

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

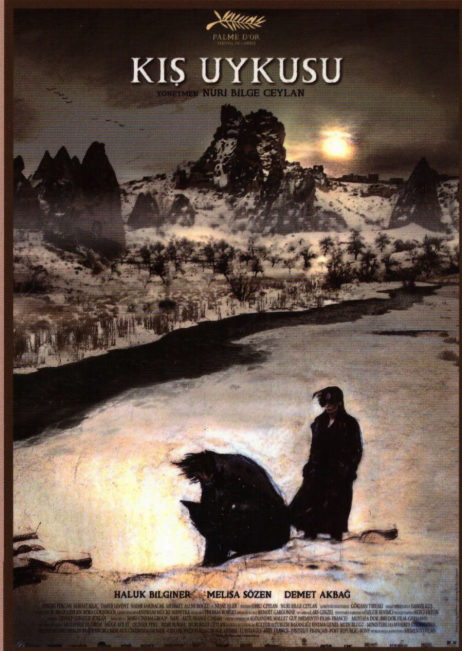
Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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:74 | AĞUSTOS, EYLÜL, EKİM 2015 | ISSN: 1303-7242



SİNEMA TUTKUSU III

DOĞUBATI



DOĞRU YATIŞ

4
SİNEMA
TUTKUSU
III

DOĞRUBATI

DOĞU BATI

DOĞUBATI

DOĞUBATI

D Ü Ş Ü N C E D E R G İ S İ

SİNEMA TUTKUSU III

74

DOĞUBATI

ÜÇ AYLIK DÜŞÜNCE DERGİSİ

Yerel süreli hakemli yayın.

ISSN:1303-7242

Sayı: 74

Doğu Batı Yayınları

adına sahibi

ve

Genel Yayın Yönetmeni: Taşkın Takuş

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

Aralık 2015

Sertifika No: 15036

Ön ve Arka Kapak Resmi: Nuri-Bilge Ceylan, *Kış Unkusu*

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi: <https://arxiv.org>

İÇİNDEKİLER

SİNEMA TURKUSU III

BÜLENT DİKEN 9 <i>Kış Uykusu</i> – Sosyal Bir Topoloji Olarak Yokoluş	EREN YÜKSEL 135 Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkeklik Temsilleri ve Şiddet
TUNÇ YILDIRIM 29 Türk Sinema Tarih yazımı ve Türler: Yeşilçam'ın Standart Türlerine Giriş Melodramlar – Köy Filmleri (1948–1959)	ESİN BERKTAŞ 153 Yunan Yeni Dalga Sineması: Avranas'ın <i>Şiddet Güzeli</i> Filminde Aile İçi Cinsel İstismarın Temsili
ZEHRA CERRAHOĞLU ZIRAMAN 67 1990 Sonrası Türkiye Sineması ve Reha Erdem Filmleri	ÖZGE YALÇIN 167 İtalya'da Bir Don Kişot Esintisi: İtalyan Yeni Gerçekçiliği
PINAR FERRY 87 <i>Kanun Namına'dan Eşkîya'da</i> Türk Sineması'nda Adalet Savaşçısı	YUNUS NAMAZ 187 Afrika Sinemasının Sömürgecilikle İmtihanı: Senegal'de Sinema ve Senegalli İlk Yönetmenler
YASİN SOFUOĞLU 105 Bir Yalınlık Olarak Varoluş, Bir Duygulanım Olarak Sinema	YUSUF ZİYA GÖKÇEK 217 Kolonyal Hafıza'dan Dekolonizasyon Öforisi'ne: Afrika Sinemasını Hikâyeleştirmek
ALKAN AVCIOĞLU 115 Görsel Haz Politikası Üzerinde Oyunlar: Suç Objesi Olarak Kadınlar	



SİNEMA TUTKUSU III



Kış Uykusu, Nuri Bilge Ceylan, 2014, afiş detay.

KIŞ UYKUSU – SOSYAL BİR TOPOLOJİ OLARAK YOKOLUŞ

Bülent Diken*

Bana sorarsan, bu hayat değil daha ziyade tiyatrodaki bir yangın ...
(Çehov 2000)

“Bu hayat değil” diye şikâyet ediyor *Kış Uykusu*’ndaki karakterlerden biri. “Bu tiyatrodaki bir yangın sahnesi.” Kar, buz ve rüzgâr sahnelerine rağmen *Kış Uykusu* esasen ateşe dair bir film. Film boyunca etik alan, toplumsallık ve ekonomi kaçıışı bulunmayan bir ateş çemberinin içinde yok olmaya itiliyor.

Sartre’ın, cehennemdeki üç lanetli ruhun diyaloglarını sahneleyen “Çıkış Yok” oyunu gibi, *Kış Uykusu* da üç ana kahramanını cehenneme gönderiyor ve birbirlerinin hayatlarını daha da acınası bir hale getiren uzun ve teatral tartışmalara maruz bırakıyor onları (bkz. Arianrhod 2014). Cehenneme giden bu yol Çehov’un *Karım* isimli öyküsünden alınan ilhamla döşenmiştir. *Karım*, aynı çatı altında yaşayan fakat birbirine yabancılaşmış bir çiftin arasındaki “basit ama yapmacık olmayan fakat soğuk, boş ve yavan” ilişkileri tasvir eder (bkz. Çehov 2000). Çehov’un öyküsündeki gibi *Kış Uykusu*’nda da ilişkinin nasıl yanıp kül olduğuna ve karakterlerin nasıl dibe vurduğuna vurgu yapılır. Filmin başarısı da buzun altındaki

* Bülent Diken, Lancaster Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü.
Çeviren: Merve Zeynep Doğan

volkanik patlamaları betimleme hünerine ve kar altındaki ateşi ortaya çıkarmasına dayanıyor.

Etkileyici bir şekilde, filmin atmosferini Kapadokya'nın olağanüstü post-volkanik manzarası oluşturuyor. Hikâyenin ana kahramanı, Aydın, emekli olduktan sonra İstanbul'dan Kapadokya'ya taşınan, saçları ağarmaya başlamış emekli bir aktör. Kiraya verdiği diğer mülkleriyle birlikte ailesinden miras kalan Othello Otel'i işletmektedir. Bölge köylüsüyle karşılaştırıldığında oldukça zengin ve güçlü biri. "Krallığım küçük olabilir fakat en azından burada kral benim." Ama Aydın iyiliksever bir mal sahibi görüntüsü çizmeye çalışsa da kiralarını toplamak için gücünü kullanmaktan çekinmez. Aynı zamanda entelektüel hırsları da vardır. Yerel bir gazeteye makaleler yazmakta, ayrıca "Türk Tiyatrosu'nun Tarihi" adlı bir kitap üzerinde çalışmaktadır. (Aydın "Aydın" olması tesadüf olmasa gerek.)

Aydın'la ilk defa, soğuk ve karlı bir günde Kapadokya manzarasında amaçsız bir şekilde dolaşırken tanışıyoruz. Aydın otele girer ve bir müşteriyle sohbet etmeye başlar. Müşteri otelde at olup olmadığını sorar. "Hayır, at yok." "Yok mu? Web sitenizde at resimleri gördüm." "Evet, aslında bu çevrede çok fazla sayıda vahşi at var. Bizimki sadece web sitesi için bir görüntü." "Anlıyorum." Aydın utanmış bir şekilde kâhya kadından bir fincan kahve ister ve dışarıya bakmak için pencereye doğru yürür. Kamera ona doğru arkadan yaklaşır ve sanki zihnine girmişiz gibi kafasına odaklanır. Bu anda ekranda filmin ismi görülür. *Kış Uykusu* fikirler üzerine bir filmidir. Kavramsal açıdan yoğun, analitik olarak zengin sahneler aracılığıyla izleyiciye birçok felsefi fikir sunar. Filmin hırslı bir (felsefi) deneme olduğunu söylemek abartı olmayacaktır (Lodge 2014).

Aydın diğer insanlarla, diğer fikirlerle kuşatılmıştır. Ve gitgide anlar ki aslında cehennem diğer insanlardır (Sartre 1944). Gerçekten de filmin diğer karakterleri Aydın'ı hırpalıyorlar. Özellikle filmin diğer ana kahramanları olan, Aydın'la yaşayan iki kadın: Aydın'ın orta yaşlı, huysuz kız kardeşi Necla ve genç eşi Nihal. Yakın zamanda boşanmış olan Necla ilk başlarda ilgili bir kardeşken zamanla Aydın'ın gösteriş budalası entelektüel sıradanlığını acımasızca eleştiren bir karaktere dönüşüyor. Boşanmaya niyetlenen Nihal ise kendi hayatından hiç memnun değil. Aydın'ın parasıyla katıldığı hayır işlerini kendine bir sığınak olarak görüyor. Bunun bedelini ise özgürlüğüyle ödüyor. "Üç kuruşluk bir yardımı bile başka birinin parasıyla yapmak ne demek biliyor musun?"

PARA, BORÇ VE SEMBOLİK DEĞİŞİM

Aydın otel için bir at almaya karar verir. Sağ kolu Hidayet'in yardımıyla kendisi için vahşi bir at yakalayacak bir at bakıcısı bulur. Daha sonra Aydın ve Hidayet kiracılardan kiralalarını toplamak için yola düşerler. Yolda Hidayet bir şeyler almak için durur. Aydın arabanın içinde biraz da sıkılmış bir halde otururken, bir erkek çocuğunun gözlerini dikerek, kızgın bir şekilde ona baktığını görür. Çocuğun bakışının nedenini anlamadığı için duruma aldırış etmez. Yoldayken Hidayet'e sorar: "Diğeri hacizden sonra kirayı ödedi mi? "Hayır ödemedi. Avukat iki ay içerisinde evden çıkabileceğimizi söylüyor." "Nasıl olacak o Hidayet? Kiracıyı koruyor kanunlar." "Yani Aydın Bey, açıkçası bu konuda yapılabilecek bir sürü şey var." Hidayet kirayı toplamak için kaba güç kullanmaya hazırdır.

Bu anda, film izleyiciyi "kötülüğün banallığı" ile yüzleştiriyor (Arendt 1992). Elbette Aydın'ın kötü bir insan olduğu söylenemez. Fakat kötülüğün ortaya çıkması için kötü insanlara ihtiyaç yoktur. Bu noktada Hidayet'in (ve Aydın'ın avukatlarının) filmdeki can alıcı görevleri ortaya çıkar: Kayıtsızlık ve ahlâki nötrleştirme. Hidayet ve avukatlar sayesinde Aydın, etrafındaki sosyal örüntünün üretimindeki kendi etken rolü ile yüzleşmeden yaşayabiliyor. Sonuç olarak kapitalist bir toplumda toplumsallık, mübadele mantığının egemenliği altındadır. Ve bu yüzden ahlâk ve etik gibi kategoriler eleştirel bir referans noktası olmaktan çıkmıştır.

Kapitalist değer kavramı nihilisttir. Paranın en düşük değerleri yükseltip, en yüksek değerleri alçaltarak hepsini tek bir değer ölçüsüne göre endeksleme ve böylece aynı seviyeye indirme kapasitesi vardır (Simmel 1978: 255). Bu nihilist "seviyeleme", farklı değerlendirme biçimlerini göz ardı etmekten daha ciddi bir sorunu içerir. Sonuçta para, "değerlerin kendi başlarına var olmalarını" güçleştirir (age). Bu anlamda kapitalizm değerlerin olmadığı bir dünyadır. İnsanlar arasında kendi çıplak çıkarları haricinde bir bağ bırakmaz. Kendisi dışında her şeyi değişim değerinin buzlu sularında boğar (Marx & Engels 1848).

Aniden Aydın ve Hidayet bir ses duyarlar: Arabanın camı atılan bir taş yüzünden çatlar. Hidayet arabadan atladığı gibi taşı atan çocuğu yakalamaya koşar. Kaçmaya çalışan çocuk yolun karşısındaki derenin buzlu sularına düşer. Taş atan çocuk, bir önceki sahnede Aydın'a kızgın bir şekilde bakan çocukla aynıdır ve Aydın'ın kiracısının oğludur.

Bu sahne sembolik olarak çok zengin bir sahne. En başta, çatlamış pencere gelecekte olacak olanların bir işareti. Nitekim çocuğun ismi İlyas (Elijah/Elias'a mesihçi bir gönderme olarak düşünülebilir). Bunun önemini ele almak için iki zaman algısı, kronolojik doğrusal zaman ile mesihî

olayların zamanı *Kairos*, arasındaki ayırımı göz önünde bulundurmamız gerekiyor (bkz. Agamben 2005: 69). *Kairos* kronolojik zamanın (tarihin) yönünü değiştirmek için zamana (tarihe) müdahale etmek demek (Dillon, 2008: 13). Bu yüzden yeni olana dair bir vaat taşıyor. Fakat kairosun içinde gizli olan bu vaat kaynağı belirsiz (örneğin dinsel deneyimlere indirgenemeyen) bir umuttan ibaret (Derrida 1994: 81). Bu anlamda İlyas'ın attığı taş da umudun sembolüdür (bkz. Seyirci 2014).

“En iyisi üşütmeden onu [İlyas'ı] bir an önce evine götürmek”. Böylece Aydın ve Hidayet kirayla birlikte kırılan camın parasını da istemek için çocuğun evine giderler. Aydın arabada otururken Hidayet kapıyı çalar. İlyas'ın babası, İsmail kapıyı açar. “Oğlun suya düştü. Biz de hemen sana getirdik.” “Nerede, Nasıl?” “İssız'ın orda, dereden atlayayım derken ayağı kaydı ıslandı.” “Ne işi varmış orda?” “Saklanıyormuş, bizim arabayı bekliyormuş. Taş attı arabaya, camı kırdı.” İsmail oğlunu çağırır. “Taşı sen mi attın oğlum?” Çocuk kafasını sallar. İsmail çocuğa bir tokat atar. “Git şimdi.” Aydın arabadan onları izlemektedir. “Nasıl, oldu mu şimdi? Mutlu musunuz? Rahatladınız mı? Kırılan camın diyeti için bir tokat yeterli mi? Yoksa çağırıp birkaç tane daha vurayım mı?”

Bu tokadın ekonomik anlamda (para mübadelesi olarak) hiçbir mantığı yok. Fakat aynı nedenle *Kış Uykusu* çok can alıcı bir sosyolojik tespitte bulunuyor: Metalaşmış toplumsal ilişkiler içerisinde artakalan bazı sembolik güçler işlerlikleri sürdürmektedir.

Tam bu noktada, İsmail'in kendinden küçük kardeşi, aynı zamanda imam olan Hamdi gelir. “Ne oluyor İsmail?”, “Paralarını almaya gelmişler” der İsmail. Hidayet itiraz eder: “Böyle bir şey dedim mi ben? Hastalanmasın diye aldık getirdik demedim mi?” “Bırak şimdi. Üç kuruşluk kira borcu için buzdolabımızı, televizyonumuzu aldınız. Yetmedi mi? Şimdi de ufacak bir çocuğun mu peşine düştünüz?” Tartışma alevlenir. İsmail, Hidayet'e saldırır. Olanları uzaktan izleyen Aydın, korkar ve Hidayet'i arabaya çağırır. Onlar gitmeden önce Hamdi yanlarına gelir. “Gerçekten çok özür dilerim. Ben de sizin kadar şaşırdım. Ne diyeceğimi bilmiyorum.” Sonra Aydın'a bakar ve devam eder: “Yani cam kırılmış. Ödeyeceğiz. Kiraları da ödeyebileceğimiz en kısa sürede ödeyeceğiz. Unutmadık. Fakat zor zamanlar geçiriyoruz.” Hidayet araya girer: “Allah aşkına Hamdi, bırak şu muhabbeti. Aylardır size hiçbir şey demedik.” “Tamam, hadi Hidayet!” der Aydın. Hamdi ısrarla devam eder: Fakat böyle aniden eve icracıları göndermek doğru mu? Önce bizimle bir konuşabilirdiniz.” “Hadi Hidayet!” diye tekrarlar Aydın. Şimdi görünür şekilde kızmıştır. Aydın ve Hidayet giderler. Geride kalan Hamdi evine doğru yönelirken fısıldar: “Şerefsiz, Orosu Çocuğu!”

Borç ilişkisi, dengesiz bir ilişkidir. Alacaklı ile borçlu arasında sözleşmeye dayanan bir ilişki olsa da, her zaman asimetrik bir güç dağılımı ilişkiyi belirler (Nietzsche 1996: 45). Çünkü para sadece bir değişim aracı değil aynı zamanda iktidarı tesis eden uygulamaların önemli bir bileşenidir. Gündelik değişim ilişkilerinde para sadece değer ölçüsü olarak görev yapar. Fakat para sermaye haline dönüştüğünde değerlerin değerinin ölçüsü olarak işlev görür. Bu anlamda sermayenin (paranın) sadece değerleri nihilist bir şekilde ortadan kaldırmadığı, aynı zamanda yeni değerler, inançlar ve arzular yarattığı söylenilebilir.

Böylece borç bir toplumsallık unsuru haline gelir. Artık borç sadece istisnai bir felaket değil aynı zamanda bir yönetsellik aracı, bir *dispositif*tir. Güç ilişkilerini yeniden tanımlayarak, belli bir davranış biçimini aşıl原因an bir teknik, toplumsallığa ilişkin bir normallik modelidir. Nihai olarak sermaye-para, her şeyi kendi değer biçiminin “buzlu sularına” iten sistemik bir şiddetin kaynağı haline gelir. *Kış Uykusu*’nda gelişen olaylar da bu arka plana dayanmaktadır.

KİBİR VE DİN

Aydın kendi odasında yazarken, kız kardeşi Necla içeri girer. “Köşe yazını mı yazıyorsun?” “Yazmaya çalışıyorum.” “Bu arada geçen haftaki yazını okudum. Beğendim. “Hangisini diyorsun?” “Anadolu’daki kentsel çirkinlik, estetik yoksunluk, falan...” “Tamam.” “Bravo, her hafta bu kadar ilginç fikirleri nereden buluyorsun?” Aydın konuyu kiracısı Hamdi’ye getirir. “Bir görsen nasıl pis nasıl dağınık.” “İçeri girdin mi?” “Yok bahçeyi kastediyorum. Mahvetmişler.” Aydın bu noktada en gözde konusu olan din konusuna gelir: “Her şeyden önce sen bir din adamısın. Kendi cemaatine örnek olman gerekir. Senin tertipli ve düzenli olman gerekmez mi?” “Kim O? Ben tanıyor muyum?” “Yok tanımazsın. (...) Yamuk yamuk, kılıksız bir adam. Devam eder: “Bilmiyorum... Din adamlarının topluma örnek olması gerekmiyor mu? Özellikle taşrada. Önümüzdeki haftaya da bununla ilgili mi yazsam?” Necla bu konuyu destekler fakat Aydın’ın daha büyük bir gazetede yazması gerektiğini düşünmektedir. “Seninle aynı fikirde değilim Necla’cım. Bazen bazı mektuplar alıyorum...” Necla sözünü keser, konu değişir.

Arkadaşı Suavi, Aydın’ı ziyarete geldiğinde Aydın aynı konuyu açma şansını tekrar yakalar. Kadın olduğu belli olan çevre köydeki “büyük bir hayranından” gelen bir mektubu Suavi’ye gösterir. Mektupta fakir bir köyde, genç kızların zanaat öğrenmelerine yardım edecek bir okul inşası için yardım talep edilmektedir.

Aydın arkadaşının fikrini dinlemeden önce, Nihal'in bu tarz yardım faaliyetlerini sevdiğini hatırlar. "Nihal'i de çağırılım mı?" Nihal de onlara katılır. Suavi'nin mektuba tepkisi "bilmiyorum" olur. Nihal'in tepkisi daha dolaysızdır. "Biz bu tarz yardımları uzun zamandır topluyoruz. Fakat şimdiye kadar senin ilgini çekmemişti. Şimdi bu ani hayırseverliğini anlamıyorum."

Aydın'ın hayırseverliğinin kökenlerinde kendi kibri yatar. Bu durum Hamdi'nin, İsmail ve İlyas'ın davranışlarından ötürü özür dilemek için Aydın'a yaptığı ziyarette açıkça ortaya çıkar. (İlyas "gerçekten bu olaya çok üzüldü. Buraya gelip elinizi öpmek ve özür dilemek istiyor"; İsmail "hapishaneden yeni çıktı. Daha kendini toparlayamadı. Kimse iş de vermiyor.") Aydın ise sadece Hamdi'nin ayak kokusuna reaksiyon gösterir. "Pardon bir dakika, burası biraz havasız... Bir mahsuru yoksa pencereyi açayım." "Yani Aydın Bey, siz bir adım atsanız şu tahliye davasını durdursalar... Bir şekilde halledeceğiz en kısa sürede. Gerçekten biz o evden çıkmak istemiyoruz." Bu noktada Aydın'ın hayırseverliğinin sınırlarını da görüyoruz: "Yani... Hidayet ve Avukatlar var. Bana gelmene gerek yoktu." Hamdi gider. Aydın Hamdi'den esinlendiği dinle ilgili makalesine geri döner.

"Yüzde 99'unun Müslüman olduğu bir ülkenin halkı, iyi yetişmiş, kılık kıyafeti düzgün, varlığıyla güven veren din adamlarını hak etmiyor mu? Her hafta imamlarımızın hazırladıkları hutbe cemaat tarafından zevk ve beğeniyle dinlenecek ve onları da yükseltecektir. İslâmiyet bir medeniyet ve bir yüksek kültür dinidir."

Aydın, Necla'ya "Nasıl?" diye sorar. "Güzel." "Fazla sert olmamış değil mi?" "Yoo" "Yanlış anlaşılacak bir şey de yok?" "Yok. Sen dinin kendisi hakkında bir şey söylemiyorsun ki. Onu uygulayanların pratiklerine yönelik bir şey söylüyorsun." "Ayrıca İslâm'ın bir yüksek kültür dini olduğunu da söylüyorum. Tabii böyle şeylere aldırıma da, biliyorsun konu hassas. Fakat adama o kadar sinir oldum ki yazmadan edemedim. Adam pasaklılığıyla, pişkinliğiyle, ne idüğü belirsizliğiyle köşe yazısına konu olmayı başardı."

Peki, Aydın ne tür bir entelektüel? Onun için düşünmek bir kabul görme, onaylanma meselesi. Fakat onayın kriteri sadece yürürlükte olan değerler olabilir (Deleuze 1983: 81). Yalnızca önceden görülmüş olan bir şey tanınabilir, onaylanabilir. Fakat "yeni" olan için durum farklı. Entelektüel düşünce her zaman, her şeyden önce konsensüs ile, kabul edilmiş değerlerle uyumsuzluk içerir (bkz. Rancière 2010: 144). Diğer bir deyişle entelektüel düşüncenin gerçek amacı verili bir oyunu oynamak, onaylamak, hattâ onay verilmiş kural ihlallerinden keyif almak değil, oyunun

çerçevesini eleştirmektir. Bu ise, bilinenden başka neler söylenebileceğine, düşünülebileceğine, görülebileceğine dair yeni bir alan açabilen bir bakış açısını gerektirir (age, 212).

Aydın'ın entelektüel konumu filmin ilerleyen bölümlerinde Necla tarafından açıkça telaffuz edilir. Bir tartışma esnasında Necla, Aydın'a makalelerinin ikinci okumada çok zararsız görüldüğünü açıklar. Aydın'ın eleştirileri vasattır. “Bu vıcık vıcık bir romantizm. İnandırıcı olmayan naif bir kendine inanç. Risk yok bir kere. Yazar herkes tarafından kabul görmüş pozitif değerlere sahip çıkarak kendini sevdirmeye çalışıyor gibi. Bir kurban buldun. Her şeyinden faydalanıyorsun. Bıraksana şu zavallı adamın peşini.”

İslâmcı neo-liberalizm ve neo-liberal İslâmcılığın farklı tarzlarının denenmekte olduğu bir ülkede Hamdi din eleştirisi yapmak için elbette çok kolay bir hedef. Fakat belki de Aydın dini yanlış yerde arıyor. Nihayetinde bugünün dünyasında kapitalizm dine, din de kapitalizme dönüşmüştür. Dolayısıyla belki de bugün dini, teolojik kategorilerde değil kapitalizmde aramalıyız. Bu konuyu tartışmak için din ve kapitalizm arasındaki temel bağı yeniden ele almak gerekiyor.

Weber'in kapitalizmin “ruhu” tartışması bu bağlamda çok iyi biliniyor. Kapitalizm değerlerin olmadığı bir dünya ve doğası gereği nihilist bir sistem olduğu için sürekli olarak dışarıdan gelecek ahlâki meşrulaştırılmaya ihtiyaç duyar. Tarihsel olarak bu dış kaynak kapitalizme bir ruh, dinsel bir temel sağlayan Protestan Ahlâkı olmuştur. Fakat Weber'e göre daha sonra kapitalizm ve Protestanlık arasındaki anlaşma zayıflamıştır ve kapitalizmin artık desteğe ihtiyacı yoktur (Weber 2003: 181-2). Sekülerleşme Weber için bu anlama geliyor.

Bununla birlikte (Weber'in aksine), kapitalizm ve Hıristiyanlığın yapısal olarak birbirine bağlı kategoriler olduğu, dolayısıyla teolojinin modern ekonomide aktif bir güç olmaya devam ettiği söylenebilir. Bu ikisini birbirine bağlayan şey, sosyal teoride suç veya borç nosyonları aracılığıyla ifade ediliyor. Bu çerçeveden bakıldığında kapitalizm sadece din aracılığıyla kendine destek bulmaz. Aynı zamanda dinden doğar (Benjamin 1996). Bilindiği gibi, kapitalizm, borç ve kredi gibi mekanizmalar aracılığıyla artı-değer doğuruyor. Bu süreç Tanrı'nın kendini yoktan var etmesine benzer (Hamacher 2002: 92). Aynı nedenle, Marx'a göre, değer yasası metalar arasındaki eşdeğerlik ilişkilerini yöneten aşkın bir an gibi işlev gösterir. “Bu yüzden para metaların tanrısıdır” (Marx 1993: 22).

Nihayetinde değer kavramı değer üzerine hiçbir şey söyleyemez. Bu bağlamda kapitalizm değerlerin olmadığı bir dünyadır. Fakat bu kinizm, kapitalist toplumsallıkta dinsel-ahlâki boyutun yokluğu şeklinde yanlış

bir algıya sebep olmamalıdır. Bu tarz bir kinizm genelde sermayenin kutsallaştırılmasıyla birleştirilir (bkz. Deleuze ve Guattari 1983: 225). Kapitalizm sonuçta sermayeye herkesin sonsuz bir borcu olduğu algısıdır; bu sistemde her şey Tanrı-Sermayeden gelip ve gene ona dönüyor gibi görürüz. Aslında Spinoza çok önceden paranın “neden” yani Tanrı gibi görülebileceğini vurgulamıştı. Nitekim birçok insan için para her şeye kestirme bir yol sağlar; her kapıyı açar (Spinoza 1993: 192). Bu yüzden bugün birçok insan dünyanın sonunu hayal edebiliyorken kapitalizmin sonunun geldiği hayal edilemez (bkz. Žižek 2009: 78).

Feuerbach’a göre din insanın en iyi özelliklerini alır ve onları Tanrı’ya atfeder. Tanrı’yı tasdik etmek insanı reddetmektir (1989: 27). Dinsel yabancılaştırmanın paradoksu şu: Tanrı ne kadar yüceltilip değerlendirilirse insan hayatı o kadar değer kaybeder ve düşer. Marx 1844 *Elyazmaları*’nda ekonomik yabancılaştırma ile ilgili olarak aynı mantığı tekrar ediyor: Kapitalizmde işçiler ne kadar zenginlik üretirlerse o kadar fakirleşirler (Marx, 2007: 119). Sermaye büyüdükçe insanlar küçülür. Dinin dünyevi olanı ele geçirmesi ve yücelterek kutsallaştırması gibi, kapitalizm de müşterek olana el koyar; herkesin olanı metalaştırarak özel mülkiyete dönüştürür.

Başka bir deyişle, sermayenin yüceltilmesi ile Tanrı’nın yüceltilmesi benzer süreçler. Her iki durumda “yüce” olanı üreten yüceltme sürecinin kendisidir (Agamben 2011: 216, 227). Her iki durumda kaybedilen insan hayatına özgü bir boyut (age, 245-6). Çünkü insan doğası gereği oyun oynayan –hayatı işlevselliğe, çalışmaya indirgenemeyecek– bir varlık. Din, insan hayatının bu boyutunu (insanın işlevsizliğini) ele geçirip, onu kutsallaştırıyor, buna karşılık çalışmanın son bulduğu, insanın işlevsizliğine geri dönebileceği bir cennet vaat ediyor. Kapitalizm ise, benzer bir şekilde, yığınların yaratıcı özgürlüğünü üretim ve kâr mantığına, faydacı bir dünya görüşüne endeksliyor. Karşılığında, çalışmanın (cehennemin) oyun ve eğlenceyle (cennet ile) yer değiştireceği bir “tatil” vaat ediyor.

KÖTÜLÜĞE KARŞI KOYMAMAK

Aydın, filmde din üzerine yorumlar yapan tek kişi değil. Necla da konuyla derinlemesine ilgileniyor. Bir konuşmaları esnasında Necla, Aydın’a “kötülüğe karşı koymamanın” ona göre ne anlama geldiğini sorar. Aydın’ın “mantıklı” cevabı (kötülüğe kayıtsız kalmak) onu tatmin etmez. Ertesi gün kahvaltı masasında aynı konuyu tekrar açar.

“Bana yine de kötülükle savaşıırken kendimizi kandırıyormuşuz gibi geliyor. (...) Kötülüğe karşı güç kullanmak yerine neden tam tersini yap-

mıyoruz? Mesela bir tablonun çalınmasını istemiyorsan belki onu kendi elinle hırsızla teslim etmen daha iyi bir şeydir. Belki daha iyi bir çözümdür.”

Burada açık bir şekilde İncil’e gönderme yapılmaktadır: “Göze göz, diş diş denildiğini duydunuz. Ama ben size diyorum ki, kötüye karşı direnmeyin. Sağ yanağınıza bir tokat atana öbür yanağınızı da çevirin” (Matta 5: 38 ve 39). Eğer biri size kötülük yapıyorsa ona aynı şekilde cevap vermemelisiniz. Kötülüğe bir mesafe koymalısınız. Öbür türlü sadece kötülüğün yayılmasına sebep olur ve kötülüğe katılmak anlamına gelir.

Aydın’ın kibrinin karşısına Necla’nın Hristiyan ahlâkı çıkıyor. Necla onun mantıksal sınırlarını zorlayarak devam eder: “Kötülüğe karşı koymamak” toplumsal açıdan bir bağışlayıcılık zemininin oluşmasına yol açacaktır. Eğer aynı şekilde yanıt vermezsen belki utanacak belki vicdan azabı duyacaktır. Aydın tabii ki bu teolojik ayrıntıyı kavrayabilecek bir durumda değildir. “Ne saçma bir fikir! Birkaç katil pişman olabilir diye toplu katliamlara izin mi verelim? Dizilerde bile böyle saçmalıklar yok.” Kuşkusuz Necla’nın ahlâk anlayışı çeşitli sorunlara yatkındır. Sonuç olarak neden bir insan çatışmayla karakterize olmuş toplumsal durumlarda, düşmanın ya da rakibinin güç kullanmaktan ya da yapabileceği şeyleri yapmaktan uzak duracağını varsaymalı? Böyle bir varsayımın kendisi nihilist bir varsayım, çünkü gücü, yapabileceği şeylerden ayrı tutulabilen bir şeye dönüştürüyor (Nietzsche bu nihilizm ile kuzu avlamaktan vazgeçen yırtıcı kuş imgesini kullanarak alay ediyor). Bu açıdan bakıldığında Necla’nın Hristiyan ahlâkı normatif bir idealizmden ibaret kalıyor.

Nihal ilginç bir yorumla araya girer. “Açıkçası ben tam olarak anlamadım. Bu ihtiyaç nereden geliyor? Neden böyle hissediyorsun?” Bu noktada Nihal, Necla’nın ahlâk anlayışının ahlâkla ilgisi olmayan özüne işaret ediyor. Belli bir olgu sadece belli bir bakış açısına göre ahlâki olarak değerlendirilebilir; ahlâk kaçınılmaz bir şekilde, ahlâkçının hayat koşulları ve bu koşullara bağlı yargıları ile kesişen bir bakış açısidir (bkz. Nietzsche 1967: 148-9). Necla’nın tartışmasının da temeli, onun bir bakış açısı olmasına dayanıyor. Necla’yı harekete geçiren şey –her ne kadar açık açık ortaya konmasa da– aktif bir güç, bir “ihtiyaçtır” (bkz. Nietzsche 1996: 67, 119).

Necla kendisini savunur: “Bu bir ihtiyaç değil, bu sadece bir fikir.” Fakat o anda Hamdi’nin gelişle tartışma yarıda kalır. Hamdi bu kez Aydın’dan düzgün bir şekilde özür dilemesi için İlyas’ı da yanında getirmiştir. Aydın rahatsız olur. İkisine çay ve kurabiye servisi yapılır. Hamdi sözü alır: “Hadi oğlum Aydın Bey’in elini öp.” Fakat çocuktan bir cevap yoktur. “İlyas? Babandan gizli gidelim de Aydın Bey’in elini öpelim

demedik mi oğlum? Herkesin önünde utandırma beni. Hadi oğlum. Öp Aydın Bey'in elini." "İyi öyleyse." Aydın zoraki bir şekilde elini uzatır. "İlyas hadi oğlum bak, Aydın Bey bekliyor." Çocuk bayılır. Bu bayılma/direnç gösterme, gelecek sahnede vahşi bir atın (Aydın'ın oteli için yakalanan) evcilleştirilmesi ile sembolize edilmiştir.

Ertesi gün Necla ve Nihal sohbet etmektedirler. Necla eski kocasının alkolik olması nedeniyle üzüntülüdür. "Zaten her zaman çok içmiyor muydu?" "İçiyordu ama ayrıldığımızdan beri daha çok içmeye başlamış." Bu noktada Necla'nın neden kötülüğe karşı koymama felsefesine "ihtiyaç duyduğunu" anlıyoruz. "Bazen... Ayrılmak ikimiz için de daha mı kötü oldu diye düşünmeden edemiyorum. O orada o halde, ben burada mutsuz... Necdet'in bana yaptığı bütün o kötülüklere kayıtsız dursaydım, direnmeseydim, boşanmasaydım mesela. Onun kendi kötülüğüyle yüzleşmesini sağlayabilseydim. Ne bileyim. Daha farklı davransaydım ne olurdu diye merak ediyorum." "Yani onun yaptığı kötülüklere karşı koymasaydın onun sonunda kendinden utanacağını mı zannediyorsun?" "Evet. Evet. Tam olarak böyle. İyi ifade ettin." Nihal, Necla'nın kötülüğe karşı koymama fikrinin diğer hislerini daha fazla meşrulaştırmak için var olduğunu açığa çıkarır.

Bu an Necla'nın dibe vurduğu an. Önce Nihal ile bir çatışmaya girer. "Necdet'ten af dileme isteğimin arkasında yatan asıl neden belki de hepimizden, bütün bunlardan kurtulmaktır. Şimdi her şey çok daha açık." Daha sonra başka bir konuşmada Aydın'ın vasatlığını eleştirir. ("Bu vıcık vıcık romantizm...") "İstanbul gibi bir yeri bırakıp da buraya gelmeyi, sizinle yaşamayı nasıl kabul ettim hâlâ inanamıyorum." Aydın sadece şunları söyleyebilmiştir: "Sıkılıyorsun çünkü bütün gün hiçbir şey yapmadan etrafta dolanıyorsun. İyice bıraktın kendini. Eskiden çeviriler yapardın. Şimdi onu da yapmıyorsun. Tabii sıkılırsın." "Belki ne yapacağımı bilmiyorumdur. Bana yön verecek tutkum yok. Peki, sen ne yapıyorsun?" Bu sahneden sonra Necla İstanbul'a gider.

Sonraki sahneler Nihal ve Aydın'ın nasıl dibe vurduğunu gösteriyor. Aydın şans eseri Nihal'in yardım grubunun bir toplantı yaptığını öğrenir. Toplantıda kalmak için ısrar eder (Grubun üyesi Levent ile Nihal arasındaki yakın ilişkiyi kıskanır). Fakat Nihal gitmesini ister. "Dinle beni, Aydın, lütfen! İki yıldır kimse kimseye karışmadan huzur içinde yaşıyoruz. Birden ne değişti? (...) Yine eskisi gibi kavgalara didişmelere başlayacaksak burada kalamam." Aydın zaten her halükârda gideceğini söyler; bir süre önce İstanbul'a gitmeye karar vermiştir. Fakat bir sorusu vardır Aydın'ın: "Ben sana ne yaptım? Genç ve güzel olduğun için mi? Hayatını mı yaşamak istiyorsun? Senden daha yaşlı olduğum için mi benden nefret

ediyorsun? Bu benim suçum mu?” “Her zaman kendimi senden daha yaşlı hissetmişimdir. Fakat sen çekilmez bir adamsın. Bencilsin, kincisin, alaycısın. İşte bu yüzden suçlusun.” Sonunda Nihal, Aydın’ın kendisini hayır işleri faaliyetlerinde yalnız bırakmasını ister. “Çünkü bu benim tek tesellim. Bütün gençliğimi seninle kavga ederek harcadım. Şimdi bu iş sayesinde kendime yeniden inanıyorum.”

Hidayet, Aydın’ı tren istasyonuna götürür. Fakat kararından dönerek gitmekten vazgeçer. Bunun yerine Suavi’yi ziyaret etmeye karar verir.

PARA YAKMAK

Gitmeden önce Aydın, Nihal’in organizasyonuna “küçük bir bağış” yapar. Nihal bu parayı hediye olarak Hamdi’nin ailesine vermeye karar verir. Hamdi çok şaşırır. “Fakat bu para çok fazla. Bunu nasıl kabul edebilirim? Bu parayla bir ev alınır. İnsanlar ne düşünür?” “Hamdi Bey, kimse bilmek zorunda değil. Bu sizinle benim aramda kalabilir.” Nihal’in niyeti sadece, üçüncü bir tarafın müdahalesi olmadan, etik bir eylemde bulunmaktır. Fakat beklenmedik şekilde konuşmalarının ortasında İsmail eve gelir ve sarhoştur.

Hamdi ona durumu açıklar: “Nihal hanım İlyas’ı merak etmiş. Ona geçmiş olsun demek için uğramış. Bu yüzden gelmiş.” Fakat İsmail masadaki parayı görür. “Bu nedir?” Paraya ihtiyaçları olduğunu düşünen Nihal durumu açıklar. “Aydın Bey ne diyor bu işe?” “O bilmiyor. Bilmesine de gerek yok.” İsmail parayı sayar. “Yalnız bu para biraz fazla değil mi?” Hamdi korkmuş ve utanmış bir haldedir. “Kusura bakmayın. O da biraz şaşırda da. İsmail sen istersen gidip yüzünü filan yıka.” “Gerek yok.” Hamdi, İsmail’in eşinden çay yapmasını istemek için odadan dışarı çıkar. Nihal ve İsmail yalnız kalırlar. İsmail devam eder:

“Bakalım, hesabım doğruysa. Şu kadarı babasının kırılan gururunu onarmak için canını ortaya koyan küçük İlyas için olsa, şu kadarı tek başına beş kişiye bakmak zorunda olduğu için el öpmeye giden fedakâr kardeş Hamdi için olsa, şu kadarı oğlunun önünde dayak yiyip, kendini ve ailesini rezil eden sarhoş baba İsmail için olsa... Geriye biraz daha kalır. Bu da kendinden daha düşkün insanlara sadaka dağıtarak vicdanını rahatlatmaya çalışan kahraman hanımefendi Nihal Hanım için olsa... Bu para tam yeter. Doğru hesap yapmışsınız. Gerçekten ince bir düşünce ama bir şeyi unutmuşsunuz Nihal Hanım. Karşınızdaki insan bütün bu incelikleri anlayamayacak olan pis bir sarhoş.”

Nihal, İsmail’in alaycılığına kızar fakat gene de kontrolünü kaybetmez. Hiçbir şey demez. İsmail’in davranışına tahammül etmeye çalışır-

ken, İsmail ayağa kalkar. Paraları ateşe atar. Nihal donakalır ve hiçbir şey söyleyemez. Şeytan görmüşe döner. İsmail'in yüzünde ise güçlükle fark edilen acı bir gülümseme belirir. İlyas kapının aralığından olanları izlemektedir. Gözleri babasının gözleriyle buluşur. Daha sonra Nihal'i araba kullanırken, yüksek sesle ağlarken görürüz. Aydın'la yaptığı önceki tartışmasından sonra onu odasında tek başına ve çaresiz bir halde otururken görmüştük. Fakat şimdi hayır işlerine atfettiği anlam çok sert bir şekilde sorgulandığı için Nihal tam anlamıyla dibe vurmuştur.

İsmail'in yüzündeki bu gülümsemeyi nasıl yorumlamak gerekiyor? Kesin olan tek bir şey var: İsmail için etrafındaki her şey bir yığın düzmece olay, kronolojik zamanın saçma sapan ve bomboş akışından başka bir şey değildir. Benjamin'in cehennem tarifi gibi: Önemsiz olayların hiçbir fark yaratmayan sonsuz yinelenişi, yalın tekrarı. Bu şekilde deneyimlenen bir dünyada tek radikal eylem tarihin "imdat freni" gibi işlev görebilecek bir eylem olacaktır (bkz. Benjamin 1999: 252-4). İçinde zamanın durduğu bir olay (*age*, 254). İsmail parayı yaktığında Nihal'in yüzündeki korku bu yüzden: Neler olduğunu kavrayamamıştır çünkü zihni, geçmiş (borç) ve şimdiki zaman (bağış parası ile aileyi borçtan kurtarmak) arasındaki kronolojik ve nedensel ilişkilerle meşguldür. Fakat İsmail'in eyleminin zamanı kronolojik zaman değil. İsmail için mutluluk, olsa olsa, bilindik tekrarlardan bir kopuş olabilir (bkz. Agamben 1999: 154).

Uсталıkla ikircikli bir halde bırakıldığı için farklı yorumlamalara açık olan bu sahne filmin en güçlü sahnesi. İsmail'in sahnelediği gösteri akıllara hemen "sefil kahraman" (*abject hero*) figürünü getiriyor (Bernstein 1992). Sefil kahraman köle ile sahibinin rollerinin değiştiği bir karnaval-dan, Saturnalia Festivali'ne* özgü diyaloglardan doğan bir karakterdir. Diyalogların yapısı, modern zamanlara kadar uzanan son derece acı ve negatif bir boyutu içinde barındırır. Çağdaş kültüre ise sefil kahraman, nefret ettiği topluma uygun hareket etmeyi reddeden merkezi bir figür olarak aktarılmıştır.

İsmail de sefil kahramanın, karnavaldaki kölenin söylemini benimsiyor. Bu nedenden ötürü İsmail, Dostoyevski romanlarından fırlamış gibidir. (*Karamazov Kardeşler*'de etrafındaki diğer insanları alçaltmak için karakteristik olarak kendini de alçaltan baba figürünü veya *Budala*'da parayı yakan karakteri hatırlatır.) "Ben sefilim fakat etrafımdaki toplum

* Eski Roma'da Tanım ve Hasat Tanrısı Satürn için her yıl 17 Aralık'ta yapılan ve yedi gün süren tören, eğlence. Bu festival boyunca, her türlü ziyafet ve içki su gibi akar, köleler de sahiple-riyle eşit haklara sahip olur.

benden de sefil. Ben kötüyüm fakat siz daha kötüsünüz. Ben pis bir sarhoşum, fakat siz...”

Bu noktadan hareketle başka bir düşünce dizisi de geliştirmek mümkün. Film Aydın, Necla ve Nihal’in dünyalarının –“gerçeği söylemeye”, “gerçekle yüzleşmeye” ve buna benzer bütün vurgulara rağmen– inancını yitirmiş ve indirgenmiş, gerçeklik kurgusunun ortadan kaybolduğu bir dünya olduğuna işaret ediyor. Böyle bir dünyanın problemi Nihal’in gerçekleştirdiği başarısız sembolik değişim teşebbüsü ile ortaya çıkıyor. Nitekim İsmail’in hareketi sembolik bir çözümün yadsınması, artık mümkün olmadığı, anlamına geliyor: Sadece şiddetten daha şiddetli bir şey her şeyin buzlu sulara kaybolduğu böylesi bir dünyaya yanıt verebilir. İsmail’in eylemi, bu dünyadan kovulmuş lanetlilerin ve kötülerin payını sembolize ediyor; bu üç kişinin tedirgin dünyalarına meydan okuyor. Bu eylemin onların dünyasının hiçbir köşesinde muadili yok. Aynı nedenle İsmail, Nihal’in hayırseverliği ile acımasızca alay ediyor. Bu çerçeveden bakıldığında parayı yakmak, Aydın, Necla ve Nihal’in –ve bu noktada Hamdi’nin– dünyasını düzenleyen (kapitalist) eşdeğerlik prensibine kısa devre yaptıran şiddetli bir müdahale: Sembolik değişim. Baudrillard’ın söylediği gibi, sembolik değişimin mümkün olmadığı bir dünya ancak sembolik olarak yok edilebilir. Bununla birlikte Aydın, Necla, Nihal ve Hamdi’nin dünyalarını anlamlı bir yere dönüştürme çabaları İsmail’in tek bir “nihilist” hareketiyle hükümsüz kalıyor (Bkz. Baudrillard 2001: 7). İsmail’in hareketiyle yaratılan nihilist boşluk – “hiçlik” – para ekonomisinin buzlu sularında tanımlanan varoluştan fiilî bir kurtuluştur. Esas felaket paranın ateşe atılması değil, böyle bir hiçliğin ve boşluğun engellendiği, sadece “rasyonel” değişimin hâkim olduğu bir dünya.

Necla’nın bir ihtiyaca indirgenebilecek “kötülüğe karşı koymama” girişimine karşılık olarak İsmail, filmde gerçekten kötü(lüğü) konuşabilen tek kişi. Fakat burada önemli olan kötülüğü objektif bir varoluş olarak değil, “gerçeğin” bir parçası, onu pozitif varoluşlarından ayıran bir negatiflik biçimi olarak düşünmek (Baudrillard 2001: 94). “Kötü konuşma”nın temelinde, sunulmuş gerçeğin içindeki karışıklıkları kavramaya yönelik bir bakış, örneğin ekonomik değişim üzerindeki konsensüsü zorlayan ve ona rakip olan sembolik değişimin korunmasına yönelik bir öngörü yatar. Bu anlamda İsmail’in bu hareketi antagonist bir boyut taşıyor. Nitekim İsmail’in muhalif ve “kötü” müdahalesi olmasaydı, iyilerin güçlerinin insafına kalırdık (Aydın’ın alelâdeliği, Necla’nın Hristiyanlığı, Nihal’in hayırseverliği). Sembolik düzlemde, hediyenin tek karşılığı, borcu geri ödemenin tek bir yolu vardır, o da karşılık olarak verilecek hediyedir (2015: 171). Fakat eğer İsmail’in durumunda olduğu gibi, böyle bir im-

kân yoksa, verilen hediyeinin reddi, hediyeinin karşılığında verilen hediye anlamına gelir. İsmail bunu yapıyor. İlyas'ın bakış açısından ise, aralık kapıdan izlediği babasının eylemi, Maniheist bir hediyedir, her şeyin antagonist bir bakış açısından görüldüğü bir dünyanın sembolüdür. (İslâm'daki İsmailî mezhebinin, büyük oranda Mesihçiliğin iki selefi olan Maniheizm ve Gnostisizmden etkilendiği bilinmektedir –bkz. Gibson 2012: 112-125).

Bütün bunların ışığında, *Kış Uykusu* gerçeğin neden razı olunmaması gereken bir şey olduğunu usta bir dille göstermektedir. Eğer özgürlük var olan ile mümkün olan arasındaki bağı deneyimlemek ise, var olanın düzeninden kaçış yeni bir toplumsallık şansını ortaya çıkaran şeydir. Bu da sembolik bir tür şiddet içerir. Bu yüzden Zerdüş'tün hem zehiri hem de ilacı andıran hediyesi ateştir. Fakat ateşle oynamak her zaman bir tehlike olasılığını da içerir. Zamanın seyrini değiştirmek için ona müdahale eden stratejik bir eylem olarak ateşle deney radikal bir riski, aporetik bir anı, yani bir açmazı bünyesinde barındırır. Bu bağlamda Ceylan'ın kendisiyle yapılan bir röportajda sorduğu çok anlamlı:

“Hangisine daha çok saygı duyuyorsun? İsmail'in parayı ateşe atma cesaretine mi? Hamdi'nin onurunu kaybetme uğruna ailesine bakıyor olmasına mı? Hangisi gerçek fedakârlık?” (“N.B. Ceylan Röportajı”, Aytaç, vd.)

Üretken olan ve olmayan, yaratıcı ve yıkıcı eylemler arasında kesin bir sınır çizmek her zaman mümkün değil. Ve eğer bir açmazın (aporianın) bir çözümü yoksa bu açmaz sadece yaşanabilir. Fakat öyle veya böyle, var olan gerçeklik açısından bakıldığında, parayı yakmak son kertede rasyonel olmayan bir unsuru mevcut rasyonel dünyanın içine zorla dâhil eden bir aşırılık olarak görülebilir. Bu çizgide düşünüldüğünde İsmail'in eylemi Kant'ın, arzuları kontrol etme noktasında aklın ağırlığını anlatan örneğini akıllara getiriyor:

“Bir adamın arzu nesnesi ile ona ulaşma fırsatının aynı anda var olduğu zaman şehvani arzusuna direnmenin mümkün olmadığını savunduğunu varsayalım. – [Ona soralım] Eğer bu fırsatı bulduğu evin önünde bir darağacı kurulmuş olsa ve arzu ettiği şeyin hazzını yaşar yaşamaz asılacak olsa bu arzusunu kontrol edebilir miydi, edemez miydi? Ne cevap vereceği konusunda şüphe duymamıza gerek yoktur” (Kant 2004: 30).

Kant bu noktada caydırıcı unsur olan darağacı sayesinde adamın arzularına göre hareket etmeyeceğini iddia ediyor. Buna rağmen, bazı durumlarda bu yolda bir darağacı olsa bile, örneğin bir adamın çok arzuladığı bir kadınla birlikte olması imkânsız değildir (Lacan 1992: 109). Böyle durumlarda kişiler sık sık ılımlı diyalektiğin, kurallar ile kural ihlalleri

arasında, zevk prensibiyle gerçeklik prensibi arasında kendilerine tahsis ettiği sınırların ötesine geçerek dürtülerin peşinden giderler. Ki vardıkları nokta, ölçülülüğün tatmin edebileceği herhangi bir şeyden çok farklıdır (age. 110).

Bu açıdan bakıldığında para yakmak İsmail'in herhangi bir mantığa gönderme yapmaksızın, dürtülere ve arzulara bağlı olarak gerçekleştirdiği sapkın bir hareket. Fakat buradaki "sapkınlık" ifadesi örneğin anormallik gibi yerleşik bir normla, zaten var olan bir kıtas ile ilişki içinde tanımlanmamalı. Bu durum daha ziyade var olan bir olgudan (aktüelden) ayrılan, kişisel olmayan, bilinçdışı, virtüel bir alan arayışını işaret eder. Bu anlamda sapmış kişi, arzuyu farklı bir sistemin içine taşıyan ve ona o sistemde virtüel bir merkez, bir sıfır noktası olma rolünü atfeden kişidir (Deleuze 1990: 304). Sapkın bir hareket olarak İsmail'in eylemi aktüel bir durumun içine (Aydın'ın, Necla'nın, Nihal'in ve Hamdi'nin dünyasına) virtüel bir boyut katıyor; ekonomik değişime sembolik değişim ile karşılık veriyor. Bu nokta *Kış Uykusu*'nun da sıfır noktası.

BUDALALIK ETMEK

Aydın'ın İstanbul yerine gitmeyi tercih ettiği Suavi'nin evinde Levent (Nihal'i kıskandığı öğretmen) ve Aydın arasında başka bir sözlü kavga çıkar. Levent, III. Richard'dan bir alıntı yapar: "Vicdan güçlülere korkutmak için düşünülmüş, korkakların kullandığı bir sözcükten başka bir şey değildir. Bizim vicdanımız, güçlü kollarımız, kılıçlarsa yasalarımızdır." Bu noktada Aydın, Nietzsche'ci tanımıyla bir nihilist, ahlâk ve vicdanın arkasına saklanan zayıf bir kişilik olarak gösterilir. Aydın, Shakespeare'den başka bir alıntı ile yanıt verir: "Aldanmak yaptığımız her işte şaşmaz yazgısı hepimizin. Her sabah parlak işler tasarlar, gün boyu budalalık ederim." Bu alıntı Levent'e bir cevap olarak alınabilir. Fakat bir itiraf olarak da okuyabiliriz.

Ertesi sabah Aydın otele geri döner. Nihal'i görür fakat gururu Nihal'e düşündüklerini söylemekten onu alıkoyar. Şunları söylediğini duyarız: "Gitmedim. Gidemedim. Lütfen sen de gitmemi isteme. [...] Senden ayrılmanın benim için ne kadar korkunç ve olanaksız olduğunu çok iyi biliyorum. Tıpkı artık beni sevmediğini bildiğim gibi. Biliyorum eski günlere dönemeyiz. Gerek de yok buna. Beni bir uşağın gibi, bir kölen gibi yanına al. Ve hayatımıza senin istediğin gibi de olsa devam etmemize izin ver. Beni affet."

Bu final filmin değişken duygusal yapısına sadık kalan bir final. Aydın'ın yüz ifadesine bakarak, söylediklerinin gerçek kararlar mı yoksa an-

lık istekler mi olduğundan emin olamıyoruz. Veya bu sözleri gerçekten Nihal'e söyledi mi ya da sadece içinden geçirdiği düşünceler olarak mı kaldı bilemıyoruz ("N.B. Ceylan Röportajı", Aytaç, vd.). Her koşulda, bu sahne filmdeki diğer karakterler gibi Aydın'ın da dibe vurduğu âni gösteriyor.

Fakat bu dibe vurma aynı zamanda bir vaat ve bir özgürleşme işareti-
dir de. Bu yüzden son karede Aydın'ı uzun süredir ilk defa bu kadar din-
gin görüyoruz. Sonunda "Türk Tiyatrosu'nun Tarihi" isimli kitabını yaz-
maya başlar. Hayat devam eder; Aydın başka bir kış uykusu boyunca
"budalalık edebilir."

Esasen *Kış Uykusu* daha çok, iki normal dönem arasına giren istisnai
bir dönem hakkında. Sanki her şey bu istisnai dönemde gerçekleşiyor gi-
bi. Kanımca filmin odak noktasını oluşturan din sorunsalı ve entelektüel
hayat ile ilişkisi bu bakımdan özellikle önem taşıyor. Necla'nın doğrudan
Aydın'ın sıradanlığına karşı yönelttiği iki suçlamayı ele alalım:

"Senin problemin ne biliyor musun? Acı çekmemek için kendini kan-
dırmayı tercih ediyorsun. Evet, bu böyle. Gerçeklerle yüzleşebilme ce-
saretini göstermen gerekir. Eğer daha sahici bir şey arıyorsan, gerektiğin-
de yıkıcı olman gerekecek Aydınıcığım. Fakat sen oyuncu olduğun için,
sahici olmayı, kendin olmayı unutmuşsun. Çekirge gibi o kimlikten bu
kimliğe zıplayıp duruyorsun."

Necla'nın Aydın'a yönelik ikinci eleştirisi din üzerine yazdığı makale-
ye dayanır: "Asıl senin ne alâkan var dinle, imanla, maneviyatla? Haya-
tında bir kere olsun camiye mi gittin? Bir kere dua mı ettin de dinden
bahsediyorsun?" Aydın bu noktada yanıt verir: "Dinden bahsetmek için
camiye mi gitmek zorundayım?" Fakat bu cevap Necla'yı durdurmaz:
"Tutturmuşsun imamın ayak kokusu diye. Sana ne adamın ayak kokusun-
dan? Adam bu soğukta 10 km yol yürümüş. O ayaklarla içeri girmek zo-
runda kalmış."

Burada dikkat çeken birçok nokta var. Elbette Aydın'ın gerçeklerle
yüzleşme cesareti yok. Final sahnesinde de dolaylı yoldan bunu itiraf edi-
yor zaten (Shakespeare'den alıntı). Bununla birlikte iki şeyin altını çiz-
memiz önemli. İlk olarak "bütün dünya bir tiyatro sahnesi" olduğuna göre
Aydın'a yönelik ilk suçlama sorunlu. Sadece toplumsallık ile tiyatro ara-
sında yakın bir bağ olduğu için değil (sosyal bilimlerdeki, "aktörler",
"toplumsal rol" gibi temel metaforları anımsatmaya gerek var mı?). Daha
önemlisi, entelektüel üretimin kendisi, soyut (virtüel) fikirleri dramatize
etmeyi (aktüalize etmeyi) içeren teatral bir aktivite. Tıpkı bir aktörün aynı
oyunu her defasında farklı bir şekilde sahnelemesi gibi, düşünmek de fi-
kirlerin tekrarıyla fark yaratan bir eylem (bkz. Deleuze 1994).

Aynı şekilde, *Kış Uykusu* bir Çehov maskesi takmış, baştan sona teatral bir film. (Özellikle Çehov'un kısa öyküleri olan *Karım* ve *İyi İnsanlar* öyküleri). Film Çehov'un temalarını tekrar ediyor fakat aynı esnada (özellikle ikircikliği ve belirsizliği kullanarak) kendi farklılığını üretiyor. Bu yüzden, Necla'nın bakış açısına dönecek olursak, Aydın'ın probleminin aktörlüğü olmadığı söylenebilir. Tersine, Aydın, herhangi bir fikre, ideale uzun süreli bir sadakatle bağlanma noktasında fazla vasat kalıyor.

İkinci ve siyasi bağlamda daha problematik olan nokta ise, Necla'nın ruhaniliği tek tanrılı dinlere indirgeyerek açıklaması. Bu nedenle, bir şantajı andırır gibi, camiye veya kiliseye gitmek doğruyu söylemenin ve din hakkında konuşmanın önkoşulu haline geliyor. Aynı nedenle, Aydın'ın sorusu ("Dinden bahsetmek için camiye mi gitmek zorundayım.") mantıklıdır. Peki, *Kış Uykusu*'nun zekice dayattığı bu soruya nasıl yanıt verilebilir?

Tatminkâr bir yanıt için Foucault'nun "siyasi ruhanilik" üzerine söylediklerini yeniden incelemek ilginç olabilir. Ancak şunu belirtmek gerek, burada sözü edilen "ruhanilik" özü itibarıyla ne dinsel bir ruhanilik, ne de dine indirgenebilir. "Ruhanilik" bir konuyla ilgili "gerçek" ya da "doğru" belirsiz olduğunda ortaya çıkan, gerçeğe ulaşmayı sağlayan uygulamaları ifade eden, din-dışı bir kavram olarak ele alınabilir. Bu ruhanilik, Antik Yunan'da *parrhesia* (doğruyu söylemek) olarak adlandırılıyordu (Foucault 2001: 19). *Parrhesia* Antik Yunan'da yaygın bir felsefi prosedürü ve bir ruhsal egzersiz türüydü (Ibid. 165). Kinik *parrhesia*'yı ele alalım. *Parrhesia*, kinik filozofların halka hitap ettikleri zamanlarda veya bireysel tartışmalarında kullandıkları, radikal şekilde siyasi ve siyasi olarak radikal bir teknik. Bu kinik hitap ve tartışmalar genellikle özgürlük üzerine olup, özgür olabilmek için ise zenginlik ve iktidarla araya mesafe koymanın (asketik bir yaşam tarzının) ve kurumları eleştirmenin zorunluluğu üzerine odaklanıyordu. Dolayısıyla temel kinik ilke şu: bir insan gerçekten ilişkisinden başka bir şey değildir. Bu ilişki her zaman insanın hayat tarzına yansır (Ibid 117, 120). Diyojen'i hatırlayalım: Köpekler gibi ("kinik" köpeksi anlamına geliyor), bir fiçinin içinde yaşayan, doğruyu cesaretle söyleyen, hayattaki en önemli şeyin *parrhesia* olduğu konusunda ısrar eden – İskender'e "gölge etme" diyen kinik filozof. Diyojen gibilerine göre *parrhesia* her ne pahasına olursa olsun zenginliğin ve iktidarın etkisinden korunmalı. Çünkü: "Eğer ben de rüşvet alırsam, o zaman kimse kalmaz sana dil uzatacak" (Shakespeare 1970: 665).

Bu bağlamda Aydın hakkında söylenebilecek çok şey yok. Peki, Necla'nın retorik sorusu hakkında ne söyleyebiliriz? (Aydın'ın hiç dua edip etmediği?...) Foucault bir noktada, kinik filozofların ilk Hıristiyanlara

benzediğinden bahseder (2011: 116). Hristiyanlar, gerçeğin/doğrunun herkese söylenmesi gerektiği fikriyle yola çıkan, bir doğruyu söyleme şekli olarak vaaz verme pratiğini kiniklerden devralmış bir grup (*age*. 120). En önemlisi, kinik çilecilik (asketizm) ilk Hristiyanlık'ta önemli bir rol oynamıştır. Buradaki strateji çok açık: bu tartışmada Foucault dini tarihselleştiriyor. Dolayısıyla teoloji tarihte mutlak bir başlangıç olmaksızın çıkıyor, bir aşamaya dönüşüyor. Teolojiden önce de başka bir şey olduğunu anlıyoruz. Bununla birlikte şunu da öğreniyoruz: *parrhesia* bir teknik olarak ilk Hristiyanlar tarafından benimsenirken, yani Antik Yunan (pagan) unsurlar tek tanrılı dinlere transfer olurken belli bir revizyona da uğruyor. Bu yüzden kinik ve Hristiyan çilecilik (asketizm) arasında çok önemli farklar var. Kinik *parrhesia* farklı (daha iyi) bir dünyanın mümkün olduğunu varsayarken, Hristiyan *parrhesia* tamamen öteki ve metafizik bir dünyaya yönlendiriyor bizi (Bernauer 2004: 85). Ve birinci *parrhesia*'daki özgürlük vurgusunun aksine ikincisi itaatle ilgilidir. Gerçek ya da doğru artık ifade özgürlüğü ile ilişki içinde olan bir şey olarak değil, bir efendi/despot olarak görülen bir Tanrı'ya itaat etmek anlamına gelmektedir (*age*).

Fakat kutsallaştırılan her şey tekrar dünyevileştirilebilir de. Foucault'nun yaptığı gibi, *Parrhesia* dinsel bir çerçeveden çıkartılabilir, dinden geri alınabilir. Ve siyasi ruhaniliğin din dışı biçimlerini (tekrar) düşünebiliriz. Bu bağlamda, *Kış Uykusu*'nun çizdiği siyasi ufuk şaşırtıcı derecede sessiz.

KAYNAKÇA

- Agamben, G. (1999) *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, G. (2005) *The Time That Remains*. Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, G. (2011) *The Kingdom and the Glory. For a Theological Genealogy of Economy and Government*. Stanford: Stanford University Press.
- Arendt, H. (1992) *Eichmann in Jerusalem - A Report on the Banality of Evil*, London: Penguin.
- Arianhood, B. (2014) 'From Shakespeare to Sartre: Excellence',
<http://www.imdb.com/title/tt2758880/reviews>
- Aytaç, S. & Göl, B. & Yücel, F. (2014) 'Nuri Bilge Ceylan'la Kış Uykusu Üzerine. I. II. III',
interview with Nuri Bilge Ceylan on winter Sleep,
<http://www.altiyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu-uzerine/>
- Baudrillard, J. (1975) *The Mirror of Production*. St.Louis: Telos.
- Baudrillard, J. (1987) *Forget Foucault*. Paris: Semiotext(e).
- Baudrillard, J. (2001) *Impossible Exchange*. London: Verso.
- Baudrillard, J. (2005) *The Intelligence of Evil or the Lucidity Pact*. London: Berg.

- Benjamin, W. (1996) 'Capitalism as Religion,' in Bullock, M. & Jennings, M. W. (Eds) *Selected Writings. Vol. 1, 1913-1926*. Massachusetts: Harvard University Press, ss. 288-291.
- Benjamin, W. (1999) *Illuminations*. London: Pimlico.
- Bernauer, J. (2004) 'Michel Foucault's Philosophy of Religion: an Introduction to the Non-Fascist Life', in Bernauer, J & Carrette, J. (eds) *Michel Foucault and Theology. The Politics of Religious Experience*. Aldershot: Ashgate, ss. 77-98.
- Bernstein, M.A. (1992) *Bitter Carnival. Ressentiment and the Abject Hero*. Princeton: Princeton University Press.
- Chekhov, A. (2000) 'The Wife', http://www.online-literature.com/anton_chekhov/1261/
- Deleuze, G. & Guattari F. (1983) *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1983) *Nietzsche & Philosophy*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G. (1990) *Logic of Sense*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G. (1994) *Difference & Repetition*. London: The Athlone Press.
- Derrida, J. (1994) *Specters of Marx*. London: Routledge.
- Dillon, M. (2008) 'Lethal Freedom: Divine Violence and the Machiavellian Moment'. *Theory and Event*, Volume 11(2), ss. 1-22.
http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/theory_and_event/v011/11.2.dillon.html
- Feuerbach, L. (1989) *The Essence of Christianity*. New York: Prometheus.
- Foucault, M. (2001) *Fearless Speech*. Los Angeles: Semiotex(e).
- Gibson, A. (2012) *Intermittancy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hamacher, W. (2002) 'Guilt History. Benjamin's sketch "Capitalism as Religion"', *Diacritics* Vol 32 (3-4), ss. 81-106.
- Kant, I. (2004) *Critique of Practical Reason*. New York: Dover.
- Lacan, J. (1992) *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*. Book VII. London: Routledge.
- Lodge, G. (2014) 'The Palme D'or Favorite is a Bloated Disappointment from the Turkish Auteur', <http://www.hitfix.com/in-contention/review-nuri-bilge-ceylan-drifts-off-in-talky-trying-winter-sleep#CfRulgxv3Tb0M2xj.99>
- Marcuse, H. (1964) *One Dimensional Man*. London: Routledge.
- Marx, K. & Engels, F. (1848) *Manifesto of the Communist Party*,
<https://www.marxists.org/archive/marx/works/1848/communist-manifesto/ch01.htm>
- Marx, K. (1993) *Grundrisse*. London: Penguin.
- Marx, K. (2007) *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*. New York: Dover.
- Nietzsche, F. (1967) *The Will to Power*. New York: Vintage.
- Nietzsche, F. (1996) *On the Genealogy of Morals*. London: Oxford University Press.
- Rancière, J. (2010) *Dissensus*. New York: Continuum.
- Sartre, JP (1944) 'No Exit', http://www.vanderbilt.edu/olli/class-materials/Jean-Paul_Sartre.pdf
- Seyirci (2014) 'A masterpiece from one of the greatest film makers of our time', <http://www.imdb.com/title/tt2758880/reviews-5>

- Shakespeare, W. (1970) *Timon of Athens*. İçinde *The Complete Works of William Shakespeare*. London: Spring Books, ss. 660-683.
- Simmel, G. (1978) *The Philosophy of Money*. London: Routledge.
- Spinoza, B. (1993) *Ethics*. London: Everyman.
- Weber, M. (2003) *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. New York: Dover.
- Žižek, S. (1992) *Enjoy Your Symptom!* London: Routledge
- Žižek, S. (2009) *First as Tragedy, Then as Farce*. London: Verso.

TÜRK SİNEMA

TARİHYAZIMI VE TÜRLER:

YEŞİLÇAM'IN STANDART

TÜRLERİNE GİRİŞ

MELODRAMLAR – KÖY FİLMLERİ

(1948–1959)

Tunç Yıldırım*

MELODRAMLAR

Sinema dışından gelen çok güçlü ve çok biçimli bir tür olarak melodram, aslen tiyatro tarihinin kalıtımıdır. Bu sanat alanında patetik etkileri vurgulayan, ekspresif bir müzik kullanımı ile öne çıkan popüler dramları tanımlamak için melodram terimi tercih edildiği gibi eziyet edilen masumiyetle, zulmeden kötülük arasındaki karşıtlığa dayalı basit bir anlatı yapısı melodramı tanımlayan değişmez özelliklerdir.¹ Tematik özünde melodram, “erdemın görünür kılınması ve kabul edilmesi” hakkındadır.² Kolker’in kapsayıcı tanımı söz konusu türün engin sınırlarına şöyle dikkat çeker: “Melodram sinemanın keşfinden önce de var olan ve komedi olmayan

* Y. Doç. Dr. Tunç Yıldırım, Tunceli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-TV ve Sinema Bölümü.

¹ Bkz. Jacques Aumont, Michel Marie, *a.g.e.*, s. 123.

² Bkz. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and The Mode of Excess*, CN: Yale University Press, New Haven, 1995, s. 27.

bütün filmlere hükmeden, kuşatıcı anlatı biçimi, bir temel anlatı ve bir tür olarak anlaşılabilir.”³ Sinemasal melodramın yapısı ve teması aslında bellidir: işlevi (çoğunluğu kadın olduğu varsayılan) seyircisini ağlatmaktır. Anlambilimsel olarak kuşaklar veya cinsiyetler arası çatışma ile arzu ve yasa arasındaki karşıtlığı vurgular. Sözdizimsel olarak da, öykü kişilerinden biri olan anlatıcının dış sesi ile sürekli geçmişe dönen anlatılar sayesinde inşa edilir.⁴ Evrensel tanınmışlığa sahip bu tür, Buckland’a göre, karmaşık olay örgüleri üzerinden kurbanı dönüştürdüğü kadın karakterin perspektifini anlattığı için çoğunlukla kadına özgü bir жанr olarak tanımlanır çünkü ataerkil bir toplumda yaşayan kadınların deneyimlediği anksiyeteleri temsil eder.⁵ Melodram türünün yalnızca kadın filmleri kategorisine indirgenemeyeceğini belirten Jean-Marc Leveratto, seyircinin yaşadığı deneyim olarak tanımladığı melodramın, pembe filmlerden kara filmlere kadar uzanan yapım yelpazesini bir araya getirdiğini düşünmektedir.⁶ Uyarma ile istismarı melodram türünün iki temel özelliği olarak kabul eden Kolker için melodram, izleyicisinden bütün arzuların rahat ve bilinen sınırlar içine kapatılması gerektiğinin onaylanmasını ister.⁷ Demek ki, bu türün geleneksel özellikleri erdemin ödüllendirilmesi, ahlâkçı mesajlar vermesi ve muhafazakâr temsiller sunması üzerine inşa edilir. Melodramın anlatım dili ise hem tiyatrodan hem romanda hem de sinemada aşırılıktan, abartıdan ve tabii ki patetikten (yani acı verenden, doku naklı olandan) meydana gelir. Yoğun bir duygusallık, ahlâki çift kutupluluk (şematik bir iyi-kötü ayrımı), hainlik, iyiye zulmedilmesi ve erdemin sonunda ödüllendirilmesi, abartılı ve ölçsüz ifadeler, entrikalar ve beklenmedik baht dönüşleri melodram türünün klasikleşmiş unsurlarıdır.⁸ Yüksek sanatla popüler sanat arasındaki ideolojik ayrımı meşrulaştıran seçkin sinema tarihçisi yorumuna göre “melodram sinemanın en yaygın, gelişmemiş izleyicinin de en çok tuttuğu bir tür ve melodramatik tutum da gerçeğin karikatürleştirilmiş biçimi”⁹ olarak kabul edilir. Yeşilçam dönemi Türk sineması ile melodram türünün neredeyse eşanlamlı ve pejoratif olarak kullanıldığı sol eleştirmen çevreleri, *melodramatik* ile *gerçekçi*

³ Bkz. *Film, Biçim ve Kültür*, a.g.e., s. 293. Kolker, melodramın komediye hükmedemediğine özellikle dikkat çekse de bu iki türün çoğunlukla birbirine karıştığının altını da çizerek *Aynı eser*, s. 272.

⁴ Bkz. Raphaëlle Moine, a.g.e., s. 22.

⁵ Bkz. *Sinemayı Anlamak*, a.g.e., s. 133 ve s. 160.

⁶ “Genre cinématographique, identité sociale et gender. Une étude de cas: le mélodrame cinématographique des années 1950 en France”, *Cinemas*, cilt 22, sayı: 2-3, 2012, s. 130.

⁷ Bkz. *Film, Biçim ve Kültür*, a.g.e., s. 300.

⁸ Bkz. Peter Brooks, a.g.e., ss. 12-13.

⁹ Bkz. Nijat Özön, *100 Soruda Sinema Sanatı*, a.g.e., ss. 140-141.

lik terimlerini birbirine kesinlikle karşıt ve asla yan yana gelemmez şekilde kullanırlar.¹⁰ Türk sinema eleştirisindeki ezeli melodram düşmanlığından rahatsızlık duyanların başında, 1950'lerdeki "yerli melodramların babası" sayılan Muharrem Gürses'in küçümsenmesini hatalı bulan sinema yazarı Refiğ gelir. Ona göre dönemin yetersiz bulunan bütün filmleri eleştirmenler tarafından "Gürses melodramlarından farksız" şeklinde kötülenirler.¹¹

Aslında ilkel bir seyirlik olarak tanımlanan melodram terimi "izleyiciyi en kolay yoldan etkilemek üzere en kolay yollara başvuran; olağanüstü durumlar, olağanüstü rastlantılar, çapraşık olaylar düzenleyen; basit, kaba çizgilerle karakter çizmeye kalkışan; ahlâk dersleri veren yapıtları anlatır."¹² Yalnız bu peşin hükümlü görüş, sinema öncesi tiyatrodaki hızla gelişen melodramın sınıfsal ve siyasi öğelerini göz ardı etmektedir. Değersizleştirilen ve itibarsızlaştırılan bu türün, aristokrasiden kurtulmak isteyen orta sınıfın büyük politik arzularını kişiselleştirdiği ve gene orta sınıfın ödüllendirilen erdem ve cezalandırılan kötüyü dair ahlâki ilkelerini ifade ettiği kabul edilmektedir.¹³ Zira melodramın daha prototiplerinden itibaren net politik mesajlar verdiği bilinir. Brooks, ilk melodramatik oyun olarak gösterdiği Fransız Sylvain Maréchal'in *Le Jugement Dernier des Rois* (*Kralların Kıyamet Günü*, 1793) adlı tiyatro oyununun Jakobin bir retorik üzerine kurulduğunu yazar.¹⁴ Melodram sık sık biçim değiştiren (*Fr. protéiforme*) bir tür olarak her ulusal sinemanın tarihinde iz bırakmıştır. Jean-Loup Bourget'ye göre Fransız ve İtalyan sinemalarının melodramları doğrudan teatral melodramın sırasında yer alırken, İngilizcede *romantic dramas* terimi ile karşılanan Hollywood melodramları Viktoryen roman-neske daha borçludur.¹⁵ Türk sineması bu hâkim türle henüz sessiz kurmaca filmler zamanında tanışır. Ertuğrul'un Kemal Film için gerçek bir olaydan hareketle 1922'de çevirdiği *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Nur Baba* adlı romanından uyarladığı *Boğazi-*

¹⁰ Bkz. Nijat Özön, "Sinemamız ve Melodram", *Dost*, sayı: 17, Şubat 1959. Oysa melodram denen evrensel türün gerçekçi sinemayla olan ilişkisine daha ılımlı yaklaşp *melodramatik realizm* terimini dünyaca ünlü Fransız erkek yıldızın başrolünde oynadığı bir grup şairane gerçekçi film analiz kategorisi olarak kullanmaktan çekinmeyen bilimsel çalışmalar vardır. Bkz. Ginette Vincendeau, Claude Gauteur, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, Nathan, Paris, 1993.

¹¹ Bkz. Halit Refiğ'in ayrıntılı tahlili için bkz. "Bilinmeyen Muharrem Gürses", *Vatan*, 1 Ekim 1960, ss. 4-5.

¹² Bkz. "Sinemamız ve Melodram", *a.g.m.*

¹³ Bkz. *Film, Biçim ve Kültür*, *a.g.e.*, s. 274.

¹⁴ Akt. Mehmet Fatih Uslu, *Melodram ve Komedî: Osmanlı'da Türkçe ve Ermenice Modern Dramatik Edebiyatlar*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Bölümü, Temmuz 2011, s. 89.

¹⁵ *Le Mélodrame hollywoodien*, Stock, Paris, 1985, s. 12.

çi *Esrarı* filmlerindeki melodram etkisinden özellikle bahsedilir.¹⁶ Ertuğrul'un 1931 tarihli ilk sesli filmi *İstanbul Sokakları* da kendisinden sonra gelecek olan filmlerdeki kötü melodram öğelerini taşımakla itham edilir ve sinema salonlarını savaş sırasında işgal edecek şarkılı Mısır melodramları etkisindeki *Allah'ın Cenneti* (1939) filmi yanında; *Şehvet Kurbanı* (1940) ve *Kıskanç* (1942) gibi yabancı melodramlardan yapılan aktarmalar esefle karşılanır.¹⁷ Hem özgün senaryolardan hem yerli roman uyarlamalarından hem de yeni çevrimlerden hareketle Ertuğrul'un inşa etmeye giriştiği esnek bir tür söz konusudur. Muhsin Ertuğrul sinemasının (melodram olsun ya da olmasın) gerçekçi estetikle olan ikircikli münasebetinin en özgün tahlili hakiki sinema münekkidi Erksan tarafından yapılmıştır:

Fakat 'Muhsin Realizmi'nin en kötü tarafı olayları hakikatlaştıramamasıdır. Fena bir Manakyan geleneği her an insanı rahatsız etmektedir. Hareketler, mimikler ve konuşmalar sahte ve yapmacıktır. Hiçbir motif ve figür yeniden yaratılmamıştır. Mekanikleşmiş ve donmuş bir gelenek her şeye hâkimdir. Gülmek mi, ağlamak mı lazım geldiğini bir türlü kestiremezsiniz.¹⁸

Ertuğrul'un gerçekçiliğini, tarihî mirası ve sürekliliği içinde çözümleyen eleştirmen onun sinemada yaptıklarını Türk tiyatro tarihinin öncülerinden Osmanlı Ermeni'si Mardiros Mınakyan'ın (1839-1920) temsil ettiği teatral gelenekle karşılaştırmaktadır. Tanzimat sonrası Türk romanının ve tiyatrosunun popüler eserleri çoğunlukla melodram olduğundan Yeşilçam'ın oluşum dönemindeki tarihî film türünde olduğu gibi melodram türünde de uyarlama tekniğine pek sık rastlanır. Bilhassa kavuşamayan âşıklar anlatısı üzerinden imkânsız aşk temasını işleyen değişik türler (*Tahir ile Zühre* gibi kökleri Orta Asya Türklerine kadar giden trajik bir destan, *Hıçkırık* gibi Cumhuriyet dönemine damga vurmuş 1930'ların popüler romanı vs.) sinemaya uyarlanır. Polisiye türü için kullanılan özümseme, taklit etme ve dönüştürme aşamaları melodram için de geçerlidir. Yeşilçam'ın melodramları, Hollywood ve Mısır sinemalarından gelen aynı türe ait filmlerin güçlü tesiri altında kalır. Yusuf Vehbi, Emine Rızık, Hüseyin Riyazi ve Mısır'ın ses kralı Abdülvehab gibi tanınmış oyuncuların oynadığı *Aşkın Gözyaşları*, *Doğru Yol*, *Fakir Çocukları*, *Allah'ın Kudreti*, *Beyaz Melek*, *Kaderin Oyunağı*, *Günah Çocuğu*, *Aşk Memnu* ve *Yıkılan Saadet* gibi Türkçeleştirilmiş şark filmleri (hazin, ıstırap, acıklı mesajlar yayar-

¹⁶ Bkz. Alim Şerif Onaran, *a.g.e.*, s. 22.

¹⁷ Bkz. Nijat Özön, *Türk Sinema Tarihi: 1896-1960*, *a.g.e.*, s. 103 ve ss. 115-117.

¹⁸ *Dünya*, 15 Ekim 1953, s. 4.

ken) aile faciaları ve ibretlik hayat hikâyeleri anlatmaktadır.¹⁹ Başrolünü klasik Türk musikisinin yıldızı Zeki Müren'in oynadığı şarkılı, türkölü, nostaljik ve ahlâkçı *Son Beste* gibi filmler müzik, popüler edebiyat ve sinemayı aynı türün patetik biçimi içinde harmanlar. Dönemin Türk sinemasının tarihi ve polisiye türlerine açıkça nüfuz eden baskın tür melodramın tıpkı aynı yılların komedi türünde olduğu gibi metinlerarası karakteri ve melez estetiği olduğu açıktır. Alttür olarak köy filmlerini seri şekilde üreten bir yapımevi politikası (Halk Film) ile bu kategoriye has senaryo, oyunculuk ve yönetmenlikle özdeşleşen bir sinemacı üslubu (Gürses) bu dönemde kendilerini kabul ettirir. Gazete tefrikaları sayesinde tanınmış ve çok satan popüler roman uyarlamaları, yabancı filmlerden yapılan melodramatik aktarmalar ve tür dönüştürmeleri vazgeçilmez yapım yöntemlerine dönüşür. Hattâ Yeşilçam'ın kısa süreli altın çağı olarak tanımlanan 1960-1971 döneminde, 1948-1959 arasında büyük gişe başarısı elde eden yerli melodram filmlerinin ekseriyeti yeniden (ve daha sonra renkli olarak) çevrilmiştir. Bu seri üretim tarzı içerisindeki büyük ya da küçük sermayeli her girişimcinin gözde türü melodramdır.²⁰ Peki, dönemin Türk sinemasında melodram türünün ana temaları nelerdir? Bu türün genel biçimi ve çeşitlemeleri nasıldır? Tür, patetik hegemonyasını nasıl kurar ve odak noktası nedir? Gözde öğeleri (mekân, zaman ve kişiler) nelerdir? Bu melodramlarda kimler kurban ve fedakâr rollerindedir? Geleneksel (Doğu) ile modern (Batı) değerler arasındaki ilişki uyumlu mu yoksa çatışmalı mı olarak tasvir edilir

Tahir ile Zühre: Doğu Kültürünün Gözünden İmkânsız Aşk Uğruna Kendini Feda Etme

Aşk destanları tıpkı kahramanlık destanları gibi Orta Asya sözlü Türk kültüründe çok önemli bir yere sahiptir. Aralarındaki nüans ise bellidir: “Bir aşk hikâyesinin ana teması, bir toplumun kahramanlığını ifade eden kahramanlık ve yiğitlikten daha çok, aşk ve bu aşka bağlı olarak yaşanan maceradır.”²¹ Buna mukabil; felaketlerin, engellerin ve ayrılıkların âşık çiftin kavuşmasını geciktirdiği aşk hikâyesi her zaman mutlu bir sonla bitmez. Trajik sonla biten belli sayıdaki aşk destanı içinde yer alan, mutsuz bir sona sahip meşhur aşk hikâyelerinden biri Anadolu Türklerinden

¹⁹ İthal edilen Mısır filmlerinin Türkçeleştirilmiş isimlerine *Akşam* gazetesinin 1947-1949 yılları arasında çıkan kimi sayılarından ulaşılmıştır.

²⁰ Toplamda Yeşilçam sinemasının en az beş bin dolayında melodram ürettiği ileri sürülmektedir. Bkz. Oğuz Adanır, *İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine*, Hayalperest, İstanbul, 2012, s. 70.

²¹ Karl Reichl, *Türk Boylarının Destanları*, Çev. Metin Ekici, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2014, s. 139.

Türkistan'a kadar bilinen *Tahir ile Zühre*'dir.²² Akad, yapımcısı Hürrem Erman'ın isteği üzerine halkın çok iyi bildiği *Tahir ile Zühre* ve *Arzu ile Kamber* destanlarını senaryolaştırır. Erman'ın Ortadoğu pazarına açılmak gayesiyle hazırlattığı bu büyük bütçeli yapımların çekimleri Bağdat'ın İngilizler tarafından inşa edilen gelişmiş stüdyolarında gerçekleştirilir.²³ Yalnız bu filmler ne iç pazarda ne de dış pazarda yapımcının ticari beklentilerini karşılayabilir. Genç yönetmenin trajik destan biçimini sinemaya serbestçe taşımada başarısız olduğu ve isteyerek ya da istemeden bir çeşit tür transferi yaparak *Tahir ile Zühre*'yi saf bir romantik melodrama dönüştürdüğü bellidir. Savaş boyunca tüm Türkiye'de büyük kitleleri derinden etkilemiş Türkçe şarkılarla donatılan Mısır melodram sinemasının tema ve mizansenden müzik kullanımına kadar bütün estetik tercihleri *Tahir ile Zühre*'ye nüfuz etmiştir. Bu tespiti dönemin popüler sinema eleştirisinden gelen örnek destekler. *Tahir ile Zühre*'nin herhangi bir Mısır filminden farklılaşmadığını yazan eleştirmen, filmin romantik konular ile (Müzeyyen Senar ile Dr. Alâeddin Yavaşca'ya ait) Türkçe şarkıları seven kitleye hitap ettiğini düşünmektedir.²⁴ Filmde hem iç-öyküsel hem dış-öyküsel olarak kullanılan müzikleri besteleyen Saadettin Kaynak olsa da aşk/kavuşma/mutluluk ve hüzn/ayrılık/acı anlarında Zühre (Sezer Sizin) ve Tahir'in (Kenan Artun) bıkmadan söylediği şarkılar aslen Senar ile Yavaşca'nın sesleridir. *Tahir ile Zühre*'de melodrama uygun şekilde karakterlerin aşırı duygusal yoğunluğunu ifade etmek için ekspresif bir müzik kullanımı vardır. Bir anlamda derin duygularını kendi söyledikleri şarkılarla ifade ederler. Söz konusu melodram olduğu için de melankolik ve patetik bileşenler ön plandadır. Yönetmenin ağır üslup tercihi, bu filmi teatral melodram estetiğine yaklaştırır. Durağanlık ve atalet her canlı figürün üzerine yapışmıştır. Akad, mizansenini sabit figür-yavaş hareket eden kamera tezatlığı üstüne kurar. Tam cepheden yapılan toplu ve boy çekimler, ileriye doğru yavaş yavaş süzülen kamera hareketleri, 180° kuralını bilmeden çiğneyen açı/karşı açı tekniğiyle verilen bitmek bilmeyen uzun ikili konuşmalar kendilerini tekrar eden biçimsel tercihlerdir. Yapaylığı tiyatro dekorunu andıran kapalı iç mekânlarda geçen uzun çekimler hattâ yer yer kullanılan plan-sekans biçimi bu ağdalı üslubu pekiştirir. Öte yandan, sarayın büyük duvarlarla çevrili kapalı bahçesi bu türe özgü melodramatik mekân kullanımı ile birebir örtüşür. İç mekân dekorunun ve âşıkların kostümlerinin aşırı stilizasyonu ise melodram türüyle özdeşleşen yapaylık estetiğinden kaynaklanmaktadır. Eksiltilerle ilerleyen ve masal/

²² Aynı eser, s. 140.

²³ "Bağdat'ta Çevrilmekte Olan Türk Filmleri", *Yıldız*, sayı: 24, 9 Haziran 1951, s. 14.

²⁴ "Tahir ile Zühre", *Yıldız*, sayı: 67, 5 Nisan 1952, s. 3 ve s. 22.

destan dünyasına ait bazı olağanüstü öğeleri de (zamandan ve mekândan muaf her yerde hazır ve nazır derviş, kötülük kaynağı sihirbaz cadı, büyü-lü nesne olarak sihirli top) içeren bu basit melodram anlatısı, türün anlambilimsel geleneğine uygun biçimde dramatik çatışmasını arzu ile yasa arasındaki karşıtlık üzerine kurar. Genç kuşak arzuyu yaşlı nesil ise yasayı temsil eder. Melodramın her şeyi bilen ve gören anlatımı tercih edilir. Yalnız, melodramı sözdizimsel olarak belirleyen geri dönüşlerle yapılan-dırılan bir anlatı değil de doğrusal bir anlatım söz konusudur. Evlenmele-rine kesin gözle bakılan sultan kızı Zühre ile vezir oğlu Tahir'in evlilik öncesi gizlice gece buluşmaları yapması ahlâki bir tabuyu çiğnedikleri se-bebiyle şiddetle cezalandırılır. Ne de olsa melodramın muhafazakâr evre-ninde arzu muhakkak kontrol altına alınmalı, mümkünse bastırılmalıdır. Tutkulu aşklarının heyecanıyla arzularını serbest bırakan ve yasayı çiğne-yen gençler ağır bedel öder. Zorunlu ayrılık ve Tahir'in hapsedilmesi pa-tetik etkiyi bir anda güçlendirir. Kavuşamayan suçsuz âşıklar teması me-lodram kapsamını iyice daraltır. Masum sevgililerin temsil ettiği erdem bir anda gözden düşer. Toplumsal, siyasi ve idari otoriteyi simgeleyen yaşlı nesil acımasızdır. Demek ki, aşka bağlı tutkuyu serbestçe yaşayan gençlerle; bu tutkuyu ahlâkçı tavırla cezalandıran yaşlılar arasında türe çok uygun düşen bir kuşak çatışması da söz konusudur.

Tahir ile Zühre diğer melodramlar gibi evlilik müessesesini ulvileştirir. Doğru yoldan çıkmadan saf aşklarını toplumun gözbebeği konumundaki aile kurumunda resmileştirmek isteyen iyi karakterlerin karşısında; kutsal evlilik müessesesini iktidara ulaşma hırsı doğrultusunda kullanmak iste-yen fırsatçı kötüler vardır. Kadın veya erkek seyircinin özdeşleşebileceği fedakâr tipler daha anlatının başında belirginleştirilir. İyi-kötü ayırımına dayalı ahlâki ikilik, açıkça yapılan hainlik, araya fitne sokma, masumlara zulmedilmesi *Tahir ile Zühre*'nin melodramatik özelliklerindendir. İki kez mahpusa düşen ve idamla cezalandırılması kesinleşen Tahir, kaderine ve alını yazısına sadece Allah'a dua ederek karşı çıkar. Mısır melodramları etkisindeki bu Türk filminin camii, ezan, dua ve iman motifleri üzerinden maneviyat sömürüsü yapması çok doğaldır. Zindandaki Tahir'in parmak-lıklar arkasından yapılan bir yakın çekimde doğrudan kameraya bakarak Allah'a dua edip yardım dilemesi manidardır. Kelimenin tam mânâsıyla tevekkül tavrı meşrulaştırılır ve melodramın ahlâkçı söylemi dinî temel-lerle pekiştirilir. Ortalama bir Müslüman'ın yaptığı gibi kendisini yalnız-ca Allah'a teslim eden çaresiz başkahramanın Rabbine yalvarırken seyir-ciye kesintisiz bakması melodram türünün izleyiciyi uyarma ve istismar etme özelliğiyle alâkalıdır. Kaderine müdahale yeteneği olmayan zavallı erkek kahramanın Tanrısallaştırdığı seyirciye hitap etmesi, onu bizzat

filmsel kurmaca evrenin içine çekmekte ve özdeşleşme sınırını son seviyeye çıkarmaktadır. Yani türlerin taşıdığı klasik sinema estetiğinin olmazsa olmaz özdeşleşme unsuruna farklı bir yorum getiren ama şeffaflık estetiğini daha pekiştiren ilginç bir yönetmen tercihi söz konusudur çünkü tam bu anda duygusal mânâda doruk noktasına çıkan melodramatik anlatı seyirciyi iliklerine kadar sömürür. Bu tercihler (yani kameraya doğrudan bakış, izleyiciye hitap etme) klasik sinemanın normatif yapısından bilinçli bir sapma (modern sinemanın 1960'lardan itibaren yapacağı gibi) şeklinde yorumlanamaz çünkü seyirci, özdeşleşmenin hipnozundan kurtulamaz. Belki de seyirciye yönelen bu bakışlar Mısır melodramlarının stilistik etkisi bile olabilir. Birbirlerine ancak ölümden kavuşabilen masum gençlerin patetik aşk hikâyesi mutsuz sonla biter ama melodrama özgü imkânsız aşk teması abartılarak yüceltilir. Hoşgörüsüzlük gösterip genç kuşağın tutkularını anlayamayan, ahlâkçı yargılarda bulunan yaşlı nesil yüzünden romantik âşıklar toplumsal tabunun kurbanı olurlar.

Hıçkırık: Tapılası Batı Medeniyetinin Şaşalı Burjuva Yaşam Tarzının Taklidi

Kerime Nadir'in çoksatana dönüşecek *Hıçkırık* romanını ilk olarak 1937 yılında günlük *Tan* gazetesi tefrika eder.²⁵ Okuyucunun tuttuğu bu kadın romancı çok kısa sürede Cumhuriyet dönemi yazarları arasında popüler bir konum elde eder. Daha önce kıdemli bir kadın yazarın tarihî romanını sinemaya uyarlayan Erman Film, kitleler tarafından çok sevilen bu duygusal romanı, yönetmenlik işine Hüseyin Peyda'nın yanında başlamış genç Atıf Yılmaz'ın ellerine teslim eder. *Tahir ile Zühre*'de olduğu gibi *Hıçkırık*'ta ana tema melodram şeklinde sunulan imkânsız aşktır. *Hıçkırık*'ı başarıyla senaryolaştıran ve çeken Yılmaz sayesinde bu melodram büyük gişe başarısı elde eder. Yönetmene göre bu filmi gören seyircilerin çoğunluğu hıçkırarak ve gözyaşlarıyla sinemalardan çıkan kadınlardır.²⁶ Uzman basın oyuncularını ve yönetmeni başarıları sebebiyle kutlarken sadece müziğin kullanılış şeklini takdir eder.²⁷ Genel basında çıkan yazılar daha analitik ve eleştireldir. Melodram yorumu üzerinden *Hıçkırık* ve yönetmeni mahkûm edilir. Dönemin sinema eleştirisinin yaygın türe veya çeşitlemelerine karşı hiç hoşgörüsü yoktur. Tuğrul'un melodramın bu has temsilcisi hakkındaki tavrı tahammülsüzdür:

²⁵ Selim İleri, "Hıçkırık'a Birkaç Sayfa...", *Hıçkırık*, Doğan, İstanbul, 2001, s. 9.

²⁶ Bkz. *Bir Sinemacının Anıları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2002, s. 83.

²⁷ Bkz. *Yıldız*, 6 Şubat 1954, sayı: 59, s. 3.

Filmin artist ve teknisyenlerinin canla başla çalışmalarına, iyi niyetlerine rağmen *Hıçkırık*, konu bakımından pamuk ipliği ile bağlanmış bir entrikaya dayanan, seyircinin ancak merhamet hislerini kışkırtmakla ilgi toplayabilecek, içinde kötü melodramın bütün çocukça hileleri bulunan ağır tempolu, çok uzun bir filmidir. ‘Hıçkırık’ filmi Kerime Nadir’in aynı isimdeki romanın kurbanı olmuş, romanın kötü ve ucuz melodram unsurlarının hepsini yüklenmiş.²⁸

Arpad, roman ve film arasındaki yakın melodram bağları yüzünden türe tamamen teslim olmuş yönetmen tenkidi yapar:

Kerime Nadir’in belki çeyrek asır evvel tefrikası sırasında okuduğum ‘Hıçkırık’ buram buram melodram kokan bir eserdi. Takdim yazılarına nazaran eserin senaryosunu yazan Atıf Yılmaz, romanın bünyesinde mevcut bu ağdalı melodram unsurlarını, sinema sanatının ifade icaplarını göz önünde tutarak hafifleteceği yerde, –belki de prodüktörün ticari arzusunun uyararak– ağlamaklı ve acındırarak ne kadar sahne düşünülebilirse düşünmüş ve tatbik etmiş. [...] Artistler, bütün hareket ve ifade imkânları önceden sıkı sıkıya hudutlanmış melodram havasının acıklılığı içinde seyirciyi ağlatmak ve hıçkırtmak için çabalamaktan gayri bir şey yapamamaya mahkûm.²⁹

Eleştirmenlerin hor gördüğü bu melodram uyarlaması, hem biçimi hem de içeriğiyle daha ayrıntılı bir tahlili hak etmektedir çünkü burjuvaziye, modernleşmeye ve Batılılaşmaya dair özel kültürel ifadeler içerir. Bağimli Doğu kültürü ile hâkim Batı kültürü arasındaki ilişkilere çatışmacı olarak değil de senkretik yaklaşır. *Hıçkırık*’ın geniş kitlelere ulaşmadaki gücü, maddi kültür anlamında Batı’yı yüceltirken manevi anlamda Doğu’yu unutmamasından ve ona ehemmiyet vermesinden kaynaklanır. Bir anlamda hem modern hem de geleneksel olabilmeyi başarır. Batı ile Doğu değerleri arasında ortak bir birlik kurma yani sembiyoz yapma *Hıçkırık*’ın başat temasıdır. Böylelikle Cumhuriyet sonrası Türkiye’de farklı toplumsal sınıflardan ve eğitim seviyelerinden gelen insanları (kadın ya da erkek sade vatandaş ya da üst düzey politikacı) etkilemede başarılı olur. Kendisini jenerikte dönemin yönetmenlerinin aksine rejisör değil de film direktörü olarak takdim eden Atıf Yılmaz imkânsız aşk teması üzerine kurulu, mutsuz bir sonla biten, arzu (saplantılı bir aşk tutkusu) ile yasa (kardeşlik bağları, evlilik ve aile kurumları) arasındaki çatışmaya dayanan, ölüm, kuşak çatışması, cinsiyetler arası kıskançlık ve intikam motifleriyle baş-

²⁸ *Dünya*, 7 Şubat 1954, s. 4.

²⁹ *Vatan*, 15 Şubat 1954, s. 4.

tan sona dolu klasik bir melodram anlatısı sunar. Tiyatro kökenli rejisör terimini reddetmesi ve yerine doğrudan sinemayla alakalı bir kavram tercih etmesi teatral estetiğin tesirindeki Türk sinema geleneğinden kopma gayretinde olduğunu gösterir. Zaten romanı sinemaya uyarlarken dikkatini melodram türü ile birebir örtüşen dekor, mekân ve aksesuar tercihlerine yöneltir. Bir anlamda popüler edebî eseri, ressam formasyonuna sahip olması sebebiyle itinalı biçimde görselleştirir. Romanın baskın yönünü ise uzun ve edebî kaçan ikili konuşmalarda ve bitmek tükenmek bilmeyen dış seslerde saptamak mümkündür. Anlatı kişileri yoğun duygularını melankolik şarkılarla değil de birbirlerine yazdıkları dokunaklı mektuplarla ifade ederler. Melodramın olay örgüsünü oluşturan sırlar, değişiklikler, yasak duygular ve yüzleşmeler dış ses olarak okunan mektuplarla taşınır. Film anlatısı kaderin elinde bahtsız bir kurbana dönüşmüş iki kahramanın (önce Kenan sonra Nalân, en sonunda hem Kenan hem de Nalân) perspektifini sunar. *Hıçkırık*'ta ahlâki çatışmaları hem eril hem de dişil kurban deneyimler. İmkânsız aşk teması biri bekâr öbürü evli üvey kardeşler arasındaki duygusalılığın karmaşılaştırılmasıyla ahlâki çatışmalar yaratır. Melodram türünün sözdizimsel özelliklerinden her şeyi bilen anlatım ve (olgun Kenan'a ait) dış eril ses tekniğinin baştan sona kullanımı öne çıkar. Kısmen de olsa araya Nalân'ın dişil dış sesi de girer. Eril veya dişil olsun bu dış (ve bazen iç) sesler anlatı boyunca mahrem duyguların sözcüsü işlevini yüklenir. Seyirciye her çeşit bilgi anında verilerek filmsel kurmaca evrenin içine hapsolması sağlanır. Kenan'ın sesi sürekli araya giren betimleyici, açıklayıcı ve bilgilendirici bir anlatısal işleve sahiptir. İzleyici bir an olsun bile filmsel kurmaca evrenin dışına çıkamaz çünkü anlatının başından sonuna kadar en ayrıntılı duyuları edinir. *Hıçkırık* seyircinin merhamet ve hoşgörü duygularını sömürür. Ne de olsa abartı ve aşırılık türün seyirciyi istismar etmede kullandığı vazgeçilmez unsurlardır. *Hıçkırık*'ın melodramatik anlatısının alâmetifarıkası ise öznel bir geçmiş i fşâ etmeye yarayan geri dönüşlere hiç yer vermemesidir. Çizgisel anlatımın uzun zamansal eksiltile yol açan ileriye atlamalar (*İng.* flash forward) üzerine kurulması ilginçtir. Zamanın akışını eğretileyen saat figürleri başat konumdadır.

Hıçkırık'ın kurmaca evreninde melodram türüyle örtüşen iki ana mekân vardır. Büyük ve çok geniş ev uzamları, aile melodramının tipik ortamını meydana getirir. Taşra kentinde (Adapazarı) başlayan anlatı geleneksel ahşap mimarinin güzide bir örneği olan devasa köşkte eşraf çocuğu Kenan'ın ailevi acılarını i fşâ eder. Seyircinin merhametini ve sabrını sınavan abartılı bir duygusal filme alma tarzı (kötü babası tarafından dövülen ve ayaklar altına alınan masum Kenan'ın öznel çekimleri) tercih edilir.

Özel çekim açıları seyirciyi anında kurbanla özdeşleştirir. Ezilen ve zulmedilen masumiyet temsili yapılır. Öz annesinin ölümünden sonra bu büyük konakta istenmeyen bir yabancıya dönüşen ve tavan arasındaki odada eski eşyalarla yaşamaya mahkûm edilen garip Kenan'ın rahat edebildiği tek mekân Cumhuriyet'in inşa ettiği ve idealist bir öğretmenin şefkatini talebelerine gösterdiği modern okuldur. Taşra kentinde yaşayan kız erkek burjuva çocukların birlikte okuduğu, ahşap bir dekorasyona sahip, dünya küresi ve Türkiye haritası gibi modern aksesuarlarla donatılmış bu mütevazı mekân Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde çağdaş eğitim yoluyla modernleşmeye verilen önemi itinayla görselleştirir. Şefkatli öğretmenin girişimi sayesinde meydana gelen olay örgüsündeki beklenmedik bir değişiklik Kenan evdeki işkence hayatından kurtulur. Rastlantı, melodram anlatısının olay örgüsünü belirleyen en önemli öğedir.

Merkeze (yani İstanbul'a) geçmesi ve çok zengin bir aileye evlatlık verilmesi iç ve dış dekorasyonu tamamen Batı estetiği ve yaşam tarzına göre dikkatlice tasarlanmış modern köşke³⁰ yerleşmesine sebep olacaktır. *Hıçkırık*'ın ikinci aile melodramı kısmı böylece başlar ve olay örgüsü melodramın anlambilimsel karakteristiği arzu ile yasa çatışmasına yol açan imkânsız aşk temasına odaklanır. Kenan'ın yeni "iyi" ailesinin yaşadığı bu burjuva mekânının düzenine işçiler (sakar bahçıvan Şaban ve Arap hizmetçi Dilber bacı) sahip çıkmaktadır. Dönemin Türk sinemasındaki diğer filmlerden yayılan temsiller gibi işçi sınıfı herhangi bir toplumsal bilinç taşımamakta aksine kentsoylulara severek hizmet etmekte ve kurulu düzeni bozmamaktadır. Hattâ bahçıvan karakteri sakarlık motifi ile alâkalı basmakalıplaşmış bir gag üzerinden komediyle ilişkilendirilir. Hemen kaynaşan ve kardeş olan Kenan ile Nalân, *Arroseur arrosé*'deki sulu hortum şakasını aptal bahçıvana yaparlar. Kısa komedi anı, melodramatik *Hıçkırık*'ın savruklamaya saygı duruşunda bulunduğu türler arası bir gönderme olsa da bu saf melodram, komedi ile melezleşmeden çok uzaktır. Ana mekân olarak kullanılan bu köşkte Batı; kültürü, sanatı ve yaşam tarzıyla her şeye nüfuz etmiştir. Öncelikle, şık kıyafetler giyen çocuklar piyano ve keman çalarak Batı musikisini icra etmektedir. 19. yüzyıl Fransız modernizminin simgesel anıtı Eiffel Kulesi şeklindeki saat salondaki masanın üzerine yerleştirilmiş en belirgin dekoratif eşyadır. Bir çeşit burjuva ritüeline dönüşen akşam yemeğine küçük büyük tüm aile fertleri katılmaktadır. Tüm temsili değeriyle bu mekân, Cumhuriyet rejiminin yaratmak istediği modern Türkiye'nin elit küçük evrenini oluşturmaktadır.

³⁰ Osmanlı İmparatorluğu döneminde, "Art Nouveau" üslubunda, 1907 yılında, payitahtın Beykoz semtinde deniz manzaralı biçimde inşa edilmiş, "Hidiv Kasrı" söz konusudur.

Hıçkırık'ın bu açık Batılılaşma söylemine Doğu'ya, geleneksele ve İslam dinine ait olan değerler de dikkatlice eklenmiştir. Evlerine yakın bir kulübede tek başına yaşayan sakallı, nurani ve ermiş ihtiyar Kutsi Baba'ya yapılan ziyaretler anlamlıdır. Maddi yaşamdan elini ayağını çektiği anlaşılan bu musikişinas derviş, ney ve tambur çalarak sihirli nameler yaratmakta; böylece, gençlerin maneviyatını güçlendirmektedir. Batı ile Doğu medeniyetleri arasında yapılan kültür sentezi kendisini açıkça Kutsi Baba'nın çaldığı geleneksel tambura, genç Nalân'ın modern kemanla eşlik ettiği ve birlikte yarattıkları ilahi, içli nağmelerde gösterir.³¹ İşte bu tasavvufi ortamda Kenan'ın üvey kardeşine olan tutkusu aşka dönüşür. Yalnız bu yasak arzusunun karşısında ilk engel aynı aileye ait olmaları, ikinci engel de Nalân'ın aile doktoru İlhami'yle evlenmesidir.³² Böylece melodram anlatısının temelindeki üçlü ilişki ilk kez kurulur. Evlilik, aile ve aşk çıkmazı bu burjuva melodramının bildik sorunsallarıdır. Melodramın olmazsa olmaz patetik hastalık faktörü arzuyu serbest bırakmak isteyen erkek karakterin yardımına koşar. Melodram anlatısına özgü verem hastalığından çeken Nalân kan tükürmekte ve kırılğan sağlığını düzeltmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda kasvetli şehir ortamından uzak kalacağı ve (melodramın has mekânı) havadar büyük bahçede gezintiler yapabileceği baba evine kızıyla geri döner. Aşkını itiraf etmeyen ve kendisini sürekli reddeden Nalân'a karşı Kenan ıstırabını tevekkül ederek dindirmeye çalışır. Yani kaderine, alınyazısına, yazgisına boyun eğer ve isyan etmez. Böylece bir kez daha kurban rolüne bürünür. Evli bir kadın olan kız kardeşine karşı duyduğu karasevda patetik bir aşk acısına dönüşür. İntikam ve kıskançlık temaları gün yüzüne çıkar ama kutsal aile düzenini devam ettirmek isteyen ve evlilik dışı bir ilişkiyi kendisine yakıştıramayan Nalân aşka dayalı arzuyu serbest bırakmaz ve denetim altında tutar. Geleneksel mânâda namus ve iffet kavramlarından vazgeçmez. Enstest ilişki tehlikesine karşı kardeş sevgisini korumayı istemektedir. Ataerkil toplumun ahlâki yargılarının kadına biçtiği zorunlu görevi yerine getirir. *Hıçkırık*'ın anlatısında erkek karakterler öğretmen, yüksek devlet memuru ve doktor

³¹ Gene de bu melodram anlatısında merkezde olan egemen Batı kültürüdür. Gece elbiseli şık kadınların, smokinli beyefendilerin Johan Strauss'un *Mavi Tuna*'sını icra eden orkestra eşliğinde vals yapmaları, içkili partide Fransızca konuşmaları Avrupa elitizmine öykünmenin sonucudur. Üst sınıf ile özdeşleşen batılı yaşam tarzını *Hıçkırık* abartıkça abartır. Taklit etmenin sınırı yoktur. Her şeye rağmen, Batılılaşmış büyük burjuva sınıfın üyelerine; sarhoş ve baştan çıkarıcı kadın-erkek rolleri üzerinden ahlâkçı bir şüpheyle yaklaşılması bu sefahat sekansında gerçekleşir.

³² Yeniden modern bir apartman dairesine taşınan Nalân, İstanbul'un Batı tarzında inşa edilmiş Beyoğlu semtinde hizmetçisinin yardımıyla ev hanımı statüsünde bir kız çocuğu dünyaya getirir. Bu kız çocuğuna Handan ismini amcası Kenan koyar. Kendisini karşılıksız aşkıyla "inleten" Nalân'ın kızına "neşeli, şen" anlamına gelen bu ismi vermesi hayli anlamlıdır.

gibi Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde büyük itibar gören burjuva sınıfını tanımlayan meslekleri icra etmektedir.

İkinci tayini *Hıçkırık*'ın övgüsünü yaptığı Batı medeniyetinin beşiği Roma'ya çıkan yalnız Kenan'ı maddi refah ve itibarlı bir yaşam tatmin etmez. Turistik güzellikleri, tarihî eserleri, mimarî yapıları, Antikite'den ve Rönesans'tan kalma her çeşit sanat eserleriyle tam bir yeryüzü cenneti olarak tasvir edilen Batı'nın bu kadim şehrinde gene ayrılık acısı çekmekte ve aşk ıstırabı yaşamaktadır. Kariyerindeki yükselme onu mutlu kılmaz. Sağlığı giderek kötüleşen kardeşi Nalân'a istemeden gönderdiği ilân-ı aşk eden mektup kocasının eline geçince tüm işler karışır. Olay örgüsündeki ani değişiklik sebebiyle melodram anlatısını yaratan üçlü ilişkinin temelindeki kıskançlık şahlanır ve duygusalıktaki patetik vurgu doruk noktasına çıkar. Aldatıldığını düşünen koca figürü gaddarca intikam alır. Cinsel kuralları çiğnediği zannedildiği için kızından mahrum bırakılan suçsuz anne, kurban ve düşmüş kadın rollerine başkalaşır. Erdemli kadın (eş olarak) bir anda değersizleşir. Babası tarafından tekmelenen küçük Kenan gibi, eşinin ayakları önünde sürünerek yalvaran Nalân'ın öznel çekimleri sayesinde izleyici kurban figürüyle bir kez daha özdeşleşir. Kadın modern olsa da tamamen eril tahakküm altında ezilmektedir. Hem üvey erkek kardeşinin saplantılı aşkı yüzünden acı çeken hem de kocasının intikamcı söylem ve eylemlerine maruz kalan ağır verem hastası kadın karakter son nefesini verir. Anlaşılabacağı gibi kendisi ataerkil düzende arzusunu serbest bırakmamasına rağmen yasanın kurbanı olmaktan kurtulamayan edilgen bir kadın konumundadır. Bu melodramın verdiği ahlâk dersi, her şeyden üstün olarak kutsallaştırılan aşk arzusudur. Farklı zaman, mekân ve tarihî bağlamlarda geçen *Tahir ile Zühre* ve *Hıçkırık* anlatıları aynı melodram tematiğinde buluşurlar.

Son Beste: Yüceltilen Saf Aşkın İmkânsızlığı ya da Dram + Müzik = Melodram

Mısır sinemasının şarkılı melodramlarının etkin olduğu 1940'lı yıllarda çevrilen Türk filmlerinde dönemin en ünlü şarkıcısı Münir Nurettin Selçuk'a hem oyuncu hem de bestekâr olarak önemli roller (*Allah'ın Cenneti*, *Kahveci Güzeli*, *Hasret*) verilir. 1950'lerin başında Selçuk, *Lale Devri* ve *Üçüncü Selim'in Gözdesi* gibi tarihî kostümlü filmlerde kendini gösterse de 1953 tarihli *Beklenen Şarkı* sinemada Zeki Müren fenomenini muştulayan film olur. Tiyatro dünyasının büyük kadın şöhreti Cahide Sonku'nun yapımcılığını, oyunculuğunu hattâ ortak yönetmenliğini (Orhan Arıburnu ve Sami Ayanoğlu ile birlikte) üstlendiği bu iddialı filmin geniş oyuncu kadrosunu İstanbul Şehir Tiyatrosu, İstanbul Radyosu Sahnesi, ses ve saz

topluluğunun üyeleri meydana getirir. Müzik ile sinemanın iç içe geçtiği bu eser hakkındaki ayrıntılı yorumlar Arpad'ın kaleminden çıkar:³³

Filmin senaryosu; Konservatuarda kapıcılık eden sanat âşığı, büyük istidat, bestekâr fakir gencin (Zeki Müren) saaditle sona eren gönül macerası. İkinci dünya harbinden evvel memleketimizde bol bol seyrettiğimiz Viyana ekolü, müzikli filmlerin her zaman tekrarladıkları bir mevzu. Fakat arada mühim bir fark var. Musiki ile hal ve hamur olmuş Viyana'da ve hele o tarihlerde belki de zaman zaman görülebilecek bu vak'aların beceriksiz bir kopyası bizi inandırmıyor, sadece tebessüm ettiriyor. [...] 'Beklenen Şarkı', Viyana ekolü müzikli filmlerin 'şarkârî' bir nüshası.

Eleştirmen, inandırıcılık meselesi üzerinden filmin gerçekçi olmadığını savunmakta ve eseri, 1930'ların sonlarında Türk sinema ekranlarında görünen Viyana tarzı müzikli filmlerin (müzikal?) Doğulu kopyası olmakla itham etmektedir. Yazar, ne özgün ne de başarılı bir film olarak gördüğü *Beklenen Şarkı*'yı beğenmemekte ısrarcıdır. Eserin türsel kimliğini yorumlarken açık bir melodram tanımlaması yapmaz ama mutlu sonlu bir aşk hikâyesinden bahseder. Batı sinema türlerinin güçlü tesiri altındaki Türk sineması gene yabancı bir film kategorisini taklit etme, özümseme ve dönüştürme işlemini mi uygulamaktadır? Tarihî film, polisiye, komedi hattâ melodram çeşitleri bu uygulamaya maruz kalmıştır. Aynı meşhur şarkıcının başrolde olduğu melodramatik filmlerin patlama yapması türe önemli eserler kazandırmış Erman Film tarafından üretilen *Son Beste* ile mümkün olur. İmkânsız aşk temasının çeşitlendirildiği mutsuz sonla biten melodramatik aşk filmleri bu yapımevinin alâmetifarikasıdır. Dr. Alşavir Alyanak'ın senaristliğini üstlendiği ve yönetmenliğini yaptığı, okuyucuyu olduğu gibi izleyiciyi de ağlatmayı çok iyi bilen kadın yazar Kerime Nadir'in diyaloglarını yazdığı bu film tüm Türkiye'de büyük yankı uyandırır. Meşhur yapımcı Seden, Işık'tan sonra Müren'i de Kemal Filme sözleşmeyle bağlar ve bu yıldızla 1956-1959 arasında dört has melodram (*Berduş*, *Altın Kafes*, *Gurbet*, *Kırık Plak*) çevirir. Türler sayesinde ege-menliğini meşrulaştıran Yeşilçam'ın işleyişini yıldızsız düşünmek hata olur. Sadık Şendil ve Bülent Oran gibi Yeşilçam sinemasının en üretken senaryocuları Müren'in şarkılı filmlerinin öykülerini yazarlar. *Berduş*'un ticari olarak ne ifade ettiğini anlamak için eleştirmen görüşüne başvurulabilir:³⁴

³³ "Beklenen Şarkı", *Vatan*, 2 Ocak 1954, s. 5.

³⁴ Halit Refiğ, "Mevsimin Yerli Filmleri", *Akis*, sayı: 160, 1 Haziran 1957, s. 32.

[...] ‘Berduş’, mevsimin gişe şampiyonu olmakla kalmamış, kendisinden önceki bütün rekorları da kırıp geçirmişti. Muharrem Gürses okulunun ve bu okulun doğrudan doğruya tesiri altında kaldığı Hint melodramlarının bir taklidi olan ‘Berduş’, prodüktör-rejisörü Osman F. Seden’in ticari başarılarının bir başka deliliydi.

Arpad’ın *Son Beste* hakkındaki yorumları, *Beklenen Şarkı* eleştirisini anımsatmakta çünkü Batı sinemasından kopya edilen bazı (şarkılı) filmlerin Mısır ve yerli melodramların şekline sokulduğunu ifşa etmektedir:

Zeki Müren’in ‘Son Beste’si, ‘Bitmemiş Senfoni’, Manakyan Tiyatrosu ve Abdülvehap’ın filmleri arasında karar kılamamışa benziyor. [...] İstanbul sinema seyircisinin defalarca seyrettiği ‘Bitmemiş Senfoni’, ihtida etmiş, Romantik musikin ‘Şarkılar Prensi’ diye anılan Franz Schubert, Arap filmlerinin şarkıcısı Abdülvehap olmuş. Manakyan tiyatrosu melodramı da işe karıştırılmış ve neticede ‘Son Beste’ meydana gelmiş.³⁵

Arpad’ın türsel kimlik transferini açık bir din değişimine benzettiği *Son Beste* tam mânâsıyla alaturka bir musiki şölenidir. Dans, ritm ve koreografiye hiç yer vermediği için kesinlikle müzikal türüyle anılamaz. Sözü ve bestesi Müren’e ait *Manolya*, *Hülyalı Geceler*, *Seni Sevmek*, *Yoksun Bu Gece* ve sinema filmine adını veren *Son Beste* gibi beş şarkının yanında başka müzik parçaları da okunur. Patetik melodram anlatısı seyircinin duygularını istismar etmede ekspresif tarzda kullanılan müzikten destek alır. Zeki Müren isimli fakir, iyi, erdemli ve kibar bir musikişinas İstanbul beyefendisi genci canlandıran Müren, olay örgüsünün yarattığı durumlara uygun dokunaklı, melankolik şarkılarını okur. O, aynı zamanda, sürekli piyano çalmanın da bir yolunu bulmayı başarır. Meşhur şarkıcı Müren’i, kendisiyle oynatarak anlatan bu filmin kendilik bilinci yüksektir. Kurmaca evrende ikamet ettiği adres (Yıldız Sokak, no: 10) bile Yeşilçam’ın üzerine inşa edildiği star sisteminin önemini kanıtlamaktadır. Filmin seyirci üzerindeki işlevi iki yönlüdür. İlk olarak, izleyici Müren’in bizzat besteleyip söylediği aşk temalı şarkıları dinler. İkinci olarak da, filmsel kurmaca evrende geçen ve aşkın en büyük insani değer olduğu ahlâki mesajını verip mutsuz bir sonla biten acıklı aşk hikâyesine ağlamak ister. Müzik, melodramın yoğun duygusallığını pekiştirirken; film boyunca iç ve dış öyküsel olarak kullanılır. Şehrin eski güzelliğiyle birlikte yitirilen ahlâki ve manevi değerlerin önemi filmin ahlâkçı mesajına yedirilir. Diğer melodramlardaki gibi Doğulu ahlâk anlayışına uygun bir söylem ge-

³⁵ “7 Büyük Sinemada Yeni Türk Filmleri Oynuyor”, *Vatan*, 6 Mart 1955, s. 5.

çerlidir. Tıpkı *Hıçkırık*'ta olduğu gibi modern ile geleneksel arasında bir çatışma değil de; etkileşimli bir ilişki söz konusudur. Bu uzlaşma, hem geleneksel müziğin vazgeçilmez enstrümanı tamburu hem de modern Batı burjuva kültürü ile özdeşleşmiş piyanoyu çalabilen musiki heveslisi yetenekli gencin sanatçı kimliğinde vuku bulur. İkinci el eşya alıcısı ve satıcısı cimri küçük burjuva Hasan Efendi'nin dükkânında meydana gelen rastlantı melodram anlatısının olay örgüsünü belirler. İki kafadar arkadaşıyla birlikte kiralık evde oturan Zeki'nin parasızlıktan tamburunu satması güzel ve alçakgönüllü kasiyer kız Nermin'in (Belgin Doruk) dikkatini çeker. Melodram karakteristiğine uygun biçimde bu çift hem öksüz hem de yetimdir. Aralarındaki yakınlaşmanın rastlantısal sebebi de kızın vefat etmiş babasının değer görmemiş ve maddi refaha ulaşamamış bir musiki hocası olmasıdır. Sanatını icra ederek yükselmek isteyen Zeki'nin parasının yetmediği smokini gizlice ona ödünç veren Nermin, anlatıdaki erkek figürün ana destekçisidir. Arzusunun önündeki engelleri aşmada ona yardımcı olan bir konumdadır. Aslında bu geleneksel ilişki, ataerkil toplumdaki tipik kadın-erkek rollerini tekrar etmektedir: etken erkeğe karşı edilgen kadın. Musikişinas bir İstanbul prensesinin (Bedia Muvahhit) seçkin bir meclis önünde düzenlediği saz âlemine hocasının girişimiyle katılan Zeki, *Manolya*'sını hem piyanoda çalar hem de söylerken yeni bir engelle karşılaşır. Yüksek burjuvadan kendini beğenmiş, şımarık bir genç kadının hakaretimsi bir kahkaha atmasına alınan ve yüksek sanatı, eğlenceye tercih eden Zeki performansını yarıda bırakıp züppe, kibirli sosyete gençlerinin bulunduğu bu ortamı terk eder. Bunlar, şeklen Batılı mekân ve çevredeki dekadın figürler olarak tasvir edilir. *Hıçkırık* gibi *Son Beste* de aşırı modernleşmeye karşı ahlâkçı küçük bir eleştiri getirir.

Melodramın ahlâki bakımdan tek kutuplu evreninde yalnız iyi kadın ve erkek birlikte olabilir. *Son Beste*'nin her şeyi bilen ve gören anlatımı doğrusal biçimde gelişir. Melodram türünün sözdizimine özgü geri dönüşler kullanılmaz.³⁶ Park gezileri yapan, Boğaz sırtlarında serbestçe dolaşan ve Hisar'ı ziyaret eden bu ikilinin aşkı derinleşir ve aşkı simgeleyen Kız Kulesi'nin fonda görüldüğü bir çay bahçesinin romantik mekânında evlenme teklifi gelir. Önlerindeki tek engel arada bir şiddetli öksürük nöbetleri yaşayan Nermin'in kırılgan sağlığıdır. Dönemin melodramlarındaki kadın karakterlerin vazgeçilmez hastalığı verem, nâm-ı diğer ince hastalık böyle ima edilir. Eril karakterin ikinci arzusunun (ro-

³⁶ Anlatımın çizgisel akışını bozmak istemeyen yönetmen, geriye dönüş kullanmadan, hasta kurbana dönüşen Nermin'in, nişanlısı Zeki'nin mini konserini gördüğünde kafasından geçen düşünceleri ve anıları hem iç ve öznel ses tekniğine hem de bindirme tekniğine başvurarak sinemalaştırır.

mantik aşk) önünde ölümcül hastalık mühim bir engel olarak durur. *Son Beste*'nin klasik olay örgüsü dönemin diğer tür filmlerinin çoğu gibi çift nedensel yapıya sahiptir: bir çizgide aşk ilişkisi, diğer çizgide sanat yani musiki hayatı. Melodramın anlambilimsel karakteristiğine uygun şekilde her arzusun karşısında bir yasa vardır. Yeni nişanlıların ilk ziyaret ettikleri (melodram anlatısını meşru kılan) mekân, aşkları için saadet yemini ettikleri ve birlikte olmayı diledikleri Arzu Baba Türbesi olur. Zeki'nin doğrudan seyirciye yani kameraya bakarak dilek dilediği anda manevi duygular doruk noktasına çıkar. Bir anlamda, ermiş diye konuştuğu aslında izleyicidir. Müzik kariyerinde yükselme şansı elde eden Zeki, Faik Paşa'nın taşradaki görkemli köşküne yerleşerek onun kızına ders verme şansı elde eder. Bir anlamda yaşam tarzı değişir çünkü üst sınıfın maddi ihtişamını keşfeder. Bu büyük geleneksel yapının iç dekorasyonu (tablolar, heykeller, piyano enstrümanı vs.) Batılı bir estetik beğeniye göre tasarlanmıştır. Başkahraman bir amacına (sanat kariyeri) ulaşmak için diğer amacını (aşk romantizmi) geciktirmek durumunda kalır. Fırsat ve engel diyalektiği kaçınılmazdır. Bu ikilik ahlâki bağlamda vurgulanır. Hangisi daha önemlidir? Nişanlısı Nermin'e duyduğu özlemi ve hasreti mektuplarında, şiirlerinde ve sürekli icra ettiği hüzünlü aşk şarkılarında ifade eder. Modern mimarinin örneği özel mülk "Kartal Yuvası" adlı dağ evine, evin genç hanımı ile yaptığı gezintiler, ata binmeler nişanlısıyla birlikte İstanbul'un doğal manzaralı geniş kamusal mesire yerlerindeki mütevazı yürüyüşlerden çok farklıdır. Geniş bahçelerde yapılan gezintiler melodramatik mekân kullanımına bağlıdır ama etrafı çevreleyen uzun duvarlar yoktur. Halk tabakasından bu genç, Batı tarzı bir burjuva spor ve yaşam pratiğiyle karşılaşır. Zeki'ye göz koyan bu kötü modern kadın âşıklar arasında gerçek bir engel oluşturur. Melodram anlatısının temelindeki üçlü ilişki yapısı böylece kurulmuş olur. İyi, saf ve geleneksel Türk kadını temsil eden Nermin'in karşısında; sık giyinmeyi seven, otoriter, kısa saçlı, benmerkezci ve eril tavrılı Semra'nın (Neşe Yolaç) kıskançlığı vardır. Yoz modern karakteri hazza verdiği önemle desteklenir. Kadın karakterler ahlâki anlamda melodramı mimleyen çift kutupluluğa göre inşa edilir ve erkek karakterin arzusuna hitap ederler. Melodramın kurban rolü tabii ki masum kadına yapışır ve habis Semra'nın hainliğine kanan hasta ve terk edilmiş Nermin intihar girişiminde bulunur. Duyguların aşırılığı ve yoğunluğu en üst seviyeye çıkar. Her şeyden habersiz Zeki'nin kayıp nişanlısının peşine düşmesi ve gerçekleri öğrenmesi sonuç vermez. Olay örgüsündeki beklenmedik değişiklik melodram anlatısını büsbütün değiştirir. Kendisini arzulayan fırsatçı zengin kadını reddetmesi melodram tematiğine uygun düşen bir ahlâk dersidir. Doğru yoldan sapmayan erdemli genç,

maddi refahı bir değer olarak kabul etmez ve samimi aşkını öteki değerlerin üstünde tutar. Mutluluk maddiyatta, şanda, şöhrette değil ama ulvileştirilen romantik aşkın kendisindedir. Bu da her türlü Doğulu görünümüne rağmen filmin aslında tipik burjuva değeridir. Aşk acısını anlatan gamlı, hüznü, melankolik şarkıları dillendiren Zeki Müren plak teklifi alır ve bindirme tekniğiyle desteklenen, Hollywood sinemasının temsilcisi olduğu kurumsal temsil tarzına uygun bir montaj sekansla musiki kariyerinin doruk noktasına çıkar. Artık ünlü ve zengindir. *Hıçkırık*'ta olduğu gibi *Son Beste*'deki yükselme gerçek mutluluk getirmez çünkü anlatı mutsuz sonla (yani ölümle) biten bir imkânsız aşk teması sunar. Melodramın bildik ahlâkçı mesajı nettir: aşk her şeyden üstündür. Kadın hayatını erkek de hayatının aşkını kaybeder. Zeki'nin yas duygusunu anlamlandıran siyah renkli kazakla yürüdüğü yaprak dökmüş ağaçlarla çevrili yolda söylediği son hüznü şarkının tekrarlanan sözleri nasıl bir ruh halinde olduğunu anlatmaktadır: "Yalvarırım Allah'ım, Allah'ım yaşatma artık beni." Kaderin kurbanı melodram erkek karakterleri gibi artık tevekkül eder.

Kanları ile Ödediler: Kutsal Aile Kurumunun Düşmanı Olarak Yoz, Kötü ve Baştan Çıkarıcı Kadın

Kemal Filmin polisiye ile melodram türlerini bir araya getiren yapımcı-senaryocusu Seden, yönetmenliğini üstlendiği ve senaryosunu yazdığı ilk filminde günah temasını öne çıkaran, ulvileştirilen orta sınıf Türk ailesini merkeze alan hareketli bir macera melodramı çevirir. Geleneksel sinema tarihyazımının Türkiye'deki öncüsü Özön'e göre Seden, *Kanları ile Ödediler*'de polis melodramlarının bütün beylik öğelerini bir araya toplamıştır.³⁷ Oysa bu filmin gazete ilânlarına ve hakkında çıkan tenkitlere bakıldığında, onun için polisiye türü sınıflandırmasının hiç kullanılmadığı görülecektir. Gişede başarı elde eden *Kanları ile Ödediler*, hakkında Oğuz Özdeş'in yorumları olumludur.³⁸

Filmin ana temelini teşkil eden iki erkek kardeşin aynı kadını sevmesi temi, iyi realize edildiği için, bizi başından sonuna kadar sürüklüyor. Diğer taraftan mevzuunun hem dram hem de avantür unsurlarına dayanması, her türlü seyirciyi de tatmin ediyor.

Özdeş'in *Kanları ile Ödediler* hakkındaki dram ve macera görüşleri filmi Ankara'da görebilen Tarık Kakinç'ın yorumuyla kısmen örtüşmektedir.

³⁷ Bkz. *Türk Sineması Tarihi: 1896-1960*, a.g.e., s. 185. Özön için *Kanları ile Ödediler*, polis filmleri çıkırımı devam ettiren filmlerdendir. Bkz. *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*, a.g.e., s. 122.

³⁸ "Kanlarıyla Ödediler", *İstanbul Ekspres*, 26 Aralık 1955, s. 3 ve 5.

Bu film tenkitçisine göre *Kanları ile Ödediler*, Batı'nın macera filmlerinin soluk bir taklidi olan vasat bir filmidir.³⁹ Refiğ ise eseri polisiyeyle değil de; doğrudan melodram türüyle etiketleyen bir görüş verir.⁴⁰ Tüm bu eleştirel yorumlardan çıkan sonuca göre *Kanları ile Ödediler* melodram ile macerayı birleştiren melez bir yapıdadır çünkü hem erkek hem de kadın seyircinin ilgisini çekmek istemektedir. *Kanları ile Ödediler*'in senaryosunun *Kanun Namına*'nın bir çeşitlemesi olduğu aşikârdır. Ana mekân gene ev ve konu da geleneksel düzeni mahvolan muhafazakâr Türk ailesidir. Evlilik, baştan çıkarma, ihanet ve aile bu melodramın temel izlekleridir. Öz kardeş ve fettan kadının yaptıkları hainlikler melodramın ihanet entrikasını meydana getirir. Muhafazakârlık ile yoz modernlik arasındaki bildik karşıtlık filmin ahlâkçı söylemine uygundur. Geleneksel orta sınıf ailenin oturduğu ahşap yapının bulunduğu semt (Eyüp) ile iki kardeşi baştan çıkarıp, yuva yıkan ve ağabeyle kaçan kötü kadının yerleştiği modern apartman dairesinin bulunduğu semt (Taksim, Sıraselviler Caddesi) arasındaki yaşam tarzı ve kültürü birbirlerine tezatır. Geleneksel yani manevi (Doğu, Türk) ile modern yani maddi (Batı, Avrupa) arasındaki ilişki uyumlu ya da uzlaşmalı değil ama çatışmalıdır. Kemal Film melodramları ile Erman Kardeşlerin melodramları bu hususta ayrılmaktadır. İlki için Doğu-Batı ilişkisi uyusmaz, diyalektik ve çatışmalıyken, diğeri için aynı ilişki uyumlu ve sentetiktir. Dinî karakteri ile öne çıkan Eyüp semtinin karşısında Batılılaşmanın temsilcisi Taksim konulur. Bu modern-geleneksel ikiliğinin (bir anlamda ilericiyle gericiyle) tarihî geçmişi hayli eskidir. Batılılaşma politikası ve ona verilen halk tepkisi konusunda, Osmanlı tarihi uzmanı İnalçık'ın şu tespiti çok önemlidir:⁴¹

Osmanlılar, Batılı yaşam tarzı ve değer sistemiyle ilgili unsurları 1699 Karlofça Antlaşması'ndan sonra benimsemişlerdir. [...] Osmanlı seçkin sınıfı, Batıdan teknik birimleri alırken aynı zamanda yaşam biçimiyle ilgili âdetleri de ister istemez taklide başlamıştır ve bu nedenle, gelenekçi ve tutucu halk kitlelerinin tepkisi de aynı dönemde ortaya çıkmıştır.

Doğru yoldan çıkan bir erkek kahraman anlatısı sunan *Kanun Namına*'nın aksine *Kanları ile Ödediler*'in merkezinde anti-kahraman olarak sunulan ve şeytanlaştırılan bir kadın karakter vardır. Dönemin en çok kazanan sarışın yıldızı Neriman Köksal'ın canlandığı Gönül; ev kadını, anne ve eş olarak kutsallaştırılan tipik esmer Türk kadınının temsil ettiği gelenek-

³⁹ “Kanlar ile Ödediler”, *Pazar Postası*, 5 Şubat 1956, s. 8.

⁴⁰ Bkz. “Festivaller”, *Akis*, sayı: 121, 1 Eylül 1956, s. 26.

⁴¹ Bkz. *Türklük, Müslümanlık ve Osmanlı Mirası*, Kırmızı, İstanbul, 2014, ss. 227-228.

sel değerlerin tam tersiyle ilişkilendirilir. Alçak, yalancı, hain, bedensel haz ve zevk düşkün, açık saçık giyinen, güvenilmez, günahkâr bu kadın hiçbir ahlâk kuralını tanımamakta ve istediğini elde etmek için her yolu mubah saymaktadır. O, kara filme özgü fethat kadın karakterin *Kanları ile Ödediler*'deki melodramatik (yani düşmüş) versiyonudur çünkü kutsal aile düzeninin dışı düşmanı olarak konumlanır, erkek egemenliğinin tehdidi olarak değil. Şehveti temsil etmesi ve yuva yıkması yüzünden ahlâkçı bir ders niteliğindeki ölümle cezalandırılır. Bu melodram anlatısı erdemin, tevekkülün ve dinî inancın önemini vurgulasa da asıl olan aile düzenini yıkan kadın günahkârın cezalandırılmasıdır. Kız kardeş veya eş rollerindeki geleneksel aile kadını dışındaki herhangi bir kadına kötü gözle bakan *Kanları ile Ödediler* hem gerici hem ataerkil hem de kadın düşmanı bir temsil yaymaktadır. Bağımlı olmayan, boyun eğmeyen, etken konumdaki kadınlar namus üzerinden sorunsallaştırılır ve ahlâken yerin dibine sokulur. Bu şeytanlaştırılan dişiye saplantıyla seven erkek kardeşler bile kötünün kurbanıymış gibi gösterilirler. Yasaklarla dolu bu evrende arzuların serbest bırakılması kesinlikle ölümle cezalandırılır. Muhafazakâr bir aile reisinin oğullarının (Eşref Kolçak, Kenan Pars) arasına giren baştan çıkarıcı bir kadının geleneksel Türk ailesinin düzenini bozması mahpustaki babaya ait dört öznel geriye dönüşle anlatılmaktadır. Asıl kurban iki oğlunu, bir kızını ve tüm ailesini yitiren, zorla evlat katili olan dinine bağlı bu masum ihtiyardır. Her şeyi bilen ve gören anlatım çizgisel gelişmez ve ailenin şehvetli çöküşünü tutucu babanın gözünden anlatan geri dönüşlerle şöyle karmaşılaştırır: Şimdiki Zaman (ŞZ) → I. Geri Dönüş (GD) → ŞZ → II. GD → ŞZ → III. GD → ŞZ → IV. GD → ŞZ. Bir kadın ile ona âşık iki erkeğin taşıdığı üçlü aşk ilişkisi motifi, her şeyi bilen ve öznel geri dönüşlerin belirlediği doğrusal olmayan anlatım kullanımı, amaçları besbelli karakter çizimi, basmakalıp iyi-kötü ayırımı, cinsiyetler arası çatışma, baştan çıkarma-evlilik-aile etrafında yapılandırılan olay örgüsü, arzu ile yasa çatışması, ihanete uğrayan sadık eş ve nişanlı temsili, abartılı ve şişirilmiş duygu durumları, kurbana dönüşen masum aile babası, aile düzenini yücelten ahlâk dersi, çözülen ve çöken bir geleneksel orta sınıf aile temsili gibi karakteristikler melodramındır.

Çok daha rafine bir estetiğe sahip polisiye *Kanun Namına*'dan üç yıl sonra ve eklektik bir üslupla örülmüş polisiye *İntikam Alevi*'nden ise bir yıl önce çevrilen *Kanları ile Ödediler* daha yavan biçimli ahlâkçı bir aile melodramıdır. Köşeye sıkışmış yalnız suçlu adam temasını işleyen, suç ve soruşturma temsilleri sunan dönemin polisiyelerinden biçim ve içerik olarak farklıdır. Çok ender alan derinliği kullanan, açı-karşı açı kullanırken 180° kuralını kimi yerlerde bilerek çiğneyen, akromatik bir gri tonu poli-

siyenin olmazsa olmaz görsel estetiği güçlü siyah-beyaz kontrastına ve karanlık mizansenine tercih eden, hızlı kurgudan faydalanan, mezarlık, namaz, dua ve göbek dansı gibi dönemin konvansiyonlarını film anlatısına dikkatlice yerleştiren derleme bir yapısı vardır. Aldatılan küçük kardeşin işlediği namus cinayetinin yol açtığı katil ile polis arasındaki takip-kovalamaca sahneleri sadece maceraya özgü bir hava katar. Takip motifi soruşturma temsilini tamamen ikame eder. İstanbul'un yarı belgesel görüntüleri bu vesileyle kullanılır. Böylece Mısır tarzı melodramla Hollywood tarzı melodram özellikleri bağdaştırılır. *Kanları ile Ödediler* özünde, gazetelerin üçüncü sayfalarında çıkan namus temizleme bahaneli eril cinayetlerin sinemadaki meşrulaştırılmış bir yansımasıdır. Zaten anlatının geçtiği ilk mekânın adliye olması ve ardından cezaevi gelmesi kural koyucu ve cezalandırıcı melodram evreniyle mükemmel uyuşur. Anlatının hapis-hanede biten sonu başlangıç için tutarlı bir cevap verir. Amaç gözden düşen erdeme itibarını yeniden kazandırmaktır. Dindar aile babası Kenan Bey'in suçluluk ve pişmanlık duyguları içinde, dul gelininin kucağındaki torununa bıraktığı sözlü vasiyeti ibret alınacak bir ahlâk dersidir. Onun güçlü tiradı bu melodramın nasıl bir gelenekçi ve maneviyatçı söylemi savunduğunu ifşa eder:

Allah'ın ve devletin kanunlarına itaatkâr; milletine, ailesine ve ocağına bağlı bir insan olarak yetişsin. Namusla kazanılmış, alın teriyle ıslanmış bir lokma ekmeğin dünyanın en büyük serveti olduğunu bilsin. Kadında güzelliğin geçici ve aldatıcı olduğunu öğret ona. Evleneceği kızda sadece namus ve sadakat arasın. Benim oğullarım bunu bilmediler. Geçici heveslerin ve bir kahpenin kurbanı oldular.

KÖY FİMLERİ

Tarihçi Özön'ün hiç tereddüt etmeden köy melodramı olarak nitelediği köy filmlerinin bir alt tür olarak Türk sinemasında ortaya çıkışı Ertuğrul'un sesli filmi *Aysel Bataklı Damın Kızı*'na (1934) kadar gider.⁴² Köy gerçekleri ile hiçbir alâkası olmadığı için 1950'lerin eleştirmenleri tarafından yerden yere vurulan köy filmleri daha önce gösterildiği gibi yapımcı Rutkay'la özdeşleşir. Bu ticari eğilimin tam olarak ne sunduğu konusunda (günümüze ulaşamayan o filmleri zamanında seyretmiş) eleştirmenlere başvurmak bir mecburiyettir çünkü standart türler içindeki en yaygın parça köy filmleridir. Ancak ondan sonra, 1950'de basılan Mahmut Makal imzalı *Bizim Köy* romanın edebiyat alanında yarattığı köy romanları ha-

⁴² Nijat Özön, "Yılanların Öcü: Ertuğrul'dan Erksan'a", *Yön*, 9 Mayıs 1962, s. 19.

rekettinden etkilenecek kırsal alana dair gerçekçi temsil sunmayı hedefleyen farklı köy filmlerine geçilebilir. Türkiye'nin sosyal tarihini yazarken en önemli kaynak olarak edebî eserleri seçtiğini açıkça beyan eden tarihçi Kemal Karpat'a göre *Bizim Köy*, Türk edebiyatının toplumsal gerçekçi dönemini başlatır.⁴³ Bilinmesi gereken, sinema eleştirmenleri İlhan'ın ve Refiğ'in alıntılanan yazılarında kastettikleri köy filmlerinin gerçekçi oldukları değildir. Gerçekçi olan çok az sayıdaki film, köy filmlerinin merkezî sansürü atlatılabildiği ölçüde evrim geçirmiş olanlarıdır. Yaratma özgürlüğünün yani sanatın politikaya karşı özerkliğinin olmadığı bir sinema ortamında eğlendirmeyi amaçlayan hafif tür filmlerinin revaçta olması kaçınılmazdır. Dönemin saygın eleştirmenlerinden Gevgilili'nin Türk sinemasına nüfuz eden köy filmlerinin anti-realist tarihsel gelişimi hakkındaki görüşleri ve eleştirileri çok daha keskindir:

Türk sinemasında özellikle İkinci Dünya savaşı sonrasında köy filmleri görülmeye başlar. Ne ki, bunların çoğu köy gerçeklerini hemen hiç bilmeyen kişilerin düzenlediği iğreti olaylardan öteye geçmez.⁴⁴

Bütün köy filmlerinde karşımıza dudakları boyalı, ayakkabıları yüksek topuklu yapmacık köy kızlarının, saçları briyantınli köy erkeklerinin sevişmeleri çıkagelmiştir ve böyle filmler en az bunlar kadar sahte olaylarla sürüp gitmişlerdir...⁴⁵

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 bağı 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.⁴⁶

Anlaşılabileceği gibi, Halk Film şirketi ile dönemin Türk sinemasının egemen 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

⁴³ Bkz. *Osmanlıdan Günümüze Edebiyat ve Toplum*, Timaş, İstanbul, 2009, s. 181.

⁴⁴ "Çoban Kızı Kim Tanır?", *Vatan*, 25 Ocak 1959, s. 2.

⁴⁵ "Köy Film ve Tütün Zamanı", *Vatan*, 28 Kasım 1959, s. 4.

⁴⁶ Bkz. "Köyün Çocuğu", *İstanbul Ekspres*, 6 Kasım 1955, s. 3.

tanisinin bu ticari eğilime ait olduğunu söylemiştir.⁴⁷ Öncü gerçekçi yazar Makal'ı hapse atan ve bir süreliğine öğretmenlik yapmasını yasaklayan Demokrat Parti hükümeti, kitabı ulusal karaktere bir hakaret ve dünyadaki imajını zedelemeye dönük bir tehdit olarak algılamıştır.⁴⁸ Okuryazar sayısının düşük olduğu bir ülkede romandaki gerçekçiliği bile kabullenemeyen baskıcı DP'nin herkesin gidip seyredebileceği sinemalarda köy gerçekliğini ele alan filmlere tahammül göstermesi zaten düşünülemez. Melodramatik köy filmlerinin ustası konumundaki Gürses, radyo piyaseleri yazan, gazetelere tefrika romanlar veren ve tiyatrodan gelme çok yönlü bir yönetmendir. İlk filmi *Zeynep'in Gözyaşları*'nı 1952'de çevirir.⁴⁹ Senaryolarını çekim başlamadan hemen önce sarı defterlere yazmada ve düşük bütçeli filmler çevirmede uzmanlaşan bu masrafsız yönetmen kısa sürede Yeşilçam yapımcılarının en çok aradığı kişi konumuna gelir. Buna mukabil, eleştirmenler gözünde tam mânâsıyla istenmeyen kişidir çünkü dönemin sinema yazarlarının beklenti ufkunda Gürses filmi demek anti-realist, ticari ve koyu melodram köy filmi demektir. En büyük gişe başarısını köy filmleri içinde müstesna bir yeri olan Alman Gerhard Hauptmann'ın *Rose Bernd* adlı tiyatro oyunundan özgürce uyarladığı *Yedi Köyün Zeynebi* filmiyle yakalar. Arpad tarafından "adı kötüye çıkarılmış bir köylü kızın hazin hikâyesi"⁵⁰ şeklinde özetlenen film, köy filmlerinin olmazsa olmaz temalarından namus konusuna el atmaktadır. Eleştirmene göre aynı piyesi sinemaya uyarlayan yakın tarihli Türk melodram filmleri (Kani Kıpçak, *Kahpenin Kızı*; Nuri Akıncı, *Irz Düşmanları*) arasında en başarısız olan *Yedi Köyün Zeynebi*'dir. Eleştirmenlerin beklenti ufkunda yönetmen Gürses demek teknik bakımdan primitif demektir.⁵¹ Bu fenomen yönetmenin sıklıkla eleştirilmesinin bir başka sebebi de gerçeklerden uzaklaşmadır. 1956'da köy filmleri alanında iz bırakmış ama bir o kadar da eleştirmen tepkisi çekmiş iki felaket melodramı gerçekleştirir: *Ceylan Emine* ve *Sazlı Damın Kahpesi*. Başrollerinde türün ikonuna dönüşmüş, saf ve bakire köy kızını canlandıran Muhterem Nur'un oynadığı bu basmakalıp filmlere eleştirel tepki büyüktür. *Ceylan Emine*, köy romanlarında işlenen kırsal gerçekleri tahrif etmekle ağır biçimde suçlanır.⁵² *Sazlı Damın Kahpesi* ise içeriğine hiç bakılmadan teknik olarak ilk dönem sineması ile alaycı biçimde karşılaştırılır:

⁴⁷ Bkz. *Akşam İläve*, 8 Temmuz 1964, s. 11.

⁴⁸ Bkz. Azade Seyhan, *a.g.e.*, ss. 125-127.

⁴⁹ Alpaslan, "6 Kalıba Girebilen Muharrem Gürses", *Yıldız*, sayı: 90, 13 Eylül 1952, s. 15.

⁵⁰ "Yedi Köyün Zeynebi", *Vatan*, 17 Nisan 1955, s. 5.

⁵¹ Tark Kakinç, "Sinemamız Üzerine Notlar", *Pazar Postası*, 8 Eylül 1957, s. 9.

⁵² "Ceylan Emine: Ters Gerçekler", *Pazar Postası*, 10 Mart 1957, s. 9.

TAM 62 sene evvel, 1895'te Lumière'in çevirdiği ilk filmler dahi, muhakkak ki bu derece iptidai, bu derece zayıf olamazdı. Lumière'in filmleri 'Sazlı Damın Kahpesi' kadar berbat ve zevksiz olsa idi daha o günlerden, kimse sinemanın istikbaline inanmaz, filmlerle ilgilenmez, mucidini de, teknisyenlerini de baş tacı etmezdi. Belki de Parisliler Lumière'i bir ruh hastası olarak tedaviye sevk ederlerdi.⁵³

Ne anlatmaktadır o yıllarda çevrilen köy filmleri? Alaturka şarkılar, türküler, göbek dansları, dua ve mezarlık sahneleri ile dolu bu filmler genelde fakir bir erkekle veremli bir kız arasındaki imkânsız aşk hikâyeleri işlemektedir. Yalnız bunu diğer melodram neveleri de işlemektedir. Kötü, zalim bir ağa ile onun kızını seven fakir genç arasındaki kanlı çatışmalar ve kara sevdâ bu türün basmakalıp temalarıdır.⁵⁴ Aslında bu tematik öge gerçekçi köy filmi *Beyaz Mendil*'in ticari olarak tahrif edilmiş çeşitlemesidir. Bu patetik filmlerde ihanet, kıskançlık, tecavüz, intikam, suç ve şiddet iç içe geçer.⁵⁵ Özgüç köy filmleri türünün genel karakteristiğini Türkiye'ye ve Türk sinemasına özgü olarak değerlendirir:

Folklorik öğeler, gelenekler, görenekler, doğal mekânlar gibi belgesel özellikler taşıması nedeniyle ve temelde kırsal kesimi, köylüyü konu almasıyla bu tür filmler gerçekten sinemamızda zengin bir malzeme oluşturur. Ulusal bir yaşam biçiminin, Türk insanının özüdür köy filmleri. Toprak ve kan davaları, ağa-ırgat çatışmaları, namus intikamları, sınır boylarındaki kaçakçılık, başlık parası, eşkıyalık, kız kaçırımlar, ırza geçmeler, fakir çobana aşık ağa kızları ya da tersine ağa kızına sevdalanan yavaşmalar gibi olaylar ve kişiler, köy ve kasaba filmlerinin tükenmez kaynaklarıdır.⁵⁶

Melodram türünün her ögesini kullanan bu tarz köy filmlerinin karşısına gerçekçi temalarıyla kendilerini farklılaştırmak isteyen başka köy filmleri konumlanır. Bu kapsamda ele alınacak filmler önündeki en büyük engel resmî sansürdür. *Yıldız* dergisinin Türkiye'de neden realist film çevrilmiyor soruşturmasına cevap veren altı yapımcı (Nazif Duru ve Çetin Karanbey hariç diğer dördü isimlerinin yazılmasını bile kabul etmez) açıkça resmî sansür engelinden ve baskısından şikâyet eder.⁵⁷ Peki, bunda haksız mıdır?

⁵³ Tuncan Okan, "Sazlı Damın Kahpesi", *Milliyet*, 27 Nisan 1957, s. 2.

⁵⁴ Bu konularda bkz. Tark Kakinç, "Köy Filmleri Dramı", *Pazar Postası*, 25 Ağustos 1957, s. 9 ve "Şenlik Başlıyor", *Pazar Postası*, 13 Ekim 1957, s. 9.

⁵⁵ *Sazlı Damın Kahpesi*'nin özetine bkz. *Yeni Yıldız*, sayı: 72, 10 Ekim 1956, ss. 12-13.

⁵⁶ Bkz. *Türlerle Türk Sineması Dönemler – Modalar – Tipler*, a.g.e., s. 125.

⁵⁷ *Yıldız*, 17 Ekim 1953, sayı: 43, ss. 8-9, 26.

Âşık Veysel'in Hayatı: Tahrif Edilmiş Bir Gerçekçilik Fiyaskosu

Makal'ın eserinden etkilenen Kemal Tahir, Kemal Bilbaşar, Samim Kocağöz, Orhan Kemal, Yaşar Kemal ve Fakir Baykurt gibi önemli kalemler 1950'ler boyunca köy romanı türünde ardı ardına eser vermeye başlar. Türk köylüsünün içinde yaşadığı gerçekler (fakirlik, sefalet, cehalet, topraksızlık, feodal düzen, sömürü, toplumsal eşitsizlik vs.) farklı bakış açılarından ele alınır. Folklorun tesiri altındaki aslen ressam ve şair olan çok yönlü sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu (1913-1975), ülkesinin ve halkının gerçeklerine eğilmek ister.⁵⁸ O yılların Türkiye'sinde çok sevilen, kendisinin de büyük hayranlık duyduğu popüler Anadolu halk ozanı Âşık Veysel Şatıroğlu'nun yaşamını anlatan bir senaryo yazar. Bu ilginç filmin yapımcılığını üstlenen Atlas Film, yönetmenliği sanat tarihi formasyonuna sahip üniversite mezunu Erksan'a teslim eder. Yeşilçam'ın senarist ve yönetmen grubundan hayli farklı sol entelektüel bir ikilinin yazıp, yönettiği filmin 1952 sonunda *Karanlık Dünya* adı ile gazete reklâmı yapılır.⁵⁹ Ancak, bu lânetli filmin *Âşık Veysel'in Hayatı* ismiyle seyirciyle buluşabilmesi Ocak 1954'te gerçekleşebilir. Peki, on üç aylık bu gecikme nasıl açıklanabilir? Film, politik bahanelerle önce yasaklanır sonra da hem içeriği hem de biçimi tahrif edilerek izleyici önüne getirilir. Erksan bu süreçte *Dünya* gazetesinde eleştirmenlik yapmaya başlar.

İçişleri Bakanlığı Film Kontrol Komisyonu bu filmi Türkiye'de gösterilmekten men eder çünkü "Komisyon filmde koyu bir komünist propagandası ve Türk cemiyetinin hayatını alçaltan bir durum tespit etmiştir."⁶⁰ Zaten *Âşık Veysel'in Hayatı*'nın başrollerindeki Devlet Tiyatrosu oyuncularından Aclan Sayılğan ile Kemal Bekir Manav ve müzisyen Ruhi Su, komünizm tehlikesi altında olduğu iddia edilen Türkiye'yi NATO'ya bir an üye yapmak isteyen DP'nin Türkiye Komünist Partisi üyelerini tevkif ettiği baskı hareketi sırasında içeri alınırlar. 1951 Türkiye'sinde DP lideri Başbakan Adnan Menderes'in ABD'deki anti-komünist cadı avının başlatıcısı muhafazakâr siyasetçi Joseph McCarthy'e özenmesi Türk sinemasının ilk gerçekçi filminin siyasi olarak tamamen sansürlenmesine yol açar. Bu da sinemacılar üzerinde şok etkisi yaratarak gerçekçiliğin ve sosyal temaların 27 Mayıs 1960 darbesi sonrasındaki kısıtlı özgürlük dönemine kadar ertelenmesine yol açar. Sansürün istediği zorunlu değişikliklerin yapılmasıyla Erksan'ın *Karanlık Dünya*'sı merkezî devlet sansürünün *Âşık Veysel'in Hayatı* filmine dönüşür. Eserin özgün biçimini gören ve

⁵⁸ Bkz. Kemal Karpat, *a.g.e.*, s. 140.

⁵⁹ *İstanbul Ekspres*, 21 Aralık 1952, s. 2.

⁶⁰ "Âşık Veysel Filmi Sansürce Kabul Edilmedi", *Akın*, 27 Aralık 1952, s. 1.

onu ticari sinema salonlarında vizyona çıkabilmesi için Acar Film stüdyosunda defalarca yeniden kurgulamak zorunda kalan montör Ertem Göreç, *Karanlık Dünya*'da belgesel tadıyla gerçek hayatı gördüğünü ve bu filmin toplumsal gerçekçi hareketin Türk sinemasındaki ilk örneği olduğunu ifade eder.⁶¹ Pekî, *Âşık Veysel'in Hayatı* nasıl bir eleştirel alımlama ile karşılaşır? *Dünya*⁶² gazetesi, *Âşık Veysel'in Hayatı*'nı, okuyucusuna fütursuzca övmeyi tercih eder ve bunu filmin gerçekçi karakteri üzerinden yapar:

Senenin en realist filmi [...] cidden şimdiye kadar gördüğümüz filmle-
rin en realisti [...] *Âşık Veysel'in Hayatı* ile Atlas Film müessesesi ha-
kikate çok yaklaşmış olarak bir film çevirmeğe muvaffak olmuş bu-
lunmaktadır ve bu film takdire şayan bir mahiyet taşımaktadır.

Filmin hakkaniyetli bir eleştirisini vermek isteyen Arpad, sansürle yapılan çetin mücadeleyi okurlarına özetler.⁶³ Senaryoyu ve yönetmenliği yetersiz bulan Arpad gerçekçilik yolundaki başarısızlıkta asıl sorumlunun kim olduğunu açıkça yazar:

Âşık Veysel'in Hayatı için çıkarılan ilânlarda 'İlk realist Türk filmi' gibi büyük iddialı bir laf var. Çıplak ayaklı köylülerin bulunduğu sah-
neleri kesen bir 'Kontrol komisyonu' varken realist film çevrilebilece-
ğini kabul eden prodüktör ve rejisörün iyi niyetine hayran kalmamak
kabil değil.

Tuğrul da tahrif edilerek eksik bırakılmış özgün filme dikkat çekerken genç yönetmeni destekleyen ama köy gerçeklerinin işlenmesini engelle-
yen propagandacı sansürü yerden yere vuran bir tavır takınır.⁶⁴

Belli ki, sansür muayyen bir kısımdan itibaren esere itiraz etmiş. Eser sahipleri de ister istemez sansüre boyun eğmişler, kesip biçmeye, fil-
min tümünü sakatlamaya, konudan feragat etmeye ve bütün bunlara karşılık kuru ve damdan düşercesine bir dokümanter propaganda fil-
mine girmeye rıza göstermişler. [...] Konu ne şekilde geliyordu, sansür neden müdahaleye lüzum gördü, bütün bunlar bizce meçhuldür. [...] Metin Erksan ilk filminin talihsizliği karşısında ümitsizliğe kapılmadan çalışmaya devam ederse bundan herhalde Türk filmciliği faydalı çıkacaktır. Türk filmciliğinin kalkınabilmesi için her şeyden önce sağlam bir sinema anlayışı olan, dinamik genç rejisörlere ihtiyaç

⁶¹ Hasan Bülent Kahraman (Düz.), *Panel: Türkiye'de 1960'lar ve Sinema*, Metin Erksan, Halit Refiğ ve Ertem Göreç (Kat.), Akbank Sanat, İstanbul, 23 Ocak 2007.

⁶² 3 Ocak 1954, s. 4.

⁶³ "Âşık Veysel'in Hayatı", *Vatan*, 6 Ocak 1954, s. 6.

⁶⁴ "Âşık Veysel'in Hayatı", *Dünya*, 8 Ocak 1954, s. 4.

vardır. Metin Erksan Âşık Veysel denemesiyle, dinamik bir sinema adamı, titiz bir rejisör olacağı pek ala müjdeliyor.

Genel basındaki eleştiri metinleri filmin gerçekçi özünü yok eden ve kendini rejim propagandası yapan bir dış ses kullanımıyla belli eden sansürcü tavrı yermekte, eseri tamamen tahrif edilmiş genç yönetmeni cesaretlendirmektedir. Oysa özel basında çıkan bir tenkit, filmin teknik ve senaristik aksaklıklarını öne çıkarırken sansürün yaptığı müdahaleyi görmezden gelmektedir.⁶⁵ Benim ulaşabildiğim ve seyredebildiğim *Âşık Veysel'in Hayatı* filminin DVD kopyası 59' sürüyor, orijinal eserden yani *Karanlık Dünya*'dan kesilen plan ya da sahneleri içermiyor, ses bandı yer yer hiç işitilmiyor ve ortada herhangi bir jenerik yok. Kısacası bu bozulmuş versiyon sadece sansürün aşırı müdahaleleri hakkında bir fikir verebilir, gerçekçi köy filmi türü hakkında değil! Ortada hem kurmaca hem belgesel hem de aktüalite formlarını kapsayan net bir propaganda filmi var. Anonim bir dış eril ses görüntüleri baştan sona betimleyip, yorumlayıp, açıklayarak seyircinin algısını denetim altına alıyor. Yani izleyicinin görüntüleri anlama, gözlemlleme ve yorumlama konusunda en ufak bir özgürlüğü yok. Her planda hazır ve nazır olan bu dış öyküsel ses, doğal olarak sansürün kadri mutlak gücünü temsil ediyor. Halk ozanının çocukluğu ile başlayan film anlatısı onun fakir köyünde sağlık ve eğitim servislerinin olmadığını, sefil köylü gençlerin çarık giydiğini, toprağın verimsiz ve çorak kaldığını, sadece ilkel yöntemlerle tarım yapılabildiğini gösteriyor. Bu planların sansürden geçebilmesinin tek sebebi söz konusu geri kalmışlığın Osmanlının son dönemini işaret etmesidir. Eksiltilerle hızlıca ilerleyen yaşamöyküsel ve trajik anlatı bir anda sona eriyor ve yerine propaganda kısmı (bir başka deyişle sansür heyetinin dayattığı kısımlar) başlıyor. Mustafa Kemal Atatürk'ün ölümü sırasında Türk halkının tuttuğu histerik yası ve bu büyük liderin ebediyete yolculuğu sebebiyle, filme konu olan halk ozanının yaktığı meşhur ağıtı aktüalitenin ses bandında okutuyor. 1938'den 1953'e atlayarak filmin sonuna eklenen yabancı belgesel filmlerden alınmış görüntüler eski ve geri kalmış Anadolu kırsalının (şairin Sivas'taki köyü) Cumhuriyet rejimi altında nasıl modern ve gelişmiş bir Anadolu'ya dönüştüğünü seyircinin gözüne sokuyor. Tamamen gerçek dışı bir sansür görüşü söz konusu! Refahın kol gezdiği, köylülerin bisiklette bindiği, radyodan Âşık Veysel'in türkülerini dinlediği, tarımın tamamen mekanikleştiği, kız ve erkek çocukların ilkokula gittiği, herkesin spor yaptığı, köyün yaşlılarının dispanserde tedavi edildiği, köprüsü ve yollarıyla bataklığı kurutulmuş pastoral bir modern Cumhuriyet köyü man-

⁶⁵ Bkz. *Yıldız*, sayı: 55, 9 Ocak 1954, s. 17.

zarası çiziyor. Tabii ki bu sansür müdahalesi belgesel gerçekçiliği değil de masalsı resmî bir temsili tercih ediyor.

Toprak: Kırsal Kesimin İdealize Edilmiş Konvansiyonel Bir Temsili

Aslen bir müzisyen olan Nedim Otyam, sinemaya tarihî film türü içinde süper yapımlar olarak öne çıkan *İstanbul'un Fethi* filminin müziğini yaparak adım atar. Atlas Film için çevirdiği *Yuvaya Dönüş* (1952) filmiyle yönetmenliğe başlar. Bağımsız olmanın yolunu seçerek *Toprak* filmini kendi yapımlar şirketi Barbaros Film için çeker. Anadolu'nun küçük bir köşesinde yaşanmış hakiki bir dramı gerçekçi şekilde ele almak istediğini söyleyen yönetmenin bu filminin senaryosunu gazeteci, ressam, yazar ve belgesel fotoğrafçı kardeşi Fikret Otyam yazar.⁶⁶ Dönemin bu meşhur gazetecisi Güneydoğu Anadolu köylüsünün sorunları üzerine yayınladığı foto-röportajlarla nâm salar. Tıpkı *Karanlık Dünya* gibi *Toprak*, Yeşilçam çevresi ile pek alâkası olmayan entelektüel kardeşlerin ortak eseridir. Yalnız film, Aksaray'da ve Konya'nın köylerinde çevrilir. Sansür engeline takılmadığı için de *Âşık Veysel'in Hayatı*'ndan bir sene önce vizyona girer. Eleştirmenler bu köy filmine nasıl yaklaşırlar? Filmin köy gerçeklerini işleyememe konusundaki görüşleri birbirini tutar. Arpad'ın yazdıkları derin umutsuzluğu dile getirir:⁶⁷

İsmine ve ilânlarına bakarak 'Toprak'ın, köyümüzü ve köylümüzü ele alan bir film olduğu da, akla gelebilir. Hâlbuki 'Toprak', ne o fikri, ne de öteki görüşü savunuyor. Bir buçuk saat kadar süren filmin mühim bir kısmında, Konya Aksaray'ının tarihî abideleri ve mümkün mertebeye şirin köşeleri gösteriliyor.

Lüks Koltuktaki Adam, yönetmenin Aksaray'ın turistik propagandasını yapan natüralist bir film çevirmeye çabaladığını ve toprak paylaşımı davasını destekleyerek Türk hükümetini memnun ettiğini düşünmektedir.⁶⁸ *Toprak*'ın çözümlemesi yapıldığında dönemin eleştirilerinin çok haklı olduğu ortaya çıkar. Topraksız Anadolu köylüsünün yaşadığı sosyal ortamın ancak hayalî bir temsilini verebilen bu kurmaca film yaklaşık on dakika süren bir propaganda belgeseliyle başlar. Yüksek dereceden erkek bir memurun dış sesiyle başlayan bu kurmaca olmayan kısım, Cumhuriyet dönemi Aksaray'ının modern bugününden tarihî geçmişine giderek Selçuklu eserleri (han, camii) ile Hristiyan harabelerini (Sultan Hanı köyündeki manastır, mezarlık, kilise, ikon, tiyatro ve yeraltı mezarları) bir bir tanıtır.

⁶⁶ Bkz. *Yıldız*, sayı: 93, 4 Ekim 1952, s. 16.

⁶⁷ "Toprak", *Vatan*, 12 Ocak 1953, s. 4.

⁶⁸ "Toprak", *Yıldız*, sayı: 4, 17 Ocak 1953, s. 23.

Sanki yörenin kültürel ve tarihî turistik propagandasını yapmak niyetiyle hazırlanmıştır. İşte bu doğal dekora *Toprak*'ın kurmaca anlatısı yerleştirilir. Topraksız köylülerin Rıza Çavuş (Faik Coşkun) adındaki ağalarının tarlalarında çalıştığı bu fakir köy yerindeki toplumsal ilişkiler tamamen idealize edilir. Zengin ve güçlü ağa ile topraksız ve yoksul köylü arasında bir sınıf farkı ya da çatışması yoktur. Konvansiyonel bir temsile göre köylüler için kendisini parçalayan ağa (bir başka deyişle dert babası) onlara samimi şekilde yardım etmektedir. Kırsal kesimin insanları arasında ne ideolojik ne toplumsal ne de ekonomik bir anlaşmazlığa rastlanır. Gerçek hayatı resmeden köy romanlarının aksine *Toprak* filmindeki sorunsuz kırsal düzen oturmuş ve idealize edilmiştir. Bir de bunlara devletin toprak reformu politikasını abartan bir söylem eklenir. Topraksız köylü 'Ümmet' in (Sedat Ergin) müracaat ettiği yetkili kamu mercii, bu köylüye anında tapusunu verir. Oysa DP döneminde gerçek bir toprak reformu yapılmadığı hattâ bu reformu zorunlu kılacak Köy Enstitülerinin derhal kapatıldığı bilinen bir gerçektir. Bunlar yetmezmiş gibi *Toprak*'ın tek yanlı söylemi söz konusu köylünün ülkesine ve Cumhuriyet rejimine olan bağlılığını ifşa eder. Barakasının duvarında Mustafa Kemal portresi ve Kurtuluş Savaşı resmi asılı olan bu topraksız köylü resmî ideolojinin değişiyiyle "milletin efendisidir". Köy gerçekliğini işleme konusunda hem *Âşık Veysel'in Hayatı* hem de *Toprak* başarısız olurlar.

Beyaz Mendil: Kırsal Çevrenin İlk Gerçekçi İfşası

Gerçekçi köy filmleri düşünüldüğünde 1950'lerin ilk dikkat çeken filmi *Beyaz Mendil* olur. Bu başarıda yönetmen-senarist Akad'ın etkisi olduğu kadar özgün film öyküsünün yazarı Yaşar Kemal'in de payı vardır. İlk cildi 1955 Ekim ayında, ikincisi Aralık ayında çıkan *İnce Memed* romanı ile Türk edebiyat tarihine damga vuran Kemal, bu eseriyle prestijli edebiyat dergisi *Varlık*'ın en iyi roman ödülünü kazanır.⁶⁹ Anadolu folklorunu ve halk edebiyatını çok iyi bilen, lirik bir üsluba sahip otodidakt romancı Kemal, *İnce Memed*'de ezilen köylünün despot ağaya karşı isyanı ana temasını işler. Popüler bir romancıya ve itibarlı bir muharrir dönüşen Kemal ile Akad'ın yolları Duru Filmin yazıhanesinde kesişir. Yapımcı Naci Duru *Beyaz Mendil*'i Kasım ayında, yani *İnce Memed*'in birinci cildinden hemen sonra ikinci cildinden de biraz önce piyasaya sürerek edebî eserin ve yazarın ülke çapında popülerleşmesinden faydalanmak ister. Aslen sosyal düzene başkaldırı temasını işleyen bu romanın, "Toroslar kadar yüce kahramanlık romanı" ve "bir erkeklik destanı" şeklinde özellikle erkek

⁶⁹ Bkz. *Milliyet*, 4 Ocak 1956, s. 7.

okuyucuya hitap eden reklâmları yapılır. *Beyaz Mendil*, aslında yapımcının yönetmene ısmarladığı itinalı bir yapımdır. Çekimler gene Doğu’da değil de İzmit’e bağlı Kandıra beldesinde gerçekleştirilir.⁷⁰ Bu köy filmiinde yıldız kategorisinde tanınmış başrol oyuncusu kullanılmaz. Genç aktör Fikret Hakan ve Türkiye’de hiç tanınmayan Alman turist Ruth Elizabeth rolleri kapar. Duru Film itinalı ve iddialı bir reklâm kampanyasında *Beyaz Mendil*’i diğer köy filmlerinden farklılaştıran temel özellikleri öne çıkarır: “Bu göbezsiz bir Türk filminin ismidir.”⁷¹ *Beyaz Mendil* seyirciyle buluşur buluşmaz genel basına yeni yeni yayılan eleştiri kurumunun da yakın ilgisini çeker. Sonunda köy gerçeklerini verebilen bir Türk filmini seyredebilen eleştirmenlerin yaptığı neredeyse her eleştiri övgü doludur. Yönetmeni, görüntü yönetmenini, yazarı ve yapımcıyı kutlayan eleştirmen Tuğrul, küçük aksaklıklara rağmen filmi över:

Beyaz Mendil, değil yalnız bu mevsim, son yıllarda piyasaya çıkan en iyi Türk filmlerinden biri. [...] Ele aldığı konu, tamamıyla bize, yüzde yüz Anadolu’ya ait bir konu. Bazı köylerimiz arasında bugün hâlâ örneklerine rastlamak mümkün olan sebepsiz bir rekabet, taassuba dayanan bir kin ve buna benzer temalar gayet iyi işlenmiş.⁷²

Çetin A. Özkırım anlatım şekline ve senaryonun ikili yapısına eleştirel yaklaşıp da *Beyaz Mendil*’in verdiği mutluluğun küçümsenemez olduğunu itiraf eder.⁷³ *Beyaz Mendil*’in köy filmleri ile olan değişik ilişkisini ve bu ticari eğilime yaptığı gerçekçi katkıyı en ince ayrıntısına kadar yorumlayan ve onu bu türün tarihsel gelişimi içinde çözümleyen Tuncan Okan olur.

Köylerimizdeki hayatı tasvir etmeye çalışan, hattâ bu suretle bizzat mahallinde hazırlanmak zahmetine girilerek çevrilmiş Türk filmlerini saymaya kalkmanın imkânı yok. Haddini ve hesabını bir türlü tayin edemezsiniz! Madem ki, memleketimiz sadece modern şehirlerde bitmiyor, madem ki, esas temelini köylülerin teşkil ettiği bir milletiz, köylerimizi perdeye aksettirmek filmciliğimiz için gayet normaldir. Normaldir, isabetlidir ama bu konuda şimdiye kadar çevrilmiş o kadar Türk filmi arasından kendi ruhumuzu benimseyebilen bir tanesini çıkartıp gösterebilir misiniz? [...] ‘Beyaz Mendil’, bu nevi filmler hususunda sinemaseverlerin zihinlerine daimi surette takılan bütün bu

⁷⁰ Lütfi Akad, *a.g.e.*, s. 222.

⁷¹ *Cumhuriyet*, 19 Kasım 1955, s. 3.

⁷² “Beyaz Mendil”, *Tercüman*, 26 Kasım 1955, s. 5.

⁷³ “Beyaz Mendil”, *Akşam*, 27 Kasım 1955, s. 6.

menfi intibaları ortadan kaldırılabilmektedir, dikkate şayan bir Türk filmi. [...] ‘Beyaz Mendil’de Türk köylüsünün karakterlerini bütün ince hususiyetleri ile karşımızda bulabiliyoruz. Köylünün saf görünüşü yanında parlak zekâsına mukabil, cehaleti yüzünden sebep olduğu mühim dertler de kuvvetli bir ifade ile anlatılıyor.⁷⁴

Beyaz Mendil’i sansür heyetinin beğenmediğini özellikle yazan Kayhan Taşkıran köy konusuna önemle eğilir:

Birbirine düşman köylere mensup iki gencin aşk macerası içinde hemen hemen bütün köy derdi var... Kan davası, ilimden ürkeklik, orman katliamı ve nihayet köylü esprisi, sevimli aptalı. İşin güzel tarafı bu dertler nutuk verircesine değil, söylenilmemiş, hadiselerin içinde gayet tabii olarak hissettirilmiş.⁷⁵

Eleştirmenin Ankara sansür heyetinin tutumu konusundaki tavrı haklıdır çünkü *Beyaz Mendil*’in ihracına ancak uzun yıllar sonra izin verilecektir.⁷⁶ Türk topraklarını verimsiz ve çorak olarak tanıttığı gerekçesiyle *Beyaz Mendil* tam on sene yurtdışına gönderilmemiştir.⁷⁷ *Karanlık Dünya*’yı tamamen tahrif eden sansürün yeni taktığı Türkiye gerçeklerinden az ya da çok bahseden filmleri yasaklamak değil de yurtdışına göndermemektir. Konvansiyonel bir temsil sunan köy filmi *Toprak*’ın Cannes Film Festivaline katılmasına bile izin verilmez. Festivallere iştirak edilmesine ve yabancı dağıtımcılara satılmasına izin verilmeyen pembe gerçekçi *Üç Arkadaş* filmi de aynı akıbete uğrar. *Yıldız* dergisinden sonra genel basında eleştiri yazmaya başlayan Oğuz Özdeş *Beyaz Mendil*’den Anadolu’yu ve Anadolu harsını yansıtmadaki başarısı sebebiyle iftiharla söz eder ve ilk defa bu janr (köy filmi?) bir film çeken yönetmen Akad’ı başarısı sebebiyle kutlar.⁷⁸ Tebriklerde en ileri giden doğrudan sanatçıya bu nadide eseri sebebiyle övgüler düzen Muzaffer A. Esin’dir.⁷⁹ 1955 yılı, Türk sinema tarihinde köy filmleri için bir dönüm noktasıdır. Bu türün biri melodramatik öbürü realist iki farklı kutbunu temsil eden *Yedi Köyün Zeynebi* ve *Beyaz Mendil* filmleri sırasıyla Nisan ve Kasım aylarında sinemalarda gösterilir ve popülerleşir. Akad’ın tohumunu attığı bu gerçekçi köy filmleri eğilimini önce 1960’larda Erksan (*Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz*, *Kuyu*) sonra 1970’lerde Güney (*Umut*, *Ağıt*, *Sürü*) uluslararası seviyeye çıkarta-

⁷⁴ “Beyaz Mendil”, *Milliyet*, 27 Kasım 1955, s. 4.

⁷⁵ “Beyaz Mendil (Seyredilmeğe Değdi)”, *Son Saat*, 28 Kasım 1955, s. 4.

⁷⁶ Sovyet Rusya’ya satılan bu film hakkında bkz. *Akşam*, 17 Haziran 1965, s. 6.

⁷⁷ Doğan Pürsün, “Beyaz Mendil’e İhraç izni Verilmedi”, *Akşam İlave*, 31 Temmuz 1964, s. 11

⁷⁸ “Beyaz Mendil”, *İstanbul Ekspres*, 28 Kasım 1955, ss. 3, 5.

⁷⁹ “Lütfi Akad’a Övgü”, *Pazar Postası*, 15 Ocak 1956, s. 8.

caktır. Bir anlamda Türk sinemasının uluslararası tanınmışlığı Türkiye kırsal ortamının sosyo-ekonomik gerçeklerine yönelik bu tarz filmler üzerinden gerçekleşecektir.

Beyaz Mendil'in sahici dekorlarına, gerçekçilik kaygısına, sosyal tabulara bakışına ve toplumsal sıkıntıları işleyişine daha yakından bakılmalıdır. Filmsel kurmaca evreni Güney Anadolu'nun Ören ve Alaca isimli köylerine yerleştiren film, bu komşu köylerin sakinleri arasındaki düşmanlığı ve kan davasını bütün açıklığıyla işler. Çatışmanın ve şiddetin sebebi bir toprak parçası yani tarım arazisi üzerindeki hak iddiasıdır. Böylece ekilebilir alanların sınırlı olduğu Anadolu platosundaki toprak paylaşımı ve mülkiyeti sorunsallaştırılır. Ayrıca, Ören köyünün Rüstem ağası (Osman Türkoğlu), verimli toprakların çok büyük bir kısmını tekelinde tuttuğu için aklıktan ölmekten korkan köylülere her istediğini yaptıran bir feodal şef olarak temsil edilir. Hem ekonomik hem de sosyal eşitsizliğin asıl kaynağı böylece ifşa edilir. Toprak reformu sorunu çözülemediği için bu ortamda hem yöneten hem de yargılayan tek eril otorite ağanın kendisidir. Devlet otoritesini temsil eden Gani çavuş (Mehdi Yeşildeniz) ile jandarmaları bu kırsal ortamda düzeni, güvenliği ve adaleti sağlamada tamamen başarısız olurlar. Böylece *Beyaz Mendil* kadri mutlak merkezî devlet otoritesinin feodalitenin baskısı altında ezilen bu Anadolu kırsalında hiçbir şey ifade etmediğini ifşa eden bir temsil sunarak dönemin gerçeklerini dürüstçe yansıtmayı başarır. Bu zengin despotun kızı Zeliha (Elizabeth) ile Alaca köyünden fakir genç Hasan (Hakan) arasındaki imkânsız aşk teması anlatının akışını belirler. Birlikte kaçarak büyük bir tabuyu çiğneyen gençlerin peşine ağanın emriyle düşen üç köylü ve kızın diğer zengin taliplisi (Ahmet Tark Tekçe), köyün namusunu temizlemekle görevlendirilir. Kan davası sorunu ile namus temizleme içgüdüğü bölgenin intikamcı, ilkel ve feodal töresiyle uyuşmaktadır. Doğduğu köye ağır yaralı olarak, veremden ölen eşinin cesediyle birlikte dönen Hasan can verirken, gençlerin saf aşkını simgeleyen beyaz mendil motifi, düşman köylüler arasında ateşkesin ve barışın timsaline dönüşür.

Köy romanları yazarlarından ve *Beyaz Mendil*'in başarısından etkilenen bazı yönetmenler gerçekçi denemelere girerler. Dönemin filmlerindeki ikincil rollerin oyuncusu Ziya Metin'in Yaşar Kemal'in *Dükkâncı* isimli hikâyesinden sinemaya uyarladığı *Namus Düşmanı* (1957) Ankara'da kısıtlı bir kesim tarafından görülür görülmez sansürün hışımına uğrar. Refiğ'e göre bu gerçekçi köy filmi, başarılı olamasa da İtalyan yeni gerçekçiliği etkisinde atılmış doğru bir adımdır.⁸⁰ Burjuva melodramla-

⁸⁰ "Akıntının Dışında Kalanlar", *Akis*, sayı: 167, 20 Temmuz 1957, 30.

ruyla özdeşleşen Atıf Yılmaz da uyarlama üzerinden köy filmi ile komedi arasında sentez yapma işine girişir. Yalnız onun ilk tercihi ünlü köy romancısı Kemal Bilbaşar olur. Yılmaz, yazarın iki komik öyküsünü (*Pembe Kurt* ve *Üç Buutlu Hikâyeler*) *Gelinin Muradı* ismiyle sinemalaştırır. Bu komik film köyü ve köylüyü temsil etmede başarılı olunca gerçekçilik beklentisindeki eleştirmenlerin övgüsünü kazanır.⁸¹ *Gelinin Muradı*'nın başarısı üzerine Yaşar Kemal, Yusuf Karaylı takma adıyla *Alageyik* senaryosunu Yılmaz için hazırlar. Sosyal tabanı daha güçlü olan bu köy filmi, Anadolu gerçeklerine eğilmekte daha cesurdur.⁸²

SONUÇ

Bu makalenin amacı, Türk sinemasının estetik tarihi kapsamında tür konusuna odaklanmak ve bunu sınırları kesin çizgilerle çizilmiş bir dönemin önde gelen standart tür filmleri üzerinden gerçekleştirmektir. 1948 ile 1959 arasında, yani Yeşilçam sinemasının oluşum aşamasında hâkimiyetini pekiştirmiş türlerin adlandırılmasında, tanımlanmasında ve sınıflandırılmasında dönemin eleştirel söylemi dikkate alınmış ve bu söylemin altını sürekli çizdiği beş standart türün (*tarihi filmler, komediler, polisiyeler, melodramlar ve köy filmleri*) özellikleri örnekleme alınan filmlerin çözümlemeleriyle somutlaştırılmıştır. Bu yıllarda ilk örnekleri sunulan ve sonraki yıllarda kendilerini göstermeye devam edecek başka türler olsa da (mesela *Drakula İstanbul'da* ve *Görünmeyen Adam İstanbul'da* gibi fantastik filmler), çalışmanın çerçevesi 1950'lerde yazan farklı eleştirmenlerin üzerlerinde uzlaştığı standart türlerle sınırlandırılmıştır. Bu beş hâkim türün sonraki on yılda daha genişleyeceği düşünüldüğünde yapılan çalışmanın önemi anlaşılabilir. Dikkat edilmesi gereken nokta güçlü sinema endüstrilerinden (başta Hollywood, Avrupa ve Mısır sinematografileri) gelen türsel özelliklerin Türk sineması türlerine doğrudan sirayet ettiğidir. Taklit etme, özümseme ve dönüştürme bildik bir tür filmi yapma yöntemine dönüşür. Komediler, polisiyeler ve melodramlar bundan en fazla etkilenen türlerdir. Makaleden çıkacak en önemli sonuç neredeyse hiçbir türsel kimliğin kendisini sabit ve değişmez olarak sunmadığıdır. Değişik türsel özelliklerin melez bir karaktere bürünmesi hemen hemen her film cinsi için geçerlidir. Bu *sentez estetiği* sürecinde melodramın başat bir konumda olduğu ayrıntılı film çözümlemeleriyle (ve eleştiri metni alıntılarıyla) gösterilmiştir. Neredeyse her türle sembiyotik bir üslup ilişkisine giren baskın tür melodramın estetik nüfuzu yaygındır. Mısır melodramla-

⁸¹ Tarık Kakinç, "Gerçek Türk Sinemasına Doğru", *Pazar Postası*, 3 Kasım 1957, s. 9.

⁸² Ali Gevgilili, "Alageyik'in Getirdikleri", *Vatan*, 22 Şubat 1959, s. 2.

nyla Hollywood melodramlarından aynı ölçüde etkilenen, popüler Türk roman ve tiyatrosunun tesirindeki o yüce türün, dönemin Türk sinemasının tarihî filmlerinde, polisiyelerinde, köy filmlerinde, şarkılı filmlerinde hatta yer yer komedilerinde içerik ve biçim oluşturanları üzerinden derin etkisini teşhis etmek mümkündür. Kısacası, melodram her zaman her yerdedir. İşin ilginç yanı içeriden veya dışarıdan yapılan türsel transferlerin de genellikle melodrama dönüştürme şeklinde uygulanmasıdır. Sansür faktörünün aşılmaz görünen engeli yüzünden dönemin Türkiye'sinin gerçek sorunlarına pek el atamayan bu tür filmleri yine de dikkate değer temsiller (aşırı milliyetçilik hattâ şovenizm, tarihî geçmişin yüceltilmesi, modern ile geleneksel kültür arasındaki uyumlu veya çatışmalı ilişki, burjuvazinin, kutsal aile düzeninin ve imkânsız aşkın övgüsü vs.) sunarlar. Bu kısır döngüyü aşmaya çalışan gerçekçi köy filmleri ise dönemin edebiyatının köy romanları izinden gitmeye çalışır ve kısmen başarı elde edebilir. Bu gerçekçi sinema hareketi sanatsal rüştünü bir sonraki on yılda hem Türkiye'de hem de ülke dışında ispatlayacaktır.

Türlere değil de sinemacılara dayanan geleneksel Türk sinema tarih-yazımının hiç düşünmediği konulardan ve sormadığı sorulardan birisi de modern Türk sinemasının ne zaman başladığıdır. Bu sorunsal doğrudan söz konusu makaleyle ilgilidir çünkü ancak klasik türlerin içerik ve biçim değişimiyle cevaplandırılabilir. 1948-1959 döneminde basmakalıplaşan standart türlerin içerik ve formel modernizasyonunu Metin Erksan yapacaktır. Farklı bir tarihî film tasavvuru örneği olan *Dokuz Dağın Efesi*'ni, Kemal Filmin tektipleştirdiği ve melodramlaştırdığı polisiye türünün *Gecelerin Ötesi* üzerinden hem toplumsal gerçekçilikle hem de modern bir biçimle tanıştırılması izleyecektir. *Yılanların Öcü* ile *Susuz Yaz*'ın köy filmini apayrı bir seviyeye çıkarmasını, *Acı Hayat*'ın hakiki bir sosyal içerik ve biçim verdiği melodram takip edecektir. Polisiyenin meşhur suç temasını tamamen sınıfsal bakış açısından tahlil eden *Suçlular Aramızda*'dan sonra herhangi bir tür çerçevesine sokulamayacak kadar tuhaf, acayip ve özgün *Sevmek Zamanı*, Yeşilçam'ın antitezini (yani yeni sinemayı ve modern sinemayı) sunacaktır. Ama bu auteurün standart türlerle ilişkisi ayrı bir çalışma konusudur.

EKLER:



1-



2-

1: Dış alandan gelen ezan sesini huşu içinde dinleyen Tahir, demir parmaklıkla örülü penceresinden Allah'a seslenirken bakışları seyirciye hitap etmektedir. Çerçeve içinde çerçeve tercihi bu masumun hareket kabiliyetini yok eden kaderin esaretini anlamlandırmaktadır. *Tahir ile Zühre*'nin melodramatik doruk noktasında kendisine doğrudan bakılarak istismar edilen izleyici, başkahramanın içinde bulunduğu çıkmaza üzülmekte ve bu kurbanla özdeşleşmektedir.

2: Nalân kemaniyla nurani Kutsi Baba'nın tamburuna eşlik eder. Müzik enstrümanları üzerinden yapılan Doğu-Batı (yani geleneksel-modern) sentezi *Hıçkırık*'ın ana temasıyla uyumaktadır. Odak noktasında modern Batı kültürü olsa da; kadim Doğu'nun değerleri, musiki ve maneviyatı içselleştirilir. Hem modern hem de geleneksel olmayı bilen ve ahlâkçı mesajlar yayan *Hıçkırık* ne pahasına olursa olsun aile düzenini korumak gayesindedir.



3: Zeki, Nermin'e evlenme teklifini Üsküdar'da Kız Kulesi manzaralı mütevazı bir çay bahçesinde yapar. Mekânın kendisi ve arka plandaki tarihi dekor seçimi melodramatik aşkı ifade etmekte çok başarılıdır. *Hıçkırık*'ın melodram türüyle uyuşan itinalı uzam kullanımı *Son Beste*'de devam ettirilir.

4: Dindar aile reisi babanın (Talat Artemel) namaz kılan görüntüsü. Arka planda ise çok sevdiği oğullarını birbirlerine düşüren ve yuva yıkan fethan kadın. *Kanları ile Ödediler*'de melodram anlatısının kurbanı kim? Canını bağışlayan kardeşini arkadan baltalayan büyük oğlunu öldüren, tüm evlatlarını kaybeden, ocağı sönen ve hapse düşen gelenek ve göreneklerine bağlı bir muhafazakâr yaşamı tercih eden baba mı? Yoksa bar kadını, yılan ve kahpe diye hor görülen; maddiyatı maneviyata tercih eden, hisleri ve arzuları doğrultusunda geleneksel ahlâk kurallarının dışında hareket edip namus cinayetine kurban giden günahkâr (yani düşmüş) kadın mı? *Kanları ile Ödediler*'in alt metni iyi-kötü çatışmasını geleneksel-modern ikilemine bağlı olarak kodlar. Bir aileye ait (yani ne eş ne kız ne de kardeş) olmadığı için özgür kadın neden sadece fenalıkla ilişkilendirilmiştir? Eril bakış açısı ortaya kutsal aileyi tehdit eden şeytan kadın imgesi çıkarır. Bu sorunu bakışa göre kadın önce cinsiyeti sonra da aykırı bulunan yaşam tarzı sebebiyle kötü, acımasız, güvenilmez ve tehlikelidir.



5-



6-

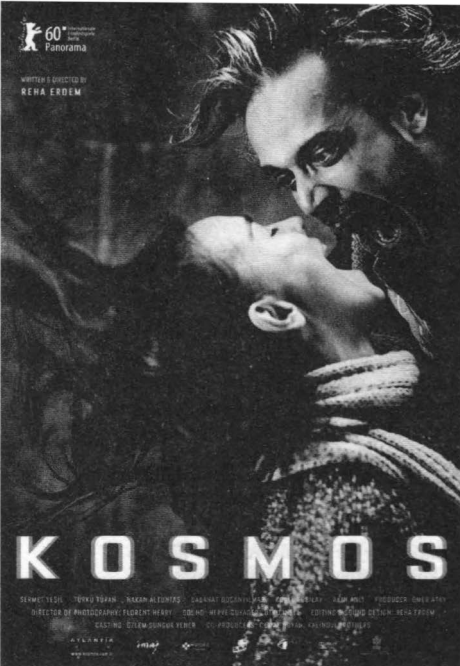
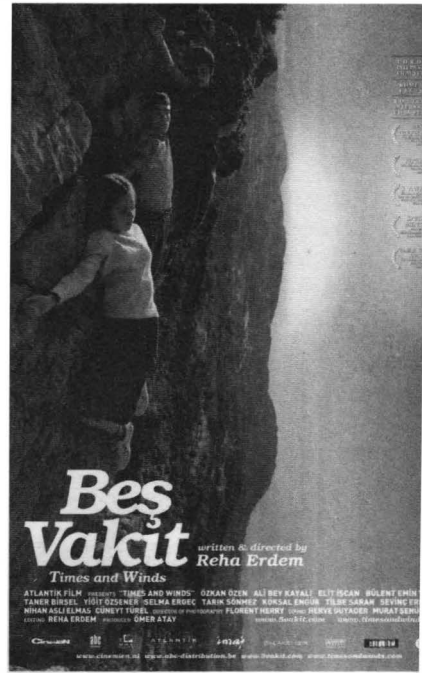


7-

5: Sansürün propaganda filmi olarak *Âşık Veysel'in Hayatı*: Modern traktörlerin sürdüğü bereketli ve engin Anadolu toprağı. Dış sesin açıklamalarına göre köyünün ne kadar bayındır hale geldiğini öğrenen Anadolu ozanı Veysel mutluluktan uçmaktadır. 50 sene önce ile şimdi arasındaki fark tamamıyla başarılı modernleşmeden kaynaklanmaktadır.

6: Ağanın tarlasında mutlu mutlu çalışan saf ve dürüst Anadolu köylüsü imajı: *Toprak*. Cömert ve adaletli bir ağa imajı sunan bu köy filmine göre uysal köylü ile babacan ağa arasındaki ilişkiler tamamen uyumludur. Zengin-fakir çatışması ise hiç yoktur.

7: Baskıcı ağa ile güzel kızı arasındaki duygusal çatışma: *Beyaz Mendil*. Ataerkil köy ortamında kadının kiminle evlenmek istediğine kimse kulak vermez. Bir başka deyişle onun seçme hakkı yoktur çünkü görevi kadri mutlak eril otoritenin kendisine yakıştırdığı erkeğe vermektir.



Korkuyorum Anne (2004), Beş Vakit (2006), Kosmos (2010), Şarkı Söyleyen Kadınlar (2013),
Yönetmen: Reha Erdem, Film Afişleri.

1990 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASI VE REHA ERDEM FİLMLERİ

Zehra Cerrahoğlu Zıraman*

1990 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINA GENEL BAKIŞ

1990'lar ve sonrası, dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi Türkiye'de de film yapımının canlandığı yıllara işaret eder. Sinema gibi kolektif ve maliyetli bir sanatta, film yapımındaki canlanmanın kültürel olduğu kadar ekonomik sebepleri de vardır ve bu sebepler birçok ülkede ön plandadır. Türkiye'de özellikle 1950'li ve 1960'lı yıllarda popüler sinema çokça izleyici toplamış, gelişen film yapım pratikleri nitelikli yaratıcı yönetmenlerin de ortaya çıkabilmesine izin vermiştir. Fakat Türkiye sineması 1970'ler ve 1980'li yıllarda aldığı darbelerin yarısını ancak 1990'larda sarmaya başlayabilmiştir.

1990'lar yalnızca Türkiye değil, Romanya'dan Brezilya'ya kadar pek çok ülkede Amerikan film dağıtım şirketlerinin büyük pazar payı nedeniyle yerli sinemalar çıkmaza girmiştir. İşte bu çıkmazın içinde, ülke sinemalarından çoğunlukla küçük bütçeli sıradışı örnekler çıkmaya başlamıştır. Bu hamleler büyük ölçüde ortak kültürel ihtiyaçların itici gücü olduğu hareketlenmelerdir ve 1990 sonrası birçok ülkede olduğu gibi Tür-

* Dr. Zehra Cerrahoğlu Zıraman, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü.

kiye’de de bir sinema hareketi olmaktan uzak karakterde olmuşlardır. Ülkede içinde benzer gerekçelerle başlayan fakat üretim çizgileri birbirlerinden genellikle farklı olan bu sinemasal çıkışlara Yeni İran Sineması, Çin Yeni Dalgası, Yeni Arjantin Sineması, Yeni Brezilya Sineması, Romanya Yeni Dalgası adlandırmaları örnek verilebilir.

Türkiye’de 1990’lardan itibaren hem popüler filmlerin izleyici çekmeye başladığı bir ortam oluşmaya başlamış hem de popüler filmlere alternatif görülebilecek girişimler ortaya çıkmıştır. Bu durumun en önemli nedenleri arasında Eurimages ve Hubert Bals gibi uluslararası film yapım destek fonlarının Türkiye’deki ortak yapımları desteklemeye başlaması, ayrıca Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın, televizyon kanalları ile yerli sponsorların desteği vardır. Ayrıca tamamen kişisel finansmanla yapılan girişimler de bulunmaktadır.

1990’dan sonra üslup ve tarz olarak denemeler ve yeniliklere başvuran yönetmenlerin filmlerinin de popüler filmlerin yanında destek bulabilmeye başladıkları görülür. Yönetmenlerin öne çıkmaya başladığı bu dönemin ‘sanat sineması’ olarak görülen kanadının öncüsü olarak Derviş Zaim’in *Tabutta Rövaşata* (1996) filmi sıklıkla anılmaktadır. Bu film eş dost desteği ve piyasa ilişkileri sayesinde finanse edilerek yapılmış, daha sonra ulusal ve uluslararası festivallerin dikkatini çekmesiyle izleyicilere ulaşabilmiştir. İlk filmlerini bu yıllarda yapmaya başlayan birçok yönetmenin ilerleyişi benzer şekillerde olmuştur. Bu durum sinemamızda, 1990’ların, tıpkı dünyanın başka ülkelerinde olduğu gibi bir arayış ve yenilik ihtiyacının kendisini gösterdiği bir döneme denk düştüğünü de göstermektedir.

1990 SONRASI SİNEMAYA YÖNELİK TANIMLAMALAR

1990 sonrası belirmeye başlayan yönetmenler ve filmleri için çeşitli tanımlamalar yapma gereği duyulmuştur. ‘Yeni sinema’ ve ‘yeni dalga’ benzeri ifadeler sık sık kullanılmaktadır. Sinema tarihinde karşılaşılan ‘yeni sinema’lar ve ‘yeni dalga’ların tamamı tarihsel olarak kendilerinden önceki sinemaya birer tepki niteliğinde doğmuş olup yenilikçi karakterdedir. 1990 sonrası tanımlamalardaki amacın da sinemayı ülkenin mevcut sinemasından ayırabilmek ve yeniliğe vurgu yapmak olduğu açıktır. Gene de katışıksız yenilikler gibi tanımlanan İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması’nın anlatım biçimlerinin İtalyan melodram geleneğinden izler taşıdığı ya da Fransız Yeni Dalgası’nın Amerikan sinemasından etkilendiği hatırd tutulmalıdır.

Türkiye’de Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu gibi isimlerle birlikte yeni bir ‘bağımsız’, ‘alternatif’, ‘sanat si-

neması eğilimli' film üretiminin yükselişinden söz edilmeye başlanmıştır. Zaman içinde bu dönemin sineması için 'yeni Türk sineması' ifadesinin kullanıldığı görülmüştür. Diana Shugart adlı bir eleştirmen¹ ilk kez 1996 yılında Türkiye filmleri üzerine bir yazısında 'yeni Türk sineması' ifadesini kullanmıştır. Bu ifade ilk kez Türkiye dışında kullanılmaya başlanmış, daha sonra dış basında ve ülke içinde de kısmen benimsenmiştir. Fakat 'yeni sinema' olarak adlandırılmaya başlanan bir fenomenin hangi bakımlardan yeni olduğu ya da o güne kadarki film yapım ilişkilerinden ne şekillerde farklılık gösterdiği başlı başına bir tartışma konusudur.

1990'larda Türkiye sinemasındaki canlanma önce *Antrakt Dergisi*'nde Burçak Evren tarafından 'bağımsız sinema' olarak ifade edilmiş,² Derviş Zaim ve Zeki Demirkubuz'un büyük ölçüde kısıtlı olanaklar ve bütçelerle yaptıkları filmler finansal bakımdan bağımsız olarak nitelendirilmiştir.³ Ancak bu görünüşte bağımsızlığın çok uzun sürmesi mümkün değildir. Filmlerin yurt içi ve yurt dışı festivallerdeki görünürlüklerinin artışı ile yönetmenler sonraki filmleri için farklı yapım kaynaklarına başvurmaya başlamışlardır. Devreye ortak yapımların girmesi ekibi olduğu kadar projelerin çapını da büyütmüştür.

Öte yandan Türkiye'de popüler filmlerle 'sanat' filmlerinin finans kaynakları çoğu zaman aynı kanallar olmuştur. Hem film fonları hem de sponsor şirketler aynı anda popüler filmlere destek olmuşlardır. Bu durumda değerlendirme kıstasını bağımsız yapım koşulları üzerinden koymak pek anlamlı olmayacaktır. 1990'larla birlikte artış gösteren film yapım grafiği içinde birkaç yıl içerisinde tutarlı birer gelişimle bireysel üslup oluşturma yoluna giren yönetmenler ayrılmaya başlamıştır. Filmleri sinema tarihi içinde bir yere yerleştirirken, sinema dili kıstas alındığında farklılığı ve filmsel gelişimi gözler önüne seren yönetmenlerin üslubu olduğu görülmektedir. Gene de bunlar, topyekûn 'bağımsız' ya da 'yeni sinema hareketi' izlenimi oluşması için yeterli değildir.

Derviş Zaim'in söz konusu yönetmen kuşağı için yaptığı tespitler ve bakış açısı pek çok bakımdan mevcut durumu karşılamaktadır. Kendisi de 'yeni' olarak anılan sinemanın içinde yer alan yönetmen, dönem için 'alüvyon sineması' tabirini kullanmıştır. 1990 sonrası genç kuşak yönetmenlerin finansal olarak popüler sinemayla benzer kaynaklardan besleniyor olması nedeniyle bağımsız, genç ve yeni gibi ifadelerin kullanılması-

¹ Zahit Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, Cadda Yayınları, İstanbul, 2011, s. 144.

² Burçak Evren, *Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem: Bağımsız Sinemacılar*, *Antrakt Aylık Sinema Dergisi*, Sayı: 75-76, (Aralık 2003- Ocak 2004), s 14-16.

³ Zeki Demirkubuz ilk filmlerinin jeneriğine 'bağımsız film' ibaresini yerleştirmişse de, daha sonra vazgeçmiştir.

nı doğru bulmayan yönetmen ‘alüvyon’ ifadesini kullanma gerekçesini “Bu dönemde beliren yönetmenler, bir alüvyonu oluşturan kollar gibi birbirlerinden bağımsız ama birbirlerine paralel biçimde faaliyetlerini sürdürmekte, kimi zaman bir alüvyonun kollarıymışçasına birleşip, bazen ayrılmaktadırlar”⁴ şeklinde açıklamıştır.

Bu dönemde uluslararası ve ulusal film festivallerinin sinemaya etkisi azımsanmamalıdır. Venedik, Cannes, Berlin Film Festivalleri gibi Avrupa kaynaklı belli başlı uluslararası festivallerin evrensel sinemaya katkıları yalnızca kültürel değildir. Popüler sinemanın dev endüstrisi Hollywood iken, Avrupa ‘sanat’ sinemasının devinimine de uluslararası festival endüstrisi katkıda bulunmaktadır. Festivallerin hem filmlere uluslararası görünürlük sağlayarak vizyona girebilme şansı kazandırdığı hem de senaryo geliştirme atölyeleri ve film pazarları gibi olanaklarla yönetmenlere destek olduğu bilinmektedir. Prestijli festivallerin uluslararası görünürlüğünü sağladığı İran sineması örneğinde olduğu gibi Türkiye sineması içerisinde belli yönetmenlerin filmleriyle bir Türk filmi anlayışı yerleşmeye başlamıştır. Festivallerin belirleyicilik gücünün yönetmenleri kimi yondan bağımsız kılarken başka yönlerden bağladığını söylemek mümkündür.

POPÜLER FİMLERİN GELİŞİMİ

Türkiye’de 1960’lı yıllar hem popüler yerli sinemanın izleyici tarafından yoğun ilgi gördüğü hem de ‘ulusal sinema’, ‘milli sinema’, ‘toplumsal gerçekçi sinema’ gibi ülke sinemasına ilişkin tartışmaların dönemin sinema dergileri aracılığıyla yürütüldüğü, sinema adına oldukça verimli yıllar olmuştur.

Öte yandan 1960’larda halkın eğlencesi olarak sinemaya değinen Serpil Kirel, 1960’lı yılların Türkiye sinema seyircisinin şımartıldığı, beğenisinin ön planda tutulduğu, ancak bir yandan da beğenisini geliştirebilmesini sağlayacak filmlerin üretilmediği bir dönem olduğunu ifade etmiştir.⁵ Dönemin tüm diğer üslup tartışmalarının yanında, Yeşilçam sinemasının temel işlevinin popüler kitle eğlencesi üretmekle sınırlı olduğu bir gerçektir.

Türkiye geniş kitleleri sinema salonlarına çeken popüler sinemasını 1970’lerin ortalarından itibaren kaybetmiş, 1980 darbesinin ardından avantür ve seks filmleri furyası ile filmlerin çehre değiştirmesi ve video-nun yaygınlaşması gibi büyük değişiklikler yaşanmıştır. İzleyicilerin si-

⁴ Derviş Zaim, “Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul - 1. Bölüm”, *Altıyazı Dergisi*, Sayı 78, Kasım 2008, s. 50.

⁵ Serpil Kirel, *Yeşilçam Öykü Sineması*, Babil Yayınları, İstanbul, 2005, s. 144.

nema salonlarında film izleme alışkanlıklarını kaybetmesi sinemayı popüler bir kitle eğlencesi olmaktan çıkarmıştır. 1990'lı yıllar, Amerikan film dağıtım şirketlerinin birçok ülkede olduğu gibi Türkiye'de de dağıtım ve gösterimzağlarını kontrol altına aldığı yıllardır. Bu vesileyle Hollywood filmlerinin sinema salonlarındaki ezici yoğunluğu, zaten sayıca pek az olan yerli filmlere herhangi bir dağıtım ve gösterim olanağı bırakmamıştır.

Yabancı Sermaye Mevzuatı'nda 1987 yılında hükümet eliyle yapılan değişiklikle, İngiliz ve Amerikan sinema şirketleri ülkeye girişi kolaylaştırılan kuruluşlar arasına girmiştir.⁶ Bu durum da Türkiye sinemasının yapım, dağıtım ve gösterim ağlarının gücünü oldukça zayıflatmış, yerli firmalar varlık gösteremez hale gelmişlerdir.

Türkiye'de izleyicinin popüler yerli filmlerle barışmasının yönetmenliğini Yavuz Turgul'un yaptığı *Eşkya* (1996) filmiyle gerçekleştiği düşünülmektedir. Hollywood filmlerine alışkın izleyici yerli bir içerikle dinamik popüler sinema anlatımını bir arada bulmuş, sonraki yıllarda da aynı yolu izleyen filmlerin yapımı sürmüştür. Zaman içerisinde Yeşilçam melodramlarının modern karşılığı kendini sayıları giderek artan televizyon dizilerinde yeniden göstermiştir. Popüler sinema kanadında günümüze dek süreklilik gösteren türler ise komediler, melodram etkili ve aksiyonla harmanlanmış filmler olmuştur.

Deniz Yavuz'un 1990, 2000 ve 2010 yıllarını karşılaştırarak yaptığı Türkiye sinema bileti satış oranlarında yerli filmlere ilginin artışı açıkça görülebilmektedir. 1990 yılında 9.552.119 yabancı film biletine karşılık 1.900.333 yerli film bileti satılırken; 2000 yılında oran 19.251.951 yabancı, 6.005.345 yerli; 2010 yılında ise 19.357.870 yabancı, 21.706.524 yerli olarak ağırlık tersine dönmüştür.⁷ 2010'dan bu yana yerli film izlenme oranlarının daha da arttığı gözlemlenmektedir. Elbette film izlenme oranları sanatsal niteliğin bir göstergesi değildir; ancak iyi filmlerin yapılabilmesi ve gösterime sokulabilmesi için film yapımının ve filmlere olan ilginin artması olumlu sektörel adımlar olarak kabul edilebilir.

‘YENİ SİNEMA’NIN SEYRİ

1990'larla birlikte dikkat çeken ve Türkiye'de yükselen bir 'yeni sinema' akımı izleniminin ortaya çıkmasında payı olan bir dizi yönetmenden söz etmek gereklidir. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu ve Reha Erdem gibi isimler ilk dikkat çekenler arasında-

⁶ Esra Biryıldız, "Türkiye Sineması'nın 90'lı Yılları: Amerikalı Eşkya Güle Güle", *Türkiye Sinemasının 22 Yılı, 1990-2011* (Deniz Yavuz) içinde, Antrakt Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 33.

⁷ Deniz Yavuz, *Türkiye Sinemasının 22 Yılı, 1990-2011*, Antrakt Kitaplığı, İstanbul, 2012, s. 52.

dır. Bu ilk dönem yönetmenlere belli çizgide film üretmeyi sürdüren Ümit Ünal ve Semih Kaplanoğlu'nu eklemek mümkündür. Barış Pirhasan, Tayfun Pirselimoglu, Reis Çelik de 1990'larda film yapan isimlerdendir. 2000'li yıllarla birlikte başka yönetmenler de ilk filmleriyle ortaya çıkarak önceki yıllara oranla çok daha fazla filmin üretilebildiği bir sinema atmosferinin oluşumuna katkıda bulunmuşlardır. Onur Ünlü, Pelin Esmer, Özcan Alper, Seyfi Teoman, Hüseyin Karabey, Seren Yüce, Mahmut Fazıl Coşkun ve Çiğdem Vitrinel gibi yönetmenler 2000 sonrası film yapmaya başlayan yönetmenler arasında sayılabilir. Yönetmen ve film sayısının artışında giderek film yapım teknolojilerinin daha ucuz maliyetlerle edinilebilmesiyle film yapımının kolaylaşmasının ve Avrupa ortaklı yapımların artan desteğinin de etkisi vardır.

Bu yönetmenlerin ilk kuşağı her ne kadar benzer kaynaklardan besleniyor görünseler de aslında ortak hareket oluşturacak bir birlik içinde olmamışlardır. Toplumsal dönüşümlerin yaşandığı dönemlerde dünya sinemasında gözlenen akım ve hareketlerin içinde bulunulan dönemle ilişkileri vardır. Son 20 yılda gerçekleşen hareketliliğin Türkiye sineması için bir sinema hareketine dönüştüğünü söylemek yanıltıcıdır. 1990 sonrası yapıtları filmlerle ülke içinde ve dışında dikkat çeken yönetmenlerin tamamıyla ortak olmasa da bazı tercihlerinden genel olarak bahsetmek mümkündür. Birçok yönetmen ilk filmlerine bireysel ve küçük öyküler anlatarak başlamıştır. Bunda yapım masraflarını asgaride tutma gerekliliğinin yarattığı yapımda minimalist tercihlere yönelmenin payı büyüktür.

Bireysel öykülerin taşra ya da varoşlar arka planında geçtiğine çok sık rastlanabilir. Nuri Bilge Ceylan ilk iki filmi *Kasaba* (1997) ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda (1999) taşra ekseninde kalırken; Zeki Demirkubuz *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999) ve *Kader* (2006) filmlerinde kentin içindeki taşra olarak görülebilecek varoşla ilişkili öyküler anlatmıştır. Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf'un üç ayrı yaş evresinin farklı öykülerine yer verdiği *Yumurta* (2007), *Süt* (2008), *Bal* (2010) üçlemesinde taşra önemli bir figürdür. Reha Erdem kendi kurmaca taşrasını *Beş Vakit*'te (2006), varoş yaşamını da *Hayat Var*'da (2008) yaratmıştır; Ümit Ünal ise *Gölgesizler*'de (2009) hayali bir taşra oluşturmuştur.

Taşra popüler filmlerin de aktörlerinden biridir. *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak, 2001) *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004), *Dondurmam Gaymak* (Yüksel Aksu, 2006), *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2004), *Beynelmilel* (Muharrem Gülmez, Sırrı Süreyya Önder, 2006), *Adem'in Trenleri* (Barış Pirhasan, 2007), *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009), *Hükümet Kadın* (Sermiyan Midyat, 2013) gibi 2000'li yılların filmleri taşra ile bağlantılı konuları işlemiştir.

Filmlerde sıklıkla erkek öyküleri anlatıldığına rastlanmaktadır. Nuri Bilge Ceylan da, Zeki Demirkubuz da genellikle erkeklerin dünyasında geçen, ancak erkeklerin kısmen kadınlar nedeniyle sorunlu hayatlar sürdüğü öyküler anlatmıştır. Reha Erdem'in bakışı da filmlerindeki erkekleri daha olumlu bir noktaya yerleştirmez. Filmlerinde sıklıkla büyüyememiş, beceriksiz ve sorunlu olarak temsil edilen kişiler erkeklerdir.

Yönetmenlerin neredeyse her biri ilk filmlerini küçük bütçeli filmlerle ve az sayıda ekip elemanı ile hayata geçirmiştir. Daha sonra bu eğilimleri projelerinin tasarımları ve sağlayabildikleri bütçelerle doğru orantılı olarak değiştirmiştir. Nuri Bilge Ceylan filmografisi bunun açık bir örneğidir. Yönetmen ilk filmlerini neredeyse aile üyelerinden oluşan oyuncu kadroları ve oldukça lokal ve minimal anlatımlara baş vurarak çekerken, zaman içerisinde hem oyuncu kadrosunu çoğaltıp daha büyük öyküler kurmaya başlamış hem de bütçesini arttırarak çekim ekibini genişletmiştir. Benzeri bir durum Zeki Demirkubuz filmlerinde de gözlemlenmektedir. Uluslararası fonlara ve ortak yapım koşullarına bağlı kalmak istemeyen Ümit Ünal ise 9 (2002), *Ara* (2008) ve *Nar* (2011) gibi bazı filmleri için az sayıda mekân içeren senaryolar yazarak yapım masraflarını düşürmüş ve anlatım tercihlerini bu yönde adapte edebilmiştir.

YÖNETMEN VE ÜSLUP: NASIL BİR KURMACA EVREN?

Film çalışmaları alanında üslup konusundaki eğilimlerin ilk kategorizasyonları gerçekçi ve biçimci eğilimler arasında yapılmıştır. Gerçekçi eğilimler estetik tercihlerde gündelik gerçekliğe bağlılığı esas alırken biçimci eğilimler sinemanın kurmaca olanaklarını geliştirmeyi amaçlamışlardır. Biçimcilik filmlerin plastik malzemesine dayalı unsurların düzenlenmesini ön plana koymuştur. Üsluptaki bu iki yönelim hem film yapımı hem de sinemaya dair kuramsal çalışma alanlarında geçerlidir. Thomas Elsaesser ve Malte Hagener bu yaygın sınıflandırmayı şöyle açıklamıştır:

Biçimci kuramlar filme inşa ve kompozisyon açısından bakarken, gerçekçi kuramlar filmin (dolaylımsız) gerçekliğine dair şimdiye değin erişilememiş bir görüş sunabilme olanağına yorum yaparlar. Bir diğer deyişle, 'biçimciler' sinemanın yapaylığına odaklanırken, 'gerçekçiler' filmsel ortamın bizleri görünürde doğrudan tanıklara dönüştüren (yarı-) saydamlığına dikkat çekerler.⁸

⁸ Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Film Kuramı, Duyular Yoluyla Bir Giriş*, çev. Berhan Sonner, Barış Yıldırım, Dipnot Yayınları, Ankara, 2011, s. 12.

Bu ikili ayırımı tek başına yeterli olmasa da çoğu yönetmen bu kategorilerden birine diğerinden daha yakındır. Dünya sinemasında karşılaşılan minimalist eğilimlerin ya da İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasından etkilenen politik yönelimli filmlerin gerçekçi sinemayla ilişkili olduğu görülmektedir. Klasik anlatıma sahip filmlerde gerçekçi unsurların biçimci unsurlarla yan yana olduğunu görmek de mümkündür. Avangard hareketler ve yatınlıkların ise dillerindeki farklılığı daha çok sinemanın biçimsel olanaklarını kullanarak kurdukları fark edilmektedir. Bu tespitler katı birer kural olmamakla birlikte, gerçekçi-biçimci ayırımının temel düzeyde işlevsel olduğu söylenebilir.

Gerçekçi sinema eğilimleri dâhilinde bile kameranın film setinde belli bir yere yerleştirilmesi aracılığıyla yapılan tercihler filmi kurgulanmış gerçekliğin alanına doğru çekmektedir. Gündelik gerçekliğe sıkı sıkıya bağlı sinema anlayışlarının dışındaki alan ise bütünüyle kurgusal olup biçimci eğilimlere açıktır. Hayallerin, masalların ve en soyut düşlerden en klişe anlatılara kadar birçok öykünün yaratıldığı alan burasıdır. Gerçeklikle bağ ondan doğrudan referanslar almak şeklinde olabileceği gibi son derece gevşek de kurulabilir.

Bir film aracılığıyla kurmaca evren yaratma girişimi öykü aşamasında başlayıp mizansen oluşturma, oyuncu yönetimi, ışık ve kamera kullanımı ile kurgu aşamalarıyla sürmektedir. Senaryoyla başlayan bu sürecin idaresindeki öncelikli sorumlu filmin yönetmenidir. Kurmaca evren filmin ait olduğu, zamansal ve mekânsal olarak yalnızca ona özgü bir dilimdir. Bu noktada tutarlılık ve inandırıcılığa ulaşmanın yolu da filmlere ait biçim ve içerik öğelerinin amaca uygun ve birbiriyle uyumlu halde düzenlenmesinden geçer.

Film çalışmaları alanında auteur kuramı gibi kuramsal çıkışlar ‘bir sanat olarak sinema’ içerisinde yönetmenin yerini ayırt ederek önemini vurgulamayı amaçlamıştır. Yönetmeni ayırt etme çabası aynı zamanda roman ve şiir gibi yazılı eserlerin tek sahibi olan yazar (auteur) gibi, filmin sahibinin de onun tüm aşamalarından sorumlu olan yönetmen olması gerektiğini savunmaktadır. Auteur kuramının kolektif bir sanat olan sinemayı tek başına değerlendirmedeki geçerliliği tartışmalıdır; ancak ‘bir sanatçı olarak film yönetmeni’ne dikkat çekmiş olması önemlidir.

Kuramın da iddiaları arasında bulunduğu üzere film yönetmenlerinin kendilerine ait filmsel eğilimlerinin tespit edilebilmesi için belirli bir çizgide film yapmayı sürdürmüş olmaları beklenmektedir. Belirgin bir tutarlılığa sahip olduğu sürece yinelenen temalar, başvuru anlatım strateji-

leri yönetmenlerin filmsel eğilimlerini ortaya çıkarabilir.⁹ Bunları tespit edebilmek için yönetmenin en az 4-5 filminden oluşan filmografisinde gözlemlenebilen somut unsurlar bulunması gerekmektedir. Aksi halde yönetmeni hemen ilk filmiyle bir kategoriye yerleştirme çabası yersizdir.

Sanat eserinde üslubun ayırt edici unsurları içerik ve biçime ait unsurlar olarak ikiye ayrılabilir. İçeriğe ait unsurlar daha çok bir filmin tema, konu ve öyküsü ile ortaya konan dışsallaştırılmış ifadeden oluşmaktadır. Biçimsel unsurlar ise, öyküye ait olay örgüsünün örgütlenmesinden kamera, kurgu, ışık, ses gibi filmin plastik yönlerine ait tercihleri kapsamaktadır. Bu iki kategori tüm sanat eserlerinde iç içe tasarlanmakta, birbirini şekillendirmekte ya da farklı biçimlerde etkilemektedir.

Her eserin konusunun kendine uygun biçime ihtiyacı vardır ve bunun için o konunun ilgili sanat yoluyla dışa aktarılmaya elverişli olması gereklidir. Biçim konu ile bağlantısı olmadan anlamlı değildir. İçeriğe uygun bir biçimden söz etmek içeriği hiyerarşik olarak biçimin önüne geçirmektedir; fakat bundan biçimin tamamen edilgen olduğu anlamı çıkamamalıdır. Nihai niteliği ortaya çıkaracak olan ikisinin uyumudur.¹⁰

Filmlerini popüler/ticari sinema mecrasının dışında üretme yolunu seçen yönetmenlerin biçim ve içeriğe ait konvansiyonel yöntemler dışına çıkma eğiliminde olduğu açıktır. Bu da denemelere izin veren bir alan oluşturmaktadır. Elbette sinema tarihinin hiçbir döneminde yönetmenler ülkelerinin sektörel dinamiklerinden tamamen bağımsız olmamıştır. Bu durum biraz da sinemanın kolektif üretim yöntemlerinden ve gerektirdiği finans kaynaklarından ileri gelmektedir. Hangi ülkeye ait olursa olsun uluslararası film festivallerinde boy gösteren filmlerin 'sanat filmi' ya da 'festival filmi' olarak adlandırılma sebebi ticari sinemanın dışında yer alan birtakım sinemasal tercihlerdir.

David Bordwell'e göre:

Sanat sineması anlatımı, kendisini klasik anlatıdan bir sapma olarak tanımlayarak kısmen tutarlı bir tarz yaratır. Bu durum özellikle savaştan sonra stüdyo sisteminin parçalanmasıyla birlikte uluslararası çapta tanınan ve hayli bireysel anlatılara imza atan auteur'lerin ortaya çıktığı dönem için geçerlidir. Tarihsel olarak sanat sinemasının kökenleri Hollywood kalıplarına direnmekte, sessiz sinema dönemine ait çeşitli

⁹ Andrew Sarris, "Notes on Auteur Theory in 1962", *Auteurs and Authorship, A Film Reader*, Barry Keith Grant (ed.), Blackwell, 2008, s. 43.

¹⁰ Zehra Zıraman, *Yeni Kavramı Çerçevesinde 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Yönetmen Üstluları*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-TV Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2014, s. 7.

ulusal sinema endüstrilerinden beslenmekte ve tiyatro ve edebiyattaki modernizmden alınan kavramlar üzerine temellenmektedir.¹¹

Çağdaş ‘sanat sineması’ nın beslendiği kaynaklar da aynıdır. Ancak 1990 sonrası genellenebilecek eğilim sinemanın 1960’lı yılların Avrupa sanat sinemasının mirasını kullandığı yönündedir. Hollywood’a ve başvurduğu hâkim anlatım biçimlerine karşı direnerek yeni şeyler söyleyebilmek kaygısı dışında, gündelik, toplumsal, politik gerekçeleri ve hareket noktaları 1960’lı yılların Avrupa sanat sinemasıyla ortak değildir.

1990 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA YÖNETMENLER

1990 sonrası Türkiye sinemasında, 2000’li yıllarla daha da artan üslup kurma girişimlerine rastlanmaktadır. Festival çevrelerinin, uluslararası ortak yapım olanaklarının ve fonların da desteklediği bu girişimler birçok ülkede olduğu gibi Türkiye’de de sinemanın çehresini değiştirmiştir. Ulusal ve uluslararası festivallerde dikkat çekerek izleyiciye ulaşabilen ilk filmlerin yönetmenlerini film çekmeye 1980’lerin sonu-1990’ların başı ve ortasında başlamış ve bugüne dek sürdürmüş yönetmenler olarak ilk kuşak şeklinde adlandırmak mümkündür.

Bu kuşak içinde yer alıp ilk uzun metrajlı filmi *A Ay!*’ı 1988 yılında çeken Reha Erdem, içinde bulunduğu yıllara göre oldukça cesur bir çıkış yapmış, sonraki filmlerinde de bu çizgiyi geliştirerek korumuştur. *C Blok* (Zeki Demirkubuz, 1994), *İz* (Yeşim Ustaoğlu, 1994) ve *Babam Askerde* (Handan İpekçi, 1994) 1994 yılında gösterime giren filmlerdir. Nuri Bilge Ceylan kısa filmi *Koza* (1995) ile dikkat çekmiştir. 1996 ise bir yandan Derviş Zaim’in *Tabutta Rövaşata* filmi ile çıkış yaptığı; diğer yanda *Eşkıya* (Yavuz Turgul) ve *İstanbul Kanatları Altında* (Mustafa Altıoklar, 1996) filmlerinin izleyicilerden olumlu tepkiler aldığı yıl olmuştur. Bu sebeple birçok yazar Türkiye sinemasında film sayısının artışı ve izleyicinin özellikle popüler filmlere ilgi göstermeye başlamasının başlangıcını 1996 yılı olarak göstermektedir.

1997 yılının öne çıkan filmleri Nuri Bilge Ceylan’ın ilk uzun metrajlı filmi *Kasaba* ve Zeki Demirkubuz’un *Masumiyet* filmleridir. *Hamam* (Ferzan Özpetek, 1997), *Mum Kokulu Kadınlar* (İrfan Tözüm, 1997) ve *Usta Beni Öldürsene* (Barış Pirhasan, 1997) diğer ilgi çeken filmler arasındadır. Bu birkaç yıla bakıldığında bile yapımlar arasında finans, uluslararası ortaklıklar gibi konularda benzerlikler olduğu görülebilmektedir. İlerleyen yıllarda da bu durum devam etmiştir.

¹¹ David Bordwell, “Sanat Sineması Anlatımı”, *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*, Ali Karadoğan (ed.), De Ki Yayınları, Ankara, 2010, s. 169.

1998 ve özellikle 1999 yılları, artık yerli yapımların sinema salonlarında yer bulabildiği, ulusal festivallerin canlanmaya ve yeni bir Türkiye sineması olasılığının daha hararetle tartışılmaya başladığı bir ortam yaratmıştır. 1998 yılı için popüler filmler arasında Ömer Vargı'nın *Her Şey Çok Güzel Olacak* filmi öne çıkmıştır. Serdar Akar ve Yeni Sinemacılar olarak tanınan ekibin (Serdar Akar, Önder Çakar, Sevil Demirci) ilk filmi olan *Gemide* (Serdar Akar, 1998) de aynı yılın ürünüdür. 1999 yılıyla birlikte *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999), *Kaç Para Kaç* (Reha Erdem, 1999), *Üçüncü Sayfa* (Zeki Demirkubuz), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan), *Laleli'de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1999) gibi kayda değer filmler gösterime girmiştir. Ayrıca *Harem Suare* (Ferzan Özpetek, 1999), *Salkım Hanımın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999) ve *Propaganda* (Sinan Çetin, 1999) da aynı yılın filmlerindendir.

Türkiye sinemasındaki bu ivme izleyen yıllarda da sürmüş, üslup oluşturma yolundaki yönetmenlere ilk uzun metrajlı filmi *Herkes Kendi Evinde* (2001) ile Semih Kaplanoğlu ve 9 (2002) ile Ümit Ünal da eklenmiş ve bu yönetmenler günümüze dek film yapmayı sürdürmüşlerdir. Komedi ve dramlarla izleyici toplayabilen yerli popüler sinemaya alternatif filmler üreten yönetmenler arasına sonraki yıllarda Kutluğ Ataman, Tayfun Pirselimioğlu, Barış Pirhasan, Onur Ünlü, Özcan Alper, Seren Yüce, Emin Alper, Mahmut Fazıl Coşkun gibi isimler dâhil edilebilir. Gani Müjde, Sinan Çetin, Çağan Irmak, Mustafa Altıoklar, Osman Sınav, Uğur Yücel, Yılmaz Erdoğan, Ezel Akay ile onlara eklenen Mahsun Kırmızıgül, Togan Gökbakar, Ömer Faruk Sorak, Durul-Yağmur Taylan, Halkan Algül ve Selçuk Aydemir gibi yönetmenler halen popüler/ticari filmler çekmeyi sürdürmektedir.

1990 sonrası Türkiye sinemasına bakıldığında çok genel bir ayırımla, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu ve Yeşim Ustaoğlu'nun filmlerinin görsel tasarımından öykülerinin olay örgülerinin kuruluşuna kadar gündelik gerçekliğe daha bağlı filmler yaptıkları tespitini yapmak mümkündür. Reha Erdem, Ümit Ünal ve Derviş Zaim'in filmlerindeyse biçimsel deneyimler fazlasıyla göze çarpmaktadır.

Yalnızca gerçekçi ve biçimci anlayışlar üzerinden yapılacak ayrımlar yüzeysel sonuçlar vereceğinden, Semih Kaplanoğlu gibi sade bir film dili kullanan, Nuri Bilge Ceylan gibi başta sinemaya çok daha minimalist yaklaşırken zaman içerisinde daha büyük prodüksiyonlarla film yapım tercihlerini değiştiren; yahut Reha Erdem ve Ümit Ünal gibi ilk filmlerinden itibaren biçimsel kısıtlamalar ya da olanaklarla şekillenen, Derviş Zaim gibi Türkiye sinemasına özgü farklı ve otantik biçim arayışlarına giren yönetmenler eksik değerlendirilmiş olacaktır.

REHA ERDEM SİNEMASI: TEMATİK TERCİHLER

Fransa'da sinema eğitimi alan Reha Erdem, ilk uzun metrajlı filmi *A Ay!*'i 1988 yılında çekmiştir. Sonraki yıllar uzun süre reklam filmi yönetmenliği yapmış, 1999 tarihli ikinci filmi reklam estetiğinin dinamizmine sahip *Kaç Para Kaç* olmuştur. Onu her biri ayrı birer mikro evren temsili olsa da kendine has bir şekilde bütünlenen *Korkuyorum Anne* (2004), *Beş Vakit*, *Hayat Var*, *Kosmos* (2010), *Jin* (2013) ve *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2013) filmleri izlemiştir. Yönetmenin sinema çizgisi tematik ve anlatımsal bir tutarlılık içinde olmakla birlikte denemelere açık ve özgün bir karakter ortaya koymaktadır.

Reha Erdem ilk filminden itibaren bir dizi temaya tekrar tekrar başvurarak filmografisi boyunca temel meselelerini açmayı sürdürmüştür. Büyüme sancıları, büyümek zorunda kalmak ya da bir türlü büyümemek ve isyan; kadınlık ve erkeklik (ayrıca annelik ve babalık) halleri; daha da genelinde insan olmak, doğa-insan-hayvan üzerine sorularla, ehlileşme ve kültürün bir parçası haline getirilme sorunu; insan doğasının ve eylemlerinin iyiliği-kötülüğü gibi temel konular filmlerinde yer bulmuştur.

Yönetmenin birçok filminde çocukluktan ergenliğe geçiş aşamasında tökezleyen kahramanlar vardır. *A Ay!*'daki Yekta; *Beş Vakit*'teki Ömer, Yakup ve Yıldız; *Hayat Var*'daki Hayat yaşantılarının bu kırılgan evresinde olup bitenler, çevrelerindeki insanlar ve kendileriyle mücadele içindedir. Bu kahramanların en önemli ortak noktası yetişkinlerin dünyasına duydukları isyandır. Karşılarındaki istismar ve sevgisizlikle dolu yetişkin dünyası sakat, sorunlu ve ikiyüzlüdür. Yekta, çapraşık aile ilişkilerinin gömüldüğü yalıda halalarının ehlileştirme çabalarına pasif fakat etkili şekillerde karşı koyar. Ömer kendini hep kardeşiyle kıyaslayan babasını öldürme planları yapar. Hayat ise yetişkin dünyasına geçişe kendince başkaldırıyla meydan okur. *Korkuyorum Anne*'de yetişkin birer erkek oldukları halde büyümeyi kabul etmeyen Ali ve Ketan, baba ve annelerinin boyunduruğu altındadır. İkisinin de yetişkinliğe geçiş süreçleri sağlıklı şekillerde tamamlanamamıştır.

Reha Erdem filmlerinde büyümemiş çocuklar ve sorunların kaynağını oluşturan kimseler genellikle erkekler olurken; kadınlar en şanssız koşullarda dahi son kertede kendi kaderlerini tayin etme gücüne sahip kişiler olarak betimlenmiştir. Tüm filmlerinde erkekler beceriksiz kişiler, kendileri de travma sahibi olup çocuklarında travma yaratan babalar (*Korkuyorum Anne*, *Beş Vakit*, *Hayat Var*, *Şarkı Söyleyen Kadınlar*), kadınları istismar edenler (*A Ay!*, *Hayat Var*, *Jin*, *Şarkı Söyleyen Kadınlar*) olarak sıklıkla temsil bulur. Filmlerinde kaç yaşında olurlarsa olsunlar birçok

kadının yaşamla dalga geçebilme ya da en azından kendilerini yeniden inşa edebilme becerileri vardır. Yönetmen bu temsilleri kurarken kadını ön plana alan bir yaklaşıma sahip görünmektedir.

Kadınlık ve erkeklik hallerinin yanısıra kimliğin annelik ve babalık rolleri de filmlerde dikkate değer şekillerde işlenmiştir. *A Ay!*'da Yekta için annenin ve babanın yokluğunun yerini eski varlıklı günlerinin etkisinde yaşayan halalar doldurmaya çalışır; ancak başarılı olamazlar. Üstelik tüm sorunların başı olan hasta dedesi (büyük olasılıkla babası), Yekta'nın annesine yönelik bir istismar geçmişine de sahiptir. Gene de filmdeki en güçlü kahraman Yekta'dır.

Korkuyorum Anne, bir insanlık halleri kataloğu olduğu kadar kadınlık ve erkeklik halleri listesi gibi de okunabilir. İçinde baskın bir anne (Neriman) ve her bakımdan bastırılmış, baba figüründen yoksun bir oğul (Keten) ile baskıcı baba (Rasih) ve anne figüründen yoksun, büyümemekte direnen bir oğul (Ali) barındırmaktadır. Filmin içinde bekâr bir anne olan İpek, erkeklik timsali bir kasap, erkekliğin tamamlanması beklenen aşamalarından olan sünnetten kaçan Çetin ve askerlikten kaçan Aytekin gibi kahramanlar yer almaktadır.

Beş Vakit'teki imam, çocuklarını ayıran, onlara sert davranan bir babadır. Bir sahnede izleyiciye kendi babasının da onu ezdiği, bu silsilenin böylece sürdüğü gösterilir. Çocukların gözünde kurtuluş yolu babanın ölümünü (erkinin sona ermesini) dilemektir.

Hayat Var'daki kötücül ebeveyn hasta dededir. Hayat'ın babasından ayrılmış, başka bir aile kurmuş olan annesi makbul bir erkek bebeğe sahiptir. Filmde erkek evlat yüceltilirken kadınlığa geçiş evresindeki tekinsiz kız evlatsa bastırılır. *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filminde farklı kadın öykülerinin yanısıra sorunlu bir baba-oğul ilişkisi de yer almaktadır.

Taciz ve istismar konusu yönetmenin filmlerinde çeşitli boyutlarıyla yer bulmuştur. *A Ay!*'da Sırrı Bey'in gelinini tacizi, *Hayat Var*'da mahalle bakkalının Hayat'ı tacizi ve hasta dedenin Hayat'ın annesini tacizi en önemli örnekler arasındadır. *Jin* filminde, dağdaki konumunu terk etmeye karar veren kadın gerillaya karşılaştığı birçok erkek tacizde bulunur. *Kosmos*'ta Battal'ın kadın erkek ayırt etmeden insanlara yaklaşımı kent sakinlerinin namusuna tehdit gibi görülerek onun kenti terk etme gerekçesini hazırlamıştır. *Kaç Para Kaç* filminde komşu Nihal'in bitmek tükenmek bilmeyen ilgisi Selim'i eyleme iter ve içine düştükleri durum bir tacizle sonuçlanır. *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filminde ise adadaki yaşlı doktor sığınmacı genç kızla ona sahip çıkmak bahanesiyle evlenir; fakat işler istediği gibi ilerlemez.

Alt başlığı *İnsan Nedir ki?* olan *Korkuyorum Anne* filminde insan bedeni üzerine söylenenlerin onu hayvandan ayırt edilemeyecek işlevlerine de indirgediği görülmektedir. Ali'ye kendine güvenen bir erkek olma konusunda dersler veren kasap insanı tavır farkıyla ayırır ve sorar: "İnsan nedir? Bak şu zavallı halimize! Et, kemik, yağ, sinir. Danadan ne farkımız var? Erkek nedir? Et, kemik, yağ, sinir. Önemli olan içinde ne var!" *Kosmos*'ta hareketlerinden çıkardığı seslere kadar insan dışı/ötesi konumdaki Battal bir şaman yansımasıdır. Meczip hali ile bilgece sözleri yana durabilir. İnsanları alışılmadık yöntemlerle hastalıklarından kurtarabilir. Böylesi bir zamanda köye gelen öğretmenle birlikte olur; fakat sonradan öğretmen Battal'ı kendisini baştan çıkarmakla suçlar ve kendi cinsel dürtüsünden utanarak ona '*hayvanlardan ne farkımız kalır?*' sorusunu yöneltir. Battal'ın cevabı kendi cephesinden çelişkisizdir: '*Bir farkımız yok.*' Çünkü Battal genel ahlâkın ötesinde bir noktadadır ve cinsellik de eylemlerinin bir parçası olabilmektedir. *Jin*'de ise dağda bir ayıyla karşılaşan genç kadın gerilla, birbirlerinin doğadaki alanlarına gösterdikleri saygı sayesinde bu karşılaşmadan zararsız çıkmıştır. Yolculuğu boyunca ona zarar vermek isteyen yırtıcı hayvanlar değil sadece art niyetli insanlar olmuştur.

Erdem, insan eliyle gerçekleştirilen insan-hayvan ayırımının doğadan, ehlileşmemiş, vahşi ve doğal olandan kopuşun insanlık için sorun teşkil ettiğinin altını çizmektedir. Bu yapay durumun yıkıcı, kötü sonuçlarına filmlerinde açık ya da örtük hallerde her zaman yer vermiştir. Ona göre insan, aslında kendini önemseyen kadar büyük bir şey değil, sadece bir hayvandır. Üstelik ehlileştirildiği ve genel geçer kurallara uyduğu ölçüde bozuma uğramıştır. Yetişkinlerin dünyasının çocuklar ve ergenlerden daha çok kötülükle dolu olmasının sebebi de budur.

Reha Erdem filmlerinde kahramanlar bir şekilde ya geçmişte başkalarının yaptığı hataların cezasını çeken ya da kendi eylemleriyle yüzleşmeye çalışan kişilerdir. *Kaç Para Kaç* filminin konusu tamamen böyle bir durum üzerine kuruludur. Normalde böyle bir eylemde bulunmayacak karakterde eski usul bir esnaf olan Selim, takside bulduğu hatırı sayılır miktarda parayı alır. Kimseye bir şey söylemez fakat bu yolla sahip olduğu para eylemlerini ve gündelik yaşantısını oldukça değiştirir.

Erdem'in insan eylemlerinin ve her türlü ahlâki tercihlerinin geniş yer tuttuğu başka filmleri de vardır. *Hayat Var*'da Hayat'ın yasadışı işlerle geçinen balıkçı babasının kızı ve hasta babasıyla yaşantısında verdiği kararlar yakalanmasına sebep olur. Hayat'ın dedesine yardım etmeyerek onu ölüme terk etmesi, ardından da tekneyle denize açılıp ne kadar süreceği belirsiz özgürlüğüne gitmesi yaşantısını değiştiren bir karardır. *Kos-*

mos'ta kente dışarıdan gelen meczup-şifacı Battal kötü düşünceden tamamen bağımsız halde insanlara kendince yardım etmeye çalışır. Bunu yaparken hırsızlık da yapsa, bu onun dünyasında kötülük anlamına gelmez. Köye gelen öğretmenle ilişkisi de aynı şekilde ahlâki bağların ötesindedir. *Jin*'de ise insan ve hayvan kıyaslamasında birçok insanın kötü niyetleriyle diğer hayvanlardan aşağı konuma düştüğü görülmektedir.

REHA ERDEM'İN KURMACA ANLAYIŞI: ANLATIM YAPISI VE BİÇİMSEL TERCİHLER

Reha Erdem filmleri gündelik gerçeklikten parçalarla fantastik olanın yan yana durabildiği, daha çok biçimci sinema özellikleri gösteren bir sinema anlayışının ürünleridir. Her filminde öyküsüne has başka kurmaca evrenler inşa etme çabası taşıdığı anlaşılmaktadır. Bu yönüyle Erdem kurmaca bir film yaratma anlayışını kendisiyle aynı dönemde film yapan yönetmenlerden farklı şekillerde geliştirmiştir. Anlattığı öyküler referanslarını gerçek yaşamdan almaktadır; ancak yönetmenin anlatım dili olan bitene tanıklık eden gerçekçi bir anlayıştan oldukça uzaktır.

Bir röportajında gerçekçi sinema ile ilgili görüşlerini şöyle özetlemiştir:

Bence sinemanın düşmanı realizm, natüralizm denen şeydir. Şu anda çok büyük bir trend var. 'Hayatın içinde, tam burada hemen arkamızdaki sokakta şu oldu' diyen filmler var. Ben bunu sevmiyorum. Gerçek olan, ama gerçekçilikle kendi ürettiği anlamıyla ilişki kurabilen bir sinemanın peşindeyim ve böyle filmleri seviyorum.¹²

Yönetmen öyküsünü dikte etmeyen bir sinema anlayışına uygun öyküler üretmekte, her filminde farklı bir yönden yaklaşıp da etrafında döndüğü temel meselelerine ait ritmi özellikle filmlerinin görüntü ve kurgu tasarımları aracılığıyla inşa etmektedir. Filmleri birtakım belirsiz zaman ve uzamların göstergelerine sahip olsalar da gerçekçi referans ilişkileri yoktur. Gündelik gerçeklikten bağımsız zaman ve uzamlar sadece o filmlere ait hale getirilmişlerdir. *Korkuyorum Anne*'deki İstanbul ne günümüzün İstanbul'udur, ne de değildir. Aynı şekilde *Beş Vakit*'in pastoral taşrası da otantik görünmekte ama öyle duyumsanmamaktadır.

Reha Erdem yaptığı sinemayı 'montaj sineması' olarak tanımlamaktadır. Senaryosunu kendi yazıp yönettiği malzemeyi kurgu aşamasında yaptığı değişiklikler ve yeniden düzenlemelerle zenginleştirmektedir. Filmle-
rinin anlatı yapılarının örgütlenmesi de nihai anlatımın ancak filmin mon-

¹² Firat Yücel, Burak Acar, "Reha Erdem ile A Ay'dan Kosmos'a (Söyleşi)", *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*, Editör: Firat Yücel, Çitlembik Yayınları, İstanbul, 2009, s. 149.

tajından sonra ortaya çıkabileceği şekilde tasarlanmıştır. Klasik anlatıya en uygun filmi olan *Kaç Para Kaç* içinde bile izleyiciyi şaşırtan unsurlar bulunmaktadır. Öncelikle tüm filmleri gibi bu filmin öyküsü de zaman-dan bağımsız ve kurgulanmış bir İstanbul'a yerleştirilmiştir. Yönetmenin ifadesi ile:

Sinemadan olan; anlam üretmeye çalışan, en azından böyle bir çabaya heves gösteren filmlerdir. İyi ya da kötü, olmuş ya da olmamış değil, bu hevesin filmleridir. (...) Ben ancak bu hevesle film yapma isteği duya-biliyorum. Bu yüzden sinemada montajı savunuyorum. Montaj sine-manın anlam makinesidir, ritim montajla aranır, ritim anlam üretir.¹³

Filmlerinin belirli birer öykü yapısı olsa da, film boyunca inşa edilen ritim filmlerin konularını ve anlattıklarının algılanış şeklini büyük ölçüde etkilemektedir. *A Ay!* filminde ve ona benzer bir biçimde *Hayat Var* ve *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da sesler ve görüntülerin yinelenen yapısı izleyeni rahatsız etmesi hedeflenen anlamın altını çizmiştir. Yönetmen söz konusu etkiyi öykülerini gerçekçi yolla anlatmak yerine olabilecek en kurgusal yolla sağlamıştır.

Erdem ışık, renkler ve ses gibi sinemaya ait anlam yaratma araçlarından azami derecede yararlanmaktadır. Florent Herry yönetmenin tüm filmlerinin görsel evrenlerini birlikte yarattığı görüntü yönetmenidir. İkinin uzun yıllardır süren çalışma süreci görsel açıdan oldukça zengin sonuçlar vermiştir. Tek bir görüntü yönetimi tarzına saplanıp kalmadan, her filme uygun özgün birer görsel tasarım aradıkları fark edilmektedir. Örneğin *Korkuyorum Anne* daha dinamik bir ritimle, hareketli yakın çekimlere dayalı halde insan manzaralarının içine girerken; *Beş Vakit*'teki kamera hareketleri daha akıcı, genel planlarla doğa içindeki çocukları yakalamaya yönelik biçimde tasarlanmıştır.

Tasarımını ve montajını da kendisinin yaptığı sesler Reha Erdem sinemasının oldukça önemli bir parçasıdır. Her zaman öykü uzamına ait (diegetik) olmayan ilgili ya da ilgisiz görünen sesler filmlerdeki olayların gelişimini oldukça etkili şekillerde imleyerek birer noktalama işareti gibi işlev görmektedir. Filmlerinin zengin ses kuşakları öykünün anlatıcılarından biri olup filmlerdeki atmosfer inşasının önemli birer parçasıdır. Yönetmenin tüm filmlerinde farklı örnekleri bulunmakla birlikte bunun en nitelikli örneklerinden birine *Hayat Var* filminde rastlamak mümkündür.

Müzik kullanımı da yönetmenin bir diğer önem atfettiği konudur. Müzikler dönemin ya da mekânın ruhuna göre değil; kahramanların ve olay-

¹³ Yücel, *age.*, s. 162, 163.

ların ruhuna uygun halde seçilmiştir. Filmin tonunu belirlemede müzik tercihlerinin de önemli katkısı vardır. *Beş Vakit*'te klasik müzik formundaki ezgiler taşra atmosferine değilse de filmdeki çocukların içinde bulunduğu durumlara ve doğaya uygun biçimde eşlik etmiştir. *Korkuyorum Anne*'nin hareketi, duygusu ve mizahının bir parçasını da arabesk melodileri oluşturmaktadır. *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da ise müzik, kahramanların sorunlarını dışsallaştırabilmesinin bir aracı haline getirilmiştir.

SONUÇ

Türkiye'de 1990 sonrası film yapmaya başlayan yönetmenler arasında belli üsluplara yönelerek film üretimlerini bu doğrultularda sürdürenler, söz konusu yıllardaki alternatif sinemasal evrenleri üreten kişiler olmuştur. Yönetmenlerin popüler filmlerin başvurduğu anlatım stratejilerinin dışında, farklı alanlar açma girişimleri dönemin çeşitliliğini sağlayan farklı nitelikte filmlerin üretilmesini sağlamıştır. Popüler sinema sektörün çarklarının dönmesini sağlasa da, bir ülkede üretilen sinemanın sanatsal gelişimini besleyen –tekil ya da çoğul olsun– denemeci, alternatif ve cesur çabalarıdır.

1990 sonrası meydana gelen hareketlenme geçmişten tam bir kopuş arz etmese de Türkiye sinemasının canlanmasını ve genç yönetmenlerin ilk uzun metraj filmlerinin yapımına soyunmalarını sağlamıştır. İlk kuşak yönetmenlerin yolunu açtığı bu ivmenin günümüzde halen sürmekte olduğunu söylemek mümkündür.

Öte yandan 'Yeni Türkiye Sineması' olarak anılan sinemanın tamamen yenilikçi bir sinema anlayışının sözcüsü olduğunu iddia etmek olası değildir. Başlangıcından adlandırma süreçlerine kadar hiçbir zaman bir film hareketi olmamıştır. Günümüzde film üretimi sayısı giderek artan genç yönetmenlerle sürmektedir. Filmlerinin gösterimde kalma süreleri getirisi yüksek popüler vizyon filmleriyle rekabet edemese de, en azından büyük şehirlerde izleyiciyle buluşabilen film sayısı geçmişe oranla artmıştır. Buna rağmen kolayca gösterim şansı bulamayan film sayısı da halen az değildir.

Yönetmenlerin 1990 sonrası sinemaya getirdiği yenilikler, ele aldıkları konular, anlatıma dayalı ve görsel stratejilerdeki tercihleri bakımından tekil olarak yönetmenler bazında değerlendirilebilir. Çünkü araştırmacının karşısındaki şey parçaların oluşturduğu bir bütünden çok, uyumlu ya da uyumsuz yenilikçi parçaların sağladığı canlılık halidir. Reha Erdem de, bu canlılığın kendisiyle aynı dönemde filmler yapan yönetmenlere kıyasla daha biçimci eğilimde görünen önemli yönetmenlerden biridir.

Yönetmen filmlerinin biçim ve içeriğini birbirinden ayrı görmediğini belirtmiştir. Bunların iyi bir romanda da, filmde de birbirinden ayırlamayacağını söyler.¹⁴ Biçim ve içerik birbirlerine hizmet edebildikleri ölçüde organik bir bütün oluşturabilirler. Bu bütün Reha Erdem sinemasında ne klasik anlatımı benimseyen sinema anlayışında olduğu gibi görünmez kurallarla oluşturulmuştur, ne de minimalist kaygılar gözetilerek kurulmuştur. Reha Erdem, öykülerini görüntüleriyle yazarak montaj aşamasında filme dair her türlü plastik malzemeyi değerlendiren bir atmosfer ve ritim yaratıcısıdır. Tüm bunlar sinemasal karşılık olarak temel referanslarını biçimci bir anlayıştan alan kurmaca evrenlere denk düşmektedir.

Reha Erdem zamanı ve mekânı örgütleyerek her filmine özgü ayrı kurmaca evrenler yaratabilmektedir. Filmsel evrenler oluştururken oldukça cesur davranan yönetmen filmleriyle yaratacağı duygu durumları uğruna, öykü düzeyinde zor anlaşılır olmayı dahi göze alabilmektedir. Ele aldığı konular evrensel açılımları bulunan, çoklukla felsefe ve psikoloji alanlarıyla kesişen ve tüm insanlığı ilgilendiren meseleleri içermektedir. Bunu yerel içerikte görünen filmleri (*Beş Vakit*, *Jin*, *Şarkı Söyleyen Kadınlar*) için dahi söylemek mümkündür. Yönetmen olay örgüleri, görüntüler ve seslerin nihai birleştiricisi olan montaj aşamasında filme ait anlamı yeniden kurarak amaçladığı duyguyu elde etmek peşindedir. Çok boyutlu insanlık hallerini içeren öykülerinin yanında, özel kurmaca evrenler yaratabilmesi bakımından Reha Erdem, Türkiye sinemasında değerli ve gelişime açık sinema anlayışına sahip yönetmenler arasında önemli bir yerde bulunmaktadır.

Reha Erdem, güzel görüntüler değil, bir *rüya âlemi*¹⁵ aradığını ifade etmiştir. O rüya âleminde her şey sonradan ve yalnızca sinema aracılığıyla kurgulanıp yaratılarak anlatılanı elde edebilmek için biraraya getirilmektedir. Yönetmenin filmleri incelenip anlam dünyası konusunda bilgi sahibi olunmadan bazı filmlerini zihinde bir yere oturtabilmek oldukça zordur. O dünyanın içine girilebildiğinde ise birçok küçük sürpriz ve oyuna gebe, Türkiye sinemasında alışılmadık ölçüde zengin bir sinema ile karşılaşmaktadır.

¹⁴ Yücel, *age.*, s. 156.

¹⁵ Yücel, *age.*, s. 152.

KAYNAKÇA

- Atam, Zahit; *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, Cadde Yayınları, İstanbul, 2011.
- Elsaesser, Thomas ve Malte HAGENER; *Film Kuramı, Duyular Yoluyla Bir Giriş*, çev. Berhan Soner, Barış Yıldırım, Dipnot Yayınları, Ankara, 2011.
- Evren, Burçak; “Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem: Bağımsız Sinemacılar”, *Antrakt Aylık Sinema Dergisi*, Sayı: 75-76, (Aralık 2003- Ocak 2004), s. 14-39 .
- Grant, Barry Keith (ed.); *Auteurs and Authorship, A Film Reader*, , Blackwell, 2008.
- Karadoğan, Ali (ed.); *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*, De Ki Yayınları, Ankara, 2010.
- Kirel, Serpil; *Yeşilçam Öykü Sineması*, Babil Yayınları, İstanbul, 2005.
- Yavuz, Deniz; *Türkiye Sinemasının 22 Yılı, 1990-2011*, Antrakt Kitaplığı, İstanbul, 2012.
- Yücel, Fırat, (ed.); *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*, Çitlembik Yayınları, İstanbul, 2009.
- Zaim, Derviş; “Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul -1. Bölüm”, *Altyazı Dergisi*, Sayı 78, Kasım 2008, s. 48-55.
- Zıraman, Zehra; *Yeni Kavramı Çerçevesinde 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Yönetmen Üslupları*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-TV Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2014.

Reha Erdem Filmografisi:

- A Ay!* (1988)
Kaç Para Kaç (1999)
Korkuyorum Anne (2004)
Beş Vakit (2006)
Hayat Var (2008)
Kosmos (2010)
Jin (2013)
Şarkı Söyleyen Kadınlar (2013)

YÖNETMEN: MEHMET KARAHAFIZ

CÜNEYT ARKIN

AYTEKİN AKKAYA

FÜSUN UÇAR

MİSAFİR SANAT

HÜSEYİN PEYDA

NECLA FİDE

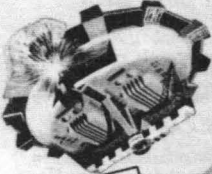
VE

MİKİMET

TASDEMİR

YÖNETMEN:

CETİN İNANÇ



GALACTICA

DÜNYAYI KURTARAN ADAM

CETİN GÜL



ARİY YIGARET - TÜRK YIGARETİ VE 30 YIL GÜLÜ

KANUN NAMINA'DAN EŞKIYA'YA TÜRK SİNEMASI'NDA ADALET SAVAŞÇISI

Pınar Ferry

“Hayatımızı bir canavar kurtaracaksa yaşamanın bir anlamı yok.”

Rüzgârlı Vadi (Miyazaki, 1984)

Umberto Eco, edebî eserlerde adalet savaşçısı rolündeki kahramanları incelemek için, Gramsci'nin öne sürdüğü bir tezden yola çıkar. Gramsci'ye göre üstün insan (surhomme) ülküsü, popüler edebiyatta hayat bulan “*bir nevî uyanıkken görülen bir rüyadır (...) Yapılan kötülükler için suçluların cezalandırılması, suçlulardan intikam alınması üzerine kurulan düşlerdir.*”¹ Güçlünün zavallıyı ezdiği, hukukun yetersiz kaldığı durumlarda adalet savaşçısı vuku eder. Haksız yere suçlanan ya da vicdansız kötü ruhlar elinde türlü acılar çeken masumların hikâyesi, Yunan mitolojilerinden trajik tiyatro oyunlarına, romanlardan sinema filmlerine konu olmuştur. Türk Sineması'nda kötü karakterler; ırz düşmanı zengin ve züppe erkekler, sevenleri ayıran ve köylüsüne eziyet eden gaddar toprak ağaları, genç kızları fuhuşa zorlayan ve esnafı haraca bağlayan şehir zorbaları ile

¹ Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, Grasset, Paris, 1993, s. 8. Özgün metin: “un véritable rêve éveillé (...) de longues rêveries sur l'idée de vengeance, de punition des coupables pour les maux infligés (...)”.

uyuşturucu tacirleridir. Türk filmlerinde sürekli tekrarlanan anlatım şemasında kadın kurban rolünü, erkek ise kurban, zalim ve kurtarıcı rollerini üstlenir. Bu metinde, yapılan kötölüklerin cezasız kalmayacağına dair intikam yemini eden, haksız yere hapse atılan ve suçsuzluğunu ispat etmeye çalışan babaların, kabadayıların ya da toplumu kötülerden temizlemeyi aslı görev edinmiş kanun adamlarının adalet savaşçısı tiplemesinin Türk Sineması'ndaki gelişimini inceleyeceğiz. 1951'de *Kanun Namına*'da Nazım Usta ile hayat bulan adalet savaşçısı 1996'da *Eşkîya* filminde Baran ile bir efsane olarak sinema ekranını terk eder.

YAPISALCI (STRUCTURALISME) YAKLAŞIM İLE FİLM ÇÖZÜMLEMESİ

1985 yılında *Videosinema* dergisinde yayımlanan “Türk Sineması'nda Anlatım Sorunları”² başlıklı yazısında Oğuz Adanır, 1980'lerde çekilen Türk filmleri ile masallar arasında anlatım açısından ortak yönler tespit eder. Özellikle melodramlarda, kahramanı canlandıran oyuncu ve kahramanın hikâye içindeki işlevi ön plandadır. Dolayısıyla sözkonusu olan yönetmen sinemasından çok bir oyuncu sinemasıdır. Filmde zaman ve mekân; kişileri ve anlatılan hikâyeyi asgarî şekilde kapsayacak şekilde tanımlanır. Bu noktada Adanır, Türk Sineması'nı, görselden çok işitsel öğelere odaklı olarak tanımlar yani diyaloglar resim estetiğinden daha önemlidir. Sözlü bir anlatım türü olan masal gibi birçok Türk filmi diyaloglar ve kahramanların eylemleri aracılığı ile seyirciye anlatılır. Film ve masal anlatımı arasında saptanan bu benzerlik, masallar üzerine yapılmış temel çalışmalardan biri olan Vladimir Propp'un *Masalların yapısı*'nı (*Morphologie du conte*)³ gündeme getirir.

Bu çalışmasında Propp, biçimselci (formaliste) yöntem ile Rus halk masallarının anlatım yapısını belirleyen kuralları bulmak üzere yola çıkar. İlk olarak masalların konu ve türlerine göre ayrılmasının zorlukları üzerinde durur ve bu tarz çalışmalardaki hataları belirler. Propp'a göre “*bilimsel tanımlamanın ilk adımı doğru yapılan sınıflamadır*”. Oysa o zamana kadar yapılan bilimsel çalışmalarda masalların tanımlaması yoktur. Propp'a göre araştırmacılar, masalları türlere ya da kategorilere ayırmak yerine, derinlemesine inceledikten sonra indirgeme yolu ile sınıflandırma yapmalıdırlar. Propp, konularına göre masalları onbeş gruba ayıran R. M.

² Oğuz Adanır, “Türk Sinemasında Anlatım Sorunları II”, *Videosinema*, n°11, p. 86. Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım* isimli kitabında bu konuyu daha ayrıntılı olarak ele alır.

³ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965.

Volkov'un⁴ çalışmasını eleştirir. Volkov'un listesinde, örneğin "üç erkek kardeş" ve "nişanlıyı araken" başlıklı iki kategori vardır. Propp bu çalışmayı şu soru ile sorgular: "Üç erkek kardeşin nişanlılarını aramaya çıktığı masal yok mudur?" Bu soru ile masallara özgü "değiş - tokuş kuralına" dikkati çeker. Yani "bir masalı oluşturan bazı bölümler değiştirilmeden bir başka masalın içine taşınabilir".

Propp, R. M. Volkov'un ve diğer araştırmacıların sınıflama tercihlerini keyfi bularak itiraz eder ve iki aşamadan oluşan kendi yöntemini oluşturur. Her masalı eylemlerine ayırarak tanımlar (description) ve anlatıyı bir şemaya dönüştürerek soyutlar (abstraction). Yüzlerce masalın şemasını kendi aralarında kıyasladıktan sonra masalarda değişik kahramanlara benzer işlevlerin verildiğini ve her masalda bu eylemlerin hepsinin bulunmadığını ama sıralanışlarının hep aynı olduğunu gözlemler.

Bir sonraki aşamada Propp, masalın yapısını ve bütünü belirleyen öğeleri beş kategori altında toplar. *Kişilerin işlevleri* ismini verdiği kategori masal kişilerinin "hikâye akışını etkileyen" eylemlerini içerir.⁵ Yüzlerce masalı inceleyen Propp'a göre 31 işlev vardır.⁶ Her işlevi bir harf ile

⁴ R. M. Volkov, *Skazka. Rozyskanija po szuzhetoslozheniju narodnoj skazki, t. I, Skazka velikorusskaja, ukrainskaja, belorusskaja*. [Le conte. Recherches sur la formation du sujet dans le conte populaire, t. I, Le conte russe, ukrainien, biélorusse], Masal. Halk masallarında konular üzerine araştırmalar. 1. Rus, Ukrayna, Belarus Masalları, Gosizdat Ukrainy, Odessa, 1924, *Morphologie du conte, a.g.e.*

⁵ Diğer dört kategoriye de kısaca özetleyelim : 2. *Bağ görevi gören öğeler*. İşlevleri birbirine bağlayan bilgilendirme sistemi yani diyaloglar, mektuplar, öyküleme. 2. *Gerekçeler*. "Masal kişilerini eyleme geçiren amaç ve nedenler". 3. *Kişilerin sahneye çıkış biçimleri*. Propp masalarda 7 kişi tanımlar (Saldırgan, bağışçı, büyü gücü olan yardımcı, arabulucu, kahraman, sahte kahraman, prenses). Her kişiye özgü sahneye çıkış şekli vardır. 4. *Özel nitelikler*. Kişilere ait yaş, cinsiyet, durum ve dış görünüş özellikleri.

⁶ Burada sözkonusu olan Propp'un titizlikle tanımladığı 31 işlevdir: 1. Aileden biri evden uzaklaşır. 2- Kahraman bir yasakla karşılaşır. 3- Yasak çiğnenir. 4- Saldırgan bilgi edinmeye çalışır. 5- Saldırgan kurbanıyla ilgili bilgi toplar. 6- Saldırgan, kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener. 7- Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur. 8- Saldırgan aileden birine zarar verir. 9- Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır, bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gitmesine izin verilir. 10- Arayıcı kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir. 11- Kahraman evinden ayrılır. 12- Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edindimsini sağlayan bir sınama, sorgulama, saldırı vb. karşılaşır. 13- Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak kişinin (bağışçının) eylemlerine tepki gösterir. 14- Büyülü nesne kahramana verilir. 15- Kahraman, aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da yol gösterilir. 16- Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir. 17- Kahraman özel bir işaret edinir. 18- Saldırgan yenik düşer. 19- Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır. 20- Kahraman geri döner. 21- Kahraman izlenir. 22- Kahramanın yardımına koşulur. 23- Kahraman kimliğini gizleyerek kendi evine döner ya da bir başka ülkeye gider. 24- Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer. 25- Kahramana güç bir iş önerilir. 26- Güç iş yerine getirilir. 27- Kahraman tanınır. 28- Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği

tanımlayarak her masal için bu harflerden oluşan bir anlatım şeması çıkarır ve masalları aralarında karşılaştırır. Bazı işlevlerin düzenli olarak masallarda birbirini izlediğini gözlemler. Dışarıdan gözlemlenen ve değişken niteliklere yani tema ya da konularına göre değil, içeriden tanımlanan ve masalı oluşturan öğelere göre yani sabit ve masallara özgü yapısal niteliklere göre sınıflandırma yapmayı önerir.

Propp incelediği masallarda iki çift işlevin birbirini dışladığını saptar. Bu işlevler *savaş-zafer* ve *zor görev-yerine getirilen zor görev*dir. Her masalda bu ikili işlevlerden sadece biri vardır. Dolayısıyla masalları sınıflandırmak için geçerli olan ana ölçüt hikâyenin akışını düzenleyen işlevlerin olup ya da olmamasıdır. Öte yandan Propp, tekrar edilen masal öğelerini de eleterek tek ve genel bir anlatım şeması elde eder. Özetle, Propp'un biçimselci yöntemine göre masallar iki gruba ayrılabilir: *savaş-zafer* ikili işlevi ve *zor görev-yerine getirilen zor görev* ikili işlevini içeren masallar.

Rus biçimselcileri takip eden yapısalci kuramcılardan Tzvetan Todorov,⁷ Propp'un yaklaşımına benzer bir yöntemle fantastik edebiyat eserlerini iki gruba ayırır. İlk olarak fantastik edebiyat türünü tanımlar. Daha sonra yapacağı metinsel çözümlemeler ile ilgili önermelerden birini hatırlatır: "*Edebî her metin işleyen bir sistemdir; bu demektir ki metni oluşturan öğeler arasında keyfî değil gerekli ilişkiler vardır*".⁸ Ayrıca yazarın, ortaya koyduğu kuramların tüm fantastik eserleri kapsamaması gibi amacı yoktur: "*İncelenen eser sayısı anlam taşımaz; anlamlı olan yalnız ve yalnız kuramın mantıklı tutarlılığıdır*".⁹

CEZALANDIRMA İLKESİ İLE ÖYKÜLEME VE İNSANÜSTÜ ERKEK KAHRAMANLAR

1980'li yıllar Türk Sineması'nda, yönetmenden ziyade oyuncunun yani kahramanın, görsel estetikten ziyade işitsel unsurların yani diyalogların ön plana çıktığını; öykülemelerde farklı tarz arayışlarından ziyade belli kalıpların tekrarlandığını vurguladık. Masallar ve birçok Türk filmi arasın-

ortaya çıkar. 29- Kahraman yeni bir görünüm kazanır. 30- Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır. 31- Kahraman evlenir ve tahta çıkar. Bkz. Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi – Olağanüstü Masalların Yapısı*, Çev.: Mehmet Rifat - Sema Rifat, İstanbul, Om Yayın Evi, 2001, s. 45-89.

⁷ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976.

⁸ Özgün metin: "Nous postulons que tout texte littéraire fonctionne à la manière d'un système; ce qui veut dire qu'il existe des relations nécessaires et non arbitraires entre les parties constitutives du texte" s. 80.

⁹ Özgün metin: "la quantité des observations n'est pas pertinente, mais uniquement la cohérence logique de la théorie" s. 8.

daki anlatıma özgü yapısal benzerlikleri gözönüne aldığımızda, Propp yöntemi ile incelenen filmlerde olayların benzer bir akış izlediğini ve kahramanların benzer eylemlerde bulunduğunu görüyoruz. İlk aşamada edebî metin incelemesinde başvurulmuş Paul Larivaille'in¹⁰ "beş aşamalı" öykü şemasını kullanarak filmlerin olay örgüsünü kâğıda dökebiliriz. Örnek olarak *Kanun Namına* (Lütfi Ö. Akad, 1951) filmini ele alalım:

1. *İlk durum*: Nazım Usta ve eşi Ayten mutlu bir hayat sürer.
2. *Çatışmayı başlatan unsur*: Nazım'a âşık olan üvey kızkardeşin kıskançlığı, Halil'in Ayten'e sahip olma arzusu.
3. *Durumun karışması*: Nazım Usta bir kadın tarafından baştan çıkarılır. Halil Ayten'e sahip olmak ister. Nazım Usta aldatıldığını anlar.
4. *Çözüm*: Nazım Usta, Halil ve Nezahat'i öldürür.
5. *Son durum*: Nazım Usta yaralanır ve polise teslim olur.

Bu şekilde şemalaştırılan filmleri karşılaştırsak çatışmayı başlatan unsurun kahramanın özel hayatına ya da kahramanın kendisini koruyucu olarak tanımladığı kamusal hayata bir saldırı olduğunu görüyoruz. Hikâyenin düğüm bölümünü başlatan bu saldırı; eşin, sevgilinin, kızkardeşin tecavüze uğraması ya da baba, abi, amca, oğulun öldürülmesi; kahramanın kendisine yapılan haksız bir suçlama ya da toplum düzenini tehdit eden bir kötülük olabilir. Meydana gelen kötülüğü, kahramanın intikam alma eylemi takip eder. Adalet savaşçısı kahraman, saldırganları öldürerek, kötülere hapse atarak veya suçsuzluğunu ispat etmeye çalışarak zalimlere cezayı kendisi verir. Propp yöntemini uygulayarak şemalaştırılan film çözümlemelerinde tek ve genel bir anlatım şeması ortaya çıkar. Cezalandırma ilkesi¹¹ ile öyküleme olarak tanımladığımız bu şemanın zulüm - ceza işlevleri üzerine kurulu olduğunu ve bir filmde diğerine tekrarlandığını görürüz. Filmlerden örnekler ile bu şemayı açıklamaya çalışalım.

¹⁰ Paul Larivaille, "L'Analyse morphologique du récit", *Poétique*, n° 19, 1974, ss. 368-388. Bu anlatım şeması, kuramsal çalışmalarında Rus biçimselcilerden etkilenen David Bordwell'in tanımladığı sinemada klâsik anlatımı çağırıştırır. 1917-1960 yılları arasında Hollywood stüdyolarında çekilen filmler klâsik anlatımlı filmlerdir. Senaryolar 5 aşamadan oluşan "well-made play" anlatım kalıbına dayanır: 1- Serim 2- Çatışma 3- Karmaşma 4- Kriz 5-Çözüm. Bkz. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin University Press, 1985.

¹¹ Burada Vladimir Propp'un *Masalların yapısı ve İncelenmesi* (Morphologie du conte) isimli eserinden yola çıkarak, Türk filmlerini incelemek üzere yapısalci yaklaşımdan esinlendim. 1980'li ve 1990'lı yıllarda çekilen yaklaşık 200 Türk filminin anlatım şemalarını karşılaştırdım. Bu çalışmanın sonucunda tekrarlayan bir kahraman tipi ve iki anlatım mantığı tespit ettim: bir oyuncudan diğerine ince ayrımlar gösteren adalet savaşçısı kahraman tipi ile ceza ve telafi ilkeleri ile anlatım yapısı.

<i>Üç Tekerlekli Bisiklet</i> (1962)	Sütçü Ali'nin mandırasını yakarlar - Ali intikam alır
<i>Rıfat Diye Biri</i> (1962)	Rıfat işlemediği cinayetle suçlanır - Rıfat gerçek suçluyu bulur
<i>Dağların Oğlu</i> (1965)	Eşkîya Mehmet ihanete uğrar - Hain arkadaşını öldürür
<i>Eşkîya Halil</i> (1968)	Ağa, Halil'in babasını vurur, sevdiğini kaçıır - Halil ağayı öldürür
<i>Canlı Hedef</i> (1970)	Tövbekâr kabadayının kızı öldürülür - Kabadayı intikam alır
<i>Bırakın Yaşayalım</i> (1974)	Tövbekâr kabadayının sevgilisi öldürülür - Kabadayı kötülerini öldürür
<i>Kır Gönlünün Zincirini</i> (1980)	Orhan'ın kızkardeşi tecavüze uğrar - Orhan intikam alır
<i>Kurban</i> (1983)	Tetikçinin polis kardeşi yaralanır - Tetikçi kötülerini öldürür
<i>Kayıp Kızlar</i> (1984)	Fuhuş çetesinin tuzağına düşen kızlar - Amir Yılmaz çeteyi yakalar
<i>Yabancı</i> (1984)	Emekli korumanın sevgilisi öldürülür - Koruma intikam alır

Farklı yönetmenlerin farklı oyuncularla çektiği bu filmlerde kişilerin eylemlerine baktığımızda, doğrudan ya da dolaylı olarak zulüm gören kahramanın zalimlere karşı mücadele ettiğini görüyoruz. Güvensiz, tehlikelerle dolu bir dünyada yaşayan kadın ve erkek kahramanların rolleri oldukça belirgin bir şekilde tanımlanır. Kadın hep kurban rolündedir. Erkek ise kurban, zalim ve kurtarıcı rollerini üstlenir. Kadın, zayıf ve korunmaya muhtaç; erkek ise kurtarıcı rolündedir.

BEYEFENDİ ADALET SAVAŞÇISI AYHAN IŞIK

Yıldız dergisinin açtığı artist yarışması ile ismini duyuran Ayhan Işık canlandırdığı şehir tipi Türk erkeği tarzını 1950'lilerde oturtmaya başlar. Yoksul ama yakışıklıdır. Ayrıca sonradan zengin olabilme şansına da sa-

hiptir. *Kamuna Namına*'daki (Lütfi Ö. Akad, 1951) yoksul, namuslu, korkusuz ve gerektiğinde silâha sarılan otomobil tamircisi Nazım Usta rolü ile adalet savaşçısı kahraman tipini yaratır. Aile saadetini bozan kötülere cezalandırdıktan sonra teslim olan Nazım Usta şehir yaşamındaki yenilgisini şöyle dile getirir: “Suçluyum. Her şey ne kadar güzel başlamıştı. Havasında yaşamaya alıştığım bir şehirde sonu gelmeyecek sandığım bir saadet içindeydim. Şu anda boşluğa düşen biriyim”.

Ayhan Işık, *Otobüs Yolcuları*'nda (Ertem Göreç, 1961) kötü niyetli dolandırıcı inşaat firmasına karşı aldatılan Anadolu göçmenlerinin yanında yer alır. Haksızlığa başkaldıran kahraman rolünü *Rıfat Diye Biri*'nde (1962) de sürdürür. İşlemediği bir cinayetle suçlanan Rıfat pardesülü ve fötr şapkalı bir kanun kaçağıdır. Tüm amacı suçsuzluğunu ispat etmektir. *Üç Tekerlekli Bisiklet*'te (Lütfi Ö. Akad, Memduh Ün, 1962) mandırası yakılan Sütçü Ali, kendini savunmak için öldürmek zorunda kalan bir kanun kaçağıdır. Diğer filmlerde süregelen zayıf ve silik kadınların aksine güçlü bir kadın kahraman olan Hacer kanun kaçağını evinde saklar. Yıllar önce iş aramak için büyük şehire giden kocasının yolunu gözleyen Hacer çamaşırcılık yaparak geçinir. Türk filminin yapısal nitelikleri açısından kahramanların davranışları ile ilgili anlamlı bir filmidir. Şükran Esen'in altını çizdiği gibi Hacer “tüm zorluklara rağmen, kimseye boyun eğmeden, kendi bileğinin gücüyle, çamaşır yıkayarak ayakta durabiliyor, başı dik oğlunu ve kendini ezdirmiyor, bir erkeğin ardına sığınmayı düşünmüyor. Oğlunu töreniyle, eğlencesiyle, herkes gibi sünnet ettiriyor. Evlerine sığınan, eli silâhlı ve yaralı adamdan da korkmuyor ve bu yakışıklı erkekten cinsel olarak etkileniyor. Onun iyi bir insan olduğunu anladığında da cinselliğini onunla paylaşıyor. İsteyerek ve seçerek onunla birlikte oluyor. Üstelik diğer Yeşilçam filmlerinin aksine, kötü yola da düşmüyor, cinselliğini içine gömüp yok saymıyor da”.¹² İlerleyen yıllarda bir beden olmanın ötesinde kendinden emin ve özgür iradeli “birey” olarak tanımlanan kadın kahramana Türk Sineması'nda rastlamak güçleşir.

Ayhan Işık'la hayat bulan; kâh pardesülü, takım elbiseli ve fötr şapkalı kâh deri ceketli, haksızlık ya da zulüm nedeniyle kötülere karşı mücadele veren beyefendi, yakışıklı ve şehirli adalet savaşçısının maceraları tam zıt bir tiplendirme ile ekranlarda beliren Yılmaz Güney ile devam eder.

¹² Şükran Esen, *Akad'ı Okumak. Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad*, Dost, Ankara, Ekim 2005, s. 79.

ÇİRKİN, MAZLUM VE YİĞİT YILMAZ GÜNEY

“[Yılmaz] Güney Türk Sineması'nın alışılmış ölçülerine göre hiç de yakışıklı değildir; bir 'güzel kadınlar, güzel erkekler sineması' olan bu sinema için itici bir fiziği vardır. Ne var ki Atıf Yılmaz; bir yandan Güney'deki büyük oyun gücünü, diğer yandan ise bu fiziğin, ezilmiş, hayatın yüküyle, dur otur bilmez bir ekmek kavgasıyla çökertilmiş Anadolu insanıyla nasıl özdeşleşebileceğini sezmişti”.¹³ Ayhan Işık'lı kent hikâyeleri yerini, Yılmaz Güney'in canlandığı büyük şehirde tutunmaya çalışan ya da köyün acımasız düzenine karşı mücadele eden gariban Anadolu delikanlısının hikâyelerine bırakır. *Alageyik*'te (Atıf Yılmaz, 1958) sevdiğine göz koyan ağaya karşı gelir; *Davudo*'da (Hasan Kazankaya, 1965) köylülerin topraklarına el koymak isteyen ağa ile çatışır; *Dağların Oğlu*'nda (Yılmaz Atadeniz, 1965) kendisine ihanet eden yakın arkadaşından intikam alır ve tutuklandığı için sevdiği kadından ayrı düşer; *Ben Öldükçe Yaşarım*'da (Duygu Sağıroğlu, 1965) kan davasından kaçıp büyük şehirde telef olur, sevdiği kızı pavyon hayatından kurtarmak isterken kötülere yenilir.

Hudutların Kanunu'nda (Lütfi Ö. Akad, 1966), yaşadığı bölgenin koşullarına karşı direnip kaçakçılık yapmadan yaşamak ister ama kurulu düzen buna izin vermez; mayın tarlalarının ortasında oğlunun kollarında ölür. *Ağır* (Yılmaz Güney, 1974) filminde ise dağlarda yaşayan kaçak rolü ile zulüm-ceza işlevine daha derin bir toplumsal boyut katar. Yarasını tedavi eden hemşireye yaptığı konuşmada uğradığı haksızlıklara karşı verdiği cezaların ve dağlarda yaşamaya mahkûm olduğu için kendisinin çektiği ceza için savunma yapar: “Bizim de kanun karşısında boynumuz kıldan ince. Lakin can tatlı ölüm zor geliyor adama. Hepimiz affı bekliyoruz. On yıldır dağlarda perişanız. Bizi adamdan salsalardı bugün dağlarda olur muyduk? Fukaralığımız çobanlığımız bizi kaçığa esir etti. Biz dağların çakalı olduk. Biz namussuz olduk. Lakin adamdan sayılsaydık işler böyle olmazdı.”

Köyden kente, adalet savaşçısı hikâyelerinin anlatım yapıları birbirine benzer. Garibanlık nedeniyle dağlara çıkıp hakkını arayan ve zalimleri cezalandıran eşkıya, aynı nedenlerle büyük şehirde kabadayı olur. *İkisi de Cesurdu* (Ferit Ceylan, 1963) ile kabadayı adalet savaşçısının temeli atılır. Büyük şehirde, ezilen olmamak için zalim olmanın gerektiği zulüm ve ceza düzeninin hâkim olduğu bir dünya vardır. Bu acımasız dünyanın kurallarını, *Korkusuzlar*'da (Semih Evin, 1965) adalet savaşçısının yerine

¹³ Atilla Dorsay, *Yılmaz Güney Kitabı*, Varlık Yayınları, 1988, s.108-109.

Erol Taş'ın canlandırdığı kötü olmaktan başka çaresi olmayan saldırgan anlatır: “*Neden aç kaldık? Neden perişan olduk? Babam neden öldü? Unuttun mu bunları ana? Babam ezemediği için ezildi. Babam ezemediği için perişan olduk. Bugün karnımız doyuyorsa, bugün paramız varsa ben ezdiğim için var. Ezilmemek için ezeceksin ana. Yaşamak için zalim olacaksın.*” *Korkusuzlar*'da gelişen, hüznü, hayatında mutlu bir aileye yer olmayan, karamsar kabadayı tiplmesi *Çifte Tabancalı Kabadayı*'da (Mehmet Aslan, 1969) devam eder. Bu filmde, sevgilisi Elif'e yarını olmayan biri olduğunu anlatır: “*Serseri, bıçkın, külhanbeyinin biriyim ben. Bir gün biri çıkıp ya beni vuracak ya da benden intikam almak için seni vuracak. Sonumuz yok bizim.*” Aslında aşkını kardeş sevgisine feda eden trajik bir adalet savaşçısıdır. Hüznü ve karamsar kabadayı tiplmesi *Umutsuzlar* (Yılmaz Güney, 1971) ile doruğa ulaşır. Gariban halkın sıkıntılarına çözüm bulan, yeraltı dünyasındaki anlaşmazlıkları çözen iyi kalpli ama sert kabadayı Fırat, söz konusu kendi mutluluğu olduğu zaman sevdiği kadın ve hayatı arasında seçim yapmak zorundadır. Nişanlısı Çiğdem'e “*silâhımı bırakırsam seni çok sevdiğime inanacak mısın?*” der ve sonra ölüme gider.

Türk Sineması'nın mitik kahramanlarından Yılmaz Güney, türlü roller ile adalet savaşçısı tiplmesini geliştirir. Katilleri bulmak için kılık değiştirir (*Kara Şahin* - Nuri Akıncı, 1964), suçsuzluğunu ispat etmek için deli rolü yapar (*Tehlikeli Adam* - Hasan Kazankaya, 1965), fuhuş çetesine karşı mücadele veren gazeteci olur (*Sokakta Kan Vardı*-Vedat Türkali, 1965). Tarihî hikâyelerde de rol alır. *Yedi Dağın Aslanı* (Yılmaz Atadeniz, 1966) ve *Aslanların Dönüşü*'nde (Yılmaz Atadeniz, 1966) halka eziyet eden Bizanslılar'a karşı mücadele verir. *Büyük Cellatlar*'da (Yılmaz Duru, 1967) yaşadığı zulümler sonucu kötü insanları öldürmek üzere bir cinayet şebekesi kurar. *Aç Kurtlar*'da ise (Yılmaz Güney, 1969) karısı eşkıyalar tarafından kaçırılan öğretmen, ırz düşmanı eşkıyaların celladı olur. “[Yılmaz] Güney'in ezik, umutsuz bakışlarında, kabaran ve patlamayla sonuçlanan öfkesinde kendisini bulmaktadır seyirci” der Atilla Dorsay.¹⁴

¹⁴ Atilla Dorsay, *a.g.e.*, s. 109-110.

“SAVAŞ TANRISI”¹⁵ CÜNEYT ARKIN

Cüneyt Arkin, sarışın mavi gözlü Avrupai tipi, akrobatik hareketlere müsait atletik yapısı ile aynı hikâyeleri işleyen Türk Sineması'nda yerini alır. *Horasan'dan Gelen Bahadır* (Natuk Baytan, 1964) ile başlayan, *Malkoçoğlu* (Süreyya Duru, 1966) ve *Battal Gazi Destanı* (Atıf Yılmaz, 1971) ile devam eden filmlerde tarihî hikâyelerle mazlum köylülerden biri olarak hep onların yanında zalimlere karşı savaşı. Tarihsel dönem filmlerinden sonra *Dünyayı Kurtaran Adam* (Çetin İnanç, 1982) ile kötülere karşı giriştiği savaşa başka gezegende devam eder. Görevini bitirdikten sonra “bundan sonra kötülüğün olmayacağı dünyama dönüyorum” diyerek evine geri döner.

Geçmiş acılarla dolu, bugünü intikamla anlam bulan, yarını olmayan adalet savaşçısı, *İntikam Uğruna* (Mehmet Aslan, 1966), *Eşkîya Halil* (Alp Zeki Heper, 1968) ve *Büyük Yemin* (Memduh Ün, 1969) gibi kan davası temalı filmlerde zalimleri cezalandırmaya devam eder. *Çaresizler*'de (Natuk Baytan, 1973) Kadir rolünde bir tetikçidir ama işlediği cinayetleri meşru kılan bir kahramandır: “Ömür uzun, yaşamaksa zor. Vur dediler vurdum, kır dediler kırdım. Ama haksız yere can yakmadım”. *Yarinsız Adam*'da (İhsan Yurdakul, Remzi Jöntürk, 1976) yoksulluktan aç olan Murat ekmek çalar ve çocukluğunu hapishanede geçirir. Zorlu tutukluluk yıllarından sonra dışarı çıktığında bir kabadayının yanında çalışmaya başlar. Silâhı eline aldığı gün “baba” lakaplı kabadayı yaptıkları işin meşruluğunu vurgular ve Murat'a kuralları hatırlatır: “kabadayılığın yasasını unutmayacaksınız; yoksul ve mazlumlara el uzatıp, vurguncu ve tefecileri haraca keseceksin.” Yılmaz Güney ile başlayan zayıfların yanında, kötülerin karşısında adalet savaşçısı tiplmesi Cüneyt Arkin ile devam eder. Takım elbiseli ve zengin adalet savaşçısını oynadığı *Kılıç Bey*'de (Natuk Baytan, 1978) haksız kazanç sağlayan açgözlü işadamlarının korkulu rüyasıdır. Kızkardeşini döven ve kendisine ihanet eden eniştesini öldürmek isterken erkek kardeşi ona mani olmak ister: “Abi öldürme onu, bırak cezasını adalet versin.” İlk başta Kılıç Bey direktir: “ben veririm, istediğime istediğim cezayı ben veririm gücün yetiyorsa gel de mani ol”. Ama sonunda adaleti temsil eden kardeşini dinler ve silâhını bırakıp köye, ana

¹⁵ Giovanni Scognamiglio'nun tabiri ile Cüneyt Arkin: “Yeşilçam Olimposu'nda Tanrıça, Tanrı, kahraman çeşidi eksik değildir, herkes Zeus olamaz (Ayhan Işık, Kadir İnanır) ama Venüsler boldur (Türkan Şoray, Fatma Girik, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın), savaş tanrısı tektir (Cüneyt Arkin). “Yeşilçam Mitolojisi 2”, *Yeni Film*, Sayı: 6, Temmuz-Eylül 2004, s. 28.

ocağına döneceğini söyler. Silâhsız olduğunu öğrenen düşmanı bu fırsatı kullanarak Kılıç Bey'i öldürür.

Maço söylemin ağır bastığı, kadınların tecavüze uğrayıp intihar ettiği, anaların ağlamaktan gözyaşlarının bittiği hikâyelerde diyaloglar toplumsal cinsiyet açısından anlamlıdır. *Büyük Yemin*'de (1969) Ahmet, hakkını korumak isterken canını tehlikeye atmasından korkan eşine "*kadın aklın ermez senin; hakkımızı şimdi aramadık mı bir daha hiç arayamayız*" diye çatar. Bu filmde, sert ve yürekli kadın rollerinden birini oynayan Fatma Girik kurban rolü ile kısıtlanmış kadın kahramanlara sınırlı da olsa farklı bir boyut katar. Filmde önce kocasına sonra da oğluna zalimlerden uzak durmaları için engel olmaya çalışır, zalimlerle mücadele eder. Yani diğer filmlerdeki gibi edilgen değil etkindir. Ama gene de tecavüze uğrayıp intihar eder.

Alın Yazısı'nda (Orhan Aksoy, 1972) ise tecavüze uğrayıp intihar eden kızkardeşinin ve gene kötüler tarafından öldürülen erkek kardeşinin intikamını alan tövbekâr kabadayıdır. Annesinin yapılan kötülükleri bir kenara bırakıp evlenmesi, çocuk sahibi olması gibi geleceğe dönük planlarına karşılık, erkek üzerindeki toplumsal baskıyı dile getirir: "*bu lekeyle nasıl yaşarım, insanların yüzüne nasıl bakarım.*" Adalet savaşçısı kötüleri cezalandırırken kendini de cezalandırır ve nişanlısından ayrılır: "*Evlenmek yuva kurmak benim hakkım değil artık. Yarınım kalmadı artık*".

Cemil'de (Melih Gülgen, 1975) söz konusu olan kötülük, kahramanın özel hayatı ile sınırlı değildir. Tehlike kamusal hayata yöneliktir. 20 yıldır hüznün, vahşetin hâkim olduğu bir dünyayı düzeltmeye çalışan Komiser Cemil artık yorgundur ve varoluş bunalımının içindedir: "*Bozuk düzen, nereye elimi atsam bir kötülük, bir çirkinlik çıkıyor. Hepsini düzeltmek istiyorum ama düzeltemiyorum. Neden küçük kızları kötü yola düşürüp, öldürürler? Neden hapishaneler var? Çözemiyorum bir türlü*". Cemil, dürüstlüğü ve işine düşkünlüğü yüzünden eşinden ve çocuğundan ayrı yaşar. Çocukları hastadır ama aldığı maaş iyi tedavi görmesine yetmez. Eşi açıkça rüşvet almadığı için Cemil'i suçlar. Ama Cemil, diğer kahramanlar gibi yalnız bir erkek değildir; beraber yaşadığı sevgilisine sorar: "*Sence bir polis nedir?*" ve sorusuna kendisi cevap verir: "*Politikacıların, siyasetçilerin, ya da iktidarın kendi emelleri için kullandığı bir sürü mü? Aylığı karşılığı özgürlük isteyen kovalayan bir hükümet gücü mü? Yoksa emekçinin karşısında bir iktidar memuru mu?*" Sevgilisinin rolü, film boyunca meşru adalet savaşçısını idealleştirilen söylemi desteklemektedir: "*Hayır sen halkın adamısın, halkın içindesin. 48 saat görevinin başında halkın dertleriyle, ıstıraplarıyla başbaşa kendini unutan adamsın.*" Filmin sonunda ağır yaralanan Cemil geri döner. *Cemil Geri Dönüyor*'da

(Melih Gülgen, 1977) silâh tüccarlarına karşı mücadele eder ve geleceğe ümitle bakar: “*sen ve senin gibiler artık kaybettiniz; işçisi, memuru, köylüsü, esnafı, askeri, emeklisi, sömürsüz, barışçı, şerefli Türkiye'yi kuracaklar. Artık bu memlekette yeriniz yok.*” Hayali kahramanlarla hayali bir başarı gene *katarsis* görevi görür ve kolektif bir arınmayı sağlar.

Cüneyt Arkin'in 1980'li yıllarda rol aldığı filmler önceki yıllarda anlatılan aynı hikâyeleri tekrarlar. *Sokakların Kanunu*'nda (1986) doktor Cemil kızını öldüren, eşine tecavüz eden şehir zorbalarını öldürüp polise teslim olur. *Kavga*'da (1986) çocukluğunu hapishanelerde geçiren sert ama yoksulun yanında kabadayı Kemal'dir. *Bitmeyen Adam*'da (Cüneyt Arkin, 1987) “*kötülerin karşısında, kötü geçmişini unutmaya çalışan yalnız ama yürekli*” bir adalet savaşçısıdır ama artık hikâyelerin büyüğü bozulmuş, kahraman yaşlanmış ve değerler değişmiştir. Güçlünün zayıfı ezdiği dünyayı temizleyemediğini anlamıştır. Kameraya bakar ve şöyle der: “*dilerim iyinin yürek cesareti köylünün para cesaretini yensin*”. Umut artık Murat öğretmenin yani okumuş erkek kardeşin kötülerle yasal yollardan mücadelesindedir.

SEBATKÂR ADALET SAVAŞÇISI ORHAN GENCEBAY

Orhan Gencebay ile trajik ve epik niteliklerin vurgulandığı bir adalet savaşçısı tiplemesi gelişir. Şarkıcı kimliğinin ön plana çıktığı filmlerinden bazıları o dönem yaptığı albümlerin ismini taşır. Çevirdiği filmler, Orhan Gencebay'ın bestelediği arabesk şarkıların yansımasıdır. Felaketlerle dolu dünya ve ezilen garibanlar, şarkılarına ve dolayısıyla rol aldığı filmlere hâkim olan ana motiflerdir. Dünyevî adaletsizliğe, haksız düzene insanları mahkûm eden “Yaradan'a” karşı isyanın neden olduğu yoğun duygular bir tür *katarsis* görevi görür. Trajik yazgı karşısında korku ve acıma duygularına boğulan seyirci ruhsal açıdan arınır. Gencebay'ın dış görünümü de farklıdır. Takım elbise yerine, filmin çekildiği iklimde göre ya kısa kollu dar gömlek ya da boğazlı dar kazak giyer. Vücut hatlarını ortaya çıkaran bu giysiler erkekliğini etkilemez tam tersine kaslı kollarını yani eril niteliklerini vurgular. Orhan Gencebay'ın canlandığı adalet savaşçısı sebatkârdır. Çünkü ona yapılan zulümleri cezalandırmakta hiçbir engel tanımaz. Tam tersine zorluklar sayesinde kahramanlığı daha da artar. Zulümceza işlevleri epik bir kahraman yaratmak için abartılı olarak kullanılır.

Kır Gönlünün Zincirini (Şerif Gören, 1980), Orhan Gencebay şarkılarının arasına serpiştirilmiş bir tecavüz ve intikam filmidir. Zengin bir ailenin züppe oğlu, Orhan'ın kızkardeşine tecavüz eder. Saygınlığını yitiren, artık toplumda yeri olmayan genç kız intihar eder. Yurtdışı konserinden

gelen Orhan intikam yemini eder. Ancak ceza işlevi farklıdır. Tecavüz edeni öldürmek yerine zengin ailenin kızını hamile bırakır ve ölüm değil namus cezası keser. Müjde Ar'ın canlandığı zengin aile kızına âşık olur. Filmin sonunda kan dökülmeden kötüler aradan çekileceği sırada Orhan en yakın arkadaşı tarafından vurulur. Bu ihanetin sebebi yakın arkadaşının da aynı kadına âşık olmasıdır. Orhan Gencebay'ın başrolde olduğu filmlerde de zenginlik kötü ahlâkla eşleştirilir. Zalimleri altetmek için kahraman da onlar gibi zengin olmalıdır. Kahramanın özel hayatına odaklanan filmlerde felakete uğrayan genellikle kadındır. Başkahramanın sevgilisi ya da kız kardeşi tecavüze uğrar ve hikâyenin düğümü intikam ile çözülür.

Bir Yudum Mutluluk da (Orhan Aksoy, 1982) aynı anlatım yapısına dayanır. Başkahramanın yokluğunda tecavüze uğrayan nişanlısı bir pavyonda çalışır. Nişanlısını düştüğü ortamdan kurtarır. Uyuşturucu bağımlısı genç kadını kendi yöntemleri ile tedavi eder. Tekrar biraraya gelen iki sevgili yeni bir başlangıç yapmak ister. Zengin ve kötü züppeler genç kadını kaçırmaya çalışır. Orhan'ın ellerini bağlar ve gözü önünde nişanlısına tecavüz ederler. Adalet savaşçısı bütün kötülerini öldürür ve polise teslim olur. Daha fazla acı daha fazla zulüm arayışı ile çekilen bu filmlerde zaman ve mekân estetiği diğer incelediğimiz filmlerde olduğu gibi ikinci plandadır. Görsellik sadece ve sadece başkahraman üzerine odaklıdır. Eylemler kadar diyaloglar da önemlidir. *Bir Yudum Mutluluk* filminde sevgilisi adalet savaşçısından intikam almasından vazgeçmesi için yalvarır. Bu sağduyulu isteğe ise başkahramanın verdiği cevap şöyledir: “*Bu dünyada bazı değerler vardır ve insan bunlar için yaşar. Bu değerler için öldürürsün ya da ölürsün. Eğer bir insan bunu yitirmişse hayatının hiçbir anlamı kalmaz*”.

Sebatkâr adalet savaşçısının az da olsa mutlu sonla biten filmleri var. *Feryada Gücüm Yok* filminde (Şerif Gören, 1981) iftiraya uğrayan ünlü şarkıcı rolündedir. Zenginliğine zenginlik katmak isteyen işadamına istediği araziye satmayan Orhan işlemediği bir cinayetle suçlanır ve sevenleri gözünde itibarını yitirir ama yılmaz. Dağların tepesinden beliren silüeti ile düşmanlarını tedirgin eder. Suçsuzluğunu ispatlar, sevenlerinin sevgisini yeniden kazanır. *Feryada Gücüm Yok* sinemada erkek ve kadın temsilleri açısından ele alındığında, kadının cinselliğini özgür yaşaması açısından iki zıt tiplere olduğunu görüyoruz. Tüm “dişiliğini” film boyunca ön planda tutan, geçmişinde bir tecavüz hikâyesi olan Orhan'ın manken sevgilisi (Müjde Ar) ve çiçekli emprime elbiseleri içinde saflığın simgesi olarak sürekli gülümseyen yakın arkadaşının kızı (Pembe Mutlu) birbirinin zıttı iki kadın temsilidir. Sevgilisi ile evlilik dışı ilişki yaşadıkdan sonra kendisine abi diyerek hitap eden ve kendinden yaşça küçük olan genç

kızı eş olarak seçmesi Türkiye'de ve birçok Akdeniz Müslüman ülkesinde sosyal evrime engel olan bağnaz zihniyetin çarpık yapısını yansıtır.

ASI ADALET SAVAŞÇISI KADİR İNANIR

Köyde ve şehirde, bozuk düzene başkaldıran asi adalet savaşçısı Kadir İnanır *Kara Gün* (Bilge Olgaç, 1971) ile ekranlarda belirir. Köyde oturak alemleri yapan Ayşe'nin kızı Gülbahar ile evlenir. Ama Ayşe'nin belalısı hem anneyi hem de kızını kaçıtır. Ali karısını kurtarır ama belalıyı öldürür. Genç çift dağlara kaçır. Eşkîya Davut'un yardımıyla denize ulaşırlar ama jandarma üçünü de vurur. Yarını olmayan ama gelecek için biraz da olsa umut veren *Sahipsizler*'de (Ertem Göreç, 1974) Gaddar lakaplı adalet savaşçısı sevdiği kadına tecavüz edenleri tek tek öldürür. Başkahramanın içindeki şiddet meşrudur: "*bir insan gaddar olmuşsa muhakkak bir sebebi vardır*". Acımasız dünyayı anlatan bu filmdeki umut büyüüp okuyan ve mutlu bir gelecek şansına sahip olabilecek oğuldur.

Asi adalet savaşçısının hikâyeleri ırz düşmanı tecavüzcülerden ibaret değildir. Haksız düzeni dayatanlara karşı verdiği mücadelesini oduncu olarak *Tomruk*'ta (1982, Şerif Gören), kabadayı olarak *Kurban*'da (1983, Melih Gülgen) sürdürür. Hayatlarını tehlikeye atarak nehir boyunca taşıdıkları tomrukların parasını tam vermeyen patronu ölümle değil tomrukları nehre bırakarak cezalandırır. Bu taşıma sırasında bir arkadaşı sularda boğulmuş bir diğeri de taşımaya yapmalarına izin verilmeyen kamyon şoförleri tarafından vurularak yaralanmıştır. Kabadayı rolünde ise meşru adalet savaşçısı polis kardeşini yaralayan kötülerini öldürerek intikam alır. *Yabancı*'da (Osman Seden, 1984) yine öldürülen kardeşinin ve eşinin intikamını alan kabadayıdır. Soğukkanlı bir tetikçi olarak o yanlış yolu seçmiştir ama aile bireylerine hep ahlâk dersleri verir. Güçlünün yani zalimin yanında olmayı seçmek zorunda kalmıştır. *Tatar Ramazan*'da (Melih Gülgen, 1990) baştan sona haksızlığa isyan eden ve meşru müdafaa yapmasına rağmen tüm hayatını hapisanelerde, sevdiğinden ayrı geçiren, kaderinin önüne geçemeyen trajik bir kahramandır. Neden asi kabadayı olduğunu *Umut Sokağı*'nda (Şerif Gören, 1986) kayınbiraderini öldürmeden önce açıklar: "*Biz neden kabadayıyız? Düzenle uyum sağlayamadığımız içindir; kimsenin iplerimizi oynatmasından hoşlanmadığımız içindir; isyankâr olduğumuz için.*"

HÜZÜNLÜ ADALET SAVAŞÇISI TARIK AKAN

Diğer kahramanlardan farklı olarak, Tarık Akan az konuşan, hüzünlü adalet savaşçısı canlandırır. *Kaçak* (Memduh Ün, 1982) filminde ağa, köylü-

ler tarafından ekilen sahipsiz bir araziye el koyar. Habip ağaya dava açtığı için ağanın adamları tarafından dövülür. Bunun üzerine Habip ağayı vururp kaçar ve dul Hacer'in evine saklanır. *Üç Tekerlekli Bisiklet*'in uyarlaması olan filmde Habip ile Hacer'in yolları ayrılır. Jandarma Habip'i tutuklar. *Acı Dünya*'da (Ümit Efekan, 1986) geçmişî acılarla dolu Yusuf bir hayat kadınıyla güzel bir hayat kurmak ister. Ama karısını tekrar fuhuşa zorlayanları öldürür. *Kızımın Kanı*'nda (Halit Refiğ, 1987) Cemil, tecavüze uğrayan ve uyuşturucudan ölen kızının katilini öldürür. Haklı düzen arayan işçi (*Çark* - Muzaffer Hıçdurmaz, 1987), siyasî görüşleri nedeniyle yargılanan entelektüel (*Yağmur Kaçakları* - Yavuz Turgul, 1987; *Kimlik* - Melih Güngen, 1988; *Karartma Geceleri* - Yusuf Kurçenli, 1990), pehlivan güreşlerinde işsizliğine çare arayan Bilal (*Pehlivan* - Zeki Ökten, 1984), tutukluluğu sırasında ona işkence yapan gardiyayı arayan siyasi tutuklu (*Ses* - Zeki Ökten, 1986), hapis izninde namus nedeniyle sevdiği karısını öldürmek üzere köyüne dönen Seyit (*Yol* - Şerif Gören, 1981) rollerinde sessiz, düşünceli, gizemli ve hayal kırıklığına uğrayan hüznü bir kahramandır.

Beyaz Ölüm (Halit Refiğ, 1983) ve *Kayıp Kızlar* (Orhan Elmas, 1984) filmlerinde komiser Yılmaz; *Tele Kızlar*'da (Osman Seden, 1985) Komiser Şahin rollerinde, fuhuş çetelerinin ve uyuşturucu satıcılarının peşindedir. Cüneyt Arkin'in canlandığı Komiser Cemil gibi söyleminde idealist bir kanun adamı tiplmesi değildir. Tutuklayarak cezalandırdığı kötüler ile toplumu kötülerden temizlediğini düşünmez; bu nedenle daha gerçekçidir: "*Lale, Sevda, Zehra ve diğerlerinin hikâyesi böylece noktalandı. Bu kızlar günah selinin sadece birer damlasıydı. Ve tabii ki evden kaçan kayıp kızlar problemi bunlarla bitmedi. Kahramanımız, ekipler amiri Yılmaz, yeni gelenleri acı duyarak karşılayacaktı. Yılmaz'ın tek dileği bu gelişlerin bitmesiydi*".

EŞKIYA BARAN İLE MASAL SON BULUR

Cudi dağlarında kaçak yaşayan Baran, yakın arkadaşının ihbarı ile jandarmalara yakalanır. 35 yılını hapiste geçirdikten sonra arkadaşı Berfo'dan intikam almak için peşine düşer. Sevdiği kadın Keje'yle evlendiğini de öğrenince öfkesi daha da artar. İstanbul'da ihanetin cezasını kesmek için arayışını sürdürürken kenar mahalle delikanlısı Cumali ile tanışır. Berfo'yu bulur ama öldürmez. Keje ve Cumali ile yeni bir hayat kurmayı düşler. Ancak Berfo yine ihanet eder. Cumali'nin uyuşturucu mafyasına borcunu ödemek üzere Berfo'nun canına karşılık verdiği çek karşılıksız çıkar. Çete Cumali'yi öldürür. Baran Cumali'ye kötülük yapan herkesi Berfo da

dâhil olmak üzere öldürür. Yaralı olarak saklandığı İstanbul evlerinin çatılarında süren bir kovalamaca sonrası polis kurşunları ile ölür.

Eşkîya (Şerif Gören, 1996) o güne kadar anlatılan adalet savaşçısı masallarının tüm öğelerini mükemmel bir şekilde biraraya toplar. Şener Şen ile hayat bulan Baran, destansı bir kahraman olarak oyuncu isminin önüne geçer. Başkahraman Baran, namuslu ve bileği bükülmez yiğittir. Dağlarda hırsızlıkla geçinerek kaçak yaşayan bir eşkıyadır. Ama uyguladığı şiddet meşrudur. *Gaddar olmuşsa vardır bir sebebi*. *Eşkîya* da yukarıda kısaca bahsettiğimiz adalet savaşçısı filmleri gibi masal anlatımına özgü nitelikleri içerir. Filmde mantık sınırlarını zorlayan tasvir ve olayları masal anlatım mantığı içinde ele almak da fayda vardır. Örneğin yıllar süren suskunluktan sonra bir anda dili çözölen Keje; 35 yıllık mahpusluktan sonra özgür kalınca kolayca toplumsal hayata uyum sağlayan ve silâh kullanma ustalığını kaybetmeyen Baran. Önceki yıllarda çekilen adalet savaşçısı filmlerinin herbirinden birer parça taşır. *Dağların Oğlu*'nda, yakın arkadaşının ihanetine uğrayan Mehmet; *Yaban*'da ailesine zarar verenlerden intikam alan kabadayı Şahin Kara; *Yarınsız Adam*'da insanî tetikçi Kadir; *Kanun Namına*'da çevresi kuşatılan Nazım Usta'dır.

Hapishaneye girdiği dönemden kalma eşkıya giysileri ile tam bir masal kahramanı olan Eşkîya Baran ölümüne polis kurşunları değil kendisi istediği için gider. Göğsüne saplanan onlarca kurşuna yenilmeden yürüyerek kendini boşluğa bırakır. Son sahnede görsel ve işitsel tüm öğeler kahramanın mitik bir karaktere dönüşmesi için kullanılır. Arka planda kurşun seslerine karışan Erkan Oğur'un müziği, gökyüzünde patlayan havai fişekler ile destansı adalet savaşçısını ebediyete uğurlar. Sinema ekranlarından ayrılan adalet savaşçısı televizyon dizilerinde varlığını sürdürür ve Türk toplumunda bireyin varolma sorunlarını dile getirir: “2000’ler sonrası erkek karakterler bireysel sorunlarıyla ön plana çıkıyor görünseler de aslında toplumsal aidiyetsizliğin, yasaların yetersizliğinin, çeteleşmenin ve gücün yasa haline geldiği bir dönemin yansımalarına karşılık gelir.”¹⁶

“ONLARLA BERABER SEVİNECEK, ONLARLA BERABER GÖZYAŞI DÖKECEKSİNİZ”

Haksızlıklara, kötülüklere karşı tek başına mücadele eden, bu uğurda canını veren, gelecek günlerin güzel olacağına dair umudu olan ya da olmayan kahramanlar, adalet savaşçıları. *Kanun Namına*'dan *Eşkîya*'ya, maz-

¹⁶ Lale Kabadayı, “İyi Adam Kötü Adam », *Erkek Kimliğinin Değiş(e)meye)n Halleri*, editör Huriye Kuruoğlu, Beta, İstanbul, 2009, s. 170.

lum daha mazlum, kötü daha kötü olur. Zulüm-ceza işlevleri üzerine kurulan anlatım şeması yani intikam hikâyeleri elbette Türk Sineması'na özgü değil. Bir yandan eşinin katilini ararken dünyayı kötülerden temizleyen James Bond'dan yine eşinin ve ailesinin katillerini arayan Charles Bronson'un başrollerinde oynadığı *Death Wish* (Michael Winner, 1974) ve *Once Upon a Time in The West*'e (Sergio Leone, 1968), *A time to Kill*'de (Joel Schumacher, 1996) kızının tecavüzcülerini öldüren siyahi babadan, *Zatocihi*'de (Takeshi Kitano, 2003) ailelerinin katilini arayan geyşalara, farklı kültürlerle ait filmlerde intikam öyküleri mevcut. Farklı türlere ve kültürlerle ait bu filmlerde de hikâyelerin destansı ve masalsı özellikleri nedeniyle abartılar, mantıksızlıklar bulmak mümkün. Gerçek hayatta yaşanan haksızlıkları ve zulümleri konu alan bu filmler, yukarıda belirttiğimiz gibi masalsı anlatım mantığına göre ele alınmalı.

İyi ve kötü arasındaki evrensel savaşın yerel renklerini filmlerin yapısal niteliklerinde yani hikâyenin kurgusunda, kadın ve erkek kahramanların söz ve davranışlarında arayabiliriz. Filmlerde zulüm işlevi için tecavüz eylemi kullanılır ve kadınlar tehlikeye açık kırılgan varlıklar olarak gösterilir. Toplumsal cinsiyet üzerine eğilen antropolog Françoise Héritier, erkeğin kadın üzerindeki üstünlüğünü evrensel antropolojik bir yapı olarak tanımlar. Kadın tek başına olmasa da kendi vücudunda hem bir kız hem de erkek çocuk yapabilme yetisine sahiptir. Erkeğin böyle bir yetisi yoktur. Ama bunu bir eksiklik olarak görmez. Tam tersine gebelik, emzirme gibi yüklerden muaftır. Kendisine ait erkek çocuğa sahip olabilmek için kadının vücudunu sahiplenir. Böylece kadın, erkekler arasında alınıp verilen bir nesneye dönüşür. Ailesindeki kadınların yanı sıra erkeğin üzerinde tasarruf hakkı olduğunu düşündüğü kadınlar vardır. Tecavüzün telafisi de kadına fuhuş olarak ödettirilir. Modern olarak tanımladığımız Batı toplumlarında işyerinde, siyasette ve ev hayatında kadın-erkek eşitsizliği halen tartışılır. Ancak kadınlar beden ve zihnen özgür iradeye sahip bireyler olarak toplum içinde yerlerini almıştır.

Batı Sineması'na hâkim olan zihniyette tecavüz âdi bir suçtur. Sonrasında intiharı düşünen kadın toplumdan dışlanacağını düşünerek hareket etmez. Kişiliğine ve bedenine yapılan alçak saldırıyı kaldıramadığı için yaşamına son verebilir. Türk Sineması'nda cinsel saldırı ile bütünleşen Tecavüzcü Coşkun isimli kötü kahraman vardır. Tecavüze uğrayan, bedensel ve ruhsal bütünlüğü zarar gören kadın; baba, abi gibi ailenin erkek üyeleri için tahammül edilemez bir utanca neden olur. Türk toplumunda ve dolayısıyla filmlerinde, tecavüz âdi bir suç olarak değil, büyük bir utanç olarak algılanması kültürel gelişim farklılığını vurgular. Cinselliği ve doğurganlığı, erkeğin denetiminde olan Türk kadını, cinsel saldırı ile kendi

namusu üzerinden ailesinin, mahallesinin, köyünün namusunu lekeler. Saldırıya maruz kalan kişi değil cemiyettir. “*Düzeni, ışığı ve erkeği yaratan iyi bir temel kaynak ile karmaşayı, karanlıkları ve kadını yaratan kötü bir temel kaynak var*”. Simone de Beauvoir’ın¹⁷ *İkinci Cins (Le deuxième sexe)* isimli kitabının birinci cildi Pythagore’a ait bu alıntı ile başlar. MÖ VI. yüzyıla ait bu “cinsiyet” tanımlaması, kadın ve erkek arasında yaşanacak çatışmanın habercisidir. “Karmaşa” ve “karanlıkları” dişi sıfatına yükleyip kadını değersiz ve tehlikeli kılan, kadın karşıtı (mysogine) zihniyeti ve erkek egemenliğine boyun eğmek istemeyen kadınların başlatacağı çatışma karmaşık bir meseledir. Bugün Türkiye’de cinnet aşamasına gelen kadın-erkek çatışmasını gözönüne aldığımızda, bağnaz, değişmeyi reddeden muhafazakâr zihniyetin topluma verdiği zararları görüyoruz.

¹⁷ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*, Folio, Paris, 1976. Özgün metin: “Il y a un principe bon qui a créé l’ordre, la lumière et l’homme, et un principe mauvais qui a créé le chaos, les ténèbres et la femme. ”

BİR YALINLIK OLARAK VAROLUŞ, BİR DUYGULANIM OLARAK SİNEMA

Yasin Sofuoğlu

I

Sinema, en temelinde imajlarla (image) çalışan bir sanat dalıdır. Tıpkı resim sanatında ve fotoğrafçılıkta olduğu gibi sinema da en nihayetinde renk, ışık ve somut materyallerle çalışır. Kadraja giren her şey, sinematografi üzerinden bir değişime uğrar. Kamera açısı, planlar, yakın çekimler, yavaş çekimler, kullanılan renk filtreleri vb. özellikler doğrudan imajı değiştiren, onu biçimlendiren ya da biçimsizleştiren nitelikte birer manipülasyon hareketidir. Başlangıçta, sinematografi bu işleme ham film rulo-ları üzerinden girer ve daha sonrasında da laboratuvar ve filtre işlemleri gerçekleşir. Daha kapsayıcı bir bakış açısından yaklaşacak olursak, temel olarak sinematografinin objeler, mekânlar ve kişiler üzerindeki ışıkla ilgilendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Başka bir deyişle, malzemenin maddeselliği ve ışık ile obje ilişkilenimleri sinematografik çalışmanın temelleridir.

İmaj bu hususta özellikle önemli bir mevzudur. Seyircinin görüntüleri algılayış biçimiyle sinematografik etkiler arasında doğrudan bir ilişki mevcut. İmaj ve sinema denildiğinde, sinema eleştirisi gibi felsefe, teori

ve sinemayı bir araya getirmeye çalışan girişimlerin bünyesinde, geleneksel olarak en çok girişilen okuma göstergebilimsel (semiotics) okumadır. Bu yazıda göstergebilimsel bir okuma yapmayacağız ancak imaj ve anlam hususunda önemli olduğu için kısaca değinmek yerinde olur. Etimolojik olarak bu terim, “işaret” ya da “iz” anlamlarına gelen Antik Yunanca σημείον (*sēmeion*) kelimesinden gelmektedir. Saussure’ün yapısalcı dilbilim çalışmalarına göre, gösterenle (signifier) gösterilen (signified) arasında bir ilişki mevcuttur. Bu ilişki, temelinde rastgele (arbitrary) kurulmuştur. Gösterenle gösterilen arasındaki ilişkiden, yani ses ve işaret edilenin birbiriyle örtüşmesinden işaret (sign) ortaya çıkar ve bu da anlamın kurulumuna ön ayak olur. Bu bağlamda, dış dünyanın gerçekliği dil üzerinden *aktarılabılır* ve dolayısıyla dil, dış dünyanın *gerçekliğini yansıtır*; en nihayetinde *anlamın* kendisi mümkün bir hal alır.

Bilindiği üzere postyapısalcılık olarak adlandırılan (neredeyse bu alanda tanınmış tüm düşünürler bu etiketi reddetse bile) yaklaşım, anlam hususunda yapısalcılık içerisinde ileri sürülen söz konusu temelleri sorgular. Emmanuel Levinas, *Signification and Sense* adlı çalışmasında şunu dile getirir: “... her sözsel anlamlandırma (signification), sayısız semantik nehrin akıntısında yer alır” (Levinas, 11-12). Yani başka bir deyişle, her anlamlandırma çabası yapısalcılığın katı tekboyutluluğunu aşar; anlam herhangi bir şekilde sabitlenemez çünkü o artık tek bir otoritenin, tek bir yazarın ya da konumuzla ilgili olarak tek bir yönetmenin, kontrolü altında değildir. Anlamın kendisi, yapısalcı şematik ve sistematik içerisinde bir fazlalık/aşırılık (excess) durumuna geçer. Söz konusu durum imaj bağlamında düşünüldüğünde, anlamın ve anlamlandırmanın yapısından sökülüp dünyaya, yani izleyiciye doğru açılmasıyla karşılaşırız. İmaj, artık sinema perdesinde sabitlenmiş anlam rejimleriyle çevrelenen donuk bir görüntü değildir; izleyicinin görüşü ve algılayışına doğru kendisini açar. Başka bir deyişle, imaj bizlere *çarpar* ve varlığımızda, yani izleyici olarak sinema salonunda (ya da artık ekran başında) bizatihi olarak bizlerin mevcudiyetinde *iz bırakır*. Bu bağlamda sahneler, görüntüler, sesler ve imajlar zorunlu olarak bir anlama işaret etmek durumunda değildirler; işaret edenle işaret edilen (ya da gösterenle gösterilen) arasında birebir uyum ve üst üste binme vasıtasıyla imajın anlamla münasebete geçmesi, her zaman gerçekleşmesi gereken temel bir zorunluluk teşkil etmez. Bu duruma imaj ve duygulanımlar mevzusunda tekrar değineceğiz.

Sinema bizatihi olarak bir imalat ve üretim sürecidir, yani içerisinde bir yaratım ve ifade barındırır. “Üretim” fiili, yani İngilizcedeki karşılığıyla *to produce*, Giorgio Agamben’in *The Man Without Content* adlı eserinde de belirttiği gibi Antik Yunanca τέχνη kökeninden gelmektedir.

Agamben sözcük kökündeki önemli anlamı vurgulamak amacıyla kelimeli “pro-duce” şeklinde ayırarak yazar ve sözcüğe dair şu açıklamada bulunur: “... bir şeyi var olmayan durumundan, var olan durumuna getirmek” (Agamben, 4). O zaman üretmek, bir şeyi meydana getirmek, âdeta onu doğurmak ve ona varlık kisvesini takdim etmek anlamına gelmekte. Sinema tam da bu bağlamda oldukça önemli bir konumda bulunur. Gilles Deleuze, 18 Mart 1987’de FEMIS’de¹ verdiği *Yaratma Eylemi Nedir?* başlıklı konuşmasında² felsefe ve sinema arasında temel benzerlikler kurar. Felsefenin bir disiplin olarak edimlerinin, yaratıcı eylemler olduğunu ve temelinde kavramlar yarattığını şu şekilde ifade eder: “Felsefe, kavramlar yaratan ve icat eden bir disiplindir. Ve kavramlar, o halleriyle, hâzır-yapım veriler olarak elde bulunmazlar, göklerin bir köşesinde, bir filozofun gelip, onları devşirip kavramasını beklemezler. Kavramların yapılmaları, imal edilmeleri gerekir” (Deleuze, İK, 19-20). Sinema da buna benzer bir imalat sürecine tâbidir. Ancak o felsefe gibi doğrudan kavramlar üretmez, onun yerine “hareket-süre blokları (blocs de mouvement/ durée)” yaratırlar (İK, 21). Bu anlamda başta bahsettiğimiz sinematografi, sinema sanatı içerisinde fikirlerin bulunduğu alanı teşkil eder. Yani herhangi bir fikir, film içerisinde sinematografi üzerinden mevcudiyet kazanır. Deleuze buna şu şekilde vurgu yapar: “Diğer taraftan, sinemada sadece sinematografik olan fikirler vardır. Sinemada, romanda da değer bulmuş fikirler söz konusu olsa bile, bu fikirlerin daha şimdiden sinematografik sürece adanmış olduklarını, ona ait olduklarını söyleyeceğiz” (İK, 26). Sinematografinin kullanımına ve önemine ileride tekrar değineceğiz.

Bu bağlamda sinemanın gücü, imaj ve sesi kullanabilmesinden ötürü, duyumsal olmasından (sensational) ileri gelmektedir. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Qu’est-ce que La Philosophie?* adlı çalışmalarının *Percept, Affect et Concept* bölümünde sanatın temeline duyumsal olanı koyarlar. Duyumsallığın kendisi ve duyumsal olan, sanatın dönüştürücü gücüyle ilintilidir. Deleuze ve Guattari’ye göre sanatın kendi bünyesinde kullandığı ve dönüştürdüğü “Bütün malzeme ifade edici hale gelir”³ (De-

¹ École nationale supérieure des métiers de l’image et du son (Paris).

² Deleuze’ün *Qu’est-ce que l’acte de création?* başlıklı konuşmasının Türkçe metni şu kaynaktan alınmıştır ve ismi İK olarak kısaltılacaktır: Deleuze, Gilles. *İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir? Müzikal Zaman*. Çev. Ulus Baker. İstanbul: Norgunk, 2003.

³ “Toute la matière devient expressive.” Cümlelerin çevirisini, Fransızca asıl metnin İngilizce çeviri metni karşılaştırarak yaptım. Söz konusu eserin Turhan Ilgaz tarafından yapılan Türkçe çevirisi ise şu şekilde: “Bütün madde anlamlı hale gelir.” Bu çevirinin metindeki mevzuu doğru şekilde ifade edebildiğini düşünmüyorum. Deleuze ve Guattari burada sanat yapısından ve üretim sürecinde bahsettiğinden ötürü, “matière” kelimesini “madde” yerine “malzeme” ifadesiyle karşıladım. “Expressive/expressif” kelimesini de “anlamlı” yerine “ifade edici” şeklinde çevirmek daha doğru olur. Çünkü burada sanat yapısında kullanılan malzemenin ifade edici bir

leuze ve Guattari, 167). Dolayısıyla kullanılan malzemenin kendisi –yani çekilen plandaki imajın tümünü oluşturan renk, ışık, mekân ve eşya gibi unsurlar– kendi maddeselliklerinden duyumsallığa doğru bir dönüşüm yaşarlar. Bu malzemelerin kendi maddeselliklerini tamamen kaybettikleri anlamına gelmez; ancak imaja ait olan, perdeden seyirciye doğru yansırken ve seyircinin onu algılaması esnasında, duyumsal olarak kendisini ifade eder. Kadrajda duran bir eşya en ham ve somut haliyle kaydedilir. Ancak algılama esnasında imaj-duygulanım ilişkisi içerisinde farklı bir boyut kazanabilir. Film izlemek, belirli bir zaman aralığında perdede yansıtılan imajlarla karşı karşıya gelmek ve onlarla iletişime geçmek demektir. Bu bağlamda, seyirci ve imaj arasında –filmden filme ve imajdan imaja değişse bile– minimum düzeyde bir etkileşim zorunlu olarak mevcuttur. İmaj, izleyicide bir duygulanım yaratır. Bu duygulanımlar basit bir halde tepkisel/reaktif iken daha ileri ve radikal seviyelerde kendilerini sunduklarında yalın bir hale bürünebilirler. Yalınlık mevzusunun nasıl gerçekleşebileceğini ikinci bölümde Béla Tarr’ın filmi üzerinden göstermeye çalışacağız. Bazı sahneler, bazı izleyicilerin tamamen odaklanmasına ve dikkatlice izlemesine yol açarken, diğer sahneler ise perdeye bile bakamamamıza hattâ gözlerimizi kapamamıza yol açar. İmajın gücü ve etkisi –tabii ki kullanılan müzik ve ses efektleriyle de oldukça ilintili biçimde– seyirciye çarpma şiddetini belirler. İmajların hareketselliğinde, yani sahnelerin geçişlerinde, zamanın akışında ve farklı hissiyatların ortaya çıkışında, filmin bütün teknik-mekanik yanlarına (montajdaki kesme-çıkarma-ekleme, DIT vb.) rağmen oldukça doğal bir yan da bulunmaktadır. Bunun temel sebebi, insanın varoluşla olan münasebetinin –aslında daha büyük ölçekte varoluşun kendisinin– duygu ve duygulanımlar üzerinden gerçekleşmesinde yatar.

Burada Benedict de Spinoza’nın ünlü başyapıtı *Ethica*’dan bahsetmek yerinde olur. Spinoza, en genel hatlarıyla, varoluşu duygu (*affectus*), duygulanış (*affectio*) ve idea mefhumları üzerinden anlatır desek yanlış olmaz. Spinoza’nın felsefesinde “temsil eden” ve “temsil etmeyen” şeklin-

özellik taşıdığını vurgularken Deleuze ve Guattari’nin dikkat çekmek istediği husus, söz konusu malzemenin “dışavurumcu” (expressive) yani dışarıya açılan ve etki eden bir anlama büründüğüdür. Söz konusu metinler şu şekilde:

Fransızca asıl metin: Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. “Percept, Affect et Concept.” *Qu’est-ce Que La Philosophie?* Paris: Éditions De Minuit, 2005. p. 156-57.

Türkçe çevirisi: Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. “Algılam, Duygulanım ve Kavram.” *Felsefe Nedir?* Çev.Turhan Ilgaz. İstanbul: Yapı Kredi, 1996. s.149.

İngilizce çevirisi: Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. “Percept, Affect, and Concept.” *What Is Philosophy?* Çev. Hugh Tomlinson and Graham Burchell. New York: Columbia UP, 1994. p. 167.

de birbirlerinden farklı iki düşünme tarzı mevcuttur. İdea, Deleuze'ün de Spinoza üzerine verdiği derslerde işaret ettiği gibi, "... bir şeyi temsil etmesi açısından ele alınır. Bir şey temsil ettiği ölçüde, nesnel gerçekliğe sahiptir. Bu, ideanın temsil ettiği nesneye olan bağıdır" (Deleuze, 14) ve bu bağlamda da temsil eden düşünce tarzını gösterir. Duygu ise bu bakımdan İdea'nın karşısındadır; temsil etmeyen düşünme tarzını yansıtır: "Mesela umut, sıkıntı veya sevgi. Bunlar temsil edici değildir. Elbette sevilen şeyin ideası vardır, umut edilen şeyin de, ama olduğu haliyle umut ya da sevgi kendi başlarına hiçbir şey, kesin olarak hiçbir şey temsil etmezler" (Deleuze, 15). Sevmek ya da istemek için, en nihayetinde bir nesneye ihtiyaç vardır. Bu bağlamda da anlaşılabilceği üzere İdea'nın duyguya "... hem kronolojik hem de mantıksal bir önceliği" bulunmaktadır (Deleuze, 15). Duygulanış (*affectio*) ise, Spinoza'nın üç tür idea olarak belirlediği Duygulanış, Mefhum ve Öz'den birisidir, yani belirli bir idea tipidir. Duygulanış "Bir cismin başka bir cismin eylemine maruz kaldığındaki durumudur" ya da başka bir deyişle "... bir cismin başka bir cisim üzerinde ürettiği eylem ya da etki"dir (Deleuze, 23).

İdealar sürekli olarak birbirlerini takip ederler ve âdeta bir ardışıklık serisi meydana getirirler. Ancak bunun yanı sıra, yani ideaların sürekli olarak hareket halinde olup birbirleriyle yer değiştirmelerine ek olarak, Deleuze'ün "varyasyon" olarak nitelendirdiği –Spinoza bu terimi kendisi kullanmaz– öznde mevcut bir hareket söz konusudur. Bu varyasyonlar önemlidir çünkü en nihayetinde var olmak bu varyasyonlar üzerine kuruludur. Bunlardan ilki varolma kuvveti (*vis exsistendi*) diğeri ise eyleme kudretidir (*potentia agendi*) ve "Spinoza için varolma kuvvetinin veya eyleme kudretinin varyasyonu sürekli; ve var olmak bu demektir" (Deleuze, 19). Herhangi bir kişiyle ya da bir olayla karşılaşmak bize birtakım idealar verir. Bu idealar ise söz konusu varyasyonları sürekli olarak dinamik ve değişken kılar: "...sahip olduğu idealara bağlı olarak herkeste eyleme kudretinin veya var olma kuvvetinin artması-azalması şeklinde sürekli bir varyasyon vardır" (Deleuze, 20). İşte Spinoza'nın duygu (*affectus*) dediği şey bu varyasyondur; sürekli olarak var olma kuvvetinin varyasyonları ve eyleme kudretinin alçalıp yükselmesi. Bu noktada sürekli varyasyonlanmalar üzerinde iki kutup, aynı zamanda da iki temel tutku bulunur: Sevinç (*laetitia*) ve Keder (*tristitia*). Spinoza, bu duyguların temel mevkilerini şu şekilde aktarır: "Etkin olduğu sürece zihinle ilişkilendirilen duygular arasında hiçbir duygu yoktur ki sevinç ya da kederle ilişkili olmasın" (Spinoza, 463, LIX. Önerme). Tüm anlattıklarımızın toparlanması, daha berrak hale gelmesi ve varlıkla olan ilişkide *affectus*'un ve

affectatio'nın yarattığı dalgalanmaları da görebilmek amacıyla Spinoza'nın şu söylediklerine bakmak yararlı olacaktır:

Keder insanın etki gücünü azaltır ya da kısıtlar, başka deyişle insanın mevcudiyetini sürdürmek için sarf ettiği çabayı azaltır ya da kısıtlar; bu yüzden bu çabaya aykırı bir duygudur. Dolayısıyla kederlenen bir insanın bütün çabası kederini yok etmeye yöneliktir... Öte yandan sevinç insanın etki gücünü artırır ya da bu güce destek olur ve aynı yöntemle kolayca kanıtlanır ki, sevinç duygusu yaşayan bir insanın tek arzusu bu duygusunun sürüp gitmesidir ve sevinci katlandıkça onu sürdürmek arzusu da o oranda katlanır. (Spinoza, 405, XXXVII. Önerme, Kanıtlama)

Görülebileceği üzere, söz konusu duygular ve duygulanımların dinamizmi, insanın mevcudiyeti üzerinde doğrudan bir etki gücüne sahiptir. Bu bağlamda aslında Spinoza varoluşu anlamak yerine onun içine nüfuz etmeyi başarmış ender filozoflardan biridir.

II

Béla Tarr, belki de sinematografinin ışık ve kontrast özelliklerini etkin ve radikal bir biçimde en çok kullanan kişidir diyebiliriz. Tarr'ın tamamladıktan sonra jübilesini yaptığı başyapıtı "*A torinói ló*" (Torino Atı) bunun açık bir göstergesi. Film bize net bir tarih ve dönemi doğrudan aktarmasa bile, en başta karanlık bir sahnede konuyu anlatan kişi (yüzünü görmeyiz sadece sesini duyarız) seyirciye zaman ve konu hakkında bir fikir verir. Friedrich Nietzsche, İtalya'nın Torino şehrinde yürürken bir faytonla karşılaşır. Fakat at, faytoncunun tüm ısrarlarına ve zorlamalarına rağmen olduğu yerde durur ve hiçbir şekilde hareket etmez. Faytoncu atı sinirli bir şekilde kırbaçlamaya başlar. Nietzsche bunu gördüğünde bir anda kendinden geçip koşarak atın boynuna sarılır ve ağlamaya başlar. Bu bağlamda filmin kendisine başlangıç noktası olarak seçtiği zaman dilimi, Nietzsche'nin ağır bir sinirsel çöküş yaşadığı ve bu olayı takip eden birkaç gün içerisinde de çevresindekilere "Delilik Mektupları" (*Wahnbriefe*) olarak da bilinen mektuplarını yazdığı, sonrasında ise büyük bir suskunluk dönemine girdiği 1889-1900 tarihlerini kapsamaktadır. Söz konusu hikâye oldukça bilindik bir anlatıdır, ancak Tarr çok daha ilginç bir soruyla yola çıkar: *Peki ata ne olmuştur?* Soru işaretiyle biten bu hikâye sonrasında karanlık görüntü bir anda çorak, terk edilmiş ve oldukça sert rüzgârların estiği bir Macar ovasında faytoncunun atını sürmesiyle aydınlanır ve film bu şekilde başlar. Tarr bilindiği üzere tıpkı Tarkovski gibi sahneleri çok

uzun planlarla çeken bir yönetmen; *Torino Atı* yaklaşık 146 dakika sürmesine rağmen sadece 30 plandan oluşur.

Torino Atı’ndaki her bir plan o kadar geniş, uzun ve derindir ki kaçınılmaz şekilde kendi içerisinde bir evren oluşturur. Plan başına düşen süreye uzadıkça, seyircinin optik anlamda kesintiye uğramadan çok daha uzun müddetlerde imajların etkisi altında kalır. Burada görme eyleminin kendisi büyük önem kazanır; seyircinin optik algılayışıyla perdede yansıtılan görüntü arasında en temel anlamda göz, *görme* ve *bakma* eylemleri üzerinden bir vasıta (medium) konumuna geçer. Altı gün boyunca kızın ve babasının günlük yaşamlarına evin bir köşesinden tanıklık ederiz; uyanırlar, kalkarlar, giyinirler, yemek yerler, bazı günlerde kız kuyudan su çekmeye gider, bazı günlerde de atı ahırdan dışarı çıkartmaya çalışırlar. Her gün, bu çorak ve terk edilmiş ovanın ortasındaki derme çatma evde aşağı yukarı birbirine benzer şekilde geçip gider. Kıyafetler hep aynı, ev içerisindeki eşyalar ise oldukça az ve temel ihtiyaçlara yöneliktir. Bu açıdan aşağı yukarı tüm sahneler yalın bir biçimde aktarılır. Bir başka deyişle, imajlar bizatihi olarak kendi maddesellikleri ve yalınlıklarıyla kendilerini gösterirler. Ev içerisindeki planlar evin kendi iç mimarisi gereği dışarıdaki çekimlere göre daha dar bir çerçevededir. Dışarıdaki planlar ise daha mesafeli ve uzaktır. Işık ve renk kontrastları bakımından Tarr açık bir karşıtlık ortaya koyar. Ancak karanlık (evin içi) –aydınlık (dışarı) ya da sessiz ve sakin (evin içi)– rüzgârlı ve gürültülü (dışarı) şeklindeki karşıtıllıkları basit birer sembol ya da simge olarak okumak asıl noktayı kaçırmamıza sebep olur; böyle bir okuma çok kolay ve dahası yetersiz kalacaktır. Zaten imaj, herhangi bir simgeye, sembole ya da göstergeye indirgenemez bir vasfa sahiptir. Burada daha temelde yatan bir unsur vardır; her bir uzun plan içerisinde seyirci imajların etkisi altında kaldıkça duygulanımlar ortaya çıkar ve görme eylemi yavaş yavaş yerini salt duygulanımlara bırakır. Dolayısıyla imajın yalınlığı görmenin yalınlığına doğru geçerken, bu yalın görüş de yerini yalın duygulanımlara bırakır.

Değindiğimiz yalınlık hali, yalın görüş ve yalın duygulanımlarla birlikte, filmin ve izleyicinin ekseninde ve zamanın içerisinde adeta *genleşerek* yayılır, genişler ve boşlukları fetheder. Bu şu anlama gelir: Artık at, araba, masa, sandalye, yatak gibi nesneler üzerlerine çoğu zaman yerleştirmeye çalıştığımız metaforlardan, alegorilerden ve simgelerden kurtulurlar. Birebir referanslar, eşyalar, kişiler ve anlamlar arasında çizdiğimiz tüm eşittir işaretleri çöker. “Film yapmak somut ve ilkel bir iştir” diyor Béla Tarr, Alin Taşçıyan’ın kendisiyle gerçekleştirdiği röportajda, ve şu şekilde devam ediyor:

Objektiflerin kayıt ettiği, çekimini yaptığı her şey somuttur. Bir yazar bir sandalye üzerine 20 sayfa yazabilir. Okursanız hayal gücünüz vardır sandalye üzerine. Ama ben zavallı bir sinemacıyım, ben bu sandalyeyi gösterdiğimde o somut bir sandalyedir. Filmlerde metaforlardan, simgelerden, alegorilerden bahsedemeyiz. Bunlar edebiyattan gelir... (Taşçıyan, SİYAD)

Şüphesiz Béla Tarr'ın bu yorumu filmde metaforlar, simgeler ve alegoriler imkânsızdır anlamını taşımaz. Tarr'ın söylediklerini dikkatli düşünecek olursak, bunların asıl *kaynağının* haklı olarak sinema olmadığına değindiğini görebiliriz. Kaynak olarak edebiyata işaret etmesi de aslında sinemanın başka bir alandan gelen özelliklerin kendilerini açması ve görünür kılması açısından oluşturduğu imkânın altını çizer.

Yalın duygulanımlar, seyircinin bir sahne ya da imaj karşısında üzülməsi, sevinmesi, tedirgin olması gibi şeylere karşılık gelmez. Çünkü bu tür oluşumlar genellikle tepkisel/reaktif olarak doğarlar. Burada söz konusu olan yalın duygulanım, reaktif yapıda olmayan ve kişilere indirgenemeyen, ancak ve ancak kendisine ve kendisinin akışına *katılınabilen* ya da kendi varoluşuna *dâhil olunabilendir*. Seyirci bu anlamda filmle birlikte bir değişim geçirir; ancak bu anlamda pasif bir alıcı olmaktan çıkıp kendisi de bir oluş ve akış sürecine dâhil olur. Yalınlık aynı zamanda kendi içerisinde bir *apaçıklık* da taşımaktadır. Jean-Luc Nancy, *Filmin Apaçıklığı* adlı eserinde görme ve apaçıklık arasındaki ilişkiye şu şekilde değinir: “Bir apaçıklık kendisini apaçık kılan şeye ait kör noktayı daima taşır: bundan ötürü apaçıklık göze dayanır. ‘Kör nokta’ bir görme mahrumiyeti yaratmaz: aksine, bakması için baskı yaptığı bir bakışın açılışını oluşturur” (Nancy, 11). Bu açıdan düşünüldüğünde, bakış edimi aslında bir *açılışa* doğru yönelir, yani bir şeyin ya da bir boyutun içerisine girişi sağlar. Bakan seyirci, imaj üzerinde bir kontrol ve denetim sağlamak yerine imajla *birlikte* hareket eder; onun ekseninde evrilir, bükülür, ezilir, yükselir ya da yok olur; tam da bu bağlamda “... bakış bir uzanın içine giristir, değerlendirme ya da temaşa olmadan evvel bir nüfuz etmedir” (Nancy, 13). Seyircinin konumu, tıpkı duygulanış meselesinde de olduğu gibi bir katılma ve dâhil olma içerisine yerleşir. Başka bir deyişle “Söz konusu olan edilginlik değildir, tutsaklık hiç değildir, söz konusu olan sıramız geldiğinde bakmak üzere bir bakışa katılmaktır” (Nancy, 14).

Böyle bir durumda gördüğümüz eşyalar ve kişiler sanki üzerlerinden kıyafetlerini çıkarmış vaziyette çıplak olarak karşımızda dururlar. Temsilin, sembollerin ya da referansların iflası esnasında, imaj bize başka bir olanak sağlar; kendi yalınlığında ve ona yönelik bakılışa gerçekleştirile-

cek olan katılımda bizlere kendi direncini de gösterir. İmaj ve duygulanım, bu anlamda bir *açılış* ve *açıklık* oluştururlar; bu açıklıkta bir karşılaşma ve yüzleşme meydana gelir. Sinema bu bağlamda "... verili olan şeyin apaçıklığı değil, fakat bakıldığı takdirde kendini gösteren şeyin apaçıklığını" (Nancy, 16) ortaya çıkartabilme potansiyeline sahiptir. Eğer bu söz konusu bakış "...baktığı şeye ihtimam gösterirse gerçeğe ihtimam göstermiş olacaktır, yani: görüşlerin içinde ("dünya görüşleri"nin, temsillerin, hayal güçlerinin içinde) emilmeye açıkça direnç gösteren şeye ihtimam gösterecektir" (Nancy, 16). Bu şekilde, duygulanımın ve imajın yalınlığı sanki birer yüzey oluşturarak, kendi mevcudiyetlerini bakan kişiye, yani bakılışa katılanlara, "... gerçeğin üzerinde açıldığı haliyle" ve "... gerçekliği(ni) *bizzat* gerçeğe erişim" (Nancy, 16) olarak gösterecektir. Buradaki "gerçeklik" kavramı tabii ki aşkın ya da mistik bir anlamda kullanılmamakta. Gerçeklik, en yalın haliyle bir varoluştur. İmaj bizlere varoluşu *açar*, yani içerisinde ikamet ettiğimiz dünyanın ve karşılaştığımız gerçekliklerin yalınlıklarını gözlerimizin önüne serer. Bu sadece eşyalar ve kişilerle sınırlı kalmaz; aynı zamanda sinemanın kullandığı ses, ışık ve diğer sinematografik araçlar da yalın halde kendilerini bizlere gösterir. Dikatrice düşünürsek, aslında mevzuza dair bahsettiğimiz her şey bizlere hep sinematografik öğeler üzerinden aktarılır. Bu apaçıklıkta ve yalınlıkta sinematografinin çok önemli bir rolü vardır. Keza sinema da bizatihi olarak bunun üretildiği *açıklıktır*.

SONUÇ

O halde sinema bir üretim alanı ve üretim faaliyeti olarak, sinematografik öğeler aracılığıyla yukarıda bahsettiklerimizin varlığa gelmesine ön ayak olur ve kendi açıklığında onların mevcudiyetlerini barındırır. Başka bir deyişle bu husus, "... sinematografik bir metafiziğe, düşünüşün yeri, bedeni ve yuvası olarak, dünyanın anlamıyla bir ilişkinin meydana gelişi olarak sinemaya işaret eder" (Nancy, 36). Bu bağlamda *Torino Atı*, kendi oluşturduğu açıklık üzerinde varlığa getirdiği yalınlık ve apaçıklık mefhumlarıyla, sürekli olarak alegorik, metaforik vb. sinema okuması çabaları dâhilinde yakalanamayacak bir duruma işaret eder. Yazıya ve kelimeler aracılığıyla tercüme girişimlerine direnecek bir filmidir. Çünkü bir kez sandalyenin *sandalyeliği* yani kendi mevcudiyeti izleyiciyle buluştuğunda, deneyimin kendisi kelimelerle ifade olanağının ötesine geçer. Fakat bu deneyimden kalan tortuları, belki de bir nebze olsun felsefeye ya da sinematografiye göndermelerde bulunarak dile getirmeye çalıştım. Burada karşılaşılan şey, varoluşun dayanılmaz hafifliği ya da inanılmaz ağırlığı

değil; aksine bizzat yalın halde varoluşun kendisi. Keza filmin çoğu kişi için sıkıcı ve bunaltıcı atmosferi, bu yalınlığın katlanılamaz oluşundan ileri gelir. Nitekim tarih boyunca yorumlanmaya direnen, yorumlanamaz sürüklenen ve kelimelerle kuşatıp kâğıtlara indiremediklerimiz karşısında kendimizi âciz ve köşeye sıkışmış hissetmişizdir.

KAYNAKÇA

- Agamben, Giorgio. *The Man Without Content*. Çev. Georgia Albert. Stanford, CA: Stanford UP, 1999.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. "Percept, Affect et Concept." *Qu'est-ce Que La Philosophie?* Paris: Éditions De Minuit, 2005. p. 156-57.
- Deleuze, Gilles. "Spinoza Üzerine Birinci Ders." *Spinoza Üzerine Onbir Ders*. Çev. Ulus Baker. Ed. Aliye Kovanlıkaya. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2008. 13-51.
- Deleuze, Gilles. *İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir? Müzikal Zaman*. Çev. Ulus Baker. İstanbul: Norgunk, 2003.
- Nancy, Jean-Luc. "I) Filmin Apaçıklığı: Abbas Kiyarüstemi." *Filmin Apaçıklığı: Abbas Kiyarüstemi*. Çev. Tacettin Ertuğrul. İstanbul: Küre Yayınları, 2013. 7-46.
- Spinoza, Benedictus de. "III. Bölüm/Duyguların Kökeni ve Doğası." *Ethica: Geometrik Yöntemle Kanıtlanmış ve Beş Bölüme Ayrılmış Ahlâk*. Çev. Çiğdem Dürüşken. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2011. 313-513.
- Taşçıyan, Alin. "'GENÇLERİN ŞU 'İHTİYAR'A GÜLMELERİNİ İSTEMEM' (Belá TARR)." *STAR Gazetesi* [İstanbul] 5 Nisan. 2011: *SİYAD*. Web. 15 Mart. 2015. <<http://www.siyad.org/article.php?id=5215>>.

GÖRSEL HAZ POLİTİKASI ÜZERİNDE OYUNLAR: SUÇ OBJESİ OLARAK KADINLAR

Alkan Avcıoğlu

GİRİŞ

Sinemada kadının varlığı özellikle feminizmin 2. dalgasından yani 1960'lar sonlarından bu yana çok tartışılmıştır. Sinemada kadının varlığı, gerek sinema endüstrisindeki (kamera arkasındaki) varlıkları açısından, gerekse kamera önündeki temsilleri açısından ele alınabilir. Sinemanın ilk yıllarında Amerikan sinema endüstrisinde neredeyse her iş bölümünde kadınlar, özellikle de senarist ve yönetmen olarak önemli bir yer kaplamışlardı. Buna rağmen o dönemde feminist bilincin veya kadın öznelliğinin varlığından bahsetmek pek mümkün değildir. Amerikan film endüstrisi içinde önemli bir yer kaplamakta olan kadın çalışan sayısı gitgide azaltılmış, 1940'lara gelindiğinde birkaç istisnai isim dışında kamera arkasında kadın çalışana rastlamak imkânsız hale gelmişti. Benzer bir sindirme işleminin sinema tarih yazımında da sürdüğünü görürüz. Birçok sinema tarihi kitabı sinemanın ilk yıllarındaki kadın yönetmenleri ve senaristleri yok saymaktadır.

Kamera önündeki temsillerine gelince sinemanın dili –tarihyazımındaki yaklaşım gibi– ataerkil bilinçaltına göre düzenlenen operasyonlarla oluşmaya devam etti. Feminist film kuramının muhalif okumaları sayesinde bugün, kadınların filmlerde genellikle objeleştirildiğini söyleyebiliriz. Sharon Smith, kadınların filmlerde cinsel nesne olarak belirmesinin yavaş başladığını ancak hızlı geliştiğini belirtir.¹ Geleneksel sinemada kadınların ya iyi ve güvenilir bir eş ya da bir fahişe olarak ön plana çıkmasına dair sayısız örnek bulunabilir. Özellikle Hollywood’un klasik stüdyo döneminden ve hattâ bu dönem kadınların filmi olarak anılan melodramlardan, 1970’ler ve 1980’ler muhafazakâr Amerikan sinemasına kadar birçok dönemde bu örneklerle rastlanır. Sadece Hollywood değil tabii ki; tüm dünyadaki ticari sinemanın anlatı (narrative) ve anlatım (narration) alanlarında kadınlara belli başlı birkaç stereotip rol dışında yer açmadığı bugün hemen herkesin malumu. Tür filmleri zaman zaman kadınları cinsel objelere dönüştürerek izleyiciye görsel haz vaat eder (aksiyon ve korku sineması), zaman zaman da iyi bir eş olarak kadının rolüne ve ailenin önemine vurgu yapar (dram ve romantik komediler). Geleneksel anlatılar bu belirli alanlar dışında bir toplumsal cinsiyet modeli olarak kadına farklı bir alan açmazken, özellikle avangard sinema bu kalıpları ve modelleri yıkmaya çalışır.

Bu yazı ise her iki kutbun uç noktalarından örnekleri çoğaltmaktan ziyade; dramatik yapısı itibariyle geleneksel gözüken, fakat görsel haz politikası üzerinde ince oyunlarla bambaşka sonuçlara yelken açan filmleri incelemek gayesindedir. Bu doğrultuda uğrayacağımız duraklar arasında *Hırsız Kız / Marnie*, *Masumiyet*, *Vesikalı Yarım* filmleri var. Fakat bu tarz bir inceleme yapmadan önce birçok muhalif film okuma yönteminin ilham perisi olan feminist film kuramının gelişimine kısaca göz atmak faydalı olacaktır.

FEMİNİST FİLM KURAMI

Sinemadaki kadın temsili kadından ziyade ataerkil ideolojinin kadınların alanı olarak belirlediği şeylerin temsili olduğunu söyleyebiliriz. Judith Williamson “kadınlar, hayatın tarihin dışındaymış gibi görünen yanını (kişisel ilişkiler, aşk ve cinsellik) temsil eder”² derken bu temsili vurguladığı gibi yukarıda bahsi geçen sinema tarihinin dışına itilmeyi de ifade edecek bir cümle yaratır. Ancak bu tablo 1960’lardaki feminizmin 2.

¹ Sharon Smith, “Kadının Sinemadaki İmajı” 25. *Kare Sayı*: 6, ss. 21-22

² Judith Williamson, “Kadın Bir Adadır: Dişillik ve Sömürgecilik”, ed. Tania Modleski, *Eğlen-ce İncelemeleri* (İstanbul: Metis, 1998) s. 139

dalgasına kadar istisnalar dışında pek incelenmedi. 1960’larda feministler sadece sinemada değil kamusal alanda süregelen kadınlar ve erkekler arasındaki rol dağılımının dengesizliğine karşı çıktılar. Waaldijik bu tabloda “annelik ve ev işleri dışında bir şey; işe sanata ya da bilime yönelen kadının patolojik olsun olmasın anormal sayıldığından”³ bahseder. Sinemadaki kadın temsillerinin bu ataerkil görüşü onaylayan şekillerde veya bu görüşe uymayan kadınların cezalandırıldığı temsillerle vuku bulduğu göze çarpar. Daha önce de belirtildiği gibi kadın temsilleri ve geleneksel sinemanın anlatım stratejileri 1970’lere kadar pek masaya yatırılmadı. Bunların incelenmesinde ve *bakışın* (gaze) kuramlaştırılmasında feminist film teorisinin katkısı büyüktü.

Feminist film kuramının ilk dönemi sinemaya öncelikle cinsiyet açısından yaklaşır. 1970’lerin ilk bölümünde Molly Haskell, Marjorie Rosen ve Joan Melen sinemada kadın temsiline odaklanmaya ve klasik Hollywood filmlerini incelemeye başladı. Molly Haskell film incelemeleri sırasında kadın izleyicinin sorunlu konumuna da değindi. Feminist film kuramının ilk dönemi diye düşünülen bu dönemdeki çalışmalar kadının sinemada nasıl temsil edildiğine baktığı ve böyle bir temsil düzenlemesi içinde kadın izleyicinin kendine yer bulamayacağına ışık tuttuğu için kritikti. Anneke Smelik’in de belirttiği gibi bu çalışmalarda filmlerin ‘gerçek’ kadını değil, ideoloji yüklü kadınsılığın stereotip örneklerini gösterdiği gerçeği ortaya çıkarılmıştı.⁴

Amerikalı feminist yazarların izlediği sosyolojik ve ampirik yolun aksine Avrupa’daki feminist incelemeler psikanaliz, Marksizm ve göstergebilimden beslenen daha farklı ve o kadar ampirik olmayan bir yol izliyordu. Eğer Haskell, Rosen ve Mellen gibi yazarlar kadının filmlerde nasıl gösterildiğine bakarak bir “şey”in varlığını ilân etmişse, Claire Johnston, Laura Mulvey, Pam Cook ve Annette Kuhn gibi isimlerin öncülük ettiği diğer yaklaşım o “şey”in nasıl ve neden ortaya çıktığı üzerine analizlerle uğraştı. Jill Nelmes, Laura Mulvey’nin “klasik kodları ve gelenekleri kullanma tuzağından kaçış için sinemasal hazza öncelik verilmesinin reddedilmesi gerektiğini ileri sürdüğünden”⁵ bahseder. Buradan hareketle ele alacağımız filmleri bu sinemasal haz ve dolayısıyla röntgencilik ile arasındaki bağ üzerinden incelemek isabetli olacaktır. Bunu yaparken de ne

³ Berteke Waaldijik, “Of Stories and Sources: Feminist History.”, ed. Buikema, Rosemarie, Smelik, Anneke. *Women’s Studies and Culture: A Feminist Introduction* (New Jersey: Zed, 1995) s. 15

⁴ Smelik, Anneke. *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. (New York: Palgrave, 2001). s. 8

⁵ Jill Nelmes, “Sinemada Cinselliğin Sunumu” *Sinemasal* (Kış 1998 2. sayı), s. 78-79.

tipik anlamda muhafazakâr filmlere ne de tüm bu dramaturjik stratejileri reddeden avangard filmlere bakmayacağız. Ele alınan üç film de ataerkil bilincin kodlarını ve dramaturjik geleneklerini kullansa da, içten içe bunlarla oyun oynayan, sahip olduğu çıkmazların farkında olan filmler.

Son olarak sinemasal haz ile ilgilenmek ise bizi tabii ki *bakış* teorilerine götürür. 1970’lerde kuramlaştırılan *bakış*, film teorisyenlerinin psikanalizi çalışmalarına uygulamalarına dayanıyor. Bu dönemdeki teorisyenler sinemanın bilinçaltıyla olan ilişkisini incelemek için Freud ve Lacan’ın kuramlarına başvurmuşlardı. İzleyicinin sinemadan aldığı görsel hazın bir kısmı, ekrandaki karakterin hissettikleriyle olan narsistik özdeşleşmeden meydana geliyordu. İkincisi ise alınan röntgenci hazdı. İzleyici *bakışın* öznesi, perdedeki karakterler de objesi konumundaydı. Aktif/pasif şeklinde ayırılan bu röntgencilik sadece izleyici ile görüntü arasında değildi; bir de öykü dünyasının içinde *bakış* vardı. Öykünün evreninde erkek, *bakışın* öznesi/aktif; kadın da objesiydi/pasifti. Raymond Bellour’dan Ann Kaplan’a birçok ismin yaptığı çalışmalar bu *bakışın* eril olduğu üzerine farklı boyutlara uzandı. Fakat pek çoğunun merkezinde *bakıştaki* bu konumlanmanın kadınları birer cinsel obje haline getirmesi vardı. Böyle bir kodifikasyon maskülen bir kâbus veya endişenin uzantısına işaret ediyordu.

“FALLİK SİMGE”Yİ ÇALMAK: HIRSIZ KIZ

Laura Mulvey, kadının erkek bilinçaltında cinsel farklılığı ve penis yokluğunu çağrıştırdığını, buradan hareketle de hadım edilme kompleksinin materyal kanıtı olarak bu travmayı uyardığını söyler. Erkeklerin bu hadım edilme endişesinden kaçmak için iki yolu olduğundan bahseder: İlki röntgenciliktir. Kadını izleme, araştırma, buradan hareketle de suçlu objeyi cezalandırma veya kurtarma. Diğer yol ise bu endişeyi tamamen yadsımak için kadını bir fetiş objesine dönüştürerek tehlikeden ziyade rahatlatıcı hale getirmek.⁶ Winnicott, saf kadın ögesinin kadınlık olarak ifade bulmasının yanlış olduğunu söyler ve bu öğelerin dışı olduğu gibi erilde de olduğuna dikkat çeker.⁷ Kadın öğelerini içeren eril, bunu bildiği için penis yokluğunu gördüğü kadından hareketle iyice endişe yaşar.

Röntgencilğe bu paradigma ekseninde bakmak için Hitchcock’tan başlanılabilir. Alfred Hitchcock filmleri, röntgenci yapıyı ve zaman zaman kadını *bakışın* pasif objesi haline getiren bir yaklaşım içerir. Ancak

⁶ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, ed. Easthope, Anthony. *Contemporary Film Theory*, (New York: Longman Publishing, 1993) s. 118-119.

⁷ Andre Green, *Hadım Edilme Kompleksi*, (İstanbul: Metis, 2004) s. 86.

özellikle 1970'lerden itibaren Hitchcock filmlerine ucuzca kadına karşı şiddet dürtüsünü yükleyen eleştirmenlerin, kendilerini azınlıkta bulduğundan bahseder Modleski.⁸ Hitchcock'un filmlerinin her iki açıdan da yaklaşılabilecek özel bir yapısı vardır. Nereye çekilirse oraya getirilebilecek bu yapı ya da klasik Hitchcock üslubu *Hırsız Kız*'da iyice özel bir şekilde vardır. Gilles Deleuze, Hitchcock için "Ona hem klasik yönetmenlerin sonuncularından hem de modernlerin ilklerinden diyebilirsiniz"⁹ diye yazmıştı. 1964 tarihli *Hırsız Kız* her şeyden önce, bu iki olgu arasında gidip gelen, hem klasik yaklaşımını içeren hem de yeni bir ifade arayışında olan bir Hitchcock filmi. Yönetmenin Avrupa sinemasının bazı yenilikçi yaklaşımlarını filmlerine ekleme isteğiyle yaptığı girişimler bir yıl önce *Kuşlar/The Birds* (1963) ile kendini hissettirmeye başlamıştı. McElhaney *Kuşlar*'da başlanan deneylerin *Hırsız Kız*'da devam ettiğini vurgulayıp bu filmin kanonik Hitchcock'ların son iyi filmi mi yoksa reddediş döneminin ilki mi olduğunu sorgular.¹⁰ Önceki filmlerindeki gibi *Hırsız Kız*'da 'bakış'ın önemi yadsınamaz ancak farklı olarak 'dokunuş'un önemi farklı bir şekilde bu filmde hissedilir. Keza 'bakış', 'dokunuş' ve de kameranın 'bakış'ı filmin anlatısı ve tematik içeriğiyle bütünleşiktir.¹¹ Marnie, 'bakış'ın hedefi olan objeydi, ama 'dokunulabilir' bir obje değildir.

Filmde erkeklerin kendisine dokunmasına izin vermeyen bir hırsızın Marnie Edgar (Tippi Hedren) ve Marnie tarafından dolandırılan Mark Rutland'ın (Sean Connery) hikâyesi anlatılır. Mark, Marnie'ye âşık olunca onu iyileştirmeye çalışıp kendisiyle evlenmesi için şantaj yapacaktır. Marnie karakteri filmde tam bir fetiş objesidir. Açılış sahnesi bile Marnie'yi öyle sunar izleyiciye. Elizabeth Cowie fetiş objesinin gerçek obje olmadığından, onun yerine geçen bir obje olduğundan bahseder.¹² Fetiş objesi gerçek olmadığına göre, ulaşılamazdır. Lucretia Knapp *Hırsız Kız*'da "Marnie'nin erkek, kadın ve çocuktan oluşan Oidipal üçgenin içinde bir yere uymadığından"¹³ bahseder. Filmde bu üçgende yer bulmayan Marnie "diğer"i, gizemli olanı temsil eder. Marnie'nin yokluğu (absence) üzerine vurguda bulunan açılış sekansı gizemli olanın uyandıracak merakı hissettirecek türdendir. Bu merak hem izleyici hem de filmin

⁸ Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory* (London: Routledge 1988) s. 1.

⁹ Gilles Deleuze, *Negotiations* (New York: Columbia University Press, 1995) s. 55.

¹⁰ Joe McElhaney, "Touching the Surface", ed. Allen, Richard, Gonzales, S. Ishii. *Alfred Hitchcock Centenary Essays*, (Londra: British Film Institute, 1999) s. 87

¹¹ McElhaney, s. 92.

¹² Cowie, Elizabeth. *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, (Londra: Macmillan Press, 1997) s. 266.

¹³ Lucretia Knapp, "The Queer Voice in Marnie", *Cinema Journal* (Bahar 1993) s. 6.

erkek karakterleri için Tippi Hedren'in canlandığı Marnie'nin fiziksel özellikleri ile yakından ilişkilidir. *Hırsız Kız*, bir kadının kolunun altında taşıdığı sarı bir el çantasının yakın plan görüntüleri ile açılır. Yürümekte olan kadın ile beraber ilerleyen kamera bir süre sonra yavaşlayıp ve geride kalmasıyla kadraja kadının tüm vücudu girer. İzleyici, yakın plan ile "çantayı taşıyan kadın Tippi Hedren/Marnie mi, öyle olmalı" diye düşünürken genel plana geçildiğinde kadının siyah saçlı olduğunu görür ve bu soru daha fazla merak uyandırmaya başlar. Kadrajdaki kadının kimliği, başrolünde Tippi Hedren'in oynadığını bilmekte olan izleyici tarafından sorgulanırken bir sonraki sahne Marnie'nin varlığı ile oynamaya devam eder: Bir adam (Strutt) polislere bir kadının dış görünümünü tarif etmektedir. Boyunu kilosunu saç rengini ve hattâ dişlerini polise anlatırken adamın kadının güzelliğinden etkilendiği ve az önce görünen sarı çantalı kadını tarif ettiği anlaşılır. Birazdan Strutt'ın kadının güzelliğinden etkilenip onu işe referansları olmamasına rağmen aldığı öğrenilir. Strutt'ın beraber çalıştığı Mark da bu tarifleri duyduktan sonra odaya girer. Strutt, Mark'a kendisini dolandıran kadını birkaç ay önce gösterdiğini hatırlatır. Mark bacaklarına vurgu yapacak bir şekilde kadını anımsar ("Brunette with the legs"). Mark'a doğru yaklaşan kamera onun bu kadını kafasında canlandırmaya çalıştığını ima eder gibidir. Bu hayal ediş Marnie'nin yokluğuyla alâkalıdır. Polisler aracılığı ile belirtildiği gibi *sembolik yasanın* aradığı ama ulaşamadığı kadın haline getirilen bu hırsız kızın gerçek kimliğine tek ulaşım yolu daha filmin başında onu tahayyül etmemizi ve fantezi dünyasında yaratıldığı haliyle öncelenen anlatıma geri döneriz: Sarı çantanın yakın plan çekimi ve tekrar arkasından gördüğümüz esmer kadın. En başta izleyici için oluşturulan anlatım kompozisyonu tekrarlandığında bu sefer bir hayal gücünün ürünü vurgusunu da üzerine alır. Filmin daha başından itibaren Marnie'nin görsel sunumu cinsel bir obje gibidir. Hem Strutt hem Mark hem de izleyici için. Mark'ın Marnie'yi hayal edişiyle o planlara dönüşümüz boşuna değildir. Gelgelelim Marnie hayalde canlandırılabilir türdendir, polisler anlatıldığından yola çıkılacağı gibi Marnie 'yok'tur, ulaşılabilir değildir.

Henüz açılış planında izleyiciye bu kadının Marnie olup olmadığı düşündürüldükten sonra birazdan Marnie'nin sahte kimlikler yarattığı, insanları dolandırdığı ve bunun üzerine de kılık değiştirdiği gösterilir. Ortada makyajıyla, saçıyla, dış görünümüyle oynayıp kimlik değiştiren bir kadın vardır. Strutt'ı dolandıran Marnie'nin yüzü de kadraja ilk kez lavabo karşısında saçlarını sarıya boyadıktan sonra girer. Işıklandırma ve artan müziğin etkisiyle bu kadının Marnie olduğundan tam olarak ilk kez emin olduğumuz bu sahne Marnie'yi âdeta fantezi dünyasında var olabilecek

türden sunar. Kılık ve kimlik değiştirme işlemlerini izleyerek ortak olduğumuz Marnie'nin özel dünyası onun mutluluğunu (atı Forio'ya binerek yaşadığı anları) sunarak devam eder. Kamera aslında film boyunca Marnie ile olacaktır. Marnie'nin olmadığı birkaç sahneden biri olan Strutt'ın ofisinde geçen sahne ile işaret edilen Marnie'nin yokluğu, ileride soygun yaparken bile Marnie ile beraber olacak olan izleyicinin bakışına yön verecek türdendir: Öykü enformasyonunun alanı (Range of knowledge¹⁴) genellikle Marnie'yle sınırlı kalsa da *Hırsız Kız*, Marnie'yi cinsel bir obje olarak algılayan heteroseksüel erkek fantezisine ait bir bakış açısını (Mark veya Strutt'ı) aracı kılarak filme dâhil eder. Bu röntgenci tercih Mark'ın Marnie'nin 'o hırsız kız' olduğunu bile bile izlemek/araştırmak amacıyla işe aldığı sahnede iyice netleşir. Mark'ın yardımcısı uygun referansları olmayan birisini neden işe aldıklarını sorduğunda Mark'ın cevabı izlemeye/araştırmaya gönderme yapar niteliktedir.

Velhasıl, çok geçmeden izleyici de, Mark da Marnie'yi izleyen özne konumunu alırlar. Mark elbette Marnie'nin cazibesine kapılır. Hitchcock bu konudaki büyülenişini gizlemez ve şöyle der: "Şu fetiş fikri. Bir adam bir hırsızla yatmak ister çünkü o bir hırsızdır."¹⁵ Marnie, şirketi soyunca Mark onu yakalar. Ve kendisiyle evlenmesi karşılığında onu polise ihbar etmeyeceğini söyler. Ancak Marnie geçmişte yaşadığı travmatik bir olayın izlerini taşımaktadır. Hiçbir erkeğin kendisine dokunmasına izin vermemekte ve gök gürültüsünden çok korkmaktadır. Hikâye gereği Marnie'nin kendisine dokundurtmaması ilginç ve üzerine düşünölmeye değerdir. Özellikle Marnie'nin Mark tarafından fetişleştirilmesi ve izleyicinin röntgenci olarak aldığı görsel haz düşünöldüğünde. Mark, Marnie'yi sevdiği için onun hastalığını iyileştirmek ve bu sayede hırsızlık bağımlılığından kurtulmasını istemektedir.

Bu gelişmelere bakmadan önce bir şeyi daha vurgulamak gerekir. Hitchcock'un bu tarzdaki filmlerine göre oldukça değişik bir durum vardır ortada. Diğer filmlerde hep geçmişiyile sorunlu erkek karakterlere rastlarız. Erkek çocuk anneyle olan ilişkisinden kurtulup erkek olarak toplumdaki uygun rolünü almak zorundadır. Bu rolü almaya doğru yöneliş, erkeğin iktidarını ispatlamasını zorunlu kılar. Bu yüzden erkek, üzerinde iktidar kuracağı ve otoritesine bağlanacak bir kadın arayışına yönelir.

¹⁴ David Bordwell'in kullandığı bir kavram. İzleyicinin hangi bilgileri edinebilecek kadar erime sahip olduğunun gösterme ile düzenlenmesine işaret eder. Detaylar ve öykü enformasyonunun derinliğinden farkı için bkz: Bordwell, David, Thompson, Kristin. *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 2001) s. 70-74 ve Bordwell, David. *Narration in Film Fiction* (Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985) s. 57-61.

¹⁵ François Truffaut, ed. Scott, Helen. *Hitchcock*, (New York: Simon and Schuster, 1984) s. 107.

Anneden kopuştan sonra bu ispatı bulamama, erkek çocukta cinsel kimlik bunalımına veya anneye dönme çabasının travmatik sorunlarına yol açabilir. *Psycho*'da (1960) bu kimlik bunalımının travmatik sonuçları görülebilecekken, *Ölüm Korkusu*'nda da ispat bunalımını üzerinde taşıyan erkek figürü görülebilir. Ancak Mark, eski karısından kalan değerli bir eşyanın kırıldığı sahnede vurgulandığı gibi geçmişle arası rahat olan bir karakterdir. Birçok Hitchcock filminde karışık bir durumun içine düşünce ne yapacağını şaşırın, bocalayan ve o durumdan kadınlar sayesinde kurtulan karakterler de biliyoruz (*The Man Who Knew Too Much*, 1956 ve *Blackmail*, 1929 gibi). Fakat Mark aynı zamanda bocalamayan ve her şeye hâkim bir karakterdir. Robin Wood'un vurguladığı gibi "Marnie'nin firijitliği karşısında Mark'ın [ve] kızkardeşi Lil'in etkileyici seksapeli"¹⁶ de bu zıtlıklara bir örnek sayılabilir. Gelgelelim, Sean Connery'nin James Bond 'screen persona'sını da unutmamak gerek. Sonuç olarak ortada sağlıklı, cinsel anlamda problemsiz ve kendinden emin Mark ile pek sağlıklı olmayan, cinsel anlamda problemlili Marnie var. Fakat filmdeki sonuca baktığımızda Marnie'ye cinsel anlamda zorla sahip olan ve bu nedenle Marnie'yi sabah (sahte de olsa) bir intihar teşebbüsüne itecek kadar baskı altında tutan bir erkek görüyoruz. Filmde Marnie'nin bu özel durumuyla ilgili kilit bir sahne var. Balayına çıktıkları akşam yemekte Mark, Marnie'ye Kenya'da, yetişen "naked eye" adında bir çiçekten bahsediyor. O çiçeğe dokunulduğu zaman aslında çiçeğin yüzlerce ufaklık böceğin bir araya gelip korunma amaçlı çiçek şeklini almış olduğunun anlaşıldığını anlatıyor; yani "naked eye"ın aslında bir çiçek değil böcek olduğunu söylüyor. Mark ve Marnie arasındaki tansiyonu anlamak için filmin anlatısına uygulanabilecek bir model bu. Marnie de aslında travmatik geçmişi nedeniyle korktuğu şeylerden korunma amacıyla başka bir şeye dönüşüyor. Karşı konulamayacak bir cazibeyle işyerlerine sekreter olarak başvuruyor, şirketleri soyuyor ve sonra kimlik değiştiriyor. Mark da en başta Marnie'yi fetişleştiriyor ondan büyüleniyor. Ancak onu sevince onu araştırmaya ve tehlike uyandıran yönlerini kontrol altına almaya çalışıyor. Mulvey'den alıntılarladığımız düşünceler ekseninde diyebiliriz ki suçlu objeden suçu çıkarmaya çalışıyor. Ancak bunu yapmak için Marnie'ye 'dokunması' gerekiyor. Dokunduğu, ona ulaştığı anda "naked eye" hikâyesi gibi Marnie'nin asıl kimliği beliriyor ve bu durumda Mark'ın kafasındaki fetiş objesinin yerini gerçek obje alıyor. Filmin sonunda Marnie travmasıyla yüzleştikten sonra Mark ile Marnie arasında neler olacağına dair muğlâk bir son ile aniden bitiyor film. Mark'ın Marnie'yi iyileştirdi-

¹⁶ Robin Wood, *Hitchcock Sineması* (İstanbul: Kabalcı, 2003), s. 217.

ği sorusunun net bir cevabının belirmemesi önemli. Bunu Mark'ın yaşadığı gerilim veya gelgit açısından anlayabiliriz. Mark aslında, Marnie'ye karşı fetiş derecesinde büyülediğinde ona 'dokunmak' yani ulaşmak istiyor. Ancak Marnie'ye dokunduğunda Marnie fetiş objesinden başka bir şeye dönüşüyor, Mark'ın düzeltmek zorunda olacağı kötülükler, tehditler beliriyor. Bu durumda Mark onu araştırmaya ve objeden suçu çıkarmaya çalışıyor. Gelgelelim iki cümlede ayırdığımız kadar net bir ayırım söz konusu değil aslında, Mark'ın gerilimi de buradan kaynaklı: Marnie'nin Mark için fetiş oluşu aslında erkekte uyandırdığı o kötü ve tehditkâr özelliklerinden doğuyor. Yani Mark zaten tehdit uyandırdığı için fetiş objesine dönüştürdüğü bir kadına 'dokun'maya çalışıp fetiş özelliklerini yitirecek ortamı ve tehditlerle baş başa kalacak zemini kendisi yaratıyor. Mulvey'nin ifadesine dönecek olursak; erkek, iktidarı için olan tehditleri ve hadım edilme kompleksini yadsıma stratejisi olarak fetişizm, zaten gerçek objenin yerine gerçek olmayan bir fetiş obje koymak ile gerçekleşiyor. Marnie'nin travmatik geçmişinden ziyade Mark'ın bu gerilimi, Marnie'nin zorlandığı birçok sahne için anahtar kıymetinde.

Mark, Marnie'yi fetiş objesi konumundan çıkarttığı andan itibaren diğer stratejiyi izlemek zorunda kalıyor. Bu strateji sonucu kadının ya cezalandırılmaya ya da suçtan arındırılmaya çalışılacağını belirtmiştik. Mark da her türlü zorlamadan sonra filmin optimist final sahnesinde Marnie'yi travmaların kaynağı olan anneye yüzleştiriyor. Ataerkil düzen için kız çocuğun anneye olan arzusundan feragat etmesi gerekir: Kız çocuğu anneye olan arzusunu kesip baba otoritesini tanıyarak sembolik düzendeki uygun, heteroseksüel rolünü almalıdır. Marnie'nin yaşadığı travma nedeniyle bu geçişi yapmadığı, baba otoritesine veya sembolik yasaya karşı çıkan, erkek-egemen sistemi tehdit eden bir yaşam tarzı seçtiği ortada. Üstelik filmde Marnie'nin anneye olan arzusunu kesmediğini gösterecek önemli sahneler mevcut: Marnie'nin film boyunca elini uzatıp dokunmaya çalıştığı tek kişi annesi. Kız çocuğunun biseksüel kimlikten veya çift arzulu bir yapıdan kurtulması için çözüm simgesel olarak anne tarafının öldürülüp ataerkil düzendeki uygun yerini alması ise Marnie'nin finali de Mark tarafından bunun zorla uygulanarak en saf örneklerinden birini oluşturur.

Marnie'de olduğu gibi birçok Hitchcock filminde kadınlar bir fetiş objesine dönüştürülüş, *bakışın* pasif hedefi konumuna sokulsa bile ataerkil sistem ile oynanıldığı göze çarpıyor. Hattâ ataerkilliğin çarpık mantığı hep kendine bir varlık alanı yaratmıştır bu filmlerde. Žižek bu konuda, "*Ölüm Korkusu*, münhasıran eril bir perspektiften çekilmiş olmasına rağmen, kadının erkeğin bir semptomu olması çıkmazı konusunda bize bir-

çok “kadın filmi”nden daha fazla şey anlatır”¹⁷ der. *Ölüm Korkusu*, erkek bakış açısına rağmen, kadının var oluşu gereği tehlikeli olmadığını, fetiş objesi olmadığını; bilhassa erkek tarafından öyle algılandığını açıkça ortaya koyar. Filmde öykü enformasyonunun alanı; bilgi sınırimız, algı düzeyimiz hep Scottie karakteriyle sınırlıdır. Bu tercihin kırıldığı birkaç sahne bu açıdan çok önemlidir ve filmin son 1/3’lük kısmında kamera birden Scottie’yi bırakır ve izleyiciye diğer tarafı gösterir. Bu sayede Judy’nin mektubuyla büyük sırrı Scottie’den çok önce öğreniriz. Bu tercih ile çok açıktır ki ortada fantezisiyle saplantılı hale gelmiş bir erkek tarafından şekillendirilmeye çalışılan baskı altında bir kadın vardır. Filmin bu son 1/3’lük kısmı erkek-egemen sistemin bu girişiminin nasıl bir fiyaskoya dönüştüğünü gösterir. *Marnie* de bakış politikalarıyla kadını obje olarak sunmaktan kaçınmaz ancak erkek-egemen ideolojinin bir ürünü olarak romantik aşkın çarpık temellerini de göstermekten kaçınmaz.

Eril kaygılardan oluşan bu ‘izleme’ paradigması dâhilinde Marnie asla bakışın kurbanı değil. Bakışın hedefi olması onu birçok benzer anlatım stratejileri izleyen filmdeki gibi bakışın kurbanı veya bir mağdur haline getirmiyor. Marnie’nin ‘persona’sında bedenine erkek elinin dokunmasına izin vermemesinin kritik bir önemi var. Marnie’nin bastırıldığı olayın geri gelmesini engellemek için oluşturduğu bu persona, kendisine dokunulduğu an bilinçaltından bastırılanı çağırdığı için yıkılıyor. Bu nedenle Marnie, kendisine dokunulmasını engellemeye çalışırken bakışın hedefi olmayı (ama öyle kalmayı) hedefliyor. Bedeni üzerine yöneltilen bakışlar üzerine kurduğu bir sistem var. Şirketlere uygun referanslara sahip olmadan başvuruda bulunuyor ve erkek patron üzerinde bıraktığı etki sayesinde işe giriyor. Kimsenin kendisine dokunmasına izin vermeden de parayı çalıp kaçıyor ve o kimliğe veda ediyor. John Fletcher bu hırsızlıkların erkekleri reddetmesinin bir diğer yüzü olduğunu ve Marnie’nin erkeğin falilik simgesini çalmaya çalıştığını iddia ediyor.¹⁸ Bu sayede erkekten kendisine yönelecek ‘dokunmaya’ cinsel temasa yönelik bir girişimi bertaraf etmeyi hedefliyor. Bu sistemi kontrolü altında tutmak üzere bir sistem geliştiren ve kendisine dokunulmasını istemeyen birisi olarak Marnie’nin ‘bakış’a içten içe hâkim olduğu görülebilir. Balayındaki intihar sahnesi de buna bir örnek olabilecek türden: Mark’ın, Marnie’nin isteği olmadan onunla cinsel anlamda beraber olduğu geceden sonra Marnie gerçekliğinden şüphe duyulacak bir intihar girişiminde bulunuyor. Kameranın Marnie ile beraber olmayı bıraktığı birkaç sahneden biri olan bu sahne Mark’ın

¹⁷ Slavoj Žižek, *Yamuk Bakmak* (İstanbul: Metis, 2004) s. 118.

¹⁸ John Fletcher, “Versions of Masquerade”, *Screen* (Yaz 1998) s. 60-61.

uyanışıyla açılıyor. Mark uyanınca Marnie'nin yatağında olmadığını fark ediyor ancak tam uyandığı sahnede bir kapı kapanma sesi de duyuluyor. Marnie'nin peşinden giden Mark, Marnie'nin havuza atladığını görüyor. Marnie'nin neden denize atlamadığı sorusunun yanı sıra, Marnie'nin bedeninin havuzdaki pozisyonu da Wood'un belirttiği gibi “Ölüm Korkusu”ndaki Judy/Madeleine'in San Francisco Körfezi'ndeki, sahte olduğunu bildiğimiz, ‘intihar girişimi’ sırasındaki pozisyonu”¹⁹na metinlerarası gönderme niteliğindedir. Bir bakıma Marnie, geceye olan tepkisini anlatmak için, kendisine bakılması üzerine kurduğu bir dil kullanmaya yelteniyor.

SUÇLU OBJEYİ KONTROL ALTINA ALMAK

Robin Wood, erkek çocuğun anneye olan cinsel bağılılığından kurtulama olgusunu yaşamın ilerleyen evrelerinde çocuk durumuna gerileme ve “yitik memeye” yönelik kayıtsız talep olarak kodlar: “Bu gerilemenin en açık görünümü, mükemmel birlik talebinde bulunan ve sevilen insanı idealleştirilmiş bir fantezi figürü olarak oluşturma eğiliminde olan “romantik aşk” denilen olgudur.”²⁰ Bu olgunun fiyaskosunu ifade eden filmlerden biri olarak *Masumiyet*'i (Zeki Demirkubuz, 1997) ele alabiliriz. Gelgelelim *Masumiyet*'in “romantik aşk”ın en halis muhlis örnekleri olarak Yeşilçam klasiklerinden birçok filme anlatısı içinde televizyon aracılığıyla yer vermesi boşuna değildir. *Masumiyet*'te hapishaneden yeni çıkan ve gidecek kimsesi olmayan Yusuf'u izleriz. Yusuf, evli ablasıyla ilişki yaşayan en iyi arkadaşını yakalayıp silâhla saldırmış; ablası gelen kurşun yüzünden dilsiz kalıp hayata devam etmiş, arkadaşı ise ölmüştür. Yusuf kaldığı pansiyonda Bekir ve Uğur ile tanışır. Çilem adında dilsiz ve sağır olan bir kıza sahip Uğur bir konsomatris, Bekir de Uğur'a saplantıyla bağlı bir adamdır. Yusuf da zamanla Uğur'a saplantılı hale gelir, zaten Bekir bir süre sonra intihar edecektir. Uğur oldukça güçlü bir kadın karakterdir, kendi kararlarını alıp kendi tercih ettiği hayatı yaşamasının önüne çıkan herkese karşı çıkacak kadar. Uğur, hem Bekir hem de Yusuf için *Marnie* ekseninde anlatılan bağlamdaki anlamıyla fetişleşmiştir. Yusuf'un Uğur'u karanlık bir otobüs yolculuğu sırasında ilk kez gördüğü an özenle verilmiştir. Bekir ile Uğur otobüste yan tarafa oturduklarında Yusuf'un bakışları uzun uzun verilerek sahnenin atmosferi farklı kurulmuştur. *Marnie*'deki gibi kameranın da Uğur'dan gözünü alamadığı, onu fetişleştirdiği veya ona röntgenci bir yaklaşım izlediğinden söz edilemez ama gerek yakın plan ile verilen kırmızı ojeleri gerekse her sahnedeki

¹⁹ Wood, s. 419.

²⁰ Wood, s. 409.

ağırlığı ile Yusuf'un gözünde Uğur'un nasıl olduğunu anlamak pek güç değildir. Nihayetinde kamera *bakışının* hedefini Uğur olarak kodlamasa da Yusuf'un Uğur'a olan *bakışını* gözden kaçırmamız için gereken her şeyi yapar. Ayrıca daha filmin başında Yusuf karakterinin içe kapanık, çocuk gibi bir karakter olduğu bilgisi bize verilir. Uğur gibi zaten erkek bilinçaltında uyandıracak tehditleri keskin bir şekilde davranışlarına döken, her asi davranışıyla erkek iktidarını sallayan bir karakter karşısında Yusuf'un bu tehditleri inkâr adına gerçek objeyi bir fetiş objesiyle değiştirmeye gittiğini düşünebiliriz. Buradaki farklı durum erkeğin (gerek Bekir gerek Yusuf) suçlu objeyi/kadını kontrol altına almaya çalıştığında Marnie'den daha farklı olarak erkek iktidarına çok daha sert isyan eden ve bunu sembolik düzende ifade etmekten kaçınmayan bir karakterle karşı karşıya olmamız. Nitekim erkek karakterler de Mark gibi kendinden emin karakterler değil. Bekir suçlu objeyi suçundan arındırmaya, yaptıklarına karşı çıkmaya çalıştıkça duvara çarpar gibi Uğur'a çarpıyor ve nihayetinde de intihar ediyor. İzlediğimiz aşk hikâyesinin erkek tarafında neden bu kadar saplantı yarattığını bu şekilde anlamlandırmak oldukça mümkün. Nitekim film, yapısı gereği klasik melodramdaki gibi ilerlemeyen bu saplantının nedenini doldurmakla esas olarak ilgilenmiyor gibi gözükülebilir. Uğur'un erkek iktidarını tehdit eden davranışlarının sertliği, tavizsizliği bu saplantıyı arttırdıkça arttırıyor. Bu tavizsizlik erkek bilinçaltında korkuyu daha fazla uyandırdıkça fetiş obje ile gerçek obje arasındaki uçurum kopuyor ve Bekir ile Yusuf'un tutkuları saplantı boyutuna ulaşıyor. Filmde bu yapıyı gözler önüne getiren ilginç ve uç noktada bir sahne de var. Bekir'in Uğur'a kızdığı ve çok sarhoş olduğu sahnede ikisi kavga etmeye başlıyorlar. Bekir ona "Orospu" diye bağırıyor defalarca. Uğur da "Orospuyum ulan!" diye karşılık veriyor defalarca. Bu sahnelerde (ve daha sonra da) Uğur, bacaklarının arasına elini götürüp "Benim ulan bu, istediğim gibi kullanırım" diye haykırıyor ve erkek iktidarını bozguna uğratacak, ataerkil sistemin istediği gibi uygun cinsel rolünü kabullenmeyeceğini onlara kabul ettiriyor. Bu sahnedeki diyaloglar o kadar yineleniyor ki Bekir'in ona olan saplantısının en açık ifadesi haline geliyorlar. Erkek karakter, kadın karakteri kontrol altına almaya çalışıyor ancak alamadıkça saplantısı bu tehdidi bertaraf etmek için büyüyor.

Sinemadaki kadın temsiliinin gerçek kadın temsiliinden ziyade ataerkil ideolojinin kadına ayırdığı alanın temsili doğrultusunda geliştiğini ifade etmiştik. Bu örneklerde ataerkil ideolojinin hedeflediği/başarıyla şekillendirdiği kadın figürleri olmasa da kadın temsiliinin bu çıkmazlar yüzünden gerçek olarak vuku bulamadığını görebiliriz. Bu çıkmazlar kadının ya ideal eş ya da cezalandırılması veya kontrol altına alınması gereken bir

fahişe veya bir suç objesi olarak temsiline yol açıyor. Veya bu gerilimden tamamen kaçmak adına bir cinsel obje olarak temsiline yol açıyor. Claire Johnston, “sinemada seyirlik olarak kadın üzerine müthiş vurgu yapılmasına rağmen kadının kadın olarak var olmadığını” belirtir.²¹ Kadın temsili bu şekildeyken kadın izleyici ve öznellik konuları daha da karışık bir hal alıyor. *Marnie*, de *Masumiyet*’de kadın temsili konusunda ne muhafazakâr bir tavır takınmıyor, ne de radikal. Ancak her iki filmde de bu açmaz, kadının sıkıştırılmış ve indirgenmiş temsiline çok iyi yansıtılıyor. Berger kadına biçilen bu rolden bir yarılma olarak bahseder. “Kadının dil çıkartarak alay eden ya da ağlayarak muhalefet eden parçasının bütün toplumsal durumlarda bastırıldığından” söz eder.²² *Marnie* ataerkil düzenin babanın gücünü (simgesel olarak para) çalmaya çalışırken *Masumiyet*’teki Uğur simgesel olarak âdeta kadının bu dil çıkartarak alay eden parçasını ifade ediyor. Jean Franco ütöpik bir model olarak eski romans biçiminden söz ederken kadının yarılmış kişiliğine gönderme yaparak “aşk romanları söz konusu olduğunda kadınlardan zekâlarından [düşünen yönlerinden] feragat etmeleri istenir”²³ der. Uğur, işte tam anlamıyla bundan feragat etmeyen bir kadın olarak eski romans biçimini arayan Yusuf karşısında yer alıyor. Filmdeki uzlaşmaz yapının en önemli nedenlerinden biri bu. Yusuf, televizyonda özlemle izlediği Yeşilçam’ın eski romans biçimine ulaşmaya çalıştıkça kadın karakter ile erkek karakter arasındaki gerilim tırmanıyor. *Masumiyet*, kadınların ataerkil ideolojinin istemediği bir rol edinmeleri karşısında nasıl çatışmaların yaşanacağını – asıl meramı haline getirmese de– gösterebiliyor. Kadının kendisine biçilmeyen bir rolle kamusal alanda kendine yer edinmesinin sürtüşmesinden bahsederken, kadına biçilmeyen bu rolü zapt etme modeli olarak Yusuf’a da bakabiliriz. *Masumiyet*’in bu konudaki en önemli özelliği bu zapt etme, suç objesinden suçu arındırıp kadını kontrol altına almayı beceremeyecek yapıda erkek karakterler içermesi. Birçok geleneksel filmde erkeğin kadını ‘suç’tan kurtardığı ve mutlu sona gittikleri görülebilir. Burada erkek bilinçaltının ve ataerkil yapının kadına başka bir rol biçmemesini ıskalamamakta fayda var. Erkeğin kadını kontrol altına aldığı geleneksel filmlerin birçoğunda mutlu bir tablo bu sayede oluşurken veya kontrol altına alınamayan kadınlar cezalandırılırken; *Masumiyet* kendisini kabul ettirebilecek bir alan yaratamayan bir kadın ve ekseninde cereyan eden olayları anlatarak bu açmazın altını çiziyor. Bekir öldükten sonra Yusuf’un âdeta Bekir’in yerine geçtiği bölümün başlangıcı bu nedenle oldukça

²¹ Claire Johnston, “Women’s Cinema as Counter-Cinema” *Screen* (1973, cilt no: 2) s. 214.

²² Jean Franco, “Kadınların İçerilmesi”, *Modleski*, s. 160.

²³ Franco, s. 161.

dikkate değer. İntihar olayından sonra âni bir kesme ile ileri bir zamana atlıyoruz ve Yusuf'u televizyon izlerken görüyoruz. Yusuf'un görünüşü, tavırları ile değiştiği alenen belli oluyor. Televizyonda o âna kadar sadece Yeşilçam'ın klasik aşk filmlerinden sahneler görmüştük. Bu sahnelerin çoğunda kendisine biçilen rolü ve romantik aşk için gerekli ideal eş pozisyonunun en fedakâr örneklerini veren kadınların repliklerini dinledik. Ancak Yusuf'un değiştiğini anladığımız sahnede Yusuf'u (ilk kez) bir polisiye film izlerken görüyoruz. Eğer melodramlar kadın filmleri diye anılıyorsa polisiye filmlerin erkek filmleri olduğu da söylenebilir. Üstelik izlediğimiz sahnede aksiyona geçmiş erkekler var, filmdeki polis bağıryor: "Motoru derhal yakalayın!" O güne kadar sembolik düzen içerisinde ataerkil sistemin kendisine biçtiği uygun erkek rolüne sağlıklı bir geçiş yapamadığını; sembolik olarak iktidarını kuramadığını kolaylıkla anladığımız Yusuf, televizyonu izlerken daha önce görmediğimiz ve maço bir imaj yaratan kıyafeti içerisinde hızla tesbih sallıyor. Gene o güne kadar hep onu film izlemeye "Güzel bir aşk filmi var, gel istersen. Çay da demledim" diye çağıran pansiyon sahibini izlemeye bu kez Yusuf çağırıyor. Birazdan Yusuf yerinden kalkıyor ve Uğur'u pavyona götürüyor. Tüm bu değişimden bekleyeceğimiz gibi daha sonra Yusuf da Uğur'u kontrol altına almaya, 'suç'tan vazgeçirmeye çalışıyor. Ancak Uğur öyle bir patlama yapıyor ki, Yusuf'u yine eski haline gerilerken içine kapanırken görüyoruz. Ataerkil kültürün her iki cinsin de bu sahnedeki rolünü tolere edecek tarafı yok. Yusuf'un da Uğur'u araştırıp, izleyip, kontrol altına almaya çalışıp en sonunda başarıya ulaşamadığı bu sahneden sonra her iki karakter de mutsuz sona doğru yol alıyor. Daha önce de belirtildiği gibi eğer Yusuf o değişimden sonra Uğur'u kontrol altına alsaydı veya cezalandırsaydı, geleneksel bir mutlu son olabilirdi. Ancak *Masumiyet*'in gösterdiği şey biçilen bu roller dışında hiçbir şeyin ifade bulamadığı bir temsil düzeyinin açmazı ve çöküşü. Nihayetinde kamusal hayatta olduğu gibi perdede bir kadın zaptedilmeye çalışılmadan gerçek kadınlığıyla temsil edilebilir veya bir konsomatris rolüyle hoşgörülebilir olmuyor. Zira *Masumiyet*, daha önce ablasının yasak aşkı seçen iradesini ölümcül bir şekilde cezalandıran bir karakterin pişmanlığını, çöküşünü gösteriyor. Bu çöküş olmasa aynı maskülin bilinç Uğur'u da cezalandırmakta tereddüt etmeyebilirdi.

Vesikalı Yarım (Lütfi Akad, 1968) de bir konsomatrise saplantılı şekilde bağlanan bir erkek karaktere yer verse de *Masumiyet*'ten farklı kişilikler sunar. Buradaki erkek karakter olan Halil, Bekir ve Yusuf'tan oldukça farklıdır. Sabiha da Uğur kadar uç noktalarda değildir, örneğin Halil'e aşık olunca konsomatrisliği bırakıp romantik aşkın peşine düşer.

Bu film üzerine yazılan *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* adlı kitapta şöyle belirtilir:

Bu çalışmada, filmin üzerine kurulduğu kadın-erkek (aşk) ilişkisindeki imkânsızlığın ya da belki Yeşilçam'da onlarca filmde karşımıza çıkan "imkânsız aşk/arzu" temasının *Vesikalı Yarım*'de neden ayırt edici bir nitelik kazandığını, temanın işleniş biçiminin filmin "kült film" oluşunu nasıl etkilediğini [...] göstermeye çalışacağız.²⁴

Burada belirtilenler kadar *Vesikalı Yarım* üzerine bir kitap yazılmış olması bile filmin diğer melodramlardan farklı bir yönü olduğuna işaret edebilir. Film kitapta da belirtildiği gibi bir şekilde yıllar sonra kült statüsünde değerlendirilmeye başlanmıştır. Kuşkusuz bundaki en büyük pay klasik bir Yeşilçam melodramı için tüm malzemelerin ortada olması ama aynı şekilde kullanılmamasıdır. Keza filmin anlatısı kadar anlatımındaki görsel haz politikası üzerindeki manipülasyonu da bu konuda başat bir etkenlerdir. Filmin anlatısını ele alışı şu âna kadar bahsedilen çerçevede ele alınca filmi tuhaf kılan birtakım özellikler yerli yerine oturuyor. Filmde birbirine âşık Halil ile Sabiha'nın türlü türlü dış etkenleri, zorlukları, aralarındaki iletişimsizliği aştıklarını simgeleyen kilit bir sahne vardır. Halil, Sabiha'yı bıçakladığında Sabiha'nın kendi kendini bıçakladığını iddia edişi aslında Sabiha'nın Halil'e kendisini tam olarak adadığını ve kontrol altına alınma gereği taşımadığını ortaya çıkarır. Ama sahnenin sonunda Halil "Asıl şimdi yıktı beni" diyecektir. İzleyici tam sorunların aşıldığına ve artık mutlu bir şekilde beraber olacaklarını düşünürken Halil beklenenin tam tersine evine ve karısına dönüp Sabiha'yı terk eder. *Marnie* ve *Masumiyet* çerçevesinde anlatılan birçok şey, hikâyedeki bu muğlak dönemeci anlamaya yardım eder.

Türkan Şoray'ın canlandığı Sabiha karakteri hem Halil için hem de izleyici için bir fetiş olarak filme girer. Kameranın bakışı belki *Marnie*'deki gibi röntgenci değildir ama kamera âdeta *Günbatımı*'nda/ *L'eclisse* (Michelangelo Antonioni, 1962) Monica Vitti'den gözünü alamadığı kadar fetiş objesi olarak yaklaşır Sabiha'ya. Film boyunca izleyicinin bakış açısı değişecek olsa da (Bir Halil'le, bir Sabiha'yla) başlangıçta izleyicinin bakış açısı Halil ile sınırlıdır. Bahsedilen kameranın gözünü alamayışı *Günbatımı*'ndaki Vittoria'yı fetişleştirmeye asla çalışmaz belki, fakat bu anlatım stratejisi *Vesikalı Yarım*'de Sabiha'nın fetişleşmesi için net bir şekilde araya aracı koyar. Bilhassa, Sabiha'nın bakışıyla sona ermekten tereddüt duymayan *Vesikalı Yarım*'de başlangıçta izleyici ola-

²⁴ N. Abisel, U. T. Arslan, P. Behçetoğulları, A. Karadoğan, S. R. Öztürk, N. Ulusay, *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* (İstanbul: Metis, 2004), s. 7.

rak Halil'in konumunda olmamız anlamlıdır. Filmin başlarında bakış açımız Halil'deyken Sabiha'nın filme dâhil olduğu an pek sıradan değildir: Sabiha, dumanlar arasından birden âdeta bir rüya gibi girer filme ve Halil'in dünyasına. Arkadaşlarının masadan ayrılışıyla tek başına kalan ve sarhoş olan Halil gibi onun bakışına sahip olan sinema salonunda karanlıkta bir anlamda tek başına kalan, izlediği filmin sarhoşluğa benzer tuhaf etkisini üzerinde tutan seyirci için de sahip olunamayacak bir fantezi gibi görünür Sabiha. Halil'in evli olup olmadığı bilmececi de bu açıdan önemlidir. Bu bilmeceyle yaptığı iş ve çevresi gereği Sabiha'nın bu aşka kattığı zorluklara bir de Halil'in evli olup olmadığı engelleri yüklenir. Halbuki, Halil'in evli olduğuna dair ipuçları daha filmin başında verilir. Arkadaşlarının masadan ayrılırken "Halil yabancıımız değil, bizim başımız bağlı değil nasıl olsa" deyişi kadar, Halil'in Sabiha ile tanıştıktan bir gün sonra aynı yere gittiği gece sahnedeki şarkıcının "Aldatacaksın beni" sözlerini tekrar eden şarkıyı söyleyişine kameranın odaklanması boşuna değildir. Baştan beri Halil'i evli bir adam olarak izlemek, Sabiha'yı nasıl fetişleştirdiğini daha isabetli bir şekilde anlatır. Halil kendi evinde ona tam olarak bağlı olan, araştırılmaya, izlenmeye, kontrol altında tutulmaya gerek olmayan bir eşe sahiptir. Filmin sonunda Halil eve döndüğünde bu sahip oluş iyice betimlenir: Uzun süredir evine uğramayan Halil eve girdiğinde sanki daha sabah evden çıkmış gibi tek kelime etmeden karşılanır; terlikleri önüne koyulur, soru sorulmadan yatağı hazırlanır. Evdeki eşi ona uzun süredir eve gelmeyişiyle ilgili hesap sormaktan uzak, tamamen Halil'e aitliği yansıtan bir karakterdir. Bir konsomatris olarak Sabiha, Halil'in eşinin tam zıttını temsil eder. Bu tehlike nedeniyle Sabiha'yı fetişleştiren Halil, ona bu nedenlerle saplantıyla bağlanır. İlk tanıştıkları gece Halil'in, Sabiha'nın evine gittiği sahne kritiktir. Sabiha, kıyafetini değiştirip gündelik kıyafetini giyer ve makyajını temizler. Halil, Sabiha'yı öyle görünce "Boyalarını silmişsin?", "Küpelerini, küpelerini de çıkarmışsın?", "Kokun da gitmiş, yazık... Esansın..." gibi ifadeler kullanır. Sabiha "Süslü ve boyalı kadın mı seversin?" diye sorar. Halil'in verdiği cevap ilginçtir: "Süslü, esanslı kadın tanımadım hiç". Bu sahneden bile Halil'in kafasında yarattığı fetiş objesi olarak Sabiha'ya bağlandığını anlayabiliriz. Sabiha, Halil'in hiç ait olmadığı bir dünyaya aittir ve karısının aksine bilinçaltında tehditkârdır. Daha önceki film örneklerine yakın bir şekilde Halil, fetiş objesine sahip olmaya çalıştıkça *Marnie*'deki Mark'ın yaşadığı gerilimlerin benzerlerini yaşamaya başlar.

Vesikalı Yarım'de Sabiha'nın bir konsomatris olduğu ve Halil'in dünyasından bambaşka bir dünyada yaşadığı unutulmamalıdır. Halil onu ya kontrol altına alacak, ya cezalandıracak, ya da bir fetişe dönüştürecektir.

Filmdeki aşkın inişli çıkışlı, değişken yapısı Halil'in bunlar arasında yaşadığı, yukarıda bahsedilen gerilime dayanır. Halil, Sabiha'yı işinden uzaklaştırarak kontrol altına almaya çalışır, ancak bir yandan da evli olduğu gerçeğini saklayıp asla kendisini Sabiha'ya tam olarak vermeyeceği gerçeğini içinde taşır. Bu dengesizliği fark eden Sabiha kontrol altına alınamayacak (konsomatrisliğe geri döner) gibi davranır, Halil bu sefer cezalandırmayı tercih eder (bıçaklama). Halil, Sabiha'yı bıçakladığında Sabiha, tüm fedakârlıkları yaptığını kendisini ona adadığını belli edecek davranışlarda bulunur. Beklenenin aksine Halil'in bundan sonra tek bir laf etmeden gidişi bu çerçevede anlam kazanır. Objeye, fetiş objeliğinden çıkıp gerçek özellikleriyle ortaya çıkınca artık Halil'in fetiş objesinin özellikleri bir anlamda yok olur ve tutkusu önüne geçilebilir noktaya gelir. Halil, Sabiha'ya asla sahip olamayacağı için ve asla ona tam olarak güvenemeyeceği için büyülenmiştir. Yaptığı iş çerçevesinde, Sabiha'nın bilerek konsomatrisliğe geri dönmüş gibi yapması bu nedenle Halil'in tutkusunu arttırmaktadır. Halil, belki de tüm bunların farkındadır; öyle ki filmin ilk yarısında Halil'i dürüst ve bu ilişkide şanssız bir konumda izleriz (evli olduğu ve bunu sakladığı bile bir anlamda izleyiciden gizlenir). Bunun aksine Sabiha ise filme yaptığı giriş itibarıyla rahatlıkla Halil ile sadece gönül eğlendirecek bir karakterdir. Fakat ikisi beraber olunca aksine sürekli Sabiha onu sorgular, "Benden memnun musun" deyişiyle Halil'i kaybetme korkusunu ifade eder. Bu tabloya uymayan bir şekilde Halil, Sabiha'ya yetip yetmeyeceğini sorgulamaz. Çünkü buna sahip olup olmadığının sırrı Halil'i büyüler. Bu sırrın uyandırdığı tehdit Sabiha'yı bir fantezi ürünü kılmıştır. Filmin sonunda bu sır ortadan kalkınca ve diğer imkânsızlıklar nedeniyle Halil artık evine döner. Final karesinde Sabiha'yı uzaktan Halil'in manavına bakarken görürüz. Karşısında içinde kendisine ait bir rol olmayan ataerkil düzenin aile yapısı vardır. Sabiha da arkasına dönüp kalabalığa karışır.

Marc Jancovich, erkeğin kadını izleyip suçunu ortaya çıkarma güdüsüyle ilgili şöyle yazar:

[Penisin] yokluğu temsil eden kadının durumu ataerkil kültürün erkek normlarında farklı okunur. Kadın, içinde bulunduğu durum bir suçmuş gibi bir sapkın(deviant) olarak [erkek bilinçaltında] temsil bulur. Erkeğin kadının sapkınlığını cezalandırmak veya affetmek gibi bir ayrıcalığa sahip olduğu kadın üzerindeki sadist kontrolü, erkeğin sahip olma ve iktidar duygularını rahatlatır, doğrular.²⁵

²⁵ Ed. Joanne Hollows, Mark Jancovich, *Approaches to Popular Film* (Manchester: Manchester University Press, 1995) s. 143.

Örnek olarak incelenen bu filmlerdeki hikâyeler de erkek bilinçaltında dönen bu eski hikâyenin hem yansımaları olarak karşımıza çıkıyor. Bu durum, kadın temsiliinin sinemada nasıl açmazlarla karşı karşıya kaldığını gösteriyor. Bu filmler kadının sinemadaki temsiliindeki alanın sorunsal yapısı üzerine düşündürdüğü gibi; aynı zamanda gerçek hayatta da kadınların ataerkil kültürde sahip oldukları sorunlu alanın temsili haline de geliyor. Ataerkil kültür kadının negatif Oidipal kompleksten kurtulup, pozitif Oidipal kompleksi yaşaması yani arzusunu ‘baba’ya, erkeğe yöneltip ‘baba’nın sembolik yasalarını tanımasını zaruri kıldığı gibi bunun dışındaki hiçbir yola kamusal alanda makul bir alan açmıyor.

SONUÇ

Hırsız Kız, *Masumiyet*, *Vesikalı Yarım* filmleri kadın temsili olarak bariz bir şekilde radikal arayışlara giren filmler değiller. Aksine klasik anlatı yapılarını veya öğelerini bünyesinde bulunduran fakat anlatım tercihleri olarak görsel haz politikaları üzerinde küçük oyunlar oynayan, ataerkil kültürün çarpıklığını da alttan alta hissettirmeye soyunan filmler. Kadınları yine obje olarak konuşturırsalar da bu ufak oyunlar erkek-egemen ideolojileri onaylamak yerine çatlaklarını göstermeye yarıyor.

Üç film de Mulvey’nin belirttiği iki stratejinin arasındaki “erkek”in gerilimini yansıtmaktadır. Suçlu objeyi kontrol altına alıp, suçu objeden çıkarmanın sembolik anlatımı açısından hikâye düzeyinde bu filmler farklı yaklaşımlar ve sonuçlar sergilemektedir: *Vesikalı Yarım* suçun objeden çıkartıldığı; *Masumiyet* çıkartılamadığı; *Hırsız Kız* ise Robin Wood’un da belirttiği gibi cevabın muğlak bırakıldığı bir durum vardır filmlerde.

Marnie, Uğur ve Sabiha anlatı düzeyinde de erkek bilinçaltında kadının objeleştirilmesinin temsiliini taşımaktadır. Julia Kristeva’nın iğrençliği Öteki’yle özdeşleştiren paradigması üzerinden hareket edersek “suç”un bilinçaltına bastırıldığını söyleyebiliriz. “İğrenç, nesnenin niteliklerinden yalnızca özne-ben’in karşıtı olma niteliğine sahiptir. [...] Efendisiyle özdeşleşen bir ben, yani bir üst-ben onu açıkça dışarıya itmiştir”²⁶ der Kristeva. İğrenç aynı zamanda reel-yaşamda gerçekleştirilemeyen ve dolayısıyla öznenin dışarı itilen günahlar/ahlâksızlıklar ve topluma aykırı davranışlar bütünüdür. Bu noktada iğrencin bilinçaltına bastırılıp gömülen ve Öteki’ne yansıtılan şeyler olduğu söylenilebilirse Öteki’nin bizatihi ahlâksızlık ve “suç”u çağrıştırdığı ifade edilebilir. Penisli olmayan “kadın”,

²⁶ Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme*, (İstanbul: Ayrıntı Kitapevi, 2004) s. 14.

bu yokluk (absence) çerçevesinde zaten Öteki'dir. Ve dahası erkek bu yokluğun bilinçaltında uyandırdığı endişelerden ötürü kadını içinde bulunduğumuz durum bir suçmuş gibi bir sapkın olarak algılar. Erkek bilinçaltı, tehlikeyle sarsılan iktidar duygularını bu Öteki objeyi izleyip/araştırıp sonucunda cezalandırma/affetme ile pekiştirmek veya endişeyi/tehlikeyi yadsıma adına kadını bir fetiş objesine dönüştürüp rahatlamak yoluna girer. Sinemada geleneksel anlatımın görsel haz politikası bu operasyonun bir tezahürüdür. Anlatı bir kenara, anlatım bu yapıyı sinema dilinde tesis eder. Bu durum zaman zaman Mulvey'den alıntıladığımız iki seçenektен birisinin tercihi yerine, iki seçenek arasında "gelgit"lerle kuruludur. Sinemada, bu filmlerdeki gibi kadın "suçlu obje" olarak alenen anlatıda da temsil bulmayabilir. Fakat anlatım bu düzenlemeleri içermeye ve benzer kodlamaları yapmaya devam eder. Nitekim ele alınan filmlerde anlatım, görsel haz politikası çerçevesinde karakterini sömürseydi anlatı, maskülin endişenin çarpıklıklarını tesis eden bir şekilde sonuçlanmayabilirdi. Hitchcock'un Marnie'yi *bakış*'ın hedefi ama 'ulaşılmaz' kılan bilinçli anlatımı olmasa; Uğur'u, hikaye evrenindeki erkek karakterlerin saplantısı olmasına rağmen anlatımda objeleştirilmeyen strateji olmasa; *Vesikalı Yarım*'in finalinde kamera Sabiha'yla kalmasa, bu filmlerin anlamları dönüşüme uğrayabilirdi ve ortada bambaşka (muhtemelen çok daha erkek-egemen) sonuçlardan söz ediyor olurduk.

Son tahlilde bu örneklerden yola çıkarak ortaya çıkanlar ile şu belirtilebilir: Kadını genellikle bir cinsel obje olarak kodlayan röntgenci anlatım, görsel haz politikası üzerinde yapılan ufak oyunlarla, anlatımın/olayın temelindeki çatlakları göstermeye yarayacak şekilde de kullanılabilir. Anlatıyı ve anlatımı daha fazla ayırtırmaya devam etmeyip şunu söyleyebiliriz: Geleneksel sinemanın kadını bir fetiş objesine dönüştüren ve/veya kadını erkek aracılığıyla izleyen röntgenci anlatımı içeren aleni, beylik örneklerinden ziyade; bu iki strateji arasındaki "gelgit"lerin gerilimini hikâyesine, görsel düzenlemesine taşıyan filmler erkek-egemen ideolojiyi sinemasal anlamda ifşa edebilir. Nitekim sinemanın diline de sirayet eden bir eril bakış var ve bu bakış dramaturjik kodlara kadar sızmış durumda. Hikâye anlatımında sinemanın görsel haz politikasıyla oyun oynamak, problematiğin temelindeki eril bakışın "gelgit"lerini açığa çıkartıyor. Bu "gelgit"ler de bakış ve röntgencilik teorileri üzerinden ele alındığında, temsil alanlarındaki çarpıklığın ardında maskülin endişelerin olduğunu vurguluyor.

KAYNAKÇA

- Abisel, N., Arslan, U. T., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S. R., Ulusay, N. *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* (İstanbul: Metis, 2004)
- Bordwell, David, Thompson, Kristin. *Film Art: An Introduction* (New York: McGraw-Hill, 2001)
- Bordwell, David. *Narration in Film Fiction* (Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985)
- Buikema, Rosemarie, Smelik, Anneke. *Women's Studies and Culture: A Feminist Introduction* (New Jersey: Zed, 1995)
- Cowie, Elizabeth. *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, (London: Macmillan Press, 1997)
- Deleuze, Gilles *Negotiations* (New York: Columbia University Press, 1995)
- Fletcher, John "Versions of Masquerade", *Screen* (Yaz 1998)
- Franco, Jean "Kadınların İçerilmesi", ed. Tania Modleski, *Eğlence İncelemeleri* (İstanbul: Metis, 1998)
- Green, Andre. *Hadım Edilme Kompleksi*, (İstanbul: Metis, 2004)
- Hollows, Joanne, Jancovich, Mark. *Approaches to Popular Film* (Manchester: Manchester University Press, 1995)
- Johnston, Claire "Women's Cinema as Counter-Cinema", *Screen* (1973, cilt no: 2)
- Knapp, Lucretia "The Queer Voice in Marnie", *Cinema Journal* (Bahar 1993)
- Kristeva, Julia, *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme*, (İstanbul: Ayrıntı Kitapevi, 2004)
- McElhaney, Jon "Touching the Surface", ed. Allen, Richard, Gonzales, S. Ishii. *Alfred Hitchcock Centenary Essays*, (Londra: British Film Institute, 1999)
- Modleski, Tania. *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory* (London: Routledge 1988)
- Mulvey, Laura "Visual Pleasure and Narrative Cinema", ed. Easthope, Antony. *Contemporary Film Theory*, (New York: Longman Publishing, 1993)
- Nelmes, Jill "Sinemada Cinselliğin Sunumu" *Sinemasal* (Kış 1998 2. sayı)
- Smelik, Anneke. *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. (New York: Palgrave, 2001)
- Smith, Sharon "Kadının Sinemadaki İmajı" 25. *Kare* Sayı: 6.
- Truffaut, François ed. Scott, Helen. *Hitchcock*, (New York: Simon and Schuster, 1984)
- Williamson, Judith "Kadın Bir Adadır: Dişillik ve Sömürgecilik", ed. Tania Modleski, *Eğlence İncelemeleri* (İstanbul: Metis, 1998)
- Wood, Robin *Hitchcock Sineması* (İstanbul: Kabcı, 2003)
- Žižek, Slavoj *Yamuk Bakmak* (İstanbul: Metis, 2004)

KADIN YÖNETMENLERİN FİLMLERİNDE ERKEKLİK TEMSİLLERİ VE ŞİDDET

Eren Yüksel

Kadın yönetmenlerin 2000 sonrası çektiği minimalist nitelikli filmlerde çoğunlukla kadınların özne olma mücadelesine yer verildiği, aile içindeki kadınlık ve erkeklik rollerinin sorunsallaştırıldığı, egemen toplumsal cinsiyet düzeni ile kadın bedeninin travmanın ve şiddetin nesnesi kılınması arasındaki ortaklığın açığa çıkarıldığı görülmektedir. Kadın yönetmenler kadını anne/“fahişe” ikiliğine¹ yerleştiren toplumsal cinsiyet kodlamalarını yapıbozumuna uğratarak kadının cinsiyetçi klişelerle tanımlanmasının önüne geçmekte ve kadın öznelliğinin, cinsel kimliğinin ataerkil düzende nasıl sakatlandığına dair bir farkındalık yaratmaktadır. Bu yönetmenlerin filmlerinde dikkat çeken bir başka nokta da filmlerde erkeklik temsillerinin çeşitlenmesi ve böylelikle filmlerin toplumsal cinsiyet ilişkilerinin temsili bakımından farklı okumalara olanak sağlamasıdır. Bu bağlamda çalışma kadın yönetmenlerin 2000’li yıllarda çektiği *Atlı Karınca* (İlksen Başarır, 2010), *Araf* (Yeşim Ustaoglu, 2012), *Gözetleme Kulesi* (Pelin Esmer, 2012), *Şimdiki Zaman* (Belmin Söylemez, 2012), *Geriye Kalan* (Çiğdem Vitrinel, 2012) ve *Köksüz* (Deniz Akçay Katıksız, 2013) filmle-

¹ Çoğu filmde kadınların cinsel kimliğe sahip olmayan anne ya da özgür, cinsel figürler olarak ikili bakış doğrultusunda temsil edildiğini belirten Lehman ve Luhr, erkek tarafından koruma altına alınan anne figürünün aksine, cinsel kimlik atfedilen öteki kadının hem kendisi hem de anlatının erkek karakterleri için tehlike olarak konumlandırıldığını vurgulamaktadır (2003: 266).

rinde erkek kimliğinin inşasına odaklanmakta ve farklı erkeklik temsillerinin toplumsal cinsiyet ilişkilerinin dönüşümü bakımından ne anlama geldiğini araştırmaktadır.

Çalışmada kadın yönetmenlerin filmlerinde erkekliğin inşası değerlendirilirken eleştirel erkeklik çalışmalarının hegemonik erkekliğe ve homososyallığe ilişkin tartışmalarından yararlanılmaktadır. Erkekliğin sabit bir rol kümesi olarak görülmeyip, egemen iktidar ilişkileri sonucunda yaratılan değişebilir bir hâkimiyet pratiği olduğunu ifade eden Connell, öteki erkekler ve kadınlarla kurulan hiyerarşik ilişkilere dikkat çekerek, hegemonik erkeklik kavramını ortaya atmış ve onu normatif erkek davranış ve kodlarını denetlemeye yarayan ideal bir erkeklik pratiği olarak tanımlamıştır. Tekil bir erkeklik yerine iktidarla olan mesafesine göre çoklu erkekliklerden bahseden Connell, hegemonik erkekliği toplumsal güçler oyununda kazanılan üstünlük olarak tanımlamıştır. Connell'a göre erkeklerin hegemonik erkeklik pratiklerini benimsemesinin nedeni kadınların ezilmesindeki ortak çıkarlarıdır (1998: 248). Bu bağlamda hegemonik erkekliği cisimleştirmese de kadınların tâbiyetinden fayda sağlayan erkekler işbirlikçi olarak adlandırılırken, sınıfsal, cinsel ve etnik açıdan ötekileştirilen, hegemonik erkekliğe kaşıt değerler üreten erkekler ise tâbi ya da marjinal erkekler olarak ifade edilmektedir (Connell, 1995). Kimmel de hegemonik erkekliğin ırkçılık, kadın düşmanlığı ve homofobiyle iç içe geçen ilişkisinden bahsederken, erkekliğin ne olduğu değil ne olmadığı üzerinden tanımlanması gerektiğini, öteki erkeklerin karşısında test edilen ve onaylanan performanslara dayandığını ve kadını ikincilleştiren üstünlük iddiasının erkekliğin kurucu ögesi olduğunu belirtmektedir. Kimmel, Robert Brannon'dan hareketle egemen erkeklik değerlerini, kadınlığı inkâr etmek, iktidar, başarı, servet ve statüye sahip olmak, duyguları göstermemek ve risk almak üzerinden açıklamaktadır (Kimmel, 2013: 95- 96).

Hegemonik erkekliğe ilişkin tartışmalar derinleştikçe hegemonik erkekliğin tarihsel değişime açık olduğunu, çelişkili pratiklerden oluştuğunu ve tâbi ya da marjinal grupların hegemonik erkeklik değerlerinin inşasına aktif biçimde katkı sağladığını vurgulayan kuramcılar ortaya çıkmıştır. Örneğin hegemonik erkekliğin melez bir blok olduğunu belirten Demetriou, tâbi ya da marjinal erkeklerin onun inşasında etkili olduğunu belirtmiş, devamlı melezleşmenin tarihsel değişikliklere uyum sağlama ve kendisini yeniden biçimlendirmede hegemonik erkekliğe güç verdiğini ileri sürmüştür (2001: 347- 348). Her toplumsal kesim için ayrı bir erkeklik pratiği olduğu, erkeklerin içinde bulundukları toplumsal bağlama göre belirli pratiklerle eklemlendiği ve erkekliğin doğallaştırıldığı ileri sürülebilir (Cengiz vd., 2004: 57). Örneğin işçi sınıfı erkekleri sınıfsal açıdan

tâbi olarak konumlanırsa da kas gücüne dayalı, kolektif dayanışmayı vurgulayan, güçlü erkeklik modelini benimseyerek hegemonik erkeklik pratiklerine eklenirken, orta ya da üst sınıf erkekler şiddet kullanmak yerine bireysel başarı, risk alma, rasyonellik, rekabet, güç, statü, servet çerçevesinde rızaya dayalı bir hegemonya oluşturmaktadır (Morgan, 2005: 170). Etnik, sınıfsal ya da bedensel olarak dışlanan gruplar meşruiyet arayışını hegemonik erkeklik pratiklerine eklenilerek gerçekleştirmekte ve iktidarsızlığı telafi edebilmektedir. Connell da Messerschmidt ile birlikte hegemonik erkekliğe ilişkin eleştirileri değerlendirdiği ve kavramın formülasyonunu pek çok açıdan yeniden gözden geçirdiği makalesinde, erkekliği inşa eden pratiklerin homojen bir erkekliğin ifadesi olmadığını, erkekliğin çelişkili arzu ya da duyguları, toplumsal cinsiyet bölünmeleriyle ilgili zarar ve yararları yönelik uzlaşmaları temsil ettiğini vurgulamaktadır. Toplumsal cinsiyet ilişkilerinin gerilim içerdiğini ileri süren yazarlar, verili bir hegemonik erkekliğin ataerki iktidarı sabitleştirme, onu yeni şartlara göre biçimlendirme ve bu gerilimlere çözüm bulma ölçüsünde hegemonik olduğunu belirtmektedir (2005: 847, 853).² Dolayısıyla her toplumsal cinsiyet rejiminin ideoloji ve pratik arasında içsel çelişkilere sahip olduğu ve güvenli bir kimliği başarmanın bu çelişkiler ve meydan okumalar çerçevesinde eylemde bulunmayı gerektirdiği ileri sürülebilir (Barrett, 2005: 80). Hegemonik erkekliği söylemdeki özne pozisyonları olarak görmeyi öneren Wetherell ve Edley erkeklerin stratejik olarak hegemonik erkekliğe eklenilebileceğine ve hegemonik erkeklikten uzaklaşabileceğine işaret eder (akt. Connell ve Messerschmidt, 2005: 841).

Hegemonik erkeklik pratiklerinin doğallaştırılmasında ve yeniden üretilmesinde homososyal pratikler etkin bir rol oynar. Aynı cinsiyet grubunu arama ve aynı cinsiyet grubundan haz alma olarak (Lipman-Blumen, 1976: 16) tanımlanabilecek homososyallik, homoseksüellikle analogik bir ilişki içinde, homoseksüellik korkusunu ve homoseksüellere yönelik düşmanlığı kapsamına alır (Sedgwick, 1985: 1- 2). Susan White, homososyallığın bir erkeğin diğerine öykünebileceği ancak cinsel açıdan onu arzulamayacağı bir yapılanma olduğunu ileri sürer. Bu kapsamda heteroseksüel erkek bağıllığı olarak ifade edilen homososyallığın önkoşulunun homoseksüelliğin dışarıda bırakılması olduğu görülür (2001: 111).³ Top-

² Hegemonik erkekliğin ırksal, etnik açıdan marjinalleştirilen, bedensel engeli olan, sınıfsal olarak tâbi olan ya da heteroseksüel olmayan erkeklerle ilişkisinin yalnızca dışlama, baskı içermediğini belirten Connell ve Messerschmidt, aynı zamanda bu erkekliklerin toplumsal cinsiyet yasasına katılması aracılığıyla hegemonyanın başarıldığını vurgulamaktadır (2005: 848).

³ Judith Butler'ın, Amerikan ordusunda erilliğin "inkâr edilmiş eşcinsellikten yapılmış" olduğu görüşü (2005: 136) de eşcinsellik ve homososyallik arasındaki bağlantıya işaret etmektedir.

lumsal cinsiyet farklarının inşasında kolektif bir aktör olarak öne çıkan homososyallik, erkek habitusuna ilişkin güvenlik sağlarken, toplumsal cinsiyet krizlerine karşı koruyucu bir işlev üstlenir. Erkek kimliğine uygun davranmayanların bile erkek habitusunun normatif statüsünü hatırlattığı homososyal mekânlarda, hegemonik erkeklik erkeklerin birbirlerinin davranışlarını yargılayacağı bir standarda dönüşür (Meuser, 2004: 396-397; Behnke ve Meuser, 2001: 159).

Hegemonik erkeklik ikna ve rıza aracılığıyla doğallaştırılan bir hâkimiyet pratiği olmakla birlikte, şiddet de hâkimiyetin işlerlik kazanmasında etkin bir araç olarak kullanılmaktadır. Jeff Hearn erkeklerin birbirlerine, kadınlara, kendilerine, hayvanlara ve çocuklara karşı şiddet uyguladığından bahsederken, şiddetin kurumsallaşma ve bireyselleşme biçimlerine dikkat çekerek, özel ve kamusal alandaki şiddetin karşılıklı olarak birbirini beslediğini ve eril hâkimiyetin koşullarını oluşturduğunu ileri sürer (2006: 383). Bu çerçevede şiddetin aile içinde dayak yeme, çocuklarla dövüşme, hapisane, spor ve askerlikte şiddetin onaylanması, iş dünyasının Hobbesvari savaş olması gibi erkekliğin sosyalizasyon süreçlerinde ortaya çıktığı ve doğallaştırıldığı söylenebilir (Kimmel, 2004: 811-812). Homososyal ortamlarda ritüelleştirilmiş performanslar aracılığıyla yenden üretilen cesaret, saldırganlık, güç ve dayanıklılık gösterisi erkekliğin kuruluşunda ve sürdürülmesinde etkin bir rol oynar (Türk, 2015: 92). Erkek olmanın ötekine şiddetli biçimde tepki gösterme yeteneğiyle ve fırsatıyla bağlantılı bir performans olarak kavrandığı, bireysel şiddet ve erkeklik kültürü arasındaki işbirliğinin açığa çıktığı bu tarz durumlar devlet ya da yasal organizasyonlar tarafından yasalaştırılır (Hatty'den akt. Whitehead, 2002: 37).

Erkeklik ve şiddet ilişkisinde değinilmesi gereken bir diğer önemli nokta da erkekliğin kadınsılığı baskılama, sertlik, acıya duyarsızlık, yenme arzusu gibi pratiklerin tatbik edilmesi çerçevesinde şiddet olarak inşa edilmesidir. Erkeklik ve şiddet arasındaki iç içe geçen ilişki sessizce acı çekme, ağlamaktan utanç duyma, zor durumlar karşısında dayanıklı olmaktan savaş için askerî eğitim alma gibi daha zorlu olanlara dek değişir (Edwards, 2006: 54). Bu tarz erkeklik pratiklerini performe etmenin koşulu erkeklik söylemlerine yatırım yapmaktan geçer. Amerikan ordusunda erkekliğin farklılaşma süreçleri aracılığıyla daha iyi performansa yönelik inşasının ötekileri reddetme çerçevesinde savunmacı pozisyona ve güvensizliğe neden olduğunu belirten Barrett bu durumu şu şekilde açıklar: “Bu öyle korkunç ve acılı ki çoğu hoşgörülü olamaz, ama ben yapabileceğimi gösterdim” (2005: 97). Ancak erkekliği hem ötekiler hem de kendi gözünde yeniden inşa etme çabasının belirsizlik ve çelişki içeren

bitmeyen bir süreç olması,⁴ erkekliğin kuruluşunun içsel bir parçası olan ve performans başarısızlıklarıyla açığa çıkan erkeklik krizlerine zemin hazırlar.

Eleştirel erkeklik çalışmalarının yukarıda ifade edilen bulgularından hareketle, bu çalışmada kadın yönetmenlerin filmlerinde erkekliğin inşası ve krizin temel parametreleri ele alınmakta ve hegemonik ve tâbi erkeklik baba-oğul arasındaki iktidar ilişkilerinin sorgulanması, erkeğin evi geçindirme (*breadwinner*) rolünün kesintiye uğraması, kadının ataerkil iktidar kodlarına direnişi ve erkekliğin rasyonellik, cesaret, güç, korumacılık, kahramanlık gibi pozitif özelliklerden çok şiddet ve saldırganlıkla birleştirilerek olumsuzlanması gibi kategoriler etrafında değerlendirilmektedir.

TÂBİ ERKEKLİKLER

Ele alınan filmlerde erkeklik inşasıyla ilgili öne çıkan noktalardan biri, hegemonik erkeklik normlarına uymada sorun yaşayan erkeklerin yaşadığı krizin başarılı erkeklik performansı ile çözüme ulaştırılmaması sonucunda ataerkil tahakküm ilişkilerinin kadınları olduğu gibi erkekleri de kuşattığının gösterilmesidir. *Köksüz* ve *Araf*'ta erkekler arasındaki hiyerarşi bağlamında tâbi olarak konumlanan İlker ve Olgun, *Gözetleme Kulesi*'nde erkeğin evi geçindirme (*breadwinner*) rolünü kesintiye uğratan, bedensel zafiyeti ailesinin ölümüne neden olan ve erkekler arasındaki homososyalliğe dâhil olmayarak krizi bertaraf etme şansını elinden kaçırان Nihat ve *Şimdiki Zaman*'da kadınlarla eşitlikçi ilişki kuran, bir aileye sahip olsa da onların sorumluluğunu üstlenme ve hegemonik erkeklik değerlerine uygun yaşama konusunda isteksiz davranan Tayfun toplumda erkeklik normu olarak sunulan ve doğallaştırılan erkeklik değerlerini ve kurallarını tartışmaya açmaktadır. Ancak *Köksüz* ve *Araf*'ta olduğu gibi zaman zaman bu söylemi kesintiye uğratan karşıt anlamlar da ortaya çıkar.

Araf'ta gündüzleri köpek zehirleyen geceleri ise sürekli içen, eve sarhoş gelen babanın hegemonik erkeklik modeline uyma başarısızlığı, *Köksüz*'de ise babanın yokluğu genel olarak aile içinde babanın temsilciliğini üstlendiği hegemonik erkekliğe ilişkin değer, kural ve davranışların erkek çocuklara aktarılmasında sorun yaratır. Roger Horrocks erkeklerin ev ve aile yaşamıyla ilgili temel rolünün, erkek çocuğu yetişkin rol ve sorumlu-

⁴ Collinson ve Hearn erkekliğin iş hayatı ve organizasyonlardaki inşasını değerlendirdikleri makalelerinde, erkekler arasındaki ilişkilerin yarışmacı doğasına dikkat çekerken, erkeklik inşasının bitmeyen bir süreç olması ve erkek güvensizliğinin süreklilik kazanması arasındaki paralellige işaret etmektedir (2005: 303- 304).

luklarına hazırlamak olduğunu belirtirken (1994: 77), Andrew Tolson da erkek çocuğun toplumdaki statüsünün babanın iş ve evdeki rolüne bağlı olduğuna, babanın erkekliği onaylamak bakımından önemli bir işlev gördüğüne dikkat çekmektedir (2006: 122). Bu filmlerde ise erkek çocuklar babayla özdeşlik kuramaz. Örneğin *Araf*'ta baba-oğul arasındaki duygusal mesafenin ve iletişimsizliğin toplumda geçerli olan erkeklik değerlerini öğretmeninin bir parçası olan otorite kurmayla ilişkili olmadığı görülür. Annenin kocasına Olgun'u rahat bırakması konusundaki serzenişi, evden ayrılırken bavulunu taşımak isteyen kocasının kendisine dokunmasına verdiği aşırı tepki anne oğulun daha önce eril şiddete maruz kaldığını ve Olgun'un evde babası karşısında annesine benzer bir dişileşme sürecini deneyimlediğini (Sancar, 2009: 138) düşündürür. Baba oğulun nadiren aynı kadrada görüldüğü sahnelerde Olgun'un bakışlarındaki düşmanlık ikili arasındaki gerilimin hegemonik erkekliğin yeniden üretilmesinde etkili olan baba-oğul hiyerarşisinden⁵ fazlası olduğunu anlatır. Olgun aile içindeki tahakküm içeren ilişkiler bağlamında bir erkeklik kriziyle karşı karşıya kalmakta ve krizin telafisi olarak erkek dostluğuna sığınmakta ya da kendi ailesine sahip olma gibi eril fanteziler geliştirmektedir. Çünkü Serpil Sancar'ın da belirttiği üzere aile sahibi olmak ve onu geçindirmeyi başarmak erkeğin kendisine ait bir iktidar alanı kurması anlamına gelir. Özellikle dış dünyadaki başarısızlığın erkekliği krize soktuğu zamanlarda bu başarı, erkeklik inşa stratejileri açısından daha önemli hale gelmiş gibidir (Sancar, 2009: 125). Dolayısıyla otobandaki bir dinlenme tesisinde garsonluk yapan ve erkekler arasındaki hiyerarşide gerek sınıfsal gerekse yaş bakımından düşük statüde olan Olgun'un, kendisiyle aynı işyerinde çalışan ve yarışmadan ödül kazandığında dünyayı gezmek isteyen arkadaş Zehra'nın⁶ aksine kendi evi, arabası ve ailesine sahip olmak istemesi tâbi erkeklerin hegemonik erkekliğin inşasına rıza aracılığıyla katılımını ifade eder. Bu temsil biçimi aynı zamanda normatif erkekliği başarmak için idealize edilen erkeklik pratikleri ve tüketim kültürünü teşvik eden kapitalist ideoloji arasındaki karşılıklı eklemlemeye de işaret eder.

Filmde babanın varlığı erkeklik krizinin nedenlerinden biri olarak konumlanırken, erkekler arasındaki bağlılık ve mahremiyet içeren homososyal ilişkiler krizin telafisi bakımından önemli bir işlev üstlenir. Olgun

⁵ Aile içinde baba oğul arasındaki ilişkinin temel dinamiğinin itaat, disiplin ve duygusal uzaklık etrafında şekillendiğini belirten Victor Seidler, babanın çocukları önünde ağlamamasının ya da anlama sevgisini göstermemesinin örnek olmak ve erkek çocuk üzerinde otorite kurmakla ilişkili olduğuna dikkat çekmektedir (2006: 94- 95).

⁶ *Gözetleme Kulesi*'ndeki Zehra gibi *Araf* ve *Şimdiki Zaman*'da da kadın karakterin evlenmek, aile kurmak yerine uzaklara gitme isteği kendilerini kuşatan her türlü ekonomik ve toplumsal koşuldan kaçış özlemine denk düşer.

küfürli konuşmalar, espriler, cesaret gösterisi, kadınların mülkiyet nesnesi olarak görülmesi, rekabet, dayanışma ve kardeşlik bağı üzerinden inşa edilen delikanlılık söylemi aracılığıyla hegemonik erkeklik değerlerine eklemlenir. Filmde delikanlılık söylemi eşcinsellik korkusu olmaksızın Olgun ve en yakın arkadaşı Hamo'nun penis boyu hakkında konuşmasına ya da Hamo'nun arkadaşının yanında mastürbasyon yapmasına imkân sağlar.⁷ Ayrıca bu sahnelerde cinsel performansa yönelik kaygılardan bahsedilmesi aracılığıyla heteroseksüellik vurgusu yapılması erkekler arasında açığa çıkabilecek homoerotizmi baskılar. Gene hegemonik erkeklikle bitştirilen davranışlar genel olarak duyguların ifadesinden kaçınma olarak ifade edilse de askerlik pratiğinin neden olduğu ayrılma olasılığı karakterlerin birbirlerine sevgisini ifade etmesini mümkün kılar. Ancak filmde erkekler arasındaki mahremiyetin ya da yakınlığın alaycı üslupla "... unutma beni aslanım çünkü dost vurulduğu zaman değil unutulduğu zaman kahrından ölmüş", "Merak etme Hamo, oğlum biz dostumuzu elimizde değil kır çiçekleri gibi göğsümüzde taşıyız", "vay delikanlım benim" gibi sözlerle yatıştırılması erkekler arası homososyalliğin önkoşulunun delikanlılık söylemi olduğuna işaret eder. Böylelikle sertlik, cesaret, onur, kardeşlik bağı çerçevesinde üstlenilen erkeklik performansı eşcinsellik korkusu olmaksızın kadınsı olarak nitelendirilen duygusallığı kendine mâl eder. Deniz Kandiyoti tek cinsten oluşan kadın ve erkek gruplarında "eşcinsel olarak damgalanmaksızın birbirlerine sarılma ya da kolunu omzuna atma dâhil fiziksel temas yoluyla duygularını gösterme gibi dışavurumcu davranışlar(ın)" mümkün olabileceğini belirtirken (1997: 197), Nuran Erol Işık da delikanlılığın yalnızca fiziksel sertlik ya da kabadayılık anlamına gelmediğini, aşkın önünde diz çökmek gibi duyarlılık gerektiren durumların yürekli olmakla özdeşleştirilebileceğini ifade eder (2001: 127). Filmde de erkek arkadaşla duyulan sevgi kadına duyulan aşkla karşılaştırılırken, göndermede bulunulan erkeklik onur kodları erkeklikle ilgili herhangi bir sorgulama ya da şüphe olasılığını bertaraf eder.

Ancak *Araf*'ta erkekler arasındaki homososyal ilişkiler her zaman erkekliği onaylamaya hizmet etmez. Kendisinden yaşça büyük ya da sınıfsal açıdan daha üst konumda yer alan erkeklerle bir araya geldiği sahnelerde Olgun'un eylemde bulunma yetersizliği, edilgenliği ve sessizliği erkekler arasındaki hiyerarşik iktidar ilişkilerine işaret eder. Kimmel'in "eştoplumsal bir mizansen olarak erkeklik, tehlikelerle, başarısızlık hisleriyle

⁷ Bu sahnede sırtı kameraya dönük bir şekilde yan yana oturan iki arkadaş cinsellik hakkında konuşurken, Hamo esprili bir dille mastürbasyon yaptığını ima eder.

ve amansız ve bitmek bilmeyen rekabetle doludur” (2013: 97) şeklindeki tespiti onaylanır. Olgun babasından nefret etmesine karşın ona karşı çıkabilecek ya da kıskanmasına rağmen rakibi Mahur’un dans pistinde Zehra’yla yakınlaşmasını engelleyebilecek güçte sunulmaz. Kamyon şoförlüğü gibi erkeksi bir işi olan ve sessizlik aracılığıyla etrafında bir otorite kuran Mahur’un karşısında servis elemanı olarak çalışan ve yarışmalara katılıp zengin olma hayali peşinde koşan Olgun çocuksu bir görünüm alır. Ayrıca Olgun’un yarışma başvurusunda işinden bahsetmekten kaçınmasının erkeklere hegemonik model olarak sunulan başarı, yarışma, güç ve kontrol içeren piyasa erkekliği standardına (Kimmel, 2013: 95) ulaşamamasıyla ilgili olduğu hissettirilir. Bu bağlamda işyerindeki ve aile içindeki düşük statüsünü delikanlılık performansı ve kendi ailesini kurmaya yönelik hayalleriyle bertaraf etmeye çalışan Olgun’un erkeklik performansı, anlatının ilerleyen sekanslarında annenin evi terk ederek Olgun’u babasıyla baş başa bırakmasıyla ve evlenmek istediği Zehra’nın başka bir erkekten hamile olduğunu öğrenmesiyle krize girer. Olgun, erkeklik krizini bertaraf etmek için şiddet içeren erkeklik gösterisi aracılığıyla telafi edici intikam fantezilerine yönelecek, ancak Olgun’un sağa sola ateş etmesi ya da Zehra’nın arkadaşı Derya’ya saldırması, erkekliğinin intikam aracılığıyla yeniden onaylanması anlamına gelmeyecektir. Olgun’un bağımlı statüsü ve iktidarsızlığı anlatının sonunda hapse girmesi aracılığıyla pekiştirilir.

Yukarıda ifade edilenler dikkate alındığında, *Arafta* hegemonik erkeklik değerlerini eleştirme konusunda çelişkili anlamlar ortaya çıktığı görülmektedir. Bir yandan kadını ve erkeği baskı altında tutan ataerkil iktidar yapısı sorgulanırken diğer yandan erkeklere krizden çıkış imkânı sunan ve erkeklik değerlerini yeniden üreten homososyal ilişkiler olumlanır. Örneğin filmin genelinde daha çok nesnel çekim kullanılmasına karşın, Olgun ve Hamo’nun tren lokomotifini kaçırdıkları sahnede nesnel çekime ek olarak cep telefonu kamerasıyla bakış açısı çekimine geçilmesi ve böylelikle elde edilen bulanık görüntüler, seyircinin bu tarz erkeksi macera gösterilerine katılımını artırır ve erkek karakterlerle özdeşlik kurmasını kolaylaştırır. Gene filmde Olgun’un şiddet kullanımına mazeret sunulması kadını korunmaya muhtaç bir cinsiyet olarak gören ve onu erkeğin otoritesine bağımlı kılan normatif erkeklik değerlerinin onaylanmasına neden olur. Judith Franco erkek acısı ve güçsüzlüğüne ilişkin gösterinin estetik ve duygusal haz aracılığıyla erkek mazlumlarla ayrıcalıklı bir bağa davet ettiğini ifade eder (Franco, 2008: 41). Filmde de Olgun’un saldırısına uğrayan Derya’nın, Olgun’un mahkemede konuşmamasını Zehra’yla

korumakla gerekçelendirmesi anlatıda Olgun'un mazlumlaştırılmasına ve kadın üzerinde uyguladığı şiddete yönelik bir özür sunulmasına neden olur.

Köksüz erkek kimliğine ilişkin kaygı ve korkuların baba kaybı üzerinden dile getirildiği bir diğer filmidir. Filmde ailenin tek erkek çocuğu olan İlker'in babanın yerini alma zorunluluğu ve erkekliği performe etme becerisi arasındaki mesafe hegemonik erkeklik pratiklerinin genç erkekler üzerinde yarattığı baskının sergilenmesine imkân sağlar. Hearn ve Collinson'un erkeklerin kolektif iktidarı ile yaş, sınıf, statü, ırk, cinsellik, jenerasyon açısından farklılaşan erkekler arasında gerilim olduğu düşüncesi (2005: 300) İlker'in erkeklik performansı ile örtüşür. Babaanne İlker'i babasının yerini alması için teşvik ederken, annenin çocukluk konumunda sabitlemesi genç erkek çocuğun yetişkin performansını üstlenmesi bakımından karşılaştığı engel, risk ve tutarsızlıklara dikkat çeker. Babası öldükten sonra arabanın anahtarının başka bir erkeğe verilmesiyle evdeki iktidar konumunu yitiren İlker (Bozkurt, 2014: 39-40) evde sahip olamadığı otoriteyi, en yakın arkadaşının annesiyle ilişki yaşayarak heteroseksüel performans aracılığıyla elde etmeye çalışırken, erkek homososyalligine ve erkeklik onur kodlarına ihanet eder. İlker'in erkeklik performansı eve meyve alması, kız kardeşini gösteriden alması gibi babalık performansı ile babaannesinin omzunda ağlaması, erkek dostluğuna ihanet etmesi, ablasından para çalması ya da yolda geçen arabanın arkasından baba diyerek koşması gibi erkeklik bakımından onaylanmayacak zaaf ve kırılganlıkları arasında bölünür. Bu çerçevede filmin babalık ve erkeklik konusunda iki farklı söylemi dolaşıma soktuğu görülür. İlker'in hegemonik erkekliği cisimleştirme başarısızlığı ve babaya olan özlemi ise bir ideal olarak babanın otoritesinin yeniden kurulmasını sağlamaz. Baba figürüne yapılan büyük yatırım ve yokluğunda ailedeki bütün toplumsal cinsiyet kimliklerinin krize girmesi, daha önceki sağlıklı cinsiyetçi yapıyı ve bağımlılık içeren toplumsal cinsiyet ilişkilerini tartışmaya açar. Filmde arabanın satılması, muslukların tamir edilmesi gibi pek çok konuda aileye yardım eden Gülağa'nın baba ikamesi olarak işlev görmemesi, ataerkil bir toplum yapısı içinde ailenin büyük kızı Feride'nin otoriteye sığınma ihtiyacına ve çıkışsızlığına ilişkin eleştirel bir söylemin devreye sokulmasını sağlar. Ancak filmde bu tarz bir söylemi kesintiye uğratabilecek karşı anlamlar da vardır. İlker'in arkadaşının babasının filme dâhil olma şekli, "başka bir erkeğin karısıyla ilişki yaşayan" İlker'e normatif erkeklik modelini hatırlatmak için kurgulanmış gibidir. Karısının ihane-tinden haberi olmayan erkek karakterin "Bu zamanda hayırlı evlat yetiştirmek her babayığidin harcı değil. Ben niye çalışıyorum, hep evlatlarım için çalışıyorum. Çıkıyorum burdan İtalya'ya gidiyorum iki hafta, geliyo-

rum bir hafta Almanya. Ama ne için bunlar adam olsun diye” şeklindeki sözleri daha önceki sahnelerde kadın karakterin ihanetine tanık olan izleyicinin ailesinden uzak kalma pahasına üstlendiği görev, sorumluluk ve fedakârlıklar nedeniyle babanın güç ve iktidarını idealize etmesine neden olur.

Gözetleme Kulesi’nde hegemonik erkekliğin yeniden ileri sürülmesinde oldukça önemli olan aile kurma ve onları tehlikelerden koruma işlevi bedensel kusuru yüzünden kesintiye uğrayan, direksiyon başında uyuduğu için karısını ve çocuğunu kaybeden Nihat’ın krizine tanık oluruz. Normatif erkeklik kodlarını onaylama ve erkeklik krizini sağaltma işlevi görebilecek erkekler arasında kurulan homososyal ilişkilere dâhil olmayan, bir ağacı yontmaya çalışırken bedenini yaralayan, zaman zaman kontrolünü yitiren Nihat travma sonrası stres yaşayan histerik bir özne olarak konumlandırılır. Nihat gözetleme kulesinde bekçilik yapsa da görevinin gerektirdiği beceri, sorumluluk ve özeni göstermez. Ancak bir kadın ve çocuğunu kurtarmak söz konusu olduğunda eyleme geçer. Bununla birlikte anlatı Nihat’ın denetimi yeniden ele almasına izin vermez. Dayısının tecavüzüne uğrayan kadın karakterin anlatı tarafından kurbanlaştırılması erkek karakterin kurtarıcı kahraman olarak sunulmasının önüne geçer. Erkek karakterin çocuğu kurtarmasının kendi vicdani hesaplaşmasıyla ilgili olduğu, kendi suçluluk duygusunu kadına yansıttığı ve babalık rolüne öykünerek anne, baba ve çocuktan oluşan modeli yeniden tamamlamaya çalıştığı ima edilir. Ailesini kaybetmiş olan Nihat’ın kadın karakteri annelik yapmaya zorladığı ve kadın karakterin ataerkil düzendeki ikiyüzlülüğü karşı direniş gösterdiği görülür.

AİLE

Söz konusu filmler ataerkil sistemi yalnızca bu yapı tarafından ezilen ya da buna uymakta zorlanan karakterler aracılığıyla sorunsallaştırmaz. Ailedeki çözülme, parçalanma ve travmalar görünüşte toplumsal cinsiyet rollerine uygun görev ve sorumluluklar üstlenen erkek ve kadın karakterlerin içsel çelişkileri, yalanları, zaafı, tutarsız, ikiyüzlü davranışları aracılığıyla da sergilenir (*Geriye Kalan*, *Köksüz*). Aile bu filmlerin hemen hemen hepsinde çocukların özneleşmesi, bireysel kimlik edinmesinin önündeki temel engel olarak sunulur ve filmlerde ailenin yeniden tesis edilmesi kadını ikincilleştiren, erkek otoritesine tâbi kılan tahakküm ilişkilerinin devam edecek olması anlamında bir ironi oluşturur. Anlatılar ataerkil ailenin yeniden onaylandığı muhafazakâr bir kapanma sunmaz. *Geriye Kalan*’da sağladığı ekonomik konfor ve ayrıcalık nedeniyle koca-

sının sembolik şiddetine boyun eğen, kocasının ihanetini bilmesine karşın ona tepki göstermeyen ve öteki kadını öldürerek aile düzenini yeniden geçerli kılan Sevda, *Gözetleme Kulesi*'nde kızının abisinin tecavüzüne uğradığını öğrendiğinde durumu örtbas eden ve kocasının ileri sürdüğü namus kodlarını onaylayan anne, *Köksüz*'de kocası öldüğünde evin dışına adım atamamasıyla ve çocuklarıyla sömürücü ilişkiler kurmasıyla geçmişte bağımlılık içeren bir evliliğin parçası olduğu anlaşılan Nurcan ataerki düzenin gizli suç ortaklarıdır. *Köksüz*'de Feride'nin bir ebeveyn olarak aile içinde annenin üstlenmediği sorumluluklardan kurtulmak ve güçlü ve güvenilir bir erkeğin desteğini almak için evlenmeyi seçmesi de annesininkine benzer bir ataerki pazarlık⁸ ilişkisini kabul ettiğini gösterir. İstemediği bir evlilik yapmaya mecbur kalan Feride'nin Gülağa'yla öpüş-tükten sonra şiddetli biçimde dişlerini fırçalaması ataerki düzende kadın öznelliğinin, bedeninin ve cinsel kimliğinin sakatlanmasına dair bir metafor oluşturur. *Araf* filmi de anlatısının sonunda bir hapisanede gerçekleşen evliliği televizyon gösterisine dönüştürmesiyle yabancılaşma yaratır ve ataerki iktidar yapısında kadının çıkışsızlığına yönelik eleştirel farkındalık sunar. Filmin görüntü düzenlemesi de bu algılamada etkilidir. Filmde ilk olarak televizyon için çekim yapanların da görüntüye dâhil olduğu nikâh töreni gösterilir. Daha sonra kameranın konudan uzaklaşması ve üst açılı çekime geçilmesiyle birlikte yeni evlenen karakterlerin içinde olduğu mekânın hapisane olduğunun vurgulanması sağlanır. Sahnede karakterlerin mekâna sıkıştırılması, Olgun ve Zehra'nın geleceğine dair herhangi bir umut olasılığını bertaraf eder.

ERİL ŞİDDET

İncelenen filmlerde aile içindeki iktidar konumundan yararlanarak çocukları üzerinde cinsel istismar uygulayan erkek karakterler olumsuz figürler olarak sunulmaktadır. Toplumsal cinsiyet düzeninde erkekliğin normatif bir kimlik olarak doğallaştırılmasında, kadınlar ve çocuklar üzerindeki otoritesinin mutlaklaştırılmasında, erkeklik kural, değer ve ayrıcalıklarının doğallaştırılıp idealize edilmesinde en etkili unsur babalık misyonudur, ancak bu filmlerin büyük bir bölümünde babalık düzen ve güvenlik sağlayıcı, koruyucu, kurtarıcı olma gibi normatif işlevleriyle ele alınmaz. Babalar ya da dayı kimliğinde ikame babalar çocukları sakatlayan, istis-

⁸ Kadınların kendilerini tahakküm altında tutan ataerki sistemle yaptığı işbirliğini, toplumsal uyum ve direniş pratikleri çerçevesinde açıklamak için Kandiyoti tarafından geliştirilen ataerki pazarlık kavramı, kadınların bu sayede elde ettiği güç ve kazanımlara göndermede bulunmak-tadır (1997: 13).

mar eden, sindiren şiddetin bizzat faili olarak ortaya çıkar ve şiddet tehlikeli bir sapkınlıktan ziyade normal erkeklik durumuyla ilişkilendirilir (Hearn, 1990: 85). Tacizin ya da tecavüzün kişisel kötülük, biyolojik ya da psikolojik bir sapkınlıkla bireyselleştirilmediği, aile içindeki eril iktidarın ya da iktidar eksikliğinin bir uzantısı olarak karşımıza çıktığı görülür. Kadınları ve çocukları eril şiddet karşısında savunmasız bırakanın, kadını tâbi kılan ve ikincilleştirenin babanın ya da dayının kimliğinde cisimleşen hegemonik erkeklik kodları olduğu vurgulanır. *Gözetleme Kulesi*'nde üniversiteye gönderdikleri kızlarını koruması, kollaması ve "namusuna sahip çıkması" konusunda dayıya tam yetki veren aile, kızlarının bireysel kimlik oluşturmalarını engeller ve onu dayıdan gelebilecek her türlü sömürü ilişkisine maruz bırakır. Ayrıca bu şiddetin dayının ekonomik açıdan aileden daha yüksek bir statüde olması, nüfuzlu olması ve ailenin dayıya minnet duyması biçiminde tezahür eden sınıfsal bir boyutu olduğu gösterilir.⁹

Atlı Karınca'da ise babalık otoritesi ile çocuk istismarı arasındaki devamlılık ilişkisi olduğu ortaya konur. Tipik, orta sınıf bir ailede babalık görevlerini üstlenen, eğitilmiş bir şairin çocuklarını taciz etmesi tecavüzün toplumdaki soyutlanmasını ve anormal olarak sapkınlaştırılmasını engeller. Erkek karakterin bir yandan gündelik hayatına devam ettiği diğer yandan çocuklarıyla ilgilenen, sorumlu baba modelinin (Morgan, 2004: 280) kendisine sağladığı avantajdan yararlanarak çocuklarını taciz ettiği görülür. Çocuklarına kurban kesilirken bakmamalarını öğütleyen ve onlara ödevlerini yaptıran hassas erkek çocuklar üzerinde yarattığı zarar verici etkinin bilincinde olan ve çocukların yaşadığı dehşeti şiirlerinde kullanan erkeğin aynı kişi olması geleneksel aileye ilişkin kodları yapıbozumuna uğratar ve babalık otoritesini sorgulamaya açar. *Atlı Karınca*'da tacizi ya da tecavüzü görselleştiren birçok filmde farklı olarak kadına yönelik şiddet erkeğin bakışına öncelik veren, dikizci bir görsel düzenlemeyle sunulmaz.¹⁰ Filmde tecavüz sahnesi kullanılmaz, bunun yerine banyo kapısının açık kalması, buzlu cam, atlıkarınca, boş bir tekne ya da bir bardak dolusu buzlu suyun içilmesi gibi tecavüzü ima eden metaforlar kullanılır. Ayrıca erkeğin karısıyla sevişmesi ile çocuklarını taciz etmesi arasında kurulan ortaklık hegemonik erkekliğin yeniden ileri sürülmesin-

⁹ Bu durum sınıfsal farkın ve statü farkının ataeril tahakküm ilişkisiyle iç içe geçtiği cinsel istismar olayında kadının direniş olanaklarının sınırlı olması bağlamında Hüseyin Üzmez'in tecavüz davasıyla benzerlik gösterir (bkz. Özkazanç, 2013: 156- 157).

¹⁰ Örneğin *Sanık* filmi, tecavüze uğrayan kadının kendi deneyimini anlatmasına fırsat vermiyip, tecavüz sahnesini erkeğin bakış açısından geriye dönüş olarak kurgulayarak dikizci bir bakışı mümkün kılar (Smelik, 2008: 91).

de etkili olan ve bir hâkimiyet pratiğine dönüşen erkek cinselliğini sorun-sallaştırır. Erkeğin karısına söz geçirememesi, karısından daha az para kazanması, şiirlerinin satmaması ya da taşrada bunalması gibi erkeklik krizinin açığa çıktığı iktidarsızlık anlarında cinsel şiddeti bir telafi mekanizmasına dönüştürdüğü ve başka bedenleri kendisine tâbi kılarak krizi sağalttığı görülür. Arendt'ten hareket edersek, şiddet burada eril iktidarın değil eril iktidarın kaybedilmesi korkusunun ya da yokluğunun bir tezahürüne dönüşür (Arendt'ten akt. Sancar, 2009: 223).

Filmin önemli bir noktası da mağdurun yaşadığı travmayı kendi sesinden anlatmasına ve izleyicinin onunla özdeşlik kurmasına imkân sağlamasıdır. Birçok feminist tecavüzün dışıl özneliği parçaladığına dikkat çekmiştir (akt. Smelik, 2008) ve filmde bu durum yakın planlarda kadın karakterin kusması, tedirginliği, sessizliği ve halüsinasyonları aracılığıyla ifade edilir. Karakterlerin ev içindeki edilgenliği, itaatkârlığı ve sessizliği ile babanın eline kalem batırma ya da baba araba sürerken gözünü kapatma gibi babayı cezalandırmaya yönelik halüsinatif şiddet eylemleri arasında karşılık, mağdurun karşı şiddetinin deneyimlenmesini sağlar. Ahmet Yüce'nin de belirttiği gibi anlatının sonunda erkek karakterin öldürülmesi intikam aracılığıyla failin cezalandırılması ve şiddetin son bulması anlamına gelmez. Babanın ölmesinin aile üyeleri için kurtuluş olmadığı babanın hayaletinin karakterlere musallat olmasıyla gösterilir (Yüce, 2011: 91).

Cezacı söylemlerin dikkati failin psikolojik ya da biyolojik özelliklerine çektiğini, sorunu kişiselleştirdiğini ve tecavüzcüyü toplumdan ayrı, tehlikeli bir figür olarak sunduğunu belirten Alev Özkazanç, bunun yerine şiddet ve eril tahakkümün işleyiş biçimleri arasındaki karmaşık ilişkinin ele alınması gerektiğini ifade eder (2013: 248-249). Bu bağlamda filmin babalık otoritesi, bir hâkimiyet pratiğine dönüşen erkek cinselliği ve cinsel istismar arasındaki geçişliliği açığa çıkardığı söylenebilir.

Bu filmlerde şiddet bağlamında altı oyulan hegemonik erkeklik değerleri yalnızca aile içindeki otoritesini kullanarak çocuklarını istismar eden baba ya da dayı imgesi aracılığıyla sorgulanmaz, aynı zamanda *Geriye Kalan* filminde örneklendiği üzere sınıfsal açıdan üstün olmanın getirdiği avantajla kadınlarla eşitsiz, sömürücü ilişkiler kurarak onları kendi otoritesine tâbi kılan, karısından ya da sevgilisinden koşulsuz itaat bekleyen ve bu gerçekleşmediğinde gerek fiziksel gerekse sembolik şiddete başvuran, kadınları heteroseksüel performans üzerinden cinsel nesnelere indirgeyen maço erkek üslubu aracılığıyla da eleştirilir. Birçok erkek için işin ekonomik kazancın yanı sıra iktidar, otorite, ev ve işyerindeki takdir pozisyonu aracılığıyla sembolik kazançlar sağladığı görüşü (Collinson ve Hearn, 2005: 294) *Geriye Kalan*'da doktorluk mesleği aracılığıyla top-

lumda geçerli bir itibara sahip olduğunu düşünebileceğimiz erkeklik temsiliyle örtüşür. Erkek karakterin temsilcisi olduğu, gücü, saldırganlığı, kontrolü, serveti, statüyü ve başarıyı ifade eden bir ölçüt olarak doğallaştırılan hegemonik erkekliğin ötekileştirilen ve ikincilleştiren kadınlarla bağlantılı biçimde gerek sınıfsal gerekse toplumsal cinsiyet pratiği bağlamında bir tahakküm pratiği olarak tecrübe edildiğini, erkeğin hâkimiyete meydan okunduğu noktada uyguladığı şiddet aracılığıyla yeterince iyi olmama, başarısız ve yetersiz olma kaygılarıyla çerçevelendiğini görünür kılar ve hegemonik erkeklik değerlerini tartışmaya açar. Erkeğin şiddet kullanmasına mazeret sunan birçok filmin aksine erkek karaktere sempati yaratılmaz ya da onun şiddet aracılığıyla hegemonyasını yeniden elde etmesine izin verilmez. Sahnede şiddet uygulayan failin yüzünün görünmesini engelleyen amors çekim şiddete maruz kalan kadının tepkilerine odaklanılmasını sağlar ve izleyiciyi kadın deneyimine ortak eder. Şiddetin kıskançlıkla ilişkilendirilerek anlaşılabilir bir durum haline getirildiği ve failin mağdura dönüştürüldüğü anlatıların aksine (Hearn vd., 2011: 419-420) kıskançlık söylemi ataerkil ideolojinin çatlaklarını ifşa etmek üzere kullanılır. Cezmi'nin kendisinden ayrılmak isteyen sevgilisine yönelik “Başka biri mi var”, “Kimi buldun lan, kimi buldun”, “Daha iyi mi sevişiyor” şeklindeki şiddetli tepkisi erkekler için aşk ve cinselliğin ister gerçek isterse hayalî olsun öteki erkekle rekabet çerçevesinde yaratılan ve “yeterince iyi olmama”, “başarısızlık” korkusu çerçevesinde harekete geçirilen cinsel performans ve erkekliğin kaybedilmesi kaygısıyla ilgili olduğunu ifşa eder. Beneke'nin de belirttiği üzere seks, erkekler için haz almayla ilişkili bir şey olmaktan çok erkeğin iktidarını ve erkekliğini kanıtlamanın bir aracıdır (akt. Erkilic, 2011: 233). Filmde de Cezmi kadının ayrılma isteğinin yarattığı performans endişesini onu bir “fahişeye” dönüştürerek bertaraf etmeye çalışır. Çünkü kadının ayrılma isteğiyle erkeklik ve kadınlık arasındaki cinsiyetlendirilmiş ikilikler kırılmış ve kriz ortaya çıkmıştır (Peberdy, 2011: 28). Bu bağlamda filmde kadın bedenini denetlemek için kullanılan namus söyleminin bağımsız kadın cinselliğinde duyulan korkuyla ve onu yeniden denetim altına alma çabasıyla ilişkili bir erkeklik inşa stratejisi olduğu açığa çıkar. Ayrıca Cezmi kadınları denetleme mekanizması olarak sadece fiziksel ve cinsel şiddet kullanmaz. Erkek karakterin karısına konfor ve iyi bir hayat tarzı sağlayarak onu karar alma süreçlerinin dışında tutmasında ya da yalnızca kendisinin haz almasına yönelik cinsel ilişkiler yaşamasında görüldüğü üzere kadını susturma, değersizleştirme, güçsüzleştirme ve ev içi özel alana hapsedme gibi sembolik, cinsel ya da ekonomik şiddet biçimleri arasındaki geçişlilik vurgulanır. Özkazanç'ın kadın ve erkek arasındaki asimetrik güç ilişki-

sinden kaynaklanan şiddetin aynı zamanda bu egemenliğin sürdürülmesi için etkin bir araç olarak kullanıldığı görüşü (2013: 241- 242) filmdeki hegemonik erkeklik performansı aracılığıyla ortaya konur.

Filmin altını çizdiği önemli bir konu da kadınların nasıl ataerkil pazarlık sürecine dâhil olduğunu göstermesidir. Film hem ekonomik güvenlik ihtiyacı ve tüketim olanakları çerçevesinde ataerkil pazarlık sürecine dâhil olan kadını hem de bağımsız cinselliğiyle ve karar alma süreçlerine aktif katılımıyla erkekliği krize sokan bağımsız kadını gösterir. Maddi olanaklar nedeniyle erkeğin her tür ihtiyacını karşılayan kadın kocası tarafından o kadar bağımlı hale getirilmiştir ki ihanet için hesap bile sormayı düşünmez, çözümünü öteki kadını öldürmekte bulur.

SONUÇ

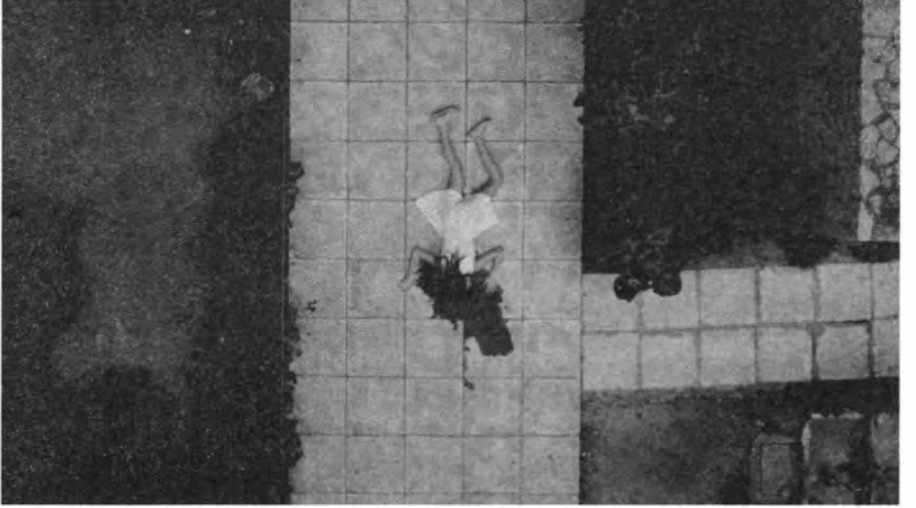
Kadın yönetmenlerin 2000 sonrası çektiği filmlerdeki erkeklik temsillerinin değerlendirildiği bu çalışmada, filmlerin bazı çelişkili söylemler içermekle birlikte, erkekliğin ve kadınlığın inşasındaki risk ve tutarsızlıkları açığa çıkardığı ve egemen toplumsal cinsiyet düzenine ilişkin sorgulamalar sunduğu görülmektedir. Erkekler arasındaki eşitsiz iktidar ilişkilerini sorunsallaştırarak bütün erkeklerin iktidar sahibi ve güçlü olmadığını vurgulayan bu filmler, hegemonik erkeklik modelinin erkekler üzerinde yarattığı kaygıları ifade etmektedir. Bu filmlerde babalık otoritesinden yararlanarak çocuklar ya da kadınlar üzerinde istismar uygulayan erkekler yer verilmesi ise şiddetin sapkınlık durumundan ziyade normatif erkeklik değerleriyle ilişkilendirilmesini sağlamakta ve kadınların ve öteki erkeklerin tâbiyeti çerçevesinde inşa edilen ve doğallaştırılan hegemonik erkekliği tartışmaya açmaktadır.

KAYNAKÇA

- Barrett, Frank J. (2005). "The Organizational Construction of Hegemonic Masculinity: The Case of the US Navy." *The Masculinities Reader*. Stephen M. Whitehead ve Frank J. Barrett (der.). Cambridge ve Malden: Polity. 77- 99.
- Behnke, Comelia ve Michael Meuser (2001). "Gender and Habitus: Fundamental Securities and Crisis Tendencies Among Men." *Gender in Interaction*. Bettina Baron ve Helga Katt- hoff (der.). Amsterdam ve Philadelphia: John Benjamins. 153- 174.
- Bozkurt, Abbas (2013). "Kanepeye Çöken Histeri." *Altıyazı* 134: 38- 40.
- Butler, Judith (2005). *İktidarın Psikik Yaşamı, Tabiyet Üzerine Teoriler*. Çev., Fatma Tütüncü. İstanbul: Ayrıntı
- Cengiz, Kurtuluş, vd. (2004). "Hegemonik Erkekliğin Peşinden." *Toplum ve Bilim* 101: 50- 70.

- Collinson, David. L. ve Jeff Hearn (2005). "Men and Masculinities in Work, Organizations, and Management." *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Michael S. Kimmel, Jeff Hearn ve R. W. Connell (der.). Thousand Oaks, London ve New Delhi: Sage. 289- 310.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. Çev., Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı.
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, R. W. ve James W. Messerschmidt (2005). "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept." *Gender and Society*. 19 (6): 829- 859.
- Demetriou, Demetrakis (2001). "Connell's Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique." *Theory and Society* 30: 337- 361.
- Edwards, Tim (2006). *Cultures of Masculinity*. London ve New York: Routledge.
- Erkılıç, Hakan (2011). "Türk Sinemasında Hegemonik Erkek(lik): Kahramandan Anti Kahramana Erkeklik Temsil(leri)." *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil*. İstanbul: Kalkedon. 231- 242.
- Erol Işık, Nuran (2001). "Kültürel Bir Kimlik Olarak Delikanlılığın Yükselişi." *Doğu Batı* 15: 121- 132.
- Franco, Judith (2008). "'The More You Look, The Less You Really Know': the Redemption of White Masculinity in Contemporary American and French Cinema." *Cinema Journal* 47 (3): 29- 47.
- Hearn, Jeff (2006). "Definations and Explanations of Men's Violence." *Men and Masculinities Critical Concepts in Sociology* 2. Stephen Whitehead (ed.). London ve New York: Routledge. 361-387.
- Hearn, Jeff vd. (2011). "Erkekler ve Erkek(lik)ler Üzerine Avrupalı Perspektifler: Ulusal ve Uluslararası Yaklaşımlar (Medya ve Gazete Temsilleri)." *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil*, İlker Erdoğan (ed.). İstanbul: Kalkedon. 401- 427.
- Horrocks, Roger (1994). *Masculinity in Crisis: Myths, Fantasies and Realities*. London: Macmillan
- Kandiyoti, Deniz (1997). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. Çev., Aksu Bora vd. İstanbul: Metis.
- Kimmel, Michael (2004). "Violence." *Men and Masculinities: A Social, Cultural and Historical Encyclopedia I: A-J*, Michael Kimmel ve Amy Aronson (ed.). Santa Barbara, Denver ve Oxford: ABC- CLIO. 809- 812.
- Kimmel, Michael S. (2013). "Homofobi Olarak Erkeklik: Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin İnşasında Korku, Utanç ve Sessizlik." *Fe Dergi:Feminist Eleştiri* 5(2): 92- 107.
- Lehman, Peter ve William Luhr (2003). *Thinking About Movies: Watching, Questioning, Enjoying*. Oxford: Blackwell
- Lipman-Blumen, Jean (1976). "Toward a Homosocial Theory of Sex Roles: An Explanation of the Sex Segregation of Social Institutions." *Signs* 1(3): 15- 31.

- Meuser, Michael (2004). "Homosociality." *Men and Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia Volume I: A-J*. Michael Kimmel ve Amy Aronson (der.). Santa Barbara, Denver ve Oxford: ABC- CLIO. 396- 397.
- Morgan, David (2004). "Epilogue." *Making Men into Fathers: Men, Masculinities and Social Politics of Fatherhood*. Barbara Hobson (ed.). Cambridge ve New York: Cambridge University Press. 273- 286.
- Morgan, David (2005). "Class and Masculinity." *Handbook of Studies on Men& Masculinities*. Michael S. Kimmel, Jeff Hearn ve R. W. Connell (der.). Thousand Oaks, London ve New Delhi: Sage. 165-177.
- Özkazanç, Alev (2013). *Cinsellik, Şiddet ve Hukuk*. Ankara: Dipnot.
- Peberdy, Donna (2011). *Masculinity and Film Performance: Male Angst in Contemporary American Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Sancar, Serpil (2009). *Erkeklik: İmkânsız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1985). *English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Seidler, Victor J. (2006). *Transforming Masculinities: Men, Cultures, Bodies, Power, Sex and Love*. New York: Routledge.
- Smelik, Anneke (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı*. Çev., Deniz Koç. İstanbul: Agora.
- Tolson, Andrew (2006). "Boys will Be Boys" *Men and Masculinities II*. Stephen M. Whitehead (der.). London ve New York: Routledge. 121-139.
- Türk, H. Bahadır (2015). "Şiddete Meyyalım Vallahi Dertten: Türkiye’de Hegemonik Erkeklik ve Şiddet." *Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri*, Betül Yazar (der.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi. 85-111.
- White, Susan (2001). "T(he)-Men’s Room: Masculinity and Space in Anthony Mann’s T-Men." *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*. Peter Lehman (der.). New York ve London: Routledge. 95-114.
- Whitehead, Stephen M. (2002). *Men and Masculinities: Key Themes and New Directions*. Malden: Polity Press.
- Yüce, Ahmet (2011). "Neye Yarar İntikam?" *Altyazı* 106: 91.



Şiddet Güzeli (Miss Violence), Yönetmen: Alexander Avranas; Görüntü yönetmeni: Olympia Mytilinaïou; Oyuncular: Themis Panou (dede- baba), Reni Pittaki (anne), Eleni Roussinou (Eleni), Sisy Toumasi (Myrto); Sanat yönetmenleri: Thanassis Demiris, Eva Manidaki; Kostüm tasarımı: Despina Chimona; 2013, Yunanistan yapımı.

YUNAN YENİ DALGA SİNEMASI: AVRANAS'IN *ŞİDDET GÜZELİ* FİLMİNDE AİLE İÇİ CİNSEL İSTİSMARIN TEMSİLİ

Esin Berktaş*

Sıradan aileler ve onların sıradan hikâyeleri bazen ne kadar da karanlık ve sarsıcı olabiliyor! Ensest, cinsel sapkınlık, şiddet ve sömürünün gerçek hayatta anlatılması ne kadar zorsa sinemadaki ifadesi de o kadar sancılı sanırım. Çağdaş sinemanın işlediği sarsıcı konularından biri olan çocuk istismarı da derin kültürel, ekonomik, politik ve toplumsal bir sorun. Çocuk istismarı fiziksel, cinsel, duygusal istismar ya da ihmal gibi şekillerde ortaya çıkabiliyor. *Cinsel istismar* ya da ensest çocukların aile bireyleri tarafından cinsel tatmin amacıyla kullanılması olarak; *duygusal istismar* çocuğa gereksinim duyduğu uygun ve destekleyici çevresel ortamın sağlanmaması, çocuğun gelişimini ve duygusal sağlığını olumsuz etkileyen davranışlar olarak; *ihmal* ise ailenin olanakları olmasına rağmen çocuğun ihtiyaç duyduğu sağlık, eğitim, duygusal gelişim, beslenme, barınma ve

* Y. Doç. Esin Berktaş, Beykent Üniversitesi, Sinema Televizyon Bölümü.

güvenli bir yaşam gibi koşulların karşılanmaması olarak tanımlanıyor.¹ Gerçek hayattaki aile içi istismar uygulamalarını her gün çevremizde görüyor, televizyonlarda izliyor, haberlerde karşılaşıyor, filmlerde seyrediyoruz. Çoğunlukla cinsel istismar faillerine kızıyor, onları yadırgıyor, eleştiriyor, mağdurlara ise üzülmüyoruz. Aslında cinsel istismarla ilgili izlediğimiz her görüntü kafamızda bu konuyla ilgili yeni bir fikrin oluşmasına, eskilerin pekişmesine, yenilerin belirmesine yol açıyor. Ne yazık ki cinsel istismar konusunu işleyen herhangi bir görsel üretim bizi bu konuda gerçeklerden haberdar edecek bir etki bırakmıyorsa aslında cinsel suçları kanıksamamıza, normal karşılamamıza yol açacak bir kurguya katkıda bulunmuş oluyor. Peki tüm bu problemlili yaşam biçimleri ve ilişkilerin yeniden üretilmeyecek, özendirmeyecek, örnek olmayacak, meşrulaştırmayacak bir biçimde gösterilmesi nasıl mümkün olabilir? Lars von Trier ile Thomas Vinterberg'in *Şölen* (Festen), Lee Daniels'in *Acı Bir Hayat Öyküsü* (Precious) ve Alexander Avranas'ın *Şiddet Güzeli* (Miss Violence) filmi cinsel istismarı ekonomik ve psikolojik nedenleriyle gerçekçi bir biçimde hikâyeleştiren çağdaş birer sinema örneği olarak hem izlenmeye hem de üzerine düşünmeye değer eserler.

Konuyla ilgili geleneksel ve klasik yaklaşımların dışında olup biteni anlama çabası ve bu hikâyelerin toplumsal ekonomik bileşenlerinin değerlendirilmesi çağdaş sinema tarihinde başarılı örneklerin ortaya konmasını sağlayan bir durum. Bahsettiğim üç film akla gelebilecek diğer örnekler arasında benim izlediğim en sarsıcı örnekler. Lars von Trier ile Thomas Vinterberg'in müstehzi bir şekilde "Bekâret Yemini (*Vow of Chastity*)" dedikleri Dogma kurallarıyla 1998 yılında çektikleri *Şölen* (Festen) filmi cinsel istismar temasına şok edici gerçekçi bir yaklaşım sergileyen erken örneklerden biriydi. *Şölen* çocukluğu boyunca babasının tacizine uğrayan bir çocuğun bu olayın ağırlığından kurtulma çabasıyla, olanları babasının 60. doğumgünü ziyafetinde anlatmasına dayanmaktaydı. Trier ve Vinterberg'in stüdyo, efekt, ekstra ışık gibi Amerikan sinemasına mâl ettikleri malzemeleri kullanmadığı bu film seyirciyi birdenbire çekirdek ailenin kapalı dünyasının orta yerine bırakıveriyordu. Hikâyenin başında mağdurun (Christian) anlattıklarına inanmayan, anlatılanları duymamış veya anlatılanlar olmamış gibi davranan aile bireyleri filmin sonunda tecavüzcü "babayı" sembolik olarak cezalandırıp aralarından uzaklaştırmışlardı. Üstelik hikâyeyi anlatan kahramanın ailede cinsel istismara uğrayan tek kişi

¹ Bozbeyoğlu, A. Çavlin; Koyuncu, Ece; Kardam, Filiz; Sungur, Altan, "Ailenin Karanlık Yüzü: Türkiye'de Enest", *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 1, Cilt: 13, Bahar 2010. TBMM Araştırma Komisyonu Raporu, T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, 2006.

olmadığını, kısa bir süre önce ölen kızkardeşlerinin de enest baskısına dayanamayıp intihar ettiğini anladığımızda belki de çoğu seyircide olduğu gibi aklımıza ilk gelen soru “mağdurların şimdiye kadar neden kimseye bunları anlatmadığı” idi. Trier ve Vinterberg’in filmi de bu sorunun cevabını vermede oldukça başarılı: filmin sonunda seyirci olarak anladığımız kimsenin olan bitene inanmak ve olup biten içerisindeki sorumluluğunu üstlenmek istemediği” oluyor. Tıpkı diğer birçok toplumsal sorun, şiddet, kaos, aşağılama durumunda yaşanan tepkilerde olduğu gibi...

Aile içi cinsel istismar temasını gerçekçi bir bakış açısıyla, melodram ya da gerilim türüne yönelmeden işleyen bir başka film de 2009 yılında gösterime giren yönetmenliğini Lee Daniels’in yaptığı *Acı Bir Hayat Öyküsü* (*Precious*). Afro-Amerikalı obez 16 yaşında ergen bir kız çocuğunun üvey babası tarafından sürekli tecavüze uğraması, hamile kalıp ondan down sendromlu bir çocuk doğurması ve öz annesinin ise kendisini üvey babasına karşı rakip olarak görerek cezalandırmasının anlatıldığı film, yönetmenin tanımıyla 1980’lerin Harlem’inde yaşanan birçok istismar hikâyesinin bir bileşimi. Yaşadığı fiziksel ve cinsel şiddet sonucunda “kimse-nin kendisini sevmediğine” kanaat getiren Clarice Precious Jones sürekli kurduğu ve kendisini çok ünlü bir yıldız olarak gördüğü hayalleriyle kendisini avuturken içinde yaşadığı topluma karşı bir savunma mekanizması oluşturuyor. 19 yaşına kadarki eğitim hayatı boyunca okuma yazmayı öğrenememiş olması da aslında içinde yaşadığı toplumun ona hiçbir şey katmadığı anlamına geliyor. Hem saldırı, hem şiddet, hem de yoksun bırakma ve gene aynı soru: “neden bunları kimseye anlatmıyor?”

Alexander Avranas’ın 2013 yapımı *Şiddet Güzeli* filmi de *Şölen* ve *Acı Bir Hayat Öyküsü* filmleri gibi aile içi cinsel istismarı kendine has bir biçimde aynı duvara çarpma etkisini yaratacak biçimde işliyor. Filmiyle 2013 Venedik film festivalinde en iyi yönetmen ödülünü kazanan Alexander Avranas “bu çok yaşanan ama az konuşulan” korkunç temayı çok “şematik, matematiksel, mesafeli ve neden-sonuç ilişkilerine dayanan” bir şekilde anlatmayı başarmış. Film karısı, iki kızı ve iki torunu ile aynı evde yaşamakta olan ve hem kızlarını hem torunlarını enest, pedofili, çocuk fuhuşu, fiziksel şiddet, aç bırakma, aşağılama yöntemleriyle suiistimal eden beyaz, orta sınıf, orta yaşlı sapkın bir babanın reisi olduğu bir aileyi anlatıyor. Filmin başında Leonard Cohen’in *Dance Me To The End Of World* şarkısı eşliğinde dans eden aile üyeleri bir doğumgünü kutlaması yapıyor. Beyaz elbiselerini giymiş kız çocuklarının birbirlerine yönelttikleri manidar bakışları aslında ters bir şeylerin olduğunu göstererek seyirciyi hazırlamaya başlıyor. Bu kız çocuklardan biri olan Angeliki bulunduğu ilk fırsatta seyirciye gülümseyen bir duruşla kendini balkondan aşağı

ğı bıraktığında sanki filmin hikâyesi en başında bitiyor. Yönetmen filmin geri kalan kısmı en başa dönüp hikâyenin nasıl bu noktaya geldiğini anlatmış gibi bir hava yaratıyor. Filmin geri kalan kısmında böyle düzenli, güvenli, samimi bir aile ortamında mutsuz olan bir kız çocuğunun başına neler gelmiş olabileceğini çözmeye çalışıyoruz. Aile reisinin kendi karnasına şiddet uyguladığını, büyük kızından 2 çocuğu-torunu olduğunu, küçük kızına (ya da kızkardeşi) tecavüz ettiğini ve onu yaşı geçkin erkeklere sattığını, evdeki en küçük kız torununu ise benzer bir süreç için hazırladığını anladığımızda aslında intihar eden çocuğun da neyden kurtulmaya çalıştığını anlıyoruz. Yönetmen anlattığı hikâyeyle tüm bu olayları gizlemeye çalışan aile bireylerinin aslında bu sömürüyü nasıl devam ettirdiğini, meşrulaştırdığını ve bu rutinin onların yaşamlarını nasıl yok ettiğini titiz ve anlaşılır bir dille anlatıyor. Avranas filmde prensipli bir aile babasının farklı mekânlarda nasıl rollerini ve görünümünü değiştirdiğini; takım elbise ve kravatıyla işine giderken de kızlarını fahişelik yapmaya götürürken de aynı şekilde özenli olduğunu; intihar eden kızının arkasından eşyalarını toplarken soğukkanlılığını; komşularının kızlarını bile okula bırakmayı önerecek kadar düşünceli bir ihtiyar olduğunu anlatırken seyirciyi sıradan aileler ve ebeveynler hakkında düşünmeye yönlendiriyor.

CİNSEL İSTİSMAR OLGUSU VE BU OLGUNUN GÖRSEL TEMSİLİ

Cinsel istismar olgusunun Yunan toplumunda hangi sıklıkla ortaya çıktığı ve sergilenme biçimleri hakkında bilgi sahibi olmak bizi filmin konusu hakkında da aydınlatacak. Yunanistan'da net bir bilgi olmamakla birlikte kadınların yüzde 83'ünün fiziksel ya da duygusal şiddet gördüğü düşünülüyor. Ülkede ensest suç olarak tanımlanmasına rağmen, vakaların çok azı mahkemeye ulaşabiliyor.² 2002 yılında yayımlanan bir rapora göre ensest vakalarının yüzde 1'den azı mahkemeye taşınmış.³ Ensest mağdurlarının genellikle yaşlarının küçük ve ekonomik olarak faile bağımlı olmaları yaşadıkları tecavüzleri şikâyet etmelerini engelliyor.

Dolayısıyla ensest tecavüzleri ancak mağdurun hamile kalması durumunda kayda geçiyor. Yunanistan'da çocuk istismarcılarına uygulanan ceza, mağdur çocuğun yaşına göre değişiyor. Çocuk istismarı faileri

² *Greek Helsinki Monitor and The World Organization Against Torture Report submitted to the Committee on The Elimination of Discrimination Against Women as its exceptional session 5-23 August 2002, Implementation of the Convention on the Elimination of Discrimination Against Women.*

³ Angelos Tsigris, *Sexual Violence Against Women and Children: Greek Report*, Atina, 2002.

mağdur çocuğun yaşı 10'un altında ise en az on yıla kadar hapis ve 100.000- 500.000 euro para cezası ile cezalandırılıyor. Çocuğun yaşı 10 ila 15 arası ise ceza en fazla on yıl ve 10.000 ila 50.000 euroluk bir para cezasına düşüyor. Eğer mağdur çocuğun yaşı 15'in üstündeyse ceza en fazla 1 yıl hapis ve 10.000- 50.000 euroluk bir para cezasına kadar geriliyor. Çocuk istismarı çocuğun ölümüyle sonuçlanıyorsa, fail ömür boyu ceza alıyor. Bu noktada yasal çerçevede düzenlenen tüm bu cezaların mağdur çocukların gördüğü zarar ve travmayı karşılamayacağını belirtmek de önemli. Belirtilmesi gereken diğer bir nokta cinsel istismar suçunu işleyen faillerin sınıfsal ve politik seviyesi.

“700 EURO NESLİ”⁴

Yunan toplumunda 2000'li yıllarda orta sınıfın ekonomik durumunu bu aşamaya getiren gelişmeler aslında uzun zamandır dünyanın ilgi konusu. Ülkenin Avrupa Birliği'ne borçlarını ödeme programları içerisinde kendi vatandaşlarının gelirlerinden yaptığı düzenli kesintilerin hiç bitmeyecek ve halkın ekonomik durumunun iyileşmeyecek bir hal alması Yunanların isyanının temel sebebi. Ülkenin belli şehirlerinde yaygınlaşan ayaklanmaların merkezi ise II. Dünya savaşı yıllarından beri faşizan ve ırkçı politikalara karşı bir direnişin var olduğu Atina ve burada yaşayan üniversite öğrencileri. Ünlü Fransız yönetmen Yunan ekonomik krizinin çözülmesinin tüm Avrupa ile ilgili bir sorun olduğunu söylüyor. Yunanistan'ın dünya kültürüne felsefe ve mantık alanındaki katkılarının telif hakkının ödemesiyle bu sorunun kısa zamanda çözülebileceğini ileri sürüyor. “*Yunanlar bize mantığı armağan etti, bu yüzden onlara borçluyuz. O büyük 'bu nedenle' lafını ilk kez Aristo ortaya çıkarttı. Artık bunun bedelini ödemeye başlasak iyi olacak. Bu kelimeyi her kullandığımızda Yunanistan'a 10 avro bağışlasak kriz bir günde biter*” diyen Godard, bize ekonomik sorunların kültürel ve düşünsel altyapılarını hatırlatıyor.⁵

⁴ “700 euro nesli” 1970'lerin sonu ile 1990'lı yıllar arasında doğmuş, daha iyi koşullarda, düzenli bir gelirle çalışabilmek için üniversite eğitimi alıp iş bulamadığı ya da zorlukla bulduğu işlerde çok az ücretler karşılığında, güvencesiz çalışan ve “yeni proleter sınıf” olarak tanımlanan orta sınıf üyeleri olarak tanımlanabilir. 700 euro Yunanistan'da bu yıllarda asgari ücret olarak alınan maaşa karşılık gelir ve bu rakam sosyal sigorta ödemeleri düşüldüğünde 600 euro civarına kadar geriler. Bu sebeple günümüzde de özel sektörde iş bulabilecek kadar şanslı olmayan gençlerin büyük bir kısmının sigortasız işlerde çalıştığı belirtilmektedir.

(Athanassios Gouglas, *The Young Precariat in Greece: What Happened to Generation 700 Euros?*, European Perspectives, Journal on European Perspectives of the Western Balkans, Vol. 5 No. 1 (8), s. 30-49, Nisan 2013, (<http://www.cep.si/dokumenti/2%20Gouglas.pdf>) (<https://greekgeneration.wordpress.com/what-happened-to-the-generation-700-e/generation-greek/>) (<https://mondediplo.com/2009/01/06greece>)

⁵ http://www.radikal.com.tr/kultur/godard_film_bitti-1056323, 15 Temmuz 2011.

2008 yılında Atina'daki gösterilerde bir çocuğun polis tarafından öldürülmesiyle birlikte ortaya çıkan toplumsal huzursuzluk, o tarihten itibaren Atina'daki Syntagma Meydanı'na tüm güncel gelişmelerde kendisini ifade edecek şekilde yerleşmiş durumda. Araştırmacı Maria Chalkou, *A New Cinema of 'emancipation' Tendencies of Independence in Greek Cinema of the 2000s* adlı makalesinde Yunan toplumunun son dönemde yaşadığı bu politik ve ekonomik panoramayı analiz ederken aslında Yunan sinemasının bu gelişmeler içerisinde ekonomik olarak dışına itildiği Avrupa'nın bir parçası olarak “yeni bir Avrupalı kimliği” edindiğini söylüyor:

1974 yılında askerî cuntanın sona ermesini takip eden dönemde ve 2009 yılında ortaya çıkan borç krizine kadar Yunanistan politik bir dengeye ulaştı, sosyalist bir rüyanın yükselişi ve yok oluşunu yaşadı, Avrupa Birliği'ne katıldı; ekonomik bir gelişme ve zenginleşmeyle tüketim hayallerini en üst seviyelere kadar yaşadı. Olimpiyat Oyunları'na (2004) ev sahipliği yaparak, 2004 Avrupa Futbol Şampiyonası ve 2005 Eurovision yarışmasını kazanarak edindiği pop kültürel ve sportif başarılarıyla ulusal bir güven kazandı. Ancak Yunan toplumu aynı zamanda geniş çerçeveli bir çürüme, ekonomik skandallar, Türkiye ile gerilimler, terörizm, 1990'lardan beri hızlı ve dramatik bir biçimde kontrol dışına çıkan göç trafiği, yabancı düşmanlığı, ırkçılık ve artan suç oranı problemlerini de yaşadı. Yunanistan'da 2007 yılında büyük orman yangınlarında devlet ülkenin doğal kaynaklarını ve vatandaşlarının hayatlarını korumada başarısız oldu. 2008 yılında Atina ve diğer büyük şehirlerde sokak savaşları ve vandalizmle yayılan beklenmedik bir yıkımla karşılaştı. Kısa bir süre içinde, Yunanlar kendilerini önemli bir ekonomik gerileme, ciddi bir güvensizlik, genel bir kaygı ve hayal kırıklığı içinde buldu.⁶

Chalkou, Yunan toplumunun yaşadığı tarihsel, ekonomik ve politik gelişmelerden bahsederken hızla gelişen teknoloji, artan tüketim ürünleri, yaşam kalitesinin yükselmesi gibi unsurların halkın yaşadığı başarısızlık ve eksiklik duygularını güçlendirdiğini belirtiyor. Televizyon ve sinemanın “yaşam deneyiminin paylaşılması” açısından önemi ise tüm kültürler gibi Yunan toplumu için de yaşamsal bir detay olarak karşımıza çıkıyor:

⁶ Maria Chalkou, *A New Cinema of 'emancipation': Tendencies of Independence in Greek Cinema of the 2000s*, Interactions: Studies in Communication and Culture, Volume 3, Number 2, 2012.

(Tüm bu gelişmeler içinde)⁷ Yunan toplumunun son yirmi yıllık tecrübesinde dikkat edilmesi gereken iki önemli nokta vardır. Birincisi Yunanların yaşamında televizyonun baskın varlığıdır. Bunun sebebi televizyonun sadece bir eğlenme biçimi değil, sadece televizyon fenomenlerine dönüşen Olimpiyat oyunlarında, Eurovision yarışmasında veya Avrupa Kupasında değil göçmenlerin kitlesel “işgalini”, Türkiye ile değişen dengeleri, orman yangınlarının dev alevlerini, sokak isyanlarındaki maskeli anarşistleri izlerken de ulusun deneyimlerini paylaşma biçimi olmasıdır. Yunanlar yıllardır devasa bir miktarda görsel ve sözlü terörü sürekli ve her yerde evlerine taşınan televizyon programlarıyla tüketiyor.⁸

Modern dünyada neredeyse tüm toplumların yaşadığı bir çelişkidir bu. Küresel bir köy olarak dünyadaki tüm gelişmeler ve hikâyeler ile bilgi nerede olursa olsun her an ulaşılabilen ticari bir metadır. Bu durum insanların hayatlarının, psikolojik yapılarının, politik görüşlerinin, bakış açılarının, “isteklerinin, hayallerinin ve hayal kırıklıklarının” uzaktan kumandalara ve ekranlara bağlı olduğu bir çağda “izlemeyi seçtiklerimizin” ne kadar önemli ve etkili olduğu noktasını bir kez daha hatırlatıyor.

Yunan toplumunun son yirmi yıllık tecrübesinde önem kazanan ikinci nokta gençliğin ekonomik, politik ve kültürel statüsüdür. Yaşı ilerlemiş olan nesil tarihsel olaylarla, önemli ayaklanmalarla, değişim dönemleriyle, politik ve kültürel radikalizmle bağlantıları sebebiyle Yunan toplumundaki mitik gelişmelerin öznesi olmuş bir nesildir. Böylelikle ortaya çıkan “Direnişin parlak nesli”, “1960’ların devrimci kuşağı” ve “Polyteknik kuşağı” (diktatörlük karşıtı öğrenci hareketi) ülkenin politik ve kültürel yaşamında baskın bir kontrol sağlamıştır. Bununla birlikte diktatörlük sonrası dönemde eski kuşağa göre ekonomik olarak daha gelişkin koşullarda, daha gelişmiş yaşam standartlarında yetişen 20 ila 40 yaşları arasındaki gençlik resmî yaygın söylem ve günlük dil tarafından pop kültürün apolitik tüketicileri olarak herhangi bir başarısı ve ayrı bir kimliği olmayan bir nesil olarak algılanmıştır.

Savaş sonrası Yunanistanı’nda üniversite eğitimi toplumsal hareketlilik sağlamanın ve statü edinmenin bir yolu olarak oldukça değer kazanmıştır. Bununla birlikte daha önceki nesillerden çok daha iyi bir eğitim alan, genellikle Avrupa ve Amerika üniversitelerinden mezun olan genç insanlar kendi ülkelerinde yükselen bir işsizlik, sınırlı iş

⁷ Parantez içindeki ekleme bana aittir.

⁸ Age.

olanakları ve düşük ücretlerle karşılaşmıştır. Bu durum içinde yetiştikleri kişisel hedefleri ve tüketim hayalleriyle taban tabana zıttır. Böylece “700 euro nesli” (krizden önce Yunanistan’daki en düşük maaş 700 eurodur) denilen nesil doğmuş olur. 2008 yılının aralık ayında başlayan sokak isyanlarında genç göstericiler beklenmeyen bir şiddet ve nihilist bir ruhla bankalar, vitrinler, arabalar, üniversite kütüphaneleri, tarihî binalar gibi Yunan toplumunun finansal ve kültürel sembollerine saldırdığında yüzeye çıkan söylem de sınırlı olanakları, ekonomik olarak marjinal yapısı, karşılanmayan beklentileriyle “700 euro nesli denilen” bu kuşağa aittir.⁹

Avranas’ın filminde anlatılan ailenin çocuk ve genç üyelerinin ailenin sapkın yapısı içerisindeki sakinliği, vurdumduymazlığı, kabullenmişliği tüm bu ekonomik tablo üzerinden ele alındığında daha da anlam kazanır. Aslında Avranas’ın filminde anlattığı hikâyeyle Yunan toplumunun kültürel değerlerine saldırdığı da söylenebilir. Yunan sinema tarihi incelendiğinde bu yaklaşımıyla göze çarpan Yunan Yeni Dalgasının ilk örneğinin 2009 yılında çekilen *Köpekdişi* (Dogtooth) filmi olduğu eklenmelidir. Yorgos Lantimos’un yönetmenliğini yaptığı film kutsal bilinen aile kurumunun aslında nasıl sahte, güvencesiz ve şiddet dolu bir hiyerarşi kurguladığını en acımasız haliyle seyirciye gösterir. Yunan sinemacılarının aileye yönelik bakışlarının birçok ortak nokta içerdiği de gözden kaçmaz. Bahsettiğimiz ailelerde yetişmiş ergenler olarak karşımıza çıkan “700 euro neslini”, bu modernizme, reforma ve demokrasiye inancı kalmamış sınıfsal grubun felsefesini gazeteci Nikos Xydakis’i şöyle tanımlıyor:

700 euro nesli sadece en düşük ücretin yarattığı maddi sefaletle tanımlanamaz, bu nesil aynı zamanda yeni bir radikal imgeleme sahiptir. Dijital teknoloji, cep telefonları, sürekli seyahat, geçmişin kalıntıları ve geleceğin gerçekleşmeyen vaatleri arasında hem bir istikrarsızlık ve güvensizlik hem de dünya vatandaşlığı yaklaşımı ile yetişen bir nesildir; risk ve güvenilmezliğin neslidir; proleterlerin yerine geçen *güvencesiz gençliktir* (*precariato giovanile*)...¹⁰

Gelecek beklentisi olmayan, üstelik her an elindekileri de kaybetmenin tedirginliğini yaşayan, bir amacı ya da umudu yokmuş gibi yaşayan yeni bir eğitilmiş kuşaktan bahseden Xydakis, sadece Yunanistan’da ortaya çıkmış bir sınıfsal yapıdan değil Avrupa genelinde hattâ Orta ve Uzak Doğu ülkelerinde de görülen ve ülkemizde de son yıllarda yaşanan politik geliş-

⁹ Chalkou.

¹⁰ Alıntılan Chalkou.

meler ve olaylar sonrasında belirginleşen yeni bir nesli tanımlıyor. Bu politik duruşun ifade edilmesi de farklı ülkelerdeki bağımsız sinemacıların kendi gelecekleri ile ilgili sorumlulukları ve sözleri olarak karşımıza çıkıyor. Chalkou da Avranas gibi yeni dönem sinemacılarının kendi çağının ve neslinin travmalarını, kendi isyanlarını filmleri yoluyla anlattıklarını belirtiyor.

ŞİDDET GÜZELİ FİLMİ ÜZERİNDEN ÇEKİRDEK AİLEYE BAKIŞ

Buraya kadar söylenenlerin ışığında yönetmen Avranas *Şiddet Güzeli* filminde Yunanistan'ın ekonomik yapısı içerisinde aile ilişkilerini çözümlüyor. Angeliki'nin intiharından sonra olayın içyüzünü araştırmaya gelen sosyal hizmet görevlileri karşısında ailenin çizmeye çalıştığı portre hem olayın anlaşılmasını engellemek hem de sosyal hizmet görevlileri sayesinde alınacak çocuk yardımının kesilmesini engellemektir. Görevlilerden biri, intihar etmiş çocuğun odasına girdiğinde “*sanki hiçbir şey olmamış gibi*” der. Baba/dede ise “*bunun için çok uğraşıyorum*” diye cevap verir. Sanki o evde ne ensest, ne işkence, ne istismar, ne de şiddet yaşanıyor-muş gibi... Sosyal yardım almak yerine gerçek bir işte çalışmak konusunda ise pek hevesli değildir. Düzenli çalışma saatleri onun evde kurduğu hükümranlılığı sekteye uğratmaya başlayınca nerdeyse “gönüllü” bir şekilde işten ayrılır.

Ailenin patriarkı olarak sunulan dede-babanın filmin ilerleyen sahnelerinde küçük kızlarını çocuk fuhuşuna zorlaması, filmin seyirciyi şiddetli bir şekilde sarsan detaylarının en üst seviyesi. Ailenin patriarkının kızlarıyla kurduğu ensest ilişkiler de bu çürümüş ekonomik ilişkinin bir parçası olarak sunulduğundan trajik hikâyeye sadece psikolojik ve kriminal boyutlarıyla değil aynı zamanda güncel yaşam detaylarıyla karşımıza çıkmaktadır. “Ailede saklanacak hiçbir şeylerinin olmadığını” söyleyerek evde kurduğu baskıcı düzeni istediği şekilde devam ettiren dede-baba rolü genel toplumsal ve siyasi yapının mikro bir örneğidir. Ailenin patriarkı “ailesinin geçimini sağlayamadığı” bir ekonomik düzende etik değerleri tamamen dışlayarak metalaştırabileceği en son varlıkları yani çocuklarını önce kendisi daha sonra ise müşterilerinin cinsel fantezileri için birer aracı olarak kullanmaya başlıyor. Yönetmen böylelikle yeni bir toplum alt yapısının oluşmakta olduğunun sinyallerini vermeye başlıyor. Kendisiyle yapılan bir söyleşide Avranas, filmi yazarken de, çekerken de kendi kendisine “kahramanlardan hiçbirinin niye itiraz etmediğini, polise gitmediğini ya da evi terk etmediğini” sorduğunu söylüyor. Cevabı ise anlamlı:

“Tıpkı bugünkü Yunanistan gibi. Herkes her şeyi kabul ediyor, kaybedecek bir şeyleri olduğunu kabul ediyorlar. Sevgi mi, yiyecek mi, alıştıkları bir şey mi? Kaçmak istemiyorlar, neden olduğunu bilmiyorum ama kaçmak istemiyorlar” diyor ve ekliyor: “Tıpkı modern Yunanistan’da olduğu gibi... Kendilerini yanlış yöneten birinden kaçamıyorlar.”¹¹

Filmin konusu özelinde değerlendirmeye almadan önce kendi çağdaşları arasında Avranas'ın sinematografik anlayışının nasıl biçimlendiğine bakmakta fayda var:

21. yüzyılın ilk on yılında Yunan sineması toplumun yeni gerçekliklerini ifade etmek için yeni hayalî anlamlar ve yeni yaratıcı canlandırmalar keşfetti: baba otoritesinin yok oluşu, aile krizi, savunmacı ulusal kimliğin çöküşü, yeni cinsiyet kodlarının ve yeni cinselliklerin ortaya çıkması, biçimle estetiğin çağdaş dünyanın kararsız belirsizliklerine uygun olacak biçimde geliştirilmesi gibi... Diğer durumlar da kafa karıştırıcı ve şaşırtıcıydı; seyirciyi ertelenmiş bir eklemlenme ve sürekli olarak ertelenen bir kimlik bağı duygusuyla baş başa bırakarak eski ve yeni ekrana aynı anda taşınyordu. Diğer durumlarda filmler konformizm ve bir aktörün olmayışı ile otoritelere meydan okuyarak ulusu en büyük korkularıyla yüzleştiriyordu. Ayna önündeki kişiyi yansıtır –ve bu kişi ancak ayna tutan onun hakkında düşünmeye başlarsa değişir.¹²

Karalis'in sunduğu bu düşünce biçimi aslında filmin yönetmeninin anlattığı konu ve anlatış biçimiyle gerçekliğe müdahale edebileceği bir sanatsal üretimi mümkün kılıyor. Avranas'ın filminde Yunan toplumuna tutulan aynanın da böyle bir etkisi olabileceğini ümit edebiliriz. Bu anlatıyı detaylı biçimde incelemeye devam edelim. Filmin başında Angeliki'nin doğumgünü için hazırlanmış pasta ayrıntılı bir çekimle sunuluyor. Pastanın ev halkı için nadir rastlanan bir durum ve bir lüks olduğu aşikâr. Evdeki eşyaların süsten ve lüksten uzak, tekdüze bir yapısı olduğu görülüyor. Bütün bu kompozisyonu destekleyecek şekilde ailenin yaşadığı mekân filmin neredeyse tamamında “loş ve karanlık”. Evin salonunun aydınlık olduğu ve gün ışığıyla dolu olduğu tek sahnede de Angeliki bir fırsatını bulup kendini balkondan aşağı atıyor. Kapalı ve kilitli kapıların açıldığı istisnai bir an kendini buradan kurtarmaya çalışan küçük bir kız çocuğu için “hayata ve ölüme” aynı anda açılan kapıya dönüşür. Evin

¹¹ Leon Forde ile söyleşi, *Screendaily*, 25 Ekim 2013.

(<http://www.screendaily.com/features/alexandros-avranas-miss-violence/5062899.article>)

¹² Vraşidas Karalis, *A History of Greek Cinema*, (Continuum: NY, 2012), s. 288.

anahtarlarının sadece dede-babada olduğunu düşünürsek aslında Angeliki'nin kendisini patriarktan kurtarmaya çalıştığı sonucuna ulaşabiliriz.¹³

Ailenin ekonomik güçsüzlüğü sebebiyle artan içe kapanıklığı hikâye edilen cinsel sapkınlıkların hem altyapısını oluşturmakta hem de artışını sağlamaktadır. Filmin ilerleyen aşamalarında arkadaşlarıyla buluşmak için babasından “5 euro” isteyen Myrto'nun bu isteği karşılıksız kalır. Evdeki ekonomik harcamalar tümüyle babanın kontrolünde, onun istediği şekilde ve zamanda yapılmaktadır. Bu ekonomik baskı, patriarkın kurduğu cinsel baskı ile paralel ve eşdeğerdir. Yönetmenin filmin içine yedirmeyi ve seyirciye aktarmayı başardığı temel çelişki de budur: ekonomik bağımlılık cinsel istismar mağdurlarının yaşadığı tüm baskıların temelini oluşturur. Sıradan bir Yunan ailesinde ya da Avrupa'nın ya da dünyanın herhangi bir yerinde görülebileceği gibi. Ailenin annesinin filmdeki rolü de sembolik bir anlam taşıyor. Kocasından fiziksel şiddet gören bir kadın olarak anne kendi kızlarına olup biteni olduğu gibi kabullenmelerini ima ediyor. Angeliki'nin annesi başsağlığına gelen komşusuyla dertleşirken onları “geleneksel” yöntemlerle susturmaya ve konuşmalarını engellemeye çalışıyor. Avranas'ın bu durumu anlatmak için seçtiği yol ise ilginç: televizyonda hayvanlarla ilgili bir belgesel programı açan anne konuşanlara sırtını dönerek onları onaylamadığını “pasif bir şiddet” kullanarak ifade ediyor. Filmin başından sonuna çok az karede konuştuğunu gördüğümüz kadın aslında kocasının kurmuş olduğu tüm sistemin farkında olmasına rağmen gördüğü fiziksel şiddet sebebiyle kimseye bir şey anlatmamayı seçmiş. Kızlarına da morluklarını göstererek konuşmaları durumunda neler olacağını gösteriyor ve kendi pasifize durumunu da meşrulaştırmış oluyor. Ancak yönetmenin çizdiği bu imaj da filmin sonunda değişiyor. Film içerisinde neredeyse bir heykel gibi donuk ve soğuk bir görüntü sergileyen annenin, yakın çekimlerde neredeyse bir heykel gibi işlenmiş yüzünde yaşanan tüm baskıyı ve acıları okuyabiliyoruz. Oyuncuların yüz ifadeleri ve beden dilleriyle aktardıkları yoğun bir anlam var; bunda oyuncuların tümünün önemli tiyatro oyuncularının da etkisi olduğunu hatırlatmak yerinde olur.¹⁴

Avranas'ın filminin en önemli farklılığı da bu şaşırtıcı aile yaşamı ve ilişkilerini sıradanmış gibi sunmuş olmasıdır. Yönetmen yemek masasının başında aile bireylerine ahkâm keserek onları “yöneten” babanın hi-kâyesini hiçbir şekilde dramatize etmeden anlatır. Filmin sonunda patriar-

¹³ Leon Forde ile söyleşi, *Screendaily*, 25 Ekim 2013.

(<http://www.screendaily.com/features/alexandros-avranas-miss-violence/5062899.article>)

¹⁴ Leon Forde ile söyleşi, *Screendaily*, 25 Ekim 2013.

(<http://www.screendaily.com/features/alexandros-avranas-miss-violence/5062899.article>)

kın hadım edilerek öldürülmesi ailedeki kadınları sevindiren bir kurtuluş olarak sunulur. Anne babayı öldürdükten sonra sembolik olarak onun yerine geçerek büyük kızına kapıyı kilitlemesini söyler. Sadece babada olan anahtarlar artık anneye geçmiştir. Yönetmenin filmin sonu için geliştirdiği çözüm bize aileyi çevreleyen ve içine kapatan sınırların babanın ölümünden sonra da devam edeceğini işaret eder. Oyuncular değişse de oynanan oyun devam eder ve aslında bu bir oyun değil hiçbir etik çekincesi olmadan sadece varolmayı amaçlayan “gerçek hayattır”. Avranas filmin estetik yapısının “sıcak ve güzel” olmasını amaçlamış, böylece filmin konusuyla oluşacak tezat anlamı güçlendiriyor.¹⁵

İlgi çeken bir başka nokta filmin ismi. Filmin ismi Yunanca değil İngilizce konmuş. Tabii bu filmin uluslararası piyasada kolayca dolaşıma girmesini sağlayacak bir seçim. Türkçeye *Bayan Şiddet* olarak çevrilebilecek isminin *Şiddet Güzeli* olarak lanse edilmesi ise merak uyandırıcı. Sonradan üretilen isme eklenen “güzel” kim oluyor ya da bu isim neyi sembolize ediyor? Baştan sona ataerkil baskı, şiddet, eziyet ve sömürünün anlatıldığı bir hikâyenin ismi neden *Bayan Şiddet* olsun? İlk akla gelen filmin sonunda sapkın kocasını öldüren annanneden bahsedildiği. Film boyunca izlediğimiz eril şiddet filmin sonunda feminen karşılığını buluyor ve yönetmen de bir kadının bir erkeği hadım ederek cezalandırması eylemini vurguluyor. Ancak *Bayan Şiddet* isminde genç bir kadından (Miss) bahsedildiğine göre bu genç kadın dede/babanın cinsel istismarda bulunduğu kız çocukları olabilir. Belki de şiddetin pasif halinin ancak kendine dönük bir hal aldığını –Angeliki’nin kendini öldürmesinde olduğu gibi– ve mağdurun kendisine eziyet eden babasına saldıramadığı noktada kendine döndüğünü ve şiddetin feminen halinin (*Miss Violence*) bazı durumlarda tam da “kendini yok etme” olduğunu anlatıyor.

Alexander Avranas Yunan Yeni Dalgası ya da Yunan tuhaf dalgası adı verilen çağdaş sinema akımına dâhil olan yönetmenlerden biri. Amerikan sinemasından ve Avrupa sinemasındaki dönemdaşlarından farklılaşan yönleriyle Avranas biçim ve içerik olarak sade bir anlatı sunuyor. Avranas’ın temsilcilerinden biri olduğu Yunan Yeni Dalgasının özelliklerini “radikal bir politik duruş, postmodern bir dekor, ritmik olmayan bir anlatı, iğneleyici bir mizah anlayışı, düşünülerek ve hesaplanarak oluşturulmuş bir “tuhaflik”, sarsıcı bir cinsellik yorumu ve anlatısı” şeklinde özetleyen Nikolaidou, bir taraftan filmi anlamamıza yardım edecek ipuçlarını da bize vermiş oluyor.¹⁶

¹⁵ Age.

¹⁶ Afroditi Nikolaidou. “The Performative Aesthetics of The Greek New Wave”, *FILMICON: Journal of Greek Film Studies*, Sayı 2, Eylül 2014.

Yunan sinemasının biçimsel özellikleri ve tematik yaklaşımı ise çok daha köklü bir gelenek olan Antik Yunan ve Bizans kültürüne dayanıyor. Yüzyıllar boyunca dış dünyayı ve gerçekliği resmetmek için kendilerine has bir ustalık geliştiren bu kültürün görsel bir anlatım biçimi olarak sinemaya da bu birikimini taşımayacağını düşünmek yersiz olur. Gündelik yaşamı, yöneticilerini, mit ve efsanelerini, tanrı ve tanrıçalarını, cinsel yaşamlarını, savaşlarını, kutsal ve değerli sembollerini anlatma ve aktarma konusundaki başarılarının günümüz sinema örneklerine nasıl işlediğini görmek mümkün aslında. Filmin sıradışı anlatım biçiminin bir ayağı da bu köklü anlatı tarihine dayandırılabilir.

Erken dönem Yunan film yapımcıları farklı bir görsel algıya dayanan yeni bir görsel dil kurarak seyirciye yeni bir görme biçimi öğretti: farklı ve özgün bir resimsel tasarıma göre gerçekliği yeniden-konulaştırmak zorundaydılar. Böylesi bir konu seçimi ancak 1950'lerden sonra modernite kültürel bir deneyim ve tarihsel bir gerçeklik olarak Yunan toplumunu yeniden şekillendirdiğinde kendi mecazi gramerini ve biçimsel dizinini kurmayı başardı. Bu değişim geleneksel, premodern, perspektife dayalı olmayan Bizans ve Bizans sonrasına özgü resimsel alan üzerinden görsel temsili olgunlaştırmıştır. Sinemasal faaliyet boyunca Yunan kültürü Rönesans perspektifi ve fotoğrafın icadıyla aynı zamanda karşılaştı. Böylece görsel algıyı yeniden keşfeden Yunan sineması, kültürel açıdan oldukça önemli bir başarı kazandı.”¹⁷

Tarihsel bir arka plan üzerine inşa edilen Yunan Yeni Dalga sinemasının bir başka özelliği de Yunanistan'ın 2009 yılında başlayıp günümüze kadar artarak devam eden ekonomik kriz döneminde ortaya çıkmış olması sebebiyle, film bütçelerinin oldukça küçülmüş olması. Mümkün olduğunca az harcama yaparak çekilen bu filmlerde şaşıaali dekorlardan, star oyuncularından, pahalı postproduction işlemlerinden uzak durulmasının, sinemacıların ücretsiz olarak birbirlerinin filmlerinde çalışarak birbirlerini desteklemelerinin nedeni de bu. Ekonomik krizin patlak verdiği dönemde ortaya çıkan zorlukların, sinemacıların yaratıcılığını ve filmlerin gerçekçiliğini arttırdığını düşünenler de var. Yunan filmlerinin bu dönemde almış olduğu ödüller de bu görüşü destekler nitelikte.

Avranas'ın evrensel olarak tanımladığı filmde gizli kalmış yönlerini ortaya çıkardığı çekirdek aile yapısı hakkında derinlikli bir analiz yaptığı görülüyor.¹⁸ Toplumun en küçük ve “en vahim” birimi olarak tanımlanan

¹⁷ Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema*, (Continuum: NY, 2012)

¹⁸ Leon Forde ile söyleşi, *Screendaily*, 25 Ekim 2013.

(<http://www.screendaily.com/features/alexandros-avranas-miss-violence/5062899.article>)

ailenin aslında içinde yaşadığımız topluluklarda karşılaştığımız birçok ihmal, sorun, suç ve ihlalin kaynağı olduğu sosyolojik kuramların da ileri sürdüğü bir düşünce. Bu önemli konuya eğilen Avranas *Miss Violence* filmiyle aslında “sinemadan toplumsal bir kurummuş” gibi yararlanıyor ve gündelik hayata yönelik kişisel eleştirisini “bu kurum vasıtasıyla” sunuyor. Filmde de anlatıldığı gibi yapılan araştırmalarda Yunanistan’daki sosyal devlet yardımlarındaki gerileme son yıllarda yaşanan ekonomik krizle birlikte dikkat çekici bir boyuta erişmiştir. Bu orta ve alt sınıftan vatandaşların “geçinme” için seçtikleri yol ve yöntemlerin marjinalleşmesine yol açmış. Ancak *Miss Violence* filmindeki cinsel şiddet ve sapkınlık unsurlarının sadece ülkenin ekonomik yapısıyla bağlantılı olarak açıklanması safiyane bir analiz olur. Filmin içerik yapısı, genellikle sinema sektöründe çok rastlanmayan kadın görüntü yönetmenlerinden biri olan *Olympia Mytilinaiou*’nun hazırladığı yaratıcı sahne ve çekim yöntemleriyle zenginleşiyor. Avranas kendisi de monitör arkasında kalmayıp kamerayı eline alan bir yönetmen olduğunu da söyleşilerinde ekliyor.

Aslında Avranas’ın *Miss Violence* filminin teması Marx’ın “insani olan hiçbir şey bana yabancı değildir” sözü gibi ya da “insana dair her şeyin bize yakın gelmesinin” sakıncalarını hatırlatan bir uyarı niteliği taşıyor. Her iki seçenekte de film tarihsel, felsefi ve siyasi açıdan dünya tarihinde etkili olmuş bir toplum hakkında içerden yapılmış “bir değerlendirme, özeleştiri, yorum” ya da içerden yükselen bir yardım çığlığı...

İTALYA'DA BİR DON KİŞOT ESİNTİSİ: İTALYAN YENİ GERÇEKÇİLİĞİ

Özge Yalçın

Yaklaşık dört yüz yıl önce bir yazar çıkar ve hayallerinin peşinden gitmek için her şeyini terk eden bir kahramanı, Don Kişot'u yaratır. Böylece Don Kişot hikâyesi dilden dile dolaşır. Peki ama onca zaman, onca ülkede Don Kişot'u bir simge haline getiren, kimi zaman aptallıklarıyla kimi zaman ise kahramanlık hikâyeleriyle dilden dile dolaştıran neden nedir? Bunun nedeni, inancı ve bu inancı sayesinde görünmez olanı sadece Sanço Panço'nun gözündeki bile olsa görünür kılmasıdır herhalde.¹ Belki de tarihe yön verebilmek ve toplumsal bir dönüşümü gerçekleştirebilmenin yolu Don Kişot kadar gözü kara olmaktan geçer.

Tarihe bakıldığında, tarihsel dönüşümlerin konjonktürel anlarında, oluşturdukları eserlerle bu anlara yön vermiş olan ustaların en az Don Kişot kadar hayallerine sadık ve gözü kara insanlar oldukları görülecektir. Tarihe yön veren çalışmaları Dünya Savaşı gibi, Ekonomik Buhran gibi ya da Fransız devrimi gibi tarihin kritik dönemlerde ortaya çıkarabilmek ve oluşturdukları eserlere, yaşadıkları belirsizlik ortamında her türlü eleş-

¹ Don Kişot'un gerçekliği bütünüyle bırakmış bir karakter olması onun negatif yönü olan bir karakter olarak karşımıza çıkmasının önemli bir nedenidir kuşkusuz. Hayallerine bütün kalbiyle inanarak her şeye rağmen vazgeçmemesi ve devam etmesi ise birçok insana esin kaynağı olmuştur. İtalya Yeni Gerçekçiliği akımıyla olan benzerlik de Don Kişot'un hayallerinin peşini bırakmayan yanı göz önünde bulundurularak oluşturulmuştur.

tiri ve baskıya rağmen sadık kalabilmek, dahası geliştirdikleri teoriye toplumu ortak edebilmek ise güçlü bir inanç, kararlılık ve disiplin gerektirir. Düşünceleri, yaklaşımları ve çalışmalarıyla, özellikle de kritik dönemlerde tarihe yön veren düşünür ve sanatçılar tam da bu özellikleri sayesinde gündemde kalmayı başardılar.

Bu anlatıya uygun olarak Roberto Rossellini, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin bütünüyle belirgin ilk örneği olarak kabul edilen *Roma Citta Aperta* (Roma Açık Şehir, 1945) filmini, İtalya Amerikan ve İngiliz işgali altındayken ve ülkede Alman Nazi askerlerinin baskısı devam ediyorken çekti. Dahası film, faşizme maruz kalan ve işgal altında olan İtalya'daki anti-faşist mücadeleyi konu aldı. Bu filmle birlikte yeni bir akım ve sanat tarihinde de yeni bir dönüşüm meydana geldi. İtalyan Yeni Gerçekçiliği bu filmle birlikte bir anlamda, manifestosunu ilân etti. Akımın II. Dünya Savaşı sırasında (1944) ortaya çıkması ve kendi film yaklaşımını antifaşist bir çizgide şekillendirmesinin özgül koşulları ise, İtalya'da 1920'li yıllardan itibaren şekillenmeye başladı.

İTALYAN YENİ GERÇEKÇİ AKIMIN MADDİ KOŞULLARI: II. DÜNYA SAVAŞI VE FAŞİZM

I. Dünya Savaşı tüm dünyaya olduğu gibi İtalya'ya da ağır kayıplar, acılar ve derin bir yokluğa neden oldu. İtalyan halkı, ekonomik krizden ve savaşın getirdiği derin kayıplardan kurtulmanın ve iyileşebilmenin yolunu milliyetçi söylemlerde aramaya başladı. 1922 yılında ünlü Roma yürüyüşünün ardından Mussolini'nin bir koalisyon partisi olarak iktidara gelmesi, İtalya'da baskıya, acıya ve şiddete yol açan 20 yıl sürecek yeni bir dönemin perdesini açtı (Macciochi, 1979: 15).

Mussolini, faşistlerin oldukça azınlıkta olduğu bir koalisyonun başkanı olarak seçilmesine karşın kısa bir süre içinde halk desteğini yanına almayı ve dahası bütün güç ve yetkileri üzerinde toplamayı başardı. 1920'de 1.000 kadar olan oy sayısı,² 1924'te 4.600.000'e çıktı ve Mussolini, 374 sandalye ile iktidarı eline aldı. (Finer, 1964: 143). Seçimde üç proleter parti toplamda ancak 1.200.000 oy alabildi³ (Macciocchi, 1978: 38).

² Oy verenlerin önemli bir kısmını proleterlerin oluşturması ve daha önemlisi Mussolini'nin faşist partisinin (Ulusal Faşist Partisi – *Partito Nazionale Fascisto*) İtalya'da sınıf mücadelelerinin dorukta olduğu ve İtalyan Komünist Partisi'nin 1.840.000 oyla mecliste sandalyesini 156'ya çıkardığı bir dönemde Mussolini'nin böyle bir destek görmesi ilginçtir. Ancak Mussolini'nin bu dönemde gerek liberal ve katolik partinin gerekse krallığın desteğini görmesi bu garip durumu anlaşılır kılmaktadır.

³ Faşist ve sosyalist kanadın seçimlerde kazandıkları sandalye sayısı ve sonrası için ayrıca bkz. Ricci (2008: 52).

Mussolini, iktidar olmasının hemen ardından bu iktidarı güçlendirmeye çalıştı ve olası her türlü tehdidi ortadan kaldırma yoluna gitti. Bu amaçla, özerk bölgelerin yöneticileri olarak 7.000 padestayı görevlendirdi. Böylece İtalya 1925'ten itibaren kendi tarihinin en sert, en soğuk ve en acımasız günlerini yaşamaya başladı.

1923'te Liberal Devrim Partisi (*Rivoluzione Liberale*) lideri Piero Gobetti kara gömlekliler tarafından katledildi. Bu durum birçok milletvekilinin istifasına ve protestosuna yol açtı. Gramsci, 1925'te 20 yıl hapis cezasına çarptırıldı. Bu gelişmelerin ardından muhalefet partisi etkisini bütünüyle yitirdi ve 1926 yılında iktidar tamamen Mussolini'nin eline geçti. Mussolini'nin tek başına iktidarı, pek çok gözaltı ve tutuklamayı beraberinde getirdi.⁴

1926 yılından itibaren her türlü karşıt görüşe sahip yayın aracı susturuldu ve Mussolini'nin Basın Ofisi'nde basılan yayınlar, bu yayın araçlarında yayınlanmaya başlandı (Robson, 2006: 74). 1920'lerde 40.000 civarındaki radyo istasyonunun yönetimi devlete bağlandı ve haber bültenleri sadece faşizmi ve Mussolini'yi öven yayınlar yapmaya başladı. Okullara radyolar dağıtılarak kasabalardan yerel radyo kanallarının dinlenebilmesi sağlandı (Robson, 2006: 74).

Sinema alanında ise ilk olarak 1922'de İtalyan Sinema Birliği (*Unione Cinematografica Italiano*) kuruldu. Ardından Sinema ve Eğitim Birliği Ulusal Kurumu (LUCE – *L'unione Cinematografica Educativa*, 1924) ve Deneysel Sinemacılık Merkezi (CSC – *Centro Sperimentale di Cinematografia*, 1935) kuruldu ki her iki kuruma da faşist İtalya'yı ve Mussolini'yi öven filmlerin yapılabilmesi amacıyla büyük yatırımlar yapıldı (Ricci, 2008). Bu destek oldukça önemlidir çünkü Mussolini'nin, İtalya'nın içinde bulunduğu tüm ekonomik sorunlara rağmen sinema alanına sunduğu destek, Mussolini'nin güçlü bir İtalyan sinemasının yaratılması yönündeki kararlılığını ortaya koymaktadır.

Mussolini kadın ve gençlere yönelik ayrı bir politika izleyerek iktidarını güçlendirmeye devam etti. Kadınların birçok iş sektöründe çalışma hakları elinden alındı, kamu görevlerindeki kadro sayısı yüzde 10'la sınırlandırıldı, çalışanların ücretleri yarıya düşürüldü, oy hakkı ise sınırlı sayıda kadına tanındı (de Grazia, 1992: 127).⁵ Kadına yönelik bu tutum

⁴ 1927 ile 1932 yılları arasında 7 kişi ölüm cezasına, 257 kişi 10 yılı aşkın bir süre hapis cezasına, 1.360 kişi 10 yıl veya daha az süreli hapis cezasına çarptırılmış, 584 kişiye de soruşturma açılmıştır. (Finer, 1964: 246)

⁵ Bu dönemde oy hakkı olan kadınlar şunlardır: a) askerî bir madalya ya da savaş haçı almış kadınlar b) sivil nişan almış kadınlar, c) Savaşta ölmüş savaşçıların anneleri, d) Dul aylığı hakkını yitirmemiş olan savaş dulları (yani yeniden evlenmemiş olan ve biriyle birlikte yaşamıyor olanlar) e) Aile başkanlığı ya da vasilik hakkına sahip olan kadınlar f) Okuma-yazması olan ve

Faşist propaganda öğeleri içeren filmlerde de işlendi. Bu dönemin faşizm propagandası yapan filmlerinde ideal İtalyan kadını imgesi, evde yemek yapan, aileye hizmet eden ve kahraman İtalyan askerlerini doğuran ve yetiştiren kadın ile temsil edildi.

Gençlere yönelik çalışmasına ise Mussolini 1926 yılında kurduğu ulusal Balilla Enstitüsü'yle başladı. Enstitü gençlerin fiziksel ve ahlâki eğitimi denetlemek amacıyla kuruldu. 1930 yılına kadar 18 yaşın altındaki gençler bu enstitünün denetimindeyken, 1930 yılından sonra bir enstitü daha kuruldu: Genç Faşistler Organizasyonu (*Giovanne Fascista Organizzazione*). Böylece çocuklar 8 yaşından 21 yaşına kadar yoğun bir faşizm öğretisi altında yetiştirildi. 1934 yılında bu eğitimin sonucu olarak İtalya'da 660.000 genç faşist ve aynı yaş grubuna ait 67.000 faşist ortaya çıktı (Finer, 1964: 427-428). Mussolini'nin bunca çaba ile elde etmek istediği hedef ise faşizm öğretisine dayanan modern, bağımsız ve gelişmiş bir İtalya yaratmaktır. Ancak İtalya'nın durumu gün geçtikçe daha da kötüye gitti.

Mussolini'den önce iktidar olan liberal parti zamanında oluşturulan sanayi yurt dışına kolaylıkla mal satabilmekteydi ve ekonomik anlamda bağımsız bir İtalya yaratmak, Mussolini iktidara geldiği dönemde çok da zor değildi (Robson, 2006: 101). Mussolini ise liberal dönemin hazine ve ekonomi bakanlarını iktidara gelir gelmez görevden aldı, işgücünün siyasal aktivitelerini bütünüyle durdurdu ve işgücü yararına yönelik herhangi bir ekonomik strateji belirlemedi.

Mussolini'nin ekonomi alanına ilişkin yetersiz bilgisi etkisini ilk 1927 yılında İtalyan parasının değerinde gözlenen düşüşle gösterdi (Robson, 2006:105). 1929 yılında yaşanan dünya bunalımı ise, ekonomi alanındaki yetersiz bilgi ve deneyimlerle yürütülmeye çalışılan ülke ekonomisini çok daha derin bir krize sürükledi. Bu bunalımla birlikte İtalya'da birçok iş yeri iflas etti, işsizlik ve yoksulluk had safhaya ulaştı. Buhrandan kamusal çalışma planları hazırlayarak kurtulmaya çalışan Mussolini, işsizliğin önüne geçebilmek için birçok yol denedi.⁶

Krizi atlatabilme çabası Mussolini'yi tüm alanların denetimini tek başına eline alma çabasını da sekteye uğrattı. Yaşanan ekonomik krizden sıyrılabilme adına Mussolini büyük şirketlerin birçok farklı iş sektörünün denetimini almasına izin verdi. Kriz sonrasında araba üretimi Ford'

faşist kuruluşlara belli oranda dolaysız vergi ödeyebilen kadınlar. (Ayrıntılı bilgi için bkz. Maciocchi, 1979: 85)

⁶ Hidroelektrik santrallerinin kuruluşu bu adımların en önemlilerindendir. Bu santrallerin kurulması işsizlik oranlarını önemli oranda azalttı. (McNeill, 2003: 182)

un denetiminde, kauçuk ve Montecatini kimyasallarının üretimi Pirelli'nin tekelinde gerçekleştirildi⁷ (Robson, 2006: 137).

Sinema sektörü de bu politikadan payına düşeni aldı. 1920'li yıllarda ABD'nin büyük film şirketlerinin birçok yerde yatırım yapmasına ve Hollywood filmlerinin gösterilmesine izin verildi. Parti içinde büyüyen muhalefete rağmen Mussolini'nin yaşanan krizi aşmak adına sinema sektöründe ticarileşmeye yönelmesi ise, ne İtalya'yı ne de İtalyan sinemasını kurtardı (Ricci, 2008: 54).

Dünyada yaşanan 1929 ekonomik bunalımı, II. Dünya Savaşı tehdidi ve faşizmin şiddete dayalı öğretisinin bir sonucu olarak Mussolini, silâhlanmaya oldukça önem verdi. Ağır bir ekonomik buhran sırasında silâha yapılan yatırım ise, İtalya'da kötü olan ekonominin daha da kötüleşmesine neden oldu. 1935 yılından itibaren Mussolini, uyguladığı yanlış ekonomi politikaların bedellerini ödemeye başladı. Birçok iş yeri iflas etti, halkın Mussolini'ye olan güveni sarsıldı ve Mussolini'nin Ulusal Faşist Partisi'ndeki liderliği parti içinde sorgulanmaya başlandı (Ricci 2008: 55).

Duce, yaşadığı çıkmazdan çıkmanın yolunu savaşmakta buldu. Bir imparatorluğun her şeyden önce kendine ait sömürgelerinin olması gerektiğini kabul eden Musollini bu amaçla 1935 yılında Etiyopya'yı işgal etti. İşgal Mussolini'yi çok daha ağır bedeller ödemeye mahkûm etti. Avrupa, hükümetin savaş politikasını protesto etti ve kota uygulayarak İtalyan mallarını almayı reddetti (Robson, 2006: 137). Bu durum ise kötü olan ülke ekonomisinin çok daha kötü bir duruma sürüklenmesiyle sonuçlandı. Ekonominin bu denli kötüye gitmesi, Mussolini'yi destekleyen geniş halk kitlelerini de olumsuz yönde etkiledi. Halk, bunalımın, işsizliğin ve yoksulluğun sonunu getirme vaadiyle yola çıkmış olan Duce'ye şüpheyile bakmaya başladı (Robson, 2006: 137). Bu başarısızlık, 1943 yılında müttefik kuvvetlerin İtalya'yı işgalini de beraberinde getirince faşist hükümet, Mussolini'nin başkanlığını elinden alarak faşist yönetimi kurtarmaya çalıştı ancak başarılı olamadı.

İktidardan düşen Mussolini, Apenin dağlarında lüks bir hapishaneye gönderilmesinin ardından 1945'te Hitler'in askerleri tarafından kaçırıldı. Kaçırılma sırasında, Hitler'in askerlerinin üniformasını giyerek kendini gizlemeye çalışsa da başarılı olamadı. Mussolini, antifaşistler tarafından

⁷ Mussolini iktidarında, krizi atlatabilmek adına tarım politikasına da birtakım düzenlemeler getirildi. Bu doğrultuda ilk olarak buğday üretimi teşvik edildi. Ardından verimsiz toprakların verimli hale getirilmesine ve daha verimli ürünler elde edilmesine yönelik çalışmalar yapıldı. Ne yazık ki bu çalışmalar bir işe yaramadı. Ekilebilen alanların sınırlılığı, ücretlerin düşüklüğü gibi durumların sonucunda, özellikle Güney İtalya'da her yıl 200.000 İtalyan ABD'ye göç etti. (Ricci, 2008: 58)

ele geçirildi ve 28 Nisan'da metresi Clara Pettaci ile birlikte asılarak öldürüldü.

FAŞİZM DÖNEMİNDE İTALYAN SİNEMASI: İTALYA'DA YENİ BİR AKIM FİLİZLENİYOR

II. Dünya Savaşı yılları ve sonrasında İtalya'da ve hattâ dünyada sinema görece yeni bir alandır. İtalya'da ilk kısa film 1905 yılında yapıldı ve bu tarihten itibaren sinema, hızlı bir biçimde gelişmeye başladı. 1908 yılında İtalya'da 9 film yapım şirketi vardı ve bu şirketler 1908 yılında 325 adet film yaptı⁸ (Ricci, 2008: 31). I. Dünya Savaşı ise birçok ülkede olduğu gibi İtalya'da da önemli kayıplara neden oldu. Sinema da bu kayıplardan payına düşeni aldı. Bu dönemde film şirketlerinin birçoğu kapandı ve sinema önemli bir çöküş yaşadı. İtalyan sineması I. Dünya Savaşı sırasında yaşadığı bu çöküşten, faşist rejimin iktidarda olduğu dönemde sıyrıldı. Bunun nedeni tek başına Mussolini'nin sanat aşkı değildir elbette. Mussolini'nin bir düşü vardır: İtalya'yı Dünya'nın en güçlü ülkelerinden biri yapmak. Sinema ise bu amacı gerçekleştirme yolunda merkezî bir role sahiptir.

Sinema aracılığı ile Mussolini, Sovyetler Birliği'nin ve ABD'nin yaptığı gibi, İtalyan ulusunun gücünü ve üstünlüğünü tüm dünyaya kanıtlamayı amaçladı.⁹ Bu nedenle Mussolini sinemaya başka hiçbir alanda tanımadığı hoşgörüyü tanıdı. I. Dünya Savaşı'nın ardından sinema sektöründe yaşanan kriz, işte bu amaç doğrultusunda aşılmaya başlandı.

Böylece Mussolini (faşist ideolojiyi yayabilmek amacıyla), okullara ve kırsal yerleşim bölgelerine gezici projeksiyon araçları gönderdi, her okul ve eve radyo dağıttı ve tüm radyo istasyonlarının ve haber kanallarının yayınlarını hükümete bağlı hale getirdi. Sinema sektörünün gelişmesi adına da oldukça büyük mali yatırımlar yaptı.

1922 yılında İtalyan Sinema Birliği'ni (UCI – *Unione Cinematografica Italiana*), 1924 yılında boş zamanları değerlendirmek amacıyla hükümetin denetiminde Ulusal Eserler Birliği'ni (OND – *Opera Nazionale Dopolavoro*), 1924 yılında Sinema ve Eğitim Birliği Ulusal Kurumu'nu (LUCE – *L'Unione Cinematografica Educativa*) kurdu. LUCE, sinema tekniğinin geliştirilmesinde ve dünya sineması hakkında bilgi edinilme-

⁸ Bu şirketlerden Roma'da kurulmuş olan Cine Stúdio ve Carlo Rossi e C. dışındaki yapım şirketleri İtalya'nın endüstriyel merkezleri olan Milano ve Torino'da yoğunlaşmıştır.

⁹ Bazın, bu amacı gerçekleştirebilmek adına faşist dönemde sanatta çoğulcu anlayışa belli ölçülerde de olsa göz yumulduğunu belirtmekte, bu argümanını ise Venedik Film Festivali'ni, Deneyisel Sinema Merkezi'ni (*Centro Sperimentale di Cinematografia*) ve Yüksek Sinema İncelemeleri Enstitüsü'nü örnek göstererek desteklemektedir.

sinde gerekli olan bilgi ve belgeleri sağlayarak sinemanın gelişmesinde oldukça önemli bir rol üstlendi ve İtalya'da sinemanın geliştirilmesine yönelik çalışmalar artarak devam etti.

1925 yılında boş zamanları değerlendirmek amacıyla hükümetin denetiminde Ulusal Eser Çalışma Grupları (OND – *Opera Nazionale Doloavoro*) kuruldu. 1938 yılına kadar 767 sinema bu grubun denetiminde çalışmalarını yürüttü. Kırsal kesimlere gezici projeksiyon araçlarının götürülmesi bu grup sayesinde oldu (Wood, 2005: 8). 1934 yılında Venedik Film Festivali'nin kapsamı genişletildi. 1935'te Deneysel Sinemacılık Merkezi (CSC- *Centro Sperimentale di Cinematografia*) ve 1934 yılında Ulusal Faşist Partisi'nin (*Partito Nazionale Fascista*) eski propaganda başkanı olan Luigi Freddi başkanlığında Sinema Genel Müdürlüğü kuruldu. Kurum, Basın ve Propaganda Bakanlığı'nın yönetimine bağlı olarak görevini gerçekleştirdi. 1937'de ise Propaganda Bakanlığı'nın adı Popüler Kültür Bakanlığı olarak değiştirildi (Ricci, 2008: 67). Mussolini, faşist öğretiyeye dayanan güçlü bir İtalyan sineması oluşturma çabasına, Avrupa'nın en modern ve geniş yapım tekniklerine sahip Cinecitta film stüdyolarını kurarak devam etti.

Mussolini sinema sektörüne yaptığı onca yatırımın ve destekle bir düşü gerçekleştirmek istedi: Almanların İradenin Zaferi (*Triumph des Willens* - Leni Riefenstahl, 1935) ve Sovyetlerin *Potemkin Zırhlısı* (Bronyenosyets Potemkin - Sergei Esienstein, 1925) filmleri gibi İtalyan faşist devletini ve politikalarının tüm dünyada ilgi görmesini sağlayabilecek, bir İtalyan klasiğinin yapılmasını sağlamak ve İtalyan sinemasını tüm dünyada en az Hollywood sineması kadar etkin kılmak (Liehm, 1984: 4).

Sonuç Mussolini'nin beklediği gibi olmadı. Örneğin Afrika'daki eski bir İtalyan zaferini konu edinen ve Mussolini'nin Etiyopya'daki başarısına gönderme yapan *Scipione l'Africano* (Africalı Scipio, 1937), büyük bir başarısızlıkla sonuçlandı (Çelikcan, 2005: 85). Camino Gallone'nin yönetmenliğini yaptığı film İtalyan kahramanlığını yücelteceği yerde, basit hatalarla bir komedi filmine dönüştü. Filmde eski Roma üzerinde telefon direkleri, Roma lejyonierlerinin kollarında saatler dikkati çekti. İtalya'da bu dönemde çekilen film sayısı ise oldukça sınırlı sayıda kaldı. 1922 yılında İtalya'da bir yılda çekilen film sayısı 144 iken 1931'de bu sayı 2'ye düştü.¹⁰

¹⁰ 1920'li yıllarda filmler doğal olarak çoğunlukla faşizmin etkisinde çekiliyordu. Sivas (2010: 31), faşizm etkisinde çekilen filmleri “yeniden yükseliş” hareketini konu alan filmler (Loureux Rosa ve D.Gaido'nun “İtalya Şehitleri – *I Martiri d'Italia*, 1927”; A. De Benedetti'nin “Anita – *Anita*, 1926” buna örnek verilebilir); ulusal zaferleri konu alan filmler (Loureux Rosa'nın “Zafer

Sinema sektörüne yapılan onca yatırıma rağmen faşist ideoloji ile beslenen güçlü bir İtalyan sineması rüyası, böylece yarım kaldı. Onun yerine İtalya'da 1931 yılından itibaren tür filmleri gelişmeye başladı. Tür filmlerinde ise ABD filmleri oldukça ilgi gördü ve böylece Hollywood filmlerinin gösterimi ve büyük film şirketlerinin İtalya'daki yatırımları artarak devam etti.¹¹ Buhran yıllarından itibaren İtalya'da daha çok yabancı filmlerin, özellikle de Hollywood filmlerinin gösterimine ağırlık verildi.

Hollywood sineması İtalya'da güçlü bir konuma sahip olmakla birlikte, Mussolini'nin sinema sektörünün gelişmesi adına gerçekleştirdiği yatırımlar ve bu doğrultuda oluşturulan çalışma grupları, stüdyo gibi çalışmalar, buralardan nitelikli yönetmenlerin yetişmesine ve yeni bir akımın, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin ortaya çıkmasına katkı sağladı. Böylece, faşizmin yasaları içinde faşizmi ve anti-hümanist her türlü tavrı karşısına alan bir akım ortaya çıktı. Sinemanın gelişmesi adına hükümetin film ve sanat çalışmalarına tanıdığı görece imtiyazlı tutum, akımın hükümet tarafından kurulmuş olan kurumlarda gelişebilmesinin koşulunu oluşturdu.¹²

Gerçekçi akımın İtalya'daki yansıması olan Verismo'dan etkilenen genç yönetmenler bu dönemde sanatsal yaklaşımların filizlenmeye başlayacağı bir dergiyi, *Lo Schermo*'yu (Perde, 1924) kurdu. Blasetti'nin öncülüğünü yaptığı bu dergide sanat her yönüyle tartışılmaya başlandı. Güçlü bir İtalyan sineması ve İtalyan'ın gücünü tüm dünyaya anlatacak büyük yapımlar yapmak hayali kuran Mussolini de bu çalışmaları destekledi. Bu yönetmenlerin ABD, İngiltere, Fransa'daki film çekim tekniklerini öğrenebilmeleri için bu ülkelere gitmelerine izin verildi, çektikleri filmlere mali destek sağlandı.

ve Cesaret Yolları - *Le Teppe Della Gloria e Dell'Ardire Italicì*" filmi vb.) ve Antikomünist filmler (Lourenti Rosa'nın "Katuscia - *Katyushka*, 1923" filmi vb.) olarak üçe ayrılır.

¹¹ ABD sinema endüstrisi bu dönemde sadece İtalya'da değil tüm Avrupa'da da hızla büyüdü. I. Dünya Savaşı'ndan oldukça yorgun çıkan, kısa bir süre sonra da II. Dünya Savaşı ile ağır kayıplar yaşayan Avrupa için de ABD sineması, sinema sektörünün devam etmesinin neredeyse tek yolu gibi ortaya çıktı. Sovyetler Birliği'nin kurulması ve bir sosyalizm tehdidi de ABD'nin Avrupa'da gerek film sektöründe gerekse diğer sektörlerde güçlenmesinde etkili oldu. ABD Sovyetler Birliği'nin karşısında güçlü bir Avrupa'nın oluşabilmesi amacıyla ortak bir Avrupa pazarının kurulabilmesi adına önemli mali yardımlarda bulundu (Ricci, 2008: 325). Bu yardımlar ABD'nin Avrupa film sektörüne yeniden girebilmesinin ve buralarda güçlenebilmesinin önünü açtı.

¹² Liehm (1984: 1), İtalyan faşizminin Alman faşizmine göre özellikle sanatsal alana oldukça hoşgörülü davrandığını belirtmektedir. Örneğin İtalya'da ölüm kamplarının bulunmadığını, çoğu kişinin bu dönemde yurtdışına seyahat edebildiğini,¹² antifaşist ya da Marksist kimi düşünrülerin bu dönemde kurulan sinema merkezlerine öğretmenlik yapmalarına izin verildiğini belirtmektedir. Mussolini'nin sinema sektöründe yaşanan tüm başarısızlıklara rağmen güçlü bir İtalyan Sinemasının oluşturulmasına yönelik verdiği destek Liehm'in bu görüşünü kanıtlar niteliktedir.

Sessiz sinemanın son yıllarına denk gelen bu dönem aynı zamanda gazetelerde film eleştirilerinin görülmeye başladığı bir dönemdir. Bu dönemde okuryazarlık oranının artırılması yönünde verilen mücadele ve aynı zamanda bir orta sınıfın yaratılması yönünde harcanan çabalar, İtalya’da gazete ve özel film dergilerinin sayısının artmasında oldukça etkili oldu (Liehm, 1984: 8). Alessandro Blasetti, yönettiği *Lo Schermo* (Perde) ve onun 1935’teki yeni versiyonu olan *Cinematografio* (Sinematografya) adlı dergilerde, sinemanın sanatsal özelliklerinin yanı sıra toplumsal ve ekonomik yönlerine de dikkat çekildi. Bu dergilerde, Aldo Vergano, Umberto Barbaro, Mario Serandrei gibi aydınlar, ulusal sinemanın canlandırılmasına yönelik öneriler getirdi (Teksoy, 2005: 252). Deneysel Sinemacılık Merkezi (CSC), koyu bir Marksist olan Luigi Chiarini yönetiminde çalışmalarını yürüttü ve bu merkezde Roberto Rossellini, Luigi Zampa, Pietro Germi, Giuseppe De Santis ve Michelangelo Antonioni gibi önemli yönetmenler yetişti (Cook’tan aktaran Çelikcan, 2005: 86). Gene bu merkezde Rusya’nın önemli avangard filmleri izletildi, Pudovkin’in yazılarının çevirileri yapıldı ve *Bianco a nero* (Siyah ve Beyaz, 1932) adıyla akademik bir sinema dergisi çıkarılmaya başlandı. Dahası, Mussolini’nin oğlu Vittorio Mussolini’nin editörlüğünde *Cinema* (Sinema) dergisi yayımlanmaya başlandı. Dergide Eisenstein, Pudovkin ve Belá Balázs gibi gerçekçi akımın temsilcisi olan önemli yönetmenlerin yazılarının çevirileri yayımlandı ve bu sayede gerçekçi akım İtalyan sinemacıları tarafından tartışılmaya başlandı. Marksist bir yönetmen olan Luchino Visconti de yazıları ve çevirileriyle dergiye katkı sağladı. İtalya’da sinema sektöründe istediği başarıyı elde edemese de Mussolini vazgeçmedi ve sinema sektörünü desteklemeye devam etti. Oysa dönemin egemen ideolojisini öven bir İtalyan klasiğinin yaratılması, onun tüm çabalarına rağmen mümkün olmadı. Leprohon (aktaran Çelikcan, 2005: 86) bu başarısızlığın nedenini, Mussolini’nin açtığı sinema okulunda yetişen genç sinemacıların resmî faşist ideolojiye karşı olmalarına ve bu nedenle “Mussolini’yi ve kahraman İtalya’yı öven filmler yapmak istememelerine” bağlamaktadır. Bu genç sinemacıların faşist dönemin film anlayışını benimsememeleri ve istedikleri türden filmleri faşist rejim içinde çekebilmelerinin olanaksız olduğunu görmeleri ise, onların kuramsal çalışmalara yoğunlaşmalarını sağladı.

Genç yönetmenler kuramsal çalışmalara yoğunlaşmayı tercih etmiş olsalar da, bu dönemde sinema tarihinde yerini alan nitelikli filmler de yapıldı. Çekilen filmlerde siyasal olaylara değinilmedi fakat gündelik yaşamın sıkıntıları melodramatik öğelerle de olsa dile getirildi. Blasetti, Rossellini, Genina, Visconti ve Camerini gibi yönetmenlerin filmleri tarihte

nitelikli filmler olarak yerini aldı. Öyle ki çoğu eleştirmen, bu dönemde çekilmiş bazı filmleri, Yeni Gerçekçiliğin ilk izlenimleri olarak nitelendirdi. Blasetti'nin *Sole* (Güneş, 1928) filminde Lazio bölgesinde sıtmayı önlemek için kurutulan bataklıklar çevresinde yaşayan köylülerin dramının anlatılması ya da bu filmde tanınmamış oyuncuların seçilmesi gene benzer biçimde, *Terra Madre* (Toprak Ana, 1931) filminde *Sole* filmine benzer bir konunun işlenmesi; *Un'Avventura di Salvator Rosa* (Salvator Rosa'nın Bir Serüveni, 1940) adlı filminde İspanyol egemenliği altındaki Napoli Krallığı'nda, ressam Salvator Rosa'nın, köylüler üzerinde baskı kurmak için, toprak sahibi bir düşesle evlenmeyi tasarlayan bir kontun umutlarını boşa çıkarmasını konu edinmesi ve bu içeriğiyle siyasal güce ve baskıya dolaylı bir karşı çıkışı ifade etmesi, İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımının belgencilik, tanınmamış oyuncu kullanımı, gerçekçilik gibi özelliklerini sergiledi¹³ (Teksoy, 2005: 253).

Alessandro Blasetti'nin *Quattro Passi Fra la Nuvole* (Bulutlar Arasında Dört Adım, 1942) filmi ise Yeni Gerçekçiliğe giden yolun yapı taşlarından sayılır. Akımın kurucularından biri olan Zavattini'nin senaryosunu yazdığı film bir imalatçı (Gino Cevri) ile evlilik dışı bir çocuk bekleyen bir kadının (Adriana Benetti) dostluğunu ele alır. Film, şeker imalatçısı erkek ve kasabalı bir kadının yolculuk sırasında tanışmaları ve derinleşen ilişkileri üzerine kuruludur. Kadının evlilik dışı bir ilişkiden çocuk beklediğini ve bunu ailesine söylemek için kasabaya gittiğini öğrenen imalatçı, çocuğun babası rolüyle kasabaya gitmeyi kabul eder. Film, evli ve çocuk sahibi olan adamın evine dönmesi ve gayrimeşru çocuk sahibi olan kadının ailesinin bu durumu öğrendiği halde kızlarını kabul etmesiyle son bulur. Filmde kent yaşamının yozlaşmışlığı ve kır yaşamının feodal ve otoriter içeriğinin getirdiği yanlışlar izleyiciyi yormadan nitelikli bir dille eleştirilir. Film, gündelik yaşam içindeki sıkıntılar üzerinden toplumsal bir sorunun tartışılmasının sağlanması nedeniyle önemlidir. Mario Camerini'nin *Rotaie* (Raylar, 1929) filmi de yönetmenin sıradan insanlara eğilmesi ve titiz bir gözlemlerle filmi kaleme alması bağlamında önemlidir. Her iki filmin çekimi sırasında çoğunlukla gerçek mekânların kullanılması Yeni Gerçekçilik akımını müjdeleyen önemli bir özelliktir. Visconti'nin 1942 yapımı *Ossessione* (Tutku) filmi de bu doğrultuda temel yapı taşı olmuştur.¹⁴ Jaes M. Cane'in *The Postman Always Rings Twice* (Postacı

¹³ Blasetti bu filmlerinde her ne kadar Yeni Gerçekçiliğin birtakım ipuçlarını filminde barındırır da onun Yeni Gerçekçiliğe kapı aralayan filmi bilindiği gibi 1942 yapımı olan *Quattro Passi fra Le Nuvole* (Bulutlar Arasında Dört Adım, 1942) filmidir.

¹⁴ *Ossessione* kimi eleştirmenlerce Yeni Gerçekçi akımın ilk örneği olarak kabul edilmektedir. *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar* (The Postman Always Rings Twice) adlı romanın bir uyarlaması

Kapıyı İki Kere Çalar) romanının uyarlaması olan filmde evlilik dışı bir ilişkinin yoğunlaşan tutkusuyla ortaya çıkan suç ele alınmaktadır (Daldal, 2003: 86). Film dönemin faşist hükümeti tarafından desteklenen “Beyaz Telefon” filmlerine bir alternatif olarak ortaya çıkmıştır. Yeni Gerçekçi filmlerden farklı olarak bireysel ilişkilere yoğunlaşmış olsa da, doğal mekanların kullanılması, konunun arka planında yoksulluk temasının ele alınması nedeniyle film, İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımını önceleyen temel yapı taşlarından biri olarak sayılmıştır. Dönemin faşist öğretisini ve getirilerini gerçekçi bir biçimde dile getiren ilk film ise *Roma Città Aperta* (Roma Açık Şehir, 1945) oldu ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımı ilk bütünsel örneğini de bu filmle birlikte sergilemiş oldu. Mussolini faşist öğretiyle beslenen güçlü bir İtalyan sineması yaratamadı belki ancak, farkında olmadan, bu çabalar içinde güçlenen ve tüm Avrupa’ya esin kaynağı olan bir akımın, İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin ortaya çıkışının maddi koşullarını yarattı. Her ne kadar faşist İtalyan hükümetinin, özellikle de Mussolini’nin sinema sektörünü desteklemesi ve bu doğrultuda bu dönemin aydınlarına görece ‘imtiyazlı’ davranması yeni gerçekçi akımın şekillenmesinde oldukça etkili olmuş olsa da, Mussolini’nin sinema sektörüne sağladığı destek, bu akımın oluşumunu hazırlayan tek neden değildir elbette.

Gerçekçi sanat anlayışı, İngiltere, Fransa ve Sovyetler Birliği’ndeki sanat ve sinema tartışmaları ve film teknikleri, Yeni Gerçekçiliğin oluşmasının temel kuramsal kaynağını oluşturur (Öztürk, 1996: 13). Faşizmin içinde yetişen ve gerçekçiliğe farklı bir bakış getiren Yeni Gerçekçi akım, yansıtma kuramından verismo akımına,¹⁵ Rus biçimci kuramından Marksist kurama kadar birbirine yakın ancak yoğunlaştığında birçok farklılığı da içinde barındıran yaklaşımlardan etkilenir ve böylece kendi özgül yapısını, Yeni Gerçekçi biçimini şekillendirir.

Bu teorilere kısaca göz atmak gerekirse, Marksist kurama göre sanat, her şeyden önce bir emek biçimidir. İnsanlığın ilkel silâh yapımından itibaren geliştirdiği el becerisinin bir sunumudur (Marx ve Engels, 2006: 75). Dolayısıyla yansıtma ve gerçeklik bireyin sosyal yaşamıyla birlikte ele alındığında anlamlıdır. Sanat üstyapısal bir uğraktır ve temelde altyapıyla diyalektik bir ilişki içinde şekillenir. Bu anlayışı esas almaya çalışan Eisenstein oluşturduğu biçimci gelenekte, gerçeğin ifadesinin ideolojik

olan filmde, ev hanımı bir kadınla evine tesadüfen misafir olarak gelen bir yabancı arasında geçen tutkulu ilişki ve bu ilişki sonucunda iki kişinin kadının kocasını öldürme planı yapmalarına varan tutku anlatılır.

¹⁵ Verismo (Gerçekçilik) akımı İtalya’da ilk olarak edebiyat alanında beliren ve gerçeği ortaya koymayı temele alan bir akımdır.

bir süreç olduğuna işaret eder ve gerçeğe mekanik biçimde bağlı kalmak yerine sanatçının yaratım sürecinin montaj yoluyla ifade edilmesi gerektiğini savunur. İtalyan Yeni Gerçekçiliğini, Sovyet ve Alman filmleri ve sinema anlayışı kadar, İngiltere'deki belgesel çekimleri ve Fransa'daki natüralist akım üzerine gerçekleştirdikleri analizler de besler. Fransa'daki natüralizm Yeni Gerçekçi filmlerde etkisini, uzun ve derin, doğala olabildiğince yakın ve montaj tekniğine olabildiğince uzak çekim teknikleriyle gösterir. Marksizmin öğretileri, natüralizmin anlatıları, biçimci anlayışın teknikleri ve gerçekçi akımın belgeci tutumu ile hümanizmi harmanlayan Yeni Gerçekçi kuram, böylece dünyada sesini duyuran bu kuramların içinden sıyrılarak kendi sinema anlayışını esas aldığı kendine özgü ilkeler doğrultusunda şekillendirir.

Liehm (1984: 132-133), Yeni Gerçekçi kuramın belirgin özelliklerini şöyle sıralar:

– *Yeni Gerçekçiler için sinema bir iletidir. Başka bir deyişle sinema kelimenin gerçek anlamıyla bir anlatım ve iletişim yoludur.*

– *Bu akımda filmler somut olaylardan esinlenen konulara dayanır: Büyük tarihsel ve toplumsal konuları, sokaktaki insanın gözünden yakalar.*

– *Gerçekliği kanıtlamak için ayrıntıya önem verir. Kitleleri kamera önünde yönlendirme (De Santis, Visconti) ya da şaşırtma (De Sica) yöntemi ile kitlelerde duyarlılığı artırma çabası içindedir.*

– *Gerçekçidir ancak bu akımda gerçekçilik çok ince bir duyarlılıktan süzülmüştür. Oyuncuların özellikle de profesyonel olmayanların gerçekliğini esas alır.*

– *Stüdyo çekimlerini reddeder ve dekorun gerçekliğini esas alır. Işığın gerçekliği önemlidir. Filmlerdeki görüntü, gerçeklik izleniminin röportaj biçimiyle vurgulandığını çağırıştırır. Kamera fazlasıyla özgürdür.*

Yeni Gerçekçi kuram savunduğu sinema kuramı ve film anlayışıyla Bazin gibi önemli sinema kuramcılarının teorik çalışmalarına da esin kaynağı olur. Bazin, (1967: 176) sinemaya yönelik teorik bir analizine “İtalyan filmleri dünyanın kınanabilir olmadan önce, sadece var olduğunu unutmaz” sözleriyle başlar. Bazin için montaj tekniği en çok da bu nedenle iki ya da daha çok kare ya da objenin eşsüremliliği gösterilmesi gerekmedikçe kullanılmaması gereken bir tekniktir (Öztürk, 1996: 13). Her şeyden önce bir sinema filmi izleyicisini, gösteri bitene kadar, bütünüyle gerçek olduğuna inandırmalıdır. Filmde derinliğe yer verilmesi bir yandan gizemi içinde barındırırken, bir yandan da izleyiciyi var olduğu dünyadan uzaklaştırarak filmin gerçek dünyasına sürükler. Dahası, gerçek yaşamda duyularla algılayamadığımız gizil anlamları sergiler. Bu anlamda Bazin için

de Rossellini ve De Sica bu tekniği uygulayan önemli gerçekçi yönetmenlerdir. Üstelik bir sinema senaryosunun mutlaka önemli bir olayı konu edinmesi gerekmez çünkü biçim ve öz arasındaki diyalektik bağ, sıradan bir insanın günlük yaşamı ele alınırken ister istemez, o insanın yaşadığı dönemin de sergilenmesi sürecini beraberinde getirir. Bazin (1967: 37), sıradan bir insanın sıradan bir zaman diliminin konu edinilmesinin, ister istemez bu insanın yaşadığı dönemin bir yansımaları da sunacağı düşüncesini benimser. Bu düşüncesini ise Zavattini'nin düşüyle örnekler: "Başına hiçbir şey gelmeyen bir adamın doksan dakikalık yaşam öyküsünü filme almak." Zavattini ile benzer duygulara sahip olan dönemin yönetmenleri, yaşanan kaos ortamını, çoğunlukla sıradan insanların gündelik hikayelerini, uzun ve geniş kadrage çekimleriyle dillendirirler. Filmlerini oldukça düşük mali yatırımlarla gerçekleştirerek Hollywood filmlerinin yüksek maliyetli yatırımları olmadan da nitelikli filmler çekilebileceğini ilân ederler.

VE İTALYAN YENİ GERÇEKÇİLERİ: YÖNETMENLER, FİLMER, ÖYKÜLER

İtalya'da yıl 1942'dir. Hitler dünyanın lideri olma hayali yolunda bir adım daha atmış ve İtalya'yı 'işgal etmiştir'. İşgal 1943 yılında müttefik güçlerin işgalini de beraberinde getirmiştir ve İtalya dünya savaşının merkezi haline gelmiştir. Müttefik güçlerin gelişini gören Mussolini, Roma'nın zarar görmemesi adına şehri "Açık Şehir" ilân eder ve müttefik güçlerin işgalinin dışında tutmaya çalışır. Oysa ünlü balkon konuşmaları ve sivil milisleriyle birlikte Roma'yı faşizmin merkezi haline getirir (Varilci, 2014). 1943 yılında, Mussolini tahtından indirilirken işgal 1945 yılına kadar devam eder. İşte bu dönemde Rossellini, 1945'te filme aldığı *Roma Città Aperta* (Romaa Açık Şehir) ile sinema tarihinde bir döneme noktayı koyarken yeni bir dönemin de başladığını haber verir. Federico Fellini ve Sergio Amidei'nin savaş sırasında aldıkları notların derlenmesiyle şekillenen filmde, 1944 yılında Nazi işgali altında bulunan Roma'da yaşayan bir grup insanın yaşam mücadelesi anlatılır. Rahip (Aldo Fabrizi) ve Pina (Anna Magnani) karakterleri dışında oyuncuların tümü oyunculukla ilgisi olmayan sıradan insanlardan seçilir. Film ekibinin bir kısmının antifaşist mücadele içinde aktif görev alıyor olması ise filmin gerçeğe çok daha yakın olmasını sağlar. Filmde Gestapo, direniş hareketinin lideri olan Giorgia Manfredi'yi (Marcello Paliero) aramaktadır. Manfredi'nin dostu olan Francesco (Francesco Grandjacquet), Francesco'nun sevgilisi Pina (Anna Magnani), ve Peder Don Pietro Pellegrini (Aldo Fabini), Manfredi'

nin güvenli şekilde Roma'dan ayrılabilmesine yardımcı olmaya çalışırlar. Filmde küçük burjuva hevesleri olan Marina, antifaşist mücadele veren Manfredi'nin sevgilisidir. Pina, İtalya'nın yoksul bölgesinde yaşayan gürurlu bir ev kadınıdır ve gene antifaşist mücadele veren Francesco'nun sevgilisidir. Filmde ana temayı, faşizme ve işgale karşı İtalyan halkının birarada mücadele vermesi oluşturur. Filmde böyle bir mücadele birebir sağlanmasa da kamera son sahnede çocuklara çevrilerek umudun bitmediği ve bu birliğin kurulacağı izlenimi yaratılır.

Rosellini, Mussolini'nin tahtından indirilmesinden bir yıl sonra, Roma işgalinin sona ermesinden ise ancak iki gün sonra filmi çekmeye başlar. İşgal kararı sona ermiş olmakla birlikte sokaklarda milislerin etkinliğinin devam etmesi filmin çoğunlukla provasız biçimde çekilmesini sağlar. Filmde yer yer Alman asker ve subaylarının gerçek görüntülerine yer verilir. Rossellini bu filmi çekebilmek için mali kaynak araştırır ancak yeterli kaynağı bulamayınca düşük imkânlarla filmi tamamlar. Öyle ki gerektiğinde evindeki eşyaları satar, sağdan soldan derlenmiş farklı marka negatifleri birbirine ekler ve 1945 yılının nisan ayında filmini gösterime sunar.

Çocuklar Yeni Gerçekçi akımda önemli bir yere sahiptir. Bu akımda çocuklar, çaresiz, anne babaya bağlı, zavallı bir karaktere sahip değildir. Aksine güçlü, mücadelecı ve kararlı, umut dolu kişilerdir. Hattâ *Roma Citta Aperta*'da Nazi askerlerine bombalı saldırıda bulunacak kadar da cesaretlidir. Rossellini, *Roma Citta Aperta* filminin ardından Yeni Gerçekçilik akımının ilkelerini temele alan iki film daha yönetir: *Paisan* (Hemşo, 1946) ve *Germania Anno Zero* (Almanya Sıfır Yılı, 1947). Bu filmlerde Yeni Gerçekçiliğin savları açıkça ifade edilir. Rossellini, *Germania Anno Zero*'nun oyuncularını Berlin'de caddeye bir kamera yerleştirerek, sıradan insanlardan seçer. Her iki filmde de hiçbir deneyimli oyuncu rol almaz. Öyle ki, örneğin *Paisan* filmi için Rossellini, rahiplerin gerçek rahipler, Yahudilerin gerçek Yahudiler, Katoliklerin gerçek Katolikler ve Protestanların gerçek Protestanlar olduğunu belirtir. Her iki film de montajsız ve oldukça düşük maliyetlerle çekilir. Rossellini'nin bu üçlemesi Avrupa ve Amerika'da kendisinin bile beklemediği bir etki yaratır. Öyle ki, bu sıralar Hollywood'un divası kabul edilen Ingrid Bergman bu filmleri izledikten sonra Rossellini'ye âşık olur ve evliliğini, kariyerini, kısaca hayatını geride bırakarak İtalya'ya taşınır. Başta amacı sadece Rossellini'nin filminde oynamaktır. Ancak ortaya çıkan büyük aşk beraberinde bir çocuk getirir. Gerek özel yaşamlarında gerekse film çekimi sırasında yaşanan sıkıntılar eşliğinde, Gerçekçiliğin yeni bir örneği olan *Stromboli* ortaya çıkar.

Filmin konusu Bergman'ın bu dönemdeki yaşamının da bir anlatısı gibidir. Yeni Gerçekçi akıma ve Rossellini'ye büyük bir tutkuyla bağlanarak bu ülkeye gelen Bergman, her ikisinde de hayal kırıklığına uğrar. Uğradığı hayal kırıklığının yanısıra, yaşadığı bu evlilik dışı ilişkinin ABD'de beklenmedik ölçüde büyük bir tepkiyle karşılanması ve Bergman'ın ABD ve Avrupa'da dışlanması Ingrid Bergman için oldukça hazin zamanların başlamasına neden olur. Bergman'ın yaşadığı evlilik dışı ilişkisi ve bu ilişkiden hamile kalması ile birlikte, ABD'de kız kardeş ve bir aile annesi olarak yaratılan imajı yerle bir olur. Bergman, bunun ağır bunalımını da tecrübe etmek durumunda kalır (Möhrmann, 1999:108).

Film, aktif bir yanardağın olduğu bir bölgeye taşınan dul bir kadının öyküsünü anlatır. Litvanyalı bir savaş mültecisi olan Karin (Ingrid Bergman), toplama kampından kurtulabilmek için, eski bir savaş suçlusu olan balıkçı Antonio (Mario Vitali) ile evlenmeyi ve Antonio'nun yaşadığı eski bir İtalyan kasabası olan Stromboli'de yaşamayı kabul eder. Kasaba patlamak üzere olan bir yanardağ eteğine kuruludur. Film Karina'nın ıssız Stromboli kasabasındaki yaşamını konu almaktadır. Rossellini filmi gerçekçi kılabilmek için günlerce denizin kenarında orkinosların gelişini bekler. Ekip her gün yanardağ sahnesini çekebilmek için yanardağa tırmanır. Bu tırmanışlar sırasında Rossellini için çalışan ve daha önce Mussolini'nin ordusunda öncü tim generalliği yapmış olan Lodovico Muratori, bu dağın kükürtlü buharları yüzünden kalp krizi geçirir ve hayatını kaybeder (Möhrmann, 1999: 110-111). Yeni Gerçekçi akım ise verdiği kayıplarla yola devam eder.

1948 yılında de Sica unutulmaz filmi olan *Ladri de Biciclette* (Bisiklet Hırsızları, 1948) filmiyle karşımıza çıkar. Film savaş sonrası yoksul İtalya'nın sıradan bir işçi babasının çaresizliğini ve yaşam mücadelesini konu alır. Bu filmde de çocuk, yardıma muhtaç, korunmasız varlıklar olarak değil, işe giden ve ev geçimine katkıda bulunan, evin büyümüş bir ferdi olarak sunulur. İki yıldır işsiz olan Antonio, afiş yapıştırma işine başvurur ve iş için gerekli olan bisikleti sağlayabilmek için gece işlerinde çalışır. Bisikleti almayı başarır ancak ertesi gün bisikleti çalınır. Oysa bisiklet Antonio'nun son umududur. Filmde babanın bisikleti bulamaması ve filmin son karelerinde hırsız bulsa da elinden bir şey gelmemesi, toplumun ve devletin organlarının bu duruma ilgisizliği, bireysel ve sıradan bir hırsızlık olayını toplumsal bir duyarsızlığa dönüştürür. Çareyi bir bisiklet çalmakta bulan Antonio'nun yanında filmin sonunda sadece oğlu vardır. Dolayısıyla de Sica ve filmin senaryosunu hazırlayan Zavattini bu dönemin toplumsal duyarsızlığını, insanların yalnızlığını ve çaresizliğini bireysel bir olay üzerinden anlatmayı büyük bir ustalıkla başarır ve bu bağ-

lamda film sinema tarihinin başyapıtları arasındaki yerini alır. De Sica filmde baba rolünde bir fabrika işçisi olan Lamberto Maggiorani'yi, oğlu rolünde de yoksul bir ailenin çocuğu olan Enzo Stoiola'yı oynatır. Ve ikisi arasında bir dayanışmanın gerçekleşebilmesi için bu iki kişinin film-den önce sık sık buluşup bir şeyler paylaşmasını sağlar (Möhrmann, 1999: 379). Çekim öncesinde bu yakınlaşmanın sağlanması ise filmde bütün gerçekliğiyle kendisini hissettirir. Hepsinden önemlisi de Sica'yı bir Don Kişot yapan temel neden ise, de Sica'nın bu filmi maddi sıkıntı yaşanarak çekilmesine gerek olmadığı halde, bir ilke olarak benimsediği için, kısıtlı imkânlarla çekmiş olmasıdır. Böylelikle de Sica, büyük film şirketlerine, Hollywood sinemasına ve hattâ dünyaya önemli bir ders verir.

İtalyan Yeni Gerçekçi akım içinde önemli bir isim olan diğer yönetmen ise Visconti'dir. *La Terra Trema* (Yer Sarsılıyor, 1948) ve *Bellissima* (Güzeller Güzeli, 1948) Yeni Gerçekçi akımının önemli filmleri olarak kabul edilir. Müttefik güçlerin İtalya'yı işgal etmesi üzerine Abruzzi bölgesindeki direnişçilere katılan Visconti, *La Terra Trema* filmini beş yıl sonra çekebilmiştir (Teksoy, 2005: 280). Film 1948 yılında çekilmiş olmasına karşın, gösterime 1951 yılında girer (Smith, 2003: 411). *La Terra Trema* filminde Visconti başta her ne kadar emekçilerin toptancı balık tüccarlarına başkaldırısını, maden ocağı işletmelerini ve köylüleri ele almayı tasarlamış olsa da bu amacını gerçekleştiremez. Film emekçi bir balıkçının bireysel mücadelesi ve bu mücadelenin başarısızlığını konu edinir.

1948 yılı İtalya için çetrefilli bir dönemdir. Hristiyan demokratlar seçimleri kazanmış ve antifaşist mücadele çökmüştür. Oysa bilinmektedir ki Yeni Gerçekçilik gücünü bu antifaşist mücadeleden almaktadır. Bu dönemden sonra Yeni Gerçekçi akım da yüzünü siyasal-toplumsal içeriklerin dışındaki içeriklere çevirir ve bireyin yalnızlığı, toplumsal yaşamdaki bunalımları üzerine eğilir. Bir süre sonra ise İtalya'da etkisini bütünüyle yitirir. 1952 yılında İtalyan Yeni Gerçekçileri, Zavattini'nin senaryosunu yazdığı ve de Sica'nın yönettiği *Umberto D.* (1952) filmi ile son özgün örneğini sunar.

1948 yılında Hristiyan Demokrat Parti'sinin yasakçı politikasının bir sonucu olarak İtalyan sinemacılarının Amerikan yapımı filmlerle rekabet edebilmeleri çok daha zor bir hal almıştır. Oysa sinema, İtalyan hükümeti için oldukça önemli bir gelir kaynağıdır.

Sinemayı canlandırabilmek adına hükümet Amerikan yapımı filmlerin gösterimini yasaklar. Hollywood ise çareyi, İtalyan filmlerine yatırım yapmakta bulur. Böylece karşımıza tür filmleri çıkar. Yeni Gerçekçiliğin düşük bütçe, tek çekim, sıradan insanların kullanımı gibi özelliklerini gündürü ya da melodramlarda uygulayan yönetmenlerin filmleriyle Yeni Ger-

çekçi akım bu yıllarda ifadesini, “Pembe Realizm” olarak bulur (Thompson ve Bordwell, 2009: 379).

1961’de Hristiyan Demokratların iktidarı İtalyan Sosyalist Partisi ile paylaşmak durumunda kalması, toplumsal alana getirilen sansür ve baskıda da rahatlamalara neden olur. “Andreotti Yasaları”, 1959 yılında kaldırılır. Umberto Tupini’nin Gösteri Bakanı olması ile birlikte de sanatsal alandaki rahatlatma kendini açık olarak hissettirir. Rossellini önderliğinde ünlü sinemacılar ve aydınlar Tupini’ye sinema sektöründe yaşadıkları sıkıntıya ilişkin bir mektup yazarlar (Sivas, 2010: 83). Böylece tüm dünyada olduğu üzere İtalya’da da film sektöründe bir özgürleşme atmosferi yaşanır.

Özgürleşme ortamıyla birlikte İtalya’da, Yeni Gerçekçi akımı andıran filmler ortaya çıkar. Taviani kardeşler, Olmi ya da Pasolini gibi yönetmenlerle, dönemin sıkıntıları ve acıları yeni bir dönemde Yeni Gerçekçi motiflerle bir kez daha aktarılmaya başlanır. Olmi’nin *Il Tempo Si é Fermanto* (Zaman Durdu, 1959) filmi ile Yeni Gerçekçi akım uzun süre gizlenen varlığını ortaya koyar (Sivas, 2010: 89). Film İtalyan Alpleri’nde izole bir evde çalışan orta yaşlı iki hasta bakıcısının yaşamını konu alır. Filmde bakıcılardan biri şükran günü için iki haftalığına ailesinin yanına gider ve yerine bakması için genç yaşta biri gelir. Genç ile orta yaşlı adam arasındaki kültür çatışmaları ortaya çıkar. Genç adam içki içmemekte, konuşmamakta ve çoğunlukla müzik dinleyerek vakit geçirmektedir. Ortamın soğuk atmosferi, eve çığ düşmesi ve bu kişilerin evde mahsur kalmalarıyla birlikte değişmeye başlar. Her ikisi de birbirlerini daha yakından tanıma fırsatı bulurlar.

Film, bütünüyle Yeni Gerçekçi öğeleri içermese de çekim teknikleri, kuşak çatışması gibi toplumsal bir soruna işaret etmesi, düşük bütçeyle filmin gerçekleştirilmesi gibi öğeler bu filmin Yeni Gerçekçi akımın yeni bir temsili olarak ifadelendirilmesine neden olur.

1960 sonrası dönemde, Fellini ve Antonioni gibi yönetmenler de kimi çevrelerce Yeni Gerçekçi akımın temsilcileri olarak kabul edilir (Thompson, 2009: 328-337). Ancak Fellini, gençlik yıllarında uzun süre Rossellini ile çalışmış ve Yeni Gerçekçi akımın tekniklerine filmlerinde yer vermiş olsa da kendisinin Yeni Gerçekçi olarak tanımlanmasını reddeder (Sivas, 2010: 85). Dahası o Yeni Gerçekçiliğin tam anlamıyla sadece Rossellini’nin filmlerinde görüldüğünü ve son bulduğunu savunur (Sivas, 2010: 93).

Belki de Fellini haklıdır. Belki gerçekten de Yeni Gerçekçilerin savundukları ilkelerin tamamı Rossellini’nin iki filmi dışında ve hattâ bu filmlerde bile tam anlamıyla uygulanamamıştır. Ancak akımın genel özel-

likleri, en önemlisi de düşük bütçelerle, gündelik olaylar üzerinden, amatör oyuncular aracılığıyla, çağın gerçeklerinin yalın bir dille anlatılabileceği savunusu İtalya'da birçok filmde ifadesini bulur.

İtalya'da Yeni Gerçekçi akımda görülen canlanma uzun sürmez. 1960'lar televizyon sektörünün de canlandığı bir dönemdir ve İtalyan sineması, Hollywood sinemasıyla güçlkle baş edebilirken bir de televizyon sektörünün gelişmesiyle birlikte oldukça ağır bir darbe alır. Öyle ki televizyon şirketlerinin sinemanın gelişmesi adına gerçekleştirdikleri yatırımlar da sinema sektörünün yeniden ayağa kalkmasını sağlayamaz. Böylece Yeni Gerçekçi akım İtalya'da daha fazla tutunamaz.

Yine de İtalyan Yeni Gerçekçileri çektikleri filmlerle, etkin olduğu kısa süre içinde sinema tarihine önemli bir ders verir: Hollywood'un büyük mali yatırımlarla çekilen şaşaalı filmlerinin karşısında, son derece düşük ekonomik kaynaklarla çekilmiş bu filmler ve bu filmlerin yönetmenleri, hayallerinin peşini bırakmayanların, Don Kişotvari bir biçimde dünyanın her köşesinde isimlerinin dilden dile dolaşacağını ve yeni akımlara esin kaynağı olacağını bir kez daha gösterir.

SONUÇ

Mussolini'nin iktidarının getirdiği baskı ve şiddetin içinde yaşayan ve Mussolini'nin bilfiil desteklediği çalışma grupları ve okullarda, dünya sinemasında etkin olan ABD, SSCB, Fransa, İngiltere gibi ülkelerin ünlü yönetmenlerinin film teknikleri ve bakışlarıyla yetişen yönetmenler, II. Dünya Savaşı'nın getirdiği acı, yokluk ve kayıplar ile büyümüş, dönemin antifaşist mücadelesiyle güç bulmuş ve tarihteki bu kırılma anında tam da bu dönemin yaşamını ve insanını anlatan filmlerle bize umudu, acı gerçeklerin içinden çıkararak sunabilmeyi başarmışlardır.

Çekimleri düşük bir bütçe ile gerçekleştiren, stüdyo kullanmayan, tanınmış oyuncu arayışına gitmeden, sıradan insanlara rol veren bu yönetmenler, sınırlı imkânlarla da nitelikli filmlerin çekilebileceğini dünyaya duyurmuşlardır. Böylece Yeni Gerçekçiler, İtalya'da dünya sinemasına egemen olan Hollywood sinemasına kafa tutmuş, yanına aldığı sanço pançosu ile gerek yanardağda aylarca yaşayarak (Stromboli filmi) gerekse Nazi askerlerinin sokaklarda dolaştığı bir sırada onların görüntüsüne yer vererek, dönemin antifaşist mücadelesini, gene sıradan insanlara roller vererek çekmeyi başarmışlardır (*Roma Açık Şehir*). Gene bir başka anlatıda sıradan insanlar arasından seçilen bir baba ve oğul karakterinin rollerini gerçekçi oynayabilmeleri adına, bu kişileri bir hafta aynı evde kalmaya ikna etmiş ve birbirlerine baba ve oğul olarak hitap etmeleri is-

tenmiştir (*Bisiklet Hırsızları*). Böylece Yeni Gerçekçiler ellerindeki son silâhlarına kadar her şeyi, savundukları film anlayışını gerçekleştirebilmek adına kullanmaktan çekinmemişlerdir.

Bir filmin yaşanan dönemin gerçeğini bireyler üzerinden, uzun plan çekimlerle, sıradan oyuncularla anlatılması gerektiğini savunan akım İtalya'da varlığını ancak birkaç yıl sürdürebilmiştir. 1948'de Hristiyan Demokratların yeniden tek başına iktidar olması, dönemin başbakanı Andreotti tarafından uygulamaya konulan ve "Andreotti yasaları" olarak kabul edilen düzenlemelerle sanatsal ve toplumsal alana getirilen baskı, bu akımın yeniden güçlenmesinin önündeki engel olmuştur. Yeni Gerçekçi akımı besleyen antifaşist mücadelenin İtalya'da etkinliğini yitirmiş olması ise, Yeni Gerçekçilerin önemli bir besin kaynağının yitmesine neden olmuştur. 1960'larda Pasolini'nin, Olmi'nin ve hattâ Fellini'nin filmlerinde Yeni Gerçekçi akımın izleri görülebilse de bu akımın bütün özgünlüğüyle birlikte 1960 sonrasında devam ettiğini iddia etmek abartılı bir gözlem olur. Bu dönemin yönetmenleri giderek toplumsal alandan bireysel alana doğru çalışmalarını yoğunlaştırmış ve bu akımın izlerini sürseler de filmlerinde böyle bir kaygı ile yola çıkmamışlardır. Hattâ Fellini, kimi filmlerini Yeni Gerçekçi akım içinde değerlendiren eleştirmenlere tepkiyle yaklaşarak bu iddiayı reddetmiştir.

Televizyon sektörünün yaygınlaşması ve Hollywood sinemasının İtalya'da da etkinliğini artırması, Yeni Gerçekçilerin varlığını sürdürebilme koşullarını neredeyse bütünüyle ortadan kaldırmıştır. Bununla birlikte Yeni Gerçekçilik, özgün biçimiyle İtalya'da varlığını sürdürememiş olsa da tüm dünyaya esin kaynağı olmuştur. ABD'de deneysel sinemacılar, Fransa'da ekspresyonistler ve Yeni Dalga akımı, İngiltere'de Özgür Sinema, İtalyan Yeni Gerçekçi akımın başardığını başarabilme adına yola çıkmış ve tüm dünyaya seslerini duyurmayı başarmışlardır. Cervantes'ten esen rüzgâr, yeni dalgalar ile beraber yeni yel değirmenleriyle mücadelesini sürdürmeye devam etmiştir.

KAYNAKÇA

- Anderson, Perry (1989). *Considerations on Western Marxism*. London and New York: Verso Press.
- Bazin, A (1967). *What is Cinema?* London: University of California Press.
- Bondanella, P. (2003). *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*. New York and London: Continuum Press.
- Çelickan, P. (2005). "Avrupa Sineması ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği", *Toplumbilim Avrupa Sineması Özel Sayısı*. Sayı: 18, s. 83-88.

- Daldal, A. (2003). *Art, Politics and Society: Social Realism in Italian and Turkish Cinema*. İstanbul: Isis Press.
- De Grand, A. (1996). *Fascist Italy and Nazi Germany; the Fascist Style of Rule*. London: Routledge Press.
- De Grazia, V. (1992). *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922-1945*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Finer, H. (1964). *Mussolini's Italy*. Connecticut: Archon Books.
- Forgacs, D. (2000). *Rome Open City (Roma Città Aperta)*. London: BFI Press.
- Gough-Yates, K. (1970). "The Destruction of Neo-Realism", *Films and Filming*, vol. 16, no: 12.
- Johnson, I. (1966). "Paisan", *Films and Filming*, vol. 12, no: 5, s. 36-42.
- Liehm, M. (1984). *Passion and Defiance; Film in Italy from 1942 to the Present*. Los Angeles and London: University of California Press.
- Macciocchi, M.A. (1979). *Faşizmin Analizi*. Çev. Cemal Süreya. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Marx ve Engels (2006). *On Literature and Arts*. Nothingam: Critical, Cultural and Communications Press.
- McNaill, J.R. (2003). "Environmental Change and Security", *Grave New World*. Michael E. Brown (Ed.). Washington: Georgetown University Press.
- Möhrmann, R. (1999). *Aşklar ve Çiftler, Roberto Rossellini - Ingrid Bergman*. Çev. Atilla Dirim. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öztürk, R. (1996). "Rossellini'den Loach'a Gerçekçi Sinema", *25.Kare*, s. 15, s. 10-20.
- Ricci, S. (2008). *Cinema and Fascism: Italian Film and Society, 1922-1943*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Robson, M. (2006). *Italy: The Rise of Fascism (1896-1946)*. London: Hodder Education Press.
- Sivas, Â. (2004). *İtalyan Sineması*. İstanbul: ES Yayınları.
- Teksoy, R. (2005). *Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Thompson, K. ve Bordwell, D. (2009). *Film History*. New York: McGraw Hill Publication.
- Vago, B (1976). "Fascism in Eastern Europe", *Fascism a Reader Guide*. Ed. Walter Laqueur. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Varilci, A.D. (2014). "Roma Açık Şehir", <http://www.unyekent.com/koseyazi/print.php?kyazino=5464>
- Wood, M.P. (2005). *Italian Cinema*. Oxford ve New York: Berg Publishing.

AFRİKA SİNEMASININ SÖMÜRGEÇİLİKLE İMTİHANI: SENEGAL'DE SİNEMA VE SENEGALLİ İLK YÖNETMENLER¹

Yunus Namaz*

GİRİŞ

“Afrika sineması film tarihinde başarısızlığa uğrayan, kenarda kalan, bir şeylerin himayesinde ve barınağında ortaya çıkan bir sinema değildir.

Afrika sineması parlak, yaratıcı, anlamlı ve öngörülemeyen fevkalâde filmlerin merkezidir.”

Mark Cousins²

Otuz milyon kilometrekareyi aşan geniş bir alanda Afrika Sineması ya da Afrika Sinemaları üzerine düşünmek, çok-katmanlı bir bakış açısını göz

* Yunus Namaz, Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü.

¹ Afrika'daki ülkeler özellikle bağımsızlık mücadelelerinin ardından kendi sinemalarını ortaya çıkarmış, her ülke kendi zenginliklerini sinemaya taşımıştır. Bu bağlamda metnin başlığında yer alan “Afrika Sineması” ifadesiyle anlatılmak istenen “Afrika Sinemaları”dır. Tcheuyap da (2011: 23), Afrika Sineması tanımlamasının tekil bir form olduğuna değinir ve Afrika Sinemalarını, Diawara'nın eserinden (2010) yararlanarak açıklar. Tcheuyap'un tespitinde yer ayırdığı “tekil bir formdan” uzaklaşıp Afrika Sinemalarını “geniş ölçekte/çoğul bir formda” değerlendirmek daha isabetlidir.

² *Sinemanın Hikâyesi: Bir Yolculuk* (The Story of Film: An Odyssey), *Sinema ve Çocukların Hikâyesi* adlı belgesel filmlerin yönetmeni ve *The Story of Film* (2013) adlı eserin yazarıdır.

önünde bulundurmayı gerektirir. Sahra Çölü’nün altında yer alan, batıda Moritanya’dan başlayıp Sudan’a kadar uzanan doğrusal hat üzerindeki Mali, Nijer, Çad ülkelerinin güneyinde yer alan bölgeyi tasvir etmek amacıyla adlandırılan Sahra-altı’nda sinemanın gelişimine yer verilmesi, bu çalışma için temel bir hareket noktası niteliğindedir. Sömürgeci güçlerin sanatın birçok alanındaki izlerini görmeden, Afrika’da sinemanın ortaya çıkışı ile sömürgecilik faaliyetleri arasındaki bağlantı kurulmadan, ne Senegal sineması ne de herhangi bir Afrika ülkesinin sinemasını analiz etmek haritanın tamamını görmemizi zorlaştırabilir. Söz konusu bağlantıyı hesaba katan çalışmanın kapsamı, Batı Afrika ülkesi Senegal’in kıta sinemaları içerisindeki yeri, Senegalli ilk yönetmenleri ele almaktadır. Sahra-altında ve Senegal’deki ilk yönetmenlerden Paulin Soumanou Vieyra, Ousmane Sembène ve Djibril Diop Mambety ile sınırlı tutulan bu çalışma, yönetmenlerin Afrika sinemasına katkılarına, sinema deneyimlerine ve filmlerinde öne çıkan temalara, film yapmaktaki gayeleri, anlatı stratejilerine yönelmektedir. Daha özeldi ise bu yönetmenlerin filmsel söylemlerinin ana duraklarını ortaya koymak, kolonyal söylem(ler)in yansımalarını genel anlamda değerlendirmektir.

Sahra-altında sinemanın gelişmeye başladığı dönem 1950’li yıllara rastlar. Sinemaya Afrikalı yönetmenlerin müdahil olmasıyla başlayan süreçte, Frankofon Batı Afrika ön plandadır. Batı Afrika’da, Senegal’deki yönetmenlerin çalışmaları Afrika Sineması içinde önemli bir yere sahiptir. Bu noktada öne çıkan Senegalli yönetmenler, Afrika filminin ne olduğu veya nasıl olması üzerinde çaba sarf etmişlerdir. Bu yönetmenler öncelikle kendilerini yurtdışında yetiştirmiş, daha sonrasında ise tecrübelerini film merkezleri, film festivalleri kurarak eğitim faaliyetlerine yön vermişlerdir.

Senegal’de ilk sinemasal girişimler 1895’te Lumière kardeşlerin Paris’te Grand Café’de 1895’te gerçekleştirdikleri ilk gösterimlerin, dünyanın dört bir yanına yayılarak Afrika’ya, Méliès eliyle Dakar’a kadar ulaştırılmasıyla gerçekleşti. Senegal’e ulaşan sinemanın yeni hikâyesi Kuzey Afrika’ya, oradan da Güney Afrika’ya kadar uzanmıştı. Gize piramitlerini konu edinen Alexandre Promio’nun *Les Pyramides* adlı çalışması (Allan, 2008: 159), Lumière kardeşler film şirketi tarafından Afrika’daki çekilen ilk video kaydı özelliğini taşımaktaydı. Promio, kamerasını dünya tarihinde hafızalara kazınan önemli bir şehre (Kahire) çevirmiş; Mısır’dan başlayarak Kuzey Afrika’nın diğer ülkeleri Cezayir’e, Tunus’a, Orta Doğu’ya, Filistin, Suriye ve Türkiye’ye kadar uzanan bir yolculuğa çıkmıştı. Bir anlamda bu seyahat ‘dünyayı, dünyanın ayağına’ getiriyordu. Promio’nun yolculuğu İskenderiye şehrine kadar uzandı ve 10 Mart 1897’de *Place des Consuls, à Alexandrie* filmini ortaya koydu (Reynolds, 2015: 46).

O dönemde bazı gazeteler onun seyahatini “emperyal fetih” (*imperial conquest*) olarak adlandırarak “Bütün Dünya” (*The Entire World/Le Monde Entier*) başlığını “Lumière Sinematografının Fethi” ile duyuracaktı. Böylece bilinmeyen dünya Afrika, sinematograf ile yeniden fethedilecek ve “kolonyal söylemin” diğer alanlardaki yansımaları sinemayla yeniden dolaşıma sokulacaktı. Bunlara daha sonradan *Colonial Film Unit* (CFU: Sömürge Film Birimleri) ve Bantu (*Bantu Educational Cinema Experiment*) tarafından yapılan yapımlar da (Magombe, 2003: 761) eklenecekti.

Afrika sinemasında, sinemanın ortaya çıkışı ve gelişimiyle sömürgecilik kavramı arasında kopmaz bir ilişki vardır ve bu sorunlu ilişkinin temeli, güç merkezli bir politika güden Batılı bir tahakküme/modern özneye işaret etmektedir. Çünkü kıtadaki ilk sinema pratikleri Afrikalıya ait olmayan, ona dayatılan bir sömürge dilinin, kültürünün etkisini taşıyordu. 1950’li yıllarla beraber Afrika ülkelerinin bağımsızlıklarını kazanmalarıyla kolonyal söylemlerin Afrikalı yönetmenler tarafından deşifre edilmesi, Afrika’ya ait sinemaları, Afrika filmleri düşüncesini gündeme getirdi. O halde nesne konumuna itilen kıtada sinemanın nasıl geliştiğine değinmek yerinde olacaktır.

1. AFRIKA’DA SÖMÜRGEÇİLİK VE FRANKOFON AFRIKA SİNEMASI

Batı tarih geleneği sömürgeciliğin başlangıç evresini Büyük Keşiflere dayasa da Marc Ferro, Sömürgeci Fransa’nın Tarihi³ adlı esere dayanarak, gerçek anlamdaki sömürgecilik macerasının 15. yüzyıldaki kâşiflerle başladığını savunur (2002: 19 -20). 1415’ten itibaren Afrika kıyılarını keşfe çıkan Portekizliler, 1484 yılından itibaren Afrikalının kolonizasyonunu gerçekleştirmiş ve kendi sömürgecilerini Principe, Sao Tomé ve Sao Martinho’ya yerleştirmişlerdir (2002: 238). Ondokuzuncu yüzyılın sonlarında kıtanın yüzde 10’u Avrupalı devletlerin kontrolündeydi, I. Dünya Savaşı’nın başladığı yıllarda bu oran yüzde 90’a ulaştı. 1884’te Berlin Konferansı’nda bir araya gelen 14 Batılı ülke, köleliğe son verilmesi gerektiği hususunda anlaşmış fakat emperyalizmin boy vermesine de imkân sağlamışlardır. Bu konferanstan sonraki gelişmeler, II. Dünya Savaşı sonrasında Afrika’da milliyetçilik, anti-kolonyalist hareketler ve oluşumların yayılmasına zemin hazırladı (Mazrui, 1992: 161). “Afrika’nın Bölünmesi”

³ L’*Histoire de la France Coloniale* (1991) adlı bu eser, Jean Meyer, Jean Tarrade, Annie Rey-Goldzeiguer, Jacques Thobie, Gilbert Meynier, Catherine Coquery-Vidrovitch ve Charles Robert Ageron tarafından kaleme alınmış, 1914’ten başlayarak 1990’a kadar olan tarihsel süreci işlemektedir.

(*Scramble for Africa*)⁴ veya “Afrika’nın Fethi” sürecinde işgal, fetih, kolonizasyon ve ilhakını içeren yeni emperyalizm uygulamaya konuldu. Avrupa-merkezci (*Eurocentrism*) bakış açısının zaman ve mekân tanımlamasını anlatan emperyalist tutumun dışlamacı siyaseti, sömürgeleşmişlik kimliği dayatması (Metin, 2013: 32) birçok noktadan eleştirildi. Avrupalı güçlerin Batı Afrika kolonilerinin sınırlarını kendi ölçütlerine göre belirleme işlemi ülkelerin/toprakların bölümlenmesi, kimi zaman birleştirilmesi mevcut güç stratejilerine bağlı olarak değişikliğe uğramaktaydı

Büyük Avrupalı güçlerin ellerine aldıkları kalemle kırktan fazla ülkenin siyasi varlıkları, etnik sınırları, tarihsel ilişkileri ve ittifakları ile coğrafi ve demografik değişkenlerine bakılmaksızın boş bir Afrika haritasının oluşturulması (Mutua, 1996: 1), söz konusu güçlerin stratejilerini tarif etmekteydi.⁵ Mutua’ya göre kurgulanan bu haritadaki ülkeler arasında herhangi bir birlikten/bağılılıktan söz edilemezdi çünkü bu topraklar, doğal olmayan yöntemlerle ve güce başvurularak yeni ulusal kimlikleri ortaya çıkarmıştı. Böylece ilhak ile biten sömürgecilik çalışmaları, Afrika ulusunu parçalara ayırmış ve daha sonrasında ise kültürel, siyasi ve ekonomik temelli yeni sömürü yöntemlerine hazırlıklar yapılmaya başlanmıştı.

Afrika’daki sömürgeci güçler, “sömürgecinin, sömürgeleştirdiği yerleri şiddet kullanarak alması; insanlardan, insan haklarını esirgemesi ve onları bu gücüyle ‘alt insan’ denilen bir sefalet ve cehalet durumunda tutmasıyla”⁶ eşdeğerdi. Bu tavır, kolonilere yerleşen sömürgecinin iyi ve kötü gibi bir ayırma başvurmaksızın onların, sömürgeci olduklarını kabul etmeyi gerekli kılar. Çünkü “kendilerini yüceltmek için sömürgeleştirilene alçaltmak, yerlilerden insan unvanını esirgemek ve onları yoksun olarak tanımlamak” sömürgecinin temel karakteristiğidir. Fanon da (2011), “sömürgeyi meydana getiren ve onu sürekli oluşturanın sömürgeci olduğunu; onun kendi gerçekliğini, yani servetini sömürge sistemine borçlu olduğunu” beyan etmektedir. Sömürgeci imgelem hakkındaki eleştirilerinin örneklerini açıklayan Fanon, *Yeryüzünün Lanetlileri*’nde bu sömürgeci dikotomiye dikkat çekmektedir (2014: 300). Fikret Başkaya da bu konuda, Avrupa yayılmacılığını ırkçı bir yayılmaya benzeterek modern sömürgeciliğin sadece ekonomiye, siyasete etki etmediğini, bunu aşarak kimliği

⁴ *Partition of Africa* ya da *Conquest of Africa* da ifadeleri de kullanılmaktadır.

⁵ Makau wa Mutua, Afrika tarihi üzerine yaptığı söyleşiden alınmıştır. *Was the Colonial Map of Africa a Bad Thing?* <http://www.bu.edu/africa/files/2013/10/Colonial-map-of-Africa-bad.pdf>, 07.09.2015

⁶ Sartre, *Sömürgecinin Portresi ve Sömürgeleştirilenin Portresi* (2014) adlı eserin önsözünde “sömürgecilik ve Albert Memmi’nin düşünceleri” hakkındaki görüşlerini açıklar.

de tahrip ettiğini, sömürgecilik kimliğini dayatarak (Aktaran Metin, 2013: 31) 'öteki'yi kontrol altına almayı amaçlamaktadır.

Öteki'nin sömürge kılınarak üzerinde hâkimiyet kurma süreci antropolojik temsillerle desteklendiği gibi (Yeğenoğlu, 2003: 128), keşifler ve sömürgeleştirme hareketlerinin envanterinde kayıtlı olan verilerle de desteklenmiştir. Dinsel tutku, macera zevki, zenginlikler için duyulan iştah, rövanşın fetihle alınması (Ferro, 2002: 29) bu envanterde yer alanların bir kısmını anlatır. Bu nedenler demetini aşan daha ağır verilerin var olduğuna yer veren Ferro (2002), sözünü ettiği verilerin görünür kılınmasında kâşifler, seyyahlar, şarkiyatçıların önemli işlevler üstlendiğini öne sürmüştür. Doğu anlatısının bir tür romantizme bürünerek edebiyattan, minyatüre, resimden diğer pek çok alana kadar öteki'nin resmedildiği geniş bir yelpazeyi içine almıştır. Bir anlamda Sömürgecilik, Öteki ve Oryantal kavramının birleşimi, Tarzan'lar ile Afrika'yı keşfetmeye (*Tarzan of The Apes*, 1918), Rudolph Valentino ile Arap Şeyhlerini resmetmeye (*The Sheik*, 1921) kadar uzanmaktaydı. Bu süreçte sinema, Batılı devletler eliyle Afrika'da da gücün kontrolünü sağlamakta ve "sömürgeci ülkelerin bağımsızlık sonrasında da eski kolonileriyle ekonomik-kültürel ilişkilerini sürdürmesinin ve yeni egemenlik ilişkileri kurulma sürecinde" (Hepkon, 2007: 172) önemli bir mekanizma işlevi görmekteydi.

Afrika kıtasında sinema, en az sinemanın ilk ortaya çıkış zamanlarına kadar götürülebildiği gibi (Rathcke, 1999: 15), Afrika sinemasında sömürgecilik bağlantısı da en az bu tarihlere kadar uzanmaktaydı. 1900'lü yılların başında Dakar'da çizgi film gösterimleri için mobil sinemalar kurulduğundan söz eden Afrikalı sinema tarihçisi Manthia Diawara (1992: 52), *Le Marche de Dakar* ve *Le Cake-walk des Negæs du Nouveau Cirque* adlı çalışmaların da bu zaman dilimine rastladığını açıklar. Diawara, Afrika'da sinemanın kurulmasına (kurumsallaşmasına) bu filmlerin farklı bir ton kattığını da ileri sürmektedir. Kıtada gösterilen ilk filmler, Avrupa ve Amerika kaynaklı belgeseller ya da sömürgeci devletlerin kurduğu film yapım ünitelerine (*colonial film units*) ait filmlerdi (Aydın, 2005: 91). Sömürgeci ülkelerin Afrika'da film yapımı üzerinde belirleyici oldukları (Hepkon, 2007: 173) anlaşılmaktadır ki, Manthia Diawara (1992) da sinemadaki kolonyal gücün belirginliği üzerinde İngilizlerin kurduğu BEKE'yi⁷ örnek gösterir. Mbye Cham (2004), Paul Willemen (1994)

⁷*Bantu Educational Cinema Experiment* (BEKE). Mart 1935 ve Mayıs 1937 arasında üretilen 35 film ve mobil sinema araçları, sergiledikleri hareketli görüntüleri ve resimleri Tanganyika (Tanzanya), Nyasaland (Malawi) ve Kuzey Rodezya'da (Zimbabve), Kenya ve Uganda'da sergilemişti. <http://www.colonialfilm.org.uk/production-company/bekefilm> (07.09.2015).

Gabriel Teshome (1994) ve Nwachukwu Frank Ukadike (2004) gibi yazarlar da⁸ bu noktaya temaslarda bulunmuştur. BEKE, İngiliz Film Enstitüsü Sömürge Ofisi ve New York Carnegie, Roan Antelope Bakır Madenleri, Rholkana ve Mufulira Bakır Madenleri limited şirketleri tarafından finanse edilmiştir (Diawara, 1992: 1). Sömürgeci devletlerin kültürel politikaları kolonilerdeki kültürel ortamı da belirlemeye başlar, bağımsızlık mücadeleleriyle İngiltere, Afrika'da film üretim sürecinden çıkar ve 1955'te Kolonyal Film Birimi, Afrika'daki faaliyetlerine son verir. Gana ve Nijerya'nın bağımsızlıklarını kazandığı bu tarihten sonra diğer Afrika ülkelerinde film üretimi de sekteye uğrar.

Sahra-altında ilk gösterimler esas alındığında denilebilir ki, sinema ve sömürgecilik bağlantısının öne çıktığı filmler sinema tarihinin ilk yetmiş yılında üretilmişti. Bu filmlerde Afrikalılar, sadece belli amaçlara hizmet eden, alçaltıcı işlemlerden geçirilen, “nesneler olarak filmlerdeki yerini alan tipler ya da gişe hâsılatını artıracak bir hedefe oturtulan nesneler” olarak tasvir edilmişti (Pfaff, 2004: 1). Sinemada yerli insanları araştıran sömürgeci faaliyetler, siyahî Afrikalının vücudu ve kültürü, etnografik filmcilik bahanesiyle ya da eğlence maksadıyla, Batı'da ‘evine dönen’ meraklı izleyiciler için egzotik hale getirilmekteydi (Hayward, 2012: 555-556). Afrikalıların egzotik ötekiliği, temelde onların Beyazlarla kıyaslandığında inkâr edilemez bir biçimde daha aşağı olduklarını sergilemek için kullanılıyordu.

Birçok Batılı yönetmen kendi filmlerinde Afrika'yı perde arkasına taşıyarak klasik Hollywood sinemasında “büyük beyaz avcı filmlerini” ortaya çıkardı. Afrikalılar, *King Solomon's Mines*, *Mogambo* ve *Hatari* gibi birçok filmde, belgesel-araştırma/inceleme filmlerinde, Fransız yönetmen Jean Rouch'un bazı etnografik filmlerinde nesneleri ifade etmek maksadıyla temsil edilmişlerdi (Pfaff, 2004: 1). Etnografik filmlerin, kolonyalizm fenomeni olarak başladığını ve siyasal değişikliklere bağlı olarak geliştiğine (Brigard, 1995: 15) yer vermek gerekir. Afrikalıların hem kurmaca hem de belgesel filmlerde “öteki” işleminden geçirildiğine vurgu yapan Pfaff (2004: 1), yukarıda sözü edilen filmlerin kolonyal ya da ırkçı ideolojiler içerdiğini aktarır.⁹ Irkçı imgelemlerin ilk örneklerinden biri de

Diawara, 1935-1936 arasında yapılan bu kısa filmlerin İngiliz, Swahili, Sukuama, Kikuyu, Luo, Ganda, Nyanja, Bemba ve Tumbuka dillerinde tercümelerinin yapıldığını not düşer. (1992: 2)

⁸ Afrika Sineması ve Afrika'nın Sinematik Temsili ile ilgili Berkeley Üniversitesi'nin hazırladığı geniş bir arşiv bulunmaktadır. “<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/AfricanBib.html>” bağlantısıyla arşivdeki bibliyometrik videografi materyaline erişim sağlanabilir.

⁹ *Kral Süleyman'ın Hazineleri* (King Solomon's Mines, 1950) adlı filmin 1937-1984 yılları arasında birçok versiyonu yapılmıştır. *Where No Vultures Fly* (1951), *Mogambo* (1953) ve *Hatari* (1963) gibi pek çok film (Hartley, 2010:3), Afrika'da vahşi hayatı, Batılıların maceralarını ve

Griffith'in, *A Zulu's Heart* (1908) filmiyle (Blandine ve Petty, 2014: 315) öne çıkmaktadır.

Hegselci egemen tasavvur tarafından Afrika'nın, tarihi ve kültürü olmayan bir kıta olarak anlaşılması gibi ideolojik yaklaşımlar, Batılı sinematik temsilde Afrikalı ve Afrika kıtası kıta algısının olumsuzlanmasına eşlik etmekteydi.¹⁰ Kolonyal dönem boyunca Afrika'nın sinematik imgelemleri, sayısız epik orman hikâyeleri tarafından (Örneğin *Tarzan* serisi *The African Queen*, 1951) desteklenirken, H. Rider Haggard'ın 1885 yılındaki ırkçı romanı da *Kral Süleyman'ın Hazineleleri* (King Solomon's Mines, 1985) filmi derinden etkilemekteydi (Murphy, 2000: 239).¹¹ *Benim Afrikam* (Out of Africa, 1985) ve *Tarzan* filmlerinde Afrikalı ve Afrika'nın olumsuz temsillerinin sıklıkla işlenmesi, Senegalli yönetmen Sembène'nin şu tespitini hatırlatıyordu: "Biz filmler yapmaya başlamadan önce Avrupalılar, Afrika kıtası hakkında kısa filmler çekmişti. Afrika'nın manzaralarla yeniden kurgulandığı bu filmler Avrupalı hikâyelere dayanıyordu." Afrikalıların sinemada olumsuz temsiliyle alakalı Etiyopyalı yönetmen Haile Gerima da (Rathcke, 1999: 15) şu sözleri aktarır:

Afrika genel olarak filmler için iyi bir yerdir. Batılı yönetmenler arkaplana yerleştirdikleri "biz" ile gizemimize zarar vermektedir ve "bizler", batılı tarihte yer alanlara dönüştürülüyor. Afrikalı, bu filmlerde küçük bir fonksiyonu yerine getiren –ustasına portakal suyu getiren– yeryüzünün bir kısmında yaşayan ama asla insanoğlu olmayan kişiler olarak temsil edilmektedir. Bizler azgelişmiş karakterleriz çünkü onlar, bizi toplumun bir parçası olarak görmezler.

1960 ve 1970'li yıllardan itibaren Afrikalı yönetmenlerin, Afrika imgelemine karşı duruş göstermelerinin ardında yatan sebep çalışmada adı geçen filmlerdeki halkın karikatürize edilmesiydi. Bu yanlış imgelemlerin

Afrikalıları ilkel insanlar olarak ele alan temalara ağırlık vermektedir. Hollywood ürünü filmler hayvanları, profesyonel avcılar ve güzel kadınları bekleyen tehlikelere başvurmaktaydı. Bunun yanında *The Wooing and Wedding of a Coon* (Bir Zencinin Flörtü ve Evliliği, 1905), *Kings of the Cannibal Islands* (Yamyam Adalarının Krallığı, 1909), *Voodoo Vengeance* (Zenci Büyücünün İntikamı, 1913) gibi filmler ve 1930'larda Afrika'nın gerçek yüzünü gösterdiğini iddia eden belgeseller ve kurmaca filmler yoluyla Siyahları barbar ve yabani (örneğin *Congorilla*, 1932) ya da asil ruhlu yabani biçiminde (*King Solomon's Mines*, 1937) tasvir etmekteydi.

¹⁰ Bu tasavvurun bir örneği de antropolojik filmlerde yatar. Afrika'nın sinematik temsilde kolonyalizm ile antropolojik projeler arasındaki sorunlu ilişki (aynı zamanda birçok kolonyal yöneticinin de antropologlar gibi çalışması) belgelenmiştir. (Murphy, 200: 239- 240)

¹¹ David Murphy (2000: 239), Haggard'ın 1885 yılındaki romanının Hollywood versiyonlarının (1937, 1950, 1987) ve 1920'lerden 1980'lere kadar sayısız *Tarzan* hikâyelerinin sinemaya uyarlandığını kaydeder. Konunun ayrıntısı için Kenneth M. Cameron'un *Africa on Film: Beyond Black and White* (1994) adlı eseri referans gösterilebilir.

yıkılması, Afrikalı’nın gerçek kimliği, kültürünün anlatılması için etnografik içerikli filmlerdeki sorunlu tasvirlerin aksine daha objektif bir bakış açılışına sahip filmler yapılmış (Vieyra ve Faye’nin çalışmaları), diasporada yaşayan Afrikalıların sorunlarına dikkat çekilmiş (Mambety ve Sembène gibi) ve kameranın odağına sömürgeciliğin karmaşık yönleri yerleştirilmiş, bazı yönetmenlerin teşebbüsüyle sinema alanında eğitimlerin verilmesi esası üzerinde durulmuştu. 1970’li yıllardan itibaren Afrika Sinemasının kurumsallaşması yönünde kuruluşlara ağırlık verilmiş, 1975’te Cezayir’de Afrikalı yönetmenler (*filmmakers*), federasyonunun (FEPACI¹²) ikinci toplantısında, Afrika sinemasının gelişmesi için önceki dönemlerde Afrika’nın sinematik temsillerinde belirgin radikal değişiklikler yapılması gerektiğini önermişti. “Afrika filmleri sadece Afrika’ya ait bakış açısından bir Afrika sunmamalı; bu filmler, ticari Batılı film kodlarını da reddetmelidir” (Murphy, 2000: 240) mesajı ağırlık kazandı. Burada FEPACI, FESPACO ve JCC rolü önemliydi. Bu kuruluşlar sinemanın ele alacağı rolün ne olduğuna ilişkin, “ulusların tarihini ve kültürlerini anlatması, çağdaş Afrika’da görülen toplumsal-politik çelişkilere odaklanması ve sömürgeci kurtulup bağımsızlaşmanın film estetiğini üretmesi fikrini özetler. Temel gayede bu üç yaklaşımın üst üste çıkışması (Hayward, 2012: 561) şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

2. SENEGAL’DE SİNEMANIN SERÜVENİ: İLK FİLMLER

Batı Afrika sahilinde tropikal bir iklimle sahip Senegal Cumhuriyeti, Moritanya, Mali, Gine, Gine-Bissau ve Gambiya ile komşudur. Senegal’de etnik gruplar içinde büyük oranda (yüzde 36) Woloflar yer alır ve Wolof dili ülkede konuşulan en büyük diller arasındadır. Ayrıca Fulani, Serer, Toucouleur, Diola ve Mandingolardan oluşan etnik grupların da olduğu

¹² 1969’de Cezayir’de kurulan Pan-Afrika Film Yapımcıları Federasyonu’nun (*Fédération Panafricaine des Cinéastes/FEPACI*) kuruluş amacı, “ulusal örgütleri Afrika filmleri yapımı ve dağıtımına cesaretlendirmek ve desteklemektir”. FEPACI, yayımladığı bir bildiriyle, “bağımsız Afrika ülkelerinin kültürel ve ekonomik yabancılaşmasıyla mücadele ve sömürgeciliğin eleştirilmesi amacıyla yarı belgesel, öğretici kurgusal filmler ve yeni estetik biçimlerin ortaya konulması gereksinimini vurgulamıştır. Ayrıca, Batı’nın kültürel ve ekonomik emperyalizmine karşı sürekli savaşında ulusal film sanayileri yaratmanın yanısıra yapılacak filmlerin bir eylem aracı olarak kullanılması üzerinde de durulmuştur”. 1969’da kurulan bir diğer kuruluş FESPACO’dur (*Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou*). FESPACO, Afrika’nın en büyük film festivallerindendir ve iki yılda bir, Burkina Faso’nun başkenti Ouagadougou’da düzenlenmektedir (Şevki, 2009: 443- 444). FESPACO’nun yapılmadığı yıllarda yürütülen bir diğer önemli festival de *Kartaca Film Festivali*’dir (*Journées cinématographiques de Carthage*, JCC). Her üçü de –FEPACI, FESPACO, JCC– Afrika sinemalarında, Afrikalı olmanın niteliklerini tebarüz etme noktasında merkezî rol oynamışlardır. Pan-Afrikan, yani bütün Afrika kıtasına yayılan sinema nedir ve fonksiyonları ne olmalıdır (Hayward, 2012: 561) soruları üzerine yoğunlaşmışlardır.

Senegal’de, nüfusun büyük çoğunluğu müslümanlardan oluşur (Joyce, 2004: 821-822). Bu bilgiden yola çıkarak Senegalli yönetmenlerden Sembène ve Mambety’nin filmlerinin daha çok Wolof ve Diola dillerinde yapıldığına yer verelim. Bu dillerin haricinde filmlerdeki diyaloglar ve metinler Fransızca’ya yer verilmektedir.

Afrika kıtasında (Kuzey Afrika’da) ilk Afrikalı film yönetmeni Tunuslu Albert Samama Chikly’dir. 1914’te belgesel film yapan Samama, 1922’de de bir kısa film çekmiştir.¹³ Bu filmin yapıldığı 1920’li yıllar, Kuzey Afrika’da (özellikle Mısır’da) film yapımının gelişmeye başladığı bir dönemdir. Bu dönemle alakalı Paulin Vieyra, *Kartacalı Kız Ghezal* (1924) adlı filmi, Afrika filminin doğuşu olarak kaleme alır (Poussaint, 1971: 51).¹⁴ Akademisyenler ve eleştirmenlere göre Kuzey Afrika’da yapılan filmler, Arap Sineması adı altında değerlendirilmelidir. Sahra çölünün güneyinde yapılan filmler ise bundan farklıdır ve Sahra-altı sineması olarak kabul edilir (Nochimson, 2012: 358). Bu yıllarda ayrıca dünya genelinde Üçüncü Sinema teorisi de güçlenmiş, bu teorinin ortaya çıkmasında Julio Garcia Espinosa, Glauber Rocha, Fernando Birri, Fernando Solanas ve Octavio Getino’nun görüşleri ağırlık kazanmaktaydı. Üçüncü dünya sineması ya da üçüncü sinema, 1960’ların başında yeni bir sinemanın güçlenmesine işaret etmekteydi. Latin Amerika uluslarının birçoğu askerî diktatörlüğün baskısı altında kalması ve devrimci film yapımı engellenmesi Üçüncü sinema aynı zamanda, Jean-Luc Godard ve Chris Marker gibi yenilikçi Avrupalı yönetmenlerin katkılarıyla Afrika’da,¹⁵ Hindistan’da ve Orta Doğu’da gelişmeye ve büyümeye devam eden bir sinemaydı (Simpson ve Pearson, 2005: 634).

Sahra-altı Frankofon Afrika ülkelerinden gelen filmlerin büyük bir kısmı Batı Afrika’da üretilir. Bunun delili, yerli film yapımcılarının anlamsal yetenekleri, alternatif bir çeşitlilik üretmeleri, kıtanın ve sinemasal arenadaki kıta halkının imgelerini yıkmalarıdır. Özgün yönetmenler, evrensel film teknikleri ve film stilleri geliştirdikleri kadar, Afrika’ya özgü anlatı ve sanatsal gelenekler konusunda heyecan verici yeni sinemasal kodlar da geliştirmişler (Thackway, 2003: 1) ve 1950’li yıllarda Senegal’de ilk filmleri ortaya çıkarmışlardı. Paulin Soumanou Vieyra’nın *Africa on Seine* (1955) adlı kısa filmi, Afrika sinemasındaki ilk filmlerdendir.

¹³ 35 mm olarak çekilen *Zohra* (1922) adlı kısa film. Chikly ayrıca 1910’lu yıllarda Fransız Ordusu film servisinde işe alınan birçok kameramandan biriydi. (Armes, 2008: 3)

¹⁴ Filmin orijinal adı *The Girl From Carthage* olarak geçer (Armes, 2008). Paulin Vieyra konuya dair bilgiyi *Le Film Africain* adlı çalışmasında ele almıştır. (Poussaint, 1971)

¹⁵ Senegal’de Ousmane Sembène, Etiyopya’da Haile Gerima ve Cezayir’de İtalyan Gillo Pontecorvo gibi.

Borom Sarret'ten (1963) daha önce yapılmış olsa da, *Africa on Seine*'deki olay örgüsü ve mekânların Afrika'nın dışına, Fransa'ya, taşırılması nedeniyle özgünlüğünü yitirdiği ve yerele ait olmadığı öne sürülmüştür. Ousmane Sembène ise bu süreçte, ilk kurmaca kısa film çalışması *Borom Sarret* (Arabacı, 1963) ile eleştirmenler tarafından olumlu notlar almış ve bu film Afrika sinemasına özgü bir yapım olarak değerlendirilmiştir. Filmdeki olaylar zinciri ve mekânlar Dakar'ın banliyölerinde geçmektedir. Bazı görüşlere göre Vieyra'nın Senegal asıllı bir yönetmen değil de, Beninli bir sinemacı olduğundan söz edilir. Bu da bize Afrika içinde ülke sinemalarını, Afrika kökenli olup kıta dışında/ diasporada yaşayan sinemacıların nereye konumlandırılacağı sorunsalını hatırlatır.



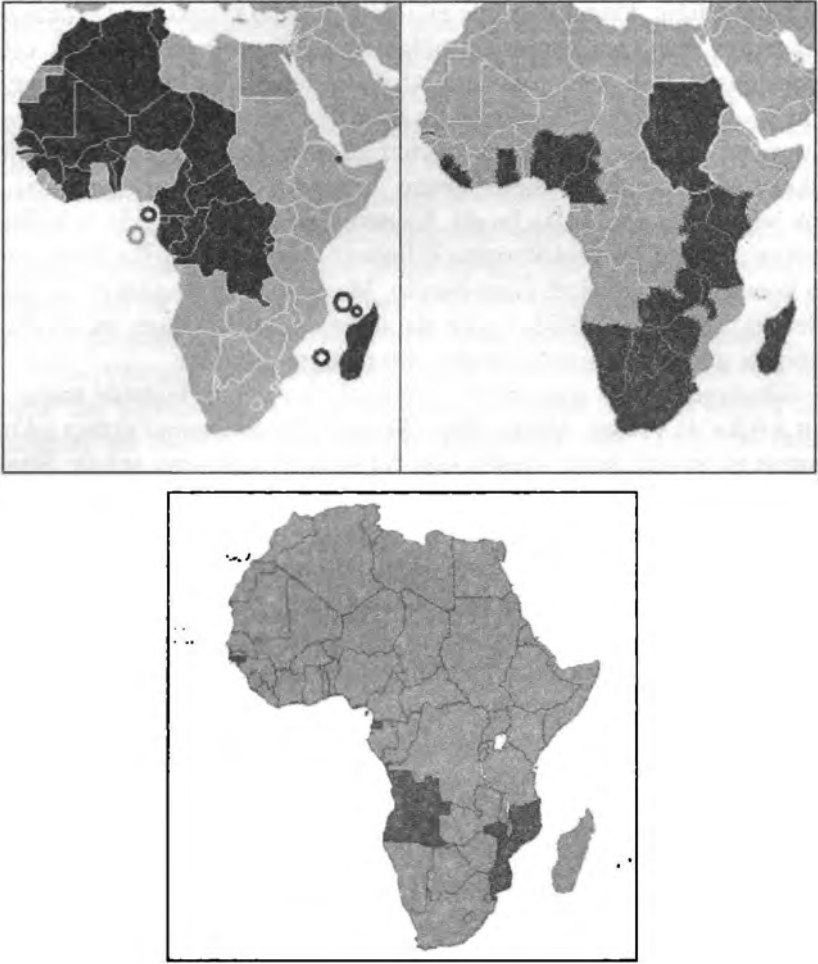
Harita 1. Afrika Kutası, Batı Afrika ve Senegal

Sol tarafta Senegal'in kıtadaki konumunu gösteren harita,¹⁶ sağ tarafta ise 16 ülkenin bulunduğu Batı Afrika yer almaktadır.¹⁷

¹⁶ <https://anikaelizabeth.files.wordpress.com/2010/02/senegal.gif>, 09.09.2015

¹⁷ <http://www.nationsonline.org/oneworld/map/west-africa-map.htm>, 09.09.2015

Batı Afrika'nın siyasi haritasını gösteren bu haritada yer alan 16 ülke şunlardır: Benin, Burkina Faso, Cape Verde, Fildişi Sahili, Gambia, Gana, Gine, Gine Bissau, Liberya, Mali, Moritanya, Nijer, Nijerya, Senegal, Sierra Leone, Sao Tome ve Principe Togo.



Harita 2. Frankofon, Anglofon ve Lusofon Afrika

Üstteki resmin solundaki¹⁴ koyu renkli alanlar genellikle Fransızca konuşulan Afrika'yı, açık renkteki alanlar Fransızcanın konuşulduğu ülkeleri (Frankofon) göstermektedir. Üstteki resmin sağında¹⁸ koyu renkli alanlar daha çok, İngilizce konuşulan (Anglofon) Afrika ülkelerini anlatmaktadır. Alttaki haritada¹⁹ ise Portekizcenin konuşulduğu bölgeler (Lusofon) görülmektedir.

¹⁸ <https://www.hudin.com/blog/why-francophone-africa-is-less-dynamic-than-anglophone>, 02.09.2015,

¹⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/Portuguese-speaking_African_countries#/media/File:Palop.svg, 02.09.2015

Sömürgeciliğin, kavramları bile etkilediği kıtada, Frankofon (*Francophone*) terimi Fransızca konuşulan bölgelere verilen bir terim olarak ortaya çıkarılmıştır. Batı Afrika ve Orta Afrika’yı içine alan Madagaskar ve Cıbuti’ye değin uzanan bölgelerde bu dil kullanılır. Anglofon (*Anglophone*) terimi ise İngilizce konuşulan ülkeleri gösterir. Örnek olarak Batı Afrika ülkelerinden Gambiya, Sierra Leone, Liberya ve Gana’yı sayabiliriz. En çok Nijerya’da konuşulan bu dil, Kamerun’un bir bölümünde de kullanılmaktadır. Lusofon yani Portekiz dilinin (*Lusophone*) Afrika diasporasında konuşulduğu ülkelere Gine-Bissau, Mozambik ve Angola örnek gösterilebilir. Thackway (2003: 2), bu tür kavramsallaştırmaların mirasının sömürgeci güçlerin dayatmalarında saklı olduğunu açıklar.

Sömürgecilik ve asimilasyon politikalarına yoğun biçimde maruz kalan Afrika’da ve Batı Afrika ülkesi Senegal’de, sinemanın ortaya çıkması sancılı bir süreci, baskı altında yeni bir sanatın doğuşunu anlatır. Sürecin sorunlu yanını “Senegal’de yürütülen asimilasyon ve sindirme politikalarının diğer Afrika ülkelerinden daha fazla olmasına bağlayan” Armes (2011: 503), Afrikalıların, Fransızların eğitimlerinden geçerek vatandaşlığın tüm haklarına böylelikle sahip olacaklarını, yaşamını bu yönde idame ettireceklerini kaydeder. Roy Armes, bu eğitim ve zihinsel inşa sürecinde Lyautey gibi sömürgecilerin “tarihin kahramanları” söylemiyle anıldığını, “bunların Afrikalı muhaliflerinin ise uyumsuz ve yanlış yönlendirilmiş isyancılar” olarak ön plana çıkarıldığının (Armes, 2011: 503) altını çizmektedir. Bu tip bir politikanın amacı “Fransa’da üniversite eğitimi alabilecek bir elit kesim yaratmak” idi. Böylece yurtdışında (Fransa’da) alınacak eğitimin ardından sömürgelere dönülmesi ve yönetimin dizginleri elde tutulması (Armes, 2011: 504) gizil amaçtı ve bu amaç, ünlü bir sömürgeci askerin “bizim çıkarlarımızı, idareci sınıfın çıkarlarıyla birleştirmeliyiz” sözü ile anlaşılır kılınmaktadır. Sömürgeci askerin bu sözünün devamında bağımsızlık antlaşmasını imzalayan itibar sahipleri (*notability*), sömürgecilerle işbirliğini yürüten hükümet yöneticilerini, sömürgeciler eliyle iş başına getirilenleri (Alsan, 2012: 198) anlatmakta ve sömürgeci güçlerin planlı yürüttüğü teşebbüslerin “yerli sömürgeciler” eliyle nasıl kontrol altına aldığını göstermektedir.

Senegal Sineması onar yıllık bölümle halinde değerlendirildiğinde, 1950-1960 arasındaki dönemde Vieyra’nın çalışmaları ağırlık kazanır.²⁰ Bu dönemde *L’Afrique à Moscou* (1957) gibi ilk kurmaca kısa filmlerin ana hatları Afrika ülkelerinin bağımsızlık mücadelelerine dayanmaktadır.

²⁰ Vieyra’nın 1954-1969 yılları arasında 23 film yapmıştır. www.africanfilmny.org/2014/paulin-soumanou-vieyra, 12.09.2015

1960'ta Senegal bağımsızlığını elde etse de, sinema alanında bağımsız bir film dilinin oluşması ve Afrikalıların kendi filmlerini üretmeleri zaman almıştır. 1955-1960 arasındaki bu dönem, Senegal sineması için "erken dönemi" anlatmaktadır. Ousmane Sembène bu dönemde, Siyah Afrika sinemasının (*Black African Cinema*) ilk filmi Borom Sarret'i (Arabacı, 1963) yapmıştır. Senegalli sinemacıların verimli çalışmalarına Sembène'nin 1970'e kadar yaptığı altı film damgasını vurmuştur. Bu dönemde Sahra-altında üretilen *La noire de...* (Siyahî Kız, 1966), Sahra-altı Afrika Sinemasındaki ilk uzun metrajlı filmidir. Djibril Diop Mambety'nin ilk kısa belgesel çalışması *Contras'city* (1968) de bu döneme rastlamaktadır.

1970-1980 arasındaki dönemde Vieyra ve Sembène, dörder film üretmiştir. Bu yönetmenlerle birlikte bir diğer önemli bir isim Djibril Diop Mambety'dir. *Badou Boy* (1970) ve *Touki Bouki* (1973) gibi iki önemli filme imzasını atan Mambety'de, sömürgecilik temasının üçlü bir kombinasyonunu görmem mümkündür. Bu kombinasyon sömürgecilik öncesi-ni, sömürge-sonrası (post-kolonyalizm), yeni-sömürgecilik (neo-kolonyalizm) dönemleri arasında değişen Afrika'yı resmetmektedir. Sembène ve Mambety'nin bu dönemki filmleri, sömürgeci güç odaklarına yönelik kimi zaman alaycı, kimi zaman hicivsel öğeler içermektedir. Yönetmenlerin filmlerinde göstergeler, zıtlıklar ve çatışmalar yoluyla ironik bir dille anlam kazanır. Bu dönemde daha çok etnografik filmler üreten ve Jean Rouch'un çalışmalarında görev alan Safi Faye ve onun *Kaddu Beykat* (Letter from My Village, 1975) filmi göze çarpmaktadır. Bu film, sömürgeci tarım uygulamalarını ve köylülerin daha fazla yoksulluk çekmelerinin bir eleştirisini sunar. Sembène'nin romanından uyarlanan *Xala* (The Impotence, 1974) filmi de, Faye'nin filmine benzer bir temaya odaklanarak sömürgecilik, bağımsızlık ve Afrika bürokrasisi üçgeninde dolaşarak toplumsal, siyasal ve ekonomik pek çok sorunu eğilmektedir. 1980'lerden itibaren 2000'li yıllara uzanan dönemde, ticari içerikli filmler yerine sosyal ve siyasal içerikli filmler, gelenek ile modernite arasındaki çatışmalar, ataerkil yapı ve kadınların sosyal hayattaki yeri, ulus devletlerin inşasıyla birlikte komşu ülkeler arasındaki anlaşmazlıkları konu edinen yapımlar sürdürülmektedir. Afrika toplumların maruz kaldığı neo-kolonyal durumları gözetken Afrikalı yönetmenler, en başta Sembène, Afrika'nın tarihine vurgu yaparak Avrupa'nın ve İslâm'ın otoritesine karşı bir direnişe göndermeler yapmaktadırlar. Afrika'nın dokusu niteliğindeki sözlü kaynaklar (Griotlar) filmlerde ağırlık kazanmakta ve Sahra-altındaki filmlerde bazen İtalyan Yeni Gerçekçilik, Brezilya'daki Cinema Novo, bazen de Fransız Yeni Dalga ve Brechtien Estetik'ten etkilendiği görülmektedir.

Afrika’da üretilen filmler Frankofon Afrika Sineması olarak nitelendirilse de, yönetmenlerin filmlerindeki dil, kendi bölgelerinde konuşulan dillerden (Volof, Serer gibi) oluşmaktadır (Thackway, 2003: 2). Ancak dil olarak Fransızca ya da içerisinde Fransızca diyalogların geçtiği filmler de mevcuttur. Frankofon Afrikalı yönetmenlerden Ousmane Sembène’nin *Xala* (Senegal, 1974), Gaston Kaboré’nin *Wend Kuuni* (Burkina Faso, 1982) ve Jean-Pierre Bekolo’nun *Aristotle’s Plot* (Cameroon, 1997) filmleri çok sayıdaki önemli filmlerden bazılarıdır. Bu bağlamda, Fransız sömürgelerinde üretilen filmlerin İngiliz, Belçika, Portekiz sömürgelerine oranla daha olumlu bir farklılığa sahip olduğunu belirten Diawara (Aktaran: Hepkon, 2007: 175), Afrika filmlerinin yüzde sekseninin Frankofon Afrika’da üretildiğini ekler. Afrika’daki bütün sinemalar bir tür devlet desteği görmekte fakat Hayward’ın değindiği üzere (2012: 557- 558) biz-zat Fransa’dan görülen doğrudan veya dolaylı destekler, onların uluslararası alanda tanınmasında önemli bir etkidir. Nitekim Balogun, Cissé, Faye, Hondo, Mambety gibi birçok sinemacı, Fransız film okullarında okuma fırsatı elde ettiği gibi, Vieyra ve Sembène de, hem Avrupa’da hem de Sovyet Rusya’da eğitim görmüşlerdi.

Africa on Seine ve *Borom Sarret* filmlerinin yapımı öncesinde Fransız Bakanı Pierre Laval’ın bazı önlemleri dikkat çeker. Laval, ‘kolonilere’ karşı sorumlulukları olduğunu söyleyerek, senaryodaki düşüncelerin yıkıcı etkisi, bunun filmde tehlikeli bir potansiyeli olup olmadığını inceletmiştir. Hiçbir Afrikalı film yapımcısına, Afrika’daki herhangi bir Fransız kolonisinin izni olmadan, yetkili makamların (vali vekilinin) önceden detaylı incelemesinden geçmeksizin film yapmasına izin verilmedi. Bu şartıcı bir gerçektir ki Vieyra, filmini sadece ülkesindeki imkânsızlıklardan dolayı Paris’te kaydetmek durumunda kalmıştır (Harding, 2003: 79-80). Vieyra’nın “Afrika hakkında bir film yapma teklifi” reddedilince, Afrika Sinema Grubu²¹ ile ortaklık yaparak Paris’te yaşayan Afrikalıları anlatan bir film ortaya çıkarır. Sinemanın yarım yüzyıllık serüveni göz önüne alınırsa tek bir Afrika filminden, ana teması Afrikalılar olan bir yapımdan söz edilemeyeceğinin (Benagr, 2012: 45) altı çizilmelidir.

Benzer şekilde Sembène de, Afrika’daki ilk filmi yaptığında filme *Borom Sarret* adını verdi. Dokunaklı ve güçlü bir siyasi anlatım sunarak, insanlığın içinde bulunduğu güç ve ekonomik eşitsizlik temasını alaycı bir bakışla işledi. Bu film boyunca “ekonomik ve toplumsal cinsiyete ait eşitsizliği, kolonyal mirası, yolsuzluk ve yoksulların mücadelesi gibi sorun-

²¹ Le Groupe Africain du Cinema, 1950’li yıllarda Fransa’da sinema üzerine çalışan Afrikalı bir gruptur.

sallar işlenmiştir”.²² *Arabacı*, Afrika filminde ana anlatı türlerinden biri haline gelerek, sıradan bir Afrika’daki sıradan bir hayatın temsilini kurar. Bu türde, yalnız (beyaz) bir adamla abartılan anlaşmazlık ve orman (vahşi orman) ya da nehir, çöl arazisi gibi büyük kavgalara karşı savaşılan kahramanlar yoktur. Fakat apaçık, farklı coğrafi ortamlarda yaşayan insanların, aile ve sevgi öykülerine dikkat çekilmektedir. Sembène’nin en iyi bilinen filmlerinin merkezinde yerli buhranlar baştan başa işlenmekte, büyük bir öyküyle geniş bir sosyo-politik eleştiri yapılmaktadır (Harding, 2003: 79- 80).

Afrikan yönetmenlerin Doğu Berlin ve Moskova’daki film okullarına girmeleri, sonraki süreçte Batı Afrika ülkelerinde Fransızca konuşulan bölgelerde (Frankofon Afrika ülkelerinde) sinemanın gelişimini hızlandırmıştı (Ukadike, 1994: 68). Söz konusu eğitimi alan Senegalli üç yönetmene (Vieyra, Sembène ve Mambety) yer veren bu çalışmada, öncelikle yönetmenlerin kısa bir biyografisi verilmiş, sinema serüvenleri ve önemli filmlerinden söz edilmiştir.

2.1. PAULİN SOUMANOU VIEYRA (1925-1987)

Batı Afrika ülkelerinden Benin’in başkenti Porto-Novo’da doğan fakat Senegal’de büyüyen Vieyra, Paris’teki sinema salonlarında, her yerde olduğu gibi, Charlie Chaplin’in komedileri ve Batı türü filmlerle tanışmıştı. Sembène gibi o da, Paris’teki sinema okullarında eğitim görmüş, 1950’li yılların başında ilgisi, biyolojiden film çalışmalarına yönelmekle başlamıştı. Üyesi olduğu *İleri Sinematografik Çalışmalar Enstitüsü* (L’Institut des hautes études cinématographiques) 1943’te Marcel L’Herbier tarafından Paris’te kurulan, devletin yönlendirdiği belli başlı kuruluşlardandı (Reynolds, 2015: 4).

1950’li yıllar boyunca Fransız yönetmenlerin kolonyal düşünce tarzlarına karşı mücadele edenler arasında, Paris film okulu IDHEC’ten 1955’te mezun olan sinema tarihçisi ve belgeselci Vieyra (Armes, 2006: 61) öne çıkmaktadır. Vieyra ile beraber Sembène, Mambéty gibi birçok isim, bu sinemasal mücadelenin içinde yer alan yönetmenlerdir. Vieyra ve bir grup genç Afrikalı, Paris’e gitmelerine rağmen asıl amaçları Senegal’de film yapmanın kavgasını vermektir. 1950’li yıllar incelendiğinde, sömürgeleştirilen coğrafyalarda ticari maksatlı küçük film projeleri yanında, Ouagadougou’da olduğu gibi düzenli olarak fotoğrafçılık, reklam ve belgesel film yönetimiyle ilgili (Şaul, 2010: 134) çalışmalar da yapılmaktay-

²² Bağımsızlık-sonrası dönemde yolsuzluğa ve neo-kolonyalizme karşı bir duruş sergileyen Sembène, bazı romanlarında (Örneğin *Xala*’da) otoriteyi, Senegal’in ilk devlet başkanı Léopold Sédar Senghor’un politikalarını, eleştiren görüşler öne sürmüştür. (Messier, 2001)

dı. 1958’de Senegal ve Dahomey’den (Benin) gelen küçük çaptaki film-yapımcıları birliğinin lideri olan Vieyra, Frankofon Afrika ülkelerine karşı (bu ülkeler Fransa’ya bağlıydı) Afrika film endüstrisinin geleceği için planlar ortaya koyan etkili bir isimdi. Vieyra’nın başlattığı tartışma, Frankofon ülkelere bir çağrı yapmaktaydı. Bu çağrıda Vieyra, yönetim merkezi Dakar’da bulunan uluslararası bir film merkezinin kurulması gerektiğini öne sürmekteydi. Uzun metrajlı film eğitimi ve öğretimi hizmeti veren bu merkez, başlangıçta ya birbirinden ayrı hükümetlerin ya da Frankofon ülkelerin merkezi yönetimi tarafından, bazen de her ikisi tarafından (Martin, 1995: 96) finanse edilmekteydi.

İlk Frankofon Afrika filmi olarak kabul gören 21 dakikalık kısa filmin yönetmeni Vieyra, bu çalışmasıyla Sahra-altı Afrika sinemasında içinde çok önemli bir yere sahiptir. *Afrique sur Seine* (1955)²³ adlı filmi Mamadou Sarr, Jacques Melokano ile yapan Vieyra’nın, bu filminden önce “*C’était il y a quatre ans*” (1954) adlı kısa bir filmi daha olduğu anlaşılmaktadır.²⁴ Vieyra Paris’te, ilk kısa filmini çekmeye karar verdiğinde yetkili makamlardan izin almak için birtakım sorunlarla karşılaşır. *Afrique sur Seine* Paris’teki Afrikalı öğrencilerin hayatını, toplantılarını ve kendi yurtlarından uzakta olmalarını ele alan nostaljik bir filmidir. Seine Nehri, Latin Amerika ve Afrika arasındaki üçgende dolaşan bu film, *Musée de l’Hommes* *Committée of Ethnographic Film*’den alınan fonla, Paris’te yaşayan Afrikalı işçilerin yaşadığı kültürel yabancılaşmayı gündeme taşır. Bu bağlamda Vieyra’nın filmi, popüler filmlerde anlatılagelen, içine girilmesi imkânsız ormanlardaki egzotik Öteki Afrikalıların, basmakalıpsal tasvirlerine ters düşen bir temayı (Reynolds, 2015: 4) ele alır.

Senegal’de sinema konusunu dolaylı olarak ele alan pek çok eser vardır fakat Afrika Sinemasının batılı eleştirmenlerin tasdiklemesiyle belirlenemeyeceğini (Blandine ve Petty, 2014: 315) söyleyen Vieyra, Senegal’de sinema temasını doğrudan incelemiş ve 1983’te kitabı *Le Cinéma au Senegal*’i (Cinema in Senegal) sinema literatürüne katmıştır.²⁵ Afrika

²³ Diawara (2010: 29) ise *Afrique sur Seine* (ya da Africa on the Seine) filminin yapım tarihini 1957 olarak verir.

²⁴ Vieyra’nın filmlerinden bazıları, *C’était il y a quatre ans* (1954), *L’Afrique à Moscou* (1957), *Le Niger aujourd’hui* (1958), *Présence Africaine” à Rome* (1959), *Indépendance du Cameroun, Togo, Congo, Madagascar* (1960), *Une nation est née* (1961), *Écrit du Caire* (1964), *Écrit de Dakar* (1974) ve *L’habitat rural au Sénégal* (1976) olarak sıralanabilir. African-filmny.org’da Vieyra’nın 31 filmine yer ayrılmıştır.

www.africanfilmny.org/2014/paulin-soumanou-vieyra, 08.09.2015

²⁵ *Le cinéma africain des origines à 1973*, Paris: Présence Africaine. Bu eserin yanında Frederic P. Miller, Agnès F. Vandomel ve John MacBrewster tarafından Senegal Sinemasını anlatan esere de yer vermek gerekir (Cinema of Senegal: Senegalese Film Directors, Senegalese Films, Alphascript Publishing, 2010).

sineması ile ilgili kavramsallaştırmaların ilki Vieyra tarafından getirilmiştir. Onun tanımlamasındaki Afrika sineması, vatandaşlıkla bağlantılıdır. Vieyra'nın söylemi oldukça basit biçimde bir mücadeleye dönüşse de, bir filmin "Afrikalı" olması için Afrikalı bir yönetmen tarafından yönetilmesi (Tcheuyap, 2011: 11) gerektiğini düşünmektedir:

Bir filmin Afrikalı olması için bir Afrikalı tarafından yönetilmesi yeterli midir? Kesinlikle, çünkü film kendini, Afrika medeniyeti ile olan ilişkisiyle fark ettirir. Böylece Afrikalı olarak adlandırılabilir. Bunun anlamı, Avrupa hakkındaki filmin bir Afrikalı eliyle yönetildikçe, Afrikalı Siyah bir düşünce tarzı açığa çıkarılır.

Ralph-Bowman ise Vieyra'nın Afrika'ya ve sinemaya ait görüşlerine şu paragrafta (Ekwuazi, 1991: 105) yer vermektedir:

Geniş ekran ... Avrupalı hassasiyeti yansıtmalı, dünyayı kucaklamalı, bakışlarıyla yeryüzüne yapışmalı, bulut ve soğukla etrafını çevirmeli. Afrikalı perspektifi doğal olarak yukarıya doğrudur. Bu gökyüzüne yükselen ağaçlar gibi, zürafa gibidir. Afrika gökyüzünün doruğuna süzülür. Güneş, insanın gözünü yukarıya doğru çeker; geleneksel heykeltıraşlık ve sanat, bu bakış açısının altını çizer. Bu yüzden Vieyra, filmi yatay düzlemdense dikey düzleme yerleştirmek ister.

Afrika sinemasında daha çok etnografik filmleriyle öne çıkan yönetmen Paulin Vieyra gündelik hayatın gerçekliğini olduğu gibi aktarmayı hedefleyen yapımlara imza atmıştır. Onun filmlerini içeren etnografik belgeseller, kurmaca dünyanın dışında kalan bir dünyayı anlattığı gibi kolonyal, emperyal ilişkilerin Afrika ve Afrikalılar imgelemine, Batılı bakışın ideolojik kurgularına karşı bir tutum geliştirmiştir. Sembène gibi Vieyra da filmlerin izleyiciler üzerinde büyük etkileri olacağını düşünmüştür. Afrika sineması tanımlamasının yapıldığı 1970'li yıllarda, Cezayir, Senegal, Nijerya, Fas, Gine gibi ülkelerin, kendi ulusal sinemalarının yakında kurulabileceğinden söz eder. Bu anlamda bir Afrika Sinemasından öte Afrika Sinemalarından söz etmektedir. Ona göre her ülke kendi sinema geleneğini oluştursa da asıl önemli husus, filmlerin orijinin Afrika'dan çıkmasıdır. "Batılıların oluşturduğu siyah dünya imajının, onların çocuklarına kadar aktarıldığına" (Gabara, 2010: 323) dikkat çeken Vieyra, Afrika sinemasının gerçek Afrika'yı yeniden kurması gerektiğini çünkü Afrikalının böyle bir sorumluluğu olduğunu ve yeni bir vizyona ihtiyaç duyulduğunu kaydeder.

2.2. OUSMANE SEMBÈNE (1923-2007)

1923’te Senegal’in Ziguinchor şehrinde doğan Sembène,²⁶ Özgür Fransız Kuvvetlerinde askerliğini yapmış ve 1956 yılında *Le Docker noir* (Siyahî Liman İşçisi) isimli ilk romanını kaleme almıştır (Schade, 2000: 899). Sembène, Afrika sinemasının öncü bir ismi ve babası olarak nitelendirildiği gibi, edebiyat alanındaki eserleriyle de öne çıkmaktadır.²⁷ “Onu önemli kılan tek unsuru sadece yazdığı hikâye ve romanları, çektiği filmler üzerinden nicel bir ölçekle değerlendirmek” (Hennebelle, 1973; Perry ve McGilligan, 1973) yeterli görülmemektedir. Bunu aşan ve niteliksel olarak Sembène’yi ve sinemasını güçlü kılan argümanlar da vardır: Filmlerini politik bir eyleme dönüştürmesi, aktivist bir yönetmeni çağrıştırması, edebî metinlerin ulaşamayacağı kitlelere sinema aracılığıyla ulaşabilme düşüncesine sahip olması, sözlü kültürü sinemaya aktararak anlatımı zenginleştirmesi bunların başında gelir. Kadın kahramanlara verdiği önem ve onları öncü bir kuvvet, toplumsal hayatta yapıcı/olumlayıcı bir güç şeklinde betimler. Brechtyen estetik içinde yer alan “kahramanın/yıldızların reddi, insanların sosyal ilişkilerinin mimetik ve jestlerle anlatımı, izleyiciyi dünyayı kavramaya değil onu değiştirmeye yönlendirmesi” (Stam, 2014: 157- 158) gibi yöntemlere sıkça başvurmaktadır.

1960’larda yaptığı filmlerde Afrika’ya özgü sinemasal bir gerçeklik stilini ortaya çıkaran (Grant, 2006: 50) ve Moskova’nın Gorki Stüdyosu’nda iki yıl çalışıp Senegal’e dönen Sembène, ilk kısa filmi 1963’te *Borom Sarret*’i çeker.²⁸ Folklorik öğelere sık sık yer vererek “griotlar”dan²⁹

²⁶ Yönetmenin adının yazılışı bazı kaynaklarda farklılık arz edebilmektedir. Yönetmenin adının kimi zaman “Sembène”, kimileyin de “Sembene” şeklinde geçer. İsimdeki bu farklılık Fransız alfabesindeki “è”nin kullanımına bağlı olarak değişmektedir. Çalışmada yönetmenin soyadının her iki kullanımına da yer verilmiştir. Aynı durum yönetmenin film isimlerinde de göze çarpar. Mesela *Emitai* (1971) filminde “i / ĩ”nin kullanımı gibi. En temelde bu farklılıklar, Frankofon Batı Afrika ülkelerinde gündelik hayatta, sanatta, edebiyatta Fransızcanın etkisiyle açıklanabilir.

²⁷ Sembène’nin 10 kitabı İngilizceye tercüme edilmiştir. Bunlardan *Le Docker noir* (1956) adlı eseri *Black Docker; O Pays, mon beau people!* (1957); *Les Bouts de bois de Die* (1960) adlı eser *God’s Bits of Wood* olarak; *Voltaïque* (1962) ise *Tribal Scars* olarak tercüme edilmiştir. *L’harmattan* (1963); *Le Mandat ile Vehi-Ciosane* (1966) filmleri sırasıyla *The Money Order* ve *White Genesis* olarak çevrilmiştir. *Xala* (1973) ise aynı başlıkla çevrildi; *Le Dernier de L’empire* (1981), *The Last of the Empire* olarak çevrilmiş; *Niwwam ile Taw* (1987) ise *Niwwam ve Taaw*, *Guelwaar* (1996) olarak çevrildiği görülür. Murphy (2000: 2-3) buna ek olarak Sembène’nin 11 filmi olduğundan söz eder.

²⁸ *Borom Sarret*, Festival de Tours’da Ocak 1963’te gösterilmiş, ondan önce ülke dışında gösterim şansı bulamamıştır. Murphy (2000: 2) bu nedenle “filmin 1963’te yapılmış olmasının düşünülmemeyeceğini” söyler. Yönetmenin başlıca “kısa metrajlı filmleri” şunlardır: *Borom Sarret* (1963), *L’Empire Sonhrai* (The Songhai Empire, 1963), *Niaye* (1964). Yönetmenin “uzun metrajlı filmleri” Grant (2006: 50) tarafından şu şekilde sıralanmaktadır: *La noire de...* (Black Girl, 1966), *Mandabi* (The Money Order, 1968), *Taaw* (1970), *Emitai* (God of Thunder, 1971), *Xala*

yararlanması, edebiyat ile sinema arasında kurduğu bağlantıyla da açıklanabilir. 14 yaşında okuldan ayrılarak araba tamircisi, marangoz ve balıkçı olarak da çalışmış, boş zamanlarında tiyatro gruplarının ve *Griot* adı verilen geleneksel öykü anlatıcılarını dinleyerek geçirmiştir. Sembène bu yolla, geleneksel Senegal kültürüyle ilgili bilgilere filmlerinde sıkça yer ayırmıştır. Örneğin ilk kısa filmlerinden *Niaye*'de (1964), köyün şefi ile onun kızının öyküsünü anlatmak için *Griot*'a başvurur. Sembène, Griotları sadece dışarıdan bir anlatıcı sesiyle kullanmaz, onu, dramının karmaşık yapısı içine de yerleştirerek geleneksel köy toplumunun bir üyesi olarak kendi duygularını ifade etmesine olanak tanır (Magombe, 2003: 761).

Sahra-Altı Afrika'daki ilk uzun metraj filmi *La noire de...* (*Black Girl*, 1966) filmini yapan yönetmenin *Xala* romanı, 1973'te Fransızca basılmış ve 1974'te de filme uyarlanmıştır. Sembène'nin en iyi filmlerinden biri olan *Xala*'da (1974), modern Afrika'da geleneksel hekimlerin ya da büyücü-hekimlerin rolünü araştırmış (Aydın, 2005: 96), sömürgeciliğin farklı yüzlerini deşifre ederek Senegal'in kolonizasyonunu alaycı bir dille yansıtmıştır. Zengin işadamlarına ve siyasal sınıflara, onların gizil emellerine göndermeler yapılan filmdeki ana amaç, izleyicinin geleneksel Afrika toplumunun sorunlarıyla ilgili eleştirel bir görüş geliştirmesidir (Magombe, 2003: 762). *Xala*'da, hem cinsiyet kategorileri veya toplumsal cinsiyet kalıpları, ırk temsili ve ulusal kimliğe dair işaretlerin olduğunu söylemek mümkündür. Yönetmenin filmlerinde öne çıkan diğer kavramlar arasında, "kendine yabancılaşma, asimilasyon, alt/üst-gruplar ya da sınıf, statüko ve sınıfsal farklılıklar" yer almaktadır.

Film kariyeri boyunca kendisini toplumsal olgulara/olaylara adayan Sembène, filmi/sinemayı politik fikirlerin değişmesi/dönüştürülmesinde bir araç olarak kullanmıştır. Onun filmlerinin politik ve sosyal açıdan çeşitli tutarsızlıkları sahnelediği de öne sürülebilir. Afrika'daki değişimin sadece Afrikalılar tarafından yapılabileceğini ısrarlı bir biçimde *Guelwaar* (1992) filminde tartışır. Bu filmde yabancılara yapılan saldırıların gerisinde yatan neden, Afrika'nın gerçek anlamda ekonomik ve siyasi bağımsızlığı için, yabancılardan gelecek her türlü yardımların engellenmesi ve reddedilmesidir. Sembène'nin anlatı stratejisinin çok yönlülüğü, seyirciye ekranda anlatılanları anlama, fark etme ve eyleme geçmeyi aşlamayı

(Impotence, 1974), *Ceddo* (Outsiders, 1976), *The Camp at Thiaroye* (*Camp Thiaroye*, 1988), *Guelwaar* (1992), *Faat Kiné* (2000) ve son filmi *Moolaadé* (2004). <http://sembenefilm.com/SEMBENE/Films.html>, 15.06.2013

²⁹ Afrika'daki kabilelerin geleneklerini ve sözlü tarihini kuşaktan kuşağa aktaran, sözlü tarihçilere verilen isimdir. Afrika sözlü kültüründe Griotlar bazen şiirlerle, bazen de özlü sözler ve hikayeler yoluyla tarihe kaynaklık ederler.

hedeflemekte ve seyirciyi aktif bir konumda tartışmanın içine çekmektedir. Bu yönüyle “Sembène'nin sinemasal estetiği, benzersiz bir Afrika sineması görünümünü” (Grant, 2006: 49- 50) izleyiciye ulaştırmaktadır

Sembène'nin, ülkesinin bağımsızlığından sonra film çalışmalarına doğduğu yer Senegal'de devam etmesi (Ukadike, 1994: 97), o dönemde sıkça tartışılan Afrika sinemasının ne olduğuyla ilgili başlayan tartışmalarla da yakından ilişkilidir. Batı Afrika'da sinemanın gelişme göstermesiyle Afrika sinemasından Afrika sinemalarına doğru bakış açılarının yöneldiği ufukları genişleten yönetmenler, “Afrika filmi, siyah Afrika filmi, otantik Afrika sineması” gibi konuları uzun bir süre tartışmışlardır. Bu tartışmaların yapıldığı dönemde Ousmane Sembène ve Med Hondo iki farklı ekolün öncülüğünü yürütmüştür (Ekwuazi, 1991: 100). Her iki yönetmen de Fanon gibi Üçüncü Dünya teorisyenlerin görüşlerinden etkilense de sinema anlayışları “stil ve içerik” açısından farklılaşabilmektedir. Med Hondo'nun stili Rus yönetmen Dziga Vertov'un sinemasal yaklaşımına (Ukadike, 1994: 103), Ousmane Sembène'ninki ise sosyalist ya da toplumcu-gerçekçi bir çizgiye yakın durmaktadır.

İlk filmlerinde (*Borom Sarret*, *La Noire de...*) daha çok diaspora ve kimlik çatışmalarını, yoksulluk ve toplumsal sorunları ele alırken; Ceddo ve Xala filmleriyle başlayan film serilerinde daha karmaşık temalara ağırlık verir. Sembène'nin filmlerini tek bir konu bağlamında ele almak mümkün görünmemektedir. Onun filmlerinde “postkolonyal, neo-kolonyal söylem, Müslüman toplum ve İslâm kimliği, bağımsızlığı sorgulama ve Batılı yardımlar, siyahi olma/Afrikalı olma ile Batılı olma (Fransızlaşma) ya da Batılılaşma, toplumsal cinsiyet ve kadınların toplumdaki yeri ile ataerkil yapı ve modernleşme arasındaki zıtlıklar, Afrikalı'nın dili ve yabancıların dili, kültürü ile farklı inançlara sahip gruplar arasındaki uyumsuzluklar” gibi çok-katmanlı bir yapıya sahiptir.

Sembène, ülkesindeki 400 yıla yakın süren kolonyal yöntemin etkisini gözler önüne sererek *Emitai* (God of Thunder, 1971) ve *The Camp at Thiaroye* (Camp Thiaroye, 1989) filmlerinde II. Dünya Savaşı'nın görünümünü Afrikalı'nın gözünden açığa çıkarmaktaydı. *Mandabi* (The Money Order, 1968) ise tamamı yerel bir Afrika kabilesinin dilinde yapılan ilk film olma özelliğini taşımaktaydı. Filmde konuşulan dil, Senegal'de geniş bir coğrafyada konuşulan Wolof dilidir. Sembène'nin pek çok filmde karakterlerin konuştuğu Wolof dili, iğneleyici mizah ve dokunaklı mesajlar içermekteydi (Bergan, 2011: 238).

Son olarak Pfaff'ın, 1978'de Sembène ile yaptığı görüşmede yönetmenin, kendisine şu sözleri aktardığı eklenebilir (1993: 13- 14):

Afrikalı film yapımcısı, tıpkı Avrupalı Ortaçağ şairine benzer biçimde griot'u sever. Onun öğrenmesi ve genel algısı, bir tarihçinin, hikâyecinin ve yaşayan belleğin, insanların bilincinin bir yansımasıdır. Film yapımcısı toplumun içinde olmalı ve toplumda neyin yanlış gittiğini söylemelidir. Film yapımcısının niçin bir rolü vardır? Çünkü diğer pek çok sanatçı gibi, o da diğer insanlardan daha çok hassas olabilir. Sanatçılar sihirli kelimeleri, sesleri, renkleri bilir ve onlar bu elementleri diğer insanların nasıl düşündüklerini ve hissettiklerini tasvir ederler. Film yapımcısı kendisini, fildişi kulelere kapatarak yaşamamalıdır, aksine onun yerine getirmesi gereken kesin bir toplumsal işlevi vardır.

Onun sinemasında salt bir sömürge karşıtlığını aşan filmlerin niteliği, sömürgeciler kadar sömürgeleştirilenlere; Afrika/Senegal bürokrasisinin içine yerleşen iç-sömürgecilere (Örneğin *Xala*'nın açılış sekansında Batılılarla işbirliği tutan yönetici sınıf) kadar uzanır. Yolsuzluk yapanların ülkedeki kurumları ele geçirmesi, önce sömürgelerini kuranların, ardından Afrika'ya yapılan yardımları ve bunun reddedilmesi (Guelwaar), toplumsal cinsiyete ve ataerkil yapıya yönelttiği eleştiriler ile kadının toplumdaki yeri, önemi (Faat Kine, Moolaadé) Sembène sinemasının ana durakları arasındadır. Onun filmlerinde yerel diller ile kolonyal diller arasında sürekli bir çatışma hali, inanç temelli sorunlarda da görülür. Nitekim Sembène, İslâmiyet, Hristiyanlık ve Afrika'nın kendi geleneksel inançları üçgeninde dolaşarak, Müslüman karakterlerin zayıflıklarına ve onların iktidar arzularına (*Xala*, *Emitai*, *Camp de Thiaroye*) göndermeler yapmaktadır. Diğer yandan ilerici-gerici diyalektiği üzerinden Afrika'nın modernleşme süreçlerini Marksist-sosyalist bir pencereden okuyarak, Afrika'nın gerilemesinde, Afrikalının kendi geleneksel değerlerinden uzaklaşmasında İslâm'ı ve Müslümanları hedef göstermektedir. Filmlerinde çok-katmanlı yapı içerisinde inanç merkezli sorunsallara değinen Sembène, birçok filminde Hristiyanlık ile ilgili daha olumlayıcı bir perspektif sunarken, İslâm'la ilgili anlatımlarda sorunlu yönleri/yanları anlatmayı tercih eder (Ceddo, *Xala* ve Moolaadé). Filmlerindeki Müslüman karakterlerin sıradanlığına, bütünlüğü parçalayan ve zedeleyen imam veya dindar stereotipler de eşlik etmektedir. Konuyla ilgili yapılan bir söyleşide İslâm'a ya da Müslümanlara yönelik herhangi bir kötü niyet taşımadığını, İslâm ile bir sorundan ziyade, bu dine uyanların davranışlarındaki çatışmaların toplumsal ve siyasal hayata olumsuz bir etkisine odaklandığını dile getirir.

Senegal ve metropoller arasında, Batı Afrika'nın Fransız sömürgesinde ileri-geri seyahat eden Sembène'nin hayatı, imparatorluk potasındaki pek çok hayat hikâyesi içinde tarihsel bir metafor olarak okunabilir. Bu

anlamda kıtadaki Afrikalıların ve diasporadakilerin ortak tarihi, yerinden çıkma/edilme ve göçmenlik, ırkçılık ve insan tanımının reddi; eğitim fırsatlarının yetersizliği, kolonyal baskı ve sömürü; zoraki işgücü; işçi sendikalarındaki sosyal ve siyasal eylemcilik ile sömürge-karşıtı ulusal kuruluş mücadeleleri ve postkolonyal Afrika gerçekleri Sembène’nin biyografisinin nasıl şekillendiğini anlatmaktadır (Fassil, 2007: 307). Sembène’nin sinemasında daha çok toplumsal gerçekçi filmler öne çıkmaktadır. Onun sinema felsefesinde bağımsızlık öncesinden başlayarak sonrasına kadar uzanan, modern Senegal’in/Afrika’nın içindeki çok-katmanlı sorunlar göze çarpmaktadır. Bir yandan kamerasını sokağa çıkararak *Borom Sarret*’le halkın yaşadığı sefalet, sömürgeciliğin getirdiği sorunlara, ülkedeki ekonomik durgunluğa ya da sömürgeleştirilmeye devam eden toplarlara dikkat çekmektedir, diğer yandan Fransız sömürgesinden kurtulduktan sonra sömürgeciliğin yeni bir hale dönüştüğüne ve asıl bozulma/çürümenin içeride olduğuna vurgu yapmaktadır.

2.3. DJİBRİL DİOP MAMBETY (1945-1998)

Dakar’daki sinema kulübünde Vieyra gibi yönetmenlerden uygulamalı dersler alan Mambety, avangard çalışması *Touki-Bouki* (Bir Çakalın Yolu, 1973) ile başlayarak sinema filmleri yapmaya başlamıştır. Tıpkı Sembène’nin *Mandabi* (1968) filmindeki Brechtien estetiği *Hyenas*’ta (1992) da görmek mümkündür. Batı Afrika’nın auteur yönetmenleri arasında yer alan Mambety (Şaul, 2010; Ukadike; 2002), *Touki-Bouki* filminin açılış sekansında, Fransa ve Afrika arasındaki ilişkiyi anlatmak için bir dizi karmaşık görüntü kullanmıştır (Murphy, 2000: 243). Bir yönetmen olmasının yanında oyuncu, besteci, şair ve hatip olan (Ukadike, 2002: xxi) Mambety, Afrika sineması tarihinde ayrıksı (2002: 121) bir yerde durmaktadır.

Mezun olduktan sonra Dakar’da, Daniel Sorano Ulusal Tiyatrosu’nda sahne oyuncusu olarak çalışır fakat kısa bir süre sonra (disiplinsiz olduğu ileri sürüldüğünden) Sorano’dan atılmıştır. Bu olay onun, sinema ile olan bağlantısını koparmamış, aksine onu daha da sinema çalışmaları içinde olmaya sevk etmiştir. Film çekmek için harekete geçen, 24 yaşında yönetmenliğe başlayan Mambety ilk kısa filmini *Contrasts’ City* (A City of Contrasts, 1968) ile yapmıştır (Ukadike, 2002: 121). Mambety’nin sonraki filmi *Badou Boy* (1970) muhalif bir duruşla otoriteyi sorgulayan ve çağdaş Senegal toplumunu inceleyen bir çalışmadır. 1970’te Kartaca Film Festivali’nde ödül kazanan *Badou Boy* (Ukadike, 2002: 121 -122) bazı eleştirilere maruz kalmıştır.

Mambety'nin başyapıtı *Touki-Bouki* (The Journey of the Hyena, 1973), anlatının gücü ve çok-yönlü teknik yapısıyla dikkat çeker. Bu film, Mambety'nin diğer filmlerindeki stiliyle (montaj ve anlatıyla) bir uyum halindedir. Geleneğe uymayan, ona meydan okuyan, politik ve cinsel imgelerle dolu alışılmadık bir kolaj kullanarak, ayartıcı hikâyesindeki müziği ve rengiyle izleyicinin karşısına çıkan Mambety, *Touki-Bouki* filmiyle sanat sinemasındaki filmleri andıran hicvedici bir dil kullanır. Moskova Film Festivali'nde jüri özel ödülü ve Cannes'da Uluslararası Eleştirmenler Ödülü kazanan film, Afrika sinema tarihinde avangard stiliyle ayrı bir öneme sahiptir. Dünya genelindeki film uzmanlarınca bir klasik olarak kabul edilen filmin merkezinde “varlık, gençlik ve yanılğı” temaları yatmaktadır. Mory ve Anta, Senegalli sosyetik genç bir çifttir ve –ailelerinden, evlerinden ve onların geleceğinden– Avrupa hayaline kaçmışlardır. Hikâye, bu acemi çiftlerin etrafında döner ve Paris'te tekneye binmeye yeterli paraları olmayınca, bilet almak için yasadışı yollara başvururlar (Ukadike, 2002: 122). Bu filmin başarısına rağmen Mambety, ikinci filmi *Hyènes*'e (1992) kadar geçen yaklaşık yirmi yıllık süreçte, *Parlons grand-mère* (Let's talk, Grandmother, 1989) adlı kısa filmi haricinde, herhangi bir film çekememiştir. Bu süreçte Mambety, 1989'da Burkina Faso'lu yönetmen Idrissa Ouedraogo'nun *Yaaba* filmine yardımcı olmuştur.

Mambety'nin bir sonraki filmi *Hyènes* (1992), Friedrich Dürrenmatt'ın *The Visit* (1956) adlı oyununun bir uyarlamasıdır ve film, “güç ve cinsinnet üçlemesi” (*trilogy*) üzerine kuruludur. Ana tema bir kez daha insanın açgözlülüğü üzerinedir. Mambety'nin kendi gözlemlediği hikâye, Afrika'daki neo-kolonyal ilişkilerin bağımsızlık umutları vermek için Batılı materyalizmin yanlış vaatleri tarafından nasıl aldatıldığını ve Afrikalıların, materyalizm ile nasıl yozlaştırıldığını gösterir. *Hyènes* filminin öneminden yola çıkılarak Mambety'nin, Afrika'nın en büyük auteur yönetmenlerinden biri olduğunu öne sürülmektedir (Ukadike, 2002: 122- 123). Akciğer kanserine yakalanan ve Paris'teki bir hastanede hayatını kaybeden Mambety, genç yaştaayken çocukların kendisine yönelttiği “Nasıl bir film yapmak istersin?” sorusunu, “Özgürlüğün bir filmi yapmak” şeklinde cevaplamıştır. Çünkü özgür olmaya dair insanca sahip olmak onun için elzem bir durumdur (Ukadike, 2002: 124).³⁰

Mambety'nin filmlerinde dikkat çeken avangard stili, Avrupa sanat sinemasındaki Godard filmlerini çağırıştırır. *Touki-Bouki*'nin ilk sahnele-

³⁰ Mambety'nin filmografisine bakıldığında Ukadike (2002: 131), şu filmleri sıralamaktadır: *Contrastes* (A City of Contrasts, 1968), *Badou Boy* (1970), *Touki Bouki* (The Hyena's Journey, 1973), *Parlons Grand-mère* (Let's Talk Grandmother, 1989), *Hyènes* (Hyenas, 1992), *Le Franc* (1994) ve *La Petite Vendeuse de Soleil* (The Little Girl Who Sold The Sun, 1999).

rinde hayvan figürlerini öne çıkararak anlatıda yarılmalara, belirsizliklere başvuran Mambety, Senegal’in varoluşlarını ve insanların yaşadıkları yer ilişkisinden hareketle mekân ve insan arasında bir bağ dokumaktadır. Filmlerinde kamera hareketleri, anlatı yapısı Sembène ve Vieyra’nın stiline ayrı bir yerde durmaktadır. Sosyal hayatta zıtlıkları metaforik öğelerle anlatan Mambety, yokluk ya da geri kalmışlık sorunsalına modernist bir açıdan yaklaşmaktadır. Bunun yanında Sembène gibi kendisi de, diasporayı/sürgünü konu edinmektedir. Mambety’nin filmlerindeki önemli bir ayrıntı da, karakterlerin söylemlerinin, öfke ve endişelerinin nesnelere atfedilmesidir. Dolayısıyla anlatı yapısı sabit bir döngüde değil, dinamik ve kırılmalı bir yapıda ilerler, zamansal sıçramalara başvurularak farklı zamanlarda, farklı yerlerde meydana gelen olaylar Eisenstein’in montaj kavramı ile ilgili düşüncelerini hatırlatır. Mambety, zamansal ve mekânsal birlikteliği kırarak farklı anlam kalıplarını kullanarak, Godard’ın karşı-sinemada sözünü ettiği “yedi büyük günaha” başvurmasına geçişli anlatıya karşı geçişsiz anlatıyı uygular. Anlatıda boşluklar yaratan Mambety böylece, seyircinin karakterle özdeşleşmesini değil filme yabancılaşmasını sağlar. Benzetmeler ve alegorik temsillerin öne çıktığı filmlerinde (*Touki-Bouki*), zaman ve mekân ilişkisini deforme etmekte, iç-içe geçen zaman-mekân kullanımıyla sanat sinemasındaki kapalı anlatıyı, belirsizliği ve kahramanların duygusal yolculuğunu öne çıkarmakta, öz-düşünüm-sellikten faydalanarak filmlerinde kendinden örnekler sunmaktadır. Sanat sinemasının belli başlı formlarını kullanan avangard bir yönetmen olan Mambety, karakterlerin konuşmalarını iç seslere de (Griot’tan) yer vermektedir. Bir yönüyle Afrika kültürünü ve Avrupa Sanat Sinemasını bir potada eriterek “yeni bir film dili” oluşturmaya çalıştığı da ileri sürülebilir. Sembène gibi Mambety de, Senegal kültüründe öne çıkan motiflere (maskelere, marabutlara) yer verir. Batılıların aşağılayıcı tavırlarını, kültürel zenginliğin hiçe sayılmasını, alegorik bir anlatımla destekler.

SONUÇ

Afrika kıtasının parçalara bölünmesiyle başlayan kıtanın yeni atlası, Avrupalı-Amerikalı bir gücün güdümünde ulusalcı bir hüviyete büründürülmüş; Afrikalılar içinde etnik çatışmalar, bağımsızlık savaşları, bağımsızlık sonrası iç-dış sorunların başlamasına neden olmuştur. Uzun bir süreçte evrilen bu parçalanmışlık hissiyatı, bütüncüllüğü tehdit etmiş ve tekli yapıların/yapılanmaların üretilmesine kapı aralayarak Senegalli, Kamerunlu, Cezayirli, Burkina Fasolu olmayı değerli, cezbedici bir tutkuya dönüştürmüştür. Parçalanmış Afrikalılardan yeni uluslar, uluslardan ise kültürel

manevralar, yeni etnik gruplar ortaya çıkarılmıştır. Bu manevralar içinde Afrika Sineması da payını alarak, hem kıtayı aşan hem de parçalayan yeni sinemalara davetiye çıkartmıştır. Neticede, Afrika Sinemasından Afrika'nın Sinemalarına ve oradan da ulusal sinemalara (Senegal Sinemasına) doğru geçilmesi mümkündür. Uzun bir tarihi geçmişi olan Afrika parçalara ayrıldı ve her ulus devlet, kendi tarihini ve elbette kendi sinemasını yazmaya başlayacaktı.

Stam'a göre egemen sinema, tarihin "kazananları" adına konuşmuş Avrupalı/Amerikan sinema formu, sadece miras aldığı sömürge söylemini yaymakla kalmamış, aynı zamanda Asya, Afrika ve Amerika kıtalarının büyük bir kısmında film dağıtımının ve gösteriminin tekeliğini sağlamış ve güçlü bir hegemonya oluşturmuştur. Ella Shohat'ın ifadesiyle sinema, coğrafya, tarih, antropoloji, arkeoloji ve felsefe gibi disiplinleri içeren söylemsel sürekliliğin ikamesini sağlayan bir işleve bürünmekteydi (Stam, 2014: 29). Bu işlev, çoğu kez "sömürgeci düzenin hikâyesini sömürgecinin gözünden anlatan, anlatısal olanla görsel olanı birleştiren" (2014: 28- 29) egemen görüşlerin en büyük aracısı olmaktadır.

Bu çalışmada, günümüzde bir Afrika Sineması tanımlamasından ziyade Afrika Sinemaları tanımlamasının, Afrikalı yönetmenleri tarafından uzun süre tartışıldığını, nitekim son zamanlarda bazı Afrikalı film yapımcıları tarafından "Afrika Sineması" (*African Cinema*) teriminin kabul edilmediği görülmektedir. Burkina Fasolu Idrissa Ouedraogo (*Yaaba*, 1989; *Tiläi*, 1990) gibi yönetmenler, "bu terimin sıklıkla kıtayı damgalamak, Batılı izleyicilerin ve eleştirmenlerin Afrikalıları türdeş bir varlık olarak tasvir etmek için kullanıldığını" söyleyerek yeni bir tartışma başlatmıştır. Bu tasvirin, sadece filmlerin çeşitliliğini ve yansıttıkları kültürleri etkilemekle kalmadığı, aynı zamanda Afrika filmlerinin nasıl olması gerektiğine dair sınırlayıcı (Batılı) bir bakış açısı (Thackway, 2003: 2) getirdiği öne sürülmüştür. Bunun aksini belirten bazı yönetmenler ise "Afrika Sineması" terimini savunmaya devam etmişlerdir.

Batı Afrika'da ya da başka bir ifadeyle Frankofon Batı Afrika'da, Afrika film estetiğinin oluşmasında Senegalli yönetmenlerin çok büyük katkıları olmuştur. Sözü edilen üç yönetmen haricinde Khady Sylla ve Safi Faye gibi kadın yönetmenler de önemli çalışmalara imza atmışlardır. Senegalli yönetmenler arasında Mahama Johnson Traoré, Musa Sene Absa, Mansour Sora Wade ve Ben Diogaye Bèye gibi isimler de vardır. Senegal dışında Kamerun, Gana, Benin, Burkina Faso, Nijer, Nijerya gibi çok sayıda Batı Afrika ülkesinin Sahra-altı Afrika Sinemalarının gelişmesinde ve büyümesindeki katkılarını da unutmamak gerekir.

Çalışmanın ilk bölümünde Paulin S. Vieyra’ya yer verilmişti. Vieyra’nın 1959’da “halkın hizmetinde bir sinema” projesi oluşturması, o dönemde henüz fark edilmemiş olsa da, Batı Afrika’da sinema endüstrisinin adaptasyonu ve temellükü, bölgenin (ve Afrika’nın) ekonomik ve kültürel gelişiminde son derece önemliydi. Vieyra sinemayı/filmleri bir nüfuz alanı, büyük bir sorumluluk olarak görmekteydi. 1950’lerin Batı Afrika sinemasının kurucularından biri olan Vieyra, 1960’ların sonlarına doğru açık bir şekilde Afrika film teorisi ve pratiğinin taslağını oluşturan önemli bir figür olarak ortaya çıkmaktaydı. Yönetmenin daha çok etnografik içerikli filmler üretmesini, Dakar’da kurmak istediği enstitüde/merkezde “eğitsel, öğretici ve uzun metrajlı filmler” üretmeye inanmış olmasıyla (Genova, 2013: 3, 85) bağdaştırılabilir. Etnografik filmlerinde, kolonyalizm ve postkolonyalizm tarihinin sinematik yansımalarına yer vererek toplumsal bellekte yer edinen temaları işleyen Vieyra, ilk filmlerinden itibaren kamerasını “göçmen, negritude, diaspora” mevzularına çevirmiştir. Kimi zaman da Afrikalı entelektüellerle söyleşiler yaparak etnografik filmlere farklı bir hava katmıştır. Bazı filmlerinde Afrika geleneklerine karşı önyargıları işleyerek, kolonyal sinemada egemen özneye eleştiriler getirmiştir.

Vieyra’nın filmlerindeki kolonyal söylemlerin ifşası Sembène ve Mam-bety’de de görülür. Gerek sömürgeci bilince gerekse sömürgeleştirilen akla yönelttiği eleştiriler, tekdüze bir kolonyalist söylemi aşmaktadır. Sembène sinemasında *Borom Sarret*’ten başlayarak Moolaadé’ye kadar uzanan döneme bakıldığında ve Sembène’nin işaret ettiği temalar gözden geçirildiğinde, filmlerin çok-katmanlı yapılarla analiz edilebileceğini göstermektedir. Bu filmlerin çoğu “toplumcu-gerçekçi” bir yaklaşımı yansıtır. Sembène’nin sinemasında sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel hayat birbirine eklemlenmiştir. Bu durum üst üste dizilmiş katmanlı bir tabakayı andırır. Onun sinemasında sömürgeciliğin tüm aşamalarını bilmek için “sömürgeci öfkeyi” görmek gerekmektedir. Filmlerinin çoğu klasik anlatı kalıplarıyla örtüşse de, izleyiciyi edilgen değil, etken bir konuma yerleştirerek “sinemayı bir bilinçlenme, farkındalık yaratma, harekete geçme” eylemi olarak görür. Sembène, sinemanın bu etkileyciliğini görerek edebiyattan sinemaya yönelmiş ve insanları bu şekilde inandırma, uyandırmanın mümkün olabileceğinin farkına varmıştır. Sembène bazı filmlerinde göze çarpan İslâm’a ve Müslümanlara yönelik olumsuz tasvirler, genellenebilir/basmakalıpsal tutumlar yer alır. Bu konuda Sembène, belirli bir dine mensup olanların, kendi otoritelerinin devamlılığını sağlamak için inancı bir sömürü aygıtı olarak kullanmalarına karşı olduğunu, İslâm’a ve Müslümanlara doğrudan bir eleştirisi olmadığını ileri sürmekte-

dir. Oysa *Emitai*, *Guelwaar* gibi filmleri incelendiğinde Müslümanlar, tıpkı etnografik filmlerdeki Afrikalıların olumsuzlanması gibi “bencil, otoritenin tüm imkânlarına sahip olmak isteyen, kadını öteleyen tipler” olarak resmedilmektedir.

Sembène, Senegal’in metropol-varoşları arasındaki refah düzeyinin farklılığını toplumsal/siyasal/ekonomik açıdan irdelerken, Mambety’i de avangard bir stil kullanarak aynı temalara göndermeler yapar. Bu iki yönetmenin çoğu kez griot’larla, diegetik olmayan³¹, bir üst anlatıcının sesinden aktarılan öykülemeye başvurdukları görülmektedir. Sembène’nin filmleri klasik anlatıdaki doğrusal çizgiye daha yakın dururken, Mambety’nin filmleri klasik anlatıdan bir kopuşu ifade etmektedir. Her üç yönetmen de Afrika’ya ve Afrikalıları yakından ilgilendiren sosyal, siyasal, ekonomik sorunlarla ilgilenmişler ve Afrika sinemalarının gelişmesinde “belgesel-gerçekçi (Vieyra), toplumcu-gerçekçi (Sembène) ve avangard (Mambety)” yaklaşımlara başvurmuşlardır. Burada sadece üç yönetmene yer verilmesi, çalışmanın sınırlılığını ve Sahra-altı Afrika Sinemasındaki öncü yönetmenleri anlatması/göstermesi açısından önemlidir ki, bu yönetmenler film dilleriyle kendi sinemasal özgünlüklerini ortaya koymayı başarmışlardır.

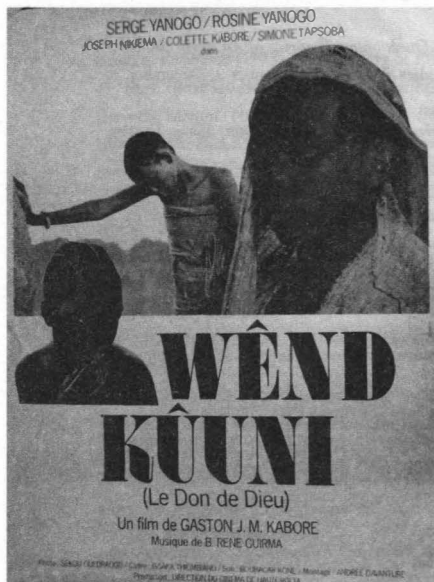
KAYNAKÇA

- Allan, Michael (2008), *Deserted Histories: The Lumière Brothers, The Pyramids and Early Film Form*, *Early Popular Visual Culture*, Vol. 6, No. 2, July, 159-170.
- Alsan, Necip (2012), *Eylem ve Düşünce Açısından 20. Yüzyıl*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Armes, Roy (2006), *African Filmmaking: North and South of the Sahara*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Armes, Roy (2008), *Dictionary of African Filmmakers*, Indiana University Press, Bloomington.
- Armes, Roy (2011), *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*, çev. Zahit Atam, Doruk Yayınları, İstanbul.
- Aydın, Oya Şakı (2005), “Afrika’da Sinema Serüveni ve Cinéma Beur Akımı”, *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, Bahar Sayısı, s. 89-103.
- Benagr, S. (2012), *Cinema and New Technologies: The Development of Digital Video Filmmaking in West Africa*, Phd Thesis, University Of Bedfordshire, UK.
- Bergan, Ronald (2011), *The Film Book: The A Complete Guide To The World of Film*, Published in Eyewitness Companion Film, UK.

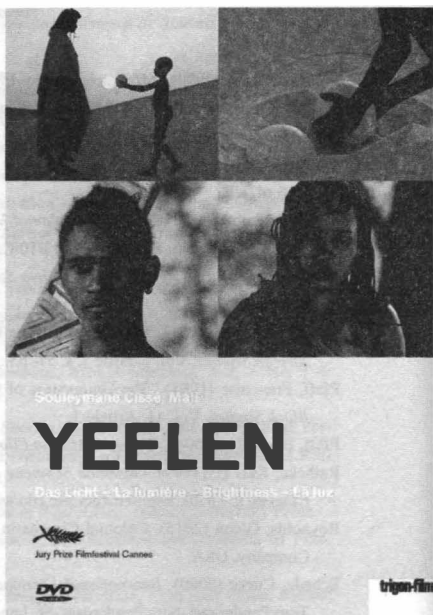
³¹ Diegetik ses, herhangi bir filmin çekimi yapıldığı esnada, çekimin yapıldığı yerden kaynaklanan, oyuncuların diyalogları, rüzgâr sesi, piyano sesi gibi, ortaya çıkan ve sonradan filme eklenmeyen doğal seslere verilen bir tanımlamadır. Diegetik olmayan ses ise filme daha sonradan eklenen seslere (ses efektleri, film müziği gibi) denilmektedir.

- Brigard, Emilie de (1995), "The History of Ethnographic Film", *Principles of Visual Anthropology*, (Ed: Paul Hockings), s. 3-43, Berlin, Germany.
- Diawara, Manthia (1992), *African Cinema: Politics and Culture*, Indiana University Press.
- Diawara, Manthia (2010), *African Film: New Forms of Aesthetics and Politics*, Prestel.
- Ekwuazi, Hyginus (1991), "Towards the Decolonization of the African Film", *Africa Media Review, African Council for Communication Education (ACCE)*, Nairobi, Kenya, Vol. 5, No. 2, s. 95-106.
- Fanon, Frantz (2011), *Yeryüzünün Lanetlileri*, çev. Şen Süer, Versus Kitap, İstanbul.
- Fanon, Frantz (2012), *Cezayir Bağımsızlık Savaşının Anatomisi*, çev. Kamil Çileçöp, Pınar Yayınları, İstanbul.
- Fassil, Demissie (2007), *A Tribute to Ousmane Sembène*, African Identities, Vol. 5, No. 3, s. 307-311.
- Gabara, Rachel (2014), "Abderrahmane Sissako: Second and Third Cinema In The First Person", *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, Galt Rosalind, Schoonover Karl (Editors), Oxford University Press, UK.
- Genova, James E. (2013), *Cinema and Development in West Africa*, Indiana University Press.
- Grant, Barry Keith (2006), *Academy Award-Crime Films*, Schirmer Encyclopedia of Film, Volume 1, Thomson-Gale.
- Harding, Frances (2003), *Africa and The Moving Image: Television, Film And Video*, Journal of African Cultural Studies, Volume 16, Number 1, pp. 69-84, Carfax Publishing, Taylor & Francis.
- Hayward, Susan (2012), *Sinemanın Temel Kavramları*, (çev. Uğur Kutay), Metin Çavuş, Es Yayınları, İstanbul.
- Hepkon, Zeliha (2007). "Afrika Birliği Mücadelesinden Postkolonyalizme Afrika'da Sinema", *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, (der. Esra Biryıldız, Zeynep Çetin-Erus), İstanbul: Es Yayınları.
- Joyce, Jennifer (2004), "Senegal: Republic Of Senegal", *African Folklore*, (Ed: Philip M. Peek ve Kwesi Yankah), Routledge, New York, s. 822-823.
- Loomba, Ania (2000), *Kolonyalizm, Postkolonyalizm*, (çev. Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Magombe, Vincent (2003), 'Sahra-Altı Afrika Sinemaları', *Dünya Sinema Tarihi*, (Ed: Geoffrey Nowell-Smith), Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Martin, Michael T. (1995), *Cinemas of the Black Diaspora: Diversity, Dependence, and Oppositeness*, Wayne State University Press
- Mazrui, Ali (1992), *Afrikalılar*, (çev. Yusuf Kaplan), İnsan Yayınları, İstanbul.
- Memmi, Albert (2014), *Sömürgecinin Portresi ve Sömürgeleştirilenin Portresi*, Çev. Şen Süer, Versus Kitap, İstanbul.
- Messier, Vartan (2001), "Decolonizing National Consciousness Redux: Ousmane Sembène's Xala as Transhistorical Critique", *Postcolonial Text*, Vol. 6, No. 4, s. 1-21.
- Metin, Abdullah (2013) *Oksidentalizm: İki Doğu, İki Batı*, Açılım Kitap, İstanbul.

- Murphy, David (2000), "Africans Filming Africa: Questioning Theories of An Authentic African Cinema", *Journal of African Cultural Studies*, Volume 13, Number 2, December, s. 239-249
- Murphy, David (2000), *Sembène: Imagining Alternatives in Film & Fiction*, James Currey, Oxford, UK.
- Mutua, Makau Wa (1996), *Was the Colonial Map of Africa a Bad Thing?*
<http://www.bu.edu/africa/files/2013/10/Colonial-map-of-Africa-bad.pdf>, 07.09.2015
- Nochimson, Martha P. (2012), *Bir Dünya Sinema*, (çev. Özgür Yaren), De Ki Basım Yayım, Ankara.
- Poussaint Renee (1971), "African Film: The High Price of Division", *Ufahamu: A Journal of African Studies*, Vol. 1, Issue 3, s. 51- 63.
- Pfaff, Francoise (1993) "The Uniqueness of Ousmane Sembène's Cinema". *Contributions in Black Studies*, Vol. 11, Article 3.
- Pfaff, Francoise (2004), *Focus on African Films*. Indiana University Press, Indiana.
- Rathcke, Karl L. (1999), *Ousmane Sembène Borom Sarret: A Film of Transition for African Cinema*, s. 15-20. <http://cinema.usc.edu/assets/100/16075.pdf>, 02.04.2015
- Reynolds, Glenn (2015), *Colonial Cinema in Africa: Origins, Images, Audiences*, McFarland Company, USA.
- Schade, Curtis (2000), *International Dictionary of Films and Filmmakers 2 (Directors)*, ed. Tom Pendergast, Sara Pendergast, St. James Press, USA.
- Simpson, Philip ve Pearson Roberta E (2005), *Critical Dictionary of Film and Television Theory*, Taylor & Francis.
- Stam, Robert (2014), *Sinema Teorisine Giriş*, çev. Selda Salman ve Çiğdem Asatekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Stefanson, Blandine; Petty, Sheila (2014), *Directory of World Cinema: Africa*, Intellect Books, Briston, UK.
- Şaul, Mahir (2010), "Art, Politics, and Commerce in Francophone African Cinema", *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century*, ed. Mahir Şaul, Ralph A. Austen, Ohio University Press, s.133-159.
- Şevki, Abdullah (2009), *Edebiyat ve Yorum*, Havuz Yayınları, Ankara.
- Thackway, Melissa (2003), *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone*, Indiana University Press.
- Tcheuyap, Alexie (2011), African Cinema(s): Definitions, Identity and Theoretical Considerations, *Critical Interventions, Journal of African Art History and Visual Culture*, 5: 1, Spring, pp. 10-26.
- Ukadike, Nwachukwu Frank (1994), *Black African Cinema*, University of California Press, Los Angeles.
- Ukadike, Nwachukwu Frank (2002), *Questioning African Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London.
- Yeğenoğlu, Meyda (2003), *Sömürgeci Fantaziler*, Metis Yayınları, İstanbul.



Gaston Kabore, *Wend Kuuni*,
(Tanrı Armağanı, 1982)



Souleymane Cissé, *Yeelen*,
(Parlaklık, 1987)



Barom Sarret Filmi (1963)

KOLONYAL HAFIZA'DAN DEKOLONİZASYON ÖFORİSİ'NE: AFRİKA SİNEMASINI HİKÂYELEŞTİRMEK

Yusuf Ziya Gökçek**

“Yabancı (savaşçı)lar, kurumlarınızı kontrollerine alabilmek için sizinle (bilgili insanlarınızla ve yöneticileriniz) savaşacaklar; yollarınızı ve sokaklarınızı yaban otları kaplayacak; bir yandan çoluk çocuğunuz artarken, öte yandan topraklarınız daha az ürün vermeye başlayacak; evleriniz, barınaklarınız büyük sel baskınları nedeniyle sular altında kalacak; arazileriniz, tarlalarınız yoğun kuraklıklar dolayısıyla çatlamaya başlayacak; çocuklarınız tarlalarınızı sürmeyi ve çapalamayı reddederek otlaklarda ve çalılıklarda şaşkın şaşkın dolaşmayı tercih edecekler; birbirinizi kazıklama yollarını öğrenecek, arkadaşlarınıza ve dostlarınıza ikram ettiğiniz içeceklerle onları zehirlemeye kalkışacaksınız. Evet, her şey(iniz) altüst olacak.” (Achebe, 1983)***

** Yusuf Ziya Gökçek, Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü.

* Öfori: Kişinin hoşnut olduğu, huzur bulunduğu durum.

*** Achebe, C. (1983). *Ruhum Yeniden Doğacak*. (çev. A. Selveroğlu), İstanbul: Üç Çiçek.

GİRİŞ

Genel olarak Afrika'nın özelde Sahraaltı'nın diğer coğrafyalara nispeten, film üretimine geç başlamasının temel sebebi, kolonyal ilişki ağıdır. Afrika'nın teknolojik kısıtlılıkları, “işin nasıl yapılacağına ilişkin bilgi”nin eksikliği nedeniyle sinemanın “bağımsız” bir şekilde üretimi gecikmiştir. Afrika'da sinema, halk kurtuluş savaşlarının uluslararası alanda tanınması ve ulusal bir hafızanın oluşumu açısından kullanışlı bir araç olarak görüldü. Bu yüzden sinema kıtada politik karakteri baskın şekilde doğdu. Afrika sinemaları¹ kıta içinde ve kıta dışında (diaspora), film dili itibarıyla farklı öyküleme türlerini barındırsa da politik ufukları birbirine yakındı. Diasporanın² ürettiği “Negritude” (Siyahlık), “Pan-African” gibi kavramlar kıta müktesebatı içinde de (Nkrumah, Senghor Biko vb.) yer aldı. Afrika sinema deneyimi kolonyal ilişki ağından Pan-Afrika siyasetine, üçüncü sinemanın estetik önerilerinden ulusal kurtuluş mücadelelerine, neo-kolonyal durumdan bağımsızlığa kadar farklı tarihsel ve düşünsel bir ağın da adıydı. Afrika sinemasının düşünsel çerçevesi 1900'lerden bağımsızlıklara uzanan tarihsel süreç içerisinde oluştu. Bu düşünsel çerçevenin anlaşılması kıtada oluşan sinemanın da referans alanının anlaşılmasını sağlayacaktır. Bu makalede kıta sinemasının Batı'nın dağıtım ağı yoluyla nasıl baskılandığı, bu baskılanmanın yol açtığı birlik çabalarını ve sorun alanlarını aktardıkları “hikâye” modellerinin neler olduğu anlatılmaya çalışılacaktır. Bu modellerin Batı'daki modellemelerden nasıl farklılaştığı, bu farklılığın özgünlükle nasıl oluştuğu da değerlendirilmeye çalışılmıştır. Kolonyal ilişkilerden kurtulma çabaları, sinemanın bu düşünsel zeminde nasıl kurulduğuna ve devam ettiğine ilişkin oluşan zemin de anlatılmıştır.

Sömürgecilerin sömürülenlere yönelik imge inşası, eşitsiz ilişkinin devamlılığı açısından önemlidir. Kıta sinemasını açıklamanın tek bir makaleye sığdırılması imkânsızdır. Bu durum Mısır gibi büyük ve Arapça konuşulan ülkelerin varlığını ise dışarıda bırakmamızı gerektirmektedir. Bu yüzden “Afrika Sineması” adlandırılmasıyla benzer bir hataya düşmemek için makale sahraaltı ülkeleriyle sınırlandırılmıştır.

¹ Afrika Sineması ya da Afrika Sinemaları kavramlarının tercihi yeni bir tartışmadır. Afrika'yı bir ülkemışçesine değerlendirenler Afrika Sineması başlığını tercih ederken, kıtada farklı sinemaların varlığını kabul eden anlayış ise Afrika Sinemaları kavramını uygun bulmaktadır. Makalede 1960'ların yeni bağımsız ülkelerinin ‘Pan-Afrika’ çerçevesine uygun politik algısı için ‘Afrika Sineması’ kavramını tercih ettim.

² Marcus Garvey (1887-1940), George Padmore (1903-1959), Aimé Césaire (1913-2008), Malcolm X (1925-1965) gibi isimler Afrika diasporasının entelektüel hattını belirliyordu.

Afrika sinemasının Sahraaltı olarak anlaşılması, bu sinemaya bakışın oryantalist bir usulle biçimlendirilmesi sebebiyledir. Afrika sinemasının başlangıcında sömürgeci yönetim belirleyicidir. Sömürgeci ülkelerin “ehlileştirme” politikaları nedeniyle, kıtayı “makbul” olarak biçimlendirme arzularının bir aracı olarak sinemayı kullanmaları yaygın görülen bir durumdur. Bu paradigmanın yerli sinemacılarca tercih edilmesi, onları epistemik olarak aynı sonucu doğuracak bir işlem setine götürecektir, ehlileşen bir elitin sinema üretimine sebep olacaktır. Bunun yanı sıra Afrika sinemasına bir coğrafya tayin etmek, film üretim coğrafyasını belirlemekten daha elzemdir. Afrika sinemasını anlamaya çalışırken yaygın olan “coğrafya olarak eksiltelen, sömürgeci zihne ait gramerle yeniden düzenlenen bir mekân” algısının da üstesinden gelmek gerekmektedir.

I- AFRIKA NERESİDİR?

SÖMÜRGEÇİ ATLASTAN EPİSTEMİK SÖMÜRGEÇİLİĞE

Avrupa’nın ürettiği haritalarda Afrika diğer kıtaların hiyerarşik olarak altında konumlanmış, sıkışık bir coğrafyanın adıdır. Mercator Projeksiyonu, bu noktada bir alan saptamasından ziyade kıtaya ilişkin epistemik bir boyutlandırmanın adıdır. Afrika, objektif bir değerlendirme yerine ırkçı bir ilişki tahayyülüyle “küçük” biçimde ölçümlenmeye çalışılmıştır.

Avrupamerkezciliğin yüzyıllar boyunca harita çizimlerinde, sözgelimi Afrika kıtasının boyutlarının saptanmasında ne denli etkili oldukları dikkate değer bir konudur. 16. yüzyıldaki en büyük Avrupalı haritacı-lardan Gerhard Mercator’dan kalan bir anlayışla, dünya haritası, kuzey bölgelerin lehine olacak şekilde çizilegeldi... Bu, haritayla efendi, Afrikalı coğrafya öğrencisiyle, Batılı harita çizimcileri arasındaki diyalektiktir (Mazrui, 1992, s. 30).

Sömürgeci devletin süreci evrimci bir okumayla değerlendirmesi ve bu okumanın sonucu olarak da “doğal seçim”le kendinden güçsüz devletleri egemenlik altına alması, ilişkideki hiyerarşiyi belirlemektedir (Ferro, 1994). Batı’nın Afrika’yla ilişkisi bilimsel olarak “evrimci” toplumbilimler tarafından şekillendirilmiştir. Böylelikle “ilkel”, “az gelişmiş”, “ilerlemiş” ya da “uygar” sınıflandırmalarıyla Batı’nın kendi değer yargıları ve ölçütleri keskinleştirilmiş ve Afrika ile Batı konumlandırması pekiştirilmiştir. Coğrafya bu pekiştirmenin netlikle görülebileceği bir art-alandır. Bu, sömürülen alanın coğrafyasına yönelik bir müdahaleydi (Said, 2003). Afrika’yı coğrafi olarak tanımlayanlar Mağrip ülkelerini hariçte tutarlar ve bunu yaparken Mağrip’in “alt” kısımla dilsel olarak farklı olduğunu

vurgularlar. Bu akıl yürütme Sudan'da ya da Moritanya'da aynı dilin konuşulduğunu göz önünde bulundurmaz. İrksal olarak Arapların sınırlandırılmayacak bir alan dağılımına sahip oldukları gerçeği denkleme dâhil edilmez.

Afrika'nın sömürgecilik tecrübesinin en kristalize edilmiş halini 1884'te Avrupa ülkelerinin Berlin'de Afrika topraklarını paylaşmak için yaptıkları toplantıda görebiliriz. Sömürgeciliğin “meşru”luğuna ilişkin tarihsel zemin, Berlin Konferansı'yla kuruluyordu. Konferans Portekiz'in öncülüğünde, Alman Şansölye Bismarck'ın liderliğinde Afrika topraklarındaki hâmiyet ilişkilerini değerlendirilmek amacıyla toplandı. Toplantının sonucunda, Avrupa ülkelerinin sömürge alanları yeniden belirlendi. Bu durum tarihsel seyrin doğal akışını ikinci kez değiştirdiği için, Afrikalıyı değil, sömürgeciyi konuşmayı zorunlu kılmaktadır.

Sinemayı iletişim mecrası olarak görüp, Afrika sinemasını sömürgecilik bağlamına oturtmadan tartışmak imkânsızdır. Sınırlar Berlin'deki konferansla paylaşılırken ve sınırlar arası geçişkenlikler iletişim teorilerinin desteklediği “küçük bir köy” ya da “sınırları olmayan” bir mekân yaratırken, bu mekân sömürgecinin sömürgeyle ulaşım ve iletişim imkânını arttıran başka bir denetimsel mecra da doğuruyordu. “Sömürgeciliğin öncüleri yollar, demiryolları, telgraf hatları inşa ederek sömürgecinin dilinin ulaşım ve iletişim araçlarıyla daha geniş bir yayılım alanı bulmasına imkân tanıyordu” (Oliver, 1999, s. 25).

Sömürü, öncesiyle sonrasıyla psişik bir yarılmanın da miladıdır. Sömürgecinin “daha fazla kazanç elde edilen ve daha az para harcayan yer...” (Memmi, 1996, s. 26) şeklinde tanımlanması, kolonyal bölgeye ekonomik açıdan fazladan kazanç sağlayan bir mekân olarak bakıldığının özetidir. Benzer bir tanıma göre “...tayin edici aktörler serüvenci ve korsan, top-tancı ve gemi sahibi, altın arayıcısı ve tüccar, hırs, güç ve bunların da gerisinde, içsel nedenlerden dolayı, tarihin belli bir noktasında, birbirine rakip ekonomileri arasındaki rekabeti dünya ölçeğinde yaymaya kendisini zorunlu hisseden bir medeniyetin şeytani gölgesidir” (Césaire, 2007, s. 65). Fanon da “sömürgeyi yaratan ve yaratmaya devam eden sömürgeci-dir. Sömürgeci kendi gerçekliğini, yani servetini sömürge sistemine borç-ludur” (Fanon, 2007, s. 42) diyerek Afrika'nın belirleniminde bu duruma işaret eder.

Ekonomik bir payanda olmasının yanı sıra sömürgecinin varlık gerekçesi sömürülenin de varlığıyla ilişkilendirilmiştir. Sömürge ırk hiyerarşisinin belirlediği üç ideolojik bileşenden; “sömürgecinin kültürü ile sömürgeleştirilen insanın kültürü arasındaki uçurum; ikincisi, bu farklılıkların sömürgecinin yararına sömürülmesi; üçüncüsü de, bu tür sözde farklılıkla-

rın mutlak gerçeğin standartları olarak kullanılması”ndan (Memmi, 1996, s. 76) oluşmaktadır. Sömürge burada sömürülene karşı “etik” üstünlüğü elinde bulunduran, normatif olanın kendisi olmaktadır. Gelişebilme ufkı “sürekli değişen ufuk çizgisi”, (ever-changing sky-line) sürekli ne yapılması gerektiğini içermekte ve süregelen bir hiyerarşi düzenin mutlaklaştırılması anlamına gelmektedir. Oluşan standartlarla, içerikleri protagonist (iyicil) ve antagonist (kötücül) olarak inşa eden düzlem, sömürgecinin “efendi ve masum olduğu bu yeni ahlâki düzeni kurup kökleştirince, sömürgeci en sonunda günahının affolunduğunu ilân etmiş olacaktır” (Memmi, 1996, s. 80). Sömürgecilerce “bağışlanma” dilenilecek olan bu zemin, eğitim restorasyonu ile mümkündür. Eğitim fonksiyonel olarak, Afrika’da “modernleştirici” bir temayülle kitlelerle sömürgeci-devlet arasındaki ilişkileri düzenleyecek bir ara sınıf yaratmak ve “eğitilmiş Afrikalılara bir köle gibi davranmayı öğretmek” (Mondlane, 1975, s. 74) gibi temel işlevlere sahiptir. Bu eğitim Frankofon, Anglofon ve Lusofon bölgelerinde esas olarak makbul vatandaşlar yetiştirecek ve koloniye entegre olunabilecek meşruiyet çerçevesini oluşturacaktır.

Sömürgeci, kendisine tâbi kılınmasını isteyen bir düzlemi örtük ya da açık bir şekilde kurmaktadır. Sömürü kendisine benzeyen bir varlık inşa etmez. Afrikalıyı kendi suretinde yeniden yaratmayı planlamamaktadır (Memmi, 1996, s. 75). Yeniden yaratım imtiyaz alanının ilgası anlamına gelmektedir. Sömürülen insanın en temel çelişkisi, yaslandığı tarih ve toplumdan yalıtılmasıdır. Sömürgecilik böylelikle bir şeyleşme denklemi oluşturmaktadır. Sömürgeci sömürüleni değersizleştirmekte ve adsız bir döngü içinde değer üretmesine engel olmaktadır. Bu döngünün aşılması için Afrikalı teorisyenlerin tek bir eylem planı vardır: Başkaldırı/kiyam. Memmi, sömürülenin er ya da geç bu ilişkilerin melankolik doğurganlığından kendisini kurtarmak için “başkaldırıya” ihtiyacı olduğunu söyler.

Bundan sonra terimlerin tersine dönüşüne tanık oluruz. Asimilasyonun rafa kaldırılmasıyla, sömürgeleştirilen insanın özgürlüğü ancak benliğinin iyileşmesi ve bağımsız bir onurla gerçekleştirilebilir. Sömürgeciye öykünme çabaları benliği inkâr etmeyi gerektirmişti; bu nedenle sömürgecinin reddedişi benliğin keşfine zorunlu başlangıçtır. Bu suçlayıcı ve yok edici görüntü silkelenip atılmalıdır; baskıyı kuşatmak imkânsız olduğuna göre ona cesurca saldırmak gerekir. Sömürgeci tarafından bu kadar uzun süre reddedildikten sonra, sömürgeleştirilen insanın sömürgeciyi reddetme zamanı gelmiştir artık.” (Memmi, 1996, s. 118)

BÜTÜNLÜKLÜ BİR AFRİKA'YI DÜŞÜNMEYE ÇABALAMAK: BİLİNCİ “KARART”MAK

Afrika'da diasporik düşünce hattının temel belirleyeni, sömürgeci-sömürülen ilişkisinde tarihsel kırılmayı yaratacak “kıyam” düşüncesidir. Kıyamın sacayaklarını, sömürge öncesi tarihle canlı bir damar ve modern bir karşılaşma düzeyi yakalamak olarak belirleyebiliriz.

Geçmiş i tekrarlamak için hayalci ve verimsiz bir çabaya girişmek değil ileri gitmek. Yeniden hayat vermek istediğimiz şey ölü bir medeniyet değil. Bunu egzotizm meraklılarına bırakıyoruz. İsteddiğimiz şey, şimdiye dek güneşin altında çürüyerek kokuşmuş bir leşe dönüşen bu sömürgeci toplumun ömrünü uzatmak ise hiç değil. Yaratmamız gereken yeni bir toplumdur, esaret altındaki kardeşlerimizin yardımıyla, modern zamanların üretici güçleriyle zengin, eski günlerin kardeşliği ve dayanışmasıyla sıcak bir toplum... (Césaire, 2007, s. 87)

Kolonyal dilin kolonize olanın dilini köksüzleştirmesi sonucunda, “iletişim”in de ortadan kaybolduğu, iletişimin yerini “monolog”un aldığı görülür. Diasporadakilerin dili, bu tutuma karşı “savaş açıcı” bir manifesto özelliği taşımaktadır. Kolonyal bir yüzleşme için açıktan ve sadece siyah bilinç tekilliğinde değil, maduniyet alanının geniş tutulduğu bir çerçeve çizilmektedir: “Bir düşünün! Kızılderililer katledildi, Müslüman dünya kurutuldu, Çin dünyası kirletildi ve iyi bir yüzyıl uğruna baştan çıkartıldı. Zenci dünyası insanlıktan diskalifiye edildi, kudretli sesler sonsuza kadar susturuldu, yuvalar, yurtlar çarçur edildi; bütün bu enkaz, bütün bu harabe, bir monologa indirgemiş insanlık... Sahi siz bütün bunların bir bedelinin olmayacağını mı sanıyorsunuz?” (Césaire, 2007, s. 115)

Pan-Afrikanistlerin temel amaçları, bütünlüklü bir kıta fikri için, kıtada sömürgecilere karşı bağımsızlık mücadelelerini kolektif bir şekilde yürütebilecek bir dayanışma ağı ve teorik, işlevsel zeminin kurulmasını sağlamaktı. Sıklıkla geleceğe yönelik vurguları: a) bilinç (kaynağa dönüş), b) düşünsel serüven ve c) mücadele şeklindeydi. Öncelikleri ise şudur: “Gine halkının özgürlük ve ilerleme yolu seçimi hiçbir zaman birden fazla olmamıştır; bu da ulusal kurtuluş mücadelesidir” (Cabral, Gine’de Devrim: Bir Afrika Halkının Kurtuluş Mücadelesi, 1974, s. 41). Siyah bilincin³ ereği tarihsizleştirilmiş “ben”in, tarihini ve kaybedilmiş vakarı-

³ Siyah bilincin etrafında oluşturulan hamleler farklı olmakla birlikte farklı toplumsal grup ve katmanları da içermeyi hedeflemektedir. “1- Hepimiz, aynı sistem tarafından eziliyoruz. 2- Farklı derecelerde eziliyor oluşumuz, yalnızca toplumsal olarak değil, arzular bakımından da bizi katmanlaştırmaya yönelik kasıtlı bir tasarıdır. 3- Öyleyse düşmanın planı dâhilinde böylesi

nı yeniden kazanmak üzerinedir. “Atılacak ilk adım, siyah adamı kendine getirmektir, boş kabuğunun içine hayat pompalamaktır, ona öz-saygı ve onur aşılarmaktır, suiistimal edilmesine ve doğduğu ülkede kötülüğün hüküm sürmesine izin verdiği için kendisinin de bu suça ortak olduğunu hatırlatmaktır” (Biko, 2014, s. 40).

Sömürgeci mantığın işleyiş düzenini kültür üzerinden gerçekleştiriyor olması, kültürün aynı zamanda nasıl ve hangi şartlarda “inatçı” bir kültüre dönüşeceğinin üzerinde durulmasını getirmiştir.⁴ Afrika’da kurtuluş mücadeleleri ve kültür arasındaki ilişkinin dinamikliği, teorisyenlerce sıklıkla tartışılmış, bu bağın sürekli olduğuna ilişkin çıkarımlarda bulunulmuştur. Cabral, bu konuda, “egemenlik, maddi görünümü ne olursa olsun, ancak halkın kültürel hayatının devamlı ve örgütlü bir şekilde baskı altında tutulmasıyla sürdürülebilir. Yabancı egemenliğin aşılması kesin bir şekilde ancak boyunduruk altında tutulan halkın önemli bir bölümünün fiziksel bir tasfiyeye uğratılmasıyla temin olunabilir” (Cabral, 1976, s. 46) ifadelerini kullanmaktadır.

Kültürün kalıtsal olarak Afrika topluluklarını kısa sürede örgütleyici olma özelliği bir hareket alanı yaratırken; beslendikleri Marksist doktriner tavır da zayıflamaktadır. Marksizmin modernleşme ufku olarak, kültürün belli başlı unsurlarını büyütmesine engel olmak ve ilga etmek⁵ gerekliliği üzerinde de durulur (Cabral, 1976). Afrikalı düşünürler, büyük ölçüde sömürgeciler arasında özsel bir mukayese yaparak tartışma yürütmektedirler.⁶

Afrikalı düşünürlerin otantisite arayışları ve bir tarih inşasına yönelmeleri, genellikle iki tür yaklaşımı öne çıkarır: Hissi romantikler ve primitif romantikler (Mazrui, 1992, s. 75). Hissi romantikler, sömürge öncesinde Avrupalıların yarattığı uygarlıklarla yarışabilecek çapta devlet adam-

bir şüphenin olması da beklenir ve eğer biz, kendimizi kurtuluş sorununa aynı derecede adanacaksa, düşmanın bize boyun eğdirme planındaki kasta siyah halkın dikkatini çekmek görevimizin bir parçasıdır. 4- Yola devam etmek için kendi programımıza çekmemiz gerekenler, tabakalarımız arasında grupların eşit dağıldığını görmeye heveslenenler değil, yalnızca adanmış insanlar olmalıdır.” (Biko, 2014, s. 65-66)

⁴ Emperyalist egemenliklerin bütün çeşitlerinin ortak ana karakteristiği, üretken güçlerin gelişim sürecinin serbestçe işlemlerini şiddet yoluyla engelleyerek egemenlik altındaki toplumun tarihsel sürecinin inkârıdır. Bütün toplumlarda, üretim güçlerinin gelişim düzeyi ve bu güçlerin toplumsal kullanım sistemi (mülkiyet sistemi) üretim biçimini tayin eder. (Cabral, 1976, s. 49)

⁵ “Aşiret mantalitesi kalıtlarının ileri bir biçimde tasfiyesi ve mücadelenin gelişmesini önleyen toplumsal ve dinsel kural ve tabular...” (Cabral, 1976, s. 70)

⁶ “Batılıların rasyonel aklının çelişkili iki durumdan kurtulmak için ya melezeleştirerek ya da birisini tercih ederek katı bilimsellik yürüttükleri, genellikle bilimsel bulduklarını doğaüstü ve akıldışı hurafeler olarak yorumladıklarını, Afrikalıların ise bir durumu, sorun merkezli bakmak yerine deneyim olarak yaşadıklarını” vurgulayan hesaplaşmalar olarak da meseleye bakabiliriz. (Kaunda, 1966)

ları, krallar, devletler kurmalarının altını çizmişlerdir. Şeyh Anta Diop (1989), Afrika uygarlığının başlatıcısı olarak Mısır uygarlığını kabul etmiş ve Mısır uygarlığının da Avrupa'yı entelektüel olarak "dölediğini" belirtmiştir. Hissi romantiklere karşı primitif romantikler ise, geçmişteki sadeliği, basitliği öne çıkarmış ve bunları yeniden canlandırmak için çabalamışlardır (Mazrui, 1992, s. 75).

"Kongo Krallığından Portekiz Eyaleti Olmaya" (Kürschner, 1976, s. 7) gibi otantisite arayan başlıklar, sömürgecilik döneminde bir hatırlayışa denk geliyordu. Burada Afrika'nın tarihsel devamlılığının imkânı olan güçlü krallıklardan sömürgeci art alanlara dönüşümün getirdiği buhran duygusu hâkimdir. Ancak aynı zamanda imparatorluk gibi güçlü devlet mekanizmalarının yeniden kurulmasına ilişkin iştiaak da görmezden gelinemez. Bu tür başlıklarda öne çıkan buhran ve iştiaak duygusu, sanat çerçevesinde yerini ihtiyatlı bir reçete yazımına bırakmıştı. Afrikalı düşünürlerin temel itirazları, yaşadıkları mekânın tarihsiz, yalıtılmış bir coğrafya olarak tartışılmasıydı.

Siyah bilinci oluşturmak için bağımsızlaşma ve sonrasında kazanımların devam ettirileceği ideal bir bağlam gereklidir. "Siyah Bilinç, bir bütünlük arzusu ve sömürgeciye bağlanmayı azaltan ve kendini ifade etmede önemli bir tekâmüldür" (Biko, 2014, s. 85). Bağımsızlığın kazanılması kurulacak "cennet" için yeter şarttır. Afrikalı entelektüelin beslendiği yerin Batı olduğunu da düşünürsek, ikircikli durum düşünsel çıkış yollarında da kendisini hissettirmektedir. 1945 sonrası Afrika'nın birçok yerinde gündemi bağımsızlık olan çok sayıda siyasi parti kurulması sürecinde, bu durum kolaylıkla seçilebilmekteydi. Bu partilerin "... temelini sınıf gerçeği değil, milli birlik ya da etnik bir grubun birliği teşkil eder. Bunun sebebi, Afrika ülkelerinin birçoğunda, toplumsal yapının büyük sınıf farklılaşmaları göstermesi yani toplumsal sınıf ve zümrelerin birbirlerinden kesin bir biçimde ayrılmış durumda bulunmamalarıdır" (Nkrumah, 1966, s. 75).

Afrikalı liderlerin önemli bir kısmı sosyalist eğilimli olsa da, kurulacak ülkenin sınıf temelli bir toplumsal yapıya sahip olmasına ve kurtuluş mücadelelerinin sınıfsal stratejiye uygun bir şekilde yapılmasına coğrafyanın müsaade etmeyeceği kanısındaydılar. Yerliliğin temel mücadele ilkesinin kendilerini boyunduruk altına alan yabancılara karşı olduğu gerekçesiyle sınıfsal ve doktriner bir ideoloji yerine, toplumda farklı aidiyet gruplarını da işin içine dâhil eden ulusal kurtuluş hareketleri kurulmuştur (Nyerere, 1971).

KOLONYAL GÖLGEDE SİNEMA ÜRETEBİLMEK

Ulusal kurtuluş mücadeleleri öncesinde, kıtada sinemaya ilişkin hareketlilik erken tarihlerdedir. Sinema “Avrupa ve Amerika’yla aynı tarihlerde kıtaya yayıldı. 1896’da Kahire ve İskenderiye’de, 1897’de Tunus ve Fez şehirlerinde, 1900’de Dakar’da, 1903’te Lagos’ta film gösterimleri yapıldı” (Armes, 2006, s. 21).

Afrika’da yerleşik sinema düzeyinin sömürgeci değerlerle belirlenmesi, kalıtsal bir soruna dönüşmüştür. “Afrika filmleri, ne hakkında olacak, onlar aynı şeyi vurgulamamı istedi. Tamtam, dans, juju ve bunun gibi şeyler”⁷ (Ukadike, 2002, s. 7). Lumière Kardeşler ve ardılları Afrika’da çekilen filmlerin tematik duygusunu veren öncülerdir. Kıtada erken dönem çekilen filmler, Batılı izleyiciler için şaşırtıcı, gizem verici, vahşi bir durumu paylaşan içeriklere sahipti. Bu filmlerin çoğu Afrika’daki izleyicilere ilişkin propaganda türünün de gelişmesine öncülük etti. Kolonyal hükümetler, misyon görevlileri ve antropologlar, Afrikalılara Avrupa ve Birleşik Devletler’den farklı sinemasal bir miras devretmeyi denediler. Afrika’nın tematik olarak yabancı filmlerdeki varlığında cemaatlerini arttırmaya yönelik adımlar atmaya çalışan bir misyoner pedagojisi de görürüz. İngilizce Konuşulan Bölgelerde (Anglofon) yerlilerin “anlayabilecek” film yapma uğraşının ağırlık kazandığını görmekteyiz.

Batılılarca burada çekilen, örneğin Robert Stevenson’ın yönettiği, H. Rider Haggard’ın romanından uyarlanan *King Solomon’s Mines* (Hazreti Süleyman’ın Hazine, 1937) gibi kurmacalarda Afrikalılar, yamyam yaratıklar ya da sömürgeci efendilerin ayak işlerini yapan kişiler olarak ele alındılar. Afrikalıların sinemayı anlayamadıklarını iddia eden Belçikalıların 1945 yılına dek Kongo’daki sinema salonlarına yalnızca beyazlarla Asyalıların girmelerine izin vermeleri ise sömürgeci mantığın bir başka yüzüydü (Irele & Jeyifo, 2010, s. 233).

Yerli bir teknisyenin yetişmesinin çoğu zaman imkânsız olduğu sömürgelerde, kararın değiştirilmesi çok uzun zaman aldı. 1935 yılında kurulan Bantu Sinema Deneyimi’nin (Bantu Educational Cinema Experiment) yapım maliyetinin yerli insanlar çalıştırarak düşürülmesi sağlandı. Notcutt bu deneyimlerini hazırladığı rapora, “zeki, genç Afrikalılar, kararlık oda ve ses stüdyoları hattâ yarı nitelikli işlerde çalışmak için eğitilebilir” şeklinde kaydetti (L. A. Notcutt, C. G. Latham, 1937, s. 183-184).

⁷ Ganalı film yönetmeni Kwaw Ansah’ın Kenya Film Kurumu’na film teklifi götürdüğünde, film kurumu yöneticilerinin tepkisini aktardığı notlardan. İlgili bölüm için bkz. Ukadike, *Questioning African Cinema Conversations with Filmmakers*, 2012.

1937'de bu proje sona erdiğinde, raportörlerin de önerileri doğrultusunda Bantu Sinema Deneyimi'nden sonra, değişik branşlarla Afrika'nın farklı bölgelerinde 1939'da Colonial Film Unit (CFU) kuruldu (Diawara, 1992, s. 3). Jean Rouch'a (2003) göre Colonial Film Unit'in kurulma amacı, II. Dünya Savaşı'na Afrikalıları dâhil etmektir. Sömürgecilerin sinemanın üretilmesine ilişkin düzenlemelerde, "insan kaynağı" oluşturma adına bir strateji yürüttükleri anlaşılmaktadır. Sinemanın kolonyalizmi taşıdığı Afrikalı sinema düşünürleri tarafından tartışma konusu edilmiştir. Sinemanın başat rolünün "kolonyalizmin siyasal hâkimiyetini ve ekonomik suistimalinin kültürel ve ideolojik meşruiyet sağlayıcısı olduğu iddia edilir" (Boughedir, 1981, s. 101).

CFU öncelikle Afrika'da propaganda filmleri dağıttı. Bu amaç için Avrupa ve Amerika'da muteber ve açıklamalı filmler üretilerek Afrikalılar üzerinde etki yaratmayı arzuladı. Bu filmler *Mister English At Home* (1940) ve *An African in London* (1941) gibi İngiliz etiketiyle gösterime girdi. Filmler Afrika'da üretiliyor, Londra'daki merkez bürodan Batılı ürünleri satmak (transistorlu radyo gibi) ya da Afrika'da görülen cüzzam hastalığını iyileştirme iddiasındaki ilaçları göstermek için yapılıyordu (Diawara, 1992, s. 3). Sinemanın reklâm payının ve tüketim ağının artırılması adına bir çalışma da yürütülüyordu. Böylece hammadde sağlanan coğrafyada bir tüketim döngüsü oluşturmak arzulanıyordu. Sinemanın etki alanına ilişkin soruna karşı ise "Batı'da üretilen filmlerle bu sorunun çözüleceğine inanıyorum. Bu filmlerde kolonyal ülke insanların yer alması gerekiyor" ifadelerine yer veriliyordu⁸ (Grierson, 1948).

İngiltere'nin egemen olduğu ülkelerde, filmin potansiyel kültürel rolü, eski Britanyalı sömürgeci yönetimlerinki kadar yeni hükümetler tarafından da neredeyse tümünden ihmal edildi (Arnes, 2011, s. 412). Anglofon⁹ Afrika ülkelerinde, ABD film piyasasını elinde tutarken bu baskılamaya Hint melodramları ve Kung Fu filmleri karşı çıkmaktadır (Diawara, 1992, s. 117). Bununla birlikte, 1980'li yılların ortalarına kadar Kenya'da hiçbir kurmaca film yapılmamıştır (Arnes, 2011, s. 412). Leon Poirier'nin Fransız otomobili Citroën'in tanıtım unsurlarına bolca yer verdiği *La Croisière Noire* (Kara Gezi, 1925) ve Marc Allegret'nin André Gide'in gezi izlenimlerinden yola çıkarak çektiği, sinema açısından niteliksiz bulunan ve Fransız sinemasında ilk "anti-kolonyal" çalışma sayılan *Voyage au Con-*

⁸ Bu okullarda öğrenciler altı ay eğitim aldıktan sonra film çekmek için küçük gruplara ayrılıyorlardı. İlk altı ayın sonunda Film Eğitim Okulu Jamaika'ya taşındı; sonra da Londra'ya. Van Beyer'e göre okulun amacı, merkezi Londra'da bulunan CFU tarafından Batı Afrika'ya gönderilecek olan ve yapımcılar için mükemmel yardımcı olacak Afrikalı öğrenciler yetiştirmekti.

⁹ Anglofon, İngiltere'nin Afrika'da sömürdüğü devletlerin oluşturduğu kuşağa verilen ad.

go (Kongo'ya Seyahat 1925) adlı belgeseller ise Afrika'da çekilen ilk filmlerdir (Ukadike, 1994, s. 48).

İtalyan faşizm yanlısı Goffredo Alessandrini'nin *Abuna Messias* (1939) adlı belgeseli, bir Kıptî âyini merkeze alır. Amerikalı Martin E. Johnson ise Tanzanya'da *On The Borderland of Civilization* (Uygarlığın Sınırında, 1920), *Simba* (1924) ve *Congorilla* (1929) adlı kurmaca filmlerini çeker (Ukadike, 1994, s. 33). İngiltere ve Belçika'nın kolonyal film yapımına ilişkin olanakları ve kolonyal film yapımına yönelik eğitimleri bulunuyorken, Portekiz, film üretimini kolonyal propaganda yapan aylık haber-filmleri ve pornografik filmlerle sınırlandırmıştı (Diawara, 1992, s. 88). Lusofon¹⁰ bölgelerde Angola ve Mozambik'in ulusal sinemaları bu ülkelerde kurulan yeni toplumların yapısında kendi köklerini bulmaktadır (Armes, 2011, s. 418). Mozambik, Angola'da yapım meselesinde kolonyal gölge altında film üretimini 1975 yılında Mozambiklilerin ürettiği ilk yapıma kadar devam etti. Yabancı film yapımcılarına rağmen, Lusofon bölgesinde filmin kendisi sömürgeciye karşı bir "silâh" olarak görülüyordu. Octavio Getino ve Solanas'ın Militan Sinema manifestosunda "gerilla" tarzı film üretimi olarak altı çizilen durum fiilî olarak yaşanıyordu. Lusofon Afrika'da film yapımı sinemanın önemi üzerine eğilip öncü filmlerle kolonyal temsili hedef alıyordu (Diawara, 1992, s. 89). Kolonyal dönemin bakiyesi olarak sinema olanaklarının az olması nedeniyle, Lusofon bölgesinin yeni bağımsız ülkeleri –ki bunlar FRELİMO gibi tek ve güçlü cephelerle bağımsızlık mücadelelerini sürdürüyorlardı– film üretmek ve kolonyalizme karşı ulusal ve uluslararası farkındalığı arttırmak için Avrupa ve Amerika'dan çok sayıda film yönetmenini ülkelere davet ettiler.¹¹ Bağımsızlık sonrası Angola'da tarih ve kültür üzerine çok sayıda film yapıldı. Bu filmler çekilirken, yabancı film yönetmenlerinin yanına ülkede bulunan sinema öğrencilerini eklemleyerek hem kendi kurtuluş mücadelelerini anlatan filmler yaptılar hem de bu öğrencilerin sinemasal gelişimlerine katkıda bulundular (Diawara, 1992, s. 90).

Lusofon ülkelerinden Gine-Bissau'da Flore Gomes'in ortaya çıktığı 1989 yılına kadar herhangi bir sinemasal gelişme kaydedilmişken, bu kuşak ülkeler arasında Mozambik dışında bağımsızlık sonrası sinemaya yönelik ağırlığını ortaya koyan yönetmenler çıkmamıştı. Mozambik'i diğer ülkelerden farklı kılan, daha sonraları Brezilya'da Cine-Novo (Yeni Sinema) akımının da öncülerinden olan Ruy Guerra'nın Ulusal Film Enstitü-

¹⁰ Lusofon bölgeler, Portekiz'in Afrika'da sömürdüğü devletlerin oluşturduğu bölgelere verilen isimdir.

¹¹ Bu çerçevede Cezayir Bağımsızlık Savaşı sonrası Gillo Pontecorvo'yu ülkelere çağırarak "Cezayir Savaşı" filmini yapmasını istemeleri de bu tür bir ilişki biçimine örnek gösterilebilir.

sü'nün başkanlığını yürütmesiydi (Diawara, 1992, s. 92). Mozambik'in uluslararası ününü arttıran, Guerra'nın yanısıra ülkeye film çekmeye gelen Jean-Luc Godard ve Jean Rouch gibi isimlerdi. Artık ülke, 1959 devrimi sonrasında sinemasal olarak atağa kalkan Küba ile mukayese edilir olmuştu. Ülkede Guerra'nın öncülüğünde Kuxa Kanema (Görüntünün Doğuşu) gibi bir dizi aylık film üretimi gerçekleştirilmeye başlandı. Bu filmlerle amaçlanan "bütün koşullar üzerine bir düşünüm" gerçekleştirmekti (Diawara, 1992, s. 95). Kuxa Kanema'da her yıl yaklaşık bir düzine belgesel üretilmeye başlandı, nadiren de olsa kurmaca filmler de gündeme geldi (Armes, 2011, s. 418).

Bizim insanlarımızın çoğu için sinema bağımsızlığın doğrudan mevesiydi. Uzaktaki köylere gidip filmimizi gösterdiğimizde, insanlar bize "Bu bağımsız olmamızın sonucu, çünkü bağımsızlıktan önce bu köyde hiçbir film görmemiştik." Bu yüzden insanlarımız, emperyal bir sinema tarafından baskılanmamıştı ve biz de filmlerimizde emperyal sinema gibi gündelik bir hayattan kaçışın sinemasını üretmedik... Bağımsızlığımızın üzerinden yirmi yılı aşkın bir süre geçmiş olmasına rağmen birçok Afrika ülkesinde film enstitüsü bulunmamaktadır. Bağımsızlığımızdan beri 70 belgesel ve 4 uzun metrajlı film ürettik... (Taylor, 1983, s. 30)

Avrupalılar sinema gösterim yerlerini Afrika'da üç kompartımana ayırarak tasarladılar. En iyi koltuklar Avrupalılar, ikinci sınıf yerler Afrikalı elitler, üçüncü sınıf yerler ise Afrikalı kitleler içindi. COMACICO ve SECMA, Frankofon Afrika'da dağıtım, gösterim ve film programlarını kontrol altına almıştı. Bu iki büyük şirket Afrika'yı üçe ayırarak: Kuzeyde Senegal, Moritanya, Mali ve Gine; Orta Bölge olarak Fildişi Sahilleri, Togo, Benin ve Yukarı Volta (Burkina Faso), Güney bölgesi olarak da Kamerun, Kongo, Gabon, Çad ve Orta Afrika Cumhuriyeti olarak sınıflandırmışlardı.

1960'ta bölgelerde toplam 180 tane film gösterim yeri bulunurken, bunlardan 85'i COMACICO'ya, 65'i ise SECMA'ya aitti. Merkez ofisleri Paris'te bulunan COMACICO ve SECMA filmlerin yüzde 75'ini kontrol altında bulunduruyordu... ve her yıl ortalama 350 film dağıtırken, bu filmlerden 150-160 kadarını ABD filmi, 90-100 kadarını Fransız, 80-90 kadarını ise Hint, Arap ve diğer ülke yapımları oluşturuyordu (Diawara, 1992, s. 106).

AFRİKA FİLM ÜRETİM ALANININ DEKOLONİZASYONU

Afrika'nın yeni bağımsızlığını kazanmış devletlerinin pek çoğu sinemaya yönelik ulusal politikaları uygulamayı seçtiler, bağımsızlıklarını ise 1957 ile 1960'ların ortalarında kazanmışlardı (Armes, 2011, s. 412).

Kurulan devletlerin en önemli kaygıları fiziken hissettikleri sömürgeci erkin yerinden edilmesiydi. Bu, kurtuluş hareketlerinin en önemli ilkesel hareket noktası olup, çerçeve bu nokta eksene alınarak oluşturuluyordu. Dekolonizasyon sonrası Nkrumah, bağımsızlık sonrası bir kazanım olup olmadığını kaleme aldığı bir metinde, sömürge durumunun daha sofistike bir şekilde yürütüldüğünün altını çiziyor.¹² “Yeni devletler hâlâ hammadde üreticisidirler, eskiler de hâlâ mamul üreticisi. Yeni bağımsızlık kazanan devletler ile bir zamanların efendileri arasındaki iktisadi ilişkilerin şekli değişti, ancak sömürgecilik yeni bir kılığa büründü. Kapitalizm bu son döneminde, yeni sömürgeciliğe, emperyalizmin son aşamasına dönüştü.” (Nkrumah, 1966, s. 11)

Sinemanın sürdürülebilir bir dile sahip olmasını sağlayan en önemli safha, yapımın finansal güçlüğü ve ortaya konulan ürünün dolaşıma sokulmasıdır. Afrika'da sinemanın uzunca bir süre ortaya çıkmamasının nedenlerinden birisi de kıtada endüstrinin zayıf olması olarak gösterilebilir. Afrika sinemasının klasikleri sayılan *La Noire de...*, *Mandabi*, *Le retour de l'aventurier*, *Concerto pour un exil* ve *Cabascado* filmleri kendi ülkelerinin film salonlarında gösterilemedi. Afrikalı yönetmenler aynı zamanda kendi filmlerinin yapımcıları oldular, kendi filmleri için sürekli gösterim yeri bulmaya çalıştılar (Diawara, 1992, s. 35-36).

Bütün ‘Üçüncü Dünya’ ülkeleri içinde en dikkate değer ve tartışmalı üretim denemeleri, Frankofon ülkelerde gerçekleştirildi. Fransız İşbirliği Bakanlığı tarafından Afrikalı yönetmenlere yapılan yardım programı, 1980 yılında iptal edilene kadar yaklaşık yirmi yıl sürdü. Afrikalıların eleştirileri bu yardımların üzerinde odaklanıyordu. Frankofon Afrika'da ulusal film yapımı 1960'larda bağımsızlıkların tarihiyle koşuttur. Film yapımı

¹² Nkrumah, *Emperyalizmin Son Aşaması: Yeni Sömürgecilik* kitabıyla temelde iki itirazda ve yenilikte bulunmuştur. Birincisi, Lenin'in Kapitalizm'in Son Aşaması Emperyalizm tahlilinin bir son olmadığını, sonun sanayileşmiş bir ülke düzeninde öngörülebilir bir eleştiri olduğunu, öngörüleemeyenin sömürge deneyimi yaşamış toplulukları tahlilin içine alamadığı kanısı; ikincisi ise, sosyalizmin coğrafyadan coğrafyaya değiştirilebilen bir iklimi olduğu önerisi. Ayrıca Biko'nun da varsıl ve yoksul denklemi beyazın varsılla eşitlendiği, siyahın da yoksulla eşitlendiği bir denklemle revize eder. *Alman İdeolojisi*'nde altı çizilen ve iki dönem olarak kategorize edilen birinci dönemin altın ve gümüş ve insan gücü olarak burjuvazinin oluşumuna katkıda bulunan, ikinci dönem olarak da bir pazar mekânına dönüşen koloni ülkeleri. (Marx & Engels, 1968, s. 102) Nkrumah bu ilişki tarzının da değişik biçimlere büründüğünü savunur.

ve gösterimi için ilk ekipmanlar teknolojik olarak ileri düzeyde olan ülkelerin, bağımsızlığını yeni kazanan uluslarla ekonomik ve kültürel bağlarını sürdürmek istemeleri nedeniyle hediye edilmişti¹³ (Diawara, 1992, s. 51). Bağımsız olmama durumu, yani sömürgecilerle “yeni” bağımsız ülkeler olarak ilişkileri sürdürmeleri nedeniyle sıkıntılı bir sürecin de içindedirler. Med Hondo, “Afrika bağımsız değildir. Afrika, kıtanın ihtiyaçlarına cevap veremiyor. Her şey dışarıdan ya da kendi insanları için düşüneyemeyen hainler tarafından bize empoze ediliyor” diyordu (Ukadike, 2002, s. 59).

Frankofon coğrafyada en temel sıkıntı, filmlerin yapım aşamasında bir tikanıklıkla karşılaşılmasıydı. Afrikalılar bunu aşmak için eski sömürgelelerinin kapısını çalmak zorunda kaldılar. “Haber filmleri Frankofon ülkelerde çekiliyor, merkezi Paris’te bulunan C.A.I.’ye (Consortium Audio-visuel International) gönderilip, kurgusu tamamlanıyor, ardından Afrika’ya geri gönderiliyordu” (Diawara, 1992, s. 54). Gabara, bu tür yardım politikalarının çerçevesini, “İtalya, iyi filmler çekmeye başladığı zaman, Amerika, Fellini ve Sophia Loren gibi önemli yönetmen ve artistleri ülkesinde topladı ve iyi sözleşmeler önerdi. Onların istedikleri İtalyan film endüstrisini bitirmektir. Şimdi Fransa aynısını yapıyor. Cezbedici tekliflerle, yönetmeni kendi danışmanlarıyla çalıştırmaya başlıyorlar. Bu yöntem Afrika film endüstrisini öldürme biçimidir” diyerek açıklar (Ukadike, 2002, s. 45).

Haziran 1969 yılında Cezayir’de, hükümetler ulusal sinema fikrine sıcak baktılar ve FEPACI adıyla bir federasyon kurarak kendi çabalarını ve verimliliklerini arttırmaya çalıştılar (Diawara, 1992, s. 39). FEPACI’nin yeni üyeleri, filmleri bir araç olarak kullanmanın kolonize edilmiş ülkeleri özgürleştireceğine ilişkin ümitvar bir tutumla, Afrika Birliği’ni sağlayacak bir zemin de oluşturacaklarını düşünüyorlardı.

FEPACI girişimi, 1970’te ilk olarak Tunus’ta, ardından 1975’te Cezayir’de, 1981 yılında Mogadişu’da ve 1982’de ise Niamey’de toplandı. Üretimi belirleyen ve canlılığını sağlayan birbiriyle ilintili dört sektörün de güçlü olması gerekir: Gösterim, teknik altyapı, profesyonel eğitim ve filmlerin ithal edilmesi ve dağıtımı. Devlet bu alanların tamamına yakını elinde bulundurduğu için sinemanın koltuk değneği devletti (Armes, 2006, s. 37).

¹³ Togo bağımsızlığını kazandıktan sonra ABD tam donanımlı “film arabası” hediye etti. Gine ve Mali, Polonya, Sovyetler Birliği, Yugoslavya gibi doğu bloku ülkelerinden ekipmanlar tedarik etti. 1966’da Batı Almanya, Gine’ye laboratuvar ve 35 mm yapım malzemesi teklif etti. (Diawara, 1992, s. 51)

FEPACI ulusal yönetmenler derneği olarak tasarılanmıştı. Buradaki ulusallık vurgusunun kıta içi bir “ulusallık olduğunu” düşünmemiz gerekir. FEPACI, çok sayıda film yaptı. Bu filmlerin üç biçimde oluştuğunu görüyoruz: Birinci biçim, didaktik kurgusal filmlerle yabancılaşma ve neokoloniyalizm gibi kavramlara dikkat çekmek ve öncü bir misyonla “sınıf mücadelesine ilişkin bir farkındalık yaratmak amacıyla bir silâh” olarak düşünülmüştü¹⁴ (Diawara, 1992, s. 46). İkinci biçimdeki filmler ise iyi-kötü karşıtlığı üzerine kurulan Afrikalı düalist tavrı gösteren filmlerdi. Bu filmlerde gücünün Avrupalı, zayıfın ise Afrikalı olarak sembolleştiğini görürüz. Ya da Avrupalıya karşı “kaynaklara dönüş” savunusudur.¹⁵ Üçüncü biçimde yer alan filmlerde ise, düalist tavrın daha da azaldığını, bunların gelenek ve modernite ya da okumuş ve okumamış arasında uzlaşarak arayan tematik bir tarafta yer aldığını görürüz.¹⁶

Afrika’da sinema serüvenini merkez haline getiren iki önemli festival vardı: *Kartaca Film Festivali*, *Journées Cinématographiques de Carthage* (JCC) ve *Ouagadougou Pan-Afrikan Film Festivali* (Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou, FESPACO). FESPACO Afrikalı yönetmenlerin ideolojik açıdan ya da duyuş olarak birbirlerinden haberdar oldukları; ifade, eğitim ve bilince ilişkin önemli karşılaşma olanaklarına eriştikleri, uluslararası bilinirliğe sahip ve Afrika’ya özgü sinema estetiği yönelimi olan bir film festivali oldu. Festivaller kıtada yönetmenler arasında sinemaya ilişkin düşüncelerin aktarımında önemli bir mecra olma durumunu korumaktadır.

II- YENİ AFRİKA SİNEMASI: SİNEMA VAROLUR, VAROLANLAR YARATANLARDIR

Her ne kadar kameranın kıtada erken bir tarihte kullanıldığı iddia edilse ve bu iddianın muhatabı Louis Lumière’in kameramanı Félix Mesguich olsa da, Sudanlı yönetmen Gudalla Gabara, kamerayı ilk kullananın kendisi olduğunu (Ukadike, 2002, s. 41), çünkü Mesguich’in “Levanten” olduğunu söyler. Gabara’yı milat seçersek 1946’da Afrikalı yönetmenlerin

¹⁴ Bu filmlerden bazıları yarı belgesel özellikler taşıyan epik Cezayir filmleri olup, Sarah Maldoror’un “Sambizanga”sı (1972), Haile Gerima’nın “Harvest, 3000 Years” (1974) gibi önemli filmlerdir. (Diawara, 1992)

¹⁵ Bu filmleri örneklersek, Djibril Diop Mambety’nin “Touki Bouki”si (1973), Ababacar Samb-Makharam’ın “Kodou”su (1971), Med Hondo’nun “Soleil O” (1969) ve Tidiane Aw’in “Le bracelet de bronze”u. (1974)

¹⁶ Bu biçimde yer alan filmleri örneklersek, Souleymane Cisse’nin filmleri, Safi Faye’nin “Lettres paysannes” (1975), Ababacar Samb-Makharam’ın “Jom” (1981), Gaston Kabore’nin “Wend Kuuni” (1982), Joseph Akouissone’un “Zo Kwe Zo” (1982) ve Lancine Kramo Fadi-ga’nın “Djeli” filmleri.

işbaşı yaptıklarını görürüz. Afrika'ya ait bir sinemanın kolonyal dönemde başladığını söylememiz, Pan-Afrikan düşünürlerin belirlediği “bağımsız” tavrıla çelişmektedir. Etno-kültürel bir paydanın ve dekolonyal arzusun biçimlendirmedeği alanı Afrika sinemasının içine dâhil etmemek, sinema düşüncesinin ilkesi olarak algılanmalıdır. Afrikalı yönetmenlerin özgül sorunlarıyla örülü ve tarz olarak kendilerini Batılı estetikten ayırıştırma gayreti güden sinema oluşturma çabası, bağımsızlık sonrasına tekabül ettiğinden burada “yeni” bir Afrika (Sahraaltı) sinemasından söz edilebilir. Yeni Afrika Sineması olarak adlandırabileceğimiz kıtaya özgü sinema dili inşası, emperyal kültür rejiminin dışında bir söylem üretme çabasını da beraberinde getirmektedir. Afrika sinemasının üç hali olarak betimlenen (Gabriel, 1982) sinemasal gelişim, bu estetik ayrışmanın da resmini çizmektedir. Frantz Fanon'un *Yeryüzü Lanetlileri*'nde ulusal kültür sürecini anlattığı (Fanon, 2007) bu “gramer”in öncelikli yapıtaşları “yerlilik, Afrika sosyalizmi, devrim, hafızanın devrim lehine malzeme bulunduran bir hazine olması, dekolonizasyon sonrası hazırlıksız yakalanan Burjuva tasallutu, uzun erimli bir onarım beklentisi”dir. Gabriel'in yaslandığı Fanon havzası sinemayı “üç ayrı aşamayı”¹⁷ seçili hale getirmektedir: “Sömürgeleştiren gücün kültürüne yönelik bir ilgi ve kaygı; geleneksel kültürün idealleştirilmiş bir görünümüne geri dönüş; otantik ve sahici bir yolda halkın mücadelesiyle bunları birleştiren bir üçüncü aşama” (Armes, *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*, 2011, s. 119).

Dekolonizasyon sürecinde, “ulusal mücadelenin ilk aşamasında sömürgeciliğin ekonomizme başvurarak milliyetçi talepleri etkisizleştirme... İlk hak talepleri kendini gösterdiğinde sömürgecilik ülkenin büyük ekonomik ve toplumsal reformlar gerektiren ciddi bir azgelişmişlik içinde olduğunu göstermelik bir alçakgönüllülükle kabul ederek anlamış yapar” (Fanon, 2007, s. 203). Özdeşleme aşaması olarak bilinen bu aşamada Afrika'daki sinema anlayışı, Hollywood (Klasik Anlatı) estetiğinden hareket etmektedir. Bu anlatı seyirciyi dramatik bir aksiyon içerisinde sınırlandırarak, takip edeceği ‘kahraman’lar oluşturma temelinde yengi/yenilgi güdülü bir izleme içerisinde kuşatır. Seyirci, oluşturulan bu fantazya içerisinde sonuç odaklı ve kahramanın kazanmasını dileyen düşsel bir konfora sahiptir. Seyirci olaylara tanıklık edecek bir mesafe yerine özdeşleşim kuracak bir kahramana ihtiyaç duymaktadır. Bu aşama teorisyenlerce seyircinin mukallite dönüşmesine ve film-dışı bir gerçeği sorgulamamasına yol açmaktadır. Fanon'un ikinci aşamasında yerli entelektüel, metruk bir halde duran geçmişi ve geleneksel kültürüyle ilişkilerini restore etme

¹⁷ Bu aşamaları Teshome Gabriel sinema için üçlü aşamaya dönüştürmüştür.

çabasına yönelmektedir. Bu aşamada sömürge yazarının inançları sarsılmıştır ve zihinsel bir geriye yolculuk yapmaya karar verir. “Bu dönem... kendini adama dönemine denk düşer. Ama sömürge yazar halkıyla bütünleşmemiş olduğundan, onlarla dıştan bir ilişki kurduğundan, sadece hatırlamakla yetinir. Eski çocukluk anıları derinliklerinden çıkarılır, eski efsaneler ödünç alınmış estetizmin ve başka gökyüzlerinin altında keşfedilen bir dünya kavramının ışığında yeniden yorumlanır (Fanon, 2007, s. 216). Bu aşamada (Öze Dönüş) sinema, üretenleri ve izleyicileri geçmiş bağlamında birleştirir. Geçmişin seyri izleyiciye ‘kendi’lik bilgisi verir. ‘Şimdi’ ‘geçmiş’le beslenerek geleceği inşa edebilecek bir zemindir. Bu anlayışta kaybedilenler hatırlanır, sömürgeci geçmiş unutulur ‘hissi romantik’ tipolojisinde belirtildiği üzere Batı’yla ‘gizil’ bir tarih muhasebesine girilir. Mezkur teorisyenler bu aşamanın tehlikeli yönünün geçmişi mutlaklaştırarak gelecekte ve şimdi’den kaçışı kolaylaştırabilmek olduğuna işaret eder.

Fanon, üçüncü aşamayı ise sömürge ilişkileriyle yüzleşme, hesaplaşma ve sonrasında kendi benliğini ortaya koyma şeklindeki bir mücadele şeklinde tasvir eder. “Üçüncü aşama, sömürge yazarının halkın arasında kaybolmaya çalıştıktan sonra, halkla birlikte halkını uyandıracak savaşı aşamasıdır. Halkın uyuşukluğunun hüküm sürmesine izin vermek yerine kendisi halkın uyandırıcısı haline dönüşür. Savaş yazını, devrimci yazın, ulusal yazın ortaya çıkar. Bu aşamada o zamana kadar yazmayı hiç düşünmemiş çok sayıda erkek ve kadın, artık kendilerini istisnai koşullarda, cezaevinde, direnişte ya da idam arifesinde bulurlar, uluslarına sahip çıkma, halklarının portresini çizme gereği duyarak harekete geçmiş yeni bir gerçekliğin sözcüsü haline gelir” (Fanon, 2007, s. 217). Bu aşama ‘mücadele’ aşamasıdır. Bu aşamada sömürülen olma durumunun ‘sorun’ edildiği, bağımsızlık sonrasındaki ‘neo-kolonyal’ durumla hesaplaşmalar görülmektedir. Filmler hem konu edindikleri meseleler itibarıyla hem de Hollywood estetiği hâkimiyetini dekolonize etme gayretiyle diğer dönemlerden ayrılmaktadırlar.

Bu doğrultuda Afrika sinemasının üç anlatı¹⁸ modeli geliştirebildiğini söyleyebiliriz. Bu modellemenin kendisi Afrika’ya özgülük taşımakla birlikte Avrupa-dışı merkezlerde politik karakteri daha baskın bir anlatı üretmektedir. Fanon’un tezlerini ve Gabriel’in şemasını dikkate aldığımızda bunları: a) klasik anlatı b) kaynağa dönüş c) mücadele filmleri şeklinde tasnif edebiliriz. Bu anlatı modellerinin sinema tarihinde sıralı bir düzene

¹⁸ Bu üç modele, bir modelin unutulduğu varsayılarak bir model daha eklenerek dört model anlatılmaya çalışılmıştır.

uygun oluşmadıklarını aynı yıllar içerisinde beraberce tercih edildiğini düşünmemiz gerekmektedir.

III- AFRIKA SİNEMASINDA ANLATI MODELLERİ: FANONYEN AŞAMANIN HEM İÇİNDE HEM DIŞINDA

Afrika sineması sömürgecilikle malul bir hikâyenin kurucusudur. Sinemanın hayatın sömürsüz bir biçimini anlatma gayesi mümkün değilken, kıtada bir karşı-film dili üretme uğraşısı da varlığını daha farklı bir şekilde hissettirir. Yönetmenin tercihinə göre değişen üslupları: a) toplumcu-gerçekçi b) kaynağa dönüş c) kolonyalle yüzleşme d) klasik anlatı olarak sıralayabiliriz.

a) TOPLUMCU-GERÇEKÇİ

Afrika sinemasında öncelikle toplumcu-gerçekçi model, festivallerde ve manifestolarda kendini göstermiştir. Bu kategorideki filmler, gündelik deneyimler, moderniteye karşı gelenek, yazılı kültüre karşı sözlü gelenek, geleneksel topluluğa karşı, şehirli ve sanayileşmiş toplulukların karşıtlığı üzerine kuruludur (Diawara, 1992, s. 141). Toplumsal gerçekçi yönelim melodramatik, hicivli ve mizahi bir dille meselelerini aktarmayı tercih eder. Ousmane Sembene'nin *Borom Sarret* (1963) filminin öncülük ettiği bu model, Afrikalı yönetmenlerin film çekme deneyimlerinin de referans alanıdır. Sembene, bir at arabacısının bir gününü anlattığı filmde, izleyiciyi Dakar'ın caddelerini panoramik bir şekilde dolaştırır. Bu gezide izleyici yoksulluğa ve varsılığa tanıklık eder. Griotların (Ozan) anlattığı hikâyeden, ölen çocuğunu mezarlığa götüren bürokrasinin yıldınlıştıran doğasını tecrübe eden adama, parasını vermeyen "burjuva"ya, Dakar'ın yoksul mahallelerinden, Fransa'nın mührünü açıklıkla seçebileceğiniz banliyöye uzanan bir hat boyunca tanıklık seviyesini korur. Toplumcu-gerçekçi modelin yedeğinde sosyalist bir paradigma bulunurken, kendini filmde belirgin kılan bir doktrin bulunmaz. Ülkenin neo-kolonyal havasını sezinleten anlatıda kolonyal dönem bakiyesinde ırk hiyerarşisinin yerini ekonomik göstergelerle oluşmuş hiyerarşiye bırakmıştır. Toplumcu-Gerçekçi anlatı görüntünün yalınlığı, diyaloglarda yalın bir üslubun tutturulduğu anlatı modelidir. Burada kameraların sokağa çıkartılması, dekor yerine gerçek mekânın kullanılması, öykünün gerçeğinin yerini gerçeğin öyküsüne bıraktığını gösterir. Film estetiği İtalyan Yeni Gerçekçiliğin izlerini taşır. Basit düz bir çizgi etrafında örülen zamansal geçişlilik, fazla dikkat çekmeyen kurgu ve kamera varlığı (Marcus, 1987, s. 22) gibi unsurlar ihtiva eder. *Borom Sarret*'nin finalinde at arabacısı akşam eve boş gelirken karısının çocuklar tarafından çağrıldığını görürüz ve ekran kara-

rır. Toplumcu-gerçekçi yönelimde final sahnesi, aynı zamanda yeni bir hikâyenin de tetikleyicisidir. Böylelikle hikâyenin kendisi bitimsiz bir gerçeğe kapı aralar. Toplumcu-gerçekçi bir tanıklık, tarafgirlik değil, me-safeli bir beraberliği getirmesinin yanısıra üzerinde düşünülecek bir zemi-ni de oluşturur.

b) KOLONYALLE YÜZLEŞME

Bu kategoride yapılan filmlerde Afrikalılar ile sömürgecilerin karşılaşma alanları kameraya taşınıyordu. Afrikalılar açısından onurlarını iade etmesi nedeniyle memnuniyet verici olan bu filmler, şiddet retorikleriyle işlenmiş tartışma üreten filmlerdir (Diawara, 1992, s. 152).

Bu tür filmler izleyicilerini Afrika halklarının Avrupalı kolonyal ve emperyal tahakkümüne karşı direnişçi olarak tanımlıyorlardı. Yönetmen-ler bu tür filmlerle hem bir hafıza alanı oluşturuyor hem de izleyicilerin bilincindeki yaranın sorumlularını teşhir ediyordu. Ousmane Sembene’ nin *Camp de Thiaroye*’si (1988), Batı Afrika Fransız Birlikleri’nde bulu-nan Afrikalı piyadelerinin II. Dünya Savaşı sırasında Fransız güçleri tara-fından katledilmesini konu edinmektedir. II. Dünya Savaşı’nın sonunda geçen bu film, Fransız sömürge ordusunun parçası olarak savaşmış bir grup Afrikalı askerin Fransız ırkçılığına karşı politik tepkinin bir parçası olma sürecini inceler. Bardağı taşıran son damla, Fransızların para öde-mede Afrikalıları aldatmaya çalıştıkları sırada gelir. Onların isyanına ya-nıt olarak Fransızlar tankları ve makineli tüfekleri kullanarak isyancıları ve üslerini yok ederler (Wayne, 2011, s. 86).

Bu konu tarzı, türün özelliklerini göstermesi açısından önemlidir. Ko-lonyal yönetimin süregiden zulmünün filmsel bir bellek olarak tutulması-nı sağlayan tür, yer yer didaktik bir tutum da izlemektedir. Didaktikliği filmlerde yer alan isimlerin eğretilme yoluyla politik angajmanı olan yer ve isimleri çağrıştırması, hikâyede yer alan iyiyle kötünün kimliklerinin açık olması, filmin sonucunun muğlâklığa yer bırakmaması gibi kıstaslar belirler. Kolonyal yüzleşme, yaşanan olayların temsil edildiği ve güncel olarak yaşanan kolonyal gölgeye yönelik itirazların yapıldığı ideolojik (sosyalist, milliyetçi, bazen Afrika sosyalizminde görülen melez bir ideo-lojik duruş) tavrın hâkim olduğu anlatı modelidir. *Camp de Thiaroye* (1987)’de yer alan Afrikalı askerlerde Avrupa’nın Aydınlanma gelenekle-ri ile Avrupa kapitalizminin kirli maddi ihtiyaçları arasındaki çelişkiye karşı oluşan duyarlılık, Ousmane Sembene’nin filminin ‘merkezî tarihsel imgesidir’ (Wayne, 2011, s. 26).

Filmde kolonyalin varlığıyla mücadele şeklindeki üst-anlatıyı biçim-lendiren detaylandırıcı mikro öyküler bulunmaktadır. Bu tür filmlerde de-

neysel hiçbir çekime ya da öyküye izin verilmezken türün varlık sebebi kolonyal varlığın bıraktığı iz ve ona karşı mücadeledir.

c) KAYNAKLARA DÖNÜŞ

Afrikalı yönetmenlerin ayaklar altına alınan ‘ulusal onurlarını kazanmak’ için sıklıkla başvurduğu bir diğer anlatı türü de ‘Kaynaklara Dönüş’tür. Afrikalı yönetmenlerin kaynaklara dönüş tercihini şöyle açıklayabiliriz: a) Sansür mekanizmasından kurtulmak, b) kolonyal dönem öncesi Afrika geleneklerinin çağdaş problemlere getireceği çözümleri bulgulamak, c) yeni bir film dili bulmak (Diawara, 1992, s. 160). Haile Gerima’nın *Harvest: 3000 Years / Mirt Sost Shi Amit*, Soulaymane Cisse’nin *Yeelen*, Idrissa Oudraogo’nun *Yaaba* ve Gaston Kabore’nin *Wend Kuuni* (Tanrı Armağanı, 1982) filmleri bu türe örnek gösterilebilir. Gelecek için ümitvar olunabilecek bir çabayı içermesi açısından geçmişin işlenmesi gerekir. Avrupa’nın insanlığın medeniyet tarihine Afrika’nın katkısını yok sayması ve güncel ideolojik tercihlerin de çözüm bulma kapasitesini zayıf bırakır. Dolayısıyla geçmişin ve unutulan/unutturulmaya çalışılan hafızanın kazanılmaya çalışılmasıyla iki tür kazanım amaçlanmaktadır: Tarihi, belğin temsil edilmesi yoluyla yeniden “çağırma” ve “bulgulama”.

Wend Kuuni’de modern Afrikalı kimliğinin anımsayamadığı bir sorunun da cevabı bulunuyor: “Biz kolonyallerle tanışmadan evvel nasıl bir ‘ben’e sahiptik?”, “El değmemiş ve incelenmemiş pre-kolonyal dönemde bulabileceğimiz benlik duygumuz ve bu benliği mücessem kılan öykülerimiz nasıldı?” gibi soruların hatırd tutulduğu Kaynağa Dönüş filmleri, Afrika hikâyelerine özgü “aranan erkek” gibi arketipleri de işletir. Arketiplerin temel kaynağı sözlü hikâye geleneğidir. Kendilerine özgü çevresel, sosyal zorluklar yaşayan Afrikalı insanların kadim hikâyelerine odaklanan bu tür, Afrika’nın şimdisine ait sıkıntıların tarihte de yaşandığını anlatırken, filmin mutlu ve ümitvar bir sonla bitmesi nedeniyle geleceğe ilişkin bir çıkarımı da içerir. Giriş-gelişme-sonuç birliğine riayet eden ama popüler anlatıdaki gibi seyirciden güçlü reaksiyonlar alınabilecek ölçüde hikâyeyi restore etmeyen bir üsluba sahiptir. Kaynağa Dönüş, izleyiciye kolonyal öncesi dönem, kolonyal dönem ve sonraki dönem arasında bir mukayese fırsatı sunmaktadır.

d) KLASİK ANLATI

Diğer üç anlatı modelinin (Diawara, 1992; Ukadike, 2002) altı çizilse de klasik anlatı modeline sahip Afrika sinemasına ait örnekler genellikle tasnif dışı tutulmaktadır. Yukarıda alıntılanığım üç model de Afrika’ya özgü değildir. Ancak tadil ettikleri unsurlar bu modelleri özgünleştirmiştir.

Klasik anlatı modeli de öykü anlatımında dünya sinemasının ana akım anlatısıdır. Bu anlatı türü de Afrikalı sinemacılar tarafından yeniden düzenlenmiştir. Nijerya'nın televizyon filmleri üreten, 90'larda Hollywood ve Bollywood'un terkibi olarak Nollywood adını alan bu anlatı türü, "kıtada gösterim şansını fazlasıyla yakalayan ABD ve Hint yapımlarından önemli ölçüde etkilenecek ulusal değerlere tutunarak" yeni bir dil yakalamıştır (Dul, 2000, s. 208). Bu anlatıya dâhil olan filmler yaşanan ilişkilerin temel vakalarını, "evlilik problemleri, suçlu-polis çatışması, büyücülük" gibi konuları ele alır. Bu anlatı türünde hikâyenin basit ve anlaşılır diyaloglarla didaktik bir karakteri bulunurken, kamera hareketleri de gözü hikâyeden uzaklaştırmayacak bir sadeliği tercih eder. Filmler, tematik olarak Batı filmlerine benzerlik taşımamaktadır. Bu filmlerde yoğun olarak kır-kent arası göçler ve göç sonrası yaşanan uyumsuzluklar konu edilir. Burada film imgesel bir değer üretmek için güçlü bir stilizasyon çabası içinde değildir. Klasik anlatı filmleri, kalitatif olarak çok karşılık bulmasa da Afrika insanının temayüllerini ve problematik haline getirdiği noktaları gözlemeye imkân verir.

SONUÇ

Afrika sinemasında yeninin resmini verebilmek için eskinin ve daha eskinin fotoğrafını göstermek gerekiyor. Yeni resim, bağımsızlık sonrası üretilmeye başlanan, Afrikalıların ürettiği sinemadır. Eski, kolonyal dönem bakiyesinin estetiğidir. Sömürgecinin estetiği hâkim paradigmadır. Tarih-sel bir resim ortaya koymak için sömürge öncesi estetiğin, sömürge estetiğinin ve yeni dönemin resmini çizmek gereklidir. Bu yeni dönem, bütün sinema estetiklerinin çözüme kavuşturulduğu, zamansız ve mekânsız bir tasavvur değil, aktüel olanla paralel giden sorun ve çözümlerin bulunduğu zamandır. Kıta sinemasının dağıtım ve gösterim problemleri göz önüne alındığında, kıtadan haberdar olduğu zamanlar kıta dışında yapılan festivaller, özellikle Avrupa'da yapılan önemli festivaller aracılığıyla olmaktadır. Bu fark ediş festivalin "konum-değer"inin de içinde bulunduğu sağlıklı bir kıta sineması fikrinin oluşmayacağı örnekleri de içinde barındırmaktadır. Bir düşüncenin doğduğu yer dışındaki "temsilcilikleri" gerek öze gerek de biçime ilişkin değişikliğe uğrar. Afrika sineması düzenlenen bu festivaller ışığında modernleşmeye duyulan ihtiyaçları üreten bir mecra olarak anlaşılmaktadır. Bu algı da bize sağlıklı bir kıta sineması fikri vermemektedir. Afrika sineması, sanatın bir cüzü olarak kendini entelektüel bir siyasi bilinç üzerinden tanımlarken melez bir yönelim olan milli, dinî, Marksist bir tarzı benimsemiştir. Kıta bu yönelimleri sinema-

sında devam ettirirken ortak bir tavır olarak kolonyal geçmişin izleri ve şimdi hakkında bir tartışmaya girişmektedir. Bu, doğrudan bir tercih olmasa da filmin çerçevesinin dışından tarihsel bir hayalet ya da somut bir aktör olarak Batı, filmin kahramanlarının arzularında (kahramanların Paris'e gitme arzusu - *Touki Bouki*), yıkımlarında (kahramanların Paris'ten umduğunu bulamadan dönmesi - *La Noire De...*), toplumsal bir planda (kuraklık, iç savaş, sınır sorunları - *Timbuktu*) görülmektedir. Yönetmenlerin genel tavrı Batı'nın "modernleşme" paradigmasına uygun bir yönelim göstermektedir. Sembene'nin ilk filminden son filmine kadar çoğunlukla Batı'nın adaletsiz uygulamalarının doğurduğu sonuçlara karşı yalın bir öfke hâkim olmasına rağmen, gelişimi modern ölçütlerle sınırlaması öfkelenildiği varlığı dolaylı bir zorunluluk olarak görmesine sebep olmaktadır. Afrika sinemasının temel gerilimi, kolonyal bakiyeyle hesaplaşırken sömürgeci ufkun gösterdiği yere bakıp/bakmama tercihi üzerinden oluşmaktadır.

KAYNAKÇA

- Biko, S. (2014). *Siyah Bilinci*. (Der. B. Ünlü & O. E. Kara, Çev.) Ankara: Dipnot.
- Bella, A. B. (1982). *Esaretin Karanlığından İslam'ın Aydınlığına*. (İ. Kaya, Çev.) İstanbul: Beyan.
- Armes, R. (2011). *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*. (Z. Atam, Çev.) İstanbul: Doruk.
- Armes, R. (2006). *African Filmmaking: North and South of the Sahara*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Boughedir, F. (1981). Report and Prospects. E. Fulchignoni ed., içinde, *Cinema and Society*. Paris: IFTC.
- Cabral, A. (1974). *Gine'de Devrim: Bir Afrika Halkının Kurtuluş Mücadelesi*. (D. Behramoğlu, Çev.) İstanbul: Koral.
- Cabral, A. (1976). *Kaynağa Dönüş: Son Konuşmalar*. (İ. H. Gün, Çev.) İstanbul: Teori.
- Cesaire, A. (2007). *Barbar Batı: Sömürgecilik Üzerine Söylev*. (G. Ayas, Çev.) İstanbul: Salyangoz.
- Diawara, M. (1992). *African Cinema: Politics and Culture*. Indiana: Indiana University Press.
- Diop, C. A. (1989). *The African Origin of Civilization: Myth or Reality*. (M. Cook, Çev.) Chicago: Chicago Review Press.
- Dul, J. (2000). Culture and Art in Hausa Video Films. J. Haynes, içinde, *Nigerian Video Films* (s. 200-208). Ohio: Ohio University Center For International Studies.
- Fanon, F. (2007). *Yeryüzünün Lanettileri*. (Ş. Süer, Çev.) İstanbul: Versus.
- Ferro, M. (1994). *Sömürgecilik Tarihi*. (M. Cedden, Çev.) Ankara: İmge.
- Gabriel, T. H. (1982). *Third Cinema in the Third World: The Aesthetic of Liberation*. Michigan: Umi Research Press.

- Grierson, J. (1948). *The Film and Colonial Development*. The Film and Primitive Peoples. London: British Film Institute.
- Irele, F., & Jeyifo, B. (2010). *The Oxford Encyclopedia of African Thought*. Oxford: Oxford University Press.
- Kaunda, K. (1966). *A Humanist in Africa*. London: Longmans Green.
- Kürschner, F. (1976). *Angola Savaş Devam*. (G. Aydın, Çev.) İstanbul: Teori.
- L. A. Notcutt, C. G. Latham. (1937). *The African and the Cinema*. London: Edinburgh House Press.
- Marcus, M. (1987). *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton: Princeton University Press.
- Marx, K., & Engels, F. (1968). *Alman İdeolojisi*. (S. Hilav, Çev.) İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Mazrui, A. (1992). *Afrikalılar*. (Y. Kaplan, Çev.) İstanbul: İnsan.
- Memmi, A. (1996). *Sömürgeci ve Sömürgeleştirilen İnsan*. Ankara: Öteki.
- Mondlane, E. (1975). *Mozambik Kurtuluş Mücadelesi*. (E. Başat, Çev.) İstanbul: Yöntem Yayınları.
- Mutasa, D. (1977, Ocak 4). 'Zanu Savaş Alanındadır ve Mücadelesine Devam Edecektir'. (Y. Dağyeli, Röportaj Yapan) Halkın Sesi.
- Nkrumah, K. (1966). *Emperyalizmin Son Aşaması Yeni Sömürgecilik*. (A. Sarıca, Çev.) İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Nyerere, J. K. (1971). *Ujamaa-Essays on Socialism*. London: Oxford University Press.
- Oliver, R. (1999). *The African Experience*. London: Weidenfeld & Nicholson.
- Rouch, J. (2003). *Ciné-Ethnography*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Said, E. W. (2003). *Şarkiyatçılık*. (B. Ülner, Çev.) İstanbul: Metis.
- Taylor, C. (1983). Film Reborn in Mozambique. *Jump Cut* (28), 30-31.
- Ukadike, N. F. (1994). *Black African Cinema*. California: University of California Press.
- Ukadike, N. F. (2002). *Questioning African Cinema: Conversations with filmmakers*. Minnesota: University Of Minnesota Press.
- Wayne, M. (2011). *Politik Film - Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.

İnsan Felsefesi

Takiyettin Mengüsoğlu

Felsefeye Giriş

Takiyettin Mengüsoğlu

Kant ve Scheler'de İnsan Problemi

Takiyettin Mengüsoğlu

Varoluş ve Tarihsellik

Uluğ Nutku

*Yeniçağ Felsefesinde**A Priori Problemi*

Uluğ Nutku

Çağdaş Yorumbilim Kuramı

Osman Bilen

Ölümcül Hastalık Umutsuzluk

Søren Kierkegaard

İslam Felsefesi

Hilmi Ziya Ülken

İslâm Düşüncesi

Hilmi Ziya Ülken

Eğitim Felsefesi

Hilmi Ziya Ülken

Varlık ve Oluş

Hilmi Ziya Ülken

Avrupa Düşüncesinin Serüveni

Jacqueline Russ

Gille Deleuze

Claire Colebrook

*Ludwig Wittgenstein Erken**Döneminde Dilin Sınırları ve Felsefe*

Ali Utku

Wittgenstein ve Dilin Sınırları

Pier Hadot

Kâmus-ı Felsefe

Rıza Tevfik

*Speculum Mentis ya da**Bilginin Haritası*

R. G. Collingwood

Tarih Felsefesi Seçme Metinler

Hazırlayanlar: Doğan Özlem -

Güçlü Ateşoğlu

Yeni Bilim

Giambattista Vico

Alman İdealizmi-I Fichte

Hazırlayanlar: Eyüp Ali Kılıçarslan -

Güçlü Ateşoğlu

Alman İdealizmi-II Hegel

Editör: Güçlü Ateşoğlu

Böyle Dedi Zerdüşt

Nietzsche

Tarih Felsefesinin Problemleri

Georg Simmel

Kant'ın Felsefesi
Heinz Heimsoeth

Felsefenin Temel Disiplinleri
Heinz Heimsoeth

Yöntem Üzerine Konuşma
René Descartes

Aydınların İbaneti
Julien Benda

Estetik'in Kısa Tarihi
Hakkı Hünler

Oyunun Ontolojisi
Yücel Dursun

Heidegger

Editörler: Özgür Aktok & Metin Bal

Marx ve Hegel Üzerine Çalışmalar
Jean Hyppolite

Simülakrlar ve Simülasyon
Jean Baudrillard

Sessiz Yığınların Gölgesinde
Jean Baudrillard

Şeytana Satılan Rub
Jean Baudrillard

Foucault'yu Unutmak
Jean Baudrillard

Başkası Olarak Kendisi
Paul Ricoeur

Bahtin ve Çevresi
Craig Brandist

*Antik Yunan'da Felsefe ve
Çağımıza Etkileri*
Editör: Yavuz Kılıç

Ahlâkın ve Dinin İki Kaynağı
Henri Bergson

Fransız Aydınlanma Felsefesi
Oscar Ewald

Dört Adalı
Hobbes-Locke-Berkeley-Hume
Solmaz Zelyüt

Hoşgörü Üzerine -
Ruh Dinginliği Üzerine
Seneca

Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış
Oğuz Adanır

Weber'in Metodolojisi
Fritz Ringer

Modernleşme: Başkaldırı ve Değişim
S. N. Eisenstadt

Oryantalizm Tartışma Metinleri
Editör: Aytac Yıldız

Sosyoloji Kuramları Tarihi
Hans Freyer

Çağdaş Sosyoloji Kuramları
Ruth A. Wallace - Alison Wolf

Frankfurt Okulu
Editör: H. Emre Bağçe

Milliyetçilik Kuramları
Umut Özkırımlı

Din Sosyolojisi
Hans Freyer

Orta Doğu'da Kültürel Geçişler
Editör: Şerif Mardin

Şerif Mardin Okumaları
Editör: Taşkın Takış

Burjuva
Werner Sombart

Bilim Sosyolojisi İncelemeleri
Editörler: Bekir Balkız -
Vefa Saygın Ögütler

Ortaçağ Batı Uygarlığı
Jacques Le Goff

Feodal Toplum
Marc Bloch

Annales Okulu
Peter Burke

Sanayi Çağı
Hans Freyer

Osmanlı ve Ötekiler
Oğuz Adanır

Osmanlı ve Avrupalılar
Oğuz Adanır

Kent Efsaneleri
Özgür Taburoğlu

Georg Simmel
Sosyolog, Sanatçı, Düşünür
Editör: Jale Özata Dirlikyapan

Tarihsel Sosyoloji
Elisabeth Özdalga

Şekkinlerin Yükselişi ve Düşüşü
Vilfredo Pareto

Sosyolojik Yöntemin Kuralları
Émile Durkheim

Kimlik Politikaları
Editör: Fırat Mollaer

Levant Kumpanyası Tarihi
Alfred C. Wood

Osmanlı Şehirleri ve Kırsal Hayatı
Suraia Faroqhi

Orada Saat Kaç?
Serge Gruzinski

ABD Tarihi

Allan Nevins -

Henry Steele Commager

Doğu Batı Makaleler-I

Halil İnalçık

Doğu Batı Makaleler-II

Halil İnalçık

*Eski Türk Toplumu**Üzerine İncelemeler*

Ümit Hassan

Amerika'da Demokrasi

Alexis de Tocqueville

Devrim'in Yorumu

François Furet

İslâm'da Modernleşme

Bedri Gencer

*Günümüzde Yeni**Siyasal Yaklaşımlar-I*

Editör: Hilâl Onur İnce

*Günümüzde Yeni**Siyasal Yaklaşımlar-II*

Editör: Hilâl Onur İnce

*Günümüzde Yeni**Siyasal Yaklaşımlar-III*

Editör: Hilâl Onur İnce

Halil İnalçık Armağanı-I

Tarih Araştırmaları

Halil İnalçık Armağanı-II

Tarih Araştırmaları

*İslâm Tarih Yazımında**Gerçeklik ve El-Mes'ûdi*

Emine Sonnur Özcan

*Eğitimci Yönüyle**Ahmed Cevdet Paşa*

Mustafa Gündüz

*İbn Haldun Metodu ve**Siyaset Teorisi*

Ümit Hassan

*Siyaset Felsefesi Tarihi**Editörler: Abu Tunçel -*

Kurtul Gülenç

Res Publica

Editör: Armağan Öztürk

Avrasyacılık

Meşdi İsmayılov

Türkiye'de Devlet Geleneği

Metin Heper

Türkiye Sözlüğü

Metin Heper

Murr Kedinin Hayat Görüşleri
E. T. A. Hoffmann

Şair ve Patron
Halil İnalcık

Genel Edebiyat Bilimi
Gürsel Aytaç

Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi
Gürsel Aytaç

Kreutzer Sonat
Tolstoy

Ölü Canlar
Gogol

Faust
Goethe

Genç Werther'in Acıları
Goethe

Suç ve Ceza
Dostoyevski

Yeraltından Notlar
Dostoyevski

Çağdaş Türk Romanı
Üzerine İncelemeler
Gürsel Aytaç

Çağdaş Alman Edebiyatı
Gürsel Aytaç

Satranç
Stefan Zweig

Üç Büyük Usta
Stefan Zweig

Kendileri ile Savaşanlar
Stefan Zweig

Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar
Stefan Zweig

Amok Koşucusu - Sabah Mendel
Stefan Zweig

Bilinmeyen Bir Kadının Mektubu
Stefan Zweig

Joseph Fouché
Bir Politikacının Portresi
Stefan Zweig

Ahmet Hamdi Tanpınar
Mehmet Aydın

Modern Narsist ve Yaralı
Ferma Lekesizalın

Goethe Der Ki...
Goethe

Alman Romantizmi
Richarda Huch

Yeniçağ Alman Edebiyatı
Gürsel Aytaç

Fragmanlar
Novalis

Kendime İyi Geceler
Özcan Doğan

Heinrich von Ofterdingen
Novalis

Bay How Ne Yapmalı
Özcan Doğan

Sainte-Beuve'e Karşı
Marcel Proust

Schiller
Hazırlayan: Gürsel Aytaç

Sosyoloji ve Antropoloji
Marcel Mauss

Çin Uygarlığı
Eugène Simon

İlkel Toplumlarda
Mistik Deneyim ve Simgeler
Lucien Lévy-Bruhl

Çin Halkının Zihniyeti
Ku Houng-Ming

İlkel İnsan İnsanda Ruh Anlayışı
Lucien Lévy-Bruhl

Japonya'da Budizm
Vedat Şafak Yamı

Beden Sanatı
Serhat Soyşekerci

Sanat
France Farago

Resim, Söz ve Yazı
Özgür Taburoğlu

Estetik Anlayış
Moritz Geiger

1. Devlet
2. Doğu Ne? Batı Ne?
3. Gericilik Nedir?
4. Etik
5. Kamusal Alan
6. Kaygı
7. Akademi ve İktidar
8. Türk Toplumu ve Gelişme Teorisi
9. Söylem Üstüne Söylem
10. Binyılın Muhasebesi
11. Âraftakiler
12. Akademidekiler
13. Hukuk ve Adalet Üstüne
14. Avrupa
15. Popüler Kültür
16. Geç Aydınlanmanın Erken Aydınları
17. Ekonomi
18. Küreselleşme
19. Yeni Düşünce Hareketleri
20. Oryantalizm - I ve II
21. Yeni Devlet Yeni Siyaset
22. Edebiyat Üstüne
23. Kimlikler
24. Savaş ve Barış
25. Gelenek
26. Aşk ve Doğu
27. Aşk ve Batı
28. İdeolojiler - 1
29. İdeolojiler - 2
30. İdeolojiler - 3
31. İdeolojiler - 4
32. Bir Zamanlar Amerika
33. Ortaçağ Aydınlığı
34. Akdeniz
35. Entelektüeller - I
36. Entelektüeller - II
37. Entelektüeller - III
38. Milliyetçilik - I
39. Milliyetçilik - II
40. Antik Dünya Bilgeliği
41. "Medeniyetler Çatışması"
42. Bir Zamanlar Amerika - II
43. Şiddet
44. Etnisite
45. II. Meşrutiyet "100. Yıl" - I
46. II. Meşrutiyet "100. Yıl" - II
47. Cumhuriyetçilik
48. Kişinin Kendisiyle Savaşı
49. Romalılar - I
50. Romalılar - II
51. Osmanlılar - I
52. Osmanlılar - II
53. Osmanlılar - III
54. Osmanlılar - IV
55. Karl Marx
56. Psikanaliz Dersleri
57. Türk Liberalizminin Eleştirisi
58. Türk Muhafazakârlığının Eleştirisi
59. Türk Sosyalizminin Eleştirisi
60. Işık Doğudan Yükselir - I
61. Işık Doğudan Yükselir - II
62. Önce "Müzik" Vardı
63. Toplumsal Cinsiyet - I
64. Toplumsal Cinsiyet - II
65. Marjinal Sohbetler - II
60. Işık Doğudan Yükselir - I
61. Işık Doğudan Yükselir - II
62. Önce Müzik Vardı
63. Toplumsal Cinsiyet - I
64. Toplumsal Cinsiyet - II
65. Marjinal Sohbetler - I
66. Marjinal Sohbetler - II
67. Şehir Yazıları - I
68. Şehir Yazıları - II
69. Kitle ve İktidar
70. Kötülük Şarkıları
71. Mit ve Masallar
72. Sinema Tutkusu - I
73. Sinema Tutkusu - II



SİNEMA TÜRKÜSÜ III

BÜLENT DİKEN

Kış Uykusu– Sosyal
Bir Topoloji Olarak
Yokoluş

TUNÇ YILDIRIM

Türk Sinema
Tarihyazımı ve Türler:
Yeşilçam'ın Standart
Türlerine Giriş
Melodramlar – Köy
Filmleri (1948–1959)

ZEHRA CERRAHOĞLU
ZIRAMAN

1990 Sonrası Türkiye
Sineması ve Reha
Erdem Filmleri

PINAR FERRY

Kanun Namına'dan
Eşkiya'ya Türk
Sineması'nda Adalet
Savaşçısı

YASİN SOFUOĞLU

Bir Yalınlık Olarak
Varoluş, Bir
Duygulanım Olarak
Sinema

ALKAN AVCIOĞLU

Görsel Haz Politikası
Üzerinde Oyunlar: Suç
Objesi Olarak
Kadınlar

EREN YÜKSEL

Kadın Yönetmenlerin
Filmlerinde Erkeklik
Temsilleri ve Şiddet

ESİN BERKTAŞ

Yunan Yeni Dalga
Sineması: Avranas'ın
Şiddet Güzeli Filminde
Aile İçi Cinsel
İstismarın Temsili

ÖZGE YALÇIN

İtalya'da Bir Don
Kışot Esintisi: İtalyan
Yeni Gerçekçiliği

YUNUS NAMAZ

Afrika Sinemasının
Sömürgecilikle
İmtihanı: Senegal'de
Sinema ve Senegalli
İlk Yönetmenler

YUSUF ZİYA GÖKÇEK

Kolonyal Hafıza'dan
Dekolonizasyon
Öforisi'ne: Afrika
Sinemasını
Hikâyeleştirmek

ISSN 1303-72420-0

