? Bu sorular cevapsızdır çünkü Türk sinemasının 1960'larına damgasını vuran yüzeysel, indirgemeci ve gereksiz kategorileştirmelerden hâlâ vazgeçilmemiştir.

TÜRK SINEMA TARİHİNİN YEŞİLÇAM MERKEZLİ OLARAK DÖNEMLENDİRİLMESİ

1960'ların ikinci yarısından itibaren, standart tür filmleri üreten ticari sinema (*Yeşilçam*) ve onun hegemonyasına karşı çıkan alternatif-bağımsız sinema (ister *auteur* ister *yeni* ister *genç* ister de *devrimci* sinema olsun) çatışmasından başka hiçbir şey görmeyen sinema yazarlarından farklı olarak bu araştırmanın yazarı Türk sinemasının Yeşilçam döneminin kökenlerine inmek amacındadır. Bunu yapabilmek için de 1950'lerin başından itibaren türlere ve yıldızlara teslim olan Yeşilçam sinemasının genel eğilimini ayrıntılarıyla incelemek gayesindedir. Bu çalışma, 1940'ların ikinci yarısında dirilen ve 1950'lerde tüm ülkede kendi yapım-dağıtım-işletim düzenini sağlamlaştıran Türk sinemasının Yeşilçam döneminin oluşum aşamasına damgasını vurmuş standart türleri (yani genel kategorileri) eleştirel söylem üzerinden tespit etmek, adlandırmak ve tanımlamak hedefindedir. Kanımca, Türkiye'deki geleneksel sinema tarihyazımında ince bir değişiklik yaparak Türk sinema tarihini "Yeşilçam merkezli" olarak yeni dönemlere ayırmak gerekir.²⁴ Sinema içi (yapım, dağıtım, işletim ve alımlama tarihine dair) etmenlerin altını çizerek daha analitik bir dönemlendirmeye varmak kaçınılmazdır. Sinema tarihi alanında makaleler yayımlayan yönetmen, entelektüel ve sanat tarihçisi Erksan, Türk sinema tarihini 1895'ten 1994'e kadar dokuz tarihsel dönemden oluşan bir dönemlendirmeyle ele almayı uygun görmüştür.²⁵ Erksan'ın 1990'ların ortasında önerdiği bu dönemlendirme şekli açıkça sinemayı ilgilendiren "bazı" kurumsal etmenler (film sansürü, sinema kanunu vs.) ve Türk siyasal tarihinin dönemeçleri üzerine kuruludur. Ancak bu yazar-tarihçi-yönetmen, siyasal ölçütlerin ve olayların sinema alanı üzerinde nasıl doğrudan ya da dolaylı bir etki yaptığı sorusunu ne sormuş ne de bu soruya cevap vermiştir. Bu bağlamda Özüncü basmakalıp periyodizasyonu aşan dönemlendirmesi kayda değer olsa da zoraki özellikler taşımaktadır. Ölçütü sinema içi değil de tamamen sinema dışıdır. Bir başka periyodizasyon şekli –filmleri

²⁴ Sinema tarihinin nasıl dönemlendirilebileceği üzerine analitik bir çalışma için bkz. André Gaudreault ve Philippe Marion, "Pour une nouvelle approche de la périodisation en histoire du cinéma", *Cinéma*, cilt 17, sayı: 2-3, 2007, ss. 215-232. Bu kolektif metin, sinema tarihinde yapılan Amerikan tarzı onar yıllık basit dönemlemeleri "ilkel tarihçi düşüncesi" olduğu gerekçeyle eleştirir.

²⁵ Bkz. "Sinemanın 100. Yılı", *Cumhuriyet*, 11 Haziran 1994, s. 2.

talep eden seyircinin sosyolojik konumunu temel alarak– Yeşilçam döneminin Türk sinemasının kırsal dönemi olduğunu ileri sürer.²⁶ Yalnızca filmleri tüketen kırsal seyirciye sinema sanayinin yapım dalı içinde belirleyici rol vererek, onları Yeşilçam dönemi ile ilişkilendiren bu tek yanlı bakış açısı; Yeşilçam’ın altın çağıının zirvesi olan 1970 yılında Türkiye’deki toplam 2.424 sinema salonunun % 34’ünün üç büyük kentte (İstanbul, Ankara, İzmir) kümелendiğinden habersizdir. Aynı yılda bu şehirlerin toplam seyirci sayısının ülkedeki genel sinema seyircisi sayısının % 47,9’unu oluşturduğunu da hiç dikkate almamaktadır.²⁷ Uzun lafın kısıası, Yeşilçam döneminde şehirde yaşayan sinema seyircisi –iç göç sebebiyle bunların çoğunluğu kent göçeri olsa bile– asıl belirleyici konumdur. Neredeyse iki seyirciden biri bu üç anakentte film seyretmektedir. Yeşilçam’ı merkeze koyarak Türk sinema tarihyazımı için önerilen dönemlendirme şöyledir:

1. Başlangıcından (?) 1 Temmuz 1948 tarihli yerli film geçen sinema salonları lehine yapılan korumacı vergi indirimine kadar geçen süre *Yeşilçam öncesi istikrarsız ve yetersiz film yapımı dönemini* işaret eder.

Bu çok uzun süren ilk dönem (Osmanlı imparatorluğunda sinema gösterilerinin başlaması, film gösterme işini denetleyen ilk sinema nizamnamesinin 29 Mart 1903’te yayımlanması,²⁸ *erken dönem sinemanın* ilk önce belgesel sonra da kurmaca kategoride kendini göstermesi, 1922’de Kemal Film’in yani ilk özel film yapım şirketinin kuruluşundan 1946’da Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti ile 1947’de Yerli Film Yapanlar Cemiyeti’nin kuruluşuna kadar giden süreç, 19 Temmuz 1939 tarihli Filimlerin ve Filim Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamnamenin kabulü vs.) kendi içinde *alt dönemlere* ayrılabilir.

2. 1948-1959 dönemi ise kitlesel film üretiminin sistemleşmesini yani *Yeşilçam sinemasının oluşumunu* içerir. Standartlaşmış türler, büyük film yıldızları ve farklı yapımcılar sinema yapımını tamamen ele geçirir.

Bu dönemden itibaren Türkiye’de dirilen bir *ulusal sinemadan* bahsedilebilir. Devlet yardımı, çok büyük bir pazar ve güçlü tekno-

²⁶ Bkz. Zahit Atam, Bülent Görücü, “Engin Ayça ile Söyleşi: Türk Sinemasının Periyodizasyonu”, *Görüntü*, sayı: 2, 1994, s. 45.

²⁷ Bu istatistiki veriler için bkz. Tunç Yıldırım, *Une période emblématique du cinéma turc: Le cinéma de Yeşilçam (1948-1971)*, Isis Press & IFEA, İstanbul, 2014, ss. 338-340.

²⁸ Bkz. Ali Özuyar, “Kıraathaneden Ay’a Yolculuk”, *Atlas Tarih*, sayı: 12, Nisan-Mayıs 2012, ss. 138-143.

lojik altyapı olmamasına rağmen bu ulusal sinema güç bela gelişmeye ve yabancı sinema sanayileriyle –kendi pazarı içinde– rekabet etmeye başlar. Dünya hâkimi Hollywood sinemasının, ulusal rakiplerinden biri olarak Yeşilçam sineması kendisini bu dönemde kabul ettirir. Evrensel sinematografik norma dönüşmüş Hollywood modeline karşı Türk sinemasının bir pozisyon almaya başlaması ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra film üretiminin artmaya başlamasıyla birlikte gerçekleşir.²⁹

3. 1960'da *Gecelerin Ötesi*'nden yani eleştirel toplumsal gerçekçi sinema hareketinin ortaya çıkışından 1971'de devlet televizyonunun (TRT) ulusal çapta yayına başlamasına kadar geçen kısa süre *Yeşilçam'ın altın çağıdır*. Bu dönem Türk sinemasında bir yandan, tür sineması sınırlarını ve kapsamını daha genişletirken öte yandan, auteur sineması ilk gelişkin örneklerini verir ve karşı sinema hareketleri (ulusal sinema, devrimci sinema vs.) filizlenir. Uluslararası tanınmışlık bu dönemde başlar. 1970'de Türkiye'deki sinema seyircisi sayısı 246.662.310'dur.³⁰ Bu seyirci oranı, ülke nüfusu yıldan yıla artmasına rağmen bir daha yakalanamaz. Örnek olarak, son otuz yılın izleyici rekoru kırıldığı söylenen 2013'te bile Türkiye'deki toplam sinema seyircisi sayısı elli milyonu biraz geçebilmiştir.³¹ 2014 yılında ise seyirci sayısı ancak altmış bir milyona ulaşabilmiştir.³²
4. 1972'den 1989'a kadar giden dönem ise *Yeşilçam'ın ağır krizidir*. Seyirci sayısının düşmesiyle talep azalır ve sinema salonlarının hızla kapanması ile de iç pazar daralır. Sinema, TV ve video sektörü ile paradoksal bir ilişkiye/rekabete girer. *Umut*'ün ilk örneği olduğu devrimci sinema romantizmiyle, Yeşilçam tür sinemasına karşı alternatif, bağımsız bir yeni sinema kurma çabası bu dönemde hızlanır. Uluslararası tanınmışlık bu yıllarda artar.
5. Asıl darbe ise yabancı sermaye yasasının değiştirilmesi ile 1989'da gelir. Türk sinema endüstrisinin dağıtım ve işletim ağlarının aniden

²⁹ Yapımın o yıllarda çok yetersiz kaldığı Türkiye'nin aksine film yapımının sistemleştiği gelişmiş ulusal sinemalar (Fransa, Almanya, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği, Çin) ise Hollywood modeli ile etki ve tepkili ilişkiye girmeye sesli sinemaya geçiş döneminde (1925-1935) başlamıştır. Bkz. Christophe Gauthier, Anne Kerlan, Dimitri Vezyroglou (Der.), *Loin d'Hollywood? Cinématographies nationales et modèle hollywoodien France, Allemagne, URSS, Chine 1925-1935*, La Cinémathèque de Toulouse & Nouveau Monde éditions, Paris, 2013.

³⁰ Devlet İstatistik Enstitüsü, *Kültür ve Eğlence Yerleri İstatistikleri: 1970, Ankara, 1973*, s. 7.

³¹ "İzleyici Rekoru Kırıldı", *Cumhuriyet*, 21 Ocak 2014, s. 15

³² Metin Celal, "Kültür Endüstrilerinin Bilançoları", *Cumhuriyet*, 4 Şubat 2015, s. 15.

dev Hollywood kurumlarının (WB, UIP) eline geçmesiyle Yeşilçam sineması birkaç yıl içinde tamamen yok olur. Yönetmenler artık geleneksel yapımcı kurumu olmadan çalışırlar. Üretilen film sayısı hem çok azalır hem de bu filmler ticari salonlarda gösterime çıkmakta zorlanır. Türkiye'nin yeni sinema ortamında büyük popüler başarı elde etmekte güçlük çeken ticari sinema şuursuzlaşır. 1990'ların ortasından itibaren ise Yeşilçam sonrası dönemi gerçekten tanımlayan bağımsız Türk sinemasından bahsedilebilir.³³ Aslında *Yeşilçam sonrası bu döneme "ikinci" yeni Türk sineması dönemi* de denebilir.

Özön,³⁴ Yeşilçam sinemasını şöyle tanımlar: "(Türkiye'de) Beyoğlu'nda (İstanbul) yapımevleri ve ortaklıklarının çoğunun işyerlerinin topluca bulunduğu sokağın adından alınıp, değişmece (mecaz) olarak: Türk sineması, yerli sinema." Özön'ün tanımı nedense bu sinemanın popüler türler ile çok yakın ilişkisinden hiç bahsetmemekte; Yeşilçam'ı, sadece Türk sinema endüstrisinin yapım merkezi olarak imlemektedir. Başka bir yazısında Yeşilçam sinemasının karakteristiğini biraz da küçümseyerek şöyle genellemektedir.³⁵

Karagözdeki kadar kalıplaşmış tipler, kalıp öyküler, kalıp durumlar, ağdalı melodramlar, çapraşık entrikalar, akıl almaz rastlantılar, gözyaşı ticareti, yoksul kız-zengin oğlan ya da tersi, ağa-yoksul sevgililer üçgeni, kitabi konuşmalar, beyaz ya da pembe diziler, din ticareti...

Bu çalışmanın kapsamında Yeşilçam kelimesi herhangi bir pejoratif anlam içermemekte, sadece tür sineması ile göbek bağı olan genel bir çerçeveye anlamına gelmektedir. Bunlara ek olarak sinema endüstrisinin yapım dalında kitlesel üretime geçiş ve seri üretim tarzının yaygınlaşması doğrudan Yeşilçam sineması terimi ile bağlantılı olarak düşünülmelidir. Yeşilçam sineması tanımını "yanıltıcı" bulan ve tek yönlü bir "kodifikasyon endişesi" taşıdığını iddia eden sinema tarihçisi³⁶ yorumuna ters düşen benim görüşüme göre Yeşilçam, atılıma geçmiş bir ulusal sinemanın sınırları belli bir dönemini simgeleyen kültürel ve estetik yapı olarak kavramsallaştırılmaktadır. Unutmayalım ki, 1940'ların sonunda İstanbul'da ortaya çıkan ve 1950'lerde kendisini öncelikle ekonomik, endüstriyel ve ticari bir fenomen olarak kabul ettiren *Yeşilçam sineması* iki ana kaynaktan

³³ 1990 sonrası Türk sineması üzerine önemli bir çalışma için bkz. Aslı Daldal, "Ulusal sinema kavramı ve yeni 'Türk sineması' üzerine", *Birikim*, sayı: 255, Temmuz 2010, ss. 70-79.

³⁴ Bkz. *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*, a.g.e., s. 818.

³⁵ Bkz. *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları: Cilt 1*, a.g.e., s. 32.

³⁶ Bkz. Giovanni Scognamiglio, *Türk Sinema Tarihi*, Kabcacı, İstanbul, 1998, s. 10.

beslenir. Birinci kaynak, savaş sırasında Türkiye'nin sinemalarını işgal eden ve halkın yakın ilgisi ile karşılaşan Mısır melodramlarının patetik karakteridir. Bu bağlamda, Yeşilçam'ın favori, bir başka deyişle hâkim yani baskın türünün melodram olduğu hatırlanmalıdır. Bu tabii ki Yeşilçam'ın tek türü melodramdır anlamına gelmez! Türkiye'de gösterime giren ilk Mısır filmi Muhammet Kerim imzalı *Aşkın Gözyaşları (Damû al-hubb)* olur. 1938 yılında bu film bazı sinemalarda altı ay afişte kalmıştır. Elde ettiği büyük gişe başarısı sebebiyle Mısır filmleri Türkçe sözlendirilerek yani dublajlanarak ve alaturka şarkılarla donatılarak halkın beğeni-sine sunulmuştur.³⁷

İkinci kaynak da, sıkı sıkıya rekabet ettiği tür yelpazesi çok daha geniş Amerikan sinemasından hemen hemen tüm popüler dünya sinemalarına yayılan Hollywood klasisizmi ve bu biçimin doğal taşıyıcısı olan türlerdir.³⁸ 1920'lerden itibaren Hollywood hegemonyasının tüm dünya sinemalarına ihraç ettiği bu anlatısal, temsili ve endüstriyel estetik modele "Büyük Biçim" veya "Kurumsal Temsil Tarzı (KTT)" da denir. Bazı araştırmacılar, klasik film yapımının bütün bir estetik uygulama olarak 1917 civarında sağlamlaştığı sonucuna varmıştır.³⁹ Standartlaşmış bu filmsel uygulama şeklinin Amerikan sinemasının klasik dönemine tekabül ettiği ve 1910'ların sonundan 1960'ların başına kadar geçen süreyi kapsadığı kabul edilir.⁴⁰ Türkiye'de gösterilen Amerikan filmi sayısı 1930'da 80, 1934'te ise 59'dur.⁴¹ Bu sayı ülkede toplam 256 filmin gösterildiği 1940 yılında ise 180'e çıkar.⁴² Bu rakam o yıl içinde sinemaların geçtiği tüm filmlerin % 70'ine tekabül etmektedir. Fransız kaynaklarına göre 1949 yı-

³⁷ O dönem Türkiye'de gösterilen Mısır filmlerinin etkisi hakkında bkz. Levent Cantek, *Cumhuriyetin Bülûğ Çağı. Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar (1945-1950)*, İletişim, İstanbul, 2008, ss. 174-199.

³⁸ Klasik sinema estetiğinin Yeşilçam dönemi Türk sinemasındaki hâkimiyeti uzun yıllar sürecektir. Çok yönlü bir sanatkar ve kültür insanı olan Abidin Dino seyirci kimliğiyle yakından takip ettiği 1967 Uluslararası Cannes Film Festivali'nde gördüğü "yeni sinema" örneği filmleri düşünürken aklına Türk sinemasının klasik sinema tekniğini bellediği varsayımı gelir. Bkz. "Sinemada Yeni Bir Aşama", *Kültür, Sanat ve Politika Üstüne Yazılar*, Turgut Çeviker (Yay. Haz.), Adam, İstanbul, 2000, s. 354.

³⁹ Bkz. David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge and London, 1999, s. 121.

⁴⁰ Bu konuda referans bir kitap için bkz. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production*, Columbia University Press, New York, 1985. KTT öncesi ilk dönem sinemasının biçimsel özelliklerini anlamak ve KTT'nin eleştirel bir bakış açısından değerlendirilmesi için bu kavramın isim babası Noël Burch'un kitabına bkz. *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, L'Harmattan, Paris, 2007.

⁴¹ Bkz. Kristin Thompson, *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-1934*, British Film Institute, London, 1985, s. 222.

⁴² Bkz. Georges Sadoul, *Le cinéma pendant la guerre (1939-1945)*, Denoël, Paris, 1954, s. 303.

linda Türkiye sinema salonlarında gösterilen filmlerin % 75'i ABD'den gelmektedir.⁴³ Peki, bu Hollywood egemenliğini (bir başka deyişle, Amerikan kültürel emperyalizmini) Türk sinemasının Yeşilçam döneminin başlangıcında pekiştiren yerli dağıtımçı kimlerdir ve hangi stüdyoları temsil ederler? 1952 senesinde MGM, Fox, Columbia gibi Amerikan şirketlerinin Türkiye temsilcisi FİTAŞ (İpekçiler); Warner Bros ve Paramount'un Lale Film (Cemil Filmer); Universal-International'ın Özen Film (Osman Sirman) ve RKO'nun⁴⁴ Sürat Film (Kadri Yurdakul) olur.⁴⁵ Hollywood'un majör ve minör stüdyolarının bu filmleri Türk ithalatçıları tarafından *block-booking* sistemine göre kiralanırlar yani onlara tek tek değil de seri olarak ulaşılabilir. Rüya fabrikası olan Hollywood'un standart ürünleri sinema endüstrisinin kalbi olan Beyoğlu'nda hep revaçta olmuştur.⁴⁶ Adı geçen dağıtımçıları bu İstanbul muhitinin birinci vizyon sinema salonlarını kontrol etmektedirler. FİTAŞ; "İpek, Atlas, Melek ve Yeni Melek" sinemalarında Lale Film ise; "Ar, Elhamra ve Lale" sinemalarında ithal ettikleri Amerikan filmlerini ülkede ilk olarak göstermektedir. O yılların Beyoğlu'nda Türk filmlerinin seyirci ile düzenli olarak buluşabildiği yegâne salon Cevat Boyer'in işlettiği Taksim sinemasıdır.⁴⁷ 1956 yılına gelindiğinde Beyoğlu'nun neredeyse tüm birinci vizyon sinemalarını kontrol eden ve ekseriyetle yabancı film işletenler Lale Film, FİTAŞ, Koçanga Film firmaları ile İş Bankası'dır.⁴⁸ Bu bağlamda her şeyden önce bir sinema seyircisi olan yönetmen de sinema ile ilişkisini ağırlıklı olarak Hollywood üzerinden yapmaktadır. Bilhassa yönetmen ve eleştirmen Erksan'ın kişisel sinemasever deneyimi de bu görüşü destekler niteliktedir.⁴⁹

Gördüklerimizin geniş çoğunluğu Amerikan filmleriydi. Bunlar bizi hem olumlu hem de olumsuz yönde etkiledi. [...] Tabii lisan bilen bir

⁴³ Bkz. Tunç Yıldırım, "II. Dünya Savaşı Sonrasında Türkiye'deki Fransız ve Anglosakson Kültürel Etkinliklerinde Sinemanın Yeri (1944-1953)", *Marmara İletişim Dergisi*, sayı: 14, Ocak 2009, s. 238.

⁴⁴ 1933'ten 1949 Eylül'üne kadar Kemal Film, RKO'nun Türkiye'deki tek dağıtımçısı olmuştur. Osman Seden, *Yayımlanmamış Anıları*, s. 2.

⁴⁵ Derlenen bilgiler için bkz. *Yıldız*, sayı: 81, 12 Temmuz 1952, ss. 14-15.

⁴⁶ Bu cihette hangi sinemanın hangi Hollywood türüne ait filmleri geçmekte uzmanlaştığını anlamak için görüntü yönetmeni İlhan Arakon'un tanıklığı dikkate şayandır. Bkz. Esin Berktaş, "1940'lı Yıllarda Türk Sineması", *Kebikeç*, sayı: 27, 2009, s. 235.

⁴⁷ Bkz. Semih Tuğrul, "Türkiye'de Filmcilik ve Sinemacılık", *Devir*, sayı: 16, 11 Aralık 1954, s. 17.

⁴⁸ Bkz. Arif Hanoglu, "Türk Filmciliği ve Sinemacılarımız", *Yeni Yıldız*, sayı: 44, 30 Mart 1956, s. 3.

⁴⁹ Bkz. Serhat Öztürk, "Metin Erksan'la Söyleşi", *Beyazperde Mayıs 1990 Eki*, sayı: 7, Mayıs 1990, s. 4.

iki kişi dışında sinema literatürünü takip etmek imkânı yoktu. Sonra bir sinema kulübü yoktu filmleri arka arkaya izleyeceğimiz.

Türkiye’de sinema kulübü, sinematek ve uluslararası film festivali gibi uzman bir seyirci kitlesi oluşturacak ve sinema kültürünü geliştirecek kurumların büyük şehirlerde ortaya çıkışı ancak 1960’ların ortalarına rastlar. Ticari sinema salonlarında geçmeyen önemli sinema filmlerinin gösterimi ancak yabancı elçiliklerin (Ankara) ve/veya konsoloslukların (başta İstanbul ve İzmir) kültür servisleri tarafından gerçekleştirilir.⁵⁰

YENİ SİNEMA TARİHİ PARADİGMASINA UYGUN BİR TEORİK VE METODOLOJİK ÇERÇEVE

Bu makalede Türk sinema tarihinin belirli bir döneminden (1948–1959) dikkatle seçilmiş filmler eşsiz veya benzersiz sanat eserleri olarak değil de, farklı sinema türleri ile ilişkileri açısından ele alacaktır. Türden anlaşılması gereken filmleri değerlendirme işlemi değil de, onları tanımlamak ve analiz etmek için faydalanılan bir kategori olduğudur.⁵¹ Kapsadığı dönem ile amacı açıkça belirtilen bu çalışmanın yöntem ve sorunsalına girmeden önce tarihçilik mesleği üzerinde durmak gerekir. Tarih ve tarih yazma konusunda önemle duran Fransız kültür filozofu Paul Ricœur (1913–2005), tarihçinin çalışmasında üç epistemolojik seviye ayırt eder. Bunlar; araştırma, açıklama ve yorumlamadır.⁵² Ona göre, araştırma demek yazılı kanıt demektir. Kaynakların önemi konusunda, bir tarihçi aklından bu mesleğin üstatlarından Halil İnalçık’ın şu sözlerini çıkarmamalıdır: “Gerçek tarihçiler belgesiz bir şey yazmak, bir beyanda bulunmak istemezler.”⁵³ Arşive girip, kaynaklara ulaşmakla bir tarihçi yetinemez çünkü her çeşit belgeye karşı eleştirel ve kuşkucu bir tutumla yaklaşmalıdır. Resmi olsun ya da olmasın bir belge yanlı, taraflı ve bir amaca göre düzenlenmiş olabilir. Ricœur, açıklamadan ise ne ve neden/niçin sorularına yanıt vermeyi anlar. Bana göre “ne” sorusu nesnenin, olgunun tanımlanmasını ve betimlenmesini hedeflerken “neden/niçin” soruları da olgunun yorumlanmasını ve çözümlenmesini gerektirir. Tarih yazarken anlama, idrak etme

⁵⁰ Mesela İstanbul İtalyan Konsolosluğu Kültür Servisi, Neorealist sinema hareketine ait on bir film den oluşan bir retrospektifi ancak 1962’nin şubat-mayıs aylarında düzenler. Bkz. *Ses*, sayı: 15, 3 Mart 1962, s. 2.

⁵¹ Bkz. David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Sanatı: Bir Giriş*, Çev. Ertan Yılmaz & Emrah Suat Onat, De Ki, Ankara, 2011, s. 329.

⁵² Bkz. “Histoire et mémoire”, *De l’histoire au cinéma*, Antoine de Baecque & Christian Delage (Ed.), Editions Complexe, Paris, 2008, ss. 24–26.

⁵³ Bkz. “Bizler Ömer Lütfi Barkan’ın Vârisleriyiz”, *Türk Tarihçiliğinde Dört Sıma: Halil İnalçık, Halil Sahillioğlu, Mehmet Genç, İlber Ortaylı*, Alper Çeker (Ed.), Erol Özvar (Yay. Haz.), İBŞB Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul, 2006, s. 46.

ve kavrama aşamaları tamamlandıktan sonra sağlıklı bir yorumlama ve çözümleme yapılabilir. Son olarak da yorumlama düzeyinde tarih biliminin diğer bilimlere nazaran istisnai durumunu keşfeder çünkü Ricœur'e göre; tarih yazma, tarih yapma aksiyonuna bağlıdır. Hangi alanda çalışırsa çalışsın çağdaş bir tarihçi (buna günümüz sinema tarihçisi de dâhildir) söz konusu şartları göz ardı edemez. Yalnız, belgeye ve belgelemeye verilen önemin aynısı muhakkak ki yönteme ve sorunsala da verilmelidir.⁵⁴ Demek ki tarihçi bir yandan bölük pörçük kaynakları toplayarak, onları eleştirel bir süzgeçten geçirerek anlamlı bir bütüne ulaşmaya çabalar. Eleştirel yöntem aslında tarihsel yöntemin tek güvenilir ögesidir.⁵⁵ Öte yandan yazar, tarihsel soruların belirlenmesi ile ciddi şekilde uğraşır. Böylece özgün bir eser yaratabilir. Öyle ki, Lucien Febvre (1878-1956) gibi meşhur Fransız *Annales* Okulu tarihçisi, tarihi soru sorma bilimi olarak tanımlamaktan çekinmemiştir.⁵⁶ İnsanı ve onun kültürünü anlamaya çalışırken temelden insanbiçimsel olan tarih konusunu yakından araştıran Alman filozof Ernst Cassirer (1874-1945) için tarihsel bilgi belirli sorulara verilen yanittir ve bu yanıtın geçmiş tarafından verilmesi gerekir.⁵⁷

Sinemabilimciler nezdinde çoktan tedavülden kalkmış geleneksel sinema tarihçiliğinden ayrı olan bu çalışma doğrudan yeni sinema tarihi modelinin metodolojik ve epistemolojik karakteristiğini dikkate alır. 1980'lerin başlangıcından itibaren Batı üniversitelerindeki bilimsel sinema tarihi yazımında öne çıkan *Yeni Sinema Tarihi* yaklaşımı artık uzun dönemleri kapsamaz bu sebepten ötürü bütünsel değil de parçalıdır. Sınırları sıkıca belirlenmiş bir konuya odaklanır. Yöntemleri eskiye göre çok daha kesindir. Bu bağlamda, analiz yapmayı sentez yapmaya tercih eder ve sorun tarih odaklı çalışır. Problematikğin sıfır derecesi olarak gördüğü auteurist düşünce ile sinemasever bakış açısına da tamamen sırtını döner.⁵⁸ Fransız *Annales* Okulu'nun çağdaş tarih yazımına mirası olan "Yeni

⁵⁴ Bu konuda bkz. Edhem Eldem, "Osmanlı Tarihini Türklerden Kurtarmak", *Cogito*, sayı: 73, Bahar 2013, s. 264. Eldem, aynı zamanda kuram ögesine de dikkat çeker.

⁵⁵ Bkz. Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Armand Colin, Paris, 1992, s. 53.

⁵⁶ Aktaran Laurent Gervereau, *Histoire du visuel au XXe siècle*, Seuil, Paris, 2003, s. 12.

⁵⁷ Bkz. *İnsan Üstüne Bir Deneme – Devlet Efsanesi*, Çev. Necla Arat, Say, İstanbul, 2005, s. 167.

⁵⁸ Bu konuda Fransız Sinema Tarihi Araştırmaları Demeği'nin (AFRHC, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma) 6 Temmuz 2008 tarihinde Fransız Sinemateği'nde düzenlediği "Günümüzde Sinema Tarihini Yazmak ve Yayınlamak" konulu yuvarlak masa toplantısına bkz. Michel Marie, Antoine de Baecque, Laurent Le Forestier, Christophe Gauthier, *Écrire et éditer l'histoire du cinéma aujourd'hui*, 6 juillet 2008. *Yeni Sinema Tarihi* nosyonunun ortaya çıkışını, tarihsel gelişimini ve ilk yeni sinema tarihçilerinin kimler olduğunu öğrenmek için de bkz. Thomas Elsaesser, "The New Film History", *Sight & Sound*, cilt 55, sayı: 4, 1986, ss. 246-251 ve Thomas Elsaesser, "The New Film History as Media Archaeology", *Ciné-*

Tarih" (*Fr. nouvelle histoire*) anlayışının doğrudan "Yeni Sinema Tarihi" (*Fr. nouvelle histoire du cinéma*) yaklaşımı üzerinde etkisi olduğu söylenebilir çünkü her ikisi de her çeşit ve çok sayıdaki kaynakla belgenin toplanmasına, düzenlenmesine ve kesin bir sorunsalın oluşturulmasına aynı derecede önem verir. Bir anlamda hem yöntem hem teknik hem de usul olarak kesişirler.⁵⁹ Anlaşılabileceği gibi sinema tarihi formasyonuna sahip akademisyen yazarlar tarafından üniversite ortamında değişik yöntemlerden ve çeşitli kaynaklardan faydalanılarak yazılan sinema tarihleri tıpkı Philippe Gauthier'nin ifade ettiği gibi "son otuz yılın sinema tarihyazımındaki egemen paradigmadır."⁶⁰ Bu çalışmada şu sorulara cevaplar aranmaktadır: Türk sinema tarihinin Yeşilçam döneminin oluşum evresinde egemen olan türsel kimlik nedir? 1948–1959 arası Türk sinemasının standart türsel kimliği nasıl tanımlanabilir? Standart türlerin estetik karakterleri, ortak nitelikleri ve temsili içerikleri nelerdir?

Dönemin Türk sinemasında revaçta olan film tiplerini tanımlamak, sınıflandırmak ve belirli kategoriler etrafında organize etmek gayesindeki bu araştırmanın ana sorunsalı yukarıdaki çerçevede belirlenmiştir. Türk sinemasının estetik tarihine giriş olarak değerlendirilebilecek olan bu inceleme amaçlarına uygun düşmeyen yani sadece baskın türlere odaklanan *ready made* bir film çözümleme yöntemine dayanmaz. Aksine, tarihsel-leştirici ve bağlamaştırıcı bir analitik yaklaşımı benimser ve belgeleme sürecinde çoklu birincil kaynakları kesiştirir. Bu kaynaklar hem filmsel materyali, hem de filmsel olmayan materyali (yani yazılı [basılı ve elyazması], grafik ve sözlü olanları) içerir çünkü yeni sinema tarihi çalışmalarında birincil kaynaklar merkezi bir öneme sahiptir.⁶¹ Yazının devamı "bilimsel açıdan geçerli hangi yöntemle Yeşilçam'ın oluşum evresinde egemen konumda olan karakteristik türler tanımlanabilir?" sorusundan hareket eder. Buna cevap verebilmek için de dönemin Türk sinemasını yakından takip eden eleştirel söyleme odaklanarak standart türleri adlandırmaya çalışır. Görgü tanığı eleştirmenlerin tespit ettiği belli başlı türlere giren filmlerin ulaşılabilir olanları hakkında çıkan eleştiriler, bu türlere ait ku-

mas, cilt 14, sayı: 2-3, 2004, ss. 75-117. Amerikan usulü *Yeni Sinema Tarihi* eleştirisi için de bkz. Lagny, *a.g.e.*, ss. 118-123. *Yeni Sinema Tarihi* hareketinin Avrupa kıtasındaki son uygulamaları hakkında bkz. Emrah Özen, "Sinema Tarihi Çalışmalarında Önemli Bir Proje: HO-MER", *Sinécine*, 4 (2), Güz, 2013, ss. 155-165.

⁵⁹ "Yeni Tarih" konusunda kaynak bir eser için bkz. Jacques Le Goff (Ed.), *La nouvelle histoire*, Éditions Complexe, Paris, 2006.

⁶⁰ Bkz. "L'histoire amateur et l'histoire universitaire: paradigmes de l'historiographie du cinéma", *Cinémas*, cilt: 21, sayı: 2-3, 2011, ss. 87-105.

⁶¹ Bkz. James Chapman, Mark Glancy, Sue Harper (Ed.), *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*, Palgrave Macmillan, 2007, s. 7.

ramsal ve tarihsel yaklaşımlarla bağlamlaştırılacak ve onların ortak niteliklerini belirleyen film çözümleme örnekleriyle karşılaştırılacaktır. Türk sineması Yeşilçam döneminin başlangıcında sanat sinemasına, sinema ortamının dayattığı tüm koşullar dışında bağımsızca hareket edebilen efsanevi bir üstün sanatçı-auteur yönetmenin kişiliğine, üslubuna ve kişisel dünyasına indirgenebilir mi? Bu sinemanın estetik tarihi yalnızca yönetmen merkezli olarak mı yazılmalıdır? Dar anlamlı auteurist perspektifin dışına çıkarak Türk sinemasının estetik tahlilinin kapsamını genişletmek gerekmektedir. Sinema tarihini açıklamadaki temel yaklaşımlardan biri olan *estetik tarih* doğrudan sinema sanatına odaklanırken bunu “biçim (form)”, “üslup (stil)” ve “tür (janr)” öğeleri üzerinden yapar.⁶² Türk sinemasının panteonuna girmiş bir avuç filmin, bu ulusal sinemanın tarihinin çok önemli bir parçası olan büyük auteurlerin eserlerinin, yetenekli sinemacıların temellerini attığı angaje sinema hareketlerinin dar çerçevesini kesinlikle aşmak gerekmektedir. Yeşilçam dönemi Türk sineması tarihine eğilmek ilk ve zorunlu olarak tür sineması tarihi ile uğraşmaktan geçmektedir çünkü türler, Yeşilçam’ın *raison d’être*’dir.

FİLM YAPIMINI ARTTIRAN KURUMSAL VE ÖRGÜTSEL ETMENLER

Büyük yankı yapan *Vurun Kahpeye* (1948) filmi ile ilgi çeken Akad (1916-2011) yakın bir tarihte yayınlanan anılarında Yeşilçam sokağının ve sakinlerinin sosyolojik tasvirini vermiştir:

Yeşilçam Sokağı Beyoğlu’nun tam orta yerinde, o zamanlar adı Melek olan, şimdiki Emek sineması sokağının sonunda sola açılan, [...] yirmi beş, otuz metrelik bir sokaktır. O dönemin ithal film dağıtıcılarının çoğunun yazıhanesi o sokaktaydı. Melek, Sümer sinemalarının çıkış kapıları, Lüks sinemasının giriş kapısı o sokağa bakar, çuvallarla istif edilen film kutuları İstanbul’un çevre sinemalarına buradan dağılır, hafta içinde özellikle sabahları yoğun bir hareket olurdu. Film yapımcıları belki bu nedenle yazıhanelerini bu sokakta açmayı yeğlemişlerdi. Böylece karma da olsa bir çarşı oluşurdu. Oluştur da... Çok geçmeden yapımcıların anlaşmak için davet ettikleri oyuncular, yönetmenler, senaryo yazarları, tasarlanan filmi daha başlamadan sinemalarına bağlamak isteyen çevre sinemacıları, Anadolu sinemacılarının aracılığı gidip gelmeye başladı. İş bekleyen figüranların, set işçilerinin vakit geçireceği köşe bucak kahveleri açıldı.⁶³

⁶² Bkz. David Bordwell & Kristin Thompson, *Film History: An Introduction*, McGraw Hill, New York, 2003, s. 5.

⁶³ Bkz. *Işıklı Karanlık Arasında*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2004, ss. 21-22.

Savaş sonrasında Yeşilçam Sokağı yavaş yavaş yerli film üretmek isteyen yapımcıların merkezi haline geliyor. Özön'ün yayınladığı uzun metrajlı kurmaca film sayılarına göre⁶⁴ Türk film endüstrisi on yedi senede (1923-1939) sadece 18, onu izleyen yedi senede (1940-1946) 21 film yapabiliyor. Peki, nasıl oluyor da film üretimi 1947'den itibaren çok hızlı bir artış gösteriyor? Scognamillo'nun verdiği rakamlara göre Türkiye'de film yapımı 1947'de 12, 1948'de 18 ve 1949'da 19'dur.⁶⁵ Bu üç yılda sene başına yapılan ortalama film sayısı 16'yı geçer. Aslında, Türkiye'deki film yapımının bu niceliksel artışı biri *örgütsel* diğeri de *kurumsal* olmak üzere iki ana etmene bağlıdır. İstanbul'daki sinemacılar (yani işletmeciler denen sinema salonu sahipleri) ve filmciler (yani yapımcılar denen film üretkenler) 1946'dan itibaren ciddi bir şekilde örgütlenmeye başlarlar. Amaç, Türk sinemasının iktisadi ve endüstriyel sorunlarına hem hükümetin hem de kamuoyunun dikkatini çekebilmektir. Bir başka deyişle devletin bu alandaki ebedi ilgisizliğine ve kayıtsızlığına karşı hep birlikte harekete geçmeyi ve bir sinema davası gütmeyi uygun görürler. İstanbul'daki işletmeci ve yapımcı loncasının otuz üyesinden oluşan *Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti* (SFC), 1946'da ana nizamnamesini hazırlar ve yayınlar. Bu cemiyetin merkezi Beyoğlu, Yeşil Sokak numara 17 olup üç önemli gayesi şunlardır:⁶⁶ Filmciliğin ve sinemacılığın terakki ve inkişafına çalışmak, milli filmciliğin korunmasına ve ilerlemesine sarfı gayret etmek, Türkiye dâhilinde sinema mevcut olmayan yerlerde sinema açılmasına çalışmak.

SFC üyeleri Türk sinemasının korunması, desteklenmesi, gelişmesi için ekonomik ve endüstriyel taleplerde bulunmaya başlar ve bunları yazılı basında medyatize ederler. Merkantil bir tavırla hareket eden bu girişimcilerinin fikirleri gündeliklerde yazan çeşitli münevver, muharrir, gazeteci ve köşe yazarları tarafından tartışılmaya başlanır. Bir bakıma kamuoyu "hem sanatsal hem de endüstriyel olarak Türk sinemasının kalkınması için ne yapmak gerekir?" sorusuyla meşgul olur. 1947 yılında kurulan *Yerli Film Yapanlar Cemiyeti* (YFYC) on bir İstanbullu kurucu yapımcı-üyeden oluşmaktadır. Faruk Kenç (İstanbul Film), İhsan İpekçi (İpek Film), Necip Erses (Ses Film), Fuat Rutkay (Halk Film), Turgut Demirağ (And Film), Murat Köseoğlu (Atlas Film), Yorgo Saris (Elektra Film), Hikmet Aydın (Şark Film), Refik Kemal Arduman (Ankara Film), İskender Necef (Birlik Film) ve Ertuğrul Tokdemir (Sema Film) YFYC'yi meydana getirir.⁶⁷ Özellikle Türkiye'de uzun metrajlı kurmaca film yapı-

⁶⁴ Bkz. *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları: 1. Cilt, a.g.e.*, s. 48.

⁶⁵ Bkz. "Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, sayı: 9, Bahar 2001, s. 97.

⁶⁶ Bkz. SFC, *Ana Nizamname*. İstanbul, 1947, s. 3.

⁶⁷ Bkz. Rakım Çalapala, *Türkiye'de Filmcilik*, YFYC, İstanbul, 1947.

mının rantabl olmasını engelleyen vergilere karşı çıkan bir söylem geliştirirler. Kendi çıkarları doğrultusunda hareket eden YFYC adına basına açıklama yapan İhsan İpekçi Türk filmlerinin kötü kalitesini üç sebebe indirir:⁶⁸ 1) Sermaye yokluğu [yani yetersizliği], 2) Koruma eksikliği [yani Türk filmlerinin yabancı filmlere karşı korunmaması], 3) Vergiler [yerli ve yabancı filmlerden hemen hemen aynı oranda vergi alınması].

Devlet desteği, koruması ve vergi indirimi YFYC için olmazsa olmaz şartlardır.⁶⁹ Bu kuruluş için filmin tek sorumlusu girişimci olan yapımcının kendisi olup film de her şeyden önce ticari bir ürün, yani metadır. Kısacası, YFYC için ekonomik şartlar sanatsal değer önüne geçmekte; film bir sanat eseri olarak değil de öncelikle kâr etmesi gereken ticari bir ürün olarak düşünülmektedir. Bu saf merkantil anlayış genel bir kaide olarak Yeşilçam sinemasının yapım tarzına nüfuz edecektir. Film çekebilme ve basabilmek için dışarıdan ithal edilen negatif ve pozitif ham film pelikülü üzerindeki “gümrük vergisi” ile belediyelerin film bileti üzerinden aldıkları “temaşa vergisi” (nam-ı diğer eğlence resmi) Türkiye’deki film yapım masraflarını arttırdıkları ve kâr oranını düşürdükleri için YFYC tarafından sorunsallaştırılır. Örnek vermek gerekirse, bir metrelik negatif film Türkiye’de 80 kuruşa vergilendirilirken ABD’de 4-5 kuruşa vergi edilir.⁷⁰ İsmi vermeyen bir yapımcı-yönetmene göre de ticari bir sinema salonunda seyirciye gösterilen bir Türk filminin 85 kuruşluk bilet fiyatının 41 kuruşu (yani % 48’i) doğrudan belediyeye vergi olarak ödenmektedir.⁷¹ YFYC’nin verdiği rakamlara göre Türkiye’de 1946-1947 yıllarında üretilen bir filmin ortalama maliyeti 40-60 bin lira arasındayken, bu filmin ortalama hâsılatı sadece 45-50 bin lira civarındadır.⁷² Anlaşılabileceği gibi zarar etme riski daha fazladır. İşte bu bağlamda yabancı filmleri ithal etmek yerli film üretmekten daha kârlı bir yatırım olarak görülmektedir. Özellikle Türkçe söz ve şarkılarla yerli bir kültürel kimlik verilen Mısır melodramları ile Amerikan komedileri çok daha az masrafla büyük paralar kazandırmakta ve salonlarda Türk filmlerinin boşluğunu doldurmaktadır. Yine de savaştan sonra tüm ülkede sinema kültürü hızla yayılmaktadır çünkü 16 mm’lik gösterim cihazları elektriği olmayan yerlere bile sinemayı götürmektedir. 16 mm’lik eğitici filmlerin işletiminde uzman olan *Dar Film* müessesesi iki yüzden fazla kasaba ile binlerce köyü

⁶⁸ Bkz. *Akşam*, 19 Mart 1947, sf. 5. Köşeli ayraç içindeki vurgulamalar ve eklemeler bana aittir (TY).

⁶⁹ *Türkiye’de Filmcilik* adlı broşürde YFYC’nin bir manifesto şeklinde yazdığı üç sayfalık uzun önsöze bkz.

⁷⁰ Bkz. *Tasvir*, 5 Mayıs 1945, s. 4.

⁷¹ Bkz. “Filmciliğimizin İstikbali”, *Yıldız*, Ocak 1948, s. 39.

⁷² Bkz. *Türkiye’de Filmcilik*, a.g.e.

1945 ile 1955 arasında sinemaya kavuşturmuştur.⁷³ Savaş sonrasında İngiliz British Council'in ve Amerikan USIS'in sinema kamyonları da Anadolu'nun ve Trakya'nın en ücra köşelerine kadar giderek belgesel, canlandırma, aktüalite, pedagojik ve propaganda filmleri göstermişlerdir.⁷⁴

Özellikle Anadolu işletmecileri İstanbul'daki yapımcılara kendi seyir-cilerinin ilkel zevklerine uygun sahneler içeren şarkılı, dansözlü, ezanlı, mezarlık sahneli filmler sipariş etmekte ve verdikleri avanslarla film yapımını desteklemektedir.⁷⁵ Seyirci talebinin Türk filmleri lehine artmakta olduğu göze alınırsa İstanbul'da YFYC olarak örgütlenen yapımcı loncasının neden film yapmakta direttiği anlaşılabilir. YFYC'nin dönemin CHP hükümetinden en büyük beklentisi yerli film gösteren herhangi bir sinemada biletler üzerinden alınan % 75'lik temaşa vergisinin kaldırılması ya da tiyatro, konser gösterilerinden alınmakta olan % 20 oranına çekilmesi-dir. Bu amaçla YFYC'nin kıdemli üyesi İhsan İpekçi bizzat Cumhurbaşkanı ile iki kez temasa geçer⁷⁶ ve Suphi Batur isimli bir vekilin samimi ilgisi ile 5237 sayılı belediye gelirleri kanununun 27. maddesinde en sonunda değişiklik yapılır. Bu korumacı tedbire göre eğlence resmi yabancı film geçen sinemalarda gayrisafî hâsılâtın % 70'i olurken, yerli film geçenlerde ise % 25'ine kadar indirilir.⁷⁷ Bu dönem içinde sinemaya başlayan Akad'a göre ise film yapımcıları arasında hükümet nezdinde Türk filmlerinin korunması için lobi yapan, ABD'de sinema eğitimi alıp yurda dönmüş ve And Film'i kurmuş genç bir yapımcı-yönetmen Turgut Demirağ'dır.⁷⁸ Aslında, babası müteahhit Abdurrahman Naci Demirağ'ın tek parti döneminde Anadolu'ya yayılan demiryolu ağının büyük kısmını inşa ettiği hatırlanırsa,⁷⁹ "Demirağ" ailesinin Ankara'daki bürokratik ve siyasi çevrelere yakın olduğu sonucuna rahatlıkla varılabilir. Uzun lafın kısıası, CHP hükümeti ile Türk sineması konusunda bizzat temasa geçen yapımcılar arasında Turgut Demirağ'ın da olması çok kuvvetli bir ihtimaldir. YFYC için Türk sinemasının endüstriyel bir gelişim sağlayabilmesi ancak devletin, sinema sorunlarını ulusal bir dava olarak kabul etmesi ve Türk sineması lehine korumacı tedbirler almasıyla mümkündür. YFYC idare heyeti başkanı Faruk Kenç'in 30 Ocak 1948 tarihinde Başbakan Hasan

⁷³ Bkz. *Görme ve İşitme Yoluyla Eğitim*, Ankara, 1955, s. 35.

⁷⁴ Bkz. Tunç Yıldırım, "II. Dünya Savaşı Sonrasında Türkiye'deki Fransız ve Anglosakson Kültürel Etkinliklerinde Sinemanın Yeri (1944-1953)", a.g.m., ss. 235-245.

⁷⁵ Bkz. *Akşam*, 23 Mayıs 1947, s. 2 ve Metin Tokar, "Bizde Film Nasıl Çevrilir?" *Cumhuriyet*, 21 Şubat 1949, s. 3.

⁷⁶ Bkz. "Türk Filmciliğinin Bugünü ve Yarını", *Yeditepe*, sayı: 24, 1 Kasım 1952, s. 4.

⁷⁷ Bkz. *Resmî Gazete*, sayı: 6953, 9 Temmuz 1948, s. 2.

⁷⁸ Bkz. *Işıkla Karanlık Arasında*, a.g.e., s. 37.

⁷⁹ Bu konuda bkz. Nurullah Tilgen, "Türk Filmciliği: 1914-1953", *Yıldız*, sayı: 34, 15 Ağustos 1953, s. 16.

Saka'ya çektiği telgraf bu görüşle birebir olarak örtüşür.⁸⁰ Söz konusu kurumsal etmen sayesinde sinema Türkiye'de daha rant sağlayan bir iş alanına dönüşür ve yerli film yapımı öncelikle niceliksel bir atılım yapar. Maceracı, küçük sermayeli iş adamları ile yeni girişimciler salt ticari gayelerle film yapımına yönelir ve popüler Yeşilçam sineması standart ürünleriyle hedef kitlesini beslemeye başlar. 1940'lardan 1950'lere geçen Yeşilçam kendini yabancı sinemaya (özellikle Hollywood sinemasının rekabetine) karşı konumlandırmak ve değişik türleriyle seyircisinin ilgisini diri tutmak zorundadır. Bu bağlamda türler yeni filizlenmekte olan Türk sinema endüstrisi için ticari bir zorunluluktur. Unutmayalım ki "Türkiye'de sinema ancak 1940'ların sonlarından itibaren özel film yapım şirketleri tarafından çekilen filmlerle temel karakterini oluşturmuştur."⁸¹ Peki, hangi yapımcılar 1940'ların ikinci yarısından itibaren Yeşilçam'ın artan film üretiminde öncü bir rol üstlenmiştir? Bu yapımcılar hangi türleri öne çıkarırlar?

TÜRK SİNEMA TARİHİNDE BİR KARA DELİK: HALK FİLM VE TÜRLERİ

İsmi Yeşilçam Sokağı ile özdeşleşen ve Türk sinemasının Yeşilçam dönemine damgasını vuran ilk yapımcı Fuat Rutkay (1908-1958) olmuştur. Sahibi olduğu Halk Film şirketinin bürosunu bu sokakta (no: 19/2) açan Rutkay, yapımcılığını üstlendiği küçük bütçeli filmlerin sağladığı kârla Bakırköy semtinin İncirli Caddesi'nde (no: 33) bir film stüdyosu da inşa ettirmiştir.⁸² Sekizinci sınıfa kadar Galatasaray Lisesi'nde okuyan Rutkay, sinema kariyerine öncelikle işletmeci olarak başlamıştır. İstanbul'un iki farklı semti Samatya (bugünkü Koca Mustafa Paşa) ve Bakırköy'de sinema salonları inşa ettirerek bu işe giren Rutkay daha sonra yapımcılığa başlamış, niceliksel olarak büyük bir başarı elde etmiş ve 1947 ile 1952 arasında toplam yirmi dokuz filme imzasını atmıştır.⁸³ Demek ki, 1945 yılında kurulan, projeksiyon cihazları, jeneratörler ve 16 mm'lik film şeritler başta olmak üzere çeşitli sinema makineleri satışı ile meşgul olan Halk Film şirketinin bir yapımevi olarak seri filmler üretmesi 1947 sonrasına rastlar.⁸⁴ Peki, bu şirketin yapımlarında hangi film neveleri öne çıkar?

⁸⁰ Bu telgraf metnini görmek için bkz. Serdar Öztürk, *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset*, Elips, Ankara, 2005, s. 133.

⁸¹ Bkz. Senem Duruel Erkiç, *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*, De Ki, Ankara, 2012, s. 82.

⁸² Bkz. "Türk Sanatkarlarının Adresleri", *Yıldız*, sayı: 67, 5 Nisan 1952, s. 6.

⁸³ Bkz. *Yıldız*, sayı: 78, 21 Haziran 1952, s. 4. Ağâh Özgüç'ün kaynak kitabı tarandığında Halk Filmin 1947-1952 yıllarına ait toplam film üretiminin otuz beş olduğu görülür. Bkz. *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*, Horizon International, İstanbul, 2012, ss. 46-65.

⁸⁴ Yeşilçam adresli Halk Filmin ilanı için bkz. *Cumhuriyet*, 28 Mart 1945, s. 2.

Gözyaşlarıyla seyredilecek bir aile faciası ve ibret verici bir hayat dramı olarak takdim edilen *Yara* filminin melodram türüne girdiği açıktır.⁸⁵ 1948'de çevrilen ve 1949 yılının Ocak ayında İstanbul sinemalarında gösterime giren iki filmden Vedat Örfi Bengü imzalı melodramatik *Günahım* ile Fikri Rutkay imzalı tarihî *Akıncılar* sayesinde Halk Film büyük ticari başarı elde eder.⁸⁶ Günümüze diğer Halk Film yapımları gibi ulaşamayan bu filmlerin temsili içeriklerini anlamak ve yapımcısının, seyircinin ilgisi- ni çekmek amacıyla başvurduğu klişeleri kavramak için gazetelerde çıkan tanıtıcı reklamlarına bakmak gerekir. Mesela, Beyoğlu cihetinin İpek sinemasında seyirci ile buluşan *Günahım* filminin patetik bir aile melodramı olduğu şu metinden hemen anlaşılır: "İbret alınacak hakiki bir aile dramı – Yıkılan bir yuva – Saadete erişemeyen bedbaht bir baba – İşlediği günahın cezasını çeken bir ana."⁸⁷ Dönemin popüler şarkıcısı Suzan Yakar Rutkay ile Numan İclises'in okuduğu yanık, acılı ve melankolik şarkılarla donatılmış bu sulu göz melodrama çok benzeyen, aile facialarını konu alan başka iş filmlerini Bengü, Halk Film için aynı dönemde çevirmiştir: *Bağda Gül*, *Düşkünler*, *Sızlayan Kalp*, *Kapanan Gözler* vs.⁸⁸ İlk olarak Taksim sinemasında gösterilen ve tarihî bir kahramanlık öyküsü olan kostümlü film *Akıncılar* da önemlidir.⁸⁹ "Türk yiğitlerinin şeref destanı" olarak halka sunulan bu sözde epik filminden itibaren Halk Film, tarihî film türüne giren eserler üretmeye seri bir biçimde devam eder: *Şehitler Kalesi*'ni sezonun yerli film rekorunu kırdığı iddia edilen *Estergon Kalesi* izler; ardından da *Cem Sultan* gelir.⁹⁰ Kahramanlık söz konusu olunca Kurtuluş Savaşı'nı konu alan bir film de çevrilir: *Destan Destan İçinde*.⁹¹ Geçmişin bu kahramanlık destanlarına Türkiye'nin de asker gönderdiği Kore Savaşı çıkınca güncel filmler eklenir: Yeni gişe rekorları kıran *Kore'de Türk Kahramanları* yedi farklı İstanbul sinemasında (Taksim, Şark, Alkazar, Çemberlitaş, Turan, Azak, Hâle) seyirci ile buluşur ve yapımcı Rutkay aynı yıl içinde *Mehmetçik Kore'de* filmini piyasaya sürer.⁹² Salt ticari amaçlarla hareket edip daha fazla kâr edebilmek için film ürettiğini açıkça beyan eden bu öncü yapımcı sayesinde Seyfi Havaeri (1920-2009), Suavi Tedü (1915-1959), Çetin Karamanbey (1922-1995),

⁸⁵ Bkz. *Akşam*, 3 Mayıs 1947.

⁸⁶ Bkz. Nurullah Tilgen, "Bugüne kadar Türk Filmciliği", *Yeni Yıldız*, sayı: 42, 16 Mart 1956, s. 20.

⁸⁷ Bkz. *Cumhuriyet*, 12 Ocak 1949, s. 2.

⁸⁸ Bkz. *Cumhuriyet*, 10 Ekim 1947, s. 2, 23 Nisan 1948, s. 4, 23 Ekim 1948, s. 2 ve 21 Nisan 1950, s. 4.

⁸⁹ Bkz. *Cumhuriyet*, 28 Ocak 1949, s. 4.

⁹⁰ Bkz. *Cumhuriyet*, 12 Kasım 1949, s. 4, 31 Aralık 1950, s. 4 ve 29 Ekim 1951 s. 4.

⁹¹ Bkz. *Cumhuriyet*, 24 Eylül 1952, s. 2.

⁹² Bkz. *Cumhuriyet*, 19 Şubat 1951, s. 4 ve 14 Kasım 1951, s. 4.

Vedat Örfi Bengü (1900-1953) ve kardeşi Fikri Rutkay (1905-1974) gibi yönetmenler ilk filmlerini çevirmişlerdir. Sene başına neredeyse beş film üreten Halk Film'in çok farklı türlere ait ürünleri piyasaya sürdüğü anlaşılsa da bu yapımevi özellikle Yeşilçam melodramının alt-türü olarak kabul edilebilecek "köy filmleri" sahasında uzmanlaşmıştır. İşletmecilik ve yapımcılık yanında dağıtımcılık da yapan bu şirket belli başlı Meksika, Mısır, Fransız, Alman ve Hint melodramlarını da ithal etmekten ve bu filmleri Türkçe sözlü olarak sinemalarda göstermekten geri kalmamıştır. Anlaşılabileceği gibi Halk Film müessesesi 1940'ların ikinci yarısından 1950'lerin sonuna dek, Türk sinema sanayisinin her dalı içinde etkinlik göstermiştir. Rutkay'ın ilk büyük gişe başarısı *Harman Sonu* (1946) filmi olmuştur. Bu eserin yönetmeninin kim olduğu konusunda birbirini tutmaz bilgiler vardır.⁹³ 1 Ocak 1947'de Beyoğlu semtinin Şark sinemasında seyirci ile buluşan *Harman Sonu*'nun gazete reklamları da filmin başrol oyuncularını olan İsmail Dümbüllü ile Suzan Yakar'ı öne çıkarırken yönetmeninin ismini anmayı gerekli görmez.⁹⁴ Bu filmin sinemalarda afişe çıkan diğer ismi ise *Köy Güzeli*'dir. Yapımcısına büyük kâr getiren bu efsane köy filminin devamı olan *Harman Sonu Dönüşü*'nü Vedat Örfi Bengü çevirmiştir.⁹⁵ 1955 yılında İstanbul'da gösterime çıkabilen Suavi Tedü'nün yönettiği *Köyün Çocuğu* için kaleme aldığı tenkitte eleştirmen Oğuz Özdeş'in yaptığı şu tespit Halk Film ile köy filmleri arasındaki yakın bağları açıklar niteliktedir:

Halk Film deyince, filmciler ve seyirciler arasında ilk akla gelen şey köy filmi olur. Halk Filmin meydana getirdiği köy filmlerinin yekûnu, diğer bütün şirketlerin bu mevzuda çevirmiş olduklarından herhalde fazladır.⁹⁶

Anlaşılabileceği gibi, Halk Film şirketi ile dönemin Türk sinemasının ege- men bir ticari eğilimi olan köy filmleri arasındaki özdeşleşme çok nettir. Yeşilçam döneminin melodramatik köy filmleri denince akla gelen ilk ve en önemli oyuncu-senaryocu-yönetmen Muharrem Gürses (1915-1999), 1954 ile 1964 arasında yazdığı ve yönettiği altmış sekiz filminden kırk üç tanesinin bu ticari eğilime ait olduğunu söylemiştir.⁹⁷ Anlaşılabileceği gibi

⁹³ Rakım Çalapala ve Nijat Özön yönetmen olarak Muhsin Ertuğrul'u gösterir. Bkz. *Türkiye'de Filmcilik, a.g.e.* ve *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*, Bilgi, Ankara, 1968, s. 223. Ağâh Özgüç ise Hadi Hün ismini verir. Bkz. *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü, a.g.e.*, s. 45. Alim Şerif Onaran da Hadi Hün ismini işaret eder. Bkz. *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1981, s. 336.

⁹⁴ Bkz. *Cumhuriyet*, 24 Aralık 1946, s. 3 ve 14 Ocak 1947, s. 3.

⁹⁵ Bkz. *Cumhuriyet*, 21 Eylül 1950, s. 4.

⁹⁶ Bkz. "Köyün Çocuğu", *İstanbul Ekspres*, 6 Kasım 1955, s. 3.

⁹⁷ Bkz. *Akşam İläve*, 8 Temmuz 1964, s. 11.

Gürses, Rutkay'ın izinden gitmiş ve bu yolda *Yedi Köyün Zeynebi* (Kardeş Film, 1955), *Ceylan Emine* (Işık Film, 1956) ve *Sazlı Damın Kahpesi* (Birsell Film, 1957) gibi büyük gişe başarısı elde edip fenomenleşen filmler çevirmiştir. Talat Artemel'in (1909-1957) yönettiği biyografik film *Nasreddin Hoca* ile 1954 yılına gelindiğinde Halk Film, on yıllık bir sürede ellinci ürününü piyasaya sürmüş⁹⁸ ve diğer Yeşilçam yapımcılarına fark atmıştır. Bu halk filozofunun hayatını, özellikle Anadolu seyircisi için hazırlandığı anlaşılan, mutasavvıf Mevlânâ Celaleddin Rumi'nin yaşamını konu edinen Hicri Akbaşlı'nın (1922-2002) çevirdiği *Âşıklar Kâbe si* filmi izler.⁹⁹ Halk Filmin ilk yerli çocuk filmi olarak reklamını yaptığı, öncelikle aileler ve çocukları hedefleyen *Göçmen Çocuğu*'nu ise Tedü çevirir.¹⁰⁰ 1945-1949 yıllarında on altı, 1950-1959 döneminde ise kırk yedi olmak üzere toplamda altmış üç film üreten bu film şirketi, kurumsallaşma sorunu yaşamış ve Rutkay'ın ölümünden kısa bir süre sonra yapımcılıktan kopmuştur.¹⁰¹

KEMAL FİLMİN YAPIMCILIĞA KESİN DÖNÜŞÜ

Yeşilçam döneminde Türk sinema endüstrisi bünyesinde yaşanan en önemli olaylardan biri 1924 yılında film üretmeyi bırakan Kemal Filmin, 1951'de genç senaryocu-yönetmen Osman Seden'in (1924-1998) sorumluluğu altında yapımcılığa geri dönmesidir. 1951-1959 döneminde Kemal Film şirketi yirmi sekiz uzun metraj film çekerek sene başına üç film üretir hale gelmiştir.¹⁰² Yapılan film sayısında Kemal Film, Halk Filmin ardından ikinci sıraya yerleşir ve özellikle yapımcılığa odaklanır. Adresi Yeşilçam Sokağı'nda olmayan Kemal Film müessesesi –tıpkı Halk Film gibi– dönemin Türk sineması içinde farklı türleri denemede, melezleştirmede ve yaymada etkin bir konuma gelir. Kral lakaplı Ayhan Işık'ı (1926-1979) gerçek bir sinema yıldızına ve kültürel bir ikona dönüştüren, suç temasını polisiye ile melodram türleri üzerinden harmanlayarak yetkinleştiren (*Kanın Namına, Öldüren Şehir, Kanlarıyla Ödediler, İntikam Alevi*), yerli tipe dayanan uzun ömürlü ve çok başarılı bir komedi serisi yaratan (*Cilalı İbo Casuslar Arasında*), fantastik (*Görünmeyen Adam İstanbul'da*), tarihî (*İstanbul Kan Ağlarken, İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı, Bulgar Sadık, Düşman Yolları Kesti*) ve köy filmi (*Bir Avuç Toprak*) türlerini de deneyen bu yapımevi ticari başarı ile teknik kaliteyi birleştirmenin yollarını

⁹⁸ Bkz. *Yıldız*, sayı: 59, 6 Şubat 1954, s. 3.

⁹⁹ Bkz. *Cumhuriyet*, 11 Aralık 1956, s. 5.

¹⁰⁰ Bkz. *Vatan*, 5 kasım 1952, s. 4.

¹⁰¹ Derlenen bu rakamlar için bkz. Ağah Özgüç, *a.g.e.*, ss. 44-111.

¹⁰² Derlenen bu rakamlar için bkz. Ağah Özgüç, *a.g.e.*, ss. 56-111.

arar. Türk sanat müziğinin popüler sesi Zeki Müren (1931-1996), Kemal Filmin şarkılı melodramlarında (*Berduş*, *Altın Kafes*, *Gurbet*, *Kırık Plak*) seyircilerini büyülemeye devam eder. Peki, öncü bir film şirketi olan Kemal Filmin yaklaşık otuz yıllık bir aradan sonra film yapıcılığına dönmesi ve zamanla sadece bu işle meşgul olması nasıl açıklanabilir? Osman Seden'in kendi yazdıkları Yeşilçam'ın oluşum dönemindeki değişen ekonomik dengeleri (yani arz-talep ilişkisini) açıklar niteliktedir:

1948-49 sezonuna kadar devamlı Mısır filmleri oynayan ve hâsılat rekorları kıran Taksim sineması artık Türk filmlerine de yer verir olmuştu. O zamanlar Anadolu'da film işletmeleri henüz açılmamıştı ve Anadolu sinemacıları sık sık İstanbul'a gelerek senelik ihtiyaçlarını buradan karşılardı. Bu sinemacılar gitgide bizden Türk filmi istemeye başladılar. Önceleri bu istekleri pek önemsemeyen büyük şirketler zamanla etkilenmeye ve birbirlerinden gizli hazırlıklar yapmaya başladılar. Fitaş (İpekçi kardeşler) zaten prodüksiyona açıldı. Lale film bir büyük prodüksiyona gireceğini ilan etti ve herkes bizim (Kemal Filmin) ne zaman kolları sıvayacağımızı merak eder oldu.¹⁰³

Aradan uzun zaman geçtikten sonra yazılan ama yayımlanmayan bu anılarda bellekten kaynaklanan küçük hataları düzeltmek gerekir. Öncelikle Taksim Sineması, önceki yıllardan beri Türk filmlerinin ilk olarak halka gösterildiği bir Beyoğlu salonudur. Mesela, dönemin ses kralı Münir Nurettin Selçuk'un (1900-1981) başrol oynadığı, sahici Anadolu köy oyunları ve türküleri ile baştan sona donatılmış melodramatik ve folklorik *Hasret* (Faruk Kenç, 1944) filmi İstanbul'daki seyircisiyle önce Taksim sinemasında buluşur.¹⁰⁴ Ayrıca, bu sinema salonu yabancı film olarak sadece Mısır'dan gelenleri göstermez. Seden ailesine ait Kemal Filmin İngiltere'den ithal ettiği savaş filmi *Denizler Hâkimi* (*In Which We Serve*, Noel Coward, 1942) gibi pek çok Batı'dan gelen film de Türkçe kopyasıyla Taksim sinemasında gösterilir.¹⁰⁵ Sonuç olarak, Taksim sinemasının Beyoğlu semti sinemaları içindeki farkı ve önemi hem yerli filmleri genellikle ilk olarak göstermesinden hem de ecnebi filmleri mutlaka Türkçe dublajlı olarak göstermesinden kaynaklanmaktadır.

Yerli film üretiminin rantabl olduğu bu yeni dönemde hem sinema işletmeciliği hem de yabancı film dağıtımcılığı yapan Lale Film ve İpekçiler büyük bütçeli, geçmişe dönük, prestijli tarihî film yapımını öne çıkar-salar da ticari başarı elde edemediklerinden 1950'lerin sonunda film yapıcılığından tamamen çekilirler. Oysa Kemal Film, bu alanda ezeli ra-

¹⁰³ Bkz. Osman Seden, *a.g.e.*, s. 1.

¹⁰⁴ Bkz. *Cumhuriyet*, 13 Şubat 1945, s. 2.

¹⁰⁵ Bkz. *Cumhuriyet*, 9 Nisan 1945, s. 2.

kiplerini geçer ve bir sonraki on yılda film üretimini daha da arttırarak yoluna sağlam adımlarla devam eder. 1950'lerde İstanbul'da kurulan film şirketleri sayısı anormal seviyelere çıkar. Bu olgu artan film talebinin tek bir büyük yapım şirketi tarafından bile karşılanamayacağının göstergesidir. Şehirde 1956'da yüz altı¹⁰⁶ şirket varken 1958'de İstanbul Ticaret Odası'na kaydolan sinema şirketi sayısı yüz ellidir.¹⁰⁷ Bu sayılar çok yanıltıcı ve abartılıdır çünkü "parazit şirketlerin" büyük bir kısmı hiç film çekmez ama ellerinde bulunan ve kota yüzünden güçlükle ulaşılabilen film peliküllerini gerçekten film üreten yapımcılara karaborsa fiyatına satar. 1950–1960 arasında sahiden seri biçimde film üretebilen bir avuç yapımcı şirketin (Halk Film, Kemal Film, Erman Film, Atlas Film, And Film, Duru Film, Lale Film vs.) sayısı az çok bellidir.¹⁰⁸ Bu bağlamda, pek çok küçük şirket bir ya da en fazla iki film çevirdikten sonra piyasadan çekilmek zorunda kalır. Asıl önemli olan hemen hemen her çeşit yapımcının içine girerek film üretebildiği Yeşilçam ticari düzeninde revaçta olan film tiplerini tespit etmektir.

ELEŞTİREL SÖYLEM ÜZERİNDEN TÜRLERİN TARİHSEL OLARAK ADLANDIRILMASI

1940'ların sonundan 1950'lere geçerken Türk sineması yeni bir evreye girer. Yapım sayısını git gide arttıran sinema, türler sayesinde popülerleşmeye başlar. Pek çok doğu ve batı ülkesinde olduğu gibi Türkiye'de popüler sinema ister istemez tür filmleri üzerine inşa edilir. Bir başka deyişle, aynı anda hem tekrara hem de çeşitlemeye dayanan tür sineması, Türk sinemasının Yeşilçam dönemine damgasını vurur. Peki, Türk sinemasının Yeşilçam döneminin başlangıcında öne çıkan standart film türleri nelerdir? İşte bu soruya doğru yanıt verebilmek için o dönemi bizzat yaşamış, mesleği sebebiyle Türk filmlerini yakından gözlemlemiş, milli sinemanın sorunlarını derinlemesine düşünmüş ve bu meselelere kamuoyunun dikkatini ve ilgisini yazdığı makaleler ile çekmiş bir sinema yazarının yani görgü tanığının tespitlerine başvurulmalıdır. Geçmiş bir dönemin filmlerini ve türlerini incelemek isteyen sinema tarihçisi, o tür filmlerini zamanında izlemiş sinema eleştirmenin yardımına başvurmaktan çekinmemelidir çünkü sanat tarihçisi Michael Ann Holly'nin yazdığı gibi "tarihçiler geçmişin sanatıyla, eleştirmenler ise şimdiki zamanın sanatıyla uğraşır-

¹⁰⁶ Bkz. "1956 Senesinde Türkiye'de Mevcut Film Şirketleri", *Yeni Yıldız*, sayı: 33, 12 Ocak 1956, s. 26 ve *Yeni Yıldız*, sayı: 34, 20 Ocak 1956, s. 9.

¹⁰⁷ Bkz. "İstanbul'da Hollywood'dan Daha Fazla Film Şirketi Vardır", *Tercüman*, 7 Nisan 1958, s. 1 ve s. 5

¹⁰⁸ Bkz. Nijat Özön, *Türk Sinema Tarihi: 1896-1960*, a.g.e., ss. 233-234.

lar.”¹⁰⁹ Sinemada tür nosyonu üzerine uzmanlaşan Rick Altman’a göre tür oluşturmada tek sorumlular sadece film yapımcıları değildir. Bazı türler sinema endüstrisi içinde gelişse de bazıları daha sonra eleştirmenler ve seyirciler tarafından bile oluşturulabilirler.¹¹⁰ En bilindik örnek Hollywood’a özgü bir tür olan kara filmin (*Fr.* film noir) isim babasının Fransız sinema eleştirisi olduğudur. Öte yandan tür daha kesin olarak tanımlanabilir çünkü daha ziyade endüstriyel bir karara cevap verir ve filmler diye adlandırılan belirli ürünlerin satış argümanını meydana getirir.¹¹¹ Lumière Kardeşlerin kurdukları sinema şirketinin (Société Lumière) ürettiği filmleri, 1897’de yayınlanan katalogunda, zamandizinsel bir sıralamaya göre değil de türlere göre tasnif ettiği hatırlanmalıdır.¹¹² Bir anlamda aynı filmin seyirciler, yapımcılar ve eleştirmenler tarafından çok farklı türsel kimliklere göre vaftiz edilebileceği ve yorumlama ögesinin de türsel kimliği belirlemede temel bir etken olduğu unutulmamalıdır. Yöntembilimsel açıdan bakıldığında, bir türün ilk ortaya çıkışını tespit etmek filmler hakkında üretilen söylemleri dikkatlice araştırmayı gerektirir çünkü bir kategori olarak türün varlığı onu isimlendiren ve belirten tarihsel bir bilinç düzeyinin oluşumuna bağlıdır.¹¹³

1950’lerin liberal görüşlü gazetesi *Vatan*’da film eleştirileri yazmaya başlayan genç entelektüel şair Attilâ İlhan (1925-2005) milli sinemanın nitelik sorununu doğrudan eleştiri yokluğuna, sinema hakkında tartışma olmamasına ve Türk filmlerinin sanatsal denetimine ilgisiz kalan yazılı basına bağlamıştır.¹¹⁴ O, bu görüşlerinde haklıdır çünkü enformatif ve tasviri düzeyde film tenkitlerinin çıktığı haftalık popüler sinema dergisi *Yıldız* hariç, dönemin Türkiye’inde hem uzman hem de genel basında henüz tam manasıyla kurumsallaşmış bir sinema eleştirisi olduğu söylenemez. İkinci Cihan Harbi’nden sonra Paris’e üniversite okumaya giden bu İzmirli sosyalist aydın, o tarihte Fransa’da ayağa kalkan sinema kulüpleri sayesinde çok iyi bir sinema kültürüne sahip olmuştur. İlhan yakın tarihli bir gazete yazısında Fransız Komünist Partisi’nin o dönemki sinema organı *L’Écran français*’yi ve eleştirmen Georges Sadoul’un yazdığı sür-

¹⁰⁹ Bkz. *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca (NY), Cornell University Press, New York, 1996, s. 67.

¹¹⁰ Bkz. Rick Altman, “Sinema ve Tür”, *Dünya Sinema Tarihi*, Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), Çev. Ahmet Fethi, Kabalcı, İstanbul, 2003, s. 331.

¹¹¹ Bkz. Jacques Aumont, “L’histoire du cinéma n’existe pas”, *Cinemas*, cilt: 21, sayı: 2-3, Bahar 2014, s. 159.

¹¹² Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours, a.g.e.*, s. VI.

¹¹³ Eleştirel söylem ile türlerin tarihsel olarak adlandırılması arasındaki karşılıklı ilişki için bkz. Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2008, ss. 128-132.

¹¹⁴ Bkz. “Sinema ve Sinema Sayfaları”, *Vatan*, 30 Ekim 1952, s. 4.

realist şair Louis Aragon'un da yönettiği *Les Lettres françaises*'i sürekli okuduğunu, ayrıca bir Paris Sinema Kulübü'ne üye olarak sinema sanatının önemli filmlerini seyrettiğini ballandırarak anlatır.¹¹⁵ Bu bağlamda ülkesine gerçek bir sinemasever formasyonu olarak dönmüştür. İzmir'de daha öğrenciyken 1930'ların Fransız filmlerini severek ve ilgiyle seyrettiğini de hatırlamak gerekir.¹¹⁶ *Sisler Bulvarı* adlı efsaneleşmiş şiirini de senaryosunu kendisi gibi meşhur bir ozan olan Jacques Prévert'in yazdığı *Sisler Rıhtımı* (*Le Quai des Brumes*, Marcel Carné, 1938) filmine bir çeşit saygı duruşu olarak görmek gerekir. Kendisi varoluşçuluktan esintiler taşıyan ve sinematografik bir anlatıma dayanan kişisel bir şiir dili yaratmıştır.¹¹⁷ Gerçek bir sinema entelektüeli olan İlhan, çok önemli bir başka yazısında,¹¹⁸ Yeşilçam'ın başlangıçtaki türsel kimliğini gözler önüne sererek standartlaşmış ürünlerini isimlendirmiş, ayırt etmiş ve tasniflemiştir:

Türk sinemasının muhtevası tatmin edici olmaktan uzaktır dedik. Aynı şeyi estetik ve teknik bakımlardan da söyleyebiliriz. Sinema sanatçılarımız bir türlü bütün unsurları birbirleriyle ahenkli orijinal ve güzel filmler yapamıyorlar. Türk sinemasının bugün için işlediği konular ticari planda standartlaşmış denebilir. (*Köy filmleri, tarihî filmler, melodramlar, polis filmleri ve açık seçik komediler.*) Herhangi bir rejisörün bu çerçeveyi bozabilmesine, dışına çıkabilmesine imkân verir misiniz? Çok güç! Sanatçı bu çerçeve içinde kalacak, ancak, teknikten istifade ederek estetik bir takım başvurulara ulaşmak isteyecektir.

Anlaşılabacağı gibi bu eleştirmen için tür, sınırları sıkıca belirli bir endüstriyel çerçevede –ki buna rahatlıkla Yeşilçam denebilir– film çeken yönetmenin zorunlu olarak uygulaması gereken bir formüldür. 1950'lerin ortasında uzman bir eleştirmen olarak Türk sinemasının genel estetiğini türler çerçevesinde incelemeyi tercih eden İlhan'ın bu gerçekçi yaklaşımı sinema sanatçısı olarak yönetmen yaratıcılığının kısıtlandığının ispatıdır. Demek ki “tür (genre) bir filmin içinde ya da dışında yaratıldığı önemli biçimsel sınırlamadır.”¹¹⁹ *Vatan* gazetesinde İlhan'la birlikte sinema eleştirmeleri yazan tiyatro eleştirisi kökenli Burhan Arpad, yönetmen kurumunun bağımsız olmadığını aksine yapımcı isteklerine ve türlerin (özellikle

¹¹⁵ Bkz. “Nerede O ‘Kötü’ Filmler?”, *Cumhuriyet*, 18 Haziran 2001, s. 20.

¹¹⁶ Bkz. Nur Akalın, *Şehir Filmleri Attilâ İlhan*, + 1 Kitap, İstanbul, 2006, ss. 25-26.

¹¹⁷ Bkz. Hasan Bülent Kahraman, *Türkiye’de Görsel Bilinci Oluşumu*, Kapı, İstanbul, 2013, s. 93.

¹¹⁸ Bkz. “Türk Sinemasının Estetik Seviyesi”, *Yeditepe*, sayı: 55, 15 Şubat 1954, s. 3. Orijinal metinde sadece parantez içinde gösterilen türlerin *italik* vurgulamaları bana aittir (TY).

¹¹⁹ Bkz. Robert Kolker, *Film, Biçim ve Kültür*, Çev. Fırat Ertinaz, Ali Güney, Zeynep Özen, Onur Şakır, Berivan Tokem, Dilek Tunalı, Ertan Yılmaz, De Ki, Ankara, 2009, s. 271.

her yerde hazır ve nazır melodram çeşitlerinin) koşullarına zorunlu bağlılığını ifşa etmiştir.¹²⁰

[...] Rejisör prodüktörün hükümlerine yüzde yüz boyun eğmeye mecburdur. Her şeyden evvel işadamları olan prodüktörlerimiz için *Türk piyasasında en fazla iş yapan filmler de Amerikan ve Mısır filmlerinin melodram nevileridir*. Böyle olunca da ne kadar emek sarf edilse, rejisör ne kadar idealist olsa, artistlerimiz ne derece kabiliyetli olsa ve hattâ ne derece anlayış gösterse, netice yine böyle olacak. Kim bilir daha ne zamana kadar?”

Aynı Arpad, yapım sayısını gitgide arttıran Türk sinemasını konularına göre tasniflediği film türleri üzerinden değerlendirmeyi tercih eder.¹²¹

Son yıllarda sayı bakımından olağanüstü bir gelişme kaydeden filmciliğimiz, sırf bu yüzden yeni yeni mevzular aramaya başladı. *Melodramları, tarihi filmler, bunları da komediler ve müzikal komediler takip etti*.

Türk sinemasında gerçekçiliğin ne pahasına olursa olsun yerleşmesini isteyen Refiğ’in eleştirmenliğe başladığı yıldaki görüşleri tür karşıtıdır çünkü o, sadece melodramı değil, bütün tür sinemasını Türk sinemasının hastalığı olarak değerlendirmektedir.¹²²

Türk filmciliği her sinema mevsimi bir periyodik hastalık geçirir. Bir zamanlar bu hastalık *tarihî filmler* şeklinde kendini gösteriyordu. Tarihimizin bütün kahramanları birer birer eskitildikten sonra seyirci bir müddet *polisiye filmlerle* oyalandı. Arkadan *müzikal melodramlar* aldı yürüdü. Tabii bu arada *köy filmleri* de ihmal edilmiyordu. Bu seneki filmlerin *çocuklu aile melodramı* hastalığına yakalandıkları anlaşılıyor.

Türk sinema tarihi hakkındaki ilk kitabı 1962’de çıkan sinema tarihçisi Özön’ün yaklaşımı, öncelikle eleştirmen İlhan’ın ve diğerlerinin açıkça tespit ettiği Türkiye’de tür sineması dâhilinde zar zor film çekebilen yönetmen bakışına değil de; ısmarlama da olsa film çeken yani eser veren sanatçı-yönetmen bakışına sahiptir. Tarihçi Özön, eleştirmen İlhan’ın (ve Arpad’ın) varlığından kesinlikle haberdar olmasına rağmen¹²³ onların dönemin Türk sinema estetiği hakkındaki yorumlarını dikkate almamaktadır. Özön, öncelikle yönetmenlere ve onların –iyi veya kötü olarak değeri-

¹²⁰ “Hıçkırık”, *Vatan*, 15 Şubat 1954, s. 4. *İtalik* vurgulama benim (TY).

¹²¹ “Göçmen Çocuğu”, *Vatan*, 11 Kasım 1952, s. 4. *İtalik* vurgulama benim (TY).

¹²² “Ebediyete Kadar”, *Akis*, sayı: 96, 10 Mart 1956, s. 27. *İtalik* vurgulamalar benim (TY).

¹²³ Bkz. *Türk Sinema Tarihi 1890-1960*, a.g.e., s. 265.

dirdiği– filmlerine odaklanırken söz konusu dönemin Türk sineması için olmazsa olmaz bir faktör olan *tür sineması gerçeğini* arka plana itmektedir. Oysa Özön, 1958 ve 1959 yıllarında *Dost* dergisinde seri biçimde çıkan ve tamamen “melodram”, “köy filmi” ve “Kurtuluş Savaşı filmlerine” adadığı çok önemli makaleleriyle¹²⁴ tür sinemasını yakından incelemiş bir araştırmacı-eleştirmendir. Aynı yıllarda hem eleştirmenlik hem de yönetmenlik yapan ve sinemayı sanatların en büyüğü olarak kabul ettiğini açıkça yazan Erksan,¹²⁵ Karamanbey’in eroin kaçakçılığı konusunu işleyen *İstanbul Canavarı* (1953) filmini şöyle değerlendirmektedir: “Neyse ki Çetin bu janr film yapan diğer dâhi rejisörler gibi bir şeyler yaptım iddiasında değildir.”¹²⁶ Bu Türk filmini, Amerikan sinemasının gangster türü ile ilişkilendirecek kadar dünya sinemasını iyi bilen genç eleştirmenin yaklaşımı doğrudan tür sineması kapsamında film çekebilen yönetmenlerin yaratıcı sınırlarını vurgulamaktadır. Dönemin Türk sineması bağlamında türsel konvansiyonlar, yönetmenlerin uygulamak zorunda olduğu ve ister istemez boyun eğdiği tipik koşullardır. Günümüzde öncelikle yapılması gereken bu türler içinde hâkim konumda olanlara eğilmek ve Türk sinemasının 1948–1959 dönemini tür çözümlemesi çerçevesinde değerlendirmektir. Durumu olduğu gibi anlatmak yani reçete sunmadan durumu tarafsızca çözümlemek şarttır. Bu –varsa eğer– yenilik yapabilen yaratıcı yönetmen unsurunu da göz ardı etmez; aksine yapılan değişikliklerin, getirilen yeniliklerin daha iyi anlaşılmasını sağlar.¹²⁷ Zaten, Raphaëlle Moine’nin dediği gibi “auteur filmi, bir sinemacının kişiliğini ifade etse bile, sıklıkla türsel olarak belirlenmiştir.”¹²⁸ Vincent Pinel’e göre ise “auteur filmi, tür filmine karşı tanımlanabileceği gibi bazı auteur filmleri buna rağmen bir türle ilişkilidir.”¹²⁹ Sonuç olarak, ulusal bir sinema (Türkiye) bağlamında belirli bir döneme (Yeşilçam’ın oluşumu) ait standart türlerin farklı bilimsel yaklaşımlardan yola çıkılarak incelenmesi mutlaka yapılmalıdır. Bunun için de türlerin tanınmasını engelleyen her çeşit kısıtlayıcı auteurist yaklaşımın terk edilmesi gerekmektedir. Türk sinema tarihyazımında belirli bir döneminin merkezine koyduğu türleri çözümleyen bu çalışmanın tercih ettiği yaklaşım kesindir: “Yeni Sinema Tarihinin kayda de-

¹²⁴ Bu yazıların tamamı için bkz. *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları: Cilt 1*, a.g.e., ss. 139-146, 159-163 ve 163-172.

¹²⁵ Bkz. *Dünya*, 15 Ekim 1953, s. 4.

¹²⁶ *Dünya*, 28 Ekim 1953, s. 4.

¹²⁷ Geleneksel Türk sinemasına yaklaşımda tür ve yönetmen taraflığı konusunda tek yanlı bir görüş için bkz. Kurtuluş Kayalı, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması Üzerine Bir Yorum Denemesi*, Ayyıldız, Ankara, 1994, s. 30.

¹²⁸ A.g.e., s. 97.

¹²⁹ *Genres et mouvements au cinéma*, Larousse, Paris, 2009, s. 31.

ğer özelliği, sinema tarihinde estetik yaklaşımlar tarafından marjinalleştirilen popüler tür sinemasını ıslah etmesi ve ona iade-i itibar yapmasıdır.”¹³⁰

Özön’ün bakış açısı hayli paradoksaldır çünkü 1960’ların ikinci yarısında “Yeşilçam sinemasının bilinen formüllerine” ve “piyasa koşullarına boyun eğmekle” suçladığı kimi yönetmenlerin –başta Erksan ve Refiğ, sonra Duygu Sağıroğlu ve Atıf Yılmaz– eserlerini tamamen reddederek¹³¹ aslında Türk sinema tarihinin kendisine ait yönetmen merkezli evrimci dönemlendirilmesini (*tiyatrocular –geçiş döneminin iki arada bir derede kalmış melez sinemacıları– sinemacılar*) bilmeden kadük kılmaktadır. Çünkü o, artık Yeşilçam tür sinemasının kısır ticari ortamında üretildiğini düşündüğü her filmi *a priori* reddedecektir. Oysa Fransız *Cahiers du Cinéma* dergisinin 1950’lerde savunduğu “auteurler politikasına” göre ağır kurumsal ve türsel koşullar sanatsal nitelikli auteur filmlerinin ortaya çıkması önünde sistematik bir engel oluşturmamaktadır. Eğer öyle olmasaydı tamamen ticari bir ortamda –Hollywood stüdyo sisteminde– film çeken bazı yönetmenler (Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Howard Hawks vs.) büyük sinema sanatçıları olarak el üstünde tutulmazdı. Fransız eleştirmenlerin gözünde bir avuç yaratıcı yönetmeni eşsiz kılan şey, bir sinemacının benzersiz bakışını ifade eden *mizansen* unsurudur. İyi filmi kötü filmden ayırt etme ölçütleri işte film estetiğinin bu vazgeçilmez ögesidir. Özön’ün değer biçme ve yargıda bulunma ölçütü 1950’lerde filmin estetik niteliklerindeyken, 1960’larda filmin içinde üretildiği bağlama ve yapım tarzına doğru kayacaktır. Kelimenin tam anlamıyla bir sanat tarihçisine yakışan, eserleri tarihsel açıdan açıklamak ve gelenek içine oturtmak gibi bir bilimsel tavrı olmayacaktır. Son tahlilde, Özön’ün sinema tarihi yaklaşımı “geleneksel sinema tarihi”¹³² çerçevesine oturmaktadır çünkü onun kitabı öncelikle filmlerin ve o filmleri gerçekleştiren zanaatkârların –yönetmen, senaryocu, yapımcı, teknisyen vs.– tarihidir. O, film incelemelerine merkezî önem veren Sadoul’un sinema tarihi yaklaşımının takipçisidir. 1956 yılında Özön’ün Ankara’da çıkartmaya başladığı uzman dergi *Sinema* kısa ömürlü olsa da konusu gereği sinemayı yedinci sanat olarak kabul eden, bu sanatı da doğrudan yönetmenler ve filmleri (yani sanatçılar ve eserleri) ile ilişkilendiren öncü bir yaklaşıma sahiptir.¹³³ Bu özellikleriyle dönemin

¹³⁰ Bkz. James Chapman, Mark Glancy, Sue Harper (Ed.), *a.g.e.*, s. 117.

¹³¹ Bkz. *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları: Cilt 1*, *a.g.e.*, s. 35.

¹³² Geleneksel sinema tarihyazımı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Philippe Gauthier, *a.g.m.*, s. 90. Geleneksel sinema tarihlerinin sınırlarının eleştirisi için bkz. Francesco Casetti, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Çev. Sophie Saffi, Nathan, Paris, 2000, ss. 317-318.

¹³³ Bu uzman sinema mecmuasına genç bir eleştirmen olarak yazılar veren Refiğ’in dergi hakkındaki sözleri birincil bilgiler sunar. Bkz. İbrahim Türk, *Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, Kabalı, İstanbul, 2001, s. 48.

Türkiye'sinde çıkan, ekseriyetle yerli ve yabancı film yıldızlarının şaşalı hayatlarına odaklanan magazin temalı sinema dergilerinden ayrılmaktadır. 1956'da çıkan sinema sanatı konusunda yazdığı ilk kitap, sinemanın Türkiye'de kitleler tarafından salt eğlence aracı olarak kabul edilmesinden yakınmakta ve bu anlatım aracının önemli bir sanat olarak temel özelliklerini sentezlemektedir.¹³⁴ Özön, mühim olduğu için eleştirmenler tarafından değer biçilen eserleri Türk sinemasının sanatsal evrimini açıklayabilmek gayesiyle sınıflandırmaktan –hattâ kanonlaştırmaktan– geri durmaz. Onun öznel bakışından 1950'leri açan film Akad'ın *Kanun Namin'a'sı*, kapayan film de –sanatsal bakımdan gelmiş geçmiş en iyi Türk filmi olarak takdim ettiği– Memduh Ün'ün *Üç Arkadaş*'ıdır. Bu tarihî dönemde –yani Özön'ün deyişiyle sinemacılar döneminin ilk yarısında– ticari Yeşilçam sineması bünyesinde sanatsal açıdan başarılı filmler çevrilebiliyorsa neden bir sonraki on yılda Yeşilçam dâhilinde önemli bir film çevrilemez? Ne de olsa bizzat Özön tarafından sinemacılar diye tek bir etikette kümelenen yönetmenler film çekmeye devam etmektedirler. Özön'ün tarihçi tavrı ve analitik yaklaşımı bu sorulara cevap veremez. Peki, neden? Çünkü tarihçi Özön, Yeşilçam dönemi Türk sinemasını türler ile değil de yalnızca yönetmenler ile özdeşleştirmeyi tercih etmektedir.¹³⁵ Çünkü tarihçi Özön, garip bir kuramsal yaklaşımdan yola çıkarak Türk sinema tarihinin dönemlendirilmesini sadece film çeken yönetmenlerin sanatsal nitelikleriyle eşleştirmektedir.¹³⁶ Sanki bağımsız yapım tarzına göre film çekebilen, sanat sineması kurumundan faydalanan ve yapımcıya karşı hiçbir sorumluluğu olmayan yönetmen kurumu varmış gibi hareket etmektedir. Çünkü tarihçi Özön, filmleri estetik düzeylerine göre kanonlaştırmaktan geri durmamaktadır. Çünkü tarihçi Özön ile eleştirmen Özön arasında son tahlilde hiçbir fark yoktur. Her ikisinin de filmlere yaklaşımı kural koyucu ve değerlendirici hükümler içermektedir. Özön, bir tarihçinin ilgilenmesi ve biriktirmesi gereken “olgularla” değil de, bir eleştirmene yakışan tavırla sadece “izlenimlerle” ve “hükümlerle” ilgilenmektedir.

¹³⁴ Bkz. *Sinema Sanatı*, Sinema, Ankara, 1956, ss. 5-6.

¹³⁵ Eleştirel söylemi göz ardı ederek tematik bir yaklaşımdan hareket eden ve türleri sadece filmin konusuna göre isimlendirmeyi seçen Ağâh Özgüç, Özön'e ait yönetmen merkezli sinema tarih yazımını aşarak ortaya (tüm zamanlara ait) tür antolojisini andıran devasal bir kitap çıkarır. Özgüç, keyfî ve öznel tavırla Türk sinemasını ilgilendiren kırk bir türden bahsetmektedir. Bkz. *Türlerle Türk Sineması Dönemler – Modalar – Tipler*, Dünya Kitapları, İstanbul, 2005, ss. 13-14.

¹³⁶ Özön, Türk sinemasının kronolojisini işlediği kitabında her yılı “eğilimler ve özellikler” üzerinden tarafsızca betimlerken türlere mecburen daha fazla yer verir. 1948-1959 yılları arasında bakıldığında Özön'ün en çok kullandığı türler veya alt türler şunlardır: Kurtuluş Savaşı filmleri, Tarihsel filmler, Melodramlar, Müzikli melodramlar, Zeki Müren'in şarkılı filmleri, Güldürüler, Polis filmleri, Köy filmleri vs. Bkz. *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*, a.g.e., ss. 96-139.

Bu bağlamda, serin kanlı çözümleme yapan bir sinema tarihçisinden çok, tutku ile hareket eden *angaje eleştirmen* tavrına sahiptir. Eleştirmenlik ile tarihçilik kendi sinema yazarı kimliğinde iç içe geçmiş olduğundan, Özön sinema tarihi alanında *tarihyazımsal işlem* yaptığında film eleştirmenliği ile arasına mesafe koyamamaktadır. Oysa Özön'ün aksine Sadoul, eleştirmen ile tarihçi kimliğini ayırt etmeyi sonunda başarabilmiştir.

İlhan'ın, Arpad'ın ve Refiğ'in tamamen tematik bir bakış açısından hareketle ampirik biçimde etiketlediği standart türlerin Türk sinema tarihinde ciddi bir mazisi olduğu unutulmamalıdır. Geçmiş dönemden devralınan bu ana film tipleri 1950'lerin Yeşilçam sinemasının genel eğilimini belirlemeye yardımcı olabilir. Lagny'e göre tür; doğduğu, geliştiği, bozulduğu ve öldüğü için bölgesel bir sinemanın belirli bir dönemine ait olan özgül biçimler fikrini ima etmektedir. Yapılması gereken ise tür tanımının ölçütlerinin belirlenmesidir.¹³⁷ Neredeyse tek yönetmen olarak Türk sinema tarihinin iki on yılına damga vuran Muhsin Ertuğrul'un Türk sinemasındaki her türün prototipini verdiğini öne süren sinema tarihçileri vardır.¹³⁸ Onaran'ın bu kitabı, yazarı Türkiye'nin ilk üniversiteli sinema tarihçisi olmasına rağmen, Özön'ün Türk sinemasının estetik değerlendirilmesine ve tarihsel dönemlendirilmesine armağan ettiği *tiyatrocü/sinemacı* dikotomisinden vazgeçemez. Bu teleolojik açıklamaya göre Türk sineması, Ertuğrul üslubunu tanımladığı söylenen durağan kameralı filme alınmış tiyatro (*Fr. théâtre filmé*) estetiğinden Akad üslubunun belirleyici ögesi olan montaj ve hareketli kamera estetiğine doğru evrim geçirir. İkili karşıtlık üzerine kurulmuş evrimci görüşü paylaşılanlar için Akad ve sineması, –kendileri söyleyemese de– kurumsal temsil tarzının *comme il faut* temsilcileridir. Lakin sanat tarihi söz konusu olduğunda bu yaklaşım belli başlı kusurları yüzünden çoktan gözden düşmüştür:

Değişikliğe ilişkin evrimci açıklamaların modası geçmiş gibidir ve değişikliği üslup karşıtlıklarına dayandıran açıklama da, mekanik ve belirlenimci niteliğinden ötürü eskisine kıyasla daha az desteklenmektedir.¹³⁹

Aynı basite kaçan yorum, sinema sahasında tarihçi ile eleştirmen arasında fark olduğunu özellikle vurgulayan, filmleri yargılamaya karşı çıkan ama Türkiye'deki geleneksel sinema tarihyazımında köklü bir değişiklik yapamayan Scognamillo'da vardır.¹⁴⁰ Yine öncelikle kuşaklara göre tasnif edi-

¹³⁷ Bkz. *A.g.e.*, ss. 148-149.

¹³⁸ Bkz. Âlim Şerif Onaran, *Türk Sineması I*, Kitle, Ankara, 1994, s. 39.

¹³⁹ Vernon Hyde Minor, *Sanat Tarihinin Tarihi*, Çev. Cem Soydemir, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 176.

¹⁴⁰ Bkz. *Türk Sinema Tarihi*, *a.g.e.*, ss. 115-116.

len yönetmenlere ve filmlere odaklanan Onaran'ın sinema tarihi kitabının elle tutulur yanı ise, türlerin ortaya çıkışına değinmesinden ve *Yeni Türk Sinemasını* 1963'te başlatmasından kaynaklanır.¹⁴¹ Onaran, Özön'ün kasıtlı olarak homojen bir süreç olarak gösterdiği yirmi yıllık sinemacılar dönemi içinde bir nüans olduğu gerçeğini anlayan ender araştırmacılar dandır. Nijat Özön de; dram, melodram, güldürü, köy filmi, polis filmi, Kurtuluş Savaşı filmi, tarihsel film, operet filmi gibi türlerin ilk örneklerinin 1923–1939 arasında ortaya konduğunu yazar.¹⁴² Aslında Özön, dolaylı yoldan bu türlerin prototiplerinin Muhsin Ertuğrul'un filmografisine ait olduğunu ima eder çünkü altını çizdiği yıllarda Türkiye'de film yönetmenliğini düzenli biçimde yapabilen neredeyse tek profesyonel rejisör Ertuğrul'dur. Son tahlilde, Yeşilçam'ın kendisinden önceki dönemde kristalize olmuş herhangi bir türü (melodram, melodramın alt türü olan köy filmi, komedi, polisiye ve tarihî film olarak Kurtuluş Savaşı filmleri vs.) kullandığı ve sağlamlaştırdığı aşikârdır. Bu nedenle söz konusu dönemin yaygın türlerine ait ulaşılabilir temel filmler bugünün ve yarının sinema tarihçileri için kesinlikle çözümlenmeye değerdir. Her şeye rağmen türlerin dönemlere, ülkelere, sosyokültürel gruplara ve hayran çevrelerine tâbii olarak sık sık değiştiği de unutulmamalıdır.¹⁴³

Bir sonraki kısımda ele alınacak ve tanımlayıcı tür incelemesi çerçevesinde çözümlenecek Yeşilçam'ın oluşum döneminin çeşitli türlerine ait on altı film bu yazının sonundaki tabloda önce kategorik olarak sınıflandırılmış sonra da her film tipi kendi içinde kronolojik olarak sıralanmıştır. Warren Buckland'a¹⁴⁴ göre “tanımlayıcı yaklaşımın amacı, çok sayıdaki filmi gruplar halinde sınıflandırmak veya organize etmektir.” Bu yaklaşım, “filmleri sahip oldukları ortak niteliklere göre bir janr olarak sınıflandırır.” Bu film havuzu, incelenen dönemde faaliyet gösteren küçük ve büyük toplam yedi farklı film şirketinin yapıtlarından meydana getirilmiştir. Sonuç olarak çeşitli türlerden oluşan bu listeye Kemal Film ile Erman Kardeşlerden beşer film; Atlas Film'den iki film, Birsil Film, Barbaros Film, Duru Film ve İpek Film'den ise birer film konmuştur. Tabloya dikkatlice bakıldığında söz konusu on altı filmin 1950'lere izini bırakmış entelektüel sinema eleştirmeni Attilâ İlhan'ın yukarıda belirttiği “beş standart tür” arasından seçildiği anlaşılabacaktır. İlhan standart türlerden bahsederken hangi filmin hangi türe girdiğini ya da hangi filmin hangi türün amblemine dönüştüğünü belirtmemiştir. Bugünün araştırmacısının

¹⁴¹ A.g.e., s. 10 ve s. 103.

¹⁴² Bkz. *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları: Cilt 1*, a.g.e., ss. 21, 24.

¹⁴³ Bkz. Laurent Jullier, Michel Marie, *Lire les images de cinéma*, Larousse, Paris, 2007, s. 88.

¹⁴⁴ Bkz. *Sinemayı Anlamak*, Çev. Tufan Göbekçin, Optimist, İstanbul, s. 129 ve s. 160.

yapması gereken bu eleştirmenin sınıfladığı standart türlere uygun düşen kimi filmleri öncelikle tarihsel bağlam içinde tespit etmek, sonra da çözümlenektir. Zaten, bir filmi bir türe yerleştirmek için o türe ait diğer filmlerle bir karşılaştırma yapmak illaki gerekli değildir.¹⁴⁵ Bu kısımda 1948 ile 1959 yılları arasında çevrilmiş, çeşitlilik gösteren (türler, seriler, uyarlamalar, yeniden çevrimler, ilk gerçekçi denemeler vs.) filmlerden temsili bir örneklem oluşturulur. Türkiye'deki film arşivleme koşulları dikkate alındığında niceliksel, istatistikî ve tarafsız bir örneklem uygulamak –en azından söz konusu dönemin filmleri için– imkânsızdır. Her şeyden önce, Türk sinemasının filmsel kalıtımı, 20 Temmuz 1959 ve 4 Eylül 1973 tarihlerinde filmlerin saklandığı depolarda çıkan yangınlar sebebiyle büyük ölçüde yok olmuştur.¹⁴⁶ Günümüzde Türk sinemasının en zengin koleksiyonuna sahip olan Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Enstitüsü'nün kurucusu ve eski müdürü Sami Şekeroğlu, 29 Nisan 2008 tarihinde İstanbul Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi'nde verdiği *Türk Sinemasının Dünü ve Bugünü* isimli konferansta mali yetersizlikler sebebiyle arşivde bulunan Türk filmlerinin neredeyse tamamının restorasyonunun gerçekleştirilemediğini söylemiştir. Türkiye'nin ilk sinema okulu olan bu Enstitü, bugüne dek arşivlerinde ne kadar filmsel ve filmsel olmayan materyalin korunduğuna dair hiçbir katalog yayınlamamıştır. Kısacası, Türkiye'de kimse Sinema-TV arşivlerinde Türk sinemasına dair hangi tip ve kaç tane belgenin saklandığını bilmemektedir. Ciddi araştırmacılar için İnternet üzerinden erişilebilir bir film arşivi oluşturmayı hedefleyen *Turkishcine.ma* sitesi bu yazının kapsadığı dönem düşünüldüğünde henüz önemli bir veritabanına sahip değildir. Yakınlıkları ve benzerlikleri dikkate alınarak kümelendirilen yani sınıflandırılan bu normal, ticari, standart ve formatlanmış örnekler keyfi olarak değil de bulunabilir olmaları, ulaşılabilir olmaları, tipik¹⁴⁷ olmaları ve popüler olmalarına göre belirlenmiştir. İşte böyle bir global yaklaşımdan hareket edilerek seçilen film örnekleminin başat türleri temsil etme kapasitesi –eksiksiz olmasa da– hem tatmin edici hem de hakkaniyetlidir. Belirli türsel ve alt-türsel sınıflara ayrılan bu film tipleri ortak niteliklerine göre

¹⁴⁵ Bkz. Raphaëlle Moine, *a.g.e.*, s. 8.

¹⁴⁶ Yangınlar konusunda bkz. "Can Çekişen Türk Film Endüstrisi Yanarak Öldü ", *Pazar Postası*, 26 Temmuz 1959, ss. 13-14. Atilla Dorsay ve Engin Ayça, "Türk Film Arşivi Müdürü Sami Şekeroğlu ile Konuşma", *Yedinci Sanat*, sayı: 8, Ekim 1973, ss. 40-43. Ali Sekmeç, "Türk Sinemasında Film Yangınları ve Bıraktığı İzler Üzerine", *Klaket*, sayı: 13, Ocak-Şubat 2000, ss. 43-47.

¹⁴⁷ "Tip başlı başına bir karakteri olan ya da temel özellikleri kendinde toplayan örnek anlamında kullanılmaktadır." Bkz. Selçuk Mülayim, *Sanat Tarihi Metodu*, Bilim Teknik, İstanbul, 1994, s. 295.

(yani genel, standart, sıradan, tipik, alışlagelmiş, geleneksel, ortalama ve kabul gören öğeleri¹⁴⁸ dikkate alarak) çözümlenecektir. Böylece bir film kümesini belirli bir tür veya alt-tür kategorisine yerleştiren ve onlara “ortak kimlik” kazandıran bileşenler gözler önüne serilecektir. Bu çalışmada tasarlandığı şekliyle türleri, “dikkate değer bir biçimde ayırt edilebilen bir karakter, olay örgüsü, mekân, izleyici tepkisi, mizansen, konu ve yapı genelineğine sahip bir filmler grubu”¹⁴⁹ olarak düşünmek faydalı olacaktır. Gerçekçi sinema kuramcısı Siegfried Kracauer’e göre türsel terimlerin muğlâklığı hem biçim hem de içerik öğeleriyle olan değişken ilişkilerine dayanır çünkü türün kendine has bir içerikle olduğu gibi biçimsel nitelikler üzerinden tanımlanabilme olasılığı vardır.

Her içerik biçimin unsurlarını içerir, her biçim aynı zamanda içeriktir. (‘Komedi’, ‘melodram’, ve ‘trajedi’ gibi terimlerin meşru muğlâklığı da buradan gelir; özgül içeriklere veya türlerin biçimsel boyutlarına işaret ettikleri gibi, ayrım yapmaksızın ikisini de gösterdikleri veya kapsadıkları olur.)¹⁵⁰

Michael Ryan’a göre “birbirlerine benzedikleri ve türe ait kurallar ve uylaşımların (bir şeyi belirli bir yol ile yapmanın genel olarak kabulü) birer örnekleri oldukları için bir türe ait eserler kolaylıkla ayırt edilebilir.”¹⁵¹ Bu görüşten yola çıkarak sınırları kesin olarak çizilen dönem (1948-1959) çerçevesinde eleştirel söylem üzerinden tanımlanan standart tür filmlerinin alımlamalarına ve özelliklerine geçilebilir. Ayrıntılarıyla gösterileceği gibi ortada değişmeden sabit kalan homojen türler yoktur. Aksine, esnek türlerin melez estetik özellikleri onları diğer türlerle iç içe geçirerek karmaşıktırır.

¹⁴⁸ Bkz. Warren Buckland, *a.g.e.*, s. 128.

¹⁴⁹ Bkz. Andrew M. Butler, *Film Çalışmaları*, Çev. Ali Toprak, Kalkedon, İstanbul, 2011, ss. 119-120.

¹⁵⁰ Bkz. *Film Teorisi Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, Çev. Özge Çelik, Metis, İstanbul, 2015, s. 410.

¹⁵¹ Bkz. *Eleştiriye Giriş: Edebiyat/Sinema/Kültür*, Çev. Emrah Suat Onat, De Ki, Ankara, 2012, s. 16.

Film Adı	Yönetmen	Yapımcı	Yapım Yılı	Tür	Alt tür / Kategori / Başat Özellik
<i>Vurun Kahpeye</i>	Lütfi Akad	Erman Kardeşler	1948	Tarihî	Kurtuluş Savaşı Filmi, Roman Uyarlaması
<i>Düşman Yolları Kesti</i>	Osman Seden	Kemal Film	1959	Tarihî	Kurtuluş Savaşı Filmi, Roman Uyarlaması
<i>Barbaros Hayrettin Paşa</i>	Baha Gelenbevi	İpek Film	1951	Tarihî	Serüven ve Kahramanlık Filmi, Tarihî Roman Etkisi
<i>Dokuz Dağın Efesi</i>	Metin Erksan	Birsel Film	1958	Tarihî	Tarihyazımına Dayalı Biyografik Film, Gerçekçi Efe Portresi
<i>Şiir-li Defîne</i>	Semih Evvin	Erman Kardeşler	1950	Komedi	Şarkılı Türküli Komedi Teşebbüsü
<i>Edi ile Büldü Tiyatrocı</i>	Şadan Kamil	Atlas Film	1953	Komedi	Amerikan Taklidi Seri Komedi Filmi
<i>Cilalı İbo Casuslar Arasında</i>	Nuri Ergün	Kemal Film	1959	Komedi	Eklektik ve Postmodern Komedi Serisi
<i>Kanun Namına</i>	Lütfi Akad	Kemal Film	1952	Polisiye	Gerçek Olaydan Etkilenme, Suç Melodramı, <i>Remake</i>
<i>İntikam Alevi</i>	Osman Seden	Kemal Film	1956	Polisiye	<i>Star</i> Filmi, Suç Melodramı, <i>Remake</i>
<i>Tahir ile Zühre</i>	Lütfi Akad	Erman Kardeşler	1951	Melodram	Destan Uyarlaması, Tür Transferi: trajediden melodrama
<i>Hıçkırık</i>	Atıf Yılmaz	Erman Kardeşler	1953	Melodram	Roman Uyarlaması, Burjuva Aile Melodramı
<i>Son Beste</i>	Dr. Alşavir Ayanak	Erman Kardeşler	1955	Melodram	Şarkılı Melodramda Kerime Nadir Etkisi, Meşhur Şarkıcı Filmi, Tür Transferi: Şarkılı filminden melodrama
<i>Kanları ile Ödediler</i>	Osman Seden	Kemal Film	1955	Melodram	Macera Melodramı, Aile Karşısı Tehlikeli Kadın Temsili
<i>Karanlık Dünya (Aşık Veysel'in Hayatı)</i>	Metin Erksan	Atlas Film	1952	Köy Filmi	Edebiyat Türü Köy Romanı Etkisi, Sinemada Gerçekçi Teşebbüs
<i>Toprak</i>	Nedim Otyam	Barbaros Film	1952	Köy Filmi	Köy Romanı Etkisi, Kırsal Gerçekçilik Teşebbüsü
<i>Beyaz Mendil</i>	Lütfi Akad	Duru Film	1955	Köy Filmi	Edebiyat Türü Köy Romanı Etkisi, Kırsal Gerçekçi Film

Tablo – 1: Örneklem kapsamına alınan tür filmleri (1948-1959)

EKLER:

SİNEMA MAKİNELERİ

Seyyar — Sabit — Komple
yegâne müracaat yeri:

H A L K F İ L M

Beyoğlu Yeşilçam 19/2, Tel: 41542

Pek yakında
"HALK FİLM" in 50 nci yerli filmi



1: Halk Film'in Yeşilçam'daki adresi.
Kaynak: *Cumhuriyet*, 8 Mart 1945.

2: Halk Filmin küçük bütçeli hızlı film üretim tarzının ellinci ürünü:
Aslen bir uyarılma olan *Nasreddin Hoca*.
Kaynak: *Yıldız*, 6 Şubat 1954.



3: 1950'ler başında *Yeşilçam Sokağı* denince akla öncelikle filmler ve film yıldızları gelmektedir.
Kaynak: *Son Saat*, 20 Kasım 1955.

haluk
bilginer

şebnem
dönmez

ayşe tolgay
ragıp savas
altay özбек

güven
kırac

beyazıt
öztürk

anlatan
ezop

Hacivat Karagöz

NEDEN ÖLDÜRÜLDÜ?

yazan: levant kazak ezel akay

senaryo: ayşen gruda serdar gökhan ve levant kazak

Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?, Film Afışı, Yönetmen: Ezel Akay, 2005.

HACIVAT KARAGÖZ *NEDEN ÖLDÜRÜLDÜ* FİLMİNDE TOPLUMSAL DEĞİŞME VE NOSTALJİ

Sezen Gürüf Başekim

GİRİŞ

Bu çalışmada, *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü*¹ filmi, toplumsal değişme ve nostalji bağlamında incelenmektedir. *Toplumsal değişme*, kısaca, bir toplumsal yapıdan başka bir toplumsal yapıya geçiş; yaşanan, somut ilişkiler bütünündeki değişiklikler olarak tanımlanabilir (Ergun, 2008:158). Toplumsal değişmeye bağlı nostalji ise, ortaya çıkan yeni toplumsal yapı karşısında, geçmişte kalan ilişki, kurum ve kişilerin, idealize edilerek, romantikleştirilerek, sembollere dönüştürülerek hatırlanması olarak ifade edilebilir.

¹ Künye Bilgileri: Yönetmen: Ezel Akay, Senaryo: Levent Kazak, Ezel Akay, Yapımcı: Bahadır Atay, Yapım Yılı ve Süresi: 2005, 135 dk. Görüntü Yönetmeni: Hayk Kirakosyan, Sanat Yönetmeni: Eren Akay, Müzik: Ender Akay, Kurgu: Mustafa Preşeva, Oyuncular: Haluk Bilginer, Beyazıt Öztürk, Şebnem Dönmez, Güven Kıraç, Ragıp Savaş, Ayşe Tolga, Ayşen Gruda, Serdar Gökhan, Hasan Ali Mete, Levent Kazak, Altay Özbek, Ezel Akay, Gösterime Giriş Tarihi: 17 Şubat 2006, Dağıtıcı: Kenda, İzleyici Sayısı: 649.745.

Türkiye tarihindeki en önemli toplumsal değişme, Batılılaşma/Çağdaşlaşma/Modernleşme olarak adlandırılan yenileşme süreçleridir. Bu süreçlere bütünsel olarak nostalji, toplumsal yaşamın ve kültürel üretimin yadsınamaz bir parçası olmuştur. Türk edebiyatı ve sosyolojisi gibi, Türk sineması da, toplumsal değişme (Batılılaşma) ve nostaljinin yorumlandığı, temsil edildiği, yansıtıldığı, tartışıldığı bir kültürel alan oluşturmaktadır.

Başlangıçta büyük oranda edebiyattan ve Batılı tiyatro oyunlarından beslenen Türk sinemasında nostalji, 1960'lı yılların başına kadar bilinçli bir eğilim olarak mevcut değildir. 1960'lı yıllardan itibaren toplumda büyük çapta popülerlik kazanan Türk sineması, Batılılaşma konusunu daha bilinçli bir biçimde ele almıştır. Bu dönemin popüler filmleri, Batılılaşmanın sadece bir aydın sorunu olmaktan çıkarak, toplumsal ölçekte tartışılır olmasında etkili olmuşlardır (Güney, 2006: 210). 1970'li yıllara gelindiğinde nostalji, filmlerin önemli bir bileşeni haline gelmiştir. 1980'li ve 1990'lı yıllarda Türk sineması, salonlarda varlık gösteremese de, televizyonun yaygınlaşması, sinemanın toplumsal niteliğini kaybetmemesini sağlamıştır. 1990'lı yılların ortalarında yeniden popülerlik kazanmaya başlayan Türk sineması, hem geçmişte kalan toplumsal yapı ve ilişkileri sıklıkla konu alması; hem de biçimsel bakımdan Yeşilçam filmlerine öykünmesi nedeniyle nostaljik bir yönelime sahiptir. 1990'lı yıllarda ağırlık kazanan resmî tarihin sorgulanması süreci, "hangi geçmiş?" sorusunu bir kere daha gündeme getirmiştir. Sosyal bilimlerde resmî tarih sorgulamalarının ağırlık kazanmasına eşlik eden hafıza/bellek/kimlik çalışmalarındaki artış, nostaljinin Türk sineması incelemeleri literatürüne bir araştırma nesnesi olarak dâhil edilmesine önayak olmuştur. 2000'li yılların ortalarından itibaren ise, nostalji konusuna değinen akademik çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Bu çalışmalarda, nostaljinin kavramsal olarak ele alındığı, çoğunlukla toplumsal ve tarihsel bağlamının göz önüne alınmadığı ya da yapılan değerlendirmelerin güncel ve sınırlı bir çerçevede kaldığı gözlemlenmektedir.

Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü filmini konu alan bu çalışmanın amacı, nostaljinin toplumsal değişme ile ilgisini vurgulayarak, Batılılaşma süreci ile bağlantılı biçimde yorumlamaktır. Film üzerine daha önce yapılmış araştırmalarda² daha çok temsil sorunu üzerinde durulmuştur.

² Bkz. Asya Çağlar Öztürk, *Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri* (2007); Aydın Görmez (2007), "Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü Filmi ile Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler Oyunu Arasında Metinlerarasılık İzleri"; Mustafa Sözen (2009) "Tarihi Figürlerin Perdeye Yansıması: *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* Filminde Temsil Sorunsalı"; Mehmet Aça ve Mustafa Aça (2009), "Hacivat ile Karagöz'ü belli bir döneme tarihsel kişilikler olarak konumlandırma çabalarına sinemadan bir örnek: *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* Filmi";

Filmi, nostalji bağlamında ele alan bir çalışmaya ise rastlanmamıştır. Film, toplumsal değişme temasına sahip olması; Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş döneminde geçmekle birlikte, güncel durumla bağlantı kurması; çok defalar dile getirildiği üzere (ör. Erksan, 1997; 2007 ve Çağlar Öztürk, 2007: 270, 271), Türk sinemasının temelini oluşturan Karagöz oyununu ve karakterlerini konu alması ve içeriğinin Batılılaşma tarihi ve Türk sineması tarihi ile ilgili konu ve tartışmaları kapsar nitelikte olması nedeniyle tercih edilmiştir.

Türk edebiyat ve sosyolojisinde Batılılaşma olgusuna ilişkin, karmaşık ve çoklu süreçlere işaret eden geniş bir literatür mevcuttur. Bununla birlikte çalışmada, *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* filmi, Batılılaşma ve sorunlarını, Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş döneminden itibaren ele alıp sorgulamasıyla özgün bir yaklaşım ortaya koyan Kemal Tahir'in (1910-1973) görüşlerinden hareketle ele alınmaktadır. Kemal Tahir ve filmin yönetmen/senaristi Ezel Akay'ın görüşlerinde, devlet ve toplum konusunda belirgin ayırmalar bulunmaktadır.³ Ancak, Metin Erksan'ın (2007) film üzerine yazdığı yazı bir ipucu olarak kabul edilirse, bugünün sorunlarının kaynağının Osmanlı'nın kuruluş dönemine kadar götürülmesi ve tarihe yaklaşım biçimi bakımından benzeşen pek çok nokta da mevcuttur. Türk düşün ve roman dünyasını, hem roman, hem toplum üzerine derinlemesine düşünen sınırlı sayıdaki yazarlardan biri olarak tanımlanan (Kayalı, 2010:207) Tahir, aynı zamanda Türk sineması ve Türk düşüncesinin önemli bir kesişme noktasını temsil etmesi bakımından da önem taşımaktadır.⁴ Tahir'in görüşleri üzerinden yapılacak bir okuma, filmi Batı-

Deniz Bayraktar (2009), "Bir Türk Filmi Olarak *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü*" ; Senem Duruel Erkiş (2014), *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*.

³ Devletçiliğin bu coğrafyanın en büyük hastalığı olduğunu belirten Akay (Tezcan, 2012); tarihe dikey değil de yatay biçimde baktığını, filmi yaparken, gündelik hayat nasıldı; siyasal durum neydi gibi soruların cevabını aradığını; *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü*'nün tarihi, ancak güncel bir film olduğunu çünkü birçok şeyin bugün hâlâ sürdüğünü belirtmektedir. Filme yönelik eleştirilerle ilgili tepkisini (Çelik, 2006: 65); "Bursa'yı bir şarapçı şehri gibi göstermişsin diyorlar. Atalarımız içki içmezdi, küfür etmezdi demeye getiriyorlar. Ne oldu peki? Cumhuriyetle birlikte bir vahiy indi de, biz içkiye o zaman mı başladık, küfretmeyi sonradan mı öğrendik? Tasavvufta aşk şarabı diye bir şey var" sözleriyle dile getiren Akay, Türkiye'nin bir kimlik problemleri ülkesi olmasından ötürü, tarihi bir hikâyeye anlatmanın karşısında çok sayıda ideolojik engel bulunduğunu belirtmektedir. Filmde elinden geldiğince ideolojik davranmamaya çalıştığını belirten Akay, altını çizmeye çalıştığı şeyin tasavvuf olduğunu; kendi yorumunun garip, hattâ ateist bile denebilecek bir tasavvuf yorumu olduğunu ifade etmektedir (Çelik, 2006: 66).

⁴ Kemal Tahir düşünceleriyle Ulusal Sinema Akımı'na temel oluşturmuş; başta Halit Refiğ olmak üzere Ö. Lütfi Akad, Metin Erksan gibi yönetmenler üzerinde çeşitli derecelerde etkisi olmuştur. Bunun yanı sıra Tahir'in senaryosunu yazdığı filmler ve eserlerinden yapılan uyarlamalar şu şekilde sıralanabilir (Yılmaz, 2012:420-431): Murat Aşkın mahlasıyla yazdığı, Beş Kardeşiler (1962, Atif Yılmaz), Battı Balık (1962, Atif Yılmaz), Azrail'in Habercisi (1963, Atif Yılmaz), Yarn Bizimdir (1963, Atif Yılmaz); Kemal Tahir'e ait olduğu belirtilen ancak

lâşma ve Osmanlı-Türk toplum yapısını da içine katarak düşünmeyi sağlayarak nostalji filmlerinde amaçlanan “bugünden geçmişe bakış”ın, tarihsel ve sosyolojik anlamda geniş bir çerçevede yorumlanabilmesini mümkün kılmaktadır.

Çalışmada, öncelikle kısaca Karagöz oyununun önemi ve Türk sineması ile ilişkisine değinilmektedir. Ardından Kemal Tahir’in Batılılaşma ve Osmanlı kuruluş dönemi ile ilgili görüşlerine yer verilmektedir. Filmin çözümlenmesinde ise, toplumsal değişimin gözlemlendiği kurum, ilişki, norm, değerler ve yapılar ele alınmakta; bu unsurların toplumsal değişme öncesinde ve sonrasında nasıl temsil edildiği araştırılmaktadır.

MAHALLE ‘PERDE’SİNDEN, SİNEMA ‘PERDE’SİNE ‘KARAGÖZ’

Karagöz’ün tarihçesi konusunda belgelerden, efsanelerden, yabancı gezginlerin yazdıklarından ve Türk folklorü konusunda çalışan Avrupalı araştırmacıların ortaya koyduğu düşüncelerden faydalanan Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz* oyununun göçebe Türk halkları tarafından çok eskiden beri bilindiğine hayal oyunlarının, Anadolu Türkleri tarafından Orta Asya’dan getirilmiş bir milli gelenek olarak benimsendiğine işaret etmektedir. Siyavuşgil’e göre (1941:69), İslâmi etki altında *lû’b-u hayal*, *Ha-yâl-i zıl* gibi farklı isimler almasına ve oyunlara tesir eden tasavvufi dünya görüşüne karşılık, *Karagöz* hiçbir zaman ‘ümme’ ruhunu yansıtan bir oyun olmamış; ‘Türk halk ruhu’nun özelliklerini yansıtmaya devam etmiştir. *Karagöz* oyunlarının başlangıçta ağır basan tasavvufi niteliklerinin, Osmanlı’nın giderek sınıflı ve farklı milletlerden oluşan bir toplum haline gelmesiyle, özellikle Yıldırım Bayezit ve Fatih Sultan Mehmet döneminden sonra, yergici bir özelliğe dönüştüğünü belirten Siyavuşgil (1941:119), 16. ve 17. yüzyıllarda bu tarzın olgunlaştığını ve sonrasında stereotip haline dönüşerek değişmeden devam ettiğini belirtmektedir. Siyavuşgil’e göre, oyun *perdesi* Anadolu Türk halkının ve giderek İstanbul mahallesinin bir yansımasıdır (1941,70). ‘Halk ruhu’nun olaylar karşısındaki tutum ve davranışları ve toplumdaki tipler hakkındaki fikirleri *Karagöz* oyunlarında mevcuttur. *Perdede* doğrudan bir teşhir ya da hiciv yer

Halit Refiğ tarafından onaylanmayan, İki Gemi Yanyana (1963, Atıf Yılmaz) filmi; senaryoda isminin yazılmasını istemediği Haremde Dört Kadın (1965, Halit Refiğ) ve Bedri Eser takma adıyla yazdığı Namusum İçin (1965/1966, Memduh Ün). Güneşe Köprü (1986, Erdoğan Tokatlı), Karılar Koğuşu (1989, Halit Refiğ), Kurt Kanunu (1991, Ersin Pertan), Özlem, Düne... Bugüne... Yarına... (1995, Tülay Eratalay) eserlerinden uyarlanan filmlerdir. TV dizileri ise, Yorgun Savaşçı (1979, Halit Refiğ), (1993, Tunca Yönder); Esir Şehrin İnsanları (2003, Cafer Özgül); Kurt Kanunu (2011, Yasin Uslu) olarak sıralanabilir.

almaması; hicvin atasözleri, bilmeceler ve halk inanışlarında görüldüğü gibi imge ve semboller yoluyla yapılması, Siyavuşgil'e göre (1941:123, 124) Doğu halk ruhunun ebedi ifade tarzını yansıtmaktadır. Siyavuşgil (1941:137), Karagöz perdesine yansıyan hicvin, halk sembolizminin şu üç niteliği üzerinden düşünülürse daha iyi anlaşılabilirliğini belirtmektedir: Toplumsal olayları, reel şemalarını koruyarak daha küçük bir plana (mahalle) sığdırmak; Sınıf karşıtlığını, ya mahalle tipleri arasındaki tezat-ta (Hacivat-Karagöz) ya da mahalle vakalarının seyrinde gizlice ortaya çıkarmak; toplumsal olaylar ve toplumsal tipler karşısında daima neşeli hattâ alaycı bir şüphecilik göstermek.

Siyavuşgil'e benzer biçimde Şerif Mardin de (2012 [1971]: 56), Osmanlı kültürel yapısı içindeki alt ve üst toplumsal sınıflar arasındaki ayırımın Türk gölge oyunundaki Hacivat ve Karagöz tiplerini tarafından yansıtıldığını belirtmektedir. Mardin'e göre, Batılılaşma sonrası Türk romanındaki Bihruz Bey, yeni bir Hacivat olarak işlev görmektedir (2012 [1971]:56).

Karagöz oyunu, yukarda belirtilen özellikleriyle, popüler Türk sinemasının temel kaynaklarından birisi olmuştur. Metin Erksan (1997:4), Türk Karagöz oyununun resim ve heykeli yasaklayan dinsel bir düşünce ortamı içinde oluştuğuna dikkati çekerek, bu ortam içinde gene de hem resim sanatını hem de heykel sanatını bünyesinde barındıran Karagöz'ün düşünsel ve biçimsel; büyük ve devingen bir aydınlanma düşüncesini anlamlı ve direngen bir başkaldırıyı simgelediğini belirtmektedir. Yunus Emre (1237-1321), Mevlânâ Celâleddin (1207-1273), Hacı Bektaşî Veli (1209-1271) ve Simavnalı Bedreddin (1354-1420) gibi Türk düşünürlerinin oyunun oluşmasındaki düşünsel ve kuramsal etkilerine işaret eden Erksan'a göre (1997,4), 1895 yılından beri oluşan Türk sinemasının, Dram-Komedi kökünün kaynağı Karagöz-Hacivat oyunudur (2007:19).

Yavuz Pekman (2010:177), Karagöz'ü geleneksel Osmanlı tiyatrosuna dâhil bir tür olarak ele aldığı yazısında, Osmanlı'nın gündelik yaşamı, kozmopolit Osmanlı kentinin toplumsal ilişkileri, işsizlik, cehalet, şiddet, toplum içindeki sınıfsal ayrımlar, kadın-erkek ilişkileri Osmanlı toplumunu belirleyen dinamiklerin aynı zamanda geleneksel sahne sanatları için de belirleyici olduğuna işaret etmektedir. Pekman'ın ifade ettiği üzere (2010:178); 20. yüzyılın başında Osmanlı toplum yapısının yeni bir toplumsal yapıya evrilmesi ortaya yeni bir toplumsal gerçeklik çıkarmış; bu gerçeklik, daha farklı popüler temaşa biçimleri oluştururken bazı değişmeyen yapı ve mekanizmalar da aktarılmış; Karagöz ölmüş, onun mirasını İnek Şaban devralmıştır (Pekman, 2010:178).

Türk sinemasında doğrudan etkileri bulunan Karagöz oyununun, Türk sineması tarihinde konu edildiği pek fazla film olmadığı görülmektedir. Metin Erksan (2007:20), 1933 yılında Hazım Körmükçü tarafından, İpek Film için yapılan *Yeni Karagöz* filminin ilk Karagöz filmi olduğunu belirtmektedir. Erksan'a göre (2007:21), senaryosunu Burhan Felek'in yazdığı, yönetmenliğini Şadan Kâmil'in yaptığı, Atlas Film'in yapımcılığını üstlendiği, 1952 tarihli *Edi ile Būdū* ve *Edi ile Būdū Tiyatrocu* isimli sinema filmleri de Karagöz-Hacivat oyununun çağdaş versiyonları olması düşünülmüş; fakat o dönem Amerikan sinemasının etkisiyle, Laurel-Hardy filmlerinin bir taklidi ortaya çıkmıştır. Erksan (2007: 22), Türk sinemasında Karagöz-Hacivat olgusunu sinemada ele alan bir diğer filmin de Yavuz Turgul'un 1992 tarihli *Gölge Oyunu* olduğunu belirtmektedir.

Geleneksel Osmanlı-Türk halk temaşa sanatlarının Türk sinemasına etkisine ilk kez Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)* kitabında, Muharrem Gürses sineması üzerine yazısında değinmiştir (Özön, 2010[1962]:171-173).⁵ Bu yazıya dikkati çeken ise YÖN dergisinde yazdığı "Ulusal Sinema, Uluslararası Sinema Akımları" isimli yazısında Ayşe Şasa olmuştur⁶ (Şasa, 1967:14).

Kurtuluş Kayalı (2015 [1989], 41) ise, halk sinemacısı olarak tanımlandığı Ertem Eğilmez'in (1929-1989) 1970'li yıllarda yaptığı *Oh Olsun* (1973), *Sev Kardeşim* (1972), *Canım Kardeşim* (1973) gibi filmlerin, yerli sinemanın popülist örneklerine tam olarak uyan halk sineması örnekleri olduğuna ve geleneksel yerli sinemanın şekillenışı açısından önemli ve üzerinde durulması gereken filmler olduklarına dikkati çekmiştir. Yavuz Pekman da (2010), benzer şekilde, Sadık Şendil (1913-1986) senaryolu,

⁵ "(...) Gürses, yetişmesi, dünya görüşü, sanat anlayışı, çalışma yöntemi, tutumu bakımından yalnız ortalama Türk filminin temsilcisi olarak kalmıyor, aynı zamanda bu ölçü çerçevesindeki en önemli sinemacı olarak ortaya çıkıyordu. (...) bu melodramlarda aydın seyircilerin sandığından daha geniş ölçüde gerçekler yer almaktaydı. Tarihlerinin çok uzun bir parçasını hürlükten uzak, baskı içinde geçiren doğuda, bazı hür düşünceleri söyleyebilmek için bunlar nasıl hayvan hikâyeleri, masallar, semboller kılıfında ortaya çıkarılıyorsa; yarınlarının ne olacağını bilemeyen, yaşamaları rastlantıya kalmış, yüzeydeki sakin görünüşlerinin altında çok kez kaba bir vahşilik gizli insanların durumu ve bunların yaşadığı çevreyi anlatmak için de melodram bir araç oluyordu. (...) Gürses'in filmlerinden çoğu, bütün ilkelliklerine rağmen, yerlilik bakımından, bu toplumla ilgili gerçekler bakımından, gene bu toplumun bazı temaşa geleneklerinden (orta oyunu, meddah, tuhut ...) yararlanma bakımından dikkati çeken özellikler taşımaktaydı (Özön, 2010[1962]:171-173).

⁶ "Ünlü sinema eleştirmeni ve düşünürü Nijat Özön, sinemamızın evrimini inceleyen *Türk Sineması Tarihi*'nde Gürses melodramının özündeki sosyal mitolojiyi araştırmakla yerli filmin toplumbilimine de eğilmiş oluyordu. Özön, Gürses melodramlarında aydınların çoğunlukla peşin yargılarla gözden kaçırdıkları özelliklere halk gerçeğinin ve duyusunun belli özelliklerini belli biçimlerde yansıtan öğelere dikkat çekiyordu. Ne yazık ki bu bilimsel tavır yeterince benimsenmedi" (Şasa, 1967:14).

Ertem E ilmez filmlerinde, –halka yönelik olması, mahalle ya da aile gibi cemaat özellikleri gösteren bir topluluğu konu alması, gelenekselle mi  tipleremelere yer vermesi, söz oyunlarına dayanan diyalog yapısı ve mizah anlayışına sahip olmalarıyla– geleneksel tema a sanatının biçemsel özelliklerinin ve toplumsal işlevlerinin s rd  n  belirtmektedir.

Sonuc olarak, tarihinin her döneminde “Türk halk ruhunu”/“mahalle”yi yansıtmi  olan Karagöz perdesinin, temel özellikleri, toplumsal de i meyle birlikte popüler Türk sinemasına aktarılmıştır. *Hacivat Karagöz Neden öldürüldü* filmi popüler Türk sinemasının bir  rne i olarak, hiciv yoluyla toplum üzerine söz söylemekte; bir yandan da Karagöz oyununun tarihçesini, hicvini ve karakterlerini; “halk ruhu”nu ortaya koyacak biçimde yansıtılmaktadır.

KEMAL TAHİR'DE BATILILAŞMA

Kemal Tahir'in Batılılaşma konusuna ilişkin görüşleri, Türkiye'nin tarihsel ve coğrafi koşullarının süzgecinden geçirerek yorumladığı Marksizme dayanmaktadır. Bunun anlamı, en başta ve öncelikli olarak tarihe verdiği önemde somutla maktadır. Tahir “Bir toplumun içinde debelendi i zorlukların nedenleri, tarihin derinliklerinde bulunduğu gibi, kurtuluşunun yolları da tarihinin derinliklerinden gelmektedir” (1992a:13,14) der. Tarih sahibi toplumların büsbütün da ılmadık a tarihsel özelliklerini muhafaza ettiklerini, milli tarihlerin etkisinin insanların ruhlarında,  uurlarında, davranışlarında etkisini aralıksız s rd rd  n  belirten Tahir, tarihsizlik nedeniyle, ne kendi toplumsal sorunlarımızın gerçek kaynağını tanımamızın, ne de önümüze ideal olarak koyduğumuz Batı'yı gerçek anlamıyla anlamamızın mümkün olmadığını belirtmektedir.

Kemal Tahir'in üzerinde durduğu bir diğer konu Doğu ve Batı arasındaki tarihsel ve toplumsal farklılıktır. Tahir'e göre (1992a:156), Do ulu uk ve Batılılık  alı ma sonucu elde edilir bir kategori değil, bir tarihsel olu , birikim i idir: “Kimse Batılı değilse Batılı olamaz. Nitekim hiçbir Batılı da ne kadar çabalasa Do ulu  olamaz”. Batı, mülkiyet sistemine dayanan, sınıflı bir toplum yapısına sahiptir. Osmanlı'da ise sınıf yoktur ve bunun da ötesinde tüm sistem sınıf olu mamasına dayanmaktadır. Doğu'da, zenginlik kaynaklarını Devlette toplayan, bireylerin elinde toplanmasına izin vermeyen bir sistem söz konusudur. Doğu'nun hiçbir zaman sömürgeci olmaması, Batı ile ayrılan bir diğer noktadır (1992a:16). Batı'da, pek çok tarihsel olay ve çatışma sonucunda devlet yapısı, Feodalizm'den Hukuk devletine doğru evrilmi ken, Osmanlı İmparatorluğu ne tam olarak feodal özellik göstermiş ne de tam olarak Hukuk devleti olmuştur.

Kemal Tahir'e göre, "bir toplumda Hukuk düzeni kurulmaması demek, o toplumda sınıf devleti kuramamak, dolayısıyla sınıflaşmak yoluyla yeni insan tipi yetiştirmeyi önlemek demektir" (Tahir, 1992a:16).

Notlar'ında Batılılaşma'yı eleştirel biçimde tanımlayan Tahir'e göre (1992a: 70, 146), 'Batılaşma',⁷ zaten Batılı olan bir toplumun yeni buluşlara, tekniğe, kültüre her nedense ayak uyduramayıp gecikmesi değil, bünyesi itibarıyla Batı'dan tamamıyla başka bir toplumun kendi özelliklerinden, geleneklerinden vazgeçip, büyük bir çabalama sonucu bir başka 'keyfiyet'e (nitelik) dönme, Batılı toplumlara benzeme çabasıdır. Batılaşma, özel teşebbüsün birikmiş sermayesini sanayide verimli kılmak, önünü kesen eski üst yapı müesseselerini silip süpürerek, gelişmeye yol açmak için başvurulmuş bir davranış da değildir. Özellikleri Batı toplumlarının özelliklerine uymayan, bu yüzden sürekli tehlikeye düşen bir toplumun, en kestirmeden 'yıkılmayı belki önlerim' diye isteyerek katlanmayı göze aldığı, tepeden inme, tepedekilerin de, halkların da duyduğu tedirginlik yüzünden 'mümkün merteye geç, mümkün merteye az' hesabıyla giriştikleri bir denize düşmüşün yılanı sarılması halidir (Tahir, 1992a: 24). Osmanlılarda başlayıp, Cumhuriyet'te süren 'Batılaşma' atılımı, Tahir'e göre, bünyedeki milli uyanış ve davranışın yokluğu sebebiyle temelsiz başlayıp, temelsiz sürmüştür.

Batılılaşma ile ilgili sorunların toplumsal kökenine eğilmek ve tarihsel biçimde ele almak üzere Osmanlı tarihini araştıran Tahir, Osmanlı'da iki 'Batılaşma' olduğu sonucuna varmıştır. Birincisi, Osmanlı'nın kuruluşu döneminde, Anadolu'nun batısına Bizans topraklarına doğru yöneldiği zaman, Bursa'nın alınışıyla (1326) başlayan; ikincisi ise bildiğimiz Tanzimat dönemindeki Batılılaşmadır (Tahir, 1992a: 92). Tahir'e göre, bu iki Batılaşma arasında büyük farklar bulunmaktadır. Birincisinde, Osmanlı bünyesi temellerinde güçlüdür; çağına göre düşünce ve teknik bakımından ileridir. Topraklarını Batı'ya doğru genişletirken, Batılı halklar tarafından bir kurtarıcı gibi karşılanır. İkincisinde ise bünyesi zayıflamış, maddi ve teknik olanakları çağın gerisinde kalmış bir Osmanlı söz konusudur ve Avrupa topraklarından çıkarılmak istenmektedir. Osmanlı'nın ilk döneminde Asya Tipi Üretim Tarzı'na⁸ sahip bir toplum olduğu görü-

⁷ Tahir, Cengiz Yazoğlu'nun derlemiş olduğu *Notlar*'ına göre 'Batılaşma' sözcüğünü kullanmaktadır. Bkz. Kemal Tahir (1992) *Notlar/Batılaşma* İstanbul: Bağlam Yayınları.

⁸ ATÜT, Marx ve Engels'in tarihsel bir bilim olarak ele aldıkları ekonomi-politik üzerine olan görüşleri ile bağlantılı olarak düşündükleri bir kavramdır. İnsanların üretim ve değişim koşullarının ülkeden ülkeye ve her ülkede de kuşaktan kuşağa değişmesi nedeniyle ekonomi politik de bütün ülkeler ve bütün tarihsel dönemler için aynı olamaz (Marx ve Engels, 2009:235). Bu nedenle Doğu ve Batı toplumları birbirinden ayrı tarihsel aşamalar geçirmektedirler. Marx ve Engels'e göre (2009: 152) Asya'nın geniş toprakları nedeniyle su kaynaklarını ortak kullanma

şünü savunan Tahir'e göre, birinci Batılaşmada, Osmanlı'nın bünyesindeki bu özellik onu güçlü kılmış, ikincisinde ise aynı özellik, çöküşünü hızlandırmıştır.

Osmanlı'nın kuruluş dönemine ilişkin Tahir'in saptamaları kısaca şu şekildedir. Osmanlı'nın orijinal kurumlarının olmadığını, Bizans ve Selçuklu'da da var olan yapıların aktarıldığını ifade eden Tahir'e göre (1992a: 91), Osmanlı'nın düzeni, Bizans ve Selçuklu gibi diğer Doğu toplumlarında da bulunan, "Anadolu topraklarının verimsizliğinin zorunlu kıldığı bir düzendir". Bizans ve Osmanlı devlet yapıları arasında pek çok benzerlik bulunduğu işaret eden Tahir (1992a: 92-97) Bizans devlet yapısının feodaliteden çok Asya Tipi Üretim Tarzı'na yakın bir sisteme sahip olduğunu, toplumun doğrudan devlete dayandığını; devletin ise imparator tarafından temsil edildiğini belirtmektedir (1992a: 92). Tahir'e göre, Osmanlı'nın ortaya çıktığı dönemde Bizans'ın yapısı feodalizme doğru dönüşmüşken, Osmanlı, neredeyse sosyalist bir anlayışa sahiptir. Tahir kuruluş dönemindeki bu devlet yapısını 'Kerim Devlet' olarak adlandırmaktadır (1992a: 98). Bu yapısı dolayısıyla Osmanlı, hem kendi halkı hem de düşman halklar tarafından desteklenmiş, feodalleşme karşısında kurtarıcı olarak görülmüştür (Tahir, 1992a: 98).

Osmanlı ile Anadolu Türklüğünü birbirinden ayıran Tahir'e göre (1992a:149), kuruluşun Türk kabilelerine dayandırılması temelsiz bir iddiadır (1992a: 173): "Anadolu'da 1070'ten sonra ne oluşmaktaysa sonunda o meydana çıkmıştır. (...) Türkleşmek oluşmakta olsaydı sonunda 1300'lerde bir Türk imparatorluğu meydana çıkardı. Oysa Bizans Rumluğuna ve Balkan Slavlığına doğru genişleyen ve kökleşen Osmanlı İmparatorluğu ortaya çıkmıştır" diyen Tahir (1992a: 151), Osmanlılığın Asya üretim biçimi temeline dayanarak, Doğu'da, Doğulu toplumların, tıpkı Batılı toplumlar gibi, kendi şartları içinde yapabildikleri Reform'u, Rönesans'ı Doğu'da yapabilmiş, önemli bir tarih olayı" olduğunu ifade etmektedir.

Osmanlı'nın kuruluşunda teokratik bir temelin olmadığını dile getiren Tahir, bu dönemde vergi sisteminin Hristiyan reayanın din değiştirmesine dayandığını bu nedenle, köylerde savaşçı dervişlerin zorlamasıyla din değiştirmeler görülse de, kasaba ve şehirlerde inanç toleransının ve iş

zorunluluğu, ancak bu konuda gönüllü işbirliği yapacak bir uygarlık düzeyine sahip olunmaması, hükümetin merkezî gücünün müdahalesini şart kılmış; bu nedenle hükümet, maliye ya da iç yağma; harbiye ya da dış yağma ve Bayındırlık işlevlerini üstlenmiştir (2009:152). Marx ve Engels'e göre bir yandan merkeziyet, diğer yandan ülkenin her yanına dağılmış, birbiriyle bağlantısız yerel üretim nedeniyle Asya'da ilkel toplum ve antik toplum arasında, feodalizm öncesi özgün bir toplumsal sistem oluşmasına neden olmuştur.

güvenliğinin, çağını şaşkınlığa düşürecek kadar mükemmel bir devlet düzeni içinde sürdürüldüğünü belirtmektedir (Tahir, 1992a: 81). Tahir'e göre, "Osmanlılar Arap Müslümanlığını imparatorluklarında herhangi bir memur gibi çalıştırmayı başarmışlar, devlet başkanlarının fermanları, fetva müessesesinin ancak sorulana istenen karşılığı verme zorunluluğu ile maddi bir devlet vasıtası olarak kullanmışlardır. İmparatorlukların kan iddiası gibi, din iddiası da olamayacağını Osmanlı Türkleri 1300'lerde kolayca anlamışlar, bu anlayış sayesinde dünyanın en karışık, en netameli coğrafya alanında, dünyanın en karışık en netameli bir tarih döneminde imparatorluklarını kurabilmişler, kökleştirip geliştirmişlerdir" (1992a: 150-151).

Kemal Tahir ve Ezel Akay'ın, devletçilik bağlamında ayrıştıkları bilinmekle birlikte, Osmanlı kuruluş dönemini ele alma biçimlerinde belirli ortaklıklar mevcuttur.

Tahir ve Akay'ın Osmanlı'nın kuruluş dönemine ilişkin ortak noktalarından ilki, Osmanlı ve Anadolu halkı arasında farklılık olduğu düşüncesidir. Kemal Tahir, Osmanlı Devleti ile Anadolu Türklüğünün birbirinden ayrı olduğunu; özellikle kuruluş döneminde bu ikisinin birbirine karşıt öğelerden oluştuğunu, aralarında kanlı çarpışmalar yapıldığını, Anadolu Türklüğünün ancak Osmanlılaştığı sürece İmparatorlukta yer bulabildiğini belirtmektedir. Filmde de bu yaklaşıma benzer biçimde Osmanlı'nın beylikten devlet olmaya geçiş sürecinde Anadolu halkından tamamen ayrı bir oluşum içine girdiğine vurgu yapılmıştır. Filme göre, merkezileşen Osmanlı Devletinde, yönetim ve halk arasındaki bağ giderek kopmuştur. Örneğin, filmde devlet oluşla birlikte halkın içinden çıkmış bir yapı olan Ahilik teşkilatının devlet içindeki etkisinin azaltıldığına yapılan vurgu bu duruma işaret etmektedir.

İkinci benzerlik, kuruluş dönemi tarihine yaklaşımlarıdır. Kemal Tahir *Devlet Ana* kitabında gerçekçi tarih yaklaşımına uygun olarak "bir cihan devletinin kuruluşunu anlatmaktan çok, o kuruluşu gerçekleştiren toplumsal dinamiklerin 'mahiyetini' ve o mahiyeti oluşturan 'mayayı' kavramayı ve kavratmayı hedeflemektedir (Lekesiz, 2010: 165). Akay ve Kazak da filmde kuruluş dönemine ileride başarılı bir dünya imparatorluğu kuracak bir beylik olarak Osmanlı'nın bakış açısından değil, geride, azınlıkta kalan; devletin oluşması için feda edilen ya da bastırılan toplulukların, kültürlerin tarafından bakmaktadır. Dönemin yaşayışını, Ahiler, tekkeler, Kadılık gibi toplumsal yapılar arasındaki ilişkileri, iktidarın işleyişini ve mantığını gerçekçi bir biçimde ele almaktadırlar.

Kemal Tahir, Osmanlı'nın Asya Tipi Üretim Tarzı devleti olduğunu – devletin dışta talan ve içte vergiye dayandığı; tüm gelirinin ve mülkiyetin

devlette toplanıp; başka hiçbir toplumsal sınıfın oluşmasına izin vermeden halka pay edilmesi– bu özelliğiyle, kuruluş döneminde hem kendi halkı hem de Bizans ve Balkan Slavlığına mensup halklar tarafından kolayca benimsendiğini, güçlü düşmanları da olmadığı için kolayca gelişebildiği tezini savunmaktadır. ATÜT devleti olması daha sonra Osmanlı'nın sonunu getiren özelliği olacaktır. Burjuvazinin gelişimi, Batı'nın güçlenmesi ve endüstrileşmesi sonrasında Osmanlı dış talana dayandığı, üretici bir özellikte olmadığı için askerî harcamalara ağırlık vermiş bu sırada gelir kaynağı olarak halktan aldığı vergileri artırmış ve bir baskı rejimi uygulayarak devleti korumaya çalışmıştır. Akay ve Kazak filmde Türkiye'de süregiden sorunları Osmanlı'nın kuruluş döneminde oluşan devlet yapısı özelliklerine bağlamaları bakımından benzer bir yaklaşım sergilemektedirler. Toplumsal ilişkileri ekonomi temelinde ele almaları, Bursa'yı dönemin bolluk ve refah merkezi olarak göstermeleri; Orhan Gazi'nin seferlerinin ve vergi sisteminin bu refahtaki payını vurgulamaları bakımından kuruluş dönemini gerçekçi biçimde ele aldıkları görülmektedir.

Filmde “tarihin tekerrür etmesi” konusunda yapılan vurgu önemlidir. Bu, Kemal Tahir'in de toplumla ilgili olarak üzerinde durduğu temel bir konudur. Tahir'e göre (1992b:150), Doğu ve Batı toplum yapısında, özel mülkiyet konusundaki farklılık nedeniyle, Doğulu toplumların ekonomik temelinde çatışmalar ya hiç olmadığından ya da toplumu ileriye götürecek kadar güçlenemediğinden, alt yapı ile üst yapı arasındaki karşılıklı ilintiler birbirlerini değiştirememekte ve böylece tarih ister istemez teker-rür etmektedir.

Tahir ve Akay'ın yaklaşımlarındaki bir diğer ortak nokta, kadınlardan oluşan savaşçı bir birlik olarak betimlenen Bâcıyan-ı Rum örgütüne olumlu biçimde değinmeleri, hattâ ana karakterlerinden birisinin Bâcıyan-ı Rum'un başı olmasıdır.

Tahir ve Akay'ın yaklaşımlarındaki farklılıklar ise kısaca şu şekilde ifade edilebilir: Tasavvuf unsurunun halk kültüründeki yerini benzer biçimde betimlemekle birlikte, filmde idealize edilmiş bir tasavvuf yorumu mevcuttur. Tahir ise Halit Refîğ'in sözleriyle dile getirilecek olursa, “Benim tasavvuf meselesine olan ilgimi katiyen tasvip etmiyordu, tasavvuf anti-devlettir diyordu. Doğasında çok gerçekçi olmak vardı (...)” (Aktaran Zileli, 2010:160).

Kuruluş döneminde Osmanlı ve Anadolu'daki duruma ilişkin tarihsel ve kültürel unsurlar bakımından benzer bir tablo çizmekle birlikte, Tahir ve Akay, Osmanlı'nın merkezî bir devlete dönüşmesini farklı bir yaklaşımla betimlemektedirler. Filmde, değişim, gönülsüz ve zorla yapılırken; Tahir'in *Devlet Ana* kitabında heterodoks unsurların merkezî bir devlet

lehine bırakılması, üzerinde düşünülmüş ve gönüllü bir eylem olarak ele alınmaktadır. *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* filminde, Osmanlı öncesi Anadolu kültürüne ilişkin unsurlar romantikleştirilmektedir. Filmin asıl ideolojisi de burada, nostaljik bir biçimde ele alınan Osmanlı'nın devlet olmasının öncesi yaşantısının tasvirindedir.

HACIVAT KARAGÖZ NEDEN ÖLDÜRÜLDÜ FİLMİNDE TOPLUMSAL DEĞİŞME VE NOSTALJİ

Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü filmindeki temel toplumsal değişme, Osmanlı Beyliğinin, ilk kez teşkilatlanarak bir devlet olmaya başlaması sonucu gerçekleşmektedir. Bursa kentinin, Roma-Bizans'tan kalan kimliğini giderek kaybetmesi ve bir Türk-İslâm şehri olmaya başlaması değişim sürecini ifade eden en belirgin unsurdur (Erksan, 2007). Osmanlı Devleti'nin kuruluş dönemi ile ilgili olan diğer filmlerin aksine, kahramanlık söylemine dayalı tarih anlayışı eleştirilerek, fetih anlatısı değil, geride kalan halkın, günlük yaşam içinde betimlenmesi tercih edilmiştir. Bu nedenle filmde, kutsallık atfedilen tarihsel kişilikler ve kurumlar normalleştirilirken; sıradan insanlar olarak kabul edilen kimselerin de mistik bir haleye büründürülmesi söz konusu olmuştur. Filmin anlatısında, kuruluş döneminde kazanılanlara değil, kaybedilenlere odaklanılmakta; Bursa'da azınlıkta kalan halkın –göçmenlerin, dinî azınlıkların ve kadınların– bakış açısı öne çıkarılmaktadır. Böylece, yaşanan toplumsal değişimi geriye doğru bakarak ve kayıplara odaklanarak anlatmasıyla film, nostaljik bir nitelik kazanmaktadır.

Filmde toplumsal değişme iki bağlamda gözlemlenmektedir. Birincisi göçebe yaşamdan, yerleşik yaşama geçiştir. İki toplum düzeni arasındaki farklılık, filmin ana karakteri Yörük-Şaman Karagöz'ün bakış açısından yansıtılmaktadır. İkincisi, başkent Bursa'da yaşanan toplumsal değişimdir. Bu dönüşüm ise Ayşe Hatun'un bakış açısından yansıtılmakta, din ve vicdan özgürlüğü ile kadınların toplumsal hayattaki statüleri bağlamında ele alınmaktadır.

Filmde nostaljiye yol açan ilk kayıp unsuru Yörük yaşantısının yok olması ve buna bağlı olarak göçebe yaşamdan yerleşik yaşama geçiş bağlamındaki değişikliklerdir. Şamanizm inancına sahip olan Yörükler, çadırlarını ırmak kenarına kurmuş, hayvancılık yapan, barışçıl ve anaerkil bir topluluk olarak betimlenmiştir. Yörük Obası, birkaç çadırdan oluşmaktadır. Obada Karagöz dışında erkek görülmemektedir. Obanın korunmasını Şaman kadınlar üstlenmiştir. Yörükler, kendilerini doğanın bir parçası olarak görmeleri, para kullanmamaları, isim ve unvanlara sahip

olmamaları bakımından ‘yabancılaşma’nın olmadığı bir kültürü sembolize etmektedirler. Üretimin ve dönüştürmenin temel zihinsel unsuru olan özne-nesne ayırımı Yörüklerin zihinlerinde yer etmemiştir. Geçim kaynakları, cin çağırma, fal bakma ve hayvancılıktır. Belirli bir devlete bağlı olmadıkları halde onlardan da vergi toplanması; yerleşik halk tarafından dışlanmaları filmde göçebe Yörüklerle ilgili vurgulanan diğer noktalardır.

Şamanizm yoksul, göçebe ve azınlıkta kalan bir topluluğun, yok olmak üzere olan bir inancı olması bakımından, filmde idealize edilen unsurlardan biridir. Şamanist inanca sahip, Kam Ana ve Karagöz bilge insanlar olarak betimlenmektedir. Onların bilgeliği, akıldan değil, sezgi ve kalpten (gönül) kaynaklanmaktadır. Toplumsal olana ilişkin düzenleyici kurallara sahip olmayan Şamanizm, doğadan henüz kopmamış bir kültürün inancıdır. Filme göre, göçebe yaşam, insanoğluna yerleşiklikten daha uygun bir yaşam biçimidir. Bu görüşe göre yerleşiklik göçebelikten bir sapmadır. Yerleşikliğin kendinde bir kategori olmadığını, göçebeliliğe göre konumlanarak varlık kazandığını ifade eden Polat (2004: 24), filmde de vurgulanan biçimde; “her göç bir gün sona eriyor gibi görünebilir, fakat bu, göçün ve göçebeliliğin sadece bir haline bakıp da hüküm verenlerin görüşüdür. (...) göç hiçbir zaman sona ermez” sözleriyle göçebeliliği betimlemektedir. Karagöz’ün Bursa’ya göç ederken söylediği *Yürürün*⁹ isimli şarkıda, filmin göçerliğe ilişkin yaklaşımı ifade edilmektedir. Şarkı sözlerinde doğallık, sahicilik ve yaşamın döngüsüne kolaylıkla uyum sağlamak gibi özellikler vurgulanmaktadır.

Kendileriyle ve doğayla uyumlu bir yaşam süren göçerlerin hayatları vergi toplayıcılarının baskısından dolayı zorlaşır ve zorunlu olarak yerleşik hayata geçmek durumunda kalırlar. Bu filmde betimlenen ilk toplumsal değişmedir. Yörükler Bursa’ya geldiklerinde hayal kırıklığına uğrayacaklardır. Bursa’da yerleşik hayat sürdüren toplum, Yörük toplumundan çok farklıdır.¹⁰ Bursa büyük ve kalabalık bir şehirdir. Toplumsal hayat

⁹ Yüklenüp karanluğu, ışıklara yürürün/yıldızları aş edüp, rüyalara yürürün/göç dedüğün heç bitmez, bilinmeze yürürün.../Gurbettür memleketüm, yalnızluğa yürürün.../uyurkene yürürün, külerkene yürürün/ yağmurlarla yürürün, özlerkene yürürün/ doğarkene başladı, büyürkene yürürün/ kalmak istedi yaşlı eksilerek yürürün/bübek istedi yaşlı, eksilerek yürürün/bübek istedi gelmek, çoğalarak yürürün/göç dedüğün heç bitmez bilinmeze yürürün... ev dedüğün heç durmaz, yol sırtunda yürürün/közel kızlar gülüştü, gülücükle yürürün/durmak isterün elbet, dururkene yürürün/ canum istedi memüş, özlerkene yürürün/çarukların aşundu ölürene yürürün (Söz: Levent Kazak, Müzik: Ender Akay).

¹⁰ Konuyla ilgili olarak Köprülü (2003: 265), Anadolu şehir halkı ve göçebe Türkmen boylarının yaşayış tarzı arasında eskiden beri hem iktisadi hem de dinî bakımdan çok belirgin farklar olduğunu belirtmektedir. Şehirli Sünnî İslam ananelerine ve medreseye bağlı iken, göçebeler eski kavmi geleneklerini korumaktadır. Moğol istilasının öncesinde dahi Anadolu Selçukluları devletinin, manen çok çeşitli türde, hattâ birbirine düşman çeşitli topluluk ve sınıflardan mey-

hareketlidir. Yörüklerle göre üretici bir toplum vardır. Ancak kişilerarası ilişkiler, obada olduğu gibi birebir ve sahici değildir. Temel toplumsal iletişim biçimi, alışveriştir. Kısacası Bursa, modernleşmekte olan bir kentin özelliklerini taşımaktadır.

Karagöz ise bir yandan göçerlikten yerleşikliğe geçiş sonrası hayal kırıklığını ifade etmekte, diğer yandan modernleşmiş toplumdaki masum ve sahici olan bir kişi olarak betimlenmektedir. Bu bakımdan Karagöz'ün kendisi de filmdeki nostalji unsurlarından biridir. Karagöz, para kavramını bilmeyen, hiçbir canlı ile sömürü ilişkisine girmemiş, tüm eylemleri ve düşünceleri birbiriyle örtüşen, üretim araçlarından kendisini ayırmamış, dili temel ihtiyaç düzeyinin ötesinde kullanması gerekmemiş, kısacası henüz 'yabancılaşmamış' bir kimsedir. Bu bakımdan Hacivat'tan ve yerleşik halktan farklıdır. Bursa'daki toplumsal işleyiş, Karagöz'ün tek sermayesi olan buzağısını yitirip iş aramaya başlamasıyla daha da belirginleşir. Demirci ustası olan Karagöz, Bursa çarşısında dolaşıp iş arar ve bulamaz. İş bulabilmesi için Müslüman olup, tekkeye üye olması tavsiye edilir; bu şekilde ödeyeceği verginin de daha az olacağı söylenir. Filmde Müslümanlaşma, Osmanlı hâkimiyetiyle gelen kent merkezli, yeni, yerleşik düzene uyum sağlamak; medenileşmek anlamına gelmektedir (Aça ve Aça, 2009: 15). Filmin bakış açısına göre, medenilik, doğa-insan ilişkilerinin yeniden düzenlenmesiyle, doğallığın ve sahiciliğin kaybedilmesine neden olması bakımından olumsuz bir niteliktir.

Filmdeki ikinci toplumsal değişme, önceden Roma-Bizans kültürüne sahip olan Bursa'nın, giderek bir Türk-İslâm şehri haline gelmesidir. Roma-Bizans kültürünün kaybedilmesine odaklanarak ele alınan değişimin en önemli göstergeleri, dinde, değer ve normlarda görülen farklılaşma ve toplumsal hayatta kadının rolündeki dönüşümdür. Değişim Ayşe Hatun karakterinin bakış açısından anlatılmaktadır. Ayşe Hatun filmin başında Bursa'da etkili bir konumdadır. Bir yandan Şeyh Edebalı'nın mirasçısı olduğu ifade edilen Bâcıyan-ı Rum'un başı ve Osman Bey'in en yakın yardımcılarından Köse Mihal'in kızı olduğu için, Osmanlı Beyliği'nin ilk döneminin temsilcisidir. Diğer yandan da Ortodoks inancına sahip olmasıyla, Bursa kentinin "eski" geleneğini, Roma-Bizans kültürünü temsil etmektedir. Kadı Pervane'nin gelmesiyle sembolize edilen dönüşümle birlikte Ayşe Hatun'un tanıdığı kişiler, bildiği uygulamalar ve ilişkiler deği-

dana gelen bir toplum oluşturduğunu ifade eden Köprülü (2003:267), buna bağlı olarak Anadolu'nun büyük kentlerinin yerli ve yabancı unsurların karışık kaynaşmasından; gelenek ve yaşam biçimleri de çeşitli âdetlerin birleşiminden meydana gelmiş olduğunu Türklerin dışında diğer din ve milliyetlere bağlı unsurları da içine aldığı ifade etmektedir (Köprülü, 2003:266).

şecek ve uyum sağlayamayan Ayşe Hatun giderek Osmanlı Beyliğindeki ve Bursa'daki "yeni" sistemin dışında kalacaktır.

Nostalji filmlerinde, toplumsal değişme sonrası değer ve normlarda görülen farklılaşma buna direnç gösteren kişi ve/veya yapıların idealize edilmesi yoluyla anlatılmaktadır. Filmde Bursa'da yaşanan dönüşüme bilinçli olarak direnç gösteren tek kişi Ayşe Hatun'dur. Ayşe Hatun her ortamda doğru bildiğini söylemekten sakınmayan, dürüst bir kişi olarak betimlenmektedir. Köse Mihal ve Ahi Şeyhi Küşteri ile birlikte Orhan Gazi Camii'nin âlemini kaçırانlarla en iyi Ayşe Hatun savaşmıştır. Dürüstlüğü'nün yanı sıra, filmde at üstünde kılıç salladığını, kelle uçurduğunu gördüğümüz tek kişi olmasıyla, fetih anlatılarından beklenen savaşçı yiğit/Alp tiplmesine en uygun betimlemeye sahiptir.

Mehmet Kaplan, tipin bir özleyişin ifadesi olduğunu belirtmektedir. Hayatta ve edebiyatta belirli bir tipin yaşayabilmesi, onu idealize eden bir toplumun bulunmasına bağlıdır (Kaplan, 2011:58). Türklerin İslâmiyet öncesi destanlarındaki Alp tipinin, İslâmiyet'in geniş kitlelerce kabulünden sonra Gazi tipine dönüştüğünü ifade eden Kaplan'a göre, Gazi tipinin oluşmasında Türklerin askerlikleri yoluyla başarı kazanmaları ve İslâm devletlerinde yer edinmelerinin etkisi bulunmaktadır. Gazi tipinin de Alp tipi gibi dünyayı fethetmeyi gaye edinen bir kahraman olduğunu ifade eden Kaplan, bu tipin oluşumunda hayalî veya hakiki gazilerin kahramanlıklarını tasvir eden, Arap ve Fars edebiyatından etkilenildiğini dile getirmektedir (2011:101;102). Gazi tipi kahramanların hikâyelerinin konu edildiği Gazavatname türünde eserlerin oldukça uzun süredir popüler anlatı geleneğinin bir parçası olduğu bilinmektedir. Filme yöneltlen eleştirilerde, Gazi veya Alp tipine yer verilmemiş olması ağırlık taşımaktadır. Ayşe Hatun filmde bu betimlemeye en yakın tasvir edilen bir kişi iken Orhan Bey ve Köse Mihal gibi karakterlerin fetihlerine yer verilmemesi; dinî bir boyuta da sahip olan askerî kahramanlıklarının ele alınmaması filmin tarihsel bakış açısının farkına işaret etmektedir. Osmanlı'nın kuruluş dönemini konu alan önceki anlatılardan bir diğer farkı, Bâcıyan-ı Rum örgütünün temsilinde kendisini göstermektedir. Bâcıyan-ı Rum'un temsilî, güncel egemen ideoloji ve tarihin kesiştiği bir nokta oluşturmaktadır. Örneğin Erhan Afyoncu, "Bâcıyan-Rum'un başarılarının kapalı olması gerektiğini ve varlıklarının bile şüpheli olduğunu" ileri sürerken (Özhan, 2006: 36-40 Aktaran Bayraktar, 2009: 343); Metin Erksan, 14. yüzyılda Türk-Osmanlı devlet yapısı içinde savaşan kadınlar birliği olarak oluştuklarını, isimlerinin Roma Bacıları anlamına geldiğini belirterek böyle bir örgütlenmenin varlığını tasdik etmekte; Bacıbey ve Roma bacılarının iyilik, doğruluk, dürüstlük, cesaret, devlete millete ülkeye hizmet etmek

ilkeleri doğrultusunda hiç ödün vermeden bir kasırga gibi savaş ettikleri; Bâcıyan-ı Rum Türk-Osmanlı devletinin kuruluş aşamasında siyasal, toplumsal, askerî alanlarda müthiş işler başardığını ifade etmektedir (Erksan, 2007: 27). Filmde Bâcıyan-Rum, militarist değil, kendi içinde demokratik bir yapıya sahip olan bir örgüt olarak betimlenmiştir. Bir yandan şehri koruyup, diğer yandan hep birlikte eğlenmeyi de ihmal etmemeleri; üyelerin aralarında hiyerarşik bir ilişki ya da iktidar savaşı olmaması bakımından Bâcıyan-ı Rum ideal biçimde temsil edilmesi nostaljik bir nitelik taşımaktadır.

Göçebe yaşama duyulan nostaljiyi temsil eden Karagöz; eski Bursa'ya duyulan nostaljiyi temsil eden Ayşe Hatun dışında filmdeki bir diğer nostaljik unsur Hacivat ve Karagöz arasındaki dostluk ilişkisidir. Bu dostluk ilişkisi aynı zamanda filmdeki tasavvuf anlayışını da sembolize eden bir özellik taşımaktadır. Hacivat ve Karagöz'ün göbeklerinin olmamasıyla, bir bakıma hiç varolmadıklarına yapılan vurgu, perdeye bedenlerinin gölgesi yerine ruhlarının gölgesinin düşmesi gibi unsurlarda, film anlatısının bir döngüyü izlemesinde sinematografik olarak tasavvufun izdüşümleri görülebilmektedir. Düşünsel bağlamda tasavvufun izleri, Hacivat'ın 'aşk, şarap, kadınlar' olarak özetlenebilecek dünyanın tadını çıkarmayı salık veren tutumuyla;¹¹ Yunus Emre'nin din ayırımı gözetmeyen, insancıl tasavvuf anlayışının bir bileşiminde görülmektedir. Hacivat saray tasavvufunu temsil ederken; filmde Yunus Emre'nin şiirlerine yer verilmesiyle halk tasavvufu unsurlarının da öne çıkarılması sağlanmıştır.¹² Filmin

¹¹ Hacivat'ın tasavvuf inancının izlerini Fuat Köprülü'den hareketle sürmek mümkün olabilir. 13. yüzyılda Anadolu'da ilk Moğol istilalarıyla başlayan maddi ve manevi buhranın tasavvuf hareketini güçlendirdiğini belirten Köprülü (2003: 351), bu dönemde Anadolu Türklerinin Müslüman olmayan unsurlarla bir arada yaşadığı büyük medeni merkezlerde her mânâsıyla geniş ve serbest bir zevk sefahat hayatı oluştuğunu; Selçuklu hükümdar ve emirlerinin Bizans saraylarındaki eğlencelerin yabancıyı olmayıp, kendilerinin de şaraplı ve sazlı eğlence meclisleri kurduklarını belirtir. Bu akım, Acem edebiyatından alınmış ve yüksek sınıfa mahsus ladini (dindışı) şiir tarzını doğurmuştur. Filmde, Selçuklu'nun devamı olan Eşrefoğlu Beyliği'nin elçisi olan Hacivat'ın tasavvuf anlayışı düşünüldüğünde onun, Köprülü'nün bahsettiği türde saray meclislerine aşina olabileceği düşünülebilir. O dönemde dindışı unsurları da barındıran bir tasavvufu Hoca Dehhani'nin şiirlerinde görmenin mümkün olduğunu belirten Köprülü, Hoca Dehhani'nin, zamanın faniliği anlayışına sahip olduğunu ancak bundan Sufiler gibi ahlâki nasihatler çıkarmayıp, insanın vaktini bahçelerde, aşk ve şarap meclislerinde hoş geçirmesi gerektiğini dile getirmiştir (Köprülü, 2003: 292).

¹² *Elhamdülillah*: İndük Rum'da kışladuk çok hayır şer işledük/Beri gel barışalım, yad isen bilişelim/atımız eğlendi, estik Elhamdülillah/İndik Rumda kışladık, çok hayır şer işledik/dirildik pınar olduk, ırkılık ırmak olduk, artık denize olduk, taşuk Elhamdülillah/İndik Rumda kışladık, çok hayır şer işledik/uş bahar geldi geri çıktık Elhamdülillah/taptuğun tapusuna, kul olduk kapusuna/ezelden miskin çiğ idik, piştik Elhamdülillah (söz: Yunus Emre müzik: Ender Akay)

Dört Kitabın Mânâsı: İlahî bir aşk ver bana/ Kandalığım bilmeyim/Kaybedeyim ben beni/İsteyiben bulmayım/ Al gider benden benliği /Doldur içime şenliği/Dirilikte öldür beni/Varp

tema müziği olan Dört Kitabın Mânâsı, toplumcu anlayışa da sahip, daha halktan, çoğulcu, barışçıl bir tasavvuf anlayışını ifade etmektedir. Filmin temel mesajı, şarkıda tekrarlanan Yunus Emre'nin "sen sana ne sanırsan ayruğa da onu san, dört kitabın mânâsı budur eğer var ise" dizeleri ile ifade edilmektedir.

Hacivat ve Karagöz, bir araya geldiklerinde akıl ve kalpten oluşan ideal bütünü oluşturmaktadırlar. Hacivat'la Karagöz'ün zaman konusundaki diyalogları filmdeki tasavvuf vurgusunu özetlemektedir:

Karagöz: Her doğurduğu, büyüttüğü evladı gözünün yaşına bakmadan katleden kimdür?

Hacivat: Kimdür?

Karagöz: Zamandır, başı serap gibü sonu üse topraktan urbadur.

Akar, yetişemirem.

Hacivat: Canını alır ama bu gölgelere ne edebilir kü zaman?

Filmdeki toplumsal değişme ve değişme karşısında idealleştirilen, eski toplumsal yapıyı temsil eden nostaljik unsurlar yukarıda ifade edilmiştir. Değişme sonrası yeni toplumdaki yozlaşmayı ise, Kadı Pervane ve Nilüfer Hatun tiplerini temsil etmektedir. Kadı Pervane'nin Bursa'ya gelmesi filmde bir dönüm noktası oluşturmaktadır. Metin Erksan (2007: 28, 29), Bursa'nın Kadı Pervane sonrası "yeni" düzenine ilişkin olarak şu saptamaları yapmaktadır: "Yeni kurulan devlet içinde yerleşik, siyaset, şariat, tarikat, ticaret, bürokrat beşlisinin etkinliği ön plana çıkartılır. Osmanlı devlet yapısının kaynağı Selçuklu İmparatorluğu ve Roma-Bizans İmparatorluklarının ortaklaşa yapısıdır. Bu bileşim-sentez bir dünya imparatorluğu olacak devleti oluşturmaya rağmen, devletleri kemiren eski hastalıkların da yeni devlete kök salmasını sağlar. Yeni kurulan Osmanlı Devleti içinde Pervane, Selçuklu devletinin Osmanlı devleti içindeki devamını Gazi Mihal, Nilüfer Hatun Bizans devletinin Osmanlı içindeki devamını temsil ederler".

Osmanlı beyliğinin yeniden teşkilatlanmasında önemli bir rol oynadığı görülen "Pervane" karakterinde, Selçuklu dönemindeki Muineddin Süleyman ve Çandarlılı Kara Halil isimli tarihî şahsiyetlerden esinlenilmiştir

orda ölmeyim/ Sen sana ne sanırsan/Ayruğa da onu san /Dört kitabın mânâsı/Budur eğer var ise/ Bülbul olup öteyim/Dost bağında yatayım/Gül oluben açayım/Ayruk dahi solmayım/ Aşk-
tır derdin dermanı/Aşk yoluna koydum canı/Karagözüm aydur bunu/Bir dem aşksız olmayım/
Hacivatım aydur bunu/Bir dem aşksız olmayım (Söz: Yunus Emre'nin *Senin Kokun Duydu Canım* ve *Kördür Münkirin Gözü* şiirlerinden derleme (Burhan Toprak'ın Yunus Emre Divanı'ndan (2006) alınmıştır. Müzik: Ender Akay).

(Erksan, 2007: 25). Ahmet Hamdi Tanpınar, Muineddin Pervane'yi şu şekilde tasvir etmektedir:

Moğol, Mısır politikası ve dâhili karışıklıklar arasında bazen üç, dört kuzu birden oynamaktan çekinmeyen, tahta, padişahlar çıkartıp indiren kafasında tirkeşindeki oktan ziyade hile ve tedbir bulunan, o son derece zeki ve ince hesaplı, bir çöküş devrinin tüm meziyet ve reziletleriyle rahatça giyinmiş, büyük âlim, kudretli cenk adamı Muinüddin Pervane... (Tanpınar, 2012: 70).

Filme göre, Pervane gelmeden önce Bursa şehri, Orhan Gazi'ye atfedilen özellikleri taşımaktadır. Son derece uyumlu, güvenli, refah içinde bir kent olarak betimlenen Bursa'ya Hacivat ilk geldiğinde cennete düştüğünü düşünmüş; Pervane'nin adamları Bursa'nın kozmopolitliğine ve güvenli oluşuna "Müslüman, Gâvur, Yörük hepsi iç içedir. Minare yok amma alemi meydanda" sözleriyle vurgu yapmışlardır. Pervane ise şehrin zenginliğine, beyliğinin imara verdiği öneme ve Orhan Bey'in halkına yönelik eli açıklığına söylemlerinde işaret etmektedir. Beylik'te halka her fırsatta aş dağıtılması, bolluk, çok renklilik ve devnim halinde betimlenmesiyle Pervane öncesi Bursa, ideal bir görünümdeydi. Cami aleminin çalınması üzerine, Köse Mihal, Ahi Küşteri ve Bâcıyan-ı Rum'un hep birlikte hırsızların peşine düştüğü sahne, "ortak tehdit"e karşı uyum içinde savaşan farklı toplumsal gruplara işaret etmesiyle, şehrin toplumsal yapısındaki bütünselliği vurgulamaktadır.

Pervane'nin Bursa'ya gelmesinin ardından ilk olarak şehirdeki güvenlik hissi yok olmuş; yönetim anlayışındaki farklılıkla toplum azınlıkta kalan kesimlerine karşı hoşgörüsüz bir anlayış ortaya çıkmıştır. Pervane'nin yeni cami yapmak yerine, kiliselerin çatısına minare dikerek camiye çevirmek şeklinde öneri getirmesi; Roma kalıntısı tiyatronun gösterilerini beğenmeyip, oyuncuların başının kesilmesini buyurması; doğurgan olma özelliklerinden dolayı kadınların savaşta ya da siyasette uzlaşmacı olacaklarını belirterek, kamusal alandan uzaklaştırılmalarını sağlayacak düzenlemelere girişmesi, toplumsal yaşamı dönüştüren örneklerdir. Filmde, Pervane'nin taze Osmanlı Beyliğine, Selçuklu Devletinin çöküş yıllarından kalan, yozlaşmış bir yönetim anlayışını getirdiği vurgulanmaktadır. Para işlerinden sorumlu nazır olarak seçildiğinde Pervane, Beyliğe getireceği yenilikleri şöyle anlatmaktadır:

Beylik hazinesi her daim dolu gerek. Pazar yeründen, ev sahibi, at arabası sahibinden, vergi alına. Tekfurun vergisi arttırula. Ahiler vakfa bağlana. Vergi haricü bırakula. Arap ülkelerinde teze bir fikir var-

dur. Adu r  vett r. Her kim ki içi devlete d   er ise vereceği i ini yaptırmak için paradur.    ne kadar zor ise r   vet o kadar b  y r. R   vet ilen hallolmaz i  kalmaz.  cabunda cenk iderken kılıcın a amayacağı kapuyu r   vet açabilir.

Vergilerin artırıldığı, Ahilerin etkisinin azaltıldığı bu yeni yönetim sistemi içinde kadınlara nasıl bir konumlanma seçeneği kaldığı, filmde Nilüfer Hatun karakteri ile yansıtılmaktadır.

Ay  e Hatun'un idealle tirilmesine karşılık, Nilüfer Hatun, olabildiğince idealle tirmeden uzak betimlenmektedir.  zleyici Ay  e Hatun karakterine mistikle tirmeyi sağlayan bir mesafeden bakarken; Nilüfer Hatun'da bu mesafe söz konusu değildir. Hattâ kimi zaman Nilüfer Hatun'a ilişkin estetize edilmiş grotesk ayrıntılara filmde yer verilmektedir.

Filmin nostalgisinin gözlemlenebileceği bir diğer nokta, farklı dinlerin ele alını  biçimidir. Toplumsal deği meyle birlikte, yok olmaya yüz tutan, azınlıkta kalan inançlar, (Şamanizm, Ortodoks Hristiyanlık gibi) ya da ba ından beri devletten ve toplumdan kısmen bağımsız olan ve barı   il bir      m yorumu getiren Tasavvuf inancı romantik ve mistik bir bakışla sunulmuştur. Sünni M     manlık ise devletin bir parçası, toplumsal yapıyı düzenleyen temel unsur olarak ger ek  i biçimde betimlenmi  ve buna bağlı olarak filmde iktidarda olan, olumsuz betimlenen tiplerle ili kilendirilmi tir.

SONUÇ

Hacivat Karagöz Neden öldürüldü filminin toplumsal değişme ve nostalji bağlamında ele alındığı bu çalışmada, geleneksel tema a sanatlarından 'Karagöz' oyunu ve popüler Türk sineması bağlantısı ve "halk ruhu"nın her ikisine de egemen olduğu tekrar hatırlanmı ; toplumsal bağlamla ilişkisi bu çerçevede kurulmuştur. Türk toplumunun sorunlarını tarih içinde arayan ve Batılıla mayı Osmanlı kurulu  döneminden itibaren ele alarak değerlendiren Kemal Tahir'in g r   leri filmin okunduğu kavramsal  er eyi oluşturmuştur.

Kemal Tahir, günümüzdeki sorunların temellerinin kurulu  dönemine kadar götürülebileceğini; Türk toplum ve devlet yapısının süregiden özelliklerinin bu dönemden itibaren kendisini gösterdiğini varsaymaktadır. Tahir'in ortaya koyduğu ve güncel önemini koruyan sorunlardan en belirginini, kuruluşundan itibaren, halkın içinden  ıkamamı  bir otoritenin egemen olmasında kendisini göstermektedir. Filmde de bu noktaya, devlet ve toplum arasındaki ayrılığa dikkat çekilmektedir. Filmde  ne çıkan ve idealle tirilen kahramanlar Anadolu halkının devlet dışı geleneğini ortaya

koyan, ortak yaşama ilişkin barışçı değerlere sahip olanlardır. Karagöz, Şamanlar, Bâcıyan-ı Rum gibi kişi ve kurumların tümü bu ideali yansıtmak şeklinde betimlenmiştir.

Filmde, Osmanlı'nın devlet olma sürecinde, Selçuklu ve Bizans öğelerini içeren ve Anadolu halkını dışlayan bir yapıda geliştiğine yönelik tarihsel görüş benimsenmiştir. Toplumsal ilişkilerin yönü farklı sınıflar arası eşitlikten; devletin tahakkümüne doğru bir seyir izlemektedir. Filmdeki nostalji, göçebe-Yörük toplumuna ve onların dini olduğu için Şamanizm; Bursa'nın Orhan Gazi dönemindeki şöenli, şenlikli halk meydanına; kadınlı-erkekli herkesin bir arada eğlenebildiği han gibi mekânlarına; masum Karagöz ve sofistike Hacivat arasındaki, akıl ve gönül birliğini sembolize eden dostluğa; savaşçı kadınlardan oluşan Bâcıyan-ı Rum'a yöneliktir. Filmde idealleştirilen din, topluluk, kişi ve mekânların ortak özelliği, tümünün yeni kurulan devlet yapısının dışında kalmalarıdır. Devlet-toplum arasındaki ilişkinin değişmesi, filmde nostaljiye yol açan temel unsurdur. Filmin nostaljisi, merkeziyetçi devlet yapısına karşılık, toplumun kendi özgün bileşenlerini koruduğu heterodoks bir toplum yapısına duyulan özlemi yansıtmaktadır. Filmde nostalji yoluyla devletçilik geleceği eleştirilmektedir. Çoğulcu ve demokratik bir topluma yönelik özlem, Osmanlı öncesindeki belirli özelliklerin nostaljik biçimde ele alınmasıyla perdeye yansıtılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Aça, Mehmet ve Aça, Mustafa, (2009). "Hacivat ile Karagöz'ü belli bir döneme tarihsel kişilikler olarak konumlandırma çabalarına sinemadan bir örnek: *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* Filmi" http://www.tubar.com.tr/TUBAR%20DOSYA/pdf/2009GUZ/aa_mehmet_s_9-20.pdf adresinden 15.08.2013'te ulaşılmıştır.
- Bayraktar, Deniz, (2009). "Bir Türk Filmi Olarak Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü" (Hazırlayan D. Bayraktar) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8 Sinema ve Politika*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 339-349.
- Çağlar Öztürk, Asya, (2007). *Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Çelik, Aydan, (Nisan, 2006). "Ezel Akay ile Son Filmi 'Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü' Üzerine: Gölgeyi Öldürmek!" *Toplumsal Tarih Dergisi*, (148). www.aydancelik.com adresinden 20.06.2013 tarihinde alınmıştır.
- Ergun, Doğan, (2008). *100 Soruda Sosyoloji El Kitabı*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Erksan, Metin, (Mayıs-Haziran-Temmuz, 1997). "Çağdaş Karagöz ve Çağdışı Televizyon". *Klaket Sinema Dergisi*, (6), 3-5.

- Erksan, Metin, (Ocak, 2007). “Ezel Akay’ın Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü Filmi Üstüne”. *Sinematürk Aylık Sinema Dergisi*, (3), 18-30.
- Güney, Attila, (2006). “Resmi Milliyetçilikten Popüler Milliyetçiliğe Geçiş: 1960 Sonrası Türk Sineması Üzerine Siyasal Bir Deneme”. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (209-229).
- Kaplan, Mehmet, (2011). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar -3- Tıp Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kayalı, Kurtuluş, (2015 [1989]). “Bir Halk Sinemacısı: Ertem Eğilmez”, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. İstanbul: Tezkire Yayıncılık (39-45).
- Kayalı, Kurtuluş, (2010). “Sonuç Niyetine: Kemal Tahir; Tarihçi, Sosyolog, Romancı” (ed. K. Kayalı) *Bir Kemal Tahir Kitabı: Türkiye’nin Ruhunu Aramak*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Köprülü, Fuad, (2003). *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Akçağ Yayınları.
- Lekesiz, Ömer. (2010). “Devlet Ana’daki Heterodoksi”. (Ed. K. Kayalı) *Bir Kemal Tahir Kitabı: Türkiye’nin Ruhunu Aramak* İstanbul: İthaki Yayınları.
- Mardin, Şerif, (2012 [1971]). “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma” (Der. M. Türköne ve T. Önder) *Türk Modernleşmesi, Makaleler 4*. İstanbul: İletişim Yayınları, 21-75.
- Marx, Karl ve Engels, Friedrich (2009). *Kapitalizm Öncesi Ekonomi Biçimleri*. Çev. Mihri Belli. Ankara: Sol Yayınları.
- Özön, Nijat (2010). *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Pekman, Yavuz (2010), Karagöz’den İnek Şaban’a: Halk Temaşasının Toplumsal ve Kültürel Dinamikleri (164-207) Derleyen: C. Pekman, *Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Polat, M. Said, (2004). *Selçuklu Göçerlerinin Dünyası, Karacuktan Aziz George Koluna* İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Şasa, Ayşe, (1967) “Ulusal Sinema, Uluslararası Sinema Akımları”. *YÖN Haftalık Fikir ve Sanat Gazetesi*, 25 Mart İstanbul: Güneş Matbaacılık.
- Siyavuşgil, Sabri Esat, (1941). *Karagöz, Psiko-sosyolojik Bir Deneme* İstanbul: Maarif Matbaası.
- Tahir, Kemal, (1992a). *Notlar/Batılılaşma* (Der. Cengiz Yazoğlu) İstanbul: Bağlam Yayınları
- Tahir, Kemal. (1992b). *Notlar/Çöküntü* (Der. Cengiz Yazoğlu) İstanbul: Bağlam Yayınları
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, (2012 [1946]) *Beş Şehir* İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tezcan, Gülcan. (Haziran, 2012). “Ezel Akay: Türkiye’de Herkes Kemalist”. *Film Arası Dergisi*. www.filmarasidergisi.com/kameraarkasi/77/Ezel-Akay-Türkiye’de-Herkes-Kemalist.php adresinden 10.10. 2013 tarihinde ulaşılmıştır.
- Toprak, Burhan, (2006). *Yunus Emre Divanı* İstanbul: Promat Basım Yayın San. ve Tic. Ltd. Şti. <http://www.eskisehir.gov.tr/sarici/ekitap/yunusemredivan.pdf> adresinden 10.03.2014 tarihinde ulaşılmıştır.
- Yılmaz, Yılmaz (2012). “Sinema ve Televizyonda Kemal Tahir” Türkiye’nin Ruhunu Arayan Aydın Kemal Tahir *Hece Aylık Edebiyat Dergisi* 181, Ankara: Hece Yayıncılık (420-431).
- Zileli, İrmak, (2010). Kemal Tahir ile Halit Refiğ. Yorulmayan İki Savaşçı (ed. Kurtuluş Kaya- lı) *Bir Kemal Tahir Kitabı Türkiye’nin Ruhunu Aramak*, İstanbul: İthaki Yayınları.



Grigory Kozintsev ile Leonid Trauberg'in epik Paris Komünü öyküsü *Yeni Babil* (*Novy Vavilon*, 1929)

SİNEMADA FELSEFE VE FİLM-FELSEFESİ ÜZERİNE

Lale Kabadayı*

GİRİŞ

Elena filminin uzun açılışında, lüks bir apartmanın balkonuna eğilen çıplak ağacın dallarına konmuş bir karga görülür. Dalların yapraksızlığına rağmen önce farkına varmadığımız karga, ağır bir mezopanla netleşir, ardından bir karga daha gelip ağaca konar. Kamera, birazdan, yandaki balkondan içeriye girip boş yemek masasını ve evi görüntüleyecek, ayrı yatak odalarında kalan Elena ve kocasının öyküsünü bize aktaracaktır. Yönetmen Andrey Zvyagintzev’in 2011 tarihli *Elena* filmi, Moskova’da yüksek gelirli bir semtin herhangi bir apartmanında, herhangi bir balkondan içeriye bakıldığında görülebilecek, herhangi bir öyküyü anlatmaktadır.

Yönetmen, filmin açılış sahnesindeki mezopanla bizi kargaların yerine koymayı planlamış görünür, belki de bu kuşların uzun ömrüne atıfta bulunarak, mekânlar değişse de, tüm insanların yaşadığı bir “gerçek”e tanıklık ettiğimizi hatırlatmak niyetindedir. *Elena*’da, neden-sonuç ilişkisine dayalı olay gelişimi, filmin, başladığı gibi kendi içine kapanarak son bulmasıyla tamamlanır. Kamera, Elena’nın, artık, kendi oğlu ve onun ailesiyle oturduğu evin balkonunu görüntüler, mezopanla ağaç dalları netleşir, sağa pan ve öne kaydırma hareketiyle dallara yaklaşılr ve adeta kargalar gibi, biz dallara konarken, görüntü kararır.

* Prof. Dr. Lale Kabadayı, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi.

İzleme eylemini bilişsel hazla birleştiren her kişinin *Elena* ile ilgili farkına varacağı şey, “filmin var olduğu” filmsel zamanın, içine, insan üzerine düşünmeyi hapsettiğidir. Film, hayatın anlamı –ya da anlamsızlığı–, mülkiyet kavramı, zenginlik-fakirlik üzerinden resmedilmiş sosyal sınıf farklılıkları, vicdan düşüncesi, kadın ya da erkek olmak, evli ya da bekâr olmak, bu dünyaya çocuk getirmeyi istemek ya da istememek gibi birçok konuya dokunur. Ancak film, bunlar hakkında keskin yargılarda bulunmakta ya da seyirciyi yönlendirmeye çalışmakta değildir. Aynı zamanda, bu kavramların tartışılabileceği bir ortam hazırlamakla sınırlı görülebileceğini söylemek de doğru olmaz. Filmin yaptığı, aslında, bizzat “kendisinin bir düşünceye dönüşerek”, insan üzerine, kendi felsefesini yaratmasıdır. Bu “felsefi oluş”, zaman-mekân ikiliğini önemseyen, teknik tercihlerle biçimlenen, zihinsel bir düşünme ve algı/yorum yolculuğunun hepimiz için kapısının aralandığı, herkesin hayatından bir ana karşılık gelen sorgulama sürecini işaret etmektedir.

Elena’yı sinemasal açıdan yorumlama biçimlerinin çeşitliliği, bizi film-felsefe ilgisinin kurulması noktasında önemli bir yere taşır. Bir filmin felsefe ile ilişkisini kurarken, felsefi yaklaşımlarla içeriğe dair kavramları yorumlamak mümkündür. Aynı zamanda, filmin kendisini felsefe olarak ele almak, onu kendi içinde bir düşünme pratiği olarak irdelemek de olanaklıdır. İster konusuna ve karakterlerine odaklanalım, ister, imajları¹ ve bunların biraraya geliş biçimleriyle örerak filmi bir film-düşünce olarak ele alalım, her iki yaklaşım da, bizi, insan, sanat, felsefe ve sinema ilişkisinin nasıl olduğuna dair arayışın izlerini takip etmeye yöneltecektir.

Uzun süre devam eden sanat kabul edilip edilmeme tartışmalarına rağmen, bugün, kısaca, hareketli resimlerin sanatı¹ olarak tanımlanan sinema, teknoloji ile başladığı tarihine, sanatın birçok konusunu ekleyerek ilerlemiş ve ideoloji, sosyoloji, felsefe gibi alanlarla etkili bir birliktelik sergilemiştir. Sinemanın felsefe ile ilişkilendirilmesi, içerik ve biçimsel sorular sorarak, felsefenin temel soru(n)larından estetik üzerine eğilmekle ve esas olarak insan ve onunla ilişkili olgular üzerine düşünce geliştirmekle başlamıştır.

¹ İmaj; imge. Çalışmada, İngilizce *image* kavramının karşılığı olarak, *imaj* kelimesinin kullanılması tercih edilmiştir. Ancak Türkçe çevirilerin birçoğunda *imge* kelimesinin kullanıldığı gözönünde tutularak, yapılan birebir alıntılarda ve *imaj* kelimesinin aynı cümle içinde tekrarlanması amacıyla her iki kelime de yazıya dâhil edilecektir.

¹ *Hareketli Resim Sanatı*, N. Vachel Lindsay tarafından yazılan film kuramı kitabının adıdır. Aslında şair olan Lindsay, kitabında, tiyatro ile sinema arasındaki farklılıklara yer verir ve görüş noktası, aksiyonun kaydı gibi özellikler çerçevesinde sinemanın estetik ve sanat bağıını kurar. Bkz. *The Art of the Moving Picture*, NewYork, MacMillan Company, 1916.

İçerik hakkında düşünme, Lumière Kardeşler'in görüntülediği filmle-
rin ana öğelerinin insanı merkezine almasında farkedileceği gibi, seyirci
ile kurulması beklenen bağın bilinçdışı yaratımını içerir. Ayrıca, insan ya-
şamının en basit hallerinden, düşünce dünyasının derinlerine kadar ilerle-
yiş, insanı takip etme/inceleme/ondan hareket ederek genele dair anlamlar
üretme isteğini kapsamıştır. O halde, söz konusu meşhur trenin gara giri-
şinde trenden inen, sadece bir figür olarak insan değildir. Yıllar boyunca
sinema ve seyirci üzerine düşüncelerini aktaran yazarların belirttiği gibi,
özdeşleşme yoluyla kendimizi eşleştirdiğimiz "öteki-yarı"ımızın perdede
belirmesi, hareketleriyle bizi takibe yönlendirmesi, ardından kendimizi
"düş" benzeri dışarıdan seyrederek gibi, üzerimizde yaratılacak düşünce ve
hareket etkisiyle özne konumuna yerleşmiş hissetme talebi, insanı sine-
manın merkezinde tutar.

Sinema, temeline canlıyı, ama öncelikle de insanı yerleştiriyorsa, di-
ğer sanat dallarından daha fazla özdeşleşmeyi talep ediyor demektir. Bazı
belgesel filmlerde yer alan, insana yaklaştıkça –sempati düzeyinde– kuru-
lan bağın arttığı hayvanlara uygulandığı gibi, insan doğayı anlamak için
kendinden, yaşamından, hareketlerinden, ruh durumundan yola çıkmıştır.
Bu durumda sinema ile insanın kurduğu bağ, davranış biliminden psika-
nalize, fiziksel rahatsızlıklardan insan, varoluş ve diğer kavramlar üzerine
düşünen felsefeye kadar birçok alanı gündemine taşır.

Bu durumda, vurgulamak gerekirse, sinema ve felsefe ilişkisini kurar-
ken, karşımıza iki yön çıkmaktadır. Sinemada, insan-dünya-varoluş-ya-
şam-erdem-gerçek-zaman-güzellik gibi bağları kuran, felsefi soru(n)ların
ele alınması ile oluşturulan içeriğe yönelik bağ ve sinemanın bir sanat ol-
masının yanında felsefe olarak ele alınıp çözümlenmesini öneren bakış
açısı. İkinci yaklaşım, sinemayı felsefi kavramlarla birlikte düşünmenin
yerine, onu bizzat felsefenin kendisi olarak konumlandırmaktadır.

Sinema sanatının teknik ve içeriğe yönelik yapılanmasını temellendi-
ren film kuramı, felsefeye dair teorik altyapıdan fazlasıyla yararlanmıştır.
Felicity Colman, klasik filozofların çalışmaları içinde olan konuların, si-
nema sanatında, film-felsefesine yönelik pratikleri sağlayacak şekilde,
popüler ve ticari başka bir araçta dönüşebileceğinden çok daha ileri taşın-
dığına dikkati çeker. Bu konuda örnekler veren yazar, Platon'un *Mağara*
Alegorisi'nin, film felsefecilerinin elinde Hollywood için yeniden geliştiri-
ldiğine vurgu yapar veya Aristoteles'in şiire yaklaşımının film biçimi
üzerine giriş için kullanıldığını hatırlatır ve Descartes'ın "aldatıcı kötü
niyetli varlık"ının kurmaca film evrenini eleştirirken kullanıldığını belirtir
(Colman, 2009: 253).

Sinema kuramcılarının felsefi benzetmeler ile araç ilişkisini kurması, *Akademi*'nin kurucusu Platon'un, değinilen, *Mağara Alegorisi*'nden sıkça yararlanmıştır. Platon'a göre duyularla algılanan "görünen dünya" nesnelerden oluştuğu için değişmeye, dönüşmeye, bozulmaya açıktır. Öyleyse görünen dünya, "gerçeğin bilgisi"ne ulaşılmasına izin vermez. Nesneler, sadece gerçeğin bir yönüne karşılık gelecek bilgiyi içerebilir. Platon, benzetmesinde, mağarada zincirlenmiş, hareket edemeyen insanlar tasarlamıştır. Ellerinden ve boyunlarından zincirli bu tutsakların arkasında yüksek bir yerde ateş yanar. Tutsaklar, ateşle aralarındaki duvarın üzerinde oynatılan kuklaların gölgesini karşıdaki duvarda görür. Tutsaklar, bu gölgeleri, başka hiçbir şey göremedikleri için, gerçek sanır. Böylece görünenin bilgisi ile gerçeğin bilgisi birbirine karışır ve tutsaklar için gerçek, sadece duvara yansıyanlar olur (Platon, 2010: 231).

Alegori, André Bazin, Jean-Louis Baudry ve Luce Irigaray gibi 20. yüzyıl kuramcıları tarafından sinema alanına uyarlanmıştır. Onlara göre, sinematik araçlarla mağara arasında benzerlik kurmak mümkündür. Sinema, tıpkı mağaradaki tutsakların duvardaki yansımaları gerçek sanması gibi, tutsak-izleyicinin arkasından yayılan yapay ışığın yarattığı ilüzyon ile seyirciyi etkisi altına alır ve onun perdede gördüğünü gerçek olarak algılamasına yol açar (Akt. Stam, 2000: 10).

Duvara yansıyan yapay ışık açıklaması, ilk dönem feminist film eleştirisinde de, Fransız felsefeci Jacques Lacan'ın *Ayna Evresi*'ni temeline alarak, Laura Mulvey, Annette Kuhn, E. Ann Kaplan gibi isimlerce, "sinematik ayna-perde" ifadesiyle kullanılmıştır. Sinematik ayna-perde, imgeleri yansıtır fakat bu gerçek değildir. Yansıtma izleyicinin zihninde gerçeğe dönüşürken, aslında sinema salonu *mağaraya* benzer (Baudry, 1999: 353). Sinema perdesinden yansıyan sembolik gerçeklik, ben'e dönüşmektedir. Ancak, doğrudan 'bedensel ben'e dönüşmez, dünyayı anlamlandırmaya aracı olarak karakterlerle özdeşleşmeye ve perdede aktarılan kimliğin "özne" adlandırmasına karşılık gelir. Baudry, sinemada özne olmanın kurallarının kamera tarafından yapılandırıldığını vurgular. Böylelikle kamera ve sinema, kişiyi birincil konumuna taşımayı önererek, perdede, *gerçek* ve ulaşılması hedeflenecek bir dünya yaratıp ideolojik bir aygıt dönüşmektedir.

Mağara Alegorisi'ni tamamlayıcı bir yaklaşım olarak *Bölünmüş Çizgi Analojisi*,² bütün varlık alanını dikey bir çizgi olarak gösterir (Bkz. Cevizci, 2009: 89-93). *Analoji*, "en son gelen en iyi"dir ve daha sonra pozisi-

² Analoji; andırım, benzetim, benzetme. "Andırım, benzerliklerden yararlanarak, yeni bilgiler elde etme yöntemidir" (Hançerlioğlu, 2010: 13).

tivizmin de dile getireceği “en yüksekte olan en değerlidir” düşüncesini temellendirir. Platon, hayali çizgiyi ortadan ikiye böler ve çizginin üst kısmının, mağaradan çıkacak kişinin aklı yoluyla anlayabileceği idealar dünyasını, alt kısmın ise mağaranın içini yani duyu yolu ile algılanabilir dünyayı temsil ettiğini savunur. Ardından bu ikiye bölünmüş çizgiyi birer kez daha böler ve dört bölümlü bir yapıya ulaşır. En üst bölümde, genel idealar, yani bu dünyanın asılları, ilk örnekler vardır. Orta kesimde matematiğin konu aldığı ideal varlık veya kendilikler yer alır. Bir altta, duysal dünyaya geçilir ve ideaların ancak gölgelerinin bulunabildiği bir varlık alanından bahsedilebilir. En alt kesitte ise duyu yoluyla algılanan bireysel varlıkların, örneğin güneşli bir ortamda oluşan görüntü ya da yansımaları temsil edilmektedir. Bu durumda en alt iki kesit, ideaların ancak asıllarına benzemeye çalışan kopyalarının bulunduğu alanlara karşılık gelmektedir.

Sanatın *mimesis* yani taklit olarak adlandırılmasında, Platoncu olumsuz bakış burada kendini gösterir. Platon, sanatçıların “yaratım”larının, aslında ideal gerçekliğin kötü bir taklidi olduğunu savunmuştur. Sanatsal yaratım, bir taklittir, bu nedenle üretimden üretime değişir, ideal olana ise asla ulaşamaz. Taklit, onu üretene, üretildiği döneme ve onu algılayana göre değişikliğe uğrar. O halde, taklidi üreten sanat, sadece bir *gölgeden* ibarettir.

Roland Barthes, *Çağdaş Söylenler*’de *Garbo’nun Yüzü*’nü, sinemasal yansımanın bir aracı olarak ele alırken, Greta Garbo’nun bir tür “Platoncu yaratık düşü”nü seyirciye sunduğunu savunur (1998: 64-65). Barthes’a göre Garbo, herhangi bir taklitten öte, tanrısallaştırılmış bir aşk beslenen yüze dönüşmüştür. Bu yüz, cinsellikten sıyrılmıştır, Garbo’nun rolleri değişse de kılık değiştirmez, her zaman “kendi yalnız yüzü”nü taşır. Barthes seyircinin oyuncuya duyduğu ilgiyi, Garbo’nun güzelliğinden çok, “Büyük bir aydınlık içinde tamamlanıp gökten inmiş bedensel bir kişilik olarak” algılanmasına bağlar. Barthes’a göre, Garbo’nun yüzü “Düşün”dür. Ancak Garbo’nun tekliği, geçiş dönemi içinde olmaya mahkûmdur, çünkü eşsizdir ve benzeri olamaz. Nitekim yerini dolduracak birisi gelmemiştir. Roland Barthes’ın Platoncu anlamda, Greta Garbo mitini açıklayan bu yorumu, oyuncunun *İdealar Dünyası*’na ait, değişmez bir ilk örnek gibi algılanmasıyla kurulmuş benzetmeden yararlanır.

Platon’un mağarasındaki gölgeler ile perdeye yansıyan görüntü arasındaki bağ konusu, ilerleyen yıllarda, sinema izleyicisinin filmi seyretme tercihinde bulunması yani gönüllü olarak filmi izlemesi gibi nedenler doğrultusunda tartışılır hale gelmiştir. Ancak Platon’un benzetmelerinden yola çıkan ve insanların gördüklerine inanma ve ideolojilerin savunucusu

olma rızasını gösterme eğilimi, bugün hâlâ, özellikle anaakım sinema için düşünülmeye devam etmektedir.

Felsefenin sinema ile ilişkisinin kurulmasında “gerçek” tartışmalarının ele alındığı ilk dönemler, iki açıyı, yani; araç olarak sinemanın teknik özellikleri ile sanatsal olarak sinemanın özelliklerini birarada düşünmeyi gerektirmiştir. Sinema sanatının başından beri gündemde tutulan “sinema ve gerçek” ilişkisine dikkat çeken ve Klasik Film Kuramı dönemi içinde yer alan André Bazin, sinemanın fotoğrafik temele dayanması nedeniyle gerçekçi bir araç olarak ele alınması gerektiğini, aynı zamanda fotoğraf temelinin, sinemayı eski sanat biçimlerinden ayrı değerlendirmek zorunda bıraktığını savunmuştur. Bazin, bu anlayış dâhilinde, görüntülerin, “(...) gerçeğin benzerliği olarak ideal bir dünya yaratımı amacını gütmekte” (1995: 17) olduğunu belirtmiştir. Gerçek üzerine düşünme ve ideal olana ulaşma, şüphesiz felsefe tarihinde sıkça düşünülen konulardan biridir. Bazin, yönetmenleri, anlayışları doğrultusunda ikiye ayırarak, “imgelelere inanan yönetmenler” ve “gerçeğe inanan yönetmenler” farklılaştırmasına yönelir. Bazin, *Tüm Sinema Miti* yazısında, uygarlık tarihinin yüzyıllardır gerçekliğin arayışı içinde oluşunun, bunun elde edilmesi, kaydedilmesi ve istendiğinde yeniden kullanılabilmesi düşüncesi doğrultusunda sinemayı yarattığını vurgular. Buradaki gerçek, bir süre sonra, başka çalışmalar kapsamında, “yaratılan sinemasal gerçeklik”i işaret etmeye başlayacaktır.

Sinemayı gerçek yaşama benzetme çabalarını yorumlayan Daniel Frampton, gerçek ve sinema bağı üzerine fazlasıyla eğilmenin, yani filmi devamlı olarak gerçek ile kıyaslayarak yapılacak okuma tarzının, sinema incelemelerinin önünü tıkadığını savunur (2013: 18). Frampton’a göre, sinema, bize, istediği her yere düşüncenin sürüklenebileceği, sonsuz canlandırma potansiyeline sahip bir “film-dünya” sunmaktadır. O halde, filmin gerçekliği; ona bakanın, onu duyanın (kısa zaman sonra fiziksel olarak hissedecek ve kokusunu alacak olanın), ne olmadığından yola çıkarak tanımladığını sandığı nesnel gerçekliğe dair düşüncesini karşılamak zorunda değildir. Bu durumda, gerçek ile bağın sorgusu önemini kaybetmiştir. Eğer öyleyse, sinemanın kendisinin bir felsefe olması fikrine doğru ilerlenebilir. Ve sinemanın kendi felsefi tartışması içinde gerçek, böylelikle, varlık, oluş, insan gibi kavramları ele alma açısından yeniden yorumlanabilir.

Felsefe ile ilişkisini kurma noktasında, sinemanın teknik özellikleri ve sanatsal yönünün birarada dikkate alınması, “kayıt kapasitesi” ve “temsil kapasitesi” adıyla sınıflandırmaya gidilmesini sağlamıştır (Bkz. Gaut, 2010: 42 ve 307). Kayıt kapasitesi; kameranın görüş noktasını farklı düz-

lemlere yerleştirmek, değişik kamera hareketlerini denemek, farklı lensleri kullanmak, kurguda çeşitli denemeler yapmak gibi teknik tercihleri dile getirirken, bu teknik “temsil etme”yi biçimlendirmektedir. Öyleyse kameranın çevrildiği “şey”, teknik biçim ile temsil edilmekte, örneğin olumlanmakta veya olumsuzlanmakta ya da özne veya nesne konumuna yerleştirilmektedir. Kültürel olanın seyirciyi alıstırdığı görsel anlamlandırma teknikle yinelenmekte ya da yenilenerek, farklı anlamlara olanak tanımaktadır. Böylece değişik görüntüleme tercihleri ile kelimelere zorunlu kalınmadan izleyicinin anlam yaratmasına hizmet edilir. Sinemada temsil olgusu, film-felsefesi düşüncesi doğrultusunda daha sonra Gilles Deleuze tarafından reddedilecektir.

Film-felsefesi anlayışı dikkate alındığında, üzerinde önemle durulması gerekir ki, bu anlayış, kuramdan bağımsız bir yaklaşımı öngörmez. Tersine, sinemanın ve tek tek filmlerin kendi düşünce evrenini yarattığı fikri, kendi teorisini oluşturmak zorunluluğundadır. Bu alan, filmler üzerine diğer çözümleme yöntemleri konusunda ısrarcı olanlar için, anlaşılması zor, mücadelesi güç ve bu doğrultuda da çoğunlukla görmezden gelinen bir konumda olmuştur. Oysa filmin felsefesi, yeni ve dönüştürülmüş bir anlayışı gerekli kılmaktadır. Filmin felsefe olarak ele alınması, sinema sanatının çok yönlülüğünün bir kutlamasına dönüşmelidir.

Filmin felsefesi üzerine düşünmek, en basit anlamıyla, anlatı ve karakterlerin durumu ve özellikleri yanında, araç olarak filmin hareketli imajını ve sesini de gözönünde tutarak değerlendirme yapmayı gerekli kılar. Daniel Frampton, filmin; kurgu, bakış noktası, kamera hareketi, ses, kadrajlama gibi tekniklerle birlikte içeriğin de anlatılan öykü ile belli bir ilişkiyi “düşündüğü”ne dikkat çeker. Bu durumda, sinema felsefeden yararlanan bir sanat değil, felsefi düşünüşe sahip bir sanat olarak ele alınmalıdır (Frampton, 2013: 25). O halde film bir şey hakkında düşünme aracı değildir, bizzat filmin kendisi, “düşünme kapasitesine sahip” bir şeydir. İşte, film üzerine düşünme değil de, imajlar aracılığıyla filmin kendi başına bir düşünme biçimi olması fikri, bizleri kalıplarımızı kırıp sinemaya yönelik yeni bir anlama biçimine davet eder. Felsefeye dair sorunlar, felsefe alanından sinema merkezli alana taşınır ve sorular bu kez, “film-zihin”, “film-düşünme” üzerinden sorgulanır. Bu düzlemde filmin “evreni”, bir bütün olarak işleyerek, kendi sorularını yaratacaktır. Kendi sorularını yaratan film, yanıtların, bu algının bilinci içinde aranmasını gerekli kılar.

Bu çalışmada, sinema-felsefe ilişkisinin kurulmasında, hem felsefi soru(n)ların film içeriklerinde nasıl yer aldığına değinilmesi, hem de film-felsefesi konusu, farklı yazarların yaklaşımları çerçevesinde, örneklerle incelenecektir. Felsefi konular ve sinemanın felsefesi ile özellikle De-

leuz'cü anlamıyla hareket-zaman-imaj ilişkisinin kurularak aktarılması, ilgi duyan okuyucu için ipuçları oluşturma amacındadır.

SİNEMA-KURAM-FELSEFE İLİŞKİSİ

Sinemanın felsefe ile ilişkisinin kurulmasının temeli ilk kayıt ve gösterim zamanını işaret etmekle birlikte, ilişki, öykülü filmlerin başlamasıyla, tıpkı sinema-sosyoloji, sinema-psikanaliz, sinema-seyirci ilgilerinin oluşturulmasına benzer şekilde gelişmiştir. Film kuramının altyapısına da hizmet eden bu örüntüler, özellikle estetik kavramının tartışılmasıyla ilerler. Platon'dan bu yana felsefi düşünce içinde ele alınmış olmakla birlikte, estetik kavramı, 19. yüzyılın ikinci yarısında Alexander Baumgarten tarafından kullanılıp “duyulur algılar öğretisi” ya da “duyu algısı” olarak tanımlanmıştır (Bkz. Akarsu, 1998: 72 ve Williams, 2012: 39). Farklı tanımlara rağmen, estetik ve *güzel* arasında kurulan bağ, zaman içinde görsel sanatların irdelenmesi açısından önemli bir anlayışa dönüşmüştür. Raymond Williams, estetik kavramının, görsellik ve görüntü özelinde, toplumsal ve kültürel yorumlardan ayrı olarak ele alındığına dikkat çeker. Artık, modern ve sonra da postmodern bilinç içinde farklı anlayışlara bölünmüş sanat ve toplum görüşü, öznel duyu etkinliği estetiğin, basitçe ve kendisi tarafından yönlendirilen bir tanımına izin vermemektedir. Gelişimi, Latince *artem-beceri* köküne dayanan sanat kelimesi, en çok da bir önceki ve bu yüzyıl için, özelleşmiştir. Sanat, ancak bilimle, endüstriyle, teknolojiyle, mekanik yeniden üretimle ve yaratıcılık kavramının değişikliğe uğradığı “yaratım” kabul edilen ya da edilmeyen üretimle ve meta kavramı üzerine gelişen sorularla birlikte ele alınmaktadır.

Bu, tanımlanma sınırını değişken kılan estetik anlayışı, bir örnekle somutlaştırmak mümkündür. İlk filmi *A Ay*'da yönetmen Reha Erdem, kültürel anlamlandırmayı bozguna uğratan bir film biçimi kullanır. Henüz filmin başlarında, büyük halası, genç kız Yekta'ya annesinin öyküsünü anlatır. Bu yeniden şekillendirilen geçmiş, belli ki, daha önce de anlatılmıştır. Ancak “söz”lerden hissedilen, öyküde bazı olayların gözardı edilmesinden kaynaklanan, yolunda olmayan birşeylerin bulunduğuudur. Örneğin, annesi, Yekta'nın babası öldükten sonra hamile kalmıştır. Ama biyolojik baba tartışması, neredeyse hiç yapılmaz. Yekta'nın annesi bir gün, beyazlar giyerek yeşil bir kayığa binip gitmiştir. Öyküyü anlatırken merdivenlerden inerek uzaklaşan halanın sesi duyulmaz olduğunda, Yekta onun arkasından seslenir ve “Haberiniz yok ki!” diye bağırır. Sonra aynı görüntü bir kez daha ve bir kez daha tekrarlanır. Kurguda arka arkaya eklenen bu çekimin ardından perdede Yekta'nın sözleri yazı ile belirmeye

başlar: “Hep bu evi anlattı halam bana” (ardından evin dıştan alt aç çekimi), “Ne çok anlatır” (ardından dalgalı denizin yakın çekimi), “Anlatacak ne bulur?” (ardından, arka fonda devam eden Vivaldi eşliğinde, kayık ve çevresindeki martıların çekimi), “Neye anlatıyorsun hala?”, “Ben her şeyi gördüm bile” (ardından biraz önce merdivenlerden yukarı koşarak kaçan Yekta’nın yakın yüz çekimi). Yüz çekim devam ederken müzik sonlanır, çekim kısa bir süre daha devam eder. Sonrasında, ev dışında başlayan, yeni sahneye geçilir.

Filmin siyah-beyaz çekilme tercihi, parçalanmış ışık ve gölgelerin kullanımı, yakın/yüz planların sıkça verilmesi, yaratılan atmosferin, içinden çıkışsız olmasını desteklemek amacındadır. Ses kullanımı da filmde büyük önem taşır. Büyük halanın ev ve kendi babasıyla ilgili hatıraları anlatması gibi –ki bir süre sonra bedenlen anlatmaya devam etse de sesi duyulmaz olacaktır–, küçük hala Neyir, bir ara üst ses görevini üstlenir. Anlaşılan odur ki, filmdeki karakterlerin hepsi kendi bakış açılarıyla kendilerinin ve birbirlerinin tarihini yazmaktadır. Olmayan bir martıyı görüntülemeye çalışmak, takılı kalan bir saatin sürekli çalmasıyla zamanın değişmezliğinin verilmesi, evin sapkın ve bir anlamda lânetlenmiş geçmişinden kurtulamamak ya da asla gerçekleşmeyecek olsa da, annenin kayıkla evin önündeki koydan geçtiğini gördüğünü iddia etmekle de, karakterlerin içinde bulunduğu çıkışsızlık anlatıda defalarca tekrarlanır. Filmdeki içerik ve teknik bağını kuran biçimler, düşünce ile onu görsel olana dökme çabası arasındaki ilişkinin ifadeleridir. Filmde yer alan; “Her gördüğünü gösterebiliyor musun?” sorusu, bu anlamda yönetmenin, gerçek olana yönelik, filmsel evrende üretme çabasında olduğu düşüncelerin somutlaştırılması isteğinin dışavurumuna dönüşür. Filmde görmek, tanımlanmakla ve tanımlananı gerçek kılmakla eşdeğer tutulmuştur. Bu anlayış, gerçek bir göz tanıklığına değil, zihnin bir görüşü gerçek kabul etmesine dayanır. Filmin yapım yılı düşünüldüğünde ilk bakışta seyirciye karışık gelebilecek bu estetik anlayış ve içerik, rüya-hayal-gerçek ilişkisini kurmak için tercih edilmiş biçimsel özelliklerle şekillenmiştir. Görsel olarak Türk sineması içinde yeni bir anlam kurma biçimini öneren film, izleyiciden, bütün olarak kendi düşünme anlayışını kabullenmesini talep eder.

Estetik kavramının algılanması ve yorumlanmasındaki farklılaşma, beceriyi gerçekleştirmenin sınırlarını da esnetmiştir. Fransız felsefeci Jacques Rancière, Robert Bresson’un (*Rastgele Balthazar-Au Hasard Balthazar*, 1966) filmini örneklediği yazısında; “Bu görüntüler “başka hiçbir şeye” göndermede bulunmaz” der ve ardından görüntülerin “geçişsiz oldukları”na değil, başka bir şeye dönüştüklerine dikkat çeker. Ona göre, filmin görüntüleri teknik bir nitelik olarak dışavurulmaktan çok

daha fazla, bir “işlem”e dönüşmüştür. Söz konusu olan; “Bir bütün ile parçaları arasındaki, bir görünürlük (visibilité) ile onunla işbirliği içindeki bir imleme ve duyumsama gücü arasındaki, bekleyişler ile o bekleyişleri dolduracak şeyler arasındaki ilişkiler”dir (Rancière, 2008: 6). Rancière için görüntüler, görülür olan ile anlamını, söz ile onun yarattığı etkiyi birbirine bağlayan ya da bu bağı koparan, beklentiler üretip o beklentileri boşa çıkaran işlemlerdir. Süreklilik kavramı yıkılmıştır. İzleyicinin takip edeceği ipuçları yerle bir edilmiştir. Ve artık, “Görüntü, asla basit bir gerçeklik değildir”, görüntü; imge sözcüğünün farklı anlamlarını devreye sokmaktadır:

Bununla iki şey söylemek istiyorum. Birincisi, sanatsal görüntü/imgeler, kendi halleriyle, birer benzemezliktir. İkincisi, görüntü/imge görülebilir olanın tekelinde değildir. Öyle bir görülebilir vardır ki görüntü/imge oluşturmaz; öyle görüntüler/imgeler vardır ki tümüyle sözcüklerden oluşmuştur. Ama en güncel görüntü rejimi söylenebilir ile görülebilirli ilişkiye sokan rejimdir ki, bu ilişki söylenebilir ile görülebilirin hem benzerliği hem de benzemezliği üzerinde oynar. Bu ilişki iki terimin maddi olarak burada bulunmasını hiçbir biçimde şart koşmaz. Görülebilir olan, anlamlı deyişlerde kullanılabilir; söz ise kör edici olabilen bir görülebilirlik gücü uygulayabilir (Rancière, 2008: 10).

Benzer bir yaklaşımı *A Ay* filmi için düşünmek olanaklıdır. Filmde, en başından film-evren içinde yer alan biçim, genele hizmet etmeyecek şekilde düzenlenmiştir. Yazı ile bölünen anlatı biçimi sürdürülmeyecek, ses ile sessizlik görsel olanla eş zamanlı ilerlemeyecek, dil birdenbire karıştırılacak, Türkçe aniden bırakılıp İngilizce ya da İtalyanca konuşulmaya başlanacak, yönetmenin ilerleyen filmlerinde konuşma dili ile ilgili vurgusunu önceler şekilde –örneğin *Kosmos*’ta insan dilinin anlamsızlığı üzerine yapılan güzelleme, ardından konuşma dilinin tamamen terkedilmesi gibi–, rahat takip edilecek bir anlamlandırma evreni filmin geneline yayılmayacaktır. O halde filmde hiçbir görüntü ve ses, çizgisel olarak ilerleyerek anlam yaratmamakta ve bilinen başka bir şeye göndermede bulunmak amacını taşımamaktadır. Görüntü/imgeler, kendi başlarına parçaların önem kazandığı, biraraya geldiklerinde de kendi içlerinde anlamını yaratan bir şeye dönüşmektedir.

Benzer bir ifade biçimini *Persona*’da görmek mümkündür. Ingmar Bergman’ın *Persona* (1966) filminde, sessizliği tercih eden oyuncu Elisabeth’in karşısında ona bakmakla yükümlü hemşire Alma vardır. Alma, monolog sekansında Elisabeth’in, hamileliğiyle ilgili hissettikleriyle yüzleşmesini sağlar. Burada herhangi bir geridönüş ile anlatma ya da tiyatral

canlandırma yoktur. Sadece Alma konuşur, -di’li geçmiş zamanla yaşananları anlatır (Monolog, bu yazıya, farklı zaman kipleri ile özetlenerek aktarılmıştır):

Birgün bir kişi, Elisabeth’e, “çok iyi bir tiyatro oyuncusu ve kadın olarak herşeye sahip olduğunu ama anneliğinin eksik kaldığını” söyler. Başlangıçta buna gülen Elisabeth, daha sonra konu üzerine düşünmeye başlar ve ardından kocasının kendisini hamile bırakmasına izin verir. Ancak hamileliği kesinleşince korkmaya başlar, alıştığı hayatın değişmesinden, çok sevdiği tiyatrodan kopmaktan, acı çekmekten, vücudunun bozulmasından ve ölmekten korkmaktadır. Hamileliği boyunca “Anne olmayı bekleyen kadın rolünü oynar”. Çocuğu düşürmeye çalışsa da başaramaz. Sonunda, günlerce acı çektikten sonra, onu doğurur. Ama doğduğu anda bile aklından ilk geçen çocuğun hemen ölüvermesidir. Çocuk yaşar. Her gün çığlıklar içinde ağlayarak, Elisabeth’i kendinden daha da nefret ettirir. Sonunda Elisabeth, iyileşip sahneye döndüğünde çocuktan kurtulacağı düşüncesine sığınır ama tersine, çocuk aşkla anneye bağlanmıştır. Çocuk, yumuşacık halleriyle annenin peşini bırakmadıkça, Elisabeth onu tokatlamak ister.

Alma’nın monoloğu boyunca, karşısına oturduğu Elisabeth’in yüzü, Alma’nın amorsundan gösterilir. Alma anlattıkça yüz ifadesiyle ona itiraz eden, aslında söylediklerini duymak istemediğini bedenlen belirten Elisabeth, başını kendi sağına doğru çevirerek, bakışını Alma’dan kaçırır. Sonra tekrar, acı çekerek ona bakar. Bir süre sonra Elisabeth’in omuz çekiminde tek başına görüntülenmesine geçilir. Ardından daha yakın bir çekimle Elisabeth’in yüzü verilir, bu çekimle Alma’nın monoloğu artık içsel monoloğa dönüşmüştür. Bir sonraki çekim Elisabeth’in yüzüne daha da yaklaşır. Çekim ölçeği, yüzü, perdeyi neredeyse kaplayacak şekilde çerçeveledikçe, geçmişle yüzleşen Elisabeth’in yüzünün bir kısmı karanlıkta kalır. Elisabeth, bu süre boyunca doğrudan seyirciye bakar.

Ardından, zincirleme ile aynı sahnenin ilk çekimine geri dönülür. Alma yine aynı monoloğa başlar. Alma’nın aktarımında sözler değişmez, ancak görüntü değişir. İkinci süreç, Elisabeth’in amorsundan Alma’nın görüntülenmesiyle başlamaktadır. Birgün bir kişi, Elisabeth’e, “çok iyi bir tiyatro oyuncusu ve kadın olarak herşeye sahip olduğunu ama anneliğinin eksik kaldığını” söyler. Başlangıçta buna gülen Elisabeth, daha sonra konu üzerine düşünmeye başlar ve ardından kocasının kendisini hamile bırakmasına izin verir. Ancak hamileliği kesinleşince korkmaya başlar, alıştığı hayatın değişmesinden, çok sevdiği tiyatrodan kopmaktan, acı çekmekten, vücudunun bozulmasından ve ölmekten korkmaktadır. Alma anlattıkça Elisabeth sessiz tepkiler verir ve yüzünü, kameranın profilden

onu göreceği şekilde sağa çevirir. Ardından zincirleme ile Alma'nın omuz çekimine geçilir ve Alma, Elisabeth'e doğru, perdedışına bakan yüz çekimde geçmişini anlatmaya devam eder. Sonra Alma'nın tam olarak kameraya baktığı yakın çekime, ardından yüzün perdeyi daha çok doldurduğu daha yakın bir çekime geçilir. Bu kez çerçeveyi giderek dolduran Alma'nın yüzüdür. Elisabeth, hamileliği boyunca "Anne olmayı bekleyen kadın rolünü oynar". Çocuğu düşürmeye çalışsa da başaramaz. Sonunda, günlerce acı çektikten sonra, onu doğurur. Ama doğduğu anda bile aklından ilk geçen çocuğun hemen ölüvermesidir. Çocuk yaşar. Hergün çılgınlıklar içinde ağlayarak, Elisabeth'i kendinden daha da nefret ettirir. Sonunda Elisabeth, iyileşip sahneye döndüğünde çocuktan kurtulacağı düşüncesine sığırır ama tersine, çocuk aşkla anneye bağlanmıştır. Çocuk, yumuşacık halleriyle annenin peşini bırakmadıkça, Elisabeth onu tokatlamak ister. Monolog devam ederken Alma'nın yüzünün yarısı Elisabeth'e dönüşür. Alma, monoloğunu tamamlar. Biraz önce acı içinde gördüğümüz Elisabeth gibi acı çeken Alma, soğuk ve katı bulduğu Elisabeth'e benzemediğini perdeye doğru haykırır. Yüzünün yarısı tam olarak Elisabeth'in yüzüne döndüğünde sahne sona erer.

Arka arkaya kurgulanan bu iki sahne, görülebilir olanı söze ve sese çevirip sinemanın görselliği ile ilgili yeniden düşünmemize aracı olur. Görüntü/ingeler sözcüklerle zihnimize canlanır. Biz, ilk sahnede Alma'nın üst sesiyle Elisabeth'e bakarken, hamileliği ile ilgili yaşadığı tüm süreci aslında Elisabeth'in yüzünden seyrederek. Perdeyi kaplayan yüz, değişip Alma görüntülediğinde ise, anlatılan öyküye dair inancımız sarsılır, bizi yönlendiren ses görölmeye başlayınca, başkasının öyküsünü dinlerken kendimizi güvende hissettiğimiz konumdan ve suçlayacağımız birini gözetleme keyfinden mahrum bırakılırız. Bu kez, anlatıcı bize, soğuk ve acımasız gelir.

Alma'nın çekimleri, Elisabeth'e yönelik görsel takibe son verir, artık, Elisabeth'i seyirciye yargılatan bir üst ses yoktur. Aynı sözlerin ikinci kez ancak bu sefer Alma'nın görüntülenmesiyle verilmesi, olayların sözle vurgulanmasından öte bir anlam taşır. Seyirci olarak bizler, iki kadının yüzleşmesindeki acılığı, görselliği neredeyse elle tutulur hale gelen öyküleme yöntemiyle, farkındalığı yükselten ve zihinsel algımızın açılmasını sağlayan bu eşsiz sekansta derinden hissederiz. Bu sekans, sözle, *kör edici olabilen bir görülebilirlik gücünü* üzerimizde uygular.

Ses ve görüntünün algı yoluyla tamamlanarak yeni bir kavrama dönüşmesi düşüncesi, zihin ve algı arasındaki ilişkinin sinema-felsefe bağı çerçevesinde kurulması aşamasında ilk önemli yansımasını Hugo Münsterberg'in çalışmalarıyla verir. Psikolog ve felsefeci olan Münsterberg'in,

1900'lerin başında film üzerine başlayan yazıları, film-felsefe ilişkisinin kurulmaya tam olarak başladığı '70'li yıllara kadar dikkat çekmese de, bu yıllardan itibaren Stanley Cavell gibi yazarlar tarafından değerlendirilmiştir.

İlk Dönem Biçimci Kuram'ın temsilcilerinden olan Hugo Münsterberg, parça ile bütün arasındaki ilişkinin zihinde tamamlanması üzerine yoğunlaşan çalışmalarında, sinemanın zihne hitap ettiğini dile getirir. 1916 yılında *Fotoplay: Psikolojik Bir Çalışma* isimli eserini yayımlayan Münsterberg, öykülü filmlerin yapısını inceleyerek, sinemayı hem teknoloji hem de izleyicinin algısı üzerinden değerlendirmiştir. Münsterberg, *photoplay* terimini “filme kaydedilen oyun” kelimesinden hareketle sinemaya karşılık gelecek şekilde kullanır ve fotoplay'in tamamıyla zihinsel hareketler tarafından şekillendirilen dramatik olay örgülerini seyirciye gösterdiğini savunur (Münsterberg, 2005: 170). Film, olayları kendi uzamında gerçekleştirmektedir, ancak seyirci bu uzamı algılayamadığı için, filmi, plastik bir resim gibi tanımlar ve gerçek yaşamın üç boyutlu yapısında temsil edilmediğini hisseder.

Münsterberg, tiyatro ve sinema arasındaki farklılıklara da değinmiştir. Münsterberg, tiyatronun “gerçek” hareket, dekor, ses, renk gibi malzemeler üzerine kurulu olduğuna dikkat çeker ve zamansal ilerleyiş açısından, sahnede, gerçek görüntülerin birinin ardından doğrudan diğerinin geleceği bir sıralamayı takip edeceğimizi hatırlatır. Sinema ise “gerçeği dönüştürme sanatı”dır ve sinemada “gelecek ya da geçmiş zaman” kavranları arasında ileri-geri gidip gelme konusu aşılmıştır (Münsterberg, 2005: 38). Bu doğrultuda “şu an” ve “bir sonraki” arasında istenildiği kadar ileri ya da geri gitmek mümkündür. O halde sinema, bizim “imgeleme eylemimiz” gibi hareket eder. Seyircinin zihninde, geçmiş ve gelecek bugünle iç içe girmiş biçimde şekillenir. Düşüncelerimiz, dışsal değil, içsel psikolojik yasalarla belirlenir. Öyleyse sinema da, dışsal kurallara değil, hafıza ve hayal gücüne dayanan, zihnin kurallarına uyarak işlemektedir.

Tiyatro ya da sinemada zaman akışında olayların arka arkaya verilmesi, seyirci üzerinde kesintisizlik hissinin yaratılmasına yaramaktadır. Ancak sinemada seyirci, zaman-mekân ikiliğinde objektif gerçekliği görmese de, resmi, zihninde tamamlar. Münsterberg'e göre tiyatro ve film karşılaştırmasında zıtlık yaşanan en önemli noktalar; dikkat, hafıza, canlandırma, ilgi ve duygulanım alanlarıdır. Tiyatronun aksine, filmde, örneğin yakın çekim gibi teknikler kullanılabilir. Yakın çekim kullanıldığında çevredeki her şey dışarıda bırakılır ve seyirci –aslında teknik yönlendirmeyle– diğer şeyleri görmezden gelir. Ya da, yukarıda belirtildiği gibi, şimdi, geçmiş ve gelecek arasında zaman sıçramaları olabilir. Veya farklı

yerlerdeki birden çok olay, sinemada tek bir aksiyonda biraraya toplanabilir.

Münsterberg'e göre, "Fotoplay bize dış dünyadan gelen alışılmadık biçimleri uzayı, zamanı, nedenselliği ve olayları yargılayarak iç dünyada biçimlendirmeyi, dikkati, hafızayı, imgelemeyi ve heyecanı ile insanın öyküsünü anlatır. (...) (Bu olaylar) pratik dünyadan soyutlanarak, mükemmel bir şekilde resimsel bir görünüm birliği yaratmıştır" (Akt. Andrew, 1995: 35). Münsterberg'e göre, teknoloji olmadan film yapmak mümkün değildir ancak dikkat edilmelidir ki, toplumun bilgi, eğitim ve eğlence isteği olmadan da sinemanın önemi olmayacaktır. O halde seyirciyi yönlendirecek zihin-algı konusu üzerine düşünmek gerekir.

Hugo Münsterberg'in film-zihin analojisini irdeleyen Sinnerbrink ve Gaut, film kuramları tarihi boyunca sinema-felsefe ilişkisinin farklı ele alınışlarını tanımlar (Sinnerbrink, 2009: 20-30 ve Gaut, 2010: 3-6). Sinnerbrink, Münsterberg'in analojisinin Noël Carroll tarafından eleştirildiğini söyler. Carroll, zihnimizin nasıl işlediğinin bilgisayar gibi kolaylıkla açıklanamayacağını, öyleyse Münsterberg'in "Film, zihin gibidir" benzetmesinin yetersiz kalacağını belirtir, çünkü bu ifade, hafıza, dikkat, hayal gücü gibi bilinçdışı ile ilgili yönleri gözardı etmektedir. Ancak Carroll'ın, Münsterberg'i çözümleme çabası katı bir kuramsallık içermektedir. "Filmin ne olduğunun bilgisi"ne ulaşmaya çalışmak ile zihnin tam olarak nasıl işlediğini ortaya koymak arasında kurulmak istenen güçlü ilişki talebi, zihnin bütün yönleriyle incelenmesinin –henüz– mümkün olmamasıyla sonuçsuz kalacak bir istektir.

Sinnerbrink, bu noktada, analojinin aslında "filmle ilgili bütüncül bir deneyimleme sürecini mi işaret ettiği" sorusunu sorar. Belki de Münsterberg'in çabası, alımlama, dikkat, duygulanım ve imgeleme üzerine yoğunlaşan ve her tür filmi anlama ve bunlardan haz almayı destekleyen günlük deneyimleri vurgulamaya çalışmaktadır. Sinnerbrink, bu nedenlerle, Münsterberg'in film-zihin analojisini, kuramsal bir tartışmadan çok, *şiişsel bir figür* olarak adlandırır ve *estetik bir analogi* olarak tanımlar. Film-zihin analojisi, filme yönelik sıradan deneyimi, filmin tarihi, kültürü ve estetik bütünlüğü içinde algılamayı içerir ve bu yön, film deneyiminin seyirciyi dönüştürücü bir yol olarak görülmesini gerekli kılmaktadır.

Klasik Film Kuramı, filmin icadından hemen sonra oluşmaya başlamıştır. Kuramın ilk tartışma konusunu, "Yeni doğan bu araç, sanat mıdır?" sorusu oluşturur. Özellikle tekniği öne çıkaran Rudolf Arnheim'in çalışmalarıyla, kayıt kapasitesi ve mekanik özellikleri ilk başta sanat tartışmalarını olumsuz etkilese de, sinemanın, aynı zamanda üreticilerinin bireysel ifadelerine yer vermesi ve karşılığında seyircinin algısına yönelik

yapılan derinlemesine çalışmalar, sanat tartışmalarının sürmesine olanak vermiştir.

Sinema-sanat tartışmalarının yanında, Klasik Film Kuramı'nın ikinci aşamasında, vurgulamak gerekirse, sinemanın fotoğrafik temeli André Bazin and Siegfried Kracauer gibi kuramcılarının sinema-gerçek ilişkisini kurmasına aracı olmuştur. Klasik Film Kuramı'nın üçüncü dönemini ise, "Eğer sinema bir sanat ise bu sanatı gerçekleştirecek tanımlanabilir bir sanatçı olmalıdır" fikrinin şekillendirdiği görülür. Bu düşünce doğrultusunda, Fransız yazarların "auteur" yönetmen yaklaşımı geliştirilerek, Andrew Sarris ve Victor Perkins tarafından kurama dönüştürülmüş, yaratıcı-yönetmen yaklaşımı büyük önem taşımıştır. Gaut, Klasik Film Kuramı'nın tüm aşamalarının felsefecilerin ilgili olduğu konularla ilişkisine dikkat çeker. Gerçekten de, sinemanın merkezine aldığı ilgiler ile felsefenin sorduğu sorular ve soruları tartışma biçimleri, filmler ile çağdaş felsefe ilişkisini birbirine yaklaştırmıştır.

1960'ların ortalarında başlayan Çağdaş Film Kuramı ise, merkezine filmin bir dil gibi oluşunu alır. Sergei Eisenstein'ın başı çektiği bu yaklaşım özellikle Christian Metz tarafından geniş kitlelere ulaştırılmıştır. Fransız felsefeci Jacques Lacan'ın psikanalitik yaklaşımı, film aracının ve seyircinin filme verdiği tepkinin doğasını anlamak için gündeme gelir. Çağdaş film kuramcıları, ayrıca, tür yapılanması içinde ideolojinin filmlerin içine nasıl yayıldığını tartışmışlardır. Dil gibi yapılanma düşüncesi, psikanalitik yaklaşım ve ideoloji tartışmaları, geliştirilerek, örneğin bağımsız yapımlar ve ulusal sinema geleneklerine de uyarlanır hale gelmiştir.

Film teorisi açısından, yirmi yıldan uzun süredir etkide bulunan üçüncü film kuramı yaklaşımı ise, Bilişsel Film Kuramı'dır. Noël Carroll'ın yanında, bu kuramın en önemli yorumcularından biri de David Bordwell'dir. Bordwell, bilişsel psikoloji ve yenibiçimci estetikten yararlanmaktadır. Bordwell ve Carroll, bilişsel analizi, bir kuram olmaktan çok, insan düşüncesini, duygusunu ve davranışını zihinsel temsil, doğalcı yöntemler gibi araçlara başvurarak anlama arayışında olan "bir duruş" olarak nitelendirmiştir (1996: xvi). Bilişsel film kuramının, film çalışmaları içinde hâlâ sınırlı yere sahip olmasına rağmen etkisi genişlemektedir ve kuram, analitik felsefe ile ilişkili olarak kavranabilecek bir felsefi yaklaşım sunmaktadır.

Film kuramına yönelik günümüzdeki değişimlere bakıldığında, bazı analitik felsefecilerin psikanalitik yaklaşımı ve filmin dil olarak kabul edilmesini reddettiği görülmektedir. Bununla birlikte, Carroll gibi yazarlar, bu anlayışların geliştirilmiş ve dönüştürülmüş hallerinin film kuramı içinde kullanılmasını önermeye devam etmektedir. Sinema kuramı, bugün

geniş anlamıyla, farklı kavramları içine alarak, “sinemasal zaman ve mekân” gibi olguları da sinema-felsefe ilişkisi kapsamında tartışmaktadır.

FİLM(İN) FELSEFESİ VE HAREKET-ZAMAN-İMGE

Yukarıdaki bilgilerin de gösterdiği gibi, film kuramı konusunda metodolojik yaklaşımlar çok çeşitlenmiştir. Klasik ve modern felsefi anlayışlar, klasik ve çağdaş film kuramları ile içiçe ilerleyiş sergiler. Felicity Colman, kurama dâhil olma açısından; analitik, bilişsel, deneysel gerçekçi, feminist, biçimci, fenomenolojik, postmodern ve benzeri birçok yaklaşım bulunduğu dikkat çekerek, sınıflandırmaların, “özellikle teknik içeriğe yönelik tartışmaların tarihsel zemine oturtulması ve soyutlanabilmesi” için yararlı olduğunu belirtir (Colman, 2009: 8). Buna göre, felsefeyi gündemine alan bir analiz için geleneksel felsefi kategoriler ile kayıt tercihleri ve teknik özellikler arasında bağ kurulmalıdır. Colman, bu ilişkide; bilgi felsefesi, gerçekliğin kategorize edilmesi, taklit, duyuusal etki, canlandırma gibi konulara eğilmek üzere estetik düşüncesi, matematiksel şema, retorik ve şiir üzerinde dikkatle durulduğunu belirtir. Bu doğrultuda, farklı metodların kullanılmasına izin veren sinema-felsefe ilişkisi, felsefi ve kuramsal eleştiri açısından entelektüel bilgi ihtiyacı talebinde bulunur.

Disiplinlerarası bir çalışma alanı olan film-felsefesi, “hareketli ses-imge” ile başlar. Hareketli imgeler, görüntüleme biçimlerini ve sinemasal koşulları yansıtır. Bu koşullar, sinemasal yapının düşünceye, tarihe, deneysel veriye dayanan farklı tiplerini yaratmıştır. Film-felsefesi üzerine düşünmek, pasif gözlemcilikten kurtulmak isteyen izleyiciler için, görüntüleme biçimleri üzerine deneyimleme, konuşma ya da yazma ile sınırlı kalmamalıdır. Film-felsefesi, sinemasal kültürlerin ve dağıtım koşullarının da farkındalığını gerekli kılar. Ayrıca alımlamayı önemser ve çok yönlü bilgi biçimlerinin üretime katılması talebinde bulunur.

Ticari dolaşıma giren bir film, seyirci üzerinde çeşitli etkiler bırakır. Film, zihinde sorular oluşturma, hayal etmeyi tetikleme, bilgi edinerek felsefi anlayışlar geliştirme ya da bunları sorgulama ve yıkma aracı olurken, zaman ve tarih gibi soyut kavramlar üzerinde de yorumlamada bulunma, sosyal kimlikler ve davranış modelleri oluşturma için biçimsel örnekler verir. Perdeye yansıyan biçimler, sadece teknikten ibaret değildir. Aynı zamanda fiziksel ve sosyal düzenlemeleri üretir. Örneğin, dünyadaki şeylerin gelip geçici ve değişikliğe mahkûm oluşu fikri, perdede “an”ın sabitlenişine rağmen, her şeyin hareket halinde olmasıyla yinelenir. Çünkü sinema, *hareketli imajlar* üzerine kuruludur. Bu hareket, seyir-

ci için, perdeden gerçek yaşama doğru ilerler, hem filmin “düşüncesi”, hem seyircinin “düşünmesi”nden bahsedilir hale gelir.

Bu durum, film-düşünce fikrinin oluşumunu da temellendirmektedir. Colman, film-düşünce fikrini, “Felsefi anlayışa göre; anlatı, ses, görüntü, bilgi ve inançların deneyimi ve somutlaştırmasının teknik bilgisine ulaşmak” olarak tanımlamaktadır (Colman, 2009: 8). Teknik yaklaşım; biçim, biçim ve pelikül ile dijital üretim farklarına dayanan değişik kayıtlama tekniklerini dikkate almaktadır.

Sinema teorisyenleri, kuramın ve film-felsefesinin açıklamaya çalıştığı soruların, film biçimlerine yönelmeyle oluştuğunu sık sık vurgulamıştır. Bu sorulara çeşitli örnekler getirmek vermek mümkündür: “Perdede görünenlerin daima bir süreç olarak mı düşünülmeli gerektiği, yoksa bizim gerçeklik algımız ya da hayalgücümüz olarak mı değerlendirilmesinin doğru olduğu; “filmin varlığı” hakkında, teknik, ideolojik, etik yanı dışında, ne söylenebileceği; hareketli imgelerin, sabit karelerden neden farklı olduğu; filmsel sesin, imgelerin etkisine nasıl katkıda bulunduğu” gibi sorular, sinemasal olanın gerçek doğasını ortaya çıkarmak üzere ortaya atılan sorulara örnektir. Film-felsefesi, film kuramı ile ilişki içinde, bu ve benzeri sorular çerçevesinde, etik ve estetik değerlerin belirlenmesi arayışındadır.

Teknik anlayış söz konusu olduğunda, kuramsal ve felsefi altyapının oluşturulmasında Sergei Eisenstein’in önemine değinmekte yarar görülür. Eisenstein, kurguyu temeline alan yaklaşımıyla “eylem/çekim kurgusu” fikrini kullanarak, imajların içerdiği anlamın kurgu yoluyla çarpıştırılıp ortaya konduğunu söyler. Eisenstein, filmi, bazen “güçlü bir ikna etme aracı”, bazen de felsefi anlamda “evreni anlamının mistik bir aracı” olarak değerlendirmiştir (Akt. Andrew, 1995: 53). Eisenstein, zihnin diyalektik biçimde çalıştığını savunur. Zihin, filmdeki karşıt fikirleri algılar ve sentezler. Sanatı da bir sentez olarak ele alan Eisenstein, yaşam örneğinden yola çıkarak sinema üzerine düşüncelerini açıklar. Ona göre, yaşamı algılama, yaşamın yapılaşması ile yani onu yeniden *kurmakla* mümkün olur. Sinema, sanatın genelinin yaptığı gibi, seyircilere seslenirken onların iç çatışmalarını uyandırmak, diyalektik çözüm önermek ve çift yönlü bilgi kazandırmak amacıyla olmalıdır. Düşünsel (anlaksal) sinema, görsel, işitsel, mekanik ve yaşamsal tüm yapının etkili uyarıcılarına sahiptir. Yalnızca düşünsel sinema, “mantık dili” ve “imge dili” arasındaki uyumsuzluğu çözebilir. Ve “Yalnızca kavramların gelişimindeki diyalektik düşünce ayrılıklarını birleştirebilme yetisiyle sahip böyle bir sinema aracılığıyla, kitlelerin kafasını yeni düşünceler ve algılamalarla etkileyebiliriz.

Yalnızca böyle bir sinema, biçimi ile, çağdaş işleyim tekniğinin en üst derecesini egemenliğine alır” (Eisenstein, 1993: 41-44).

Gilles Deleuze, Eisenstein’in anlayışındaki kurgu biçimi ve bu biçimin “düşünce sürecinin yasalarının düzenlenişini şekillendirmesi” üzerine değerlendirme yaparken, Eisenstein’in yaklaşımının sinemayı “mükemmel zihinsel sanat” konumuna getirdiğini savunur. Deleuze, Eisenstein’in sinemaya yaklaşımını, “beyin dünyanın içsel monoloğu” olarak tanımlar. Eisenstein’in kurgu anlayışından yararlanarak detaylandırdığı çalışmalarında Deleuze, yönetmenin analiz edilmesinin, sinemanın hareket-imgesinin anlaşılabilmesi için çok değerli olduğunu söyler ve Eisenstein’ı, hareket-ime düşüncesinin büyük ve başarılı bir sentezini sunan “sinematografik Hegel gibi” olmakla nitelendirir (1989: 210-211). Zaman ve mekânın birbirinin yerine geçebileceğine dair göreceli yaklaşımı doğrultusunda Eisenstein, “Mekân yoksa zaman da yoktur, ancak mekân-zaman vardır” yorumuna ilerlemiştir. Bu koşulda, zaman ve mekânın birbirine bağımlı olduğunu söylemek gerekir. Deleuze bu durumu, *oluş bloğu* olarak görür. Deleuze’e göre, sinema, hareket bloklarının sıralanmasıyla oluşturulan kurguyla “oluş”a izin vermektedir.

“Zihinsel sanat” vurgusundan yola çıkarak filmin zihin gibi olduğu fikrinin, Henri Bergson, Edmund Husserl ya da Bernard Stiegler gibi felsefecilerin çalışmalarıyla da gündeme geldiği görülmektedir. Fransız felsefeci Henri Bergson, insanın maddesel dünya ile ilişkisini temeline alan felsefi görüşüne benzer şekilde, sinemasal koşulların da, insan varlığının tanımlanmasında kendisini gösterdiğini savunmuştur.

Henri Bergson, düşünce-sinema ilişkisini kurarken, “Bizim sıradan bilgi mekanizmamız sinematografik türdendir” benzetmesini kullanır (Akt. Colman, 2009: 8). Bergson, zamanın bilimsel konumunun tanımı yapılırken, mekân fikri içinde zaman fikrinin de gizlice bulunduğu dikkat etmek gerektiğini hatırlatır ve mekân ile zamanın birarada düşünülmesinin önemini vurgular. Bu yönelim, insan eylemlerinin ve düşüncesinin de önemsendiği ve Bergson’un çalışmalarında belirttiği *metafizik* fikri ile uyumludur. Bergson, felsefenin nihai amacının metafizik olduğunu savunmuştur. Ona göre, düşüncenin ne olduğunu, zihnin neye dayandığını, zihnin özünün ve zihni özel kılanın ne olduğunu sormak, metafiziğin alanına girmektedir.

Bergson’a göre metafizik; zaman merkezli, sezgisel, mutlak, içsel, akışa yönelik (akışkan), dinamik, sembolik olmayan, dolaylı ve yaratıcı iken, bilim; mekân merkezli, entelektüel/ matematiksel/bilimsel, görelî, dışsal, durağan, statik, sembolik, dolaylı/düşünsel, yerleşik/ oturmuş sonuçları kullanan bir yapı sergiler (Cevizci, 2009: 980). Ona

göre, bilimin ilerlemesini ancak, metafizik ile *sezgi* yöntemini kullanarak, sürenin, oluşun ve evrimin gerçek anlamları ile bilimleri bütünleyerek sağlamak mümkündür. Bergson, zihin üzerine daha sonra Gilles Deleuze'ü de etkileyecek olan fikirlerinde, çoğu zaman tezahürler tarafından aldatıldığımız düşünülürse, zihnimizin gerçekliğe ne kattığını, zihnimizin esas düşüncesini ve aslında şeylerde bulunmayıp da bulunuyormuş gibi görünenin ne olduğunu açıklayabilmek için, zihnin işleyişini bilmenin gerekli olduğunu söyler (Bergson, 2014: 26-28). Bergson, sezgi kavramını da önemser. Ona göre, varlığın gerçek özünü, zekâ ve kavramlarla değil, sezgiyle algılamak mümkündür.

Ayrıca, “Bergson, bilincin yaşadığı zaman ile dış zamanı birbirinden ayırır. Birincisini “süre” olarak adlandırır. Süre, kesintisiz bir yaratıştır ve tıpkı bilinç gibi, yaşam da süredir, kesintisiz yaratış ve özgürlüktür” ve bu doğrultuda “Bergson’a göre, “Her bilinç bellektir, yani geçmişin, şimdide saklanması ve biriktirilmesidir” (Akt. Hilav, 2014: 174-175).

Bergson’a göre, uzayda bir nokta kavranabilir olmasına rağmen, “süre”de bir nokta her türlü kavrayıştan kaçır, çünkü süre, yalnızca hafıza sahibi bir bilinç için vardır. Bu doğrultuda süre, sadece şimdi ile geçmiş arasında bir kıyaslamayla, sözelimi bir an değil de bir süre işgal eden bir şeyle başlayabilir. Buna göre, uzamda bölünemez bir nokta kavranabilirken sürede birçok an kavranabilir. Bergson, bizlerin yalnızca kendi süremizi algılayabildiğimizi, eğer dış fenomenlerin ardışıklığına şahitlik edersek, bu fenomenlerin sadece bizim tarafımızdan algılanır olmaları bakımından varolduklarını ve bu algıların da psikolojik olanaklılıkların çerçevesiyle sınırlandığını söyler. Bu durumda ardışıklıklara dair bildiğimiz şey, yalnızca bilinç hallerinin ardışıklığını işaret etmektedir ve;

Tarih tekerrür etmez, varlığımızın tamamen özdeş iki anı yoktur. Bu anlamda süre her birimize nasıl zuhur ediyorsa öyledir, herkesin süresi sadece kendisinedir. Bilincim kendi süresinin duygusuna sahiptir ve benimkinden başka bir süre tanımam, lakin buradan da tek sürenin benimkisi olduğu düşüncesi çıkmaz. Evreni kendi bilincime indirgemek, bizim çürüteceğimiz fakat aşırı idealistlerin hoşuna gidecek bir hipotezdir. Benimkinden başka bilinçler de olduğunu kabul etmeliyiz. Her bir bilincin, kendisinin evriminden ve kendi hikâyesinin gelişiminden başka bir şey olmayan bir süresi vardır (Bergson, 2014: 51).

Bilinç-süre ilişkisi, kendi “an”ını oluşturan sinema açısından da dikkatle ele alınmayı gerektirir. Filmin düşünce olarak kabul edilmesinde, filmin içindeki herhangi bir anın, seyirci algısındaki karşılıkları üzerine düşünmek, film-zihin ilişkisinin alımlamayla olan bağına kuracaktır.

Felicity Colman, film-felsefesinde, birçok kuramcıya göre, *olay epistemolojisi* olarak karakterize edilebilecek felsefi bilgi anlayışının, zaman hakkında düşünce oluşturduğunu söylemektedir (2009: 9). Bu zaman; hareket, estetik konum ve değişim üzerinde duran bir anlayışı içerir. Olay epistemolojisi; mizansen analizi, anlatı ve tür çözümlemesi ile uylaşmalar konusunun nasıl işlediğine de eğilerek, teknolojik bir bilgi oluşturma çabasıdır. Bu doğrultuda, olay epistemolojisi, zamanda an ve olayları karşılaştırır, harekete ve alımlamaya önem verir. Olay epistemolojisi, kavram ve düşünceler üzerine kuruludur. Bunlar, fiziksel bir vücuda sahip değildir ancak “var”dır. O halde zaman ve mekânın “oluş”u gibi; sosyal kurumlar, ideolojik karşılıklar, hafıza, nostalji ve tarihsel içerik gibi yönler de “oluş”abilir. Bu epistemoloji, *gerçeği*, sinemada algıya dayalı gerçeğe dönüşmüş olarak kabul eder, olgular ise filmin doğası içinde biçimlendirilmiş deneyimler haline evrilir.

Film-felsefesi konusunda tüm bu anlayış ve görüşler ile daha birçoklarının sentezlendiği en önemli yaklaşımlardan biri Fransız felsefeci Gilles Deleuze’un çalışmalarında karşımıza çıkmaktadır. Mullarkey, 20. yüzyılın film-felsefesi içinde belki de filmle ilgili bağı en çok kuran kişinin Gilles Deleuze olduğunu savunur (2009:179). Deleuze, sinemayı, yalın “düşünce” yerine, “hareket-imaj” ve “zaman-imaj” ile “düşünmeyi” öneren kişidir. Deleuze’un anlayışı, felsefeyi sinemaya uyarlama çabasını içermez, ancak doğrudan felsefeden sinemaya ve tersine sinemadan felsefeye hareket etmek gerektiğini savunur.

Colebrook, Deleuze’un sinemayı basitçe bir öykü ve enformasyon sunma aracı olarak kabul etmediğini, onun, “sadece sinema aracılığıyla insan gözüyle kısıtlı olmayan bir görme tarzı düşünülebilir” fikrinde olduğunu söyler (Colebrook, 2009: 47-48). Deleuze, kendisinin sinemaya yaklaşımının, sinema hakkında bir kuram olarak değil, bizzat “sinemasal düşünceler” olarak okunması gerektiğini dile getirir. Çünkü Deleuze’e göre, sinema kuramı, felsefenin kavramsal bir pratik olarak üretmek zorunda olduğu yeni bir imgeler ve göstergeler pratiği olarak görülmelidir (Deleuze, 1989: 280). Bu yaklaşım, psikanaliz ya da dilbilim gibi teknik belirlemeler yapılmadan, sinemanın, bizzat kendisinden hareket eden, “etkili bir düşüncesi olduğu” anlayışından yola çıkmalıdır.

Deleuze, *Sinema 1* ve *Sinema 2* kitaplarında, *hareket-imaj* görüşünü klasik sinemayı, *zaman-imaj* görüşünü modern sinemayı işaret eder şekilde kullanmıştır (Blanz. Deleuze, 1986 ve 1989). Hareket-imaj, herhangi bir dönemde üretilen geniş kapsamlı filmleri kategorize etmektedir. Deleuze bu filmlere örnek olarak, D. W. Griffith, Sergei Eisenstein, Buster Keaton, Charlie Chaplin, Elia Kazan, John Ford, Alfred Hitchcock, John

Huston, Howard Hawks, Akira Kurosawa ve Sam Peckinpah'ın çektiği filmleri verir.

*Sinema 2'*de, modern sinemaya yönelik zaman-imağ, sinemanın sanat geleceği için, yeni imajlar ve yeni göstergelerin olabilirliğini savunarak kendini gösterir. Zaman-imge'ye örnek olarak, Federico Fellini, Luchino Visconti, Jean Renoir, Max Ophüls'ün filmleri ile Alain Resnais'nin *Geçen Yıl Marienbad'da* (*Last Year at Marienbad*, 1961), Orson Welles'in *Yurttaş Kane* (*Citizen Kane*, 1941) filmleri verilmektedir. Deleuze'ün bu yönetmen ve filmleri ele alışında önemli gördüğü fikir, yönetmenlerin, filmin içinde imajlarla nasıl bir yerleştirme ve tanımlama yaptığını belirlemek için, bizzat filmi kullanmaktır. Bu doğrultuda, algı ve düşünce üzerinde durur.

Deleuze'e göre sinemanın biçimsel temelleri, zaman düşüncesi üzerine kurulmuştur. Ona göre dünya ile ilişki kurmamızı ve onu anlamlı hale getirmemizi sağlayan şey, insan olarak varlığımızın temeli, zamanın ve hareketi algılamamız ve bunların düşüncesini geliştirmemiz ile mümkün olmaktadır. O halde dünyadaki imge ile filmdeki imgenin eşitlendiği bir anlayış, anlamlı bir varlık oluşturma temeline yerleşir. Deleuze, bir filmin içinde olan, örneğin renk gibi, her şey ile ilgilenmez. Ona göre önemli olan imajlardır. Deleuze, imajlar arasında neyin, nasıl eklemlendiği ile ilgilenir, imajların birbiriyle ilişkisi ve bunların nasıl biçimlendiği üzerine düşünür. Bu doğrultuda Deleuze, özellikle filmin dizimsel kuruluşunu önemsemektedir (Ashton, 2006: 75).

Deleuze'ün sinemaya yaklaşımının özelliklerini birkaç madde altında toplamak olanaklıdır. Deleuze, Bergson'un *Madde ve Bellek*'te yer verdiği, bilincin zaten imge olarak ele alınması gerektiği (2015: 21) fikrini benimser. Bergson'un düşüncesinde, dünyanın sürekliliğini sağlayan şeyin, bellek ve dolayısıyla bilinç oluşu (Cevizci, 2009: 981), metafizik anlayışı ile birleşerek Deleuze'ü etkiler. Deleuze'ün, bu doğrultuda, kendine özgü bir terminoloji yarattığı görülmektedir. Deleuze, yukarıda değinilen, hareket-imaj ve zaman-imaj kavramlarının çerçevesinde de birçok kavram üretmiştir. Deleuze'ün, dört temel eğilimini ise şu şekilde özetlemek mümkündür: Deleuze'ün ilk anlayışı, "*Her şey imajdır*" düşüncesini kapsar. Deleuze'e göre imaj, çekim içindeki bir insan ya da eşya olabileceği gibi, çekimin kendisi, birden çok çekim, bir sahne, birden çok sahne ya da tüm film olabilir. İmaj, aynı zamanda, görsel olan, işitsel olan ya da ikisinin birleşimi olan da olabilir. Buna göre imge, algılamadan bağımsızdır, bu nedenle *temsil edilmeksizin* var olur.

İkinci olarak; her şeyin değişir olması Deleuze'ü etkiler ve onun uyarladığı biçimiyle etki, "*Her şey hareket eder*" düşüncesinde kendini gösterir.

rir. Deleuze'e göre Bergson, hareketin, modern bilimsel düşünceye ait olduğunu savunmuştur. Bu düşünce filme uyarlandığında, filmin içindeki ya da filmle ilgili her şey hareket halinde kabul edilir.

Deleuze, düşünceleri geliştirdikçe, bunları biraraya getirip yeni düşüncelere ulaşır. Buna göre ilk iki yaklaşım birleştirildiğinde, "Her şey hareketin içinde bir imajdır" düşüncesine varılır. Bu düşünce bizi, hareketli imgeye, yani *hareket-imaj* düşüncesine taşır. Dyrk Ashton, Deleuze'un hareket kavramının, insan bilincinin özenle seçilmiş eylemlerinden meydana gelen bir anlayıştan yola çıkarak oluşturulduğunu savunmaktadır (Ashton, 2006: 64). Buna göre; "Her şey imgedir ve her şey, her "zaman" hareket eder". Bu yorum, bizi Deleuze'un *zaman-imaj* anlayışına götürür. Zaman-imge için genel olarak şu soru sorulmaktadır: "Hareketin içinde tasarlanan ve algılanan nasıl bir zaman oluşumu vardır?" Hareket-imge yaklaşımı, gene Bergson'un düşüncelerinin özünde bulunan biçimiyle zaman-imge anlayışını, onunla benzer kılar ve kronolojik ilerleyişi yıkar.

Bu doğrultuda Deleuze'un anlayışının üçüncü ayağını "*Her şey değişir*" fikri oluşturmaktadır. Hemen ardından dördüncü özellik belirir. Dördüncü özellik; "*Zaman çizgisel ya da kronolojik bir şey değildir*" tezini içermektedir. Bu tanımlama, sadece *şimdinin* ölçülemez anı içinde var olan, geçmiş, şu an ve geleceğin tümünün birarada bulunduğu, orijinal zaman biçiminin dönüşmüş halini kapsamaktadır ve Bergson'un metafizik anlayışıyla uyumludur.

Daha detaylı bakmak gerekirse, hareket-imge filmlerinin biçimsel özellikleri; devamlılık sergileme, doğrusal ilerleyiş, neden-sonuç ilişkisinin kurulması, kapalı uçlu son olarak görülür. Deleuze'e göre anlatı, imgelerden "akar" ve diğer imgelere bağlanır. Zaman-imge'de ise; bağlaçsız birleşim, gruplaşma, çok katlılık ile Deleuze'un Félix Guattari ile biyolojik *rizom-köksap* teriminden geliştirdiği, bilgiyi, bir kök gibi her yöne, rastgele ve belli bir merkezi olmadan yayılmayla ilişkilendirerek çok yönlü bir ağ içinde şekillendirmeyi işaret eden *rizomatik* bulunur (Genesko, 2009: 250). Deleuze, hareket-imge ve zaman-imge arasında belirgin bir ayırım yapmanın her zaman mümkün olmadığını dile getirmiştir. İkisi arasında olası geçişlilikler ve birleşimler bulunmaktadır. Bu birleşimler, genellikle belli belirsizdir. Hattâ bazen aynı filmin içinde birinden birine geçiş gözlenebilir.

Hareket-imge ve zaman-imge, temel bir prensip üzerine kuruludur. "Biçimsel stratejilere doğru zamanın biçimini" simgelerler (Ashton, 2006: 68). Bu ilgi zamanla, Deleuze'un sinema düşüncelerinin hepsinin altını çizmiştir. Düşünce, algı, hafıza, hareket, imaj, montaj, anlatı, bunların hepsi zamanın biçimi düşüncesine dayanır. Öyleyse Deleuze'un zaman-

imgesi, “zamanın dolaysız imgesi” ya da “dolaysız zaman-imge” anlamına gelmektedir. Zamanın doğrudan imgeleri, *kristal-imgeleri* içerir.

Deleuze, sinemanın “davranışı değil fakat ruhsal yaşamı göstermedeki beklenmeyen kabiliyeti”nden çok etkilendiğini dile getirmiştir (Deleuze, 2009: 294). Buna göre sinema, hareketi sadece imgeye değil, ruha da yerleştirmektedir. Ruhsal yaşam bu doğrultuda ruhun hareketidir. Deleuze, bu noktadan yola çıkarak, “beyin-ekran” düşüncesini dile getirir ve dilbilim ve psikanalizdense, beynin biyolojisinin, düşüncenin molekülerliği savunusu nedeniyle, fikirlerinin açıklanması için daha yararlı olacağını söyler. Bu noktada tiyatro ve sinema arasındaki farkı vurgular. Buna göre sinema, tiyatro değildir ve bedeni, gren parçacıklarıyla oluşturur. Sinema imgeye, kendisinden yola çıkan bir oto-hareket kazandırdığı için, hiç durmadan beyinsel akımlar çizmektedir. Deleuze, filmi bir dil olarak düşünmez, söylem-düşünce olarak ele alır. Deleuze, imge ve hareketin birbirine eşitlendiği bir dünya yorumunda bulunur (Deleuze, 1986: 58-59). Deleuze, bir imgenin başka bir imge üzerinde eylemde bulunduğunu söylemenin mümkün olmadığını belirtir, çünkü zaten her imge kendisi hareket içindedir ve etki-tepkide bulunur. Öyleyse, her imge kendisi için vardır (Mullarkey, 2009:180). Ayrıca, hiçbir imge kendi eylemi ya da tepkisinden ayrı tanımlanamaz. Deleuze bu noktada bedeninin parçalarını örnek gösterir. Kendi bedeninin imge olduğunu, bu nedenle de etki ve tepkiden oluştuğunu söyler. Bedeninin parçaları olan gözü ve beyni de birer imgedir. Öyleyse, diğer imgelerin arasında bir imgeyken, beyni imgeleri nasıl içerebilir? Deleuze’e göre, dışsal imgeler onun üzerinde eylemde bulunurlar, öyleyse o da harekete dönüşür. Bu durumda, gözün egosu, beynin egosu, bedenin egosu olamayacağına göre, bir kişinin egosundan da bahsetmek olanaklı değildir. Çünkü imgelerin egosu söz konusu olamaz. O halde imgelerin ardında bir şey saklı değildir, tersine imge ve hareket arasında kesin bir benzerlik vardır. Bu durum hareket-imge ve maddeyi eşkılar. Öyleyse, beden, madde ya da imgenin ta kendisidir. Deleuze’ün anlayışında, imajın, hayali olanla ilgisi yoktur, bu doğrultuda bilinçdışı, bakiş, dikizleme gibi kavramlarla ilişkilendirilemez.

Colebrook, Deleuze’ün “Sinema, zamanı yeniden düşünmemizi mümkün kılmaktadır” düşüncesi çerçevesinde, “hareketli kesitler sunan” hareket-imgeyi detaylı biçimde irdeler. Buna göre, hareket, sadece yer değiştirmeye ilişkili değildir, aynı zamanda bir dönüşümü işaret ettiği için “oluş” olarak kavranmalıdır. Böylelikle hareket, bize, zamanı yeniden düşündürtür. Ancak sanat yaratımı ile zamanın yıkıcı gücü ve bölünmüşlük hissinden kurtulmak olanaklıdır. O halde yaşam, beraberinde getirdiği dışsal kavramlarla birlikte, kendimizi oradan oraya sürüklenir olarak ta-

hayyül ettiğimiz zaman, “şimdi” ile zihnimizde şekillenir. Peki ya zaman, ““şimdi”lerden veya birimlerden oluşmuş değil”se? Zamanı farklı süreler içinde algılamak, aslında zamanı edimselleştirilmiş bir dünyanın içine yerleştiririz. Biz zamanı “varlık” gibi algıladıkça, algıladığımız “an”ın tanımını oluşturduğu bir zaman ifadesine yöneliriz. İşte; “Sinemadaki hareket-imge bizi tek bakış açısının bu homojen ve düzenlenmiş dünyasından çıkarıp farklılaşan sürelerle götürür. Kameranın kullanımıyla zamanı artık hareketin üzerinde meydana geldiği çizgi olarak göremeyiz, bunun yerine kıyaslanamaz sürelerin *ayrı* atımı veya kıyaslanamaz süreler *farklılığı* olarak görürüz. Bunun belli başlı tekniklerinden biri montajdır: farklı ama çatışan hareket mevkilerinin birbirine eklenerek bir bütün haline getirilmesi” (Colebrook; 2009: 66). Bu doğrultuda sinema, kurguda, farklı hareketleri yanyana ekler, “hareketi hareket boyunca sunabilir” ve kişisel olmayan, tekbiçimli, soyut veya algılanamaz olan, düzeneğin ‘içinde’ki bir zamanı verebilir. Bu zaman hissi artık bir oluşlar dizisinin bütününe bize yansıtacaktır; “değişikliğe ve muhtelif sürelerle açık olan ve sürekli farklılaşan bir bütün olarak zaman”dır bu.

Detaylı olarak incelendiğinde, Deleuze’ün sinemaya yönelik yaklaşımının geçmiş kuram ve felsefi anlayışlardan sıkça yararlandığı görülecektir. Hareket-imge ile ilgili filmlerin anlatı yapılarına yönelik tanımlamaları, Rus Biçimciler’de gördüğümüz ve diğer birçok kuramcı tarafından geliştirilen klasik anlatı tanımıyla benzerdir. Buna göre, filmin zamanla ilgili özellikleri; uzam, zaman ve biçim değerlendirmeleri, “filmin düşünce için ne yapabildiği”ne hizmet eder. Deleuze’e göre, bilişsel yaklaşım içine giren eğilimiyle, biz, filmi deneyimlediğimiz gibi dünyayı deneyimleriz. Deleuze’ün bu anlayışı, yukarıda belirtildiği gibi, felsefenin tarihsel gelişimi içinde ele alınan madde, bilinç, algı, hafıza, düşünce ve zaman gibi metafizikle bağlantıyı kurmaktadır.

Deleuze’e göre; “Biz, film ve dünya aynı şeyiz”dir. Yani imgeyizdir, hareket eden, değişken imgeler. Bu nedenle Deleuze, algı ve düşünce kavramlarını çok önemsemiştir. Hareket-imağ ve zaman-imağ yaklaşımlarını açıklarken de algı ve düşüncenin farklı biçimlerini sunmak için farklı biçimsel stratejilerden yararlanır. Biçimsel yaklaşımın algı ve düşünce fikri ile filmin yansıtıcı ve somutlaşmış algı ve düşünce anlayışı arasında yeniden bağ kurar. Böylelikle, onun savunusunda, filme yönelik deneyim, dünyaya yönelik deneyimle büyük benzerlik taşımaya başlamıştır. Bu fikrin, Münsterberg’in fotoplay anlayışından ya da Eisenstein gibi biçimcilerin çalışmalarından yararlanarak geliştiği görülebilir. Bununla birlikte Deleuze, Bergson’un metafizik anlayışını da bu bileşime katarak, sinema alanına yeni ve önemli bir soluk getirmiştir.

Deleuze'ün bıraktığı etkiyi, devam eden birçok sinema-kuram-felsefe ilişkisine dayalı çalışmada görmek olanaklıdır. Sinema çalışmalarında *filmozofi* kavramını önererek, yeni bir bakış açısını gündeme taşıyan Daniel Frampton, film-felsefesi ile “film-zihin ve film-düşünme” kavramlarını birbirinden ayırır. Frampton, felsefeyle ilişkilendirilen film-zihin ve film-düşünme'ye *filmozofi* adını verir. Buna göre “(...) belli filmlere ‘felsefi düşünüyor’ gözüyle” bakmak, filmozofiyi işaret eder. Bu durumda örneğin *Dövüş Kulübü* filmi benlik ve psikoz hakkında ne düşünür diye bir soru üretilebilir” (Frampton, 2013: 25). Filmler, öyküyü göstermek için yeni yollar ararken, yeni imajlar yaratmaktadır. Bu noktada, felsefe fikir ürettiğine göre, odaklama, kurgu, kamera hareketi, ses, kadraj gibi teknik özellikler, anlatılan öykü ile belli bir ilişkiyi düşünür.

Filmozofi, o halde “genel film biçiminin nasıl düşündüğü” ve farklı imaj tiplerinin filmin dramatik yapısıyla nasıl bölünmez bir bütünlük sergilediğine yönelik bütüncül bir anlayış üretmektedir. Frampton, bunların belirlenmesinde, daha önce belirtildiği gibi, sadece teknik bir yöntemi benimsemenin yeterli olmadığını ve bu biçimlerin içerikte de ne tür bir film-düşünmeye olanak tanıdığının saptanması gerektiğini dile getirir. O halde bir film üzerine eğilirken, onun tekniğini ayrı olarak öne çıkarmak filmozofi anlayışı ile uyumlu değildir. Öyleyse, “Filmozofik bir incelemenin yazarı örneğin *Matrix*'in tek bir film-gerçeklik düzleminde olduğunu söyleyecektir. Bir yanda “kaydedilmiş”, bir yanda da “dijital olarak canlandırılmış” parçalar yoktur, tek bir film-dünya düzlemi vardır” (Frampton, 2013: 314).

Frampton, fotoğraf ve bilgisayar ürünü imajların birleşiminin sinemada yeni imgeleri ortaya çıkardığına dikkat çekerek, çağdaş sinemanın büyük bir değişim geçirdiğini savunur. Ardından, film-düşünme'nin merkeze alındığı yaklaşımı kapsamında, kitabının belki de en önemli sorusunu sorar: “Sinema artık sahiden her şeyi düşünebilir. Peki, bundan sonra ne düşünecektir?” (Frampton, 2013: 316-323). Filmin düşündüğünü kabul etmekle başlanan sürecin oldukça ilerlediğini gösteren bir sorudur bu. Film bir düşünceyle başlamıştır ve film-felsefesi doğrultusunda artık kendisi bir düşünceye dönüşmüştür. Film, artık, bizim algımızla düşünmektedir. Filmozofi de, bu düşüncenin geleceğine yönelik sorularla yeni düşüncelerin kapısını aralamaktadır.

SONUÇ OLARAK

Bu çalışmada genel anlamda iki amaç çerçevesinde düzenleme yapılmıştır. Bunlardan ilki, sinema-felsefe ilişkisinin kurulmasının temellerini ve

felsefi kavramların, sinemanın anlaşılması, gerçek ile ilişkisinin kurulması ve içeriğinin açıklanması amacıyla kullanılmasının ilerleyişini özetlemektir. İkinci aşamada ise film-felsefesi kavramı çerçevesinde, sinemanın bizzat kendisinin felsefe olarak ele alınması ve filmden yola çıkarak felsefeye ulaşmanın zihinsel yolculuğunun öncülleri belirlenmiştir. Bu çerçevede, Platon'dan, Bazin'e, Bergson'dan Deleuze'e ve Frampton'a kadar felsefeci-sinema kuramcısı ilişkisinin nasıl sık sık aynı zeminde karşılaştığı ve yakın ilişki içinde olduğu ortaya konmuştur.

Sinemanın felsefe ile ilişkisi, ilk kuram yapılanmasından bugüne kadar, filmsel zamanın içine, insanı ve varlığı yerleştirerek, ister onu farklı felsefi sorular çerçevesinde irdelesin, ister bizzat imajın kendisi olarak değerlendirsın, filmi; konusu, biçimi ve alımlamasıyla ele almayı gerçekleştirmiştir.

Bugün, sanat tartışmalarının çok ötesine geçen sinema, artık, bizzat kendisi bir düşünceye dönüşerek, kendi felsefesini oluşturmakta, daha da ilerisinde, kendisi bir felsefe olarak konumlanmaktadır. Sinemanın çok yönlü yapısına eklenen ve tartışma alanına giren bu değerli özellik, sinema sanatının, aslında sanat olmasından kaynaklanan “doğal” hakkının görünür hale gelmesinden başka bir şey değildir.

Filmlerin içerik ve tekniği ile ilişkilendirilerek oluşturulan sinema-felsefe bağı, bazen felsefi souların yanıtlarının film içinde aranmasını, bazen de kendisi felsefe olan sinemadan “düşünce”nin yola çıkarak, seyirciye ulaşmasını öngörür. “Görünenin gerçekliği” tartışması, film-evrenin gerçekliği anlayışının lehine sonuçlanmıştır. Öyleyse gerçek; varlık, oluş, insan gibi kavramlar da dâhil olmak üzere, zihin ve algıyı önemseyerek, film-evren içinde “var” kabul edilecek ve anlamlı olacaktır. Bu işleyişte, hareket, zaman ve mekân üzerine düşünme, algı kapılarımızın açılmasını hızlandırır. O halde, filmin kendi “düşüncesi”, bizi, izleyiciler olarak, film hakkında değil, filmi düşünmeye davet eder.

Filmi düşünmek, yukarıda vurgulanan çoğu kuramcının önerdiği şekliyle, biçim üzerinden gidebileceği gibi, içerik üzerine düşünmeyi de kapsamalıdır. Ancak bu şekilde, *oluş-blokları*, örneğin sinemada *oluş*'tan *olma*'ya doğru ilerleyebilir. Özellikle Deleuze'ün felsefi çalışmalarında eleştirilen kadınların *kadın-oluş*'unu bir dönüşüm olarak ele alması fikri, böylelikle *kadın-olma* ile yer değiştirerek, zorunlu ve gerekli bir “sabitliği” gerçekleştirebilir. *Olma* fikrinin film çalışmaları alanına alınması ayrıca, belirli yazınsal önyargıların, düşünceden ve kuramdan temizlenmesine yardımcı olacaktır. Aynı zamanda, filmin “var olan” üzerinden “düşünmesi”nin de mümkün olduğu, gözardı edilen yönlerle işbirliğini de olanaklı kılar.

KAYNAKÇA

- Akarsu, Bedia (1998), *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, İnkılâp Kitapevi.
- Andrew, J. Dudley (1995), *Büyük Film Kuramları*, çev. İbrahim Şener, İstanbul, Sistem Yayıncılık.
- Ashton, Dyrk (2006), *Using Deleuze- The Cinema Books, Film Studies and Effect*, USA, UMI.
- Barthes, Roland (1998), *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Metis Yayınları.
- Baudry, Jean-Louis (1999), "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" (1970), *Film Theory and Criticism*, ed.: Leo Braudy, Marshall Cohen, New York-Oxford, Oxford University Press.
- Bazin, André (1995), *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim Şener, İstanbul, Sistem Yayıncılık.
- Bergson, Henri (2014), *Metafizik Dersleri: Uzay-Zaman-Mekân*, çev. B. Garen Beşiktaşlıyan, İstanbul, Pinhan Yayıncılık.
- Bergson, Henri (2015), *Madde ve Bellek*, çev. Işık Ergüden, Ankara, Dost Kitabevi.
- Bordwell, David; Carroll, Noël, *Post-Theory-Reconstructing Film Studies*, USA, The University of Wisconsin Press, 1996.
- Cevizci, Ahmet (2009), *Felsefe Tarihi*, İstanbul, Say Yayınları.
- Colebrook, Claire (2009), *Gilles Deleuze*, çev. Cem Soydemir, Ankara, Doğu Batı Yayınları.
- Colman, Felicity (2009), "Cinematic Nature", *Film, Theory and Philosophy-The Key Thinkers*, ed. Felicity Colman, Montreal&Kingston, McGill-Queens's University Press.
- Deleuze, Gilles (1986), *Cinema 1- The Movement-Image*, trn. Hugh Tomlinson, Barbara Haberjam, London, The Athlone Press.
- Deleuze, Gilles (1989), *Cinema 2- The Time-Image*, trn. Hugh Tomlinson, Robert Galeta, London, The Athlone Press.
- Deleuze, Gilles (2009), *İki Delilik Rejimi- Metinler ve Söyleşiler 1975-1995*, çev. Mahir Ender Keskin, İstanbul, Bağlam Yayıncılık.
- Eisenstein, Sergey M. (1993), *Sinema Sanatı*, çev. Nilgün Şarman, İstanbul, Payel Yayınevi.
- Frampton, Daniel (2013), *Filmozofi-Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*, çev. Cem Soydemir, İstanbul, Metis Yayınları.
- Gaut, Berys (2010), *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Genesko, Gary (2009), "Félix Guattari", *Film, Theory and Philosophy-The Key Thinkers*, ed. Felicity Colman, Montreal&Kingston, McGill-Queens's University Press.
- Hançerlioğlu, Orhan (2010), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Hilav, Selahattin (2014), *Felsefe El Kitabı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Lindsay, N. Vachel (1916), *The Art of the Moving Picture*, New York, MacMillan Company.
- Mullarkey, John (2009), "Gilles Deleuze", *Film, Theory and Philosophy-The Key Thinkers*, ed. Felicity Colman, Montreal&Kingston, McGill-Queens's University Press.
- Münsterberg, Hugo (2005), *The Photoplay: A Psychological Study*, The Project Gutenberg EBook, no. 15383.

- Platon (2010), *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rancière, Jacques (2008), *Görüntülerin Yazgısı*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, Versus Kitap.
- Sinnerbrink, Robert (2009), "Hugo Münsterberg", *Film, Theory and Philosophy-The Key Thinkers*, ed. Felicity Colman, Montreal&Kingston, McGill-Queens's University Press.
- Stam, Robert (2000), *Film Theory-An Introduction*, USA, Blackwell Publishing.
- Williams, Raymond (2012), *Anahtar Sözcükler*, çev. Savaş Kılıç, İstanbul, İletişim Yayınları.

LA JETÉE

FİLMİ ÜZERİNE

Ali Akay

Deleuze'ün hiç söz etmediği ve onun sinema kitaplarında adı geçmeyen bu filmin Deleuze ile nasıl bir ilişkisi olduğu sorulabilir. Deleuze, Alain Resnais'nin filmi *Je t'aime, Je t'aime*'den ve Arhur Penn'in sinemacılığından, *Little Big Man*'den söz etmekte. *La Jetée* ise bu dizinin içinde yok gibi duruyor. Chris Marker da yok. Oysa film Deleuze'ün düşüncesi-ne çok yakın duruyor. Aslında bu film değil, bir sinematogram. Hareket-siz imajlardan oluşan bir film. Arşivdeki bir versiyonunun film olarak çekildiğini Raymond Bellour'dan işitmiştim. Ama bu versiyonu görülmüş değil, bildiğim kadarıyla. Burada önce Deleuze ve Chris Marker'ın *La Jetée* filmi arasındaki yakınlıkları göstermeye çalışacağım.

La Jetée'nin ilk imajında Orly rıhtımı gösteriliyor, havaalanına ait ses-leri ve Alitalia'nın Roma'ya giden uçağının anonsunu duyuyoruz. Chris Marker'ın roman-fotosu, hikâyeyi, sessiz filmlerdeki gibi yazıyla anlat-maya başlıyor.¹ Sonra anlatıcının sesi devreye giriyor. Havaalanı rıhtı-mında bir çocuk, bir kadının yüzünü görüyor. Onu hatırlıyor sonradan. Hatıraların izleri ânında değil, hep sonradan kalıcılaşıyor ve insanı fıkse ediyor. Bu kadın imajını gördü mü görmedi mi bilemeden gelecek olan zamanda bu tuhaf anının gerçekten olup olmadığını ancak sonra anlayabi-liyor filmin kahramanı. Uçak sesi duyuluyor; etrafı bir korku sarmaya başlıyor. Bir adamın öldürüldüğü fark ediliyor. Bir zaman sonra da Paris

¹ Müzik: Trevor Duncan, *Tropaire en l'honneur de la Sainte Croix*, Paris Rus Katedrali Orkest-rasi.

şehri yıkılıyor, yerle bir oluyor. İmajlarda Paris'in II. Dünya Savaşı'ndan kalma yıkım fotoğrafları gösteriliyor. Arc de Triomphe ve kiliseler yıkılmış. Radyoaktivite Paris'teki yaşamı yok etmiş. Arta kalanlar Palais de Chaillot'nun altına iniyorlar. Kimse artık oturamıyor bu şehirde. Galipler ancak "fareler imparatorluğuna hükmedebiliyorlar". Ve mahkûmlar bir deneye tâbi tutuluyor. Bazıları ölüyor bazıları da deliriyor. Bu sırada fısıltılı bir şekilde Almanca konuşan adamların fotoğraflarını görüyoruz. Kahramanı sorgulamak üzere orada bulunuyorlar ve deneyi başlatıyorlar. II. Dünya Savaşı'na yapılan bu gönderme, III. Dünya Savaşı'nı da çağrıştırıyor. 1945 ile 1962 (filmin çekim tarihi) arası kısa bir zaman. Binlerce mahkûm arasından seçilen bir adam Almanca bize bu delirium hikâyesini anlatıyor. Deliren insanların yüzü, Munch'un *Çılgılık*'ındaki gibi bakıyor. Hikâyeyi anlatan adam, geçmiş imajına fiksasyonu yüzünden bin kişinin arasından seçilmiş ve deneylere tâbi tutulmuş. Filmin kahramanı "Dr. Frankenstein'ı beklerken, rasyonel bir adam olarak görüyor", karşısındaki adamı. Kahramana bir iğne yapılıyor ve ilaç onu olduğu yerde seyahate çıkartıyor. Şimdiki zamandan koparan bir deney bu. Bu şekilde, belki de, kampın polisi rüyalara kadar her şeyi kontrol edebiliyor (Orwell'in dünyasına ve biyo-politikaya, savaş sonrası bilimkurguya bir gönderme). Deney tekrarlanıyor. Doktor başında bekliyor. Adam acı duymaya başlıyor. Ne ölüyor, ne de çıldırıyor. Sadece acı çekiyor; o zaman deneye devam ediliyor. Sakinleşiyor. Deneyin onuncu gününde ilk imajlar başlıyor. Bir sabah, "barış sabahında, bir gerçek odada, gerçek çocuklar ve gerçek kuşlar ve gerçek kediler, gerçek mezarlar" görüyor.

On altıncı gün rıhtımın üzerinde, rıhtım bomboş. Kadını fark ediyor. Yüzünde mutluluk var, ama bunun "farklı" olduğunu söylüyor; aradığı kadına benzeyen birine rastlıyor. Daha sonra bir arabada onu görüyor, kadın ona gülümsüyor. Dünyanın belleğini ifade eden bir sahnede, müzeye giriyor, heykelleri görüyoruz, sanat eserlerini –ki bu onun kendi belleği gibi duruyor. İmajlar tekrar şimdiki zamana geliyor. Almanca sesleri duyuyoruz. Otuzuncu gün: Chris Marker bize "karşılaşma başlıyor" diyor. Bu sefer kadını tanıyor, onu takip ediyor. Çiçekçiden geçiyorlar, takip diyor. Etrafında plastik, cam gibi malzemeler görüyor ve bu sırada kadın yok oluyor. An geçiyor, deney devam ediyor. Bu sefer kadına yakın. Onunla konuşuyor. Hiçbir hatıraları yok, projeleri yok. Ne geçmişleri, ne de gelecekleri var. Zaman sadece şimdiki zamanın mutluluğunun tadını veriyor. Bir bahçeye gidiyorlar. O zaman hatırlıyor ki "bir bahçe var". Bahçede geziyorlar. Asker kolyesi üzerine sorular soran kadına cevaplar veriyor. Kadın ona savaşın başında taktığı asker kolyesini soruyor. Bir ağacın geçmişine bakıyorlar. Kadın başka bir dilde, bu selvi ağacındaki

bir noktayı gösteriyor ve “buradan geliyorum” diyor. *Vertigo*’daki (Hitchcock) kadın burada adam olarak gözüküyor. Burada, zamanın içinde bir noktada mekânın görülebileceğini hissediyoruz. Bergson’da ayrı olan süre ve mekânın hayalgücünde birleşmesi çıkıyor karşımıza. Chris Marker, Hitchcock’un imajından yola çıkarak, heterojen öğelerin bir üst noktada kesişmesini gösteriyor bize.

David Lapoujade’nın ileri sürmüş olduğu gibi, Deleuze’de *sensori-motrice* sinemanın, Klasik sinemanın vardığı son noktada Hitchcock bize zaman ve mekân arasındaki bir kesişmeden söz ediyor. İşte Chris Marker *Vertigo*’nun bu en tuhaf sahnelerinden birini *remake* olarak kullanıyor. Ama imajlarında bir yeniden-zincirlenme var: Kopuk imajlardan oluşan bir yeniden eklemlenme. Zaman-imgenin içine girmiş vaziyetteyiz. Kadın uykuya dalıyor. Düşünmüyor. Uyandığında onunla konuşuyor. “Eski bir ülkeden geldiğini” anlatıyor kadın (zaman ve mekân arasındaki ilişkiye tekrar dikkat çekiliyor) ve dinliyor; onunla alay etmeden dinlemeye devam ediyor. Marker yakın planlar çekiyor. Adamla kadın yakın planlarda yakınlaşmaya başlıyorlar. Marker’ın imajı “Saf bir bilince” giriyor, karşısına bir engel çıkana kadar.

İlk seri deneyler bitiyor. Bu sefer başka anlara gidiliyor. Bazen kadının işaretlerini arıyor ve ona “hayaletim” adını veriyor. Kadın yatakta, yüzünde mutluluk var. Kuş sesleri duyuluyor. Kadının gözleri burada ilk defa açılıp kapanıyor, gözler kımıldıyor. Hareket-imge oluşuyor. Filmin hareketin olduğu tek sahnesi bu. Ellinci gün: Adam ve kadın bir müzeye gidiyorlar ve oradaki hayvanları izliyorlar (müzik *Vertigo*’nun müziğine benziyor). Yollandıkları bu anda sonsuza kadar acısız yaşayabileceklerini düşünüyorlar. Hayvan müzesinde gezinmeye ve hayvanlara dokunmaya devam ediyorlar. Birbirlerine bakıp gülüyorlar ve mutlular. Adam kadının boynuna bakıyor ve orada yine *Vertigo*’daki kahramanın saçının topuzunu görüyoruz (Bu sahne Chris Marker tarafından *Sans Soleil* filminde de tekrarlanmaktadır). Kadın da hayvanlar gibi ehlileştirilmiş vaziyette. Kadının bir şey gösterirken adam gene deney odasına dönüyor. Geçmişteki tecrübeler bittiğine göre, müzedeki insanla karşılaşma, geçmişin son imajı olarak kalıyor.

Bu sefer, onu geleceğe yolluyorlar, aynı direnişçi doktorlar. Maketlerde değişmiş bir Paris görülebiliyor. III. Dünya Savaşı sonrası Paris imajları maketlerden veriliyor. Mekân zamanla ilişkisinde bir kurgu olarak sunuluyor. Sadece şehrin izlerini görebiliyoruz, mekânın kuş bakışından okunan izlerini; ve sonra mekân yok olmaya başlıyor. Burada yüzler çıkıyor adamın karşısına; bazı insanlar onu gelecekte bekliyorlar. Karşılaşma kısa sürüyor. İnsanlık arta kaldığına göre, kaderin değişmiş halini bize

gösterebiliyor. Ona geleceğin kapılarının kapalı olduğu söyleniyor. Dönünce, kampta başka bir alana yerleştiriliyor. Bu yüzler geçmişte tanıdığı ve gelecekte onu bekleyen yüzler.

III. Dünya Savaşı sonrasında, Paris'te bir Ağustos ayında, filmin kahramanı Orly Havaalanı'nın rıhtımında bir adamın koştuğunu, bir kadının gülümsediğini ve korumaların bu adamı "Zamandan kaçamazsın" diyerek öldürdüklerini hatırlıyor. Kendi çocukluğunda kendi ölümünü görüyor. Chris Marker bizi, orta metrajlı *La Jetée* filminde, zamanların arasında Proustçu ve Bergsoncu bir yolculuğa çıkarıyor. 1962 yılında çevrilen bu filmin hangi politik koşullarda yapıldığını tahmin etmemiz zor değil. 1962 Domuzlar Körfezi'nde Küba'ya Amerikan milislerinin yerleştirilmeye çalışıldığı yıl. Bu olay doğrudan Türkiye'yi ilgilendiriyordu. *Rusya'dan Sevgilerle* adlı James Bond filminin de gösterdiği gibi aynı dönemde, Sovyetler Birliği de Küba krizi karşısında ABD müttefiki Türkiye'ye dönük füzeler yerleştirecekti. Tam bir III. Dünya Savaşı sendromu. Dünya yeni bir savaşa hazırlanırken, Chris Marker *La Jetée*'de, bizi II. Dünya Savaşı'na götürüp, nükleer bir savaştan artakalacak bir Paris'in nasıl olabileceğini gösteriyor. Bu, aynı zamanda "Zamandan kaçamayan" bir adamın, bir çocukluk anısına –hattâ imgesine diyebiliriz– saplanıp kalmış bir adamın hikâyesi. *Kayıp Zamanın İzinde* gibi dururken, gelecek zamanın peşine düşmüş bir adamın hikâyesi. Proust burada devreye giriyor ve Deleuze'ün Proust'unu bu anlamda bu filmle ilişkiye sokmamız mümkün. Niçin bu filmi seçtiğimi anlatmak isterken, Deleuze'ün hiç bahsetmediği bu filmde bahsederken, birden fazla nedenim olduğunu söylerken, Deleuze'ün düşüncesiyle bu film arasındaki kesişmelerden bir tanesinin Proust olduğunu vurgulamak istiyorum. Ama bu sadece Proust ile sınırlı kalmıyor; çünkü Proust'u da etkilemiş olan ve Deleuze'ün üzerine bir kitap yazdığı –*Bergsonculuk*– Bergson'dan söz etmek istiyorum. Deleuze düşüncesinde Spinoza ve Nietzsche ile birlikte devamlı olarak rastlıyoruz Bergson'a. Ve tabii Whitehead'in *Doğa Kavramı* ve *Procès et Réalité* adlı kitaplarıyla alâkalı olarak. 1922 yılında Bergson, *Durée et Simultanéité* (Süre ve Aynı-andalık) adlı kitabında, Whitehead'den övgüyle söz etmektedir. Bu anlamda da, bir devamlılık oluşturduklarını söyleyebiliriz. O nedenle de, Whitehead'in zaman ve mekân arasındaki ayırımı karşı geliştirdiği düşüncesinin *La Jetée* ile alâkalı olduğunu ileri sürebiliriz diye düşünüyorum. Deleuze'ün Leibniz üzerine derslerinde çok yer verdiği Whitehead, olay felsefesinin önemli örneklerinden biri: *One concert*. Zaman yaşamla aynı anda geçmekte ve her an bir olay olarak durmakta Whitehead'in düşüncesinde.

LA JETÉE

HÉLÈNE CHATELAIN DAVOS HANICH JACQUES LEDOUX

CINEMATOGRAPHY BY CHRIS MARKER

PRODUCED BY ANATOLE DAUMAN

SCREENPLAY BY CHRIS MARKER

DIRECTED BY CHRIS MARKER

MUSIC BY TREVOR DUNCAN



Proust'tan bahsediyorum, çünkü Chris Marker Proust hayranı; Bergson hayranlığı da oradan gelmekte muhtemelen. Ancak, Whitehead'ın zaman ve mekân arasındaki Kantçı ayırımı karşı giriştiği felsefi mücadeleyi de eklemek ve hatırlatmak istiyorum; çünkü Chris Marker bu filmle sadece zamanların arasındaki ayırımları, Deleuze'un kavramını kullanırsak "bir kristal zamanda" toplamakla kalmıyor, aynı zamanda zaman ve mekânı birbiri içine sokuyor. Her ne kadar Chris Marker zaman içerisinde geçmiş-i, mekânlarıyla; geleceği ise mekânsızlığıyla ifade etmeye çalışsa da, bu ayırımı tamamlayan bir ortaklığı da vurgulamak istiyorum.

Kristal zaman nedir? Deleuze sinemadaki imajların yalnızca imaj olarak varolmadıklarını, aynı zamanda bir dünyayı sardıklarını söylüyor. Bu nedenle de "aktüel imajlarla" ilişkilendirilen "hatıra-zamanları", "rüya-zamanları" da aktüel zamanla birleştirmek gerektiğini yazmaktadır.² Burada karşımıza Bergson çıkıyor. *Madde ve Bellek* kitabında Bergson bu konuyu işlemekte. Zamanın ikiliğinden [*dédoublement*] söz ediyor: Şimdiki zamanın algısı ve virtüelin hatırası. Bergson, şimdiki zamanın virtüel imajına "saf hatıra" adını veriyordu. Kahramanın "saf bir bilince" sahip olduğunu söyleyen metinden "saf hatıraya" geliyoruz. Bu kavramı, Bergson mental imajlardan, rüyalardan veya hatıralardan ayırmak için kullanıyor. Rüyalar, mental imajlar, hepsi virtüeller, ama aktüalize olmuş virtüel imajlar. Ancak olmuş olan geçmiş ve geçmekte olan şimdiki zamana nazaran farklı bir şimdiki zaman oluşturuyor: "Saf hatıra"da virtüel bir imaj, kendi aktüel imajıyla kendi şimdiki zamanını oluşturuyor. Aktüel ile virtüel aynı zaman biriminde birleşiyor: Kristal imaj. Kristal imaj zamanın *genèse*'ini, doğuşunu, ortaya çıkışını meydana getiriyor. Sinema imajlarının hep şimdiki zamanda gösterilmesi, Deleuze için bu, doğru bir bakış değil. Çünkü şimdiki zaman hep ikiye ayrılmakta, kendisine ait olan geçmişle birlikte ayrılarak var olmakta. Kristal imaj zamanın en temel işlemidir: zaman, kendisini meydana getirirken ve olmakta olurken, yaşamaktayken ikiye ayrılmaktadır. *Disimetrik* iki yana ayrılır zaman: biri şimdiki zamanı geçirir ve diğeri ise tüm geçmişini saklar. Zaman bu ikili ayırımdan oluşmaktadır. Kristal zamanda bunlar görünür olur, zamanın sürekli bir şekilde kurulmakta olduğu görülür. Bu, kronolojik olmayan zamandır. *Chronos* değil *Aion*'dur. Deleuze *Logique du Sens* (1969) adlı kitabında Stoacıları bahsederken, kronolojik olan zamanın karşısına kronolojik olmayan zamanı, yani *Aion*'u yerleştirmektedir.

1969 ile 1985 arasındaki zaman dilimi, Deleuze düşüncesini belirleyecek olan Stoacı yaklaşımın sürekliliğini bize göstermektedir. Deleuze

² Deleuze, *L'Image-temps*, 1985, s. 92.

şöyle yazar: “*Cronos* ama *Chronos* değil.” Dünyayı saran organik-olmayan hayatın gücü budur. Vizyoner, veya *voyant* (falcı). Bu imajı kristalde gören vizyonerdir, “falcıdır”; gördüğü de zamanın fışkırıp ikileşmesidir, ikiye ayrılmasıdır. Virtüel ve aktüel arasındaki ayırımın aynı zamanda birlikteliğinden söz ediyor Deleuze. Bergson da bu ayırımın sonsuza kadar gitmediğini belirtiyor: Kristal imaj ikisi arasında değiş tokuş yapmaktan başka bir şey yapmamaktadır. İki ayrı imaj arasında bir mübadele söz konusudur. Biri diğerine geçip gider. Geçmekte olan şimdiki zamanın aktüel imajı ve saklanmış olan geçmişe ait bir *virtüel* zaman: Bunlar ayrıdır, ama aynı zamanda birbirlerinden ayrılmamaktadırlar. Fark edilmez bir şekilde birbirlerinden ayrılamayan bir ayırımları vardır. İki imaj fark edilmez bir şekilde birbirlerinden ayrılmışlardır, ama fark edilmez bir oluş içindedirler, kristal imaj içinde. O kadar ki, hangisinin biri, hangisinin diğeri olduğu bile fark edilmez olmuştur. Öyle bir “eşitsiz” mübadele vardır ki, iki ayrı zaman gibi duran artık fark edilmez olmuşlardır. Karşılıklı imaj haline gelmişlerdir. “Kristal imaj o anda geçmiş olan ve daha orada olmamış olan gelecek zaman arasında kaçan sınırdır.”³ Kristal hep sınırda yaşar: “Hep hatıra olarak işleyen algılamamanın sürekli yansıdığı bir aynadır.” Kristal imaj bu şekilde ayrılanların ayrılmaz olduğu, ayrılıklarının fark edilmez olduğu imajdır. Her bir aktüel imajın ona ait olan, ona denk düşen bir virtüel zamanı vardır. Bergson *Madde ve Bellek* kitabında konik bir yapı tasavvur eder:⁴ S noktası şimdiki zamandaki öznenin bulunduğu yerdir. Şimdiki aktüeldir, ama içinde geçmişi de barındırmaktadır, şimdiki zamanın geçmişini de. Virtüel imaj, aktüel imajın yanından geçer. Bu konik yapının AB ve A’ ve B’ noktaları vardır. Bunlar, hatıra-imajların tekabül ettiği aktüel psikolojik devreler değil, tamamen virtüel devrelerdir. Her birisi, aktüel ve virtüel, tüm geçmişi saklar (saf hatıralar bunlardır). Bergson’a göre, hatıra-imajların veya rüya-imajların psikolojik devreleri S noktasından diğer noktalara doğru yol aldığı anda artık bu imajlar kendilerini oluşturur, şu veya bu virtüel aktüalize olmaya başlar. Bu şekilde başka bir şimdiki zamana geçilir: S’ye geçilir. Kristal imajdaki imaj tamamen saf bir zamandır. Ayırımlar yapılı durur, ama bunların birbirlerinden ayrılığı fark edilmez olmuştur.

Deleuze’ün hiç bahsetmediği bir film olan *La Jetée*’den söz ediyorum; çünkü fotoğrafı değil, sinemayı seven bir Deleuze düşüncesinden söz etmekteyiz. Filmde kahraman hem geçmişe hem de geleceğe *virtüel* zamanlara gidip geliyor olduğu yerde; bunlar psikolojik zamanlar gibi du-

³ Deleuze, *age.*, s. 109.

⁴ Bergson, *Matière et mémoire*, s. 302.

ruyor, ama değil, tam da saf zamanın oluşturduğu kristal zamanın imajlarını oluşturmaktalar. Geçmiş ve gelecek birbirlerinden ayrı gibi durmasına rağmen Marker'ın filminde kahramanın çocukken hatırladığı imajın kendisi, daha sonra büyüdüğünde bu çocuğun ölümünün imajı zamanına girer: geçmiş ve gelecek bir noktada düğümlenir. İki zaman birleşir. Ölüm zamanı ve kendi ölümünü gördüğü zaman aynı *kristal imajda* toplanmakta. Bir yandan kronolojik olmayan zaman, *Aion* söz konusu. Bu anlamda da öznellik bize ait değil, zamana ait diyen bir Deleuze düşüncesi içindeyiz. Geçmişe dair psikolojik bir hatıra-imaj, ancak öznelliğe değil, zamana ait bir şekilde işlemekte. Aktüel her zaman objektif olabilir, ama *virtüel* olan sübjektif olabilmektedir. Zamanda hissettiğimiz *affect*'lerdir. Ve de zamanın kendisi saf bir *virtüellik* olarak etkileyen ve etki alan olarak ikiye ayrılmaktadır. Kendi kendisinden etkilenmesi zamanın tanımını oluşturmaktadır, Deleuze için. Burada Bergson'un büyük tezi çıkmakta karşımıza: Zaman içinde, geçmiş, olmuş olan şimdiki zamanla birlikte var olmaktadır. Geçmiş kendisinde kendini, genel bir geçmiş olarak saklar (kronolojik olmayan zamandır, bu). Böylece her an, şimdiki zaman ve geçmiş olarak ikiye ayrılır: geçmiş olan bir geçmiş ve kendisini saklayan geçmiş. Buna göre de tek öznellik zamandır, Bergson'a göre.

Filmin problematiğine dönelim: Film bir cümleyle başlıyor: "Bu, çocukluk imgesiyle damgalanmış bir adamın hikâyesidir." Henüz başta Proust çıkıyor karşımıza. Çocuk-oluş, bellek ve zaman hep birlikte ve ayrı ayrı işlemektedir. Bergson'un iki ayrımı çıkmakta karşımıza: Süre ve mekân. Frédéric Worms'un Bergson yorumunda görebileceğimiz gibi bu, zaten felsefenin en büyük ayrımı. Mekân ve zaman (süre) ayrımı sadece teorik değil, aynı zamanda pratik bir ayrım. Kendi hayatımızla alakalı olarak bu ayrımı yapmaktayız. Bergson 1889'dan itibaren süre ve mekân ayrımını yapmakta (*Bilincin Dolaysız Verileri Üzerine Deneme*). Burada hem süre ve mekân ayrımı, hem de özgürlük ve kulluk ayrımı yapılmaktadır. Ancak, bu ayrımın beraberinde zorlukları da getirmekte: Bu birliği ve ayrımı anlamak için ne yapmalıyız? Bu, varlığın içindeki bir düallite midir? Yahut da ikisi arasındaki ilksel birlikteliğin saklanması mıdır? Veya bu ayrımı aşmak için birlikteliğin kökenine mi dönmek lazımdır, yani ayrılmadan önceki zamana? Bergson'a göre sürenin ve mekânın konfüzyonu bizim gerçek olanı anlamamızı engellemektedir: Pratik hayatın gerekliliklerini göstermemektedir. Bu, mekânın formunu ona hiç uymayan başka bir içeriğe uydurmaya çalışmak gibidir. Zaman bir form değil bir içeriktir, halbuki mekân bir form olarak durabilmektedir. Mekânın aynı andalığına karşın, zamanın art ardalığını açıklayamamaktayız. Zamanın arka arkaya gelmesi, hayatın bir devamlılık olduğunu bize gösterdiğine

göre, bu devamlılığın süresinin mekânla aynı zamanda olması bir zorluk çıkartmakta karşımıza. Bu, ancak, Bergson'da *simültanité*, aynı-zamandalıkla mümkün olabiliyor. Bu aynı-andalık zamanın mekânla interseksiyon, kesişme içine girmesiyle anlam kazanmakta. Rölativite kuramcıları iki ânın aynı-andalığından söz edip durdular. Bundan önce çok daha doğal bir fikir daha var: İki akımın aynı-andalığı, simültaneliği. İki ayrı, birbirini dışarıdan kesen akımın zamanına *simültanelik* adını veriyor Bergson. Çünkü bunların ikisi de üçüncü bir sürenin içinde birbirlerini tutuyorlar; bizim süremizin zamanı. Bu, bilincimizin bize bakmaktan başka bir şey yapmadığı süredir, ama bu süre aynı zamanda bizimle kesişen iki ayrı akımın da süresidir. Üçü kesişmektedirler. İki ayrı akımın aynı-andalığı bizim süremizle kesiştiğinde, üçlü bir aynı-andalık oluşur. Bilincimiz biz ve onlara aynı anda bakar ve hepsine sarılır. Bu, ayrılmaz bir aynı-andalıktır. Bölünemez haldedir. Bu sırada, zaman bir mekâna çevrilir. İki ayrı akımın süreleri bizimkiyle birlikte bir mekânda zaman haline girer ve hepsi simültane anda birleşir. *Simültanelik* bir süre bir gerçeklikle *kontakt* kurduğunda, ortaya çıkan ilişkiye verilen ad haline gelir. Bergson'da bu, "sürenin mekânlaşması" demektir. Matematik ve bilimsellik için kurgu vazgeçilmez bir unsurdur. Bu, Einstein'ın felsefi doktrinine yapılan eleştiridir, Bergson'da da, Whitehead'de de. Marker'ın *La Jetée* filminin sonunda da yüzey-mekân zamanın mekânı haline gelmektedir. *Chronos*'un yerine koyduğu *Aion* ile Deleuze bu ilişkiyi açıklar.

Şimdi Deleuze'ün *Chronos* ve *Aion* arasında yaptığı ayırımı bakalım: *Chronos* sadece şimdiki zamandır. Geçmiş, şimdiki, gelecek zaman dâhil olmak üzere üç boyutlu zaman değildir.⁵ Sadece şimdiki zaman, zamanı doldurur. Gelecek ve geçmiş, şimdiki zamana göre gelecek ve geçmiştir (bir uzamda ve bir sürede birlikte). Şimdiki zamanın ve sürenin daha genişlemiş bir halidir. Her zaman daha geniş bir şimdiki zaman gelecek ve geçmişi içinde barındırır. Bu geçmiş ve gelecek zamanın göreliliği şimdiki zamanların genişlemesine göre görecelidir. *Chronos* zamanı cismanidir [*corporel*]. Zamanlama yapmak zamanları karıştırmaktır ["Temporaliser, c'est mélanger"]. Gelecek ve geçmiş bir cisimde arta kalan tutkulardır, ihtiraslardır. Filmdeki geçmiş ve gelecek de hatıraların ihtirasları olarak durmaktadır. Kahraman bir kadına olan tutkusunu hatırlamakta ve hatırimajda saklamaktadır. Tabii ki bir cismin tutkusu onu aksiyona iten şeydir. Kahraman bir aksiyonda bulunacak ve tutkusu tarafından ölüme sürüklenecektir. Orly rıhtımında o kadınla buluşmak üzere bir aksiyon yapmasa, kendi ölümünü görmeyecekti belki de. Bu aksiyon hali, en bü-

⁵ Deleuze, *Logique du Sens*, s.190.

yük ve güçlü şimdiki zamanı meydana getirir. Tutku ve aksiyondan oluşan şimdiki zaman bağlanır. Bu, cisimlerin birbirlerine karışmasıdır. Burada kahramanın çocuk bedeni ve yetişkin bedeni birbirlerinden ayrı olmalarına rağmen birbirlerine girmişlerdir. Bu sırada her şey simültane hale gelmektedir, aynı andalık vardır. Bedenlerin birbirine girmiş halinin şimdiki zamanda aynı andalığı söz konusudur. Böylece kozmik bir hale girerler: Kozmik Zeus diye adlandırır, Deleuze.⁶

Stoacıların kara karışım [*mélange noire*] ve beyaz karışım [*mélange blanc*] ayırımı da buradan gelmektedir; birincisi karanlıktır ve karışıklık doludur, ötekileştirir; ikincisi ise genişleyerek saklar. Fakat Marcus Aurelius bu karışımların önemli olmadığını söyleyerek, başka bir zaman tipine geçmeyi tercih eder: Sağlık için *Chronos*'tan başka bir zamana geçmek lazımdır, *Aion* zamanına. Ve bu şimdiki zamanın “doğru *Chronos*”una ters düşer: Burada cisimler ölçülerini kaybederler ve simülakrlaşmaya başlarlar. Modellerini kaybederek, kendi modellerini oluşturmaya başlayan simülakrlar haline gelirler. Burada, geçmiş ve gelecek rövanş almaya başlar: Bu rövanş şimdiki zamanın boşluğunu tehdit eder. Şimdiki zamandan kaçılır, şimdiki zaman bir yana bırakılır. “Şimdi” [*maintenant*] olur. *Chronos*'un şimdiki zamanı, şimdiki zamanın doğru yanını atlar ve karışımdaki karanlığı derinlere doğru taşır, bedenler ağırlaşır. *Aion*'da ise, zamanda, sadece gelecek ve geçmiş vardır. Gelecek ve geçmişi içine alan bir şimdiki zaman yerine, gelecek ve geçmiş her ânı ikiye böler, hem sonsuza doğru, hem de her iki yöne doğru. Zamanı, bir yandan geçmişe bir yandan da geleceğe doğru ikiye bölerek, onu sonsuz bölünmeye sokan *Aion*'dur. Veyahut da bu, artık kalınlığı olmayan bir an ortaya çıkarır. Derinlikten uzaklaşmaya başlanmıştır. Anlar kısalmıştır, genişleyen ve gelecek ve geçmişi içine alan genişleyen bir şimdiki zaman yerine her ânı bölerek ilerleyen bir şimdiki zaman söz konusudur. Sekanslar kısalır (Belki de Marcel Duchamp'ın *Nu descendant un escalier* tablosunu hatırlayabiliriz: Sekansların her biri kopuk anları oluşturmaktadır). Burada zaman yüzeye çıkar, derinlik yok olur. Bu anlamda, Chris Marker'ın filmi- nin son sahnelerine doğru, geçmişten gelip de gelecekte bekleyenler mekânın yüzeyine yerleşirler. Burada mekân yok değildir, ama mekân zamanla birlikte işleyerek derinlikten yüzeye çıkar. Whitehead ve Bergson'daki mekân ve sürenin birliğinin bu yüzeyden geçtiğini söyleyebiliriz. Simülakrlar da birer fantazma haline dönüşürler. Derinlemesine kopmalar yüzeydeki yarılmalara dönüşürler. Zaman yüzey olmaya başlar. Bölüne bölüne sonsuza doğru açılır. Öznellik tamamen zamanın içindedir artık.

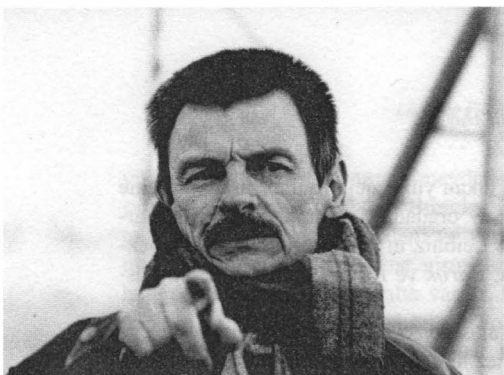
⁶ Deleuze, *age*., s. 191.

Yaşam zamanının ampirikliğinden çıkan yüzeydeki mutlak zamanın içine yerleşen bir yapıya bürünür. Her şey oradadır ve zamanda yerinde durmakta veya yüzmektedir. Yüzeyde. Leibniz'in lanetlileri gibi sırasını bekler yüzeydeki mekânın zamanında; *Barok ve Kıvrım*'da Deleuze'un göstermiş olduğu gibi.

Bu anlamda, yüzey ile derinlik arasındaki ilişki, aynı zamanda süre ve mekân arasındaki ayırımın görünmez hale gelişini gösterir. Deleuze şöyle yazar: *Chronos* bedenlerin aksiyonunu ve cismani [*corporel*] niteliklerin yaratisını ifade ederken, *Aion* cismani olmayan olayların [*incorporel*] yeridir, yüzeyidir ve nitelikten farklı sıfatların yeridir. *Chronos* neden ve maddeleri dolduran bedenlerden ayırlamaz; *Aion* ise hortlaklar gibi bekleyen ve yeri asla doldurmayacak olan cisimsizlerindir ve etkilerle doludur. *Chronos* sınırlıdır, *Aion* ise sınırsızdır.⁷ *Aion* iki tarafa doğru sınırsızca düz bir çizgi halinde hareket ederken, *Chronos* dönüşümlerle işlem yapar. Şu soruyu sorabiliriz: Eğer filmdeki kahraman *Chronos*'a geçmeseydi, *Aion*'un yüzey zamanında kalabilseydi, o zaman sonluluğu görecekti miydi? Yoksa sonsuzlukta yüzüp gidecekti miydi? "Zamandan kaçamazsın" diyordu dış ses filmde. *Aion*'da yüzey, zamanı kaçırabilirken, *Chronos*'un döngüsü zamanı derinliğine yakalamak zorunda mı?⁸ Bir soruyla bitirelim: Ampirik zamanımızın içinde "zamandan kaçmamaktan" asla ve sonsuzcasına kurtulamayacak mıyız? Marker aslında bize bu soruyu sorduruyor. Duchamp'ın mezar taşına yazdırdığı cümle son cümlemiz: "Her zaman başkaları ölür."

⁷ Deleuze, *age*, s. 193-194.

⁸ Deleuze'e göre, dili yaratan ve mümkün hale getiren bu yeni dünyadır, *Aion*'un dünyasıdır, yüzeydir. Onu bedenlerin gürültüsünden koparıp ses haline getiren de bu yüzeydir. İfade edenin dünyasıdır. Cisimsizler dünyası *Aion*, kelimelerin dünyasıdır, halbuki derinliklerin *Chronos*'unun genişleyen ve geçmiş ve geleceği içinde saklayan şimdiki zamanı, bedenlerin dünyasıdır. Şeyler ve önermeler arasındaki ayırım belirginleşir. Başka bir şekilde söylersek kelimeler ve şeyler arasındaki ayırım (Foucault) burada yatmaktadır.



Andrey Tarkovski



Jean-Luc Godard



Ingmar Bergman



François Truffaut

AVRUPA SİNEMASI TARİHİ

Güney Birtek

SİNEMANIN DOĞUŞU

Fotoğrafın keşfinden sonra görsel sanatın zenginleşip beraberinde sinemayı doğurması insan aklının hayaliyle bütünleşmesine zemin hazırladı. Fotoğrafların hızlıca ve art arda birbirini izleyen karelerle oluşturduğu hareket, sinemanın temelindeki en önemli etkendi. Zamanı durdurma eyleminin vücut bulduğu fotoğraf sanatının bu defa harekete uğrayarak görsel bir silsile yaratması ise sinema kavramının gelişmesine olanak sağladı.

Fotoğrafın icadı (1826), paralel olarak insan aklını sinema fikriyle bütünleştirmişti. Fotoğrafın yeni icat olduğu yıllarda bir görüntü elde etmek için uzun pozlamalar yapılmaktaydı. Bu eylem saniyede 12 ve üstü kareyi gerektiren hareketli görüntüleri fotoğraflamayı olanaksızlaştırıyordu. Saniyede yaklaşık 25 kare hızına cam levha eşliğinde 1870'li yıllarda sağlandı. Cam levhalar hareketli görüntüler için yetersizdi, çünkü görüntüleri bir göstericiden geçirmenin yolu henüz bulunmamıştı.

1878 yılında Amerikalı fotoğrafçı Eadweard Muybridge, bir dizi göstericiyi hızlı pozlama ve cam levha ile birlikte kullanarak hareket halindeki bir atın fotoğraflarını çekti. Muybridge'nin amacı fotoğrafları seri şekilde yansıtarak bir görüntü elde etmekten ziyade aksiyonun evrelerini dondurmakla ilgiliydi. 1882'de Fransız mucit Étienne-Jules Marey, cam levha üzerinde dönen bir film diskinin kenarında 12 ayrı görüntüyü kaydeden bir kamera icat etti. Marey'in amacı ise bir dizi fotoğrafın hareketini kesintiye uğratmaktı. Görünen hareketler en fazla 1 saniye sürdü. 1889'da George Eastman, bir görüntüyü objektiften geçiren ve onu ışıktan tutan kamera mekanizması tasarladığında daha uzun bir görüntü elde etmeyi başardı.

Sinema fikrinin yavaş yavaş kendini gösterdiği yıllara geldiğimizde, gerek Avrupa gerekse Amerika'daki bilim insanları bu alan üzerinde sıkı bir çalışma temposu içindeydi. Nihayetinde esnek bir film tabanı; hızlı bir pozlama zamanı, filmi kamerada iten bir mekanizma, filmi aralıklı durduran aygıt ve ışığı kesen bir perde ile 1890'ların başlarında gerçekleştirildi. Dönemin dünya üzerindeki iki önemli şirketi bu yeni fikirle haşır neşirdi. Bu şirketler, Amerika'daki bilim insanı Thomas A. Edison'un sahip olduğu Edison Manufacturing Company ve Fransa'daki Louis ve Auguste Lumière'nin aile şirketi Lumière Frères şirketleriydi. Sene 1893'e geldiğinde Edison'un yardımcısı W. K. L. Dickson 35 mm kısa filmler çeken bir kamera geliştirmişti. Fakat Edison film olayının geçici bir heves olduğuna inanarak filmi perdeye yansıtmak gibi bir düşünce içine girmede. En nihayetinde bu iş, sinemanın doğuşunu gerçekleştirecek olan Fransız bilim insanları Lumière kardeşlere kaldı. Onlar kendi kameralarını bağımsız bir şekilde icat ettiler. 28 Aralık 1895 yılında Paris'te Grand Café'de hareketli görüntüleri halka sundular. Bir ayrıntıyı unutmamak gerek; Alman bilim insanı Max Skladanowsky, aynı yılın Kasım ayında hareketli görüntülerini birkaç kez halkına sunmuştu. Ancak Skladanowsky'nin oldukça büyük olan makinesi aynı anda akan iki geniş formatlı kuşağı gerektirdiği için sinemanın teknolojik gelişimine katkı sunamadığından hep yerinde saydı. Lumière kardeşler, sinemayı tam anlamıyla keşfetmedilerse de bu yeni aracın alacağı özel biçimi insanlığa sunmuşlardı. Dünya bu yeni gizemli aracın merakı içerisindeydi ve Lumière kardeşlerin ünü her geçen gün yayılıyordu.

Edison, kaçırdığı tarihî fırsatın zararından dönmek için apar-topar sinema salonları yaptırarak kendi yapım şirketini kurdu. İlk filmler stil ve biçim açısından oldukça basitti. Genel çekim mesafesinde bir aksiyon kadrajından oluşuyordu. İlk film stüdyosu olan "Black Maria" Edison'a aitti. Bu stüdyoda vodvil eğlenceleri, ünlü spor figürleri ve halk tarafından tanınan kişiler kamera önündeydi. Lumière kardeşler ise kameralarını parklara, bahçelere, kumsallara, istasyonlara yerleştirdiler. Böylece "Arrival of a Train at La Ciotat" ve "L'Arroseur arrosé" gibi hareketli görüntüleri perdeye yansıtarak izleyicilere kavuşturan ilk sinemacılar oldular. Lumière kardeşler filmlerini, kamera operatörleri vasıtasıyla dünyanın her yanına gönderdiler.

Sihirbazlık yaparken şüpheli bir hareketi fark etmede asla başarısız olamayan insanların dikkatli bakışları altında çalışsınız. Tek başınsınızdır, onların gözleri asla sizden ayrılmaz. Başarısızlık hoş görülmez... Sinemada ise o dikkatli gözlerden uzakta hazırlığınızı sakince yapabilirsiniz ve eğer gerekliyse onlar doğru olana dek şeyleri otuz al-

tı kez tekrarlayabilirsiniz. Bu da harika olanın alanında daha fazla yolculuk etmenize olanak sağlar. (George Méliés)

Lumière kardeşlerin başarısının yanında aynı yıllarda sinemada George Méliés faktörünü unutmamak gerekir. Méliés, İngiliz bilim insanı Robert William Paul'dan bir gösterici satın alarak Lumière kardeşlerin tasarımı-na benzer bir kamera yaptı. Aynı zamanda sihirbaz olan Méliés, ilk yıllar-da Lumière kardeşlerin izinden giderek benzer görüntüler elde ettikten sonra hayal gücünü sinema diline uyarlamak için kolları sıvadı. 1897'de serayı andıran bir stüdyo kurdu ve fantastik dünyasını sinemasına aktarmak için özel dekorlar yaptırdı. Sinemada mizansen tekniğini kullanan ilk yönetmenlerden biri olan Méliés, dünyanın ilk öykülü filmlerine de imzasını attı. Özellikle *Le Voyage dans la lune* (Aya Seyahat, 1902) filminin sinema tarihinde önemi büyüktür. Tüm dünyayı kasıp kavuran Méliés sineması bağlı olduğu Fransız gramofon şirketini (Pathé Frères) dönemin en büyük film şirketi yaptı. 1901'den 1914'e kadar yükselişte olan film şirketi I. Dünya Savaşı'nın başlamasından sonra etkisini yitirdi. Savaşın Avrupa merkezli olması, filmlerin ülkeler arası dağıtımına engel olmuştu. Bu vesileyle Hollywood dünya film üretiminde egemen güç haline geldi ve kısa bir süre sonra tüm dünyaya ulaşan filmlerini pazarlamaya başladı.

ALMAN DIŞAVURUMCULUĞU

I. Dünya Savaşı sırasında Alman sinemasının genelinde Fransız, Amerikan, İtalyan, Danimarka filmleri gösteriliyordu. Dönemin Alman hükümeti, propaganda filmleri yapılması şartıyla sinema endüstrisini destekledi. Hükümet, Danimarka filmleri hariç tüm dış dünya sinemasını yasakladı. 1917 Rus Devrimi'nden sonra dünya genelini saran Marksist akım, dönemin Almanyası'nda da oldukça güçlüydü. Alman halkı savaş istemiyor; bunu da, savaş politikaları güden hükümete grevler ve isyanlar ile gösteriyordu. Hükümet savaş yanlısı filmleri desteklemek için Deutsche Bank ile önde gelen film şirketlerini toplayarak UFA (Universum Film Aktiengesellschaft) adında birleşti. Muhafazakâr ve egemen sınıfların desteklediği bu oluşumun amacı, devletin isteği ve kontrolünde halkı filmlerle savaşa teşvik ederek milliyetçiliği güçlendirmektir. Aynı zamanda ekonominin güçlenmesi için uluslararası pazar da takip ediliyordu. Hükümetin bu politikası bir süre böyle devam etse de, savaşın sona ermesiyle militarist propagandaya eskisi kadar gerek kalmadı. Alman sinemasının kalbi, dramalar ve komedilerle atıyordu; fakat bu sinema artık 3 türe ayrılacaktı. Türlerin ilki casus filmleri idi. Bunlar, içinde zeki dedektiflerin bulunduğu, egzotik dekorlarla süslenmiş popüler kovalamaca filmle-riydi. İkinci tür olarak, kısa sürmüş olsa da etki yaratan seks filmleri idi.

Üçüncü tür ise UFA'nın, savaş öncesi dönemin İtalyan tarihsel epiklerini taklit etmeye başlayarak finansal bir başarı elde ettiği tarihsel filmlerdi. Başta Fransa, Amerika, İngiltere olmak üzere bazı ülkeler Alman filmlerini yasaklamış olsa da Alman sineması uluslararası pazara girmeyi başardı. 1919 yılında, Fransız Devrimi'ne dair epik bir çalışma olan Ernest Lubitsch yönetmenliğindeki *Madame Dubarry*, dönemin Alman sinemasının dış dünyaya açılmasında önemli katkılarda bulundu. Özellikle Amerika'da çok sevilen bu filmin ardından Ernest Lubitsch, Hollywood'un çalışmalarına davet ettiği ilk Alman sinemacı oldu. Diğer taraftan Almanya'da avangard bir hareket olan Dışavurumculuk, kendisini resimde, tiyatrodan, edebiyatta ve mimaride de göstermişti. Bu dönemde yapılan *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920) filminin sinemaya katkısı göz ardı edilemeyecek kadar büyüktür. Film için, Alman dışavurumcu hareketin sinemaya uyarlanmış hali de denilebilir. Bu filmin sorumluluğu altına giren üç tasarımcı (Hermann Warm, Walter Reimann, Walter Röhring) finansal katkı için yapımcılarla görüşüp olumlu tepki aldılar ve böylece *The Cabinet of Dr. Caligari*, filmi istenilen türde bir film olma özelliğine ulaşmış Amerika'da, Fransa'da ve diğer ülkelerde beklenmedik bir başarı sağlayarak dönemin başyapıtı haline geldi. Bu başarının ardından stilistik akımın önü iyice açılmıştı ve Caligari tarzında filmler çekilmeye devam ediliyordu. Bu filmlerin başarısı, Alman avangard yönetmenleri endüstrinin içinde tuttu. Farklı olarak deneysel çalışmalarını sürdüren yönetmenlerden Viking Eggeling'in *Diagonal-symphonie* (1923) gibi soyut filmlerinin yanı sıra Hans Richter'in *Ghosts Before Breakfast* (1928) gibi Dadaist filmleri de görülüyordu. 1920'lerin ortasında önemli Alman filmleri dünyanın en iyileri arasında sayılıyordu. Akımın ilk filmi özelliği taşıyan *The Cabinet of Dr. Caligari*, aynı zamanda ilk korku filmiydi.

Alman Dışavurumcu sinema, sinematografi ve kurguya dayanan Fransız İzlenimciliğinin tersine mizansene dayalıdır. Dışavurumcu sebeplerle biçimler çarpıtılır ve gerçekçi olmayan bir stille abartılır. Oyuncularda yoğun makyaj vardır. Sarsıntılı yahut yavaş, yılan gibi bir hareket sergilerler. En önemlisi de mizansen öğelerinin hepsi kompozisyonu yaratmak için birbirleriyle etkileşir. Karakterler tıpkı dekor gibi görsel öğeleri tamamlar. Caligari'de dünya, kahramanın hayali doğrultusunda izleyiciye sunulur. Dekorların filmdeki önemi, kahramanın Dr. Caligari'nin izindeyken bir akıl hastanesine girmesiyle karşılaştığı manzarada tanık olduğu siyah-beyaz duvar hatları sahnesinde anlaşılır ki film, kahramanın gördüğünün yansımasıdır. (Bu kurgusal düş birçok dışavurumcu çalışmada hissedilir.)

Dışavurumcu akımın sonlarına gelindiğinde; F. W. Murnau'nun *Faust* (1926) ile Fritz Lang'ın *Metropolis* (1927) gibi çalışmalarının bütçelerinin, UFA'nın finansal sıkıntılar yaşamasına neden olduğu görülür. Bu

dönemde Lang dışında birçok Alman yönetmen Hollywood'a gider. Sonrasında ise Nazilerin iktidara gelmesiyle Alman Dışavurumcu akım, doğacak olan yeni propaganda filmlerinden kaynaklı olarak etkisini hızla kaybedecektir.

FRANSIZ İZLENİMCİLİĞİ VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

I. Dünya Savaşı, sinemanın doğuşuna ev sahipliği yapan Avrupa'yı yerle bir etmiş, savaşın etkisi özellikle büyümekte olan Fransız sinemasına darbeler indirmişti. Fransızlar, Hollywood filmlerine gidiyor, yapımcılar ise Hollywood tarzı filmlerin çekilmesini sağlayarak vatandaşlarını ülke sinemasına kazandırmak istiyordu. Öte yandan sanatsal filmlerin gelişmesi için (Louis Delluc, Abel Gance, Germaine Dulac, Jean Epstein) genç yönetmenlere destek veriliyordu. Bu yönetmenlerin bakış açısı eskilere nazaran daha yararlı diyebiliriz, çünkü eski sinemacılar öncelik olarak sinemayı bir ticari araç olarak gördüler. Bu genç yönetmenler sinemanın tıpkı müzik ve resim gibi gerçek bir sanat dalı olduğunun altını çizdiler. Sinemanın kendi özünü yaratmasını öngörerek tiyatrodan ve edebiyattan sıyrılması gerektiğini söylediler. Sinema için öncelik, sanatçı duygusunun en saf haliyle aktarılmasıydı. Fransız sineması, savaş sonrası insan üzerindeki travmaları aktarmaya çalışmış, savaş psikolojisini derin anlatılarla kendi film dilini yaratmıştı. İzlenimci film akımında içsel aksiyona yönelim vardı. Daha önce görülmeyen bir dilde aktarılan izlenimci filmler, olay örgüsünde zamanı ve özneliği yönlendirdiler. Geçmişle yüzleşmeyi seven bu akım, karakterlerin zihnindeki yaşamı aktarmaya çalıştı. Örnek olarak Germanie Dulac yönetmenliğinde *La souriante Madame Beudet* (1923) filmini verebiliriz. Filmdeki kahramanımız bizleri fantezi dünyasına götürür... Kafasında kurduğu evlilikten kaçış gösterilir. Keza, Abel Gance'nin *La Roue* (1922) filmine baktığımızda dört karakter arasındaki erotik ilişkiler üstünde durularak tutkunun psikolojik yoğunluğu gösterilir. İzlenimci yönetmenlerin düşünsel gücü, kurgu ve sinematografi aracılığıyla sinemanın sembolize edilmesi için deneysel çalışmaların da habercisiydi. İzlenimci filmlerde maskeler, irisler ve bindirmeler karakterlerin düşüncelerini ifade ederdi. İzlenimcilerin kadrajı, öznel durumu yoğunlaştırmak için karakterlerin algılarını doğrudan kamera devingenliğinde gösterilirdi. Örneğin sarhoş olmuş bir karakterin bakış açısına, gerçekçi bir izlenim katılarak baş döndürücü kamera hareketleriyle aktarılırdı. İzlenimciler, çalışmalarına devam ederken bir karakterin hissettiği deneyimi anında aktarmak için göze çarpan bir ritmik duygu geliştirdi. Yani şiddet yahut duygusal çatışmanın olduğu sahnelerde ritm hızlanmaktaydı. Örneğin *La Roue* filminde bir tren kazası sahnesi 13 kareden 2 kareye ka-

dar süren hızlandırılmış çekimlerle doruk noktasına ulaşmıştı. Gene aynı filmdeki karakterin uçurumdan atlamadan önceki son düşleri tek-kare çekimlerle üst üste bindirilen ve gittikçe bulanık bir hale dönüşen hızlı kurguyla sunuldu. İzlenimci biçim sinemanın yenilenmesine etkin katkılar sağladı. Abel Gance yönetmenliğinde Napoléon (1927) filminde kullanılan yeni objektifler geniş ekran oranına ulaşarak sinema seyirliğine zenginlik kattı. Bu yenilikçi film stilinde, eğer ki kamera bir karakterin gözlerini temsil edecekse falanca birinin rahatlığıyla hareket etmelidir düşüncesine yer verildi. İzlenimci yönetmenler, kameralarını otomobillere, atlıkarıncalara, trenlere bağladılar. Bu durum sinemanın biçimsel işleyişini ön plana çıkarmış ve Hollywood popülerliğinin son bulmasına umut olmuştur. 1920'li yıllarda İzlenimciler daha çok deneysel çalışmalara imza atarak bağımsız çalıştıktan sonra kendi yapım şirketlerini kurdular. Fransız seyircisi bu yeni filmleri sevdi. Fakat İzlenimci film akımı uluslararası pazarda pek bilinmiyordu. Yüksek bütçeli filmlerin çekilmesine nazaran finansal bir verimlilik elde edemeyen İzlenimci yönetmenler dış dünyaya açılmayınca 1929'a doğru iflas ettiler. Bir diğer etken de sinemada sesin bulunmasından sonra yeni denemeler için riske girmeyi göze alamadıkları içindi. Özgün tarzlarını maddi sıkıntılar yüzünden kaybeden İzlenimci biçim, sinema tarihine öznel kamerayı, psikolojik anlatıyı katarak yeni kuşaklara önemli miraslar bıraktı. Bu akımdan etkilenerek filmlerine biçimsellik katan Alfred Hitchcock ve Maya Deren'in film diline baktığımızda İzlenimci bakış açısını görebiliriz.

GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

Fransız İzlenimciler sinemada yeni teknikler bulduğu ve filmlerini ülke sinemalarında gösterime koydukları sırada Gerçeküstü sinemacılar deneysel çalışmalarını, halktan uzakta sanatçı toplantılarında gösteriyordu. Oldukça radikal bir akım olan Gerçeküstücülük filmlerine baktığımızda şaşırtıcı ve şok edici etki gözler önündeydi. Bu akım, isminden de anlaşıldığı gibi resim ve edebiyattaki gerçeküstücülüğün sinemaya uyarlanmısaydı. Akımın öncüsü André Breton; "Gerçeküstücülük, düşüncelerin, düşlerin denetiminden bağımsız gücü içinde şimdiye dek ihmal edilen çağrışımın belirli biçimlerinin üstün gerçekliğine inanmaya dayanıyordu" söylemi akımın amacı için özet niteliği taşımaktaydı. Freudcu psikanalizden etkilenen Gerçeküstücü sanat, "akıl kontrolünün olmadığı ve her türlü estetik ve ahlâki kaygının ötesinde olan" bilinçaltının derin akıntısını kaydetmeye çalıştı. Tuhaf ya da çağrışımsal tasvir arayışı rasyonel olarak anlaşılabilir biçim ve stilden kasıtlı kaçınma, gerçeküstücülüğün özellikleri arasında vücut buldu.

Bu dönemde Salvador Dali ve Man Ray'in sinemayla da haşır neşir olduklarının altını çizerek sanat dallarının her daim ortak bir paydada buluştuğunun önemini vurgulayalım. Akımın en önemli yönetmenleri arasında İspanyol yönetmen Luis Buñuel faktörüne değinmekte fayda var. Buñuel yönetmenliğinde Dali'nin de yardımcı olduğu 1928 yılında çekmeye başladıkları *Un Chien Andalou* (Bir Endülüs Köpeği) filmi, Gerçeküstücülüğün anti-anlatı güdüsünü görüntüye yansıtarak nedensizliğe karşı bir tavır sergilemeye çalışmıştı. Gerçeküstücü filmlerin, aslında olmayan bir anlatı biçimini bulmaya çaba gösteren seyirci için rahatsız edici bir durum söz konusudur. Akımın nedensellik anlayışı bir rüya gibi kaçamaktır. *L'Age d'or* (1930) filmindeki karakter nedensizce bir çocuğu vurur. *Emak Bakia* (1927) filminde de bir kadın göz kapaklarını göstermek için gözlerini sürekli kapar. Buñuel'in meşhur *Un Chien Andalou* filminde karakter usturayı bileyerek bu duruma karşı çıkmayan kadının göz küresini keser. Cinsel istek ve kişinin kendinden geçmesi, şiddet, küfür ve kara mizah Gerçeküstü filmlerin sinema dilini oluşturur. Akımın stili oldukça özgün ve seçicidir. Mizansen, genelde Gerçeküstücü resmin himayesi altındadır. *Un Chien Andalou* filmindeki karıncalar (sinema tarihi açısından önemli bir sahne) Dali'nin resimlerinden esinlenilmiştir. Resimden oldukça etkilenen bu akımın *The Seashell and the Clergyman* filmini incelediğimizde İtalyan ressam Giorgio de Chirico'nun resimlerinden de alıntılar görebiliriz. *Un Chien Andalou* filminin öneminden bahsetmiştik, göz yarma sahnesinde uygulanan kurgu biçimini Sovyet Kurgusu başlığı altında daha kapsamlı inceleyeceğiz lakin filmin kurgusal başarısının Kuleshov efektine dayandığının da altını çizelim. Gerçeküstücü film dili 1930'lara doğru etkisini kaybetse de 70'lere kadar Buñuel ile birlikte adından söz ettirdi ve nihayetinde yeni yönetmenlerin ufkunu açtı.

SOVYET KURGUSU

17 Ekim 1917 Bolşevik Devrimi ardından Lenin'in toplumsal eşitlik ilkesine dayanarak yönetmeye çalıştığı Sovyet halkının sanatla daha çok iç içe olması için yeni politikalar geliştirildi. Zaten köklü bir edebiyat ve müzik geleneği bulunan Rus halkının sinemayla tanışması Lenin önderliğinde sinemaya verilen destekler doğrultusunda hızlıca gelişti. Dönemin devrimci sinemacıları arasında Dziga Vertov, savaş içerikli belgeseller üzerinde çalışmaya başladı. Sovyet hükümeti tarafından kurulan Devlet Sinema Sanatı Okulu'nda (Dünyada ilk kurulan sinema okulu) ders veren Kuleshov, kurgu üzerine deneysel çalışmalara başladı. Sovyetler'de 1919 yılında gösterilen Amerikalı Griffith'in *Intolarence* filmi Sovyet sinema-

cılara ilham kaynağı olmuştu. Kurgu stiline önemli sinemacılarından hiçbiri devrim öncesi sinemada deneyimli değildi. Hemen hemen hepsi başka alanlardan sinemaya geçti. (Pudovkin kimyadan, Eisenstein mühendislikten...) Bolşevik devriminin ateşi artık sinemayı da çemberine almıştı. Sovyetler, 1922’de film endüstrisi için merkezî bir dağıtım kurumu için Goskino’yu kurdu. Aynı zamanda Lenin’in: “Sinema, bütün sanatlar arasında bizim için en önemlisidir” çıkışı Sovyet sinemasının büyümesine şüphesiz önemli katkılar sağladı. Sovyet kurgu tekniği Kuleshov’un 1924 yılında çalıştığı birimde “The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks” deneysel çalışmasının gösterimiyle başladı. Her deneysel çalışma Sovyet sinemacılar için yeni tekniklerin gündeme gelmesi demekti. Burada Eisenstein faktörünü özellikle vurgulamak gerekir. Eisenstein, ilk uzun-metraj filmi (Strike / Grev) 1925’te göstererek Sovyet sinema akımını başlattı. Aynı yılda *Battleship Potemkin* (Potemkin Zırhlısı, 1925) filmi gösterime sunan Eisenstein sinemaseverleri heyecanlandıran gerçek bir başyapıtı imzasını attı. Bu film ülke dışında da başarı sağladı. Aynı yılları takiben Eisenstein, Kuleshov, Vertov, Pudovkin kurgunun gücünü gerek yazılarında gerekse çalışmalarında yılmadan savundular. Sovyet sinemacılar, bir filmin gücünün analitik kurguyla çekimlerin kombinasyonundan çıktığını ilân ettiler. Kurgu, modern sinemanın önünü açacak yegâne teknik olarak öngörüldü. Fakat genç kuramcılardan Pudovkin, kurguya yaklaşımda diğerleriyle aynı fikirde değildi. Pudovkin, çekimlerin bir dizin oluşturmak için birleştirilmesi gereken tuğlalara benzediğine inanıyordu. Eisenstein ise eğer çekimler birbirlerine uymuyor ve seyircide bir şok etkisi yaratıyorsa elde edilebilir düşüncesiyle Pudovkin’e katılmıyordu. Eisenstein, “October” (Ekim, 1928) filminde uyguladığı diyalektik kurguyla yeni bir teknik getirmişti. Vertov ise daha çok belgesel filmlere yoğunlaştığı için gerçeğin belgeselde olduğunun altını çiziyordu. Sovyet kurgucuların sinema diline yaklaşımları diğer ülkelerin sinemasından ayrılır. Sovyet sinema dili, karakter (birey) psikolojisini önemsiz bir açıdan değerlendirdi. Bireyin değil toplumsal gücün önemini vurgulamaya çalıştı. Sovyet kurgu hareketinin temelinde hiçbir zaman tek bir kahraman yaratılmadı. Toplum, Eisenstein filmlerinde olduğu gibi kolektif bir gücü oluşturuyordu. 1920’lerin sonuna doğru bu akımın öncüleri birçok başyapıtı imzasını atmıştı. Lenin’in ölümünden sonra Stalin’in ülke yönetimine gelmesi sinemaya sansürü de getirdi. Stalin, Sovyet sinemacılar daha anlaşılır filmler yapılması gerektiğini söyleyerek gerçekçi olmayan stilistik çalışmaları engelleyici otoriteyi kullanmaya başladı. Stalin’in yeni sanatsal politikası “Sosyalist Gerçekçilik” adı altında devrimci gelişmeyi anlattıran propaganda filmlerinin çekilmesi şart koşuldu. Eisenstein, tüm engellemelere

rağmen montaj üzeri denemelerine devam etti. Ölümünden sonra (1948) Sovyet kurgu stili önemini kaybetti ve Sovyet sineması Tarkovski'ye kadar yenilikçi bir sinema dili oluşturamadı.

İTALYAN YENİ-GERÇEKÇİLİĞİ

Dünya 1940'lara geldiğinde sinema alanında çok önemli teknikler geliştirilmişti. Sesin ve rengin sinemaya aktarılmasında etkin rol oynayan Hollywood yapımları tüm dünyayı sarmıştı. Hollywood büyük bütçeli filmlerini dünyaya pazarlarken Mussolini faşizmini geride bırakmış İtalyanlar için yaraları sarmak kolay olmadı. İtalya'nın yeni dönemi sanatın da yenilenmesine kucak açtı. Yeni-Gerçekçilik kavramı önceleri İtalyan yazarlar ve eleştirmenlerce yazılarda vücut buldu. Bu akımın savunucuları sinemanın özgürleşmesi ve kameranın daha çok sokağa inmesi gerektiğini savunarak gerçekçiliğin ancak halkla bütünleşerek sağlanacağını idretti. Mussolini döneminde İtalyan sineması, burjuva melodramlarla (beyaz telefonlu filmler) süsleniyordu. Dönemin aydın kesimleri bu filmleri oldukça yoz buluyor, her fırsatta eleştiriyordu. Yeni bir gerçekçi dilin bulunmasını iple çeken dönem sanatçıları Luchino Visconti'nin *Ossessione* (Tutku, 1943) filmiyle nefes aldılar. Devlet politikası ve kültürel faktörler Yeni-Gerçekçi akıma katkılar sağladı. Akımın önemli yönetmenlerinden Rossellini, Visconti, Vittorio De Sica ve diğerlerinin filmlerinde oluşmuş sağlam bir sinema dokusu vardı. Bu yönetmenler birbirlerini tanıyor, ortak senaryolara, filmlere imza atıyordu. Dönemin ünlü *Cinema* ve *Bianco e Nero* dergilerinde insanlara ulaşıyor, gün geçtikçe popülerlikleri artıyordu. Visconti'nin *La Terra Trama* (Yer Sarsılıyor, 1948); Rossellini'nin *Roma città aperta* (Roma, Açık Şehir, 1945), *Paisa* (Hemşehri, 1946); De Sica'nın *Sciuscia* (Kaldırım Çocukları, 1946) ve *Ladri di biciclette* (Bisiklet Hırsızları, 1948) filmleri Yeni-Gerçekçiliğin temelini kurdu. Yeni-Gerçekçi mizansen gerçek mekânlarla gösteriliyordu. Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir* çalışmasının negatif ham film parçalarını sokak fotoğrafçılarından satın aldığı bilinir. Yeni-Gerçekçi filmlerde başroller tiyatro ve sinema oyuncularına olsa da gerçeklik algısının sağlanması için yan rollerde genelde İtalyan vatandaşlar boy gösterirdi. İtalya sinemasında Yeni-Gerçekçi akım, dış dünyayı etkileyen ve özellikle kamera hareketi, gerçek mekân kullanımı ve oyuncuların halktan seçilmesiyle tüm dünyanın dikkatini çekmeyi başardı. Özellikle kaydırmalı çekim tekniği İtalyan sinemasının yapı taşı oldu. *Roma, Açık Şehir* filmindeki karakterin (Pina) ölümünde, *Yer Sarsılıyor* ve *Almanya, Sıfır Yılı* filmlerinin final sahnelerinde kamera devingenliği göz alıcı bir kadrajlamayı göstermişti. Bisiklet Hırsızları ise oldukça önemli bir film, açık alanda oluşturulan

uzun sekanslı kaydırmalı çekim Yeni-Gerçekçi film dilinin doğrudan yansımasıydı. Eskiden kalmış beyaz-telefon dramalarına karşın Yeni-Gerçekçi filmler genelde mutsuz sonlarla bitse de olay örgüsünü sokaklardan aldığı için biçimsel gerçekliği göstermiş oldu. Karakterlerin davranışları ekonomik ve politik sıkıntılar üzerine kurulmuş fakat belirgin bir sonuç aktarımı sağlanmamıştı. Yeni-Gerçekçi filmlerin belirsizliği, hikâyenin tüm bilgisini reddeden anlatıyla oluşturulmuştu. *Bisiklet Hırsızları* filminin finali işçi ve oğlunun sokakta yürümesiyle sonlanır. Çalınmış bisikletten hâlâ bir haber yoktur ve gelecekleri insanların arasına karışarak belirsiz bir hal alır. *Yer Sarsılıyor* filminde de Sicilyalı balıkçıların işadamlarına karşı isyanı başarısızlıkla sonuçlansa da sonraki isyanın nasıl sonuçlanacağını kestiremeyiz. İşte burada Yeni-Gerçekçi akımın günümüze kadar gelecek olan “açık uçlu” film kavramını doğurduğu görülür. Yani filmin sonunu seyirciye bırakan, seyirciyi düşünceye sevk eden bu anlayışın sinema tarihinde önemi oldukça büyüktür. Akımın doğurduğu yönetmenlere (Visconti, Rossellini, De Sica, Fellini, Antonioni, Zavattini, Germi...) baktığımızda Yeni-Gerçekçiliğin dünya sinemasına altın çağını yaşattığını görebiliriz. Hümanizmin görüntüye yansıdığı akımda ailenin, kültürün ve yozlaşmanın değişen dünyanın tasviri anti-militarist bakış açısının hâkim olduğu bu barışçıl film dili De Sica'nın *Umberto D* (1951) filmiyle doruk noktasına ulaşmış ve sinema tarihçilerine göre son bulmuştur. Fakat akımın etki kuvveti o kadar hızlı yayılmıştır ki, Türkiye sinemasında Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filminin sokak sahnelerinde de benzer teknikler kullanılmıştır.

FRANSIZ YENİ DALGASI

Film çekmeye başlamadan önce hepimiz eleştirmendik ve ben sinemanın her çeşidini sevdim. Ruslar, Amerikalılar, Yeni-Gerçekçiler... Bizim –en azından benim– filmler yapmamızı isteyen sinema tutkusuydu. Sinemanın aracılığı hariç yaşama dair hiçbir şey bilmiyorum.

(Jean-Luc Godard)

1950-1960 yılları arasında sinema dünyasına çok sayıda yeni yönetmen katıldı ve pek çok özgün kadralları kullanıldı. 1950'li yılların ortasında Paris'te yayımlanan sinema dergisi *Cahiers du Cinéma*'da genç film eleştirmenleri Fransız filmlerini yerden yere vuruyordu. Kalemimi konuşturduğum dergide: *Bir uyarlanmanın oluşumunda yazan kişinin aynı zamanda sinemacı olması gerektiğini düşünüyorum*, şeklinde görüş belirten Truffaut, dönemin bilinen senaristlerine (edebiyatçılarına) taş atarak edebiyatçıların sinemaya hak edilen değeri vermediğini dile getirmişti. Godard ise onlarca yönetmeni karşısına alarak: *Kamera hareketleriniz çirkin, konula-*

rınız berbat, oyuncularınız kötü oynuyor, çünkü diyaloglarınız vasat. Sinemasının nasıl yaratılacağına farkında olmadığınız gibi sinemanın ne olduğunu da bilmiyorsunuz, çıkışını yapması dönemin sinemasını ikiye ayırdı. Truffaut ve Godard'ın sert çıkışları Fransız sinemasında amatör sinemacıları cesaretlendirdi. Bir film çekmek için büyük paraların büyük stüdyoların gerekmediğinin altını çizen yönetmenler, sinemanın tutkusuna kapılan herkesi eline kamerayı almaya ve kendi özgün kadrajını yaratmaya davet ettiler. Yeni Dalga hareketinin önderlerinden Truffaut *Les quatre cents coups* (400 Darbe) filmiyle Cannes Film Festivali'nde büyük ödülü kazanmıştı. Yeni Dalga isminin nereden geldiği sorulursa eğer; Yenilikçi yönetmenlerin enerjisi halkı o kadar çok etkiliyordu ki durumun farkında olan gazeteciler onlara "la nouvelle vague" (Yeni Dalga) ismini verdiler. Akımın yönetmenleri 6 yıllık süre zarfında (1959-1965) 32 uzun-metraj çekerek büyük bir başarı sağladı. Godard ve Chabrol 11'er filme imza attılar. Filmlerin belirgin özellikleri arasında rastgele çekilmiş görüntüler ve akabinde oyuncuların doğaçlama performansları mevcuttur. Örnek olarak Godard'ın *Bande à part* (Çete) filmini verebiliriz. Filmdeki oyuncular kayıt akarken kendi istekleri üzerine yaklaşık üç dakika sessiz kaldılar. Godard bu uyumun içinde sahneyi kesmeden devam ettirmiştir. Yeni Dalga filmleri Yeni-Gerçekçi hareketin doğurduğu açık uçlu olay örgüsünü geliştirip sinemaya entelektüel bir hava kattı. Yeni Dalga filmlerinde bir hedefe yönelmiş karakterler bulmak zordu. Karakterler genelde amaçsızca dolaşırlar. Sinemada "an" yaratmanın öngördüğü ölçüde bir yerlerde içmeye giderler. Konuşurlar, sevişirler, sinemaya giderler... Gündelik yaşantılar anbean aktarılırdı. Her şey normal ilerlerken bir anda şaşırtıcı olayların gün yüzüne çıkması seyirciyi şok ederdi. Truffaut'un *Tirez sur le pianiste* (Piyanisti Vurun, 1960) filminde gangsterler, kahramanın kız arkadaşını kaçırdığında, insanlar komik bir cinsellik tartışmasına girer. İşte burada "devamsızlık kurgusu" Yeni Dalga'nın özellikleri arasında belirir. Bu kurgusal devamsızlık (jump-cut) özellikle Godard'ın filmlerinin temasını oluşturur. Bu vesileyle Yeni Dalga filmleri belirsiz ve kafa karıştırıcı biter. Dünya sinema sahneleri hafızalarına kazınan o meşhur 400 Darbe filminin son sahnesini hatırlarsak, Antoine, filmin sonuna doğru koşarak bir deniz kıyısına yaklaşır, kameraya dönerek fotoğraflanır ve film aniden biter. "Peki, bundan sonra ne olacak?" düşüncesi sarar seyirciyi. Yeni Dalga'nın en önemli ve özetini işlediği filmde Yeni-Gerçekçilikten öğrenilen açık uçluluğun doruk noktası oluşturulmuştur. Filmlerin sinemaseverlere dayatılan yeni mizacı karşıt fikirdeki yönetmenlerin ağır eleştirilerine rağmen devlet, Yeni Dalga akımının işleyişine karışmadı. Hattâ film şirketlerine yardımcı olarak ortak yapım sektörü oluşturuldu.

Televizyonun yaygınlaşmasından sonra sinema dünyasında duraklama devri başlamıştı. Bu durum sektörde krizlere yol açtı, film şirketleri iflasın eşiğine geldi. Birbirleriyle bir dayanışma seti oluşturan Yeni Dalga yönetmenleri Fransa sinemasını ayakta tutabilmek için ellerinden geleni yaptı. Krizden kurtulan sektör bu başarının ardından yönetmenlerine kendi film şirketlerini kurma imkânı sağladı. 1968’de özellikle Fransa’da boy gösteren sol öğrenci ayaklanmaları Yeni Dalga yönetmenlerini fikir ayrılıkları vesilesiyle böldü. Truffaut, Chabrol ve Rohmer devlet odaklı sektörde yerlerini sağlamlaştırırken, muhalif kimliğiyle bilinen Godard İsviçre’ye giderek deneysel çalışmalarına devam etti. Sinema tarihçileri Yeni Dalga’nın bitiş tarihini vermekte zorlanırlar; çünkü Yeni Dalga’nın yarattığı sinema dili sinemaya tutkuyla sarılan yeni yönetmenler için her daim ilham kaynağı olmuştur.

AVRUPA SİNEMASININ ÖZGÜN KADRAJLARI

Avrupa sineması, sinemanın doğuşuna tanıklık etmiş, öncülük ettiği akımlarla sinema dünyasının şekillenmesine katkı sağlamıştır. Özet geçtiğimiz Avrupa sinema hareketleri insan yaşamına ayna tutarak, insanlığın baş belası savaşların yıkıntılarına, sosyolojik travmalara, kültür çatışmalarından, zamanının ötesinde tasarlanmış bilim-kurgu serüvenlerine kadar, sanatın en genç öğretisini günümüze kadar getirmiştir. Bir film şeridinden dünyaları yaratmak ve bu gizemli kutunun içinde kendimizi bulmak nasıl ki Lumière kardeşlerin gösterime sundukları ilk perdeyi izleyen insanların “tren üzerlerine geliyormuş gibi” sandıkları ve oldukları yerde sıçradıkları o ilk heyecanın üstünden çok zamanlar geçse de sinema tutkusu hâlâ devam ediyor... Şimdi isterseniz Avrupa ve dünya sinemasına yön veren, özgün kadragelarıyla insanlara kaynak olan, sinema dilini yaşadıkları döneme, kültüre göre bir görsel silsile oluşturma çabası içinde zamana meydan okumuş, etkin bir sinema yorumu geliştirmiş Avrupalı yönetmenlerinden bazılarını mercek altına alalım.

FRTZ LANG SİNEMASINDA: HAYAL GÜCÜ

1890 yılında Avusturya’da dünyaya gelen Fritz Lang, gençlik yıllarında mimarî ve resim eğitimi alır. Gönüllü olarak katıldığı I. Dünya Savaşı sonrasında uğraşını yeni sanattan yana kullanarak senaryolar yazmaya başlar. Sinemanın ilk dönemine tanıklık eden Lang, bu yeni sanattan oldukça etkilenir. Alman devletinin estetik sanatları yükseltmek için kurduğu UFA’ya katılan Lang, yeteneğini kısa zamanda konuşturmuş ve ortaya dönemin ötesinde başyapıtlar çıkarmıştır. Alman dışavurumcu akımın yegâne temsilcisi Lang, eşiyle birlikte (Thea von Harbou) yazdıkları senar-

yoların yönetmenliğini üstlenir. *Der Müde Tod* (1921) filminde ölüm ve kader temalı bir anlatım oluşturarak etkileyici bir çalışmaya imza atar. Bu determinist bakış açısıyla sunulan filmde, sevgilisinin ölümünden sonra intihar etmeyi düşünen kadının karşısına Azrail çıkacak ve aralarında ölüm/yaşam üzerine bir oyun oynanacaktır. Filmin final sahnesi oldukça mühim. Kadının, yangında kalmış bir çocuğu kurtarmak için kendi canına kıyması ve sevdiği adama öyle ulaşmasının dramını yansıtan film, dışavurumculuğun ilk örneklerindendir.

Lang, Nazilerin iktidara gelmesinin Alman toplumu üzerindeki travmaya tanıklık ettiği bir başka filmde *Dr. Mabuse, der spieler - Ein Bild der Zeit* (1922) bir suç örgütünün lideri Mabuse'nin, şehre korkular salarak kurbanlarını hipnoz yoluyla etkisiz hale getirmesine karşı, ona dur diyecek bir hukukçunun amansız bir kargaşanın içinde bulmasını konu eder. Lang, 1924 yılında gösterime sunduğu *Die Nibelungen: Siegfried* filminde fantastik bir anlatıyla Siegfried'in, kralın kız kardeşiyle evlenmek istemesi üzerine, kötü ruhlu ejderhayı öldürdüğü takdirde sevdiğine kavuşacak olmasını akabinde dışavurumcu dekorun, kostümlerin ve makayajların ürkütücü görüntüsü eşliğinde ejderhayı öldüren Siegfried, düşman şövalye Hagen tarafından öldürülmesini işler. Filmin ikinci bölümünde Siegfried'in intikamını almak Kriemhilde'ye düşer. Kriemhilde karakterini üstün ırk olarak algılayan Naziler filme büyük övgüler yağdırmıştı. Naziler, sinemanın etkisinden de faydalanıp iktidara geldiklerinde propaganda filmleri için Lang'ın peşini bırakmadılar. Lang, Nazilerden pek haz etmediği gibi emirlere karşı da gelemiyordu. Lang, yaklaşık iki sene üzerinde çalıştığı ve nihayetinde tamamladığı *Metropolis* (1927) filmini gösterdiğinde büyük bir başarı yakalamıştı. Film, geleceği o kadar iyi tasvir ediyordu ki, böylesine bir hayal gücünün sinemanın ilk döneminde aktarılmış olması Lang'ın ustalığına örnek teşkil eder. Film, bilimkurgu sinemasının dev bütçeli, binlerce figüranın rol almasıyla "2026" yılının insanlığını gösterir. *Metropolis* şehrinde sınıf ayrımının net bir şekilde görüldüğü hikâyede ezen/ezilen ilişkisinden sömürünün yarattığı psikolojiye kadar işçilerin yeraltı dekoruyla süslenmiş göz alıcı mekânlar da köleden farksız çalıştırılma biçimi gösterilir. Tüm zamanların en önemli filmlerinden biri olarak sayılan *Metropolis*, dışavurumcu akımın başyapıtlarından olduğunu çekim tekniği, oluşturulan yeraltı kentiyle geleceğin betimlenmesini sağlayan robot tasvirleri ve müthiş dekoruyla sermayeye karşı aşkın gücünün vurgulandığı final sahnesi görülmeye değerdir. 1931 yılında *M (Bir Şehir Katilini Arıyor)* Lang'ın ilk sesli filmi özelliği taşımasının yanısıra sokak filmlerine yeni bir soluk getirdiği görülüyor. Berlin'de artan çocuk ölümleri polisi harekete geçirmiştir. Bu ölümlerin son bulması için polisten ziyade suçluların bile dayanışma içine girmesiyle

katilin bulunması artık şeref meselesidir. Film hakkında; kostüm, makyaj ve abartılı oyunculuğuyla bilinen dışavurumcu akımdan geriye dekorun göz alıcı mizansenini kalmış diyebiliriz. Paranoyak ve tedirgin bir şehri gösteren yönetmen, sonraki nesle kara-filmlerin anahtarını da sunar. Toplumsal vicdan kavramının önemini vurgulamaya çalışır. Biçimsel psikolojik gerilimin ilk örnekleri arasında sayılan filmin yan karakterlerin gerçek yaşamda da suçlu insanlar olduğu belirtilmiştir. Aynı zamanda filmin teması için Nazilerin yükselişine karşın sokakların tedirgin halinin yansıtılması gözlerden kaçmıyor.

Nazi zorlamalarına artık dayanamayan Lang, eşinin de Nazi partisine katılmasıyla eşinden ayrılacak ve Almanya'yı terk edecektir. Bir süre Fransa'da kaldıktan sonra ABD'ye göç eden Lang için Hollywood kapıları usta yönetmen için ardına kadar açılacaktır.

INGMAR BERGMAN SİNEMASINDA: BİLGELİK

Dönemin gün geçtikçe şekillendiği Avrupa sinemasında İsveç'e uzanalım biraz. Köklü bir tiyatro geleneğinden gelen İsveç, sanatın her alanında olmak için çaba sarf etmiş toplumlardan biridir. Çektiği her filmde adını yavaş yavaş duyuran Ingmar Bergman nihayetinde 1957'de Cannes Film Festivali'nde gösterilen *Det sjunde inseglet* (Yedinci Mühür) filmiyle tüm dikkatleri üzerine çekmeyi başarır. Avrupa'da esen Bergman rüzgârı, kendini yenileyen diyalektik kadrajıyla dönemlere ayrılır. II. Dünya Savaşı'nın yarattığı travmalar sonucu gerçekleşen intiharlar, umutsuzluğu doğurmuş, Bergman sinemasında vücut bulmuştur. *Fängelse* (Zindan, 1946) filminde dönemin varoluş sancısını hayat ve ölüm arasında kalmış inancın sorgusunu imgelerle sunmaya çalışır. İlk dönem filmlerinde açıkça "umutsuzluk" teması işlenir. Bergman, ikinci dönem filmlerinde, umutsuz bakışın yerini kadın odaklı aşk, sevgi, ayrılık üçgeni alır. Dünya sinema tarihinde ana karakterin kadın olması ve kadına uygulanan ayrıcalığın ilk örneklerini sergileyen Bergman, kadına iyi roller vererek galip gelmelerini sağlamış, erkeği ise aşağılayarak, alaya almıştır. *Till glädje* (Neşeye Doğru, 1949), *Sommarlek* (Yaz Oyunları, 1950), *Kvinnodröm* (Kadın Düşleri, 1955) örnek dönem filmlerindendir. Üçüncü dönem filmlerini irdelediğimizde kameranın gökyüzüne çevrildiğini görürüz. Dönemin meşhur *Yedinci Mühür* (1957) filminde kahramanın Azrail ile satranç oynadığı sahne, dünya sinemasında hafızalara kazınmıştır. Bu alegorik filmde tanrının varlığı sorgulanır, hayatın anlamsızlığı üzerine derin düşüncelerde yüzülür. Varoluşçu felsefenin sinema gözünü oluşturan yönetmen, varoluş sancısını kahramanın (şövalye) kiliseye günah çıkarmak için gittiği sahnede papaza (papazın yerinde Azrail vardır) içini dökerken:

Şövalye: Olabildiğince iyi günah çıkartacağım. Fakat kalbimde büyük bir boşluk var. Aynaya benzer bir boşluk. Orada yüzüme bakınca aşağılanma ve korku görüyorum. İnsanlığa karşı duyduğum kayıtsızlık beni dış dünyaya kapattı. Şimdi bir hayalet dünyasında yaşıyorum... Rüyalarımın bir mahkûmu olarak.

Azrail: Ama gene de ölmek istemiyorsun.

Şövalye: Hayır istiyorum.

Azrail: O zaman niye bekliyorsun?

Şövalye: Bilgi için.

Azrail: Bir garanti istiyorsun.

Şövalye: Adını siz koyun. Tanrıyı hissiyatımızla tasavvur etmek o kadar mı zor? Neden boş vaatlerin ve görünmez mucizelerin arkasında saklanmak zorunda? Daha kendimize bile inanmıyorken inançlılara nasıl inanacağız? Bizlere inanmak isteyip de inanmayanlara ne olacak? Ya da inanması imkânsız olanlara ve asla inanmayacak olanlara ne olacak? İçimdeki Tanrıyı neden silip atamıyorum? Neden bana acılar verip beni aşağılayarak yaşamaya devam ediyor? Onu kalbimden söküp atmak istiyorum. Ama gene de kalıyor ve benle dalga geçiyor. Ondan kurtulamıyorum. Bilgi istiyorum, inanç değil. Tanrının bana elini uzatıp, yüzünü göstermesini benimle konuşmasını istiyorum. Ama o sessiz. Karanlıkta ona sesleniyorum ama kimse cevap vermiyor.

Azrail: Belki de cevap verecek kimsesi olmadığından.

Şövalye: O zaman hayat, anlamsız bir kaos. Hiç kimse, her şeyin aslında hiçbir şey olduğunu göz göre göre ölümü bekleyemez.

Azrail: Çoğu insan ne ölümü ne de hiçliği düşünür.

Şövalye: Tabii hayatın kıyısında durup karanlığı görünceye dek. Korkumuzdan bir idol oluşturup adına Tanrı demeliyiz.

Azrail: Çok huzursuzsun...

İnanç ve bilgi kavramının teraziye konulduğu filmde Bergman: *Yedinci Mühür*, serbestçe kullanılmış ortaçağ malzemeleriyle sunulan modern bir şiiirdir. Filmimde şövalye bugünün askerinin savaştan dönmesi gibi Haçlı Seferi'nden dönüyor. Ortaçağda insanlar vebadan ölesiye korkuyorlardı. Bugünde atom bombası korkusuyla yaşıyorlar. Filmin teması gayet basit bir alegoridir. İnsan, onun ebedi arayışı, Tanrı ve tek mutlak gerçek ölüm ... söyleminde bulunur. Hemen hemen tüm filmlerinde sinemacı kimliğinin ardına gizlenmiş bir filozof edası taşıyan Bergman filmlerinin nihilist bakışı, varoluşa karşın keskin soruları doğurur. Bu inanç ya da inançsızlık terimlerinde insana vicdan muhasebesi yaşatarak içsel yalnızlığa ayna tu-

tar. Bunalımın, sıkıntının, kaygının ortak paydası Bergman melankolisinde filmselleşir. Bergman filmlerinin külliyatına bakarsak, kahramanlarının inancın değil, bilginin dervişliğini yaptığını görürüz. Çünkü o da tıpkı Nietzsche gibi tanrıyı öldürmüştür. Kamerası felsefeyle süslenmiş düşünce silsilesiyle göz doldurmakta ve doğru bilgiye ulaşmanın yollarını arar. Üçüncü dönemin bir diğer başyapıtı *Smultronstallet* (Yaban Çilekleri, 1957) filminde, kariyerinde birçok başarıya imza atmış bir profesör, hizmetlerinden ötürü onur ödülüne lâıyk görülmüştür. Ödülünü almaya giderken yolda yeni insanlarla tanışan profesör bir anda kendini geçmişiyle yüzleşirken bulacaktır. İhtiyarın kâbus sahnelerinde Bergman, akrepsiz-yelkovansız saat kullanarak zamanın içini boşaltmıştır. Soyut bir zaman kavramı yaratmayı başarmış, filmin derin atmosferinde özellikle başrolün (Victor Sjöström) üstün performansı filmsel düşün gerçeğe en yakın halini gösterir. Bergman, film ve Sjöström'ün oyunculuğu hakkında: *Yaban Çilekleri'nin çekimi, zamana karşı bir mücadele oldu. Yok olma güçlerine karşı verilen bir kavgaya, ürktücü bir azim ve iradeye tanık olduk. Mücadele her an sürüyor, bazen biz bazen de öteki taraf kazanıyordu... Ve ben Victor Sjöström'ün yüzünü, çekinme duygusundan bağımsız bir merakla inceleyip duruyordum. Bu yüz sessiz bir acı çığılığı gibiydi. Bazen de kuşku verici bir yırtıcılık ve bir inilti bu yüzü kemiriyordu... der. Sembolik anlatımın doruk noktasına ulaştığı filmde sade bir dilin kullanılması izleyiciyi yormadığı gibi sıcak bir etki bırakır. İhtiyar geçmişindeki hataları bir bir hatırlarken zamanın mutlak gerçekliği onu yapayalnız bırakmıştır. "Kafkavari bir düş..." tanımının uygun olacağı film, Bergman gibi usta bir yönetmenin tekniğinde hayat bulmuştur.*

Seyircinin anlayabileceği bir film yapmak bir sinema yönetmeninin en önemli görevidir. Fakat aynı zamanda en zor olanıdır. Ben, bir yönetmenin kolay filmler yapması gerektiğini düşünmüyorum. Yönetmen yaptığı her başarılı filmde seyircisini biraz daha ileri taşımalıdır. Gene de benim filmlerimi izleyenlerden birinin o filmi kafasıyla değil kalbiyle anlamasını tercih ederim.

Bergman sineması, son dönemine geldiğinde bizleri kadın karakterlerin önderliğinde bir bulantının, bireysel psikolojisinin eşğine götürür. Detay yüz çekimlerin hayranlık uyandıran açısı Bergman sinemasının mihenk taşlarındandır. *Persona* (1966), filminde resmedilen kadın karakterlerin aynı zamanda erkek sinemasına karşı bir kırılma noktası olduğunun da altını çizelim. Kadın psikolojisinin görüntüye aktarılmasında önemli faktörü bulunan Ingmar Bergman'ın bu filmi, sinemada kadının psikolojik nevrozlarına ayna tutmuştur. Filmin hikâyesine bakacak olursak, ünlü bir aktris olan Elisabeth, "Elektra" isimli oyunu sahnelerken âniden susar.

Doktor, yakınlarına bu durumun bilinçli bir susma eylemi olduğunu söyler. Bu vesileyle doktor, hemşire Alma'yı, Elisabeth'e bakması için görevlendirecektir. Bu tedavi sürecinde iki kadının dış dünyadan kopuk, deniz kıyısındaki bir yazlıkta yaşamalarına tanık oluruz. Hemşire Alma, Elisabeth'in çıldırtan sessizliği karşısında bir benlik savaşına girer. Duygusal çöküntünün iki kadının yalnızlığında vücut bulduğu filmde, kadınların zamanla birbirlerine benzediği görülür. Hangisinin gerçek yüz, hangisinin maske olduğu sorunsalı ile karşılaşırız. Tutkunun, kıskançlığın ve süper egonun ulaştığı bencillik yansıtılır. *Persona* filminde Bergman, kadını toplumsal hayattan uzaklaştırıp, yalnızlığın gölgesine koymuştur. Sinemanın doğuşundan itibaren "erkek" olan kamera, olaylara hep erkek gözünden bakılmasını diretmisti. Bu filmde ise, kadın oyuncuların üstün performansı, yönetmenin erkek olmasına karşın, olaylara kadın gözünden bakabilmemizi sağlamıştı. İşte bu algının kırılmasında Bergman sinemasının önemi, kadına verdiği derin anlamda şekilleniyor. Kadını, kadın psikolojisini temalaştıran yönetmen, kadından yana bir tavır sergileyerek, kadının sinemada sadece estetik bir yüz olmadığını belirtir. Bergman, kadının dünyaya bakışını, özgürlüğünü, acısını yansıtmaya çalışarak sinemada bir devrim gerçekleştirmiştir. Bergman filmlerinin ortak özellikleri arasında toplumsal olayların olay örgüsüne etkisi İtalyan Yeni-Gerçekçiliği gibi sokağın dilinden yansıtılmaz. Karakterler toplumsal olayların etkisinde yaşamaz. Karakterlerin yaşamı, dış dünyadan bağımsız ve sanat çevreleri arasında hayat bulur.

ANDREI TARKOVSKI SİNEMASINDA: İNANÇ

Avrupa sinemasında Bergman rüzgârı dönemine tekabül eden Rus sinemacı Andrei Tarkovski faktörüne geldiğimizde, II. Dünya Savaşı sırasında bir çocuk ajanının hikâyesini anlattığı *Ivan's Childhood* (Ivan'ın Çocukluğu, 1962) filmiyle Venedik Film Festivali'nde büyük ödülü kazanan Tarkovski, kadrajına yansıttığı poetik film diliyle tüm dikkatleri üzerine çeker. Sinemada tanrısal bakış dediğimiz kavramın en özel kullanıcılarından biri olan Tarkovski, "ideale duyulan özlem" ediminde insanın ruhsal bir varlık olduğunun vurgusunu yapar. Mutlak gerçeğe ulaşmanın imgelemlerle anlam kazanacağını düşünen yönetmen, "sanatın amacı yakarmadır, bu benim yakarışım..." söyleminde bulunarak tinsel bir haykırışın sinemasını yaratır. Sanat ile insan arasındaki o mükemmel uyumun peşine düşen Tarkovski, zamanı yavaşlatarak yaşamın kaynağına ışık tutacak görsel silsilesiyle, insanlık tarihinin tüm acılarına rağmen (insana küs) huzurun savunucusu olmaktan vazgeçmez. Sanatçının sezgisel olarak hakikat ile bütünleşmesini ister. Tinsel olguya ulaşmanın yegâne temeli olarak

bunu görür. Sanatı insanlık için “sonsuzluğu hissettiren” deneyim olarak açıklayan Tarkovski, “sanatın amacı insanı ölüme hazırlamaktır” ifadesini de kullanır. Dünyevi olayların insan ruhunu doyurmadığını çektiği her filmde gösterme çabası içinde olması onun sinemasında tanrıya ulaşmanın kapılarını zorlar. Esas olarak izlenmesi gereken yolun, “bulmak” değil “aramak” olduğunun temasını işler. Şiirsel mantığın, klasik dramaturjiye karşın hayatın kendisine daha yakın olduğunu ve şiirsel bağlantıların olağanüstü duygusal bir çatışma yaratarak seyircinin gizemli bir heyecana kapılmasını sağlamaya çalışır. Sinemanın hayata en yakın sanat olması gerektiğine inanan Tarkovski, yaşamın güzelliklerini algılamaya yardımcı olacak bu yeni sanatın insanlığa yarar sağladığını/sağlayacağını benimser.

Koca bir evreni içinde taşıyan insan: işte benim tek ilgi odağım. Zira hayat, her zaman hayal gücümüzden daha zengindir. Bu yüzden gerçek bir sanatçı, ancak kendisi açısından hayati bir zorunluluksa yaratma hakkına sahiptir. Ben de sinema sanatıyla seyirciye, hayatın gerçek akışını neredeyse hiç bozmadan aktarma yeteneğini taşımak istiyordum. Sinema sanatının gerçek “şiirsel” özü burada yatar. Benim kurgu sinemasını reddetme sebebim, seyircinin perdede gördüklerini kendi deneyimleriyle bağdaştırmasına imkân tanımamasıdır. Biz sanatçıların taşıdığı tek sorumluluk, kendi yapıtlarımızın düzeyini yükseltmektir. Nitekim ben de kendi filmlerimde hep, birlikte yaşadıkları insanlara bağlı olmalarına, yani özgür olmamalarına rağmen içlerindeki özgürlüğü korumasını bilen insanları anlatmak istemişimdir.

Saydığımız bu özellikler doğrultusunda sinema dünyasına sekiz uzun-metraj bırakan Tarkovski filmlerinin kapısını çalacak olursak Rusya’nın en büyük ressamlarından Andrei Rublev’in (d. 1360’lar-ö. 1420’ler) hayatını filme uyarlayan yönetmen, Ortaçağ Rusyası’nı tüm atmosferiyle tasvir eder. Filmde Andrei Rublev, materyalist felsefeye ters düşmüş, teolojik bir dil oluşturduğu gerekçesiyle Sovyetler’in sansürüyle karşılaşır. Sanatın özünü, inancın önemini ve çıkar ilişkilerini vurgulayan filmde, resim sanatının sinemayla içli-dışlı benzeşmesini de görürüz. Kilisenin iktidar seviciliğinden uzaklaşması gerektiğini sevgi, inanç ve kardeşlik temalarını şiirsel bir anlatıyla süsleyen Tarkovski, Dostoyevski romanlarına benzer bir insanlık dramını gözler önüne serer. Aradığı inancı bulamayan Rublev, manastıra geri döndüğünde Tanrıdan merhamet diler. Tarkovski film hakkında: *Başta Rublev’in inancı yalnızca entelektüeldi. Manastırda ona öğretilmiş olan idealdi, Kutsal Üçlü ve Aziz Serge Manastırı’nın kurucusu ve ideologu olan Sergey Radonejski’nin öğretileriydi. Rublev manastırdan çıktığında bu ilme sahipti, ama nasıl kullanacağını bilmiyordu. Gerçek hayatta her şey farklıydı, tepetaklak duruyordu. Sona doğru, bu ideale, insanlar arasında sevgi ve kardeşlik idealine, sırf*

halkıyla birlikte bu ideal uğruna acı çekebilmiş olduğu için daha fazla inanıyordu. Ve bu andan itibaren –bizim filmimizin sonu da budur– Rublev’in ideali, kendisi adına sarsılmaz bir hale gelir, Rublev’i bu idealden hiçbir şey ayıramaz. Aslına bakarsanız bu fikir, simgesini, son sahnede hiç kimsenin kendisine bir şey öğretmediği, her şeyi kendi kendine yapmak zorunda kaldığını söyleyen çocukta bulur, değerlendirmesini yapar.

Solaris (Solaris, 1972) filmine geldiğimizde bilim-kurgu sinemasının Kubrick yönetmenliğinde geniş yankı uyandıran 2001: *A Space Odyssey* (2001 Uzay Yolu Macerası, 1968) filmi, sinemada bilim-kurgunun doruk noktasını oluşturmuştu. *Solaris* filmi de bilim-kurgu sinemasına felsefi doktrinlerle içinde birçok tartışmayı barındıran (kapitalizm, sosyalizm, inanç, tutku, bilgelik...) bir film olma özelliği kazandırdı. Tarkovski bu filmde duygusal krizlere yenik düşerek başarısız bir uzay deneyimi edinen bilim çalışanlarını konu eder. Oldukça ağır akan filmin seyirliği zordur.

Şiirsel sinema dilinin doruk noktası olarak tüm zamanların en iyi filmleri arasında sayılan *Zerkalo* (Ayna, 1975) filmine baktığımızda zamanın insana dokunduğuna tanık oluruz. Rüyanın gerçeğe, gerçeğin rüyaya karıştığı filmde her karenin anlam silsilesi yarattığı gözlerden kaçmamalı. Çocukluğun el değmemiş saflığı, umutları ve gelecekte o insanı bekleyecek olan acıları filmsel düşün odağında toparlamak ve insani duyguların haykırışını sunabilmek Tarkovski sinemasında en temel özelliktir. Analog renklerin âdeta huzura eriştiği yeşil, kahverengi tonları suyun sesinde hayat bulur. Bir nefes alma biçimi olarak görülebilecek *Zerkalo* filminin seyirliği insanı sakinleştirir...

Tarkovski’nin bir başka maddesel kopuşu olarak gördüğüm *Stalker* (İz Sürücü, 1979) filminde de tekniğini hiç bozmayan yönetmen, teolojik üsluba devam etmiştir. Modern çağın insanı özünden kopararak meta haline gelmesiyle duyguların, hislerin köreldiğini göstermeye çalışan Tarkovski, Tanrıya ulaşmanın acılarla mümkün olacağını altını çizer. Maddesel dünya yasalarının görülmediği bir nevi cennet kapısı olarak tasvirlenen mekânda (bölge) iz sürücü, bilim insanı ve yazarın serüvenine ortak olurlar. Bölgeye girişin yarattığı heyecan aynı zamanda endişeye de yol açacaktır. İnsanın korkak bir varlık olduğunu anımsatan Tarkovski, bizleri iz sürücünün inancıyla baş başa bırakır. Duyarsızlığıyla inançsızlığın sembolü olarak gösterilen bilim insanı sorgulayıcı diliyle mantığın sapasağlam savunucusudur. Septik hayat tarzıyla gerek kendini gerekse diğerlerini eleştiren yazar profili, dogmatik düşünce yapısına tamamen karşı duracak ve iz sürücünün karşısında olacaktır. İz sürücü için “bölge” huzurun merkezidir. Yazar içinse yaşamının her türlü olduğu oldukça sıkıcıdır. Spinoza’dan Hegel felsefesine ışık tutan *Stalker* filmi, idealin öz savunucusudur. Birbirine zıt düşünceleri ortak paydada birleştiren Tarkovski mantık

ile inancın tartışmasını yaratmış Bergman'ın kutsadığı bilgiye ulaşmanın inançla mümkün olacağını belirtmiştir. Şurası mühim ki, Tarkovski'nin inançtan kastı göklerde bir yaratıcı aramak değildir. Stalker, inancını, ellerini kaldırıp göğe bakarak gerçekleştirmez. Aksine ilahî gücü toprakta, suda arar. Bu yaşamsal kaynakların değeri bilinmediği için gözyaşı döker. Kendini bir kurtarıcı olarak gören iz sürücü'müz bu yolda ailesini bile feda edecek (yalnız bırakacak) kadar inancına fedakâr biri olmasının alt-metni olarak "acının yakarışı" verilir. Tarkovski bir kez daha ideale olan özlemi, imgelerle, düşsel yolculuklarla anlatma peşindedir.

Nostalghia (Nostalji, 1983) filmine geldiğimizde, gene zor bir filmle karşılaşırız. Yaşamın imkânsızlığına parmak basan filmde, insanın özgürlüğe ulaşmasında aşkın, tutkunun önemi vurgulanır. Yaşadığı topraklardan koparılmış bir entelektüelin hasretini konu alan filmde zaman/mekân geçişlerinin büyüleyici atmosferinde betimlemeler, yüz metreden tanıyacağımız Tarkovski ekolünde seyirliğini bulur.

Tarkovski'nin bir nevi kendini ölüme hazırlayıp (o sıralar kansere yakalanmış ölümü beklemektedir) ve oğluna "umut ve inançla" adadığı son filmi "Offret" (Kurban, 1986) ile sürreal bir kıvamda işlenen filmde fotoğrafın sinemayla yoldaşlığını görürüz. "Ölüm yoktur, ölüm korkusu vardır" diyen filmin başkarakteri Alexander'ın gün geçtikçe metalaşan dünyaya karşı ruhsal çöküşünü, Bergmanvari bir teknikle sunması Tarkovski için filmin önemli detayları arasında. Alexander, televizyonda duyduğuna tanık olduğumuz fakat gerçek olduğundan da şüphe duyduğumuz bir hadiseden (dünya nükleer bir savaşın eşiğinde) sonra sevdiklerini kurtarmak adına kendini kurban etmeyi düşündüğü bir filmin seyirliğinde buluruz kendimizi. Varoluşçu etkinin dimdik ayakta durduğunu ispatlayan Tarkovski bu son yakarışında katastrofik (afet, felaket) bir atmosfer kullanarak insanlığa olan güveninin son bulduğunu vasiyet etmiştir.

ROBERT BRESSON SİNEMASINDA: ACI

Robert Bresson sinemasında genel olarak erdem, masumiyet, suç, ölüm ve intihar teması işlenir. Farklı mizansenleriyle öykü anlatımını duygusal derinliğe dönüştürmede usta olan yönetmen, görsel minimalist kadrajıyla şiirsel sinemanın Tarkovski gibi öncüleri arasında. Bresson için "insan eli" oldukça önemli. Filmlerinin genelinde, detaya indirgenmiş el çekimi, dokunuşların önemini vurgulamaya çalışır. Masumiyetin dibe çöküşünde paranın en büyük etken olduğuna parantez açan Bresson, Dostoyevski romanlarında olduğu gibi insanın en aşağılık hallerini yansıtmaktan çekinmez. Sinemada ön koşul olarak "ritm" yaratma çabasında olan yönetmen, hayatın sıradanlığında bir yaratıcının adına gerek duymadan varlığının

hissedilmesinin yeterli olacağına inanır. Bu bağlamda *Au Hasard Balthazar* (Rastgele Baltazar, 1966) filminin önemi büyüktür. Filmin stilini oluşturan sakin oyunculuk, Marie'nin durgunluğuyla pekişir ve ortaya sade bir anlatım çıkar. Bresson'a göre oyunculuk daha çok "model" olma çabası içinde olmalıdır. Model diye adlandırdığı kahramanın mutlak değeri, öyküye hizmet edecek argümanları sağlamalıdır. Godard'ın "90 dakikada dünya tarihi" olarak tanımladığı, Bresson'un başrolü bir eşeğe verdiği bu filmde, eşeğin başına gelenlere benzer bir kadere sahip olan Marie'nin hayatı işlenir. Doğdukları anda vaftiz edilen Marie ve Jacques'ın çocukluklarına eşlik eden Balthazar (eşek), sık sık sahip değiştirir. Her yeni sahibinde acımasızlığa, kötülüğe şahit olan eşeğin gözünden insanlığa bakmamızı isteyen Bresson, temel kötülüğün çıkış nedenini bulmaya çalışır. "İyi" olarak tanımlanan insanların da çevrelerinde olup biten kötülükler karşısındaki duyarsızlıklarını zulme ortak olmak olarak yorumlar. Bresson, insanı tüm kötülüklerin başı olarak görür ve bencilliğin doğurduğu tüm acımasızlıklara sessiz bir tanık olarak Balthazar'ı gösterir. Yönetmenin minimal stilinde ekran dışı alanın sık kullanımını görürüz. Algıya sesler ve dokunuşlarla yön verilmesi, yönetmenin dramatik gerilimi kullanarak insanda merak uyandırma çabası içinde olmasıyla açıklanır.

Filmlerimi yaparken ne yapacağım üzerinde çok fazla düşünmem; sadece açıklamaya kalkmadan bir şeyleri hissetmeye çalışır ve bunu yalamaya çalışırım. Düşünmek çok korkunç bir düşmandır. Sanat yaparken zekânı kullanmak yerine, sezgilerini ve kalbini kullanmalısın!

Diary of Country Priest (Bir Taşra Papazının Güncesi, 1951) filminde, bir köye atanan hasta bir din adamının inancı ile öz benliği arasında sıkışmış dramı gösterilir. İnancını kaybetmiş, kötülüklerin her daim kazandığı bu dünyada hayata bakışını inanç üzerinden kuran; iyiliği, ahlâkı ve paylaşımı insanlara örnek olması gerekirken toplumdan gitgide yabancılaşan papazın sıkıntısı gösterilir. Tarkovski'nin en sevdiği film olma özelliğini taşıyan bu başyapıt, insanın kötülüklerden arınmasında modern ve çağdaş bir yaşamın yetmeyeceğini vurgular. *Pickpocket* (Yankesici, 1959) filmine bakacak olursak; Dostoyevski'nin "Suç ve Ceza" romanını andıran insan ilişkileriyle gene minimalist tekniğin Bresson dramıyla karşılaşırız. Gerçek mekânlarda amatör oyuncularla işlenen filmde Michel'in hikâyesini iç sesinden dinleriz. Michel'in hırsızlık yapması, kolay yoldan para kazanma isteğiyle örtüşmez. Böyle kanunsuz bir işte karar kılmasının sebebi; becerikli, zeki olarak tanımlanan "üst-insan" grubunun, bazı durumlarda kanuna karşı gelerek, hırsızlık da yapıyor olsa, bir zaman sonra topluma yarar sağlayacağına inanmasıyla açıklanır. Tartışmaların alevlendiği zamanlarda iyilik, kötülük, vicdan kavramları üzerinde yoğunlaşıldığına

tanık oluruz. Sonuç olarak Michel'in, yaşanan dünya düzeninin zaten tersine işlediğini hatırlatması ve hırsızlık yaparak bu düzenin kendiliğinden düzeleceğine inanmasının gerçekte ne kadar örtüştüğüne, seyirci karar verecektir. Tarkovski sinemasına benzer yapısıyla dikkat çeken Bresson filmlerine baktığımızda, karakterlerin hayalini kurdukları yaşamın, gerçekte yaşadıkları hayatla olan tezatlığı söz konusu olunca bu çelişkiyi daha fazla kaldıramayarak intihar ettikleri görülür. Tüm olup bitene karşın güçsüz bir tavır sergileyen karakterler yenilgiyi çoktan kabul ettikleri gibi değişmeye yönelik bir umut arayışına da düşmezler.

“Umutsuzluk” temasıyla ortak paydada olan Tarkovski filmlerine baktığımızda ise tüm olumsuzluklara rağmen pes etmeyen dirençli ve fedakâr karakterler söz konusu olmaktadır. (*Nostalghia* filminde intihar eden deli Domenico, bu intiharı gerçekleştirirken güçsüz olduğu için değil; kendini insanlık uğruna kurban ederek umudun yeşermesini sağlamaya çalışmaktadır.)

Dünya sinema tarihinde kendine özgü biçimiyle yer bulan Bresson, varoluşun mânâsını ararken reel dünyanın acımasızlığında kaybolursa da; sadeliğin filmini çeken özgün sinema diliyle, Avrupa sinemasının gökkuşağında bir renk olmayı hak etmiştir.

JEAN-LUC GODARD SİNEMASINDA: ESTETİK

Sinema tarihinin en özgün yönetmenleri arasında sayılan Jean-Luc Godard'ın sinemasına baktığımızda, özellikle Fransız Yeni Dalga akımının oluşmasında önemli bir etken olduğunu “Fransız Yeni Dalgası” başlığında belirtmiştik. Fransız Yeni Dalga hareketine sunduğu katkılarının ardından, Vertov sinemasını (devrim sineması) yeniden alevlendiren çalışmalar yaparak iki dönemli sinemasını oluşturmuş olan Godard; sinemayı “politik bilinçlenme aracı” olarak tanımlar. Godard sinemasının genel sloganı da olan “doğru imaj”, aynı zamanda Godard sineması için en önemli etkidir. Peki, doğru imajdan kasıt nedir? Sinema dilinin diyalektiğini, içyapısını bozmadan ve kendi seyircisine yabancılaşmadan anlatılacak olan dil, Godard sineması için doğru imajın ta kendisi olacaktır. Godard kadrajının en masum aşk filmlerinde bile politik bir bakış ve sistem karşıtlığı göz önündedir.

Burjuva sinemacılar gerçeğin yansımalarına odaklanırlar, biz ise bu yansımaların gerçekliği ile ilgileniyoruz.

Kapitalizmin toplumu oluşturan bireylere hastalık saçtığını ifade etmeye çalışan Godard sinemasında, Alman şair, oyun yazarı ve tiyatro yönetmenliğiyle 20. yüzyıla damgasını vurmuş “Bertolt Brecht” etkisi görülür.

Brecht'in bakışı ile yabancılaşmanın eleştirel dilini kadrajına yansıtarak çektiği filmlerde, teatral bir havada kelimelerin gücüne estetik kazandıran Godard, bir sahnenin nasıl bitmesi gerektiğini tanımlarken; görüntünün değil, diyalogların bitmesinden sonra gerçekleşmesi gerektiğini vurgular. Kelimelerin görüntüyü içine aldığı filmlerde Godard için, filmsel zaman ile gerçek zaman arasındaki fark, Brecht tarzı entelektüel bir dilde vücut bulur. Sinemada estetik bir söylemle anlamlar bütünü oluşturma çabası içinde ısrarcı görülen yönetmen, Brecht'in özgür düşünce kavramını ayakta tutar. Eleştirel bakış açısı, Godard sinemasında; gerçeklik, hayal, kurgu, resim ve kelimelerle zincirlenmiş bir kavramlar bütünüdür. Böylelikle eleştirinin söylemsel etki-tepki gücü izleyiciye sorgulamayı öğretir. Godard sineması, kelimelerin gücünden faydalansa da öyküleyici klasik bir tarza karşı çıkarak modernite ekseninde estetik ve yansıtmacı bir tavır içindedir. Godard sinemasının yapıtaşını oluşturan temel hadise de budur. Godard, seyircinin daha önce tanık olmadığı kendine has sinema dilinde, insana "düşünebilen varlıksın" mesajı verir ve kafaları karıştırmayı sever. Nihayetinde sorgulatmayı başarabilen ve muhalif duruşunu her daim korumuş olan Godard, sinemanın devrimci renklerinden olmakla birlikte yaşayan sinemasının yegâne emekçisidir.

MICHELANGELO ANTONIONI SİNEMASINDA: RENK

Avrupa'da, 1960'lı yıllara gelindiğinde sinema tarihinin en iyi filmleri arasında sayılan ve kendisine uluslararası alanda ilk başarıyı kazandıran *L'Avventura* (Serüven, 1960) filmiyle adından söz ettiren Antonioni; çektiği filmlerde savaş sonrası kadın-erkek ilişkilerini, gençlik sorunlarını, yabancılaşmayı, tedirginliği ve toplumsal çöküntüyü irdeleyen bir sinema yorumu geliştirdi. Çalışmalarında oldukça titiz ve kadın yüzünü/fiziğini seven bir yönetmen üslubunda devam ettiği sinemacılığa, ilk renkli filmi olma özelliğine de sahip olan *Il Deserto Rosso* (Kızıl Çöl, 1964) ile renk uyumuna oldukça önem verdiğini görürüz. İtalyan yönetmen, Alman filozof Hegel'in renk kuramından etkilendiğini dile getirir. Renkleri hep bir simgeye dönüştürmeyi amaçlayan Antonioni'nin tüm filmlerinde bunu görmek mümkün. Renk kombinasyonunun ulaştığı görsellik *Blow-up* (Cinayeti Gördüm, 1966) filminde zirveye çıkarken, Cannes Film Festivali'nde "Altın Palmiye" ödülünü almasıyla büyük yankı uyandırır.

Hiç kuşkusuz, bir film, kamu seyirliği olduğundan, özel sorunlarımız da özellikten ayrılarak kamusal bir nitelik kazanır. Kendi adıma bugün iyice belirli bir duygum var; bugün derken, tüm dünyanın geleceğini ilgilendiren olaylar, kaygılar, korkularla dopdolu bir çağdan söz ediyorum. Kimi konulardan söz etmeyi sürdürmenin bir hata olduğu dü-

şüncesindeyim. Çünkü biz sinemacıyız, bu nedenle de herkesin dikkati üzerimize çevrilidir. Bu nedenle kişisel yaşamımızın, her zamanki gibi süregittiği sanısını uyandırmaya hakkımız yoktur... Gerçekten de dünyayı tedirginliğe yöneltten önemli olaylar karşısında bir aydının yapabileceği en olumsuz şey, insanların dikkatini bu önemli olaylardan uzaklaştıracak konularla uğraşmaya devam etmektir. Savaş yıllarında da, savaşın hemen ertesinde de ‘Yeni-Gerçekçilik’ten söz edilmiyordu. Bugün gerekli değişikliklerle buna benzer bir atmosfer içinde olduğumuzu sanmıyorum. Hangi filmleri çevirebileceğimizi bilmiyorum, bunu öğrenmek de ilgilendirmiyor beni. Hiç kuşkusuz bazı şeyler olduğunu seziyorum, o da şu: Gerçeğin ortasında bilgiyi savunmak. Ve birçoğunun zihinsel tembelliğine ve sorumsuzluğuna katılmamak.

Blow-up filmi, renksel anlatısı, doğal ses kullanımı ve oyuncularının göz dolduran performansıyla 60’ların uyuşturucu batağındaki gençliğinin hayatını merceğe alır ve “gerçeklik ve yanılsama” ikilemine kapitalist eleştiriyiyle ayna tutar. Film, teknolojinin ilerlemesi insanı tembelleştirirken, teknoloji ile yaratılan değerlerin esaretinde sıkışmış insan profilinin benliğini, kimliğini kaybediyor ve “yaşamın anlamı nedir?” sorusuna kafa yormayacak kadar budala bir hal içine düşüyor olmasını tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermektedir. Bu durumda yaşanan hayatın maskeler diyarı olduğunu söyleyen Antonioni, insanın hayalî bir dünyada yaşadığını vurgular. Kültürel değişimin somut örneklerinden aile, din ve cinsellik üçgeni çerçevesinde, toplumsal bağın moderniteyle birlikte tüketim zafiyetinden kaynaklı yaşamı bir doyumsuzluk olarak gören birey Antonioni’nin “donuk” yüzlü kahramanlarında hayat bulur. Toplumun ahlâki değerleriyle çarpışan postmodern hayatlar, cinsel gerilimlerle ucu açık bir huzursuzluğun sembolünde birleşir. Antonioni sineması, anlatı dili olarak da farklılıklar gösterir. Kahramanların yaşadığı olayları “soyut” bir anlatımla göstermeye çalışır (*Blow-up* filminin pandomim sahnesi). Yönetmen, kamerasına devingenlik getirirken, bir yürüyüş sahnesinde kahramanı uzun planda takip ederek kameraya tanrısal bakış açısı sunar. Kahramanın çevresiyle yürüttüğü ilişkileri görmemize olanak sağlar. Bazı zamanlarda ise ‘gizem’ yaratmak için yaptığı uzun planlar gözümüzden kaçmaz. Sinemada görsele renk cümbüşüyle katkı sağlayan Antonioni, Avrupa sineması denildiğinde akla gelen özel yönetmenlerdendir.

AMERİKAN SİNEMASINDA ŞARKİYATÇILIK

Yağız Ay

GİRİŞ

Bir Şarklı ne ister? 11 Eylül’ün ardından Batılı insanın kafasındaki yegâne soru buydu muhtemelen. Freud’un cevabının bilinemez olduğunu söylediği “Kadın ne ister?” sorusunun farklı bir hali: Öteki benden ne istiyor, bana neden saldırıyor, onun gözünde beni değerli kılan şey ne? Bu soru ne kadar 11 Eylül ile gündeme oturmuş (ve geçtiğimiz yıllar boyunca hiç kalkmamış) görünse de Amerikan sinemasında şarklı, göçmen gibi öteki figürlerinin temsillerinin tarihi en az Amerikan sinemasının tarihi kadar eskidir ve onun geçirdiği genel dönüşümlere ayak uydurarak kendini çeşitli formlarda gösteregelmiştir. Farklı politikalar, farklı küresel konjonktürler gerektirdiğince Hollywood’un temsilleri de yeri geldiğinde farklılaşmış ve yeri geldiğindeyse bir Flaubert romanını ya da Gobineau metnini andıracak derecede arkaik bir Öteki’ye bakışı dirilterek mevcut temsillerine adapte etmiştir.¹

¹ Jack Shaheen bu arkaik temsillerin, alt-insan (*untermensch*) olarak gösterilmenin, Hollywood’un nasıl “kötü adam” yarattığının ayrıntılı bir analizini yapar. Bkz. Jack Shaheen, *Reel Bad Arabs: How Hollywood Villifies A People*, Massachusetts: Olive Branch Press, 2009.

Nitekim 11 Eylül sonrasında Amerikan sinemasındaki Şarkiyatçılığın girdiği hal de küresel dünyanın ideoloji ve politika sonrası çağının gereklerine ayak uyduran ve bu sayede kendini işlevsel kılan bir haldir. Bununla beraber hatırlamamız gerekir ki 11 Eylül, Amerikalılar için o kadar “yeni” bir tehdit değildir. Bazılarının çeşitli komplo teorilerine uydurmayla çalıştığı üzere bir olay olarak 11 Eylül gerçekleşmeden önce de bazı filmlere bakıldığında bu olayın sinyali veren ayrıntılarla karşılaşmak oldukça muhtemeldir. Sözelimi Roland Emmerich’in olaydan 6 yıl önce vizyona giren filmi *Independence Day*’de uzaylılar –ki büyük çaplı bir Hollywood filminde dünyayı istila etmeyi arzulayan bir uzaylı ordusu varsa yüksek ihtimal filme yapılan dikkatli bir okumada bunların aslında ya komünistler, ya Araplar, ya da Meksikalılar olduğu ortaya çıkar– New York’u talan ederler ve doğal olarak İkiz Kuleler de, özellikle Soğuk Savaş’ın bitiminden sonra Amerika’da arz ettikleri önem dikkate alınırsa, görkemli patlamalarla havaya uçan yerlerden birisidir. İkiz Kuleler’in, bilhassa 90’ların başı ile sonu arasında çekilen politik arka plana sahip filmlerde yahut genel olarak Amerika’nın medyadaki imajında, hep âdeti bir ağırbaşlılıkla kendini göstermesi elbette kulelerin mimarisindeki çağdaş estetik yaklaşımından kaynaklanmaz. Neden kaynaklandığını anlamaya biraz olsun yaklaşmak içinse basit bir soru sormak yeterlidir: Dünya Ticaret Merkezi’nin neden iki kulesi vardır?² Birbirinin ayna görüntüsü olan, soğuk detaylarıyla farksızlığı vurgulayan bu iki kule Sovyetler’in çöküşünden sonra çeşitli teorisyenlerce de savunulmuş “Kapitalizmden başka bir alternatif yok” düşüncesinin vücut bulmuş hali gibidir. Herbert Marcuse’nin konseptini kullanmak gerekirse Dünya Ticaret Merkezi, “tek-boyutlu insanın” yaşadığı “tek-boyutlu toplumun” simgesi haline gelmiştir. Yokoluşun ve şeffaflığın merkezidir: Şeffaflık, farkın sosyal alanların genişletilmesiyle yok edilmesidir. Her şey politikleştğinde politika yok olur, her şey toplumsal olduğunda hiçbir şey toplumsal değildir ya da her şey cinsel olduğunda cinsellik ortadan kaybolur.³ Dolayısıyla bir alternatifin ister cihadçı, ister aşırı solcu, dile getirilmesinin arka planını her zaman alternatifin reddi üzerine inşa edilmiş İkiz Kuleler oluşturur. Alfred Hitchcock’un çeşitli filmlerinde, *Marnie*, *Saboteur* ve *North by Northwest* gibi, nasıl her zaman arka planda kalan devasa bir yapı-gemi, özgürlük heykeli, Rushmore dağı bastırılmış bir travmanın semptomuysa, Soğuk Savaş sonrası kapitalizmin “tarihin sonu” olduğunun iddia edildiği

² Jean Baudrillard, *Selected Writings*, ed. Mark Poster, Stanford University Press, 1998, s. 143

³ Bülent Diken ve Carsten Bagge Laustsen, “9/11 as Hollywood Fantasy”, *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*, Vol 20, 2005, s. 41-50.

filmlerdeki İkiz Kuleler de bu farkın, antagonizmanın ve çatışmanın bastırılmasının semptomu olmuştur.

İkiz Kuleler'in bu simgesel öneminden hareket eden bu makalede Şarkiyatçılık, İslamofobi, terörizm gibi meseleleri tekrar gündeme getiren 11 Eylül'ün öncesi ve sonrasında Amerikan ideolojisini yansıtan filmlerde Şark'ın ve Şarklının izi sürülmeye, belli tarihsel dönemlere odaklanarak Amerikan sinemasında Şarklının herhangi bir otantikliği olmadığı ve bir dünya sistemi olarak kapitalizmdeki gelişmelerle paralel olarak anlamının değişikliklere uğradığı gösterilmeye çalışılacaktır.

SESSİZ FİMLER

Amerikan toplumunda âdeta yarık açan olaylar, Şark'la doğrudan ilgisi olsun ya da olmasın her zaman şarkiyatçı bakışı etkilemişlerdir. Hiçbir zaman sabit bir Arap nefreti yoktur, tıpkı hiçbir zaman sabit bir Arap olmadığı gibi. Örneğin, Hollywood'un erken dönem filmlerinde, 19. yüzyıl edebiyat eserlerinden oldukça etkilenmiş filmlerdir bunlar, neredeyse karikatür bir Şarklı figürü çıkar karşımıza. Bu Şarklı figürünün betimleyici özellikleri incelendiğinde fark edeceğimiz Batılı insanın arındırıldığı, ondan zorla alınan her şeyin bir figürde toplandığıdır. Batılı insan tek eşliliğe mahkûmdur, şarklıysa herkesle beraber olabilir, Batılı yüzyıllardır demokrasiyle yönetilir, lider seçildiğinde en fazla "eşitler arasında birinci" olabilir, Şarklıysa boyun eğilmesi gereken Sultandır, kimsenin eşiti değildir; batılı hırsızlık yapamaz ve insan öldürdüğünde bunun vicdani azabıyla yaşamaya mecbur kalır, Şarklı içinse bu tür ahlâki ve yasal sınırlamalar yoktur, Batı'nın istisna olarak gördüğü onda kural haline gelmiştir.

Bu bağlamda Şark temsilleri Şark'ta neyin olduğundan çok Batı'da neyin olmadığını yansıtır. Batı'nın ilksel olduğundan şüphelendiği ekşiğinin üzerini örtme çabası, gizliden gizliye yitirdiği şeylerin fantezisini kurmasıdır Şark. Rudolp Valentino'nun oyunculuğuyla hatırlanan *The Shiek* serisi, *A Cafe in Cairo*, *The Bride of Desert*, *A Son of the Sahara* gibi sessiz filmlerde bu yüzden "Şark batağına düşmüş Batılı kadın" filmin sonunda Şarklıya olan aşkını dile getirir. Film boyunca gitgeller yaşayan kadın ("Bu adam bir barbar mı, onu gerçekten seviyor muyum, Batılı hayatımı feda etmeye değer mi?") aşkını ilân ettiğinde Şark'ı âşık olunabilececek bir mekân olarak (Paris, Londra gibi) olumlamaz ya da doğanın kurallarına göre oynayan Şarklıyı Batılı modern erkekle aynı seviyede gördüğünü ilân etmez; tersine, aşkın yalnızca Batılı fantezisi (tamamen Batı'nın yoklukları üzerine kurulu bir Şark) içerisinde gerçekleştirilebileceğini vurgulamaktadır.

Bu dönem yalnızca Öteki olarak Şarklıyı değil günümüzden bakıldığında Şark meselesini de içeren göçmenleri (sözgelimi 2004'ün En İyi Film Oscar'ını *Crash*'i hatırlayalım) de anlatan önemli eserler barındırır ki bunların başında Chaplin'in sessiz filmlerini saymak hatalı olmaz. Chaplin'in adı üstünde *The Immigrant*'daki göçmenden *Modern Times*'daki işçiye kadar farklı kılıklara bürünen Tramp'i, Amerika içerisinde beyaz orta yaşlı, iş gücü, aile sahibi erkek olmayan herkesin bir simgesi haline gelmiştir; âdeta çokluktur Tramp. Onun ölme hakkı yoktur ve bu biyopolitikanın nihai biçiminin ifadesidir: Yaşamın her alanının düzenlenmesi ve ölüm hakkının alınmasıyla bu düzenlemeye karşı çıkışın engellenmesi. Tramp ölemez çünkü mizahının kökeni burasıdır. "Bir şeyleri başaramama"nın hikâyesidir onun maceraları, Amerika için işçiler, göçmenler, Şarklılar, siyahlar, bir dönem eşcinsellerin ve başka minör grupların *bios* (kamusal yaşam) ve *zoe* (çıplak hayat) arasında sıkışıp kalmasının, toplumsallaşamamanın hikâyesidir. Toplumun her zaman minör kalan oluşlarının, dışlanarak içerilenlerin bir figürde toplanmasıdır Tramp; konuşamayan, dili yasaklanmış bir figürde.⁴ Tramp, tıpkı Şarklı gibi, bu açıdan bir "vekil"dir (stand-in): Evrenselliğin tek bir noktada toplanmasıdır, tek bir gösterene indirgenmesidir. Bundan dolayı ilk bakışta aralarında zayıf bir ilişki varmış gibi görünse de Chaplin'in Tramp'i ile Amerikan sinemasının Şarklı figürü arasında derin bir bağ vardır. Tramp ve Şarklı aynı ideolojik projenin biyo-politik ve post-politik kollarının kesiştiği noktada yer alırlar.

EPIK DÖNEM

Sessiz dönemin bitişiyle ve Hollywood sinemasında büyük epiklerin, dönem filmlerinin döneminin başlangıcıyla beraber Şark'ın temsilleri de de-

⁴ Çokluğun bahsinin geçtiği (Dostoyevski'nin de *Cinler* kitabının sonlarına doğru alıntılıdığı) İncil'de geçen bir hikâyede İsa bir gün, içine şeytan girmiş bir adamla karşılaşır, adama (yani, şeytana) kim olduğunu sorar ve aldığı cevap "Benim adım lejyon, çünkü biz çokuz" olur. Bu cevap bir açıdan çokluğun tekinsiz yapısını da göstermektedir, zira birinci tekil şahıs ile başlayan cümle çoğul devam etmektedir. Kendini de lejyon olarak, Roma'da en az yüz bin kişilik asker gruplarına verilen adla çağırılmaktadır. Onun tekilliğinde bir çokluk gizlidir: Çokluk, bir ve çoktur. Ardından İsa, şeytanlara adamı serbest bırakmalarını ve civardaki bir koyun sürüsünün içine girerek uçurumdan atlamalarını emreder; şeytanlar bu emri gerçekleştirir ve adam diz çökerek İsa'ya şükreder. Dostoyevski'nin romanında bu hikâyenin kullanılışı sıklıkla şeytanların komünistler olduğu ve Rusya'nın da uçurumdan atlamak üzere olan koyunlar olduğu şeklindeki okumalara yol açar. Halbuki ne kadar Dostoyevski yer yer açıkça komünizm düşmanlığı yapsa da, bu çokluk bir anlamda aktif siyasi mücadelede yer alanlardan ziyade siyasi mücadelenin dışına itilmişler, kendilerini temsil edemeyenler anlamına da geldiğini iddia etmek pekâlâ mümkündür. Çokluk ve *Cinler* üzerine bir okuma için bkz. Michael Hardt ve Antonio Negri, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, New York: The Penguin Press, 2004, s. 129-34.

gişime uğrar. Sessiz dönemde gerek imkân yokluğu gerekse hikâyelerin sınırlılığı pespaye ve klostrofobik, dışarıya kapalı ve vahşi bir şark imgesi sunarken dönem filmleri Şark'ı olabildiğince görkemli bir şekilde perdeye yansıtmışlardır. Wallerstein'e göre küresel güç olarak ABD'nin en etkin olduğu dönem olan 50'lerin ikinci yarısından itibaren ağırlık kazanmaya başlayan bu filmler, (Elizabeth Taylor'lı *Kleopatra*, Cecil B. DeMille'in *On Emir*'i, David Lean'ın *Arabistanlı Lawrence*'ı gibi) Şark'ı doyumsuz bir şölen, Şarklıyı da Batılı rasyonel akla kıyasla mistik ve gerçeküstü olaylarla sürekli iç içe olarak temsil ederler. Bu filmlerin arasından en öne çıkanı muhtemelen Arabistanlı Lawrence'tır ve o da şarkiyatçı imgelemiden sonuna kadar yararlanır. Süresi 3 saati aşan filmin neredeyse yarısı çölde geçmektedir ve çöl her daim, sessiz dönemden 3 boyutlu filmlerin donattığı günümüz kadar, Şark'a özdeş bir imgedir. Günümüze hızlı bir atlama yaparsak *Iron Man* serisinin ilk filmi Afganistan'ın Kunar bölgesinde açılır. Dağdan ve taştan ibaret bir çöl temsilidir bu, arada arabalar için bir yol vardır ama arabaları da yalnızca yabancı ordular kullanır. Filmi izleyen birinin aklına gelecek ilk şey burada yaşayan insanlara acımak olur herhalde. Fakat Kunar bölgesi gerçekte epey yeşil ve ağaçlık bir bölgedir; filmin açılış sahnesinin çekildiği yer de zaten Afganistan değil, Los Angeles'tır. Peki, neden Şark'ı çöl imgesinden bağımsız düşünmek bu kadar güçtür ve hâlâ neden bu imge Amerikan sinemasında durmadan karşımıza çıkmaktadır?

Gilles Deleuze ve Félix Guattari, Mayıs 68 sonrasındaki dünyayı bir çöle benzetmişlerdi.⁵ Arzunun akışının kesildiği, Olay'dan, devrim, isyan ve eleştiriden arındırılmış bir çöl. Haklılardı elbette ancak bu tespitlerini biraz erken yaptıkları da söylenebilir. Zira dünyanın tamamen arzudan ve mücadeleden arındırılması, "tarihin sonu"nun gelmesi, ne kadar 68 sırasında da gittikçe sönümlenmekte olsa da, 1989'de Berlin Duvarı'nın yıkılması ve ertesinde Sovyetler'in dağılması, küreselleşmenin bir ideal olmaktan çıkıp bir realite haline gelmesi ile gerçekleştiğini söylemek daha akla yatkındır. Guattari'nin deyişiyle, "kış yılları"⁶ tam olarak bu dönemde yaşanmaya başlanmıştı dünyada. AIDS'in yayılmasıyla başlayan cinsellik karşıtı muhafazakâr dalga cinselliği bastırmakla kalmadı onun müstehcen bir geri dönüşü için de zemin hazırladı. Âdeta Huxley'in 30'larda yazdığı *Cesur Yeni Dünya*'sı gerçekleşmişti. Konformist ahlâki bir düzenin hâkim olduğu, her türlü fikrin ve arzusun köktencilik sayıldığı, her-

⁵ Bkz. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1: L'anti-œdipe*, Paris: Les éditions de Minuit, 1972.

⁶ Bu terimi aynı isimle yazdığı kitapta, 1980'lerin Fransa'sı için kullanmıştı: Felix Guattari, *Les années d'hiver: 1980-1985*, Paris: Les Prairies Ordinaire, 2009.

hangi bir alternatifi olmayan, liberal demokrasi dışında her yolun çökme-ye mahkûm görüldüğü bir dünya; “bugünlerde herkes mutludur” diyordu konformist ideolojinin bedenleşmiş hali olan Lenina *Cesur Yeni Dünya*’da: Bir çölü, arzusun ve neşenin kum tanelerinden ibaret hale geldiği bir dünyayı tarif ediyordu. Batı’nın (liberal kapitalizmin) kendisi bu açıdan kültürel bir çölden farksızdı; Şark’ın durmak bilmeksizin çöl ile eşleştirilmesiyle Batı’nın parlak ışıkların, markaların ve çeşitliliğin dünyası olduğunun –Londra’nın West End’i ya da New York’un Times Meydanı örneğinin– vurgulanması Batı’nın kültürel açıdan gittikçe çoraklaştığı, tek-bo-yutlulaştığı gerçeğini maskeliyordu.

Bununla birlikte, Şark’ın çöl ile özdeşleşmesi ideolojik bir bastırma-dır. Çölden ve arada birbirlerine giren köktendinci kabilelerden ve “savaş lordlarından” ibaret olarak gösterilmesi Şark’taki kolektif yaşamın ve direnişin önüne âdeta bir set çeker, “Görülecek bir şey yok” dercesine olay-ların görülmesini engellemeye çalışır. Şarkiyatçı imgelem bu bağlamda yalnızca Batılılar için bir gözlük haline gelmez, Şarklıların kendilerini ta-nıma biçimlerini de belirleyici ve düzenleyici bir görev üstlenir: Şarklıla-rı, imgeleminde gösterdiği figürleriyle “Hey sen!” diye çağırır ve onları kendi tanımladığı biçimlerle özneleştirir, içine alır ve düzenler: “Egemenlik, yalnızca içine alabildiği şeylere hükmeder.”⁷

Çölde siyaset yoktur. Bundan dolayı Şark’ta hiçbir zaman politik bir dram geçmez, Hollywood’un Şark’ı en fazla birkaç kabile savaşına sahne olabilir; orası siyaset-öncesi bir alandır. Benzer bir durumun Hollywood’un belli zamanlarda Şark’tan daha çok ilgisini çekmiş Sovyetler Birliği için de geçerli olduğu söylenebilir. Hollywood Şark’ı çöl ise, Rusya’sı karakıştır; birinde sultanlar ve şahlar hüküm sürerken, öbüründe totaliter liderler vardır. İkisinde de, hem Rusya’da hem de Şark’ta, yaşam figür-leştirilir, silik, hayaletimsi bir konuma bürünür. Alain Badiou bir konfe-ransında bu meseleyi ele alır:

Bugünkü sorumuz şudur: Günümüzün hâkim ideolojisi nedir? Ya da isterseniz, genel inanç ülkelerimizde neye yöneliktir? Serbest piyasa, teknoloji, para, işler, internet blogları, yeniden seçimler, özgür cinsel-lik ve daha birçoğu vardır. Fakat düşünüyorum ki bütün bunlar tek bir ifadeye indirebilir: Yalnızca bedenler ve dil vardır. Bu ifade güncel

⁷ Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris: Les éditions de Minuit, 1995, s. 445; Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, California: Stanford University Press, 1998, s. 18.

mahkûmiyetin aksiyomudur. Bu mahkûmiyeti ‘demokratik materyalizm’ olarak adlandırmayı öneriyorum.⁸

Demokratik materyalizm, daha önce de sözünü ettiğimiz biyo-politik ve post-politik iki ideolojik projenin beraber işlemesine verilebilecek bir addır. Biyo-politik (yaşamın bedenlerden ibaret görülmesi) ve post-politik (politik alanda mücadelenin yokluğu ve toplumsal refahın bu temelde sağlanmış olması) ideolojilerin temel işlevi hakikati ortadan kaldırmak, onu “hiper-gerçek” bir sirke dönüştürmektir. Şarkiyatçının Şark’ının bu yüzden otantikliği yoktur. Bu düzlemde ancak Şarkiyatçılık işlevselleşebilir, hakikatin olmadığı ve bunun yalnızca ideolojik fanteziler aracılığıyla doldurulduğunda. Epik dönemin çöl ve karakış imgeleri, bu türden fantezilerdir.

SIYONİST ANTİSEMİTİZMİN PARADOKSLARI

Hollywood’un epiklerle uğraştığı döneminin ertesinde Şark’a olan ilgide göze çarpan bir azalma görülür. Sanki, 60’ların ikinci yarısında ve 70’lerin başında Araplar, İslâm, Şark (ki sıradan bir Amerikalı için bunların arasında pek bir fark yoktur) âdeta unutulmuş, yeteri kadar “tehlikeli” görülmemeye başlanmıştır. Tehlikeli olmayınca da hem medyadan hem de sinemadan giderek silinmeye yüz tutmuşlardır, çünkü hem haberi hem de filmi yapan şey bizzat “tehlike”nin, Öteki’nin bizde açtığı ya da açabileceği yaranın, bütün ve tam olmadığımızın, esasen eksik olduğumuz gerçeğinin kendisidir. Bununla beraber bu dönem, Amerikan dünyasının kendi iç çatışmalarına ve krizlerine de sahne olmuştur ve bu tür çatışmaların ve krizlerin Şarklı’yı ikinci plana attığını da iddia etmek mümkündür. Siyahların özgürlük ve eşitlik hareketinin gözden kaçırılmayacak bir boyutta kendini gösterdiği, Stonewall ayaklanmasıyla eşcinsellerin toplumsal uzamda belirginleştiği ve belki hepsinden daha etkin bir biçimde sinemaya yansıyan insanların komünist ve anti-komünist şeklinde damgalandığı, Watergate ile Amerika demokrasinin kafada soru işaretleri bıraktığı zamanlara denk düşer Şark’ın etkisini yitirmeye başlaması. Hollywood’da “kriz” filmleri, *Dog Day Afternoon*, *All the President’s Men*, *Jaws* gibi bir düzenin mevcut işleyişinde yaşanan âni kırılmalar ve bu kırılmalarla başa çıkma yöntemleri üzerine kurulu filmler öne çıkmaya başlar.⁹ Ayrıca bu dönem Orta Doğu’da dinî yönetimlerden militarist

⁸ Alain Badiou, “Bodies, Languages, Truths” www.lacan.com/badbodies, Er. Tar: 01.09.2015.

⁹ Kriz filmlerine ilişkin daha etraflıca bir tartışma için bkz. Michael Ryan & Douglas Kellner, *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı, 2010, s. 88.

milliyetçi yönetimlere, Mısır'ın Cemal Abdül Nasır'ında bedenleştiği söylenebilen, bir değişimin gerçekleştiği bir döneme de tekabül eder. Dolayısıyla, Batılı imgelemde özdeş olan Şark-İslâm-Araplar üçlüsü Orta Doğu'daki gelişmeler sonucunda da sarsılmaya, tutarlılığını bir nebze de olsa yitirmeye başlamıştır. Ancak bu durum fazla uzun sürmez ve 70'lerin ortasında Batılı imgelemin Şark temsili her zamankinden daha sert bir biçimde geri döner. Bu geri dönüşün arkasında küresel etkiye sahip birtakım olayları saymak mümkündür. İlk olarak 1967'nin Arap-İsrail savaşları, Amerika'da Araplara olan bakışın şekillenmesinde keskin bir rol oynar. Chomsky'nin de vurguladığı üzere, 67 öncesinde demokratik sosyalizm üzerine yayın yapan *Dissent* gibi dergiler dahi, savaş sırasında koyu Siyonist, başka bir deyişle Arapları "primitif barbarlar" olarak gören kişiler haline gelmişlerdir.¹⁰ Bu noktadan sonra Siyonizm ve köktendinci Amerikan Hristiyanlığı arasında ilginç bir birliktelik oluşmaya başlar. Her pazar kiliselerinde kıyamet günü geldiğinde İsa'nın nasıl dirilip onları kurtuluşa taşıyacağına dair ilahiler söyleyen insanların koyu Siyonizm destekçisi olması devasa bir çelişkidir. Zira Hristiyan anlatısına göre kıyamet geldiğinde, Yahudiler, Hristiyanlığı seçmezlerse doğrudan cehennemli boylarlar. Amerikalı köktendinci Hristiyanlar İsrail'i eleştiren herkesi antisemitizmle suçlamalarına rağmen çok daha tehlikeli bir antisemitizmi kendilerinin yürüttüğü gerçeğini görmezden gelmeyi seçerler böylece. Bu "görmezden gelme" işlemi ise tipik bir ideolojik üstünü örtmedir ve Şarkiyatçı ideolojide bunlardan birçok örnek bulmak mümkündür. Şarklı'ya düşman olmak ve düşman olanların yanında saf almak adına kendini reddeden, gerçeği saptıran bir fantezidir Amerikan Hristiyanlığı, paradoksal bir "Siyonist antisemitizm"dir. Toplumda onların giderek daha da etkin bir hale gelmesiyle, Öteki figürü olarak Şarklı ve Arap da etkinliğini arttırmıştır.

Başka bir olay ise bununla paralel sayabileceğimiz Münih'te İsrailli sporcuların öldürüldüğü 1972 Olimpiyatlarıdır. Bu olayın etkisi terörün yalnızca Orta Doğu'da, Şark'ta gerçekleşmediğini, ancak "birinci dünya" ülkelerine de sıçrayabilecek olduğunu göstermesinde yatar. Thomas Harris'in döneminin çok satan kitabından uyarlanan Black Sunday'den John Frankenheimer'in uyarladığı aynı adlı filmde bu durumu görebiliriz. Film, Olimpiyatlardaki olaylarla oldukça benzer bir hikâyeye anlatır; Siyah Eylül bu defa Amerikalıların ve dünyanın gözünü Filistin'de olanlara çekmek üzere meşhur Super Bowl maçına bir intihar bombacısı gönderir. FBI ve Mossad'ın ortak çalışması sonucunda bomba patlamadan önce denize atı-

¹⁰ Noam Chomsky ve Gilbert Achcar, *Perilous Power*, New York: Penguin, 2007, s. 61.

lır. Film ne kadar günümüzde klişe haline gelmiş “Arap terörist” imgesini sonuna kadar kullansa da asıl ideolojisi filmin kendisinde değil, afişinde ortaya çıkar. Afişte filmde bir karenin üstünde büyük harflerle şu yazmaktadır: “Yarın başınıza gelebilir!” 11 Eylül sonrası filmleri düşündüğümüzde oldukça sıradan gözükse de bu “uyarının” belirttiği Şark’la alâkası olan figürlerin her daim bir tehdit oluşturduğu ve bundan dolayı her daim bir istisna halinde yaşadığımız ve ona göre önlem almamız gerektiğidir. Black Sunday, yalnızca tehdidi işaret etmekle kalmaz çözümünü de önerir: İsrail’le, daha doğrusu şarklılarla mücadele eden kim varsa, ne olursa olsun dayanışma göstermek. Amerikan ideolojisinde İsrail, sınır ötesinde Amerika’yla aynı davaya adanmıştır. Bu durumu “objektivist” felsefesi, militan *laissez-faire* savunuculuğu ve koyu Amerikanizmi ile bilinen yazar Ayn Rand bir televizyon programında katıldığı konuşmada müthiş bir netlikte ifade eder:

Dış politikada kimin yanında durmamız gerektiğine dair açık bir cevap istiyorsanız, cevabım İsrail olur. Neden mi? Çünkü teknolojik olarak gelişmiş medeni bir ülke olarak neredeyse tamamı ilkel barbarlardan oluşan, yıllardır değişmemiş ve İsrail’den endüstri, zekâ ve modern teknoloji getirdiği için nefret eden insanlara karşı mücadele ediyorlar.¹¹

Bu retorik elbette yabancı değildir, “Terörizmle Savaş”ın temel savlarını birebir içinde barındırır. Dolayısıyla “barbara karşı medeni” savaşı her zaman Amerikan şarkiyatçılığında belirleyici öneme sahip bir motif olmuştur. Burada “medeni” ile kastettikleri, *laissez-faire*’i ekonomik ilke olarak benimsemiş ve yabancı yatırıma açıktan başka bir anlama gelmez kuşkusuz.

Şarklı, küreselleşen dünyada pasaportsuz havaalanında dolanan biri gibidir. Orada olma gereği yoktur ve orada olmasının ona getirebileceği hiçbir şey de yoktur. Dolayısıyla orada olması gereken insanların önüne çıkıp duran rastgele bir engelden ibarettir. Onların gözünde görünmezdir, bir suretten farksızdır, herhangi bir resmiyeti yoktur; eğer ki pasaportunuz yoksa ve havaalanında öylece dolaşıyorsanız bir polisin sizi dışarı atması için herhangi bir sakınca yoktur. Gözden çıkarılması kimseye bir zarar getirmediği gibi, fayda sağlar. Bu bağlamda pasaportun temsil ettiği serbest piyasa ve onun beraberinde getirdiği dinamiklerdir. Şarklı herhangi bir kültürel değerden, , önce ekonomik bir kategoridir.

¹¹ “Ayn Rand on Israel and the Middle East”
(<https://www.youtube.com/watch?v=2uHSv1asFvU>’dan erişilebilir)

PETROL KRİZİ VE UZAK DOĞU

70'lerdeki petrol krizinin Amerikan şarkiyatçılığına etkisi Şarklı'nın ekonomik bir tanımı olduğu fikrini destekler. Kriz sonrasında deniz aşırı sermaye Japonya, Singapur gibi ülkelere yayılmaya başladığında bu tür Uzak Doğu ülkelerinin herhangi bir "Şarklılığı," potansiyel tehdidi kalmamıştır. Örneğin, 70 öncesinde ancak samuray maceraları ve Blake Edwards'ın *Breakfast at Tiffany's* uyarlamasındaki gibi uçuk kaçık tiplerle gündeme gelebilen Japonya, Sofia Coppola'nın *Lost in Translation*'ı gibi bir filmde kendine-yabancılaşmanın gerçekleştiği bir mekân haline gelir. Halbuki önceki temsillerden bildiğimiz kadarıyla kendine-yabancılaşma, ya da hayatın olumsuzlanması, Şark'ta en az olacak şeydir, çünkü Şark bir ideal uğruna hayatını verebilecek kadar aktif insanlarla dolu bir yerdir. Kendine-yabancılaşma ise Batı'nın Baudelaire'den Camus'ye uzanan, melankolik bir geleneğidir, gerçekleştiği yer de genelde Paris sokaklarıdır. Bill Murray'nin Tokyo'daki gezintilerin değerlendirirken, aklımızda bulundurmamız gereken onun Flaubert gibi Şark'ta gezinen bir Batılı olamadığı, Şark'ın Batılı için artık coşkulu ve meraklı bir yer olmadığıdır. Murray'nin kendine yabancılaşmasının ardında bunun olduğunu söylemek mümkündür. 200 yıl öncesi olsaydı Batılı, Şark'ta kendinde kaybettiğini yeniden bulabilir, heyecanla ve gizemle dolup, modern hayatına geri dönebilirdi. Ancak Murray, Şark'ta Batılı sıkıntısının üzerinden getirecek heyecan verici bir şey bulamaz, çünkü Şark farz edilen Tokyo'nun, küresel sermayenin yatırımlarından sonra Batı'daki modern hayattan hiçbir farkı kalmamıştır; aynı tekboyutluluk orada da mevcuttur ve bu durum Murray'nin daha da sıkılmasına sebebiyet verir. O halde, sermayenin deniz aşırışması Şarklı streotiplerini (ninjalar, samuraylar vb.) ortadan kaldırdığı gibi onların yerini daha genel bir tekboyutlulaşmaya bırakmıştır. Japonya'da yaşayan biri ile, Amerika'daki arasında fark yoktur küresel çağda, aynı dertlerden muhtariplerdir (terör örgütleri ve sermaye birikimi gibi) ve aynı yaşam pratikleri içerisinde hareket edip, aynı şeylerden sıkılırlar.

Benzer bir durumdan daha geç gerçekleşmesine rağmen Çin için de bahsetmek mümkündür. Çin'in ilginç bir şekilde Mao döneminde doğru- dan temsili yok denecek kadar azdır. Dolaylı yoldan, anti-komünist propagandayla sürekli bahsi geçer ama hiçbir zaman somut bir şekilde karşımıza çıkmaz. Çin, kendisi olarak gözükme bile Amerika içerisindeki "Çin Mahalleleri" (Chinatown) aracılığıyla gözükür. Burası, ortaya çıktığı her filmde bela ve suç anlamına gelir. Roman Polanski'nin Jack Nicholson'ın başrolünde oynadığı aynı isimli tarihî filminin meşhur son cüm-

lesi Çin'i ve Şark'ı özetler niteliktedir: "Unut bunu Jake, orası Çin Mahallesi." Burada ifade edilen her şeyden önce Çin Mahallesinin kural haline gelmiş bir istisna mekânı olduğudur. Jake, bir dedektif olarak adalet peşindedir ama Çin mahallesinde olduğundan bunu unutması gerekir çünkü orada hukuk askıya alınmıştır. İlginç olan Çin Mahallesinde bu huku ku askıya alan ve istisna halini yaratan bir egemenin olmamasıdır; tek kişinin iradesinden ve onun egemenliğini tesis etme çabasından kural haline gelmez istisna hali burada, ancak buranın "doğası" böyledir. Orada yaşayan insanların, Çinlilerin, hepsinin suçlu olması bu istisna halini yaratır. Bundan dolayı Jake'in "unutması" gerekir, orada kiminle karşılaşır karşılaşırsın, kime sorarsa sorsun, hepsi hukuksuz olacağından onun hukuk arama çabası beyhude olacaktır. Çin'in ve genel olarak Şark fikrinin o sıralarda Amerikan ideolojisinde buna yakın olduğu söylenebilir, zira bu son cümle filmde söylendiği andan itibaren Amerikan sineması tarihinin en akılda kalan repliklerinden biri haline gelmiş, sayısız referans kaynağı olmuştur.

John Carpenter'ın *Big Trouble in Little China* filmi de, adından da (Küçük Çin'de Büyük Bela) anlaşılacağı üzere, Çin mahallesini Amerika içerisindeki tekinsiz bir mekân olarak peliküle döker. Tekinsizi burada olabildiğince Freudcu anlamıyla anlamak gereklidir, yani tanıdık bildiğimizin içerisinde yer alan travmatik yabancı çekirdek olarak. Carpenter'ın filminde Çin Mahallesi, resmen Amerika içerisinde olmasına rağmen adım attığınız anda öte dünyaya geçilen bir geçit gibi gösterilir. Kurt Russell'in asker, süper kahraman ve vatansever figürlerinin birleşiminden oluşan kamyoncu karakteri küçük Çin'de dünyayı ele geçirmek isteyen büyücü Çinlilerle mücadele eder; filmin çekildiği 1986 yılında sözgelimi Japonya gibi Uzak Doğu ülkeleri, rasyonel bir sistem içerisinde tahayyül edilirken, örneğin onların kötü adamları Yakuza ve mafya iken, Çin halen daha bir mistisizm ile eşleşmekte, doğaüstü olayların gerçekleştiği bir mekân olarak tasavvur edilmektedir. Hattâ bu film söz konusu olduğunda rasyonelin zıttı olarak doğaüstü olanın kullanıldığını söylemek biraz hafif kalabilir çünkü doğaüstü denilen olayların bize yabancı olsa da bir rasyonnelliği, bir yapısı vardır (Arthur C. Clarke "Sihir, henüz anlamadığınız bilimdir" der örneğin). *Big Trouble in Little China*'daki gerçekleşen olayları ise tanımlamak için "doğaüstü" açıkça yetersiz kalmaktadır; sanki bir kâbustan ibarettir Çin mahallesi, Amerika'nın karanlık, müstehcen yüzü, onun kötü ikizidir. Ne zaman Çin, her ne kadar adında halen komünist yer alsa da, kapitalist dünya-sistemine entegre olur ve büyük bir pazar haline gelir; Amerikan sinemasının Çin temsili mistik bir alandan metropollere, devasa teknolojik kentlere evrilir.

Christopher Nolan'ın *The Dark Knight*'ında Hong Kong, Gotham'dan (yani, filmin çekildiği yer olan Chicago'dan) farksız, hattâ ondan bile daha modern bir yer olarak gösterilir. Batman, Hong Kong ziyaretinde karşımıza devasa bir gökdelenin tepesinden atlayarak çıkar; kapitalist modernitenin, "fallus" kavramını akla getiren sembollerinden gökdelenler Hong Kong'da sonsuza uzanmaktadır; neredeyse Amerika'dan daha ötedir burası. Öyleyse Şark, istisnanın kurallaştığı, yani kapitalizme bir alternatifin aktüelleştiği her yerdir. Şarklı'yla hakikatten, daha doğrusu Amerikan "hakikat rejiminin" tanımladığı hakikatten yoksun yalnızca beden ve dil sahibi olandır. Dolayısıyla Şark; Irak, Afganistan ya da sürekli bir istisna hali olan Orta Doğu'dan herhangi bir yer olabildiği gibi eski bir "düşmanın" geri dönüşü şeklinde daha önce Amerikan sinemasının hiç konu etmediği Kuzey Kore de olabilir.

Burada elbette 2014'ün en çok konuşulan komedi filmlerinden Seth Rogen ve James Franco'nun başrollerini oynadığı *The Interview*'dan bahsetmekteyiz. Amerikalı popüler bir talk show sunucusunun, Franco'nun oynadığı Dave Skylark, büyük hayranı olduğunu keşfettiği Kuzey Kore başkanı Kim-Jong Un ile röportaj yapmasını konu alır film. Röportajın yapılacağı kesinleştğinde Amerikan gizli servisi işe müdahil olur ve Skylark'ın eline saklanabilen bir zehir aracılığıyla Kim-Jong Un'a suikast düzenlemeye çalışırlar. Bu amaçla yapımcısı, Seth Rogen ile oraya giden Skylark en sonunda kendini Kim-Jong Un ile dost olmuş bir şekilde bulur, beraber basketbol oynamakta tanklara binip Katy Perry şarkıları dinlemektedirler. Skylark kendilerine Amerika'da Kuzey Kore hakkında söylenen her şeyin bir yalan olduğuna inanır. Söylenin aksine insanların mutlu olduğu, doğal kaynakların yettiği, Kim-Jong Un'un da acımasız bir diktatör olmasından uzak bir yerdir burası. Kim'le olan dostluğundan onu öldürmekten vazgeçer Skylark. Yapımcısı ise bu durum karşısında öfkeye kapılır ve ona burada gördükleri her şeyin onları kandırmak üzere yapılmış bir ilüzyon olduğunu, gerçekte Kuzey Kore'nin gerçekten de Amerikan medyasına yansıdığı gibi olduğunu söyler.

Öncelikle ilk ele alınması gereken mesele böyle bir filmin zamanında Stalin, Mao veya başka bir "Şarklı despot" için çekilemeyeceğidir. Örneğin bu filmin benzerinin Kaddafi ya da Mübarek için çekildiğini hayal edebilir miyiz? Muhtemelen "usta yönetmen" denilen insanların elinden çıkma oldukça ciddi bir tona sahip yüksek gerilimli bir politik aksiyon olurdu bu ve eleştirmenler tarafından sayfalarca bu filmin siyasal önemi üzerine yazılar yazılırdı; hattâ ödül törenlerinde önemli siyasiler tarafından takdim edilirdi – birkaç yıl önce Michelle Obama'nın *Argo*'ya En İyi Film Oscar'ını vermesi gibi. Ancak kesinlikle bir komedi filmi olmazdı.

O halde *The Interview*'u komik yapan, komik olabilmesine olanak sağlayan unsurların başında onun komünist bir rejimi ve onun liderini konu aldığını söylemek hatalı olmaz. Burada Marx'ın o meşhur sözleriyle bağlantı âdeti kendiliğinden kurulur: "Hegel, büyük dünya-tarihsel vakaların ve şahsiyetlerin sanki iki defa çıktığından bahsetmişti bir yerlerde. Şunu eklemeyi unutmuştur: Bir seferinde trajedi olarak, öteki seferindeyse fars. Danton'un yerine Caussidière, Robespierre'in yerine Louis Blanc..."¹²

Kim-Jong Un'u fars yapan Stalin ve Mao'nun trajedisidir, 20. yüzyıl komünizmidir; bu filmin bir komedi olması, dolayısıyla, nihai olarak bir anlama gelir, o da kapitalizmden başka bir alternatif olmadığıdır, olsa bile bunun absürd bir komediden ibaret olacağıdır. Mark Fisher'ın Fredric Jameson'ın postmodernizm terimini kullanış biçimine ("geç kapitalizmin kültürel mantığı" şeklinde kullanır Jameson¹³) karşılık olarak önerdiği "kapitalist gerçekçilik" burada işimize yarayabilir. Kapitalist Gerçekçilik'in basit bir muhafazakâr önermesi vardır: Başka bir dünya mümkün değil.¹⁴ Jameson'ın (ve onu takiben sıklıkla Žižek'in) ifade ettiği üzere "Dünyanın sonunu tahayyül etmek kapitalizmde en ufak bir değişikliği tahayyül etmekten daha kolay"dır¹⁵ bu söylemsel/ideolojik çerçeve içerisinde. Fakat her ideolojik çerçevede olduğu gibi burada da bir "üstünü örtme" söz konusudur; kapitalizme sayısız alternatif vardır, fakat bunlar kapitalizm içerisinde anlamsız ve gülünç gözüksüklerinden onları ciddiye almak zordur. Dolayısıyla bu alternatiflerden biri, ister otoriter ister özgürlükçü olsun, hayata geçirildiğinde onun gerçekliğinin üstü örtülür, sanki bir film ya da roman parçasıdır o, bir kurgudur; bizim gerçekliğimizi oluşturan koşullar orada mevcut değildir, yani bizim gerçeklikten anladığımız orada yoktur.

Kapitalist gerçekçiliğin bu üstünü örtme numarası yüzünden Amerikalılar kendilerini *The Interview*'u gösterime sokmaya çalışırken tekrardan "gerçeğin çölünde" buldular. Gülüp geçtikleri kişinin eski düşman Stalin kadar tehlikeli, gerekirse filmin gösterildiği bütün sinemaları bombalayacak kadar nihilist olduklarını fark etmeleri onlarda ufak çaplı bir krize yol açtı. İlginç bir nokta *The Interview*'un gösterime girme çabası sırasında gerçekleşen bu olayların oldukça *The Interview*'da yer alabilecek bir sahneye benzemesidir. Baudrillard gibi bir yorum yaparsak, *The Interview*

¹² Karl Marx, *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*, çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim, 2013, s. 1.

¹³ Fredric Jameson, "Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism" *New Left Review*, 146, 1984. s. 53-92.

¹⁴ Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There Really No Alternative?*, Winchester: Zero Books, 2012.

¹⁵ Fredric Jameson, *The Seeds of Time*, New York: Columbia University Press. 1994.

filminin varlığı güncel politiğin *The Interview*'u andıran absürd yapısının üzerini örtmekte, onu normal bir şeymiş, bir hakikat değeri varmış gibi bize sunmaktadır. Kuzey Kore ve onun diktatörü hakkındaki haberleri izleyip okuduğumuzda sadece güleriz, hiçbir zaman aklımıza orada yaşayan insanların, bu saçma kuralları takip etmek, otoriter bir rejim altında hapis kalmak zorunda olduğu, onların gerçek insanlar olduğu gelmez.

İRAN DEVRİMİ VE REHİNE KRİZİ

OPEC'in ambargosunun ve petrol krizinin temel etkisi şu olmuştur: Şark'ı, Uzak Doğu'dan çıkartıp Araplar ve Orta Doğu ile özdeşleştirmiş-tir. Ancak bir istisna ile. Ve bu istisna Suudi Arabistan'dan başkası değil tabii ki. Amerikan sinemasında Suudi Arabistan'ın bahsi hiç kayda değer, yani eleştirel, bir biçimde geçmez. Sözelimi *Persepolis* gibi filmler İran'da kadınların içerisinde yaşadığı “zor koşulları” anlatırlar, ancak bir koşul kıyaslaması yapılacak ise hatırlanması gerekir ki İran, kadınların araba sürmesinin ve (üst sınıftan olmayanlarının) oy kullanmasının yasak olduğu Suudi Arabistan'a kıyasla âdeta bir feminist cennetidir.

Edward Said'in gösterdiği üzere¹⁶ İran'ın Amerikan medya ve sinemasında kendisine bir yer edinmesi ancak devrim ve rehine krizi ardından olur. Bu yüzden İran, tarihi sanki Zack Snyder'ın 300 Spartalı efsanesini anlattığı 300 gibi filmlerde gözüken Pers İmparatorluğu'ndan doğrudan İslâm Devrimi'ne geçer. İran'a Şahlık rejiminin 1953'te Amerika ve İngiltere'nin desteklediği bir darbeyle inşa edilmesi ise medyada ve sinemada bahsetmekten hoşlanmadıkları bir ayrıntıdır. Chomsky, İran'a yaklaşımdaki bu durumu bir “cezalandırma,” bir “mafyacılık” olarak değerlendirir. İran, devrim ile küresel dünyadan bağlarını koparmıştır ve bunun için cezalandırılması ve bu cezanın başkalarının da kopmasını engelleyecek ölçüde etkileyici olması gerekmektedir.¹⁷

Hollywood'un liberal kanadının bayrak taşıyıcılarından ve geçenlerde Sam Harris'le İslamofobi üzerine girdiği tartışmada kendisinin İslâm'a karşı ne kadar hoşgörülü olduğunu gösterme fırsatı bulan Ben Affleck'in En İyi Film Oscarlı *Argo* filmi başında bir yazı geçerek İran'da devrim öncesinin kısa bir tarihi verilir ve Şahlık rejiminin CIA desteğiyle getirildiği vurgulanır. Buna rağmen *Argo*, tek kelimeyle bir gerilim filmidir. Gerilimi yaratan unsur ise İran'ın kendisi, oradaki “zor koşullar”dır. Dolayısıyla *Argo*'nun İranlıların “zor koşullarının” nesnel temelleri üzerine

¹⁶ Edward W. Said, *Medyada İslam*, çev. Aysun Babacan, İstanbul: Metis, 2008. Tamamen İran ve rehine krizine ayrılan ikinci bölümüne bakılabilir.

¹⁷ Chomsky ve Achcar, *Perilous Power*, s. 136.

eğilmekten bu “zor koşulların” film grameri içerisinde bir tasvirine dönüşmesi fazla zaman almaz. Böylece filmin İranlı temsilleri monolitik kalıplar haline gelirler: Öfkeli kalabalık, bağırıp çağıran asker, yoz bürokratlar. Argo’nun bu kimliklerinden kaçabilen yoktur ve neden yalnızca bu kimliklerin olduğu sorusu havada kalır. “Zor koşullar”ı anlatan başka bir film ise genelde Sally Field’in oyunculuğu ile hatırlanan *Not Without My Daughter*’dır. İranlılarının temsili bakımından kötü şöhret salmış ve zamanında birçok eleştirisinin odağı olmuş bu film, Betty Mahmudi’nin otobiyografisinden uyarlanmıştır; Betty’nin kocası onu ve kızını İran’daki ailesini ziyaret etmeye götürür, fakat oraya gittiklerinde kocası açıkça onlara yalan söylediğini, Amerika’ya geri dönemeyeceklerini, artık İran’da İslâmi usullere göre yaşamaları gerektiğini belirtir; sözlerinin altını çizmek için bir de tokat atıp yumruğunu havaya kaldırır. Kuşkusuz bu noktadan sonra filmin gerçek kötüsü Alfred Molina’nın canlandırdığı Baba’ dan başkası değildir, Humeyni bile daha az cani görünür filmde.

Bunlar gibi İran üzerine biyografilerden ya da gerçek olaylardan uyarlanan filmler Şarkiyatçılık meselesine yaklaşımda mühim bir öneme sahiptir, çünkü bu filmleri izlerken şu soruyu sormadan edemeyiz: Bu insanlar gerçekten gösterildikleri gibi barbar olamaz mı? Çünkü gerçekten ABD büyükelçiliğinde birileri mahzur kalmıştır ya da gerçekten Betty İran’dan kaçmak zorunda kalmıştır. Filmlerdeki bu unsurları yaratan koşullar reel koşullardır, onların çarpık olduğunu, o öfkeli kalabalıkların esasında o kadar öfkeli olmadığını iddia etmek pratikte tehlikeli sonuçlar yaratabilir – ancak Şark’ı gösteren çoğu Amerikan filminin atladığı nokta bu koşulları da üreten başka koşulların da olduğudur. Şarkiyatçı bakışı kusursuzlaştıran bu koşulların reddidir, Şark’a bir “kendilik” ve kimlik atfedilmesidir.

Not Without My Daughter örneğin esasında oldukça libidinal bir probleme işaret eder. Despot bir babanın iktidar alanını genişletme çabasının öyküsüdür bu, yani özünde İslâm’la doğrudan bir bağı yoktur. Montesquieu gibi biri burada despotizmin de İslâm’la doğrudan bağlantılı olduğunu vurgulamak adına Muhammedciliğin yükselmesinin despotları beraberinde getirdiğini iddia ederdi.¹⁸ Ve bu iddiasının oldukça sağlam temelleri olduğu da inkâr edilemez, İran (ve Osmanlı) gibi ülkelerde İslâm hukukunun medeni hukukla özdeş olması¹⁹ ve liderin takipçileri tarafından Muhammed’in halefi, yani “Tanrı’nın yeryüzündeki komutanı” olarak görülmesi şüphesiz despotun egemenlik ve hâkimiyet alanını geliştire-

¹⁸ Montesquieu, *Mes pensées*, no. 1475.

¹⁹ Chardin, *Voyages*, s. 212.

ren etkenlerdir. Fakat despotun Muhammed'in halefi olduğundan ötürü mutlak egemenlik kurduğuna dair bu iddia, kaçınılmaz olarak Osmanlı, İran ve Babür İmparatorlarının birbirlerinden nefret etmelerini ve birbirlerine köstek olmalarını da beraberinde getirir. Hepsini kendini dünyanın yegâne hâkimi olarak gördüğünden ve bunu İslâm aracılığıyla başarmaya çalıştıklarından hiçbirisi bu unvana sahip olamaz. Bununla beraber ne kadar "Tanrı'nın komutanı" olsa da, despot da bir ölümlü insan olduğundan Allah'ın koyduğu yasaya uymak durumundadır. Hiçbir zaman mutlak lider olamaz, çünkü her zaman mutlakiyetini sağlayan bir yasaya, kurallara ve bu kurallar çerçevesinde oluşan istisnai hallere ihtiyacı vardır; fakat kendisinin kural koyma yetisi yoktur. Dolayısıyla, Şarklı despotun İslâm aracılığıyla kurmaya çalıştığı mutlak egemenliğinin önündeki en büyük engel bizzatihi İslâm'ın kendisidir.²⁰ O halde Molina'nın canlandığı baba karakterinin despotizmini İslâm ile basitçe açıklayamayız; bu despotizm filmin başında gösterilen mutlu Amerikan aile babasının otoritesinin karanlıklarda bekleyen bilinçdışı fantezilerini gerçekleştirme çabalarına İslâm'a olduğundan daha bağlıdır. Lacan'ın "pere-version" kelime oyunu, hem "sapkınlık" hem de "baba-hali" anlamına gelir böyle yazıldığına, hedeflediği de bu bağın ta kendisidir. Molina'nın baba karakteri için İran, ailevi bir tahakküm düzeneğinin, libidinal bir fantezinin kendini maddileştirdiği bir yerdir. Şarkiyatçı bakış burada, tıpkı başka örneklerde Şark'ın sosyo-ekonomik dinamiklerini yok sayması gibi, libidinal boyutun yok sayılması ile işlevselleşir.

Dolayısıyla, *Argo* ve *Not Without My Daughter*'daki temsiller, kimlikler sınırlı da olsa bir gerçekliğe sahiptirler; fakat Şarkiyatçı ideoloji bunların gerçekliğinden ziyade bu kimliklerden kaçanların ve bu kimlikleri üretenin üzerine örtmesi sayesinde çalışır. Batı'nın kötü karakterleri bir nedensellikten ürerken, örneğin Dr. Jekyll babasını kurtarmak üzere hazırladığı bir ilacı kendisinde denediğinde ancak saf kötülüğün temsili Mr. Hyde'a dönüşür ya da kardeşlerini öldürmeye kadar işi götüren Michael Corleone'nin her zaman yaptıkları için geçerli, rasyonel sebepleri vardır, İran Devrimi'ni odağına alan filmlerde gözlemlediğimiz üzere Şark'ta böyle bir nedensellikten söz etmek güçtür.

MAÇO MİLİTARİZM

Soğuk Savaş'ın son düzlüğüne girildiği ve "büyük tehlike" Komünizmin, bilhassa Sovyetler'de, çatırdamaya başladığı Ronald Reagan döneminde, önceki yılların Şarklı'yla haşır neşir olmak mecburiyetinde kalmış diplo-

²⁰ Alain Grosrichard, *The Sultan's Court*, çev. Liz Heron, London: Verso, 1998, s. 89.

mat, gizli servisçi, entelektüel, asker, özel hareketçi gibi figürlerin yerini çok daha tehlikeli bir figür alır: Sade vatandaş. Bu vatandaş bu kadar tehlikeli yapan esasında onun hiçbir şekilde “sade” olmaması, fakat yukarıda saydığımız figürlerin bir nevi toplamı olmasıdır. Bu sade vatandaş, yeri geldiğinde asker, yeri geldiğindeyse diplomattır; bir süper kahramandır, Amerika’yı uzaylı işgalinden kurtarır, yabancı teröristleri etkisiz hale getirir ama aynı zamanda vefakâr bir aile babasıdır. Bize durmadan hatırlatılan askerlerin de bir aile babası olmasının yanında, aile babasının da icap ederse asker olabileceğidir. Silik bir figürdür bu sade vatandaş, uzmanlıklar arasında gidip gelir. Bu figürün derdini bir sözcükle özetlemek gerekirse o, “patrie”²¹ meselesidir.

Amerikan sinemasında bu durum kendini koyu bir milliyetçilikle bezenmiş emperyal düşler şeklinde gösterir. Wallerstein’in Irak İşgali sırasında ABD’nin tavrı için kullandığı bir terim olsa da, “maço militarizm”²² bu dönemin filmlerindeki ideolojiyi tanımlamak için de kullanılabilir. Zira çoğunlukla “vatandaş” asker kılığına bürünmüştür. Maço militarizm, kabaca dünyaya “kim olduğumuzu göstermek”tir, güçsüz veya ödlele olmadığımızı, kuralları koyanın biz olduğunu ve hepsinden öte gelmiş geçmiş en ileri ve medeni uygarlık olduğumuzu gösterme çabasıdır; kuruluş döneminin fikri olan “manifest destiny”nin küresel boyuta yayılmış hali gibidir. Bu çaba bir “medeniyet” projesi olduğundan işe “medeni olmayanların” hizaya getirilmesi ve terbiye edilmesiyle başlar. “Medeni olma-

²¹ Latincedeki “Patrie” sözcüğünü günümüzde iki farklı ama esasında aynı anlamda kullanırız: Bunlardan ilkin Almanca gibi dillerde “Baba” anlamına gelen “Pater” sözcüğünde rastlayabiliriz. İkincisineyse sözelimi Fransızcada “Vatan” anlamına gelen “La Patrie”de. Fakat Almanca “Vatan” sözcüğünün karşılığı olarak da “Paterland” kullanılır; Türkçede, yani Şark’ta kullandığımız “Anavatan”ın aksine bir tür “Baba-vatan.” O halde Babalık ve Vatanseverlik arasında organik bir bağ vardır; etimolojik olarak aynı kökene sahip olmakla beraber bunlar beraber çalışan, birbirlerini tanımlayan kurumlardır. Aile içerisinde karşılaştığımız babalık kurumu içerisinde her zaman politik bir yan barındırmakta ve çocuğun arzularını baskılayıp onu utanç ve pişmanlık aracılığıyla babaya tâbi hale getirmekteyken vatan kavramı da işlevi bakımından oldukça ailevidir, yurttaşların kolektif arzusunu baskılamaya ve kapatmaya çalışmaktadır. Arzunun sokaklara dökülmesi, kendini göstermesi “vatan”a zarar verir, onun huzurunu bozar; bu yüzden aynı ülke için mücadele etmelerine karşın Barikatlardakilerin birbirlerine hitap şekli ya “Citoyen” (Yurttaş) ya da “Comrade” (Yoldaş) olmuştur. “Patriot” (Vatansever) değil. “Patriot” Baba’nın yalakalığını yapan ispiyoncu küçük kardeş gibidir; otoriteyi restore ederek, eski duruma geri döndürmeye uğraşır. “Patrie” sözcüğünden türemiş bir başka kelime ise bu iki anlamın nasıl 1980’lerde nasıl keşiştiğine açıklık getirir niteliktedir: “Patron.” Baba, Vatan ve Patron, Reagan döneminin neo-liberal akılsallığında iç içe girmiş figürlerdir. Ülkeler bir şirket gibi yönetilirken, şirketlerin “kocaman bir aile” olduğu söylenir; güvenlikten sorumlu olan ise “patriot”tur, gururlu sade vatandaşdır. Bu vatandaş, molar (vatan) ve moleküler (aile) düzeylerde her daim “patrie”yi muhafaza etmeye çalışır; her düzeyde kendini gösterdiğinden farklı yüzlere bürünür: asker, polis, patron, esnaf, başkan... Bütün maskelerin arkasındansa aynı köpek havlar.

²² Bkz. Immanuel Wallerstein, *The Decline of American Power: The U.S. in a Chaotic World*, Londra: Verso, 2003.

yan” kimdir diye baktığımızda ise karşımıza doğal olarak Şark, kapitalist moderniteye ayak uyduramamış Orta Doğu ülkeleri çıkar. Yapılması gereken, ABD’nin bu ülkelere bir tür “ebeveynlik” yapması, o “şirketleri” düzgün yönetmesidir. Karen Hughes’un Irak İşgali ertesinde Orta Doğu’da yaptığı konuşmalar bunun belirgin örnekleridir: Konuşmalarına “Ben de bir anneyim ve çocukları çok seviyorum” şeklinde başlayan Hughes, devamında Orta Doğu ülkelerini de tıpkı bir ebeveynin çocuklarını doğal olarak sevmesi gibi çok sevdiklerini ve onlara yardım etmek istediklerini belirtiyordu.

Bu dönemde çıkan filmlerdeki ana karakterleri, Jack Ryan’dan Nick Randall’a, onları biraraya getiren özellik onların icra ettikleri meslekten –ekonomist, gizli servisçi, asker– ziyade temelde hepsinin bir büyük şirketin güvenlik görevlileri olmalarıdır: *Delta Force*, *Wanted: Dead or Alive*, *True Lies*, *Top Gun* gibi, günümüzde sıklıkla parodileştirilen ve koyu Amerikanizmleriyle ancak sözü edilen filmlerde gözlenebileceği üzere.

Bunlar gibi filmlerde göze çarpan ilk şey Samuel Huntington’ın iddia ettiği türden bir “medeniyetler çatışması”nın ideolojik paradigma olması ve genellikle bir medeniyetin ötekini ezmesiyle ancak filmlerin sonuçlanmasıdır. Aslen Huntington’ın değil Bernard Lewis’in ortaya attığı bir kavram olan “medeniyetler çatışması” Said’in bir konferansında belirttiği üzere çürümekte olan bir Soğuk Savaş’ın, ideolojilerin çarpışması üzerine kurulu bir savaş fikrinin boşluğu doldurmak üzere ortaya atılmıştır. Soğuk Savaş devam etmektedir, fakat bu sefer başka cephe ve düşman vardır, İslâm ve Konfüçyüsçülük gibi.²³ Huntington’ın bu tezini ortaya attığı makale (ve ardından kitap) yalnızca Batı’nın kendini içerisinde bulduğu küresel savaş halini betimlemekle kalmaz, Batı’nın bu savaşı kazanabilmek için ne yapması gerektiğine dair öneriler de sunar: Batı, Batı-olmayan ülkeler arasındaki farkların üzerine gitmeli, Batılı değerlere yakınlık duyan ve Batı’nın lehine hareket eden grupları desteklemeli, Doğu ve Güneydoğu Asya’da askerî üstünlüğü korumalı, Batı değerleri üzerine kurulu evrensel kuruluşları desteklemeli ve Batılı-olmayanların bu kuruluşlarda yer almamalarını garanti altına almalıdır.²⁴ Huntington’ın herhangi bir şekilde medeniyetler arasında uzlaşma veya en kötüsünden bir “çatışmasızlık” öngörmeyen bu saldırgan “çözüm önerileri” 1980’den 11 Eylül’e, Amerikan sinemasında işlenmiş senaryoların özetleri sayılabilir.

²³ Edward Said, “The Myth of the Clash of Civilizations.” Said’in 1993 yılında Massachusetts Üniversitesi’nde verdiği bu konferansın çözülmüş metnine (www.mediaed.org/assets/products/404/transcript_404.pdf)’den ulaşılabilir.

²⁴ Samuel P. Huntington, “The Clash of Civilizations?” , *Foreign Affairs* 1993 (Sept/Oct) 72(4) s. 2-27.

11 EYLÜL VE SONRASI: SÜPER KAHRAMAN, SAVAŞ VE KIYAMET ÇAĞI

11 Eylül'ün Amerikan sineması üzerinde doğrudan bir etkisinin olmasının yanında olayın kendisi de birçok kez sinemaya aktarılmıştır. *World Trade Center*, *Extremely Loud & Incredibly Close* ve *United 93* gibi filmler farklı bakış açılarından o gün yaşananları aktarırken çeşitli filmler bu olayı örtük bir biçimde perdeye yansıtmıştır. Bu filmler arasında öne çıkan üç tür sayabiliriz: Bunlar kıyamet filmleri, çoğunlukla çizgi romanlardan uyarlanan süper kahraman filmleri ve sınır ötesi operasyon filmle-ridir. Sonuncusunun 11 Eylül ile doğrudan bir bağı olduğunu farz edersek ilk iki tür önceden de var olmalarına rağmen 11 Eylül sonrasının kültürel atmosferinde kendilerini *par excellence* olarak gösterebilmeyi başarmışlar, 11 Eylül sayesinde "tamamlanmışlardır." Bununla beraber sınır ötesi operasyon filmleri de 11 Eylül öncesinde mevcut olmalarına rağmen, söz-gelimi Rambo gibi Vietnam'ı konu alan filmler, belli bir ideolojiden yok-sun oldukları için yeteri kadar etkili olmayı başaramamışlardır. 11 Eylül, "Terörizmle Savaş" söylemi sayesinde bu ideolojik eksikliğin üstesinden gelmiştir. Vietnam'a müdahalenin ucuz bir milliyetçilik dışında meşrui-yeti yokken, dolayısıyla ABD hükümetinin yaptığı eylemleri gerekçelen-direcek bir ideolojik zemin eksikken, bu olaylar üzerine yapılan filmler inandırıcı olmaktan uzak kalmışlardır. Nitekim 70'ler ve 80'lerdeki Ame-rikan sinemasında Vietnam'ı konu alan filmler düşünüldüğünde öne çı-kanların her daim onu eleştiren filmler olduğu görülür; Oliver Stone'un *Platoon*'u ve Michael Cimino'nun *The Deer Hunter*'ı gibi. Bu iki filmde En İyi Film Oscar'ını almıştır. Vietnam'ı meşru göstermeye çalışan Ram-bo gibi filmler ise daha çok alay konusu olmuştur. Günümüze ve Irak'a müdahaleye bakıldığında ise *Rambo*'yu zamanında alay konusu yapmış ideolojik eksikliğin bu defa kapatıldığını görebiliriz. Aksi halde Bigelow'un *The Hurt Locker*'ının En İyi Film Oscar'ını almasından ve bunun ya-nında her yıl birçok benzer filmin (*American Sniper*, *Zero Dark Thirty*, *The Kingdom*, *Green Zone*, *Lone Survivor* ve daha birçoğu) gerek büyük ödüller için adlarının geçmesinden gerek önemli gişe başarıları elde etme-lerinden, gerekse eleştirmen listelerinde üst sıralara tırmanmalarından bahsedemezdik.

Operasyon filmleri arasında geçtiğimiz yıl 2 dalda Oscar kazanan Clint Eastwood imzalı *American Sniper*'ın özel bir yeri olduğu söylenebi-lir. Aslen Spielberg'ün çekmesi planlanan ancak daha sonra Eastwood'a emanet edilen "Amerikan tarihinin en ölümcül nişancısı" Chris Kyle'ın Irak'a yaptığı dört turu ve ülkesine döndükten sonra yaşadığı psikolojik

çöküntüyü anlatan *American Sniper*, ezan sesiyle açılıyor. Filmin büyük çoğunluğu ve açılış sahnesi Irak'ta geçtiğinden bununla ilgili herhangi bir anormallikten bahsedemeyiz; fakat bu başlangıç sekansı filmin yapısı ile ilgili bir yorum yapmamıza imkân sağlamakta. Arada doğrudan bir bağ veya gönderme olmasa da ezan sesiyle açılan bir başka film de William Friedkin'in klasik korku filmi *The Exorcist*'tir. Bu ilgisiz gözükten bağ vurgulamanın önemi şurada yatar: Esasında *The Exorcist* ve *American Sniper* arasında hiçbir fark yoktur; iki film de 'iyinin' (ABD/rahip) 'kötü'yü (Araplar/şeytan) ikamet ettiği henüz olgunlaşmadığı için kendini koruyamayacak durumda olan yerden (Irak/küçük kız) zorla kovmasını anlatır. Rahibin meşhur deyişi "İsa'nın kudreti seni [kızın bedenini terk etmeye] mecbur bırakıyor!"un yerini âdeta "Demokrasinin gücü seni [yaşadığın yerin işgal edilmesine] mecbur bırakıyor!" almıştır. Başka bir deyişle, günümüzde operasyon ve savaş filmleri savaş filmi olmaktan öte bir korku filmi gibi işlemektedir ki bu, filmlerdeki milliyetçilik dozunun epeyce artmasını da beraberinde getirir. Zira eğer bütün dünyayı *The Exorcist*'in gözünden okumaya kalkarsak, kötünün olduğu bir evrende yapılabilecek en doğru şey iyiye fanatik bir şekilde bağlanmak ve asla bırakmamaktır. Madem şeytan diye kötücül bir mevcudiyet var ve Tanrı ve İsa'ya sadece gıcıklık olsun diye, kendi eğlencesi adına insanları yoldan çıkarmaya uğraşıyor o halde neden bütünüyle kendimi Tanrı'ya bağlamayayım ki? *American Sniper* bu bağlanma motifi üzerine kurulu olduğundan körüklediği milliyetçilik *Zero Dark Thirty*, *Saving Private Ryan* gibilerinden daha ileri düzeydedir: "Madem 'Araplar' diye işi gücü oraya buraya füze atmak olan kötücül, habis bir güruh var, neden bu vahşi hayvanlarla savaşanları sonuna kadar desteklemiyoruz?" sorusu filmin bir nevi özeti niteliği taşır.

Elbette bu filmi yorumlarken kaçınılmaz bir soru ortaya çıkıyor: Adında "American" geçen bir film Amerika'yı nasıl eleştirsin? Bu soruyu umursamak filmi eleştirirken ucuz anti-Amerikanizm tuzağına düşmemiz açısından önem taşır. Perdede kırmızı, beyaz, mavinin ortaya çıktığı anda saldırı oklarını yöneltmek sağlıklı olmayabilir. Çünkü Eastwood, Kathryn Bigelow gibi tabir-i caizse çelik gibi bir anlatım tarzı benimseyip izleyicisini gerçek hayata dair fanteziler kurmaya davet etmiyor; onun filmi fantezinin ta kendisi, Irak savaşına dair psikotik bir rüya, hiper gerçek bir cehennem. Kahramanını ve onun başından geçmiş olaylar üzerinde oynayarak, onları daha sinematografik hale getirerek Amerikancılığı aklamaya çalışmıyor Eastwood; Amerikancılığın nasıl yapılması gerektiğine dair bir kullanım kılavuzu sunuyor. Psikanalizin önemli derslerinden biri şudur: Fantezi yalnızca arzuladığımız bir şey hakkındaki yanılsamalardan

ibaret değildir; fantezi, bize nasıl arzulamamız gerektiğini öğretir. Eastwood'un filmi de sunduğu fantazmagorik gerçeklik ile Şark'ı nasıl arzulamamızı öğretme derdindedir. Bundan dolayı, bir anlamda Bush ve Blair kadar savaşın içinde yer alır; onu "başka araçlarla" devam ettirir. Ancak bu savaşın gerçek kurbanı sinemasından başka bir şey değildir: 20. yüzyılın ünlü Katolik'i ve detektif öykücüsü Gilbert Keith Chesterton'ın sekülerizm ve din üzerinden yaptığı bir tartışmayı anar ve kelimeleri oynatarak filmin dokunduğu konulara uyarlırsak: "Özgürlük ve insanlık uğruna barbarlıkla savaşmaya başlayanlar, eğer barbarlık ile savaşabiliyorlarsa özgürlük ve insanlıktan eninde sonunda vazgeçerler. Amerikalılar sadece Arapların değerlerine saldırmadılar, eğer onlara bir faydası olduysa kendi değerlerini de paramparça ettiler."

Jean Baudrillard, Francis Ford Coppola'nın *Apocalypse Now*'ını eleştirirken filmin savaşın yarattığı psikolojik çöküntüden etkilenmemiş olmasından dem vuruyordu.²⁵ *American Sniper*'in ise tam olarak bu psikolojik çöküntü üzerine kurulu olduğunu söylemek hatalı olmaz. Ancak bu örnekte savaş sonrası psikolojik çöküntüden ("shell shock" hali) etkilenmiş olma durumu, Baudrillard'ın dediğinin aksine savaşın yok edici etkisini vurgulamaktan ziyade, Chris Kyle'in aslında bu savaşın gerçek kurbanı olduğuna dair bir çıkarıma yol açmaktadır.²⁶ Tabii bu çıkarım da biraz eksik çünkü filme göre savaşın tek bir kurbanı var, o da Amerikan ailesinden başkası değil. Savaş, filmde Amerikan aile yapısında bir kesinti yarattığı, onun düzgün işleminin önüne geçtiği için sempati beslenmemesi gereken bir olgu olarak sunuluyor.

Apocalypse Now ile bir noktada daha kesiştirmek mümkün *American Sniper*'i: İkisinde de ana karakter "karanlığın yüreği"yle başa çıkmaya çalışmaktadır – bir de ara ara Eastwood geçmişten gelen hisleri doğrultusunda filmin geçtiği yerin Irak mı Vietnam mı olduğunu unutmışa benziyor. İlkinde bu Kurtz ve Marlow arasındaki bir diyalogda kendini gösterir, bu diyalog âdeta psikolojik bir savaştır; Vietnam'ın deliliğinden akliselim çıkabilen bu savaşın da galibi olacaktır. İkincisinde ise Olimpiyatlarda nişancılık dalında birinciliği olan Suriyeli bir terörist ve Kyle arasındaki fiziksel bir savaş, kimin daha iyi keskin nişancı olduğuna dair bir yarıştıdır. İkisinde de öyle bir çatışma kurgulanır ki, sanki Kyle vurulursa

²⁵ Jean Baudrillard, *Simulacra et Simulations*, Paris: Galilée, 1981, s. 89-91.

²⁶ Bu noktada Eastwood'a ve senaristi Hall'a, Kyle'in televizyonda izlediği 11 Eylül görüntülerinden sonra "bana bunu yapanların burnundan fitil fitil getiririm" derken, "bu âlemde ya kurt olup avlarsın ya da kuzu olup avlanırsın" gibi ilkelerle çocuk yetiştirirken psikolojisinin çok düzgün olup da Irak'a gidip 160 kişi öldürünce mi bozulduğunu sormaya sonuna kadar hakkımız vardır.

Araplar, Suriyeli vurulursa Amerikalılar savaşı kazanmış olur. Tıpkı *Apo-caylpse Now*'da Kurtz'ün "Dehşet... Dehşet..." fısıltılarıyla ölüp gitmesinin ABD'nin Vietnam'da zafer kazandığı ilüzyonunu yaratması gibi. *American Sniper*'ın bir noktasında Kyle, bu kendisine biçilen kurgusal düşmanı, rakip nişancıyı hakladıktan sonra "Artık eve dönebilirim" mânâsına gelen bir cümle bile kurar. Kendisine bütün o cinayetleri işleten, ruhunu tepetaklak eden adamı vurduktan sonra evinde onu bekleyen biricik karısına ve sevgili çocuklarına dönebilir. Bariz soru kuşkusuz şudur: Neden daha önce dönemiyordu?

Bu soruya filmin bağlamında cevap vermek imkânsızdır, zira birinin ölmesiyle biten bir durum ancak bir savaş olabilir; fakat gerçekte ortada birinin öbürünü öldürmesiyle sonlanacak bir savaş yoktur, bir işgal ve tek taraflı müdahale vardır. Ancak film ortada bir savaş olduğuna dair o kadar kararlıdır ki bu durum sayesinde bir korku filmi suretine bürünmekten dahi çekinmez, bütün meseleyi bir "iyi-kötü" savaşına indirgeyebilir. Eğer *Zero Dark Thirty* gibi filmler işkenceyi soğuk bir anlatım tarzı benimseyerek normalleştiriyorlarsa, *American Sniper* savaşı baş döndüren hızlı bir kurguyla, bilgisayar oyunu estetiğiyle anormal bir forma büründürerek işgali tartışmanın anlamsız olduğu bir boyuta indirgiyor. Ve burada *Black Hawk Down*'dan *American Sniper*'a operasyon filmlerinin gerçek doğası ortaya çıkıyor: Hiçbir zaman, ne Irak'ta ne Vietnam'da, ne Afganistan'da, ne de Nikaragua'da, bir "işgal" söz konusu değildir, her zaman doğası gereği çift taraflı olduğu anlaşılan bir savaş ve çatışma sürmektedir. Bu savaş, şüphesiz Huntington'ın "medeniyetler çatışması"yla epey benzerlikler taşır, "medeniyetler çatışması"nın bu bağlamda yegâne işlevi küresel çağda emperyalizmi meşrulaştırmaktır.

Süper kahraman ve kıyamet filmleri ise daha ilginç bir ara yüz sunarlar. Operasyon filmlerinin doğrudan politik yapısına karşın bunlarda ideoloji ve söylem örtük, hattâ bilinçdışı bir şekilde işler. Kıyamet filmleri Öteki'nin, düşmanın fantezisini kurarken, onu devasa bir uzaylı ordusu yahut doğal felaketler şeklinde tahayyül ederken, süper kahraman filmleri Ben'in, kurtarıcının fantezisini kurar, onu kaslı, kudretli, her şeye gücü yeten, gerekirse dünyanın öbür ucuna gidip orada bile ülkesini koruyacak bir vatansever olarak tahayyül eder. Bu bakımdan ideolojik yapısı oldukça 1980 dönemini andırmasına karşın aradaki fark o zamanın filmleri gibi bir "gerçekçilik" iddiasında bulunmamasıdır. Maço militarizmi parodileşmeyecek bir şekilde sürdürmek imkânsız hale gelmiştir ve tam da böyle bir anda süper kahraman filmleri bu ideolojiyi kendi evrenlerinde yeniden yaratarak onu hem parodileştirmekten kurtarmış hem de ona yeniden meşruiyet kazandırmıştır. *Iron Man*, *Captain America* ve *The Avengers*

gibi seriler her ne kadar bundan on yıllar önce yaratılmış olsalar da özellikle 2000'lerde kazandıkları popülariteyle Amerikan sinemasının kendini bulduğu “meşruiyet krizi”ni çözme çabaları olarak okunmaya açıktırlar; bu filmler türlerinden başka filmlere kıyasla yüksek mizah dozajları ve kendilerini ciddiye almayan yapılarıyla kendinizi suçlu yahut kötü hissetmeden milliyetçilikten ve kapitalizmden keyif alabilmenize olanak sağlarlar. Bu filmleri izlerken süper kahramanların neden “süper” olduklarına dair bilgileri filminden keyif almak adına unutmayı tercih ederiz; Iron Man ve Batman’ın bütün zenginliklerini silâh tacirliğinden elde etmesi ya da SHIELD’ın dünyadaki bütün ipleri çeken ulus-aşırı devasa bir özel güvenlik şirketi olması gibi.²⁷ Bu bağlamda süper kahramanlar 11 Eylül öncesinin 1999’da Seattle’da başlayan ve sayısız yere dağılan WTO karşıtı protestolarına karşı-devrimci bir tepki olarak değerlendirilmeye oldukça açıktırlar. *Iron Man* ve *Batman* gibi kahramanların temsil ettikleri tam olarak Seattle, Prag, Cenova’daki protestocuların karşı çıktığı ideal-lerdi.

Süper kahramanlar kusursuz birer “Ödipal” vakadırlar ve bunun sayesinde 11 Eylül sonrasının kültürel atmosferine mükemmel uyum sağlarlar. Superman’ın iki babası da ölmüştür, Batman’ın ailesi vurulmuştur ve üç tane baba figürü vardır, Spiderman’ın hem gerçek hem sembolik babası ölmüştür, Tony Stark’ın hayattaki yegâne amacı babasının mirasını yaşatıp ona lâyık olabilmektir... Bütün bu kahramanlar (soylarının Hamlet’e dayandığını söylemek hatalı olmaz) babalarını onlardan ayıran şeylere karşı mücadele ederler; mücadele ettikleri takdirde ancak huzura kavuşabilir, benliklerinin bir bütüne ulaştıklarını hissedebilirler: Bu yüzden sürekli mücadele etmeleri gerekir, babalarını kaybettikleri travmasını görmezden gelebilmek için. 11 Eylül sonrasında Amerika’nın ihtiyacı tam da bu karakterler değil midir? Yeteri kadar uğraşırsa, yeteri kadar düşmanlarını temizlerse, yeteri kadar ülkesinde güvenliği sağlarsa travma öncesine geri dönebileceğini düşünen karakterler sıradan Amerikalı vatandaşın kaygı ve korkularıyla özdeşleşmiş ve bu sayede daha önce hiç olmadığı kadar büyük gişe canavarlarına dönüşmüştür. 1970’lerde de Superman, Batman gibi filmlerin gişelerde kayda değer bir başarı elde ettiği söylenebilir, fakat günümüzde büyük stüdyoların temel gelir kaynağının süperkahramanlar serileri üzerine kurulu olduğu düşünüldüğünde 11 Eylül öncesinde süper kahramanların toplumda pek bir etki yaratmadığı görülebilir. Nitekim 11 Eylül sonrası tekrar çevrilen süper kahraman filmlerinin

²⁷ Dan Hassler-Forest, *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age*, Winchester: Zero Books, 2012.

hemen hemen hepsinde 11 Eylül ve Terörizmle Savaş arketipleri mevcuttur: 2006'nın *Superman Returns*'ünde Superman'ın döndüğünde yaptığı ilk şey 11 Eylül benzeri bir terörist saldırısını engellemek olur, hattâ meşhur “düşen adam”ı bile kurtarır; *The Avengers*'ta New York'u uzaylılar istila eder ve şehrin göbeğinde yer alan Stark Kulesi yıkılmaya yüz tutar; *The Dark Knight*'ta Batman, Joker'i yakalamak için Bush hükümetiyle oldukça benzer yöntemler kullanır, Gotham'daki bütün telefonları dinler; *Captain America: The Winter Soldier*'daysa *Avengers*'ta gerçekleşen felaketin (filmde “New York'ta olanlar” diye bahsedilir) önüne geçebilmek adına Bush doktrinini andıran bir sıkıyönetim protokolü geçirilmeye çalışılır.

Amerikan sineması süper kahramanları bir terapi aracı olarak dahi onlardan beklediği hakiki bir değişim değildir. Umberto Eco da “Superman Miti” isimli makalesinde buna dikkat çeker.²⁸ Süper kahramanı ya da sıradan dünyaya salınmış büyü, ejderhalar gibi fantastik öğeleri kalıcı kılan onun anlatıyı bozan yapısıdır. Superman bir süper kahraman arketipi olarak popüler kültürümüzün bir parçasıdır, anlatı kurmaya yardımcı olan bir öğedir. Fakat Superman gibi insanların yapamadığını yapan, durdurulamaz biri dünyamız içerisinde geçen bir anlatının içerisine hakikatten yerleştirildiğinde muhtemelen o dünyanın tepeden tırnağa değişmesi gerekirdi. Superman'ın bulunduğu dünya ise bizimkinden farksızdır, sadece arada bir şehrin ortasında uzaylılar dövüşmektedir ya da robotlar dünyayı istila etmeye çalışmaktadırlar. Sosyal hayatın akışında ise herhangi bir kesilme söz konusu değildir. Metropolis, bu doğaüstü varlığa rağmen New York'tan neredeyse farksızdır. O halde Superman mitinin asıl söylemek istediği şudur: İnsanüstü bir varlık dünyaya gelse bile liberal kapitalizmde bir değişiklik meydana gelmeyecektir. Bu önerme ise doğal olarak beraberinde doğaüstü bir varlık olsa bile Batı ve Şark'ın asla uzlaşamayacağını dile getirir. Süper kahraman filmleri bazen Arap terörist figürleriyle oynayarak, *Batman Begins* ve *Iron Man* gibi, bazense liberal kapitalizmin “tarihin sonu” olduğu fikrine yaslanarak emperyal söyleme ve ABD'nin küresel “manifest destiny”sine meşruiyet kazandırmaktadırlar. Clausewitz, savaşın politikaya “başka araçlarla” devam etmek olduğunu yazmıştı, Amerikan sineması da emperyalizme “başka araçlarla” devam etmektedir.

²⁸ Umberto Eco, “The Myth of Superman,” *The Role of the Reader: Explorations in Semiotic Texts* içinde, Indiana University Press, 1979, s. 107-24.

SONUÇ

Ne kadar çölde yaşanan aşklarla, görkemli saraylarla, süper kahramanlarla, kıyamet senaryolarıyla, sınır ötesi zaferlerin sarhoşluğuyla travmalarını atlatmaya, “Şark semptomuyla” başa çıkmaya çalışsa da Amerikan sineması bu konuda çok yol kat edememiş ve Şark’tan bağımsız bir Batılı kurmayı becerememiştir. Hocası Freud’a yazdığı bir mektupta Wilhelm Fleiss bir analizin ne zaman bittiğini ve analize gelen kişiye ne zaman “artık sorunun yok” denilebileceğini sorar; Freud ise analizin sadece hiçbir zaman bitmeyeceği anlaşıldığı zaman amacına ulaştığı cevabını verir. Otonominin de bu türden bir bitimsiz süreç olduğunu söyleyen Berardi’yi takip edersek Amerikan sineması Şark’ı “kapsayarak aşmaya” (*Aufhebung*), onla beraber ya da onsuz olmaya takılmıştır.²⁹ Girişte sorduğumuz “Bir Şarklı ne ister?” sorusunun cevabını aramaktan kendini alıkoyamamıştır. George Bush “Bizden neden nefret ediyorlar?” şeklinde kurmuştu bu soruyu saldırıların ertesinde, cevabıysa “Özgür olduğumuz için”di. Belki de bu soruya durmadan bir cevap aradıklarından ve sorunun doğası gereği tatmin edici bir cevap bulamadıklarından; Şark onlar için mide bulandıran, yok edilemeyen, iğrenç bir yumru halini aldı. Ve bu yazıda incelemeye çalıştığımız çoğu filmin gişe rakamlarına ve popüler kültürde edildiği yere baktığımızda Şark’tan nefret etmekten oldukça keyif aldıkları söylenebilir.

Amerikan sinemasının tercih ettiği anlatım biçimleri, zamandan ziyade hareketi ön plana alan ve yegâne amacı duyum-devinimsel motorla doğrudan etkileşime girmek, onu iflas ettirmek olan imajlarla film yapma şekli Amerikan sinemasının Şark’tan bağımsız bir gerçekliğin kurulmasını zorlaştırmaktadır. Avrupa sinemasında bilhassa II. Dünya Savaşı sonrasında “yeni bir gerçek(çi)lik” peşinde koşan akımlardan (Yeni-Gerçekçilik, Yeni Dalga, Alman Dışavurumculuğu) çıkmış, Şark’tan bağımsız bir kendilik kurmayı, onu bütünleştirmemeyi ya da yok etmemeyi başarabilen ve bunu sinemasal anlatının bütün sınırlarını zorlayarak yapan Fellini, Godard, Bresson ve Pasolini gibi yönetmenler Amerika’da henüz ufukta görünmemiştir.³⁰ Bu yönetmenlerin filmlerinde Şarkiyatçı imge-

²⁹ Franco “Bifo” Berardi, *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy*, çev. Francesca Cadel ve Giuseppina Mecchia, Kalifornia: Semiotext(e), 2007, s. 221.

³⁰ Jim Jarmusch ve Nicholas Winding Refn gibi sinematik aygıtın imkânlarından olabildiğince yararlanan, onu eğip bükerek, bozarak ondan yeni bir dil çıkarmanın yolunu arayan yönetmenler bu durumu aşabilmek adına umut vaat etseler de, çoğu zaman filmlerinde basit bir “Oryantal büyülenmenin” önüne geçememişlerdir. *Only Lovers Left Alive* ve *Only God Forgives* Amerikan sineması içerisinde “deneysel” kabul edilebilecek anlatım biçimlerine karşın Şark’ı kurulu

lem bütünüyle ortadan kaybolmaz; fakat semiyotikleşme biçimlerimizdeki her yana nüfuz eden rolü zayıflar ve Öteki ile etkileşime geçme biçimlerinden yalnızca biri haline gelir. Sinema bir şeylere bakmaktadır, burada belirleyici olan, imgeleri bir bağlama oturtup anlamlandıransa ne bakan ne de bakılındır fakat bakış açısının bizatihi kendisidir. Amerikan sineması da belki bu bakış açısının farkına vararak ve üzerine giderek ancak bunu başarabilir. Sinema bu bağlamda bir *Aufhebung* değil, ama bittimsiz bir analizdir; bir özgürleşme pratiğidir.

KAYNAKÇA

- Agamben, G., *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, California: Stanford University Press, 1998.
- Badiou, A., "Bodies, Languages and Truth," www.lacan.com/badbodies.htm, Erişim Tarihi: 1/09/2015
- Baudrillard, J., *Simulacra et Simulations*, Paris: Galilée, 1981.
- Baudrillard, J., *Selected Writings*, ed. Mark Poster, California: Stanford University Press, 1998.
- Berardi, F., *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy*, çev. Francesca Cadel ve Giuseppina Mecchia, California: Semiotext(e), 2007.
- Chomsky, N. ve Achcar, G., *Perilous Power: The Middle East & U.S. Foreign Policy: Dialogues on Terror, Democracy, War, and Justice*, New York: Penguin, 2007.
- Diken, B. ve Laustsen C. B., "9/11 as Hollywood Fantasy", *P.O.V. A Danish Journal of Film Studies*, Vol 20, 2005, sf. 41-50.
- Deleuze, G. ve Guattari, F., *Capitalisme et schizophrénie 1: L'anti-Oedipe*, Paris: Les éditions de Minuit, 1972.
- Deleuze, G. ve Guattari, F., *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris: Les éditions de Minuit, 1995.
- Eco, U., "The Myth of Superman," *The Role of the Reader: Explorations in Semiotic Texts* içinde, Indiana: Indiana University Press, 1979, s. 107-24.
- Fisher, M., *Capitalist Realism: Is There Really No Alternative?*, Winchester: Zero Books, 2012.
- Grosrichard, A., *The Sultan's Court*, çev. Liz Heron, London: Verso, 1998.
- Guattari, F., *Les années d'Hiver: 1980-1985*, Paris: Les Prairies Ordinaire, 2009.
- Hardt, M. ve Negri, A., *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, New York: The Penguin Press, 2004.
- Hassler-Forest, D., *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age*, Winchester: Zero Books, 2012.
- Huntington, S.P., "The Clash of Civilizations?," *Foreign Affairs*, (Sept/Oct) 72 (4), 1993, s. 2-27.

bir mevcudiyet olarak değil, fakat büyü, kurlsız bir diyar olarak tahayyül etmelerinden ötürü anlatım biçiminin radikal izleğini devam ettirememektedirler.

- Marx, K., *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*, çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları 2013.
- Jameson, F., "Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism" *New Left Review*, 146, 1984, sf. 53-92.
- Jameson, F., *The Seeds of Time*, New York: Columbia University Press, 1994.
- Ryan, M ve Kellner, D., *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.
- Said, E.W., "The Myth of the Clash of Civilizations," www.mediaed.org/assets/products/404/transcript_404.pdf, Erişim Tarihi: 1/09/2015.
- Said, E.W., *Medyada İslam*, çev. Aysun Babacan, İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Shaheen, J., *Reel Bad Arabs: How Hollywood Villifies A People*, Massachusetts: Olive Branch Press, 2009.
- Wallerstein, I., *The Decline of American Power: The U.S. in a Chaotic World*, London: Verso, 2003.



Halil: Resminle benim aramdaki bir durum, seni ilgilendirmez. Ben senin resmine âşığım.
Meral: İyi ama âşık olduğun resim benim resmim. İşte ben de buradayım, söyleyeceklerini dinlemeye geldim.
Halil: Resmin sen değilsin ki? Resmin benim dünyama ait bir şey. Ben seni değil resmini tanıyorum.
Belki sen benim bütün güzel düşüncelerimi yıkarsın.



Müşfik Kenter ile Sema Özcan 'Sevmek Zamanı' film setinde Metin Erksan ve set ekibiyle birlikte, Büyükkada, 1965

METİN ERKSAN'I

SEVMEK ZAMANI

Kerem Gün

Aşkı yaşamak mı, yoksa aşkı anlatmak mı zordur? İnsanoğlunun var olduğu günden bu yana herhalde en çok sorulan sorulardan bir tanesi budur. Aşk; Türkçe sözlüklerde net olarak anlamına rastlayamadığımız, insanın biyolojisinden tutun da manevi bedenine kadar tüm normallikleri değiştirebilen ve her halükârda ne onla ne onsuz yapabildiğimiz bir duygudur. Acaba aşk bir duygu mudur? Dikkat edilirse, aşkın ana çatı olarak görüldüğü bir filmi bile anlatmaya kalksanız, yine tanımlara boğuluyor ve aşk üzerine onlarca soru soruyorsunuz... Acaba aşkı yaşamak mı, yoksa aşkı anlatmak mı daha zordur?

İnsanın evrim süreci düşünüldüğünde mağara duvarlarına çizilen anlamlı/anlamsız resimlerden yontulan heykellere, tapınılan putlardan hayalî yaratım süreçlerine kadar her ne varsa bir biçimde aşkı da içine almış; bu tarif edilemez duyguyu evrenin merkezine oturtmuştur. Bu duygu, kimi zaman biçim değiştirmiş, kimi zaman da salt “bir canlının bir diğerine duyduğu tarif edilemez hal” olarak ele alınmıştır. Sanatsal yaratım, sanatçı ediniminin, çoğu zaman sanatçıyı birey olarak ele alsak da, içinde yaşadığı toplum birikimini somutlaması olarak tarif edilebilir. Sanat eserinin yaratım sürecinde gerek sanatçının iç hezeyanlarının gerek içinde yaşadığı toplumun onun ruhuna devamlı surette gönderdiği maddi manevi taarruzların etkisi göz ardı edilemez. Sanatçı, şu veya bu şekilde, içinde doğup yaşamını devam ettirdiği insan kitlesinden etkilenecek; ortaya koy-

duğu yapıtında bu etkileri az ya da çok yansıtacaktır. İçinde doğup büyüdüğü toplum, sanatçıyı elbette aşk noktasında da etkileyecektir. Aşkın insan ruhunda bıraktığı derin izler, aldığı farklı boyutlar ve etiketler (maddeye, doğaya, ilahiyata veya tanımlanamayan kavramlara karşı duyulan hisler) sanatçının eserinde olanca çıplaklığıyla ya da gizliliğiyle sanki yeniden üretime tâbi tutulmuşçasına topluma sunulacaktır.

Bizim toplumumuz, belki de sözlü geleneğin halen çok canlı bir varlık göstermesinden dolayı, manevi değerlerin üst kereden yaşandığı bir oluştumdur. Yazılı kültüre geçiş yapmamız bu gerçekliği köreltmemiş, törpülememiş ve eksiltmemiştir. Türk toplumu, bir şiir toplumdur. Bu halk; acılarını, sevinçlerini, özlemlerini ve belki de en önemlisi hasret ve aşklarını hep şiirle dile getirmiş, kimi zaman onu ezgilere dönüştürmüş ve gelişen sanat dalları aracılığıyla görsel alanda da bu hasletini en içten eserlerle ortaya koymaya çabalamıştır.

Sinema; ilk olarak 1 Kasım 1895'te, Berlin'de, Max Sklandowski ve kardeşi Emil'in ortaklaşa çektikleri filmlerini gösterime sunmalarıyla ortaya çıkan ve o tarihten itibaren devamlı artan bir ivme ile dünyada neredeyse en geniş hayran kitlesine sahip bulunan bir sanat dalı... Sinemanın insanoğluna kazandırdığı yetenekler ve anlatım gücü, bugün dünya üzerinde, çok da iddialı konuşmamakla birlikte, başka hiçbir sanat dalına nasip olamayacak biçimde karşımıza çıkabilmektedir. Beyaz perdenin o büyümlü dünyasında, gelişen teknolojiyle birlikte, insana ait duyguların ve hayal dünyasının canlandırılmayacağı ne bir sahne ne bir duygu kalmıştır. Sınırsız olanaklar eşliğinde sinema sanatı, insanoğlunun beyninden geçen her türlü duygunun ve düşüncenin birebir yansıtıldığı bir dünyayı önümüze serebilmektedir.

Yukarıda zikredilen nedenlerin bir sonucu olarak, aşk temasının sinemada sıklıkla kullanıldığını görmek için Türk sinema tarihine göz atmak yeterli olacaktır. Aşk, sinema tarihimizde gerek dram ve melodramlar gerek tarihî filmler ve hattâ bilim-kurgu yapıtlarda bile varlığını olanca kuvvetiyle hissettiren bir temadır. Birçok kişinin ve özellikle günümüz gençlerinin gönlünde yer eden 1960-1980 arası çekilen Türk filmlerine karşı yoğun tutkunun altında, her ne kadar o dönemlerdeki duyguların daha net ve berrak yaşanıyor olması gibi bir bahane aransa da, aslında bizi bize anlatan bir sanat olarak sinemanın içimizdeki fırtınayı dışarı aksettirme gücünün yattığı göz ardı edilemez. Türk sinema geleneğinde, Ulusal Akım Türk Sineması sayılmazsa, aşk konusunun ele alınışı genellikle dram/melodram dediğimiz ekseninde hayat bulmuştur. Gündelik konuşmalarımızda ya da şakalarımızda başvurduğumuz zengin kız-fakir erkek (ya da tam tersi), şöhreti bularak aşkı yakalama (ya da tam tersi) veya biyolojik bir

hastalıktan aşk yardımıyla kurtulma klişelerinin sıklıkla işlendiği ve bu yolla toplumun yumuşak karnına hafif dokunuşların atıldığı egemen aşk temaları, günümüzde dahi kimi filmlerde canlı tutulmaya çalışılmaktadır. Bu eksenle, özellikle Ulusal Türk Sineması ve Sinematek Akımlarının bazı neferlerince kotarılan birçok yapıt, çoğunluk içinden sıyrılmış ve kimi zaman haklı kimi zamansa son kertede haksız eleştirilerle malum serüvende kendilerine ayrıcalıklı bir konum edinebilmiştir.

METİN ERKSAN SİNEMASI

Metin Erksan, Türk sinemasında her zaman farklı projelere hayat veren, onları yaşama geçiren bir yönetmen (ya da sanatçının kendisine hitap edilmesini istediği sıfatla “rejisör”) olmuştur. 2012’nin Eylül ayında yitirdiğimiz Erksan’ın adı anıldığında aklımıza hemen *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz* filmleri geliyor. 1974’te çektiği ve *The Exorcist*’in uyarlaması olan *Şeytan* ve 1976’da çektiği *İntikam Meleği / Kadın Hamlet* de yönetmeni unutulmazlar arasına katar. Özellikle Fatma Girik’in başrolünü oynadığı *İntikam Meleği / Kadın Hamlet*, dünya sinemasında Hamlet’in bir kadın olarak tasavvur edildiği ilk yapıtlardan biridir. Bununla birlikte, özellikle *Susuz Yaz* yapıtıyla 14. Berlin Film Festivali’nde ülkemize Altın Ayı ödülünü kazandırması (ki bu ödül, bir Türk filmine verilen en yüksek payedeki ilk ödül anlamına da geliyordu) ve 1966 Kartaca Film Festivali’nde aldığı ödülle *Yılanların Öcü* adlı yapıtının başarıdan başarıya koşması unutulacak gibi değildir. Yurtdışında ödüllere boğulan bu filmler ne yazık ki ülkemizde gösterime girecek salon bulamamış, gösterime kazara girmiş olanlar da o dönemler için gördüğü ilgisizlikten dolayı çok da önemsenmemişti. Hattâ Fakir Baykurt’un aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan *Yılanların Öcü*, ancak Eski Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk’ün girişimleri ve özel ricasıyla sansür kurulunun hismından kurtularak sınırlı sayıda salonda gösterim imkânı bulabilmişti. Daha sinemaya atıldığı ilk yıllarda Âşık Veysel üzerine çektiği bir belgesel nedeniyle sansürün soğuk yüzüyle tanışan rejisörün meslek yaşamını sonlandırdığı güne kadar yakasını bırakmayan yasakçı zihniyetin izlerine onun yapıtlarının birçok noktasında rastlamak bu nedenle olasıdır.

SEVMEK ZAMANI: BİR KÜLT FİLMİN DOĞUŞU

Bu yıl 47.’si verilen Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) Ödülleri’nin, Türk sinemasının 100. yılı nedeniyle yaratılan “Yüzyılın 100 Filmi” başlıklı çok özel bir kategorisi daha vardı. SİYAD üyelerinin oylarıyla belirlenen “Yüzyılın 100 Filmi” listesinin zirvesinde bulunun on film, gerçek-

leştirilen törende ilân edildi. Sinema yazarlarının seçimiyle *Umut* birinci sıraya yerleşti. *Umut*'u sırasıyla *Yol*, *Sevmek Zamanı*, *Anayurt Otel*, *Vesikalı Yârim*, *Muhsin Bey*, *Sürü*, *Selvi Boylum Al Yazmalım*, *Masumiyet* ve *Bir Zamanlar Anadolu'da* adlı filmler takip etti. Söz konusu on yapıt arasında en eski tarihli olan *Sevmek Zamanı*'nın günümüz eleştirmenleri ve izleyici kitlesi tarafından iyiden iyiye bilinir ve değerlendirilir olduğunun en güzel kanıtı bu ödül olsa gerek...

Daha çok deneme yazılarıyla edebiyat camiasının yakından tanıdığı Kemal Demirel (*Tanrı'nın Onuru İnsan* ve *Piyano Piyano Bacaksız 'Evimizin İnsanları'*) ile Metin Erksan birlikteliğinin en güzel ürünü olarak sayabileceğimiz *Sevmek Zamanı*, çekildiği 1965 yılında gösterime girecek salon bulamamış; bir iki ufak çaplı gösterimin ardından unutulup gitmişti. Televizyonun gitgide yaygınlaştığı tek kanallı yıllarda TRT'de gösterime giren film, aniden birçok insanın dikkatini çekmiş; gerek sahip olduğu konunun farklılığı gerek teknik özellikleriyle o günden günümüze kadarki süreçte sadık ve tutkulu bir hayran kitlesini edinmiştir. *Sevmek Zamanı*, en son D Productions / Kanal D Home Video tarafından temiz bir kopyası elde edilerek "Yeşilçam Klasikleri" şeklinde adlandırılan seride, DVD formatıyla piyasaya sürülmüş ve az önce bahsedilen hayran kitlesinin katlanarak artmasıyla özellikle genç nesil sinema tutkunları arasında sözü edilen ve beğenilen bir film konumuna gelmiştir.

Yönetmenliğini Metin Erksan'ın üstlendiği filmin senaryosu Metin Erksan ve Kemal Demirel ikilisine aittir. Başrolleri; Müşfik Kenter (Halil), Sema Özcan (Meral) ve Süleyman Saim Tekcan (Başar) tarafından paylaşılan *Sevmek Zamanı*, 1965 yılının koşullarına göre sınırlı bir bütçe ve olanakla kotarılmıştır. Siyah beyaz 400 ASA'lık filme alınan yapıtın neredeyse tamamı Büyükada, Şile ve Belgrad Ormanları'nda geçer. Kısıtlı olanakla gerçekleştirilen çekimlerin, ilk kez denenilen çeşitli sinema teknikleriyle birlikte, deyim yerindeyse "deneysel bir düzleme" oturduğu yapıtın değeri günümüzde çok daha iyi anlaşılmaktadır.

Film, Halil ile ustası Derviş Mustafa'nın (Fadıl Garan) bir sahil meyhanesinde, yağmurlu bir sonbahar günündeki karşılıklı konuşmasıyla başlar. Konuşma sesi verilmediği için yalnızca hareketlerden Halil'in sıkıntılı ve ustasının onu ikna etmeye dönük tavrı dikkatimizi çeker. Halil ve ustası bir yıl önce, Bozcaada'da bir konağın (Merallerin sayfiye evi) iç süsleme işini almıştır. Halil, bu evde rastladığı bir kadın fotoğrafına (Meral) delice âşık olur. Film zamanına dönüldüğünde, Halil ve ustasının yine Bozcaada'da başka bir konağın yapı işlerini üstlendiğini görürüz; ancak Halil, her gün Merallerin sayfiye evine giderek asılı duran fotoğrafı saatlerce seyretmektedir. Arkadaşlarıyla sonbaharın tadını çıkarmak için ko-

nağa gelen Meral'in Halil'le karşılaşmasıyla Halil'in dünyası alt üst olur. Suret ve gerçek arasında gel-git yaşayan Halil, Meral'in bu tuhaf aşka karşılık vermesiyle iyice sersemler. Bu esnada devreye giren Meral'in nişanlısı Başar'ın saldırgan tavrıyla filmde gerilim iyiden iyiye hissedilmeye başlanır. Filmin bitiminde, hırslarına ve kıskançlığına yenilen Başar'ın silâhiyle sonu belirleyen hamleyi yapması kaçınılmazdır...

Konusuna genel bir pencereden göz attığımız *Sevmek Zamanı*, basit bir konuya sahip olmasına rağmen, 1965'i takip eden yıllarda gitgide artan bir ivmeyle hayran kitlesini genişletmiş ve bugün, hatırı sayılır bir düzeyde değerlendirilir olmuştur. Peki, bu filmi bu kadar önemli ve çekici kılan nedir? Aşk konusu, Türk sinemasında devamlı işlenen bir tema olmasına rağmen, *Sevmek Zamanı*'yla beraber nasıl bir farklılık ortaya çıkmıştır? *Sevmek Zamanı*, "aşkın hallerini" anlatırken farklılığını nasıl ve ne biçimde izleyiciye aktarmıştır?

FARKI, BİRÇOK ALANDA İLKLERİ CESURCA DENEMESİYDİ...

Her şeyden önce şunu belirtmek yerinde olacaktır ki *Sevmek Zamanı*, bizim sinemamızda "surete âşık olma" konusunun ilk defa ele alındığı ve işlendiği bir yapıttır. Surete âşık olma, izlerine ve varlığına daha çok Doğu edebiyatlarında rastlanılan ve bizim çoğunlukla Divan edebiyatında görmeye alışık olduğumuz bir durumdur. Doğu edebiyatları (ve bunun içinde Divan edebiyatı), sevgili tipini çizerken onu bir bedene hapsedmek yerine belirli imgelerin etrafında toplamayı/somutlaştırmayı benimser. Özellikle Divan edebiyatının bir imgeler denizi olmasında da bu tarz anlatının varlığı rahatlıkla sezilebilir. Aşkı anlatan şair, imgelerin genişliği ve çeşitliliği dolayısıyla, aşkın çeşitli hallerini ve tutku duyulan varlığın niteliğini devamlı surette değiştirebilmekte (dünyevi aşktan ilahi aşka giden yolu çizmek veya tam tersini ortaya koymak gibi) ve kimi durumlarda söz konusu aşk yolculuğunu cinsiyet kıstasından bağımsız gösterebilmektedir. Hayal dünyaların hayal sevgililerinin anlatımına suretlerin somutlanmasıyla değinen Doğu edebiyatının bu konudaki üstünlüğünün bir diğer yakasını tasavvuf ve tasavvufun ortaya koyduğu manevi yapılanma tamamlayabilmektedir. Tüm bu önbilgilerden hareketle *Sevmek Zamanı*'nı değerlendirdiğimizde karşımıza modernist bir konu yapısının egemenliğinde bir sinema yapıtı çıkabilmektedir.

SEVMEK ZAMANI'NİN MODERNİST YAPISI VE TEMEL FELSEFESİ

Yapısı ve içerdği anlam itibariyle modernizm; geçmişte var olan bir yapının, çağın koşullarına göre uyarlanıp daha ileri atılan adımlarla geliştirilerek yeniden yaratılmasıdır. Başka bir yön ve örnekle açıklamaya çalışırsak, örneğin, Divan edebiyatı şiirinin yapı ve anlam özelliklerinin İkinci Yeni Şiiri'nin yaratım sürecinde kullanılarak gelenekle bir bağ kurulması, ortaya modernist bir tavrın çıkmasına neden olmuştur. İşte bu örnekte de görüldüğü gibi, *Sevmek Zamanı*'nda da senaryo ve konunun ele alınması gelenekte yer eden aşk unsurlarını barındırmakta ve söz konusu unsurların, 1965 yılının gereklerine uyumunu ortaya koymaktadır. İlk defa denen birtakım çekim tekniklerinin varlığı, müzikal altyapısının sağlamlığı ve elbette eski aşk motiflerinin yeni bir dünya kurmak için yeniden düzenlenmesiyle *Sevmek Zamanı*, modernist bir film etiketini fazlasıyla hak etmektedir. Filmin temel felsefesinde de tüm bu izleklerin varlığına rastlamamız olasıdır.

Filmde konuyla bütünleştiğine dair izler bulduğumuz birtakım çekim teknikleri de ilk defa seyirciyle buluşur. Türk sinemasında daha önceden karşılaşılmayan birtakım kısa sahne bildirimlerinin filmde sıklıkla yer aldığı görülür. Örneğin, konuyu belki de daha iyi aksettirebilmek için Meral'in yakın plan çekimleri (tıpkı âşık olunan fotoğraftaki poza yakın bir takım çekimler) deyim yerindeyse “anlamsızca” kimi sahne aralarına yerleştirilir. Bu “yerleştirmeler” modern sinemada izlerine birçok yapıtta rastlayabildiğimiz “25. Kare” tekniğini akıllara getirebilir. Meral ile Halil'in birarada bulunduğu sahnelerdeyse kamera çerçevesinde Meral'in yerleştirildiği saha her zaman Halil'den yüksek bir konumdadır. Özellikle Meral ile Halil'in fırtınalı bir havada ada kırsalında yaptıkları konuşmanın yer aldığı sahnelerde Meral, her zaman bir kayanın üzerinde sanki Halil'e hükmeder bir pozisyonda perdeye yansıtılır. Gene İstanbul Maslak'taki atış poligonunda da aynı yol izlenir ve Meral, Halil dâhil olmak üzere Başar ve diğer erkeklerden ayrı ve yüksek bir mevkide konumlandırılır. Bu noktada Meral'in bir arzu nesnesi olarak betimlenmesi çekim teknikleriyle de tamamlanmış olur. Sonuçta rejisör, Halil'in hem edilgen tavrına göndermelerde bulunur hem de resimde de olsa Meral'in idealleştirilme/putlaştırılma serüvenine sinematografik bir anlam katmaya çalışır.

Sevmek Zamanı'nın müzikal altyapısında, her ne kadar ara geçiş sahneleri ve elbette Batı müzik unsurlarının buraları doldurmadaki başarısını görmezden gelemesek de, özellikle Derviş Mustafa'nın udu ile görüldüğü sahneler yeterince geleneğe gönderim yapma gayretinin bulunduğu

delildir. Aynı zamanda klasik Türk musikisinden nitelikli birçok eserin de sadece piyano eşliğinde fon müziğini oluşturması, aslında rejisörün modernist bir yapı yaratma çabasının açık göstergelerinden biridir. Meral, kendi başına kaldığında duygularını anlamlandırmak (ve belki de adlandırabilmek için) J. S. Bach'tan seçmelerin yer aldığı plaklar dinler. Buna karşılık Derviş Mustafa'nın udu ile sanki iki dünyanın varlığı (Doğu ve Batı: Halil ve Meral) karşı karşıya getirilerek seyirciye sunulmaya çalışılır. Müzik imgesinin bu derece ağırlıkta olduğu sahnelerde izleyici, hem kendinden birtakım tınıları beyaz perdede işitme mutluluğuna erişiyor hem bu sayede acaba bu imkânsız aşkın tarafları farklı dünyalardan mı geliyor, sorusunu kendine yöneltebiliyor. Bu sayede *Sevmek Zamanı*'nda ortaya konan müzik performansının, yukarıda da değinildiği gibi, konu ile bir bütünlük arz ettiği ve hattâ konuyu tamamlama ve ilerletme açılarından büyük olanakları da beraberinde getirdiği söylenilebilir.

Filmin senaryosunun içerdiği yapı ise birkaç başlık altında toplanabilir. Halil ile Meral'in yaşadığı ilişki, karşımıza aşk düzleminde odaklanılan şu başlıkları çıkarabiliyor:

- Doğu-Batı çatışması
- Zengin-fakir ayrımını (sınıf çatışması)
- Madde-mânâ derinliği veya çatışması
- Aşk ile narsisizm arasındaki ilişki

Yukarıda da değinildiği gibi, Halil'in sahip olduğu ruh hali ve özellikle ustası “Derviş” Mustafa'nın yüklendiği imgeler, bu ikilinin Doğu'yu temsil ettiğini açıkça ortaya koyabilir. Meral'in ise özellikle zengin, yozlaşmış, köksüz arkadaş çevresi ve nişanlısı Başar, onun Batı düşünce kalıbına oturtulmasına neden olabilir. 1965 yılına kadarki süreçte Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında özellikle Peyami Safa öncülüğünde, medeniyetler arası çatışma ve uyum konularını ele alan birçok yapıt verilmişse de Türk sinemasının bu sahada nitelikli bir eser ortaya çıkaramamış olması şaşırtıcıdır. Genellikle maddi açmazların aşkı imkânsızlaştırmadaki etkisinin işlendiği Türk sinemasında, “ulusal sinema” atağıyla birlikte, var olan sorunsalın aslında maddi değil; daha çok manevi olduğunun altı kuvvetle çizilmeye başlanmış ve tıpkı *Sevmek Zamanı*'nda olduğu gibi, söz konusu çatışma Doğu ve Batı'nın karşı karşıya gelmesiyle anlatılara konu edilmiştir.

Anlatının söz konusu bu çerçevesi, o günün Türk toplumundaki imgeleleriyle kurulmuştur. Eğer siz Doğu'yu temsil ediyorsanız “alaturka” müziğe âşina, dıştan çok içe önem veren, sessiz, teslimiyetçi ve uysal olmalısınız. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*'un başlarında romanın başkışisi

Mümtaz'ın ağzından şunu söyler: “Şark, oturup beklemenin yeridir. Biraz sabırla behemehâl her şey ayağınıza gelir.” Erksan da tıpkı Tanpınar'ın bu sözlerini doğrularcasına Halil karakterine uysallık, dinginlik ve sabır gibi kimi kişilik özelliklerini vererek onu Doğu düşüncesinin baş temsilcisi yapar. Yukarıda da değinildiği gibi Meral de bu noktada Batı'yı temsile soyundurulur ve imkânsız aşk gözler önüne serilir. Orhan Miçoğulları'nın *Sanatlog* adlı Internet blog sitesi için kaleme aldığı “Zamanı Sevmek” adlı makalede de belirttiği gibi Halil, Doğu dünyasının yerine geçerek yeri geldiğinde Batı ile imgelenen Meral'in ancak suretini sever ve onun ardını izlemeye soyunur. Böylelikle Doğu'nun Batı'yı sadece gözlemlemekle yetindiği, onun dış görünüşüne âşık olduğu ve hattâ yeri geldiğinde kendisini suret üzerinden değerlendirmeye çalıştığı gibi sonuçlar çıkarılabilir.

Türk sinemasında sıklıkla işlenen zengin-fakir ayırımı/uçurumu, *Sevmek Zamanı*'nda da gözler önüne serilmeye çalışılır. Erksan bu yolla aşkın önündeki bir engelden daha söz etmeye çalışır. Günümüzde de bir şekilde aşkın önündeki en önemli engel pozisyonunda bulunan maddiyat, Halil'in işçi sınıfından gelmesi ve Meral'in de sanayici bir babanın kızı olmasıyla çerçevelendirilir. Filmde belki de Halil'in bir kırılma yarattığı ilk ve son sahne olan “sanayici baba ile sohbet” sahnesinde Meral'in babasını daha yakından tanıma fırsatı buluruz. Meral'in babası ile Halil'in sohbetindeki seyir, babanın halkçı bir söylem ile konuşmaya başlamasının akabinde sınıf farkının altını çizmesiyle son bulur. Konuşmadaki bu seyir, sanki 1960 ve sonrası 5 yılın Türkiye özetidir. 1960 Darbesi ve sonrasında geniş katılımlarla kotarılan bir anayasayla yola çıkan kesimlerin ilk söylemlerinde toplumsal sınıf farklarını en aza indirmeyi ve hattâ sıfırlamayı vadettikleri halkçı söylem; “egemenlerin” ilk 5 yılın sonunda, hiçbir şeyi değiştir(e)medikleri ve “eski tas eski hamam” yola devam edildiği bir tabloyu gözlerimizin önüne serer.

Bu noktada rejisör, birçok alanda seyirciyi şaşırtmayı başarsa da Türk sinemasındaki tipik zengin/fakir ayırımını olduğu gibi tekrar eder. Dikkatli izleyici, filmin ana izleğinin bir sınıf çatışması olmadığını; ancak malum çatışmanın aşkı imkânsızlaştırmadaki rolünün saklı tutulduğunu anlar. Gelineen noktada Halil'in içine girdiği aşk dünyasında mutsuz olacağı ve hattâ yalnız kalacağı da aşikârdır. Belki de Halil, tüm bu nedenlerden dolayı, gerçeğe değil de surete âşık olma yoluna gitmiştir. İşçi sınıfının temsilcisi Halil'in mağrur ve sakin yapısıyla kapitalist tüketim sınıfının temsilcisi Meral ve yozlaşmış çevresinin karşı karşıya getirilişi, 1960 Askerî Darbesi'ni atlatmış ve kendine yeni bir düzen kurmaya çalışan Türkiye'nin tipik bir yansıması gibidir. Değişen bu tip ortamlarda

toplumsal/ekonomik sınıfların, kendi sınırlarını belirleme ve bir duruş yaratma çabasının olduğu unutulmamalıdır. İşte, *Sevmek Zamanı*'nda da birbirine zıt iki sınıfın söz konusu çabası ortaya konmaya çalışılır. Bu karşı karşıya gelme hali, insanın ruhundan itibaren onu çerçeveleyen dünyaya kadar her zerreyi etkileyen bir aşk motifi içinde gerçekleştirilerek o günlerin Türkiye'si'ne dair kimi düşünceler anlatılmaya/aktarılmaya çalışılır.

Madde ile mânâ arasındaki kalın hatlı çizginin de zenginlik-fakirlik düzleminde ele alınmasının yanısıra aynı şekilde dünyevi zevklere tutkunluk ve manevi değerlere sahip olabilme biçiminde sergilenmesi, gerek Doğu ile Batı gerek zengin ile fakir sorunsallarına göndermeler yapacak nitelikteki imgelerle filme giriş yapmıştır. Halil'in sanki bir puta tapan kul gibi Meral'e değil de onun suretine ve daha da ötesinde o suretin geri planında arzuladığı dünyaya doğru yaptığı içsel yolculuğun, beşeri bir aşkın yanında manevi ve tasavvufi bir açılımı da içermesi kuvvetle muhtemeldir. Putperestlik olarak nitelenen inanç öğelerinin ülkemizde, tıpkı dünyada olduğu gibi, yanlış bilinen ve algılanan bir niteliği vardır. Zannedilir ki putperestlikte kişi ya da toplum, bir maddeye secde ediyor veya tapınıyor. Aslında putperestlik, tamamen ruhsal koşullanmalar altında geliştirilen ve deyim yerindeyse bir maddenin aracılık etmesiyle manevi âleme doğru çıkılan ruhsal bir seyahatin gerçekleştirildiği bir inanç sistemidir. Hâl böyleyken Halil'in surete karşı duyduğu ve gitgide fazlalaşan aşk, bu suretin gerisinde Halil'in gönül dünyasına açılan bir kapının da anahtarı pozisyonuna oturmaktadır. Suret; Halil'e karşı nazlanmayacaktır, dünya dertlerinden bahis açmayacak ve kapris yapmayacaktır. Halil, idealize ettiği eşini bu suretin varlığında somutlar ve bu idealize aşkın içinde kendini eritir. Meral'in sureti, Halil'den bir biyolojik varlık gibi isteklerde ve karşılanması zor beklentilerde bulunmayacaktır. Oluşan beklentisizlik, yaşanan bu "hastalıklı" aşkta tüm kontrolün Halil'in elinde olmasını da beraberinde getirmektedir. Her ne kadar izleyici, Meral'in ortaya çıktığı sahneyle birlikte, Halil'in dünyasının yıkılmasını ve onun bu manevi yükün altında ezilmesini beklemişse de Meral'in bedenine karşı Halil'in uzun süre ilgisiz kalması ve bir zaman sonra Meral'in Halil'in aşkının büyüklüğü karşısında onu gerçekten elde etmeye dönük çabalara girişmesi, manevi yapının her zaman için maddi imkânlardan daha yüksek bir basamakta durduğunu ispat edici nitelikte izler taşımaktadır. Halil'in Meral'in nişanlısı Başar karşısındaki edilgen tavrı da gene Halil'in benliğinde, suretin her zaman daha anlamlı ve yüksek bir pozisyonda konumlandığının en önemli kanıtıdır.

Bu sayede anlıyoruz ki suret ve ona duyulan sevgi, sadece maddi ya da ideolojik kimi koşullanmalarla yaratılmamış; aksine suretin manevi haz kazandırma niteliğinin vurgulanmasıyla bir anlam kazanmıştır.

NARSİSİZM AÇMAZINDA AŞK

Narsisizmin doğuşu mitolojide şöyle anlatılır: Narcissos, kendini fiziksel olarak beğenen biridir. Kendi fiziğine âşıktır. Bedenini izlemek için sıklıkla göle bakar ve gölden yansıyan aksine hayran ve hattâ âşık olur. Gene bir gün daldığı seyirde kendini kaybederek göle düşer ve boğularak yaşamını yitirir. Narcissos'un ölümünden sonra insanlar göle giderek çeşitli soruları göle yöneltir. Sorgulamaların sonunda gölün verdiği yanıt manidardır: "Ben de onun gözlerinden kendimi seyrediyordum..."

Erol Özmen'in *Kendini Tanıma Rehberi* adlı yapıtında da belirtildiği gibi narsisizm ya da özsevi, kişinin kendisini beğenmesi, aşırı ilgiyle kendisine bağlanması ve çevresindeki herkesten kendisini üstün tutmasıdır. Narsisizmin birçok insanda bulunan bir psikolojik hal olduğu unutulmamalıdır; ancak bireyin bu duyguyu yücelterek patolojik bir saplantı haline getirmesiyle bir ruhsal bozukluğun ortaya çıktığı da bilimsel bir gerçekliktir. Bu doğrultuda bireyde kendini değersiz hissetme ve dış dünyadan soyutlanma dediğimiz farklılıklar baş gösterir. Filmde Halil'in kendini tam anlamıyla yalnızlaştırması ve dışarıdan gelebilecek herhangi bir uyarıcıya (bunlar Meral, Derviş Mustafa veya Başar olabilir) kulaklarını tıkaması, zamanla kişinin kendini yalnızlaştırmasına örnek olarak gösterilebilir. Eğer kişi kendini değersizleştirerek bir yalnızlaşma yoluna gidiyorsa bunu dengeleyebilmek için dış dünyasında bulunan tüm unsurlara karşı daha saldırgan ve aşağılayıcı bir tutuma girmelidir. Söz konusu durumdaki kişi, dışarıda onu çevreleyen evreni kendi düzeyinin altına çekecek ve kendisini ön plana itmeye zorlayacaktır. Halil'in bu doğrultuda dışarıdan gelen herhangi bir uyarıcıya "yokmuşçasına" ortaya çıkan tepkisizliğinin de bu şekilde bir açıklaması oluşturulabilir. Aynı zamanda Freud, narsisist kişilik bozukluğunu açıklarken bunun, dış dünyadan soyutlanan libidonun (cinsel enerji ve aktivitenin) egoya yani "ben"e yönlendirilmesi olduğunun altını çizer. Freud, *Kitle Psikolojisi* adlı yapıtında narsisist kişilik özellikleri ve objenin idealleştirilme süreci arasındaki bağlantıyı şu biçimde dile getirir:

Dolaysız cinsel doyum sağlamaya yönelik çabalar, örneğin ilk gençlik dönemini yaşayan erkeklerin romantik aşklarında görüldüğü gibi bütünü geriyeye itilebilir; ben, giderek daha iddiasız ve alçakgönüllü bir karakter kazanır; obje ise zamanla görkemli ve değerli bir aşmaya

ulaşarak ben'in kendine yönelik tüm sevgisini ele geçirir; bunun sonucunda da ben'e, başvuracağı en doğal eylem olarak kendini feda etmek kalır, obje ben'i âdeta tüketmiştir, gönül alçaklığı, bensevi'nin (narsisizmin) kapsamında daralma, bireyin kendi kendisini hedef alan yıkımsal (destrüktif) çabası her tutkunluk durumunda karşımıza çıkar; ne var ki, aşırı tutkunluklarda güçlenir bunlar, şehvî isteklerin gerilemesiyle egemenliği tek başlarına ele geçirirler. (65)

Eğer Freud söylediklerinde haklıysa Halil'in Meral ya da herhangi bir kadınla girdiği aşk ilişkisindeki cinsel isteksizliğinin ve cinsellikten kaçınmasının onun narsisist kişiliğiyle ilgili olduğu sonucu çıkarılabilir. Erkek narsisistlerin en tipik özelliği, aşkı idealize etmesidir. Aşkın idealleştirilme sürecinde erkek, kendisi ve yarattığı aşk imgesi arasına asla ve asla bir üçüncü unsuru kabul etmez. Eğer yaratılan bu dünyada üçüncü bir unsurun kabullenilmesi oluşursa ideal düzen bozulacak ve narsisist kimlik zedeleneyecektir. Bu nedenle narsisist kişilik bozukluğunun görüldüğü erkekler; kadınlarla fazla temastan kaçınan, cinsel yaşamını geri çekerek sonlandıran ve hattâ yaşadıkları ilişkide “çocuk” oluşumuna dahi izin vermeyen sınır çizgiler oluşturabilir. Bu noktada filmin başında Meral ile Halil'in ilk karşılaşmalarından sonra Meral'in (ihtimal) kadınsı içgüdüleriyle farkına vardığı bir gerçekle daha yüzleşir izleyici. Meral, Halil'e karşı ilk görüşte aşktan çok cinsel birtakım duygular hissetmiştir. Girişilen ilk konuşmada Halil'in Meral'in bedenine karşı olan ilgisiz tavrı, Meral'i ümitsizliğe sevk etmiş ve İstanbul'daki evinde odasına çekilen Meral, Ovidius'un *Sevişme Yolu* kitabını elinden düşürmeyerek (deyim yerindeyse) orgazmı çağrıştıran kimi bedensel sinyallerle Halil'in itirafları sonucu ortaya çıkan “imkânsız” tabloya dair isyanını ortaya koyar. *Sevişme Yolu* adlı kitap, kaleme alındığı dönemdeki erkeklere kadınlara dair birtakım baştan çıkarma tavsiyeleri vermesiyle ünlüdür; fakat kitabın son bölümünde seslenilen kitle kadınlar olur ve Ovidius kadınlara, en azından ilişkilerinde hiçbir şey elde edemiyorlarsa orgazm taklidi yapmalarını salık verir. Bu noktada Meral'in çaresizlik içinde orgazmı anımsatan birtakım bedensel kıvrınma ve sancılar çekerek yatağında uzanması, belirli bir amaca/nedene bağlanabilir. Bununla birlikte Erksan'ın mesaj verme kaygısının Ovidius'un kitabı üzerinden gerçekleşmesi, aşkın imkânsızlığının yanında Halil'in narsisistliğine de bir vurgu isteği olarak değerlendirilebilir. Ovidius'un bir diğer yapıtı olan ve Salvador Dali tarafından da resmedilen *The Metamorphosis of Narcissus*, erkek narsisizmine doğrudan bir gönderme olarak algılanabilir. Tekrar Freud'a dönecek olursak Freud'a göre büyük bir depoda istiflenen libidonun belirli aralıklarla bir

nesneye yönlendirilmesi gerekmektedir. Bu yönlendirme, bir süre sonra pasif konuma alınarak (soyutlanarak) tekrar “ben”e döndürülmelidir. Kişi bu doldur-boşalt edinim ile kendini beğenme tavrını sürdürebilir. Yapıtta Halil’in aşkını sadece surete karşı sürdürmesi, suretin bir nesne olarak Halil’e karşı edilgen tavrı dikkate alındığında, filmde narsisist bir karakter yaratımı için oldukça mantıklı bir temanın kurulduğunu akla getirebiliyor. Bu yolla Halil, sorgu sual yapamayacak bir nesne üzerinden libido boşaltımına gidiyor ve böylece narsisist kişiliğini yüceltebiliyor. Bu noktada *Sevmek Zamanı*’ndaki imgeler değerlendirilecek olursa Halil’in gerçek Meral’le karşılaşmasının hemen ardından ufak çaplı bir panik buhran yaşaması ve sonunda insanlardan kaçarak aşkını suret ve filmin sonunda karşımıza çıkan gelinlik giydirilmiş bir vitrin mankeniyle genişletmeye çabalaması bir anlam kazanabilir. *Sevmek Zamanı*’nda geçen şu diyalog söz konusu tutumu açıklıkla ortaya koyar:

Meral: Herhalde bana ait olan bir şeyi öğrenmek hakkımdır.

Halil: Hayır sana ait bir mesele değil. Bu, resmin ile benim aramdaki bir durum; seni ilgilendirmez. Ben senin resmine âşığım.

Meral: İyi; ama âşık olduğun resim, benim resmim. İşte, ben de buradayım; söyleyeceklerini dinlemeye geldim.

Halil: Resmin sen değilsin ki. Resmin benim dünyama ait bir şey. Ben, seni değil; resmini tanıyorum. Belki sen benim bütün düşüncelerimi yıkarsın.

Meral: Bu davranışların *bir korkudan* ileri geliyor.

Halil: Evet, *bir korkudan* ileri geliyor.

Diyalogda en ilgi çeken yer, Halil’in son sözlerinde geçen “korku” bölümüdür. İlginçtir ki kendi adına tam korunaklı sağlam bir dünya yaratan Halil korkmaktadır. Bu korkunun temelinde hem yukarıda andığımız narsisist erkek ruh hali hem yabancılaştırmanın getirdiği tuhaf kaçış durumu göze çarpar. Daha filmin ilk sahnesinden itibaren olaylar ya Bozcaada’da geçmekte ya Belgrad Ormanları’nda sürmektedir. Ada imgesi yalnızlığa göndermede bulunur. Birçok edebiyat yapıtında yalnızlık, eğer mekânla ifade edilecekse, dört tarafı suyla çevrili bir kara parçasında anlatılmaya çalışılır. Böylelikle başka insanlardan ya da uyarıcılardan gelen sinyaller en alta indirilir ve kişinin yalnızlığı yüceltilir. *Sevmek Zamanı*’nda da aynı yol izlenmiş ve Meral’lerin sayfiye evi Bozcaada’ya konumlandırılmıştır. Mevsimin sonbahar/kış arasında seçilmesiyle Ada, elden geldiğince tenhalaştırılmıştır. Bununla birlikte filmin final sahnelerinin gene ıssız bir ormanda çekilmesi (Bu sahneler için 1965’te oldukça ıssız olan Belgrad Ormanları seçilmiştir), Halil’in insanlardan kaçma, yalnız kalma dür-

tülerinin yansıtılması için özenle seçilmiştir. Narsisist kişilik bozukluğu olan bireyler başkalarının isteklerine karşı duyarsızdır. Bu yolla “benmerkezci” bir tavır geliştirilir. Filmde de Halil’in, aniden ortaya çıkan Meral’in aşkına karşılık vermemesi ya da zor duruma düşen ve aşkına karşılık bulamayan Meral’in yardım istediği Derviş Mustafa’nın nasihatlerine al-dırmaması belki de narsisist yapılanmanın izlerini bize vermektedir. Narsisistler, gerçeklerle bağdaşmasa bile, doğru bildikleri yoldan asla geri adım atmaz. Bu tavır, onları biricik ve elit bir konuma yükseltir. İşte Halil’in de sahip olduğu “hastalıklı aşk” ve tüm uyarılara rağmen surete duyduğu vazgeçilemez hayranlık, bu vurdumduymazlığın tipik örnekleridir.

DOĞU MASALLARI VE SEVMEK ZAMANI

Meral: Bu zamanda resme âşık olan insan var mı?

Derviş Mustafa: Tıpkı masallardaki gibi...

Doğu edebiyatlarında ve özellikle Divan edebiyatında aşk temasının ele alınışı üçlü bir model eşliğinde verilir. Bu modelde âşık (seven), maşuk (sevilen) ve bir de rakipten söz etmek gerekecektir. Söz konusu modellemede âşık ile maşukun kavuşamama hali, âşık figürünün devamlı surette ya maşukun resmine bakarak aşkını yaşamasını ya da çeşitli nesnelerde maşukun fiziksel, ruhsal özelliklerini görmesini de beraberinde getirir. Yazının başında da değinildiği gibi, Doğu edebiyatının büyük bölümü, özellikle Divan edebiyatı, bir imgeler dünyasını önümüze serer. Söz konusu imgeler aracılığıyla okur; âşığın halini alımlar, aşk acısının nelere yol açtığını sezer ve bazı edebî alt türlerde de dünyevi aşk üzerinden tasavvufî açılımlarla yaradan aşkına varıldığına dahi tanıklık eder. Maşukun boyu selviye benzetilirken keman kaşlardan, ok kirpiklerden, kum saati belden, bülbül sestten, ayva göbekten, ok misali bakışlardan, yılana benzetilen saçlardan, zünnar (Hristiyanların eski dönemlerde bağladıkları bir tip kuşak) tipi bağlayıcılıktan, cennet bahçelerinden, bin bir türlü koddan ve hayali yaratıklardan bolca faydalanılır. *Hüsn ile Aşk, Kerem ile Aslı, Ferhad ile Şirin, Yusuf ile Züleyha, Mecnun ile Leyla* gibi eserlerde kavuşulamayan sevgilinin acısı ve sevilenin yaşattığı ruh halinin seveni her zaman bir surete ya da nesneye yönlendirdiği dikkatten kaçmamalıdır.

Yukarıda sözü edilen geleneksel yapı, Metin Erksan tarafından *Sevmek Zamanı*’na da taşınır. Gelenekle bir bağ kurulması ve böylece modern bir yapının temelini atılmasının düşünüldüğü senaryonun kaleme alınmasında asıl etkin olan tema budur. Kanal D Home Video tarafından piyasaya sürülen özel koleksiyon DVD’nin içeriğinde yer alan Metin Erksan röportajında da büyük ustanın film üzerine yaptığı değerlendirme bu

merkezde yer almaktadır. Söz konusu röportajda Erksan, filmin çeşitli imkânsızlıklarla gösterime girdiği sınırlı salonda geleneğe yapılan bu tip-teki göndermelerin o dönemlerde seyircinin çok dikkatini çekmediğinin ve “nedense” dönemin eleştirmenlerinin yapıtta devamlı surette bir sınıf çatışması aradığının altını çizer. “Sınıf çatışması fikrini, bu filmin ana teması yapmak ve hattâ filmde bundan söz etmek aklımda bile yoktu” sözüyle röportaja devam eden Erksan’ın izleyiciye ulaştırmayı hedeflediği asıl ileti, klasik Doğu masallarındaki yapının modernize edilerek sunulmasıdır. Bu konuda oldukça başarılı gördüğümüz *Sevmek Zamanı*, tıpkı Doğu edebiyatlarındaki âşîğın konumuna oturtulan Halil’in içine düştüğü buhranla da anılacağı gibi, aşkın tanımsızlığı ve “mutlu sonun olamayacağı” düşüncelerini gerek Halil’in suretle ilişkisinde gerekse Başar’ın (ki filmde Başar, “rakip” konumundadır) filmin sonunda kavuşan âşıkları öldürmesiyle izleyiciye aktarmaktadır.

ÇOK KATMANLILIK VE SONUÇ

Edebiyat metinlerinin büyük çoğunluğu “çok katmanlılık” dediğimiz bir yapıda kurulur. Sinema filmleri, bir senaryonun ya da daha geniş bir söylemle bir edebiyat metninin beyaz perdede canlandırılmasından başka bir şey değildir. Bu nedenle, sinema tekniklerini saymazsak, bir sinema yapıtını sahip olduğu konuyu temel alarak çok rahat bir biçimde bir edebiyat metnini değerlendirir/eleştirir şekilde ele alabiliriz. *Sevmek Zamanı* da bir edebiyat metni biçiminde ele alındığında, yukarıda yer alan başlıklar halinde değerlendirilebilir. Konunun izleyene aktarımında çok katmanlılık esas tutulmuştur. Bu noktada rejisör birden çok konuyu bir bütünlük içerisinde verebilmektedir. Katmanlar (katlar) tek tek kaldırılarak filmin tamamında ele alınan konu(lar) rahatlıkla gözler önüne serilebilmektedir. Aynı zamanda, izleyicinin de dikkatinden kaçmayan bir diğer nokta, filmde yer alan birçok artist ya da aktristin zorlama ve tıkalı diyaloglarla yapıya dâhil olmasıdır. Özellikle İtalyan sinemasının ünlü yönetmenleri Pasolini ve Fellini’nin filmlerinde göze çarpan bu rol tekniği, sinema yapıtının aslında bir üstkurmaca olduğunun verilmek istenmesinden kaynaklanmaktadır. Üstkurmaca tekniğinde (tıpkı Brecht’in yarattığı Epik Tiyatro düzeninde olduğu gibi) söz konusu yapıtın, aslında bir canlandırma olduğunun (daha doğru bir nitelemeyle aslında bunun bir “kurmacadan” başka bir şey olmadığının) altı özenle çizilir. Böylelikle izleyici (edebiyat yapıtında da okur) gerçek dünyayla bağını yitirmeden değerlendirme ve yargı muhakemelerini rahatlıkla işletebilir.

Sonuç olarak gerek teması gerek teknik yapılanması düşünüldüğünde *Sevmek Zamanı*, çok ayrıcalıklı bir yerde duruyor. Aşk dediğimiz olguyu betimleme iddiasından uzak; ancak aşkın imkânsızlıklarını ve sınırlarını akıllıca çizmeyi başarabilen yapısıyla *Sevmek Zamanı*, hâlâ aşılamamış ve hattâ Türk sinema tarihinde birçok yapıtın yaratılmasında etkin rol oynamıştır. Şimdi sormak gerekiyor: Aşkın bir bedene bürünemediği durumlarda bu duyguyu yaşamak çok şiddetli bir hâl alıyorsa ölüm, bir kavuşma zamanını yani vuslatı anlatmaz mı?..

KAYNAKÇA

- “En İyi 100 Türk Filmi”. *Sinema* “Türk Sineması Özel Sayısı” (Ocak 2011): 134-181.
- Ercan, Fuat. “Filmler Üzerinden Hayata ve Kapatılmaya Dair”. 4 Ağustos 2007.
<http://www.bianet.org/bianet/kultur/100507-filmler-uzerinden-hayata-ve-kapatilmaya-dair>
- Freud, Sigmund. *Kitle Psikolojisi*. Çev. Kâmuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi, 2011.
- Göral, Burak. “Sevmek Zamanı”. *Arka Pencere* 91 (22 Temmuz 2011): 23.
- Miçoğulları, Orhan. “Zamanı Sevmek”. 11 Mayıs 2012.
<http://www.sanatlog.com/sanat/yesilcam-klasikleri-sevmek-zamani-1965>
- Okyay, Sevin. “Surete Duyulan Aşk”. *NTV Tarih* 44 (Eylül 2012): 51-58.
- Ovidius. *Sevişme Yolu*. Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu. İstanbul: Ekin Basımevi, 1965.
- Sevmek Zamanı*. Yön. Metin Erksan. İstanbul: Kanal D Home Video, 1965.
- Uncu, Erman Ata. “*Sevmek Zamanı*’nın Zamanı”. 2 Eylül 2007.
http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=7426

SEZER SEZİN

Reji: METİN ERKSAN

KENAN PARS
DİCLEHAN BABAN
KADİR SAVUN



TALÂT GÖZBAK
ZİYA METİN
SEMIH SEZERLİ

ŞOFÖR NEBAHAT

www.afil.com.tr

Şoför Nebahat, Film Afişi, Yönetmen: Metin Erksan, 1960.

BANA DERLER *ŞOFÖR NEBAHAT:* BİR “GELİNLİK KIZ”IN KARŞIT GİYSİCİ OLARAK PORTRESİ

Nilay Ulusoy*

“Nerede görölmüş nizamlı bir aile kızının çalıştığı? Ailemizin şerefi var bizim” der banka memuru Seyfi’nin annesi Raziye Hanım. Haklıdır ana oğul; “şoförlük kadın işi değildir, demirden leblebi”dir. Bu yüzden Nebahat ertesi sabah işe çıkmadan giyer ekose gömleğini, çeker deri ceketini, tatar kasketini, arabasının lastiklerini alçak ökçeli ayakkabıları ile ufak ufak şöyle bir tekmeler, besmelesini çeker içinden ve çıkar yola. Dikkatsizce önüne çıkan yayayı ezmemek için hızlı bir fren yapar ve tüm mahallelinin duyacağı şekilde bağırır: “Çüş be! Sana değil sarımsak, yoğurda yazık olurdu...”

* Doç. Dr. Nilay Ulusoy, Bahçeşehir Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Tv Bölümü.

Yıldızlar popüler kültürde kimliğin ve anlamın kaynağıdır. Sistem yıldızı önerir, toplum ise seçer. Yıldız içinden çıktığı zamanın ve toplumun aynasıdır (Sarıkartal, 2003, 90). Yeşilçam'ın ilk kadın yıldızlarından olan Sezer Sezin'in sinemadaki personasının ve bu personaya uygun bir şekilde yaratılan Şoför Nebahat karakterinin bu kadar popüler olmasının dönemin Türkiye'si'ne ait farklı hassasiyetleri göz önüne çıkardığı söylenebilir. 1959 yapımı *Şoför Nebahat*'te Sezer Sezin'in deri ceket, kasket gibi erkeksi parçalara sahip kostümleri açıkça dile gelmeseler de, babası öldükten sonra ailesini geçindirmek için şoförlüğe soyunan "gelinlik bir kızın" izleyicinin çok iyi tanıdığı erkek kahramanların yerine kısa süreli de olsa geçme arzusunu temsil eder. Roland Barthes'a göre kostüm mizansenin bir parçası olarak ana metni destekler. Nebahat'ın karşıt giyimi¹ de Yeşilçam melodram anlatısında yeni bir pencere açar (Ekins, King, 1998, 3). Kısaca Nebahat'ın erkeksi giyimi, filmin Yeşilçam'a has melodramatik anlatısını hem özgün bir şekilde yönlendirir hem de mutlu sonu itibarıyla var olan geleneksel düzene dönüşü garantiler.

Bir filmin kostümleri filmin inandırıcılığını doğrudan etkiler. Stella Bruzzi de bir filmin kostümleri üzerinden alternatif bir okumasının yapılabileceğini söyler. İzleyici perdede izlediği ve çoğu zaman özdeşleştiği film karakterlerinin en başta gerçek olduklarına inanmak ister. Kostümler bu nedenle gerçek hayat ve deneyimlerle izleyicinin bağ kurabileceği, filmin hikâyesini destekleyen anlatılardır (1998, 148). Karakterler ve onları betimleyen kostümler sinemada izleyicinin bir filme inanması ve o filmi sevmesi açısından büyük önem taşımaktadırlar. Bu nedenle çalışma Sezer Sezin'in bir yıldız kimliğini inceledikten sonra, Yeşilçam'a ait melodram anlatısı içerisinde filmin öznellik ve benzerliklerine göz atarken, filmi Nebahat karakterinin giyimi başta olmak üzere, kostümler üzerinden analiz etmeyi amaçlamaktadır.

“BEN CESUR VE GÖZÜ KARAYDIM”:²

GEÇİŞ DÖNEMİNİN YILDIZI SEZER SEZİN

1960 ve 1970'lerde en etkili yıllarını yaşayan; kendine has bir üretim, popüler bir anlatı ve kitleleri etkileme gücüne sahip Yeşilçam'ın temelleri 1950'li yıllarda atılır. “Geçiş Dönemi” olarak adlandırılan bu dönemde;

¹ İngilizce “cross dresser” olarak tanımlanan, geçici olarak karşı cinsten biri gibi yaşamak için, o cinsle ait giysilerin giyilmesi ve karşı cins gibi davranılması durumunu KaosGL Derneği'nin sözlüğünde bulunan “karşıt giysicilik” çevirisi ile kullanmayı tercih etmekteyim (<http://www.kaosglderneği.org/belge.php?id=sozluk>, erişim tarihi: 20.08. 2015).

² Sezer Sezin, Rıza Kıracı'a kendisini Ağustos 2006 tarihli bir söyleşide bu şekilde tanımlar. (Kıracı, 2008, 71).

1947’de bilet rüsum vergisinin yerli filmler için yüzde 75’den yüzde 25’e indirilmesi ile film üretiminin kârlı bir iş alanı haline gelmesi üzerine yerli filmler artmaya başlamıştır. Daha önce şarkılı Mısır melodramlarının kazandığı popülerlik ile Anadolu’nun pek çok yerinde ve şehirlerin taşra mahallelerinde sinema salonları artmış ve sinemaya gitmek Batılı pahalı bir eğlenceden, halkın tercih ettiği ucuz bir eğlence türüne dönüşmüştür (Arslan, 2011, 69-71). Elektriğin günlük hayatta kullanımının artması, II. Dünya Savaşı’nın yol açtığı ekonomik dar boğazın aşılması kadar 1950 seçimleri ile iktidara gelen Demokrat Parti (DP)’nin liberal politikaları da yerli sinema izleyicisi üzerinde etkili olmuştur. Marshall Planı desteğiyle tarımda makineleşmenin, Anadolu’daki yerleşim yerlerini birbirine bağlayan yeni otoyolların yapımının yarattığı iç göç; köyler ve kasabalarda olduğu kadar şehirlerdeki yaşamı da değiştirmiştir. Şehirlerdeki hızlı nüfus artışı, kentleşme, endüstriyelleşme, gecekondulaşma, işsizlik, enflasyon gibi hızlı değişimlerden etkilenen halk kitleleri için sinema tek ucuz eğlence formu olmuştur (Büker, 2002, 165).

Yeşilçam kısa sürede, çok sayıda film üretmeyi amaçlayan bir yapı olarak Şoför Nebahat’ı canlandıran Sezer Sezin gibi yıldızların üzerinde yükselen bir tür sinemasıydı. Richard Dyer’a göre yıldız imgesi karmaşık bir birleşimdir, görsel ile sözelin, farklı inanışların ve bakış açılarının çatışmasıdır. Bu nedenle yıldızlar izleyiciler açısından bu çatışmaları sona erdiren ortak bir beğeniyi oluştururlar (1979, 38). Sezer Sezin sinemanın tek adamı Muhsin Ertuğrul’un gücünü kaybettiği, Türkiye’de yeni yönetmenlerin ve yeni bir film dilinin ortaya çıktığı geçiş döneminin yıldızı olarak kendinden önceki ve sonraki dönemlerin yıldızlarını birbirine bağlar.³ Erken cumhuriyet döneminin sarışın yıldızı Cahide Sonku ile Yeşilçam döneminin “sultanı” Türkan Şoray arasında; bu iki yıldızın bazı özelliklerini kendinde barındıran, âdeta onlar arasında köprü kuran bir imgeye sahiptir.⁴ Yeşilçam’ın yeni olduğu dönemde Sezin, aynı Sonku gibi bale

³ Ağâh Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*’nde bu dönemi “Yıldızsız yıllar” olarak tanımlasa da (2000, 73) Sezer Sezin’in az sayıda çektiği (32 film) filmin gördüğü ilgi ile canlandırdığı Şoför Nebahat karakterinin günümüze kadar gelen ünü göz önüne alındığında; oyuncuyu erken Yeşilçam döneminin Muhterem Nur ile en önemli iki yıldızından biri olarak tanımlayabiliriz. Özgüç daha sonra *Türk Sineması’nın Kadınları* adlı çalışmasında Sezin’in “Anna Magnani gibi bir diva” olduğundan bahseder (2008, 47). Buna karşılık Nijad Özön, Sezer Sezin’i doğrudan sinemayla işe başlayan “aranılan ve tutulan yıldız”ların ilki olarak tanımlar (Özön, 2013, 200). Dönemin magazin dergilerinden Yıldız, 15 Ağustos 1949 tarihli sayısında Sezer Sezin’in hayranlarından haftada iki yüz mektup alarak Hollywood yıldızlarına benzediğinden söz eder (Kıraç, 2008, 51).

⁴ Seçil Büker, Cahide Sonku’nun sarışın, Garbovari güzelliğinin cumhuriyetin seçkinleri için bir ideali yansıttığını fakat halkın beğenisinden uzak olduğunu belirtir. Büker’e göre bu durum geleneği tamamen reddederek, cumhuriyetin otoriter yapısının simgelerini empoze etmeye

eğitimi almıştır ve tiyatro, kabarelerde dans etmiş ve oradan da beyaz perdeye geçmiştir. Sonku gibi mevzun vücutlu yıldızın esmerliği, iri siyah gözleri ve kemerli burnu ise onu Cahide Sonku'ya nazaran daha "burallı" yapar. Yıldızlar toplumdaki tüm kadınların özdeşleşebileceği birçok özelliğe sahip, tek bir yekpâre kimliğe bağlı olmayan kimliklerdir. Bu nedenle Sezer Sezin padişahın kızı Zühre de olur, çamaşırcılık yapan Hacer'i de, vatanperver İstanbullu Aliye öğretmeni de, tüm şoförlerin ablası mahallenin bıçkın kızını da aynı inandırıcılık ile canlandırabilir.

Yıldızın görüntüsü, filmin anlatısını destekler hattâ yıldızın varlığı; filmin konusu, türü hakkında izleyiciye ön bilgi verir. Yıldız hangi rolü oynarsa oynasın filmin farklı bileşenleri onun imgesini destekler. Barry King'e göre yıldızın kimliği; yıldıza toplumsal olarak atfedilen kişilik özellikleri ile filmlerde oynadığı karakterlerin birleşiminden oluşur (Feasey, 2004:199). Sezer Sezin, Deniz Bayraktar'ın ifadesiyle "sinema personasını rolün de ötesine taşıyan bir yıldızdı". Bu nedenle kendisi Nebahat'ın "erkeksi kadın" şeklinde tanımlanmasına karşı çıksa da bu filmde sonra kendisine teklif edilen *Dişi Kurt*, *Rüzgâr Zehra*, *Turist Zehra* karakterlerinde ve Nebahat'ı canlandırdığı iki devam filminde de halkın imgeleminde "tebdil-i kıyafet yapan", erkeksi kadın prototipine oturur (Özgüç, 2008, 47). Sezin'in hem imgesi hem de fiziksel özellikleri izleyicinin nezdinde bir karşıt giysici olarak yıldızın erkeksi kıyafet ve tavırlara bürünen bir karakteri canlandırmasına olanak tanımıştır.⁵

Ancak Yeşilçam seyircisi şaşırmaı sevmeyi sevmediği için, yıldızlar ayrıksı karakterleri canlandırsalar da; filmlerin sonunda mutlaka halkın onları tanıdığı, sevdiği kimliklerine bürünürler çünkü bir yıldızın sınırları vardır. İmgesinin imkân tanıdığı karakterleri, izleyicinin onu kabul ettiği sınırlar içerisinde oynar. İzleyici odaklı bir sinema olan Yeşilçam'da ya yıldızlara uygun hikâyeler yaratılır ya da hikâyelere uygun yıldızlar tercih edilir, yıldızın imgesini aşan, imgesine aykırı bir rolü oynaması riski asla alınmaz (Kırel, 2005, 198). Metin Erksan'ın anılarında da belirttiği üzere, filmin yapımcısı Yılmaz Duru çekimlere başlamadan bir gün önce kendisini arar ve filmin senaryosunu Attilâ İlhan ile birlikte yazan Atıf Yıl-

çalışan reformist aydınların idealinin halkın büyük bir kesimi tarafından kabul edilmediğinin bir ispatıdır. Türkan Şoray ise çok partili döneme geçiş ile seçkinciliğin bastırdığı pek çok şeyin yeniden canlanması anlamına geliyor, halkın kendine benzer bir yıldız beyaz perdede görme özlemini gideriyordu (2002, 180).

⁵ Lütfi Akad birçok filmde beraber çalıştığı Sezin'le ilk karşılaştığı günü anımsarken, sanatçının beyaz perdedeki personası ile uyumlu görünüm, ses ve davranışlarından bahseder: "Divanın köşesinde sırtını duvara dayamış, eteğini, topladığı dizlerinin altına çekmiş, kara saçları omuzlarına dökülen, kara gözleriyle bize bakan ve genizden gelen bir sesle "merhaba", diyen kızın hafif çıkıntılı burnuyla güçlü bir kişiliği belirleyen bir yüzü vardı (Özgüç, 2008, 54).

maz'ın filmi yönetmeyeceğini söyleyerek kendisine teklifte bulunur. Nedeni ise Yılmaz'ın Nebahat rolünde o zamanki eşi Nurhan Nur'u oynamak istemesidir. Oysa Yılmaz Duru bu role daha ilk başından beri Sezen Sezin'in uygun olduğunu düşünmektedir. Sezin'in daha önce canlandırdığı sert ve ödün vermeyen kadın karakterleri Duru'ya yıldızın bu rolün hakkını vereceğini düşündürmüştür. Metin Erksan bunun üzerine bir gecede asistanı Fikret Uçak ile Nebahat'ı daha çekici bir karakter haline dönüştürmek için Gececi Neşet ile bilek güreşi yaptığı sahne ve meyhane kavgası sahnesini hızla senaryoya eklediğini anlatır (Altınar, 2005, 35).

“BAŞIN SAĞ OLSUN KIZIM. ALLAH ECİL SABİR İHSAN EYLESİN”: GELİNLİK KIZIN (MELO)DRAMİ

Daha önce belirtildiği üzere 1950'lerle beraber yerli sinemaya talebin artmasına rağmen yapımcıların film üretebilmek için sektör dışından paraya bağlı olması; birincil amacın tecimsellik olduğu bir üretim sistemi oluşmuştur. Filme yatırılan paranın geri dönmesi için seyirci odaklı bir anlatı, yıldız sistemi ve tür filmlerine ihtiyaç duyulmuştur. Yeşilçam Sineması'nda Muhsin Ertuğrul'dan kalan ve seyircinin tercih ettiği bir melodram geleneği zaten vardı. Bu geleneğe II. Dünya Savaşı'nda ülkeye ulaşamayan Avrupa ve Amerikan filmlerinin yerine sinema salonlarını dolduran ve gene izleyiciden büyük ilgi gören Mısır, Hint filmlerinin müzikle beslenmiş ağıdalı anlatısı eklenince Yeşilçam kendine has bir melodram anlatısı oluşturur (Kıraç, 2008, 112).⁶

Melodramlar üretildiği ülkenin ve zamanın toplumsal yapısını ortaya çıkarırlar. Bu nedenle düzen koruyucu ve toplumu bir arada tutma amacıyla tutucudurlar. Melodram anlatıları, hızlı değişimler karşısında afallayan, yeni sürece ayak uydurmaya çalışan toplumların, bu değişim karşısında geleneksel yapıyı koruyabildikleri ideal bir dünyayı ararlar⁷ (Akbu-

⁶ Sezer Sezin'in başrolünde oynadığı ilk film olan *Damga*, Yeşilçam'ın melodram kalıplarının söz konusu geçiş döneminde nasıl el yordamı ile oluşturulduğuna ve Yeşilçam'ın nasıl melez bir anlatı olduğuna dair bir örnektir. Sezer Sezin gişede iyi iş yapmasını amaçladıkları *Damga*'ya dönemin Arap ve Hint melodramlarından yola çıkarak sahneler ve müzikler eklediklerini ve bu sayede filmin büyük ilgi gördüğünü söyler. “Her türlü istismanı koyduk filme... Bizim için önemli olan filmin iş yapmasıydı... Hint filmleri yapıyor bizimki niye yapmasın dedik.” *Damga* elde ettiği büyük gişe başarısı ile Türk Sineması'nda yeni bir dönemin başlangıcını işaret eder (Kıraç, 2008, 37).

⁷ Türk Sineması'nı ve melodramları, Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayan Batılılaşma-modernleşme sürecinin devamı olarak cumhuriyetin ilanı ile hızlanan bir değişim sürecinin ve bu sürecin yarattığı dönüşümlerin, zorlukların toplumdaki yansımaları olarak ele alınabilir. Deniz Kandiyoti, Cumhuriyet reformlarının kırsalda kentteki etkisini yaratmadığını belirtir. Bunun sebebi toplumsal ve ekonomik kalkınmanın kent ve köyler arasında farklı şekillenmesidir. Sosyoekonomik statüde, eğitimde ve meslekî durumdaki farklar, reformların etki alanını

lut, 2011, 15). Şoför Nebahat, babası kalp krizi geçirip ölünce hem arabasının taksitini ödemek hem de ailesine bakmak için şoförlük yapmaya başlayan bir genç kızın hikâyesidir. Güzel bir kadın olduğu için meslekte birçok zorlukla karşılaşır. Bunun ötesinde mahalleli onu ayıplar ve tüm aileyi dışlar. Arabayı almak için borç aldıkları patron ise ona göz koyar. Nebahat bunlarla başa çıkmak için erkeksi bir kılığa ve tavra bürünür. "İyi kız" Nebahat böylece "namusu ile çalışmasına" engel olmaya çalışan tüm "kötülerle" başa çıkar ve ailesini geçindirecek "ekmek parası"nı kazanmayı başarır.

Yeşilçam'ın izleyicisi çoğunlukla kadın ve çocuklardan oluşmaktaydı. Bu nedenle Yeşilçam melodramlarının ana ekseninde iyi kadın karakterler vardır. Bu kadınlar şehirleşme, modernleşme, Batılılaşma karşısında bir denge kurmaya çalışırlar (Akbulut, 2008, 61). Hikâyeler iyi ile kötünün savaşını temel alarak; yanlış anlaşılmalara, aşk, iftira, intikam, vicdan, kötülerin kurduğu tuzığa düşen masum iyiler ve tesadüflerden oluşur. Kahramanların mutluluğunun pamuk ipliğine bağlı olduğu bu anlatılarda temiz ahlâklı, ruhsal dünyası zengin karakterler yaratmak en önemli noktadır (Sarıkartal, 2003, 84). Kadın karakterler için temiz ahlâkın temelinde evlenmeden önce cinsel ilişki kurmamak yatar. Ancak çalışan kadının temsili de sinemada cinsellik barındırır. Evinin dışındadır, bu nedenle ahlâkı şüphelidir (Tasker, 1998, 6). Şoför Nebahat'ın melodramlarda alışkın olduğumuz aşırılığa varan hızlı değişimi de çalışırken "temiz ahlâkını" koruması amacıyla gerçekleşir. Nebahat hem çalışmak hem de namusunu korumak ister, bu nedenle erkek kimliğine bürünür, erkek gibi giyinmeye ve davranmaya başlar. Kısacası çalışması için cinselliğinden fedakârlık yapması gerekir. Fedakârlık, iyi kadın karakterler için Yeşilçam Sineması'nın vazgeçilmezidir. Evlenmek için gün beklediği fakat çalışmasına karşı çıkan nişanlısı Seyfi ile ayrılır ve yeni bir hayata başlar.

farklılaştırmıştır. Özellikle kadınlarda sınıfsal olarak üstten alta doğru devrimlerin etkisi azalır (2007, 77). Şerif Mardin de Türk modernleşmesinin aşağı kültürü dönüştüremediğinden bahseder. Mardin'e göre tarihselliği kendinden üretememiş toplumlarda medeniyet yörüngesinde merkezde bulunmak isteyen seçkinler ile yerel değerlerle yaşamını idame ettirmek isteyen toplumsal katmanlar arası kopukluk vardır. Batı'da modernleşmenin alttan güçlendiğini yenilediğini, bu sınıfların ürettiği edebiyatta, müzikte vb. görmek mümkündür. Oysa Osmanlı'dan beri süregelen ve topluma modernleşmeyi dayatan seçkin kültürünün taşraya asla ulaşamadığını ve bu seçkinciliğin taşranın gelişimine engel olduğunu belirtir (Mardin, 1983, 97'den Göle, 2004, 173). Savaş Arslan ise Yeşilçam'ın, söz konusu cumhuriyetçi toplum mühendisliğinin sonucu olarak yüksek kültürün dayatıldığı "yukarıdan modernleşme-Türkleştirme" reformlarına bir alternatif, geleneksel formların kullanıldığı yerel bir anlatı olarak şekillendiğini belirtir (Arslan, 2011, 63).

“NE ÇETİN CEVİZDİR O. NURİ BABA ÇİFTE SU VERMİŞ Kİ ÇELİK GİBİ MAŞALLAH”: YEŞİLÇAM’DA BİR KARŞIT GİYSİCİ OLARAK NEBAHAT

Filmin ana eksenini erkeğin (iktidar sahibi babanın) kaybıdır. Bu durumda Nebahat, yeni iktidar sahibi erkeği bulana kadar gücü eline alır. Cinselliği ise ataerkil iktidar tarafından kontrol edilmektedir. Nilüfer Göle’nin belirttiği üzere eril iktidar kadının toplumsallaşmasına izin verir ama cinselliğini denetler (2004, 75). O “kız oğlan kız” kalmak amacıyla “oğlan” görüntüsüne bürünür. Yeşilçam melodramlarında ana kadın karakter her ne kadar görüntüsü ile modern bir kadınlık temsili oluştursa da hikâye aslında geleneksel değerlere dönüşü simgeler. *Şoför Nebahat*’ın erkek kıyafetlerine bürünmesi de, kadının kamusalda ancak eril bir şekilde var olacağına inanmak ve ataerkini kabul etmek demektir. Kadın, ancak erkek kılığında erkekle eşit olabilir ve onunla aynı hakları elde edebilir yoksa kadının, kadın olarak erkeklerle aynı işi yapması mümkün değildir (Biryıldız, 1993, 9). Karşıt giysici karakterler üzerine kurulmuş türsel anlatılar aslında var olan cinsel politikayı ve ataerkil düzeni kırmaz, aksine güçlendirir. Taklit, taklit edilenin aşırılıklarını görünür kılmak üzerine kurulmuştur. Nebahat da erkeksi olmak adına, “bir erkeğin nasıl davranması gerektiğini” abartılı bir şekilde bize göstererek, erkek-erkek olmayan karşıtlığını belirler.

Şoför Nebahat karakterinin Deniz Kandiyoti’nin de belirttiği üzere 1920 ve 1930’lu yılların anlatılarında sıkça görülen, toplum için kendini feda eden cinselliğinden arınmış yurttaş kadının Yeşilçam Sineması’ndaki bir devamı niteliğindedir. Kandiyoti “Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler” adlı kitabında Cumhuriyetin erken dönem romanlarındaki kadın kahramanların bireysel, cinsel aşkı aşarak, zihinlerin milliyetçi bir idealde buluşmasının Türkiye’nin ulus devlet olarak kurulma sürecinde kadına verilen medeni hakların hangi sınırlarda kullanılacağına dair bir çerçeve oluşturduğunu söyler. Yalnızca iffetli değil, neredeyse cinsiyetsiz olarak tarif edilen kadın kahraman, peçesini çıkararak yeni cumhuriyete yararlı, üretken bir vatandaş olarak erkeklerle beraber kamusal alana girdiğinde tamamen özgürleşmiş değildir. O aslında yeni düzen içerisindeki ataerkini sade, işlevsel ve erkeksi kıyafetleri ile farklı şekilde benimsemektedir. Filmin sonunda aşkı bulunca tekrar evine, özel alana döner. Bu hikâye kadınların cumhuriyet reji-

minde ne oranda geleneğin dışına çıktığının bir kanıtıdır, cinsel olarak kapandığı anda kamusal alanda rahatlayabilir (2007,149-161).⁸

Popüler anlatılarda, karşıt giysicinin değişimi toplumca belirlenmiş cinsiyet rollerinin sınırlarında gerçekleşirse izleyiciden kabul görür. Zaten karakter için karşıt giyim bir tercih değil; çeşitli sosyoekonomik zorluklar karşısında diğer cinsiyetin kıyafetini giymek zorunluluğudur. Bu süreç hikâyenin gelişim etkenlerinden biri olur. Çeşitli nedenlerle karşıt giysici olmak zorunda kalma, bu durumu kabul etme ve karşıt giyimi uygulama süreci hikâyelerde sırası ile anlatılır. Karşıt giysici kadın karakter; toplumda rahat hareket etme imkânı kazanmak ve erkeklere tanınan bir takım özgürlüklere kavuşmak amacıyla erkeksi giyimi bir araç olarak kullanır. İzleyici ise bu sürecin geçici olduğunu, karakterin amacına ulaşınca karşıt giyimden vazgeçeceğini bilir. Film süresince karşıt giysicinin asıl amacının ekonomik sorunların üstesinden gelmek olduğunun sürekli olarak altı çizilir (Bruzzi, 1997, 151).⁹

Eşcinsel karaktere neredeyse hiç rastlanılmayan Yeşilçam Sineması'nda Nebahat da ekonomik zorluklar nedeniyle şoförlük yapmak amacıyla erkeksi kıyafetlere ve tavırlara bürünen bir karakterdir. Film boyunca Nebahat'ın "neden zorunda kaldığının" altı çizilerek verilir. Kahramanın değişim süreci izleyiciye ayrıntılı bir şekilde sunulur, seyircinin ona hak vermesi sağlanır. İlk gün işe günlük kıyafetleri ile çıkan Nebahat'a erkek müşteriler cinsel, kadın müşteriler ise ahlâki tacizde bulunur. Trafik polisi dahi Nebahat'a "elinin hamuru ile erkek işine karışma" şeklinde kafa tutar. Mahalleli Nebahat'ı ve ailesini dışlar. Nebahat ertesi gün erkeksi kıyafetleri ve davranışları ile yeni bir karakter olarak karşımıza çıkar. 1950'lerde hem kavrayıcı hem de kısıtlayıcı mahalle ortamında

⁸ Kandiyoti kitabında cumhuriyetin ilk dönemi roman karakterlerine değinirken özellikle Halide Edip Adıvar'ın kadın kahramanlarına odaklanır. Kurtulmuş ama iffetli, Cumhuriyet kadını tiplemesi aslında Jön Türklerin ideali olarak ortaya çıkar, Halide Edip'in roman karakterleri ile belirginleşir. Mütevazı, milli değerlere bağlı, Batılı olarak görünse de Batı kültürüne tamamen kendini kaptırmayan bir kadındır yurttaş kadın (2007, 150). Filmin yönetmeni Metin Erksan ise üniversite yıllarında Halide Edip Adıvar'ın İngiliz filolojisindeki derslerine girdiği için yazarla eskiye dayanan bir dostluğu vardır. Sinemaya girdiği zaman hocasının bir filmini çekmeye karar verir. Halide Edip *Sinekli Bakkal*'ı önerse de, Metin Erksan 1955 yılında *Yol Palas Ciniyeti*'ni çeker (Altuner, 2005, 26).

⁹ John Phillips karşıt giysici karakterlerin üzerine şekillenen anlatıları üçe ayırır: 1. İzleyiciden karşıt giysicinin biyolojik kimliğinin saklandığı anlatılar, seyirci gerçekleri öğrenince şok yaşar, gerilim ve korku filmleri bu yolu tercih eder. 2. İzleyici karşıt giysicinin biyolojik cinsiyetinin farkında olur ve bu aldatmacadan zevk alır, genellikle komedi filmleri bu yolu tercih eder. 3. Hem izleyici hem de filmi diğer karakterleri karşıt giysicinin biyolojik cinsiyetinin farkındadır, seyirci için en güvenilir anlatılardır çünkü karşıt giysici filmin sonunda biyolojik cinsiyetine biçilmiş davranışlara ve kıyafetlere bürünür, genellikle dram ve melodramlar bu yolu izlerler (2006, 24).

geleneksel kültür devam etmektedir. Bu kısıtlayıcılık mahallenin kadınları ve çocuklarının Nebahat'ı kınayan hareket ve sözlerinde görülürken, kavrayıcı tarafı ise Nuri Baba'nın dolmuşçu arkadaşlarının onun yadigârı olarak kızını sahiplenmelerinde göze çarpar. Eril sistemde erkekler bu sistemin devamında sorun çıkarmayacak bir özne olarak ekmek parasını kazanmak için erkekleşen ve namusu ile çalışan Nebahat'a kol kanat gererler. Kısaca erkekler ataerkil sistemin devamında erkeksi tavırlar ile erkeklerin dünyasına giren Nebahat'a gerekli izni verirler. Yeşilçam melodramlarında modern ile geleneksel arasındaki çatışmanın merkezinde kadın cinselliği vardır ve bu en hassas konudur.

İzleyiciden karşıt giysicinin biyolojik cinsiyetinin asla saklanmadığı anlatılır, kahramanın er ya da geç doğuştan getirdiği cinsiyetine döneceği konusunda izleyiciye güven verir, filmin kahramanını da seyircinin gözünde güvenilir kılar (Miller, 2012, 62). Karşıt giysicilik Nebahat'a sadece şoför olarak para kazanabilme lüksünü sunar. Ancak bunun dışında Nebahat kadınlığının tüm kısıtlamalarını kabul eder ve film boyunca erkek karakterin arzusuna ne kadar uygun olduğunu ispatlar. Ataerkil düzeni asla sorgulamaz ve ona uyar. Arabasında öpüşenlere “edebinizle oturun” diyerek müdahale eder, kendisine şiddet gösteren sevgilisine karşı koruduğu kadın müşterisini “bir daha böyle erkeklerle düşüp kalkma” diyerek uyarır. Ataerkil kültürdeki dilin eril söylemini, bir erkekmişçesine devam ettirir. “Kabahat işleyenlere” suçüstü yapan Nebahat, “yasayı belirleyen” olarak bir kez daha erilleşir.

Nebahat erkeksi tavırlara ve kıyafetlere kendisi için belirlenmiş sınırlarda bürünür. Erkek gibi davranmasının amacı cinsel kimliğini görünmez kılmak ve belirli özgürlükler kazanmaktır. Tıpkı Halide Edip'in kadın kahramanları gibi cinsiyetsiz bir yoldaştır, sadedir, işlevsel ve erkeksidir şoför arkadaşları için. Ancak romantik aşk melodram karakterlerinin temel amacıdır. Kadının bu ihtiyacını erkek tespit eder ve karşılar. Avukat Bülent onun “hayat mücadelesindeki tavrı” karşısında kendisine hayran olup evlenme teklifinde bulununca, Nebahat amacına ulaşır, eril kimliğini siler atar ve eril kontrol için tehlike olmaktan çıkar. Nebahat ve ailesi yani babayı kaybeden çocuk ve kadınlar tekrar koruyucu erkeklerine kavuşurlar, kadın evine döner, düzen geri gelir, izleyici rahatlar. Kurtarıcı erkek izleği Şoför Nebahat gibi merkezinde kadın karakter olan filmlerde dahi aslında merkezde bir erkeğin yer aldığını gösterir. Kullanılan bu izlek, ataerkini güçlendirir, kadının eril toplumsal düzene tekrar katılması ve ideal ailenin kurulmasını sağlar (Akbulut, 2008, 61). Evlilik erkek ve kadın arasındaki hiyerarşileri korur, hikâyede aktarılan tüm sorunları çözer. Yeşilçam filmlerinde yüceltilen aşk evliliği aslında kadın izleyicilerin

günlük hayatta ihtiyaç duydukları pek çok arzuyu mesela aşk ya da özgürlük gibi doyurmak amacındadır fakat bu aşk evlilikleri ile biten filmler aslında iki bağımsız bireyin özgür birlikteliklerinden çok; ataerkil düzenin tekrardan oluşturulmasıdır. Özellikle kadın karakterin evliliği uğruna kariyerini terk etmesi önemlidir (Kılıçbay, İncirlioğlu, 2003, 248). Nebahat da gelinliği ile arabaya bindiğinde şoför mahalline geçer fakat artık arabasını sadece kendi zevki için kullanacaktır.

SAÇLARI DALGA DALGA, CANIM NEBAHAT ABLA: ŞAPKADAN ARABAYA NEBAHAT'IN "EV" LİLİK HAYALI

Yukarıda belirtildiği gibi kadın izleyiciler için kadın kahraman günlük hayatta bastırdıkları arzularının dışavurumu ile sinema salonlarında özdeşleşilen bir idealdir. Erkek izleyici için ise ataerkil toplumun tüm kodları ile kutsanarak idealize edilmiş bir arzu nesnesidir (Gledhill, 1991, 87). Üstelik şoför Nebahat karakteri karşıt giysici olarak hem güç kaynağı (erkek) hem de arzu nesnesi (kadın) özelliklerini izleyicinin nezdinde birleştirebilmektedir. Kadın izleyici Nebahat karakteri ile hem özgür davranma ve eril hayata katılma deneyimi yaşar, hem de romantik aşkı bulur. Erkek izleyici ise her ne kadar eril görüntü ve hareketlere sahip olsa da filmin odaklandığı güzel kadın yıldızı bir arzu nesnesi olarak görür. Nebahat karakteri bu nedenle tüm izleyiciler için arzu nesnesidir. Filmde Nebahat'ın değişimini aynadaki aksi ile izleriz (dikizleriz). Gömleğinin yakalarını kaldırır, saçlarını kasketinin içine sokar. Bakışlarından kendine güveninin tam olduğunu görürüz. Aynada Nebahat'ı dikizlerken, Laura Mulvey'in deyişiyle kadın izleyiciler erkek izleyiciler ile eril bakışı kabbullenip dişi karakteri nesneleştirir (Smelik, 1998, 5). Nebahat ne kadar erkeksi bir görünüşe bürünse de bakılası olmaya devam ederek filmin arzu nesnesi olarak konumlandırılır. Bu bakış film boyunca süreklilikle devam eder. Sezin'in şoför mahallinde bulunduğu sahnelerde kamera Nebahat'a odaklanır. Nebahat dikiz aynasından arka koltuktaki müşterileri izlerken, yüzünün aksi hep aynada ve ön plandadır.

Melodramlar yoğun duygular üzerine kurulu anlatılar oldukları için kostümlerde de aşırılık göze çarpar. Sinemada karakterleri birer arzu kaynağına dönüştüren ikonik kostümler vardır (Street, 2001, 4-5). Nebahat'ın kasket, deri ceket, ekose gömlek gibi 1950'ler için oldukça erkeksi parçalardan oluşan kostümü de ikoniktir. Kostüm hem oyuncunun kimliğine hem de karakterine uyumlu ise yıldızların imgeleri üzerinde oldukça etkilidirler (Stutesman, 2005, 27). Özellikle şapka, kendisini kullananın yüzünü işaret eden bir aksesuardır ve bu nedenle diğer giyim parçalarının

dan ayrılan oldukça özel bir işlevi vardır. J. G. Flügel'e göre kıyafetlerin en sık sembolize ettiği nesne fallustur. Şapka gölgeliği ile en belirgin fallik aksesuardır ve kadınların şapka takması bir nevi toplum içerisinde kendini koruma amacı taşır (Flügel, 2008, 121). Nebahat da omuzlarına dökülen saçlarını kasketinin içine toplayarak kendisini daha erkeksi bir görüntüye sokar. Sadece bir parça perçemini gözünün üstüne düşürür. Bu onun seyirciye bir kadın olduğunu hatırlatan en önemli ayrıntılardan biridir. Şoför Nebahat'ın kasket altından çıkıp alınına kıvrılan perçemi, aynı zamanda Sezer Sezin'in alamet-i farikası olur (Refiğ, 2015, 191).

Kıyafetler giyenin toplumsal statüsü, ekonomik durumu ve cinsiyeti hakkında en kısa yoldan bilgileri diğerlerine ulaştırır. Şapkalar takanın toplum içerisindeki pozisyonunu ve kültürel altyapısını belli etmektedirler. Şapka Türkiye'de sınıfsal bir anlam taşır, fötr giyen burjuvadır, varlıklıdır. Oysa halkın geneli kasket giyer (Tunçay, Farouqhi, 2008, 100). Nebahat'ın da kasket giymesi bu açıdan önemlidir. Türk Sineması'nda şoför alt sınıfa ait olmak demektir (Kırel, 2005, 23). Endüstriyelleşme orta üst sınıf kadını ekonomiye aktif katılımdan uzak tutmuştur. Oysa alt sınıftan kadınlar, çalışma hayatında yaptıkları işleri kolaylaştırması açısından mesleklerine uygun giyinirler ve bu şekilde tanımlanırlar (Crane, 2010, 336). Nebahat, rakibi zengin kızı Selma'nın karşısında halkı temsil eder. Selma, Kandiyoti'nin tabiri ile "çok Batılılaşmış" bir karakter olarak kötülüğün temsilidir. "Aşırı Batılılaşmış" kadın karakterler Yeşilçam'da aşırı şekilde temsil edilirler. Aşırı makyajlıdırlar, açık saçık giyinirler, alkol kullanırlar (Kandiyoti, 2007, 149). Selma da süslü kıyafetleri, kısa etekleri, kuaförde yapılmış saçları, uzun tımakları, aşırı makyajı, inci kolyeleri ve küpeleri ile Nebahat'tan fiziksel olarak da tamamen ayrı resmedilir.

Erkeksi kıyafetler altında saklanmış biyolojik cinsiyeti dışıl bir detay ile belirginleştirmek de karşıt giyimcilerin kullandığı bir metottur (Bruzzi, 1997, 177). Nebahat'ın da kasketinden sarkan kâkülü kadınlığının altını çizer. Flügel fallik kıyafetleri giyenlerin ve sigara, baston gibi fallik aksesuarları kullananların, kendini kamusalda rahatlıkla ifade etmek ve teşhir etmek amacıyla olduğunu belirtir. Çünkü bu sembolleri kullanmak toplumdaki erkeğe ait güç ve statüye sahip olma isteğini gösterir (Flügel, 2008, 128). Nebahat kasketini takınca, sigarasını yakınca, deri ceketini omuzlarına alınca sokağa çıkar, "cebi üç kuruş mangır görüp biti kanlanır" ve "taranga balığı gibi kıvrak" bir şoför olur.

Fallik simgeler eril gücün gururla sunumu olduğu için bunların kaybı da iğdiş edilmeyi simgeler (Flügel, 2008, 129). Nebahat avukat olarak kanunun, düzenin, erkin sembolü Bülent'in evlenme teklifini kabul ettikten

sonra kasketini çıkarır, saçlarını açar, belden büzgülü, açık renk elbisesini giyer. Elbise, yün kumaşlar, açık renk kıyafetler Freud'a göre dişil sembollerdir.¹⁰ Nebahat'ın eril kıyafetlerini çıkarması, eril kimliğinden vazgeçtiği anlamına gelir. Fallik sembolleri kullanmayınca kadınsılaşır. Erkek özne kutsal aşk bağı ile eril kadını iğdiş eder ve eril özelliklerini yok eder.

Flügel'e göre giyinmek anne rahminden çıkınca bizi dış dünyaya karşı koruyan kalkanlardır. Ev ise Freud'dan yola çıkarsak doldurulabilecek kapalı bir alan olarak ele alındığında rahme benzer bir simgedir. Evden çıkınca giyinmek de evin koruyuculuğunun yerini tutar. Bunun yanısıra araba da iç düzenlemesi doğrultusunda aslında tekne, sepet, ev gibi dişil bir sembol olarak rahmi simgeler (Flügel, 2008, 127). Arabalar onu kullananların kimlikleri için birer simge görevi görürler. Arabaların iç aksamaları, koltukları, ışıklandırmaları onları ev içi ile özdeşleştirmeye yarar. Sadece bu evler bir yere bağlı değildirler. Arabayı kullananı istediği yere ulaştıran, devinim ve hız sahibi evler, yuvalardır (Orr, 1993, 165). Nebahat evinden çıkar, evine ekmek getirmek için arabasına biner, tüm gün direksiyon sallar ve gene evine döner. Nebahat'ın da ekmek teknesi olduğu kadar aynı zamanda arzu nesnesi de arabasıdır. Şoförlüğe başlama sebebi baba yadigârı arabasının taksitlerini ödeyip ona sahip olmaktır. Arabası onun koruyucusudur, arabasının içinde olan her şey, arabasına binen herkesten o sorumludur. Arabasını bu nedenle sahiplenir ve korur, ileride eşi Bülent'le de gene arabasının içinde tanışır. Hastaneden gelinliği ile Bülent'in kolunda çıkar ve arabasına biner. Artık Nebahat "sadece ailesi için süreceği arabası" ile evine doğru yola çıkar.

SONUÇ

Başbakan Adnan Menderes'in geniş caddeler, yollar ve otomobillere olan merakı sonucunda İstanbul, 1955-1958 yılları arasında büyük bir dönüşüm yaşamaya başlar. Eski semtler yıkılarak yerlerine geniş yollar yapılır, meydanlar trafiğin hızlı akışına göre şekillenir ve söz konusu dönem popüler bir toplu taşıma aracı olan tramvay kalkar. Böylece otomobil günlük hayatta önem kazanır. Özellikle Amerikan markaları zenginlik ve refahın sembolü olur (Keyder, 2000, 209). İstanbullu için şehrin olmazsa olmazı olan araba taşralı göçmen için şehrin ta kendisidir.

Seyirci ise sinemaya girince aslında çevresinde yaşanan bu hızlı değişimin farkına varır, artan tüketim anlayışı ile oluşan değer değişimini hisseder. Dışarıdaki hayatında bozulan ve yeniden oluşan bu dünyayı,

¹⁰ Freud, <http://www.bartleby.com/283/10.html>

güvenilir olarak bulduğu geleneksel değerler ile dengelemek ister. Yeşilçam'ın geleneksel değerlerin altını çizmesi, Anadolu'nun, taşranın değerlerini ön plana çıkarmasının sebebi budur. Genellikle izleyici kitlesi kadınlardan oluşan Yeşilçam filmlerinin senaryolarında kadın karakterler de gelenek ile Batılı olma arasında gidip gelirler. *Şoför Nebahat*'ta Nebahat, Bülent'in nişanlısı zengin kızı Selma'nın ve ailesinin "aşırı Batılılaşmış ve yozlaşmış" hayatı ile "namusu ile çalışmasını" ayıplayan ve hattâ sokakta oynayan küçük erkek kardeşini dövecek kadar acımasızlaşan mahallenin tutuculuğu arasında bir orta yol bulmaya çalışır. Bulduğu orta yol ise karşıt giysici olarak erkek kıyafetleri giymek, erkek gibi davranmaktır. Her ne kadar bu davranışı ile çalışmanın erkeklere ait bir ayrıcalık olduğunu kabul ederek tutucu ve gelenekçi bir tavır sergilemiş¹¹ olsa da Nebahat Türk Sineması için ayrıksı bir karakterdir.

Toplumlarda yaşanan büyük dönüşümlerin ardından gelen kültürel değişim ve homojenleşme halka sadece radikal mesajlarla değil; popüler kültür ürünleri ile de ulaşır. Bu açıdan Nebahat karakteri Esra Biryıldız'ın belirttiği gibi Yeşilçam tarafından dayatılan "erkeksi kadın" ile "hanım hanımcık kadın" ikileminde öngörülen kalıplaşmış karakterlerden birine uygundur (1993, 9). Ancak aynı zamanda *Şoför Nebahat*'ın araba kullanması ve günümüzde dahi eril bir meslek olarak görülen şoförlükten para kazanması; kadının toplumdaki konumunun değiştiğine, bedeninin ise yeni hareket formları kazandığına dair bir göstergedir. *Şoför Nebahat* diğer Yeşilçam filmlerinde olduğu gibi "fazla Batılı olmayı" bir yozlaşma tehlikesi şeklinde tanımlıyordu, kadının esas yerinin evi olduğunu kabul ediyordu, güçlü ve korumacı erkek karakterini bulunca işinden vazgeçiyordu. Ancak aynı zamanda kadınların artık erkeklerin dünyasında var olacaklarına; bu dünyaya adapte olmakta başarı gösterebileceklerine dair erken bir örnek olarak da karşımıza çıkıyor. Nebahat tüm gün gözü yolda direksiyon sallayacak, gerektiğinde torpido gözündeki yıldız anahtarını alıp lastik değiştirecek şekilde giyinmeyi de tercih etmek durumunda kalmıştır.

Yıldızlık popüler kültürde kimliğin ve anlamın kaynağıdır. *Şoför Nebahat* karakterinin de popüler ve kalıcı olması, onu Sezer Sezin'in canlandırması ile bağlantılıdır.¹² Sezer Sezin tuttuğunu koparan, güçlü, halk

¹¹ Yönetmen Metin Erksan da, Nebahat'ın çalışan kadınların simgesi olarak görülmesine karşı çıkar. "Evlenmeyi bekleyen nişanlı bir kız" olarak tanımladığı Nebahat'ın bir kere bile çalışmak istediğinden söz etmediğini sadece zorunlu kaldığı için şoförlüğe başvurduğunu belirtir (Altınar, 2005, 36).

¹² Film 1970 yılında Süreyya Duru yönetmenliğinde tekrar çekilmiş, Nebahat karakterini Yeşilçam'ın "erkek fato'su Fatma Girik canlandırmıştır.

tipi kadınları inandırıcı bir şekilde canlandıran bir yıldız olarak Şoför Nebahat'ı da gerçekçi kılmıştır. İzleyici Sezer Sezin'in bedeninde; evde nişanlısı ile evlenmeyi bekleyen bir genç kızıdan, babasının ölümüyle hızla bitirim bir şoföre dönüşen Nebahat'a inanır, onu sever, hattâ ona öykünür. Bu filmde sonra iyi araba kullanan her kadına "Şoför Nebahat gibi" tanımlaması yapılır. Film her ne kadar toplumun geleneksel değerlerini, ataerkil yapısını sarsmayan bir hikâye anlatsa da, Nebahat'ın cesareti günümüzde hâlâ etkisini sürdürür. Çünkü aynı Sami Hazinses'in film için besteleyip seslendirdiği "Şoför Nebahat Abla" şarkısında dediği gibi "ona güvenimiz (her zaman) fazla"dır.

KAYNAKÇA

- Akbulut, Hasan (2008) *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleleri*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akbulut, Hasan, (2011) *Yeşilçam'dan Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Altın, Birsan (2005) *Metin Erksan Sineması*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Arslan, Savaş (2011) *Cinema in Turkey: New Critical History*, Oxford & New York: Oxford University Press.
- Biryıldız, Esra (Ekim 1993) "Şoför Nebahat mı olalım, Küçük Hanımefendi mi?", *Marmara İletişim Dergisi*, Sayı:4, 1-14.
- Bruzzi, Stella (1997), *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies*, London & New York: Routledge.
- Büker, Seçil, (2002). "Film Baştan Çıkarıcı Bir Öpüşmeyle Bitmiyordu", *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Günlük Hayat*, der: Deniz Kandiyoti&Ayşe Saktanber, çev: Zeynep Yelçe, İstanbul: Metis Yayıncılık, 159-182.
- Crane, Diane, (2010) "Clothing Behaviour as non-verbal resistance: Marginal Women and Alternative Dress in the Nineteenth Century", *The Fashion History Reader: Global Perspectives*, ed. Giorgio Riello & Peter McNeil, London & New York: Routledge, 335-353.
- Dyer, Richard (1979), *Stars*, London: British Film Institute.
- Ekins, Richard; Dave King (1998), *Blending Genders: Social Aspects of Cross-dressing and Social Changing*, London & New York: Routledge.
- Feasey, Rebecca. (2004) "Stardom and Sharon Stone: Power as Masquerade," *Quarterly Review of Film and Video*, Jul-Sep, Vol.21, Issue 3, s. 199-207.
- Flügel, J.C (2008) "Giysi Sembolizmi ve Giysinin Çok Anlamlılığı", *İnsan Giyinir, Cogito*, sayı: 55, 121-132.
- Freud, Sigmund, "Symbolism in the Dream", *A General Introduction to Psychoanalysis*, erişim tarihi: 30. 08. 2015, <http://www.bartleby.com/283/10.html>.
- Gledhill, Christine (1991), *Stardom: Industry of Desire*, London & New York: Routledge.

- Göle, Nilüfer (2004), *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kandiyoti, Deniz (2007). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, çev. Aksu Bora ve Feyziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay, 2. Basım, İstanbul, Metis Yayınları.
- Keyder, Çağlar (2000). *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında*, İstanbul, Metis Yayınları.
- Kılıçbay, Barış; Emine Onaran İncirlioğlu, (2003), “*Interrupted Happiness: Class Boundaries in Turkish Melodrama*”, *Ephemeris: Critical Dialogues on Organization*, 3 (3), 236-249.
- Kıraç, Rıza (2008). *Hürrem Erman: İzlenmemiş Bir Yeşilçam Filmi*, İstanbul: Can Yayınları.
- Kirel, Serpil (2005), *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları.
- Miller, Jeremy Russell (2012), *Crossdressing Cinema: An Analysis of Transgender Representation in Film*, Texas A&M University, basılmamış doktora tezi.
- Mulvey, Laura (1975) “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, erişim tarihi: 20.08.2015, <http://mekanbellek.blogspot.com.tr/2010/09/laura-mulvey.html>.
- Orr, John, 1993, *Sinema ve Modernlik*, çev: Ayşegül Bahçıvan, Ankara: Ark Yayınları.
- Özgüç, Ağâh (2000) *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, İstanbul: Parantez Yayınları.
- Özgüç, Ağâh (2008) *Türk Sineması'nın Kadınları*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özön, Nijad (2013) *Türk Sineması Tarihi: 1896-1960*, 4. Basım, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Phillips, John (2006) *Transgender on screen*, New York, Palgrave Macmillan.
- Refiğ, Elif (Haziran Eylül 2015) “Star Saçı Kriterleri”, *Altyazı'nın Gayri resmi ve resimli Türkiye Sinema Sözlüğü*, , Boğaziçi Mithat Alam Sinema Merkezi,190-191.
- Sarıkartal, Çetin (2003) “Voice of Contradiction, Melodrama, Star System, and a Turkish Female Star's Excessive Response to the Patricarchal Order”, *Performance Research*, 8(1), 83-93.
- Smelik, Anneke, (1998), *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı*, Çev. Deniz Koç, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Street, Sarah (2001) *Costume and Cinema Dress codes in popular films*, London New York: Walflower.
- Stutesman, Drake (2005) “Storytelling: Marlene Dietrich's Face and John Frederics Hats”, *Fashioning Film Stars: Dress, Culture, Identity*, ed. Rachel Moseley, London, BFI Publishing, 27-38.
- Tasker, Yvonne, (1998), *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*, London & New York: Routledge
- Tunçay, Mete; Faroqi, Suraiya (2008) “Türbe Yeşilinden Tunus Fesine Osmanlı'da Giyim”, *İnsan Giyiniyor, Cogito*, sayı: 55, 88-105.
- <http://www.kaosgidernegi.org/belge.php?id=sozluk>, erişim tarihi: 20.08.2015.



Seninle Ölmek İstiyorum, Film Afışı,
Yönetmen: Ömer Lütfi Akad, 1969.



Artık Sevmeyeceğim, Film Afışı,
Yönetmen: Muzaffer Arslan, 1968.

“BEDENİME SAHİP OLABİLİRSİN AMA RUHUMA ASLA!”: YEŞİLÇAM SİNEMASI’NDAKİ MELODRAMATİK KALİPLERİ SORGULAMAK

Seçkin Sevim*

GİRİŞ

Yönetmenliğini Ömer Lütfi Akad’ın yaptığı *Vurun Kahpeye* (1949) filminden Ertem Eğilmez’in *Arabesk* (1989) filmine kadar olan kırk yıllık dönem, Türk sinema tarihinde Yeşilçam Dönemi olarak adlandırılır. Âlim Şerif Onaran, Burçak Evren, Giovanni Scognamillo ve Nijat Özön gibi belli başlı sinema tarihi yazarları, bu dönemlendirme konusunda benzer görüşlere sahiptirler. Sinema eğitiminin üniversite çatısı altına girmesinden sonra Yeşilçam Sineması ve sorunları üzerine pek çok yüksek lisans ve doktora tezi hazırlanmış; yüzlerce makale ve kitap yazılmıştır. Yapımcı, yönetmen, oyuncu, sinema yazarı veya akademisyen olarak sinema ile herhangi bir şekilde ilişkisi olan insanların katıldığı açık oturum, sempozyum, panel ve söyleşilerde Yeşilçam Sineması’nın sorunlarının defalarca tartışıldığı görülmektedir. Ünlü sinema eleştirmeni ve tarihçisi Nijat Özön’ün kitabına verdiği *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları* isiminden de anlaşılacağı üzere Yeşilçam Sineması, başarılarından çok sorunlarıyla anılan bir sinema olmuştur.

* Dr. Seçkin Sevim, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü.

Yeşilçam Sineması'nda üç temel sorunun varlığından söz edilebilir. İlk sorun, Yeşilçam Sineması'ndaki teknik altyapı ve nitelikli eleman eksikliğinin, kısa sürede film üretme zorunluluğunun beraberinde getirdiği özensizlikle birleşerek –istisnaî örnekler dışında– Yeşilçam Sineması'nı ses ve görüntü açısından ciddi teknik kusurları olan bir sinema haline getirmiş olmasıdır. Kısacası estetik yetersizlik, Yeşilçam Sineması'nın ayırıcı vasıflarından biridir. 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren eğitim-öğretim başlayan sinema okulları, 1980'li yıllarda neoliberal politikaların uygulamaya konmasıyla birlikte gelişen reklâm sektörü ve Amerika Birleşik Devletleri kökenli majörlerin dağıtım ve gösterim piyasasına hâkim olması ile birlikte yükselen standartlar, 1990'lı yılların ortasından itibaren Türk sinemasının bu kronik zaafını ortadan kaldırmıştır. 2000'li yıllarda üretilen Türk filmlerinin teknik açıdan Avrupa standartlarını büyük ölçüde yakalamış olduğu söylenebilir. İkinci sorun, tamamen polis devleti mantığının ürünü olan sansür sorunudur. Bütün bunların ötesinde üçüncü bir sorun vardır ki, o da bir ölçüde diğer kurmaca metinler için de geçerli olan içerik sorunudur. Bu sorun, Türkiye'de son yirmi yıldır sinema sektöründe meydana gelen tüm gelişmelere rağmen geçmişten devralınmış kötü bir miras olarak varlığını hâlen sürdürmektedir. Yeşilçam, bu kırk yıllık süre zarfında mutlak iyilerin mutlak kötülerle karşı karşıya geldiği ve sonuçta daima iyilerin kazandığı, masalsı ve melodramatik hikâyeler anlatmıştır. Özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda iki yüzün üzerine çıkan yıllık film üretimi, melodramatik kalıplarla sunulan bu hikâyelerin geniş toplum kesimleri tarafından kabul gördüğünü kanıtlamaktadır. Fakir oğlanın zengin kızla ya da fakir kızın zengin oğlanla bir araya gelebilmek için kötülere karşı verdiği mücadeleyi tekrar tekrar anlatan filmler, siyasal ve ekonomik istikrarsızlıktan, gündelik hayatın zorluklarından ve düşük hayat standartlarının yarattığı genel ümitsizlikten kısa süreliğine de olsa bir kaçış yolu arayan kitlelerin ortak hikâyesi hâline gelmiştir. Sonuçta, Yeşilçam Sineması'nın üçüncü ayırıcı vasfı, mutlak iyilerle mutlak kötülerin karşı karşıya geldiği, aynı melodramatik hikâye kalıplarını sürekli olarak yineleyen, inandırıcılıktan, yaratıcılıktan, felsefî, psikolojik ve entelektüel derinlikten yoksun bir sinema olmasıdır.

Aslında bu sorun, daha önce belirtildiği gibi yalnızca sinemanın değil, Türkiye'de üretilen tüm kurmaca metinlerin sorunudur. Edebiyat eleştirmeni Nurdan Gürbilek de *Kötü Çocuk Türk* adlı çalışmasında bu konuya dikkat çeker:

Türk edebiyatının yaratıcı bir kötülükten nasibini almadığı, trajediden yoksun olduğu, fantastik açıdan yüzeysel olduğu, bu yüzden de güdük

kaldığıyla ilgili bu tez birçok başka yazıda da yankısını buldu. Hatta çoğu zaman, her kapıyı açan bir anahtara dönüştürüldü. Örneğin, Hasan Bülent Kahraman benzer esinler taşıyan “Siyasal Romanın Ölü-mü” adlı yazısında, Türk edebiyatında trajedinin yokluğundan, fantastik olanın zayıflığından, metafizik eksikliğinden, kötülük, şiddet ve yenilgi korkusundan yakınır. (72)

Gürbilek, söz konusu çalışmasında Yeşilçam Sineması’nda kötülüğün temsili ekseninde de dikkate alınabilecek şu soruları sorar:

Türk edebiyatının kötü kahramanları, yetimliği çoktan geride bırakmış asi evlatları okurda neden çoğu zaman bir çeviri duygusu uyandırıyor? Bize neden kitaptan kapma fikir ve özlemlere mahkûm, gecikmiş azaplar ve ödünç alınmış arzularla davranan iğreti tipler olarak görünüyor? Bünyemize aykırı mı bu tipler? Böyle bize özgü bir bünye, bir “orijinal Türk ruhu” mu var? O ruhun ihtiyaçlarına bağlı kaldığımızda neden –yalnızca kahramanların da değil, okur yazar herkesin– yarısı züppe, öteki yarısı taşralı olarak görünmeye mahkûm? (9)

Öte yandan şu gerçek de göz önünde bulundurulmalıdır: Özellikle özel televizyonların yayın hayatına başlamasıyla birlikte gündeme gelen yerli diziler, eski Yeşilçam Sineması’nın yeni koşullara uyarlanmış bir versiyonu gibidir. Bu yerli diziler ile eski Yeşilçam filmleri arasında pek çok benzerlik bulunabilir. Ancak yerli dizileri, eski Yeşilçam filmlerinden ayıran önemli bir farklılık vardır. Haftada bir yayımlanan ve eski Yeşilçam piyasasına benzer koşullarda üretilen bu dizilerde “kötü”nün ve “kötülük”ün doğasına ilişkin yaratıcı bir arayış söz konusudur. Nitekim Gürbilek de yerli dizilerdeki bu dönüşümü analiz eder:

Kara Melek’ten Yılan Hikâyesi’ne, Deli Yürek’ten Aynalı Tahir’e kadar hemen hemen bütün televizyon dizilerinde artık zengin bir kötüler repertuarı var. Şeytani, hain, yılsansı tipler; ahlaki bir düşüş sonucu kötülüğe yuvarlanmış karanlık ruhlar; “kötülerin de yaşamaya hakkı vardır” diye bağırın, delici kahkahalar atan, bir ruhsal derinliği olsun istenmiş hainler; çok eskiden yaşanmış acı yüzünden kötülükte karar kılmış hınç dolu adamlar; bir çıkar uğruna ya da zevk aldıkları için ya da sırf pisliğine kötülük yapanlar; dişi örümcekler, Doğulu mağrur kötüler, marazi caniler. Artık kabak tadı veren iyicil aile ve mahalle dizilerinden sonra bütün bu filmler, toplumun ilgisinin en azından şimdilik karanlık ve kötü olana kaydığını gösteriyor. (90-91)

Michael Shermer, *İyilik ve Kötülüğün Bilimi* adlı çalışmasında ahlâklı olmanın insan doğasının bir parçası olduğunu ileri sürer (69). Shermer’a

göre, “[ç]oğu insan çoğu zaman çoğu durumda iyidir ve kendisiyle başkaları için doğru olanı yapar. Ama bazı insanlar bazı zamanlarda bazı durumlarda kötüdür ve kendileriyle başkaları için kötü olanı yaparlar” (77). Tolstoy (1997)’un, *Anna Karenina* romanındaki o meşhur giriş cümlesi, Shermer’in dile getirdiği bu düşüncelerin bir özeti olarak okunabilir: “Mutlu ailelerin hepsi birbirine benzer; mutsuz ailelerin mutsuzluğu ise kendine özgüdür”. Shermer’a göre, bir davranışın “kötü” olarak nitelendirilmesi, o davranışın gerekçesini anlaşılır kılmaz:

[K]ötülük de sabit bir varlık ya da öz değildir. Bir şey değildir. Kötü, bizim yanlış, korkunç, istenmeyen şeyler olarak ya da kötülük için seçtiğimiz herhangi bir başka uygun sıfat ya da eşanlamlı sözcükle tanımlayıp yorumladığımız çevresel olaylar ve insan davranışları yelpazesini için kullanılan betimleyici bir terimdir. (83-84)

Böylelikle Shermer, Platon’dan beri kabul gören iyilik ve kötülüğün doğası ile ilgili düalist mantığa karşı çıkar ve düşüncelerini “bulanık mantık” kavramı ile ilişkilendirir (83-84): “İnsanlar doğaları gereği ahlâklı ve ahlâksız, iyi ve kötü, özgeci ve bencil, işbirlikçi ve rekabetçi, barışçı ve kavgacı, erdemli ve erdemsizdir. Bu ahlâki özellikler hem bireyden bireye hem de gruplar içerisinde ve arasında farklılık gösterir” (77). Tavis’e göre, bilimsel deliller şu gerçeğe işaret etmektedir: “İnsanların ahlâki ikilemleri hakkındaki muhakemeleri, tıpkı ahlâki davranışları gibi, belli durumlara özgüdür. Tümüyle kötü ya da tümüyle iyi olarak nitelendirmek gibi yanlış bir seçim, insan davranışının inceliklerini ve nüanslarını betimlemez” (Shermer 99). Nitekim, dünyaca tanınmış primatolog Frans De Waal de *İçimizdeki Maymun* adlı yapıtında homo sapiens’in yakın akrabaları olan şempanzelerden şiddet ve çatışmaya yatkınlığı, bonobolardan ise barışı ve empati yeteneğini aldığını ileri sürer. Bu düşünce, insan doğasının iki farklı yüzüne işaret etmektedir.

Morton’a göre, hayal dahi edilemeyecek derecede korkunç şeyler yapanların aslında bize çok benzeyen insanlar olduğu gerçeğini kavramak yerine, kötülüğü insanlığın kökenlerine dek uzanan ilkel korkular, kurmaca anlatılardaki canavarlar ve hainlere has bir zalimlik açısından anlamayı tercih ederiz (113). Tecavüz ya da cinayet gibi kötü eylemleri gerçekleştirenlerin yakınımızdaki sıradan insanlar olabileceğini akla getirmez; onların karanlık bir sokakta pusuya yatmış ya da çalıların arkasına gizlenmiş sadist caniler olduğunu düşünmeye eğilimliyizdir (104). Morton, hepimizde var olan bu duygusal körlüğü “erdem paranoyası” (13) olarak isimlendirir.

Korkunç olayların ardında her zaman korkunç saikler ve niyetler aramak yanlış; sıradan insanlar da korkunç şeyler yapabilirler (Arendt 292). Dolayısıyla Hannah Arendt'in "kötülüğün sıradanlığı", Adam Morton'ın "erdem paranoyası" ve Michael Shermer'in "bulanık mantık" argümanları, aslında kötülükle ilgili temel gerçeğin farklı kavramlarla dile getirilmesi olarak değerlendirilebilir. "Radikal kötülük"lerin arkasında çoğunlukla "sıradan" insanların olduğunu görmek, yirminci yüzyılın en büyük felsefi kazanımlarından biri olmuştur. Yirmibirinci yüzyılda kötülük olgusunu bu argümanlar etrafında değerlendirmek kaçınılmaz olarak dramaturjiyi de etkileyecektir.

Ne var ki Şerif Mardin, "daemon" (demon) sözcüğünün Türkçede tam olarak karşılık bulamadığına dikkat çeker ve insanın "daemon" tarafının, yani şeytanî, kötü tarafının Türk kültüründe örtülü bir davranış eksenine karşılık geldiğini vurgular (Yalsızuçanlar 98). Mardin'e göre, "'Daemonic' [demonik] insan şahsiyetinin tümünü bir dalga gibi kaplama potansiyeli taşıyan herhangi tabii bir eğilimdir. Cinsiyetin kudreti, yaratıcılık inadı, kızgınlığın yakıcılığı, iktidar hırsı, insanın yaratıcı ve kahredici gücünün müşterek kaynağıdır" (Yalsızuçanlar 98). Dolayısıyla Doğu kültüründe "daemonic" taraf ikinci plandadır. Oysa karakterler arasında güçlü bir çatışmanın doğabilmesi için birbirine denk karşıt güçlerin olması gerekir. Ne var ki İslâmiyet'te Şeytan, Tanrı'nın rakibi değildir; kendisine süre verilmiş, şans tanınmış bir yaratıktır. Sonuçta, bu inançtan trajedi çıkmaz; darb-ı mesel, hikmet, kıssadan hisse çıkar. Dolayısıyla Şerif Mardin'in düşüncelerinden hareketle Sadık Yalsızuçanlar'ın da aktardığı gibi, "[t]rajedi üretmek amacıyla yola çıkıp melodrama varışımız, gerçeküstücülüğü, şiirsel gerçekçiliği ya da dışavurumculuğu yüzeysel bir taklitçilikle taşımak isteyişimiz, sinemamızın kendisini dramatik bir hale getiriyor" (98). Nitekim Yeşilçam Sineması'nda üretilen senaryoların temel sorunu, kötülerin iyi yönlerinin olabileceği ve iyilerin de kötülük yapabileceği gerçeğinin göz ardı edilmesinden kaynaklanır. Yeşilçam Sineması'ndaki genel estetik ve teknik zayıflık, bu sinemanın ürünlerinin sosyolojik açıdan değerlendirilmesini, sanatsal açıdan değerlendirilmesinden daha öncelikli kılar. Bu anlamda Yeşilçam Sineması, estetik bir kategori olmaktan çok sosyolojik bir olgudur.

Bu çalışmanın amacı, psikolojik derinlikten yoksun kötü tiplerin yaratıldığı Yeşilçam Sineması'ndaki melodram geleneğini kötülüğün temsili ekseninde sorgulamak ve trajedi eksikliğinin tarihsel, toplumsal, kültürel, ekonomik, teolojik ve psikolojik kökenlerini saptamaktır. Bu saptamanın Yeşilçam Sineması'ndaki kronik senaryo ve yaratıcılık sorununun anlaşılmasına katkı sağlayacağı öngörülmektedir. Melodramatik kalıpların yine-

lenmesinden kaynaklanan yaratıcılık sorununun kökenine inilmesi, başta senaristler, yönetmenler ve oyuncular olmak üzere film üretimine yaratıcı emekleri ile katkıda bulunan tüm sinema çalışanlarının Yeşilçam Sineması'nın bu temel problemini daha geniş bir perspektiften değerlendirmesini de sağlayacaktır.

MELODRAM KAVRAMI

Yunanca “melos”, yani “müzik” ile “dram” sözcüklerinin bileşimi olan ve “müzikli dram” anlamına gelen “melodram” kavramı, 18. yüzyılın sonlarında Avrupa'da popüler hâle gelen bazı tiyatro oyunlarını tanımlamak için kullanılmıştır; söz konusu kavramı ilk kullanan da Aydınlanma Çağı düşünürlerinden Jean-Jacques Rousseau olmuştur (Özhan 6).

Kökeni itibarıyla Batı kültürüyle ilişkilendirilebilecek melodram kavramı, dramatik yapıya ilişkin bir biçim olarak klasik anlatı modelini büyük oranda etkilemiş; süreç içinde Batı'nın sınırlarını aşarak farklı kültürlerin görsel ve edebî anlayışlarında, o kültürün özelliklerine göre biçimlenmiştir (Tunalı 29).

Avrupa'da 18. ve 19. yüzyıllarda tiyatro ve edebiyat gibi kültürel alanlarda ortaya çıkan melodram kavramı, yirminci yüzyılda sinema alanına girmiş; sanayi devrimi, kapitalizmin ortaya çıkışı, burjuvazinin yükselişi ve sınıflar topluma geçiş gibi modernizmin temellerinin atıldığı bir dönemde şekillenmiştir (Kastal Erdoğan 20).

Thomas Elsaesser (Kastal Erdoğan 7), melodramın duyguların sembolik elemanlar ve müzik kullanılarak anlatıldığı bir çeşit dramatik öykü olduğunu; ancak melodramı bir tür olarak konumlandırmak yerine kavramın sanatçının kendi yaşam deneyimini ortaya koyduğu bir biçim ya da “yaşam tarzı” (mode experience) olarak tanımlanabileceğini ifade etmektedir.

Melodram kavramına aristokrasiye karşı burjuvazinin tepkisi bağlamında yaklaşan Peter Brooks da, melodramın kültürel biçimlerin inandırıcılığına bir tepki olarak burjuva kapitalizminin laik dünyasına karşılık geldiğini ve yerinden edilmiş bir gerçekliğe işaret ettiğini ifade eder (Akbulut 13). Bu bağlamda, seküler dünyada inşa edilen güç alanı melodramın da anlamını belirlemektedir:

Melodram, Fransız Devrimi sonrasında dinsel kurumların gücünün zayıflaması, lâik bir dünya görüşünün egemen hale gelmesiyle (kutsal sonrası bir döneme giriş) oluşan bir kırılma üzerinde kendi güç alanını inşa eder. Bu kırılma özel alan ve kamusal alan arasındaki ayrımı işaret eder. Cunningham'a göre melodram, “bu kırılmanın her iki yanın-

da işler gözüktür: Melodram, hem son derece kişisel inançları, korkuları, arzuları, beklentileri uygun bir kamusal söylem içinde dile getirir hem de gelenekselleştirilmiş belli ahlâk ve inanç tiplerini, tiyatral ve siyasal oyunlarla yansıtır.” (14)

Böylelikle melodram, Aydınlanma Dönemi ve sınıfsal değişimlerle birlikte özellikle burjuva sınıfının aristokrasiye karşı güçlendirdiği bir tarz olarak gelişme gösterir ve burjuva kesimi, kendi dünya görüşü ve beğenisini görmek için bu tarzın yaygınlaşmasını sağlar (Tunalı 36).

Melodram kavramının tarihsel arka planına dair önemli çalışmalardan biri Brooks’un *Melodramatik İmgelem (The Melodramatic Imagination)* başlıklı kitabıdır (Özhan 9). Nitekim Hasan Akbulut, “imgelem tarzı” kavramını ilk kullananın Brooks olduğunu ve yazarın *The Melodramatic Imagination* adlı kitabında kavramın yan anlamlarını sıraladığını belirtir: “Güçlü duygusallığa düşkünlük; ahlâki kutuplaşma ve şematizasyon; uç varlık, durum ve eylem koşulları; açık kötülük; iyiye karşı kötülük ve erdemin ödüllendirilmesi; şişirilmiş ve abartılmış ifade; gizemli olaylar, şüphe ve nefes kesici baht dönüşümü” (13)

Christine Gledhill’e göre melodram, “18. yüzyılda burjuva sınıfının aristokrasiyle mücadele sürecinde üstünlüğü ele geçirmek ve kültürel hegemonyasını kurmak için tragedyanın bazı özelliklerinin değiştirilmesiyle ortaya çıkan bir türdür” (Kastal Erdoğan 7).

Dilek Tunalı, *Batıdan Doğuya, Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram: ‘Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramı’na Bakış*’ başlıklı çalışmasında melodramın, tragedyanın temel kavram ve değerlerini kullanmakla birlikte bunları daha kolay kabul edilebilir bir tarzda uyguladığına işaret eder ve “tragedya” ile “melodram” arasındaki temel farklara vurgu yapar (38): Öncelikle tragedyada karakterler parçalanmış olarak gösterilirken melodramda parçalanmadan sunulur ve parça bütünü yerini alır (38). Tragedyada kişi, birçok hastalığı bünyesinde barındırıyor olma özelliği ile ilişkili biçimde hem güçlü hem de zayıf yönleri sahipken melodramda kişi, ya güçlü ya da zayıftır (39). Tragedyada kişi, zafer kazandığında yenilgiyi, yenilgiye uğradığında ise zaferi yaşarken melodramda kişi ya zafer kazanır ya da yenilir (39). Tragedyada kişinin iyiliği güç ile iç içe geçtiğinden kişi kötülüğe eğilim gösterir; ancak melodramda kişi, ya haindir ya da kötüye karşı zafer kazanır. Aslında yazgısını hak etmeyen bir kurbandır, yani “iyi”dir (39). Tragedyanın patolojik uç noktası “şizofreni” iken melodramatik durumda “paranoya” söz konusudur (39). Tragedya, üstün ve kalıcı olana doğru yol alırken melod-

ram konusal olanın peşinden gider (39). Tragedya sonsuzluğu işaret eder; melodram ise sonludur ve gündelik ilişkilerin odağında yer alır (39).

Oğuz Adanır, *İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine* başlıklı çalışmasında orta sınıfın kolaylıkla uyum sağladığı bu türde Romantizmin etkisinin görüldüğünü aktarır: “[R]omantizmin akıl dışılığı daha fazla kabul görür, yaygınlaşır... Seyirciyi eğlendirirken eğitmeyi hedefleyen bu yaklaşımda asıl mesele; insanların tutkularını ve duygularını ele geçirmektir” (54).

Hem tragedya hem de masal türünden etkilenen melodram, gerçeklikten uzak masalsı bir dünya kurar ve melodramatik anlatıda masallardaki iyi ve kötünün savaşında iyi tarafın kazanması gibi özellikler açık biçimde görülür (Kastal Erdoğan 17). Söz konusu özellik, “toplumsal hayattaki gerçeklerin üstünü örtmekte, sınıflar arası mücadeleleri görünmez kılmakta ve ayrıca tüm bu çatışmaları iyi/kötü, aşk/kavuşma gibi bireye ait psikolojik alana çekerek sosyal bağlamından koparmaktadır” (17).

Taşıdığı özellikler itibariyle kadınların ilgisini daha çok çekecek olan bu tür; zamanla aşırıya kaçtığı için tepkileri de beraberinde getirecek ve burjuva kesiminin ahlâki tepkileri ile melez bir biçim alacaktır (Tunalı 36). Bunun için “duygulu komedy” olarak nitelendirilen türde, ahlâk dersinin kolayca anlaşılabilmesi amacıyla kaba çizgilerle belirlenmiş didaktik bir biçim yaratılır (36). Cevat Çapan’ın vurgusuyla “[t]ragedyanın aşk ve onur temalarına karşılık, sınırlı bir çevrenin gerçek duyguları değil, bu duyguları taklit ettiklerini ortaya koyar” (36). Daha tutucu bir ahlâk anlayışına sahip olan burjuva sınıfının dünya görüşüne ters düşmeyen bir toplum düzeni yaratılması istenir (36). Sonuçta, tiyatro eğitiminin çekiciliğini sağlayacak şekilde “haz ögesi, duygulandırarak acıma yoluyla sağlanacaktır” (36).

Melodramın bir haz ögesi olarak yükselişi, “acıdan zevk alma” öğretisinin toplumsal ve ahlâki olanla bütünleştiği zeminde gerçekleşmiş; korku, endişe, kayıp, aşk ve hüzn gibi, farklı kültürlerde birtakım nedensel ayırımlarla ortaya çıkan duygular, insanlığın evrensel zihinsel aktarımları olarak her dönemde geçerliliğini korumuştur (Adanır 56).

Steve Neale, 1986 yılında yayımlanan *Melodram ve Gözyaşları* (*Melodrama and Tears*) adlı çalışmasında, melodramın olayların gelişimi, tesadüf eseri buluşmalar, son dakika kurtuluşları, gerçeğin son anda ortaya çıkması ve metafizik güçlerin etkisi gibi öğeler bağlamında kendine özgü bir öyküleme mantığı taşıdığını ifade etmektedir (Özhan 29). Söz konusu öyküleme mantığı ile melodram, toplumda en fazla kahramanlık, cesaret ve sadakat gereksinimi olanlara bir tür model sunar; onların nasıl daha iyi

insanlar olacaklarını gösterir; halk için öğretici bir dramatik türdür ve herkes tarafından anlaşılabilir (Özhan 9).

Akbulut, Hayward'ın melodramın nostaljik yönüne vurgu yaptığını ve bunun melodramın "toplumsal düzenin bozulmamış olduğu saygın ve ideal bir zamanı ara[masından]" kaynaklandığını ifade eder (14). Nitekim Brooks da melodramı "ahlâki oyun" olarak nitelendirir (Akbulut 14).

YEŞİLÇAM SİNEMASI'NDAKİ MELODRAM GELENEĞİ

Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi: Düünden Bugüne 1896-1960* başlıklı eserinde Türk sinemasını, "İlk Adımlar" (1914-1922), "Tiyatrocular" (1923-1939), "Geçiş Çağı" (1939-1950) ve "Sinemacılar" (1950-1960) olmak üzere dört döneme ayırmaktadır (4-5). Melodramın başat bir tür olarak ortaya çıktığı dönem ise 1960 ile 1975 yılları arasını kapsayan Yeşilçam Dönemi olmuştur (Kastal Erdoğan 20-21).

Türkiye'de Avrupa'dan gelen film akışının sekteye uğradığı 1939-1945 yılları arasındaki II. Dünya Savaşı döneminde sinema sektöründeki sıkıntıyı gidermek için izlenen yol Yeşilçam Sineması için önemli bir adım olur:

Türk film ithalatçıları, Avrupa filmlerinin azalmasıyla salonlarda oluşan boşluğu kapatmak üzere iki yola başvurlar. Birincisi savaşta nispeten yansız olan Amerikan filmlerinin sayısını arttırmak, ikincisi ise savaştan çok uzakta duran, buna karşın Türkiye ile hem coğrafi hem de kültürel iklim olarak belli bir yakınlık içinde olduğumuz Mısır ve bazı başka Arap ülkelerinin filmlerini getirtmek. Yine Özön'e göre, Amerikan filmleri de zaten, kapanan Avrupa yolundan değil Mısır üzerinden gelmekteydi ve Mısır filmlerinin Türkiye'ye gelmesine de bu durum neden olmuştu. (Türk 103)

İbrahim Türk, 1940'lı yıllarda Türk sinemasını etkileyen iki önemli olaydan söz etmektedir:

İlki, İkinci Dünya Savaşı ve onun yansımaları, diğeri de 1948'de çıkarılan ve yerli filmlerden alınan eğlence vergisinin (rüşum) oranını önemli ölçüde indiren yasadır. Bu olaylardan birincisi, daha çok, belirli tarzda filmlerin Türkiye'ye gelişine neden olurken ikinci olay bu belirli tarzdaki filmlerin etkisiyle şekillenmeye, ortaya çıkmaya başlayan seyirci beğenisini sürdürecektir pek çok yeni yerli yapım şirketinin piyasaya girmesini sağlamıştır. Bu iki ana olaya eklenebilecek kimi yan olaylar da sıralanabilir elbette. Sözelgeşi, Faruk Kenç'in 1943 tarihli Dertli Pınar'ıyla sinemamıza giren, filmleri sessiz çekip sonradan ses-

lendirme (dublaj) tekniğini, ayrıca 1950'den itibaren CHP'nin tek parti iktidarının yerine geçen Demokrat Parti'nin Anadolu'ya götürdüğü ve pek çok yerde salonlar açılmasını ve böylece sinemanın geniş kitlelere, halka ulaşmasını da beraberinde getiren elektrifikasyon çabalarını ekleyebiliriz. (101-102)

Serüven ve dram ağırlıklı bir yapıya sahip Amerikan filmlerine karşılık melodram ağırlıklı şarkılı türkölü Mısır filmleri, Türk seyircisinden büyük rağbet görür; özellikle *Aşkın Gözyaşları* (1938) adlı Mısır filmi, sonraki yıllarda piyasaya giren yapımcıların benzer filmler yapmaları konusunda örnek teşkil eder (Türk 103). Bu bağlamda Attilâ İlhan, Yeşilçam'ın dayandığı toplumsal ve estetik arka plana ilişkin şunları söylemektedir:

Türk film 'piyasası'nda 'Arap Filmleri' boy gösterince, hesapta olmayan hayli yoğun bir seyirci kesiminin, tamamen farklı düşündüğü meydana çıktı: Halk! 'Arap Sineması' XIX. yüzyıl 'melodram' mantığına dayanan, Hollywood'dan çok İtalyan yapımlarının etkisindeydi; Arap musikisi eşliğinde 'hard' bir duygu sömürüsü yapıyordu: Birkaç yılda, Anadolu sinemalarını istilâ etti. Artık sokaklarda Mısırlı yıldızların portrelerini içeren afişler: Abdülvahap, Ümmü Gülsüm, Yusuf Vehbi, Leylâ Murat, vb. (Türk 103-104)

Yeşilçam Sineması'nda "melodram" kalıplarının keşfedilmesinin uzun sürmediğini ifade eden Rıza Kıracı'ya göre, Türkiye'de II. Dünya Savaşı sonrasında hareketlenen sinema alanında Seyfi Havaeri tarafından çekilen *Damga* filmi, dönemin en çok iş yapan filmlerinden biri olur (71). Filmin öyküsü oluşturulurken Fikret Arıt'ın *Güzel Yuanna* adlı romanından esinlenilir:

Biz filmde gözyaşlarını patlatınca seyirci sevdi filmi. Üç yaşındaki çocuk kapanmış annesinin mezarına ağlıyor. Hürrem'in alaturkaya ilgisi çok fazlaydı, mezarlık sahnesinin üstüne Her [Y]er Karanlık şarkısını koyduk. Ondan sonra film müthiş ilgi gördü tabii. (...) Yani her türlü istimarı koyduk filme. Koymadık demiyorum. Bizim için önemli olan filmin iş yapmasıydı. Mısır filmleri bunu yapıyor, ben niye yapmayayım. Damga filmi gösterime girdi, inanılmazdı. Taksim Abidesi'nin bir tarafı Sıraselviler'e kadar insan doluydu. (71)

Sinema tarihçileri, Amerikan ve Mısır filmlerinin sinema salonlarını doldurmasıyla birlikte hem Türk seyircisinin beğenisinin şekillendiğini hem de sinemacıların etkilendiğini vurgularlar (Türk 103).

Türk'ün belirttiğine göre, Yeşilçam Sineması'nın temelleri şu şekilde atılır:

Zamanla Türkçe dublaj tekniğinin geliştirilmesi ve yerleştirilmesi, Arapça şarkıların yerine gazino assolistlerinin eklenmesi (Safiye, Müzeyyen, Hamiyet, Münir Nurettin vb.) bu filmleri neredeyse ‘Türkçeleştiriyordu’: Yeşilçam Sineması’nın temeli böylece atıldı: Ertuğrul Muhsin, onun tarzını sürdürenler; ‘alafranga’ seyirciye –bugünkü deyimle Beyaz Türkler’e– hitap etmişlerdi; Yeşilçam sineması ‘alaturka Türkler’e –bugünkü deyimle ‘öteki Türkiye’ye– hitap edecekti... Yeşilçam, Arap sinemasının vârisidir; Türkiye ‘pratiği’, biraz da edebiyattaki ‘köy romanları’ modasının etkisiyle, baştan başlayarak ‘kır-sal’ olmuştu; çünkü şehirli seyirci, ‘komprador / tatlı su frengi’ mayasıyla, Hollywood’u; hatta seçkin Beyoğlu seyircisi, savaş ertesini Fransız ve İtalyan filmlerini tercih ediyordu... (104)

Türk sinemasının gelişiminin Türkiye tarihine koşut olduğunu ve diğer sanat dallarında olmadığı ölçüde siyasal ve toplumsal tarihle özdeşlikler taşıdığını ifade eden Engin Ayça da “Tiyatrocular Dönemi”nin bir geçiş dönemine karşılık geldiğini ve “ön-Yeşilçam” dönemi olduğunu vurgular (130, 132). Ayça’ya göre, bu süreçte belirleyici olarak nitelendirilebilecek iki gelişme yaşanır: “Amerikan ve Mısır melodramlarının artması ve etkileri” ile “[d]ublaj, yani yabancı filmlerin Türkçeleştirilmesi olayı” (133). Bu noktada Ayça, sahnede karakterleri canlandırmaya özen gösteren tiyatrocuların sinemada seslendirme yaparken kalıplaşmış prototip seslere yöneldiklerini ve bunun Yeşilçam Sineması’nın kalıplara yönelmesinin bir açıklaması olabileceğini öne sürer (133-134). Sözü edilen yönelim, Ayça tarafından sözlü kültür geleneği ile de ilişkilendirilir ve tiplere dayanan meddah geleneğindeki hiyerarşinin dublaj aracılığıyla sürdürüldüğü iddia edilir (133-134).

Bu süreçte şehirli seyircinin beğenileri arasında fark olduğuna işaret eden Attilâ İlhan’ın saptamasına göre, nüfusun önemli bir bölümünün Anadolu’da yaşıyor olması ve o nüfusun gelenekle olan bağının sürmesi, sinemalarda oynayan yabancı filmlerle, çekilecek olan yerli filmlerin tarzını kuvvetle belirler (Türk 104-105). Yönetmen Halit Refiğ’e göre de “Türk seyircinin sinema zevki iki ana unsurun karışımından meydana gelir. Bir: Popüler yerli kültür; iki: popüler yabancı kültür, yani yabancı sinema” (105). Selim İleri’nin Türk sineması hakkındaki değerlendirmesi de benzer bir bakış açısının uzantısıdır:

Türk Sineması, genel görünümüyle melodramatik bir romandır. Asıl nostaljisini de, (...) bu melodramatik yapıda bulmuştur. (...) ‘onu vuracaksın’ yerine, ‘bir tabanca kurşunuyla onu vuracaksın’ vurgulamasının pekiştirilmesi, hayatımızdan, sinemamızın anlatım diline sıçra-

mıştır. İyi ki de sıçramıştır. Burada bütün bu romanda, melodram, bize özgü gerçeklik arayışını da simgelemektedir (Tunalı 202).

Rıza Kıracı, “1950 Sonrası Türkiye’de Politik, İdeolojik ve Kültürel Değişimin Sinemaya Yansıması” başlıklı çalışmasında, Yeşilçam Sineması’nın, ortaya çıktığı dönemde çevre ülkelerdeki sinema akımlarından etkilendiğini ve bunların başında da melodramın geldiğini vurgular (70). Aslında melodram, Osmanlı’dan Türkiye Cumhuriyeti’ne geçişte de tanıdık bildik bir kültürün parçasıdır (70).

Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1936) filmi, Türk sinemasında çekilen ilk melodram filmi olarak kabul edilir; ancak halkın sinemaya olan yoğun ilgisi 1960’lı yıllarda olur ve yıldız sistemi üzerine kurulu anlatıların tekrarlanması ile seyirci tatmin edilme-ye çalışılır (Elmacı 268).

Kıracı’nın ifadesiyle izleyicilerdeki melodram damarını gören Yeşilçam Sineması, bu türden filmler üretmeyi sürdürecektir; görsel dili çözdükçe, hikâye anlatma ve senaryo üretme konusunda ustalaştıkça kalitesi daha yüksek melodramlara rastlanacaktır (71).

“[...] ‘[M]elodram’, tarihsel süreç içinde temel klasik anlatıyı oluşturan tragedyanın bozulmuş ve popülerleşmiş bir biçimi olmasının yanı sıra, ideolojik anlamda Hristiyanlık öğretisinin dinsel motiflerini birer şablon niteliğinde günümüze kadar taşımıştır.” Türkiye’de üretilen melodramlarda ise Türk kültürünün öğeleri, aile yapısı, dinsel olgular, kadın erkek ilişkileri hikâyelerin merkezini oluşturacaktır. Batıl bir inanıştır hem Hristiyanlıkta hem de Müslümanlıkta gülmek hele hele çok gülmek iyi karşılanmaz. Gülmek şeytan işidir ya da şeytanı çağırmak anlamına gelir. Bu yüzden melodram filmlerinde kötü adam tiplerinde onların gülüşlerinin çirkinliği içindeki çirkinliğin dışı vurumudur ve sadece bu gülüşle bile kötü adamın kötü bir şeyler tasarladığı izleyiciye ulaştırılabilir. Bu artık bir kalıptır. (71-72)

Umut Tümay Arslan’ın ifadesiyle Yeşilçam Sineması, Türkiye’de sinemanın 1950’lerde başlayan popülerleşme sürecinde ortaya çıkan ve genellikle olumsuzlanıp aşağılanan ve ilkel görülen bir form olarak kabul edilir (29). Söz konusu olumsuz değerlendirmeler, iki tarihsel meseleyle ilişkilidir: “Biri, Kemalist modernleşme projesinin kurucusu, aydın-halk ayırımı, diğeryse bu filmlerin yapıldığı dönemi kuşatan kültürel eleştiri geleneğidir” (29).

Akbulut da *Yeşilçam’dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem* başlıklı çalışmasında, “Yeşilçam olarak tanımladığımız dönemde bü-

yük bir ağırlığı olan bir tür ve kip olarak melodramatik imgelem, hangi formlardan geçmiş ve eklemlendiği forma nasıl anlamlar kazandırmıştır? Türlerin saf halde bulunmadığı günümüz dünyasında melodramatik imgelemin kendisi nasıl dönüşmüştür?” sorularını Türk sineması özelinde cevaplamaya çalıştığını ifade eder (17). Akbulut, Türk sinemasında melodram söz konusu olduğunda akla öncelikle Yeşilçam’ın geldiğini; 1960’lı yıllardan 1980’li yıllara dek varlığını sürdüren bu dönemin bir anlatım tarzı olarak ortak anlatısal ve görsel özellikler taşıdığını vurgular:

Melodramda temel çatışma iyi ile kötü arasında kurularak ahlâki açıdan kutuplaşmış bir dünya sunar. İyiler ve kötüler, dış görünüşleri ile tanınırlar. Dış görünüşleri gibi oyunculuk da tipleşmiştir. Bu çatışma, birbirini seven çiftlerin ayrılığı-birleşmesi ekseninde yaşandığından heteroseksüel arzu, melodramatik anlatının itici gücüdür. Âşıkların birleşmesiyle kurulan aile, yüceltilen temel toplumsal birim olarak sunulur. (16)

Özön, melodramı “[s]inemanın en yaygın, gelişmemiş izleyicinin en çok tuttuğu, ağılatı ile dramın bozulmuş, karikatürleştirilmiş biçiminden ortaya çıkan tür” olarak tanımlar (198). Bu bağlamda melodram, derin duyguları bile bağlamından kopartarak kalıplar halinde sunar:

İnsanlar, olaylar, durumlar, duygular hep kalıplaşmıştır. Dünya iyiler ve kötüler olarak kesinlikle ikiye ayrılmıştır. İyiler ve kötüler arasındaki uğraşının sonu daha başlangıcından bellidir: İyilerin başına gelmedik şey kalmaz; ama yine çoğunlukla, beklenmedik bir kurtarıcı, beklenmedik bir anda ortaya çıkıp her şeyi tatlıya bağlar. İster acıklı ister sevinçli olsun, bütün durumlar birbirini çizemsel bir yoldan nöbetleşe izler. Bütün bunlardan dolayı, melodram bir tür olmaktan çok, kötüleyici bir nitelik diye kullanılmaktadır: İzleyiciyi en kolay yoldan etkilemek amacıyla en ucuz yollara başvuran; olağanüstü durumlar, olağanüstü rastlantılar, çapraşık olaylar düzenleyen; yalın, kaba çizgilerle özyapı çizmeye kalkışan; kişileri kukla gibi kullanan yapıtların niteliği[dir]. (198)

Kezban Güleriyüz, Türk sinemasının gerçek anlamda bir drama süreci ortaya koyamadığını, sözü edilen klişelerin toplumun belli bir kesiminin kabul edebileceği belli anlamları işaret ettiğini ve evrenselleşemeyeceğini öne sürer (55). Güleriyüz’e göre, Türk sinemasının üslûbu bu özelliklerde gizlidir:

[İ]ki boyutlu yüzeysellik, klişelerin ortaya koyduğu bilinen anlamlar ve abartılı algılar, eksik ve özet anlatılarla getirilen yabancılaşma,

bunlar geleneksel Türk perde sanatı Karagöz oyunlarının, bugün hâlâ, film gibi temeli fotoğraf gerçekliği olan aracıda bile sürdürüldüğünü düşündürür. (55-56)

Mihail Bahtin'in "her tür, gelişiminin en ileri aşamasında bile en arkaik formlarını barındırır" ifadesi ile uyumlu biçimde melez ve eklektik olarak nitelendirilebilecek bir melodram kavramından söz edilebilir (Akbulut 14). Nitekim Akbulut'un vurgusuyla melodram, yalnızca Yeşilçam Sineması'na has bir özellik değil, her türe eklemlenen bir estetik rejim olarak değerlendirilebilir (164):

Öncelikle melodramatik imgelemin, Yeşilçam filmlerinde gerçek yaşamdan kopuk saf iyi ve saf kötü biçiminde bir ayrıma dayandığı, sonunda iyilerin galip geldiği, sevenlerin kavuşup çekirdek aileyi kurduğu, anlatıdaki tüm sorunların çözüldüğü ve safça masumiyetin arandığı bir dünya olduğu söylenebilir. Bu dünya, sevgiyi, ayrılıkları, müziği, konuşmayı, oyunculuğu abartarak bir dizi kodlar toplamı inşa etmiştir. Bu kodlar toplamı içinde melodram gerçekte modernleşmeye dair arzuyu ve kaygıyı ifadelendiren bir imgelem olmuştur. (164-165)

Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar* adlı kitabında yer alan "Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı" başlığı altında popüler sinemanın seyirci ile kurduğu ilişkinin filmciler açısından değerlendirildiğinde "ekonomik bir anlatım olanağı" yarattığını; temel olarak melodrama yaslanan "iyi" ile "kötü" arasındaki "çatışma"nın etrafında "klasik biçime uygun olarak kurulan anlatıların bütün çekiciliği"nin bir yandan beklenenin olmasında diğer yandan çeşitlemelerde yattığını ifade eder (186).

Steve Neale'e göre, "melodramatik" olarak nitelendirilen hazzın kaynağında "dokunaklılık" yatar ve bunun en önemli gerekçelerinden biri zamanın geri döndürülemezliği, yani "çok geç" olduğu duygusudur (Abisel ve diğerleri 39): "Şimdi var olan durum bal gibi değiştirilebilirdi" ve "hayır, bu değişim *imkânsızdır*". Söz konusu iki ruh halinin birlikte işlerlik kazanmasını sağlayan ise "arzunun boş zemini"dir ve seyirci anlatıya "keşke zemini"nde tegellenir (39). Bu noktada yaratılan dokunaklılık şu şekilde açıklanabilir:

Bu anlamda melodramı dokunaklı yapan, insan olmaya dair iki özelliği bünyesinde taşımasıdır; hem tamlık arzusunu tatmin etme ihtiyacı hem de telafi edilemeyen kayıp duygusu. Neale'in de belirttiği gibi, melodramda birlik fantezisinin tatmini, seyrek, kararsız ve anlıktır ve gözyaşları kimi zaman tatminden de akabilir. [...] Bir diğer deyişle

ağlamak sadece kaybın hatırlanmasının değil bu kaybın bedelini talep etmenin, bazen de tatminin sonucudur. Burada aynı anda işleyen ikili bir yapı söz konusudur. Melodramın dokunaklılığının ve gözyaşlarına sebep olmasının kaynağı, hem acının, tatminsizliğin dışavurumu, hem de tatmin edilme talebini, tatminin mümkün, nesnenin tamir edilebilir ve kaybın geri getirilebilir olması dileğinin –fantezinin– aracı olmasıdır. (40-41)

Melodram filmleriyle ilgili paradoksal olarak nitelendirilebilecek durum, ağırlıklı olarak kadın seyirciye hitap eden bu türün hemen hemen tüm örneklerinde Batı'nın evrenselleştirmeye çalıştığı kadının ikincil konumda gösterilmesi ve onun varlığının ancak ev, aile, annelik ve iffetli olmak özellikleriyle yüceltilmesidir (Tunalı 40).

Ayrıca melodram anlatısının, yetişkin ve heteroseksüel bir arzunun etrafında kurulduğu, söz konusu anlatıyı harekete geçirenin de heteroseksüel çiftin birleşmesi olduğu söylenebilir (Abisel ve diğerleri 43-44). Melodram anlatısında belirli nedenlerle ertelenen bu birleşmede aşk için birleşme esastır ve cinsel arzu ancak aşk olmadığında temsil edilir (43-44).

Türk sinemasında “Yeşilçam” başlığı altında üretilenlerin bir sanat eserinden çok zanaat eseri özelliği taşıması, etkisi altında kaldığı Hollywood Sineması ile bazı benzerlikler ve farklılıklar yaratmıştır (Tunalı 209). Bu bağlamda Tunalı'nın ifade ettiği gibi, “[s]inemanın ‘ticaret erbabı’nın elinde olması hem Hollywood, hem Yeşilçam için geçerlidir” (209).

Thomas Schatz, “her Hollywood filminin melodram olarak tanımlandığı kesindir” ifadesini kullanır (Tunalı 43). Nitekim melodramlar ve dolayısıyla Hollywood yapımları, klasik anlatı doğrultusunda gelişir; belli bir başlangıç, gelişme ve final düzleminde ilerler (43). Böylelikle melodram denen tür, düğüm, çatışma ve çözüm bölümleriyle gerilim unsurunu barındırır; popüler bir biçim olarak izleyicinin heyecanına, korkusuna, gerilimine ve özdeşleşmesine eşlik eder (43). “Klasik anlatı” olarak tanımlanan bu kalıp duygularla bağlantılıdır ve Kolker'in ifadesiyle “temel bir anlatı kolay anlaşılmasıyla, beklentiler oluşturmaları ve bunları tatmin etmesiyle, korkular oluşturmaları, bunları yatıştırmasıyla, dünyada her şeyin yolunda olduğuna dair bizi ikna edip sona ermesiyle bize haz veren öğeleri içerir” (43).

YEŞİLÇAM SİNEMASI'NDAKİ ÖRGÜTLENME VE ÜRETİM KOŞULLARI

Yeşilçam Sineması'nda melodram kalıplarının sürekli yinelenmesinin birinci nedeni, Yeşilçam Sineması'ndaki örgütlenme ve üretim mantığıdır.

Bu örgütlenme ve üretim mantığının en çarpıcı temsilcileri, isimleri Yeşilçam Sineması ile özdeşleşmiş Bülent Oran (1924-2004) ve Safa Önal (1931) gibi senaristlerdir. *Guinness Rekorlar Kitabı*'na geçecek kadar çok sayıda senaryoya imza atmış bu senaristler, etkin oldukları dönemlerde ayda üç-dört uzun metraj film senaryosu yazmışlardır. Hattâ Safa Önal'ın kendisiyle yapılan nehir söyleşide de ifade ettiği gibi, bir gecede bitirdikleri senaryolar dahi olmuştur. Sinemaya aktarılan 400'ü aşkın senaryosu olan Safa Önal, Çetin Altan'ın deyişiyle iki satır dilekçe bile yazamayanların olduğu bir ülkede yılda 32 senaryo yazabilmiştir (Arpa, 2009b). O yıllardaki insanüstü çalışma temposuna “[b]eni bir kafesin içine koyup, müzik eşliğinde gösterecekler iyi para kazanırlar[dı]” diyerek mizahi bir dille dikkat çeken Safa Önal, Yeşilçam Sineması'ndaki senaristlerin sayısının az oluşunu bu durumun en önemli nedenlerinden biri olarak görür:

[S]inemaya; yönetmen, kameraman, ışıkçı, figüran, oyuncu, set işçisi, prodüksiyon amiri, yapımcı, minibüs şoförü falan yetiştirdik de senaryo dalı zayıf kalmıştır. Yani Sadık Şendil, Bülent Oran, Erdoğan Tünaş, Suavi Sualp, Umur Bugay, Ahmet Üstel, Burhan Bolan, İlhan Engin, Vedat Türkali, o bir süre sonra bırakmıştır, yani toplasan on senaryocuyu geçmez. Birden ürküttün beni!.. Kendime inanmak istemedim. Bazı yıllarda 25-27... Sonra başka bir yılda 32 senaryo... [...] Ama o bir tutkuydu, kesin bir özveriydi. Herhalde bir on yıl, yirmi beş senaryonun altında yazmadım. Yaşamaya zamanınız yoktu. Kendinize özel bir zaman ayıramazdınız. (Arpa, 2009a: 235)

Ayrıca Safa Önal, oldukça meşakkatli olarak nitelendirilebilecek senaryo üretim pratiği konusunda da şunları söylemektedir:

Senaryoculuk son derece yorucu ve yalnızlık içinde geçen bir meslektir. Yılda iki üç, haydi nazik bedeninizi sıktınız, dört tane yazarsınız. Ama bunu bir meslek olarak ele alıp, sabahdan akşama, akşamdan sabaha, sabahdan akşama, akşamdan sabaha hiç durmadan, dış dünya ile ilişkinizi keserek, yazmak yazmak yazmak, her babayığidin kârı değildir. Yeşilçam'ın önünde pasaport kontrolü yoktu. Oyunculuk, yönetmenlik, ışıkçılık, kameramanlık gibi senaryoculuğun da talibi olanlar gelirdi, hâlâ öyle... Beceren becerir, beceremeyen giderdi. Geldiler, üç, bilemedin dört senaryo çalışmasına katıldılar, senaryocu bile olmadan yönetmenliğe heves edip, bıraktılar bizi. Çünkü senaryocunun uzun bir süre kıymeti harbiyesi, ayrı ve özel bir değeri yoktu. Bizimle başlamıştır diyebilirim, bu kadir kıymet bilmek!.. İş yönetmende bi-

terdi. Set diye bir şenlik vardı, ama senaryocu ve senaryocunun çalıştığı yer akıllara bile gelmezdi!.. (149)

Önal, içinde bulunduğu üretim koşullarında bir senarist olarak yaşadığı zorluğu, bir senaryoyu tamamladıktan dört beş saat sonra diğer senaryoya başlama gerekliliğini ifade ederek özetlemektedir (177). Önal, âdeta bir “yaşam biçimi” olarak kabul ettiği olağanüstü çalışma koşullarına şunları da ilave eder:

Evet. Onu ben bir yaşam biçimi, çok yaygın bir deyim, sevmiyorum ama kullanılıyor, bir yaşam biçimi olarak seçmiştim. İstifimi bozmayayı öğrenmiştim. Panîge kapılırsam, sinirlerimi gerersem, elimde cigara, “Yiyemiyorum, mideme vuruyor, biraz sonra yazıya oturacağım. Eyvah!..” seslerine kaptırırsam kendimi, biterdim!.. Sağlığım giderdi önce. Teker meker gidersiniz ve kimse de sizin kara gözünüze uzun boylu da âşık değildir. “Ne yapalım, bir zaman iyiydi, memnunduk. İyi yazıyordu. İyi çekiyordu. Ama şu anda yoksa ne yapacağız yani...” (176)

Sonuçta bu isimler, sinema sanatını tanımayan, eğitim düzeyi düşük insanlar değillerdi; ama yaptıkları işin esasen sanatla bir ilgisinin olmadığını, melodramatik kalıpları yineleyen bu senaryoların tamamen kitleleri eğlendirmek için üretilen ticari birer meta olduğunu biliyorlardı. Bu nedenle asla sanat yaptıkları gibi bir iddia taşımamışlardır. Nitekim İbrahim Türk’ün *Senaryo: Bülent Oran* adlı kitabında bizzat Bülent Oran’ın ağzından aktardığı bilgiler de bu doğrultudadır. Sonuçta, Yeşilçam Sineması’nda üretilen senaryolar belli formüller dâhilinde ve yalnızca seyircilerin beklentileri dikkate alınarak hazırlanmıştır. Bülent Oran’ın temsil ettiği sinema anlayışına muhalif olan Ayşe Şasa çizgisindeki senaristlerin üretimi ve eleştirileri söz konusu ana eğilimi dönüştürmekte etkili olamamıştır.

Türk, Yeşilçam’ın melodrama özgü şablonları tekrar etmesinin gerekçelerinden biri olarak sektörün riski göze alamayacak kadar kırılgan ekonomik yapısını gösterir:

YEŞİLÇAM’ın ve Oran’ın en eleştirilen yanlarından biri sürekli aynı konuları, birbirine benzer şablonlarla, klişelerle, hem de defalarca tekrar etmesidir. Bu şablonlar ve trükler Yeşilçam filmlerinin olmazsa olmaz özelliklerinden biridir. Elbette bunların kullanılmasının ve kullanımı biçimlerinin –haklılıkları tartışılabilir– gerekçeleri vardır. Her şeyden önce gişeden gelecek paraya odaklanmış olan Yeşilçam, riski

sevmediğinden, garantili konulara, iş yaptırdığına inanılan şablonlara sırtını fazlasıyla yaslamıştır. (183)

Yeşilçam'ın özellikle en verimli olduğu 1960'larda karşı karşıya kaldığı temel sorunlardan biri de özgün konu kıtlığıdır (183). Yılda 200'ü aşan film üretiminin az sayıda senaristle çok kısa bir süre içinde gerçekleştirilmesi zorunluluğu, özgün konuların yaratılmasını imkânsız kılmakta, ayrıca özgün konular riskli bulunmaktadır (183).

Türk, konu sıkıntısını aşmanın en kestirme yolunun daha önce denenmiş ve garantili olduğu görülmüş türleri, konuları ve şablonları yinelemekten geçtiğini ifade eder (183). Nitekim senaryoda kullanılan bir trük, keşfedilen bir şablon, gişede dönemin seyircisini yakalamayı başarmış bir tür hemen anonimleşmektedir (183). Bu zorunluluk nedeniyle Bülent Oran da yazdığı pek çok senaryoyu tekrarlamak zorunda kalır ya da yazdıklarını değiştirerek yineler; hattâ Oran'ın bulduğu trükler başka senaristler tarafından da tekrarlanır (183). Bu bağlamda Ülkü Erakalın şu bilgileri verir:

Yıldızların Altında filmini 1965'te çektim. Filmin hem yapımcısı hem de oyuncusu olan Göksel Arsoy bütün imkânlarını kullandı. Kadın oyuncu Hülya Koçyiğit'ti. İşin ilginç bu filmde, Türkan Şoray ve Cüneyt Arkın'la daha önce yaptığım *Gözleri Ömre Bedel*'in (1964) konusunu tekrar çekmişim ben. İlk hikâyedeki bir vurguyu aldım, onun üzerinde Bülent'le çalıştım. Ama kimse bilmez, Bülent de belki bilmez. Yıllar sonra itiraf edilmeli artık. Tipleri değiştirdim. İlk filmdeki Türkan'ın rolünü ikinci filmde erkeğe verdim. Erkeğinkinin yerine de Hülya oynadı. Ama tiplere cinsiyet değiştirince hikâyeye de başka oluyor. O dönemde de böyle şeyler genelde yapılıyor. Bunlar, tamamen işletmecilerden gelen taleplerle bulunan zekâ oyunlarıydı. Ticari zekâ... Yani Göksel Arsoy'lu bir film çekin diye teklif geliyor, sen de ne yapılabilir diye düşünüyorsun. Öyle bir film olmalı ki önce Göksel'i öne çıkarması gerekiyor. Yapımcı da zaten kendi firması. Çok ince şeyler bunlar. Ve bunlar o zaman Yeşilçam'da o kadar önemliydi ki, beyinlerimiz hep bunlara çalışıyordu... Yıllar önce iş yapmış bir filmi artistleri hesaba katarak, karakterlerin rollerini değiştirerek, başka şekle sokup yeniden çekmek... (Türk 184)

Türk'ün aktardığı gibi, Yeşilçam'a Bülent Oran'ın yazdığı diyaloglar ve yarattığı trükler egemen olur: "Size baba diyebilir miyim amca?", "Bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla!", "Beni paranızla satın alamazsınız!", "Maalesef geçirdiği kaza yüzünden hafızasını kaybetti" gibi sayısız

diyalog; klasik aşk üçgeni içindeki yinelemeler, amansız hastalıklarla mücadele eden şerefli insanlar ve her şeye rağmen mutlu sonla biten hikâyeler gibi ana şablonlar söz konusudur (208). Bu bağlamda, melodram geleceğine uygun biçimde şu örnekler verilebilir (208):

Genç kız başı derde giren sevdiğini kurtarmak için sevmediği kötü adamla evlenmek zorunda kalır. Ama kendini, namusunu elletmez. Nice zaman sonra ortaya çıkan diğer âşık gerçekleri bilmediği için intikam hisleriyle hareket eder. Ancak nihayet gerçeği anlar ve ilahi adalet de kötüye cezasını verir.

Amansız bir hastalığa mahkum olduğunu öğrenen genç kendisini sevip mutsuz olmasın diye sevgilisinin gözünden düşmeye, alçak biri gibi göstermeye çalışır. Ama elbette aşk her şeyin üstesinden gelecektir.

Çapkın ve vurdumduymaz delikanlı, kendisine kalan mirası alabilmek için vasiyette belirtilen şekilde evlenmek zorundadır. Bu iş için zavallı görünen bir kız seçilir. Ancak o zavallı görünen kız delikanlıyı adam eder ve birbirlerine gerçekten âşık olurlar.

Aslında Oran'a göre kör olma, altı ay ömür biçilen hastalıklar, araba kazalarıyla kaybedilen ya da kazanılan hafızalar gibi trükler popüler edebiyat ürünleri dışında ciddi klasiklerde de vardır (212). Oran, benzer şablonların, trüklerin ve diyalogların tekrarlandığı Yeşilçam Sineması'nda, işletmecilerden gelen taleplerin belirleyici olduğu süreçte oldukça profesyonel bir tavır geliştirmiştir (184-185):

Çünkü senaryocu olarak Yeşilçam'da ilk düşünülen şey filmin iş yapmasıdır. Ben kendimce bir senaryonun yalnızca gişesini düşünerek hareket ederim. Bir senaryocunun işini sürdürebilmesi yazdıklarının kasada yaptığı toplama bağlı. Bu nedenle tehlikeli bir oyuna girmek-tense yeniden çevrime kadar her çıkar yolu denemek zorunda kalıyoruz. Çünkü Yeşilçam'ın kendine özgü bir yarası vardır. Acımasızdır. Ya kendi çarkının içine alır ya da çabuk atar.

Oran, film üretim aşamasında senaryo fikrini nasıl geliştirdiğini şu sözlerle anlatır:

Bir akşam Ülkü Erakalın'la yapımcısı acele geldiler. 'Aman,' dediler 'İzzet Günay'la Fatma Girik'le anlaştık. Beş gün sonra filme başlamak zorundayız. Dokuz gün sonra ikisi de başka filme gidecek, bize bir konu lazım.' Şimdi hesap ediyorum, önümde beş gün var. O günü de saymayalım, senaryo dört günde bitecek. Bitmezse oyuncular çok yoğun oradan oraya koşuyorlar ve zamanında bitmeyince işler kötüye

gidiyor. Ama yetiştirmem çok zor. Çok zorladılar, ısrar ettiler. Düşündüm, yahu dedim ne yapayım, ne yapayım. O gün de bir çocuk filmi seyretmişim. İki küçük kız, biri zengin biri fakir. Bir yazlık kampta buluşuyorlar ve birbirlerine çok benziyorlar. Bunu söyledim. Prodüksiyon, yahu Bülent abi biz senden İzzet Günay, Fatma Girik filmi istiyoruz sen bize çocuk filmi söylüyorsun, dedi. Dedim, dinle bir dakika. Filmı şöyle adapte ettim. Çok çıtkırıldım bir adam, çok büyük bir miras meselesi var, birisi ölmek üzere. O da dışarıdan çağırılıyor. Çok da zarif. Bunu karakola alıyorlar falan. Miras alacağı adamı öldürüyorlar ve bunun üstüne yıkıyorlar. Ve bu hapse düşüyor. Koğuşa giriyor. Herkes, abi bu ceket ne güzel tam da bana göre, diyor, bir başkası, aman tam da istediğim saat ver bakalım... Tam o anda bir ses, bırakın! diyor. Kamera pan yapıyor İzzet Günay'ın benzeri bıyıklı biri. Gel arkadaş, diyor, ayna gibi bana benziyorsun. Nedir suçun, niye düştün. Yok, diyor, böyle böyle. Vay anasını, sen merak etme ben bir hafta sonra çıkıyorum, sen bana evdekileri, evi anlat, ben sen diye eve gideceğim, diyor. O nazik adam yerine bir bela herif gidiyor, ortalığı dağıtıyor. Şimdi bu adapte ama hiç alakası yok asıyla. Ben ondan Tophaneli Osman diye bir senaryo yazdım. Çok iş yaptı. En azından yirmi kere taklit edildi. Dört kere de bana tekrar ettirdiler. Tersine çevirdim. Yıldız Tezcan'a vb. yaptım ve hepsi de iş yaptı. Yani halkın istediği konular, değişik oyuncularla biraz da değişik anlatımla daima iş yapar. (206-207)

Henüz seyirci eğilimlerine ilişkin detaylı araştırmaların yapılmadığı, hattâ yıllık seyirci sayısının bile tam olarak bilinmediği bir dönemde belirli ve-
rilerden yola çıkılarak halkın nabzı tutulmaya ve seyircinin eğilimlerine cevap verecek senaryolar yazılmaya çalışılmıştır:

Özellikle ekonomik durumu takip etmeye çalışıyordum. Devlet İstatistik Enstitüsü'nün yıllıklarını toplardım. Halkın durumu nedir, refah seviyesi artmış mı, düşmüş mü? Ona göre filmlerin konularını belirlemek gerekirdi. Ona göre komediye yahut drama daha ağırlık verirdim. Yani borsa oynar gibi oynuyorsun senaryoculuğu. Halkın nabzını tutmaya çalışıyorsun. Öyle çalakalem yaptım oldu değil. Ayrıca dosyalar yapmaya başladım. Gazetelerden, dergilerden okuduklarımı kesiyor, belirli konulara göre saklıyordum. Kesilen kupürlerde çokluk, film hikâyesi olabilecek haberler yer alır. Mesela gecekondü dosyası, mafya dosyası, fakirler dosyası, sıfırdan zengin olanlar dosyası, intihar dosyası, eroin ve uyuşturucu dosyası gibi... Ayrıca üçüncü sayfalar-
dan bolca cinayet, intikam, aile faciası ve zabıta haberlerinin yanı sıra

ekonomi haberleri dosyası... Bunların yanı sıra tefrika romanların kupürleri de ayrı bir dosyada kendilerine yer bulurlar. (161)

Oran, “Türk filmlerinin senaryolarında belli bir kalıplaşma senaryocunun hayal gücünün eksik ya da yetersiz olmasından değil yapımcıların senaryocuya belli birtakım kalıpları empoze etmesinden ileri geliyor denebilir mi?” sorusuna verdiği cevapta Yeşilçam’daki film yapım sürecinin nasıl gerçekleştiğini açıklar (180):

Yalnız yapımcı değil, seyircinin de etkisi var. Yapımcı da bir yerde işletmeciden alacağı senete boyun eğdiği için durum genellikle böyle zincirleniyor: seyirci şu ya da bu tür konuya ilgi gösterdi mi, sinemacı işletmeciye, işletmeci de yapımcıya baskı yapıyor. Sonunda da kabak senaryocunun başına patlıyor. (180)

Bu noktada Oran’ın “[s]eyirciye gelince... Filmlerimizin ana kişiliği ondan geliyor. Sinemamızın yönünü çizen asıl onlar” ifadesi, Yeşilçam’da öncelikle seyircinin beğenisi dikkate alınarak film üretildiğini ortaya koymaktadır (180).

Türk, Yeşilçam Sineması seyircisinin temel özelliklerini şu sözlerle dile getirir:

Türk sinema seyircisi Oran’ın tıpkı kendi kişiliğinde olduğu ve tecrübe ettiği gibi filmle yoğun bir özdeşleşme, heyecan duyma ilişkisi kurmakta ve filmleri akılla değil duygularıyla izlemektedir. Oran’ın da belirttiği gibi seyircimiz bazen ağlayarak, yeri geldiğinde de gülerken bir boşalma yaşayacak, illa ki filmin mutlu sonla bitmesini bekleyecektir. Sözgeşi, zengin ama şımarık bir karakterin yoksul ama onurlu bir gence duyduğu aşkla yoksulun tarafına geçmesi yahut sosyal farklılıklara rağmen aşkın her şeyin üstesinden gelmesi Oran’ın da en çok yazdığı tür olan melodram başta olmak üzere sayısız Türk filminin konusunu oluşturur. (199)

Oran’ın Yeşilçam Sineması ile ilgili önemli saptamalarından biri, filmlerin ana seyircisinin orta-alt tabaka oluşu, aile seyircisi olarak kabul edilmesi ve kadınların belirleyici rolüdür (200). Yazdığı senaryolarda özellikle kadın seyirciyi hedefleyen Oran’a göre, kadınlar sinemaya çocuklarıyla birlikte gittikleri için çocukların da anlayabileceği kolaylıkta somut bir hikâye örgüsü seçilmelidir (200). Kadın seyirci eğer gündüz seansında izlediği filmi beğenirse, akşama filmi tekrar izlemek için kocasını da ikna edebilir (200). Böylelikle Yeşilçam sinemasında üretilen filmlerin “aile seyircisi” kavramına uygun biçimde tüm aile bireylerini hedefleyen basitlikte bir yapı ve ortalama beğeni düzeyine sahip olması gerekir (200).

Oran, senaryolarında yarattığı yan karakterlerle her kesimden seyirciyi de yakalamaya çalışmaktadır: “Bütün o aşçılar, şoförler, bahçıvanlar, çocuklar bunun için konuyordu. Herkesin özdeşleşebileceği, kendinden bir şeyler bulacağı yan karakterlerdi bunlar. Biri olmazsa öbürünü kendine yakın buluyordu seyirci” (201).

Öte yandan, geçmiş yılların filmlerine olan talep de işletmeciler, yapımcılar ve senaristler tarafından dikkate alınmaktadır.

Çoğunlukla eski yılların filmleri istenir. Hem konu unutulmuştur, hem konular bize daha yakındır. Örneğin 1940'ların filmleri konu ve anlayış yönünden daha yakın oluyor. Biz yalnız sinemacı olarak değil toplum düzeyi ve anlayış olarak da yabancılardan otuz-kırk yıl geriyiz. Onları otuz yıl ağlatan melodramlar, bugün aynı seyirciyi güldürebilir belki. Ama bizim seyircimizi değil. Ayrıca yabancı film aktarmak kolay olsa yapımcı aynen alır, senaryocuya da para ödemek derdinden kurtulur. (201)

İşletmecilerin daha önceki yıllarda iyi gişe geliri getirmiş filmlere benzer filmler talep etmesi, Yeşilçam Sineması'ndaki melodram kalıplarının sürekli tekrar edilmesinin en önemli nedenlerinden biridir. Nitekim Oran, “Biri der ki işletmecilerden, yahu bundan 20 sene evvel bir film vardı. İşte kız kör olmuştu, adam bilmem ne yapmıştı... yani biz bu üç lafla filmi yapardık” şeklindeki sözleriyle bu durumu özetler (201).

Türk'ün Oran'la yaptığı görüşmede ortaya çıkan veriler, Yeşilçam Sineması'nda yabancı filmlerden nasıl bir yaklaşımla uyarlama yapıldığına da ışık tutmaktadır. Oran, bu uyarlamaların öncelikle Türk seyircisinin beğenisine uygun hâle getirildiğini ifade eder; bu yüzden uyarlama yapmanın özgün senaryo yazmaktan daha zor olduğunu öne sürer:

Adaptasyon deyince insanın aklına al filmi aynını yap geliyor. Böyle olsa zaten bin tane senaryocu çıkardı. Otur izle, filmi yaz. Benim yaptıklarımı filmin sahipleri görse kendi filminden olduğunu çoğu anlayamaz. Özgün senaryoda aklınıza eseni yapabilirsiniz nihayetinde. Ama bir yabancı filmi aşırmanız istendiyse, ki hep istenir, çünkü gişe yapması daha garanti zannedilir, eliniz kolunuz bağlı, ayağınızda prangalar var gibi ananızdan emdiğiniz süt burnunuzdan gelir. Bunun sebebi yabancılarla Türk insanının arasındaki kişilik farklılığıdır. Gelenekler ayrı, dünyaya bakışları değişik, ahlak anlayışları farklı. Öykü aynı kalacak ama adapte ederken bütün davranışlar değişecek. İp cambazlığı yani. Hem yürüttüğün filmin iş yaptıran yanlarını alacak-

sın hem de yerli karakterler olacak. Maske takmak gibi. Filmin çizgisi aynı, karakterlerin davranışı farklı. (203-204)

Oran, yabancı filmlerden uyarılama yaparken dikkate alınması gereken noktalar için ilginç bir örnek verir ve asıl meselenin filmin ticarî başarısı olduğunu vurgular:

Örneğin çalmanızı istedikleri yabancı filmin başrolündeki evli kadın kocasından habersiz bir başka herifi yatağına alır. Seyirci böyle sahnelerde romantizmle cinsel heyecanların karışımı hoş dakikalar geçirir. Keyifle izleyip filmin iş şansını yükseltir. Ama biz bu filmi aynen bu sahnelerle birlikte adapte ettiğimizde bizim film iki seksen yatar. Çünkü Türk seyircisi o yabancı filmi farklı izler. O filmdeki fikir çalılır ama biz senaryocu olarak o sahneye geldiğimizde ecel terleri dökeriz. Türk filmlerinde, hem de evli baş kadın oyuncunun yatağına değil yabancı adam, erkek bir sinek bile giremez. Yabancı filmdeki kadın, Amerikan, İngiliz, Fransız vs. netice itibarıyla gavur karısıdır. Yatağına bir takım aşıklerini alabilir. Kocasını da Türk olmadığı için boynuzlanması seyirciyi tedirgin etmez. İhanetin pek bir sakıncasını görmez. Ama bizim filmdeki kadın Türk'tür. Kocasını da şerefli bir Anadolu erkeğidir. Biz adapte ederken film icabı bile olsa onu ihanete uğrattırsak vaziyet birden pezevenkliğe girer, kadın şakkadank orospu damgası yer ve o Türk filmi hiçbir güç yatmaktan kurtaramaz. Fahişelerin ve deyyusların başrol üstlendiği bir filmin iş yapma şansı otomatikman sıfırdır. Bunlara mecburen de olsa dikkat etmezsen zaten seyirci gelmez. Bu gayet basit bir şey. (204)

"Filmin iş yapma şansı"nı öngörme esasına dayalı bir üretim pratiğinin hâkim olduğu Yeşilçam Sineması'nda yapımcılara avans veren işletmecilerin talepleri senaristler için de belirleyicidir. Nitekim Oran, bir senarist olarak işletmecilerle de yakın ilişkiler kurduğunu şu sözlerle anlatır:

Prodüktörler kadar işletmecilerle de yakın ilişki içindeydim. Onlardan kendi bölgelerinde hangi filmlerin tuttuğunu, hangi artistlerin sevildiğini öğrenmek mümkün oluyordu. Yani Adana bölgesi neden hoşlanır, İzmir seyircisi ne ister, Karadeniz nasıl filmde hoşlanır? Çünkü, bölgeler arasında film türleri açısından çeşitlilik oluyordu. Mesela İzmir bölgesi bir efe filmi daha tercih eder. Vurdulu kırdılı, kabadayılı filmler Adana bölgesinde gider. Ama yıllara göre de değişir. İşletmecilerle konuşurken hafiften tüyolar alırsın. Yahu bu sene halk biraz ekonomik sıkıntı içinde, derdi çok, komedi gider, komedilere ağırlık

vermek gerekiyor. Yahut halk rahatsa dramalara ağırlık vermek gerekiyor. (164-165)

Sinema tarihçisi ve eleştirmeni Nijat Özön'ün Yeşilçam Sineması'nın ekonomik altyapısıyla ilgili analizleri, Bülent Oran'ın açıklamalarını destekler niteliktedir:

Bilindiği gibi sinema endüstrisi geleneksel olarak üç ana kola ayrılır: Yapım, dağıtım (işletme), oynatım. Buna bir de sinema donatımı üreten endüstri kolunu katabiliriz. Ama bu son kolun sinema sanatıyla doğrudan doğruya bir ilişkisi yoktur; zaten çoğu ülkede de bu kol bulunmamaktadır. Türkiye de sinema donatımı kolunun bulunmadığı ülkelerden biridir. Öbür üç kola gelince, bu konuda ilk ve genel gözlem, bunların yurdumuzda çok zayıf temellere dayandığıdır. Bu bir yandan Türk ekonomisinin ve endüstrisinin az gelişmişliğine bağlıdır, bir yandan da sinema endüstrisinin başlangıcından bu yana kendini gösteren gelişme çizgisine... (281)

Abisel, sinema alanında belli bir politikadan yoksun olarak yürüyen yapımcılıkta, kısa sürede iyi kâr elde etme hedefi ile filmlerin ucuza mâl edilmesi eğiliminin baştan beri güçlü olduğunu ifade etmektedir (99). Abisel'e göre Yeşilçam Sineması'ndaki genel ilke, kârı belli bir oranda tutmak amacıyla maliyetlerin düşürülmesi olur; seyircinin talebinin değişmeyeceği varsayılır; filmlerin konu, teknik standart, yaratıcılık gibi özellikler açısından asgarî düzeyde kalacağına dair bir inanç yerleşir; iş yapan filmler bir şablona dönüşür ve kopyaları üretilir (99).

Abisel, 1960'lı yıllarda başlayan gelişmelerin film dağıtımı konusunda da etkisini uzun süre gösterecek bir oluşumla noktalandığını vurgulamaktadır (99). Bu süreçte Türk sinemasında "işletmecî egemenliği" kurulur; Anadolu, işletme bölgelerine ve alt bölgelere ayrılır; her bölgenin seyirci özelliklerinin neler olduğuna karar verenler işletmeciler olur (99-100). Salon sahipleriyle doğrudan ilişki içinde olan işletmeciler, bu sayede seyirci profili hakkında bilgi sahibi olurlar; tek amaçları kâr etmektir ve yapımcılar kadar bile sanatsal endişe taşımazlar (99-100). Böyle bir sektörde senaristin bağımsız olabilmesinin imkânsız olduğunu belirten Oran, Yeşilçam'daki küçük yapım şirketleri sayesinde az da olsa kendilerine bir hareket alanı bulabildiklerini ve büyük şirketler karşısında pazarlık gücü elde ettiklerini ifade eder:

Memduh Ün ile Osman Seden dediler ki hiçbir yere yazma, sadece bize yaz, aldığın paranın daha çoğunu veririz. Sonra Memduh gitti, Osman rahmetli, bana yaz dedi. O da Memduh'u atlatıyor! Dedim olmaz.

Neden? O da korkaklıktan. Çünkü onlara yazsam öbür şirketlerle ilişkimi keseceğim. Üç gün sonra hadi lan diyecekler, kalacağım ortada. Ben de gidip iş isteyemem. Oysa sistem küçük şirketlere dayanıyor, onlar koruyor beni. Bir kere orada daha efesin. Ha ho, diyebiliyorsun. Küçük şirketler adamın canına okumazlar, ne versem kabulleridir. Yormazlar adamı. Aynı zamanda da dengeyi sağlıyorsun, muhtaç değilsin büyüklere. Muhtaç olduğun zaman tepene binerler. Biliyorlar ki muhtaç değilsin, o zaman daha rahat iş alıyorsun. Her zaman beni ayakta tutan bir şey oldu bu küçük şirketler. Denge sağladı. (Türk 175)

Önal da işletmecilerin Yeşilçam Sineması'ndaki belirleyici rolüne dikkat çekmektedir:

Yapımcınız sizin kadar parasız. Bölgeler var, o bölgelerin işletmecileri var. İzmir bölgesi, on beş-on yedi vilayet. Ankara bölgesi de bir o kadar... İşte Karadeniz Bölgesi, Adana Bölgesi, İstanbul Bölgesi... Hepsinde bölgesel işletmeciler var. Halkın nabzını ölçüyorlar. Onun eğilimine göre, şununla film yap, şu konuda film yap, diyorlar. Ve senetler veriyorlar yapımcınıza, nakit para yok. Yapımcı o senetlerin bir kısmını faiz vererek kırıdıyor. Size avanslar veriliyor. Negatif alınıyor, mekân kiralari... Onu da atlamayalım, filmlerin çekileceği mekânlar, konaklar, villalar gerekiyor. Oralara paralar ödeniyor. O köşkün bahçesi, öbürünün yüzme havuzlu villası, berikinin bilmem nesi para eder hale geliyor. Nasıl geniş, büyük bir dünya!.. (Arpa, 2009a: 335)

Yeşilçam Sineması'nda özgün ve yaratıcı senaryolar yazılmasının önündeki diğer büyük bir engel ise sansür mekanizmasıydı. Türkiye'de resmi otoriteler geniş kitlelere ulaşan sinemayı daima denetim altında tutmaya çalışmış; sinema filmleri, demokratik hakların ve fikir özgürlüğünün yerleştiği ülkelerle kıyaslanamayacak bir zihniyetle sansür ve denetime tâbi tutulmuştur. Hem senaryonun hem de filmin sansürden geçirilmesi ve bu uygulamaların yanı sıra ülkeye hâkim olan zihniyetin sanatçıda yarattığı otosansür, Türkiye'de üretilen sinema eserlerinin estetik ve yaratıcı niteliğini olumsuz yönde etkilemiştir. Sonuçta sansür uygulaması, Yeşilçam Sineması'nın en önemli sorunlarından biri hâline gelmiştir:

1934 tarihli Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu'nun 6. maddesine göre uygulanan bu sansür, film üretim sürecinde sanatçılar üzerinde görünmez bir baskı oluşturarak "oto-sansür" görevi yapmıştır. Sansüre takılma korkusu filmin isminden, karakter isimleri, eylem ve diyaloglara ve hatta müzik seçimine kadar tüm alanları etkilemekteydi. Örneğin, Sırrı Gültekin'in *Halime'yi Samanlıkta Vurdular* (1966) adlı fil-

minin müziği müstehcen bulunup sansüre takılmış, Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü* (1962) filmi dönemin cumhurbaşkanının ikna edilmesi sonucunda sansürden kurtulabilmişti. (Kastal Erdoğan 43)

Önal, senaryo üretirken sansür nedeniyle iki türlü final yazıldığını ifade eder:

Birinde Ayhan Işık'ı polis gelip yakalıyor, o sansür içindir. Sansüre göre de diyalog yazıyoruz: “Teslim ol” diyor polis ya da jandarma, o da teslim oluyor. Bir de sansürden çıktıktan sonra koyacağımız (ama üç buçuk atarak, çünkü yakalanırsak suçtur!), normal seyircinin kendi içinde makul bulacağı ve bizim inandığımız final var. Bir de onu yazıyoruz. İki türlü çekiliyor. Yazmakla kalmıyor yalnız. Ayhan Işık kaçıp, kurtuluyor!.. (Arpa, 2009a: 335)

Önal, söz konusu durumun “on filmin yedisi için geçerli” olduğunu ve bu uygulamanın 1950’li yılların sonundan 1980’li yıllara kadar devam ettiğini söyler (335). Önal, sözü geçen dönemde sansürün nasıl bir mantıkla uygulandığını çarpıcı bir örnekle ortaya koyar: “Mesela benim çektiğim *Halk Plajı* var. *Halk Plajı* adını sansür uygun bulmadı. Halkı sosyalist buldu, plajı müstehcen buldu” (336). Önal’ın aktardığına göre senaryoların sansürden geçme süreci şu şekilde işler:

Yapımcının sansüre, Ankara’ya gönderdiği temsilci veya yapımcı firmanın Ankara Bölge İşletmecisi’nin bir memuru. O takip eder. Çıkarmazsa ber battı! Çıkarsa hemen müjdeli haberi verir, on ikiye çeyrek kala. Çıkış numarası da şudur der. Sevinçler, kucaklaşmalar, şükretmeler başlar. (337)

Yeşilçam Sineması’nın krize girdiği 1970’li yılların sonunda bir süre işsiz kalan Oran, o sıralarda yönetmen Feyzi Tuna’nın, Mithat Cemal Kuntay’ın *Üç İstanbul* (1938) romanını bir dizi film olarak çekmeye hazırlandığını duyar. Oran, Feyzi Tuna’yı ziyaret ederek romanın adaptasyonunu hazırlamaya talip olur. Feyzi Tuna bu işi Bülent Oran’a verir. Yeşilçam’ın emektar senaristi bu çalışmayı bir onur meselesi hâline getirir. Yeşilçam için yıllarca ayda ortalama üç-dört senaryo yazan Oran, üretim şartları değiştiğinde çok daha özenli olabileceğini gösterir ve yaklaşık bir yıl boyunca bu senaryo üzerinde çalışır:

Ortaya çıkan çalışma 13 bölümdür. Oran’ın verdiği emek Feyzi Tuna’yı bile şaşırtır: “Düşünün ki üç günde senaryo yazabilen bir insandan söz ediyoruz. Kocaman bir sandık açtı: içinde *Üç İstanbul*. Ne uğ-

raşmış, olur şey değil! İnanılmaz bir sabır! Senaryonun tamamı diyelim 500 sayfa ise 5000 sayfa yazdı. Fazlası var, eksigi yok. (Türk 320)

Sonuç olarak, Yeşilçam Sineması'nda melodram kalıplarının sürekli yinelenmesinin en önemli nedenlerinden birinin sektörün örgütlenme ve üretim koşulları olduğu söylenebilir. Film için gerekli finansmanı sağlayan bölge dağıtımçıların talepleri doğrultusunda oluşturulan ve en çok birkaç haftada üretilen senaryoların yaratıcı ve özgün bir içerik taşıması genelde mümkün olamamıştır.

FELSEFE DEĞİL HİKMET, TRAJEDİ DEĞİL MELODRAM

Türk sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Metin Erksan'a göre, “[d]ünyanın hiçbir yerinde, hiçbir sanat, içinde olduğu politik, ekonomik, toplumsal, kültürel, sanatsal, hukuksal, teknolojik dönem ve ortamdan soyutlanamaz” (Sözen 132). Halit Refiğ de “[h]içbir sanat olayı, toplumsal boyutlarından arınmış olarak ele alınamaz. Her sanat eseri yaratıcısıyla birlikte içinden çıktığı toplumun, kültürel temelleri, üretim ilişkileri ve ekonomik yapısına bağlıdır” şeklindeki sözleriyle sanat eserinin üretiminde zihniyete ilişkin temellerin varlığına işaret etmektedir (132). Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen'in, *Filmlerle Sosyoloji* adlı çalışmalarında “bir fantazi makinesi olan sinema esasen, teşhis koyan toplumsal analiz için bir kaynak teşkil eder. Özdeşleşmeyi ve toplumsal kontrolü mümkün kılan bir ayna sunarak toplumsal bilinçdışını gözler önüne serer” şeklindeki sözleriyle filmleri sosyolojik açıdan değerlendirmenin önemini ortaya koyar (28). Nitekim bu çalışmada, Türk sinemasındaki dramaturji sorunları Doğu ve Batı arasındaki zihniyet farklılıkları açısından da değerlendirilmektedir. Bu bağlamda Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de “Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar” başlığı altında şunları ifade eder:

Şarkla garp arasında ilk bakışta göze çarpan ayrılıkları birkaç anafikre indirmek ve onlardan hareket ederek mütalaa etmek daima mümkündür. İtikadımca bunların başında şu iki zihniyetin eşya ve madde karşısındaki davranışları gelir. Söylemeğe hacet yok ki, burada bu kelimeleri en geniş mânâlarında, yani hem madde ve eşya, hem fikir ve hayal, zihni ve içtimaî hayatın bütün verileri, hülâsa düşünen zekâ ve işleyen el karşısında nesne (object) mânâsına alıyoruz. Şark, maddeyi olduğu gibi yahut ilk rastlayışta ona verdiği değişikliklerle kabul eder. Telkin ettiği hususiyetlerle yetinir. Bu ilk karşılaşmada bazı mükemmelliklere kadar varır. Hattâ erişilmez bir hâl aldığı da olur. Fakat çar-

çabuk teessüs eden bir gelenekte bu mükemmellik durur, kalıplaşır. Garp ise onu daima elinde evirir çevirir, zihninin karşısında tutar, ondan birtakım başka hususiyetler ve mükemmelleşme imkânları arar, onun hakkında en etraflı bilgiye sahip olmağa çalışır ve bu gayretler sayesinde sonunda bu maddeyi başka bir şey denecek hâle getirir. Denebilir ki, Şark eşyaya ancak umumî şeklinde tasarruf eder. Hattâ bazen onu tabiatın sanki ödünç alır. Garp ise bünye mahiyetini anlamak ve bütün imkânlarını yoklamak suretiyle onu tam benimser. (128)

Mustafa Sözen de “Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti” başlıklı makalesinde Doğu ve Batı zihniyeti arasındaki temel farklılıkları “mythos” ve “logos” kavramları etrafında açıklamaya çalışır:

Batı zihniyeti kendini ‘mythos-logos’ karşıtlığıyla tanımlama yoluna gitmektedir. Bu tanımlamada mythos, karanlık, cahillik, batıl inanç, doğanın esiri olan insan, hükümranlığını meşrulaştırmak isteyen despot vb. nitelemelerle ilintili olan kavrayışı; logos ise aydınlık, bilgi, akılcılık, neden sonuç zincirini çözümleme, doğaya hâkim olan insan ve onun eşitlikçi özgürlükçü bir toplum düzenini kurma çabasıyla ilintili olanı içermektedir. Analojik olarak Batı logos, Doğu ise, mythos’la özdeşleştirilir. (133)

Öte yandan, Doğu ile Batı arasındaki bakış açısı farklılıkları “şeylerin birlikteliği” (dichotomy) ve “şeylerin karşıtlığı” (dualism) kavramları odağında dile getirilir:

Batı’nın bireysel kendi-farkındalığına karşın, Doğu düşüncesi tefekkür, düşünmeye, zihin yormaya, müdahale yerine çekilmeye, başkaları üzerindeki güç ya da üstün bir varlığa boyun eğme yerine kendi içindeki barışa yöneliktir. Doğu’ya damgasını vuran ‘şeylerin birlikteliği (dichotomy)’ düşüncesidir ve bu da en iyi şekilde tasavvufta görülebilir. Batı’ya damgasını vuran ise, ‘şeylerin karşıtlığı (dualism)’ düşüncesidir. Dualism, dichotomy’nin karşıtıdır. Doğu ile Batı bu iki bakış biçimiyle birbirinden ayrılırlar, fakat hemen belirtmek gerekir ki, ne Doğu saf halde dichotomy’e, ne de Batı saf halde dualism’e sahiptir. Doğu daha çok dichotomy’e, Batı ise daha çok dualism’e eğilimlidir. Doğu düşüncesinde dichotomy bir ‘bilgelik ilkesi’ olarak benimsenirken; dualism Batının hayat algısına, ‘ben-merkezci (egocentric)’ bir anlayışı yerleştirmiştir. (133-134)

Ayrıca, “tümdengelim”e (deduction) yakın bir düşünce yapısı olan Doğu kültürü ile “tümevarım”a (induction) yakın kültürel özellikleri olan Batı kültürü arasında zaman ve mekân yönünden de farklılıklar vardır (134).

“Artzamanlılık” (diachrony) yapısıyla Batı kültürü, her şeyin ardışık olarak ayrı alanlarda gerçekleştiği kabulü ile hareket eder (134). Oysa Doğu felsefesinin zaman anlayışına göre, her şey aynı anda, tek bir mekânda gerçekleşir; yani “eşzamanlılık” (synchronicity) arz eder (134). Hikâye anlatımı açısından değerlendirildiğinde ise Doğu hikâyesinde “sürpriz” den “sürpriz”e geçişler söz konusuyken Batılı anlamda dramatik kurguda “nedensellik” ilişkisi etrafında gelişen bir olaylar dizisi mevcuttur (134). Bu noktada Doğu’ya ait anlatılarda “hikmet” ve “kader” öne çıkarken Batı’ya ait anlatılar, “insan” ve “hayat” merkezlidir:

Şark hikâyesi daima başlangıcı olan masalda, onun başlıca şartları olan gayrı muayyen zamanda ve müphem mekânda macerasını anlatır, kaçışını temin eder ve hikmet dersini verir. Çıplak bırakılmış bir Çin veya Hint kelimesi yahut uzak bir şehir adı mekân olarak ona kifayet eder. Hiçbir meselesi yoktur. Hayata o kadar yakın olan Makame’de, o kadar tatlı Binbir gece’de bile kaba bir karakter ayrılışından daha ziyade lâtifede kalan bir mizah ve hicivden ileriye gitmez. Kaderin kendisine terk ettiği insan talihinin üzerinde hiç durmadan şaşırtıcı ile dolu örgüsünü yapar. Garp’ta ise hikâye ve romanlar, daha evvel destan-da sanatkarların dikkatinin önünde tuttuğu şey daima insan ve hayatın kendisidir. Şark hikâyesi bu dikkatin çok berisinde kendi kaçış âlemini kurmakla kalır. Onun için başlangıcında çok zengin temaları olduğu gibi harcar, sonunda ise sadece kendini tekrar eder. Şahısların kendilerini aşan hiçbir zemini yoktur. Teferruata girmeye bilmediği için esaslıyı daima kaybeder. (Tanpınar 129)

Daryush Shayegan, *Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni* adlı çalışmada bir Doğu toplumu olarak aynı nostaljik temaların yinelenmesi, aynı günah keçilerinin aranması ve aynı siperlerin arkasına saklanılmasını asırlık bir zâfiyet olarak kabul etmektedir (18). Böylelikle bayatlamış klişelerle örülü düşüncelerin ürünü olan ve hep aynı kaderin kurbanı olan dramın kahramanları değişmemekte ve dramaturji hep aynı kalmaktadır (18).

Tanpınar’a göre de “Müslüman-Şark edebiyatlarının bir tarafı daima karakter peşindeydi (119). Karagöz, Ortaoyunu, Meddah hikâyeleri gibi halk sanatlarımız, daha ziyade halk komedisi sahasında kalmak şartıyla az çok karakter sanatlarıydı” (118). Bu noktada temel güçlük, “insanı yakalamak”tan öte “hayatın kendisini yakalamak”tır; ne yazık ki dilde de gelenekte de “psikolojik tecessüs”ün yeri yoktur (118).

Resim ve heykel gibi sanatların geri kalışını İslâmî akideyle ilişkilendiren Tanpınar’a göre, gene İslâmiyet’le ilişkili biçimde “psikolojik te-

cessüs"ü pek az tanıyan Doğu, insan ruhuyla da pek az meşgul olmuştur (58-59). Yahya Kemal Beyatlı tarafından da "iki feci noksan" olarak değerlendirilen "resimsizlik" ve "nesirsizlik", muhayyile zayıflığının temel nedeni olarak kabul edilmektedir (69,71). Tanpınar, Doğu anlatısında eksikliğini vurguladığı "introspection", yani içe bakış ya da iç gözlem kavramının Hristiyan Batı kültüründeki önemine dikkat çeker:

Kadim Yunan'a hristiyan dünyasının üstün olduğu tek nokta burası, bu içe doğru dönüştür. Onunla kadere karşı koyma fikri tamamlanır. Yani kahraman hakikî mânâsında teşekkül eder. İnsan kendi bütünlüğünü alır. Eski şark hikâyesine böyle bir terbiye yardım etmemiştir. Hristiyanlıktaki cibillî günah fikrinin doğurduğu hürriyet mücadelesinin eski şark cemiyetlerinde olmadığı gibi. (58-59)

Müslümanlıkta Hristiyanlıktaki gibi bir günah çıkarma geleneğinin olmayışı, iç gözlemi imkânsız kılmıştır. Tanpınar'ın deyişiyle içe bakıştan yoksun olan "Şark masalı uzun ve lezzetli bir kaçıştır" ancak "Kaçmakla kahraman teşekkül etmez" (60):

Roman yazmak isteyen genç bir arkadaşım bir gün (Anadolu'ya gidip, köylerde dolaşmayı, köylü ve halk psikolojisini tedkik etmeği) istediğini söyledi. Ne yapacaksınız? diye sordum: (Roman yazacağım ve bu memleketin halkını bu romanda konuşturacağım). Hatırıma Zola'nın Paris amele mahallelerinde üstü açık ve zarif bir araba ile dolaşması geldi. Fakat bu asil hüsnüniyet karşısında şüphesiz ki, bir şey denemezdi. [...] Dostum, Anadolu'da uzun uzadıya dolaştı. [...] [Ü]ç beş halk masalı dinledi ve bir nevi etnografya tedkiki yaptı ve nihayet mevsime, iklime, tesadüf ettiği ruh hâletlerine ve kendi hâlet-i ruhiyesine göre bir yığın da kablî hüküm peyda edip döndü ve roman kaldı. Kendisine bütün kütleyi konuşturmak vazifesini veren bu dostum, bu seyahat yerine kendini derinleştirseydi, kendi mütenakıs hakikatlerini ortaya atsa idi, Türk romancılığı eminim ki, şâyân-ı dikkat bir eser kazanacaktı ve belki de yapmak istediğini bilmeden yapacaktı. (50-51)

Tanpınar, Batı romanının Hristiyanlıktaki günah çıkartmadan geldiği yönünde bir yanlış kanaat yaratmak istemediğini; yalnızca Hristiyan dünya-sındaki kendi kendini her an yoklama ve derinleştirme terbiyesinin varlığına dikkat çektiğini belirtmektedir (59). Nitekim bu terbiye söz konusu kültüre ait en önemli özelliklerden biridir ve modern romanın teşekkülüne yardım etmiştir (59). Oysa İslâmiyet'te farklı bir algı söz konusudur:

Bizde bazı tasavvuf mesleklerinde şüphe ve kendi kendisini mürakabe vardır; fakat cibillî günah fikrine bağlı değildir. Tasavvuftaki ibadet ve

riyazet ile kurtuluş, maddeye şamil bir hâlden, tabir câizse bir neutralite'den kurtuluştur. Hristiyanlıkta ise bir lekeden, menfi bir hâlden, bütün hayata şâmil bir lânet gibi bir günahıtan kurtulmuştur. Tenzihî akideye gelince, hayatı sadece ilâhî bir mevhibe gibi kabul eder. Şark hikâyesi muayyen bir vaka anlayışında kalmış, onun ötesine geçip insana erişememiştir. (59)

Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar* isimli kitabında yer alan “Roman Üstüne” başlıklı yazısında Tanpınar’la benzer görüşleri dile getirir ve özellikle ilk dönem Türk romancılarının, insanı sosyolojik ve psikolojik gerçekliğiyle yansıtmada başarısız olduklarını öne sürer:

Öyle bir durumdaydı ki Türk romancısı, roman yazabilmek için insan yaratmalı, ama insan yaratmak için de önce insanı tanımalıydı. Ve bunun için yararlanabileceği hiçbir yerli kaynak yoktu. Dolayısıyla ilk Türk romanlarındaki kişiler inandırıcılıktan hayli uzaktır. Zaten o kişilerin çevresinde, gerçekçi, inandırıcı bir bağlam da kurulamamıştır. Örneğin Namık Kemal’in *İntibah*’ında gördüğümüz Ali Bey psikolojik veya toplumsal, hiçbir açıdan gerçek olmadığı gibi, içinde yaşadığı toplum da, sözgelişi Evliya Çelebi’de yer yer gördüğümüz dipdiri toplumun yanında, son derece yapay ve zorlamadır. (19-20)

Nitekim Belge’nin vurgusuyla “[i]nandırıcı, yerli, gerçek kişilerin romanını yazma çabası öylece, bir ‘tip yaratma’ çabasına dönüşmüştür” (20). Söz konusu dönüşümün altında, yaratma sürecindeki “kişinin kim olduğunu bilme” sorunu yatmaktadır (20). Dolayısıyla romancılar, prototip olacak kişiyi, bireysel özellikleri ile değil, toplumsal özellikleri ile var etmişler; “karakter” yerine “tip” yaratmışlardır (20). Bu bağlamda Belge, toplumsal birer tip olarak Abdülhak Şinasi Hisar’ın protagonistlerini, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın bütün insanlarını ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Seniha*’sı ile Naim Efendi’sini örnek verir (20).

Belge’ye göre, köklü bir roman geleneği gibi tiyatro geçmişine de sahip olmayan Türk edebiyatında, hem gerçekçi anlatımdan hem de insan yaratma bakımından yararlanacağı yerli kaynaklardan mahrum olan Türk romancısı, Batı’dan edindiği bilgiyi, Türkiye’ye uygulamaya başladıysa da edebiyat tarihi bilgisi çok yüzeysel olduğu için öğrendiklerini tam olarak kavrayamamıştır (19).

Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*’daki “Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bakış” başlıklı yazısında Fredric Jameson’ın tartışma yaratan şu iddiasına yer verir: “Bütün üçüncü-dünya metinleri, bence zorunlu olarak, ve çok özgül bir biçimde, alegoriktir: *ulusal*

alegoriler olarak okunmalıdırlar” (66). Öte yandan, “Jameson’a göre kendini ulusal alegori olarak ortaya koymayan üçüncü-dünya edebî ürünleri, Batı’nın postmodernizm-öncesi romanlarının biçimi olarak karşımıza çıkıyorlar. ‘Dreiser ya da Sherwood Anderson’ romanlarına benziyorlar” (66). Belge, Jameson’ın yazısındaki çelişkili noktalara ise şu sözlerle vurgu yapar:

Aiyaz Ahmad’ı ve başkalarını tedirgin eden yanı, “birinci” ve “üçüncü” dediği dünyalar arasına oldukça kesin bir ayrım koyması. Bu, neredeyse o dünyalarda var olan toplumların tarihî belirlenmelerinin ötesine geçip bir kesimde yaşayan insanlar ve onların hikâyesini anlatan yazarlarla öbür taraftakiler arasında türsel bir farklılık olduğunu var sayıyor. Jameson yazısının birçok yerinde, bu ayrımın “birinci-dünya” yakasında kalmış Marksist bir eleştirmen olarak, kendi –“postmodern”– kültürünün yapaylığına, gerçeklikten kaçışına hayıflanıyor; sözkonusu dünyaların derindeki ve temeldeki birliğine değiniyor. Ama bu birliği sonunda Hegel’in “Efendi-Köle” diyalektik ilişkisi analojisiyle açıkladığı gibi, üçüncü-dünya edebiyatına “alegori” gibi (üstelik, “ulusal” alegori) pek gelişkin sayılmayacak, hattâ “kaba” denebilecek bir anlatım yöntemini uygun görüyor. Bütün bunlarda gerçekten sinir bozucu bir ton var. (66-67)

Belge, Jameson’ın öne sürdüğü argümanlara Aiyaz Ahmad’ın yaptığı eleştirileri haklı bulur; ancak sonuçta gene de Jameson’ın temel argümanına katıldığını ifade eder:

Söz konusu ülkelerde siyasetin hâlâ belirleyici olabilmesi, ülke tarihi ya da yapısının hâlâ analiz ve anlayış gerektiriyor olması, Batı edebiyatının büyük ölçüde tükettiği ampirik anlatı yöntemi yerine başka anlatım biçimleri –simgesel, şiirsel, destansı, alegorik v.b.– geliştirme ihtiyacı, hep birlikte rol oynuyorlar. Onun için, bütün teorik gaflarına rağmen, Jameson’ın temelde doğru bir saptama yaptığını düşünüyoruz. (74)

Romancı Kemal Tahir, “insanı anlamak” konusunda eleştirmen Belge ile benzer görüşleri paylaşmaktadır: “Gerçekçi romanın biricik gerçeği[nin] insan dramı” olduğunu ifade eden Tahir’e göre, romancının asıl amacı insanı anlamak olmalıdır (1989b:127). Çünkü “[y]ığının anlamak insanı anlamak değildir. İnsanı anlamayınca yığını anlıyorum sanmak, kendini aldatmaktır” (1990:166). Yazar, “drama çatmış tek insan” tâbiriyle neyi kastettiğini ise şu sözlerle açıklamaktadır:

[İ]nsan dramı, ancak, insanın kapana kısıldığı yerde vardır. Buradaki kısıtılmışlık, bence, insanın dış itilmelerle yakalandığı bir tuzak değildir. Daha çok kendi kişiliğindeki özelliklerle gelip girdiği bir kapandır. Bence, bu kapanın çıkış yolları sınıksız kapalı da değildir. Tersine, hemen her şeyi açıktır. Hele başka insanlar için burada kapan bile söz konusu olamaz. (1989a:69)

Orhan Pamuk, “Türk Romanının Ruhu Üzerine” başlıklı makalesinde Batı ve Doğu romanının “biçimsel farklılıklar” açısından değil de “iki ayrı dünyanın ruhu” açısından değerlendirilmesi gerektiğini öne sürer (Sözen, 137). Pamuk, Batılı bir roman yazarında, betimlediği olayların gerçek anlamını bütünüyle bilmediği duygusu ile sürekli betimlemeler yapmanın öne çıktığını; Türk romancısının ise betimlediği olguların açık seçik birer anlam taşıdığı bilinciyle hareket ettiği için nesneleri ayrıntılarıyla irdeleme gereği duymadığını belirtmektedir (137).

Şerif Mardin, “‘Aydınlar’ Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi” başlıklı makalesinde, edebiyat ve sanattaki yüzeyselliğin temel gerekçesini ortaya koymaya çalışır:

Klasik trajedi “daemon”un önünde durulmaz gücü üzerinde bir yorumdur. “Daemon”un kabul edilmediği, maskelendiği ve yalnız “kötü” ile bir tutulduğu uygarlıklarda edebiyat ve sanat yüzeysel kalmaya mahkûmdur. İslam (resmî) kültüründe (tasavvufun dışında kalan Ortodoks Şeriatçılıkta) ve bu arada Osmanlı kültüründe, “daemon” “şerşeytan”la bir tutulduğundan yaratıcı bir güç olarak ortada yoktur. Bundan dolayı da, bizde ortaya gerçek trajedi çıkacağına, Abdülhak Hamit’in melodramları çıkmıştır. Çağdaş Türk edebiyatının bir tür fakirliğinin de gizi buradadır. “Daemon” bizde yalnız dış şekliyle tanınmıştır. Toplumla özdeşleşememe ya da Batıyı sindirmenin zorluğu yani topluma yönelik bir sorunsal, dramın bizdeki “birinci çizgisi”dir. Dramın ikinci çizgisi de bunun bir uzantısıdır: cefa, eziyet, kötülük, haram. Eşkıya menkıbelerinde “daemon” bir “başka” olarak görülebildiğinden bu gibi anlatımlarda ustayız. Fakat “daemon”un iç serüvenlerinin anlatılması gereken zamanda yüzeyde kalmaya mahkûmuz, çünkü yazarın kültür dağarcığında kendi içindeki “daemon”u anlamasına yarayacak açıklıklar yoktur. Bundan dolayı, herhangi bir anlatım modelini kurarken “dıştan gelen tehlike”yi anlatmakta birinci derecede maharet sahibiyiz. Aynı öykünün “içerden” anlatılmasında ise bir aşılmazlık, bir sun’ilik, en azından belirli bir “kalıp” üslûbu giriyor. (14)

Mardin, Türk aydınının “daemon” konusundaki görüşlerinde “mahalle adabı”ndan ileri gidemediğini; ancak söz konusu eksikliği fikir hayatını tamamıyla yok eden bir özellik olarak ele almaktan ziyade onun ilerleyen kesimleriyle çocuksu kalan kesimleri arasındaki mesafenin anlaşılması için vurguladığını ifade eder (14-15). Mardin’e göre, Türk psikologları ve psikiyatrları bile reçeteci formüllerle yetinip “daemon”u kabul etmemişler ve “kutu psikolojisi”ne yönelmişlerdir (14-15).

Mardin’in “trajedi eksikliği” ve “daemon” bağlamındaki değerlendirmeleri, Hilmi Yavuz’un İslâmiyet ve Hristiyanlık’taki “daemon” karşılaştırmasıyla ayrı bir anlam kazanmaktadır:

Müslüman insan için nefis, ne içselleşmiş kötülük, ne de ‘daemon’dur! İslam’da şeytan, nefsin masivayla olan arzu ve haz ilişkisini, o arzu ve hazzı hırs ve ihtirasa dönüştürerek bedenden ‘varlık’a, ‘dışarı’dan ‘içeri’ye taşımanın peşindedir. Yoksa Hristiyanlıkta olduğu gibi ‘mütemmim cüzü’ olduğu varlığı içeriden kuşatmak değil! Müslümanlık’ta şeytan, ‘dışarı’dan ‘içeri’ye (beden dolayımından varlığa) nüfuz etmek konumundadır. Hristiyanlıkta ise o, zaten hep ‘içeri’dedir. Hristiyanlıkta kötülüğün ‘asli Günah’ dolayısıyla içselleşmiş (insan içindeki ‘kötülük’le birlikte dünyaya atılmış) olması, İslam’la Hristiyanlık arasındaki temel ontolojik farkı gösterir. Dolayısıyla, Hristiyanlıkta ‘nefis’e tekabül eden herhangi bir kavram yoktur. Hristiyanların ‘asli günah’ dolayısıyla reddettikleri cinselliği meşrulaştırmak için kilise babaları, ‘ten’ (chair) ve ‘beden’ (corps) ayırımını icat etmişlerdir ki, bu, bana göre elbet, içerideki ‘kötülük’ü dışsallaştırma çabası olmaksızın öte bir anlam taşımaz.

Trajik olanı yaratanın insandaki “daemonic” taraf olduğunu vurgulayan Sadık Yalsızuçanlar’ın ifadesiyle hayatı bir tür çatışma olarak algılayıp hırsı ve kavgaları kamçılayan dünya görüşünün trajedi üretmesi doğaldır (98). Bu noktada insanın şeytanî boyutunu ifade eden daemondur.

Sadık Yalsızuçanlar’a göre, “İslâm’ın kader inancı, ‘insanın yapıp ettikleri, kendi seçim ve istemine bağlı olarak Allah’ın yaratışıyla gerçekleşir’ biçiminde özetlenebilir (56). Ne bireyin istenci yok sayılmakta ne de Allah’ın küllî iradesi”. Yalsızuçanlar, modernleşme çabalarının yarattığı süreç bağlamında ise şunları söylemektedir:

Batıdan devşirilen kalıplar, daemonic güçlere meşruiyet kazandıramadığı gibi, topluma yönelik bir sorunsalı da besleyerek hüznü derinleştiriyor. Bu bakımdan Afife Jale için ‘ilk ateşi yakan’ yerine, ‘ilk ateşte yanan’, Cahide Sonku içinse ‘efsanevi’ yerine ‘mahzun’ nitelemesi

uygun düşecektir. Kuşkusuz bir gerçeği teslim ediyoruz: Modernleşme çabaları Batı tarzı trajedi üretmedi; fakat trajik dünya görüşünün yüzeyinde çırpınan gerçek dram kişileri doğurdu. (98-99)

Sözü edilen “modernleşme” sorunsalı, Shayegan’ın *Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni* adlı çalışmasında “Yamalamanın İki Yüzü: Batılılaşma ve İslamileşme” başlığı altında gündeme getirilen “yamalama” kavramı açısından değerlendirilebilir (85). Shayegan’a göre “[y]amalama, çoğu zaman bilinçsiz bir işlemdir; birbirini tutmayan iki dünyayı bir bilginin tutarlı bütünlüğü içinde özdeşleştirmek için, bu dünyaların birbirine bağlanmasıdır” (85). Öte yandan Shayegan, yamalamanın görünümleri için şunları söylemektedir:

Yamalama, gerçekliği içi boş bir söyleme indirger bir bakıma; bu söylemin modern ya da arkaik olması önemli değildir. Ama bu indirgeme sorgulamasız, mesafe bırakılmadan ve eleştirisiz yapılır. Yamalama, şeylerdeki pürüzleri kaplayan ince bir vernik katıdır, yüzeyi hafifçe kazındığında çatlaklar ve hatalar ortaya çıkar. Yamalama, zamanın aşındırdığı çatlak yüzeyleri, kötü havalarn harap ettiği yapıları cıfcaflı bir dekorla örter. Harabeleri, döküntüleri, yıpranmış binaların çatlak cephelerini, kötü kabuk bağlamış yaraları gizleyen sahte parlıtlı bir yüzeydir; soluk, yakışık almayan paçavraları, paramparça olmuş pılı pırtıyı kamufle eden bir yaldız. (85)

Shayegan’ın vurgusuyla eski ve yeni söylemin yamalandığı melez zeminde çarpık bir bakış açısı ortaya çıkmaktadır. Söz konusu yamalamar, manevî yönden Maniheizt iyiler ve kötüler olarak yansımaktadır (92):

Kırılan cevizlerin bedelini ödeyecek birisi bir yerlerde hep vardır. Öyleyse bize gereken günah keçileridir. [...] Bir siyah vardır, bir de beyaz; pastel tonlara, açık-koyu dağılımının nüanslarına, alacakaranlığın grilerine, ara renklerin ince farklılığına yer yoktur burada. Bu inatçı alışkanlıklar ve indirgeyici görüşler kafalarda öylesine yer etmiştir ki sürekli olarak yeni şekillerde ortaya çıkarlar, dayanak noktaları olaylar tarafından yalanlandığında bile yeniden saldırıya geçerler.

Gregory Jusdanis de *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi* adlı çalışmasında, “[g]ecikmiş modernleşme, özellikle de Batılı olmayan toplumlarda, sözde doğru yoldan saptığı için değil Batılı prototiplerin asıllarına sadık bir biçimde çoğaltılması için zorunlu olarak ‘tamamlanmamış’ kalır” (11) sözleriyle Türk toplumu için de geçerli olduğu söylenebilecek bir argüman ortaya atmış olur. Jusdanis’in vurguladığı “eksik modernleşme”, Shayegan’ın “yamalama” vurgusuyla birlik-

te ele alındığında gerek Türk edebiyatındaki kurmaca yapıtları gerekse sinemayı aynı “gecikmişlik” kavramı etrafında değerlendirme zorunluluğu ortaya çıkar. Nitekim Nurdan Gürbilek de *Kötü Çocuk Türk* adlı kitabında Türk edebiyatının kötü kahramanlarının bu “çifte gecikmişliğe doğduğunu” (83) vurgulamaktadır:

Türk edebiyatının iyi ya da kötü, bütün kahramanları aynı açmazın içine doğduğuna göre, kötü çocuğun farkı ne? Birincisi, kötü çocukluk bu çifte açmazın, dolayısıyla da bu gecikmişliğin alevlendirdiği bütün bir kendiliğindenlik-dolayım, sahicilik-düzmecelik, özgünlük-taklit ikiliklerinin belki de en iyi görüldüğü yerdir. Çünkü doğadan fıskıran, kendiliğinden, eşi benzeri görülmemiş bir kötülük hayal eder kötü çocuk; ama sonunda en doğal eyleminin bile ne kadar kültürel, en kendiliğinden davranışının bile ne kadar devralınmış, en özgün duygularının bile ne kadar gecikmiş olduğunu fark edecektir. İkinci nedene gelince; model kaymasına yol açan travmanın, özgün-taklit ikiliğini doğuran gecikmişliğin kendisine verilmiş bir cevaptır kötü çocukluk.

Bu bağlamda Gürbilek, eleştirinin çıkmazlarını da şöyle ifade etmektedir:

Yabancı model karşısındaki yetersizliğini nesnesinin yüzüne vuran soğuk bir gözlemcilik ile sahici olduğu düşünülen bir yerellikten, milliyetçi bir kızgınlıktan ya da şekilsiz bir üçüncü dünya duyarlılığından beslenen fazlasıyla sıcak bir tavır arasında, züppece bir kibirle taşralı bir gurur arasında, nihayet yabancı hayranlığıyla yabancı düşmanlığı arasında sıkışıp kalmış gibidir eleştiri. (96)

Arslan, *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema* başlıklı çalışmasında Gürbilek'in bu argümanlarını sinema ile ilişkilendirir ve Özön'ün eleştirilerine yer verir:

Eleştirinin bu iki ucu sinemaya baktığında nesnesinde “Batı’yı/yabancı etkisini”, “iğreti idealleri”, “taklit ve biçim özentisini”, “köksüzleşme/yabancılaşmayı”, “ilkel, acıklı, Doğulu geleneği”, “en yoz Batı taklidiyle en ağdalı Doğu işi melodramı”, “Batı’ya aşırı açıklığı” bulur. Yönetmenlerin başka filmleri ve kendi filmlerini biçim özentisiyle, Batı özentisiyle eleştirdikleri, Lütfi Akad'ın ifadesiyle “biçim özentiliği” ile “tekniksiz yerlilik” arasında kaldıkları, “biçim/içerik” endişesinin şiddetini artıran bir kültürel evrende, eleştiri de kendini birbirine zıt gibi duran iki düşünsel yörüngenin içinde bulmuştur. Bu yüzden bir yönetmenin ya da eleştirmenin kendi düşünsel hattında ortaya çıkan bölünmelere tanık olduğumuz gibi, farklı düşünsel konumları da kimi zaman aynı yörüngenin içinde konuşurken görürüz. Türk

sinemasının roman, öykü, resim gibi geri kalmışlığından, kalıplar sineması oluşundan ve hep yüzeysel gerçekliğin tuzaklarına düştüğünden söz eden, çözümü, Türk kültürünün çağdaşlaşmasında bulan Nijat Özön, “Bu, yabancı işidir. Bu, bize uymaz, bünyemize uygun düşmez,” yargılarını da öfkeyle eleştirmiştir. (245)

Nitekim Özön, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları* çalışmasının birinci cildinde, resim sanatı geleneğinin sinema sanatı için vazgeçilmezliğine işaret eder (280). Özön’e göre, sinemamız sadece resim sanatı geleneğinden değil, dram sanatı geleneğinden de yoksundur (280). Bütün bu yoksunluklara kültürümüzdeki söz sanatları geleneğinin ağırlığı da eklenince özünde bir görüntü sanatı olan sinema aslında kendi özünden uzaklaşmakta ve göze değil kulağa hitap eden bir “Karagöz Sineması” ortaya çıkmaktadır (280).

Özön, Türk filmlerinin yüzde doksanında halk hikâyeleri, roman ve masalların ilkel yapısının, olağanüstü rastlantıların ve kalıp tiplerin görüldüğüne dikkat çeker (78). Özön’e göre, Karagöz’ün, Ortaoyunu’nun, Meddah geleneğinin Türk sinemasındaki izleri daha derindir ve gözden çok kulağa seslenen bu sanatlar, her şeyden önce göze seslenen sinemada korkunç yaralar açmaktadır (78). Özön, resim ve edebiyat alanında Belge, Beyatlı, Mardin ve Tanpınar gibi yazarlar tarafından vurgulanan yüzeyselliliğin sinema sanatı için de geçerli olduğunu ileri sürer:

Türk sineması, bugüne dek, bir kalıplar sineması olmanın, masal çağını yaşamının sınırını henüz aşamamıştır. Gerçekçilik denemelerine kalkıştığı vakit de bu sinema, şaşmaz bir biçimde hep yüzeysel gerçekçiliğin tuzaklarına düşmüştür. Sinemacılarımız, şimdiye kadarki gerçekçilik denemelerinde öylesine başarısızlığa uğramışlardır ki, bu durum onları giderek, kusuru kendilerinde değil de gerçekçilikte bulmaya, gerçekçiliğin batı özentisi olduğu, Türk sinemasına, hatta genellikle Türk sanatına uygun düşmediğini söyleme gülünçlüğüne dek vardırmıştır. Bütün bunlardan dolayı, gerçekçi Türk sinemasının önüne, genellikle gerçekçi sinemanın önüne çıkandan daha büyük, daha güç engeller çıkmaktadır. (89)

Özön’ün bu eleştirilerini destekleyecek yorumlar, Yeşilçam Sineması’na damgasını vurmuş bir senaristten, bizzat Bülent Oran’dan gelir. Oran, Türk masallarının ünlü kahramanı Keloğlan’ı, Yeşilçam sinemasındaki protagonistlerin arketipi olarak görür:

Yoksuldur Keloğlan, zavallı bir hasta anası vardır ve padişahın kızıyla evlenebilmek için devlerle mücadele etmesi, Kaf dağının ardına ulaş-

ması gerekmektedir. Şimdi biz bu yapıyı ne yapıyoruz? Keloğlan yerine yoksul Cüneyt Arkın, yahut Kartal Tibet. Zavallı hasta bir anası var, yahut ameliyat edilmesi gereken kardeşi, bilmem nesi var. Öbür tarafta ise fabrikatörün kızı var... Yani bir tür masal dünyası bu... Masal dünyası... ve bu yapı hiç sekmez, hiç... Her zaman tutar. Bizim meselemiz film sanatı falan değil, hiç böyle bir iddiam olmadı. Popüler sinemanın özünde 'halk ne istiyor, neyi nasıl yaparsan o film iş yapıyor, geniş kitleye ulaşıyor?' var. Bizim işimiz bunları bulmaktır. Yani bütün o filmlerin tutan yanları aydın kesimin eleştirdiği yanlardı. Ben halkın istediğini vermekle mükellefim. Yani, işte sıkıntısı varsa o iki saat içinde o sıkıntıdan kurtulacak. Yahut umutsuz bir dönemdeyse bakacak o fakir delikanlı sıyracak, sonradan istediği kızı alacak, bir şey olacak vb... Bunlar insanların doğal duygularıdır. Bütün mesele kendi derdini, kendi sıkıntısını unutmak isteyen okuyucu yahut seyirciye düşlediği, olmak istediği öyküleri yapay bile olsa vermek. İnsanların buna ihtiyacı var. Biz bunu yaptık. (Türk 199-200)

Oran, "[m]izah yerine bazı güldürücü tipler kullanıldığı görülüyor. Hep kaba, kesin bir tipllemeye gidiliyor. Karagöz ve Ortaoyunu ya da tiyatro bunun kaynağı mı?" sorusuna şu cevabı verir:

Bir alışkanlığın süreci sayabiliriz. Halk belirli oyuncularını Karagöz şekilleri gibi belleyip benimsiyor. Örneğin bir Necdet Tosun perdede göründü mü daha bir şey yapmasına kalmadan salonun kahkahası öncelikle hazır oluyor. Tersine örnek de verilebilir. Bir filmde Salih Tözan, öbüründe Vahi Öz kötü adam rolündeydiler. Kusursuz da oynadılar. Ama seyirci alışkanlığını bozmadı. En dramatik yerlerde güldü durdu. Çünkü öyle şartlanmışlardı. (Türk 224-225)

Oran'ın halkın nabzını tutmaya çalışan bir senaryo yazarı olarak yaptığı gözlemler, seyircinin gelenekten gelen alışkanlıklarının kolay kırılamayacağına göstergesidir. Nitekim Ayşe Şasa, Sadık Yalsızuçanlar ve İhsan Kabil'le birlikte hazırladıkları *Düş, Gerçeklik ve Sinema* adlı çalışmada eşi Bülent Oran'a getirilen eleştirilere rağmen onun temsil ettiği geleneksel sanat anlayışının ve Yeşilçam'la özdeşleşen bir senarist olmasının nedenini daha derinlerde aradığını ifade etmektedir: "Kaynağını masaldan, halk hikâyesinden alan trajik-olmayan yerli hayat görüşü, Batı sineması ve Batılı yaşam tarzı ile gelen Prometeci trajik eğilimleri, kendi ana ekseğini bozmadan eğip bükmüş, trajediye direnen bir dram anlayışı doğurmuştur" (137). Şasa'ya göre, "Yeşilçam melodramı, yerli halk masalı ile Batılı dramın garip bir karışımı, trajik olmayan bir dram türü" olarak ka-

bul edilebilir (137). Nitekim Oran'ın ifadesiyle “bizim mutsuz sonlarımız bile mutludur” ve birbirini seven kahramanların ikisi birden ölse bile seyirci onların öteki dünyada yeniden buluşacakları inancını taşır (Şasa 137).

SONUÇ

Yeşilçam Sineması'nda melodram kalıplarının yinelenmesinin nedenleri, sektörün örgütlenme ve üretim koşullarının yanı sıra Doğu ve Batı kültürleri arasındaki zihniyet farklılıklarında aranmalıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Daryush Shayegan, Murat Belge, Nijat Özön, Nurdan Gürbilek, Şerif Mardin ve Yahya Kemal Beyatlı gibi önemli isimler, Doğu ve Batı toplumları arasındaki zihniyet farklılıkları ve bu farklılıkların kurmaca metinlere yansımaları üzerinde durmuşlardır. Bu yazarlar, aslında aynı gerçeğin farklı yüzlerini dile getirmişlerdir: Batı toplumlarında felsefe, Doğu toplumlarında ise hikmet vardır. Batı'da bireysel psikoloji ve içe bakış (introspection), Doğu'da ise kolektivite ağır basar. Batı'da gerçekçi tasvire dayalı güçlü bir resim sanatı ile yüzlerce yıllık tiyatro ve roman geleneğine yaslanan bir dram sanatı, Doğuda ise gerçekçi tasvirden çok stilizasyona dayalı görsel sanatlar ve “lezzetli bir kaçış” imkânı sunan masallar vardır.

Bu bağlamda, Shayegan'ın Doğu toplumlarında eski ile yeninin yamalanmasından oluşan modernleşme süreci konusundaki görüşleri, Mardin'in kültürümüzdeki “trajedi eksikliği” ve “kutu psikolojisi” vurgusu, Tanpınar'ın “psikolojik tecessüs”ün yokluğuna dikkat çekmesi, Beyatlı'nın resim ve nesir geleneğinin zayıflığına işaret etmesi, Belge'nin insan ruhunu yeterince tanımayan Türk romancılarının psikolojik derinlikten yoksun karakterler yarattıklarını ileri sürmesi, Gürbilek'in Türk edebiyatındaki kötü karakterlerin aslında Batılı orijinallerinin kopyası olmaktan kurtulamadıkları iddiası ve Özön'ün sinemamızın göze değil, kulağa hitap eden bir “Karagöz Sineması” olarak öne çıktığı şeklindeki eleştirileri konuya farklı yönlerden ışık tutmaktadır.

Yeşilçam Sineması, kırk yıl boyunca mutlak iyilerin mutlak kötülerle karşı karşıya geldiği ve sonuçta daima iyilerin kazandığı, masalsı ve melodramatik hikâyeler anlatmış; inandırıcılıktan, yaratıcılıktan, felsefi, psikolojik ve entelektüel derinlikten yoksun bir sinema olmuştur. Oysa 20. yüzyılda kötülük konusundaki felsefi tartışmaların en önemli sonuçlarından biri, hayatta mutlak iyilerin ve mutlak kötülerin bulunmadığı gerçeğidir. Bu argüman, kaçınılmaz olarak dramaturjiyi de etkilemektedir. O halde sinema, iyileri kötü yönleriyle, kötülerini de iyi yönleriyle yansıttığı za-

man melodramdan uzaklaşıp gerçekçiliğe yaklaşacak ve belki bu sayede insan ruhuna nüfuz edecektir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N, U. T Arslan, P. Behçetoğulları, A. Karadoğan, S. M. Öztürk ve N. Ulusay. (2005). "Trajik Bir Melodram". *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Adanır, O. (2012). *İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Arendt, H. (2009). *Kötülüğün Sıradanlığı: Adolf Eichmann Kudüs'te*. Ö. Çelik (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Arpa, Y. (syl). (2009a). *Ne Kadar Gamlı Bu Akşam Vakti: Safa Önal Kitabı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arpa, Y. (2009b). *Yeşilçam'ın Ellerini Öperim*. <http://www.ntvmsnbc.com/id/24956788/> (20 Temmuz 2014).
- Arslan, U. T. (2005). *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk* İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Arslan, U. T. (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Ayça, E. (1996). "Yeşilçam'a Bakış". *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. S. M. Dinçer (haz.). İstanbul: Doruk Yayıncılık. 129-148.
- Belge, M. (1998). "Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bakış". *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları. 65-73.
- Belge, M. (1998). "Roman Üstüne". *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları. 15-43.
- Beyatlı, Y. K. (1990). "Resimsizlik ve Nesirsizlik". *Edebiyâta Dâir*. İstanbul: Özal Matbaası.
- De Waal, F. (2008). *İçimizdeki Maymun: Biz Neden Biziz?* A. Biçen (çev.). İstanbul: Metis Bilim.
- Diken, B. ve C. B. Laustsen. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. S. Ertekin (çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Elmacı, T. (2013). *Kader ve Masumiyet Filmleri Bağlamında Melodram Türünün Yeniden Üretimi*. *Journal of World of Turks*. 5:2, 261-277.
- Evren, B. (1990). *Türk Sinemasında Yeni Konular*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Güleryüz, K. (1996). "Türk Sinemasında Üslubun Kökeni". *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. S. M. Dinçer (haz.). İstanbul: Doruk Yayıncılık. 49-56.
- Gürbilek, N. (2004). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Jusdanis, G. (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. T. Birkan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Kastal Erdoğan, İ. (2009). "Türk Sinemasında Melodram ve 1990 Sonrası Dönüşüm", *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi SBE.
- Kıraç, R. (2011). "1950 Sonrası Türkiye'de Politik, İdeolojik ve Kültürel Değişimin Sinemaya Yansıması", *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi GSE.
- Mardin, Ş. (1984). "'Aydınlar' Konusunda Bir Ülgene ve Bir İzah Denemesi", *Toplum ve Bilim*. 24, 9-16.
- Morton, A. (2006). *Kötülük Üzerine*. Z. Okan (çev.). İstanbul: Güncel Yayıncılık.
- Onaran, Â. Ş. (1994). *Türk Sineması*. 1. Cilt. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özhan, N. G. (2011). Zeki Demirkubuz Sinemasında Melodramatik İmgelem. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi SBE.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. 1. Cilt. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (1981). *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özön, N. (1962). *Türk Sineması Tarihi: Düünden Bugüne 1896-1960*. İstanbul: Artist Yayınları.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Shayegan, D. (1997). *Yaralı Bilinç: Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni*. H. Bayrı (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Shermer, M. (2007). *İyilik ve Kötülüğün Bilimi*. S. Gül (çev.). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Sözen, M. (2009). "Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti". *Bilig* 50, 131-152
- Şasa, A. (1997). "Bülent Oran'ın Hayat ve Sinema Anlayışı". *Düş, Gerçeklik ve Sinema*. İstanbul: İz Yayıncılık, 133-138.
- Tahir, K. (1989a). *Notlar/Sanat Edebiyat 1*. C. Yazoğlu (haz.). I. Cilt. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Tahir, K. (1989b). *Notlar/Sanat Edebiyat 2*. C. Yazoğlu (haz.). II. Cilt. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Tahir, K. (1990). *Notlar/Sanat Edebiyat 4*. C. Yazoğlu (haz.). IV. Cilt. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1998) "Romana Dair". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Z. Kerman. (haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları. 45-66.
- Tanpınar, A. H. (1998). "Türk Edebiyatının Umumi Meseleleri: Devirler, Nesiller ve Cereyanlar". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Z. Kerman. (haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları. 83-128.
- Tolstoy, L. N. (1997). *Anna Karenina*. E. Altay (çev.). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Tunalı, D. (2006). *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram: 'Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramı'na Bakış'*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Türk, İ. (2004). *Senaryo: Bülent Oran*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yalsızuçanlar, S. (1997). "Geniş Kabrin Hortlakları". *Düş, Gerçeklik ve Sinema*. İstanbul: İz Yayıncılık, 98-102.
- Yavuz, H. (2010). "İslâm'ın Zihin Tarihi: Bir Müslüman Aydının İslâm Üzerine Düşünceleri", H. Yıldırım (der.). www.clouds.com.tr/web/uploads/dosya/226.docx (10 Ekim 2014).



Yeraltı, Zeki Demirkubuz, 2012



Masumiyet, Zeki Demirkubuz, 1997



Yazgı, Zeki Demirkubuz, 2001

ZEKİ DEMİRKUBUZ FİLMLERİNİN ORTAK ANLATI YAPISI: TEMA, ZAMAN, MEKÂN, KARAKTER, SİNEMATOGRAFİ

Mikail Boz* & Dilek Takımcı**

GİRİŞ

1980 sonrası Türk sineması geçmişte hiç olmadığı kadar yabancı ülkelere açılmış, yönetmenler uluslararası pek çok festivalde filmleriyle katılmış, ödüller almışlardır. Zeki Demirkubuz'un da dâhil olduğu “genç sinemacılar” ilk filmlerinden itibaren belirli toplumsal sorunlara yoğunlaşarak ve sinema diline özel bir önem vererek filmler üretmişlerdir. Reha Erdem, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Özcan Alper, Emin Alper, Seyfi Teoman, Pelin Esmer, Seren Yüce, Aslı Özge, Hüseyin Karabey, Tayfun Pirselimoglu gibi yönetmenler bu süreçte öne çıkan yönetmenlerden bazılarıdır.

Z. Demirkubuz Türk sinemasında senarist yönetmen olarak kendine özgü bir üslup ile ayrıcalıklı bir yer edinmiştir. 1994 yılında ilk filmini

* Mikail Boz, Bozok Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü.

** Prof. Dr. Dilek Takımcı, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü.

çeken Zeki Demirkubuz'un Türk sineması veya Yeni Türk Sineması içindeki konumunu, yaşamı, siyasi, felsefi, ahlâki ve sanatsal görüşlerini dikkate alarak, filmlerinin üslup ve içeriğini incelemek yakın dönem Türk toplumu, insanı ve sanatını anlamak açısından önemli ipuçları verecektir. Bu bağlamda yönetmeni bir yazar gibi kabul eden *Auteur* yaklaşımı doğrultusunda bir analiz yapılacaktır. *Auteur* yaklaşımını 1950'lerde *Cahier du Cinéma* dergisinde yazan bir grup Fransız film eleştirmeni (André Bazin, François Truffaut başta olmak üzere) geliştirmiştir. Bu eleştirmenlere göre, "bir yönetmenin filmlerinin bütününe bakmak stil ile temel motiflerini bu filmler bütünlüğü içinde görebilmek önemlidir" (Duruel, 1998, s. 7). Birçok Amerikalı Hollywood film yönetmeni, stüdyo sisteminin kısıtlamalarına karşın (bütçe, türler, yıldız sistemi, mekân olarak belli platoların kullanımı gibi) kendi kişisel üsluplarını filmlerine yansıtmayı becerdikleri için ciddi bir araştırmayı hak edici öneme sahiptir. *Auteur* yaklaşımı bağlamında iki temel anlayış gelişmiştir. Birincisi temaya, anlama önem verirken, diğeri biçim ve mizansene odaklanmıştır. Bir yönetmen var olan bir kitap, oyun gibi bir metni sinemasal kodlar ile bir film haline getirebilmektedir. Bu daha çok sahneleme ustalığı ile ilgili bir durumdur. Caughie'ye (1981) göre *Auteur* olan bir yönetmenin ise filmi onun karakterinin dışavurumu olmakla birlikte, kişisel özellikleri de yönetmenin hemen hemen tüm filmlerinde, tema ve biçimde kendini hissettirir. Başka bir deyişle *Auteur* yaklaşımı yönetmenin kişiliğini referans olarak bu kişiliğin bir filmde ötekine sürekli geliştiğini kabul etmektedir. Buna göre *Auteur* yönetmen başkalarının tasarladığı bir filmi salt teknik ustalıkla görselleştirmekten ziyade, senarist yönetmen olarak filme gerçekleştirdiği mizansenle kendi kişiliğini katmaktadır (Karadoğan, 2010, s. 5). *Auteur*-lûge ilişkin A. Sarris üç temel ölçü olduğunu açıklamaktadır. Öncelikle yönetmenin teknik (görüntü, müzik, kostüm, dekor) yeterliliği olmalıdır. İkincisi yönetmenin diğerlerinden ayırt edilebilir bir kişiliğinin olması ve bir grup filmde kendisinin imzası olabilecek içerik ve biçimsel özelliklerini sergileyebilmelidir. Üçüncüsü ise filmin iç anlamı yönetmenin kişiliği ile kullandığı araç arasındaki gerilimden doğar ve filmin iç anlamı yönetmenin ruhsal coşkusunun dışavurumudur (Sarris, 2010, s. 42-43). Bu bağlamda Z. Demirkubuz filmlerini *auteur* yaklaşımı doğrultusunda incelememizin nedeni onun (senarist yönetmen olarak) *auteur* tanımlamalarına uygun niteliklerle kendine özgü bir üslup geliştirebilmesidir.

G. N. Smith, *Luchino Visconti* (2013) başlıklı kitabında bir *auteur*'ün eserlerinin belirleyici özelliklerinin her zaman ilk bakışta göze çarpanlar olmadığını keşfedilmesi gereğinin altını çizmektedir. P. Wollen ise, *Auteur* yaklaşımının yapıyı göz ardı etme sorununa vurgu yaparak, yö-

netmen yerine filminden (yapıdan) yola çıkarak yönetmenin koymaya çalıştığı anlamların da bulunabileceğini açıklamaktadır. Buna göre eleştirmen gizli anlamların gömülü olduğu derin yapıyı ortaya çıkarmalıdır. Zira yapı içinde gömülü gizli anlamlar yönetmeni etkileyen koşulların bir sonucudur (Wollen, 1989, s. 82). Wollen, yönetmeni etkileyen süreçleri yeniden düşünmemizi sağlayarak, yapısalcı bir film inceleme yöntemi sunmasıyla Auteur kuramına katkı sağlamıştır. Bu çalışmadaki amaç yönetmenin eserlerini bir bütün olarak alarak, altta yatan genel yapıları ışıktutmaktan ziyade, her filmde mevcut olan ortak bağların izini sürmektir. Sarris'in hem filmdeki biçimsel üslup, hem de tematik bütünlüğü göz önünde bulunduran ölçütleri yol gösterici olmuştur.

Çalışmada, *Auteur* yaklaşımı doğrultusunda “Zeki Demirkubuz filmlerinin tümünde başlıca hangi benzer temalar, sinematografi, karakterizasyon, mekân ve zaman kullanımı bulunmaktadır?” sorusuna yanıt aranacaktır. Bu sorunun içeriğinde bulunan kategoriler (tema, zaman, mekân, karakter, sinematografi) araştırmanın analiz alt başlıklarını oluşturmaktadır. Demirkubuz filmlerini (*C Blok*, 1994; *Masumiyet*, 1997; *Üçüncü Sayfa*, 1999; *İtiraf*, 2001; *Yazgı*, 2001; *Bekleme Odası*, 2003; *Kader*, 2006; *Kıskanmak*, 2009; *Yeraltı*, 2012) analiz bölümüne geçmeden önce Zeki Demirkubuz'un yaşamı ve sinema anlayışı incelenecektir. Zira yönetmenin içinde bulunduğu toplumsal koşullar doğrultusunda kendi yaşam deneyimleriyle geliştirdiği düşünsel ve psikolojik formasyonu, onun filmlerini anlamak açısından önem taşımaktadır.

ZEKİ DEMİRKUBUZ'UN YAŞAMI VE SİNEMA ANLAYIŞI

Zeki Demirkubuz 25 Temmuz 1964'te Isparta'nın Eğirdir ilçesinin bir dağ köyü olan Yakavşar'da doğmuştur. Dört kardeşin en büyüğüdür. Demirkubuz, daha çocukluk yıllarında “çok iyi masum yalanlar söyleyebilen”, güçlü bir anlatım yeteneği olan bir çocuk olduğunu vurgulamaktadır (Pay ve Afat, 2011, s. 103). “Beni sinemaya iten unsurlar bence çocukluğum, 12 Eylül sonrası hapisane hayatım ve arabeske duyduğum ilgi, imaje etmeye, dramatize etmeye olan eğilimim... Ama başta sanıyorum çocukluğum...” (Kızıldemir, 1997). Ortaokulu Isparta'daki Gönen Öğretmen Okulu'nda tamamlamıştır. Bu okulda ilk defa siyasi fikirlerle tanışmıştır. Demirkubuz “solcu” oluş hikâyesini şu şekilde aktarmaktadır:

Benim çok sevdiğim, saygı duyduğum bir ağabey vardı, altıncı ya da yedinci sınıflarda. Solcuların da önderlerinden biriydi. Ben ikinci sınıftaydım. Bir gün ülkücüler idarenin isteği ile yatakhane kısıtı onu dövmeye başladılar. Bu durum içimi ezmişti. Ben de bulaştım,

onunla beraber ben de dayak yedim tabii ve ondan sonra solcu oldum, sonra da öyle gitti. (Öztürk, 2006)

SİYASİ FAALİYETLER VE HAPİSHANE DÖNEMİ

Orta üçüncü sınıfa giderken siyasi faaliyetlerinden ötürü hapishaneyle tanışmış, ailesi ekonomik sıkıntıdan dolayı Eğridir'den İstanbul'a göç etmiştir. Demirkubuz da yatılı okuldan atıldıktan sonra ailesinin yanına geçmiş ve ortaokulu sonradan bitirmiştir. Lise eğitimine İstanbul'da başlamış, fakat eğitimin ilk yarıyılı sonunda okulu bırakıp atölyelerde ve babasının halı mağazasında çalışmaya başlamıştır. Bu yıllar işçilerle doğrudan iletişim kurduğu, onlara okuma-yazma öğrettiği politik ilgisinin arttığı bir dönem olmuştur. Demirkubuz hakkında 1980 Askerî Darbesi ardından yakalama emri çıkarılmış, yasadışı örgüte üye olmak gerekçesiyle tutuklanıp, hapse atılmıştır. Hapis hayatı onun "Hayatımı hapishaneden önce ve sonra diye ikiye ayırıyorum" (Kızıldemir, 1997) demesine sebep olacak kadar büyük etkilere sebep olmuş, bir kırılma ve dönüşümün başlangıcı olmuştur.

Hapishane dönemi onun edebiyata ilgi duymaya başladığı, Rus yazar Fyodor Dostoyevski'yi ve onun *Suç ve Ceza* romanını keşfettiği yıllardır. Demirkubuz'un, Dostoyevski ve *Suç ve Ceza* ile tanışması Marksizm ve arkadaşlarıyla arasındaki bağların zayıflamasına yol açmış, onun felsefi ve ideolojik görüşlerini değişime uğratmıştır. Bu bağlamda kendini tanıma süreciyle toplumu anlama ve tanıma süreci koşut gelişmektedir.

Demirkubuz sık sık Fyodor Dostoyevski, Albert Camus ve Friedrich Nietzsche gibi yazarlara atıf yapmakta, kendi yaşamını ve film çekme serüveninin bu yazarlardan etkilenecek oluşturduğunu belirtmektedir. Olgulara, konulara ve insanlara hep belirli bir mesafe koruyarak yaklaştırmaya çalışmaktadır. "Güzel bir dünyaya bizi kötü şeyler de iyi şeylerden daha fazla götürebilir" (Sancak, 2010) diyerek filmlerinde sıklıkla değindiği "karanlık tarafın" nedenini ortaya koymaktadır. Ona göre sanat herhangi bir başka araca göre herhangi bir tarafı tutmadan, bir kişinin veya düşüncenin ortaya konmasını sağlamaktadır. Kötücül olana sağlanan bu tür bir temsil imkânı kötülüğü görünür kılmakta, ancak yönetmenin bu kötülüğü savunmasını gerektirmemektedir. Böylece iyi olan, kötünün dolayımı ile karşıtını ima ederek varlık göstermektedir.

12 EYLÜL VE SİNEMA

Demirkubuz'a göre (2012) 12 Eylül ülke tarihindeki üçüncü darbedir. Demirkubuz "12 Eylül'ün yaptığı kısımlar, işkenceler 12 Eylül'den önce

de vardı, 12 Eylül'den önce de Balgat katliamları, 16 Mart katliamları, Maraş katliamları... 12 Eylül sonrası bunlar tek elden daha resmî oldu" (Kıraç, 1997, s. 47) demektedir. Yani geçmişte gerçekleşmiş ilişki ve süreçlerin bir benzeridir bu askerî darbe. 12 Eylül'ün "cuntacılar kadar bu toplumun da sorunu" olduğunu düşünmektedir. İşkence, yapanlar yanında bunun yapılmasına göz yumanlar, buna yardımcı olanların da ahlâki bir sorumluluğudur. Tek başına bir kişinin sorumluluğunda değildir.

Demirkubuz 1983 yılında, hapishaneden tahliye edilmiştir. Bu yıllarda artık "mimli" olarak insanların arasında dolaşmakta, kendi yaşamını sorgudan geçirmektedir. "12 Eylül sonrası, içerden çıktığımda içine düştüğüm hayat çok şaşırtmıştı beni, hiçbir şey üzmemişti beni, onca şey üzmemişti ama mahalleye gittiğimde arkadaşlarımın selâm vermemeleri üzmüştü mesela" (Atam, 2009). Ülkenin durumunu ise "Hiçbir ahlâki kaygısı olmayan, esas duruşta garip bir ülke" (Kızıldemir, 1997) olarak tanımlamaktadır. Hapishaneden sonra hayatını kazanmak için iki yıl işportacılık yapmıştır. Askerliği erteleyebilmek için eğitimine devam etmeye karar vermiştir. Yoğun bir ders çalışma sürecinin ardından önce liseyi dışarıdan bitirmiş, sonra da ders devamlılığının görece az gerektirdiği gerekçesiyle İstanbul Üniversitesi, Basın Meslek Yüksek Okulu'na kayıt yaptırmıştır.

Demirkubuz, başlangıçta hem sinemacılardan hem de sinemadan hoşlanmadığını belirtmektedir (Sancak, 2010). Bu yüzden öğrencilik döneminde film setlerinde asistan olarak çalışırken bazen ara verip işportacılık işine dönmüştür. Bu dönemde sinema onun için işportacılık yapmaktan çok farklı görünmemektedir ve henüz bir "dert" değildir.

Demirkubuz'un Zeki Ökten ile tanışması ve onun filmlerinde asistanlığını yapması onu aynı zamanda "usta-çırak" ilişkisi içinde sektöre giren bir yönetmen durumuna getirmiştir. Bu süreçte video ve arabesk filmlerinde pek çok yönetmenle asistan olarak birlikte çalışmıştır.

1994 yılında, Türkiye büyük bir ekonomik krize girmek üzereyken ilk filmi olan *C Blok*'u çekmiştir. *C Blok* umduğundan daha iyi bir başarı getirmiş, kriz sebebiyle doların artan değerine rağmen bu filminden para kazanmıştır. 1996 yılında çektiği ikinci filmi *Masumiyet*, Venedik Film Festivali'nde (1997) gösterilerek onu hem Türkiye hem de dünya çapında tanınır bir yönetmen haline getirmiştir. Üçüncü filmi olan *Üçüncü Sayfa* (1999) ise 1999 Locarno ve Rotterdam Film Festivali gibi festivallerde gösterilmiştir. Albert Camus'nün *Yabancı* (1942) romanından esinlenerek çektiği *Yazgı* (2001) ve *İtiraf* (2001), 2002 yılında Cannes Film Festivali'nde "Un Certain Regard" (Belirli Bir Bakış) bölümünde yarışma dışı "özgün ve farklı" eserler olarak gösterilmiştir. Zeki Demirkubuz sonraki

yıllarda başrol oyuncusu da olduğu *Bekleme Odası*'nı (2003), 2006 yılında *Masumiyet* filminin başlangıç öyküsünü konu alan *Kader*'i ve Nahit Sırrı Örik'in 1946 tarihli aynı adlı romanından esinlenerek *Kıskanmak*'ı (2009) çekmiştir. Son filmi ise Fyodor Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* romanından esinlenerek çektiği *Yeraltı* (2012) filmidir. Demirkubuz, tüm filmlerini karanlık üzerine öyküler olarak tanımlasa da *Yazgı*, *İtiraf* ve *Kader*, film jeneriklerinde "*Karanlık Üzerine Üçleme*" olarak belirtilmiştir. Zeki Demirkubuz halen film çalışmalarına devam etmektedir.

FİLMLERİ HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ

Demirkubuz kendi film kariyerini iki döneme ayırmaktadır. İlk dönem daha çok sezgileriyle hareket ettiği *C Blok* ve *Masumiyet* filmlerini çektiği dönemdir. İkinci dönem ise *Masumiyet* filminden sonra, sinemanın bir "dert" olmaya başladığı dönemdir.

C Blok ismi onun kendi kişisel tarihinde yeri olan bir kavramdır. Hapishanede ve hastanede C-Blok'ta kalmıştır. "Herkesin bir C-Blok hikâyesi vardır, ya hapishanede, hastanede yatmıştır ya yatılı okulun C-Blok'unda kalmıştır. C-Blok'un, insanların genellikle hapis olduğu, bu modernist mimarinin, istemeden neden olduğu sonuçlarla ilgili bir hikâyesi vardır" (Kıraç, 1997, s. 44). Buna karşın Demirkubuz için *C Blok* didaktik bir film (2005, s. 6). Filme bugünden baktığında onun öykünmelerle dolu olduğunu Krzysztof Kieslowski gibi yönetmenlerden etkilediğini, ne kadar yetenekli olduğunu gösterme çabasının da hâkim olduğunu söylemektedir. Benzer bir şekilde de *Masumiyet* filmini ele aldığı içeriğe uygun düşmeyen bir sinemasal dille aktardığını düşünmektedir. *Masumiyet*'in izleyiciyi duygudaşlık kurmaya yönelten, onu filmin içine çeken sıcak bir film olduğunu, bundan sonraki filmi olan *Üçüncü Sayfa*'da ise tam tersini yapmaya çalıştığını belirtmektedir. Demirkubuz, *Üçüncü Sayfa* filminin izleyicinin duygudaşlık kurmakta zorlandığı, iyi ve masum gibi görünenin aslında görüldüğü gibi olmadığını, insanların nasıl aldatılabileceğini ortaya koyduğunu söyler. Filmdeki tematik duruma uygun olarak gerçekçi etkinin yaratılması için kamera hareketini az kullandığını söylemektedir.

C Blok ve *Masumiyet* sırasında sinemayı, sinemanın ne anlama geldiğinin çok farkında olan biri değildim. Orada ön plana çıkarılacak şey, sezgilerdir, duygulardır ve sinemada yine önemli olduğunu düşündüğüm coşku denilen şeydir. Bir şeyi, inatla anlatma isteği ya da bir şeyi anlatma isteğini yüksek ve coşkun bir biçimde yaşama arzusu. *Masumiyet*'ten sonra belki bazı insanlar fark etmiştir, hem bir yönetmen

tavır olarak hem de bir anlam arayışı açısından *Masumiyet* filminin içeriğinden de, biçiminden de uzaklaştığım bence ortada. (Sancak, 2010)

Demirkubuz *Masumiyet* filminin kendi istediğinin tersi yönde algılandığını düşünmektedir. Bu filmi de “karanlık üzerine bir film” ve “masumiyet” ifadesi “orospulara katillere ve pezevenklere” yüklediği anlam (Kıraç, 1997, s. 46) olsa da insanlar tarafından “umut veren” bir film gibi algılanmıştır. Bu algılanış Demirkubuz’u kendi sinemasının biçimsel unsurları konusunda düşünmeye itmiştir. “Sinemacı olma halini bu filmden sonra ve bu filmin gittiği serüvenlerden sonra fark ettim” (Demirkubuz: 2005, s. 8) demektedir. *Masumiyet*’i yeniden değerlendirdiğinde, asla kullanmayacağı kamera hareketleri ve çekmeyeceği planlar bulunmaktadır; bu yüzden bu filmi de “sezgilerle çekilen” bir film olarak görmektedir (2005, s. 9). Bu filmden sonra sinema onun için bir “dert” halini almıştır. Sonraki filmi *Üçüncü Sayfa*, *Masumiyet*’in tam tersi değilse bile daha “soğuk” bir filmidir. Buna yönelmesinin sebebini sinema seyircisinin perdedeki imgelerle kurduğu özdeşleşmeyi azaltmak diye açıklamaktadır: “Hem felsefi gelenekte, hem düşünce geleneğinde, hem hayatı anlama ve yaşama çabamızda insanın kendine yapabileceği en büyük kötülüktür özdeşleşme” (Demirkubuz, 2005, s. 12). Bu tavır aynı zamanda Aristocu anlamda katharsisin¹ filmsel dilden uzaklaştırılması anlamına gelmektedir. Seyircinin kendi korku ve rahatsızlıklarından arınmasını sağlayan katharsis ve anlatıdaki kahramanla özdeşim kurma engellendiğinde, izleyici için kendi yaşamının telafisi olacak bir “kurtuluş” mümkün olmaktadır. Anlatıda mutlu son veya mutsuz son olsa da durum fark etmemekte, araya konulan mesafe verili durumu daha iyi değerlendirmesi için izleyiciye bir fırsat sunmaktadır. Bu yüzden Demirkubuz, olası özdeşleşme sağlayıcı kamera hareketlerinden, planlardan, müzikten uzaklaşmaya karar vermiştir. Demirkubuz’un *Üçüncü Sayfa*’da “biraz abarttım” deyip sonraki filmlerinde azaltmaya çalıştığı özdeşleşmeyi yok etmeye dönük çaba bu açıdan onun sinemaya bakış açısının da temel yönelimlerinden birini ifade etmektedir. “Benim için sinema sosyolojik, siyasi, politik, ekonomik, sınıfsal ya da toplumsal bir mesele değil. Benim için sinema bunları doğru olarak içine alan, zaten içine alan kişisel bir ifade şekli, kişisel bir varoluş şekli” (Vardar, 2004). Demirkubuz bu açıdan sinema-

¹ Aristoteles’in tragedyanın ödevi olarak bahsettiği katharsis, “acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemek” (Aristoteles, 1987, s. 22) olarak tanımlanmaktadır. Katharsisin sağlanması için anlatının alımlayıcı üzerinde duygusal bir etki bırakması gerekmektedir. Brechtyen estetik ise bu süreci tersine döndürmeyi ve anlatının düşünümsel bir mesafeden takip edilmesi gerektiğini Zeki Demirkubuz’un anlatı dili buyüzden ikinci türden bir estetik anlayışa yakındır.

nın sosyolojik, siyasi, ekonomi, sınıfsal ya da toplumsal yönlerini felsefi bir düzlemde kendi kişiselliği üzerinden bir varoluş biçimi olarak görmek, bunları kendi kişiliğinde birleştirmektedir. Demirkubuz için varoluşçuluk diğer her şeyi kapsayıcı bir düşünce biçimidir. Bu bağlamda sinema yaklaşımına yön veren gerçekçiliği nihilistik, varoluşçu, olaylara ve olgulara tepeden, belli bir mesafeden, soğukkanlılığını kaybetmeden yorumlama olarak görmektedir.

Z. Demirkubuz'un Türk sinemasında yeri genel olarak değerlendirildiğinde Türkiye'de geçmişten bugüne oluşmuş, uzun soluklu, süregiden biçimde yönetmenler tarafından sahiplenilmiş ve bu yönde filmler çekilmiş sinema akımları bulunmamaktadır. Bu durumun da etkisiyle Demirkubuz'u belirli bir akımın ve görüşün içerisine yerleştirmek mümkün görünmemektedir. Demirkubuz hem yurt içinden hem de yurtdışından, Yılmaz Güney, Lütfi Ömer Akad, Zeki Ökten, Abbas Kiyarüstemi, Yasujiro Ozu, Krzysztof Kieślowski, John Ford, Quentin Tarantino, Andrey Tarkovski, Ingmar Bergman, Robert Bresson gibi yönetmenleri beğenmekte, bazı yönetmenlerin onda "sinema yapma arzusu" uyandırdığını, anlam yaratım sürecine katkı sağladığını düşünse de, sinemasal düşüncesinin asıl kaynağını belirli bir sinema akımı ya da yönetmenler grubu oluşturmamaktadır. Z. Demirkubuz'un sinema filmi çekmeye yönelmesinin asıl kaynağı edebiyat ve başta Dostoyevski, Camus gibi yazarlar ve Nietzsche gibi filozoflardır. Varoluşçuluk, Nihilizm, Ahlâki Sosyalizm onun bağ kurduğu felsefeler ve inançlardır ve genel olarak sinema anlayışında hayattaki belirsizlikler önemli bir yer tutmaktadır.

“DİNSEL ÖZ” VE AHLÂKİ BAKIŞ

Demirkubuz'un filmlerinin barındığı bir diğer özellik “*dinsel öz*”dür. Bu öz temel sorunsal olarak belirsizliğin keşfine yönelik bir özdür, klasik anlamda bir dinsellik ya da dinî inanç değildir. Demirkubuz bu dinsel özü şu şekilde açıklamaktadır:

Ben kendini ve yaşamı dinle açıklayan biri olmayabilirim. Ama bazı şeylerin cevaplarının bulunamaz oluşunun bende yarattığı duygu bile benim dinsel bir özü taşımama yetiyor. Yaşam ve ölüm üzerine düşündüğüm zaman bile gerçeği apaçık görüyorum. Ortada koskoca bir varoluş ve yok oluş var ama bir sebep yok. Neden, niçin diye soramıyoruz çünkü sadece sonuçlarıyla baş başa kalmak zorunda kaldığımız bir durum. Yani sebepsiz sonuçlar... Hayatımızda nedenini bilmeksizin, hattâ hiçbir nedeni olmaksızın, sadece sonuçlarını yaşamak zorunda kaldığımız o kadar çok şey var ki. Alın insan ilişkilerini, aşklar, dostluklar... Hepsinde aynı durum var. Bunların farkında bile olmak be-

nim dinselikle bir bağ kurmama, bunu dert etmeme ve de filmlerime taşıyama yetiyor (Öztürk, 2006).

Bu açıdan Demirkubuz anlaşılır ve bilinir olanın arkasındaki belirsizliği konulaştırmaya çalışmaktadır. Doğru ya da yanlış, ortaya çıkarılması asla mümkün olmayan olgular sebebiyle filmlerinde bir dinseliliğin varlığından bahsetmektedir. Onun için sinema “insanın içindeki gizemi” sorgulamasına izin veren (Gedik, 2006) bir araç olarak kullanılmakta, böyle bir değer kazanmaktadır.

Demirkubuz ahlâk ile ahlâkçılığı birbirinden ayırmaktadır (2005, s. 16). Ona göre ahlâk, davranış, tutum ve düşüncelerden insanın kendini sorumlu tutması iken, ahlâkçılık başkalarının sorumlu tutulmasıdır. İlkinde sorumluluk duygusu varken, ikincisinde sorumluluktan kaçınma, denetleme söz konusudur. Demirkubuz ahlâklı olmak derken ahlâkçı bir tutumdan kaçınmaktadır. “Şahsiyetli ve karakterli olan her zaman toplumsal olanla çatışır” sözü filmlerindeki temel çatışmalardan birisine ilişkin bilgi vermektedir. Kendi içinde bütünsel bir ahlâki yapısı olan bireyin toplumun ahlâkçı davranışıyla karşılaşması, onu bir tür mücadeleye itmekte, kendi varoluşunu bunun üzerinden sürdürmesine sebep olmaktadır. Hem ahlâkın hem de ahlâkçılığın kaynakları tarihsel ve kültürel bir geçmişe sahiptir ve Demirkubuz bu türden bir kültürelliği sorgulamaktadır: “Kültürelilik çoğu zaman kötü bir mirastır. Bireyi, düşünceyi, yeni varoluşları içinde yutan onların üzerinde büyük sansürler uygulayan, büyük baskılar uygulayan bir tür girdaptır kültürelilik. O yüzden kültürelliğe, geleneğe her zaman pozitif anlamlar yüklemek bence yanlıştır” (Ölmez, 2013). Hayata ilişkin genel sorgucu ve kuşkulu yaklaşımını bu konuda da sürdürmekte, mümkün olduğunca değerleri aşan, onlara belirli bir mesafeden yaklaşımaya çalışan bir konum bulmaya çalışmaktadır.

SENARYO SÜRECİ

Demirkubuz’un, filmlerinde işlediği konular bir yandan onun yaşamındaki deneyimlerden ortaya çıkarılmış şeyler iken, insan “yüz”lerinin onda bıraktığı izlenimler ve beklentiler, bu beklentiler çerçevesinde oluşturulan öyküler ve edebiyat eserlerinin uyarlanması, onun yararlandığı kaynaklar arasındadır. Ona göre bir senaryo ister kendi gözlemleri üzerinden şekillensin, isterse uyarılama bir eser olsun, öncesinde defalarca yazılıp çizilen, yeniden ele alınan ve çekim aşamasına gelene kadar büyük dönüşümler geçiren bir serüvendir. Senaryonun nerde kendi tamlığına ulaşır “çekilmeye hazır” hale geldiğine ilişkin somut bir kriter yoktur. “Bir senaryoya başladığım andan itibaren bunun bitişine dair benim elimde somut bir

kriter olmuyor. Bunun ‘hadi çekelim’ noktası 18 senedir hâlâ belli değil. Buna verebileceğim tek cevap sezgilerimdir” (Hazar ve Koca, 2012). Filmini yapmak istediği *Suç ve Ceza* romanını on beş yıl boyunca aklında evirip çevirmesi, senaryolar yazıp daha sonra bunları atması da bu duruma bir örnektir. Demirkubuz senaryolaştırma konusunda şunları açıklamaktadır:

Bir projeyi ne kadar severek, ne kadar heyecanlanarak yazarsam yazayım çekim zamanı gelince bende büyüsunü kaybetmeye başlar. Bu yüzden çok senaryo yazarım ve çabuk vazgeçerim. Bu beni bayağı oyalayan bir duygudur. Boşlukta başka milyonlarca fikrin varlığı hep şevkimi kırar. Yani sonsuz kaynakları, sonsuz malzemesi olan bir iş olması senaryonun devamlı sorgulanmasına, ne kadar değerli olup olmadığının anlamaya çalışılmasına, çekilmeyi ne kadar hak edip etmediğinin hesabının yapılmasına yol açar (Öztürk, 2006).

Demirkubuz, filmlerini “en karanlık, en sorgulayıcı, en şüpheli, en kriter sahibi seyirciyi düşünerek” (Hazar ve Koca, 2012) çektiğini belirtmektedir ancak asıl belirleyici olan kendini ifade sorunudur.

Sanat, Demirkubuz’a göre bireyselliğini sunma hakkının da olduğu bir yerdir. Filmlerinden para kazanıp kazanmadığına bakmamaktadır. “Ben buna bakamam, buna bakarsam kendimi inkâr etmiş olurum” (Demirkubuz, 2012). “Benim en büyük iddiam, yaptığım şeylerde şahsiyet duygusunu sonuna kadar hissettirmek ve sezdirmek” (Ezilmez, 2012, s. 30) demektedir. Filmin bu şekilde olmasının sebebi o filmi yapanın da “öyle” olması sebebiyledir. Demirkubuz filmlerinin bir yönüyle “kendisi gibi” olduğunu belirtmekte ve bu yaklaşımıyla “yönetmen sineması” ya da “Auteur” özelliğine sahip, bunu güçlü bir şekilde vurgulayan bir yönetmendir. Filmleri yönetmeni tanımada bir anahtar rolü görmektedir. Zaman geçtikçe daha minimalist ve az bir ekiple çalışmaya yönelmesinin sebebi “doğası gereği” sorun çıkaran insandan uzaklaşma ve kendi istediği bir yapıt çıkarma düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Övgülerden uzaklaşma, teslim olmaktan kaçınma, kendi istediği bir şey çıkarma arayışı da bir tavidir (2005, s. 19). Sinema aracılığıyla gerçekliği sunma ve ona ulaşma yollarından birini açma, bir yönüyle, bu yolla kendi gerçekliğini insanlara ulaştırma, onlara sunma amacı da taşımaktadır.

DEMİRKUBUZ FİMLERİNDE TEMA

Demirkubuz’un filmlerinde en çok üzerinde durduğu konulardan birisi *gerçekçilik* sorunudur. “İlk filmlerimden beri sürekli gerçeğe iyilikle, de-

ğerli olanla olduğu kadar, değersiz ve aşağılık olanla da varılabileceğini göstermeye çalışıyorum” (Deniz ve Civan, 2012, s. 37) demektedir. Demirkubuz sinema ile roman arasında en temel farkın inandırıcılık ve dolayısıyla gerçeklik sorununun olduğunu söylemektedir:

Roman, bir şeyi göstermediğiniz için sadece imajinasyona dayalı, özgürlükleri olan bir alan, ama sinemada böyle değil. Sinemada inandırıcılık sorunu daha yüksek ve katı biçimde var. Sinemayla romanın en temel farklarından biri de budur. Düşüncede kurmak daha kolay, bir sürü kelime emrinizdedir. Ama göstermek daha zor bir şeydir, gösterirseniz inandırmak zorundasınızdır. (Hazar ve Koca, 2012)

Onun uyarılama eserlerine de yön veren bu tutum bir yönüyle romandan sinema eserine geçişte gerçekliği yeniden yaratma, onu izleyici için inanılabilir bir duruma sokma çabasıdır. Demirkubuz, Camus’ye atıf yaparak, sadece görünür olan değil, saklananların da insanın bir parçası ve insanı insan yapan olduğunu söylemektedir.

Hiçbir şey görüldüğü gibi değildir. Bunu Amerikan filmlerindeki paranoid bir mesele olarak söylemiyorum. Üstelik iyi bir şeydir bu. Ben mesela insanların geceleri vahşi, çok kötü şeyler yaşayıp, büyük günahlar işleyip, gündüz yine normal olmaya çalışmalarını, gündüz iyi insanmış gibi gözükmeye çalışmalarını iyi bulan biriyim. (Deniz ve Civan, 2012, s. 43)

Filmlerde genel tema insanın doğasındaki kötücüllüğü merkezine almaktadır. İyiliğe giden yol kötülüğün fark edilmesi, bunun bilgi düzeyine çıkarılması ve insanlar üzerine beklentilerin düşürülmesiyle gerçekleştirileceği mesajı verilmektedir. Gündelik yaşamını süren karakterler kendi arzularını elde etmek için toplumun onlara dayattığı kuralları kabul etmemekte, bu yüzden de var olan etik tarafından kötü olarak görünebilmektedir. Demirkubuz, bu kötücül yanı açığa çıkarırken kötülüğü rasyonel bir düzeyden çok sanatsal olarak betimler. Filmde kötülük “olgusal” olduğu için onu etik düzeyde yüceltmenin ya da tersine aşağılamanın bir anlamı yoktur. Demirkubuz’a göre “değerlerin ötesinde” bir durum söz konusudur ve yönetmen olarak kötülüğü savunmadan, ideolojik bir konumlanmaya itilmeden onu aktardığını düşünmektedir. Onun filmlerinin karakterleri “masum” ve “iyi” göründüklerinde bile kötü eylemlere girişirler ve arzulanmanın getirdiği sorumluluk olarak kötülüğü özümserler. Demirkubuz klasik anlatılarda olduğu gibi kesin iyi/kötü zıtlığıyla karakterleri uzlaşmaz noktalara yerleştirmemiştir. Aynı biçimde değersel dönüşüm, hata- ların farkına varılarak gerçekleştirilen bir olgunlaşma değil, pek çok ay-

rıcalığın kaybedildiği, aile kurumunun zarar gördüğü, evliliğin boşanmayla sonuçlandığı, evlilik kurumunun bir hareketsizlik, sıkıcılık ile eş anlamlı olarak sunulduğu bir yapılanma içinde gerçekleşmektedir.

Demirkubuz'un bütün filmlerinin anlatı yapısında tekrar eden ortak motifler bulunmaktadır. Genelde anlatılarda kahramanın bir dönüşüm geçirmesi, "olgunlaşması", dünyaya ilişkin yeni bir bakış elde etmesi beklenir ancak Demirkubuz filmlerinde bu türden bir dönüşüm her zaman bulunmaz. Anlatı bazen başlangıç ve son olarak kendini tekrar eden, bir çıkış önermeyen ve karakterin değişimine yönelik kapalılık taşıırken, bazen bir sentez durumunda yeni duruma götürür. *C Blok* filminde Tülay kısıtılmışlık ve bastırılmışlık içinde sürdürdüğü hayatından kurtulmak için çıktığı araba yolculuklarında bile aslında bir şekilde çevresine çıktığı ama halen etrafında dolandığı blokları seyrederek. Tülay artık dayanamayıp evden ayrıldığında kendine ilişkin yeni bir yaşam kuracakmış gibi görünse de, yeni bir hayattan çok, "ortalama insan" olamamanın getirdiği yeni bir kapatılmışlıkla, bir akıl hastanesinde Halit ile buluşmayla, kendi kapalılığını devam ettirir. *Masumiyet*'te ve *Masumiyet*'ten önceki olaylarını anlatan *Kader*'de Bekir ve Uğur eski yaşamlarından kopmuş, "yeni bir yaşam"a başlamış olsalar da her ikisinin de bir başkasına yönelik (Bekir'in Uğur'a Uğur'un Zagor'a) tutkusu vardır. Bir kentten bir başka kente yaptıkları yolculukları onları aslında aynı amaç için çıkılan ve kendini tekrar eden bir sonuca götürmektedir. Bekir, Uğur'u kıskanır, onu elde etmek ister ama Uğur, Bekir ile mesafesini korur, esas bağlı olduğu Zagor'un peşinden gitmeye devam eder. Bekir için bu türden bir yaşam biçimi mümkün olmadığında intihar eder, yerini onun davranışlarını, tesbih sallamasını taklit eden Yusuf alır. Uğur ve Zagor kaçmak isteseler de Zagor'un ele avuca sığmaz tavrı onları ölüme sürükler. Sonunda Bekir ve Uğur'un kızı Çilem yalnız başlarına ne yapacaklarını bilmeden beklerler. *Üçüncü Sayfa*'da İsa'nın başta umutsuzca gerçekleştirmek istediği intihar filmin sonunda gerçekleşir. Ancak bu durum bütünüyle baştağının bir tekrarı değildir. İsa filmin başında çevresel güçlere karşı bir şey yapamaz halde intihara yeltenir. Ev sahibini öldürür, Meryem'le tanışır, Meryem'in kocasını öldürmeye, Meryem'i elde etmeye çabalar. Buna karşın İsa'nın bayıldığı ve dolayısıyla seyircinin de bilgisinden uzak tutulan Meryem ve ev sahibinin oğlu arasındaki ilişki, İsa'nın bu türden bir araçsallaşmayı kabullenememesi, onu tekrar intihara sevk eder. Anlatı başlangıç durumuna (intihara) farklı gerekçelerle yeniden ulaşmıştır; başlangıçta parasal sebep ve dünyadan kesilen umut intihar için sebepken, filmin sonunda ahlâki açıdan aldatılmışlıktır. *Yazgı*'da Musa'nın annesi ölmüş, Musa bu duruma toplumca beklenen tepkiyi göstermemiş, Sinem'le evlenmiş, işlemediği

bir cinayeti üstlenmiş, hapiste ve akıl hastanesinde kalmış ve başlangıçtaki duygu ve düşüncelerinde hiçbir değişim olmadan yeniden evine dönmüştür. Uyarlandığı Camus'nün *Yabancı* romanında ulaşılan yeni aşama, yaşama ilişkin bilgece tavır *Yazgı*'da yoktur. *İtiraf* ise Harun'un geçmişle yüzleşmesi hikâyeyi karakterin değişimine yönelik kapalılıktan uzaklaştırır. Harun eşi Nilgün'ün kendisini aldattığından şüphelenir, bunu itiraf etmesi için onu zorlar, çünkü geçmişte Taylan'ı aldatıp Harun ile birlikte olan Nilgün aldatmayı gene "tekrarlamıştır". Harun ve Nilgün ayrılır, Nilgün sevgilisiyle yeni bir yaşam kurar, sevgilisinin çocuğu intihar edince ilişki yürümez ve gecekonduya yaşamaya başlar. Harun durumu kabul lenir, yeni bir yaşam kurmak için onunla Doğu'ya yolculuk yapmayı önerir. Kötülükten iyilik çıkmış, Harun ve Nilgün arasındaki ilişki yeni bir durumda devam etme olanağı bulmuştur. *Bekleme Odası* da karakterin değişim göstermemesine yönelik sınırlı bir kapalılık üzerinden devam eder. Ahmet yazmaya giriştiği senaryoda duraklar, sevgilisinden ayrılıp yeni ilişkilere başlar, filmini çekemez, başladığı yeni ilişkiler de biter. Ahmet filmin sonunda ahlâki ve düşünsel anlamda hiçbir değişim geçirmese de *Suç ve Ceza* uyarlaması yerine seyircinin izlemekte olduğu "Bekleme Odası" senaryosunu yazmaktadır. *Kıskanmak*, Seniha'nın abisinden intikam alma istenci ve nefreti abisinin karısı Mükerrerem ile Nüşhet arasındaki ilişkiye göz yummasına sebep olur ve Seniha adım adım bir cinayetle son bulacak bir planlama yapar. Abisi karşısında sürekli geri plana atılan Seniha için tüm yaşam kendini sürekli tekrar eden bir başarısızlıktan ibarettir ve abisinin karısının âşığını öldürmesine zemin hazırlayarak onun hapse düşmesine neden olur. Buna karşın sonunda bütünüyle bir zafer elde edemez, sadece düşmanlarını az da olsa düşkünleştirir, kendi ve başkalarının "kaderini" eline almaya çalışır. Sondaki durum başlangıçtaki durumla aynı değildir, Seniha fırsat eline geçtiğinde durumu değiştirmeye çalışmış, bunda kısmen başarılı olmuş, eğer kendisinin içine düştüğü bir "girdap" ise çevresindekileri de bunun içine çekmeyi başarmıştır. *Yeraltı*'nda Muharrem tümüyle başladığı noktaya dönmez. Arkadaşlarıyla gerçekleştirdiği buluşmada olmamış şeyleri olmuş gibi düşlese de onların içinde barınamaz, onlarla birlikte eğlenmek istese de sonunda gene kendi huysuzluğunu gösterir, onlardan ayrışır, didişir. Filmin başında kendini geliştirmek, arkadaşlarıyla birlikte olmak gibi amaçları olsa da filmin sonunda bu amacı gerçekleşmez, kendi gerçekliğinin bu türden bir uzlaşıya müsaade etmediğini anlar, evini dağıtarak ne içte ne de dışta kendisi için bir dinginliğin olmadığını, ya da bir dinginlik olacaksa bunu "boşluk" ve "hiçlik"te olduğunu işaretlerini verir. Muharrem yeni bir aşamaya ulaşmıştır ama ulaştığı bu nokta davranışlarının değişeceği an-

lamına gelmez. Filmin içindeki iç anlatılar da birbirlerini tekrarlar. Türkan başlangıçta bakımını üstlendiği Aslan Bey tarafından ezilen, zor durumda yaşamaya çalışan, Muharrem ile sorunlarını paylaşan bir temizlikçi iken, uygun koşullar oluştuğunda nefret ettiği Aslan Bey’le evlenip eline geçirdiği bu statü ile Muharrem’e karşı cephe alır. Muharrem ise, hayat kadınına yakınlaşır görünse de kendisine bir miktar sıcaklık ve sevgi gösterildiğinde yeniden hırlamaya başlar ve kadını aşağılayarak gitmesine sebep olur. Bilgi bakımından arkadaşlarından üstün bir görünüm çizse de sosyal olarak dışlanır, yalnızlaşır. Yalnızlık, içe dönme, karanlıkta kalma değişmez biçimde karakterlerin etrafını sarar. Muharrem’in arkadaşları için de durum değişmez, onlar ne kadar “biz” ve “birlik” için de eğlenseler de Muharrem onlar için hep gerçekleri yüzlerine vuran aşılmaz bir engeldir. Yalnızlıklarını kendi benliklerinden vazgeçerek, Cevat’ın arkasına sığınarak gizlerler. Genel olarak görüldüğü üzere *C Blok*, *Masumiyet*, *Üçüncü Sayfa*, *İtiraf*, *Kader*, *Kıskanmak* ve *Yeraltı*’nda anlatının başlangıç durumuyla bitiş durumu arasında bazen bir senteze ulaşma biçiminde bir farklılık vardır. Anlatının kapalılığı, ahlâki ve düşünsel olarak yeni bir duruma geçmeme en açık ifadesini *Yazgı* ve *Bekleme Odası*’nda bulur. Bununla birlikte tüm filmlerde belirli bir sıkıntıyla yaşayan, bunalım geçiren kahramanın bir arayışa çıkması, sarsıcı bir karşılaşma ve buluşmayla kendini bir durumun içinde bulması ve (*Yazgı* ve *Bekleme Odası* hariç), belirli bir kişiye tutkuya varan düzeyde bir bağlılık, sonundaysa yıkım gerçekleşmektedir.

Zeki Demirkubuz’un filmlerini bütünüyle tematik bir tür anlatısı içinde değerlendirmek mümkün değildir. Onun filmlerinin türler arasında dolaşan, bazen türleri kendi arasında bir diyaloga sokan bir yapıdadır. Filmlerinde karakterlerin eylemleri bir suçluluk psikolojisi üzerinden şekillenir ama filmler suç filmleri düzeyinde bir kriminallığe sahip değildir. Karakterlerin davranışlarına yoğun bir bağlanma arzusu ve aşk hâkimdir; onlar sevdikleri için ölmeye hazır bir görünüm sergileseler de, hikâye bir romans türünde değil, değerleri sorgulayan ve sarsan bir yapılanmaya sahiptir. Karakterlerin yaşamı yoğun bir Yeşilçam melodramıyla sarılı görünse de, “mutlu son” olarak karakterler arası bir buluşmadan çok “arayış” kavramı öne çıkmaktadır.

Demirkubuz’un filmleri tematik olarak metropolde yaşayan, sosyoekonomik olarak orta sınıf ve alt sınıf, kendisine ve insan ilişkilerine yabancılaşmış, arayış içinde, yalnızlaşmış kent insanını merkeze alır. Onun karakterleri konumlarını yazgisal bir şekilde kabullenen kişilerdir ve istenç düzleminde ya hayallerindeki mutluluk için didinmekte (Bekir, İsa, Harun, Seniha, Muharrem) ya da nihilist bir tavırla (Ahmet, Musa, Halit,

kısmen Yusuf) olup bitenlere duyarsızlaşmaktadır. Ahlâki tutarsızlık, kişilerin başka kişilerce araç olarak kullanılması, aldatma, aldatılma ve kızgınlık sık rastlanan temalardır. Arayış içindeki kent insanının sürekli bir yolculuk hali de sık karşılaşılan temalardandır. Bu bağlamda Demirkubuz filmlerindeki öykü karakteri aslında sarsıcı bir yaşam arzusu içinde kıvranan ama elde etmek istediklerinden uzak kalmak durumunda kalan, mutlu olmak için didinen ama mutlu olamayan insanlardır. Başlangıçta gündelik rutini içinde yaşam süren ama sonrasında yaşadığı bir karşılaşma ile eski yaşam biçiminden uzaklaşmak zorunda kalan kahraman hızla bir dönüşüm geçirmekte, eski değer ve davranışlarından uzaklaşmaktadır. İnsanın doğasına yönelik yabancılaşması mekânın yabancılaştırıcı etkisiyle birleşmiştir ve karakterlerin arayışları bir yönüyle de “kendi doğaları”na yönelik bir dönüş çabasıdır. Kentin çevresel kuvvetleri tarafından sürekli engellenen karakter, bir kırılma ânında sarsıcı karşılaşmayı yaşadığında bir yolculuğa çıkmakta, aldatarak, aldatılarak, kızarak ve kızgınlığın nesnesi olarak birilerini nesneleştirmekte, onların nesnesi olmaktadır. Sarkacın bir ucundan diğer ucuna yönelik salınımlar, bu ikili diyalektik yapı, filmdeki belirsizlik duygusunu arttırmakta, karakter bazen yerinde durarak nihilistçe bir tavırla, bazen de harekete geçerek amaçsal edimde bulunmaktadır. Ama her iki biçimde de istisnalar hariç büyük bir umuttan yoksundur. Arayışın sonunda bulunulan şey her zaman suçluluk duygusudur.

Filmlerde erkek/kadın zıtlığı toplumsal sınıf ayırımıyla anlam kazanmaktadır. Alt sınıftan olduğunda doyurulmamış arzuların ve kadının nesnesi haline gelen erkek, sınıf atladığında kadınlara karşı gücünü göstermekte, onlara zorla sahip olmaktadır. Bu yüzden hem kadın hem de erkek kendilik değerleri (özel ya da doğuştan) bakımından iyi veya kötü değildirler; sahip oldukları güç ve maddi olanak çerçevesinde ‘kötülüğü’ güce çevirme imkânına kavuştukları görülmektedir. Erkekler sürekli kadının (Uğur, Meryem, Tülay, Sinem vb.) arzusunun merkezinde olmak için didinen, ama bunu bir türlü başaramayandır. Karakterlerin oldukları ile görünmeye çalıştıkları arasında derin bir uçurum vardır. Erkekler duygusal çelişkileri dolayısıyla toplumsal rollerle uyum içinde değildirler ve kadının sahip olduğu duygu ve düşünüş bütünlüğünden yoksundurlar. Bu yüzden erkek çelişkiler içindeyken, kadın engellenip bastırıldığı için rahatsız ve asabidir. Erkekler için gerçekleşen arınma kadın/erkek zıtlığında kadınların aleyhine, kadının kendisiyle, kendi hatalarıyla yüzleşemediği bir noktayla son bulmaktadır. Bu bağlamda iyi/kötü karşıtlığında erkekler son aşamada kötü de olsalar iyilik noktasında bir dönüşüm geçirirken, kadın kötü olarak kalmaktadır. Filmde kadın, aldatan değerini yüklenmekte, erkek ise aldatılan ama bu duruma sebep olan sorunlarla yüzleşmeyen bir

konumdadır. Kadın sorunun merkezindedir ve olayların nedensel sıralamasının başlangıcında bulunmaktadır. Kadın karakterler sınıf atlamak için didinirken, erkekler mevcut konumlarını korumakta, işledikleri günahın kefareti olarak düşkünleşmektedirler. Kadınların sınıf atlama çabası dolaylı yoldan dramatik yapılanmayı da etkilemektedir. Mutlak anlamda olmasa bile göreceli anlamda ‘kadınlar kötülüğün merkezinde’ yer almaktadır. Demirkubuz’un tüm filmlerinde yer eden kötülük teması doğal-laştırılmış, sorgulanamaz, yadsınamaz bir düzleme çekilmiştir.

DEMİRKUBUZ FİMLERİNDE ZAMAN

Gerard Genette öykü ile söylem zamanı arasındaki ilişkileri üç kategoriye ayırarak sıralama, süre ve sıklık olarak belirtmiştir (aktaran, Chatman, 2009, s. 58). Sıralama normal, geridönüşlü ve ileri sıçrama biçiminde olabilmektedir. Öykü süresi ise özetleme, eksilti, sahne, esnetme ve duraklama olarak ayırılmaktadır (Chatman, 2009, s. 62). Bu çerçevede Zeki Demirkubuz filmlerinde sıklıkla özetlemeler karakterlerin üst anlatımı aracılığıyla kullanılmaktadır. *Masumiyet*’te Bekir’in Güzelbahçe’deki uzun konuşması, *Üçüncü Sayfa*’da Meryem’in başından geçen olayları uzun bir monolog biçiminde aktarması, *İtiraf*’ta Harun’un Taylan’ın ailesine itirafları, *Yazgı*’da Musa’nın filmin sonundaki monologu, *Yeraltı*’nda Muharrem’in üst sesiyle aktardıkları özetlemeye örnek durumlardır. Bu özetlemelerin filmsel anlamına bakıldığında bunlar izleyici veya filmdeki diğer karakter için açıklayıcı bilgiler sunsa da, özellikle kahramanın kendisi için bir yüzleşme, zamanı ve başından geçenleri anlamlandırma, varoluşuna bir nedensellik katma ihtiyacından türediği görülmektedir.

Filmlerin tümünde film zamanı ile öykü zamanı aynı değildir ve film zamanı öykünün içinden seçilmiş önemli anların bir toplamıdır. Bu yüzden sinemasal anlatının kendi özgül doğasının da bir gerekliliği olarak hem eksilteler hem de sahneleme sıralı bir şekilde kullanılır. Ancak *C Blok*’ta Tülay’ın konuşmalarının kesilip, onun anlattığı olaya geçilmesi gibi, bazen sahne aniden kesilir, geçmişteki olay gösterilir. Sıralama geçmişe dönüş biçiminde bozuma uğrattılır ve geçmiş zaman eksiltilere başvurulur. Gene *Üçüncü Sayfa*’da İsa ev sahibini öldürdükten sonra baygınlık geçirir ve ilerleyen sahnede İsa kendini evinde yere uzanmış halde bulur. Arada geçen saatlerde neler olduğu izleyici gözünden saklı tutulmuş, burada uzun bir eksiltiye başvurulmuş ve ancak filmin ilerleyen dakikalarında açığa çıkacak bir gizem sağlanmıştır. *Kıskanmak*’ta ise, Halit, Nüşet’i öldürmeye gittiğinde gerçekleşen cinayet önce Halit’in evine gelişi, masa başında oturuşu ve Mükerrerem’i çağırtıp başından ge-

çenleri anlatacağı imasından sonra görsel hale getirilir ve eksilti çok geçmeden tamamlanır. Cinayetin nasıl olduğu gösterildikten sonra izleyen sahne polislerin Halit'i gelip tutukladığı sahneye bağlanır. Burada da yönetmen zaman sıralamasını bozarak kısa süreli de olsa bir geciktirim sağlamaktadır. Esnetmenin ise *C Blok*'ta Tülay'ın yeniden sosyal yaşamın içine karıştığı anlar dışında başvurulmuş bir yöntem olmadığını söylemek mümkündür. Zamanın donduğu bir duraklama ise hiçbir filmde görülmez.

Anlatıdaki sıklık kategorisini gündelik hayatın rutine bağlanması açısından değerlendirmek mümkündür. *C Blok*'ta Tülay evdeki rutine dönüşen yaşamı, *Masumiyet*'te Yusuf'un gündüz şehirdeki gezileri, *Üçüncü Sayfa*'daki tekrarlanan film çekim sahneleri, *Yazgı*'da iş yaşamının ve evin sıradanlaşmış tasarımı ve şehir gezileri, *İtiraf*'ta sürekli açığa çıkan şüphenin kendisi, *Bekleme Odası*'nda Ahmet'in süreksiz ilişkileri, *Kader*'de Bekir'in babasının halıcı dükkânında her gün yaşadığı sıkıntı ve *Yeraltı*'nda Muharrem'in artık doyum vermeyen gece hayatı bu türden bir sıklık ve tekrarı göstermektedir. Yaşamın bu türden bir rutine dönüşmesi, sürekli kapalı mekânlarda geçen filmlerin görselliği ile uyumludur ve kendini sürekli tekrar eden bu türden bir yaşam biçimi kahramanın kurtulması gereken bir durum olarak sunulur. *Yazgı* ve *Bekleme Odası* ise bu türden bir sıklık ve rutini doğal karşılar, bunu "hayatın kendisi" olarak sunar. Kahramanın bu iki filmdeki durumu bir bekleyiştir ve diğer filmlerdeki olumsuz olarak sunulanın anlamsızlığını göstermeye çalışır. Musa ve Ahmet rutinlerinin bozulmasından rahatsız görünürler.

Kıskanmak ve *C Blok* filmlerinde anlatıdaki kısa geriye dönüşler haricinde tüm Demirkubuz filmlerinde geriye dönüş ya da ileriye sıçrama olmayan, paralel kurgu kullanılmayan, hızlandırılmış ya da yavaşlatılmış hareketin kullanılmadığı filmlerdir. Kent insanının yaşamı zamansal olarak doğrusal bir anlatı yapısı içinde anlatılmıştır.

Demirkubuz'un filmlerinde geçmiş zaman genel olarak bir sıkıntının açığa çıktığı, derdi olan kahramanın geçmişle yeterli bir yüzleşmeye yanaşmadığı, bunun sonucu olarak da şimdiki zamanın bir 'sıkışma'² olarak, geçmişin tüm sorunlarının biriktiği bir yapı olarak, öyküdeki çözüm-süzlükleri yükseltmektedir. Örneğin *Yeraltı* filminde başkarakter Muharrem açısından geçmişin anıları bir rahatsızlık biçiminde varlık kazanmak-

² Henri Bergson için anımsama geçmişin ontolojik katmanına aniden bir sıçramadır. Şimdi ve geçmiş arasında bir doğa farkı vardır ve bellekteki kurgulanması geçmiş şimdinin sonrasına yerleştiriyorsa da geçmiş şimdinin ardından değil onunla birlikte varolmaktadır ve bu eşzamanlılık çeşitli sıkışma (şimdi geçmişin sıkışmasıdır) ve gevşeme (geçmiş) noktaları bulunan, parçalı değil bütünsel bir süreçtir (Deleuze, 2010, s. 101). Ontolojik olarak algıdan ve anımsamadan bağımsız olan geçmiş bu yüzden "kendi kendinde saklı"dır.

ta, geçmişte gerçekleştiremediği kişisel hesaplaşmalarını şimdiki zaman düzleminde çözmeye çalışmaktadır. Bunun gibi *Kıskanmak*'ta Seniha, *C Blok*'da Tülay, *Kader* ve *Masumiyet*'te Bekir, Uğur, Yusuf, 3. *Sayfa*'da İsa ve Meryem, *İtiraf*'ta Harun ve Nilgün, *Bekleme Odası* 'nda Ahmet gibi karakterler açısından geçmişin varlığı ister yadsınsın, isterse çeşitli “izler” vasıtasıyla bellekte saklansın, her durumda geçmiş, bugüne de yansıyan bir iç sıkıntısı biçiminde vardır. Geçmişin bu travmatik karakteri, uzaklaşılması ve kaçılması gereken bir yapıda sunulmakta, bu yüzden Demirkubuz filmlerinde geçmişe özlem görülmemektedir. Geçmiş bir nostalji unsuru olmaktan çok, biriken sıkıntılara neden olan bir yerdir. Zamansal yapılanma masumiyetten aldatmaya, iyilikten kötülüğe geçişi ifade etmektedir ve *İtiraf* hariç tüm filmlerde karakterler filmin sonunda başlangıçta olduğundan daha “kirli”dir. Filmler karakter için “dayanılmaz” ve “sürdürülemez” bir noktada başlar, kişi biraz da bu geçmişten kurtulmak için arayışa girerken, kaçındığı, hatırlamak istemediği olayların varlığı ve izi peşini bırakmaz.

Filmlerdeki karakterler büyük ölçüde modernist bir iç sıkıntısına düşmüş, zamanla sorunları olan karakterlerdir. *C Blok*'ta Tülay'ın hangi gün-de olduğunu ya da saati sorması gibi, zamana ilişkin algıların köreldiği, dünün, şimdinin ve geçmişi yaşamının, onları bir zamansal düzlemde adlandırmanın anlamsızlaştığı bir zamansızlık hali, kahramanları acılı da olsa “ânı yaşayan” insanlar durumuna getirmektedir. Anımsadıkları şeyler onları rahatsız etmekte, bekledikleri ise doyurucu bir nitelikte olmamaktadır. Bellek, onlar için kendi kimliklerini anlamlandırmanın bir unsuru olsa da, hemen hemen bütün karakterler kendi kimliğiyle de çatışmakta, topluma karşı sundukları benlikleriyle olduklarını düşündüğü arasında bir çatışma açığa çıkmaktadır. Demirkubuz filmlerinde zaman bir şeyleri çözmekten çok onları açığa çıkarmaktadır. Karakterlerin iç sıkıntısıyla şekillenen bir arayış teması filmlerin zamansal düzenine yön verirken, bu arayış pek çok değerın ortadan kalkmasını, karakterlerin kendilerini ve çevresindekileri yeniden tanımlamasını gerektirmiştir.

DEMİRKUBUZ FİLMLERİNDE MEKÂN

Demirkubuz filmlerinin merkezinde her zaman kent ve onun insanı vardır. Kent insanının gündelik yaşamı, bu yaşamı sürerken yaşadığı sıkıntılar, sosyoekonomik açıdan geniş bir yelpaze içinde üst sınıftan, orta sınıftan ve alt sınıftan insanların dâhil olduğu bir toplumsal ilişkiler biçiminde perdeye yansımaktadır. Kahramanlar kimi zaman şehir merkezinde apartman dairesinden kente ve oradaki yaşayan insanlara yukarıdan bakmakta

(*İtiraf, Yeraltı, C Blok, Bekleme Odası, Kıskanmak*), kendi iç sıkıntılarına bir çözüm bulmaya çalışmakta, kimi zaman varoşlarda (*Üçüncü Sayfa, Masumiyet, Kader, Yazgı*) giriş veya bodrum katındaki evinden ya da otel odasından hayata dâhil olup, kenti sadece önüne çıkardığı duvar yığınlarından ibaret görerek bir çıkış yolu bulmaya uğraş vermektedir.

Demirkubuz filmlerinde karakterlerin anlamlı toplumsal ilişkiler kurması büyük zorluklar içermektedir ve bunda sadece o karakterin kişisel özellikleri ve hayata bakışı değil, bu tür bir ilişki kurmayı engelleyen mekân bulunmaktadır. Bu yüzden kent kasvetli, içindeki yaşayanların ister zengin isterse fakir olsunlar çevrelerinde olan biten konusunda açık bir fikre sahip olmadığı yerdir. Karakterler tıpkı *Yazgı*'da Musa gibi kentin içinde bir seyre çıkmakta, işyerlerini, vitrinleri, sinema salonlarını gezmekte, fakat hep bir seyirci olarak anlamlı toplumsal ilişkiler kurmaktan uzak kalmaktadırlar.

Filmlerde metropol insanı her şeyden önce para ekonomisi içinde yaşam sürmektedir. Arkadaşlık gibi yakın ilişki dizgeleri yerine rol temelli kurumsal ilişkiler hâkimdir. Kişinin en yakınındaki kapı komşusu hakkında bile yeterince bilgiye sahip olması mümkün değildir. *C Blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa, İtiraf, Yazgı, Bekleme Odası, Kader, Yeraltı* filmlerinin karakterleri için kentte bireyin kendisinden başka herkes bir “yabancı”, bir “öteki”dir. Özellikle *Yeraltı* filminde *Öteki* insanlar sürekli Muharrem’e yargılayan gözlerle bakmakta, onu “suçlamakta”dır. Muharrem ise kentte bir yabancıdır ve toplumsal ilişkilerin bir çatışma ve savaş üzerine kurulu olduğunu düşünmektedir. Kişilerin arasındaki derin mesafe, uzaklık onları hep bir adım geride durmaya ve temkinli davranmaya itmektedir. Georg Simmel’in (2009, s. 322) vurguladığı gibi metropol insanının en temel özelliklerinden birisi de temkinli olmaktır. Zira metropolde kişiliğin bütün katmanlarını ve sırlarını başkalarına açmak tehlikelidir ve aldatılma tehlikesi her zaman kişiyi (*Üçüncü Sayfa* filminde Musa karakteri gibi) beklemektedir.

Demirkubuz filmleri genelde (*C Blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa, İtiraf, Yazgı, Bekleme Odası, Kader, Yeraltı*) metropolde geçmektedir. Karakterler görece ne bütünüyle “çevre”de ne de “merkez”de yer almaktadırlar. Kent bir seyirlik mekân olarak ortaya çıkmaktadır. Karakterler ağırlıklı hareket halindedir ve kent onların arayışıyla ilişkili bir süreçtir. Kent ve kentin varoşlarının yaşam koşulları beklentilerini yerine getirmemiş, onları geleneksel ilişkilerden koparmış, “karşılaşmalar”ın getireceği yeniliğe umut bağlamalarına sebep vermiştir. *Kader*'de Bekir'in Uğur ile karşılaşması bu türden bir yeniliktir. *Üçüncü Sayfa* filminin Meryem karakteri ise İsa ile karşılaşmasını ekonomik açıdan daha iyi bir yaşama ka-

vuşmak adına kullanmıştır. Hapishane ve akıl hastanesi gibi mekânlar kente tutunamayan karakterin (*C Blok*'ta Halit, *Yazgı*'da Musa, *Masumiyet*'te Yusuf) nihai sığınağıdır. Karakterlerin mekân düzleminde özgürleşmelerinin olanağı yoktur. Ağırlıkla kapsanan, kapalı, durağan ve özel alanlar olan bu mekânlar karakterleri genelde kendi içlerine kapalı, belirli arzuları için hareket eden ancak aradığını bulamayan kişiler haline getirmiştir. İnsanların yan yana olduğu ama ruhsal açıdan uzak olduğu metro-pol yaşamı kişileri yabancılaştırmakta, kişilerin arasında görünmez mesafe ve duvarlar koymaktadır. Kentsel yaşamın getirdiği yabancılaşma, iletişimsizlik, yalnızlık gibi durumlar genelde kapalı, kapsanan ve olumsuz bir anlam ifade eden mekânlarla anlam bulmaktadır.

Demirkubuz'un filmlerinde mekân aynı insanlar gibi karanlıktır. *C Blok*, *Masumiyet*, *Üçüncü Sayfa*, *İtiraf*, *Yazgı* ve *Bekleme Odası*'nda doğal ışıkla, görüntülerin "kirliliğiyle" anlam bulan mekânlar aydınlıkla karanlığın savaştığı bir yapılanmaya sahiptir. Bu tekinsizlik *Yazgı*'da aşağı yukarı sallanan kamerayla zirveye ulaşır. İzleyici için de rahatsız edici olan bu hareket çerçeve içindeki olan bitene odaklanmayı zorlaştırır ve dikkati çerçeve dışına çeker. Daha profesyonel bir ışıklandırmanın kullanıldığı *Kıskanmak* ve *Yeraltı*'nda dahi karanlık ağır ağır aydınlığı yutmakta, kendi egemenliğini hissettirmektedir.

Demirkubuz'un filmlerinde en belirgin mekânlar kapılar, yollar ve otel odalarıdır. Sonsuz uzayıp giden yollar ve araba bir kentten bir kente karakteri taşımakta, onun çalkantılı ruh halini ve aidiyetsizliğini belirgin kılmaktadır. Yollar heyecan, arayış, iç sıkıntısı, aidiyetsizlik, mutsuzluk, kimliksizlik ve korku demektir. Yola çıkmak azla yetinmek, sahip olduğu şeylerden fedakârlık etmek demektir. Yola çıkmak bu yüzden kelimenin hem olumlu hem de olumsuz anlamında "eksilmek", eksikliği kabul etmek demektir. Olumludur çünkü değerlerden kopmayı, onları sorgulamayı zorunlu kılmaktadır; olumsuzdur çünkü bu süreçte kişilik de erozyona uğramakta, aşınmaktadır. Eksiklik bir kez kabul edilince karakter için tamamlanma arzusu açığa çıkmaktadır. Tülay, Yusuf, Bekir, Uğur, Ahmet, Harun ya da Muharrem gibi karakterlerin ortak özelliği kendi eksikliklerinin farkına varmaları ve bunu bir tamamlanmaya (bir tutku, arzu, iç sıkıntısı, suçluluk vb.) dönüştürmek istemeleridir. Bu yüzden yollar Demirkubuz filmlerinde sadece tekrar eden bir motif değil, filmin yapılanmasında yer bulan *arayışın* kendisidir.

Yolcu olmanın getirdiği bir diğer sonuç otel odalarında kalmaktır. Demirkubuz'un filmlerinde otel odaları artık zorunlu göçebelige geçmiş kahramanın evsiz ve yurtsuz olarak yaşamını sürmekte olduğu yerle anlam bulmaktadır. Oteller, geçici ilişkilerin mekânlarıdır ve burada kenti

hem bir yabancı hem de bir yerli gibi gezmenin olanağı vardır. Bir başkasıyla paylaşılan odalarda mahremiyetin sınırları belirsizdir, öteki hem ‘orada’ hem de “burada”dır. Herkes bir başka yere gitmek için oradadır, ama alttan alta ne gideceği yerden emindir, ne de burada kalmanın iyi bir şey olup olmadığından. Otelde kalanların (*Masumiyet* filminin Bekir, Uğur ve Yusuf karakterleri gibi) benlik ve kimliği aslında bir başka yerdedir. Bu yüzden otel sahibi sadece basit işlevsel bir “kayıt” için değil, sanki bu zorunlu misafirliğin bir bedeli varmış gibi kişiden “kimlik” istemektedir. Kimliğini veren “göçebe”, otel müşterisi (*İtiraf*’ta sevgiliyle buluşmaya giden Nilgün, *Yeraltı*’nda kadınlarla birlikte olmaya giden Muharrem gibi), daha düne kadar kendisi için bir “başka yer” olan buraya yabancı olduğunun, etraftakilerin ona öncelikle bir “asayiş” sorunu kapsamında şüpheli bakışlarla baktığını bilmektedir. Bu yüzden Demirkubuz filmlerinde otelde kalmak, suçlu olmaktır, suçu kabul etmek demektir. Kimliğini ve parasını vererek içlerine dâhil olduğu insanların arasında ‘sakladıklarıyla’ insan olmak ve bu açıdan susmayı kabul etmek demektir. Bu yüzden otel odaları (tıpkı yollar gibi) sadece bir motif değil, arayışa çıkmanın getirdiği suçlu ve suskun olmanın doğrudan bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

Kapılar ise her şeyden önce *kurgu bozucu* bir işleve sahiptir ve Demirkubuz’un vurguladığı gibi ve bir şeyler olup biterken bilinmez bir ruh içeri giriyormuş gibi insanlara rahatsızlık vermektedir (2005, s.14). Kapı, içeri ve dışarıyı hem birbirine bağlayan hem de aralarındaki sınırı yok eden bir unsurdur. Tıpkı pencereler gibi mekânı saydamlılaştırmakta, karşılıklı olarak birbirini dışarıda görenler için bir aralık, bir dikiz, bir rahatsızlık kaynağı olarak görünmektedir. Kapılar bir ötekilik durumunun açığa çıktığı yerlerdir. Tıpkı *Masumiyet*’te Yusuf karakterinde olduğu gibi hep kabul edilmek, onay almak isteyen kahramanlar için, dışarıda olmanın bir kader haline gelişidir. Her şey kapıdan içeri bir adım atmak kadar kolaydır ama aynı oranda zordur. Kapalı kapılar ardında bir sistem, bir yapı kurulmuştur. İnsanların birbirine nasıl davranacağı, verili toplumsal ilişkilerin nasıl olması gerektiği bellidir. Savcı sorguya çekmekte, Uğur içeride çocuğuyla ilgilenmekte, polisler zanlıya işkence edip onu sorgulamaktadır. Ayırın, yani kimin içeride ve dışarıda olduğu da bakış ve kamera açısına göre bellidir. Sonra aniden kapı açılmakta, her şeyin belirgin ve düzgün biçimde akıp gittiği dünyada bir belirsizlik ve *kaos* yaratmaktadır. Bu yüzden Demirkubuz filmlerinde kapılar açıldığında aslında içeriye sadece kaos dolmaktadır. Kapılar rahatsızlık, düzensizlik, arayış için açılmakta, kahraman için ne içeride ne de dışarıda bir dengenin asla mümkün olmadığını haber vermektedir.

Demirkubuz'un filmlerinde televizyon ve televizyonda gösterilen filmler mekânın sesidir. Televizyon her şeyden önce yönetmenin gerçeklik duygusunu arttırmak için mekâna yerleştirdiği bir araçtır. Televizyon filmdeki karakterlerin çevredeki insanlardan daha çok yakınlık kurdukları bir nesnedir. Mekân ister otelin ortak alanı, ister bodrum katındaki bir yer, isterse en üst katta zengin evi olsun, değişmez biçimde televizyon mekân içerisinde özgül ve merkezî bir yer edinmektedir. Televizyon öncelikle filmin anlatısına ilişkin bir iç anlatı sunmaktadır. Örneğin, *Masumiyet*, *Kader*, *İtiraf* filmlerinde karakter hayatında başarısız bir düşüşe gitmekteyken, televizyonda oynayan *Yeşilçam* filminde de bu türden bir sahne olan biten konusunda bilgi vermektedir. Televizyon filmdeki anlatıyı kendi sunduğu bir başka anlatıyla birleştirmektedir. Bir başka açıdan televizyon, yanılsama ve gerçeklik arasında bir bağ yaratmaktadır. *Masumiyet*'te otelcinin film izleyip ağlamasına tepki olarak Yusuf bunların bir rol ve oyun olduğunu söyler. İzlediği filmin gerçek olmadığını söyleyen Yusuf'un oynadığı filmdeki konumu da gerçek değildir. Televizyon aynı zamanda karakterler açısından bir ilgi merkezidir. Karakterler çevredeki insanlardan çok daha yakın bir ilişkiyi televizyonla kurduğu için, birisi dikkatleri üzerlerinde toplamak istediğinde televizyonu kapatmak zorunda kalmaktadır. *Bekleme Odası*'nda Serap'ın Ahmet'le ilişkileri hakkında önemli konuşma yapacağı sırada televizyonu kapatması ve Ahmet'in kayıtsızca televizyonu yeniden açması bu duruma örnektir. Televizyonda oynayan filmler aynı zamanda Demirkubuz'un geçmiş filmleridir. Örneğin *Masumiyet*'te *C Blok*, *Kader*'de *Masumiyet* izleyen karakterlere bu filmler yönetmenin bir tuzağı gibidir. "Aslında bunlar gerçek değil" in anlatı içinde anlatıyla farklı biçimde dile getirilmesidir. *Yazgı*'da ise kamera sıklıkla televizyonun konumuna yerleşmektedir. Bu sahnede artık kimin izleyen kimin izlenen olduğu belirsizdir. Musa ve Sinem mi izleyicinin 'gerçek' addettiği yaşamını izlemekte, yoksa izleyici mi kendisine bakan bu kişilere bakmakta belirsizdir. Bu aşamada artık televizyon izleyici için de gerçekliğin sorgulanması gereken bir aracı halini alır. Demirkubuz'un son filmi olan *Yeraltı*'nda ise Muharrem porno ve belgesel film izlediği televizyonu kırıp parçalamakta, televizyon gösterilerine karşı bir mesafe koymaktadır. Bu bağlamda Demirkubuz için televizyon mekânın sesi, anlatıdaki bir iç anlatı, bir özdüşünüş aracı, kitlesel gösterinin egemenliğidir. Televizyon "gerçek"tir, çünkü herkes en sahici ilişkiyi onunla kurmaktadır, televizyon sahtedir, çünkü televizyonun gösterdikleri de sahtedir. Bu yüzden Demirkubuz filmlerinde televizyon gerçek ile yanılsama arasında bir köprüdür.

DEMİRKUBUZ FİMLERİNDE KARAKTER

Demirkubuz, filmlerinde psikolojik olarak karmaşık karakterler kullanır. Karakterler ağırlıklı nihilist, toplumsal değerlerin sınırında yaşayan, kendine ve topluma yabancılaşmış, değerlerden bağımsız, arayış içinde, suça meyilli davranabilen kişilerdir.

Demirkubuz filmlerinde psikolojik nedenselliğe dayalı karakter ilişkileri merkezî rol oynar. Anlatı toplum veya toplumsal kurallar tarafından denetlenen kişilerin belirli bir arzu ilişkisiyle bağlandığı kişiye ulaşma adına girdiği mücadele eksenini üzerine kurulmuştur. *C Blok*'ta mekânın kendisi ve yarattığı sınırlar, *Masumiyet*'te Uğur'un etrafındaki Yusuf ve Bekir için örülmüş duvar, *Üçüncü Sayfa*'da İsa'nın Meryem'e ulaşmak için gerçekleştirmesi gereken cinayet, *Yazgı*'da toplumsal normların Musa'dan talep ettiği edimsel ahlâki görevler, *İtiraf*'ta geçmişte yaşanan ihanet, *Bekleme Odası*'nda Ahmet'in *Suç ve Ceza* romanından yola çıkarak yazmaya giriştiği senaryo ve etrafındakileriyle arasına koyduğu kayıtsızlık duvarı, *Kader*'de Bekir'in engellenmişliği, *Kıskanmak*'ta Halit'in yıllar yılı Seniha'nın hak ettikleri üzerindeki tahakkümü, *Yeraltı*'nda Muharrem'in uyumsuz birisi olarak etrafındaki kişilerle normal ilişki kuramaması; bu durumların hepsi kahraman için belirli engellemelerin açığa çıktığını, kahramanın bu engeli ortadan kaldırmak için çevresindeki kişilerle bazen bir müzakere, bazen bir mücadele biçiminde süregiden bir ilişkiler yumağı içine girdiğini göstermektedir. Zeki Demirkubuz filmlerinde anlatı bir "sınır karakter" üzerine kurulmuştur ve hikâyeye de bu bağlamda bir sınır hikâyesidir. Amaçlarına ulaşmak için engellenen, bunun için acı çeken, hedeflerine ulaştıklarında bile tam bir mutluluğa ve ruhsal bütünlüğe ulaşamayan insanların yaşadığı bu sınır hikâyesi genelde mutlu sonla bitmemekte, anlatı yapısı izleyicide katharsis sağlama işlevini yerine getirmemektedir.

Demirkubuz'un filmlerinde karakterlerin tanımlı amaçları ve hedefleri yoktur. Pasif bir şekilde bir durumdan diğerine sürüklenen, belirli bir istençten yoksun, film boyunca değişen küçük amaçlar peşinde koşan, hayatını tek bir güçlü amaç için yoğunlaştırmayan karakterler bulunmaktadır. *Masumiyet* filminde Yusuf, *Yazgı* filminde Musa, *Yeraltı* filminde Muharrem bu türden karakterlerdir. Yusuf bir amaca sahip olmadığı için hapisneden bile dışarı çıkmak istemezken, Musa kayıtsızlığıyla kendisini belli amaçlardan uzak tutmakta, Muharrem ise çevresinde olup bitenlere kayıtsız kalamasa da hayatını yönlendiren temel bir amaca sahip olmamaktadır. Demirkubuz filmlerinin klasik anlatının güçlü bir amaca sahip karakter yapısına karşı tutumunu, öyküsünü anlattığı modern bireyin

içine düştüğü verili durumda artık belirli amaçlar peşinde koşamayacak kadar çekingen, kayıtsız ve korkak oluşuyla açıklamak mümkündür. Başka bir deyişle karakterin eyleminden çok tepkisi önemlidir. Zeki Demirkubuz filmlerinde karaktere dair bu türden amaçsızlık, karakteri daha “soğuk” hale getirmekte, onu olan bitene karşı daha uzaktan bir tavra sokmaktadır. Yani karakter amaçsız olarak eyleme geçmenin geriliminden uzak kalmaktadır. Bu bağlamda karakter bir yandan gündelik yaşamın rutininden çıkmakta isteksizlik gösterirken, diğer yandan sıradan yaşamın ıstırapı ve hafiflemeyen sefaletini keşfederek bunalımın eşiğinde gezinmektedir.

Demirkubuz filmlerinde sosyal kuvvetler psikolojik olarak hassas bireyi etkiledikleri ölçüde anlam kazanır. Filmlerde kahramanın yolculuğu önemli bir dönüşüm noktasını ifade eden bir önce ve sonra durumuyla anlam bulmaktadır. Başka bir deyişle kahraman yaşamında temel kırılmaya sebep olan olayla karşı karşıya kalmadan önce bir durağanlık, iç sıkıntısı, bir şeylerin olacağı beklentisi, bunalı ile karşı karşıyadır. Bu, *Kader* filminde Bekir’in halıcı dükkânındaki durumu gibi “derin bir uyku” halidir. Kahraman artık bir şeylerin değişeceğine olan inancını yitirmiş, sıradanın, rutin olanın onu her yönden sardığını duymamaktadır. Bilinçdışında bir arayış sürüp gitmektedir. Mitlerde bir kurtarıcının beklenmesi nasıl toplumsal yaşamdaki bir dönüşüm isteğinin yansıması biçimiye, kahramanın çevredeki olan bitene miskince izleyici olarak katılması da bu türden bir arayışın henüz silik ve belirsiz halidir. Bilinçdışı o “değerli” ânın gelmesini sabırla bekliyor gibidir. Yaşanılan çevre kişiyi boğmakta, her ne türden olursa olsun oradan çıkma arzusu kendini dayatmaktadır. Tam bu anda şok edici “karşılaşma” gerçekleşmektedir. Bu ilk bakışta basit bir rastlantı gibidir. *C Blok*’ta Tülay’ın evine geldiğinde Halit ve Aslı’yı kendi yatağında sevişirken bulması ya da *Kader*’de Bekir’in halıcı dükkânında Uğur’un tavırları karşısında büyülenmiş hali, *Yeraltı*’nda Muharrem’in istemeyerek de olsa arkadaşlarını ziyareti, *Kıskanmak*’ta Seniha’nın Mükkerrem ile Nüşet arasındaki yakınlaşmayı gözetlemesi, *Bekleme Odası*’nda Ahmet’in yazma isteğindeki kırılmayı ifade eden duran klavye tıkırtıları, *Masumiyet*’te Yusuf’un hapisshaneden çıkarıldıktan sonra otobüste karşılaştığı “garip” çift, *Üçüncü Sayfa*’da İsa’nın birden karşı komşusu Meryem’i fark etmesi, *İtiraf*’ta Harun’un habersizce eve gelip eşinin sevgilisiyle yaptığı telefon konuşmasını duyması, *Yazgı*’da Musa’nın annesinin ölmesi bu türden bir “rastlantı”dır. Rastlantı bilinçsiz arayışın bilince çıkışıdır. Bu andan sonra kahramanlar tutkuyla bağlanacakları ya da kayıtsız kalacakları olayların arasında kendilerine bir yol çizmeye çalışmaktadırlar. Artık onlar için ne eski tarz bir yaşam sürmek ne de tü-

müyle yeniliğe kucak açmak mümkündür. Bu bağlamda Demirkubuz filmleri eski ile yeni arasındaki geçiş noktasında bulunan, buradaki olayları anlatan filmlerdir. *Bekleme Odası*'nda Ahmet, *Masumiyet*'te Yusuf ve *Yazgi*'da Musa bir yana ayrılırsa diğer tüm filmlerde kahramanlar nesnelere tutkuyla bağlanan, onu elde etmek için çılgınlık derecesinde sinir krizleri geçiren, toplumsal ilişkilerin getirdiği yükümlülüklerle bir yandan bastırma, bir yandan kurtulma için didinip duran kişilerdir. Onlar, Nietzsche'nin bahsettiği biçimdeki uçurumun kenarına gelmiş, uçuruma atlayıp atlamamakta, atladıktan sonra uçup uçamayacağı konusunda emin olmayan kişilerdir. İlk eylemi gerçekleştirirlerse bunun bir 'cehennem' olacağı konusunda sezgisel bir kavrayışa sahiptirler. Nesnelere bağlanırlar, onun için mücadele ederler, savaşır ama sonuçta arzusuyla baktıkları nesnelerinin de bir başkasına bağlandığına tanık olurlar. *Kader* ve *Masumiyet*'te Yusuf ve Bekir, Uğur'a tutkuyla bağlanırken, Uğur, Zagor'a bağlanmıştır. *Üçüncü Sayfa*'da İsa, Meryem'e bağlanırken, Meryem ev sahibinin oğluna bağlanmıştır. İç sıkıntısı, bezginlik hali, duyarsızlık, amaçsızlık gibi durumlar karakterlere yön vermekte, toplumsal ilişkilerin süreksizliği ve insanların bir diğeri için araçsallaşması anlatının arka fonunu oluşturmaktadır.

Demirkubuz'un kahramanlarında, en açık ifadesini *İtiraf* filminde Harun karakterinde bulan, bir rasyonelite, bir akılcılık beklentisi vardır. Biri onlara olan biten konusunda bir açıklama yapmalı, onlar bunları *anlamalı*, yaşamlarının nereye gittiği konusunda bir fikre sahip olmalıdır. İlk başta anlamının onlara bir mutluluk getireceği beklentisi içindedirler, fakat *Masumiyet*'te Yusuf, *Yazgi*'da Musa ve *Bekleme Odası*'nda Ahmet'in durumunda olduğu gibi, toplumsal yaşama ilişkin ideal bir kavrayış Demirkubuz'un kahramanları için kayıtsızlıkla sonuçlanmakta ya da olan biteni sessizce kabule dönüşmektedir. Kahramanlar bütün güçlerini özne olmak, güce sahip olmak, bunu kullanmak için harcarken, aslında bir başkasının nesnesi olduğunu, onların kendi amacını gerçekleştirmek için onu kullandığını görmektedir. *C Blok*'ta Halit'in Aslı ve Tülay'ın karşısında, Tülay'ın kocasının karşısında nesneleşmesi, *Üçüncü Sayfa*'da Meryem'in kocası ve ev sahibi, İsa'nın Meryem karşısında, *Yazgi*'da Sinem'in Naim karşısındaki tutumu, *Bekleme Odası*'nda Ahmet'in tüm sevgilileri, *Kıskanmak*'ta Nüşet'le ilişki içindeki kadınların konumu, *Yeraltı*'nda Türkan ve hayat kadınının konumu bu durumlara örnektir. Kahraman kullandığını gördüğünde hayal kırıklığına uğramakta ve kendini geriye çekmektedir. Bu yüzden kahraman için arayışın sonunda bulunan şey kaos içindeki bir dünyadır ve kaosun hüküm sürdüğü dünyada "öteki" olmak onun kaderidir.

Demirkubuz'un kahramanları ağırlıkla mutsuz insanlardır. Bu durum, onların mutlu olmak istemedikleri anlamına gelmemektedir. *Yazgı* filminde Musa karakteri hariç tüm filmlerde karakterler mutlu olmak için çabalarlar, ideal bir yaşam kurmanın, çevredeki insanlar tarafından onaylanan bir ilişki ve aile kurmanın değerinin farkındadırlar. Tek istedikleri, sevdiği, tutkuyla bağlandığı nesnelerinin yanında olmasıdır. Buna karşın, bu durum bir türlü gerçekleşmemektedir. Tutkuyla bağlandığı kişi veya nesne üzerinde ne kadar güç uygularsa uygulasin yaptıkları bir işe yaramakta, nesnesine 'sahip olamamak' kahramanı çıldırtmaktadır. Örneğin 3. *Sayfa*'da İsa ve *Masumiyet*'te Bekir gibi kahramanlar sinir krizi ânında tüm bu baskılardan kurtulmak için silâhını çekip harekete geçmekte, ama bağlandığı nesnesi olmadan yaşanacak bir hayatın da anlamı kalmayacağı düşüncesi ona yapacağı şeyde engel olmaktadır. Bu bağlamda intihar olgusu Demirkubuz filmlerinde yer eden bir başka motiftir.

Demirkubuz filmlerinde iki türden intihar vardır. İntihârın ilk biçimi toplum içinde fizikî varlığı sonlandıracak biçimde kendini yok etmeyle, öldürmeyle anlam bulan şeydir. *Masumiyet*'te Bekir, *Üçüncü Sayfa*'da İsa, *Yazgı*'da Naim, *İtiraf*'ta Taylan'ın ve Nilgün'ün sevgilisi olan adamın kızı, *Bekleme Odası*'nda Serap bu türden bir eyleme kalkışmaktadır. Bu türden intihar biçimleri ağırlıkla Durkheim'ın tanımladığı (2013, s. 304) yalın, beklenmedik biçimde ortaya çıkışıyla kuralsız, bir sinirlenme ve tikslenme ânında doğal bir şekilde açığa çıkan, bir kişiyi ya da toplumun genelindeki durumları hedef alan protesto biçiminde intiharlardır. İntihar eden özne, içinde bırakıldığı "düşüş" karşısında topluma isyan etmekte, varlığını toplumu cezalandırma adına yok etmektedir. Yabancılaşmış olan kişi içinde bulunduğu toplumsal ilişkilerden derin bir rahatsızlık duymakta, bunun sorumluluğunu birilerine yüklemekte, sınırda sürdürdüğü yaşamını tek bir hamlede bitirmektedir. A. Camus *Düşüş* adlı eserinde intihar eyleminin ağırlıkla intiharın nedeni olarak atfedilen kişilerce anlaşılmadığını açıklamaktadır (1997, s. 53). *Masumiyet*'te Bekir'in intiharı karşısında Uğur kısa bir rahatsızlıktan sonra yaşamına devam etmiştir. *Üçüncü Sayfa*'da İsa'nın intiharı karanlıkta olup bitmiştir ve Meryem'i çok etkileyeceğe benzememektedir. *Yazgı*'da Musa, Naim'in intiharı karşısında ne üzüntü ne de başka bir tepki duymakta, kayıtsız kalmaya devam etmektedir. *Bekleme Odası*'nda Ahmet, Serap'ın intiharını haber veren kişiye onu neden aradıklarını sormaktadır. Başka bir deyişle intihar eyleminde sorumluluk atfedilen kişi bu kadar temel önemde olan bir eyleme kayıtsızlıkla cevap verip, intihar edenleri unutmak istemektedir. Varoluşa ilişkin temel bir edimsel davranış anlamsızlaşmaktadır. Bu duruma istisna *İtiraf* filmidir. *İtiraf*'ta hem Taylan'ın intiharı hem de Nil-

gün'ün sevgilisinin kızının intiharı, bu intiharın sorumlusunca anlaşıl-maktadır. İntiharın muhatabı olan kişi bu eylemden sonra kendi içine dönmekte, bu sorumluluk karşısında suçluluk duygusunu hafifletmek için bu durumun gerekçeleriyle yüzleşme sağlamakta, kendini affettirici ey-lemlere girişmektedir. Bu durum kavramsal açıdan “kötülükte bir iyilik vardır” diyen *İtiraf* filminin temel mesajıyla uyumludur. Buna karşın di-ğer filmlerdeki intihar olgusu, intihar eden karakterler açısından varlığı acı, yokluğu bir unutulmuş olanın edimidir.

Demirkubuz filmlerinde ikinci intihar biçimi toplumsal ilişkilerden yalıtılmakla anlam bulan *sosyal intihardır*. Kişi, toplumun norm ve kural-larından uzaklaşmakta, kendini onlardan yalıtmakta, çevresindekilerce cezalandırılıp yalnız kalmaktadır. Kahramanın eylemleri bir çeşit intihar-dır ama bu sefer toplum da dolaylı yollardan bu edimi desteklemekte, onun geri çekilişine bazen aktif bazen pasif biçimde destek vermektedir. *C Blok*'ta Halit'in, *Yazgı*'da Musa'nın, *Kıskanmak*'ta Seniha'nın ve *Ye-raltı*'nda Muharrem'in yaşadıkları buna yakın bir durumdur. Bu karakter-ler oldukları gibi toplumun karşısına çıktıklarında davranışlarının kabul görmeyeceği konusunda bir fikre ulaşmışlardır ve varlıklarına hepten bir yok etmeyle son vermek yerine sıkıntılı bir içe dönüşle “ortada gözükme-yerek”, sembolik düzeyde “intihar” etmektedir. Bu bağlamda Demirku-buz filmlerinde olmak ile görünmek arasında zıtlık bir açıdan kabul edil-mek ile reddedilmek arasındaki zıtlıkla anlam bulmaktadır. Sıklıkla sak-lanan, kişinin gerçekte olduğu şey, görünenden farklıdır ve bunun toplum tarafından kabul görmesinin mümkünü yoktur.

Zeki Demirkubuz filmlerinde karakterler açısından erkek ve kadın temsiline bakıldığında temel düzeyde cinsiyetler arasında sürekli bir mü-cadelenin devam ettiğini söylemek mümkündür. Filmlerde erkek kadın için kadın da erkek için sürekli bir arzu nesnesi olarak öne çıkmaktadır. Demirkubuz'un *Üçüncü Sayfa* ve *Kıskanmak* filmleri üzerine yapılan bir toplumsal cinsiyet incelemesi bu filmlerdeki kadınların “bedensel ve ruh-sal açıdan doyumsuz” ve “fitne, kıskançlık, ihanet, oyuna getirme” özel-likleriyle şeytani vasıf taşıdığı (Oktan ve Küçükalkan, 2013, s. 235) yö-nündedir, ancak bu vasıfların bir ya da birkaçını filmlerdeki erkek karak-terler (Muharrem, Ahmet, Nüşet, Naim, İsa, Bekir) için de söylemek mümkündür. Kadınlar erkeklerin ilgisizlikleri ya da aşırı ilgi ve koruma-cılığına maruz kalırken, erkekler de sürekli kadınların kendilerini aldatma tehdidiyle baş etmek zorundadır. Aldatma teması hemen tüm filmlerde değişmez bir motif olarak ortaya çıkmaktadır. Filmlerde kadınların düş-künlüğü ve kötü temsiline karşı, erkekler de onlardan geri kalmazlar. De-mirkubuz'un filmlerinde kahraman ister kadın isterse erkek olsun, eline

güç geçtiğinde bu gücü kötülük için kullanmaya başlamaktadır. Bu yüzden filmlerde kadının temsilindeki kötücüllük bir açıdan insanın doğasındaki kötücüllüğe bağlanmaktadır. Demirkubuz'a göre aldatma potansiyeli olmayan bir kadın "şebek gibi" (2005, s. 13), sıkıcı bir kadındır. Buna karşın, kadının bu davranışı, ona tepki verecek erkeğin davranışıyla esas bağlamına oturmaktadır. *Yazgı*'da eşi Sinem'in kendisini aldatmasına tepki göstermeyen Musa, kayıtsızlık zırhıyla durumla mücadele etmektedir. *İtiraf*'ta Nilgün'ün aldatmasının farkında olan Harun sürekli bir "itiraf" beklemektedir. Aldatma durumu kadının ruh dünyasında duygusal bir anlam kazanırken, erkeğin dünyasında akılcı, rasyonel bir süreçtir. Kadının aldatmasının dramatik, erkeğin aldatmasının ise normal ve meşru karşılandığı bu kültürel ortamda, kadının aldatması dolaylı yollardan erkek iktidarına bir karşı duruş olarak belirlemektedir. Örneğin *Masumiyet* ve *Kader*'de Uğur karakteri bedenine "sahip" olmak isteyen erkeğe karşı o bedeninin "kendisinin" olduğunu dolayısıyla "istediğiyle" ilişki kuracağını söylemektedir. Bu bağlamda kadın karakter ahlâki ilkeyi ihlal ederek kötücüllüğünü açığa çıkarmakta ve bu durum erkeği edilginleştirmektedir. Erkeğin aldatması dramatik değildir, çünkü zaten kadın o erkeği aşırı uç durumlar dışında sahiplenmemektedir; bu duruma bir istisna *Kıskanmak*'ta Nüşet'in kendisini aldatmamasını isteyen Mükerrerem'dir. Nüşet ise buna kayıtsızlıkla cevap vermektedir. Filmlerde genel olarak aldatmanın verili ilişki sistemindeki bir düzensizliğe işaret olarak daha genel bir arayışın nedeni olarak görmek mümkündür.

Zeki Demirkubuz filmlerinde iyi-kötü karşıtlığı mutlak değildir. Demirkubuz, insanın kötücül yanına bakmaya, onu açığa çıkarmaya çalışan bir yönetmendir. İyilik ve kötülük Demirkubuz'un görüşüne göre biraz iktidarla ilişkilidir. İyi olan bir insan iyi olmaktan başka bir çaresi olmadığı için öyle olmaktadır. Eline güç geçen, bir şeyleri arzulayan, tutkuyla bağlanmaya başlayan karakterler bir süre sonra belirli düzeylerde iyi niyete sahip olsalar bile eylemlerinin kötücül yanını kontrol edememektedir. *Kıskanmak*'ta Seniha gibi uç karakter dışında diğer karakterler kendi kötücüllüğünün farkında değildir ve bir 'iyilik maskesi' altında kendini ve davranışlarını meşru kılmaya çalışmaktadır. Bu yüzden iyilik ve kötülük insanlar arasında değil, kişinin kötü olma gücüne sahip olmasıyla ilintili olarak, kişinin kendi ruhunda meydana gelen bir bölünmenin açığa çıkışıdır. Demirkubuz filmlerinde ne mutlak iyiler ne de mutlak kötüler vardır, herkes bir açıdan iyi, bir başka açıdan kötüdür. Ömürlerinin bir döneminde kabul edilebilir davranışla iyi, bir başka döneminde kötüdür. Kendileriyle sürekli savaş halindedirler. Filmlerde bir açıdan karakterin yaptığı bir iyilik de kötülüğe olanak yaratmaktadır. Örneğin *İtiraf* filmin-

de yıllarca gururu kırılmasın diye Harun'a karşı sessiz kalan Nilgün bu 'iyiliğiyle' Harun'un kendisiyle yüzleşmez duruma gelmesine vesile olarak ona kötülük yapmıştır. *Üçüncü Sayfa*'da Meryem, İsa'ya işlediği cinayeti örtbas ederek iyilik yapmış, fakat bu iyilik gene bir cinayete teşvik ve aldatılma olarak kötülüğe dönüşmüştür. Bu bağlamda kahramanlar kötü olmak için özel bir çaba harcamaktan ziyade, kötü olmaktan başka çabaları kalmayan, iyi olmak için didinen ama çabaları her zaman başarısızlıkla sonuçlanan kişilerdir.

DEMİRKUBUZ FİMLERİNDE SİNEMATOGRAFİ

Demirkubuz'a göre (2005, s. 10) yaşam bir yönüyle gerçekliğe ilişkin bir tahayyül, bir beklentidir. Bu, henüz bir şeyle hiç karşılaşılmadan önce oluşturulan bir beklenti olarak gerçeklikten farklıdır, izlenim ile gerçeklik birbirine uyuşmamaktadır ama bir süre sonra ilk izlenimin de, başlangıçtaki tahayyüle uymadığı, gerçeğin söylenen ve gerçek olduğu düşünülen izlenimle pek bağı olmadığı anlaşılmaktadır. Öncelikle, bir ziyaret, sokakta görülen bir insanın yüzü onda bir dizi beklentiler ve hayaller oluşturmaktadır. Zamanla kişi, durum veya nesne ile kurulan ilişki beklentilerin boşa ve farklı bir gerçekliğin ortaya çıkmasına sebebiyet vermektedir. Demirkubuz için sinemasal süreç bir tahayyülle başlamaktadır:

Gündüz gördüğüm bir fotoğraf kafamı kurcalıyor ve onun hakkında düşünmeye başlıyorum. O bir konu, kahraman yaratmama neden oluyor kafamda. Bir anlık bir gözlem zaman içinde gelişip filme dönüşüyor. Ben bunu insanların önüne koyup, hakikat duygusuna çeviriyorum. İşte bu mucizevi bir şey. (Gedik, 2006)

İnsan yüzü Demirkubuz filmlerine yön veren temel bir özelliktir. Filmlelerinde kurmak istediği evrene uygun oyuncu arayışında oyuncunun yüzünün Demirkubuz'da uyandırdığı duygu onun için en önemli unsurdur. Ona göre seyirciyi 'Yüzüne inandırdığı zaman' sinemasal anlamda inandırıcılık konusunda işin büyük bir kısmı hallolmuş demektir (2005, s. 12). Bu durumla bağlantılı olarak Demirkubuz için iyi bir oyuncu yönetmenin algıladığı, kâğıda döktüğü dünyanın gerçeğe en uygun bir şekilde parçası olmaya çalışan kişidir. Bunu şöyle açıklamaktadır: "Benim filmlerimde doğaçlamaya ya da oyuncuya bırakılmış hiçbir şey yok neredeyse. Onların hepsi düşünülmüş, yazılmış ve oyuncudan istenmiş şeyler" (Ölmez, 2013). Bu yüzden oyuncunun doğaçlama yaparak "kendi gerçekliğini" sunmasına olanak tanımamaktadır. Yönetmen olarak kendini de oyunculara karşı iyi bir metin verme zorunluluğunda hissetmekte, iyi bir metin

yoksa oyuncudan da iyi bir oyunculuk beklemenin anlamsız olduğunu düşünmektedir.

Demirkubuz'un filmlerinde ilk filminden sonrakilere doğru sinematografik estetik değişim göstermektedir. *C Blok* ve *Masumiyet* filmleri izleyiciden daha fazla özdeşleşme talep eden, izleyiciye hikâyeye daha rahat dâhil olup karakterin ruh dünyasına girmede imkânlar yaratan bir görsel anlatıya sahiptir. Bu filmler özgün bir sinemasal estetikten çok kendinden önceki görsel anlatı geleneklerini sınayan bir yaklaşım içindedir. Kamera izleyiciyi hikâyeye çekmek için karaktere daha yakındır. *Üçüncü Sayfa*, *İtiraf*, *Yazgı*, *Bekleme Odası*, *Kader* filmlerinde ise artık fazla kamera hareketi kullanılmamakta, kamera durağanlaşmaktadır. Karakterin ruh dünyasına yakınlaşmayı sağlayıcı yakın çekimler kullanılmamaktadır. Kamera her daim karakterlere mesafeli bir noktada durmaktadır. Aydınlatma olarak genelde doğal ışık kullanılmıştır ve görüntüler özdeşleşmeyi azaltıcı biçimde "kirli"dir. Filmlerde ağırlıkla doğal ışık, doğal mekân ve karanlık bir atmosfer hâkimdir. Bu karanlık atmosfer kötücül yanın açığa çıkarılmasıyla da uyumlu bir seçimdir; karakterlerin kimlik ve kişiliklerinin bir kısmı görsel teknik bakımından da "karanlıkta"dır. Zaten Demirkubuz'un bütün filmlerini "karanlık üzerine öykü" olarak görmesi sinematografideki karanlık yönle uyumludur. Filmlerdeki doğal ışık bir yandan gerçekçilik hissini kuvvetlendirmek için bir araç olarak kullanılırken, öte yandan karakterlerin kendi kendileriyle iletişim kurmaları, bir yüzleşme sağlamaları için bir iletişim kanalı olarak işlev görmektedir. Aydınlıktan korkan, orada varlığını anlamlı bir şekilde sürdüremeyen karakterler için gece ve karanlık daha emniyetlidir. *Kıskanmak* ve *Yeraltı* filmlerinde görüntüler daha "temiz", kamera daha hareketli, aydınlık-karanlık zıtlığı daha belirgindir ve önceki filmlerin aksine yapay ışık kullanılmaktadır. Demirkubuz anlamı güçlendirmek için mekânı yapay olarak daha keskin bir ışıkla katmanlı bir yapı olarak sunmakta ve karanlığı film anlatısında anlamı güçlendiren bir unsur olarak kullanmaktadır.

Demirkubuz kendisinin de vurguladığı gibi filmlerinde genelde müzik kullanmamaktadır. Seyircinin duygusal biçimde angaje olmaması için senaryoya müdahale etmeyen tematik müzik kullanmakta, bu yolla seyircinin vicdanını sorgulamaktadır (Demirkubuz, 2005, s. 18). Bununla birlikte müzik *Kader* filminde olduğu gibi metinlerarası ilişki kurmaya da imkân tanımaktadır. Bu filmde Andrey Tarkovski'nin *Stalker* (1979, İz Sürücü) filminde kullanılan ve Edward Artemiev tarafından bestelenen *Meditation* müziği sık sık duyulmaktadır. *Kader*'de gerçekleşen arayış *Stalker*'da İz Sürücü'nün arayışı ve acısıyla birleşmektedir. Benzer bir ilişki kurma biçimi efektlerde de kullanılmaktadır; örneğin *Yeraltı* filminde tu-

valet kapısının gıcırdaması, hidrofor sesi, mekânı bir başka mekândaki etkileşime bağlamaktadır. Filmin atmosferi içinde bazen karakterlerin bazen de tüm mekânın sessizliği, sese bir zıtlık oluşturacak biçimde bazen bir protesto, bazen içine düşülen boşluk hissi, bazen de tekinsizliğin, rahatsızlığın dışavurumu olarak kullanılmaktadır.

Zeki Demirkubuz filmleri özellikle *Yazgı*, *İtiraf*, *Bekleme Odası* ve kısmen *Masumiyet* (Yusuf'un televizyonda izlenilen filmlerin "bir film" olduğunu söylemesi, yönetmenin önceki filmi *C Blok*'u göstermesi sınırlılığında) ve *Üçüncü Sayfa* (bir sinema filminin çekim sahnelerinin gösterilmesi, sinema filmlerinin yapaylığını göstermesi yönünden) izleyiciden kurmaca içinde kurmaca olmaya dair bir düşünümsellik talep etmektedir. Bu filmlerde yönetmen izlenilenin bir film olduğunu seyirciye hissettirmek ister gibidir. Buna karşın *Kader*, *Yeraltı*, *C Blok* ve *Kıskanmak* filmlerinde film anlatısının "gerçek olduğuna" dair gerçeklik yanılmasını yaratmaya çalışır. Bu bağlamda izleyiciye yer yer karakterle duygu birliği kurarak hikâyeye dâhil olma olanağı verilmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada Z. Demirkubuz filmlerinde ortak anlatı motifleri (tema, zaman, mekân, karakter ve sinematografi) tespit edilmeye çalışılmıştır. Genel olarak filmleri geçmişleriyle dertleri olan, geleceğe ilişkin sınırlı bir bekleyişe ve umuda sahip olan, ânı yaşamaktan başka çaresi olmayan kent insanının hikâyeleri olarak değerlendirmek mümkündür. Yönetmen ele aldığı konu ve karakterleri mesafeli bir üslupla anlatmayı tercih etmektedir. Seçilen kahraman tiplerinin kolay özdeşim kurulamaz kişi oluşları, *Yazgı* filminde olduğu gibi sallanan kameranın rahatsız edici işlevi, kapalı ortamlarda aydınlık karanlık zıtlığıyla oluşturulan mizansen gibi durumlar metni özdeşleşme açısından içine kolay nüfuz edilemeyen bir duruma getirmektedir. Bu bağlamda anlatılar bir katharsis, duygusal boşalma sağlama amacından çok, izleyiciyi düşünmeye ve rahatsız etmeye dönük olarak tasarlanmıştır. Filmlerdeki kahramanlar sınır kişiliklerdir ve yaşadıkları mekânlar da buna bağlı olarak kategori dışı, bir arayışın, suçluluğun, eksiklik ve tamamlanma arzusunun açığa çıktığı mekânlar olarak şekillenmektedir. Mekân bireyi çevreleyen, onu hapseden bir şekilde düzenlemekte, bireyin önüne ya kapalı odalar ve duvarlar ya da sürekli yolculuk yapılması gereken yollar olarak çıkmaktadır. Demirkubuz varılan yerden çok yolculuğun kendisine dikkat çekmektedir. Yolculuk bazen kahramanı umutsuzca en başa geri götürüyor gibi görünse de temelde bir yenilik arzusunun, eskiden kopuşun ifadesidir. Demirkubuz

kahramanlarını iyi ve kötü olarak kategorize etmemekte, onları içlerinde bulundukları derin uykudan uyandıran bir rastlantısal karşılaşmadan sonra zorlu bir mücadeleye sevk etmektedir. Filmlerde iyi ve kötünün temsili en olumsuz kişiliklerin bile “yaşamaya çalışan” birey olarak bir “masumiyet” taşıdığı önermesini getirmektedir. Bu bağlamda kahramanlar açısından kötülük olgusu doğuştan gelen, özsel bir durum değil, toplumsal ilişkilerin bir ürünü ve sonucudur. Kahramanlar ister kadın ister erkek olsun sorunlu kişilerdir. Bu yüzden kendilerini her gösterdiklerinde şüphelerle yaklaşılın, çevredekilerce kolay kolay kabul görmeyen kişiliklerdir. Olabildiğince mutlu olmak isterken geleceğin umutsuz olduğu, bir yerlere yerleşmek isterken göçebe bir yaşam sürmenin yarı suçlu hali, iyi olmak isterken kötü olmaktan başka çarelerinin kalmaması, güce eğilimleri ve tutkuları hem anlatının unsurlarına hem de anlatıya yön veren temel yapı olarak belirmektedir. Araştırmada elde edilen sonuçlar Yeni Türk Sineması yönetmenlerinden Z. Demirkubuz’un filmlerindeki yapıyı anlamak ve diğer yönetmenlerin filmleriyle karşılaştırmak için bir çıkış noktası olabilir. Bu bağlamda benzer bir yöntemsel yapıyla diğer yönetmenleri ve onların filmleri de analiz edilerek, tüm bu yönetmenler arasında yaşanan tarihsel döneme dair anlatım açısından belirli ortaklıklar ve onları ortak bir akıma dâhil edecek kadar benzerlik ve bir bütünlük olup olmadığı ortaya konabilir. Bu türden bir çalışma bu yönetmenler arasında gerçekten de bir bağ ve bütünlük olup olmadığı konusunda daha somut veriler sağlayacak, onlara ilişkin bakış ve yaklaşımının daha bilimsel olmasına katkı sağlayacaktır.

Bu çalışma Z. Demirkubuz’un *Bulantı* filmi vizyona girmeden önce hazırlanmıştı. *Bulantı* filmi Fransız filozof ve yazar Jean-Paul Sartre’ın aynı adlı 1938 tarihli romanına gönderme yapmakta ve varoluşçu etkiler taşımaktadır. Film, *Kıskanmak* ve *Yeraltı* filmlerinin sinemasal biçimini takip ederken, içerik açısından *Bekleme Odası*’nın kahramanı Ahmet’in yine filmin kahramanı olmasıyla otobiyografik bir özellik gösterir. Filmde kapının zamansızca açılması, eşi ve çocuğunu kaybeden bir akademisyenin insan ilişkilerine yönelik duyarsızlığı, tüketiciliği, arayış ve yolculuk, varoluşçu umarsızlık ve nihilizm ile Demirkubuz’un kendi anlatı tarzına yön veren pek çok özellik devam etmektedir. Ancak bu filmin önemli farklarından birisi anlatıda dönüşüm gerçekleşmesidir. Filmin sonunda bir erginleşme gerçekleşir. Kahraman dünyaya daha farklı bir gözle bakmayı öğrenir. Belki Dostoyevski romanlarında görebildiğimiz bir Hristiyanca ağıtla karakterin kişiliğinde bir dönüşüm, bir mitolojik yolculuk gerçekleşir. Ahmet hizmetçisi Neriman’ın getirdiği mum ışığıyla bir nevi *Yeraltı* filminde eksik kalan, yeraltı yolculuğuna çıkar ve “suç-

lu” olduğunu kabul eder. Öte yandan Ahmet eski öğrencisi olan Özge’nin evinde misafirirken, Özge’nin erkek arkadaşı Selçuk telefon eder ve tartışmalı konuştukları esnada Ahmet Özge ile sevişmeye yeltenmektedir. Özge, biryanda telefonu kapatmak istemeyen Selçuk ile isteksiz konuşmakta, bir yandan da Ahmet’in yaklaşımına olumlu yanıt vermektedir. Bu sahne ahlaki açıdan kötülüğü en uç noktasına götürür. Yine *Bulantı*, bir bebeğin geçmişteki görüntüleri yoluyla nostaljik bir imge biçiminde ortaya çıktığı, açık bir masumiyet ve umut olarak belirlediği filmidir ve Neri-man karakteri, aksak ayağındaki kusura rağmen dolaysız bir kötülük içinde değil, Ahmet’in ölmüş eşini taklit eden, onun yerine geçen bir masumiyet içinde hayat bulur. *Bulantı* önceki filmlere benzerlikleri ve farklılıklarıyla, *Bekleme Odası*’nın bir devamı değil, belki de onun yepyeni biçimde ele alınmasıdır.

KAYNAKÇA

KİTAP

- Aristoteles (1987). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi.
- Atam, Z. (2009, 15 Ağustos). *Zeki Demirkubuz’la hayata, aydına, 12 Eylül cuntasına ve sinemaya dair*. Zeki Demirkubuz’la Söyleşi. Birgün.
<http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=16> (Erişim: 14.10.2014).
- Camus, A. (1997). *Düşüş*. (Hüseyin Demirhan, Çev.). İstanbul: Can.
- Caughie, J. (1981), *Theories of Autorship*, London: British Film Institute Readers.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Özgür Yaren, Çev.). Ankara: De Ki.
- Deleuze, G. (2010). *Bergsonculuk* (2. Baskı). (Hakan Yücefer, Çev.). İstanbul: Otonom
- Deniz, T., Civan C. (2012, Mart-Nisan). *Zeki Demirkubuz: ‘İnsanlara Eğlence Vaad Etmiyorum, Muğlaklık Vaat Ediyorum’*. Hayal Perdesi Sinema Dergisi. İstanbul. Sayı 27. 32-45.
- Demirkubuz, Z. (2005). *Zeki Demirkubuz: “Her filmimi büyük bir aşağılanma duygusu içinde çekiyorum”*. Zeki Demirkubuz’la Söyleşi. Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2005. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi. 3-23.
- Demirkubuz, Z. (2012, 11 Şubat). *Zeki Demirkubuz’la Söyleşi*. CNNTürk Cüneyt Özdemir ile Soru-Yorum Programı. <http://www.cnnturk.com/zeki-demirkubuz> (Erişim: 14.10.2014).
- Durkheim, E. (2013). *İntihar* (1. Basım). (Zühre İlkelen, Çev.). İstanbul: Pozitif.
- Duruel, A. S. (1998). *Auteur Teorisi*, Klaket Sinema Dergisi, Sayı 8, s. 7-9.
- Ezilmez Ç. (2012). *Zeki Demirkubuz Röportajı: “Sessizliğe ses diyen bir adamım”*. Melodika Dergisi. s. 28-31.
- Gedik, Ö. (2006, 1 Ekim). *Sinemanın nesine tutulacağım aslında ben sinemayı sevmem*. Zeki Demirkubuz’la Söyleşi. Hürriyet Gazetesi Kelebek Eki.
<http://www.hurriyet.com.tr/pazar/5175839.asp> (Erişim: 06.10.2014).

- Hazar, M. N., Koca A. (2012, 14 Nisan). *Zeki Demirkubuz, yeni filmi Yeraltı'yı Zaman'a anlattı: Çok izlenmeyi herkesten daha çok ben istiyorum*. Zeki Demirkubuz'la Söyleşi. Zaman Gazetesi. http://www.zaman.com.tr/cuma_zeki-demirkubuz-yeni-filmi-yeraltiyi-zamana-anlat-ti-cok-izlenmeyi-herkesten-daha-cok-ben-istiyorum_1273392.html. (Erişim: 06.10. 2014).
- Karadoğan, A. (2010) *Sanat Sineması Üzerine*, Ankara: DeKi.
- Kıraç, R. (1997, Ekim-Kasım-Aralık). *Sektör Röportaj: Zeki Demirkubuz*. Zeki Demirkubuz'la söyleşi. Klaket, 7, ss. 43-48.
- Kızıldemir, G. (1997, 14 Eylül). *Sinemanın "yalancı" oğlu*. Zeki Demirkubuz'la Söyleşi. Radikal. <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=31>. (Erişim: 09.09.2014).
- Oktan, A. & Küçükalkan, Y. (2013). *Kadının Şeytani Kimyası: "Üçüncü Sayfa" ve "Kıskanmak" Filmlerinde Kadın Tipolojileri*. Doğu Batı. 64, s. 221-237.
- Ölmez, E. (2013). *Zeki Demirkubuz İzdihamla Konuştu*. Zeki Demirkubuz'la Söyleşi. <http://www.izdiham.com/Yazi/zeki-demirkubuz-izdihamla-konustu/1194>. (Erişim: 11.10. 2014).
- Öztürk, S. R. (2006). *Beni Korkutan, Bana Acı Veren Belirsizliktir*. S. Ruken Öztürk (der.). Kader: Zeki Demirkubuz. Ankara: Dost. Kitaptan kısım. <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=18>. Erişim: 06.10.2014).
- Pay, A., Afat E. (2011). *Zeki Demirkubuz: "Dostoyevski olmasaydı, edebiyat olmasaydı, sinemacı olmazdım"*. Zeki Demirkubuz'la Söyleşi. Ayşe Pay (haz.). Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz (2. Baskı). İstanbul: Küre 101-124.
- Sancak, İ. (2010). *Zeki Demirkubuz Röportajı*. <http://sancakismail.blogspot.com.tr/2010/02/soylesiler-zeki-demirkubuz.html> (Erişim: 12.10.2014).
- Sarris, A. (2010), *Auteur Kuramı Üzerine Notlar*, Ali Karadoğan (Der.). Sanat Sineması Üzerine, Ankara: De Ki.
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. (Tuncay Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Smith, G. N. (2013), *Luchino Visconti*, (Burcu Erdoğan, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Vardar, B. (2004). *Zeki Demirkubuz ile 1990'larda Türk Sineması Üzerine Yapılan Söyleşi*. <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=24>. (Erişim: 10.10.2014).
- Wollen, P. (1989), *Sinemada Göstergeler ve anlam*. (Zafer Aracagök (Çev.). İstanbul: Metis.

FİLM

- Demirkubuz, Z. (Yönetmen/Senarist). (1994). *C Blok* [Film]. Türkiye: Mavi Film
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen/Senarist). (1997). *Masumiyet* [Film]. Türkiye: Mavi Film
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen/Senarist). (1999). *Üçüncü Sayfa* [Film]. Türkiye: Mavi Film
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen/Senarist). (2001). *İtiraf* [Film]. Türkiye: Mavi Film
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen/Senarist). (2001). *Yazgı* [Film]. Türkiye: Mavi Film
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen/Senarist). (2003). *Bekleme Odası* [Film]. Türkiye: Mavi Film
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen/Senarist). (2006). *Kader* [Film]. Türkiye & Yunanistan: Mavi Film
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen/Senarist). (2009). *Kıskanmak* [Film]. Türkiye: Yerli Film & Mavi Film
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen/Senarist). (2012). *Yeraltı* [Film]. Türkiye: Mavi Film



SİNEMA TUTKUSU I

KURTULUŞ KAYALI
Metin Erksan, Lütfi
Akad ve Yılmaz
Güney Türk
Sinemasından Öte
Türk Kültürünün Deli
Dahisi, Bilgesi ve
Gündelik Hayattan
Fırlayıp Gelen
Efsanesidir

TUĞ YILDIRIM
Türk Sinema
Tarihyazımı ve Türler:
Yeşilçam'ın Oluşum
Döneminde Başat
Türlerin Eleştirel
Söylem Üzerinden
Tanımlanması
(1948-1959)

SEZEN GÜRÜF BAŞEKİM
Hacıvat Karagöz
Neden Öldürüldü
Filminde Toplumsal
Değişme ve Nostalji

LALE KABADAYI
Sinemada Felsefe ve
Film-Felsefesi Üzerine

ALİ AKAY
La Jetée Filmi Üzerine

GÜNEY BİRTEK
Avrupa Sineması
Tarihi

YAGIZ AY
Amerikan
Sinemasında
Şarkiyatçılık

KEREM GÜN
Metin Erksan'ı *Sevmek*
Zamanı

NILAY ULUSOY
Bana Derler *Şoför*
Nebahat: Bir "Gelinlik
Kız"ın Karşıt Giysici
Olarak Portresi

SEÇKİN SEVİM
"Bedenime Sahip
Olabilirsin Ama
Ruhuma Asla!":
Yeşilçam
Sineması'ndaki
Melodramatik
Kalıpları Sorgulamak

*MİKAIL BOZ &
DİLEK TAKIMCI*
Zeki Demirkubuz
Filmlerinin Ortak
Anlatı Yapısı: Tema,
Zaman, Mekân,
Karakter,
Sinematografi

ISSN 1303-72420-0

