

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>

Mehmet Öztürk

Modern Zamanın Akışında SİNEMA SANATI Mehmet Öztürk DOĞU KİTABEVİ

Modern Zamanın Akışında SİNEMA SANATI

DOĞU KİTABEVİ

Mehmet Öztürk, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesi. İstanbul Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu mezunu. Doktorasını Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü ile Paris INALCO'da yaptı. Sorbonne Nouvelle'de araştırmacı ve ortak öğretim üyesi olarak çalıştı. Viyana'da bir süre gazetecilik yapan yazar, *Franz Kafka ve Sinema* adlı kitabı (2007) yazdı; *İstanbul'un Sinemasal Mekanları* adlı belgeseli yaptı.

Doğu Kitabevi - 92

Genel Yayın Yönetmeni: İbrahim Horuz

© Mehmet Öztürk/Modern Zamanın Akışında Sinema
Sanatı

Dizgi ve Kapak: İsmet Gülseçgin

Kapak resmi: *Berlin Uzerinde Gokyuzu (1987),*

Wim Wenders

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sertifika No: 16997

Baskı ve Cilt:

İstiklal Yayıncılık Dağıtım Pazarlama San. ve Tic. Ltd. Şti.

Yıldız Sanayi Sitesi No: 131-133 Cevizlibağ-İST.

Matbaa Sertifika No: 23049

1. Baskı 2015 - İstanbul

Bu kitabın tüm yayın hakları Doğu Kitabevi'ne aittir.

Tanıtım ve referans için yapılacak alıntılar dışında
çoğaltılamaz, Kültür Bakanlığı Telif Hakları Sözleşmesi
gereği yayınevinin iznini gerektirir.

ISBN 978-605-9093-10-1

DOĞU KİTABEVİ

Cağaloğlu Yokuşu, Narlıbahçe Sokak, No:6/1

Cağaloğlu - İstanbul

İletişim: 0212 527 29 26

www.dogukitabevi.com

**MODERN
ZAMANIN AKIŞINDA
SİNEMA SANATI**

Mehmet Öztürk

İçindekiler

Giriş.....	7
Sinemada Macar Geleneği: Mit ve Gerçek.....	19
Sinemada Mısır Geleneği:	39
Sinematografik Bir Üretim Alanı Olarak	
Doğu Anadolu.....	55
Türk Sineması'nda Çocukların Sunumu.....	77
Türk Sinemasında Gecekondular.....	133
"Doğu Geleneği"nde Edebi Sinema.....	175
Sinemada Sürrealist Manzaralar	191
Kara Roman'dan Film Noir'a Sinemada Gangsterler.....	211
Sinema ve Akdeniz Dünyası.....	227
Aydınlık Renkler, Puslu Manzaralar.....	247
Sonuç Yerine: Zamanın Akışında Yolculuklar.....	257

Giriş

Zaman ve mekânın fotojenik bir kompozisyonu olan sinema, akıp giden zamanların yaşam dünyasına eşlik etmiş, bu sürecin bir anlatıcısı olmuştur. Modern zamanların en popüler buluşlarından biri olan sinema, bitimsiz zaman ve mekanlar çerçevesinde şekillenmektedir. Sinema, sahip olduğu ifade biçimlerinin olanaklarından dolayı her anı, varlığa dair şeyi tasvir edebiliyor. Onu, sanata çeviren şey ise yaşam dünyasını olduğu gibi kaydetmesi değil, ama onu rengarenk boyaması, ona bir lirik ton vermesi, her şeyin birbirine karıştığı yaşam dünyasını aydınlatması, modern çağın çeşitli sorunlarıyla boğuşan insanların dünyalarına bir duygu katmasıdır. Böyle bir hassasiyeti ve bilinci olmazsa sinema, sadece ya ham görüntü yansıtan bir aygıt ya da sadece bilinç endüstrisi modeliyle fiksiyon peşinde olan "kurgusal bir manipülasyon" aygıtı kalırdı. Sinema sanatı, ham görüntücülüğe, bilinç endüstrisinin özel efektlerle estetize edilmiş Fordist ürünlerine, politik iktidarların propaganda amaçlı -aynı şekilde estetize edilmiş- filmlerine karşı tinsel ve biçimsel yönlerden bir alternatiftir aynı zamanda. Başka deyişle sinema şunu gösterebiliyor ve hissettirebiliyor: "İşte böyle bir hayat var; ama şöyle bir hayat da olabilir." Kısaca sinema, materyalist bir yaşam dünyasında, günlük hayata gelip geçici bir "romantik pencere" sunar.

Zihinsel, politik ve kültürel bir dekompozisyon ortamında, yani çağdaş zamanlarda sinema, çeşitli kompozisyonlarla bir ahenk arıyor: Orta Asya'da, Macaristan'da, Amerika'da, Türkiye'de, Almanya'da, Mısır'da, İran'da, her yerde... Sinema estetiğinin evrimi, film kültürünün dünya coğrafyalarındaki çeşitliliğini, yaratıcılığını ve ifade biçimlerindeki zenginliğini kanıtladığı gibi, onun varoluş içindeki karakterini de kanıtlar. Sinema, genel olarak sanatın özsel niteliklerinden biri olan her yerdeki küçük veya büyük düzeydeki iktidar varlığıyla olan çelişkisini, hatta onunla çatışmasını da ortaya serer. Sessiz sinemanın avangard örnekleri, sessiz ve sesli sinemanın sürrealist filmleri kadar, bu kitapta üstünde durulan Macar, Mısır, Kırgız, İran, Türk sinemaları da dramaturjileri, lirik tabloları ve hassas duyularıyla sanatsal, etik ve politik yönlerden yaşam dünyasını canlandırmıştır. Bütün çağların bütün coğrafyalarının büyük sanatçıları da yaşam dünyasını lirik bir duyguyla tasvir etmişlerdir. Cervantes, Tolstoy, De Sica, Bergman, Jean Renoir, Necip Mahfuz, Yaşar Kemal, Cengiz Aytmatov, Gogol, Jiri Menzel, Yusuf Şahin, Bela Tarr, Tarkovski gibi sanatçıların zamana dayanıklılığı ve çeşitli coğrafyalara yayılışı, bambaşka zamanların, bambaşka toplumlarla ve bireylerle kurdukları iletişimden kaynaklanıyor.

Sinemayla ilişkisinde çok tartışılmış olan tiyatro ve edebiyat ise, sinema sanatına kendi ifade biçim(ler)ini

bir kalıp gibi vermez, onu kendi anlatım çizgisinde de bırakmaz; onu yaratanlara yeni hayaller, yeni yorumlar, yeni hayat ve sanat penceresi sunar. Sinemanın edebiyatı taklit etmesine de çoktan beri ihtiyacı kalmamıştır. Onun tiyatro ve edebiyata olan bağıllığı ve ürkekliği 1910'ların sonlarında bitmişti. Hatta 1903 tarihinde Edwin S. Porter'in yönettiği kısa metrajlı *Büyük Tren Soygunu*, ortaya koyduğu kurgu tekniği ve kompozisyonuyla önemli bir adımdı. Sinemanın resim sanatıyla olan ilişkisi bakımından da bu böyledir. Ekspresyonizmin, Sürrealizmin, hatta Empresyonizmin özellikle sessiz sinema döneminin filmlerine bir taklit olarak değil, ama bir polifoni şeklinde yansıdığı açıktır. Fransız sinemasından Jean Renoir ve Jean Cocteau'nun filmleri bu konuda aydınlatıcıdır. Her türlü sanat formu ve hayat deneyimi, sinema kamesının filtresinden damıtılarak filmlere yeni anlamlar, duygular ve renkler katabilir. Ingmar Bergman'ın, Max Ophüls'ün, Orson Welles'in deneyimi, sürrealist sinema, film noir (kara film) ve gangster sineması, Mısır, Macar, Kırgız, Türk, İran gibi sinematografik gelenekler, edebiyatı taklit ederek değil, onu yeni bir kültürel biçime dönüştürerek film sanatını renklendirdiği gibi, insan varoluşunun derinliğini hissedip anlattı. Yaşam dünyasının akışını çeşitli ülkelerde, çeşitli zamanlarda ifade eden sinema bir *İnsanlık Komedyası*'nın film formuyla yansıtılabileceğini defalarca kanıtladı. Edebiyatın "güzellikler karmaşasını aydınlatmak, bilinç düzeyine çıkarmak, te-

mizleyip arıtmak, dolayısıyla insancıllaştırmak"¹ isteğini sinema sanatı da gerçekleştirebiliyor.

Edebiyat ve sanat çevrelerinin erken yıllarında ilginç bulmadıkları sinema, daha sonra edebiyatçıların sinemaya yakınlaşmasıyla renklendi. Sinemanın icadından takriben yarım asır sonra Kırgız sinemasında Aytmatov, Mısır sinemasında Necip Mahfuz, Türk sinemasında Orhan Kemal, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Atilla İlhan, Tarık Dursun K., Osman Şahin, *Gizli Yüz*'le Orhan Pamuk gibi Türk edebiyatının "kalbi"ni oluşturan yazarların senaryo çalışmalarına katılmaları; ayrıca edebi uyarlamalar film sanatının ilerlemesine katkıda bulunmuştur. Ayrıca Jacques Prévert'in, Peter Handke'nin, Cesare Zavattini'nin, Pasolini'nin -önce bir şair ve romancı olarak- sinema kültürüne doğrudan etkileri olmuştur. Jean Mitry'nin sinema teorisine göre de filmin asıl yaratıcısı senaristtir; çünkü film hikayesinin ilk anlatıcısı odur. Buna göre De Sica'yı yaratan Zavattini'dir, Godard'ın belki de en güzel filmi *Horgörme*'yi de yaratan Alberto Moravia'dır. *Sıkı Denetlenen Trenler*'in ilk yaratıcısı Hrabal, Salah Abu Seyf'i de Necip Mahfuz, Tolumuş Okeyev'i ise Cengiz Aytmatov motive etmiştir. Özetle sinema, fotoğraf ve resmin bir mirasçısı olduğu kadar dramayı da kendi ifade biçimlerine dahil etmeyi çabucak ve her sinema geleneğinde bilmiş; hareketli lirik resimleriyle edebiyat, drama, fotoğraf, mimari ve resim sanatının bir sentezini yaratabilerek kendine özgü kompo-

zisyonunu ortaya sermiştir. Sinemanın bu seyrini iyi takip eden ve yorumlayan André Bazin'in, "karışık sinemanın savunulması" tezi yerinde olduğu gibi, Eisenshtein'in 1920'lerdeki parlak düşünceleri de bu yöndedir. Sinema sanatına ilişkin arayışlar, bakışlar ve tezler bu tarihlerde sistematik bir şekilde Rudolf Arnheim ve Bela Balasz tarafından da ele alınmıştı.

İster modern, isterse geleneksel ortamlarda sinema, son yüzyılın en popüler sosyal araçlarından biri olduğu gibi, Amerikan coğrafyasından Necip Mahfuz'un geleneksel Arap İslam ortamına kadar modern zamanların kültürel bir iletişim aygıtıdır da. Yaşam dünyasındaki şeyleri kaydeden ve onu yeniden tasvir eden, hayal kuran, bazen eleştiren veya isyan eden bir anlatıcı... Bu modern anlatı formunun özellikleri hakkında Walter Benjamin ilgi çekici -doğru ve yanılgılar içeren- düşünceler üretmişse, çok sonraları aynı dili konuşan Wim Wenders, modern hayatı anlatmanın insanlık için gerekliliğini sunmuştur. Yeni bir kültür -bir yüzyıldan daha fazla- tecrübesi olan sinema, estetik ve bilimsel bir deneyim olarak sadece "popüler kültür"e değil aynı zamanda, "elit kültür"e de aittir. Film sanatının ayrıca hem toplumların eğitiminde hem kültürün yeni biçim ve anlamlar kazanmasında da bir fonksiyonu vardır. Bu bakımdan "sinema yalnızca bir sanat, bir ekin değil, aynı zamanda bir bilgi aracıdır. Burada bilgi aracı demek, sadece bilgi yayıcı demek değil, aynı zamanda düşünce

için yeni ufuklar açan bir bilgi demektir."² Zamanın akışındaki pratiğiyle sinema, dünyanın her yönünde ve her ulusun eğitiminde bunu kanıtlayan manzaralarla bezenmiştir. Bazen bir filmde Fernand Braudel'i, bazen Karl Marx'ı, bazen Marko Polo'yu, bazen İbn-i Haldun'u, bazen Jean Baudrillard'ı veya bir başka düşünür veya bilgini açıkça ya da örtük şekilde görebiliriz.

Üzerinde durulan sinema manzaralarıyla "gözümüz çok düşünen akıllı bir nesneye dönüşür."³ Macar ve İran; Orta Asya ve Wim Wenders'in filmleri, Nuri Bilge Ceylan'ın son filmleri (*Uzak*, ~~Bir Zamanlar Anadolu'da~~, *Kış Uykusu*) modern zamanın akışı hakkında seyirciye oldukça uyanık ve refleksif bir zihnin gerekliliğini hissettirir. Sonuçta böylesi bir sinema sanatı, seyirciyi oyalama amacıyla olmadığı için ondan eser üzerinde yoğunlaşmasını bekler. Böylece bu "düşünen resimler", Walter Benjamin'in sinemayı ve genel olarak kültürü kavrayışıyla örtüşür. Sanat demişti Benjamin, seyirciden kendini toplayıp bir yoğunlaşma bekler.⁴ Bu, bir Tarkovski veya Macar sinemasında, Bergman veya Wajda'da kendini daha da belli eder.

Kitaptaki inceleme ve denemeler, sinema sanatının yaşam dünyasını anlatma yeteneğini ve zamanın akışındaki yerini çeşitli coğrafyalara bakarak ortaya çıkmıştır. Edebiyata eğilim gösteren bazı metinlerin çoğu yine de edebiyat ile sinema arasındaki ilişkilere doğrudan odaklanmamış, böyle bir amaç da izlenmemiştir. Ortaya çık-

tiğında edebiyat çevreleri ve anlayışlarıyla yakından bir ilişkisi olan sürrealist ve genel olarak avangard sinema, ("Sinemada Sürrealist Manzaralar" bölümü ise Ado Kyrou'nun Sürrealizme bakışından hareket ederek bu manzaraları günümüze kadar yayarak incelemiştir.) edebi kurmacanın film noir ve gangster sinemasına (Çocukluktan yetişkinliğe geçişte, "Vaatler Ülkesi" Amerika'ya yaptıkları serüvenli yolculukların bir karabasana dönüştüğünü hisseden XX. yüzyılın başındaki göçmen kökenli bir gençliğin gangster portreleri de analiz edilmiştir.) olan etkileri, ile edebiyatın hem Orta Avrupa hem "Doğu Geleneği"ndeki rolü incelenmiştir. Bu bölümde bütün bir "Doğu Geleneği"ne değil; ama coğrafi konum, tarihi ilişki, toplumsal yapı ve kültürel özellikleri bakımından birbirine yakın olan Türk, Mısır, İran ve Kırgız sinemalarına yer verilmiştir. Özellikle Mısır edebiyatı ve sinemasında Necip Mahfuz'un; Kırgız edebiyatı ve sinemasında da Cengiz Aytmatov'un aktif konumları oldukça belirgindir. Necip Mahfuz'suz bir Mısır sinemasının toplumsal kavrayışlardan uzak; dolaşısıyla modern Mısır toplumunu yeterince ifade edemeyen; Cengiz Aytmatov'suz bir Kırgız sinemasının da Sovyetler Birliği'nin sinema alanındaki teknik olanaklarına rağmen ilgi çekici olamayabileceğini ya da zayıf kalacağını görebiliriz. Sinemada Macar Geleneği" ise, Çek ve Doğu Avrupa sinemalarından farklılığını, son derece "bereketli" ama trajik siyasi tarihini sinematografik bir

formla -ne Sovyetler Birliği ne de Amerikan sinemalarının propagandacı ve kalıpcı modelllerine yönelmeden-tasvir edilebileceğini kanıtladı. Türkiye'de roman ku-ramı, estetik ve Marksist teori konularında bilinen; ancak sinema hakkındaki düşünceleri hemen hemen hiç bilin-meyen Lukacs'ın sinemaya bakışını ve Bela Balazs'ın "Si-nema Ruhu"nu da kapsayan bu bölümde Macar sine-ması ve tarihi genel hatlarıyla ele alınmıştır. Son bö-lümde ise birkaç asırdır karşılıklı bir etkileşim halinde olan ama birbirlerine "öylesine yakın, öylesine uzak" duran -Türkiye ile Mısır'dan bahsediyoruz- Mısır sine-ması ve Necip Mahfuz'un (Nobel edebiyat ödülü alan tek Arap(ça) yazarı olan Mahfuz'un eserleri bile İngiliz-ce'den veya İngilizce'yle karşılaştırılarak Türkçe'de oku-nabiliyor) bu sinemadaki aktif rolü değerlendirilmiştir.

Çeşitli sinematografik deneyimlerle zamanın akışını çeşitli coğrafyalardaki hayatın akışıyla sunan bu manza-ralardan sonra, melek allegorisiyle "tarihi yolculuk"lar yapıp bir tarih felsefesini kavramlaştırmak isteyen ve bunu, hatıra, çocukluk ve düş deneyimiyle ilişkili bir şe-kilde yazan Walter Benjamin ile bunları bir ölçüde sine-mada canlandıran Wim Wenders'i karşılaştırıp bir sen-teze varmayı deneyerek tamamlanan bu kitap, modern zamanların çeşitli coğrafya ve toplumlardaki karakter-lerini kavramak ve bu zamanın akışında insan hayatının nasıl geçtiğini; modern insanın mutluluk ile umutsuzluk arasındaki varoluşunu sinema sanatı çerçevesinde ele al-

maktadır. Güzel, doğru ve hakikî olanın, küreselleşen kültür endüstrisi, feodal sisteminin hiyerarşik düzeninin devam ettiği neo-liberal teknokratik sistemde, Jürgen Habermas'ın yorumuyla pre-modern bir zihniyete sahip olan "post-modern zihniyet"lerde, politika, ekonomi ve kültür endüstrisinin deforme ettiği bir dünyada, sinema sanatı "unutma"ya karşı hatırlatmayı, stilize edilmiş bir yalan makinesi olan bilinç endüstrisine karşı, güzeli, doğruyu ve hakikatî tasvir ederek sunabilir. Bilinç endüstrisinin klasik kamusal alandan attığı sinema, bir yandan artık her yerde (evde, trende, kafede, uçakta...) izlenebilirken bir yandan onun sosyal iletişimsel karakteri azalmış, diğer yandan başkasıyla ilgilenmeyi bilmeyen hazcı bir duyguya yönelmiştir.⁵

Haber ve bilgi akışının oldukça kolaylaştığı ama yüzeyselleştiği ve karmaşıklaştığı günümüz zihinsel ortamında, "nakilci" ve teknik bilgilerle oluşturulan çalışmalar (tezler, kitaplar, dergiler, internet sayfaları vs.; üstelik düşünce ve akıl yürütmenin azaldığı bir ortamda, zihinsel ve kültürel bir dekompozisyon ve sanatsal beğeni ve dünyayı kavramanın belirsizleştiği bir ortamda) yerine refleksif bir tartışma ve alıştırmaları canlandırmak; daha özgürce bir yorumlama anlayışıyla değerlendirmek; toplumsal/ulusal genel formasyonlar hakkında filmler aracılığıyla politik tarih bilgisi; kültürel ve politik analizleri yapmak bu kitabın amacıdır. Zaman zaman politik tarihe (özellikle Macar ve Mısır sinemaları etra-

fında), yer yer kültür tarihine ve edebiyata yönelen; zaman zaman modernliğin sosyolojisi ve estetiğine (Sürrealist sinema, gangster sineması) eğilen bu çalışma, modern kültürel formları ve özelinde sinema sanatını çevreleyen zihinsel ve kültürel unsurları mümkün olduğunca bir bütünlük içinde kavrama ve yorumlama yöntemini izlemiştir.

Modern ile geleneksel, Doğu ile Batı, Kuzey ile Güney, geçmiş ile güncel eksenleri ve zamanları arasında şekillenen bu kitap, modern tarihin en azından "azıcık" bir bölümünü sinema aracılığıyla açıklamayı deniyor. Cengiz Aytmatov'dan Necip Mahfuz'a, Istvan Szabo'dan Tolumuş Okeyev'e, Yılmaz Güney'den Nuri Bilge Ceylan'a, Walter Benjamen'den Wim Wenders'e kadar güzel'i arayan denemeleri bu çerçevede incelenirken, "Sanat, güzel'i amaçladığı ve onu ne denli yalın biçimde olursa olsun, yansıttığı ölçüde (Faust'un Helena'yı kurtarışı gibi) güzeli, zamanın derinliklerinden çıkarır" duygusunu hatırlatırken, umut ile umutsuzluk arasında yaşayan "*Alacakaranlık Zamanlar*"ın düşünürü olan Benjamin'e göre bu, tekniğin aracılığıyla yapılan yeniden üretimde, artık gerçekleşmez. Böyle bir üretimde güzel'in yeri yoktur."⁶

Sonnotlar:

1- Franz Kafka, Gustav Janouch'la Konuşmalar, Çev. K. Şipal, Cem Yay., İstanbul, s. 96.

2- Simten Gündüş, Film Olgusu, İnkılap Kitabevi, 2010, s. 123.

3- Jacques Aumont'dan aktaran Gündüş, ibid., s. 110.

4- Benjamin, Pasajlar, Yapı Kredi Yay., 2008.

5- Sinemanın tiyatro gibi klasik kamusal alana aidiyeti "televizyon çağı"nda sinema, giderek televizyonun alımlama estetiği ve prodüksiyon ortamına yaklaştıkça klasik kamusal karakterini yitirmeye başlamıştır. Bu sürecin sinema ile televizyon arasında bir sınır çizgisi içinde bulunduğu konusunda bkz. Alexander Kluge, "Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit", K. von Bismarck, G. Gaus, A. Kluge, F. Sieger (Yay. haz.), Industrialisierung des Bewußtseins, Serie Piper Verlag, München/Zürich, 1985, s. 72 vd.

6- Benjamin, ibid, s. 208.

Sinemada Macar Geleneği: Mit ve Gerçek

Lumi re Kardeşler'in sinematografı Paris'ten sonra Macaristan'da çabucak tanındı ve XIX. yüzyılın sonunda başkent Budapeşte'de birkaç sokak sahnesi çekildi; 1912'de de ilk film stüdyosu açıldı. Kom n st Bela Kun h k metinin 1919'daki kısa süreli (133 günlük) Cumhuriyet konseyleri altında sinemanın millileştirilmesi, Lenin'in Sovyetler Birliği'nden önce ve dünyada ilk kez olarak gerçekleşti. Bu milli sinema politikası daha sonra yayılarak başka devletlerin de benzer kararlar almasına öncülük etti.

Edebiyat ve tiyatrodan yararlanan bu yılların Macar sineması Mihaly Kertesz, Michael Kurtiz ve Alexander Korda gibi yönetmenlerin filmleriyle üretkenliğini ortaya sererken, aynı yönetmenler daha sonra Amerika ve

İngiltere'ye göç edecektir. Avusturyalı sanatçıların çoğunlukla Almanya'ya göç ettiği bir ortamda Marksist estetik felsefenin düşünürleri -Lukacs ve daha sonra öğrencisi olan Bela Balasz- Almanya ile Sovyet Rusya arasında gidip geleceklerdir. Özellikle Alman felsefesi ve edebiyatı ile Sovyet Devrimi bu iki Macar düşünürün biyografi ve düşüncelerinde etkili olacaktır.

1946'da Macaristan Cumhuriyeti'nin ilan edilmesi ile Tiyatro ve Sinema Yüksek Okulu'nun kurulması gerçekleşir. Miklos Horthy faşizminin 1920 tarihinden savaşın sonuna kadar hükmettiği Macaristan'da 1948 yılında sinemanın ulusallaştırılması yeniden gerçekleşir. Teknik alt yapısı ve sinema eğitimini kuran Macaristan'da 1958'de Bela Balazs stüdyoları yapılır. Bu stüdyoların açılışından önce Zoltan Fabri'nin filmleri Macar sinemasının bir özgünlüğünü ortaya koyarken 1960'lardan itibaren bu sinemanın yaratıcılığı giderek dikkat çeker. Savaştan sonra "sinema komiseri" sıfatıyla görevlendirilen ünlü Sovyet yönetmen Pudovkin, Macaristan'da yaptığı inceleme ve kontrollerden sonra Macar sinemasının iyi bir noktaya gelebileceğini farkedemedi.⁷ Oysa Fabri'den başlayarak Macar sinemasının değeri Miklos Jansco, Andras Kovacs, daha sonra Istvan Szabo gibi yönetmenlerle ortaya serilecektir. Son derece ince ifade biçimleri ve yoğun zihinsel karakteriyle Macar sinemasının özgünlüğü günümüze kadar ulaşarak Bela Tarr'ın filmleriyle bir daha ortaya çıkar.

Macar Siyasi Tarihi ve Sinema

Macar sinemasının tarih ve mite başvurarak kendi modern tarihini açıklama yöntemi açısından tarihsel dayanakları ve referansları zengindir. Macarlar, Cermen ile Slavlar arasında bir ülke, Moğollar ile Türkler'in izleriyle doludur. Bilindiği gibi büyük göçler sırasında Kuzey Rusya'dan Güney'ine doğru inen Macarlar ile Doğu'dan gelerek Anadolu'nun kuzey doğusuna yaklaşan Türklerle Macarlar Atilla ve Hun seferleri sırasında Volga'da karşılaşp IX. yüzyılda birlikte yaşamışlardır. X. yüzyılın sonu ile XI. Yüzyılın başında (996-1037) Hıristiyanlığa dayalı bir Macar devleti kuruldu. Roma Kato-lisizmini seçen Macarlar, Bohem ve Bavyera'dan gelen misyonerlerle Kiliseci bir devlet oldu. Bir yandan Roma-Cermen İmparatorluğu'nun siyasi ve dini etkisi, diğer yandan Latin kültüründen etkilendi. Aynı tarihlerde ise Türkler, Anadolu'ya yerleşip İslam dini ile Arap ve Fars kültürlerine yönelerek Macarlarla aralarındaki coğrafi mesafeye dini, kültürel ve siyasi faktörler eklenince iki halk birbirinden koptu. Bir zamanlar birlikte yaşayan Türk ve Macarlar, Haçlı Seferleri'nin de düşmancı etkisiyle XIV. yüzyıldan itibaren birbirine "düşman" oldu. Şimdiki coğrafyalarından Dalmaçya kıyılarına açılmayı isteyen Macarlar ile Macaristan ve Viyana'ya göz dikmiş olan Osmanlı İmparatorluğu arasındaki "düşmanlık" giderek artar. Almanya'dan da çekinen Macarlar, XVI. yüzyılda Polonya ve Bohemya'yla Alman ve Osmanlı-

lar'a karşı bir birlik kurar. Fakat Macar monarşisinin zayıf yapısı Osmanlı İmparatorluğu'nun işine yaradı ve Buda'yı (şimdiki Budapeste'nin Buda yakası) kendi imparatorluğuna kattı. Aynı zamanda Macar aristokratları Viyana monarşisine karşı da mücadele veriyordu. Macarlar sadece Roma'ya bağlı Hristiyanlık ile İstanbul'a bağlı olan İslamiyet arasında değil, aynı zamanda Katolisizm, Almanya'da giderek yayılan ve buraya sığırayan Protestanlık ile Kalvinizm gibi mezhepler arasında da sallanıyordu. "Küçük" bir devlet olarak Macaristan XVII. yüzyılın sonunda Osmanlı'dan ayrılıp Habsburg ve Cermen etkisine iyice girecektir. Gerçekte Macaristan uzun bir süre Viyana aristokrasisinin yarı sömürgesi gibi bir statü görecektir.

Macaristan, Kral Etienne, ayrıca Yahudi ve Romen halklarla çok uluslu ve dinli bir toplum; Roma'dan taşınmış bir Hristiyanlık ile Habsburg monarşisinin altında kalmış, Osmanlı yönetiminde 200 yıl yaşamış; son olarak Alman faşizminin işgalinden sonra Sovyet Rusya'nın güdümünde kalmış bir ülkeydi. Genel siyasi tarih içinde Macarlar, çevrelerindeki büyük devletlerin etki ve baskısıyla uzun bir süre kalmışlardır. "Büyük"lerin "küçük"leri yutma mücadelesi olarak devletlerin siyasi tarihi, Macarların birçok trajediyi yaşamasına neden olurken Macarlar bambaşka ulusal, dini ve kültürel deneyimleri yaşamıştır. Uzun bir süre Habsburg egemenliğinde kalan Macarlar 1867'den 1918'e kadar Avus-

turya'yla ortak bir imparatorluk altında yönetildi; 1867'den 1918'e kadar da Avusturya'yla aynı monarşik devlet altında birleşmişti.

Macaristan XIX. yüzyılda bir yandan Avusturya'ya karşı ulusal bir hareketi başlatırken diğer yandan Sırp, Hırvat ve Rumen ulusal hareketlerine karşı mücadele edecektir. Özellikle Fransız ve İngiliz kökenli modern siyaset bir yandan Balkanizasyon (parçalama) yöntemi izlerken, bir yandan çok uluslu imparatorluklar dağılıyor, diğer yandan da ulusal bağımsızlıklar ve sanayi ortamıyla ortaya çıkan işçi sınıfı mücadeleleri yükseliyordu. Bolşevik devrimin etkisinin Doğu ve Orta Avrupa'da yayılmasıyla 1919 yılında Sovyet modelini izleyen Cumhuriyet konseyleri Macaristan'da kurulur. Ne var ki, amiral Horthy, kısa bir süre içinde bu Cumhuriyet'i dağıtıp 1944'e kadar ülkeyi Almanya yanlısı faşist bir rejimle yönetir. Savaşın sonra ise Macaristan "Batı-Doğu Bloku" politikasında Sovyetler Birliği yörüngesine girer. Komünist Parti'nin hükmettiği Macaristan, hızlı bir Sovyetleştirme politikasıyla yönetildi; ancak Stalin'in ölümünden sonra (1953) Imre Nagy hükümeti, Sovyetleştirme ve kollektifleştirme politikasının durdurulması, çoğulcu bir siyasi rejim, yazarların daha serbest olmaları ve özel ticari girişimlere izin verilmesi yönünde bir politika izledi. Kruşçev'in Stalin dönemini eleştirmesi ise Macarlara cesaret vermiş ve Budapeşte sokakları 1956 ilkbaharında ayaklanmalara sahne olarak Sovyetler Bir-

liği modeline karşı bir isyan başlamıştı. Ne var ki bu hareket, Sovyet ordusunun Budapeşte'yi işgal etmesiyle kısa sũrecektir. Doğu Avrupa'da Sovyetler Birliği'ne karşı ilk radikal ve kitlesel hareket olan Budapeşte ayaklanması, öğrencilerin, işçilerin ve aydınların politik bir gösterisine dönüşerek özgürlükçü politik iradenin Macaristan'daki varlığını ortaya çıkardı.

Macaristan'ın modern siyasi tarihi Macar sinemasının sık sık ele aldığı bir izlektir. Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda büyük imparatorluklar dağılınca yeni demokratik burjuva devletleri kurulmaya başlandı. Macaristan da 1 Kasım 1918'de Habsburg monarşisinden kurtulup bir Cumhuriyet rejimi kurdu ve Rus devriminin etkisi Almanya ve Avusturya gibi Macaristan'a yansıdı ve yayılan devrim mücadelesi 21 Mart 1919'da sosyalist Bela Kun h k metiyle sonuçlandı. Ne var ki, bu ilkbahar devrimi ancak birkaç ay sũrebildi ve 1 Ağustos 1919'da yenilgiye uğratıldı. Bu tarihsel dönemi Karoly Makk 1959'da 39. B l k filmiyle canlandırırken, Miklos Jancso *Kızılar ve Beyazlar* (1967) filminde Macar enternasyonalistlerinin Rus devrimine eşlik etmelerini Laszlo kişiliğinde temsil etti.

Tarihin ve özelinde siyasi tarihin sunumu, Macar sinemasının özgünlüğünün bir parçasını oluşturur. Macarlar'ın XVII. yüzyılda hem Türk hem Habsburglulara karşı mücadeleleri ise Ferenc Kardos'un *Hajduk* (1974) filminde temsil edilir. 1848 burjuva devrimi ise Sandor

Sara tarafından, 1868 olayları Miklos Jancso tarafından, 1914'teki büyük savaşı karşı mücadele Istvan Szabo, 1918-1919 ilk Cumhuriyet deneyimi Andras Kovacs tarafından, 1919 tarihindeki Cumhuriyet Konseyleri Miklos Jansco tarafından, Horty rejiminin 1919-20 yıllarındaki terörünü Miklos Jancso, 1920-30'ların faşizan rejimini Ferenc Kosa, İkinci Dünya Savaşı'nı Geza Radvanyi ile Andras Kovacs, soykırım tarihini İmre Kertezs'ten uyarlanan *Kader* adlı yeni (2005) film, 1950 döneminin Stalinizmini Pal Gabor ve Andras Kovacs, 1956 Budapeste ayaklanmasını Janos Hresko temsil ederek canlı, ama trajik olan Macar tarihi tasvir edilmiştir.

Sinema açısından üretken bir kısa dönem olan Cumhuriyet Konseyleri sırasında 31 film çekilmişti. Aynı tarihlerde rejim değişikliğine uğrayan Sovyet Rusya, Almanya, Osmanlı İmparatorluğu gibi devletler de sinemayı ulusallaştırmışlardı. Zaten sinema, her yerde iktidarların kendi kontrollerinde tutmak istedikleri bir "aygıt" olagelmıştır. Buna rağmen sinema, siyasi iktidarların kontrollerini kendine özgü sinematografik buluşlarıyla pek çok kez aşmayı bilmiştir. Macar sineması da bir yanıyla rejime eşlik eden bir yanıyla bu rejimin sınırlarını aşan ve onu olumsuzlayan incelikli politik filmler yapmıştır.

Cumhuriyet ve sosyalist konsey deneyiminin sadece birkaç yıllık iktidarından sonra Macaristan 20 yıl boyunca diktatörlükle yönetildi ve Avusturya gibi Hitler

rejiminin hâkimiyeti altına girdi; 1941'de de Sovyetler Birliği'ne savaş ilan etti. Savaşın bitiminde ise Komünist Partisi ülkeyi yönetmeye başladı. Halk Demokrasisi'ne dönüşen yeni rejime bağlı olan Frigyes Ban'ın, *Bir Parça Toprak* (1948) filmi sosyalizme inançlı bir eser olarak ortaya çıktı. Bu dönemin Macar sineması diğer Avrupa ülkelerine göre İtalyan sinemasına çok daha yakın filmler üretti. İtalyan Yeni Gerçekçi sineması gibi Macar sineması da savaş dönemindeki şoven şiddet ve faşizmin kendi ülkesindeki karakterini gösterdi. Örneğin *Avrupa'da Herhangi Bir Yerde* (Geza Radwanyi, 1947) ve *Buğday Tarlasının Şarkısı* (Szöztz, 1947) gibi filmler İtalyan sinemasının film estetiği ve tematik prensiplerini izledi. Macaristan sineması, sol eğilimli İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin yörüngesinde olmasına rağmen, "sosyalist gerçekçilik" in dikte edilmiş kalıpları ve baskısından dolayı siyasi iktidar tarafından hoş karşılanmamıştı.

1950-1954 arası Macaristan'da sosyalizmin kuruluş dönemi oldu; ancak 1956 ilkbaharında Budapeşte'de rejime karşı bir isyan başladı ve Sovyet ordusu 1 Kasım'dan 4 Kasım'a kadar Budapeşte'yi işgal edip "işçiköylü" bir "devrimci hükümet" kurdu. Bu olaylar birkaç yıl sonra Macar sinemasında temsil edildi. Resmi bir versiyon olan Janos Hersko'nun *Diyalog* (1963) filminden sonra *Bin Güneş* (Koso, 1967), *Fırlatılmış Taş* (Sandor Sara, 1969), *Aşk* (Karoly Makk, 1970), *Çılgın Bir Gece* (Ferenc Kardos, 1970) filmleri de aynı anlayışla yansıtıldı.

Aynı kuşaktan 1956 olaylarına katılan yönetmenlerin filmleri de ortaya çıktı: *Yirmi Saat* (Zoltan Fabri, 1964) ve *Dik Kafalılar* (Andras Kovacs, 1964) gibi... Bu iki film resmi versiyonların tersine Macaristan'daki faşist ve baskıcı karakterin Komünist Parti yönetiminde ortadan kalkmadığını ima etti. Böylece 1956 olayları bazı yönetmenleri, "Macar karakteri"ni sinematografik olarak araştırmaya yöneltti. Söz konusu olaylar ve rejimin baskıcı karakteri, Lukacs gibi 20. yüzyıl Marksizminin en önemli düşünürünü bazı düşüncelerini gözden geçirmesine ve yeni "taktik"ler bulmasına yöneltti.*

Macar sineması 1960 ve 1970'ler boyunca Bağımsızlık savaşları, 1919 Devrimi, Horthy faşizmi, 1956 olayları gibi tarihsel durumları yeni bir "dil"le yorumladı. Örneğin Miklos Jancso, *Agnus Dei* (1970) filminde 1919'lara giderek Cumhuriyet Konseyleri'nin çöküşünü gösterdi. 1970'ler boyunca özellikle 1919 Devrimi'nin anlamı üzerine dikkat çeken bir sinema vardı. 1980'lerin filmleri ise daha ziyade akademik bir tarzla Macar siyasi tarihini ele aldı. Örneğin *Boğmaca* (Marta Meszaros, 1987) filmi 1956'yı iki çocuğun bakışıyla gösterirken, *Aşkларımın Günlüğü* (Marta Meszaro, 1987) 1945-1956 arasındaki Macar tarihini bir kadının hayatı üzerinden yorumladı. *Gündoğumunda Damlar* (J. Dömölky, 1987) ise her biri

*)Lukacs hakkında bir inceleme için, Fritz Raddatz, Lukacs, Çev. Ender Ateşmen, Belge yay., 1984

farklı politik yönlerle giden iki arkadaşın hikayesini gösterdi. *Eldorado* (G. Beremenyi, 1989) filminde ise 1956 olayları kötü bir hatıra şeklinde resmedildi. Zoltan Fabri'nin zarif *Bir Küçük Karusel Eğlencesi* filmi (1955) kişisel bir hikaye üzerinden Macaristan'dan bir kesit resmetti.

Macar sineması, Doğu Avrupa sinemalarındaki "romantik didaktizm"i içinde barındırmasına rağmen "görsel bir dil" yaratmayı başardı. Doğu Avrupa rejimlerinin bütün durağan ve donuk yapılarına karşın sinematografik keşifler, sadece Macar sinemasını değil, aynı zamanda Rus, Gürcü, Kırgız, Çek ve Polonya sinemalarını da karakterize eder. Ayrıca rejimin sıkı kontrolleri ve sansür altında kalan bu sinemalar, sansürü aşabilmek için birbirinden farklı yeni ifade biçimleri yaratmayı başardı. Bu bakımdan Polonya'da Wajda'nın kamerayı oldukça hareketli kullanması, Rusya'da Tarkovski'nin mistik ve şiirsel, ama sade bir üslubu tercih etmesi gibi Macar sinemacılar "tarih"e başvurdu.

Mitin İfşası

Mit ve ulusun kurtarıcısı kült kişiliğin doruğa çıktığı bir ortamda Istvan Szabo, dogmatik iktidarlar tarafından yaratılan mitsel kişiliklerin birey için gereksizliğini ve yanıltıcı özelliklerini *Baba* filminde ortaya serdi. Macaristan'ın yirmi yılının (1945-1965) genel bir görünümünü

veren bu film, Macar sinema tarihinin önemli filmlerinden biridir ve dogmatik yaşam biçimlerine karşı bir eleştiri yöneltir. "Büyük kişilik"lerin mitine sığınan kişi ve toplumların güçlükler karşısındaki zayıf yanlarını, ita-atkârcı psikolojilerini, bireysel özgürleşmeyi bilmeyen kişi ve toplumların düştüğü veya düşebileceği çaresiz durumları ortaya seren *Baba*, sadece Macar veya Doğu Avrupa toplumlarını değil, her türlü dogmatik kültürlerin icat edildiği her türlü toplumları ifade edebilen bir film-dir. Sonuçta "kahraman kişilik"lere sığınan veya ihtiyaç duyan bir toplum, Alman şair ve tiyatrocu Bertolt Brecht'in *Galile'nin Yaşamı*'nda öne sürdüğü ve filmin ortaya koyduğu gibi mutsuz bir toplumdur ve özgürleşmeye ihtiyacı vardır. Bir çocuğun, babasının hatıralarının gölgesinde sürekli yaşayamayacağı gibi, bir toplum da "büyük bir kişilik"in gölgesinde sürekli yaşayamaz; yaşarsa mutsuz ve özgürlükten yoksun bir biçimde yaşar ve daima sığınacak bir "kahraman", bir "kurtarıcı" arar. Bu filmin son sahnesindeki tek başına yüzmeyi bilmeyen bir çocuğun göldeki çaresizliği, "kahraman mit"inden kurtulmayı önerir. Aynı meseleyi Szabo, *İllüzyon Çağı* filminde de gösterdi. Bu filmin yanı sıra genel olarak 1956 ilkbaharındaki başkaldırıdan sonra efsaneleştirme ve bunun illüzyonu, Macar sinemasının temel bir konusu oldu. Szabo, sinemanın temel malzemesinin, başka deyişle ana motifinin insan olduğunu boşuna vurgulamamıştı.

Genel olarak "politik bir sinema" yapan Macar yönetmenler, bunu didaktik veya angaje bir üslupla yapmadı. Aslında ne Macar ne Çek ne de Polonya sinemaları, aşağı yukarı 1930'ların başından itibaren Sovyet sinemasına egemen olmaya başlayan didaktizmi takip etti. Macar sineması, insan ile iktidar arasındaki ilişkilere dalarak çağdaş Macaristan'ın toplumsal ve siyasal zihniyetlerini ortaya çıkarmak; bireyi özgürleşme ve sorumluluğa -ahlakî ve politik sorumluluk- yöneltmek istedi. Macar yönetmenler toplumsal ve bireysel bilinç ve özgürlük duygusunu estetik kompozisyon içinde kalarak ifade etti. Sonuçta modern Macar entelijensiyası, Lukacs gibi edebiyat ve estetik; Bela Balazs gibi film estetiğinin çok değer verilen düşünürlerinin yurttaşları ve aşağı yukarı çağdaşlarıydı. Macar sineması, diğer sosyalist ülke sinemaları gibi, kendi ülkelerinde sosyalizm aşamasında toplum ve bireyin yaşam biçimi üzerine filmler üretti.

Macar sineması şoven ve kiliseci bir ideolojiyi aşabilen bir toplumsal ve artistik ortamdan şüphesiz sinematografik bir hümanizma yaratılabileceğini kanıtladı. Bu süreçte bütün Doğu ve Orta Avrupa ülkelerinde olduğu gibi, Yahudiler'in Macar sanat ve zihinsel hayatında derin bir etkisi olmuş, o ülke kültürünün bir parçası olmuştur.

—

György Lukacs'ın Sinemaya Bakışı

Felsefe, sosyoloji, politika, edebiyat, estetik ve oldukça az olmak üzere sinema hakkında metinler yazan Lukacs, XX. yüzyılın özellikle ilk çeyreğinde Marksist çevreleri etkiledi. Klasik geleneğin içindeki hümanizmaya ve gerçek bilincin değerine sıkı sıkı ve hayatı boyunca bağlı kalan Lukacs, sinema sanatı üzerine kuram ve bilgi üreten birçok düşünür üzerinde dünya görüşü ve yöntemsel açıdan etki sahibi oldu. Her şeyden önce yurttaşı Bela Balazs, aynı tarihlerde Siegfried Kracauer, daha sonraları öğrencisi olan Arnold Hauser, savaştan sonra İtalya'da Guido Aristarco gibi sinema sanatı üzerine düşünce ve kuram ortaya çıkaran düşünürler. Bunun yanında Walter Benjamin'den diğer Orta Avrupa düşünürlerine kadar özellikle *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin etkisi oldu.

Roman Kuramı ve *Estetik* hakkındaki metinleri ile Marx'ın 1844 *El Yazmaları* adlı felsefi metni daha bilinmeden önce *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde ortaya çıkardığı "şeyleşme teorisi" ile Sovyet Devrimi'nden sonra Marksist praksis içindeki kutuplaşmalar sırasında denediği bir sentez bulma yöntemi, onu 1920'lerin en tartışmacı entelektüeli yaptı. Lukacs'ın "inkârcı" bir metni olan 1923 tarihli *Tarih ve Sınıf Bilinci* dünya görüşü ile toplumsal sınıflar arasındaki ilişkileri analiz ederken Sovyet Devrimi'nin ve parti diktatörlüğüne dönüşecek olan Lenin'in "*Proleterya Diktatörlüğü*" tezinin tehlikesini sezerken

(Kracauer de 1919'da Lenin'in *Devlet ve Devrim* metnini okuduktan sonra bu tezin tehlikesini sezerek Bolşevik Devrimi liderini naif olarak görmüştü⁸), Rosa Luxemburg ile Lenin arasında bir sentez bulmayı denedi.

1919'da Bela Kun hükümetinde kültür komiseri olan Lukacs, totalite, kişilik, kimlik, özne, nesne ve "şeyleşme" konusundaki düşünce ve bulgularıyla felsefe ve sosyal bilimler alanında yenilikler yaptı. Nazilerin iktidarı ele geçirdikleri 1933'ten savaşın sonuna kadar Moskova'ya yerleşince *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ndeki politik ve felsefi görüşlerini "geçici" olarak "inkâr" eden Lukacs, savaştan sonra Macaristan'a dönüp Imre Nagy hükümetinde 1956 yılına kadar görev aldı. 1956 olaylarından sonra 1957'ye kadar Romanya'ya sürgün edilen ve diyalektik kategoriyi Marxçı ve Hegelci diyalektikle birlikte ele aldığı için her zaman "göz hapsi"nde tutulan Lukacs, felsefi ve politik düşüncelerini dolambaçlı bir "taktik"le ve Naph-ta'daki gibi edebi ve estetik metinlerinde "gizlice" sürdürecektir.⁹ Lukacs bu tarihlerde mitleştirilerek diktatörlere dönüşen kişiliklerle uğraşırken, Macar sineması bu sorunu sinema sanatına taşıyacaktır. Zoltan Fabri'nin 1964 tarihli *Yirmi Saat* ve Andras Kovacs'ın aynı tarihli *Sözden Anlamayanlar* filmi resmi açıklamaların ve diğer filmlerin tersine Macaristan'da faşist ve baskıcı karakterin varlığını ima ederken, "Kafka Konferansları"ndan (1963, Liblice) itibaren yeni bir evreye giren Çekoslovak sinemasıyla farklı ifade biçimleri; ama aynı dertleri paylaşacaktır.

Modern sanat konusundaki bazı geleneksel anlayışına rağmen Lukacs, daha 1913'te yazdığı "*Bir Sinema Estetiğine İlişkin Düşünceler*" adlı makalesinde sinemanın birçok yeteneğini farketmişti. Bu yıllarda henüz "çocuk" olan sinema, sanat ve entelektüel çevrelerde mesafeli bir biçimde karşılanırken; hatta kimi yazar ve düşünür sinemayı kaba ve sanatla ilişkisi olmayan bir form şeklinde küçümserken Lukacs'ın makalesi, filmin başka sanat formlarında -özellikle tiyatrodaki- ifade edilmesi zor olan yeni teknikleri içerebilmesi nedeniyle hayranlıkla karşıladı.¹⁰ Sinema karşısındaki bu paradoksal tutumlar, bir yandan Lukacs'ın sanat ve edebiyat konusundaki ilişkilerini, bir yandan da "birdenbire" ortaya çıkıp yayılan sinematograf karşısında şaşkına dönen seyirci ve entelektüel ile sanatçılar için de geçerliydi. Sanat ve edebiyat çalışmalarında Lukacs'ın toplumsal diyalektiğinde ilerleyen -ama aynı zamanda modern sanatın çeşitliliği ve karmaşık karakterini değerlendiren- Arnold Hauser ise, film formunun diyalektiği ve yeteneğini Lukacs'tan, Bela Balazs'tan, Walter Benjamin'den, Kracauer'den ve Sovyet Sineması'ndan sonra yeni bulgu ve argümanlarla yorumlamıştı.¹¹

Lukacs, 1913'teki makalesinde filmin ifade edebileceği durumları ve yeteneğini -özellikle tiyatro karşısındaki üstün olanaklarını- ortaya koymuştu. Bu tarihlere kadar Lumière'in naif ve realitenin canlı görüntüleri, Méliès'in fantastik filmleri, Edwin S. Porter'in kovala-

maca sahneleri ile M. Sennet, Feuillade gibi komedileri çekilebilmişti. Yani sinemanın C. Chaplin, R. Clair, Renoir, Sternberg, Eisenstein, Lang, Pabst, Murnau gibi yönetmenlerle ulaştığı yeni kompozisyonlarından ve yaşam dünyasını sunan vizyonlarından önce Lukacs, film formunu çok olumlu karşılamıştı. Lukacs, bir yandan Proust, R. Musil, Dos Possos, Joyce gibi modern yazarları küçümserken, söz konusu edebi tekniğe meyleden sinemayı olumlamıştı. Buna karşın Adorno ve Horkheimer gibi Proust, R. Musil ve Joyce estetiğine hayran olan düşünürler sinema karşısında "muhafazakar"dı. Adorno ve Horkheimer'in beğenmedikleri sinema, sadece "Kültür endüstrisi"nin kitle kültürü ürünü olan sinema değildi; aynı zamanda Modern Zamanlar'daki Chaplin'i bile kaba ve kültür endüstrisinin bir ürünü şeklinde algılamışlardı. Sovyet sinemasının bu iki düşünür tarafından kabul görmeyeceği ise şüphesizdir, ve bu herşeyden önce bu sinemanın irrasyonel ve baskıcı bir düzene, "politik bağlanma"sından dolaydır. Sinema gerçekte söz konusu hiçbir düşünürün yeterince inceledikleri bir form olmamıştır. Sinematografik alanda detaylı toplumbilimsel ve psikolojik analizler, 1920'lerden 1960'lara kadar -Frankfurt Okulu içinde- neredeyse Siegfried Kracauer'in "tekeli"indeydi; Orta Avrupa coğrafyası içinde Lukacs'tan etkilenmiş olan Bela Balazs -ve Rudolf Arnheim'in- sinema kültürü ve teorisi hakkındaki çalışmaları ise "klasik"tir.

Lukacs'ın çalışmaları edebiyata -özellikle romana- odaklandığı halde adı geçen makalesinden başka 1967' de "*Film, İdeoloji ve Kült Kişilik*" adlı makalesi¹² ile Guido Aristarco'nun Sinema ve Marksizm hakkındaki kitabına yazdığı bir nsz film estetiğine ilişkindi.¹³ "Film, ideoloji ve kült kişilik"ın konusu da aynı dönemin Macar sinemasının odaklandığı bir sinematografik anlama ve yorumlama alanıydı.

Sosyalist politik-estetik heyecan 1920'ler kuşağını, özellikle Orta ve Doğu Avrupa ortamını derin bir şekilde etkilemişti. Bu ortam sinema sanatlarını olduğu kadar, sinema ve genel olarak kültürel alanlarda olan düşünürleri de kaplamıştı. Lukacs'ın ortamına ait olan Bela Balazs da sinema ve edebiyat alanlarında bu politik ve estetik coşkuyu taşıyacaktır. Daha ziyade bir sinema kuramcısı olarak bilinen Balazs, aynı zamanda bir romancı, masal yazarı ve senaristtir.

Balazs için sinema, kültürün ve ritüelin yeni bir kimliğinin ütopyasını somutlaştırır. Lukacs'ın "kimlik"e dayalı özne-nesne" kavrayışını masal anlatılarında farklı bir formla gerçekleştirmeyi deneyen Balazs, Viyana'da *Der Tag* gazetesinde yayımlanan film eleştirileriyle sinemasal kuramının izlerini verirken, küçük masalla film kuramının ana düşüncesini formüle etmişti. Burada filmi, arzu ve düşlerin materyalsiz görüntüleri şeklinde ortaya koyar.¹⁴ Ne var ki Alman Ekspresyonistleri gibi o da "lm estetik"ine sık sık saplanacaktır. Leni Rie-

fensthal'in çektiği *Mavi Dağ* filminin senaryosunu yazan ve Yahudi kökenli olan Balazs, Macarlar'ın diğer Orta Avrupa Yahudileri gibi, Cermen veya Avrupai bir kimliğe ve bir tarihe ait oldukları konusunda oldukça çaba harcayacaktır. Aynı çaba ondan önce Stefan Zweig ve Thomas Mann gibi yazarlarda da görülmüştü. Yahudileri, yüzyıllar boyunca "insanlıktan başka bir insanlık" şeklinde göstermeye çalışan Avrupa ve Hristiyan kültürün bir parçası -ulusal veya yerel olarak Macar, Avusturyalı, Alman veya Çek olarak- görmek istemişlerdir. Bir yandan burjuva kökenli olan ve burjuvazinin iki yüzlü ve konformist eğilimlerini zaman zaman içinde barındıran bir kesim (Orta Avrupa kültürel burjuvazisi), diğer yandan Doğu Avrupa'daki sosyalist devrimle "kurtuluş"un sağlanacağını ümit eden bir diğer kesim, bu coğrafyanın modern kültürel zenginliğinin belki de "kalbi"ni oluşturur. Kısacası Yahudiler, Orta ve Doğu Avrupa'nın kültürel ve zihinsel üretkenliğinin odağını oluşturuyordu.

Lukacs'ın 1911'de yayımlanan *Ruhlar ve Biçimler* (Die Seele und die Formen) adlı estetik üzerine yaptığı çalışmada biçim anlayışı bir yandan sanatçının dünya görüşünü yansıttığı bir alan iken, aynı zamanda o, hayatın en yüksek yargıcı olarak ortaya çıkar. Thomas Mann ile Kafka arasında bir seçim yapmaya yönelen ve öneren Lukacs, acaba Kafka'nın vizyonu ile Welles arasında ne düşünürdü?

Gerçek dünyanın bir vizyonu olarak sanat tezi veya sanat, totalitenin yaratılmasıdır anlayışı Lukacs'ı özetler. Roman, hayatın anlamsız, duygusuz olduğu anların yoğun anlamlı bir biçimi olarak kör inanca karşı bir çağı bütünlüklü (totalite) ve yoğun şekilde temsil eden bir standıdır. Form ise, sanatçının dünyayı görme biçimini yansıtır. Bu noktada form'un sanat eseri için varoluşsal veya öncelikli özelliğine oldukça önem veren Lukacs, "aşırılık"lara kaçan bütün biçimlerden kurtulmak gerektiğini öne sürerken Goethe'yi referans olarak gösterir. Bu yüzden avangardları, hele hele ekspresyonizmi çöküntünün, yozlaşmışlığın sanatı olarak yorumlar. Söz konusu olan akım ve biçimlerin kayboluşunu proleter sınıf mücadelesi ve kültürünün yükselişine bağlayarak, sosyalist sanatçıların avangard biçimlerden uzaklaşmalarını tavsiye eder. Lukacs, "Biçimlerin incelenmesi, düşüncelerin dönüşümünün incelenmesidir" diye öne süren Goethe'ye bir daha başvurur.

Sonnotlar:

7- Bkz. Cahiers de la cinémathèque Il était une fois dans l'est (Bir Zamanlar Doğu'da) özel sayısı, Perpignan, 1998. Macar sineması hakkında genel bir bakış için ayrıca bkz. Tolga Yalur, Macar Sineması, Phoenix Yay., 2010

8- Bkz. Enzo Traverso, Kracauer, Ed. La dévouerte, 2006.

9- Bkz. Fritz Radatz, Lukacs, Çev. Ender Ateşmen, Belge Yay., 1984.

10- Lukacs, "Bir Sinema Estetiğine İlişkin Düşünceler", Çev. Ahmet Cemal, Felsefe dergisi, 1984

11- Bkz. Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, Çev. Yıldız Gölünü, Remzi Kitabevi, 1984.

12- György Lukacs, "Film, ideologia e culto della personalita", Cinema Nuovo, no: 188, Temmuz Ağustos 1967.

13- Guido Aristarco'da, Marx, cinéma et la critique de film, Etudes cinématographiques, Paris, 1972

14- Bu konu ve genel olarak Balazs hakkında bkz. Hanno Loewy, "Bela Balazs : les racines théoriques", Kristian Feigelson (dir.), Le cinéma hongrois, Théorème, PSN, ss. 25-35, 2004. Ayrıca Balazs'ın Türkçeye çevrilmiş bir çalışması için Görünen İnsan, Çev. Oya Kasap, Say Yay., 2013

Sinemada Mısır Geleneği

Avrupa'dan birkaç hafta sonra 1896'da Mısır'da ilk film görüntüleri İskenderiye'de takdim edildi; hemen arkasından başkent Kahire'ye sinematograf ulaştı. Aynı tarihlerde Tunus, Cezayir gibi Kuzey Afrika ve daha sonra Beyrut, Kudüs gibi Arap Osmanlı kentlerinde filmler gösterildi. Genel olarak "Batı" kentlerinde ilk film gösterimleri bodrum katları, kahvehane gibi yoksul ve geleneksel kesimin izleyicilerinden oluştuğu halde Arap ülkeleri, İran, Hindistan ve Osmanlı gibi "Doğu" toplumlarındaki ilk gösterimler saray ve konaklarda oldu. Görüntünün yasak olduğu İslam geleneğine rağmen ve teokratik bir idare biçimini sürdüren söz konusu ülke sultanları ve çevrelerinin "Batılı" ve "laîk" bir icat olan sinematografa olan ilgileri hep çelişkili olmuştur. Bu

neden öyle acaba? Frenk, Pan-Cermen ve Britanya egemenliği ve ona duyulan hayranlığın bir onayı mı söz konusuydu? Bu beşeri coğrafyalarda arzulanan ya da karşı konulamaz bir "Batı modernleşmesi"nin güçlü işaretlerinden biri miydi?

Türkiye, Mısır ve İran gibi ülkelerde sinemanın kent burjuvazisi ve aynı zamanda kırsal alanlardaki muazzam popülerliği, sinemasal üretkenlik ve film sanatının kendine özgü biçimler aldığı ülkeler, "modernleşme" ve "Batılılaşma"yı farklı şekillerde sürdürecektir. Sinema kültürünün alımlama karakteri ise Mısır'da ve genel olarak "Şark Dünyası"nda "Batı"dan bambaşka bir seyir izlemiştir. Sinemanın herkesin anlayabildiği, sözlü, müzikli yeni bir "*Binbir Gece Masalları*" olduğunu Mısırlılar kanıtlayıp popülerleştirdi.

Devletin ve toplumun modernleşme, ulusallaşma ve laikleş(tiril)mesinde sinemaya Mısır'da, Türkiye ve İran'a oranla daha aktif bir rol verilmiş; sinemanın endüstrileşmesi de daha erken ve daha programlı yapılmıştır. İskenderiye ve Kahire'nin kozmopolit yapısı ile etnik ve dinsel "azınlık"ların özellikle İskenderiye'deki etkin varlığının yanında, burjuvazi ve politik aktörler Mısır'da sinemanın kısa süre içinde büyümesini sağlamıştır.

Tarihi süreç olarak Mehmet Ali Paşa'nın XIX. yüzyılın başındaki Batılılaşma anlayışı¹⁵ XX. yüzyılın başında

ulusalcı modern bir burjuvaziye doğurmuştur. Bunların içinden çıkan bankacı Talat Harp'ın bir beyanı sinema ile modernleşme arasındaki yakınlığı ifade eder. Türk ve İstanbul kökenli olan Talat Harp'ın aynı adlı bankasının bir kuruluşu olarak Ortadoğu'nun en büyük "Mısır Stüdyosu" kurulur. Türk sinemasını da etkileyecek olan Harp, sinemanın uluslararası çaptaki görüntüyü geliştirerek Mısır'ın modernleşme sürecine yardımcı olabileceğini öne sürmüştü. Bilindiği gibi "Doğu" toplumları, özellikle burjuvazi ve kültürel elitler, "Batı" imajına her zaman bayılmışlardır. Bu sosyal ve kültürel tabaka, bir yandan böylesi görüntüleri ithal ederken, diğer yandan kendi görüntülerini de yaratmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun bir eyaleti iken 1798'den 1801'e kadar Napolyon tarafından işgal edilen Mısır 1882'den 1936'ya kadar İngiltere'nin bir sömürgesiydi. 1923'te monarşik bir anayasa ilan edilerek Sultan Fuad krala dönüşür. İngilizler tarafından 1936'dan itibaren desteklenen Kral Faruk, kağıt üzerinde bağımsız bir Mısır'ı yönetir; savaşın hemen bitiminde, 1945'te Mısır'ın gerçek bağımsızlığı gerçekleşir ve Arap Birliği kurulur. 1952'deki rejim değişikliği Mısır politik ve kültürel hayatını da değiştirir. Sinemada realist bir toplumsal anlayış bu süreçte gelişirken, ulusal ve yabancı edebiyattan uyarlamalar başlar.

Resmi, dini ve oto-sansür ile tabulara rağmen Mısır sineması bütün Arap ve İslam dünyasının -Fas'tan Ma-

lezya'ya, Yemen'den Orta Asya'ya kadar- popöler bir sinemasına dönüşür. Bu başarı, film formunun gerçekten seyirciyle rahat iletişim kurma, hayatı yalın ve anlaşılır bir şekilde ifade etme yeteneğiyle ilgilidir. Sonuçta, sinemada herhangi bir şeyi, sembolü ifade etmek ve anlamak çoğu kez diğer sanat biçimlerinden daha anlaşılır bir özelliğe sahiptir. (Salvador Dali'yle Bunuel belki aynı şeyleri düşlüyordu; Picasso ve Chaplin de. Oysa Bunuel ve Chaplin'i anlamak ressamlar karşısında her zaman daha kolay olmuştur. Mısır sinemasının muazzam ölçüde popölerleştiği zamanlarda ondan habersiz bir şekilde Walter Benjamin bu durumu tek bir cümleyle açıklamıştı: "Bir Picasso karşısında son derece geri olan bir kitle bir Chaplin karşısında en ileri tutumu takınabilmektedir"). Mısır sineması ise popölerleşmeyi her şeyden önce Ümmü Gülsüm vb. şarkıcıların filmlerde oynayıp şarkı söylemeleriyle başardı.

Mısır'da liberal bir modernleşme ile islami gelenek arasında her zaman bir gerilim olmasına rağmen Mısır sinemasının sadece Mısır toplumunda değil, ama bütün Arap ve Müslüman coğrafyasında popölerleşmesi onu Ortadoğu'nun Hollywood'u konumuna getirecektir. Mısır filmleri özellikle geleneksel ve düşük eğitimli yoksul ülkelere ihraç edilmiştir. Yine de sinemayı Mısır'da büyük bir çoğunlukla (% 80 kadar) kentliler izlemiştir.

Talat Harp'tan önce İtalyan kökenli İskenderiyeli Alexandrie Umberto Drois 1917'de ilk sinema stüdyosunu

kurar. İlk sinema salonunun 1900'de açıldığı Mısır'da sinema salonu sayısı 1908'de 10'a; 1917'de 917'ye yükselerek 1920'lerin ortalarında sinema, endüstriyel bir yapıya doğru evrilir. Bu tarihlerde sinema stüdyolarının açılması, özellikle 1925'te açılan Mısır stüdyoları, sinemanın alt yapısını kurmuştur. Mısır'ı stüdyosunun kurulması beş yeni stüdyonun açılmasına da alan açar: Ahram, Nil, Celal ve Nasibyen stüdyoları gibi. Son derece donanımlı olan bu stüdyoların bazıları Hollywood'un stüdyoları gibi büyük platolardan oluşuyordu. Başka deyişle burada da Berlin-UFA ve Hollywood tarzı "sine-kent"ler kurulmuştur; hem de İtalya'daki Cine-Citta ve Hindistan'daki Bollywod'dan önce. Sinemanın sağlam bir endüstriyel yapısının kurulması önce film üretimindeki artış, daha sonra film kalitesinde ve çeşitliliğinde görülecektir. Sessiz sinema döneminde, 1927-1930 arasında 12 film üretilirken, sesli dönemin ilk yıllarında (1932-1939) bu sayı 80 filme yükselir. Savaşın bitiminden sonra 1945/46'da bu sayı 51; 1946/47'de 60'ı bulur; daha sonra yılda ortalama 100 film yapılır. Zaman zaman iniş çıkış yapan film sayısı yılda ortalama 50 civarında gerçekleşir. Mısır sinemasının bu yıllardaki önemli bir şansı da hemen hemen her filmini ihraç edebilmesiydi: Fas'tan Cakarta'ya, Yemen'den Orta Asya ülkelerine kadar; hatta Amerika, özellikle Latin Amerika ve Fransa'da çalışan göçmen Araplar için o ülkelerde onlarca sinema salonu açılarak Mısır filmlerinin buralarda da gösterilmesi sağlanmıştı.¹⁶ Bu sinema 1930 ve 40'ların ortalarına

kadar Türk sinemasını da etkileyecek, ancak Kemalizmin politik ve kültürel anlayışının Arap-İslam dünyasıyla radikal kopma isteği, Mısır filmlerinin yasaklanmasıyla sonuçlanır.¹⁷

Sinema eğitimi açısından Mısırlı sinemacıların bir bölümü Amerika, Almanya, İtalya, Fransa gibi ülkelerde bir deneyim kazanırken, Nasır döneminde çoğunluk Moskova'ya giderek Mısır ile Sovyet yakınlaşmasını pekiştirirler. Başka bir nokta da, Cemal Nasır rejimi (1952-1971) sırasında bir Sinema Enstitüsü'nün açılıp uzman yetiştirmeye başlaması ve olanaklarını parasız olarak bütün Arap yurttaşlarına açmasıydı. Böylece Nasır'ın bir yandan Arap milliyetçiliğine diğer yandan Sovyetler Birliği'ne yönelen politikası sinema alanında da göze çarpar.

Yusuf Şahin'in, *Nil'de Bir Gün* adlı epik filmi, ortak bir Mısır-Sovyet yapımı olarak çıkarken Sovyetler Birliği tarzı politikanın Mısır'ı kalkındıracağı yansıtıldı. Amerika'da, Kaliforniya'da sinema eğitimi gören Yusuf Şahin, Sovyet politik ve kültürel modelinin ortaya koyduğu "halkların dostluğu"nu izleyen bir tutum izleyerek Nasır rejiminin politikasını yüceltti. Nasır'ı özellikle *Selahaddin* adlı tarihi-mitolojik filmiyle kutsayan ve Arap-İslam dünyasını Haçlılar'a karşı koruyan Ortaçağ efsanevi kralı Selahattin'e benzeterek, Arap ve özelinde Filistin halkını İsrail'den Nasır'ın kurtarabileceğini göstermek ister.

Mısır, Kral Fuad zamanında (1922-1936) belirli ölçüde bir liberalizm ortamına sahip oldu. Britanya sömürgeciliğine karşı mücadele eden Mısırlılar, daha önce Napolyon yönetimindeki Fransa'ya (1798-1801 tarihleri arasında Fransız işgali altında kaldı) ve daha sonra Osmanlı'ya karşı mücadele etti. (Napolyon zamanında Fransa ve İngiltere Osmanlı'yı kesin olarak parçalamaya karara bağlarken Mısır'ı Osmanlı'ya karşı kullanmak etkin bir stratejiydi). İngiliz kuklası olan Kral Fuad'a karşı ise bir siyasi parti 1919'da Said Zağlul tarafından WAFD adıyla kurulmuştu, ki öğrenciliği sırasında Necip Mahfuz da bu partiye üye olmuştu. Mısır milliyetçiliği ve vatanseverliğinin sembolü olan bu parti çok değişik sosyal katmanlardan (tüccarlar, esnaflar, toprak sahipleri, yeni finans burjuvazisi...) aldığı destekle büyürken, bu parti yabancı tüccarlara karşı boykot ve halkçı gösterilerle Mısır milliyetçiliğinin taşıyıcısı oldu.

Sinema popülerleşirken Mısır'da kültür endüstrisi, modern sanat ve sinema içerikli dergilerin sayısı da katlanır. Dergiler, başka ülkelerde, Fransa'da, Türkiye'de, Amerika'da olduğu gibi, sinema ve müzik dünyasına girmek isteyen veya bu alanda tanınmış kişilerin fotoğraflarını sunarak, sinemaya olan ilgiyi yazılı basınla canlandırmayı amaçlıyordu. 1959'da Kahire'de Sinema Yüksek Enstitüsü kurulur. Sinemanın ulusallaştırılması Nasır döneminde 1960'ların başında gerçekleşerek Sinema dairesi müdürlüğüne yazar Necip Mahfuz getiri-

lir. Mahfuz, Mısır sinemasına 1950'lerden itibaren yön vermeye başlarken, aynı zamanda romanlarında Kahire halkının sinemayla iç içe yaşayışını yer yer ifade eder. Sinemanın ve genel olarak kültürün sanayileşmekte olduğunu farkedenden Mahfuz sanatın bittiğini *Dilenci* adlı romanında tartıştırırken, sanatın yerini eğlenmenin aldığını ve bu sürecin giderek artacağını ifade etmişti.¹⁸ Mısır toplumunda bu "eğlenme" rolünü, müzik ve sinema ortaklaşa bir biçimde üstlenmişti.

Sinema Mısır'dan başka Cezayir ve Tunus gibi uzun bir süre Fransız sömürgesi olan ülkelerde gelişmiş bir ifade biçimine sahip olmuştur. Laiklik ve radikal bir "Batılılaşma" hareketi izleyen Kemalizm, Kemal Atatürk hayranı İranlı Rıza Pehlevi, ulusal ve modern bir toplum arayışına girişen ve Arap dünyasında büyük bir heyecan uyandıran Nasır gibi politik önderlerin ülkeleri modern yaşam biçimlerini ilgiyle karşıladı ve modernitenin şokunu modernist-ulusalcı bir yöntemle aşmak istedi. Siyasal ve ekonomik modellerini "Modern Batı" anlayışı üzerinde şekillendiren bu modernleşme hareketleri içerisinde kültürün ve sinematografin da bir rolü vardı. Mısır'a karşılık Suudi Arabistan'da, günümüze kadar dahi kamusal sinema salonu yoktur. Yemen'de ise sinematograf daha yeni yeni gösterim alanı bulabiliyor; üstelik sınırlı sayıda ve ağır bir sansürün varlığıyla. Belki günümüzde film görüntüleri bu ülkelerde sinema salonları üzerinden olmasa da video, bilgisayar gibi yeni tekno-

lojik sistemler üzerinden -çoğunlukla da gizlice- izleniyor.

Binbir Gece Masalları'nın düşsel ve renkli tasvirlerine karşın Mısır filmleri renk yansımalarından ziyade sözlü ve müzikal bir "dil"e sahiptir. Müzikal Sinema-Sesli sinema özellikle Hollywood ve Hint sinemaları gibi Mısır sinemasını da canlandırmış ve pazarını genişletmiştir. Sessiz bir sinema tekniği, bu üç sinemanın üretkenliğini ve popülerliğini sağlayamazdı. Başka deyişle sesli sinema Mısır ve Hindistan gibi ülkelerde bir film endüstrisinin doğup son derece büyümesini sağlamıştır. Ümmü Gülsüm, Farid Al Atraş, Sabah, Dalida, Feyruz, Abdülvahap, Abdül Halim Hafız gibi şarkıcılar filmlerde oynayarak ve şarkı söyleyerek bu endüstrinin büyümesi ve yayılmasında önemli figürler olmuşlardı. Henry Barakat'ın filmleri bu sinema anlayışını rafine bir film diliyle temsil ederken belli başlı bütün Mısırlı yönetmenler bu şarkıcılarla film yapmışlardır.

Mısır sinemasında egemen olan dil (diyalog ve monolog olarak) ve müzik, ticari başarının garantisidir. Bu sinemada dilin kullanımı oldukça işlevseldir: Her şeyden önce düşük eğitilmiş ve okuma-yazma bilmeyen, kültürel donanımı son derece zayıf olan bir seyirciyle rahat iletişim kurabilmek; film formunda temsil edilen düşüncelerin devamlılığını ve anlaşılabilirliğini sağlamak... Deneyisel ve avangard bir sinemanın başarılı olabilmesi için Orta Doğu'nun sinematografik tecrübesi

yeterli değildir. Ne böyle bir seyirci yapısı ne de bir yapım süreci mevcuttu. İlk deneysel film de ancak 1969'da Şadi Abdüsellam'ın *Mumya* adlı çalışmasıyla ortaya çıktı. Bu film Modern Mısır'ı Eski Mısır uygarlığının figürleriyle canlandırmayı denedi. Bu allegorik film, 1920-30 döneminin monarşik Mısır'ını tasvir etmiştir. Tarihin en eski devleti olan Mısır 5000 yıllık bir geçmişe sahip olduğu halde Sultan Fuad devrinde krize girmiştir. Bu yönü yorumlayan film, Mısır'ın, evrensel kültürü devam ettiren ve kendine özgü kimliği olan bir ülke olmasını arzular.

Mısır Sinemasının Artistik Gelenekleri

Eski Mısır tarihi, İslam öncesi ve sonrası,

Yerli tarih ve sanat

Dinsel, özellikle İslami konular

Arap dili: klasik arapça (Arap elitlerinin sanatı)

Halk dili

Edebiyat:

Binbir Gece Masalları

Arap şiiri, özellikle Abu Nuvas'ın şiirleri

Roman formu, özellikle Necip Mahfuz

Tiyatro, Arap tiyatrosu ile Mısır'a uyarlanan Avrupa kökenli piyesler

Sözlü sanat (muvvel, kaside)

Fars: özellikle Mısır ve Sûriye'de popüler form. Komedi ve hiciv

Karagöz

Melodram

Müzik

Sinema Arap, Fars ve Türk dünyasında kültürel, toplumsal ve giderek politik modernleşme sürecinin popüler aktörlerinden biri olmuştur. Zamanla çeşitlenen; kültürel ve politik yönleri ayrılan bu sinema gelenekleri genel olarak devletin öncülüğünde gerçekleşen, daha sonra Avrupalı ve Amerikalı bir burjuvazinin izlediği modernleşme eğilimlerine eşlik etmiştir. Bu toplumların siyasi tarihinin ve coğrafi konumlarının gergin ve son derece kompleks oluşu -ki özellikle Amerikan ve Avrupa'nın, hatta Sovyet Rusya'nın saldırgan ve çıkarıcı politik stratejileriyle daha da karmaşıklar- sinema anlayışını -Türk ve İran sinemalarını daha az şiddetle etkilemekle birlikte- Mısır'da oldukça etkileyecektir. 1952-1971 yılları arasında Nasır rejiminin Sovyetler Birliği'ne yaklaşan modernleşme politikası, ayrıca Batı'ya karşı uzak ve güvensiz duruşu ile Arap Milliyetçiliği'ni ön plana çıkarması, Mısır sinemasına yeni konu ve anlatım biçimleri sağlayacaktır. Modern Mısır toplumunun geleneklerine her zaman bağlı kalan ve filmlerini bu çerçevede gerçekleştiren Salah Abu Seyf, Nasır politikasını

zaman zaman onaylayan zaman zaman onda kusurlar bulan Yusuf Şahin ile bu kuşak sinemasını doğrudan etkileyen Necip Mahfuz, Mısır sinemasına 1920-1950 arasındaki sinema anlayışından farklı konu ve formlar kazandırarak yeni bir özgünlük kazandırır. Şarkılı, sözlü, dansözlü "lokum sineması", yerini giderek sosyal hayatın gerçeklerine -ki bu, Mısır hayatının gerçeğidir- bırakır. Burada edebi uyarlamalar ve edebiyatçıların doğrudan sinema çalışmalarına katılması önemlidir.

Necip Mahfuz'un Rolü

XX. yüzyılın başlarında, bir yandan Ortadoğu'nun, Afrika'nın ve Asya'nın Batılılar arasında paylaşıldığı emperyalist çağda; diğer yandan modernitenin giderek yayıldığı ve Mısır dünyasına girdiği bir ortamda doğan Necip Mahfuz, hem kamusal sinema kuruluşlarında görev almış hem film sanatına çevrilecek edebi manzarlalar yaratmış, hem de sinema çalışmalarına senarist olarak doğrudan eşlik ederek Mısır sinemasına yeni pencereler açmıştır.

Mahfuz, ülkesine, hele hele Kahire'ye o kadar bağlıydı ki hayatı boyunca bu "Antik", "yorgun" ve "mitsel" kenti terketmemiştir. Nobel ödülünü almak için bile Kahire'yi terketmek istemeyen Mahfuz bir tek yaz mevsiminden "gözlerini dinlendirmek" için Nil kıyılarından Akdeniz kıyılarına doğru, İskenderiye'ye giderdi.

Mısır sinemasının nehrinde (Kahire'den geçen Nil sularında) Salah Abu Seyf yüzerse, Yusuf Şahin İskenderiye'nin sularında, bir yandan Californiya ve Fransa'ya, bir yandan Sovyet Rusya'ya ve şüphesiz Beyrut'a açılır. Mahfuz bu yönetmenleri, kendi toprak ve sularında hem izler, hem besler. Doğduğundan beri eski Kahire sokakları, kıraathaneleri, Hüseyin Camii, mahallenin berberleri, halk mahallesi Cemaliya'ya hayatı boyunca bağlı kalan ve bu ortamın insanlarını, günlük hayatını tasvir eden Mahfuz, bu halkın samimi bir anlatıcısı olmuştur.

Necip Mahfuz her zaman Kahire ve gittiği İskenderiye'de dolaşmayı sevmiştir. Kahire sokaklarında gezip, kıraathanelerinde arkadaşlarıyla buluşup edebiyatı, sinemayı, felsefeyi, politikayı konuşurdu. Aynı şeyi şüphesiz Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Atilla İlhan, Orhan Kemal İstanbul'da yapıyordu. Yaşar Kemal de İstanbul'da yürümeyi, ve yürürken kafasında romanlarını, öykülerini oluştururdu. Doğduğu, büyüdüğü veya vazgeçemediği şehirde yürümek ve gezmek... Dickens, Sait Faik, Dostoyevski, Baudelaire, Chaplin... Bunu yapmazlardı o "şehir hikayeleri"ni ortaya çıkarabilirler miydi?

Modernleşen Kahire halkının çeşitli kimliklerini, kendi aralarındaki ilişkilerini tasvir eden Mahfuz'un edebiyatı ve ondan etkilenerken (uyarlanan ve esinlenen) ortaya çıkan filmler Kahire'nin bir topografyasını sunmuştur. Bu ortam Mahfuz'un edebiyatının ve film çalış-

malarının ana motifini oluştur; böylece yazar-senarist bu ortamın doğasını tasvir eder.

Mahfuz'un severek yaşadığı ve tasvir ettiği eski Kahire mahalleleri Batılılaşmış ve modern mahallerin karşıtı olur. Bu karşıtlık sadece fiziki, mimari bir görü-nümün karşıtlığı değil, şüphesiz insan ilişkilerinde olur. Bir temel "dekor" olarak Kahire'yi çizerken, Mahfuz'un eseri genel olarak Mısır tarihi çerçevesinde ortaya çıkmıştır. Firavunlar döneminden etkilenerak Mısır milliyetçiliğine (Mehmet Ali Paşa'dan Nasır'a kadar), sosyal hayatın güçlükleriyle boğuşan halk kesimlerine, ikinci dünya savaşından İsrail-Arap savaşlarına kadar bir tarihi süreci işleyerek, özgürlük, adalet ve barış için yazıp bunun sinemaya taşınmasına da yardımcı olmuştur. Örneğin 1930'ların Kahire toplumunu realist bir anlayışla yazan Mahfuz'un 1945'te yazdığı *Kahire Güzeli* romanı *Kahire 1930* adıyla realist Mısır sinemasının en önemli yönetmeni Salah Abu Seyf tarafından uyarlanır.

Mahfuz, liberalizmi eleştirme konusunda da tereddüt etmedi. 1952 hareketinden hemen sonra Mısır sineması sosyal gerçeklere yaklaştı. Yusuf şahin, Henri Barakat, Ahmed Bedrahan, Salah Abu Seyf, şadi Abdusellem, Tevfik Salah, sonraları Yusri Nasrullah, Muhammed Khan gibi Mısırlı yönetmenler, yukarıda belirtilen geleneklerden yararlanarak Misir halkının serüvenini yorumladılar.

Sonnotlar:

15- Osmanlı'daki bu süreçle ilgili bir karşılaştırma yapılacaksa, bu, Osmanlı'da XVIII. Yüzyılın sonunda III. Selim zamanında başlamıştı.

16- Mısır sinemasının endüstriyel gelişimi ve yapısı için bkz. Madkour Thabet, Industrie du film égyptien, Ed. Ministère égyptien de la culture, Fransızca baskı, 1998.

17- Kemalizmin bu konuda daha önce gerçekleştirdiği radikal politik değişiklik (özellikle halifeliğin kaldırılması ve laikliğin benimsenmesi), alfabe, giyim gibi kültürel ve sosyal alanları da kapsar. Bilindiği gibi, Kemalizmin modernleşme projesi, penceresini "Doğu"ya kapatıp "Batı"ya açmıştı.

18- N. Mahfuz, Dilenci, Bordo Siyah Yay., İstanbul. Mahfuz, Mısır'da sanat ve bilinç endüstrisini bu şekilde yorumlarken Marcuse veya Adorno aynı şeyleri söylüyordu.

Sinematografik Bir Üretim Alanı

Olarak Doğu Anadolu

Kültürel ve özel olarak sinematografik bir üretim alanı şeklinde Doğu Anadolu, pek çok Türk filminin tematik ve stilistik yapısına biçim vermiştir. Hatta Türk sinemasını evrensel bir noktaya taşıyan çoğu film –“öncü filmler”-, bu toplumsal/fizikî coğrafyayı temsil etmiştir. Bu bölgeyi yeni bir kültürel forma dönüştüren sinema, Doğu Anadolu'nun gerçeğine film estetiğiyle nasıl eşlik edilebileceğini ortaya sererken, bir yandan toplumsal olguları kaydetmiş, öte yandan otantik/folklorik figürleriyle (hikâye, şiir, efsane, müzik...) film estetiğine yeni renkler/ifade biçimleri katmıştır. Sonuçta "geleneksel kültür(ler)" sinematografik modern bir kültüre dönüştürülmüştür. Başka sözlerle "bir kültür"den "yeni bir kültür" yaratılmıştır. Modern bir kültür biçimi olan sinema

da, zaman zaman geleneksel kültürlerin ötesine geçip, kültürel biçimlerin ve toplumsal olguların değişmesinde kültürel/sosyal bir rol oynar. Bu yanıyla sinema, aynı zamanda bir "modernizasyon aygıtı"dır. Sinema kültürü, popüler ve evrensel karakteriyle her türlü "yerel", "tabu" ve "durağan" olguları aşip yeni kültürel/sosyal deneyimlere yol açabilir. Doğu Anadolu'yu dekor olarak kullanan pek çok Türk filmi de bu durumu tasvir etmeyi başararak görsel bir hümanizma sergilemiştir. Ayrıca "*Sinema Çağı*"ndan bu yana -yani yüzyılı aşkın- hayat, sinema çağından önceki gibi yaşanmıyor. Sinema deneyimi de, Türkiye'ye yeni kültürel ve toplumsal deneyimler katmıştır, özellikle Türk Sineması'nın en üretken olduğu 1950-1980 yılları arasında.

Öte yandan sanat ve edebiyat eserlerinde olduğu gibi sinema eserlerinde de "bilimsel bilgi" tarafından elde edilemeyen bir "bilgi katmanı"nın kapasitesi düşünüldüğünde, film sanatında, "görünmeyeni görünür kılan" ve Fransız tarihçi Marc Ferro'nun kullandığı anlamda bir "tarih yazıcılığı" katmanı görülebilir.¹⁹ Bu "bilgi katmanı" da, Doğu Anadolu'yu temsil eden filmlerde belgesel/kurmaca kompozisyonlarıyla örülüdür. "Bütün büyük kurmaca filmler belgeselle örülü olduğu gibi, bütün büyük belgesel filmler de kurmacayla örülüdür" estetik önermesi ise Türk Sineması'nda bir "Rönesans" açan "Doğu Anadolu Filmleri" için de geçerlidir. Doğu Anadolu'nun sinematografik sunumunda bir rol sahibi

olan Onat Kutlar'ın Avrupalılar'a yönelik eleştirisinde belirttiği gibi, bu filmler, sadece o yöreye ilişkin toplumsal belgeler değildir; aynı zamanda kendilerine özgü estetik yapıları içerir. Yani bu filmler, İtalyan veya Fransız sinemasının güzel yapıtları gibi, güzel sanat yapıtlarına özgü olan "metinsel zevk"i de hissettirebilmektedir. Sonuçta sinematografik "metinsel zevk" hissi, sadece "Batı" veya "modern" alana özgü değildir; dünyanın her coğrafyasına ait bir sinema deneyimi, bu "metinsel zevk"i temsil edebilir. Bu konuda örneğin yanı başımızdaki İran ve Orta Asya sinemaları aynı şekilde kendi toplumsal dünyalarını temsil etmiştir. Başka sözlerle ekonomik, "kültürel" ve demokratik yönden geri kalmış olan bu geniş ve çetin coğrafyanın sineması, gelişmiş bir sinemadır. Son yılların İran ve Türk sinemalarının başarıları her yerde ilgiyle takip edilmektedir.

Edebi'den Sinemasal'a

Türk sinemasında edebi çalışmaların önemli bir yeri vardır. Bu öylesine etkin gözüküyor ki, son kuşağa kadar Türk sinemasının pek çok başyapıtı ya edebi bir uyarlamadır ya da edebi bir geleneğe sahiptir. Görsel ve temsili sanatlar karşısında edebiyatın daha gelişkin bir ifade biçimine sahip olduğu Türkiye'de edebi kültür-geleneksel halk edebiyatından çağdaş edebiyata kadar, filmsel alanın ufkunu genişletmiştir. Burada birkaç

örnek verilebilir: Necati Cumalı'dan *Susuz Yaz* ve *Boş Beşik*, Ferit Etgü'den *Hakkari'de Bir Mevsim*, Fakir Baykurt'tan *Yılanların Öcü*, Yaşar Kemal'den *Alageyik*, *Yer Demir Gök Bakır*, *Ağrı Dağı Efsanesi ve Yılanı Öldürseler*, Bekir Yıldız'dan *Bedrana*, Osman Şahin'den *Kan*, Necati Haksun'dan *Hazal*, ayrıca kendisi edebiyat kökenli olan Yılmaz Güney'in senaryolarını yazdığı filmler (*Seyyit Han*, *Hudutların Kanunu*, *Umut*, *Sürü*, *Yol...*). Bundan başka Kemal Tahir, Orhan Kemal gibi Türk edebiyatının önemli temsilcileri ile film yönetmenleri ve senaristler arasında ortak çalışmalar da söz konusuydu. Türk sineması, halk geleneğine ait efsaneleri de kaydetmeyi ihmal etmemiştir: *Kerem ile Aslı*, *Köroğlu*, *Deli Yusuf*, *Karacaoğlan'ın Kara Sevdası* gibi... Ve lirik bir edebiyat tadı veren günümüz Türk sinemasının en iyi anlatıcısı olan Ercan Kesal'ın senarist olarak imza attığı filmler (*Üç Maymun*, *Bir Zamanlar Anadolu'da*)...

Sinemada Anadolu Folkloru ve Yaşar Kemal Lirikmi

Anadolu folkloru Yaşar Kemal'in lirizmine kaynak oluşturmuş; Yaşar Kemal'in eserleri de pek çok sinemacıya konu ve yeni sinemasal ifade biçimleri keşfetmek için bir alan oluşturmuştu. Örneğin Atıf Yılmaz, *Muradın Türküsü*'nde Yaşar Kemal'in dilini sinemaya uygulamayı denerdi. (Bkz; Scognamillo, 1998: 239). Ayrıca Yılmaz Güney'in çalışmalarında Yaşar Kemal'in şiirselliği ve ger-

çekçiliğine bir yakınlık var, bundan başka Bekir Yıldız ile Orhan Kemal'in Doğu ve Çukurova'yı ifade etmekten çekinmeyen "gerçekçiliği" sinemaya yansımıştır. Türk sineması, Folklorik/şiirsel/gerçekçi filmlerinden başka Ali Özgentürk'ün çalışmalarıyla (*Hazal, At, Su da Yanar*) gerçeküstücü bir şiirsellğe de açılabilir. *Hazal, Hak-kari'de Bir Mevsim, Yer Demir Gök Bakır* gibi romanlar film kamerasıyla birer freske dönüşecektir.

Bundan başka *Bedrana, Yer Demir Gök Bakır, Sürü, Yol, Hazal, Yılanı Öldürseler, Yılanların Öcü, Ağrı Dağı Efsanesi* gibi filmlerde o yörelere özgü edebi ve müzikal elementler harmanlanarak yeni bir "kültürel biçim" ortaya çıkmış ve "Doğu folkloru"ndan polifonik evrensel filmler yaratılmıştır. Aynı şekilde İran ve Kırgız sinemaları edebi geleneklerini sinematografa farklı biçimlerde dönüştürerek film sanatına yeni estetik tatlar katmıştır. Folklorik öğeler ayrıca Gürcü sinemasında süzülerek "yeni bir sinema" yaratılmıştır. Folklorik geleneğin sinematografik kristalizasyonu Mısır ve Latin Amerika sinemalarında da sunulmuştur.

Sonuç olarak Türk sineması, Türk toplumu hakkındaki araştırmalarını edebiyattan da yararlanarak sunmuş, böylece Doğu Anadolu, edebi bir kültür alanından sinematografik bir üretim alanına dönüştürülmüştür. Yani bir kültür'den daha başka kültürler ortaya çıkmış, yönetmenlerin de yeni "film dili" keşfetmelerine bir olanak vermiştir. Örneğin "masal türü", lirik ve öykülemeci

anlatım, belgeselci çekimler gibi. Ayrıca "halkçı" ve "ulusalcı" sinema anlayışları daha ziyade politik/ideolojik bir anlayışla ortaya çıkmasına karşın estetik kompozisyonlarını oluştururken bu coğrafyanın toplumsal/kültürel tarihini kaynak olarak kullanmışlardır. Böylece sinema, belli bir bölgenin, belli bir tarihinin sosyolojik ve psikolojik toplumsal tarihini canlandırmıştır. Sinema bu şekilde kültürel bir form ve sosyal bilimsel bir işleve sahip olmuştur. Burada kültürel ve sosyal bilimsel bir araştırma alanı olarak sinema, tarih, sosyoloji, antropoloji, siyaset bilimi, psikoloji ve psikanalize bir alan olarak sunulabilir. Böylece S. Kracauer, M. Ferro, W. Benjamin veya P. Bourdieu gibi düşünürlerin sanat eserleri üzerinden yaptıkları tarih ve sosyolojik yöntemleri dikkate alınarak sinematografik araştırmalar geliştirilebilir. Yoksa bu düşünürlerin kitapları medya, özel üniversite ve banka yayıncılığı için var gücüyle çalışan "Yeni Türk Enteli"nin rafta bulundurması gereken "şık kitaplar" olarak zaman içinde tozlanacaktır veya "moda"sı geçecektir.

Geç kalınmış bir modernleşmenin sonucu olarak 1960'ların başına kadar Türk sineması, "Batılılaşma hayalleri"yle seyirciyi "Batılı" hikaye, tip ve dekorlarla aldattı. Ayhan Işık, Filiz Akın gibi starlarla bu senaryoyu gerçekleştiren Türk sineması, Türkiye'ye özgü "gerçek" karakter ve konularla "eski" sinemayı tarihin külleri arasına savurdu. Bu alanda Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* filmi yeni bir aşama kaydetti. Ve edebiyatta olduğu gibi film

sanatında da "gerçekliğin estetiği" yaratıldı. Bundan başka Y. Güney, M. Erksan, L. Akad'ın tipleri genel olarak seyirciye daha yakındı. 1950'lerin sonlarına kadar daha ziyade kentli zengin ve eğitimli seyircilere yaslanan Türk sineması, 1960'lardan itibaren bütün Türkiye'ye yayıldı ve yeni filmsel konu ve biçimler keşfetti.

"Doğu'daki Hayat" üzerinden "memleket meseleleri ile ilgili film yapmayı düşünen" Lütfü Akad, *Hudutların Kanunu*'nda yalın bir sinema dilini, halk masallarındaki sade ve kesik anlatımı denemek istediğini ve bu yolun Türk sinemasını kendine has bir üsluba götüreceğini belirtmiştir. (Bkz; Scognamillo, 1998: 229). Modern Avrupa sanatı, kesik veya parçalanmış anlatımı Marcel Proust, Alfred Döblin, James Joyce gibi sanatçılar üzerinden Orson Welles veya Ingmar Bergman'a taşırken, Türk sineması, Doğu Anadolu toplumunu canlandırırken halk masallarına ve modern Türk edebiyatına başvuruyor. "Parçalanmış" bir film dili'ni Ali Özgentürk *Su da Yanar* filminde denerken, Yılmaz Güney, *Yol*'da "parça parça" şeklinde başlayan birçok "hikâye"yi, modern sinemanın "kalbi" olarak görülen montajla birleştirecek ve Türk sinemasını tarihinin en yüksek noktasına taşıyacaktır. Bu "yeni sinema" (gerçekçi, halkçı veya ulusalcı), belgesel-kurmaca kompozisyonunun yanı sıra aynı zamanda yeni bir oyunculuk anlayışı da doğurdu.

Türk sineması sansürü aşabilmek için de iktidarların ve onların uzmanlarını anlayamayacakları yeni ifade bi-

çimleri keşfetti. Senaryo aşamasında başlayan denetime karşı yönetmenler, çekim ve montaj sırasında değişikliğe başvuruyor ve sembolik ifade biçimlerine başvuruyordu. Sansürün güçlü olduğu Brejnev döneminin Sovyet sineması; ayrıca Macar, İran sinemaları da sansürü aşabilmek için çeşitli filmsel yöntemlere başvurmak zorunda kalıyordu. Ama sonuçta bu sinemalar, sembolik ve nitelikli bir varan filmler yarattı. *Yol*, Türk sinemasının en bilenen örneğidir.

Doğu Anadolu'nun *Hakkari'de Bir Mevsim* filmindeki temsilinde, çocukların güneşin güneş olduğunu bilmediklerini, portakal, zeytin gibi yiyecekleri tanımadıklarını -üstelik Türkiye narenciye ve zeytin ülkesidir; okuma yazma bilmediklerini, -oyun oynamak ise lükstür- görürüz. Erden Kıral'ın Ferit Edgü'nün *O* adlı romanından uyarladığı bu film, fotoğrafın realiteyi kaydetme anlayışından hareket ederek Türkiye'nin Doğu ve Güney Doğu Anadolu bölgeleri üzerine refleksif bir filmidir. *Hakkari'de Bir Mevsim*, tabloların dili ve uzun planlarla çalışılarak mükemmel bir şekilde harmanlanmış belgesel ve kurmaca yapısıyla bölge halkının yalnızlığına terkedilmiş hayatını tasvir etmiştir. Sınıf öğretmeninin karşılaştığı durum ise bir "şok"tur. Bilindiği gibi Yakup Kadri Karaosmanoğlu da, Anadolu'ya giden Cumhuriyetçi aydının orada karşılaştığı hayal kırıklığı ve şoku *Yaban*'da tasvir etmişti.

Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Berdel* filmi ise, Doğu Anado-

lulu çocuk görüntüleriyle açıldıktan sonra çocuk üstüne çocuk doğuran bir kadının dramıyla devam eder. Kadın, sadece kız çocuğu doğurduğu için kocası bundan memnun değildir, çünkü mutluluk verici olan şey, oğul sahibi olabilmektir; zira oğlan, babanın soyunu sürdürebilecektir. Doğan bebeğin adının baba tarafından konulduğu bir toplumda doğan bebek kız olunca, baba çocuğuna isim bile vermez. Erkek çocuğu olmuyor diye bunalıma giren ve köyde "eksik" bir adam gözüyle bakılan filmin kahramanı, kendisine oğlan doğurabilecek bir kadınla evlenmeğe karar verir. Başlık parası olarak da bir kızını yaşlı bir adamla evlendirerek onun kızını alır. Adam, yeni karısını lokum, fındık, ceviz, kuru incir ve üzümle besler ki, doğacak oğlan sağlıklı ve güçlü olsun. Henüz doğmamış çocuğuna da isim -şüphesiz erkek ismi- bulur, sünneti için de bir takım elbise hazırlar. Ne var ki yeni doğan bebek kız olur. Delirecek noktaya geldiği sırada adamın ilk karısı bir oğlan doğurur. Yeni karısı ise oğlan doğuramadığı için baba evine geri döner.

Berdel' de hikâye arasına yerleştirilen ve estetik olmaksızın ziyade pedagojik amaçlı hükümet önderliğindeki "Aile Planlaması" köylülere anlatılır. "Aile Planlaması" nı yürüten kentli kadınlar, amaçlarının, yurda daha sağlıklı ve çağdaş çocuklar yetiştirmek olduğunu bildirirler. Ancak hükümet tarafından görevlendirilen bu laîk kadınlar, İslam dinini de arkalarına alma ihtiyacını duymuşlardır. Örneğin bu konuda, "Aile planlaması dinen

caiz ve mümkündür; dinimizce de tavsiye ediliyor'' anonsunun yapılması bir yandan dinsel kuralların gücünü, öte yandan laîk çağdaş yaşamın kırsal alanlardaki zayıflığını ortaya sermektedir. Filmde başlık parası vb. ilkel ilişkilerin Atatürk portresi önünde yapılması, Kemalizm'in modernleşme projesinin kırsal alanlarda yeterince başarılamamış olduğunu göstermektedir. Özetle *Berdel*, kırsal yaşamda Ortaçağ zihniyetinin devam ettiğini belgelemiştir. Erkek çocuğa sahip olamayan annenin damgalanıp horlanması üzerine *Sürü* (1979) ile *Boş Beşik* (1969) filmleri de örnek verilebilir. *Sürü*'de çocuk sahibi olamayan kadın horlanmış ve ezile ezile konuşamaz olmuştur; doktora gidebilmesi ise ancak Ankara'da gerçekleşebilmiştir. *Sürü*, islami feodalite ile kentsel vahşi bir kapitalizm arasında örselenen insanları sahnelerken, üç çocuk doğurup da üçünü bakımsızlıktan kaybeden bir kadının bundan ve bütün uğursuzluklardan sorumlu tutulmasını yansıtmıştır.

Genel olarak Yılmaz Güney'in *Sürü* ve *Yol* filmlerinde hayatın tamamı zorluklarla geçer: ya ağa baskısı ya geleneklerin baskısı veya devlet baskısı; ayrıca coğrafi koşullar, ekonomik yoksulluk tasvir edilir. Aşiretler ve kişiler arası hesaplaşmalar, insan-doğa, insan-insan, insan-toplum çatışmaları. "Çatışma", her sanat yapıtının oluşturunca bir durumudur, ayrıca filme bir anlatı ve etkin bir dramaturjik unsur olarak yapıta bir atmosfer katar ve onu şekillendirir. Çatışmayı hikayelerinin temel

oluşturucu ögesi gibi kullanan Yılmaz Güney örneğın dramaturjiye bir aksiyon veren "çatışmalar"dan dolayı Yol filmiyle, bir senaryo modeli olarak sinema tarihinin büyük filmleriyle birlikte görülüyor. Aslında çatışma, Shakespeare ve Goethe, Balzac ve Dostoyevski, O. Welles ve De Sica, F. Lang ve A. Wajda, I. Bergman veya Metin Erksan, Lütfü Akad veya Ali Özgentürk'te de birbirini izleyen "çatışma"larla yapıt ortaya çıkar.

Boş Beşik filminde ise kadın, kadınlığından ziyade, aneliğiyle ekrana yansımıştır. Başka sözlerle kadının cinselliği, kendi arzu ve zevkleri için değil, çocuk doğurmak içindir. Dolayısıyla kadının temel bir güdüsü olan erosu bastırılmıştır. Bu durum ise cinsiyetçi bir toplumsal fenomeni yaratır ki, bu sadece Doğu dünyasının kırsal alanlarında değil, aynı zamanda Batı metropollerinde -İstanbul'dan başka, Viyana, Paris vs.-, ayrıca reklamlarda, boyalı basında, televizyon ve sinema endüstrisinde de görülebilir.

Boş Beşik ve *Berdel'* de kuma geleneğiyle yararsız sayılan "mal kadın" daha üretken bir başka "mal kadın"la ikâme edilmiştir. *Boş Beşik*'te Fatma'nın yedi yıl sonra bir oğlanı olur, fakat göç sırasında beşiğe koyduğu oğlunu bir kartal kaçıır. Oba Beyi'ne oğlan vermenin mutluluğunu tadamadan çocuğunu kurtarmak için kartalla mücadele ederken uçurumdan yuvarlanarak ölür. Fatma kadının bu destansı öyküsü Faruk Kalkan'ın ifade ettiği gibi, kır yaşamında çocuğa, özellikle erkek çocuğa veri-

len değeri -abartılı değeri- vurgulamıştır. (Kalkan, 1988: 120). Bu konulara duyarlı bir yönetmen olan Atıf Yılmaz'ın *Kuma* (1974) filmi de doğurganlığın ve erkek çocuğun her evlilik sonunda şart koşulduğu ağır töreleri yansıtmıştır. Aynı yönetmenin *Adak* (1979) filmi ise Doğu Anadolu'da yıllar sonra erkek çocuğu olan köylü bir babanın "mutluluk"undan dolayı iki aylık oğlunu kurban etmesini göstermiştir. Gerçek bir olaydan sonra canlandırılan bu film, Türkiye'nin doğusunda erkek çocuğun değerinin ölüme varan saplantısı ile dini efsanelerin (burada Hz. İbrahim'in efsanesi) gücünü ortaya sermiştir.

Ali Özgentürk'ün yönetip Onat Kutlar'ın senaryosunu yazdığı *Hazal* filmi ise kırsal yaşama dair bir başyapıttır. Dillere destan güzellikteki Hazal, başlık parasıyla ailesini kurtarmış, müstakbel kocası ise nehirde boğularak ölmüştür. Ağanın ve şeyhin buyrukları gereği, "Başlık parası ödenen gelin, ölenin kardeşine helaldir." Doğu Anadolu'ya özgü yerleşimlerin -Silopi, Hakkari, Cizre, Diyarbakır...- hayat tarzını gösteren Hazal, yöresel müzik eşliğinde ve yakın çekim tekniğiyle genç kızların portrelerini sunar. Film, belgesel sahnelerle taştan evler, zorlu bir tabiat ve bu tabiattan da zorlu geleneklerin hüküm sürdüğü dağ yamacındaki bir köyde geçer. Hazal'ın yeni kocası olan 10 yaşlarındaki Ömer, ailesinin son erkek çocuğudur ve soyunu devam ettirmesi için bir an önce çocuk -erkek çocuk- sahibi olması beklenmek-

tedir. Ne var ki evin reisi gözüyle bakılan Ömer'in zürriyeti yoktur. Başlık parası probleminden dolayı koca bulamayan ablasının dediği gibi "parmak kadar çocuğun zürriyeti mi olur?" Daha altına işeyen Ömer'in zürriyeti için şeyhe Arapça dini şeyler yazdırılır; fakat "koskoca" şeyhin çabası da nafile çıkar. Aynı odada yatan Ömer ile Hazal'ın ilişkisi ise yavaş yavaş anne-çocuk, abla-kardeş ilişkisine dönüşür.

Okulun olmadığı ve çocukların kuran kurslarına gönderildiği Hazal'ın topraklarında köye ağa hükmederken, şeyhin gösterdiği tarikat izlenir. Devletin köye yol açmak istemesine, ağa ve şeyhin çizdiği köy nizamını bozacağı gerekçesiyle karşı çıkılır ve yol işinde çalışan kişilerin evleri ibret olsun diye yakılır. Köylülerin, daha doğrusu köylüler adına karar veren şeyh ve ağanın yol yapımına karşı çıkmasının gerekçesi ise şudur: "Yol gelir, devlet gelir. Devlet size nüfus kâğıdı verir, siciliniz olur. Jandarma gelir, tahsildar gelir, hem canınızı hem malınızı alır. Devletin sizden haberi olur. Bizim kaçığımız, göçeğimiz var." Bu gerekçelerden başka şeyh şu gerekçeleri de sıralar: "Sadece allahın tarikatı izlenmeli! Tarikat elden gidecek, mülkün nizamı bozulacak, kul ağasına, mümin şeyhine asi olacak!" Filmin bu bölümü, hatta tamamı, Ankara'dan yönetilen devletin, bazı kırsal alanlardaki zayıflığını, hatta neredeyse yokluğunu göstermektedir. Çağdaş bir Cumhuriyet Devleti'nin varlığından yoksun bir alan Ortaçağ engizisyonunu -şeyh ve

ağanın engizisyonu- hatırlatmaktadır. Hazal'da aşiret düzeni de devlet düzenine tercih edilir. Siyasi seçim dönemlerinde bazı siyasi partiler, aşiret reisi ve şeyhlerle işbirliği yaparak, henüz 'yurttaş' veya 'birey' olamamış bu bölge halkının oylarıyla oy oranlarını yükseltmişlerdir. Türkiye'deki 'komprador burjuvazi', siyasi alanda kentlerin ticari burjuvazisi ve orta sınıflara yaslanırken, taşrada tutucu ve gerici çevrelerle işbirliği halinde olmuştur. Bu eğilim de neredeyse bütün siyasi yelpazelere uzanmıştır. Menderes'ten itibaren diye belirtiyor bu konuda Doğan Avcıoğlu,

“Çok partili hayat, ağa ve şeyhlerin devlet üzerindeki nüfuzunu arttırmıştır. Oy depoları olarak ağalar, siyasi partilerin itibarlı kişileri olmuştur. Ne var ki ağa ve şeyhlerin itibarlarının artışı onları köylülerin önünde büsbütün kudretli kişiler yapmıştır. Doğu'da köylüler devleti de arkasına almış gözüken egemen sınıfların inşa ettikleri böyle bir 'demirperde'nin gerisinde yaşamaktadırlar.” (Avcıoğlu, 1982: 662)

Yol işinde çalışarak ağanın nizamına isyan eden genç bir adam, Hazal'ı kaçıır. Hazal'ın da gönül verdiği bu genç adam Hazal'la birlikte öldürülür. Genç adam hem yol ve okul hem de aşk konusunda yenilikçidir. Hazal da, 'ağalığa karşı ayaklanmanın simgesi' şeklinde yorumlanmıştır (Kalkan, 1988: 117). Küçük Ömer ise ka-

rısı Hazal'ın köy meydanına ölü olarak getirilişini izlerken, bu olanların ne anlama geldiğini anlayabilecek yaşta değildir. Hazal ve sevgilisi gibi, Ömer de törelerin kurbanıdır. Folklorik öğeler -müzik, duvar halısı, Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı, Mem-u Zin, Yusuf ile Züleyha efsaneleri...-, belgesel ve kurmaca sahneleriyle stilize edilen bu film, *Sürü, Yol, Hakkari'de Bir Mevsim* gibi filmlerin kulvarında yüzen ve dünyanın gidişatından duyulan acı duygusuyla hayat karşısında kendini sorumlu hisseden bir yapıttır. Okula gitmeyip de âlim olmak isteyenlerin, zürriyeti olmayıp da çocuk sahibi olmak isteyen çocukların portrelerini gösteren *Hazal*'daki âmâlarla geçen alegorik sahneler ise Ortaçağ insanlarını tasvir eden Brueghel'in *Körler Meseli* tablosunu çağrıştırmaktadır. Hazal'ın Brueghel'yen topraklarında da acilen bir rönesansa ihtiyaç vardır. "Tamam- lanmamış bir proje olan modernleşme", orada ciddi atılımlar/çareler bekliyor. Zaten sinemacılar da edebiyatçılar gibi, geri kalmış bir bölgenin "kederli manzaraları"ndan kaygı duyuyorlardı.

Kötü Dünyanın Kurtarılması Olarak Film Sanatı

Sanat, kötü ve hüznün verici bir dünyanın kurtarılmasıdır. Ve böylesi bir dünya, Stefan Zweig ve Franz Kafka, Orhan Kemal ve Yaşar Kemal, De Sica ve Charlie Chaplin, Yılmaz Güney ve Lütfü Akad... tarafından artistik bir yolla gerçekleştirilebilmiştir. Bu sanatçıların tasvir et-

tiği "hüzünlü manzaralar", seyirciye sanatsal bir coşkunluk verir. Özetle film sanatı bunu, kültürle ilgisi olmayan Televizyon veya Bilinç Endüstrisi gibi "kötü dünyanın şölensel tamamlanışı" şeklinde değil, kötü dünyaya itiraz ederek ve bunu parıldayan renklerle ifşa ederek dile getirir. *Seyyit Han, Hazal, Yol, Yer Demir Gök Bakır, Sürü, Hakkari'de Bir Mevsim...* gibi filmler böyle bir "estetik önerme"ye sahiptir. Ve bu filmler, etik ve hümanist tutumlarını didaktizme başvurmadan estetik bir form içinde ilan ettiler. Televizyon, müzik ve reklam endüstrisi ise -kimileyin ticari bir sektör gibi hareket eden sinema da-, "Doğu imgesi"ni bir sömürü figürü olarak kullanıyor ve aynı zamanda "Doğu" ve "Doğulu"yu hor görerek damgalıyor.

Yüzlerce filmde seyircisini "Batılı hikâye" ve tiplerle aldatan Türk sineması özgün karakterini "gerçek" anlatı ve tiplerle oluşturulan filmler sayesinde kazandı. Türk sinemasının "gerçek temsilcileri" de bu toplum ile bireyi arasındaki çatışmaları tasvir eden yönetmenlerdir. Sonuçta Türk sinemacıları da, "sinemanın gelişip büyüdüğu toprakların aynası" olduğunu biliyordu. İtalyan Yeni Gerçekçi sinemaya meyilli bir sinema olan Türk sineması da -İran sineması da Macar sineması da bu niteliği sahiptir- maddenin özünü açığa çıkarmayı başarmıştır.

"Doğu Anadolu Filmleri"nin Temsil Ettiği Genel Konular

Zorlu bir doğa/coğrafi ve iklimsel zorluklar

Ulaşım sorunu

Sağlık sorunu

Ataerkil bir toplum

Ağa baskısı

Köylülüğün ilkel bir durumda oluşu

Çocukluğun olmayışı

Çocukların çalıştırılması

Politik çevreler (muhtardan siyasi parti temsilcilerine kadar) ile aşiret/ağa arasındaki ekonomik ve siyasi çıkarlara dayalı güçlü bir bağın varlığı

Okuma-yazma (eğitim) sorunu

Yoksulluk

Aşiretler arası kavgalar

Kan ve namus davaları

İntikam duygularının güçlü oluşu

"Kötüler"in kalleşlik yapması ve pusu kurmaları

Kaçakçılık

Toprak sınırı (yani ifraz/parsellemenin yanlış yapılması veya hiç yapılmamış olmasından dolayı) ve su sorunlarından dolayı aileler arası ölümcül kavgalar

Çeşitli sorunlardan dolayı kaçma veya büyük kentlere göç etme ihtiyacı

Kavuşulması zor aşklar

Kişisel kahramlık (Kahramanlığa bu denli ihtiyaç duyan bir toplum hayati düzeyde sorunları olan bir toplumdur).

Modern toplumsal/ıdari hizmetlerin oldukça eksik oluşu veya yokluğu

Devlet ve kamu temsilcilerinin (jandarma, kaymakam, öğretmen, hekim gibi) modernliğin sembolleri şeklinde tasviri

Törelerin katılığı

Kadın-erkek eşitsizliği

Kışkırtılmış ve abartılmış erkeklik ile bastırılmış kadınlık

Cinsel tecavüzler ve cinsel sorunlar

Kuma

Kadının damgalanması

Erkek çocuk sahipliğinin yüceltilip abartılması; buna karşılık çocuk sahibi olunmaması halinde kadın, hatta erkeğin de "eksik" ve hor görülmesi

Kadının fedakârlık ve sabrı

Coğrafi ve ekonomik zorluklara karşı çare bulma ve direnme

Dayanışma

Büyüklerle saygıda kusur edilmemesi; ama bunun zaman zaman otoriter bir noktaya varması

Cemaate dayalı bir sosyal yaşam tarzı

Türk sineması, toplumsal manzaraları ve bireysel psikolojiyi bu temalar üzerinden tahlil ederken, kamerasını Doğu Anadolu'ya yöneltti ve harika filmler ortaya çıkardı. Türk Sineması, sosyal bilimler gibi (bazen daha önce, bazen daha sonra) Doğu'daki geri kalmışlığı sezmiş veya kavramıştır. Politika ise, bilim ve sanatın ortaya çıkardığı gerçekleri genellikle ya inkâr etti ya da sansürledi. Türk sinemacıları, Beyoğlu'nda hayal edip Doğu'yu tasvir etmişlerse de bunu pek çok filmde harika bir biçimde sunmuşlardır. Önceleri "Şehirli" olan sinema, kırsal alana inip beyaz perdeyi ışıldayan renklerle ve çoğunlukla hüznü manzaralarla resimledi. Böylece Türk sinemasının pek çok filmi, "fizikî gerçeği" sanat yoluyla kurtarmıştır. Zaten sinema ve diğer sanat formlarının yetenek ve rolü budur. Politika ise, vaatlerini gerçekleştirmek, dolayısıyla bu coğrafyayı "kederli manzaralar" dan kurtarmakla yükümlüdür.

FİLMOGRAFİ

ADAK (Atıf YILMAZ, 1979)

AĞRI DAĞI EFSANESİ (Memduh ÜN, 1975)

BEDRANA (Süreyya DURU, 1974)

BERDEL (Atıf YILMAZ, 1990)

BOŞ BEŞİK (Orhan ELMAS, 1969)

HAKKARİ'DE BİR MEVSİM (Erden KIRAL, 1983)

HAZAL (Ali ÖZGENTÜRK, 1980)

KAN (Şerif GÖREN, 1985)

KUMA (Atıf YILMAZ, 1974)

SEYYİT HAN (Yılmaz GÜNEY, 1968)

SÜRÜ (Yılmaz GÜNEY/Zeki ÖKTEN, 1978)

YER DEMİR GÖK BAKIR (Zülfü LİVANELİ, 1987)

YOL (Yılmaz GÜNEY/Şerif GÖREN, 1982)

Dipnot:

19- Gerçekte filmlerin analizi üzerinden "tarih yazıcılığı"nın en güçlü örneği Siegfried Kracauer'ın Alman toplumunun Weimar dönemindeki (1919-1933) psikolojik tarihini incelediği Caligari'den Hitler'e (1947) çalışmasında görülmüştür. Marc Ferro'nun yaptığı ise, Kracauer'ın problematiğini yeniden ele alması ve Fernand Braudel'in formasyonundan gelmiş bir tarihçi olarak Braudel'in uygarlıkları incelerken görsel sanatlardan yararlanan anlayışını sinematografik görüntülere uygulayarak film görüntülerini tarihin bir arşivi şeklinde yorumlaması; böylece sinema aracılığıyla tarihsel yeni bir "bilgi katmanı" keşfetmesidir.

KAYNAKÇA

AVCIOĞLU Doğan (1982), *Türkiye'nin Düzeni*, Cilt II, Ankara: Tekin.

KALKAN Faruk (1988), *Türk Sineması Toplum Bilimi*, İzmir: Tümer.

SCOGNAMİLLO Giovanni (1998), *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı.

Türk Sineması'nda Çocukların Sunumu

"Bana hiçbir zaman çocukmuşum gibi davranılmadı. Başka çocuklara da. Ben köyden ayrılıp şehre düşünce çocukların çocuk olduğunu anladım." (Yaşar KEMAL)

Film kamerası daha Lumière Kardeşler'den itibaren çocuk görüntülerini kaydetmeye başlamıştı. Sinemanın ilk yıllarından beri çocuklar, filmlerin müdavim seyircileri olmuştu. Film gösterimlerinin Karagöz, meddah gibi geleneksel gösterilerin önüne geçtiği Türkiye'deki sinema seyircisinin önemli bir kısmını çocuklar oluşturmuştur. Türklerin tarihindeki ilk sinema seyircileri de Sultan II. Abdülhamit'le birlikte kendi çocukları olmuştu. Çocukların, hele hele yoksul çocukların "cennet"i olan sinema, 1920'lerden itibaren vazgeçilmez bir neşe alanı olmuştu. "Hiçbir çocuk yoktur ki" diye belirtir bu konuda 1938 tarihli, "Sinema Çocuklar İçin Zararlı mıdır, Değil midir?" başlıklı bir yazı, "iki elinde iki ta-

bancası, atının üstünde uçar gibi giden bir kovboyun heyecanına katılıp bütün hafta sonu onun tesiri altında kalmasın.”²⁰ Çocukların sinemaya duydukları karşı konulamaz ilgiyi 1936 yılında geçen bir olay harika bir biçimde açığa çıkarmaktadır: “İstanbul’da sinemaya gitmek ihtiyacıyla iki ördeği sarhoş ederek çalan 11 ve 12 yaşındaki iki çocuk yirmişer gün hapse mahkûm oldu.”²¹ Cezaevine giren bir başka çocuk ise bunun nedenini şöyle açıklamıştır: “Sinemaya gidecektik. Paramız yoktu. Annem para vermemişti. Biz de leğen çaldık. Onu satıp, sinemaya gittik.”²² Bu arada 1920’li ve 30’lu yılların “devletçi” ve “halkçı” politikalarında “23 Nisan çocuk haftasında bütün Türkiye dahilindeki sinemalar bir gün muayyen saatlerini çocuklara tahsis ederler ve onlara parasız olarak salonlarını açarlardı”.²³

Kamusal kültürel bir olgu olan sinema, “çocuk dünyası”na dair harikulade bir deneyimdir. Sinemayla birlikte çocuğun gerçekliği, fantazisi, terbiyesi, kısacası şeylerin duyumsanış şekli yeniden biçimlenmeye başlamıştır.²⁴ Çocuk için sinema, katlanılması güç olan disiplinli okul düzeni ve geçimsiz aile hayatı karşısında bir “sığınak” olmuştur. Sinema sanatında bu durumun en ilgi çekici sunumu Jean Vigo’nun *Hal ve Gidiş Sıfır* ile François Truffaut’nun *Dört yüz Darbe* gibi filmlerinde canlandırılmıştır. *Dört yüz Darbe*’deki çocuk, aile ve okul içinde yaşadığı sıkıntılarını hafifletebilmek amacıyla Paris’in sinemalarına sık sık sığınırdı. “Kutsal Aile” gele-

neğini darmadağın eden modern aygıtlardan biri olan sinema, çocuğun serbest zamanına girmiş; aile, okul, kilise, cami gibi geleneksel ortamlarda ifade edilemeyen şeylerin ifade edilebilmesini sağlayarak çocuğun ufkunu genişletmiştir. Anne-baba ile öğretmen, papaz ve imamların, “Çocukları sinemadan uzak tutalım!” telkinine rağmen sinema ile çocuk arasında bir asırdan beri güçlü bir ilişki olagelmıştır. Sinema ayrıca çocuklara da kolektif buluşma alanı sağlayarak sosyal iletişimsel bir işleve sahip olmuştur. Günümüzde ise, eğitimin karşıtı görülmesine karşın sinema, özellikle Fransa'da bazı ortaokul ve lise programlarına dahil edilerek yıllardır eğitim sisteminin bir parçası olmuştur.²⁵ Sonuçta sinema, hem çocuğa bilgi katabiliyor, hem serbest zamanını eğlenceli ve toplumsal bir şekilde geçirmesine yardımcı olabiliyor. Yetişkinlere özgü olan okuma yazma kültürüne karşılık sinema, görsel temsili özelliğiyle çocuklara meyilli bir formdur. Bu konuda Neil Postman'a göre, okuma, gözlenmemiş ve soyut bilgi dünyasına girmeyi olanaklı kıldığından dolayı, okuyabilenler ve okuyamayanlar arasında bir ayrılık yaratmaktadır. Okuma da, çocukluğun kamçısıdır, çünkü okuma bir anlamda yetişkinliği yaratmaktadır; okuryazar bir dünyada ise çocuklar, yetişkin olmalılar.²⁶ Buna karşın sinemada herhangi bir görüntüyü anlamak için okuryazarlık çoğunlukla şart değildir. Bu özelliğiyle film formu diğer sanat formları karşısında daha “keyif”li, daha popüler, daha demokratik ve daha çocuksudur. Çocuklar da, -yetişkinler de-

film izlerken kendilerini bir iki saatliğine de olsa "hayal dünyasına" bırakabilmektedirler.

Genel olarak çocuklar sinemaya ilgi gösterirken, sinema da çocuk dünyasını temsil etmiştir. Şarlo'nun *Yumurtak* veya Jean Vigo ile Truffaut'nun adını andığımız filmlerinden başka De Sica'nın İtalya'daki yoksulluğu yansıtan harika yapıtları (*Milano'da Mucize*, *Kaldırım Çocukları*, *Çocuklar Bize Bakıyor*), Louis Buñuel'in Meksiko City'deki *Unutulmuşlar*'ı, Louis Malle'ın *Elveda Çocuklar*'da Naziler'e kurban giden çocuklar ile *Zazie Metroda* filmi; Fellini'nin *Amarcord'u*, Angelopulos'un babalarını arayan çocukları gösterdiği *Puslu Manzaralar*'ı, Satyajit Ray'ın gündelik gerçeği şiirsel bir şekilde sahnelediği *Apu Üçlemesi*, Wim Wenders'in modernliğin sıkıntısını yetişkinlerle birlikte yaşayan çocukları (*Alice Kentlerde*, *Paris-Teksas* gibi), trampet çalarak Alman halkının III. Reich'a inanışını hiç büyümeden ele veren Völker Schlöndorff'un Günther Grass'tan uyarladığı *Teneke Trampet*'teki trampetçi çocuğu, Kusturica'nın coşkulu ve taşkın "*Çingene Çocukları*", çağdaş İran filmlerinin temel sinematografik figürleri olan -Abbas Kiarostami'inin eserleri; ayrıca *Beyaz Balon*, *Sessizlik*, *Gökyüzünün Çocukları*, *Ayna*, *Kara Tahta*, *Sarhoş Atlar Zamanı* gibi filmler-masum ve mağdur çocuklar, sinema sanatına parıltılı görüntüler saçmıştır. *Pinokyo'nun Maceraları*, *Oz Büyücüsü*, *Bağdat Hırsız* gibi filmler ise dünyanın her tarafında bu türün klasikleri olmuştur.

Çocukların Filmlerdeki Roller

Çağdaş sinemacılar arasında Kiarostami gibi çocuklara geniş bir yer veren Wim Wenders'e göre çocuklar, çocuklukları gereği durumlara karşı şaşkın ve ilgili oldukları için sürekli soru sorarlar. Onların soruları da, insanda kendi durumunu değiştirme ilgisini uyandırır.²⁷ Kiarostami ise çocukların küçük mistikler olduklarını ve onların kendisine sağlık ve yaşam duygusu verdiklerini dile getirmiştir.²⁸ Çocuklar neredeyse hayatı yaşayan tek insan topluluğudur ve onlar filmlerin özüne ilişkin bir role sahiptirler. *Yusuf ile Kenan, Duvar, Uçurtmayı Vurmasınlar, Piano Piano Bacaksız, Hazal, Hakkari'de Bir Mevsim, Gelin, At* gibi Türk sinemasının çocuklu filmlerinde de aynı işlev ve parıltılar görülebilir.

Türk sinemasında ilk çocuk oyuncu 1935'te gerçekleştirilen *Aysel Bataklı Damın Kızı* filminde görülmüş, Muhsin Ertuğrul da *Şehvet Kurbanı* (1940) filminde çocuklara yer vermişti; çocuk oyunculara dayalı ilk film ise Suavi Tedü'nün yönettiği *Göçmen Çocuğu* (1952) olmuştu.²⁹ Türk sinemasında 1960'lardan itibaren sık bir biçimde çocuk filmleri yapılmıştır.

Bu inceleme, çocukların Türk sinemasındaki sunumlarını 1960'lardan başlayarak, "Masalımsı-Melodramatik Çocuklar", "Kırsal Alanların Çocukları", "İstanbul'a Göç eden Çocuklar", "Arabesk Filmlerde Çocuklar" ile "Çocukların Gözüyle 1980 Askeri Darbesi" başlıkları al-

tında değerlendirmektedir. Film analizi ve eleştirisinin, bir çeşit toplum analizi ve eleştirisi anlayışından hareket ederek ‘‘ocuk filmleri’’ üzerinden Türkiye’nin bazı toplumsal fenomenleri ortaya serilecektir. Başka deyişle ocuk portreleri ve manzaraları üzerinden Türkiye’nin toplumsal karakter(ler)i ve film sanatında Türk sinemasının birçok yönü görülebilecektir.

Masalımsı-Melodramatik ocuklar

Türk sinemasının en üretken olmaya başladığı 1960’lardan itibaren kahramanı ocuk olan filmlerin dönemi Memduh n’n *Ayşecik* filmiyle açıldı. Yoğun bir dramatizasyon yazarı olan Kemalettin Tuğcu’un aynı adlı romanından uyarlanan *Ayşecik*, melodram tarzıyla Türk seyircisi tarafından oldukça beğenildi ve bu filmin devamı pek çok *Ayşecik* filmi yapıldı. İstanbül’un yoksul bir mahallesinde yaşayan beş yaşındaki Ayşecik’in hikayesinin anlatıldığı bu filmde kızın babası bir kamyon şoförü, annesi ise bir ev hanımıdır. Ayşecik, komşusunun bahçesinden incir çalan, çamaşırlarını yıkayan komşu kadının elbiselerini kirleten, sokaktaki satıcı adamın yüzünü boyayan şımarık bir kızdır. Ama Ayşecik bu davranışlarıyla mutlu mu mutlu bir çocuktur. Ne var ki hem kendisinin hem de ailesinin mutlu yaşantısı birdenbire felakete doğru sürüklenir; babasının çalıştığı fabrikada patronunun metresi babasıyla cilveleşir ve bu

yüzden babası işinden kovulur. Arkasından babasının patronu öldürölür ve suç Ayşecik'in babasına atılır; Ayşecik'in annesine de araba çarpar ve âmâ olur. Annesini âmâlıktan kurtarmak, babasının da suçsuz olduğunu kanıtlamak için Ayşecik olağanüstü çaba harcamaya başlar. Şımarık Ayşecik'in karakteri büsbütün değışir ve artık fedakâr, terbiyeli ve sorumluluğunu bilen yetişkin bir insan gibi olur. Mahalle halkı da bu kızı çok sevmeye, ona yardım etmeye başlar. Ayşecik de çalışıp para toplayarak annesine ameliyat yaptırır ve onu âmâlıktan kurtarır. Onun yetenekleri bununla sınırlı kalmaz. Öksüz yoksul bir erkek çocukla İstanbul sokaklarında gazete satan Ayşecik, şehirdeki pek çok gazete satıcısı çocukla polisin yakalayamadığı katilin yakalanmasını ve babasının hapisshaneden kurtulmasını sağlayarak aile birliğı ve saadetini yeniden kurar. Çocuk filmi olduğu kadar "ailevi bir film" olan *Ayşecik*, aile hayatına bağı olan geleneksel Türk toplumunda büyük bir beğeniyle karşılanmış ve Ayşecik tiplemesi, popüler Türk sinemasına uzun bir süre malzeme sağlamıştır. Zeynep Değirmecioğlu'nun canlandırdığı ve Shirley Temple'in bir kopyası olan Ayşecik, yaramaz bir sokak kızı ile terbiyeli ve fedakâr bir aile kızı arasında gidip gelen bir tiptir.

Ayşecik'le başlayan "çocuk filmleri" furyası İstanbul'un zengin Batılı aile yaşam tarzını göstermesiyle devam eder. Bu seri filmlerden Hulki Saner'in yönettiğı *Ayşecik Canımın İçi* filmindeki Ayşecik, "tipik bir Türk

kızı" değil, aşırı Batılı bir çevrenin çocuğudur. Ayşecik, Cumhuriyet Türkiye'si'nin özlem duyduğu ve 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batılılarla ticaret yapan İstanbul burjuva ailelerinin hayal ettiği bir yaşam tarzının figürlerinden biridir. Hollywoodyen müzik ve masalımsı bir dekorla başlayan *Ayşecik Canımın İçi*, kendisinden haber alınamayan babasını kar altında bekleyen bir kızın kendi hikayesini kameraya bakarak ifade etmesiyle devam eder. Dünyaya geldiğinde annesi ölen, babası kaybolan ve rüyasında babasının bir gün geri geleceğini "Allah Baba"dan öğrenen Ayşecik, karlar altında "Noel Baba"yı bekleyen Hristiyan toplumuna ait bir çocuğu çağrıştırmaktadır. Zaten çoğunlukla İslami geleneklere bağlı olan Türk burjuvazisi de kültürel yaşamında bir ölçüye kadar "Hristiyan Batı"ya özenmiştir. Bir dolandırıcı olan ve Frenklere özenen çevrelerde kumarcı olan babası birgün ortaya çıkıp kızını para karşılığında evlatlık vermeyi düşünür ve bu konuda yüksek bir fiyat biçerken, Ayşecik'in sempati ve güzelliği, babanın kızını satmasını caydırır. Zeki, hazır cevap, şarkı söyleyip gösteri sunabilen *Ayşecik*, hemen hemen her anne-baba ve çocuğun imrenerek izleyebileceği niteliklerle tasvir edilmiştir. Aile hayatının cicisi, mutluluk harikası Ayşecik, "masal" ve "ninni"lerle avutulan, ekonomik sorunlarla yaşayan Türk seyircisine, "keşke benim de öyle bir çocuğum olsa!" veya "keşke benim de öyle oyuncaklarım olsa!" diye imrenilerek sunulan ek-

randaki canlı bir oyuncak ya da sahte bir mutluluk figürüdür. Mutluluğu yeterince tadamayan “sıradan” insanların hayatına suni bir tiplenmeyle sokulan Ayşecik, her eve lazım evcil, ticari bir “ürün”dür. Zengin ortamı ve “üstün” yetenekleriyle -gerçekte çocukların sahip olamayacağı yetenekler- Ayşecik, yoksul kesim çocukları için bir horgörme figürüdür. Gerçekte 1950’lerin sonları ile 1960’ların Türk toplumunun yaşam koşulları filmin görüntülerinden bambaşkaydı. Peki bu zenginlik teşhirciliği nereden kaynaklanmaktadır acaba? Sosyolog Ünsal Oskay’ın iddiasına göre, “1950’lerden bu yana hayatımızda çocuğu ve insanın içindeki çocuğu büyük bir acelelikle yok edip; çocuk yerine paranın öneminin bilincine varmış, hiyerarşik ilişkilerin oluşum biçimini olduğu gibi meşru sayma pragmacılığını benimsemiş yarışmacı etik içinde, arkadaşını ya da komşusunu kendisinin benimsediği tüketim kalıpları ile ezmenin mutluluk olduğuna inanmış bir erişkin yaratma çabası” başlamıştır. Oskay’a göre bu teşhircilik süreci,

“Okulda, sokakta, televizyon ekranının karşısında, magazinleşmiş basın her türünde ve sayfasında, “Güzellik”, “Ses” ya da “Bilgi” yarışmalarında birbirine koştur bir biçimde işlemektedir. Son yılların kaset ve klip sanayii bunun içindedir. ÖSYS hazırlık kursları bunun içindedir. Oyuncak endüstrisi bunun içindedir... Aslına bakarsak sinemamızın, TV’lerimizin eskiden yaptığı da buydu, bugün yaptıkları da budur...”³⁰

Ayşecik'in sahip olduğu ortam ve yeteneklere sahip olmayan düşük eğitimli ya da yoksul ailelerin çocukları Ayşecik karşısında eksik veya damgalı mı görünecektir? Şu gerçek ki, popüler tecimsel Türk sineması yoksullara zengin; Doğululara Batılı; köylülere kentli "masallar" anlatmakla bir yandan onları avuttu, bir yandan da onlardan servet elde etti. İskâmbil oyununda kumarcı olan babasından bile daha kurnaz olan Ayşecik, kurnaz İstanbullu tüccar sinemacının "oyun"larından bir tane-siydi. Murathan Mungan'a göre de, Türk sineması tecimsel bir sinemadır ve kâr getirmeyecek bir alana yatırım yapmaz. Seyirciler de -özellikle kadın seyirciler- kendi yaşanmamış çocukluklarının özlemlerini *Ayşecik* filmlerinde gideriyorlardı. Mungan'ın iddiasına göre, "Bu filmler, ciddi bir pedagojik incelemeye tabi tutulsa, birçoğunda çocukların ruhsal dünyalarını tahrip edici birçok olgu ortaya çıkarılabilir."³¹ Öte yandan büyükle-rin işlerine akıl erdiren Ayşecik'in davranışları çocuklara değil, yetişkinlere özgüdür; üstelik Ayşecik'in etrafında hiçbir çocuk mevcut değildir; doğum günü partisine bile sadece yetişkin insanlar katılır.

Hulki Saner'in yönettiği *Ayşecik Cimcime Hanım* fil-minde ise Ayşecik, burjuva mekânlar yerine ayak takı-mıyla birlikte sokaklarda görünür. Yine anlatıyla baş-layan filmde Ayşecik'in annesi ölü, babası da ortalıkta gözükmeyen bir kumarcıdır. Ayşecik, *Ayşecik Canımın İçi* filminde imrenilecek bir tip iken bu filmde kendisi ar-

kadaşına imrenir; çünkü arkadaşının doğum günü yapılır, ona yaş pasta ve hediyeler alınır. Sokak kızı Ayşecik bir önceki filmdeki konak kızı Ayşecik'e özenir. Böylece Ayşecik tiplemesi bu filmlerin ahlakî ikiyüzlülüğünü ele verir. Bu filmde de cin gibi akıllı olan Ayşecik'in etrafındaki adamlar zengin salonlardaki "Batılı" değil, halk kahvehanelerindeki kötü giyimli, küfürbaz "Doğulu" tiplerdir. Ayşecik de hanım kız değil, lümpenler arasında hokkabaz, terkedilmiş, fakir bir çocuktur. Ayşecik'i kollayan adam (Sadri Alışık) ise Ayhan Işık gibi Clarke Gable'ı anımsatan bir tip değil, serseri, kaba, ona buna laf atan, fırlama bir İstanbullu'dur. Hayatını yetişkin adamlarla kahvehane, meyhane, stadyum, hipodrum gibi "aylak sınıf"ın mekânlarında geçiren Ayşecik'in hiçbir çocuk arkadaşı yoktur. Oysa ki çocuk, diğer çocuk ve çocuk oyunları ile birlikte çocukluğunu yaşar. Ayşecik'in mutlu olması için ise ayak takımı kendi arasında para toplayıp Ayşecik'in doğum gününü yaş pasta eşliğinde kutlar. Sahip olma ve tüketimin verdiği mutluluğu olumlayan *Ayşecik* filmleri sahip olmaktan ve tüketimden yoksun fakir bir toplumda basit bir tarzda üretildi, çabucak pazarlandı ve tüketildi.

Orhan Aksoy'un yönettiği *Ayşecik*'le *Ömercik* filmi ise bir çocuk şarkısı ve bir mektup anlatısıyla başlar. İstanbul burjuvaları arasındaki sahkekar ve ihtirasa dayalı aşk ilişkilerinden dolayı ortalıkta kalan çocukları gösteren bu filmde Ayşecik dansözlük yapmakta, küçük kar-

deşi Ömercik de ona darbuka çalmaktadır. Hayatını sürdürebilmek ve hasta olan kardeşi Ömercik'e ilaç satın alabilmek için Ayşecik geceleyin pavyonda dansözlük, gündüzleyin çadır tiyatrolarında hokkabazlık yapar; zaman zaman da iki kardeş hırsızlık yapar. Ayşecik'le Ömercik'in en büyük hayalleri ise annelerine sahip olabilmektir. "Ah annemiz olsaydı!" diye yakaran çocuklar, zalim dünyada annelerine sahip olabilselerdi acıları bitecek, Ömercik'in hastalığına deva bulunabilecek, soğuk günlerde anneleri onları ısıtabilecekti. Sokak hayatını, onun acımasız ve zorlu özelliğini çocuklar eşliğinde gösteren yönetmen, aynı zamanda burjuva iş ve aşk ilişkilerinin yuva yıkan, çocukları çaresizlik içinde bırakan karakterini de yansıtmıştır.

Sokağın merhametsiz yaşamına karşın Ayşecik'in sonradan annesi olduğunu öğreneceği kadınla deniz kenarı ve ormanda yaptığı saadet içindeki koşma sahneleri ise "cennetten manzaralar" sunar. Birbirinden ayrıken acılar içinde yaşayan anne ile çocuk birbirlerine kavuştuklarında hayatları harika duygularla dolar. Bu manzaralar yumuşak bir müzikle süslenerek birbirine kavuşan anne ile çocuğun mutluluğuna eşlik eder. Yoğun bir duygusallık ve seyircinin oyuncularla özdeşleşebileceği bir tarzla şekillendirilen bu film, babanın da ortaya çıkmasıyla sonuçlanır. Sokakların sefil çocukları olan Ayşecik ve Ömercik bundan böyle zengin olan anne ve babalarıyla birlikte yaşayacaklardır; çocuklar da artık

sokak kültürüyle değil, Paris'te eğitim görmüş ve doktor olan babaları tarafından terbiye edilecektir. Genel olarak Ayşecik ve diğer çocuk filmlerinde çocukların önemli bir rolü Ailenin dağılmasını önlemek, eğer dağılmışsa yeniden bütünleşmesini sağlamaktır... Onlar yardımıyla ço-
cuğun, ailenin varlığı ve sürekliliğinde taşı- dığı hayati önem sergilenmiş olur... Ayrıca çocuklar, kocaların yu-
vaya bağlanmasında bir araç olur...³²

Ayşecik filmlerinde Ayşecik dışında çoğunlukla çocuk görünmez. Yetişkinler ve onların sorunlarından dolayı ortada kalmış Ayşecik baştan sona kadar filmin anlatısına egemen olur. Ayşecik de „büyümüş de küçül-
müş“ yapmacık bir tiptir. Bu tiplere karşılık Türk si-
nemasında Sezercik'e, erkek çocuk rolü biçilir. Bu örneklerden Safa Önal'ın yönettiği *Sezercik Yavrum Benim* filminde Sezercik'in annesi muhasebeci olarak ça-
lışan kimsesiz genç bir kız iken, sevgilisi bir burjuvadır. Evlilik öncesi Sezercik'e hamile kalan anne, evlenmeyi umarken erkeğin ailesi, "Öyle fakir ve kimsesiz bir kızla" evlenemeyeceğini bildirir. Ancak "sözünün eri" olan ve sonuçta ailesinin servetine servet katan genç adam ailesine karşı çıkararak kızı evine getirir. Bu arada adam, Avrupa'ya yaptığı bir seyahat sırasında bindiği uçağın kaza yaptığı anlaşılır ve ailesi, gelinleri mirasa konabilir kaygısıyla "çöplük paçavrası" ve "kaltak" olarak gördükleri kadından kurtulmak için çeşitli yalan ve oyunlara başvurur. Gelinin, evin para ve mücevherlerini

çaldığını söyleyerek kadını hapse attırır; o arada Sezercik doğar. Bir süre sonra hapisten Sezercik'le çıkan kadın bu kez fahişelik yaptığı suçlamasıyla gözaltına alınır ve bu olaylar gazetelerde yayımlanır. Bu sırada ölmediği anlaşılan sevgilisi, "Randevu evi sermayesi" gözüyle kadına bakar ve onu reddeder. Kadın hem burjuva ailesinin kendisine mal ve para gözüyle bakması hem de sevgilisinin namus anlayışı yüzünden çocuğuyla birlikte sokağa bırakılır. Palabıyıklı* ve cüsseli bir adamın eline düşen Sezercik ve annesi ızdırap dolu günler geçirir. Sezercik ile annesini döven ve seksüel sorunlarıyla psikopatolojik bir hasta olan gaddar adam, çocuğu çalıştırıp parasına el koyar. İstanbul'da da kendini yoğun bir şekilde hissettiren ataerkil güç, kadını da çocuğu da ezer. Tespih ve külhanbeyi tiplmesiyle adam, anne ve çocuğuna kan kustururken, hanım ve beyefendi burjuvalar da kimsesiz kadına kan kusturmuşlardır. Başka sözlerle, feodal ataerkil yaşam tarzı kadar, azgın bir kapitalistleşme peşinde olan İstanbul burjuva yaşam tarzı da kötülük dünyası şeklinde tasvir edilmiştir. Çocuğuna bir rastlantı sonucu kavuşan gerçek baba, "boyalı bir kukla" olarak gördüğü eşinden tiksitmeye başlarken, ailesi de çocuğu olamıyor diye gelini reddeder. Böylece feodal gelenekler gibi kentsel burjuva çevrelerinde de çocuğu ol

*) Palabıyıklı adamlar pek çok filmde kaba ve acımasız tipler şeklinde gösterilmiştir. Yılmaz Güney'in *Duvar* filminde de "ideolojize" edilmiş palabıyıklı adamlar, çocuklara eziyet eder.

mayan kadın damgalanır. Ancak Sezercik gibi güzel bir oğlu olduğu için genç kadın, adamın ailesi tarafından kabul edilir.

Ekonomik ve sosyal nedenlerden dolayı ayrımcılığa ve şiddete sahip olan ve ayrıca cinsiyetçi karakterler, sokak külhanbeylerinden büyük burjuvalara kadar yaygındır. İlkel ataerkil güdülere sahip olan bu dramatik filminden sonra gerçekleştirilen *Sezercik Küçük Mücahit* filmi, hem çocuk hem de büyüklere yönelik militarist bir karaktere sahiptir. Yönetmenliğini Ertem Göreç'in yaptığı bu filmde askeri bir pilot olan Sezercik'in babası şehit olunca çocuk öksüz kalır. Öğretmen olan Sezercik'in annesi ise, öğretmenliği askeri bir zihniyetle yapar. Erkek çocuk doğurmanın –çünkü erkek çocuk geleceğin askeri olacaktır- yüceltildiği *Sezercik Küçük Mücahit*, militarizmin çocuk figürüyle estetize edilmek istendiği bir propaganda filmidir. Katlanılmaz derecedeki kötü oyunculuk ve geliş güzel kullanılan Beethoven'ın 9. Senfoni-siyle film, Kıbrıs'taki Türk-Rum sorununa çocukları kullanarak değinmek istemiştir. Bu film bir çocuk filmin-den ziyade bir savaş filmidir; savaşı ve savaşçılığı telkin eden bütün filmler gibi de kötü bir filmidir. Bu filmde beş yaşındaki Sezercik, 1970'lerin Cüneyt Arkın'lı şoven filmlerin bir başka karikatürüdür. Sezercik'in savaşa katılması ve savaştaki üstün başarılarından dolayı teğmenlik rütbesine yükseltilmesi, annelik sevgisinin de çocuk (asker) doğuran anne şeklinde görülmesi, anneliğin bile üniformize edilmesidir. Ayrıca filmdeki şu diyaloglar

şovenizmin sendromuna örnek verilebilir: "Anlı şanlı bir Türk subayı olacaksın!" Niçin subay? "Çünkü kanında var." Annenin, beş yaşındaki çocuğuna söylediği şu sözler ise tam bir traji-komedidir: "Sen de pilot olacaksın. Baban gibi gökleri delip geçeceksin!" Küçük yaşlarında silahlandırılmak istenen Sezercik gerçek hayatında yetişkin olarak evinde kalaşnikoflarla yakalanacaktır.³³

Ayşecikli ve Sezercikli filmlerden başka "Çocuk filmleri", yılda 200 ile 300 arasında filmin üretildiği 1970'lerin Türk sinemasında oldukça popülerdi. Hasılat rekorları kıran bazı çocuk filmleri (*Ayşecik*'ten sonra *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*) melodram türünden başka masal formuyla gündeme geldi. 1970'lerde masal tarzında yapılan filmlerden bazıları şunlardı: *Alaeddinin Lambası* (Natuk Baytan), *Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde* (Tunç Başaran), *Binbir Gece Masalları* (Ertem Göreç), *Keloğlan* (Süreyya Duru), *Keloğlan Aramızda* (Sırrı Gültekin), *Keloğlan ve Yedi Cüceler* (S. Evin), *Sinderella Kül Kedisini* (Süreyya Duru) vs.³⁴ Aynı dönemde Ertem Eğilmez, Rıfat Ilgaz'ın aynı adlı eserinden *Hababam Sınıfı* komedisini yaptı. Filmin gördüğü olağanüstü ilgiden sonra arka arkaya *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*, *Hababam Sınıfı Uyuyor*, *Hababam Sınıfı Tatilde*, *Hababam Sınıfı Güle Güle* filmleri yapıldı ve lise eğitim anlayışını hicveden bu filmler, günümüz "televizyon kültürü"nün en sık başvurduğu kaynaklar oldu.

Kırsal Alanların Çocukları

Türk sinemasındaki çocuğun sunumuna bakıldığında sadece çocukluğun değil, hayatın kendisinin yeterince yaşanmadığı görülebilir. Bu yüzden çocuklar gibi yetişkinler de kırsal yaşamın güçlükleri karşısında yitip gitmiş insanlardır. Kırsal yaşamın halkı, doğdukları yerin ötesinde başka bir yerde yaşayamayan; Nazım Hikmet'in bir şiirinde dile getirdiği gibi, "sekizinde işe başlayan, yirmisinde evlenen, kırkında ölen büyük insanlık"tır. Çocuklar ise, "kırmızı birer elma gibi gümek"ten oldukça uzakta; büyüklere de küçüklere de kıyılan bir dünyada yaşamaktadırlar. "Koşuyor altı yaşında bir oğlan uçartması geçiyor ağaçlardan" duygusu ise şairin ve genel olarak insanlığı temsil eden bir sanatın "rüya"sıdır.

Hayattan ziyade ölüme yakın olan kırsal yaşamın çocuklarının *Hakkari'de Bir Mevsim* filmindeki temsiline bakıldığında, çocukların güneşin güneş olduğunu bilmediklerini, portakal, zeytin gibi yiyecekleri tanımadıklarını -üstelik Türkiye narenciye ve zeytin ülkesidir; okuma yazma bilmediklerini, oyun oynamadıklarını görürüz. Erden Kıral'ın Ferit Edgü'nün *O* adlı romanından uyarladığı bu film, fotoğrafın realiteyi kaydetme anlayışından hareket ederek Türkiye'nin Doğu ve Güney Doğu Anadolu bölgeleri üzerine refleksif bir filmidir. Tabloların dili ve uzun planlarla çalışılarak mükemmel bir şekilde harmanlanmış belgesel ve kurmaca yapısıyla

bu film, çocukların ve hatta bütün bir bölge halkının yalnızlığına terkedilmiş hayatlarını tasvir etmiştir.

Kırsal alanların iktisadi ve kültürel durumuyla pek ilgilenmeyen devlet, tepeden inmece ve köylü halkı ezen bürokrasisiyle çocukları ve diğer toplumsal kesimleri kendi kaderlerine terketmiştir. Pratik yaşamda kadın-erkek eşitsizliği, silahlı aşiretlerin varlığı, çağdaş eğitim ve sağlığın yokluğu, toprak reformunun gerçekleştirilememesi, çocukların çalıştırılması gibi sorunların süregelmesi tarihsel bir başarısızlıktır. Halktan vergi toplayıp erkekleri askere almaktan ibaret gören devlet, yurttaşına ancak "kendi malı" gözüyle bakar. Ahmet Hamdi Tanpınar da Doğu'nun despotik dünyasında sadece iki tip insanın var olduğunu; bunlardan birinin efendi, diğerininse kul olduğunu öne sürmüştü: "Doğu'da tek bir özne vardır: Sultan, halife, Emir, kral ya da imparator... Ondan sonrakiler ise, ister veziriazam olsun, ister uzaklardaki sıradan insan, yalnızca kuldur..."³⁵

Ortaçağ'da da çocukluk diye bir olgu mevcut değildi, çocuklar yetişkinlerle, ama yetişkinlerin hâkimiyetinde iç içe yaşıyordu.³⁶ Bu durumun harika bir tasvirini, Pieter Brueghel *Çocuk Oyunları* (1560) adlı tablosunda yapmıştı.

Çocuğa, özellikle erkek çocuğa sahip olamayan annenin damgalanması üzerine *Sürü* ile *Boş Beşik* gibi Türk film sanatının harika örnekleri de verilebilir. *Sürü*'de çocuk sahibi olamayan kadın horlanmış ve ezile ezile ko-

nuşamaz olmuştur; doktora gidebilmesi ise ancak Ankara'da gerçekleşebilmiştir. *Sürü*, islami feodalite ile kentsel vahşi bir kapitalizm arasında örselenen insanları sahnelerken, üç çocuk doğurup da üçünü bakımsızlıktan kaybeden bir kadının bundan ve bütün uğursuzluklarından sorumlu tutulmasını da yansıtmıştır. Yoksulluk, sağlık olanaklarının yetersizliği ve cehalet, çocukları ölümün eşiğinde bırakmıştır ve bundan dolayı Türkiye'de her yıl binlerce çocuk ölmektedir. *Boş Beşik* filminde ise kadın, kadınlığından ziyade, anneliğiyle ekrana yansımıştır. Başka sözlerle kadının cinselliği, kendi arzu ve zevkleri için değil, çocuk doğurmak içindir. Dolayısıyla kadının temel bir güdüsü olan erosu bastırılmıştır. Bu durum ise seksist bir toplumsal fenomeni yaratır ki, bu sadece Doğu dünyasının kırsal alanlarında değil, aynı zamanda Batı metropollerinde -İstanbul'dan başka, Viyana, Paris vs.-, ayrıca reklamlarda, boyalı basında, televizyon ve sinema endüstrisinde de görülebilir. Bu filmde de toplumsal alanda hemen hemen salt erkeklerin mevcut olması bu beşeri coğrafyanın Ortaçağ zihniyetine sahip olduğunu belgeler; zira Ortaçağ'ın toplumsal alanları erkekler tarafından kuşatılmıştı.

Kırsal alandaki çocuklar üzerine odaklanan bir diğer ilgi çekici film, Yaşar Seriner'in yönettiği *Kuduz*'dur. Belgesel sahnelerle yaşlı ve çocukların çalışmasını kaydeden film, İkinci Dünya Savaşı sonlarında açlık sınırında yaşayan bir halkı gösterirken, yasak olmasına karşın Al-

manlarla ticaret yapan Haşim Ağa'nın köye getirdiği Alman kurt köpeğinin hemen hemen bütün köy çocuklarını ısırmasıyla devam eder. Daha sonra köpeğin kuduz olduğu anlaşılır ve çocukların bir an önce kuduz aşısı yaptırmaları gerekir; aksi taktirde çocuklar birkaç gün içinde ölecektir. Ancak köyde tedavi olanağı olmadığı için en yakın kasabaya gidilir, ne var ki orada da kuduza karşı ilaç bulunamaz. Bunun üzerine vilayete gitmeye karar verilir. Yaşlı bir kadın, topal genç bir adam ile onunla köyden kaçan sevgilisi eşliğinde çocuklar yola koyulur. Ne var ki bindikleri trenin yolda bozulması nedeniyle yaya olarak dağları aşip kente ulaşmaya çalışırlar. Bu arada evden kaçan kızını ve sevgilisini bulmak için kızın babası silahlı bir şekilde onların peşine düşer. Çünkü adam, "hayatta sahip olduğu tek şey olan namus ve şerifi"ni kurtarması gerektiğine inanmaktadır. Daha önceleri topallığından dolayı horlanan ve bu yüzden köyden ayrılmayı seçen adam sayesinde çocuklar vilayete yetiştirilmek üzereyken, kızın babası sevgilileri yakalar ve onu öldürmek ister. Fakat çocuklar adama siper olup onu öldürülmekten kurtarırlar. Sonunda çocuklar, vilayet hastanesinde tedavi görüp kurtulurken, Haşim ağanın küçük oğlu babasından dayak yiyebilir korkusuyla köpeğin kendisini ısırmadığını söyleyerek köyde kalmış ve çaresizlik içinde can vermiştir. Paralel kurguyla şekillendirilen filmin hemen hemen bütün sahnelerinde şiddet, yoksulluk, cehalet ve geleneklerin katılığı vurgulanmıştır. Öte yandan filmdeki bütün

çocuklar oğlandır. Kız çocukların oyun oynamak dahil olmak üzere kamusal yaşamda varlıkları yoktur.

Ali Özgentürk'ün yönetip Onat Kutlar'ın senaryosunu yazdığı *Hazal* filmi ise kırsal yaşama dair bir başyapıttır. Dillere destan güzellikteki Hazal, başlık parasıyla ailesini kurtarmış, müstakbel kocası ise nehirde boğularak ölmüştür. Ağanın ve şeyhin buyrukları gereği, "Başlık parası ödenen gelin, ölenin kardeşine helaldir." Doğu Anadolu'ya özgü yerleşimlerin -Silopi, Hakkari, Cizre, Diyarbakır- hayat tarzını gösteren Hazal, kürtçe müzik eşliğinde ve yakın çekim tekniğiyle genç kızların portrelerini sunar. Film, belgesel sahnelerle taştan evler, zorlu bir tabiat ve bu tabiattan da zorlu geleneklerin hüküm sürdüğü dağ yamacındaki bir köyde geçer.

Hazal'ın yeni kocası olan 10 yaşlarındaki Ömer, ailesinin son erkek çocuğudur ve soyunu devam ettirmesi için bir an önce çocuk -erkek çocuk- sahibi olması beklenmektedir. Ne var ki evin reisi gözüyle bakılan Ömer'in zürriyeti yoktur. Başlık parası probleminden dolayı koca bulamayan ablasının dediği gibi "parmak kadar çocuğun zürriyeti mi olur?" Daha altına işeyen Ömer'in zürriyeti için şeyhe Arapça dini şeyler yazdırılır; fakat "koskoca" şeyhin çabası da nafiye çıkar. Aynı odada yatan Ömer ile Hazal'ın ilişkisi ise yavaş yavaş anneçocuk, abla-kardeş ilişkisine dönüşür.

Yol işinde çalışarak ağanın nizamına isyan eden genç bir adam aynı zamanda Hazal'ı kaçıır. Hazal'ın da gönül verdiği bu genç adam Hazal'la birlikte öldürölür. Bu genç adam hem yol ve okul hem de aşk konusunda yenilikçidir. Fransız *Le monde* gazetesi de Hazal'ı, "ağalığa karşı ayaklanmanın simgesi" şeklinde yorumlamıştır.³⁸ Küçük Ömer ise "karısı" Hazal'ın köy meydanına ölü olarak getirilişini izlerken, bu olanların ne anlama geldiğini anlayabilecek yaşta değildir. Hazal ve sevgilisi gibi, gerçekte Ömer de diğer çocuk ve yetişkinler de törelerin kurbanıdır. Folklorik öğeler -müzik, duvar halısı, *Ferhat ile Şirin*, *Kerem ile Aslı*, *Mem-u Zin*, *Yusuf ile Züleyha* efsaneleri...-, belgesel ve kurmaca sahneleriyle stilize edilen bu film, *Sürü*, *Hakkari'de Bir Mevsim* gibi filmlerin kulvarında yüzen ve aynı dünyanın gidişatından duyulan keder duygusuyla hayat karşısında kendini sorumlu hisseden gerçekçi ve "romantik" bir yapıttır. *Hazal*, Godard'ın, "Bütün büyük belgesel filmler kurmacayla örölü olduğı gibi, bütün büyük kurmaca filmler de belgeselle örölüdür" estetik konseptiyle yapılaştırılmıştır. Okula gitmeyip de âlim olmak isteyenlerin, zürriyeti olmayıp da çocuk sahibi olmak isteyen çocukların portrelerini gösteren *Hazal*'daki âmâlarla geçen allegorik sahneler ise Ortaçağ insanlarını tasvir eden Brueghel'in *Körler Meseli* tablosunu çağırıştırır. *Hazal*'ın Brueghel'yen topraklarında da acilen bir Rönesans'a ihtiyaç vardır.

Muzaffer İzgü'nün aynı adlı eserinden Memduh Ün'ün uyarladığı *Zıkkımın Kökü* filmi ise, 1949'un Adana'sında geçer. Genel bir Çukurova görüntüsüyle başlayan film, pamuk tarlasındaki kadın erkekli aile ile çocuk manzaralarıyla devam eder. Filmin kahramanı Muzo ise ilkokulda diğer çocuklarla birlikte "Ey ulu Atatürk, açtığın yolda..." konusunda and içer. Fen bilimleri, geometri gibi bilimsel bilgilerle yetişen çocuklar, sosyal alanda da kıvrılı erkekli yaşarlar. Kemalizmin, laiklik ve halkçılık alanlarındaki ilkelerinin Çukurova'daki işleviği bu sahnelerden anlaşılabilir. Film, Cumhuriyet'in ilan edilmesinden bir kuşak sonra eğitim alanındaki reformların Çukurova'daki başarısını tasdik etmiştir. Okuma yazma bilmeyen bir toplum ve teokratik bir devlet düzeninden, okula gitme şansının doğduğu, kıvrılı erkekli şekilde bilgilerin elde edildiği bir sisteme geçiş ilerlemedir. Bunun yanında çocuğun, çocukluğunu yaşama şansı da görece artmıştır.

Küçük Muzo'nun çocukluğu etrafında örülen *Zıkkımın Kökü*'nde genellikle emeğiyle geçinen Adana halkı tasvir edilmiştir. Çocukların hem okuyup hem çalıştığını belgeleyen film, emeğiyle yaşayan Çukurova halkını sinematografik bir formla yüceltmıştır. Edison'u okulda öğrenen çocuklara karşın babalar, kışın ısınmak için kömür tozundan kömür yapmayı öğrenmişlerdir. Muzo'nun annesi de, "Benim oğlum okuyup büyük adam olacak!" diyerek özverili olmuştur. Türkiye'de anne-baba-

ların fedakârlığı, çocukların tatillerde çalışması ve eğitim reformları sayesinde yoksul aile çocuklarının okuyabilme şansı doğmuştu. Bağınazlığa dair bir hayat tarzının pek olmadığı Adana, kültürel üretim alanı olarak da edebiyat ve sinema alanında İstanbul'dan sonra en dikkat çekici kent olmuştur. Örneğin, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Muzaffer İzgü, Demirtaş Ceyhun gibi yazarlar; Yılmaz Güney, Atif Yılmaz, Ali Özgentürk gibi sineastlar bu alandan beslenerek parlak eserler yaratmışlardır. Küçük Muzo, Adana halkevi* kütüphanesinde güzel kitaplar –özellikle Jules Verne'nin kitaplarını okuyabiliyordu; Yaşar Kemal de İstanbul'a gitmeden önce Adana'da klasik edebi yapıtları okumuştur. Öte yandan *Zıkkımın Kökü*, Adana açık hava sinemasında, kucağında bebek emziren kadından, okuma-yazma bilmeyen insanlara, çocuklardan yaşlılara kadar bütün toplumsal kesimlerin sinemaya gittiğini belgelemiştir. İstanbul, İzmir ve Ankara gibi büyük kentlerden başka sinema, Türkiye'nin geniş bir coğrafyasında insanların hayatına yeni alışkanlık ve hayaller katmıştı. Sinemanın Adana'daki popülerliği ve çocuklar arasında gördüğü gündelik ilgi, Muzo'nun sinema salonunda gazoz toplayıcısı olarak çalışması, daha sonra atık filmleri kesip bir makineskop aygıtıyla çocuklara 2 kuruş karşılığında film gös-

*) Halkevleri, Kemalist modernleşme ürünlerinden biriydi ki, kültürel üretim alanı olarak bu mekânlar, Anadolu'nun pek çok şehrine yayılmış; birçok sanatçı ve öğretmenin yetişmesine katkıda bulunmuştu.

termesiyle sahnelenir. Sonuçta Muzo kendisi ve anne-babasının istediği gibi okuluna devam eder. Muzo'nun yaptığı işin hemen hemen aynısını Adana'da, İstanbul'a okumaya gelmeden önce Yılmaz Güney de yapmıştı.

İstanbul'a Göç ve Çocuğun Sunumu

Kentteki sahipsiz çocuk teması Türk sinemasında ilk kez Orhan Kemal'in aynı adlı romanından Atıf Yılmaz'ın 1959 yılında uyarladığı *Suçlu* filminde canlandırılmıştır. 10 yaşındaki bir çocuğun İstanbul'daki dramını ele alan *Suçlu* filmi Nijat Özön'e göre biraz *Oliver Twist-Istirap Çocuğu*, biraz *Los Olvidados-Unutulmuşlar*, biraz *Dört yüz Darbe* gibi çocuk sorununu gündeme getiren filmlere uzanıyor; ancak çiğ gerçekçilikten, natüralizmden komediye sert bir toplumsal eleştiriden ziyade çocuklar için hazırlanmış bir serüven filmine dönüşüveriyordu. Ama genel olarak bu gibi filmler, "serüven çocuk filmi" şeklinde görünse de, Türk sineması ve diğer üçüncü dünya ülke sinemalarında görülebileceği gibi toplumsal olgular tasvir edilmiştir. Nitekim *Suçlu* filmi değerlendirilen Ali Gevgilili, bu filmin çocuğun dramının yanında, "istimlâk yerleri, kenar mahalleleri ve pence-releri, tahta kafesli evleriyle İstanbul'un çürümek üzere olan bir yanını" sahnelediğini belirtmiştir.³⁹ Aslında İstanbul'a göç olgusu, pek çok Türk filminin tematik bir prensibi olmuş ve bu olgu 1950'lerden beri güncelliğini korumaktadır.

Yönetmenliğini Ömer Kavur'un, senaryosunu da Onat Kutlar'ın yazdığı *Yusuf ile Kenan* filmi ise Türk sinemasında kimsesiz yoksul çocuk sorununu ele alan belki de en ilgi çekici filmidir. UNESCO'nun ilan ettiği Çocuk Yılı'nda (1979) gerçekleştirilen *Yusuf ile Kenan* sadece iki kardeşin ve çevrelerindeki birkaç çocuğun hikayesini değil, aynı zamanda 1970'lerin Türkiye'si, özellikle İstanbul üzerine tablolar sunar. Dönemin ruhunu sahneleyen bu eleştirel filmde kardeş olan Yusuf ile Kenan, babalarının Doğu Anadolu'da öldürülmesinden sonra canlarını kurtarabilmek için İstanbul'a kaçarlar. Filmin başındaki bu sahneler, çocukların ve genel olarak bütün bir hayatın feodal yaşam tarzı karşısında tehlikelerle geçtiğini göstermiştir.

Film, yetim iki kardeşin bindikleri trendeki sefil koşulları belgesel bir şekilde sahneler. Doğu Anadolu'dan büyük şehirlere doğru göç eden insanların trajedisinin tasvirleri ise mükemmel bir şekilde Sürü filmi ile Bekir Yıldız'ın *Kara Vagon* öyküsünde ifade edilmiştir. Haydarpaşa tren istasyonuna ve oradan vapurla İstanbul'un öte yakasına geçen Yusuf ile Kenan, Galata-Eminönü civarında görünür ki, bu alanlar İstanbul'un en canlı yerleri arasındadır. Ayrıca gerek Haydarpaşa, gerekse Eminönü ve Galata yoksul sokak çocuklarıyla doludur.

Amcaları Ali'yi Galata ile Beyoğlu arasında kalan dököntü sokak ve apartmanlarda arayan Yusuf ile Kenan, kentin karmaşık düzeniyle karşı karşıya kalır. Emmileri

Ali'yi bulamayan Yusuf ile Kenan, birkaç gün için yetebilecek paralarıyla kötü bir pansiyona yerleşir. Öte yandan İstanbullu zengin bir kadın, grevci ve boykotçuların İstanbul'u mahvettiğini; Anadolu'dan İstanbul'a olan göçün anarşist yetiştirdiğini yakınlıkla söyler. Bu arada belgesel sahnelerle ayakkabı boyacıları, çöpten yemek toplayanlar, özürlüler, dilenciler, hamallar ile oyun oynayan çocuklar paralel kurgu tarzıyla yorumlanarak farklı yaşam biçimleri gösterilir. Bu sahneler, hem aktüel hayatın negatif bilgisinin gösterimi, hem de bu duruma karşı bir "itiraz"dır. Ömer Kavur'un bir mülakatında ifade ettiği gibi, "O yaştaki çocuğun en doğal hakkı okula gitmek, eğlenmek, ailesi ile birlikte yaşayabilmektir."⁴⁰

Film, açıkça *Sosyal Darwinist* insan ilişkileri ile *Malthus'*yen konut politikalarının hüküm sürdüğü ve çocuklarını yutan bir "Moloch Metropol"ün portresini sunar. Filmdeki "Falconetti", "Böcek" lakaplı çocuklar, kentin kaba ve yırtıcı koşullarını öğrenmiş; hayatlarının kumardaki gibi şansa kaldığını bilen, külhanbeylerine özgü "hırpo", "nah", "puşt", "ananı bellerim", "kes ulan düdük" gibi argo konuşmaları bilen gözü kara olmuş tiplerdir. Yavuz Turgul'un *Eşkiya* (1995) filminden aşağı yukarı bir nesil önce yapılan *Yusuf ile Kenan*'daki çocukların bir kısmı *Eşkiya*'daki "ağabeyleri" olan gangsterlerin önfigürleridir. Kentsel yaşamda hırsızlık yapan, cinayet işleyen, birbirini beceren çocuklar, feodal düzen-

den sonra bu kez İstanbul'un vahşi ticari kapitalizmine kurban olurlar. Şiddet içinde yaşanan modern kentsel hayat, çocukluğun yaşını da düşürmüştür, zira burada çocuk, yırtıcılığı her an yaşar.

Filmdeki tornacı çocuk, "Yoksulluk ve korku adama herşeyi öğretir" diyerek çocukların çaresizliğine işaret ederken, Kenan çalışarak kötülük dünyasından uzakta kalmayı seçer. Yusuf ise "vatan kurtarıcı" şovenist çevrelerin etkisiyle suç işlemeye yönelir. Muhtemelen Türkiye tarihinin en yüksek militan politika dönemi olan 1970'lerin sonlarında fizikî şiddette varan siyasi kutuplaşma sırasında diğer sahipsiz çocuklar gibi *Yusuf ile Kenan* da "tetikçi"lere gereksinim duyan "siyasi" örgütlerin eline düşme tehlikesiyle karşı karşıyaydı. Filminde bunu gösteren Ö. Kavur, bir söyleşisinde bu düşünceleri onaylamaktadır: "Küçük çocukların, yani korumaya muhtaç olan çocukların suça itilmeleri bu yasa dışı bir takım eylemci güçlerin etkisi altında -yani sağ militanlarca- kalmaları, öbür taraftan lümpen bir toplum yapısı içinde hırsızlığa, kaçakçılığa ya da yasadışı bir takım yollara itilmeleri toplumumuzun genelinde bir çıkişsızlığı, bir çarpıklığı göstermektedir..."⁴¹

Sevgiden yoksun ve erk'e tapınmacı* bir ortamda kalan Yusuf, hırsızlığa başlayıp hayatıyla kumar oynar.

*) Erich Fromm, "Otoriter Kişilik"i incelerken sağlıklı insanın sevgiyi tadan ve dünyayla sevgi ve akılla ilişki kurabilen insan olduğunu öne sürerek, sevgiden yoksun, sado-mazoşist karakter-



İtaatkâr karakterli çocuklar isteyen “büyük ağbi”ler, “ulusal dava”larında “anarşist” temizleyeceklerini söyleyerek adam (çocuk) toplar. Yusuf ise çalışmaya koyulur. Film, çocuklar üzerinden Türkiye’nin toplumsal yapısını yönetmenin ifade ettiği gibi bir mikro toplum yapısı şeklinde sergilemiştir.⁴² *Ayşecik* ve *Ömercik* gibi “star” çocuk oyunculu filmlerin tersine *Yusuf ile Kenan*’ı Türk sineması için tümüyle bir yenilik olarak gören film eleştirmeni Atilla Dorsay’a göre bu film, gerçek kişilikler betimlemiştir.⁴³ *Yusuf ile Kenan* dünyayı görme biçimi, belgesel-kurmaca stili ve gerçekçi tiplerleriyle Ayşecikli, Sezercikli “pembemsi” filmlerin anti-tezidir.

Ali Özgentürk’ün zaman zaman realist ve belgesel, zaman zaman da sürrealist formlarla stilize ettiği *At* filmi ise, okuma yazma bilmeyen bir babanın, çocuğunun okuyup büyük adam olabilmesi için köyünü bırakıp çocuğuyla birlikte İstanbul’a göç etmesini konu almıştır. Okuyamadığı için başkaları ve kendisi tarafından

terlerin, erkçi olduklarını, otoriteyi içselleştirdiklerini ve bu karakterlerin totaliter bütün rejimlerin dayandıkları toplumsal bir kesim olduklarını öne sürmüştür. Bu konuda bkz. Erich Fromm, „Die autoritäre Persönlichkeit“, in *Argumente gegen Hass*, Band II, Über Vorurteile, Fremdenfeindlichkeit und Rechtsextremismus, Derleyen K. Alheim-B. Heger, T. Kuchinke, Bonn, 1993. Aynı derleme içinde otoriter karakter, korku, itaatkârlık, yabancı düşmanlığı, önyargı, aşırı sağ, ırkçılık gibi konularda G. W. Allport, S. Milgram, T. W. Adorno, M. Horkheimer, Z. Bauman gibi düşünürlerin incelemelerine de bakılabilir.

“küçük adam” olarak görülen baba, İstanbul’da zor işlerde çalışıp kötü koşullarda barınmasına karşın oğlunu okutmakta kararlıdır. Zira çocuk okuyup büyük adam olursa hem babası gibi sürünmeyecek hem de anne babasını da sefaletten kurtarabilecektir; baba da, okuyan çocuğuyla özdeşleşme kurduğu için mutlu olacaktır. Fakat baba, bütün çabasına rağmen yeterince para biriktirip oğlunu okutamaz; çocuğun parasız yatılı bir okulda okuyabilmesi içinse babanın ölmüş olması gerekmektedir. Bir karabasana dönüşen baba ile oğulun rüyaları da sonuçta insanların geçinebilmek uğruna her tehlikeyi göze aldıkları İstanbul’da birini bıçaklayıp öldürmekle sonuçlanır. Bu film açıkça Türkiye’deki sosyal, ekonomik ve kültürel ayrım çizginin dehşet verici boyutuna dikkat çekmiştir. Ayrıca *Yusuf ile Kenan* filminde olduğu gibi *At* filminde de Sosyal Darwinist insan ilişkileri ile Malthus’cü barınma koşulları gözükmektedir.

Dokunaklı bir film olan Ertem Eğilmez’in yönettiği *Canım Kardeşim* filmi ise berduş gibi İstanbul’da dolaşan genç bir adamın kansere yakalanan küçük kardeşiyle olan ilişkisini yansıtmıştır. Gecekondu semtinde annesiz yaşayan ve kısa bir süre sonra ölecek olan bir çocuk, kendi evlerinde televizyon izleyebilme hayalleriyle yaşar. Televizyon sahibi olmanın ancak zenginlere özgü olduğu 1970’lerin bir mahallesinde çocuk, gazete kuponları saklayarak televizyon sahibi olabileceğini umut etmiştir. Abi ise, kardeşi son iki-üç ayını mutluluk içinde

yaşasın diye hırsızlık yapıp kardeşini gezdirir, sevdiği yemekleri yedirir, güzel lokantalara götürür. Kardeşinin görmeyi çok arzuladığı bir televizyonu ise arkadaşıyla çalar. Televizyonu çalıştırıp uyuyan kardeşine sürpriz yapmak ister. Televizyonu çalıştırdığında ise çocuk ölmüştür. Televizyonun en mutluluk verici ev objesi şeklinde görüldüğü bir dönemin Türkiye'sini yansıtan bu duygusal film, Türk sinema tarihinin en popüler filmlelerinden biri olmuştur. Zaman zaman belgesel ölçütlerle İstanbul'un bir gecekondu mahallesini sahneleyen bu dramatik-hümanist film, kentsel toplumsal kırılmaları da tasvir etmiştir.

Yeni Türk Sineması'ndan Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* filminde ise, bir kız çocuğu, hapishaneden yeni çıkan adamla İstanbul'a sürüklenir. İstiklal Caddesi'nde çaresiz biçimde dolaşan çocuk ile adam, Şarlo'nun *Yumurcak* afişinin önünden de geçerek, devasa kentsel hayatın akışı içinde yitip gidecektir. Filmin son sahnesi ve tanıtım afişi, Godot'yu bekleyen karakterler gibi, *Masumiyet*'in karakterlerinin de umutsuz olduğunu yansıtmıştır. Daha yeni olan *Sır Çocukları* filmi de yalnızlıklarına terkedilmiş tinerci çocuklarının çaresiz şartlarını ortaya sermiştir.

İstanbul'a göç ve çocuk üzerine dikkat çekici bir diğer film olarak Handan İpekçi'nin yönettiği *Büyük Adam Küçük Aşk* üzerinde durulabilir. Kültür Bakanlığı'nın da mali destek verdiği bu film, Güney Doğu Anadolu'dan

İstanbul'a dedesiyle gelen küçük bir Kürt kızının hikayesi aracılığıyla Türkiye'deki Kürtler'in konumuna dair görüntü yansıtmıştır. Türkiye'de yumuşamış olan sansürden sonra çekilen bu film, uzun bir süre tabu görülen bir konuyu gündeme getirmiştir. Ancak film, uzun bir süre gösterime girmesine karşın daha sonra yasaklanmıştır. Kürtçe ve İngilizce'ye de karşı olan milliyetçi ve cumhuriyetçi emekli bir yargıçla birlikte birkaç gün yaşayan çocuğa yaşlı adam Kürtçe konuşmayı yasaklar. Anne ve babası ölen ve Kürtçe dışında dil bilmeyen bu çocuğa adam, Türkçe öğretmek ister. Öte yandan adam, kızın dedesini İstanbul'un gecekondu mahallelerinde aramaya başlayınca, Geneydoğu'nun kırsal yaşamının buralara taşındığını görecektir. Ayrıca sokaklar ve toplu taşıma araçları dilenci çocuklarla doludur. Başka sözlerle Güneydoğu'daki sorun, belirgin biçimde İstanbul'un da sorununa dönüşmüştür. Zengin bir kesimin oturduğu Ulus ile bir gecekondu semti tasvir edilirken, kentsel kriz ve toplumsal kırılganlığın İstanbul'daki şiddetli varlığı yansıtılmıştır. Gördüğü sefil manzaralardan sonra çocuğu evlat edinmek isteyen adama karşılık çocuk, "duygusal bir tercih"le gecekondu mahallesinde oturan dedesiyle yaşamayı seçer.

Arabesk Filmlerinde Çocuk

Şarkıcı Orhan Gencebay'la başlayan, daha sonra Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, İbrahim Tatlıses, Gökhan

Güney, Kibariye gibi şarkıcıların oynadıkları filmlerle özellikle 1980'lerden itibaren büyük bir pazar bulan arabesk müzik ve sinema endüstrisi, Küçük Emrah ve Ceylân gibi çocukları da kullanmıştır. Sado-mazoşist bir psikolojiye sahip olan arabeskin bu karakteri yetişkin şarkıcı-oyuncuların filmlerinde olduğu gibi, çocuklu filmlerde de muhafaza edilmiştir. Sürekli acı çeken, kinik ve feodal intikam duygularıyla oluşturulmuş olan arabesk filmler, kahraman bir şarkıcının „zalim felek“ten arka arkaya darbe yemiş çileli hayatını ele almıştır.

Küçük Emrah'ın oynayıp Ümit Efekan'ın yönettiği *Boynu Bükükler* filmi adından da anlaşılabilceği gibi "kötü kader" in vurduğu insanları konu almıştır. "Boynu bükükler, kimsesiz çaresiz garip yetimler; mutluluk nedir bilmezler, hep ağlarlar hiç gülmezler; nedense hiç sevilmezler, boynu bükükler vah! Garip yetimler. Kimsesizdir, çaresizdir, hem zavallı hem sefildir, talihsizdir, kadersizdir boynu bükükler; anasız babasız garip yetimler!" Bu içler acısı şarkı sözleriyle başlayan film, daha baştan bir felaketin habercisidir. Küçük Emrah, annesi ve yeni doğan kız kardeşiyle zengin olan babası tarafından bir "fahişe" uğruna sokağa atılır. "Leke" sürülmemiş olan annesi ise "kahpe"likle itham edilir. Küçük Emrah'ın annesi oğluyla İstanbul'a kaçıp bebeğini sefalet içinde yaşamasın diye zengin bir evin önüne terkederek. Çocuğu olmayan bir kadın da bebeği evlatlık edinir. Küçük Emrah'ın ızdırap çığlıklı şarkılarıyla yapılmış

olan filmde, anne terzilik, Küçük Emrah ise hamallık yaparak geçimini sağlar. Bu arada Küçük Emrah'ın genç annesine zengin "şehir pezevenkleri" göz diker; fakat kadın, yoksul ama "namus"uyla yaşamayı tercih eder. Annesi gibi Küçük Emrah için de hayatın en önemli şeyi annenin "iffet"ini korumasıdır. Üstelik "iffet"i bozulan kadın öldürülmeye müstahaktır. Pezevenk bir adam, annesine tecavüz ederken Küçük Emrah yetişir ve adamı bıçaklar. Kadının "iffeti" sorunu, hem kırsal hem de kentsel alanda ölümcül boyutta tehlikelidir. Küçük Emrah da adamı bıçakladığı ve bu yüzden hapse gireceği için pişman olmaz; tersine bundan kıvanç duyar; çünkü "annesinin namusunu koruyacak bir oğlu olduğunu mahalle bilsin!" ister. Küçük Emrah bu "cesaretli" davranışıyla "erkek adam" mertebesine yükselir. Bir başka filmde Küçük Emrah, annesinin "zina" işlediğine inanarak annesine, "Bana oğlum deme!" diyerek onun suçlu ve günahkâr olduğunu haykırır. Sonradan annesine iğfal edildiğini öğrenince de tecavüzcü adamı otomobille ezer. Ayrıca Emrah, annesinin köylüken namuslu, şehirliken namussuz olduğuna inanmıştır. Annesi de masum olduğunu kanıtlayınca, köylü olduğunu ve köylü kalacağını iftihar ederek dile getirir.

Hapishanede ise Emrah, intikamcı bir şarkı söyler: "Tanrım, kötü kullarını sen affetsen ben affetmem. Bütün zalim olanları ben affetmem!.." Küçük Emrah'ı dinlerken ise erkek erkeğe oturmuş çile çeken mahpus-

ların portreleri kaydedilir. Arabeski, kadınsızlığın ve erkeksizliğin yarattığı ahlaktan kopan bir yakınma şeklinde yorumlayan Çetin Altan’a göre, “Yetmiş bin erkek erkeğe konuşulan kahveler ortasında elbette ki arabesk yeşerir.”⁴⁴ Buna karşın kadın ile erkeğin birlikte oturduğu örneğin Viyana kahvehane ile modern kent ortamından Mahler veya Schönberg gibi müzisyenler; Paris ortamından da Edith Piaf’ın şansonları; İstanbul’u da çağdaş bir yaşam alanı şeklinde kullanan Zülfü Livanelli’nin müziği ortaya çıkmıştır.

Arabesk filmlerinin özelliklerinden bir tanesi de cina-yet, tecavüz, intikam gibi gayrı-insani duyguların yoğunluğudur. İntikamcı duygular ise sadece arabeskçilere özgü değildir; bu olgu gündelik yaşamda, dinde, sağcı ve solcu politik çevrelerde ve devletin yasalarında mevcuttur!..

Bu arada Küçük Emrah’ın “yetenekli” sesi, babası “Gazinocular Kralı” olan bir çocuk tarafından farkedilir ve hapisten çıktıktan sonra Küçük Emrah, lüks bir gazinoda şarkı söylemeye başlar, kaset doldurur, şöhretli ve zengin olur. Hemen sonra annesini yoksulluktan kurtarıp kız kardeşini para karşılığında yeniden öz annesine kavuşturur. Herşey iyiye ve zenginliğe doğru giderken, Küçük Emrah’ın daha önce bıçakladığı adam Küçük Emrah’ı böbreğinden bıçaklar. Küçük Emrah’ın hayata dönebilmesi için böbrek nakli gerekir. Daha önceki yanlışlarından pişman olan, ama Küçük Emrah’ın reddettiği

babası ortaya çıkar ve oğluna bir böbreğini feda ederek Küçük Emrah kurtulur. Küçük Emrah da, annesi de babayı affederek ailece zenginlik içinde bir çiftlikte yaşamaya başlar.

Film, açıkça çocuk aracılığıyla da olsa bir zenginleşme, öteki insanlardan daha üstün olmanın yaşamsal gerekliliğini telkin etmektedir. Zengin olunamazsa ise hayat, çileler içinde geçecektir. Bu önerme arabeskin hayat karşısındaki acizliğidir. Modern eserler ve karakterleri (Örneğin *Gelin, At, Yusuf ile Kenan*) yaşamın sıkıntısını ifade edebilir ve onu kristalize edebilirken, arabesk sinema ve müzik, artık ötesini göremeyen, metafizik dinsel argümanlarla materyalist/kapitalist kitle toplumunda bireysel bir kahramanlık taslamaktadır. Acı çeken ve acı çektiği için acı çektiren merhametsiz bir karaktere sahip olan arabesk filmler, çileci ve iradeci özellikleriyle mutluluğu tattırmadıkları gibi sürekli fedakârlık talep eden “kemer sıkma” politikalarıyla uyum halindedir. Başka sözlerle arabesk, muhafazakâr ve gerici bir hayat konseptine sahiptir. Ayrıca arabesk, özgürlük vadeden modern kentsel bir öze sahip değildir; tersine feodaldır ve köylüleşen İstanbul’un Unkapanı pazarından çıkan ticari bir metadır. Arabesk, ekonomik ve seksüel dertlerin ne nedenlerini ifade edebiliyor ne de bunları dindirebiliyor; aksine hastalığa bir hastalık daha katarak sadist ve mazoşist karakterlerle birlikte dipsiz bir çukur içinde –bu çukur çoğunlukla İstan-

bul'dur- yuvarlanıyor. Arabeskin bütün ilgi alanı da mal, para, şöhret peşindeki kahraman şarkıcı-oyuncunun kendisine, kendi narsist duygularına odaklanmıştır. Bir taşlama olan Ertem Eğilmez'in *Arabesk* filmi ile Ali Özgentürk'ün *At* filminde arabeskin erkçi, kahramancı ve narsist psikolojisi tek bir sahneyle bile tasvir edilebilmiştir.

Temel Gürsu'nun yönettiği ve Ceylân'ın oynadığı *Hep Ezildim* filminde bu kez Küçük Emrah'ın rolü bir kız çocuğuna giydirilmiştir. İstanbul'un bir gazinosunda geceleri şarkı söyleyen Ceylân bir lise öğrencisidir. Fakat Ceylân, ailesinin geçimini sağlamakla yükümlüdür. "Şu kahpe dünya"nın bir mağduru olan Ceylân'ın yaşındakiler sıcak yataklarında güzel rüyalar görürken bu kızcağız sarhoşları eğlendiriyordu. Ama Ceylân bu işi yapmakla hiç kimseye ezilmediğini, ekmeğini kazandığını, hasta olan annesinin ilaçlarını satın alabildiğini dile getiriyordu. Eskiden doktor olan Ceylân'ın babası ise birgün "şeytana uyup" bir "kahpe"yle sevişirken karısı onu yakalar ve kendisini terkeder. Ceylan da kardeşi ve annesiyle birlikte bir gecekondu semtinde yaşar. Babası ise pişmanlık ve kederinden ötürü doktorluğu bırakıp sokaklarda ayyaş ayyaş yaşamaya başlar.

Filmin diyalog ve şarkı sözlerinde, "yıkıldım", "çile", "kaybolan yıllar", "sabır", "bu dünyada gözüm kalmadı", "benim mutluluğum mahşere kalmış", "gelen vurdu, giden vurdu", "ne kara talihim varmış" gibi dü-

şüncelerle Ceylân, hayatından feragat eden dinsel “öteki dünyacı” bir zihniyete sahiptir. Ceylân bu şekilde yaşarken, bir gazeteci küçük yaşta olan Ceylân’ın geceleri gazinoda çalıştığını yazar. Bu yüzden Ceylân hem işini kaybeder hem de “bir batakhane kızı” yakıştırmasıyla okul arkadaşları tarafından dışlanır. Ancak Ceylân, azametli kişiliğiyle ezilmeyeceğini, kendi kanatlarıyla uçağını söyleyerek, zalim feleğe karşı direneceğini kanıtlamak ister. Bu noktada belirtmek gerekir ki, azametli karakterler, baskıcı bütün rejimlerin dayandıkları toplumsal tabanlardan bir tanesidir. Filmdeki, “dimdik olacaksın! Hayatın acımasız katı kuralları karşısında yıkılmayacaksın! Onurlu, haysiyetli bir savaş vereceksin!..” düşüncesi Nietzsche ve Alman iradesi ve disiplinini ifade eden Wilhelm’yen bir azamet ve gaddarlığı hatırlatmaktadır. Bu “gaddar dünya”dan sıyrılabilenler de arabeskte görüldüğü gibi “üstün insan” yeteneklerine sahiptir. Nietzsche’nin düşüncelerinin totaliter Alman rejimine güç vermesi gibi, arabesk müzik ve sinema da Türkiye’deki otoriter kesimlere güç vermektedir.⁴⁵

Sınıfın en çalışkan ve terbiyeli öğrencisi olan Ceylân, çalışıp annesi ve kardeşine bakabilmek için okulu bırakır. Talihsizlikler ya da kaderin cilvesi, Ceylân’ın yakasını bırakmazken, bu kez daha önceleri kendisine “kötülük” yapmış olan gazeteci, Ceylân hakkında olumlu şeyler yazarak Ceylân’ın şöhretli olmasına vesile olur. Ceylân’ın hemen müzik kasetleri piyasaya sürülür, oldukça

para kazanır, gazinoda tekrar şarkı söylemeye başlar, anesine “saray” gibi arabesk dekorlu bir ev satın alır, babasını sokak hayatından kurtarıp yeniden doktor olmasını sağlar. Hemen anlaşılabilceğı gibi mutluluk herşeyden önce paraya endekslenmiştir. Fakat mutluluğun doğruğa ulaşması için bütün aile bireylerinin birbirine kavuşması gereklidir. Bunu da diğerk çocuk filmlerinde olduğı gibi bir çocuk olan Ceylân sağlar. Ne var ki doğruğa varmış olan aile saadeti, Ceylân’ın anne ve babasının trafik kazasında ölmesiyle son bulur.

Filmin en dikkat çekici noktalarından bir tanesi ise, Ceylân’a besteler yazan genç âmâ bir adamın Ceylân’a bestelediğı, fakat hiçbir zaman açıklayamadığı gizli aşkıdır. Kendi içinde, kendi kendini yiyen bir duygu dünyasına sahip olan bestecinin monolog şeklinde ifade ettiğı itirafları bastırılmış karakteri ele verir. Kısacası, Ceylân ve Küçük Emrah’ın dünyaları psikanalitik açık ve bazen gizli bir kliniktedir. Bu filmler toplumsal fenomenler üzerine görüntü yansıtmasına karşın sinema estetiğı açısından herhangi bir değerk taşımıyor. Bu filmler realiteyi "olumsuzlamacı" görünmesine karşın hakim ideolojiyi olumlayan bir karaktere sahiptir.

Çocukların Gözüyle 1980 Askeri Darbesi

Genel olarak Türk sineması, Türkiye’deki yaşam biçimini yeniden şekillendiren 12 Eylül 1980 askeri darbe-

sini yansıtma konusunda politik ve ahlakî yönlerden dizangajman veya sinik kalmıştır. Ancak *Duvar*, *Uçurtmayı Vurmasınlar*, *Eylül Fırtınası* gibi filmler askeri darbeyi çocuk dolayımıyla yansıtmıştır. Yılmaz Güney'in yazıp yönettiği ve Fransa'da çektiği son filmi *Duvar*, cezaevindeki çocuklara yapılan kötü muameleleri gösterdiği gibi, askeri darbenin yol açtığı kötülükleri de teşhir etti. Askeri darbeye daha ziyade çocuğun gözüyle bakan *Uçurtmayı Vurmasınlar* ile *Eylül Fırtınası* filmlerinden farklı olarak Y. Güney, kendi politik bakışını filme hâkim kılmıştır. Ayrıca *Duvar*, güncel olan cezaevindeki ölüm oruçları ve isyanlarının önfıgürüdür. Yılmaz Güney'in filminde gösterdiği kâbus, 13 Ocak 2001 yılında gerçeğe dönüşerek, tutuklu çocuklar İstanbul'un bir cezaevinde isyan çıkarmışlardır. Aralarında okuma-yazma bilmeyen, kimsesiz çocukların bulunduğu; çoğunlukla hırsızlık suçundan* hapse giren çocukların portrelerini sahneleyen *Duvar*, diğer koğuşlarda kalan siyasi ve kadın mahkûmların koşullarını da yansıtmıştır. Filmde kötü koşullardan dolayı ispiyoncu iki çocuk dışındaki bütün çocuklar başka bir cezaevine nakledilmek ister. Çocuklar, geceleri aya bakıp, "Allahım beni daha iyi bir

*) Yapılan araştırmalar, Türkiye'deki suç işleme oranının en çok eğitimsiz ve yoksul çocuklar arasında olduğunu göstermektedir. Bu konudaki istatistikî rapor ve değerlendirmeler için bkz. H. Yavuzer, Ibid. Öte yandan Yavuzer'in, Victor Hugo'dan zikrettiği bir düşüncesi oldukça ilgi çekicidir: "Bir okulun yapılması" diye belirtiyor gavroche'ların (Paris sokak çocukları) duygusalcı yazarı, "Bir hapishanenin kapanması demektir.", Bkz. Ibid., s.162.

cezaevine gönder!” diye dua ederler. Duvarlarına 12 Eylül 1980 darbesinin önderi Kenan Evren’in resimleri- nin asıldığı cezaevinde siyasi mahkûmlara da şiddet uygulanarak askeri darbenin güçlü varlığı yansıtılır. Ayrıca Türkiye’nin her zaman gündeminde olan “kemer sıkma” politikaları cezaevinde de sürdürülerek, çocuklar aç bırakılır. Cezaevi müfettişi, “Kemerleri sıkmadan kalkınma olmaz. Memleketini seven herkes kemer sıkacak. Cezaevinde iki kat kemer sıkacağız!” diyerek politikacıları tasdik eder; çocuklar da yeterince ekmek yiyebilmek için birbiriyle kavga eder. Cezaevi mahkûmlarına karşı kötü muamele, Kenan Evren’in ünlü bir cümlesiyle ortaya atılmıştı: “Asmayalım da besleyelim mi?” Cezaevinde ezilen çocuklar, Atatürk’ün, “Ey Türk gençliği, Cumhuriyeti biz kurduk. Onu yükseltecek ve yaşatacak olan sizlersiniz!” sözlerine karşılık, okula gidemeyen, çocukluk ve gençliklerini yaşayamayan yitik insanlardır. Devlet de “tavizsiz” ve sert kanunlarıyla kendi çocuklarını hayattan koparır. Ayrıca askeri darbe önderi Kenan Evren’in birbirini gammazlayan bir toplum yaratma talebi, çocuklara da işlemiştir. İki çocuk, “devleti, hükümeti kötüledi; askeriyeyle dil uzattı” diyerek şiir okuyan bir çocuğu cezaevi yönetimine ihbar eder; şiir okuyan çocuk da “mezar gibi” olan “anarşistler”in koğuşuna atılır.

Çocuklardan önce siyasi mahkûmların isyanı kanlı bir şekilde bastırılır. Çocukların silmek zorunda olduğu

siyasi mahkûmların koğuş duvarlarındaki yazıları - "Kahrolsun faşist diktatörlük, Tek yol devrim" gibi- ise, Y. Güney'in paylaştığı birer politik deklarasyon biçiminde yansıtılır. Anne merhameti ve insan sevgisi arayan çocuklar trajik geleceklerinin de farkındadır. Çocuklar, "Hayat yaşamıyor" diyen Arthur Rimbaud' ulla ağız birliği etmişçesine, "Bizim için hayat hiçbir yerde kalmamış!" diyecek denli umutsuz ve çaresizdir. Duvar' da çocuklar, "başka yere gitmek istiyoruz, soba istiyoruz" gibi taleplerde bulunarak isyan ederler. Fakat çocukların isyanı da kanlı şekilde bastırılır. Buna karşın çocuklar diğer cezaevlerine nakledilir; ne var ki yeni nakledildikleri yerlerde de aynı kötü muamelelere maruz kalırlar. Güney, bütün cezaevlerinin aynı koşullara sahip olduğunu gösterirken aynı zamanda askeri darbenin sistematik yapısını göstermiştir. Film, hapis-hane duvarları arasında kalan çocukların fotoğraflarının portre şeklinde çekilmesiyle biter.

Askeri darbenin yol açtığı şiddet, Yılmaz Güney'in *Duvar* filminden sonra, Tunç Başaran'ın *Uçurtmayı Vurmasınlar* filminde ifade edilmiştir. Kadınlar koğuşunda doğan Barış adındaki çocuk, dünyayı sadece cezaevindeki deneyimlerinden tanımaya başlar. Barış, "siyasi" mahkûm olan bir kadından öğrendiği uçurtma uçurmayı ya da uçan bir uçurtmayı görmeyi hayal eder. Askeri darbenin çaldığı ve ailelerinden ayırdığı genç insanları konu alan *Uçurtmayı Vurmasınlar*, bir dönemin

ruhunu ifşa etmiştir. Barış'ın etrafında örülen film hikayesinde kadın manzaraları -siyasi mahkûmlar, fahişeler, hırsızlar, eroinciler vs- gardiyan ve cezaevi yönetiminin yasakçı tutumlarıyla birlikte sergilenir. Filmde Barış'ın gözü, âdeta kameranın gözü şeklinde kullanılır. Aynı eğilim Atıf Yılmaz'ın *Eylül Fırtması* filminde de kullanılmış, ancak Yılmaz Güney, kamerayı kendi "bakış açısı"yla kullanmayı seçmiştir.

Nesneleri resimli kitaplar ile genç kadından öğrenen Barış, "Naylon ne demek?", "Kader kim?", "Komünizm ne demek?", "Sünnet ne demek?" gibi sorularla merakını gidermek ve sözcüklerin ne anlama geldiğini öğrenmek ister. Çocuğun masum yüzü ve sorularıyla masum olmayan askeri darbenin otoriter özelliği olumsuzlanır. Herşeyin yasak olduğu, sadece sünnet olmanın bir hak olduğu cezaevinde Barış'a koğuştaki bir sünnet düğünü yapılabilir. O gün mutlu olan Barış için uçurtma onu daha da sevindirecektir. Bu arada kitap yasağının gösterildiği filmde cezaevindeki kitaplar sayfa sayfa yırtılmış, her bir sayfada birkaç parçaya bölünmüş, kağıt parçalarını sobada yaktırmak için de bir memur görevlendirilmiş, bir başka memur da diğer memurun kağıtları sobaya atıp atmadığını gözetlemek için görevlendirilmiş, ayrıca gözetleyeni gözetleyen bir diğer muhbir görevlendirilmiştir. Kafkaesk bir ironi şeklinde gösterilen bu sahneler vatandaşı vatandaşa ihbar etmeye buyur eden askeri darbenin jurnalcı bir toplum biçimi yaratma isteklerini de ifşa etmiş oldu.

Uçurtmanın çizilmesinin bile yasak olduğu cezaevinin üzerinde uçurtmanın uçuşu yetkilileri harekete geçirir ve uçurtma için “vur!” emri verilir. Gittikçe göğed doğru yükselen uçurtmaya nişan alınırken birçok uçurtma daha parlak gökyüzünde dans edercesine yükselerek gezinirler ve uçurtmalar vurulamaz. Barış da diğer mahkûmlarla birlikte sevinir ve uçurtmaları selamlar. Özgürlük ve mutluluk imgesi olarak uçurtma, çocuğun geleceğinin de imgesi olur.

Atıf Yılmaz’ın *Eylül Fırtınası* ise, televizyondan bildiri okuyan general Kenan Evren görüntüsüyle açılır. Belgesel arşiv görüntüleri de kullanılarak göz altına alınanlar, kitlesel gösteriler, sokakları ele geçirmiş askeri birlikler yansıtılır. Filmin kahramanı olan küçük Metin ise pencereden dışarıya bakıp, “Birgün birgün bir çocuk eve de gelmiş kimse yok” şarkısını söyler. Çocuğun ne annesi ne de babası gelir eve; zira annesi göz altına alınmış, babası da kaçmıştır. Gece yapılan polis baskınında ise Metin, babasının uzaya kaçtığını ve uzay gemisi Apollon’un kaptanı olduğunu söyler. Polis de çocuğu annesinin bulunduğu cezaevine götürür. Daha sonra dedesi gelip Metin’i Ege sahillerindek köy evine otobüsle götürür. Otobüs yolculuğu boyunca askeri rejimin anonsları radyodan duyurulur, yolda askerler otobüste arama yapar. Çocuğun geldiğı köyü de askerler kuşatmıştır. Çocuk, dedesiyle balık avına çıkar, pırıl pırıl bir gökyüzü altında bağlarda dolaşır, birkaç gün sonra da Metin’in

babası yakalanınca annesi serbest bırakılır. Çocuk da, “Komüniks ne demek?”, “İşkence ne demek?” gibi çocuklara özgü olmayan, ama askeri darbeye özgü olan sorular sorar.

Çocuğun ailesinden “komünist” çıktığı ve dedesi camiye gitmediği için çocuğun ailesi çevreleri tarafından dışlanmaya başlar. Çocuklar Metin’i, “Pis komünist. Babanı asacaklar! Anan da baban da dinsiz, hepiniz cehennemde yanacaksınız!” şeklinde korkutup aşağılarlar. Film, bazı sahneleriyle askeri darbe ile İslamcı ideoloji arasındaki yakınlığa dikkat çekmiştir. Askeri rejimin İslamcı ideolojiyi başta beslediği, daha sonra İslamcılık’ın, laikliği sarsıp iktidarı kapma tehlikesinin belirmesi karşısında askeriye’nin “muhtıra” verdiği bilinmektedir.

Metin’in babası bir çare bulup Almanya’ya sığınmak amacıyla ülkeden kaçarak aile dağılır. *Eylül Fırtınası*, askeri darbenin Türk geleneksel yaşamında değer verilen aile hayatını parçaladığı ve bir kuşağın yitirilmesine yol açtığını ortaya sermiştir. Binlerce siyasi göçmen Avrupa, özellikle Almanya’daki gayrı-insani olan mülteci kamplarında sürgün olarak yaşamak zorunda kalmış, Avrupa’da da ayrımcı ve ırkçı kanun ile uygulamalara maruz kalmışlardır. Film ayrıca “Devlet adam öldürür mü? Devlet adam öldürmez!” diyaloglarıyla devletin 17 yaşındaki bir çocuğu idam ettiğini yansıtmıştır.

Annesi de bir süre sonra yurt dışına kaçtıktan sonra Metin, ilkokula başlar. Sınıfta erkeklerin bir tarafta, kız-

ların da başka bir tarafta dizildiği okulda, cetveli sopa gibi kullanan öğretmen çocuklara ilk olarak “disiplin”i öğretir. Askeri kurallar artık, ilkokul ve liselere yayılmıştır. Metin, doğal olarak annesini hayal ederken, öğretmen bunu farkederek ve çocuktan, “Türküm, doğruyum, çalışkanım, yaşam yurdumu, milletimi özümünden çok sevmektir. Varlığım Türk varlığına armağan olsun!” sözlerini söylemesini ister. Metin ise “Birgün birgün bir çocuk eve de gelmiş kimse yok!” çocuk şarkısını söyler. Dersleri çok kötü geçen Metin, annesi zorluklarla dolu Alman makamlarına politik mülteci olduğunu kanıtladıktan ve yasal oturma hakkını kazandıktan sonra babası gibi kaçak yollarla annesinin yanına götürülür. 19 yıl sonra yurduna dönebilen Metin, ailesini ve bir kuşağı darmadağın eden *Eylül Fırtınası*’nı anlamaya başlar.

Sonuç

Türk sineması farklı konu ve stillerle çocuk filmleri üretmiştir. Tümüyle ticari amaçlı kalitesiz filmlerin yanında film sanatı açısından oldukça güzel filmler de (*Yusufile Kenan, Uçurtmayı Vurmasınlar, Hazal, At, Duvar* vs.) yaratılmıştır. Türk sinemasında birbirinden farklı ekonomik, sosyal, kültürel ve coğrafi özelliklere sahip olan çocuklar temsil edilmişlerdir.

Ayşecikli, Sezercikli filmler, aile dramlarını yoğun bir biçimde yansıtır ve seyirciyi Batılı zengin İstanbul haya-

tına imrendirirken, bu filmlerde Türk toplumuna özgü değerleri görmek de mümkün olmuştur. Bu filmler duygusalci ruhları ve özdeşleşmeci dramatik yapılarıyla seyirciye şefkatli anlar yaşatarak onları sözde mutluluklarla avutmuştur. Gerçek mutluluk ise, sadece gerçekten yaşanan mutluluktur, yoksa başkalarının yaşadığı mutluluğu seyretmek değil...

Kırsal alanların çocuklarını stilize eden filmler ise, pek çok toplumsal olguyu artistik formlarla yansıtmayı başarmıştır. Bu filmlerde erkek çocuk sahipliği yüceltilmesine karşın, mutluluk ve oyuna dair olan çocukluk diye bir yaşantı mevcut olmadığı gibi, kız çocukların varlıkları da hemen hemen söz konusu değildir.

İstanbul'a göç eden çocukları yansıtan filmler ise sefil bir "moloch site"ye, yani kendi çocuklarını öldüren bir şehire tanıklık etmiştir. Halkın belleğindeki "Taşı toprağı altın İstanbul", incelenen filmlerde tam hayal bir kırıklıdır. Ayrıca bu filmlerde İstanbul ile çocuklar, film anlatısı ve şeklinin ana çerçevesi olarak kullanılmıştır. 1970 ve 80'lerde yoğunluğunu artıran kentsel kriz de bu filmlerde açıkça göze çarpmaktadır.

Psikiyatrik bir klinik olan arabesk filmleri ise, içler acısı bir dünyayı tasvir etmiştir. Çileci ve metafizik bir konseptte sahip olan bu şarkılı ticari filmler, seyirciye de çile çektiren bir özelliğe sahiptir. Sado-mazoşist karakterlerle yapılaştırılan bu filmler, benzer karaktere sahip

olan seyircilerle kolayca bir feedback kurdu. Doğu'dan İstanbul'a göç, gecekondu mahalleleri ve minibüs taşımacılığıyla 1980'lerde "Altın Çağı"nı yaşayan arabesk, kentsel bir zihniyete sahip gözükme de, metropol hayat biçiminin çeşitliliği düşünüldüğünde bu tür bir tarzın Türkiye'deki son derece plansız, hatta kendi başı başluğuna bırakılmış bir ortamda ortaya çıkması doğaldır. Ayrıca herhangi bir sinematografik değere sahip olmamasına karşın bu filmler, İstanbul'daki "sınıf toplumu"nun keskin varlığını, Doğulu ile İstanbullu, "cahil" ile "kültürlü", köylü ile kentli arasındaki gerginliği ortaya sermiştir. Daha önceleri önemli ölçüde burjuvaziye özgü olan kentsel alanda "arabesk kültür", çok daha açık bir biçimde gündelik yaşama egemendir. Bu sonuç da Doğu ile Batı bölgeleri, kırsal ile kentsel, zengin ile yoksul, eğitilmiş ile eğitimsiz kesim arasındaki dengesizliklerden kaynaklanmaktadır. Söz konusu sosyal ve ekonomik çelişkiler kaçınılmaz olarak toplumsal kırılmalara yol açmıştır. Hızlı bir göç ve kentleşme de, hem kentliliği yavaş yavaş ortadan kaldırmakta hem de gündelik yaşamda *Sosyal Darwinist* toplumsal ilişki ile *Malthus'*cü barınma koşullarını dayatmaktadır. Bu filmlerde şehir, bir kötülük alanı; köy ise namuslu bir alan şeklinde görülmüş ve kırsal alana dönüş telkin edilmiştir. Şarkıcı ve oyuncu Ferdi Tayfur'un, "Hadi gel köyümüze geri dönelim!" çağrısı, arabeskin, modern kentsel hayat karşısındaki acizliğini açığa vurmuştur.

“Çocukların Gözüyle Askeri Darbe” bölümünde analiz edilen filmler, politik ve etik tutumlarını çocuklar aracılığıyla sergilemişlerdir. Genel olarak askeri darbeye karşı politik ve ahlâkî yönlerden dizangajman veya kinik duran Türk sinemasına karşın bu filmler, askeri darbeye hesaplarcasına bir dönemin ruhunu ifşa etmiştir. Bu filmlerde çocuklar, bir gerçeği anlamlandırmak amacıyla soru sorma rolünü üstlenirler.

Çoğu filmde abartılı bir çocuk –özellikle erkek çocuk- sahibi olma arzusuna karşılık, çocukların genellikle çocukluklarını yaşayamadıkları göze çarpmaktadır. Ayrıca pek çok filmde çocuğun kendinden çok bölünmüş aileyi birleştirmek için çaba harcadığı ve böyle bir rolün çocuğa biçildiği görünmektedir. Çocuk sahibi olamamak ise, söz konusu bütün filmlerde bir “stigma” olarak görülmüştür. Son olarak, Türk çocuk filmlerinin hikâyeleri genellikle ya dipte bir yoksul ortam ya da oldukça zengin ortamlarda geçer. Hemen hemen bütün filmler de, yoksul ve adil olmayan yaşam biçimine karşı birer itirazdır. Sineastlar, bu niyetlerini çocuklara rol vererek ifade etmişlerdir.

Sonnotlar:

20- Nilgün Abisel, Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara: İmge, 1994, s.16.

21- Ibid., s.16.

22- Bkz. Haluk Yavuzer, Çocuk ve Suç, İstanbul: Remzi, 1998, s.67.

23- N. Abisel, Ibid., s.17.

24- Bu konuda harika bir araştırma için bkz. Helmut Kommer, "Kino und Kinderwelt" (Sinema ve Çocuk Dünyası), Früher Film und späte Folgen kitabında, Berlin: Basis, 1979, ss.60-86.

25- Bu konuda bkz. Kristian Feigelson, "cinéma et fractures sociales" in Le cinéma dans la Cité, Paris: Félin, 2001, s. 202. Fransa'da 1994'ten bu yana Eğitim Bakanlığı ve şehir idarelerinin çalışmalarıyla "Lycéens au cinéma", "Collège au cinéma", "École et cinéma" gibi girişimler olmuştur. Gerçekte film manzaralarında da bir bilgi katmanı vardır. Bu yüzden "okul ve sinema", "çocuk ve sinema" ilişkisi artık yadsınamaz bir durumdur. Kaldı ki çocuklar, sinemada değilse bile, evindeki küçük bilgisayar veya televizyon ekranından film izliyor. Bunun yerine herkes gibi çocuk da sinema salonlarına giderek film izlerse toplumsallaşma sürecine katılmış olur.

26- Bkz., Neil Postman, Çocukluğun Kayboluşu, Çev. Kemal İnal, Ankara: İmge, 1995, s.25 vd.

27- Bkz. Wim Wenders, "Engel sind im Kino ein Tabu", Das Kinomagazin, No: 25-26, Ekim 1993, s. 26, Wien.

28- Bkz. "Interview mit Abbas Kiarostami", UNESCO Kurier, "100 Jahre Kino" sayısı, No: 7-8-1995, ss.34-36, Bern.

29- Bkz. Ağâh Özgüç, Türk Sinemasında İlk'ler, İstanbul: Yılmaz, 1990, s.62..

30- Ünsal Oskay, "Sinema ve TV'de Çocuk Karşıtlığı", Sanat Dünyamız, İstanbul: Yapı Kredi, 1999, s.180.

- 31- Murathan Mungan, "Türk Sinemasında Çocuk", Oluşum, İstanbul, sayı 18, Nisan 1979, s.24.
- 32- N. Abisel, Ibid., s.83.
- 33- Bkz. 21 Aralık 2006 tarihli Hürriyet gazetesi birinci sayfasında Sezercik'le ilgili bu haberi verir.
- 34- Bu konuda bkz. Türk Sinema Tarihi, Giovanni Scognamillo, İstanbul: Kabcacı, 1998, s.210.
- 35- Tanpınar'dan zikreden, Oskay, Ibid., s.178
- 36- Bu konuda detaylı bilgi ve yorumlar için bkz. Bekir Onur, Toplumsal Tarihte Çocuk, İstanbul: Tarih Vakfı, 1994; ayrıca N. Postman, Ibid.
- 37- Doğan Avcıoğlu, Türkiye'nin Düzeni, Kitap II, İstanbul: Tekin, 1982, s.662.
- 38- Le Monde'dan zikreden, F. Kalkan, Ibid., s.117..
- 39- F. Kalkan, Ibid, s.96.
- 40- Bkz. "Ömer Kavur İle Söyleşi", Ahmet Sezerel, Yeni Sinema, sayı 32, 1980, İstanbul, s.44.
- 41- Ibid., s.44.
- 42- Yönetmenin bu konudaki görüşleri için bkz. Ö. Kavur, Ibid., s.44.
- 43- Atilla Dorsay, "Ömer Kavur Sinemasına Genel Bir Bakış", Milliyet Sanat, İstanbul, Aralık 1987, sayı 181, s.25.
- 44- Çetin Altan, "Arabesk Üzerine Görüşler", Handan Öztürk'le Söyleşi, Gelişim Sinema, İstanbul, sayı 4, Ocak 1985, s.23.
- 45- Bunun tersi bir tez öne süren Meral Özbek'in Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İletişim Yay: İstanbul, 1994, çalışmasında arabeski yücelten ve onda halkçı-devrimci bir potansiyel bulan düşünceleri hem sosyal bilimsel yöntem hem politik açıdan kabul edilemeyecek yorumlarla doludur.

Kaynakça

ABİSEL Nilgün (1994), Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Ankara: İmge.

ALHEIM K-HEGER B-KUCHINKE T., (Derleyenler), (1993), Argumente gegen den Hass. Über Vorurteile, Fremdenfeindlichkeit und Rechtsextremismus, Band II, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.

ALTAN Çetin (1985), „Arabesk Üzerine Görüşler“ Handan Öztürk'le Söyleşi, Gelişim Sinema, sayı 4, Ocak 1985, s.23.

AVCIOĞLU Doğan (1982), Türkiye'nin Düzeni, Cilt II, Ankara: Tekin.

DORSAY Atilla (1987), „Ömer Kavur Sinemasına Genel Bir Bakış“, Milliyet Sanat, Aralık, sayı 181, ss..24-26.

KALKAN Faruk (1988), Türk Sineması Toplum Bilimi, İzmir: Tümer.

KAVUR Ömer (1980), “Ömer Kavur ile Söyleşi“, Yeni Sinema, İstanbul, sayı 32, ss.43-47.

KİAROSTAMİ Abbas (1995), “Interview mit Abbas Kiarostami“, UNESCO Kurier, No: 7-8, ss.34-46, Bern.

KOMMER Helmut (1979), „Kino und Kinderwelt“ in Früher Film und späte Folgen, Berlin: Basis

MUNGAN Murathan (1979), „Türk Sineması ve Çocuk“, Oluşum, İstanbul,

ONUR Bekir (Derleyen), (1994), Toplumsal Tarihte Çocuk, İstanbul: Tarih Vakfı

OSKAY Ünsal (1999), „Sinema ve TV’de Çocuk Karşıtlığı, Sanat Dünyamız, İstanbul: Yapı Kredi, sayı 71, ss.173-181.

ÖZBEK Meral (1994), Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İstanbul: İletişim.

ÖZGÜÇ Agâh (1990), Türk Sinemasında İlk’ler, İstanbul: Yılmaz.

POSTMAN Neil (1995), Çocukluğun Yokoluğu, Çev. Kemal İnal, Ankara:İmge.

SCOGNAMİLLO Giovanni (1998), Türk Sinema Tarihi, İstanbul: Kabalcı.

WENDERS Wim (1993), “Engel sind im Kino ein Tabu”, Das Kinomagazin, No: 25-26, s.26, Wien.

YAVUZER Haluk (1998), Çocuk ve Suç, İstanbul: Remzi.

FİLMOGRAFİ

ACILARIN ÇOCUĞU (Ümit EFEKAN, 1985)

ADAK (Atıf YILMAZ, 1979)

AT (Ali ÖZGENTÜRK, 1982)

AYŞECİK (Memduh ÜN, 1960)

AYŞECİK'LE ÖMERCİK (Orhan AKSOY, 1965)

AYŞECİK CANIMIN İÇİ (Hulki SANER, 1963)

AYŞECİK CİMCİME HANIM (Hulki SANER, 1964)

BERDEL (Atıf YILMAZ, 1990)

BOŞ BEŞİK (Orhan ELMAS, 1969)

BOYNU BÜKÜKLER (Ümit EFEKAN, 1985)

BÜYÜK ADAM KÜÇÜK AŞK (Handan İPEKÇİ, 2001)

CANIM KARDEŞİM (Ertem EĞİLMEZ, 1973)

ÇOCUKLAR ÇİÇEKTİR-KUDUZ (Yaşar SERİNER, 1983)

DUVAR (Yılmaz GÜNEY, 1982)

EYLÜL FIRTINASI (Atıf YILMAZ, 1999)

GELİN (Lütfü AKAD, 1973)

HAKKARİ'DE BİR MEVSİM (Erden KIRAL, 1983)

HAZAL (Ali ÖZGENTÜRK, 1980)

HEP EZİLDİM (Temel GÜRSU, 1986)

KELOĞLAN (Süreyya DURU, 1970)

KUMA (Atıf YILMAZ, 1974)

MASUMİYET (Zeki DEMİRKUBUZ, 1997),

PAMUK PRENSES VE YEDİ CÜCELER (Ertem GÖREÇ, 1970)

PİANO PİANO BACAKSIZ (Tunç BAŞARAN, 1990)

SEZERCİK ASLAN PARÇASI (Duygu SAĞIROĞLU, 1972)

SEZERCİK KÜÇÜK MÜCAHİT (Ertem GÖREÇ)

SEZERCİK YAVRUM BENİM (Safa ÖNAL)

SIR ÇOCUKLARI (2002)

SÜRÜ (Yılmaz GÜNEY-Zeki ÖKTEN, 1978)

UÇURTMAYI VURMASINLAR (Tunç BAŞARAN, 1989)

YUSUF İLE KENAN (Ömer KAVUR, 1979)

ZIKKIMIN KÖKÜ (Menduh ÜN, 1993)

Türk Sineması'nda Gecekondular

"İstanbul'un taşı toprağı altın" (Bir halk sözü)

Çağdaş Türkiye'nin kentleşme tarihi aynı zamanda gecekondulaşmasının da tarihidir. Türk sineması da 1960'lardan beri bu süreci temsil ediyor; hatta hızlı kentleşme, kırsal alandan kentsel alana göç ve gecekondular ile Türk sinemasının popülerleşmesi ve üretkenliği aşağı yukarı aynı dönemde ortaya çıktı. Kısacası 1960'lardan bu yana göç ve gecekondular konuları Türk filmlerine sık sık sinematografik materyaller sağlamıştır; hem de her "tür"lü film anlayışı ve yönetmenine: Lütfü Akad'dan Atıf Yılmaz'a, Ertem Eğilmez'in dramatik ve komedi filmlerinden "arabesk filmler"e, Cüneyt Arkın'lı filmlerden Yılmaz Güney'li filmlere, çocuk filmlerinden politik filmlere, Zeki Ökten'den Zeki Demirkubuz'a, Doğu Anadolu sorununun İstanbul'a da yansıdığını gösteren Yeşim Ustaoglu'ndan Handan İpekçi'ye...

Realiteye fotografik gerçeikle eşlik eden film sanatı, ham ve kristalize edilmiş biçimlerle gecekonduları temsil etmiştir. Bu temsillerdeki sahneler, Türkiye’deki şehirleşme ve gecekondulaşma olguları hakkında tanıklıklar olduğu gibi, kent sosyolojisi ve toplumsal/bireysel psikoloji üzerine çeşitli belirtilerle doludur. Bu tür filmler, kentleşmenin genel görünümüleri hakkında önemli görsel belgelerdir. Bu filmlerde gecekondular, modern Türk şehirleşmesinin bir krizi olarak yansıdığı gibi, Türkiye’deki büyük çaplı başka sorunlara da işaret eder: Özellikle her zaman güncelliğini koruyan ve önemli bir sorun olan bölgeler arasındaki ekonomik ve sosyo-kültürel uçurumlar, sosyal adaletsizlik, şehirlerdeki toplumsal kırılmalar, şehir merkezlerinin (Eminönü, Kadıköy, Ulus/ Ankara semtlerindeki gibi) gecekondular tarafından “kuşatılan” günlük yaşamları, daha yeni olan *Büyük Adam Küçük Aşk ve Güneşe Yolculuk* filmlerinde ise “Kürt sorunu”nun İstanbul’a taşınması gibi sorunlar...

Film anlatısı ve dekorunun tümüyle veya çok etkin bir şekilde rol oynadığı gecekondular, *Keşanlı Ali Destanı*, *Sultan*, *Düştürü Dünya*, hatta *Canım Kardeşim* ve *Gelin* gibi filmlerde net bir biçimde görülebilir. Bundan başka yüzlerce, belki binden fazla filmde gecekondular ya fon olarak ya da yan bir tematik unsur olarak kullanılmıştır. Bu incelemede "gecekondular" tabiri, gecekonduların film anlatısı ve formunu şekillendiren

eserlerine tekabül edecektir. Bu filmler üzerinden Türkiye'deki gecekonducuların toplumsal tarihinin sinematografik bir dil'le nasıl yazıldığı analiz edilirken tasvir biçimleri ve belli başlı paradigmlar gösterilecektir. Ele alınan “gecekondu filmleri”nde modern Türkiye’nin şehirciliği ve sosyo-kültürel düzeni bir kriz ve çelişkiler yumağı olarak göze çarpacaktır. Ayrıca *Sosyal Darwinist* toplumsal ilişkiler ve *Malthus’*çu konut politikaları filmlere yansiyarak ekonomik ve demokratik geri kalmışlık ortaya çıkarılacaktır. "Gecekondu filmleri"nin açık veya örtük biçimde ortaya serdiği sorunların genel bir dökümü de incelemenin sonunda yapılacaktır.

Gecekondulardan "Gecekondu Filmleri"ne

Gecekondu tabiri Türkiye'de ilk kez 1940'tan sonra kullanılmaya başlanmıştır (Keleş, 1972, s.181). Atıf Yılmaz'ın Orhan Kemal'den uyarladığı 1959 tarihli *Suçlu* filmi de bir “çocuk hikâyesi” olmasına rağmen istimlâk yerleri, gecekonducuları ve döküntü evleriyle İstanbul'un yeni kentsel oluşumunu canlandıran ilk filmdi (Kalkan, 1988, s.96). Daha sonra 1964'te aynı yönetmenin Haldun Taner'in piyesinden uyarladığı *Keşanlı Ali Destanı*, tipik bir “gecekondu filmi” olarak Sinekli mahallesindeki kabadayı Keşanlı Ali'nin, sevgilisi Zehra ile olan ilişkisi ve muhtarlık seçimlerini kabadayılık yaparak kazanmasını temsil ederken, gecekondu hayatı müzikal güldürü for-

munda sahnelenmiştir. Osman F. Seden'in *Sokak Kızı* filmi de, "zengin delikanlı-gecekondu kızı-milyoner fabrikatör" üçlüsü etrafında bir gecekondu kızının hikâyesini gecekonducularda canlandırmıştır (Scognamillo, 1998, s.276). Gecekonducular ilk kez 1967'de Feyzi Tuna'nın çektiği *Gecekondu Peşinde* filminin başlığı olmuştur. Böylece İstanbul gecekonducuları, sadece bir şehrin değil, bütün bir ülkenin sefil şartlarına da sinemasal dekor olmaya başlar. Kartal Tibet'in *Sultan* filmi ise tümüyle gecekondu halkını, günlük yaşamları ve aşklarını canlandırdığı halde, filmin başlığı Türkân Şoray'ın "Sultan" mitosuna saplanmıştır.

Türk sinemasının "merkez"ini olduğu kadar, Türkiye'deki kente göçün de "merkez"ini İstanbul oluşturduğu için gecekonducuları konu edinen veya dekor olarak kullanan Türk filmlerinin çoğu bu şehrin gecekonducularını tasvir etmiştir. 1972'deki bilgilere göre Ankara'daki nüfusun %65'ini (Keleş, 1972, s.189) gecekondu halkı oluşturduğu halde başkentin bu özelliğini temsil eden film sayısı oldukça azdır. Bu konuda Z. Ökten'in *Düştürü Dünya* filmi en iyi örnektir; daha yeni olan Z. Demirkubuz'un İtiraf filminin sonlarındaki birkaç sahne de başkentteki bir gecekonduculardan izlenimler vererek, kent-sel eşitsiz gelişmeyi ve bambaşka biçimlerdeki mimari yapıları kaydetmiştir. Gecekonduculuşma, Türkiye'nin büyük veya küçük her kentinde göze battığı halde kamerasını İstanbul dışındaki kentlere çeviren çok az sa-

yıda film vardır. Örneğin Gazi Antep, İzmir, Adana, Mersin gibi büyük kentler ile daha pek çok kentin gecekondulu manzaraları sinematografa ya yeterince ya da hiçbir biçimde kaydedilmemiştir. Türk sineması ve edebiyatının zengin bir üretim alanı olan Adana/Çukurova'nın toplumsal ve doğal manzaralarını tasvir eden yapıtlar ise önemlidir. *Bereketli Topraklar Üzerinde*, *Zıkkımın Kökü* gibi edebi uyarlamalar ile *Umut* filmi bu yöre hal-kını temsil etmiştir. Çukurova ve Adana'nın sinematografik ve edebi temsillerinde yöre halkı, genellikle ya gecekondulu evlerde ya çadırlarda yaşarken, toprak ağaları çiftliklerde yaşar. Çukurova'daki pamuk tarlaları veya sanayileşen Adana'nın fabrikalarında çalışan veya iş arayan tipler, feodal düzen, geri kalmışlık, cehalet, eğitimsizlik gibi az gelişmiş ülkelere özgü olan sorunları işleyen edebiyatçılardan (Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Muzaffer İzgü gibi) sonra Erden Kıral, Memduh Ün, Ali Özgentürk, Atıf Yılmaz, Yılmaz Güney gibi sineastlar, bu bölgeyi sinematografik keşiflerinin zengin bir malzemesi olarak tasvir edeceklerdir. Ne var ki gecekondular, yukarıda bahsedilen filmlerin tematik yapısını oluşturmuş değildir; ama çeşitli sahnelerle filmlere dekor olarak eşlik etmiştir.

Bitmeyen Hayaller Şehri: İstanbul

Ekonomik, siyasi, kültürel ve coğrafi nedenlerden dolayı "dayatılmış yolculuklar çağı"nda sinema, seyirciyi

“serüvenli yolculuklar” a sürükledi. Bu “serüvenli yolculuklar” genellikle her ülkenin büyük kentlerine doğruydu; Türkiye’deyse İstanbul’a doğru. Türk sinemasında İstanbul, genellikle “mutluluğun vadedildiği” bir alan şeklinde canlandırılmıştır. Özellikle 1950 ve 1960’ların filmleri “masalımsı” bir İstanbul tasvir ederek, “İstanbul mitosunu” yeniden üretti. Türk filmleri, İstanbul’un Batı’ya özlem duyan burjuva kesiminin gösterişli hayatından kesitler sunarak, yoksul ortamlarda yaşayan ve büyük şehirlere, özellikle İstanbul’a göç etmek isteyen Anadolu seyircisini “Batılı İstanbul Hayatı”na yönlendirip bu hayallerle avuttu. Seyirciler, modernleşen bir kent, *Binbir Gece Masalları* dekoru altında, Amerikan veya Fransız sinema perdesinden çıkmışa benzeyen yakışıklı erkekler ve beyaz tenli sarışın kadınlar eşliğinde “masalımsı” manzaralar izleyerek, “keşke ben de İstanbul’da olsam” duygusuyla eğlendirildi. Böylece Doğulu ve köylü yaşayanlar Batılı ve kentli hikâyelerle avutulup onlardan iyi para elde edildi; seyirci de “cennetsel İstanbul” a yönlendirildi. Belki de sinema, şehir ışıkları ve kalabalığı hakîkatı örten rengarenk bir “tül”dür. Ancak büyük umutlarla İstanbul’a gelenler filmlerde gördükleri harika ortamlarda değil, tersine gecekondualarda yaşamak zorunda kaldı. İstanbul’da dönen Türk sineması, seyircilerden elde ettiği kazancı ise sinema sektöründen ziyade inşaat sektörüne yatırdı. Bir zamanlar yılda 200 ila 300 arasında film üreten bu sinema, inşaat sektörü

için de bir pazardı; ne var ki, 17 Ağustos 1999 tarihindeki Marmara depreminin, binaları kolayca çökertmesi gibi, 1980'lerdeki siyasal ve kültürel değişimler de Türk sinemasını darmadağın edecekti. Özetle, şehircilik ve "sinemacılık"ın tabanı sağlam değildi ve gözü rahatsız eden manzaralarla şişirilmişti.

Bir "rüya" gibi takdim edilen ve toplumsal belleğe bu şekilde yerleşen İstanbul'un bir "karabasan"a dönüşmesi de canlandırılmıştır. Bu konuda Eminönü ve civarında geçen; Kafkaesk ironi ile Aziz Nesin'in mizahını andıran Ali Özgentürk'ün *At* filmi çok güzel bir örnektir. Fiksyon ve belgesel stillerin harmanlanarak şekillendirildiği *At*, okuma yazma bilmeyen bir köylünün, oğlunun okuyup "büyük adam" olabilmesi için oğluyla birlikte İstanbul'a göç etmesini konu almıştır. Okuyamadığı için başkaları ve kendisi tarafından "küçük adam" olarak görülen baba, İstanbul'da zor işlerde çalışıp kötü koşullarda barınmasına karşın oğlunu okutmakta kararlıdır. Zira çocuk okuyup "büyük adam" olursa babası gibi sürünmeyecek, anne babasını da sefaletten kurtarabilecektir; baba da, okuyan çocuğuyla özdeşleşeceği için mutlu olacaktır. Fakat baba, bütün çabasına rağmen yeterince para biriktirip oğlunu okutamaz; çocuğun parasız yatılı bir okulda okuyabilmesi için babanın ölmüş olması gerekir. Sonuçta baba ile oğlun rüyaları bir karabasana dönüşür. Ve adam gecekonduarlarda bile barınacak ortama sahip değildir; bu yüzden sebze-meyve sattığı el arabası

üzerinde yatacaktır. Bu film, varoşlaşan* bir şehir merkezinde (Eminönü) göçmenlerin “ekmek kavgası”nı kırsal alandan buraya taşımalarını gösterirken, Türkiye’deki sosyal, ekonomik ve kültürel ayrım çizgisinin ve İstanbul ile kırsal kesim arasındaki muazzam farklılığı açığa vurmuştur. Bundan başka *Yusuf ile Kenan* filminde de *Sosyal Darwinist* insan ilişkileri ile *Malthus’* çü barınma koşulları farkedilebileceği gibi, feodal yaşam biçiminden sonra kentsel alanın da tehlikeler barındırdığını göstermiştir.

Türk Sinemasında Modernleşme ve Geleneksellik

Modernleşme ve geleneksellik ya da kentsellik ve kırsallık karşıtlığı, Türk sinemasının tematik bir leitmotiv’i olmuştur. İstanbul’un burjuva mekânları ve gece hayatının özellikle geçtiği Beyoğlu modern; gecekondu ise geleneksel yaşam biçiminin mekânı olarak yansıtılmıştır. *Gurbet Kuşları*, *Şehirdeki Yabancı*, *Otobüs Yolcuları*, *Namus Uğruna*, *Altın Şehir*, *Vesikalı Yarım*, *Ah Güzel İstanbul*, *Karanlıkta Uyananlar*, *Bitmeyen Yol*, *Gelin*, *Düğün*, *Diyet* gibi filmler İstanbul’a göç ve modernleşme süreciyle ilgili olarak klasik olmuş eserlerdir. İstanbul, bu filmlerde modernleşme ve geleneksellik arasındaki ikili yapısıyla temsil edilirken, İstanbul’daki yaşam biçimlerinin çeşit-

*) Varoş, hâlâ sosyolojik bir terim olarak kullanılmamasına karşın gazetecilerin diline girmiştir.

liliği tasdik edilmiştir. Modernleşme olgusu da sadece sosyo-kültürel alanda değil, aynı zamanda ekonomik faaliyet ve kentsel politik bir olgu olan sendikalaşma alanında da izlenebilir. Örneğin, *Karanlık'ta Uyananlar*, sınıfsal ve sendikal bakış açısıyla İstanbul'da gecekondu-larda yaşayan işçi kesimi ile lüks "Batılı" mahalle ve evlerde yaşayan burjuva kesimlerinin çatışmasını temsil eder. Bu filmin daha ilk sahneleri sabahın erken saatlerinden itibaren Haliç'in kıyısındaki gecekondu-larda yaşayan işçilerin fabrikalardaki işlerine koyulmalarını göstermiştir. Bu filmdeki gecekondu halkı, modern kentsel bir olgu olan sendika bilincinin gerekliliğini ve kendilerine olan işlevini görür ve ona katılmaya başlar ki, filmin belgelediği süreç 1961 Anayasası'nın verdiği sendikal ve politik hakları temsil ederken, bu sürecin canlı kalması ve ilerlemesine de eşlik eder. Bununla birlikte filmde sendika ve proleterleşme bilincinin zayıflığını ve ilerleme çizgisinin sınırını da görebiliriz. Aziz Nesin'in "*Büyük Grev*" adlı masal-öyküsü de Türkiye'deki işçi sınıfı ve sendikalardaki "ekonomi-politik cehaleti" siyasal-mizah tarzıyla ortaya sermeyi başarmış; ancak yazar, bunu ifade ettiği için saldırılara hedef olmuştur. Ancak ne olursa olsun şehirler, toplumsal dinamikleri harekete geçirme ve bunu başka alanlara yayma konusunda önemli bir politik ve kültürel aktördürler. *Karanlık'ta Uyananlar*, *Gelin*, *Bitmeyen Yol* gibi filmler bu hareketlenmeleri yansıtmıştır.

İstanbul, hemen hemen tüm filmlerde modern bir “para şehri” şeklinde dikkat çeker. Örneğin gecekonduda yaşayan *Gelin*’deki Hacı İlyas Efendi evin içinde Yozgatlı bir feodal ev reisi iken, şehirde kapitalizmin kurallarına göre davranır. İstanbul’daki evini Yozgat’a çeviren bir ailenin dramını gösteren Lütfü Akad’ın modernist bir bakış açısına sahip olan *Gelin*’de çocuk, dedesinin para hırsından dolayı ticari kapitalizmin ve feodal zihniyetin gayrı-insani anlayışlarına “kurban” edilir. İstanbul’da ufak ufak ticaret işini büyütmek isteyen ve ailenin temel gereksinimlerini sürekli erteleyen Hacı İlyas Efendi, torunu için doktor ve ilaç parası ödememek amacıyla çocuğu hastalığına terketmiş; doktor yerine de dua etmeyi önermiştir. Ataerkil bir aile yaşamı içinde gelişen filmde aile reisi dışında kimsenin –çocuğun anne ve babasının bile- sözü yoktur. Film, para hırsının insani ilişkilerde nasıl bir tahribata yol açtığını açığa vurmuştur. *Gelin* filmindeki çevre ile ev içi mekân düzeni ise geleneksel ve modern objelerle karışmıştır. Aslında bu tip dekorlar, modernlik ile gelenekselliği iç içe yaşayan Türk toplumunu karakterize eder. Ev; duvar halısı, sandık, yer sofrası, Kur’an gibi geleneksel obje ile radyo, çalar saat gibi modern objelerle bezenerek ikili yapı temsil edilmiştir. Öte yandan *Gelin* filminde gecekonduda mahallesinde yaşayan komşu bir kadın, fabrikada çalışıp sendikalı bile olmuştur. Hatta modernleşen bu kadın başka kadına da konumunu anlatıp kendi du-

rumunu değiştirme ilgisini uyandırır. Sonra ki filmlerde gecekondulu kadın, “ geleneksel özgeçmiş”inden sıyrılıp başka bir biçimde yaşayacaktır. *Gelin*’in bir devamı olan *Diyet*, gecekondulu “yeni şehirli”in fabrikalarda çalışmalarını ve sendikalaşma süreçlerini gösterecektir. Böylece bu üçleme, 1960’larda başlayıp 1970’lerde hız kazanan İstanbul’daki sendikalaşma ve siyasallaşma hareketlerini temsil edecektir. Akad’ın üçlemesi, H. Refiğ gibi “ulusal sinemacı” bir yönetmenin *Gurbet Kuşları* filmindeki anti-modernist olan taşralılık nostaljisi ve muhafazakâr ideolojisine saplanmayacak; tersine modern bir alanda geleneksel deneyim ve kültürün statik olmadığını, bunun değişebileceğini ve gecekondulu halkını özgürleşmeye yöneltebileceğini ortaya koymuştur. Yani, şehir hayatı –gecekondulu da olsa- ataerkil bir yaşam dünyasında baskı altındaki kadını “özgürleşme” sürecine yöneltebilecektir. Böylece Ortaçağ’dan kalma “Die Stadtluft macht frei” (kent havası, insanı özgür kılar) Alman atasözü “cahil gecekondulu kadını” için de geçerli olabilecektir. *Gelin*’deki uzun sabrından sonra genç kadın, ailedaki ataerkil despotizme içten içe gelen isyanını hissettirecek, *Diyet*’te ise bunu açıkça açığa vuracaktır. Gecekondulu alanı sonuçta, taşradan göç eden kadın için daha rahat nefes alabildiğı bir alandır. Bir başka örnekte, *Bir Yudum Sevgi*’de kadının aşk ve cinsel arzuları kocası tarafından karşılanmayınca mutluluğı başka bir erkeğı severek elde eder. Bir gecekondulu mahallesinde geçen bu

hikâyedeki kadının hayalleri, kırsal alanda gerçekleşemez, gerçekleşse de bir “namus davası”na dönüştürülürdü. Ayrıca kadınlar kentte karşılaştıkları sorunlara karşı daha dirençli davranmış, kent hayatına da uyum sağlamaya daha eğilimli bir anlayış izlemişlerdir; ancak “ev dışı üretime katılsalar da, ev içindeki rol ve statülerinde değişiklik olmamıştır” (Güçhan, 1992, s.173). Sosyolojik bir inceleme ise kadının ev dışında çalışması ve nakdi bir gelir sağlamasının onu erkekle eşit olmaya yönelteceğini öne sürmüştür (Tütengil, 1984, s.170). Modernist Türk sineması, kadının çalışma alanı ve kentsel günlük yaşama katılmasını temsil etmiş ve böyle bir süreci takdir etmiştir. Lütfü Akad’ın bir diğer filmi *Diyet*’te İstanbul’a taşradan gelen aile, kendi gecekondü evini mühendislik ve mimari ölçütlere başvurmadan inşa ederek, İstanbul’da barınma sorunlarını halletmek ve bu konuda güven içinde yaşamak ister. Aslında bu tür ev yapanlar, İstanbul’a yerleştiklerinin işaretini de vermiş olur; yani artık çorak Anadolu topraklarına –çok özlenirse de, nostaljik de olsa, oraya bayramlarda gidilse de dönüş olmayacak; bir sonra ki, kuşaklar da “İstanbullu” olacaktır. İstanbul’un nüfusunun dörtte üçünün başka yerde doğduğu dikkate alındığında ise, “İstanbullu kimdir? sorusu retorik bir soru olmaktan öteye gidemez. Gerçek İstanbullu bir mittir” (Keyder, 2001, s.117). Masalımsı “İstanbul filmleri” de bir mite dönüştü. İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından 6 Mart 2003 tarihinde

başlatılan “Kentim İstanbul” projesi kentlilik bilincini geliştirerek İstanbul halkının “kendi kentleri”ne sahip çıkmasını istiyor (Kürkçüoğlu, 2003, s.52). Bu kampanya, şehirle bir uyum probleminin varlığını kabul ediyor. Zaten yapılan incelemelerde İstanbul’da yaşayanların %33’ü kendilerini İstanbullu olarak tanımlarken, kendilerini İstanbullu hissetmeyenlerin oranı %44, memleketine gittiğinde İstanbul’u özlemediğini ifade edenlerin oranı da %47. İstanbul’da hayatı boyunca hiçbir kültürel aktiviteye katılmamış olanların oranı ise %63.3. Gecekondu semtlerinde yaşayanların çoğu da sinemaya ya hiç ya da pek seyrek gidiyor (Güçhan, 1992, s.52). “İstanbul kimsenin vazgeçemeyeceği bir şehir mi, yoksa zorunlu olarak yaşanan bir yer mi?” sorusuna ikinci seçenek diyenlerin oranı %52’dir (Kürkçüoğlu, 2003, 59). Demek ki, “Hadi gel köyümüze geri dönelim”in, “arabesk”in, taşralılığın sosyo-kültürel bir zemini var.

İstanbul’a yeni gelenler ise sanayi işçisi olarak değil; hamal, çaycı, kapıcı, işportacı, simitçi, seyyar satıcı, ayakkabı boyacısı, temizlikçi gibi “niteliksiz” ve toplum tarafından “itibar” görmeyen işler yapıyor. Zaten kente yeni gelenler, “abi ne istersen yaparım” veya “her işi yaparım” demeye devam ediyor. Bu tip insanlar, filmografide adı geçen çoğu filmde izlenebilir. İstanbul’a ilk gelenler sahiden “gurbet”e gelmişti; çünkü buralarda henüz bir çevreleri yoktu. Köylüler sırtlarına yorganlarını alıp İstanbul’a iş aramaya koyuldular. Göç ve gece-

kondu filmleri de adeta “köyden indim şehre” deyişini temsil etmiştir. Göçmenlerin, Haydarpaşa tren garından vapurla Galata köprüsü ve Eminönü’ne geçmeleri, yani onların bu ilk İstanbul deneyimi belki yüzlerce filmde geçmiştir. Sonra ki sahneler ise onların genellikle gece-kondularda barınacak yer ve akraba aradıklarını belgelenmiştir. Filmlerdeki görüntüler, Türkiye’deki kentleşme biçiminin kentliliği ortadan kaldırmakta olduğuna tanıklık etmiştir. Ayrıca Türkiye’deki şehirleşmenin hızı her zaman sanayileşmenin önünde yürümüştür (Tüten-gil, 1984, s.84). Zaten büyük şehirlere gelen insanlar, yukarıda belirtildiği gibi sanayi işçiliğinden ziyade hamallık, kapıcılık, seyyar satıcılık, işportacılık, dilencilik vb. “meslek”ler yapıyor. Bu tip “meslek”ler, *Sultan*’dan *Bekçiler Kralı*’na, “arabesk filmler”den *Züğürt Ağa* filmine değin görülebilir. Son olarak İstanbul’a akrabasının yanına gelen ve küstahça ağırlanan *Uzak* filminin genç karakteri ne olursa olsun İstanbul’da yaşayıp herhangi bir işte çalışmak istemiştir.

Öte yandan şehirliler, uyanık tiplerken, taşradan gelen köylüler, saf, şapşal veya kurnaz şeklinde gösterilmiştir. Şehirli kadınların bir kısmı ise “namussuz” ve genellikle sarışın; buna karşın köylü kadınlar, iffetli ve saf olarak yorumlanmıştır. Ayrıca göçmenlerin çoğunun erkeklerden oluşması ve kırsal kökenli kadınlara tuzak kurulması ve tecavüz sahnelerinin çokluğu cinsel sorunların varlığını belgeler. Kadınların geneleve düşmesi ve

erkeklerin oraya gitmelerinin filmlerde (14 *Numara, Baba, Yusuf ile Kenan, Gurbet Kuşları, Eşkıya, Masumiyet* vs.) sık sık ele alınması bunu ortaya serer. Tütengil de, büyük şehirlerde erkek nüfus oranının yüksekliği ile cinsel suçlar ve fuhuş arasında bir ilişki kurmanın mümkün olduğunu öne sürmüştür (Tütengil, 1984, s.170). Bu yönüyle İstanbul'un günlük yaşamı, başka büyük şehirler gibi Freud'yen anlamda psiko-patolojik vakalarla doludur. 1970'lerde çekilen filmlerin çoğunun seks, 1980'lerde ise "arabesk türü"nde olması erosun bastırılmış olduğunu ortaya serer. 1970'lerde hemen hemen her kentin canlı merkezlerindeki sinemaların, seks ve porno filmleri oynatması şehirlerdeki cinsel doyumsuzluğu belgeler.

Fakir Ama Mutlu Bir Toplumsal Mekân

Gecekondu halkı, kendi arasında şöyle ya da böyle neşeli bir ortama sahiptir ve "küçük mutluluk"larla yaşamayı bilir. Ayşecik, Şener Şen, Münir Özkul, Adile Naşit, Tarık Akan, Halit Akçatepe, Ayşen Gruda, Zeki Alasya, Metin Akpınar gibi "aile sineması"nın sevimli oyuncularını eşliğinde yoksulluğa rağmen gecekondu, yaşanılabilir bir alan şeklinde gösterilmiştir. Öyle ki, soğuk ve kibirli zengin şehirli adamlar bile, böylesine neşeli bir ortama sahip olan gecekondu halkına imrenir. Bu filmlerde İstanbullu burjuvalar küstah, ayrımcı ve acımasız, gecekondu halkı ise merhametli ve temiz kalpli şeklinde tasvir edilmiştir. Genel olarak Türk sineması, kenar ma-

hale halkını; onların dostluk, yardımlaşma ilişkilerini, dürüstlük ve insancıl değerlerini sempatiyle yansıtmıştır (Kalkan, 1988, s.89). Bu tür filmlerde seyirci, gecekondular halkına acır ve onu sever; çoğu filmde bu duygusal eğilim hissettirilir. Ama belki Halil Cibran'ın ifade ettiği gibi, adalet, merhametin çeyreği kadar olsaydı, dünya daha güzel olurdu. Gecekondular filmleri, çoğunlukla merhamet duygusu üzerine kurulurken, göç, kentleşme ve gecekondulaşmanın sosyo-politik ve kültürel sonuçları çoğu "gecekondular filmi"nde analitik bir anlayışla ortaya serilmemiştir; bu konuda *Karanlıkta Uyananlar*, *Gurbet Kuşları*, *Büyük Adam Küçük Aşk*, *Bitmeyen Yol*, *Gelin*, *Umut*, *Diyet* gibi filmler daha refleksif bir tutum izlemiştir.

Türk sinemasının en popüler filmlerinden biri olan E. Eğilmez'in dokunaklı filmi *Canım Kardeşim* ise 1970'lerin başında bir gecekondular semtinde televizyon sahibi olmanın ancak zenginlere özgü olduğunu belgelerken, hastanelerin, konutların ve sağlık koşullarının perişan halini de kaydetmiştir. Bu duygusal film, kansere yakalanan küçük kardeşini ölümünden önceki son günlerinde mutlu yaşatmak ve en büyük hayali televizyon izlemek olan kardeşine bu hayali yaşatmak için televizyon çalan bir abinin çabasını işler. Yoğun dramatik bir anlatı ve belgesel ölçütlerle kentsel toplumsal kırılmaları ve zengin-yoksul arasındaki uçurumu da karşı karşıya getiren bu film, gecekondularda yaşayan "küçük insanlar"ın

günlük dertlerini, hayallerini, mutluluklarını, üzüntülerini dokunaklı ve insancıl bir biçimde ifade etmiştir. Türk sinemasının tersine, Batı sinemasında banliyöler şiddet ve kıyamet imgeleriyle (*Brazil, Hafta Sonu, New York'tan Kaçış, Protesto* gibi) bezenmiştir. Buna aykırı olarak %100 Arabica filmi Khaled'in müziği eşliğinde Paris civarındaki bir gettonun bir şenliğe dönüştürüldüğünü yansıtmıştır. Kötülük ve kötülerin kendini daha çok hissettirdiği *Eşkiya* ve *Üçüncü Sayfa*'daki şiddet manzaraları ise yine de bir "kıyamet atmosferi"nde değildir. Zaten Meksika, Arjantin, Brezilya, Mısır, Türkiye, Hindistan gibi Üçüncü Dünya Sinemaları, ülkelerinin sorunlarına karşın "Batı sinemaları" (özellikle Alman ve Amerikan) gibi "şeytani" veya "mahşeri" bir ekran olmamıştır; üstelik üçüncü dünya ülkelerinin sorunları Batılı ülkelerin sorunlarından daha ağırdır.

Gecekonduların "Sinemasal Kahramanlar"ı

"Gecekondu filmleri"ndeki sosyal tipler, Hollywood ve popüler sinema anlayışı gibi "iyi" ve "kötü" tipler şeklinde çizilmiştir. "Kötü"ler genellikle gecekondu dışında yaşar veya zenginlerle işbirliği yapan ve çeşitli dalaverelerle zenginleşmek isteyen fırsatçı gecekondu tipleridir; örneğin, muhtar veya zenginleşmekte olan bir gecekondu... Pek çok filmde, gecekondu halkı kendi kaçak evini koruyabilmek için arsa sahibi spekülasyoncu

tüccara ve zabıtaya karşı direnir veya evi yıkılır. Bazen kamusal iktidarlar seçimlerden hemen önce kaçak yapılar için af çıkarır. Fakat pek çok filmin “doruk”unda evlerin bir “kahraman” tarafından kurtarıldığı görülür. Gecekondu evlerinin yıkılmasına karşı kahraman rolünü komedi filmlerinde (*Umudumuz Şaban*, *Devlet Kuşu* gibi) Şaban olarak Kemal Sunal üstlenir; *Keşanlı Ali Destanı*’nda kabadayı Ali; 1970’lerde “kahramanlık ideolojisi”nin daha da öne çıktığı filmlerde Cüneyt Arkın... Bir başka “kahraman” olan Y. Güney ise yasal veya yasa dışı yollarla elde ettiği paraları, gecekondu halkıyla paylaşır. C. Arkın’ın rol aldığı filmlerde (*Kanun Gücü* gibi) gecekondu mahallesinin bir “kahraman”ı olarak evlerin yıkılmasını engelleyip ev tapularının halka verilmesi için mücadele eder. Benzer bir rol Türk sinemasının bir başka starı Kadir İnanır’a da biçilecektir. Genel olarak filmler, gecekondu halkının mutluluğuna eşlik ederek mutlu sonla biter. Günümüz sinemasında ise “kahraman” bitmiştir; üstelik gecekondu sahibi olabilmek de lüks olmuştur. Ayrıca bu mekânlar, bir rant kavgasına dönüşmüştür. *Bir Yudum Sevgi*, *Masumiyet*, *Sır Çocukları*, *At* gibi filmler, İstanbul’a yeni gelenlerin gecekondu-larda bile barınamadıklarını göstermiştir. *Masumiyet*’te İzmir ve Adana gecekondu-larından sonra hapisneden yeni çıkan adam, İstanbul’da çare arar. Ama Beckett’in karakterleri gibi çaresiz kalır ve yollarda kalır; *Tabutta Rövaşata*’nın absürd karakteri Rumeli Hisarı önünde ser-

gilenen top namlusunun içinde yatar; *Bir Yudum Cennet*'te şehir çöplüğünün yanında hurda bir minibüsü eve ("cennet"e) çeviren ve mutlu bir şekilde yaşayan bir ailenin böyle bir yerde oturmaları zabıta tarafından engellenir; *At*'ta seyyar satıcılar hanlarda veya el arabaları üzerinde yatarlar. İstanbul'a gelen bu tipler, ya gecekondu-
larda yer bulacaktır ya da varoşlaşan bazı kent merkezlerindeki pis ara sokaklara sığınacaktır. Bazı filmlerde (*Yusufile Kenan, Sevmek, Gurbet Kuşları, At...*) İstanbul, burjuvalar için bir zevk-ü sefa veya bir Dersaadet iken, göçmenler için mecburi bir istasyon, açık bir hapisane, hatta kendi çocuklarını yiyen bir kent şeklinde sunulmuştur.

"Doğu Anadolu Sorunu" Gecekondu

"Gecekondu filmleri" sadece bir şehirleşme sorununu değil, aynı zamanda "Doğu Anadolu" ve "Kürt Sorunu"nu da belgelemiştir. Son zamanların özellikle birkaç filmi (*Büyük Adam Küçük Aşk, Güneşe Yolculuk, Eşkiya* gibi) bu konuda tipik örneklerdir. Büyük Adam Küçük Aşk'ta "merkez" den çevreye (veya yeni zengin yerleşim alanlarından yoksul yeni alanlara) doğru yolculuk sırasında sergilenen manzaralar, keskin toplumsal ayrımların ve kentsel krizin varlığına işaret eder. Bu film, bir yandan Ulus mahallesinin zenginliği ile Ayazma varoşlarının sefilliğini karşı karşıya getirirken, diğer yandan ulusal çapta yaşanan "Kürt Sorunu" ve/veya "Doğu

Anadolu Sorunu"nu temsil eder. Bu filmin eleştirel tonu ve politik eğilimi öyle bir noktaya ulaşır ki, sadece bir şehirleşme, gecekondulaşma ve varoşlaşma olgusunu temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda Cumhuriyet'in "Ulusalçı İdeolojisi"nin kırılma noktalarını da göz önüne serer. Örneğin Türkiye'nin Kemalist modernleşmesine eşlik eden, Cumhuriyet gazetesini sürekli okuyan ve Türkçe dışındaki dilleri yasaklamak isteyen emekli yargıcın idealist ve otoriter tavrı ile şehrin bir yanından diğer yanına yaptığı yolculuğu sırasında gecekondu ve varoşlarda karşılaştığı yoksul, yerel, köylü, "etnik" ve dinsel manzaralar (yargıcın gözüyle Cumhuriyet Türkiye'sine yakışmayan manzaralar) onun için bir şok, bir hayal kırıklığıydı. Böylece filmde ulusal çaptaki birçok sorun çeşitli katmanlarda ifade edilmiştir. Filmde Cumhuriyet aydını ve emekli yüksek memurunun hayal ve kabul edemeyeceği ölçüde çağdışı manzaralar sahnelenmiştir. "Batıcı" ve ulusalçı sosyo-kültürel modernleşme modelinin başarısızlığı veya yetersizliği, halkçı ve adil politikaların yokluğu, yani Cumhuriyet rejiminin aydın ve seçkinin karşılaştığı manzaralar, Cumhuriyet politikasının vaatlerinin zayıf noktalarını ve bütün ülkeye, hatta en modern kentine (İstanbul'a) yayılmamış olduğunu belgeler. Türkiye'yi rol sahibi olduğu merkezi idareler ve hayli modern bir semt olan Ulus mahallesinden tanıyan emekli yargıcın varoşlarda karşılaştığı manzaralar onun tanıdığı ve tasavvur ettiği Türkiye'den bam-

başkadır. Onun karşılaştığı manzaralar; yoksulluğun, cehaletin, köylülüğün, ataerkil ve feodal düzenin devam ettiği ve modern alanlara ulaştığı Doğu Anadolu'dur. Yoksulluk ve "dil (Kürtçe) sorunu" ise, Türkiye'nin Batısı'na ulaşınca "iktidar seçkinleri" arasında yer alan yüksek memurun günlük yaşamına girmiştir. Aynı şekilde *Güneşe Yolculuk*, Eminönü'nün taşralaşmasının yanı sıra, bir önceki filmde dile getirilen benzer sorunların buraya değin uzandığını göstermiştir. Bundan başka bir gecekondu mahallesinde Doğu Anadolu göçmenlerin kendi kimlikleri ve enerjilerini dışa vurmaları bir getto şeklinde görebileceğimiz kendi evlerinde gösterilir. *Eşkiya*'da ise İstanbul, Cudi Dağı'na benzetilir. Böylece gecekondu, ülke sorunlarının "temsil alanı"na dönüşür. Başka sözlerle, gecekondu Türkiye'deki genel sorunların "minia-türk" biçimidir. 1980'lerden itibaren Doğu Anadolu kökenli olan göç, şehirleşme ve gecekondulaşmanın Adana, Mersin, Gazi Antep, Diyarbakır, İskenderun, Van gibi hızlı bir biçimde büyüyen kentlerdeki seyri ve yeni şehir görünüşleri ise filmlere henüz yansıtıl(a)mamıştır.

Gecekondu ve Arabesk

1980'lerde yasaklanmak istenen "arabesk", egemen bir "kültür"e dönüşmüştür. "Arabesk ve minibüsçülük gecekonduların bir sonucu olarak ortaya çıkmış, gecekonduların kendisi de 'arabesk'e dönüşmüştür" (Kon-

gar, 1996, s.167) ve, “gecekondu ne kadar doğalsa arabesk de öylesine doğal” dır (Kongar, 1996, s.169). Gecekondulardan minibüslere doğru yankılanan (Evren, 1990, s.34) “minibüs filmleri” de çekilmiştir: İbrahim Tatlıses’in minibüste zengin ve şımarık bir kıza aşık olduğu *Mavi Mavi* filmi ile komedi tarzındaki *Çiçek Abbas*. Ayrıca *Sultan* filminin erkek kahramanı da bir minibüs şöförüdür.

Aslında sadece gecekonducular değil, şehir merkezleri, lüks semtler “gece âlemi” ve televizyon kanalları da arabeskleşmeyi takip etmiştir. 1970’lerde arabesk, yukarıdan aşağıya doğru değil, tersine aşağı tabakalardan üsttekilere doğru yayıldı (Evren, 1990, s.32) ve kısa bir süre içinde bir “kitle kültürü”ne dönüştü. Sonuçta bir yandan şehir merkezleri “istila” edildi; diğer yandan şehir denetlenemez oldu ve “şehirli”, “yaşadığı mekâna egemen olamayınca hiçbir şey anlayamaz olup çıktı, bu nedenle de bütün belanın köylerini bırakıp gelenlerin başının altından çıktığına inanmaya başladı” (Yerasimos, 1997, s.26). Kent kökenli gözüken arabesk, gerçekte taşralı bir zihniyete sahiptir. Arabesk, 1970 ve 80’lerde “Doğulu”, “taşralı” ve “lümpen” karakteriyle kentsel ve Batı uygarlığına yönelen Kemalizm’in elitist kültürel modernleşmesinin tam tırsını kanıtlayacaktır (Stokes, 2000, s.148). Alaturca’laşmış arabesk, Özalıcı bir siyasi-ekonomik ve kültürel zihniyetine eşlik edecektir. Bu zihniyet, Türk şehirciliğı ve kültürel yaşamını sefalet

sürükleyecektir. Diğer yandan "isyankâr" bir çığırtkanlığına sahip olan arabesk, Eminönü'ndeki, gecekondu-
daki ve minibüslerdeki çığırtkanlığına ve nefretçi duygu-
lara sahiptir. Sosyolog Meral Özbek'in materyalist dü-
şünürlerden yola çıkarak metafizik bir yaşam dünyasına
sahip olan arabeskin içinde "devrimci keşifler" aradığı
ve bunu bir "devrimci yol"a sokmak istediğı "klasik ça-
lışması" (Özbek, 1994) ise hem uydurmadır hem de yön-
tem bilimsel açıdan sorgulanabilir. Herşeyden önce
arabesk, dinsel ve feodal duygularla şiddet, intikam ve
kin duyguları üreterek, hayatı daha da çilekeş kılıyor.
Dünyayı "negatif" gören arabesk, gerçekte afirmatif bir
karaktere sahiptir. Arabeski, kadınsızlığın ve erkeksizli-
ğın yarattığı ahlaktan kopan bir yakınma şeklinde ta-
nımlayan Çetin Altan'a göre, "yetmiş bin erkek erkeğıe
konuşulan kahveler ortasında elbette ki arabesk yeşerir"
(Altan, 1985, s.23). Hayatın estetik ortamlarda, kadın ve
erkeğın de birlikte yaşadığı ortamlardan ise (örneğin Vi-
yana veya Paris ortamlarından) şüphesiz Gustav Mahler
veya Oscar Strauss, Offenbach veya Edith Piaf çıkar.
"Kendini gündelik yaşamın pisliğine bulayan, ama onun
üstüne çıkan bir sanat" ise arabesk olanı değildir; bu, Bob
Dylan veya Léo Ferré, Charlie Chaplin, De Sica, Yusuf
Şahin veya Martin Scorsese, Sait Faik, Ali Özgentürk
veya Zeki Demirkubuz'un sanatı olabilir. Arabesk ise
günlük yaşamın "pislik"ine bulaşıp orada kalıyor ve iz-
leyicisini de oraya çekiyor.

Diğer yandan minibüsler, lokantalar, sokaklar, otobüsler ve meydanların çoğunlukla erkek nüfus tarafından kullanılıyor olması Ortaçağ zihniyetini hatırlatır. Aynı zamanda "erkek egemen"liğini onaylayan arabeskin, Ferdi Tayfur'un sesiyle, "hadi gel köyümüze geri dönelim" haykırışı ise daha ziyade erkeğin kaygısı ve çaresizliğini yansıtırken, kültür endüstrisinin ticari ve ideolojik malzemesi de oldu. Kendisi gerçekte köyüne dönmediği gibi, şehri kendi köyüne dönüştürmüştür. Modern bir büyük kent şüphesiz homojen sosyal ve kültürel topluluklardan oluşmaz ve kentin tamamı göz önüne alındığında farklılıklar göze batmaz ve her türlü çeşitlilik, kozmopolit kenti oluşturur. Ancak arabesk veya taşralılık bir çeşitlilikten ziyade başka yaşam deneyimleri üzerinde hâkimiyetini çıkırtkan ve hırçın bir biçimde dayatıyor. E. Eğilmez'in *Arabesk* parodisi ile A. Özgentürk'ün *At* filmindeki tek sahne bile arabeskin, hastalıklı karakterini ifşa etmiştir (Öztürk, 2002, s.343).

Genel olarak arabesk veya reaksiyoner filmlerde İstanbul (örneğin İbrahim Tatlıses'in *Sevmek* filminde), "7-8 milyonluk bir ejderha" şeklinde görülürken, hemen hemen bütün filmlerde bir şekilde ulaşılması gereken yeni ve mutluluk vadeden bir alan şeklinde yansıtılmıştır. Ne olursa olsun, arabesk, modernliğin karmaşık görünümünü kavrayamaz, ona uyum sağlayamaz veya onun dönüştürülebilir bir olgu olduğunu anlayamaz; bu yüzden onu karalamaya ve kendi taşralı kabuğuna çekilmeyi tercih eder. Taşralılık nostaljisi gibi sözde değer-

lerine döner ve 19. Yüzyılda Paris'teki modernliğe eşlik edemeyen taşra nostalgistleri gibi gerici bir kulvara girer.

Bugün gecekondular bir yandan muhafazakâr ideolojilerin diğ er yandan aşırı ideolojik kesimlerin mekânlarına dönüşmüştür. Dinsel, etnik, ideolojik kesimlerin alanları özellikle gecekondulardır; bu alanlar aşırı sağ, aşırı sol, islami ve başka mezhep-din ve etnik ideolojilerin çalışma ve çatışma alanlarına dönüşmüştür. 28 Mart 2004 tarihinde yapılan son yerel seçimlerde büyük şehir ve gecekondularının (İstanbul, Ankara, İzmit, Adana, Gazi Antep...) bu sürece eşlik ettiğ i seçim sonuçlarından da anlaşılabilir. Türkiye'nin en büyük ve en eski üniversitesi olan İstanbul Üniversitesi'nin bulunduğu Beyazıt ve civarı bile bu tür çatışmaları yaşayarak -kentsel kozmopolitizme eşlik etmesi gerekirken-, ideolojik, etnik, dinsel ve sınıfsal nedenlerle toplumsal kırılma ve kentsel krize eşlik ediyor.

Arabesk filmler ve müzik kinik, sado-mazoşist, dinsel bir öze sahiptir; ayrıca mutluluktan feragat eder ve karakterleri çile çektiğ i gibi seyirciye de çile çektirir. Bundan başka "arabesk filmler" de kadın, kırsal alandaki konumuyla temsil edilirken yüceltilmiş; kentli kadın ile modern kent hayatına eşlik edebilen "taşra kökenli" kadınlar ise stigmatize edilmiştir. Son olarak, İstanbul burjuvazisi ve "iktidar seçkinleri" arabesk ve/veya gecekondulu halkından nasıl nefret ediyorsa, onlar da bu kesimlerden nefret ediyor. Yani aralarındaki nefret, top-

lumsal hayatı daha da gerginleştirmiştir. Sonuçta plansız ve denetimsiz bir kentleşme ile vahşi bir kapitalistleşme biçimi ve taşralılık, şehir halkını birbirinin “düşman”ı kılmıştır. Milyonları bulan “düşman”lar arasındaki bir yaşam biçimi ise kent kitlelerini “insan insanın kurdu-
dur” anlayışına sürükler. Ve medeni alanı ifade eden kent, yani medine, sadece “yitirilmiş bir cennet” olarak hatıralarda kalır. Ve kısmen böyledir artık.

Gerçekte İstanbul burjuvalarının gözünde gecekon-
dulular, Dostoyevski’nin Saint-Petersburg’taki “lüzum-
suz adamlar”ı gibi karşı karşıya gelmeye tenezzül
edilmeyen uğuldayan birer sinek, “aman gözüm görme-
sin!” diye çekinilen “kırolar”, “maganda” veya “zonta-
lar”dır. Onların meydanları ekonomik, seksüel ve
sosyo-kültürel sorunlarından dolayı Robert Musil’in
kastettiği modern insanın “açık kliniği”dir (Öztürk,
2002, s.347). Ama onlar istenmeseler de kendi varlıkla-
rını dayatmışlardır. Yani onlar, Dostoyevski’nin tipleri
gibi ezik büzük değillerdir; çünkü sadece ekonomik ola-
rak değil, aynı zamanda kültür endüstrisi aracılığıyla
güçlü bir katman olmuşlardır. Sonuçta kendi kuralları
ve yaşam deneyimleriyle merkeze sızmış ve oraya bir
başka “renk”, “ses” ve “çehre” vermiştir. Diğer yandan
onlar protestolarını, örneğin Şarlo gibi ifade etme yete-
neğinden yoksundurlar. Şarlo yeni yaşam biçimleri için
yeniden yollara düşmekten çekinmez; onu sık sık başka
şehirlerde görürüz. Oysa ki gecekondu halkının öyle bir

ufku yoktur; yani “serüvenli yolculuklar” a çıkabilecek yetenekleri (kültürleri, akıl yürütme yetenekleri, ütopyaları) yoktur. Modernliğin trajik karakterini bilen veya sezen Şarlo, şiddete başvurmaz ve onunla baş etme yolları arar. Hakikî sanat eseri, modern yaşam biçimini protesto etmeyi ve fizikî gerçeği sanat formuyla bu şekilde kurtarır. Ayrıca gecekondularda yaşayan halkı tasvir eden V. De Sica'nın *Milano'da Mucize* filmi de, hayatın haksız ve gayrı-insani gidişatına itiraz ederek doğru sordurandan oluşan sahneler sergilemiş ve şiddete başvurmadan insancıl bir hayata doğru bir eğilim ortaya koymuştur. *Milano'da Mucize*, mucizevi bir filmidir ve ezilmiş gecekondulu topluluklarının “hümanist manifestosu” sudur. Sadece arabesk filmler değil, hiçbir “Gecekondulu Türk filmi” onun estetiği ve hümanizmasıyla ölçüşemez.

Türk sineması yılda yüzden fazla film ürettiği tarihlerde popüler olan herşeye karşı sadece hassas davranmadı; aynı zamanda bir “avcı” gibi halkın ilgi gösterebileceği konuları izledi. Şöhretli olan şarkıcılar (Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, Küçük Emrah, Ceylan vs.) çabucak kamera karşısına alındı ve hemen hemen aynı konuları içeren filmler üretildi. Tecimsel başarı kazanmış, popüler olmuş her olay ve kişiye kame-rasını yönelten Türk sineması için “arabesk” bir fırsattı; zaten 1980’lerde Türk filmlerinin yarısına yakını “arabesk türü” ndeydi (Evren, 1990, s.40).

İstanbul: Gecekondu ile Gökdelenler Arasında

Dünyanın metropolize edildiği günümüzde üçüncü dünyanın sefaleti ile birinci dünyanın zenginliği, diğer metropollerde olduğu gibi, İstanbul'da da (Ankara'da da) yan yana toplanmıştır. Sosyo- kültürel alanda ise bir yanda taşralılık diğer yanda "New Yorker" hayat biçimi, modernlik ile gelenekselliğin karşıtlığına dönüşmüştür. Eski "İstanbul asaleti" ve "Parizyen hayat" nostaljisi ise şarkı ve Türk filmlerinde kalmış bir "masal", bir kandırmacadır sadece. Diğer yandan "arabesk", "kıroluk" gibi "Doğulu" karakter ve yaşam biçimleri sadece gecekon- dular, varoşlar veya büyük meydanları kuşatmamış, aynı zamanda "Frenk" ve "Amerikanvari" semtlere de sızmış, hatta ona kendi "yerellik"ini de katmıştır. So- nuçta her yerde şehirler, kendi nüfusları ve oraya gelen göçmenlerin deneyimleriyle değişime uğrayıp şekillenir. "Batılı küreselleşme" modelinin ilginç bir "laboratuvarı" olan bugünkü Bağdat Caddesi, bu "ikili yapı"nın harika bir örneğidir. Sonuçta Türk şehirleri de bir yandan taş- radan göç eden köylülerin deneyimleri diğer yandan kü- reselleşen şehirciliğin dinamikleriyle örülür. Yani İstanbul ve başka büyük Türk kentleri de küresel ile yerel arasında şekilleniyor (Keyder, 2000). Bu ikili sosyo- kültürel ve ekonomik yeni yapı birkaç sahnede de olsa *Büyük Adam Küçük Aşk*, *Eşkiya*, *İtiraf* gibi film şeritlerinde görülebilir. "Şehirler de insan müdahalesinin en son dü- zeyine vardığı yerler olarak, sürekli bir değişim içinde-

dirler” (Tümertekin, 1997, s.9). “Gecekondu filmleri” de insan müdahaleleriyle sürekli değişen Türk şehir hayat(lar)ını temsil etmiştir. 1980 ve 90'larda Türk şehirleri radikal bir biçimde değişime uğrarken (bir yandan Doğu Anadolu kökenli göç diğer yandan küreselleşmeden dolayı), Türk sineması bu dönemde üretken değildi; dolayısıyla taşralılık ve küreselliğin şekillendirdiği yeni şehir ve gecekondu manzaraları sinemaya pek yansımamıştır.

İstanbul'daki “küresel mekân” ile “taşra mekânı” arasındaki sınır ise neredeyse sadece bir cadde tarafından çizilmiştir. Yani caddenin bir yakasını küresel sembol ve deneyimler, diğer yakasını da taşra deneyimleri biçimlendiriyor. İstanbul'daki “sosyo-kültürel hat”lar daha iç içe, daha spiral ve daha paradoksaldır. Buna karşın “kültürel hiyerarşi” ve “sembolik şiddet” açık biçimde mevcuttur. “Kültürel hiyerarşi”nin sembolleri Türk sinemasında neredeyse tez anti-tez şeklinde sunulmuştur. Bu çelişkili İstanbul manzaraları filmlerde daha ziyade ham bir tarzda ifade edilmiştir. *Milano'da Mucize, Protesto, %100 Arabica, Paramparça. Köpekler ve Aşklar, Los Olvidados, Merkez İstasyonu* gibi farklı kentsel coğrafyaların “itilmişler”ini tasvir ederken o şehrin realitesini ifşa eden filmlerle karşılaştırıldığında Türk sineması, gecekonduları bu denli fon olarak kullandığı halde onun gerçeğini ifşa etme konusunda yetersiz kalmıştır. Öyle ki, *Protesto* filmi Türkiye’de gösterime girdiğinde 1995'teki Gazi Osmanpaşa olaylarıyla karşılaştırılmıştı. Yani Ge-

cekondularda yaşanan bir şiddet biçimi, bir Türk filmi örnek verilerek değil, bir Fransız filmine gereksinim duyularak karşılaştırılmıştır. 1980 ve 90'larda İstanbul gecekonduarındaki sorunlardan bir tanesi (etnik-dinsel veya politik) sinematografa ya sansür korkusundan ya da başka nedenlerden dolayı kaydedilememiştir. Söz konusu dönemin Türk sineması, politik ve ahlakî yönlerden genellikle kinik ve dizangajman bir tutum içindeydi. Son yıllarda ise Z. Demirkubuz'un "kişisel hikâyeler" üzerinden şekillendirdiği filmleri ile *Eşkiya*, sosyal ve bireysel realiteyle yüzleşmekten çekinmemiştir.

Kent Merkezlerinin Varoşlaşması

1950 ve 60'larda "kentlerin kenarında bir köy" şeklinde görülen gecekonduarın (Güçhan, 1992, s.172) ekonomik ve sosyo-kültürel sonuçları kozmopolit bir kültürel alanı ifade eden "kent medeniyeti"ni metamorfoza uğratmış ve onu adeta kuşatmıştır. Bu arada "kıro" şeklinde horlanan gecekonduarlar, Amerikalı sosyal antropolog Erving Goffman'ın (Goffman, 1980) kullandığı anlamda bedensel görünüşlerinden, karakter ve zihinsel özelliklerinden dolayı "stigmali" olarak görünüyorlar. "Stigmali" olarak görülen Doğu Anadolu kökenli bir göçmenin sinematografik tasvirinin en başarılı örneği ise Güneşe Yolculuk filminde görülebilir. Bu filmin bir bölümü varoşlaşan Eminönü'nü canlandırırken, yığınla

arabesk film de "video klip" formunda buradan sahneler kullanmıştır. Bir yandan şehir merkezinin varoşlaşması diğer yandan yoksul, köylü ve "cahil" bir insanın stigmatize edilmesi konusunu *At* filmi mükemmel bir biçimde temsil ederken böyle bir ayrımcılığa, haksızlığa, *Sosyal Darwinist* ve *Malthus*'çü bir yaşam tarzına itiraz etmiştir.

“Eski İstanbullu”, “şehirli” veya burjuva çevreleri tarafından diskriminasyona uğrayan "Doğulu" ve gecekondulu insanları, Dostoyevski'nin karakterleri gibi ezilip büzülürdü; ama bir "kitle" olunca alanları “istila” etmiş ve "kafa tutar" duruma gelmişlerdir. Düşük eğitilmiş olan bu kitle, kent havasının insanı özgür kıldığını bilmez ve Dostoyevski'nin tasvir ettiği karakterleri gibi “kültürlü” değil, tersine Özal gibi politikacıların yolunu izleyerek “kültür”den hoşlanmaz. Onlar otoriter karakterlerden oluşan bir "kitle"dir ve kitle kültürüne gereksinim duyarlar. Söz konusu kitle ile kültür endüstrisi arasında bir feed-back sağlanmıştır. Ayrıca 1980 ve özellikle 1990'dan itibaren binleri bulan FM radyoları, büyük kaset şirketleri böyle bir kültür endüstrisinden beslenmiş ve onu yeniden üretmiştir (Stokes, 2000, s.154).

Ah Güzel İstanbul'dan Vah İstanbul'a!

Son yıllarda şiddetlenen toplumsal ve psikolojik dönüşümlere tanıklık eden *Masumiyet*, *Üçüncü Safya* ile *Eş-*

kiya gibi filmler, yükselen ve yeni biçimler alan şiddeti tasvir etmiştir. Bir karşılaştırma yapılacak olursa, "Yeni Türk Sineması"ndaki İstanbul ve karakterleri, "masalımsı" eski İstanbul filmleri ve karakterlerinden veya Dostoyevski'nin -Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz her ne kadar ondan etkilenmişse de- Saint-Petersburg Nevski Bulvarı'ndan yer altına kaçan ezik büzük ama başkaldırı ve düelloya içten içe hazırlanan tiplerinden ziyade Alfred Döblin'in Berlin'deki vahşi kapitalizm arasında yaşayan Berlin Alexander Platz'ın zavallı Franz Biberkopf'una; ayrıca gangster filmlerin vahşi kapitalist "Kara Kent"ine ("Noir City") yaklaşıyor. Kısacası, Ahmet Hamdi Tanpınar, Nazım Hikmet, Sait Faik veya Yahya Kemal Beyatlı'nın betimlediği "hayallere yeni istikâmetler verebilen" İstanbul bir mazidir. Zaten günümüze denk düşen "gerçekçi görüntüler", masalımsı bir İstanbul kuran filmlerde değil, Z. Demirkubuz'un hezeyana uğramış tipleri tasvir ettiği (*Masumiyet*, *Üçüncü Sayfa*, *İtiraf* gibi) filmlerinde; gangster çeteleri kuran gençleri yansıtan *Eşkiya* filmi ile değişen insan ilişkilerini ifade eden (dayanışma ve konuk severliğin yok oluşu ve yerine egoizmin geçmesi, yabancılaşıma ve nihilizmin yükselmesi, ki bu, tembel, aciz ve narsistçe davranan günümüz "Türk entelektüeli"ni karakterize eder) *Uzak* filminde izlenebilir. Başka sözlerle, Sait Faik, Ertem Eğilmez veya Zülfü Livaneli'nin Dostoyevski'ye, "dünyayı güzellik kurtaracak, bir insanı sevmekle başlayacak herşey" insancılığı kaybolmuştur. İşte Zeki Demirkubuz

ve Nuri Bilge Ceylan bu dönüşümü sezip tasvir etmeyi başarmıştır. *Binbir Gece Masalları*'nın doğal şehri olan İstanbul, günümüzde daha ziyade "karabasan"a dönüşen bir "rüya"nın dekoru olmaya başlamıştır.

“Gecekondu filmleri”nin Açık veya Örtük Biçimde Ortaya Serdiği Sorunlar:

- Su/elektrik/ulaşım/altyapı sorunu
- Ev içi mekân sorunu
- Sağlık sorunu
- Bölgesel ve etnik sorunlar
- Toplumsal gettolaşma/cemaat ideolojisi
- Toplumsal kırılmalar
- “Kültürel gecikme”
- Gecekondu ve Doğulu insanların stigmatize edilmesi ve diskriminasyona uğramaları
- Kentli kadının taşralılar tarafından damgalanması edilmesi
- Kentsel kozmopolitizmle uyum sorunu
- Birçok şehir merkezinin varoş ve gecekondu toplulukları tarafından “istila” edilmesi
- İşsizliğin varlığı
- Vahşi bir kapitalizmin hüküm sürmesi

- Sosyal Darwinist insan ilişkilerinin varlığı
- Arsa/konut spekülasyonu
- Zabıta baskısı ve fizikî güç kullanımı
- Kentsel gece ve eğlence hayatının yokluğu
- Kültürel alanların (tiyatro, sinema, konser salonu vs.) gecekondu-lardan uzaklığı
- “Kimlik” bunalımı ve arayışı
- Modernlik (“Batı-lılık”) ve geleneksellik (“Doğulu-luk”) arasındaki sosyo-kültürel ve psikolojik gerginlik
- Taşralılık nostaljisi ve taşralılığın şehirlere taşın-ması
- Cehaletin veya düşük eğitimin varlığı
- Kan davası
- Başlık parası karşılığındaki evliliklerin devam et-mesi
- Kamusal alanın “erkek dünyası” tarafından kuşa-tılmış olması
- Cinsel sorunlar
- Kamusal iletişimin kahvehanelerde oluşması
- Malhtus’cü bir konut politikasının varlığı
- Toplumsal adaletsizlik
- Sosyal devletin yokluğu

- Doğu ile Batı bölgeleri; kentsel ile kırsal alan arasındaki ekonomik ve sosyo-kültürel uçurumlar
- Mimari ve mühendislik sorunu (planlı, estetik ve bilimsel bir şehirciliğin yokluğu).

Sonuç

Sinema, kendi “kader”lerine terkedilmiş insan topluluklarında, sosyal devletin mevcut olmadığı, toplumsal konutların inşa edilmediği bir ortamda, gecekonduların, insanların zorunlu bir ihtiyacı olan barınma sorununa şöyle ya da böyle, bir çare olduğunu belgelemiştir. Başka deyişle, kaçak yapılmış olan gecekondular, milyonlarca insanın barınma ve hayatını kendine özgü yaşam biçimleriyle sürdürme olanağını sağlamıştır. Zaten ekonomik yönden zengin, toplumsal adalet ve sosyal devletin işlediği bir ortamda kimse, gecekondular gibi sağlıklı, ilkel ve daha çok şeyden mahrum bir yerde yaşamayı tercih etmezdi. Demek ki, gecekonduların varlığı sadece “kaçak yapılar” sorunu ve, “belediyeler su, elektrik idareleri de elektrik vermezse gecekondular halkı orada yerleşemez; gecekonduların varlığı da bu şekilde engellenir” gibi demokrasiyi daha da daraltan ve yaşam şartlarını daha da güçleştiren *Sosyal Darwinist* görüşler değildir; sorun insani, demokratik ve refah seviyesinin yükselip bütün ülke ve toplumsal kesimlere yayılmasıyla ilgilidir. Bu konuda az sayıdaki film (*Karanlıkta*

Uyananlar, At, Bereketli Topraklar Üzerinde, Umut, Diyet, Bitmeyen Yol gibi), tartışmacı bir yöntem izlemiştir. Gecekondu halkının “kendi evini kendin yap!” sözü de, yoksul ve güvensiz koşullarından kaynaklandığı gibi, çaresizliğe karşı zorunlu bir yol olmuştur (Güçhan, 1992, s.132). 1960 ve 70'lerde İstanbul ve Ankara'daki nüfusun aşağı yukarı yarısının gecekondualarda yaşıyor olması, bu tür yapıların kaçınılmazlığını gösteriyor. Genellikle natüralist çekimlerle temsil edilen gecekondualar, Türk şehirciliği ve yaşam deneyimlerindeki güçlü varlığını belgelemiştir. Metropoller, seyirlik, duruluk, güzellik ve zevkli özellikleri içinde barındırmalıdır; oysa gecekondualarda bunların hiçbiri mevcut değildir, ama yine de işlevseldir. Bu "güzel" olmayan yapılar ile onların işlevselliği, üzerinde durduğumuz her filmde farkedilebilir.

Türk sineması “zorunlu” olarak doğal mekânları kullanmıştır; zira yeterli stüdyoları olmamıştır. Bu veya başka nedenlerden dolayı gecekondualar oldukları gibi fotografik gerçeğe uygun biçimde kaydedilmiştir. Türk sinemasında gecekondu yapıları ve halkın karşı karşıya bulunduğu zorlu şartlar ifade edildiğinde genellikle belgesel çekimlere başvurulmuş; halkın çektiği sıkıntıların vurgulanması için de acıklı müzik kullanılmıştır. Böylece dramatik sahneler elde edilerek, seyircinin anlatıyla özdeşleşmesi sağlanır ki, yoğun drammatizasyon, bir film üslubu olduğu kadar, filmcinin (yapımcı/yönetmen/senaristin) başvurduğu bir seyirci çekme “oyun”una var-

mıştır. Zaman zaman “hile”lere başvuran yoğun dramatik filmler, sonuçta büyük seyirci başarısına sahip olabilmektedir. Gerçi genel olarak bütün dünyada, dramatize edilen ve kahraman etrafında örülen anlatı filmleri daha fazla popülerleşebiliyor. Gecekondu, bir gerçeği ifşa etmek isteyip o gerçeğe itiraz eden sanatçının başvurduğu bir konu olduğu kadar, gecekonduyu ticari başarısı için malzeme olarak kullanan popülist bir sinema da olmuştur, özellikle 1970-1990 yılları arasında. Ancak ne şekilde ve amaçla ifade edilmiş olursa olsun Türk sinemasının gecekonduları sık sık ekrana taşınması, ciddi ve kronik bir sorunun varlığını ortaya koyar.

Sinematografik bir üretim alanı olarak gecekondu, film formuna dönüştürülebildiği gibi, bu kültürel formun canlandırdığı manzaralar, ürbaniizm, mimari, çevre bilimleri, sosyal psikoloji ve antropoloji, tarih, sosyoloji, politoloji alanları için de görsel belgelerdir. Ayrıca “gecekondu filmleri”, yerel ve kamusal politikacıların ve müteahhitlerin iştirak ettiği şehirlerin metamorfoza ve biçim bozumuna uğratılmasını, insani yaşam koşullarının sefaletini ve gecekonduların şehirlerin “mahrumiyet bölgeleri” olduklarını yansıtmıştır. Ama gecekondu hayat biçimine rağmen şehirler, özellikle İstanbul, çoğu filmde Balzac’ın Paris’i gibi “canavarların en tatlısı” şeklinde tasvir edilmiştir.

Kaynakça

Basutçu, M. (Der.) (1996) *Le cinéma turc*, (Paris, Georges Pompidou).

Evren, B. (1990) *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*, (İstanbul, Broy Yayınları).

Goffman, E. (1980) *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität* (Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag).

Güçhan, G. (1992) *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması* (Ankara, İmge Kitabevi Yayınları).

Kalkan, F. (1988) *Türk Sineması Toplum Bilimi* (İzmir, Ajans Tümer Yayınları).

Keleş, R. (1972) *Türkiye’de Şehirleşme, Konut ve Gecekondu* (İstanbul, Gerçek Yayınevi).

Keyder, Ç. (Der.) (2000) *İstanbul: Küresel ve Yerel Arasında* (İstanbul, Metis Yayınları).

Kongar, E. (1996), “*Pensées sociologiques sur l’arabesque*”, in *Le cinéma turc*, (M. Basutçu (Der.), Paris, Georges Pompidou), ss. 167-169.

Kürkçüoğlu, F. (2003), “*Kentim İstanbul*”, 4 Mevsim İstanbul, sayı 1, ss. 52-59.

Özbek, M. (1994), *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* (İstanbul, İletişim Yayınları).

Öztürk, M. (2002) *Sine-masal Kentler* (İstanbul, Om Yayınları).

Scognamillo, G. (1998) *Türk Sinema Tarihi* (İstanbul, Kalcı Yayınevi).

Stokes, M. (2000) “*Kültür Endüstrileri ve İstanbul'un Küreselleşmesi*”, in *İstanbul Küresel ile*

Yerel Arasında (Ç. Keyder (Der.), İstanbul, Metis Yayınları), ss. 145-168.

Tümertekin, E. (1997) *İstanbul. Mekân ve İnsan* (İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları).

Tütengil, C. O. (1984) Azgelişmişliğin Sosyolojisi (İstanbul, Belge Yayınları).

Yerasimos, S. (1997) “Denetimsiz Bir Kente İlişkin Umutlar ve Ütopyalar”, Mediterraneans, “İstanbul” Sayısı, ss. 24-33.

Filmografi

(Parantez içinde her filmin yönetmeni ve yapım yılı belirtilmiştir)

Ah Güzel İstanbul (Atıf Yılmaz, 1966)

Altın Şehir (Orhan Aksoy, 1978)

Arabesk (Ertem Eğilmez, 1988)

At (Ali Özgentürk, 1982)

Ayşecik (Memduh Ün, 1960)

Baba (Yılmaz Güney, 1971)

Bekçiler Kralı (Osman F. Seden, 1979)

Bereketli Topraklar Üzerinde (Erden Kıral, 1979)

Bir Avuç Cennet (Muammer Özer, 1985)

Bir Yudum Sevgi (Atıf Yılmaz, 1984)

Bitmeyen Yol (Duygu Sağıroğlu, 1965)

Boynu Bükükler (Ümit Efekan, 1985)

Brazil (Terry Gulliam, 1985)

Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi, 2001)

Canım Kardeşim (Ertem Eğilmez, 1973)

Çiçek Abbas (Sinan Çetin, 1982)

Devlet Kuşu (Memduh Ün, 1980)

Diyet (Lütfü Akad, 1975)

Düğün (Lütfü Akad, 1974)

Düştürü Dünya (Zeki Ökten, 1988)

Eşkıya (Yavuz Turgul, 1996)

Fatma Bacı (Halit Refiğ, 1972)

Fidan (Erdoğan Tokatlı, 1984)

Gecekondlu Peşinde (Feyzi Tuna, 1967)

Gelin (Lütfü Akad, 1973)

Gurbet Kuşları (Halit Refiğ, 1964)

Güneşe Yolculuk (Yeşim Ustaoğlu, 1999)

Hafta Sonu (Jean-Luc Godard, 1967)
İtiraf (Zeki Demirkubuz, 2002)
Kanun Gücü (Cüneyt Arkın, 1979)
Karanlıkta Uyananlar (Ertem Göreç, 1965)
Keşanlı Ali Destanı (Atıf Yılmaz, 1964)
Los Olvidados (Luis Buñuel, 1950)
Masumiyet (Zeki Demirkubuz, 1997)
Mavi Mavi (İbrahim Tatlıses, 1985)
Merkez İstasyonu (Walter Salles, 1998)
Milano'da Mucize (Vittorio De Sica, 1951)
Namus Uğruna (Osman F. Seden, 1960)
New York'tan Kaçış (John Carpenter, 1981)
Ondört Numara (Sinan Çetin, 1985)
Otobüs Yolcuları (Ertem Göreç, 1961)
Paramparça. Köpekler ve Aşklar (Alejandro González Inárritu, 2000)
Protesto (Mathieu Kassovitz, 1995)
Otobüs Yolcuları (Ertem Göreç, 1961)
Sevmek (İbrahim Tatlıses, 1985)
Sır Çocukları (Aydın Sayman/Ümit Cin Güven, 2001)
Sokak Kızı (Osman F. Seden, 1962)
Suçlu (Atıf Yılmaz, 1959)
Sultan (Kartal Tibet, 1978)
Şehirdeki Yabancı (Lütfü Akad, 1962)
Tabutta Rövaşata (Derviş Zaim, 1996)
Umudumuz Şaban (Kartal Tibet, 1979)
Umut (Yılmaz Güney, 1970)
Uzak (Nuri Bilge Ceylan, 2003)
Üçüncü Sayfa (Zeki Demirkubuz, 1999)
Vesikalı Yarım (Lütfü Akad, 1968)

%100 Arabica (Mahmoud Zammouri, 1997)

Zıkkımın Kökü (Memduh Ün, 1993)

Züğürt Ağa (Nesli Çölgeçen, 1985)

Film sanatında "edebi gelenek", sinemanın icadından birkaç yıl sonra, 20. yüzyılın başından itibaren görülebilir. Hatta 1910'larda edebiyat ve sanat çevrelerinin hor gördüğü bu tuhaf yeni "sokak eğlencesi", söz konusu toplumsal tabakayı cezbedebilmek için edebi uyarlama ve piyeslere başvururur. Bu yıllarda film anlatım biçimi, Charles Dickens ve 19. Yüzyıl düzyazılarının anlatım tekniğini izler; ayrıca ünlü tiyatro oyuncularına ihtiyaç duyar. Sinema, tiyatro ve edebiyatla sosyal yeni bir karakter alır ve yeni bir ifade biçimi yaratır. Bu tarihlerde edebi eserlerin uyarlanması büyük ölçüde "Batı"da gerçekleşir. Zaten film sanatının gelişmesi "Doğu Geleneği"nde daha geç başlayacaktır. "Doğu Geleneği"nin büyük sineması Mısır, modern Arap edebiyatından önce

birçok "Batı" romanını uyarlayarak film sanatını çeşitlendirir; Emil Zola, Victor Hugo, Alexander Dumas fils, Tolstoy, Emely Bronty gibi yazarlar Mısırlı yönetmenler tarafından canlandırılır. Edebiyat uyarlamaları ve edebiyatçılarla ortak çalışmalar "Doğu Geleneği"nin sinema anlayışlarını sosyal hayatın gerçeklerine yaklaştırıp bireyin ruhsal durumlarını anlamaya yöneltirken, filmin retoriğini de lirik bir ifade üslubuna çeker.

Sinema, gerek "Batı" gerekse "Doğu" toplumlarında kısa süre içinde "seçkin" kesimlerin beğeni ve alımlama estetiklerini alt üst ederken, aynı zamanda edebi kaynaklarla "modern bir hümanizma"nın yaratıcılarından biri olmuştur. Görsel kültürün daha geri ve üstünde baskı olduğu "Doğu Geleneği"nde edebi kaynaklar, sinematografin mucitleri "Batı"lılara göre daha geç keşfedilmesine karşın bu gelenekte (Mısır, İran, Türk ve Orta Asya gelenekleri gibi) sinema sanatçılarının edebiyata yönelmeleri ve bazı edebiyatçıların (Mısır'da Necip Mahfuz, Kırgızistan'da Cengiz Aytmatov, Türkiye'de Orhan Kemal, Kemal Tahir, Yaşar Kemal vs.) sinemaya aktif olarak katılmaları, sadece "Doğu"nun ulusal sinemalarını değil, aynı zamanda evrensel bir fenomen olarak film estetiğini renklendirmiştir. Sonuçta, sözel anlatı, yazılı ve edebi kültürün "Doğu Geleneği"nde rengârenk bir geçmişi vardır.

Binbir Gece Masalları'ndan Necip Mahfuz'a

Sinemanın bir yanı Binbir Gece Masalları gibidir: Seyirciyi hayaller âlemine sürükler, onu sarhoş eder ve arzularını kışkırtır. *Binbir Gece Masalları*, Hollywood film endüstrisine olduğu gibi Mısır film endüstrisine ve başka sinemaların tarihine sık sık girecektir. Bu Masallar'ın ilk sinematografik yorumu, sinemanın çok erken döneminde "sihirci yönetmen" Méliès'le başlar. Arap ve İslam dünyasının bir çeşit "Hollywood"u olan Mısır sinema, 1941 yılında Ahmed Bedrahan'ın *Dananir'in Bir Hikayesi* filmiyle seyirciyi Harun Reşit dönemine, Ortaçağ Ortadoğu coğrafyasının harikalar diyarına götürür. Bedrahan bu filmde bir yandan Masalları film dramaturjisine alırken, aynı zamanda klasik Arapça'yı, Ortaçağ'ın büyük Arap şairi Abu Nuvas'ın dizelerini de katarak dönemin en ünlü şarkıcı ve oyuncusu Um Kalsum'un yorumculuğuyla harmanlar. Bedrahan'ın film kompozisyonu birçok edebi geleneğin birleştirilmesiyle şekillenir. Klasik Arapça'nın şarkılar eşliğinde şiirsel bir tarzla sunumu, Arap dili ve edebiyatının büyümlü ve mitik karakterini çağırıştırır. Böylece *Binbir Gece Masalları*'nın renkli ve "taşkın dil"i modern görsel bir anlatım biçiminin "taşkın dil"iyle yeni bir estetik forma dönüşür. Şairane bir biçimde yazılmış olan şarkı sözleri gibi, *Binbir Gece Masalları* ve Abu Nuvas'ın dizeleri, duygusal ve erotik bir rol oynayarak insanın arzu ve düşlerini okşar. Sonuçta sinema, dünyanın her coğrafyasında her türlü

siyasi ve dinsel tabulara kökünden aykırı bir şekilde yorumlanabilir. Dinsel figürler önünde Ümmü Gülsüm veya bir başka şarkıcının arzulu lirizmi birçok Mısır filmi-nde görülebilir. *Binbir Gece Masalları*'nın bir başka ilgi çekici şair-ressamı olan Pasolini 1974'te klasik bir dili kullanarak değil, halk dilini -İtalyanca'yı- kullanarak sunar. Pasolini kendi sinema anlayışının kalbini oluşturan "şiirsel"liğini bu Masalları tasvir ederek renklendirirken sadece erotik değil aynı zamanda politik bir yorum katar. "Batı"nın -ve her türlü zihniyetin- dini ve siyasi tabularına karşı, şiirsel bir anlatım biçimiyle "meydan okuyan" Pasolini, *Decameron Hikayeleri*'nden sonra *Binbir Gece Masalları*'na başvurur.

Arap ve Fars geleneğinde, *Binbir Gece Masalları*'nın çeşitli bölümleri canlandırılmıştır. Hüseyin Sıdkı 1944'te *Şehrazat*, Togo Mizrahi 1942'de "*Ali Baba ve 40 Haramiler*" (aynısını Amin Amini 1968'de çeker), Salah Abu Seyf 1948'de *Antar ve Abba'nın Maceraları*'nı Necip Mahfuz'un bir düşüncesi üzerine çeker. Bu masallardan şimdiye kadar yüzlerce film çıkmıştır.

Tabu ve yoksulluğun hüküm sürdüğü bir toplumda sinema, Mısır'da ve genel olarak "Doğu Geleneği"nde, bir yandan sosyo-kültürel bir aktör olarak modernliğin kulvarında kalmış diğer yandan temsil yeteneğiyle eleştirel, insancıl bir bakış açısı izlemiştir. Mısır sinemasında edebiyat yönelimli olan 1950 ve 60'lı yılların sineması özellikle Necip Mahfuz'a başvurur. Nasır döneminde

Mısır ulusal sinema idaresinin başkanlığını da yapan Mahfuz'un özellikle Salah Abu Seyf'le çalışması, "Mısır-lılık" bilinci ve duygusunun gerçekçi temsilcisi olan Abu Seyf'in sinemasında etkin bir role sahiptir⁴⁷. Yazar gibi yönetmen de, modern Mısır toplumunun, özellikle Ka-hire'nin halk tabakası ile orta sınıflarını tasvir eder. Bu yeni sinema anlayışı dansözlü, şarkılı sinema anlayışın-dan taşarak sosyo-politik bir kaygı taşır. Zavattini-De Sica ortak çalışmalarından birkaç yıl sonra Mahfuz-Abu Seyf filmleri ("*Kahire 1930*", "*Yaşayanlar Arasında Ölü*", "*Raya ve Sakina*" gibi), Nil nehri kıyılarında Mısırî bir Neo-Realizm yaratır.

Feodal Mısır coğrafyasını betimleyen Abdurrahman El Şarkavi'nin "*Toprak*" romanı ise Yusuf Şahin tarafın-dan uyarlanır. Yusuf Şahin'in daha yeni olan bazı film-leri ("*Destan*", "*Göçmen*" gibi) eski Mısır uygarlığından Arap ve Endülüs uygarlığına kadar uzanarak -tarihi ve coğrafi mekan olarak- edebi, musikî ve felsefi bir "film dili"yle ortaya çıkar. Şahin'in bu filmleri, yükselen dini fanatizm, nefret, düşmanlık ve savaş karşısında sanat ve bilgeliğin özelliği olan ilerlemeyi, hümanizmi, barış ve mutluluğu öğretir.

Firdevsi'den Kiarostami'ye

"Doğu Geleneği"nde İran sineması Ortaçağ Fars şair-leri Firdevsi ve Nizami'yi film formuna çevirir. İran si-

neması, "*Ferhat ile Şirin*", "*Leyla ile Mecnun*" gibi "Doğu Kültürü"nün klasikleriyle film sanatını renklendirir. Çağdaş İran sinemasının belki de en yetenekli yönetmeni olan Abbas Kiarostami⁴⁸ ise, kurmaca ve realiteyi harmanlarken Ömer Hayyam'ı da kamerasından süzecektir. Dünyanın ilgiyle izlediği bir başka İranlı yönetmen Samira Makhmalhof ise dogmatik feodal bir ortamı "*Öğleden Sonra Saat Dörtte*" adlı filminde tasvir ederken, edebi geleneğin bambaşka bir coğrafyasından, Endüslü Gabriel Garcia Lorca'nın aynı adlı şiirinden esinlenir.

İran sineması XXI. yy. dönemecinde belgeselciliğe bağlı kalarak ve edebiyata başvurarak bir film formu yaratırken trajik bir dönem geçiren "Doğu Dünyası"nda - bir yandan Amerikan ve Avrupa emperyaliziminin saldırganlığı diğer yandan kendi ülkelerindeki despot ve bağınaz politikacılarının- bir hümanizma sunmayı başarmıştır. Bu öyle bir sinema ki, Fransız, Alman, İtalyan, ve kitlesel medya endüstrisi tarafından şişirilen Türk sinemasından hem artistik yetenek hem politik ve etik pathos yönünden daha ilgi çekicidir. Bu sinema sadece İran halkının değil, bütün bir insanlığın vicdanını temsil edebilen bir sanat gibidir.

Yaşar Kemal'den Yılmaz Güney'e

Genel olarak masallar, destanlar, efsaneler ve şiir "Doğu Geleneği"ne otantik bir sinema sanatı yaratılmasına kaynak oluşturur. Türk sineması da bu gelenekten yararlanacaktır. Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Lütfü Akad gibi Türk sinema kültürünün yaratıcıları, Yaşar Kemal'in Anadolu kültürü ve coğrafyasının çeşitliliğini şairane bir şekilde yazmasından sonra bu birikimi sinemasal bir kültüre dönüştürecektir. Yaşar Kemal'in lirik folkloru "*Ağrı Dağı Efsanesi*", "*Yer Demir Gök Bakır*", "*Yılanı Öldürseler*" gibi çalışmalarla canlandırılacaktır. Edebi gelenek neredeyse Türk sinemasının en güzel eserlerini süsleyecektir: "*Sussuz Yaz*", "*Hazal*", "*Bedrana*", "*Hakkari'de Bir Mevsim*", "*Vesikalı Yarım*", "*Anayurt Otel*"... Yılmaz Güney'in film anlatım biçimi de edebi bir geleneğe aittir. Yaşar Kemal'in, Yılmaz Güney'i her zaman bir yazı sanatçısı olarak görmesi boşuna değildir. "*Yol*", "*Umut*", "*Sürü*", "*Seyyit Han*" gibi "lirik gerçekçi" filmler incelenecek olursa bunların bir yazar/şairin kaleminden peliküle çevrildiği anlaşılabılır. Yılmaz Güney daha ilk filmi *Seyyit Han*'da edebi geleneğe bağlı bir sanatçı olduğunu hissettiren bir dramaturjiyi şiirsel bir ritim ve tablolarla yaratmıştır. Y. Güney'in bu sinema anlayışı *Umut*, *Sürü* ve *Yol* gibi filmlerin kompozisyonlarında devam eder. Yılmaz Güney, Bekir Yıldız'dan uyarladığı *Baba* hariç hiçbir edebi eseri uyarlamamasına rağmen onun film sanatı, Yaşar Kemal'in şiirsel tasvirlerini, Nazım Hikmet'in

Memleketimden İnsan Manzaraları'nı, Bekir Yıldız'ın Güney Doğu Anadolu'nun trajik hikayelerini, Çukurova'yı tasvir eden tasvir Orhan Kemal'in bilinç ve duygu dünyasına yakındır. 1960'lardan aşağı yukarı 80'lerin ortalarına kadar Anadolu'nun fiziki coğrafyasına, gelenekleriyle ilgilenen Türk sineması, Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*i, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ından esinlenerek ortaya çıkan *Gizli Yüz* , Çetin Altan'ın *Bir Avuç Cennet* romanından uyarlanan aynı adlı film, edebi zenginliğin başka alanlarını tasvir eden yapıtlarını keşfederek yeni sinematografik manzaralar yaratmışlardır. Günümüz dünya sinemasında ilgiyle izlenen Nuri Bilge Ceylan'ın film sanatı da Çehov ve Dostoyevski'nin edebi havasını tattırırken; Zeki Demirkubuz'un filmleri, özellikle Dostoyevski atmosferini ve Albert Camus'yü yorumlayarak Türk film sanatına katar.

Cengiz Aytmatov'dan Kırgız Edebi Sinemasına

Orta Asya'nın en küçük ülkelerinden biri olan Kırgızistan'da uzun metrajlı ilk film çalışmaları ancak 1960'ların sonlarında başlar. Bu sinemanın ortaya çıkması ve artistik başarısı önemli ölçüde Cengiz Aytmatov'un sinemadaki aktif etkinliği ve edebiyatına bağlıdır. Aytmatov'un, Louis Aragon'u da hayran bırakan edebi inceliği ve derinliği Tolumuş Okeyev'in melodik resimlerine ve Atıf Yılmaz'ın Türk sinemasının en güzel yapıtlarından

biri olan *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmine kaynak yaratmıştır.

Sovyet sinema tarihine de ait olan Larissa Çepitko'nun "Sıcak" ile Mihalkov-Konçalovski'nin "İlk Öğretmen" adlı filmleri Aytmatov'un mürekkebinden peliküle çevrilmiştir. Kırgız ulusal sinemasının ilk ve en önemli yönetmeni olan Tolumuş Okeyev 1967'de *Çocukluğumuzun Gökyüzü*, filmini yapar. Aynı dönemde Sergey Uru-sevky uzun *Elveda Gülsarı* hikâyesini uyarlar. Okeyev, 1975'te Aytmatov'un uzun bir hikayesi *Kızıl Elma* adlı filmiyle edebi bir anlatım biçiminin sinemasal bir anlatım biçimine nasıl dönüştürülebileceğinin mükemmel bir örneğini sunar. *Kızıl Elma*, Çehov'un dinginliğini, yumuşaklık ve hayat sevgisini Kırgız doğası ile şehir ortamı arasında ilerleyen sahnelerle hissettirir. Yerel ile modernin "çatışma"sıyla örülen bu film aynı zamanda Eisenstein'ın "sesli sinemanın gerçek gereci monolog" tezini kanıtlar ki, Eisenstein edebiyatı en derin biçimde monolog tekniğinin ifade edebileceğini öne sürmüş; ne var ki bunu hiçbir zaman film pratiğine çevirememiştir. Genç bir adamın "yitirilmiş bir hayat"ını tasvir eden *Kızıl Elma*, kayıklı göl manzaraları, elma bahçeli Orta Asya peyzajlarını ışıldayan renklerle boyayan güzellik dolu bir dünya sunar. Gerçek hayatta olmayan "renkli hayat"ı renklerle ifade edip onu güzelleştirmeye çalışan bir adamın deneyimini gösteren filmin verdiği doğanın güzellik duygusu Dovjenko'nun *Toprak*'ı (1930) gibi hayranlık ve-

ricidir. Büyük babanın yerel müzik, torunun piyano çaldığı, Orta Asya gelenekleri ile sosyalist Sovyetler Birliği normları arasında olan bir toplumsal coğrafyayı süzen Kızıl Elma, "dünyanın daha güzel olması"nı arzuluyor. Heyecan ve mutluluğu askeri ve resmi törenlere dönüşen "sosyalist devrim"de değil, aşık olduğu genç kadında arayan bir adamın ruhsal dünyası, durağan ve neşesiz bir ortam yaratan "kurumsal ideoloji"ye karşı aşk ve sevgiyle yeşeriyor. Böylece Kızıl Elma önce fiziki gerçek ve düşlerden edebi biçime daha sonra edebiden sinematografik bir biçime dönüştürülen bir kültür yaratıyor. Bu noktada *Kızıl Elma*, folklorik kültürün, Orta Asya geleneklerinin, Sovyet sosyalist ortamının, düşlerin, fizikî coğrafyanın, edebiyatın ve müziğin yeni bir artistik kompozisyona nasıl dönüştürülebileceğinin harika bir örneği olarak ortaya çıkar. Fransız şair Louis Aragon'un *Kızıl Elma* ve *Cemile*'ye olan hayranlığı boşuna veya "particilik"ten gelmiyor.

1979'da ise Şamiyev *İlk Leylekler* adlı filmini aynı yazardan uyarlar. Aytmatov'un edebi inceliği başka uyarlamalara da yansır: Louis Aragon'un dünyanın en güzel hikayesi olarak gördüğü *Cemile*, 1969'da İrina Poplavskya tarafından çekilir. İkinci Dünya Savaşı sırasında Kırgız köylü toplumundan manzaraları bir portre etrafında tasvir eden bu eserden sonra 1970'te Bolot Şamşiev, çocukluk duygusu ve onun doğayla ilişkisini *Mavi Gemi* adlı filminde yorumlar. Aytmatov edebiyatının derinli-

ğinden beslenen Kırgız sineması, yazar gibi Kırgız kültürel gelenekleri ile sosyalist dünya arasında geçen hayatı tasvir eder. "Gerçek vatani çocukluğunun geçtiği yer" şeklinde hisseden Aytmatov'un edebiyatı gibi Kırgız edebi sineması da Kırgızistan'ın fizikî coğrafyasını, folklorik motifleri, çocukluğu ve genel olarak insan hayatının akışını şiirselleştirir. Okeyev'in, Poplavskya'nın, Atıf Yılmaz'ın Aytmatov'tan tasvir ettikleri manzaralar; Çehov'un doğan, büyüyen, yaşılanan, ölen, seven, sevmeyen, hisseden, hissetmeyen insan serüveni gibidir. Bir yandan psikolojik derinlik ve tasvirler diğeri yandan modern film kompozisyonunun polifonik karakteri, Kırgız kültürel geleneklerini, Kırgız sosyal hayatını ve doğasının manzaraları lirik bir film ritmiyle "Dünya Sineması"na, başka deyişle insanlığın modern bir kültürüne dönüştür.

"Doğu Geleneği"nin edebi sineması, yerel etnografik motiflerle bezenmesine rağmen ideolojik, nasyonalist ve dinsel bağnazlığa bağlanmamış, kendini didaktizme kaptırmamış; tersine yerel ve ulusal tarihi motifleri insan veya toplumların hayatlarını ifade etmeye, anlamaya yönelmiş "dünya sineması" örnekleridir. Bu konuda Kemal Tahir'in edebiyat ve tarih anlayışı, hatta Orhan Kemal'in Gurbet Kuşları romanını kullanarak "ulusal sinema" anlayışını formüle etmeye girişen Halit Refiğ'in ve onun zihniyetini izleyen "ulusalcı sinema", film sanatını muhafazakâr bir ideolojiye çekmek istemişlerdir.

Dünya Sineması Örneği Olarak Edebi Sinema

"Batı Geleneği"nden gelen Faust'un ve "Doğu Geleneği"nden gelen Divan'ın şairi olarak Goethe, insanlığın dertlerini, coşkularını stilize eden ve hayat karşısında zihinsel ve estetik bir bakışı olan Weltliteratur (Dünya Edebiyatı) kavramından bahsetmişti. Goethe'nin eseri, farklı gelenek ve uygarlıklardan bir sentez oluşturulabileceğini göstermişti. Film sanatı da her coğrafyadaki deneyimiyle böyle bir sentezin görsel olarak da tasvir edilebileceğini kanıtlamıştır. Film sanatı Lorca'yı İran sinemasına, *Kamelyalı Kadını Mısır*, *Binbir Gece Masalları'nı* İtalyan sinemasına taşımayı bilmiştir. Demek ki, film sanatının yetenek ve araçları olduğu gibi zamanlar, mekanlar, kültürler, toplumlar ve bireyler arasında bir medyum olabilir. Üstelik sinemanın popüler karakteri böyle bir arzunun yayılması ve daha çabuk kavranılması gibi bir rolü de olabilir.

Goethe'nin "Dünya Edebiyatı" anlayışıyla bakıldığında, "Batı" ve "Doğu Geleneği"nin -ve başka "Gelenek"lerin- örneğin, Renoir, Schlöndorff, Bergman'ın film-leri ve şüphesiz Okeyev, Kiarostami, Satyajit Ray, Yılmaz Güney, Yusuf Şahin, Kurosava'nın vs. filmlerinin "Dünya Sineması"na ait olduğu görülebilir. Edebi filmler cehalete karşı aydınlık, kabalığa karşı zarafet, acımasızlığa karşı merhamet duygusunu verirler; bu filmler, Çehov'un dünyası gibi genişlik ve incelik duygusunu hissettirirler; onlar hayata biraz daha ışık saçarlar. "Doğu

Geleneği"nde anlatı, efsane ve masalların hayatı anlatmaları, anlamlandırmaları insan duygusunun ve hümanizmanın örnekleridir. Bu gelenek, insan bilinci ve duygularını endüstriyelletiren kitlesel medya ideolojisine karşı birer alternatiftir. Homeros'un sularında seyahate çıkan Angelopulos, Boccaccio'nun şehirlerinde büyüyen Fellini ve Pasolini gibi, elma bahçelerini sulayan Okeyev, Nil ve İskenderiye kıyılarında yüzen Yusuf Şahin, Çukurova tarlalarında çalışan Yılmaz Güney hayatın akışına bir anlam katarak eşlik etmiştir. 1910 ve 20'lerde edebiyat ile sinema çevreleri arasındaki tartışmaların ise çoktan beri pek bir anlamı kalmamıştır. Dünya film sanatı Thomas Mann, Franz Kafka veya André Gide'in sinematograf hakkındaki bakış açılarının çok ilerisindedir⁴⁹. Burada zengin bir öze sahip olan André Bazin'in "karışık sinema" önermesi gibi Goethe'nin önermesi film sanatıyla buluşturulmuştur.⁵⁰ Hayatın bir anlatıcısı olarak film sanatı, hayatın daha derin bir anlatıcısı olan edebiyata her "Sinema Geleneği"nde başvurarak "Dünya Sineması"nın çeşitlenmesini sağlamıştır. Bunun yanında Eisenstein'ın sinema hakkındaki denemeleri (örneğin *Film Biçimi* ve *Film Duyumu*'ndaki coşkulu yazıları) bir edebi derinlik taşıırken, Bergman (*Büyülü Fener*), Pasolini (*Şiir ve Sinema*) veya Tarkovski'nin (*Mühürlenmiş Zaman*) sinema hakkındaki metinleri birer edebi veya estetik eser gibi okunabilir. Görüntü fetişizmi ve enflasyonu çağında edebi sinema, hayatı anlatan, dünyayı terbiye eden ve dünyaya yeni pencereler

açan ifade biçimlerinden biridir ve güzellik duygusunu hissettirir. Bir film, edebiyatın derinliği ve şiirsel ritme yaklaştıkça güzelleşir; film sanatının bütün büyük yaratıcıları da "Doğu Geleneği"nin yaratıcıları gibi liriktir.

Sonnotlar:

46- Burada "Doğu"; Arap, Türk ve Fars İslam dünyasını tabir eden "Oryantal" veya "Şark" anlamında kullanılarak bu coğrafyanın sinemasal geleneklerine odaklanmıştır. Bu bölümde "Batı"nın bir "etiket"ine -kimi zaman düşsel ve ilgi çekici olarak olumlu, ama çoğu zaman olumsuz olarak kullanılmış- dönüşmüş olan "oryantal" ve "oryantalizm" inceleme ve yorumlarına girilmeyecektir. Bu konuda hem "Doğu", hem "Batı" dünyasında klasik olarak kabul edilen Edward Said'in Oryantalizm adlı çalışmasına bakılabilir. Ayrıntı Yay. 1995. Kırgız sinemasına ise, tarihsel ve coğrafi olarak Orta Asya Türk dünyasına ait olan ve edebi formu film formuna hayranlık verici bir şekilde çeviren Aytmatov ve Okeyev'ten dolayı yer verilmiştir. Aytmatov-Okeyev'in çalışmaları, geleneklerin sosyalist bir ülkede, Sovyetler Birliği'nde, nasıl canlandırılabilceği konusunda yenilikler içererek, Orta Asya'nın film sanatına yeni renkler, yeni duygular kazandırmasıdır.

47- Mısır ve Arap sinemaları hakkında bkz. Viola Shafik, *Der arabische film. Geschichte und kulturelle Identität*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 1996. Ayrıca Ortadoğu sinemaları hakkında bkz. Yves Thoraval, *Les cinémas du Moyen-Orient*, Ed. Séguier, Paris, 2000.

48- Karşılaştırma yapmayı ve bir sonuca varmayı seven Godard, sinemanın gerçekte Griffith'le başladığını ve Kiarostami'yle bittiğini öne sürecektir-

49- Edebiyat çevrelerinin 20. Yüzyılın başında sinemayı algılamaları konusunda bkz., Peter Schepelern, *"Zwischen Kunst und Kommerz"*, Unesco Kurrier, Sinema Özel Sayısı, 1995.

50- Bu konuda bkz. André Bazin, "Karışık Sinemanın Savunulması", Sinema Nedir içinde, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yay., İstanbul, 2000, ss. 63-82.

Sinemada Sürrealist Manzaralar

Modern bilim ve teknik bir buluş olarak endüstriyel çağın ortasında icat edilmesine rağmen sinema, Méliès'in fantastik manzaraları sayesinde kısa bir süre içinde Sürrealist olabileceğini kanıtlamıştı. Sinemada Sürrealist manzaralar ise gerçekte *Sürrealist Manifesto* (1924) veya akımından önce mevcuttu. Edebiyat ve resimde bu tarz tasvir ve imgeler *Binbir Gece Masalları* ve *Decameron Hikayeleri*'nde, *İlahi Komedy*a ve *Faust*'ta, Gogol ve Rimbaud'da, Lautréamont'da, Hyronymus Bosch ve Pieter Brueghel'de, Karel Teige ve Franz Kafka'da görülebilir. Charlie Chaplin'in *Yumurcak* filmi de *Sürrealist Manifesto*'dan önce ortaya çıkmasına karşın Sürrealist sanatın harika bir yapıtı olarak sinema tarihine girmiştir. Hiçbir politik ve estetik manifestoya dahil olmayan Chaplin, *Altına Hücum* filminde de *Yumurcak*'taki özgür ve düşsel

yaratıcılığını sürdürecektir. Zaten Charlie Chaplin'in sanatı mükemmel bir "sürrealist sinema" örneği olarak görülmüştür. Sürrealistler'in Chaplin'e olan hayranlığı, Şarlo'nun yaratıcısı ile Sürrealistlerin bakış açısı ve estetiğiyle uyumludur.

Otomatik ve özerk yazım tarzını Kafka, sürrealistlerden önce farkederken Fransız şair André Breton bunu kuramlaştırma ve politize etme anlayışıyla manifestoya uyarlamıştı; Kafka bunu politize etmeyi isteseydi ve böyle bir iradesi olsaydı bile kapanık Orta Avrupa'da gerçekleştiremezdi; Fransız komünist şairler (Breton gibi Aragon da) bunu iki yüzyıldır kültür ve politikanın birlikte hareket edebildiği Fransız ortamında denedi. Victor Hugo ve Emile Zola belki Lukacs ve Kafka'nın "estetik süzgeç"ine takılabilirlerdi; ama onların yaşam dünyasını sadece tasvir etme -yapay bir "gerçekçilik" veya doğalcılık da olsa-, aynı zamanda o son derece hareketli olan XIX. yüzyılın yaşam dünyasında güncel politikayı "halkçı" ve "adil" bir yöne çevirme gibi bir politik deneyimleri vardı. Başka deyişle, Sürrealizmin temsilcileri Breton, Aragon, Eluard... yaşam dünyasına müdahale eden güncel politikanın oluşmasına (Victor Hugo veya Emile Zola gibi) bir yön vermek istemişti.

Mutlak şiirsellikten hareket eden Çek şair Karel Teige, "Şiirsellik, hayatı güzelliklerden ibaret büyüleyici bir neşeli alan yapmak istiyor. Egzantrik bir karnaval, duygu ve görüntülerden oluşan rengarenk bir oyun,

esrik bir sinemasal gelişim, harikulade bir kaleydoskop⁵¹... Felsefi bir yönlendirme olmadan bir şiirsellik. Bu şiirsellik gerçekleşebilecek sevimli bir pratik (bir hayat tarzı), amatör bir eklektizm ilan edecek..."⁵² Fransız sürrealist şairlerinin (Breton, Aragon, Eluard gibi) bir yandan bu denli bir özgürleşme diğer yandan Stalin ile Troçki arasında şekillenen komünist ("yoldaş"lığı) pratik arasındaki konumları bir çelişki olarak ortaya çıkacaktır. Onların bu tutumu, "özgür" bireyin iradi davranışı mı, taktik mi, konformizm mi?.. Lukacs'ın kullanmayı sevdiği Schiller'in Don Juan eserinde geçen, "gençlik düşlerine sadık kalan kim kaldı ki geriye?" sorusu bir süre "düşler"le yaşayan Sürrealist kuşağa da sorulabilir?

Sürrealizmi oldukça özgürce ve geniş bir bakış açısıyla yorumlayan İspanyol Ado Kyrrou, Chaplin'in filmlerini harika bir sürrealist sinema örneği olarak görürken, aynı zamanda *Sürrealist Manifesto*'yla ilgisiz gözükken birçok filmi sürrealist sinemanın örneği şeklinde değerlendirecektir. Bu noktada *Milano'da Mucize*'yi tuhaf bir yorum olan "pembe gerçekçi" değil, sürrealist olarak yorumlar. Kyrrou'nun arzusu, sinemanın bütünüyle sürrealist olmasıydı.⁵³ Sadece Luis Bunuel, Jean Cocteau, Jean Vigo, Man Ray gibi sürrealist sinemanın en çok bilinen sanatçılarını değil; aynı zamanda isyan ettiği için Potemkin Zırhlısı, aşkı bir kurtuluş yolu olarak sunduğu için Joseph Sternberg'i, Renoir'ın, Rene Clair'in, Pabst'ın, Orson Welles'in, Bergman'ın, Wajda'nın filmlerini sür-

realizmin bağlamında görerek "sinemada sürrealizmi" mekan ve zaman olarak genişletmek ve daha da evrensellemeyi arzulamıştır. Ado Kyrrou'nun bu yaklaşımı, gerçekte Sürrealizmi geniş bir kültür penceresinden yorumlayan Andre Breton'a dayandırılabilir. Manifesto'da Breton, Dante ve Shakespeare'dan başlayarak, Lautréaumont'u, Jonathan Swift'i, Sade'ı, Edgar Allen Poe'yu, Baudelaire'i, Rimbaud'yu, Mallarmé'yi, Jarry'i Sürrealist olarak görmüştü.⁵⁴

Ado Kyrrou'nun Sürrealist sinema anlayışı Georges Sadoul, André Bazin, Bela Balazs, Siegfried Kracauer gibi realitenin stilize edilmesine dayalı film anlayışlarından farklı olmasına rağmen, onlarla ortak noktası, ne şekilde olursa olsun, gerçek hayatın keşfedilmesi, onun artistik sunumu yöntemiyle kurtarılmasıdır. Şüphesiz ki Kyrrou'nun sinemayı kavrayışı diğerlerinden daha serbest, daha özgürdür. Bu serbestlik, düşlerin, bilinçaltının, erotizmin, kurulu değerlerle çatışmanın ve onu ironik bir üslupla ifade eden, Fellini, Otar Oisalliani, Emir Kusturica, Cengiz Abuladze, Ali Özgentürk (*At* filmi), Fernando Solanas, Völker Schlöndorff (özellikle *Teneke Trampet*) gibi Kyrrou sonrası sinemacıları "sürrealist ruh"lu şeklinde yorumlanabilir. Zaten İspanyol sinema düşünürüne göre, sinema özünden sürrealisttir; düş, şiir ve bilinçaltı ise bu sinema anlayışının varlıksal elementleridir. Kyrrou en sonunda geleceğin sinemasının sürrealist olacağını öne sürecektir.⁵⁵

"Sürrealizm" sözcüğü onun kültürel ve politik içeriğini bir manifestoyla açıklayan Andre Breton'a ait değildir; ondan önce şair Guillaume Apollinaire ilk kez 1917'de Les Mamelles de Tiresias (*Tiresias'ın Memeleri*) adlı piyesin önsözünde bu sözcüğü kullanmıştı. "Sürrealizm" ile "Süpernatüralizm" arasında tereddüt eden Apollinaire, bununla fotoğrafçıların doğayı taklit etme anlayışından farklı olarak tabiatın "doğal"lığına dönüşünü ifade etmişti.⁵⁶

Sürrealist sinema, resimsel ve şiirsel bir kompozisyon peşindeyken aynı zamanda politik bir bakışı da sunuyordu. "Sürrealizm devrimin hizmetinde" sloganı doğrudan politik bir misyon üstlenir. Troçki'ye eğilim gösteren Breton, onunla Meksika'da görüşmüş, Bolşevizm'in kurucularından ve dönemin Stalinciliğiyle iktidar kapışması, "taktik" ve "strateji"lerden dolayı önce sürgün edilen sonra katledilen Troçki'nin, devrimci romantizm ve sosyalist gerçekçiliğin Sovyet iktidarının dikte edilmiş düşünce ve sanat anlayışlarına karşı, dikte edilmemiş, stratejik olmayan, tamamen otomatik ve birdenbire reflekslerle şekillenen Sürrealizm'e yakınlık duyması arasında bir çelişki görünecektir. Sonraki yıllarda beliren Sürrealizm içindeki ayrılıklar da önemli ölçüde zaten bu ideolojik yaklaşımlardan dolayı olacaktır. Troçki ile Stalinci iktidar arasındaki iktidar kavgası ve korkuları, uluslararası işçilerin birliği bahanesiyle Troçki'nin Josef K. gibi, esrarengiz bir şekilde öldürülmesiyle sonuçlana-

çaktır. Bir kısım Sürrealist sanatçı Sovyet ve Fransız komünistlerinden koparken, bir kısmı Stalinizmi de yücelten bir anlayış izleyecek, bir kısmı ise liberal burjuva dünyasına ait olacak, çok marjinal bir örnek olarak da - süper egoist- Salvador Dali, faşizm, Nietzsche, Lorca, Picasso hayranlığını utanmaz bir biçimde aynı anda sürdürecektir. Sürrealistlerin sanat ve politika konusundaki bölünüp dağılışı ve serbest oluşları, bir yandan özgürlük ve özgürleşmenin dinamikleri, önfigürleri olarak 1960'ların özgürlükçü hareketlerine kaynak oluşturacak, diğer yandan bilinç endüstrisiyle bir fetişizme dönüşecek olan "özgür ben" kavramı bilinç endüstrisinin yeni malzemelerinden birine dönüştürülerek Sürrealizmin, bilinç endüstrisi tarafından kabul edilen bir anlayış, bir form olmasına doğru evrilecektir.⁵⁷

İlk avangard ve sürrealist filmler, dönemin ressam ve şairleriyle çalışılarak ortaya çıkmıştır. Örneğin René Clair'in Paris manzaralarını sunduğu *Entr'acte* filminin senaryosunu ressam Francis Picabia yazmıştı. Hatta ilk avangard film çalışmaları Francis Picabia ve Fernand Léger gibi Fransız ressamlarıyla ortaya çıkmıştı. Sürrealizm, Dadaizm'den etkilenmiş; daha sonra Dadaizm'den Sürrealizm'e doğru yönelen; resim ve şiir diliyle stilize edilen avangard sinema, Hans Richter ve Viking Egge-ling gibi ressamların Dadaizm'i sinemaya taşımak istedikleri *Orchestre Horizontal-Vertical* (1919), *Diagonal Senfoni* (1921), *Rhytmus 21* (1921) gibi filmlerden sonra

L. Bunuell'in Salvador Dali'yle çalışarak ve her ikisinin gördükleri rüyalarından hareket ederek ortaya çıkardığı *Bir Endülüs Köpeği* (1928) ve daha sonra *Altın Çağ* (1930) adlı filmleri, Sürrealist estetiği sinemaya taşıyan eserlerdir. Burjuva dünyasına meydan okuyan diğer sürrealistler gibi Bunuell'in filmleri de burjuvazinin yol açtığı trajediyi sembolik resimler ve Freud'un psikanalitik bulgularına başvurarak ifşa etti. Modern çağın acısı; Grotesk ve trajik çığlıklı burjuva dünyasında sembolik resimler, metaforlar ve çağrışımlarla gerçekleşir. *Şairin Kanı*, *Orfe*, *Korkunç Çocuklar* gibi filmleriyle Jean Cocteau ise, sürrealist avantgard estetiğe hayatı boyunca bağlı kalan tek şair ve yönetmendir. Cocteau'nun tasvirleri, başka yönetmenlerin manzaralarına da değişik biçimlerde yansıyacaktı: Pasolini'nin *Teorem*, Wim Wenders'in *Berlin Üzerinde Gökyüzü*, Fellini'nin *Tatlı Hayat*, Wachowski Kardeşler'in, *Matrix*, Godard'ın, *Kral Lear*, Almodovar'ın *Arzunun Kanunu*, Léos Carax'ın *Kötü Kan* gibi filmlerin manzaralarında farkedilebilir.⁵⁸

Politik ve estetik bir tutum olarak sürrealist manzalar, otomatik refleksleri, erotik bedensel yüceltmeleri, Freudçu libidoyen düşleri, çocuksu saflığı ve politik özgürlüğü içermeleri sayesinde hesaplı, bilimsel ve ideolojik olarak çalışılmış olan dönemin Sovyet ve Alman sinemalarından daha özgür tonludur. Buna karşın 1920 ve 30'ların sineması, örneğin F. Lang'ın *M. Lanetli*, Strindberg'in *Mavi Melek'i*, Vertov'un *Kameralı Adam'ı*, Ei-

senstein'in *Potemkin Zirhlısı*, Dovjenko'nun *Toprak*'ı, Murnau'un *Son Adam*'ı, ayrıca J. Renoir'ın *Oyunun Kuralı* gibi filmleri manifestoya bağılı olan "sürrealist filmler"den daha ilginç olmuş; sinema sanatının evriminde zamana ve çeşitli anlayışlara daha dayanıklı, daha önemli kompozisyonlara sahiptir. Ancak bir süre sonra Bunuel, Cocteau, Jean Vigo gibi Sürrealist yönetmenlerin filmleri bu sinema anlayışının şeyleri nasıl ifade edebileceğı konusunda ne denli ilgi çekici olduklarını kanıtlayacaktır. *Orfe*, *Hal ve Gidiş Sıfır*, *Atalante*, *Malwedici Melek*, *Viridiana*, *Arzunun Şu Karanlık Nesnesi* gibi filmler, "Sürrealist sinema"nın yaratıcılığını kanıtladıkları gibi, sinema sanatına yeni görme biçimleri katmıştır.

"Saf sinema" yaratmak isteyen Sürrealistler; şiir, resim, politika, Freudçu psikanaliz ve hassasiyeti cinsel, siyasal ve dinsel allegoriler yaratarak harmanladılar. Bu dönemin sineması, film kompozisyonunu natüralist bağılıktan ve teatral yapmacıklıktan özellikle Fransız ve Sovyet filmleriyle kurtarıırken, sürrealistler film sanatına yeni anlayışlar kattı. "Estetiğin büyüü"ne saplanan Alman ekspresyonistleri ise vampir, hayalet, çılgın bilim adamları, kontrastlara dayalı ışık ve gölge oyunları ve dolambaçlı dekorlarıyla Fransız ve İspanyol sinemacıardan bambaşka bir dil ve dünya içindeydi. Walter Ruttmann Alman sinemasında avangard çalışmaların ikinci dönemini açan *Enflasyon* (1927) ve *Berlin. Bir Büyük Kent Senfonisi* (1927) gibi belgesel filmlerinde "nesnel" öl-

çütlerle çalışmıştı. Başka bir "öncü" anlayış olan Sovyet sineması, estetiği politize ederek ve montaj tekniğini film dilinin kalbini oluşturacak biçimde kullanarak şeyleri, bir "Bolşevik göz"le yorumladı. Amerikan sineması da kapitalist bireyciliği ve kurnazlığı "kurnazca" yüceltirken, teknik yönden sinemayı giderek stüdyolara, star ve tür sistemine çekiyordu. Sürrealizm, erotik güzellik ve özgürleşme biçimi olarak Walter Benjamin'in ifade ettiği gibi, "Avrupa entelijensiyasının son ışığı" idi.⁵⁹ Sinemada sürrealist manzaralar sinema perdesini giderek daha çok renklendirirken, Alman sineması çökmüş; Sovyet Sineması ise 1920'lerin sonlarından itibaren yaratıcılığını yitirmeye başlamış ve iktidarın ideolojisine destek veren bir araca dönmüş; Amerikan sineması ise her zaman kapitalizmin tüketim ve bencil ideolojisine eşlik etmiştir. Buna karşın Fransız şiirsel ve halkçı sineması gibi "sürrealist sinema" da, özgür tonu ve hayatın neşesini yansıtmaya devam etmiştir.

"Sürrealist sinema", anti otoriter bir bakışa sahiptir. Sadece L. Bunuel, J. Vigo veya J. Cocteau'nun filmleri değil, aynı zamanda Kusturica ve Fellini, Abuladze ve Solanas gibi sineastların filmleri dinsel, cinsel ve politik otoritelere karşı itiraz etmiş, onları "sürrealist allegori"lerle gülünçleştirerek ifşa etmiştir. Sürrealist film manzaraları, ister ilk, ister günümüzdeki örneklerinde olsun, bir yandan Fordist bir endüstri modeliyle ortaya çıkan sinema anlayışına ve Fordizmin hayat tecrübe-

siyle, diğ er yandan bütün sosyal, dinsel ve cinsel tabularla ve şüphesiz bütün iktidar sistemleriyle bir çatışma halindedir.

"Bozguncu", " ocuksu" ve "serbest" ritmiyle sürrealist ve daha başka sembolik formlar 1928 kongresinden sonra Sovyetler Birliği'inde istenmemesi, hatta dejenere formlar olarak aşağılanmasına rağmen, savaştan sonra Gürcü sineması sürrealist formlara başvurarak baskıcı, sansürcü ve durağan Sovyet d zenininin totaliter bir rejim olduğunu açığa vuracaktı. Özellikle Abuladze'nin *Nedamet* filmi tuhaf rüyalar, saçma kişiler, politik allegoriler ve kara mizahla, Sürrealizm ile Kafkaesk kabus arasında bir atmosfer yaratarak Sovyet Sineması'nda görülmemiş manzaralar yaratır.

Sürrealist sinema, "hakikî hayat"a rehberlik eden bir sinemadır ve her türlü rasyonalist ve muhafazakâr toplumla çatışma halindedir. Ayrıca burjuvazinin sokak kadını ve işçilerden nefret ettiği bir ortamda sürrealistler de burjuvaziden nefret ediyordu.

Sürrealist anlamda sinema, hareketli şiirsel, düşsel görüntülerdir. Sürrealistler sinemasal şiirselliğin, mizah ve erotizmin ne kadar güzel olduğunu gösterdiler. Manifesto'dan Ali  zgent rk ve Emir Kusturica'ya, Gürcü sinemasından Arjantin sinemasına kadar sürrealist filmler, hayat veya dünyanın değişmesi önermesine sahiptir. Başka deyişle sürrealist sinema, özgürleşmiş zihin ve dünyanın ve gerçek hayatın yaşanması için "kurtuluş

imgeleri"yle bezenmiştir. Sanatın temel kategorilerinden biri olan bu önerme sürrealist yönetmen veya diğer sanatçılardan çok daha önce ve çok daha hayranlık verici bir biçimde Beethoven veya Rimbaud'da temsil edilmişti. Sürrealistlerin bir kısmı genel olarak Marx ve Rimbaud'nun "hayatı değiştirmek" önermesine eşlik etmiştir.

İsyan ettiği ve özgürleşmeyi ısrarla yansıttığı için Fransız Yeni Dalga ve Çek Yeni Dalga -Kyrou'nun kullandığı anlamda- sürrealizme yaklaştırılabilir. Kyrou'nun ve Breton'un zihninde Sürrealizm bir biçim sorunu değildir; önemli olan yaşam dünyasını kavrayışıdır. Bu noktada Kyrou, İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasından Vittorio De Sica'nın *Milano'da Mucize* filmindeki özgürlük ve mutluluk fantezisi, şiirselliği ve insancılığı yüceltmıştır. Sonuçta gerçeği söylemenin veya hakiki hayatı dile getirmenin ve izleyiciye bunu hissettirmenin birçok biçimi var. Sürrealizm de bu biçimlerden bir tanesidir. "Sürrealist filmler", Cocteau ve Bunuel, Vigo ve Kusturica vb. nin filmleri gülerek, eğlenerek ve sinemayı bir karnavala dönüştürerek ele aldıkları durumlara başkaldırırlar. Çağdaş sinemada *Matrix*, *Terminatör*, *Batman*, *Jurassic Park* gibi Amerikan "fantastik" veya bilim kurgu filmlerin "fantaziler"inin sürrealizmle ve Kafka'yla ilgileri yoktur; bu filmler çağdaş Amerikan'ın "korku politikası"na aittir ve Alman korku ve kıyamet filmlerine meyillidir.

Sinemada sürrealist manzaralar belki, Sürrealizmin

manifestosundan sonra daha rengarenk ve düşsel keşif-lerle doludur: Fellini, Kusturica, Gürcü sineması, Fernando Solanas, Ali  zgent rk (*At* filmi yeni gerçekçiliğe sürrealist bir estetik kattığı için ödüllere layık görülmüştür. gibi filmler hem sürrealizmi hem Kafka'yı çağrıştırır. şiirsel tablolarla yaratılan *At* -ve *Hazal*- d ş ve gerçek, politika ve aşk etrafında damıtılmıştır.

Sanat eseri ne kadar şiirsel olursa o denli güzelleşir. Pasolini ve Cocteau, Welles ve Fellini, Tarkovski ve Bunuel bunun farkındaydı. Cocteau ve Pasolini de şairdir; Bunuel ise Salvador Dali gibi bir " ılgın ressam"la ilk filmlerini yaratır. şu halde, kameranın "gerçekliği" kaydetme yeteneği yeterli değildir; ona artistik-şiirsel bir "b y " katmak gerekiyor. Genel olarak sürrealist ve " nc " filmler bunu öğretmiştir.

Sesli sinemayla birlikte ortaya çıkan stüdyo, tür ve star sistemi ile egemen kültürel beğenilerin bilinç endüstrisi tarafından hükmedildiği bir ortamda, sürrealizmin halka yayılma şansının hemen hemen hiç olmadığını gösteriyor. Üstelik kültürel üretim alanında avangard ve "seçkin sanat"ın bir gücü yoktur. Bugün Sürrealist film manzaraları, genel olarak özgürlüklerin genişlediği coğrafyalara ait bir alanda değil, daha ziyade özgürlüklerin daralmış olduğu alanlarda gözükmektedir. Çağdaş Fransız, İtalyan, Alman sinemaları bir yaratıcılık krizi yaşarken, Emir Kusturica, Cengiz Abuladze, Otar Ioseliani "komünist z b k" ve despotların ülkelerini (Yugos-

lavya, Gürcistan...), Fernando Solanas Arjantin cuntasını, Ali Özgentürk teokratik Anadolu feodalitesi (*Hazal*) ve İstanbul'un vahşi kapitalizmini (*At*) ifşa etmiştir. İspanyol kültürel geleneğini sinemaya aktaran Carlos Saura da Franco faşizmiyle ısrarla hesaplaşırken, sürrealizmin tinsel dünyasına ait olacaktır. Manifestosuz bir "sürrealist" şair olan Gabriel Garcia Lorca'nın renk ve ritmini film tablolarına çevirdiği *Kanlı Düğün*, ayrıca *Carmen* filmi, şehrin kendisinin sürrealist olduğu Sevilla şehri hakkında yaptığı *Sevillas* filmi, anı, düş, çocukluk vs. gibi unsurları kullanarak politik yorumlarla yaptığı filmle-
rine kadar Carlos Saura İsyanyol geleneklerinin (müzik-ten dansa, şiirden resime; tiyatrodan sinemaya kadar) sinematografik bir sentezini yaratmıştır. L. Bunuel'den etkilenmiş olan Saura aynı zamanda Franco döneminde film yaparken, çeşitli allegorik ifade biçimlerine başvurmuştur. Demek ki sürrealist imge veya manzaralar bir yandan sansürü aşma konusunda bir işlev görebiliyor, diğer yandan sembolik ifade biçimleri keşfederek sinema sanatına yeni ifade ve görme biçimleri katabiliyor. Sürrealizmi çağrıştıran Victor Erice'nin *Güney* filminde (1983) düşlerle yaşayan bir kız çocuğunun gençlik çağına girişini tasvir ederken kız çocuğu, Kuzey İspanya'da "puslu manzaralar"ın hakim olduğu bir ortamdan kurtulup sadece güneye, Sevilla'ya gitmeyi arzular. Rüyalar, hayaller ve arzularla stilize edilen filmde kız, mutluluğu güneyde, "sürrealizmin ve binbir gece masalları"nın de-

korunda, Sevilla'da düşler. Aragon, bu şehrin hayranlık verici atmosferini yaşam dünyasının şiirsel ortamı olarak gözünden kaçırmamıştı.

Akdeniz'in Batı yakası ve Doğu yakası: sürrealistlerin, Kafka'nın, Yusuf Şahin ve Necip Mahfuz'un, Yaşar Kemal'in diyarı; Odyseus ve Virgilus'un yaşam dünyası. İnsanlığın buluşma hattı; uygarlıkların ahenkli birliğinin coğrafyası; Akdeniz'in Batısı veya Kafka'nın arzuladığı Doğu Akdeniz dünyası... Avrupa kıtasının Batı Akdeniz'i engizisyon ile Franco faşizmiyle Yahudiler'i dışlarken, Doğu Akdeniz henüz ahenkli bir ortamı yaşıyordu; şüphesiz Kafka bir-iki kuşak sonra oranın da bir savaş ortamına sürükleneceğini bilemezdi.

Sürrealist ve avangard sinema ve genel olarak modern sanat, burjuva sınıfının gericiliğinden, toplumsal çöküntü ve kaostan, savaş dehşetinden ama aynı zamanda devrimci hareketlerden dolayı "büyük umut" ile "barbarlık" arasında kalan Avrupa'da ortaya çıktı. F. Kafka, Karel Teige, A. Döblin, L. Bunuel, Marinetti, F. Leger, G. Grosz, M. Ernst, S. Dali, F. G. Lorca, Alberti, G. Chirico, P. Picasso gibi sanatçılar Orta Avrupa, İspanya ve İtalya'daki politik ve kültürel metamorfoz dönemine aittir. Sürrealizmi özellikle Fransız, Çek ve İspanyol sanatçılar yarattı.

1930 ve 1940'ların sanat ve kültür çevrelerinin akın ettiği Amerikan sinemasının sürrealist veya sembolik biçimlerde temsil edilmemesi, bu ülkedeki sinemanın ne

denli endüstriyel ve kitle karakterli olduğunu kanıtlar. Hollywood sineması, sürrealizmi vb. şiirsel formları ve atmosferleri değil, daha ziyade Alman Ekspresyonizmini kendi korku ve gerilim filmlerine taşımıştır. Aynı şekilde Türk sinemasının yılda 200'den fazla film ürettiği bir dönemde klişe ve taklitlerle var olmaya çalışması ve müsteriye göre film yapması, bu sinemanın artistik yaratıcılığının zayıflığının bir göstergesidir. Bir iki yıldır yeniden canlanan Türk sineması eski prodüksiyon karakterini koruyarak ve Türkiye'de de artık "bilir kişileri" olan Bilinç Endüstrisi'nin kalıplarıyla bir üretim yaparak, pek de parlak olmadığını ortaya sermektedir.

Sürrealistlerin "cennet"i Paris'in modern şehirciliği, sürrealizmin düşsel ve serbest imgeleriyle ilgisiz olmasına karşın burası Benjamin'in belirttiği gibi, Sürrealistlerin eşsiz imgeleri mevcuttu. Sonuçta Paris'in modern yıkım ve yeniden yapılanmasından kurtulan Montmartre mahallesi sürrealistlerin ve sinemacıların "cennet"iyken Pasajlar sürrealistlere yeni manzaralar yaratma esini sağlar. Sürrealizmin düşsel ve şiirsel mekanları, kendilerinin de hayranlık duydukları İstanbul coğrafyasıdır; Sevilla veya Prag'tır. Yine de sürrealizm bir mekan sorunu değildir; düşleri, arzuları tasvir ederek yaşam dünyasını güzelleştiren manzaralar tasvir etme sorunudur.

Özüne yer verilmeksizin sürrealist ve genel olarak avangard sanat, taklit veya esinti şeklinde sadece biçim-

sel yanıyla günümüz audiovisuel (sinema, televizyon, reklam, video-art, müzik kliplerinde) sanayide temsil edilmektedir: Freudçu cinsel ve düşsel sahnelerle dikkat çekerek, atraksiyonlu montaj tekniğini (Eisenstein'ın filmlerindeki kesimler) kullanarak, şartlı reflekslere başvuru... Böylece sürrealist ve avangard öz ve biçimler politik ve özgürleşme karakterli değil, diğer endüstrilerle (otomotiv, kimya, silah, kozmetik, bankacılık, turizm, tekstil vs.) ve politik iktidarlara kesin bir bağı olan kültür endüstrisinin yöntemlerinden birine dönüşmüştür. Böylece sürrealist ve diğer avangardların keşifleri kendi amaçlarının tersine çevrilmiştir. Başka deyişle sürrealizm, kitlesel medya endüstrisi tarafından asimile edilerek kabul edilmiş; ondan sonra sürrealizmin varoluşsal karakterine karşı yıkıcı bir araç olarak kullanılır haline çevrilmiştir. Çağdaş sinema ve audiovisuel teknolojinin kapasitesi (senaryo veya metin, prodüksiyon, kurgu, çeşitli efektler, resim veya fotoğrafların yeniden tasarlanması, dağıtım, gösterim ve gösterim mekanlarının donanımı vs.) her türlü formu yeniden üretmeye, çeşitli anlam ve biçimlere sokmaya müsait olduğu günümüzde Sürrealist mirasın iki yönü vardır: Birincisi film sanatının şiirsel ve özgürleşme manzaralarını tasvir eden; ikincisi sinema ve audiovisuel endüstrisi tarafından deforme edilerek mal ve ideoloji üretme konusunda bir efekt olan "sürrealist manzaralar". Her iki görüntü anlayışı, dünyanın her tarafında temsil edildiği gibi, her iki anlayış da görsel kültür ve endüstrisine yön veriyor.

Cocteau, Kusturica ve Fellini'nin manzaraları belki Orson Welles, Andrzej Wajda, Ingmar Bergman, Jean Renoir, De Sica, Tarkovski, Yusuf Şahin, Istvan Szabo gibi bir zihinsel yoğunluğa sahip değildir; fakat daha serbest stilize edilerek yaşam dünyasını daha canlı ve renkli bir şekilde tasvir etmiştir. Sürrealist sanat ve sinema eros ve politika arasında bir uyum ister. Bu da Beethoven ve Rimbaud'da dile getirildiği gibi, mutlu olarak "yaşanmayan hayat"ın yaşanması içindir. "Sürrealist sinema" veya genel olarak film sanatı, bu önermeyi acaba Beethoven ve Rimbaud'da düşünüleni ne denli yaratabilmiştir? Belki de sinema Rimbaud ve Beethoven'ı (Chaplin ve Bunuel, De Sica ve Fellini, Cocteau ve Pasolini, Angelopulos ve Orson Welles'in manzaralarına rağmen) beklemeye devam ediyor.

Modern hayat bir kaostur ve onun içinde bir tat, bir duygu yoksa sanat, bu insani eksikliği yerine getirir. Charlie Chaplin ve Gogol, Anton Çehov ve Kafka, Fellini ve Kusturica, Nazım Hikmet ve Aragon, Aziz Nesin ve Cocteau bu tadı verdi. Sonuçta sanat tarihi, zevksiz ve neşesiz bir dünyanın, sanat formuyla bir "estetik zevk"e dönüştürülebileceğinin örnekleriyle doludur. Sinema belki de "neşesiz hayat"ı neşeli bir şekle dönüştürebilecek en kolay ve en popüler sanattır. Sürrealist sinema ve genel olarak sanat, insanlığın arzularıyla uyumlu olan bir dünyayı dile getirmeyi ve gerçekleştirmeyi diler. Louis Bunuel ve Jean Cocteau ve Federico Fellini; ayrıca

ve Tarkovski, Pasolini ve Jiri Menzel'in "aydınlık manzaraları" bu işaretlerle doludur.

Sonnotlar:

51- Göze tutulup çevrildikçe içindeki renkli cam parçalarını beş altı aynaya yansıtarak değişik resimler gösteren bir
52- Bkz. Hana Voisine-Jechova, *ibid.*, s. 494.

53- Ado Kyrou, *Le surréalisme au cinéma*, Ed. Ramsay, Paris, 2005 ve 1952, s. 11.

54- André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Ed. Fayard, Paris, 2000.

55- Ado Kyrou, *ibid.*

56- Bkz. Melanie Leroy-Terquem (Yay. hazırlayan), *Le Surréalisme. Anthologie*, Ed. Flammarion, Paris, 2004, s. 34.

57- "Özgür ben" eğilimleri, Sürrealistlerle araları hiç iyi olmayan Camus ve Sartre örneklerinde de görülecek; önceleri Varoluşçuluk ve Saçmalık arasında gidip gelen bu iki yazar özellikle savaş yıllarındaki "tuhaf" ve "saçma" düşünceleriyle çelişkilerle boğuşacak, sonra özgürlük kavramını ve genel olarak yaşam dünyasına bakışlarını giderek berraklaştıracaklardır. Fransa'nın Cezayir politikası haksız olmasına rağmen Camus, çocukluk ve gençliği orada geçmiş diye, kendi hatıraları ve ben duygusu için Cezayir'in bağımsızlık mücadelesine karşı bir tutum izlemişti. Oysa Camus, özgürlüğün sembolü olarak özgürlük için başkaldıran bir yazardı. O yıllarda Marksizm'e başkaldırabilen sembolik bir yazar De Gaulle'in katliamcı politikasına neden başkaldıramıyordu? Başka milletler için bir "önder" ve "führer"i mi destekliyordu? Ayrıca Nietzsche hayranlığı nereden kaynaklanıyordu acaba? Akdeniz dünyasının genişlik ve maviliğinde, Prometheus'un özgürlük tutkusu ve Dostoyevski ile Kafka'nın hassasiyetiyle gelişen bir yazarın "anlamsız", "saçma" ve "haksız" eğilimleri, De Gaulle ve Nietzsche tutkusu hangi anlamlara gelebilir?

58- Bkz. Azoury, Philippe-Lalanne, Jean-Marc (2003), *Coc-teau et le cinéma*, Paris: Ed. Cahiers du cinéma/Centre Pompidou.

59- Walter Benjamin, Son Bakışta Aşk, Çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yay., 2000

Kara Roman'dan Film Noir'a

Sinemada Gangsterler

Kara film ve gangsterler "Kafka Çağı"yla hemen hemen eş zamanda ortaya çıktı. Bu sinemanın kökeni de "kara roman"a uzanır. Modern Amerikan uygarlığının karakterini, mutluluğun paraya olan bağımlılığını ve kişilerin kompleksini (*Gilda* filmi, Orson Welles'in *Yabancı* filmi örneğin) kara filmler ve Orson Welles'in filmleri canlandırmıştır. Kentsel etnisite, gettolaşma, 1929 ekonomik krizinin yol açtığı yoksullaşma ve cinayetler ile "Kara roman"ın popülerliği, 1920'lerin sonlarında kara film ve "gangster sineması"nı geliştirdi. 1930'ların hemen başında, yani sesli sinemayla birlikte gangster sineması western ve müzikal "tür" gibi popülerleşti; örneğin bu "tür" den 1931'de 50 kadar film çekildi.⁶⁰ Sesli ve siyah-beyaz sinema tekniği de, gangster ve kara film-

lerin atmosfer ve estetiğiyle örtüştü. Gangster sineması, kapitalist ortamın merhametsiz genel koşullarını spektaküler bir biçimde gösterdi. Filmlerdeki şiddet ise seyircinin şiddetini doğurdu; zira seyirci, filmin kahramanı olan gangsterin elde ettiği para ve iktidarı kendisi de arzuluyor ve onunla özdeşleşme sürecine giriyordu. Ayrıca bu filmler dönemin star oyuncularıyla yapıldı. Gangster "iyi adam", polis ise "kötü adam" rolüne sahipti. Seyirci, bir yandan düşsel ve kaygı verici bir gerçek, bir yandan acımasız ve erotik, bir yandan geleneksel erkek tipler ve modernlik, bir yandan karanlık sokaklar ve ışıklı kentler, bir yandan "iyi" ve "kötü" adamlardan oluşan "zıt manzaralar" izliyordu.

Devleti zayıf gösteriyor ve seyirciyi gangsterliğe özendiriyor gerekçesiyle bazı filmler yasaklandı, kilise de bu filmleri protesto etti; hatta kilise çevreleri bankacılarla ilişkiye geçerek prodüktörler üzerinde baskı kurup bu tür filmlerin yapılmasını engellemek istedi. Ama kendisi de bir endüstri olan Hollywood, bu filmlerden bankacılar gibi iyi para kazanıyordu. 1929 krizinden dolayı Amerika'daki seyirci oranı % 40 azalıp beş bin salon kapandığında ise gangster sineması, müzikal sinemayla birlikte bu krize karşı bir ilaç gibi gelmişti. Bu yüzden gangster filmler seri bir biçimde üretildi. Bir süre sonra F.B.I. polisiyle özdeşleşmeye eğilimli filmler de yapıldı.

Gangsterliği, ırkçılık ve getto gibi Avrupa'dan Ame-

rika'ya göç eden azgın "beyaz adamlar"ın toplumsal düzeni üretti. Erkek "arkadaş"lardan oluşan ve geleneksel ailevi değerlere bağlı görünen gangsterin temel motivasyonu para ve iktidar sahibi olmaktır. Gangsterlik, suç alanlarının ve ekonomik aktivitelerin yoğun olduğu 1920/30'lu yılların New York ve Chicago gibi "para kentleri"ni karakterize eder. Özellikle Chicago geceleri, alkol kaçakçılığı, çeteler arasındaki savaşlar gangster sinemasının temel konularını oluşturdu. Bu filmlerde kapitalist kent, mekânsal ve tematik bir rol oynadı; gece ve şehir ışıkları da, baştan sona kadar anlatıya eşlik etti. Belgeselci bir kaygıyla ama kurmaca tarzında yapılan gangster filmler, Dashiell Hammett'in "kara roman"ı, Doss Passos veya John Steinbeck'in fiksiyonları gibi bir realiteyi ifade ediyordu. "Modern kent şairi" Apollinaire'in öne sürdüğü, "realite fiksiyona doğru ilerliyor; realiteyi yaratacak olan da fiksiyondur" artistik önermesi, "kara roman"ı, F. Lang, O. Welles ve H. Hawks'ın filmlerini, Kafka'nın yapıtını ve gangster sinemasını da tanımlar. Gecenin ortasında bir büyük kent, bulutların gölgelediği dolunayın altında boş ve sessiz sokaklarda dolaşan yalnız bir adam, çiseleyen yağmur... gibi bir manzara ve buna eşlik eden bir müzik ise bu tür filmlere şiirsel ve romanesk bir vizyon katar. Çocukluk ve gençlik yıllarını yitirmiş olan gangster için kentin hüznü ve tehlikeli bir yanı vardır ve bu, onun modern yaşamdaki önemli bir duygusudur.

Gangsterlerden önce haydut veya eşkiyalar çeşitli ülkelerin halk tarihine girmiş bir toplumsal olgudur. Alman romantik edebiyatında yüceltilmiş olan haydut karakterler (Friedrich von Schiller'in Haydutlar'ı, Heinrich von Kleist'in Michael Kolhaas'ı...); Türk edebiyatında Yaşar Kemal'in İnce Memed'i vs. insanlığın genel koşullarına karşı birer isyandı. Ancak gangsterleri bu edebi karakterlerden ziyade Amerika'daki Western haydutlarının (Jesse James, Billy the Kid, Dalton Kardeşler...) kentsel yeni tipleri şeklinde görmek daha doğrudur. Gangsterler, "halk adamı" görüntüsü verse de "halkçı" ve şövalyen bir sığata sahip değillerdir; onlar Vahşi Batı'yı çoktan paylaşmış olan kovboylar yerine kentsel alanların paylaşılmasıyla ilgilenen ve çekinmeden adam öldüren gözü kara tiplerdir.

Işık ve gölge oyunlarını çok iyi bilen Joseph von Sternberg'in 1927'de Chicago'da çektiği Underworld (*Yeraltı Dünyası*) ilk büyük gangster filmi. Daha sonra M. LeRoy'un, "ahlak"sız ve asosyal bir şekilde yaşayan gangster Cesaro Bandello'nun yükseliş ve çöküşünü ele alırken, toplumun genel koşullarını yansıttığı *Küçük Sezar* (1930) filmi, seyirci ve basın tarafından geniş bir ilgi gördü. Howard Hawks'ın *Yaralı Yüz* (1932) filmi ise doğrudan Al Capone'nin hayatından esinlenerek çekildi. Türünün klasikleri olan bu filmlerde sosyo-ekonomik kontekst önemli bir rol oynarken, büyük kentlerdeki otorite boşluğu, devletin işlevsizliği, ekonomik krizin yol

açtığı sorunlar, marjinal ve damgalanmış yeni göçmenlerin saldırganlığı vs. belgelenmiştir. Bu filmlerden başka *City Streets* (*Şehir Sokakları*, Yön: R. Mamoulen, 1931), *Manhattan Melodrama* (Yön: Van Dyke, 1934), *The Last Gangster* (*Son Gangster*, Yön: E. Ludwig, 1937), *Kings of the Underworld* (*Yeraltı Dünyasının Kralı*, L. Seiler, 1939), *Night and the City* (*Gece ve Şehir*, Yön: J. Dassin, 1948), *Asphalt Jungle* (J. Huston, 1950) gibi yapıtlar, gangster sinemasının klasikleri olmuştur ki, bu dönem; star, stüdyo ve tür sisteminin "Altın Çağı"ydı.

Gangster sineması aynı zamanda kent, "yabancı", etnisite, marjinal adam, suç, göç, asimilasyon gibi kavramları inceleyen Chicago Okulu'yla eş zamanlıdır. 1927'de bu okulun araştırmacılarından Frederic Thrasher da Chicago gangsterleri üzerine bir çalışma yapmıştı.⁶¹ Kafka'nın *Amerika* (Kayıp) romanında anlattığı Karl Rossmann karakteri de bu yıllarda çizilmiş; ama Amerikan kapitalizminin ortasında karakersiz biri şeklinde tasvir edilmiştir. Bu tasvirden birkaç yıl sonra kentsel kapitalizm ortamı gangster manzaralarının ana motifine dönüşecektir.

New York Gangsterleri'nde (2002) New York'un 19. yüzyılın sonlarındaki tarihsel oluşumunu dönemin belgelerinden yararlanarak bir fiksiyonla açığa vuran M. Scorsese ise sosyal ve ekonomik tablo ile kişisel portreleri birer "gösteri" gibi sundu. Pieter Brueghel'in tasvirlerindeki gibi trajik gerçeği göstermekten çekinmeyen

Scorsese'nin New York'u, gangster çeteleri, çıkar grupları arasındaki cinayetler üzerinde yükseldi. Bu film, Amerika'daki yırtıcılığın, zorbalığın, *Sosyal Darwinizm*'in kökenlerini ortaya sermiştir. New York ve Chicago gibi gangsterlerin var oluş alanları, sadece kapi- talist genel zihniyetin -rekabet, girişimcilik, "bırakınız yapsınlar", bireysellik...- tarihine aittirler; yani Amsterdam, Venedik, Londra gibi çok yönlü kentlerin tersine oldukça hakim bir şekilde ticari bir tarihe sahiptirler. Amerika mitosunun çekiciliği ve kaballığı da ne biçimde olursa olsun mutluluğu telkin etmesi ve bu "mutluluk" kavramının bir ideolojiye dönüşmüş olmasıdır. 1930' ların gangster filmlerinden New York Gangsterleri'ine kadar ortaya çıkan manzaralarda, New York -ve Chicago-, Jean Baudrillard'ın sandığı gibi İskenderiye, Atina ve Persepolis'in mirasçısı değildir; tersine Amerikan kentleri bu Antik Yunan kentlerin karşı alanlarıdır. Amerikan kentlerinin tarihlerinde kültür yaratıcılarından ziyade İrlandalı, İskoç, İskandinav, Alman kaba göçmenlerinin, vahşice bir kapitalistleşme sürecinin, İtalyan gangsterlerinin ve Amerikan politikasıyla ittifak halinde olan bir Hıristiyanlığın derin izleri vardır.*

Göçmenlerin bir kısmı, kendi enerji ve yeteneklerini kullanabilecekleri herhangi bir toplumsal alan bulamayıp kendi sorunları karşısında yalnızlıklarına terk edilince ve bunlara yoksulluk eklenince büyük kentlerde binlerce gangster ortaya çıktı. Fakat 1920/30'ların Ame-

rikan kentlerinde “göçmen” kökenli gangsterler doğmuşsa, Alman kentlerinde “yerli” Naziler üremiştir. Ve gangster sineması Amerikan kentlerindeki spontane gelişen terörü yansıttıysa, *M. Lanetli*, *Nosferatu*, *Dr. Mabuse* gibi aynı dönemin filmleri Alman kentlerindeki rasyonel ve organize terörü ifşa etti. Gangsterizm ve politik teröre açık olan Berlin, ne yanı başındaki Viyana ne de Paris’e benziyordu; bu “lanetli kent”, Moskova ile Chicago-New York ve Cermenizm arasında kaynıyordu.

Gangsterlik, 1920/30’ların Amerikan metropollerini karakterize ederken, 1920’ler modernitesinin diğer metropollerini farklı sinematografik sunumlara sahipti: Paris hassasiyeti, Berlin sınıfsal kutuplaşmaları, Moskova bolşevizmi simgeliyordu. Yine de Chicago ve New York, Avrupalı sanatçılar için ilgi çekici alanlardı ve onların sanatlarına yeni bir yön verdi. Örneğin kapitalist sosyal ilişkileri parabol (mesel) tarzında ifade etmeyi ve polisiye fiksiyonları seven Brecht’in anti-klasik taşkın eseri, Chicago modernliğinden de esinlendi. Brecht, Londra fonu üzerinde kurduğu *Üç Kuruşluk Opera*’da (1928) gangsterliği açığa vurduktan sonra, *Mahagonny* (1927-1929) ve *Mezbahaların Kutsal Johannası* (1931) oyunlarını Chicago fonu üzerinde kurmuş; bu kentin şiddetli modernliği de onun “lirik şiddet”ine bir atmosfer katmıştı. Müzikal sinema, Jazz ve Blues da Chicago’dan oldukça beslenmiştir. R. Marshall’ın *Chicago* (2002) filmi 1920’lerde gecenin ışıkları, Afro-Amerikalılar’ın güçlü sesi ve

baştan çıkarıcı kadınlarla dans eden kinetik ve sinematik kenti yeniden sahnelemiştir.

Klasik kara film ve gangster sineması başka ülke sinemalarını da etkiledi. 1950/60'ların Türk sinemasına da bu sinemanın atmosferi yansır. Örneğin Lütü Akad'ın *Kanun Namına* filmi gangster ile kara filme meylediyor. Yeni bir film kompozisyonu yaratan Yeni Dalga'nın kült filmi *Serseri Aşıklar*, bu "tür" sinemadan etkilenmiş gibi gözüküyor. Bu "tür"den Fransız sineması J. Gabin, L. Ventura, Belmondo, A. Delon; Türk sineması da Y. Güney, C. Arkın, K. İnandır gibi "star"larla taklitçi ticari filmler üretti. İtalyan yönetmenler ise ekonomik güçler, mafya ile politik çevreler arasındaki gizli ilişkileri yansıttı. Bu sinemalarda suç oranlarının, üç kağıtçılığın daha belirgin olduğu Napoli, Palermo, Marsilya, Paris ve İstanbul gibi kentsel mekânlar kullanılmıştır. Sonuçta gangsterler her yerde kentsel adamlardır ve bulundukları kentin bilgisine sahiptirler.

Chicago ve New York gibi etnik bölünmelerin çok belirgin olduğu yerler, gangsterliğin "başkent"leriydi (Sicilya ise İtalyan mafyasının "ailevi huzur"unun adasıydı). Örneğin 1920'lerin başında Chicago'da takriben 25 bin gangster vardı. Gangsterlik de darmadağın ve çürük kentsel toplum biçiminin bir sonucu veya ona bir cevaptı. Gerçekte günümüzün büyük kentleri (Paris, Berlin, İstanbul...) benzer kentsel krizle birlikte yaşıyor. Etnik göç, rekabet, Protestanlığın zenginleşme argüman-

ları, “bırakınız yapsınlar” düşüncesinin kapitalizm teşvikçiliği, bireysellik gibi olgular Amerika'da yeni şiddet biçimleri yarattı. New York Gangsterleri'nde görüldüğü gibi Amerika, şiddetten geçerek kuruldu. Bu şiddet ve zenginleşme, Amerikan iç ve dış politikasının, sinemasının, gündelik yaşamının kitlesel ve bireysel psikolojisine dönüştü.

“Vaatler Ülkesi”nde “rüya”sını gerçekleştirebilmek için doyumsuz olan gangster, banka soymak, sabotaj yapmak ve adam öldürmeye hazırdı. Gangsterler, karabasına dönuşen “rüya”larını mutluluğa dönüştürebilmek amacıyla şehir haydutları oldular. Filmler işte bu karabasayı ifşa etti. Mutluluk için zenginliğin şart görüldüğü bir yaşam tarzı ve politika**, gangsterizm ve kitle kültürünün özünü oluşturur. Gangster ile Western sineması arasında bu noktada benzerlik vardır: Kovboy Eldorado’da, gangster de metropollerde mutluluğu zorbalıkla elde etmek ister. S. Leone’nin epik iki filmi, *Bir Zamanlar Batı*’da (1968) ve *Bir Zamanlar Amerika* (1983) bu iki alan ve karakteri tasvir etmiştir. Karakterlerin diriliği ise mutluluğa karşı açlıktan ötürüdür. Gerçek mutluluk olsaydı, ne gangsterizm ne de kitle kültürü olurdu. Gangsterin mutluluğu, elde ettiğı paranın miktarı ve “aile şerefi”dir. O, kendi başarısızlığını (eğitimsel, ekonomik gibi), dışlanmışlığını, yoksulluğunu para ve güç sayesinde örtmek ister. Dalkavukluk, kalleşlik, intikam, kin, adilik, kibirlilik, yalancılık, acımasızlık gibi sıfatlar ise onu tanımlar. Evde ataerkil ve feodal olan gangster,

sokakta vahşi bir kapitalist gibidir. Kapitalizm ile feodal “kültür” arasında kalan gangster, modernite içinde gerici ve onun koşullarına tahammül edemez veya onu onurlu bir yolla aşma konusunda bir yeteneği yoktur. Burada Şarlo’yu hatırlayabiliriz. Şarlo da hayal kırıklığına uğramış, dışlanmış, modernliğin sıkıntısını sürekli yaşamış bir göçmendir; ama o, asla şiddete başvurmaz, sadece kendisine saldırıldığında kendini korumak için refleksiyonlar geliştirir. İyi iskambil kâğıdı okuyan gangster ise refleksiyondan, yani akıl yürütmekten anlamaz; o aksiyon adamıdır, aksiyonu ise terördür. “Action Man” ve “Action Film”, gangsterizm gibi Amerikalı’dır ve anti-entellektüeldir. Para ve iktidara tapan bu tip insan, “kültür”den, çalışmaktan ve “yabancı”dan da nefret eder. O. Welles, yüksek kültür birikimiyle Amerika'daki "sonradan görme" ve kültürel zayıflıkları, para ve iktidar tutkusunu *Yurttaş Keane*'de teşhir etmişti. Welles ayrıca hemen hemen bütün filmlerinde burjuvaziye karşı olan nefretini hissettirir.

Kafka'da ve Welles'te korku ve gerilim, Hitchcock veya Alman filmleri gibi seyirciyi büyük bir heyecanla ekran karşısında tutan bir tarzda değildir. Kafka ve Welles'in amacı bir tehlikenin şiddetine dikkat çekmektir; seyirci sömürüsü ve ölüm duygusuyla büyülenmek için değil. Bu üslup UFA ve Hollywood stüdyolarının, yapımcılarının, yönetmen ve senaristlerinin tutkulu vazifesidir.

Endüstriyel ortam, sadece yoksullukla ilgisi olmayan -yoksulluk her çağda ve her coğrafyada mevcuttur- yeni bir suç tipi doğurdu. Mafya olgusu ise Sicilyalı göçmenler tarafından Amerikan kentlerine taşındı. Mafya, aile ve klan etrafında organize oldu ve onun sözde amacı "aile" dışından gelecek tehlikeye karşı ailesinin şerefini korumaktı. Gerçekte onun amacı soygunculuk yaparak toplumsal konum değiştirmektir. 1800'de kullanılan Mafia, (Morte alla Francia Italia anela) Napoli'de Sicilyalılar tarafından Fransa'ya karşı kuruldu. Onun amacı, yabancılara karşı isyan etmek ve bağımsız olmaktır; bu isyanı da geleneksel değerlerle ve şiddet yoluyla uyguladı. İtalyanlar'dan önce Amerika'ya gelen "beyazlar" (İrlandalılar, Almanlar, İskoçlar...) zenginliği paylaşmış ve birkaç kuşak içinde banker, sanayici vs. olmuştu. Amerikan kentlerindeki ikinci kuşak İtalyanlar ise "vatatler ülkesi"nde travmaya uğradılar; ama kendilerinde bireysellik doğunca, "geleneksel ahlak"tan kopuş başladı ve Amerikan bireyselliğine adapte olan yeni tipler doğdu; yeni gençler de taklit ve para hırsından dolayı gangsterliğe başvurdu. İtalyan köylüleri 19. yüzyılın sonundan I. Dünya Savaşı'na kadar kitlesel bir biçimde ABD'ye göç etti; bir kuşak sonra da 1920/30'ların Chicago ve New York sokaklarına hâkim oldu. Öyle ki New York, beş büyük mafia ailesi arasında paylaşılmıştı. Al Capone, Lucky Luciano, Franck Costello gibi mafia babaları ya çocuk yaşlarda Amerika'ya göç etmiş ya da ikinci kuşak olarak orada doğmuştu. Bu gangsterler,

Amerikan kentsel yaşamını iyi biliyordu. Bunlardan Al Capone, halk adamı görüntüsü verdi ve merkeziyetçi-hiyerarşik kurallardan oluşmuş bir örgüt kurdu. Gangster, kimileyin devletin önüne geçerek "şehrin kralı" oldu ve kendi kurallarını dayattı, kimileyin bir taraftan devlet otoritesini sarsarken diğer taraftan kişisel çıkarı için onunla gizlice bir ilişki kurdu. Al Capone, bazıları için korku ve cinayeti, bazıları içinse hayranlığı sembolize ediyordu. İki bin "adam"a sahip ve rüşvet verme konusunda cömert olan Al Capone, bir yandan cinayet ve dolandırıcılık yapıyor bir yandan Chicago'nun yoksulları için yemek, giysi, kömür ve "halk çorbası" dağıtıyordu. Al Capone sonuçta arzuladığı gibi iş adamı oldu ve Rockefeller tarzında bilim ve sanat koruyucusu kesildi. 1930'ların klasik filmlerinden başka 1970'lerden sonra S. Leone, M. Scorsese (*Mean Streets*), F. F. Coppola (*Baba*) gibi İtalyan kökenli yönetmenler, Chicago ve New York'taki "Küçük İtalya"dan gangster portrelerini yansıttılar. Ayrıca B. De Palma (*Yaralı Yüz, Çıkamaz Yol, Bozulmayanlar*), F. Rosi (*Lucky Luciano, Palermo'yu Unutmak*), A. Ferrara (*New York Kralı, Cenaze Törenlerimiz*), T. Kitano (*Sonatin, Kardeşim Aniki*), J. Jarmusch (*Ghost Dog*) S. Soderbergh (*Trafik*) gibi çağdaş yönetmenler çeşitli ülkelerdeki gangster hikâyelerini beyaz perdeye taşıdı.

"Normal sınırlar"ını aşmış, marjinalize edilmiş ve kendiliğine terkedilmiş bir bireyin yolu ve gücü nereye

varabilir? Bir iktidar gösterisi, bir terör ortamı mı? Bu "ben", gangster, Rambo veya Terminatör gibi bir "ölüm makinesi"ne de dönüşebilir. Kendi kendisine yeten, kendinde bir ben, kendini tatmin etme uğruna insanlığın düşmanı da olabilir. Kendinde bir ben ve aşırı bireyci olan gangster, başka çetelerin ve devletin düşmanı olduğu kadar gangsterliği gösteren bir film başlığı gibidir: *Halk Düşmanı* (Yönetmen: W. Wellman, 1931). Sonuçta ne iktidarlara tapınmacı "kollektif bir ben" ne de iktidar fantazyacısı, karizmatik ve egoist bir ben, sağlıklı bir bendir. Gangster sineması, kendi egosu ve iktidar arzusu uğruna gangsterin her tarafta terör estirdiğini göstermiştir.

Günümüzde Almanya, Fransa ve diğer Avrupa ülkelerinde göçmenlerin marjinalize edilmesi, aşağılanması, hukukî ve sosyal bir ayrımcılığa tabi tutulmaları, gözetilmesine alınanların çoğunun onlardan oluşması ve kendi hallerine terkedilmeleri daha sonra da onlarda kabahatlerin aranması, belli bir gençlik kitlesini şiddet, hırsızlık gibi eylemlere ve gangsterliğe yönlendiriyor. Ayrıca yoksulluk düşmanlığı ve çalışmanın horlanması toplumsal parçalanma ve kentsel krizi alevlendirmiştir. M. Kassowitz'in siyah beyaz filmi *Protesto* (1994) ve F. Akın'ın *Kısa ve Acımasız* filmi Avrupa kentlerindeki söz konusu kentsel oluşumları, gençlik ile polis arasındaki gerginliği ortaya sermiştir. Y. Turgul'un *Eşkiya* (1996) filmi de İstanbul'daki gangsterliğin oluşum koşullarını belgelemiştir.

Türkiye'deki büyük kentlere göçün 1980'lerden sonra iyice tırmanması, Özalcılığın hazcı ve bireyci politikası, kültür düşmanlığı, kitlesel medyanın barbarca yayıncılık anlayışı, Türkiye'de sokak ve okul "çeteleri"ni artırırken, televizyon ve sinema endüstrisinde de şiddet ve gangsterliğe eğilimli dizi ve filmlerde patlama oldu.

Kayı verici kentsel sorunların varlığına işaret eden gangster sineması, "pozitif Amerika"yı "negatif"e çevirmiştir. Scorsese'nin *Özgürlüğüne Kavuşanlar* (1990) filminde gangster, "Benim için gangster olmak ABD başkanı olmaktan daha iyiydi" derken, Bertolt Brecht'in, "banka soymak, banka kurmak kadar büyük bir suç değildir" anlayışını bilir; onun son hedefi ise soygunculuk yapa yapa banka kurmaktır.

Sonnotlar:

60- Detaylı bilgi için bkz. Pierre Lagayette-Dominique Si-piere (dir.), *Le Crime organisé à la ville et à l'écran* (Etats-Unis, 1929-1951), Ed. Ellipse, Paris, 2001

61- Chicago Okulu hakkında genel bilgi için bkz. Alain Coulon, *Ecole de Chicago*, PUF, 2012. Türkiye’de son yıllarda şehir, metropol ve modernite üzerine hayli inceleme yayımlandığı halde Chicago Okulu’nu ele alan bir çalışma henüz yoktur.

* Kovboy ve gangster gibi Amerikan politikası, kendi refah ve mutluluğu için savaşıdır. H. Marcuse’nin Tek Boyutlu İnsan’da öne sürdüğü gibi Refah ve Savaş devleti "Batı'yı" karakterize eder. Bush, T. Blair, ve V. Havel gibi politikacılar, "refah" ve "özgürlük" gerekçeleriyle kendi "yaşam alanları" dışındaki ülkeleri "ölüm alanları"na çevirmekten "mutluluk" duyuyorlar. Ve Amerika'da halkın çoğunluğu (%75'i) Obama’nın başkanlığına kadar (2008-) bu politikaya eşlik ederken, Fransa, Almanya, İngiltere gibi devletler de -Rusya ve Çin de dahil-, alkol ve silah kaçakçısı gangsterler gibi savaş sanayisi alanında rekabet içindedir. Aralarındaki farklardan bir tanesi ise gangsterin daha az insanı öldürebilme yeteneğine sahip olmasıdır. Gangster gibi, savaş kararı veren politikacının da suçluluk veya utanma duygusu diye bir şey yoktur. Her ikisi için önemli olan şey, zafere ulaşmaktır; aksi bir durum, onlar için utanç

Sinema ve Akdeniz Dünyası

Akdeniz, birçok kıtanın, uygarlığın ve fizikî coğrafyanın birlikte varolduğu bir "dünya"dır. Fernand Braudel'in tarihsel bir formasyon ve mekânsal bir bütünlüğün oluşturduğu bir "dünya" şeklinde tanımladığı Akdeniz, sinemanın modern Avrupa'dan Akdeniz'e doğru yayıldığı bir dönemde, uygarlıkların ahenkli bir sentezi olma özelliğini giderek yitirmeye başladığı bir yaşam dünyası, bir doğa harikasıdır. Başka deyişle, sinemanın bütün dünyada popülerleşmesi ve evrenselleşmesi ile Akdeniz dünyasının kozmopolit ve hoşgörülü karakterinin kaybolarak yerini önyargı, "yabancı" düşmanlığı, hatta savaş ortamına bırakması hemen hemen aynı dönemde, çağın dönemecinde, Avrupa burjuva modernitesinin "Güzel Çağı"nda, Stefan Zweig'in deyişiyle

"Güvenlik Çağı"nda ortaya çıktı.⁶² Akdeniz dünyası, insanlığın buluşma eksenini olma yeteneğini kaybettiği ve çökmeye başladığı bir alana doğru sürüklenecektir; daha da ötesi, günümüze doğru geldikçe Avrupa'nın, Afrika ve Asya'dan uzak durmayı tercih ettiği bir süreçte de- vasa bir "duvar"a, bir "kasırga"ya dönüşecektir.⁶³ "Hıristiyanlaşmış Ortaçağ"daki gibi "şeytan" ile "tanrı"nın çatışma alanı olarak kabul edilen (Ak)deniz⁶⁴ , üç kıta arasındaki "sınır işlevi"yle günümüzde de korku ve umudu simgeliyor. Her sene bu deniz yoluyla Avrupa'ya ulaşmak isteyen Asyalı ve Afrikalı birkaç bin kişi hayatını Akdeniz'de kaybetmektedir. Avrupa Birliği'nin finanse ettiği sınır kontrollerindeki (Bulgaristan, Yunanistan, İspanya gibi ülkelerde) zorbalık Avrupa'yı Akdeniz'in öte yakasından uzaklaştırmıştır.

Babil'den Eski Mısır Uygarlığı'na, Antik Yunan'dan Roma Uygarlığı'na, Yahudilik'ten Hıristiyanlık ve İslamiyete kadar çeşitliliği içinde barındıran ve bu gelenekleri bir uzamdan ötekine aktarma yeteneği olan Akdeniz dünyası, mekânsal, kültürel, dinsel ve etnik parçalanmaları hızlı bir biçimde yaşarken, sinematograf, bambaşka bir kültürel ve toplumsal deneyim olarak Akdeniz'in günlük hayatına, insanların düşlerine, bilinç ve arzularına girmiştir. Sinematograf, Avrupa'da XX. yüzyılın dönemecinde kültürel seçkinlerin ve aristokrasiyi bir süre taklit eden kentsoylularının hor gördüğü bir "sokak eğlencesi" gibi küçümsenirken, özellikle Doğu Akdeniz

dünyasında, İstanbul'da, İskenderiye'de, Beyrut'ta "iktidar seçkinleri"nin izlediği modern bir "Sihirli Alaaddin Lambası" gibi büyüleyici bir şekilde karşılanmıştı. Sinema gibi Akdeniz dünyası da, kendi içindeki "başka" olanı, "başka yerleri" keşfetmeye çağırır Akdenizlileri. Akdenizliler'in özsel niteliklerinden biri olan başka yerleri ve başkalarını keşfetme merakı, anlama bilinci ve hissetme deneyimi, sinemanın "serüvenli yolculukları"nı çağrıştıran özelliğiyle örtüşür.

Sinema, özünden (teknik olanaklarından, göstergelerinin diğer sanat biçimlerine oranla daha çabuk ve daha çok kişi tarafından anlaşılabilmesinden, ekonomik ve siyasi boyutlarının güçlü oluşundan dolayı) popüler bir özelliğe sahiptir. Bu özellikleriyle sinema, Akdeniz dünyasında popüler yerlerde çabucak yayılmış ve popüler konuları sinemaya yansıtmıştır. Sinemanın İstanbul, Adana, İskenderiye, Kahire, Napoli, Marsilya gibi yerlerdeki olağanüstü popülerliği ve bu yerlerin film sanatındaki rolleri etkindir. Popüler Akdeniz mekânları özellikle her ulusal sinema geleneğinde sıcak öykü ve akıcı ifade biçimleriyle yansıtılmıştır. Bunun yanında bir "Akdeniz sineması" değil; ama "Akdeniz sinemaları"nın varlığı söz konusudur. Yine de bu sinemalar arasında ortak noktalar vardır: Akdeniz kimliklerinin çeşitliliği; efsane ve inançların çokluğu; modern zamanlarla birlikte giderek artan sorunların (özellikle XX. yüzyıldaki dönüşüm ve bunalımlar) sunumu.⁶⁵ Ortak özelliklere

karşılık Akdeniz sineması, birçok mekanda birbirinden bambaşka film estetikleri yaratmıştır.

Deniz sahnelerinin neredeyse ana çerçeve olarak geçtiği "Akdeniz filmleri"nde deniz, durumların bir yansıtcısı olmuştur. Akdeniz filmlerinde beyaz perdeyi, çoğu kez mavi bir gökyüzü ve deniz kuşatır. Braudel, Akdeniz hakkındaki çalışmasında, sinematograf daha keşfedilmeden çok önce XVIII. yüzyıl ikonografilerinde denizin bu çağın gravürlerinin çoğunda çerçvelendiğini saptarken, "Akdeniz ve Sinema" konusunda çok az araştırmacıdan biri olan Raphaël Millet, bu Akdeniz çerçevesinin sinemada da geçerli olduğunu belirtir.⁶⁶ Gerçekten de hem Gabriele Salvatores'in hem Jean-Daniel Pollet'nin *Akdeniz* adlı farklı filmlerinde, ayrıca Godard'ın *Horgörme* filminde denizin bir anamotif olduğu hemen göze çarpar. Bu duygu, insana, yeni hayat deneyimlerini tanıma ve yaşama duygusu verir. Deniz sahnesiyle başlayan ve geminin çerçeveye girmesiyle devam eden Salvatores'in *Akdeniz* filminin daha hemen başında başka yerlere açılmanın yaşamsal önemi şöyle ifade edilmişti: "Böyle zamanlarda, hayal etmeye devam etmek ve hayatta kalmak için en iyi yol kaçmaktır."

Öte yandan kentlilerin kırsal alana dönüşü Akdeniz sinemasının temel motiflerinden biri değilken, deniz duygusu, özgürlükçü, kurtarıcı bir role sahiptir. Bu eğilim moderniteden kaçmak isteyip de denizle ilgili hiçbir deneyimi olmayan Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé gibi

şairlere de yansımıştır. Edebi imgelemi klasisizm ele geçirdiğinde ise Akdeniz, Atlantik'ten daha büyük bir paya sahip olduğu gibi, deniz, romantizmin de habercisiydi.⁶⁷ Çekip gitmeyi ve başka yaşam dünyalarını sürekli arayan Wim Wenders, 1970'lerden bu yana (Zamanın Akışında'nı başlayarak son yıllardaki filmlerine kadar dahi) yer değiştirerek duygu ve yaşam alanı değiştirmek isteyen modern figürlerini otoyollar ile kısa süre kaldıkları -bildikleri ve bilmedikleri- yerlerdeki görünüp koyboldukları ortamlarda bir yitiklik, bir hüznün duygusu içinde betimlerken, "Akdeniz filmleri"nde kamera çoğunlukla, Akdeniz'in toprağını, denizini ve üstündeki parlak gökyüzünü çerçeveler. Bu Akdeniz çerçevelerinde, bir hasret, bir keder duygusu da hissedilirken, bu çerçevelerdeki figürlerin, hayatın neşesini, canlılığını ve umutlarını korudukları veya yeniden elde edebileceklerine dair işaretleri görebiliriz. Söz konusu duygu, neredeyse Goethe'nin "romantik gerçekçi"liğiyle birçok Alman sanatçısından daha fazla olarak uyum gösterir. Pollet'nin, Salvatores'in, Godard'ın filmlerinde, hayatın verdiği neşe, coşku ve elbetteki hüznün, romantik bir duyguyla yansıtılarak, "romantize edilmiş" Akdeniz'e eşlik eder.

Uzamsal ve Kültürel İçişlik

Akdeniz, "binbir şeyin hepsi birden" olduğu, "bir peyzaj değil, sayısız peyzajlar"dan, "bir deniz değil, birbirini

izleyen birçok deniz"den, "bir uygarlık değil, birbiri üzerine yığılmış birçok uygarlık"tan oluştuğu için hem birçok sinema geleneğini içinde barındırır hem birçok film kompozisyonunu kendi tarihine ve mekânına ait peyzajlarla renklendirir. "Akdeniz'de gezen" insan diye belirtir Braudel, "Lübnan'da Roma dünyasını, Sardunya adasında tarih öncesini, Sicilya'da Yunan kentlerini, İspanya'da Arap varlığını, Yugoslavya'da Türk İslamı'nı bulur. Yüzyılların derinliklerine iner; Malta'daki megalitik yapılara ya da Mısır piramitlerine dek uzanır. Bugün hâlâ yaşayan çok eski şeylerin yanında, aşırı modern şeylerle karşılaşır."⁶⁸ Sembolik Akdeniz filmlerini izleyen kişi de Braudel'in bu saptamalarıyla karşılaşır; fakat ondan önce, yaratıcının sinemasal, kültürel bakışını, duygusunu, hatta yaşam dünyası karşısındaki vizyonunu, 6 ila 10 bin yıllık bir tarihe sahip olan bir Akdeniz derinden etkiler. Bu içiçe geçen etkileri çeşitli katmanlarda açıkça Mısırlı Yusuf Şahin'de, İspanyol Carlos Saura'da, İtalyan Pier Paolo Pasolini'de, Yunan Teo Angelopoulos'ta bulabiliriz; üstelik sadece manzara ve konu olarak değil, ama aynı zamanda mizansen ve duygu olarak da... Yusuf Şahin'in *Destan*, Carlos Saura'nın *Salome*, Pasolini'nin *Binbir Gece Masalları* adlı yapıtlarında içiçe geçmiş rengârenk bir sinema estetiğinin göstergeleri filmlerin tamamına yayılmıştır. *Destan* ve *Salome*'de müzik ve dans, Akdeniz'in neredeyse bütünü (Arap, İspanyol, Flamenko, Yahudi, Endülüs gelenekleri) harmanlar.

Destan'da Yusuf Şahin, Akdeniz'in harika bir sentezi olan Arap-Endülüs karışımını Ibn-i Rüşd portresi etrafında yansıtır. Carlos Saura, İspanyol kültürel geleneğini stilize ederken, bu geleneğin kökenlerini, çeşitliliğini kullanarak polifonik bir film dili yaratır. Çağdaş İran sinemasından Samira Makhmalbaf, Afgan toplumu ve özelinde kadınları hakkında *Saat Beşte* adlı 2003 tarihli filminde Gabriel Garcia Lorca'nın şiirinden etkilenerek bu duyguyu bir yerden başka bir yere, bir zamandan başka bir zamana taşıyabilmiştir. Kavşak olan bütün güzel sinematografik gelenekler, "metin" içinde başka "metin"leri çeşitli katmanlarda, çeşitli göstergelerle yaratmayı bilmiştir. Pasolini, Akdeniz'in uzamsal ve kültürel geleneklerini sık sık filtresinden süzerek sinematografik freskler yaratmayı bilmiştir. Ya dekor, ya müzik, ya diyaloglarla bu içiçelik dramaturjik yapıları şekillendirmiştir. Diğer yandan Angelopulos'un *Ulis'in Bakışı*, Manchevski'nin *Yağmurdan Önce*, Ziad Doueiri'nin *Batı Beyrut*, Elia Süleyman'ın *Kutsal Direniş* gibi daha yeni olan filmler ise Balkanlar'daki ve Doğu Akdeniz'deki çeşitliğin varlığını yansıtırken, bunun savaşçı ve düşmancı zihniyetlerle kaybolduğunu göstermiştir.

Oldukça görsel ve düşsel bir edebiyat yaratan ortaçağ Arap edebiyatı (herşeyden önce *Binbir Gece Masalları*) film sanatına çevrilebilecek harikûlade manzaralar, imgeler, hatta filmsel "geçiş modeli"ne uygun kompozisyon(lar) bırakmıştır; bundan önce Greko-Romen

Akdeniz'inde Homeros'un Odeysseia, Vergilius'un Aeneid destanı, sinemasal anlatımda bir yenilik açabilecek kompozisyonlar ve manzaralar bırakmıştır. Bunun yanında yüksek ortaçağ İtalya'sının Akdeniz kentlerindeki denizcilik, yer değiştirme, yoğun ticari ilişkiler ve bu sırada değişik yerlerden gelip karşılaşılan erkek ve kadınların maceraları, Boccaccio'nun *Dekameron Hikâyeleri*'nin konularına ve kurgusal yapısına yansır.⁶⁹ Pasolini ve Fellini (güzel ve erotik olan karşısındaki esriklik duygusu ve şiirsel metaforları), Angelopulos (genişlik duygusu ve sabrı), Yusuf Şahin, Carlos Saura gibi yönetmenlerin gösteri sanatlarının formlarını tarihsel bir anlatıyla stilize eden yapıtlarının lirizmi, hoşgörüsü ve polifonik karakteri, Akdeniz'in uzamsal ve tarihsel bütünlüğünü doğrudan hatırlatır. Özellikle Pasolini, *Dekameron Hikâyeleri*'yle Latin Akdeniz'inden, *Binbir Gece Masalları*'yla Arap Akdeniz'ine kadar uzamsal ve tarihsel geçişler yaparak şiirsel sinemasını ve hayat karşısındaki vizyonunu sunmuştur. Hatta bu sine-şair, kendini modern Kuzey İtalya'dan çok ortaçağ Doğu Akdeniz'ine ve XIV. yüzyıl güney İtalya'sına daha yakın hissetmiştir. Ayrıca Godard'ın harika bir "Akdeniz filmi" olan *Hor-görme*'nin dingin anlatımı, verdiği genişlik duygusu, çeşitli kültürel figürleri filtresinde kristalleştirmesi, yaşam dünyasına Goethe gibi "biraz daha ılık" katması, Akdeniz dünyasıyla örtüşür. Godard'ın Alberto Moravia'dan uyarladığı bu filmi, hem verdiği duygu hem film kompozisyonu bakımından Godard'ın daha tempolu bir an-

latım, seyircinin alımlama estetiğine daha müdahaleci tekniği, "bireyci"liği, yer yer "anarşik", "serbest" ve "saçma"lığına sahip olan genel filmografisinin eğilimlerinden farklı bir yere sahiptir. Godard bu filmde Akdeniz'in coğrafi güzelliğini, aydınlık ve ışığını, Homeros figürü, Antik Yunan sanatının bir mirasçısı olan Alman ozan Hölderlin'in romantik duygusu ile Brigitte Bardot'nun güzelliğini bir arada toplamıştır. Godard'ın hiçbir filmi *Horgörme*'nin verdiği güzellik duygusunu, lirik ve erotik olanı böylesine yansıtabilmiş değildir. Godard, güzelliğin verdiği coşkuyu sıkça çerçevelediği Paris ve civarında değil, *Horgörme*'de yansıttığı gibi Akdeniz'de yakalamıştır. Kişisel deneyim olarak ise, Necip Mahfuz, gözlerini dinlendirmek için İskenderiye'ye sığınmış ki, Kahire dışında yaşayabildiği tek yer bu Akdeniz kentiydi. Attila İlhan ise, Paris'te hiçbir zaman kendini iyi hissetmediğini, ama kendini iyi hissetmesi için Akdeniz ortamında yaşaması gerektiğini ifade etmişti. Başka bir ülkeden Carlos Saura, kuzey İspanya'da doğup büyümüş olmasına rağmen kendini Akdeniz duygusuna ait biri şeklinde görmüştür. Bir diğer İspanyol yönetmen Croce... Kuzey İspanya'da geçen Güney filminde hep güneyi, yani Akdeniz İspanyası'nı hayal etmiştir. Goethe de hayata "biraz daha ışık" saçmayı araştırır ve düşlerken Akdeniz geleneğine, İtalya Seyahati'nde Napoli'ye ve Divan'da Arap-İslam Akdeniz'i ve bereketine ulaşmıştı. Akdeniz'in vazgeçilmezliğini Goethe, Wilhelm

Meister'in genç kadın figürü Mignon'un diliyle yansıtırken, bu ilgiyi güney İtalya'ya yaptığı seyahat sırasında anlamıştı. "Mignon'un buraların hasretini çekmeye ne kadar da hakkı varmış" diye not etmişti 1787'de Alman ozan.⁷⁰ Amerikan gangster filmlerinde de çok kez canlandırıldığı gibi, karakterler huzur ve neşe ortamını yeniden bulabilmek için Akdeniz'e, Sicilya adasına sığınır- lar. Akdeniz toprağının ve denizinin verdiği "göz zevki" ve çevre güzelliği, ılık rüzgarları, aydınlık gökyüzü, "sarı sıcak"ları filmsel ifade biçimlerine, dolayısıyla metnin güzelliğine yansır.

Akdeniz manzaralarının "görsel ve kültürel kimliğini Greko-Romen uygarlık çizer, klasik İslam sanatı çiçeklendirir, İtalyan Rönesansı büyümlü kılar"ken⁷¹, bu güzellik, sanatçıda onu tasvir etme arzusunu uyandırır. Aksi halde, Akdeniz coğrafyasına özgü ne klasik yapıtlar ne de çağdaş filmler (doğadaki güzelliği duyumsayan Auguste Renoir'ın tabloları da, Beethoven'in müziği de bu noktada düşünülebilir) ortaya çıkabilirdi. Akdeniz'in çeşitli renklerden oluşan güzelliği, Fellini'nin "hafif" öyküleri ve "erotik" düşsel manzaralarından Godard'ın *Horgörme* filminin arzulu ve Alman kültürel figürleriyle (Fritz Lang, Bertolt Brecht, Hölderlin) tasvir ettiği manzaralarına, Angelopulos'un dingin anlatımına, genişlik ve derinliğine kadar uzanmıştır. Akdeniz, Braudel'in elde ettiği bilgilere göre, dünyanın hiçbir zaman tanımadığı kadar ırkların, dinlerin, törelerin, uygarlıkların

muhteşem karışımıdır. Üstünde durulan birçok film, Braudel'in tarihçiliğine eşlik edercesine muhteşem bir ahengi tasvir etmiştir.

Bu arada Türk sinemasının Akdeniz'in mekân ve tarihinden yeterince yararlanamadığını, dolayısıyla Türk film sanatına yansıtılabileceği birçok güzelliği farkedemediğini öne sürebiliriz. Yaşar Kemal'in lirik tasvirleri Akdeniz'e bakan Toros-Çukurova'yı kapsarken Türkân Şoray'ın *Yılanı Öldürseler* adlı denemesi, Yaşar Kemal'in Akdeniz'indeki kültürel ve coğrafi çeşitliliğini yansıtan az filminden biridir. Büyük ölçüde denizle ilişkisi daha az olan İç ve Doğu Anadolu'ya odaklanarak feodalite, geri kalmışlık, yoksulluk gibi konuları seçerken (*Umut, Bereketli Topraklar Üzerinde* gibi "Çukurova filmleri" de öyledir), Türk sineması Akdeniz dünyasının başka özellikleriyle ilgilenmemiş, bu "dünya"nın karakter(ler)ini bir problematik olarak kavramamış, buranın çeşitliliğini film kompozisyonlarına aktarmamıştır. Bu konuda bir tek Tunç Başaran'ın Antakya'da çektiği, bir Türk ile bir Rum arasındaki ilişkileri konu alan *Sen de Gitme Triyandafilis* adlı filmde farklılık ve ayrılıklar sunulmuştur.

Yitirilmiş Bir Dünya

Keşiflerin habercisi olan Marco Polo, İbn-i Battuta gibi XIII ve XIV. yüzyıllarda yaşayan seyyahlar ile Fer-

nand Braudel, Lewis Mumford gibi XX. yüzyıl tarihçileri, Akdeniz dünyasına ait toplumlar arasında kültürel geçişlerin ve yaşamsal birlikteliğin varlığını ortaya çıkarırken hayranlıklarını dile getirmişlerdi. Film sanatı, seyyah ve tarihçilerin güzergâh ve vizyonlarını izleyerek Akdeniz toplumları arasındaki kültürel geçişleri zaman zaman yalın, zaman zaman çok katmanlı biçimlerde taşıyıp popüler iletişimsel bir "pasaj" olarak bütün toplumsal tabakalara bunu yayabilmiştir.⁷² Ne var ki, sinemanın popülerleşme sürecinde, yani XX. yüzyılın başında Doğu Akdeniz ve Balkanlar parçalanmaları; Afrika Akdeniz'i sömürgeciliği, Latin Akdeniz'i Fransa dışında faşizme doğru (İtalya ve İspanya gibi) sürükleniyordu. Dolayısıyla sosyo-kültürel iletişim ve bilgi alanı olarak sinema, Akdeniz dünyasında üstlenebileceği daha etkin rolü siyasal ve ekonomik nedenlerden ötürü elde edememiştir. Sinema, belki daha ziyade kaydedici, bilgilen-dirici, çok kez itiraz edici ve betimleyici bir özelliğe sahip olmuştur. Bu konuda *Ulis'in Bakışı*, Balkanlar'daki ilk sinematografik görüntüleri araştırırken, Balkan Savaşları'ndan XX. yüzyılın sonlarındaki savaş ve soykırıma varan Balkanlar'ı hüznün verici bir duyguyla, düşünsel ve lirik resimlerle yansıtırken, mekân ve tarihin şiddetli parçalanışına bir çeşit ağıt yakmıştır. Aynı coğrafyayı Kusturica'nın *Yeraltı* filmi "neşeli" bir üslupla sunarken, benzer bir problematiği *Yağmurdan Önce* filmi daha az sansasyonel; ama daha derin bir duyguyla ifade etmiştir.

Balkanlara karşılık Doğu Akdeniz'de özellikle Lübnan-Filistin-İsrail eksenindeki filmler (Marun Bağdadi'nin *Hayatın Dışında* ve *Beyrut Ah Beyrut*, Ziad Doueiri'nin *Batı Beyrut*, Gassan Salhab'ın *Beyrut Hayalet*, Elia Süleyman'ın *Kutsal Direniş* gibi) bu coğrafyanın çağdaş zamanlarda karşılaştığı karşı konulamayan parçalanmaları canlandırırken, bu yaşanılan ortamın kendini mahşeri alana terkettiğini yansıtmıştır. Başka bir Akdeniz sinema anlayışında Yusuf Şahin'in *Göçmen* ve *Destan* adlı filmleri tarihe dönüş (Firavunlar Mısır'ından ortaçağ Arap ve Endülüs tarihine kadar) yapıyormuş gibi güncel dünyadaki fanatizmi, dinler, uluslar ve kültürler arasında üretilip yayılan nefret ve düşmanlığı betimlemeyi denemiştir. Film sanatına karşılık reel (güncel) politika, uygarlıkların çatışmasını ön plana taşıırken, dinleri, gelenekleri, kültürleri harekete geçirmiştir. Bush'tan şimdiki Papa'ya, İran'daki siyasallaşan İslamcılık'tan "ırksal" ve "kültürel" gerekçelerle şiddeti haklılaştırmayı deneyen Fransa'da Alain Fienkelkraut, Amerika'da Huntington'a kadar şiddeti tırmandırmak için cemaatçi "kolektif ideoloji"lere başvurulmaktadır.

Akdeniz yaşanılan bir yer ve yüzyıllar boyunca dünya zenginliklerinin toplanma ve dağıtım ekseni iken iç savaşlardan, "yabancı düşmanlığı" ve nefretten dolayı bu dünyanın büyük bir parçasının güvensiz bir alana dönüştüğünü film sanatı tasvir etmiştir. Akdeniz atmosferine sıkı bir şekilde bağlı olan ve bu konuda kendisine

filmsel konular bulan Yusuf Şahin'in İskenderiye, Niçin? adlı yapıtı, kaybolan Akdeniz güzelliğini duyumsamıştır. 1950 ve 60'larda Cemal Nasır hayranı olan Yusuf Şahin, Nasır rejiminin en büyük kusuru olarak Arap milliyetçiliğini dayatarak, İskenderiye'nin Akdeniz'e özgü olan çeşitliliğini, kozmopolit ve hoşgörölü ortamının kaybolmasına neden olması şeklinde görmüştü. 1978 tarihli *İskenderiye Niçin?* ve 1982 tarihli *Hatıra* adlı otobiyografik filmlerinde Şahin, Akdeniz'in çeşitliliğini hatırlatarak nostaljik ve melankolik manzaralar çizer. Şahin, "İskenderiye filmleri"nde, kozmopolit bir Akdeniz kenti olarak doğup büyüdüğü şehri düşünürken, sadece Mısırlı Araplar'dan oluşan bir diyarı değil, ama Musevilerin, Hristiyanların ve Müslümanların; Arapların, İtalyanların, Türklerin, Yunanlıların birlikte hoşgörü içerisinde yaşayabildikleri bir "Akdeniz Dünyası" düşler ki, çocukluğunda böyle bir deneyimi vardı. Kaybolup gidenin arkasında nostalji ve melankoli duygusu bu filmlerin atmosferini kaplar. Şahin, çok farklı kültürel köken ve gelişiminin çeşitliliğini filmlerine yansıtarak sinema sanatında özgün bir yer edinmiştir.

Sinema, toplumlar ve mekânlar arasındaki "ilişkilerin kolaylaşması"nda⁷³ daha etkin bir rol üstlenebilir. Akdenizliler, özellikle güney ve doğu Akdenizliler arasındaki etkileşim zayıf ve dar bir çevre içinde kalmaktadır. Üstelik sinemanın, icadından bu yana yansıttığı "Avrupa ve Amerikan düşü", Akdeniz toplumlarının bilinçlerine

egemen olmuştur.⁷⁴ Buna karşın toplumlar arasında diyalog kurmayı öğreten bir sinematografik deneyim küreselleşen kültür endüstrisine rağmen uluslararası yapıpı ama "bölgesel konu"larla bir çeşit alternatif sinema yaratabiliyor.

Gerçekte yer değiştirmenin, birşeyleri bir yerden öteki yerlere ulaştırmanın daha çabuk ve kolay olduğu bir ortamda, Braudel'in Akdeniz'de mevcut olarak gördüğü, Şahin'in, Angelopulos'un, Saura'nın arzuladıkları muhteşem karışımı günümüzde yaşamak daha mümkün iken (ekonomik ve teknolojik ilerlemeler sayesinde), "Sinema Çağı"nda Akdeniz, bir "düş" olmaktan çıkmış, kronik sorunların varlığına ve bu sorunlar karşısında çare bulamayan bir mekâna dönüşmüştür. Akdeniz, "kuzey" ile "güney", "doğu" ile "batı", "eski" ile "yeni" arasında bir barış ve kültür köprüsü değil, daha ziyade trajediyaların, efsanelerin sahnesine dönüşmüştür. Bugün güney İspanya'nın yanı başındaki Fas'a değil, Estonya veya Norveç'e; Macaristan'ın Türkiye'ye değil, İskoçya'ya, Lübnan'ın Suriye'ye değil, Fransa'ya kendini yakın bulup o mekân ve tarihe yönelmesi, o toplumları keşfedip yanı başındaki ve yüzyıllar boyunca birlikte içiçe yaşadıkları uluslara karşı duyduğu önyargı ve düşmanlık, modern bir ideolojiye, bir yanıltma manevrasına dönüşen Avrupa, daha sonra ona daha saldırgan bir şekilde katılan Amerikan "efsanesi"nin -Napolyon'dan Giscard d'Estaing'e kadar- Akdeniz'i birbirinden uzak-

laştırmış; aynı mekân ve tarihe ait olan toplumları parçalamıştır. Çağdaş filmler bu durumların tanığıdır. Sevinç ile hüznünlü anlara kültürel seslerde Akdeniz, bir motif olarak eşlik ederken, bu "dengesizlik", Odyseia ve Aineid destanından *Destan'a* ve *Ulis'in Bakışı'na* gelinceye kadar uzanır. Çok katmanlı bir tarihin, bir insanlık serüvenin çocukları sonuçta, yitip gitmiş bir yaşam dünyasını nostaljik ve melankolik duygularla tasvir etmeye ihtiyaç duymuştur.

Dipnotlar:

62- Stefan Zweig, Orta Avrupa'da kültürel iletişim yoluyla evrensel, kozmopolit, hoşgörölü ve hümanist bir Avrupa düşler, hatta böyle bir Avrupa'yı "insanlığın merkezi"ne yerleştirerek abartırken, Akdeniz dünyası, İberya yarımadasından Akdeniz'in Doğu'suna kadar bu "düş"ü, bir hayat deneyimi olarak birçok uzamda, birçok tarihsel dilimde gerçekleştirmişti. Hatta Amerikalı tarihçi Lewis Mumford'un XX. yüzyılın ortalarında, yani düşmanlığın, parçalanmaların ve savaşların şiddetini arttırdığı bir dönemde bile Doğu Akdeniz'de (örneğin Lübnan ve Türkiye'nin Akdeniz bölgesinde), farklı toplumlar arasındaki ilişkilerin samimi, dostça, hoşgörü içerisinde ve süregen bir şekilde devam ettiğini kaydetmişti. Bkz. L. MUMFORD (2007).

63- Akdeniz üzerinden Avrupa'ya geçmek isterken boğulan Afrika ve Asyalılarla sık sık karşılaşılması Akdeniz'in bir "sınır"a dönüştüğünü ileri sürmek için yeterli bir gerekçe sayılabilir. Avrupa, sınırlarını Asya ve Afrika'ya kapatıp, "Avrupalılık" içine çekildikçe, kendi kıtasında yabancı düşmanlığı, demokrasinin daraltılması, hatta "ırksal" motifleri kışkırtmasıyla bir krize ve yaşam dünyasının güvensiz olmasına yol açmaktadır.

64- M. M. du BOURDIN (1993), s. 239.

65- Bu konuda derli toplu bakışlar için bkz. CAHIERS DE LA CINEMATHEQUE (1994).

66- R. MILLET (1999), s. 17.

67- M. M. du JOURDIN (1993), s. 246-248.

68- F. BRAUDEL (1990), s 7.

69- Boccaccio'nun yazıları ile Akdeniz arasındaki ilişki konusunda bkz. M. M. du JOURDIN (1993), s. 240.

70- J. W. von GOETHE (1990), s. 11.

71- R. MILLET (1999), s. 17.

72- M. BENSALAH (2005), s. 9.

73- M. BENSALAH (2005), s. 11.

74- M. BENSALAH (2005), s. 16.

KAYNAKÇA

BENSALAH M, 2005 - Cinéma en Méditerranée. Une passerelle entre les cultures, Aix en Provence, Edisud.

BOSSENO C, 1985 - CinémAction, "Youssef Chahine l'Alexandrin" özel sayısı, no: 33.

BRAUDEL F, 1990 - Akdeniz. Mekân ve Tarih, Çev. N. Er-kurt, Ankara, İmge.

CAHIERS DE LA CINEMATHEQUE, 1994, No: 61, Perpignan, institut Jean Vigo.

GOETHE von J. W, 1990 - İtalya Seyahati II, Çev. S. B. Gök-nil, İstanbul, MEB.

JOURDIN du M. M, 1993 - Avrupa ve Deniz, Çev. A. M. Kargın, İstanbul, Afa.

MILLET R, 1999 - "Portulans cinématographiques de la mère Méditerranée", Quantara, No: 32, s. 16-19.

MUMFORD L, 2007 - Tarih Boyunca Kent, Çev. G. Koca-T. Tosun, İstanbul, Ayrıntı.

Aydınlık Renkler Puslu Manzaralar

*“...Işık! Ya onu masumiyetin inancıyla beklemekte olan
çocuklarına bir daha hiç dönmezse” (Novalis).*

Alman Romantik geleneğindeki ışığı yeniden keşfedip tiyatro ve sinemada kullanan iki dünya savaşı arasındaki Alman sanatçıları ışığa yüksek bir değer atfetmeler de zikzak ve zifiri karanlık sokaklarla, puslu ve loş ışıklarla, hayalet ve vampirlerle ummadıkları bir sonuçla karşılaşacaklardır. Işığın sinemasal yaratıcısı, Leonardo da Vinci'nin sinemadaki takipçisi olan Josef von Sternberg, Max Reinhardt, Fritz Lang, Murnau gibi sanatçıların vardıkları nokta, Hölderlin veya Goethe'inin ışığı değil, karabasandır. Lotte H. Eisner, Dışavurumcu Alman sinemasındaki Romantik resim ve edebiyattaki ışık ve renk tekniğinin ile oyunlarının taklitlerini ayrıntılı bir biçimde tanımlamıştı. Buna karşılık İzlenimciler'in neşe ve güzelliğini sürdüren Fransız sineması, bu

ışığı özellikle Jean Renoir'ın *Bir Kır Gezintisi* adlı harika filminde yansıtmıştır. Dışavurumcular'ın ve Gerçeküstücüler'in kuşağına ait olan Walter Benjamin doğup büyüdüğü Berlin'de hiçbir ışık bulmazken, Renoir'ların şehrinde, Paris'te Avrupa entelijensiyasının "son ışığı"nı bulması Orta Avrupa'nın hazin bir ortamla karşı karşıya bulunduğunu gösterirken, puslu manzaralar, daha da kötüsü külden manzaralar Avrupa'nın tamamına yayılacaktır.

Renoir'ın ardından *Cennetin Çocukları*'nda Marcel Carné, Alman Romantik geleneğini filmlerinde her zaman harmanlayan Max Ophüls, *Altın Kask*'ta Jacques Veber (her iki yönetmen de bu "ışık"ı yorumlarken Simone Signoret portresine odaklanır), daha sonraki kuşakta F. Truffaut *Jules ve Jim*'de, Claude Lelouche *Bir Erkek ve Bir Kadın*'da, Claude Sautet *Hayatın Şeyleri*'nde Hölderlin ve Novalis'in, Goethe ve Schiller'in aradığı ışığı Fransız coğrafyasında adı geçen ozanlara başvurmaksızın yansıtmışlardır. Jean-Luc Godard *Serseri Aşıklar* filminde Paris'in dinamik ritmini ve enerjisini verdikten birkaç yıl sonra umudunu Paris'ten önemli ölçüde çekmiştir. Godard *Hafta Sonu* filminde tüketici kapitalizmin barbarca karakterli olduğunu tartışmacı ve Frankfurt Okulu'nu doğrudan hatırlatıcı bir şekilde sunarken, İtalyan Alberto Moravia'dan uyarladığı *Horgörme*'de ışığı, hayatın ve sanatın ışığını, Akdeniz'in maviliğinde, sarı sıcağı ve güneşinde, Brigitte Bar-

dot'nun erotik görüntüleriyle keşfe çıkar. Yaşlı Fritz Lang da, Homeros figürüne odaklanarak, Hölderlin ve Bertolt Brecht'in saçtığı ışığı burada yorumlar. Yine de bu ışığı yakalamak mümkün olmadığı gibi modern bir dünyada Antik Yunan mitoslarını aramanın olanağı ve anlamı kalmamıştır. "Işık" arayışları çoğu kez de trajik sonlanır. Homeros'un figürleri mavinin (denizin) önünde, sarının (güneşin) altında donup kalmıştır. Gerçekte Odyseia gibi Vergiliüs'ün Eneid Destanı da Yaşar Kemal de o "sarı sıcak"ta ve mavi parıltılarda yüzmektedir ki, bu ozanlar sinemaya da ışık saçmışlardır.

Romantiklerin arzuladıkları, mavi ve sarımsı renkler ve ışık Weimar'dan, Frankfurt'tan uzak mıydı? Hölderlin bu ışığın ülkesinden uzak olduğunu düşünürken (temel yapıtlarından başka Nina Grosse'nin Hölderlin. *Ateş Kavalyesi* filmi bu durumu yansıtır) onu bulmak için Antik Yunan ve modern Fransız hayatında (Fransız Devrimi'ne olan coşkusu, Bordeaux ve hemen yanındaki Atlas Okyanusu sahilindeki gezintileri) aramayı dener. Goethe ise, bir ara İtalyan'ın güneyinde (mavi ve ışık ülkesinde) daha mutlu bir hayatın olduğuna inancını İtalya Seyahati'nde anlatır. (Gerçekten de insan İtalyan şehirlerinde veya filmlerinde Alman şehirleri veya filmlerine göre kendini çok daha neşe içinde hissetmez mi?) Novalis ve Hölderlin'in ışık arayışları şüphesiz ki onların sanatını yüceltirken, sanattan çok daha kapsayıcı olan yaşam dünyasındaki arayışları Goethe'yi Fran-

sızca'ya çeviren Nerval ve bir başka hayatı çılgınca ve bütün enerjisiyle arayan Rimbaud gibi trajik şekilde sonuçlanacaktır! "Vah! Hayat ne de zormuş!" Hayata daha gerçekçi ve aşırılıkların her türlüşünden kaçınan Goethe ve Schiller, düşlerin kabusu, ışığın siyaha, mavinin (gökyüzünün, Almancası Der Himmel aynı zamanda cennet anlamındadır) kül rengine dönüşebileceğini anlamıştı. Aşırılıklarla ve biçimlerle büyülenen Weimar Almanyası sinemacıları, şairleri, ressamaları işte bu kısırdöngünün içinde kendilerini kaybettiler. Bir zamanlar ışık ve güzellikle büyülenen bir Alman coğrafyası birkaç kuşak sonra çılgınca manzaralarla, çirkin formlarla ve haksız bakışlarla Goethe veya Schiller'den vs. uzaklaşacaktır.

Puşkin ve Çehov'un coğrafyasında da, onların çocuk ve torunlarının aradıkları "ışık"ın, Tarkovski sinemasında imkânsız, hatta Stalker'de bir yokluk olduğu görölmedi mi? Hayatın her alanını sarmış olan küçük, büyük komiserlerin gözetiminde eriyip gitti Mayakovski'nin, Yevtuşenko'nun, Nazım Hikmet'in peşinden çocuk gibi heyecanla koştukları ışık. Kırgızlı yönetmen Tolumuş Okeyev, *Cemile*, *Kızıl Elma* gibi filmlerinde hakiki hayatın ışığını, güzelliğini Moskova'da programlanan manzaralarda değil; Kırgız halkı ve folklorunda, Orta Asya fiziki coğrafyasında, Orta Asya ışığında, insan sevdasında, çocukluğunda, çocukluğunun gökyüzünde ve hayallerinde resmetmiştir. Ağaçtaki kızıl elmaya ne de büyüleyici şekilde yansımıştı ışık, çocuk o elmayı da-

lından kopardı ve sevinçle koştu koştu... Kırgız halkı, Brejnev’de hiçbir şey hissetmedi. Kırgızlar elmayı ve Cemile’yi sevdi. Fransız ozan Louis Aragon, *Kızıl Elma* ve Cemile’nin saçtığı ışığı Paris’ten görmüştü. Karanlık bir dünyaya karşı İranlılar *Cennetin Rengi*’ni (Majid Majidi), *Sessizlik*’i (Mohsen Mahmalbaf), *Natürmort*’u (Sohrab Şahid Sales), *Zeytin Ağaçları Altında*’yı (Abbas Kiarostami) tesadüf yaratmadı. Donuk ve yaratıcılığı azalan günümüz Fransız sinemasının ışığı *Meleklerin Düş Yaşamı*’yla hayat buldu (Eric Zoncka); Marius ve Jeannette filminde, gençlik hayallerine sadık kalan Robert Guédigian aklında K. Marx’ı, kalbinde Genç Werther’i taşıdı. A. Sokurov (*Ana ve Oğul*, *Gizli Sayfalar* gibi) G. Mahler’in müziği, Rönesans tabloları ve Dostoyevski’yle insanın acısını romantik manzaralara çevirirken izleyiciye insanca bir duygu kattı. Sokurov’un flu filtrelerle resmettiği hüznünlü dünya, “aydınlık renkler”e dönüştü. İdealist ve melek figürleriyle W. Wenders, *Berlin Üzerinde Gökyüzü*’nde Berlin’i, modern Alman hayatını ölgün ve heyecansız gösterirken, hem sarı hem mavi renklerden uzak olan bu alana romantikler gibi bir ışık saçmayı başardı. Berlin üzerinde gri ve bunaltıcı olan gökyüzü ve yeryüzü onun yorumuyla parlak renklere büründü. *Çingeneler Zamanı* (E. Kusturica), *Gadjo Dilo* (T. Gatlif), *Sonsuzluk ve Bir Gün* (T. Angelopoulos), Balkan coğrafyasını renkleriyle, insanlarıyla, tarihiyle betimlerken, şimdiyi anlamayı, şimdiye ışık saçtı. Nazım Hik-

met'in Memleketimden İnsan Manzaraları ile Yaşar Kemal'in tasvirici edebiyatını hatırlatan Yılmaz Güney en güzel filmlerinde (*Seyyit Han, Sürü, Yol* gibi) feodal ve ortaçağ dünyasını yaşayan Anadolu'ya ışık saçtı. Güney'in bakışı ışığın ve adaletin peşinde olan Alman romantikleri (Kleist, Hölderlin, Schiller...) gibi hem hüznün verici hem aydınlıktır; aynı zamanda Puşkin ve Lermontov'un tasvirleriyle, onların öfke ve umut dolu eserleriyle kardeştir. Y. Güney'in sinema dünyası hem lirik duyguyla hem rengarenk peyzajlarla, hem toplumsal ve etik sorumluluğuyla hayata aydınlık kattı. Buna karşın Nuri Bilge Ceylan'ın manzaraları (*Uzak, İklimler, Kış Uykusu* gibi) kendisi ve kuşağı gibi sınıksız kendinde, kendi kendisi için ve muğlaktır. Bu elbetteki önce 12 Eylül faşizminin zorbaca ezdiği, daha sonra politik mağlubiyeti kabullenmiş, arkasında 1990'ların vahşi bir kapitalizmiyle bunu benimsemeye ve meşrulaştırmaya başlayan İstanbul bilinç endüstrisinin (bunun teknokratları ve "kültür yöneticileri" de son yıllarda "bu ülkeye Kleist veya Nazım Hikmet gerekiyorsa onu da biz getiririz!" buyuruyorlar.) sunduğu ekonomik olanaklardan fırsat kapmaya girişen bir kuşağın (ahlaki duygusu kalmayan ve toplumsal sorumluktan kaçan, hatta bundan nefret eden, hesapçı, ben merkezci ve hazcı asalaklar) temsilidir. Aydınlığı yitirmiş bir kuşağın ruhsal ve ahlaki sefaleti (onlar kendilerine Arthur Rimbaud'yu, Paul Claudel'i çağrıştırmaları bakımından bazen dekadans,

bazen bohem, daha yenilerde Fransızca'dan öğrendikleri bobo gibi etiketler yapııştırıyorlar; oysa Claudel'in, Verlaine veya Rimbaud'nun bu özellikleri burjuvaziye karşı duydukları öfke ve onların dünyasından kopma arzusu-
suydu.) elbetteki biraz daha ışıık değil; ama biraz daha puslu manzara, zikzak çizgiler, filtre ve dijital teknolojiyle manipüle ettikleri soğuk görüntüler, kaotik düşünceler (aptalca ve yüz­süzce sırttıkları atık diziler, ropörtajlar, filmler; ruhani ve post-modern bulanıklığı politik ve estetik bir proje olarak dayatıyorlar. Bu kuşağın doğayla, ışııkla ilişkisi bir fotoğrafçının, öykücünün, şairin veya bir sinema profesyonelinin bir ajans için çektiğı görüntülerdir; yemek ve seyahat dergileri ya da programları için performanslarıdır. *Mayıs Sıkıntısı* ve *İklimler*'de sinik ve küstah bir figür fırsat buldukça bu tarz manzara-
raları kaçırmaz. *Mayıs Sıkıntısı*'nda İstanbullu "kültür endüstrisi sanatçısı" ise ayçiçeğı tarlasını ancak ona işemek için kullanır. İklimler ise sevgisizlik ve benliğin girdiğı ruhsal bunalımın; küstahlığın ve köpeksi (sinik) bir sürününün temsilidir. "Kahraman" (Nuri Bilge Ceylan) kaçırmaması gereken bir manzara yakalamış gibi taksi şoförüne kar altında Doğu Anadolu'da, İshak Paşa Sarayı önünde poz veririr.

Lars von Trier (*Avrupa, Dalgaları Aşmak, Deccal* gibi), Michael Haneke (*Şato, Beyaz Kurdele* gibi), hermetik (sımsıkı) yönetmenler, ışıık dolu bir modern dünyanın yakalanmasının değil; tersine bu dünyanın karmaşık,

karanlık ve kötülüklerle kuşatıldığını sahnelerken saydam olmuşlardır. Onların amacı, yalanın sanatın tam tersi olduğunu; başka deyişle sanatın açıklık çabası olduğunu göstermek. Oldukça puslu manzaralara sahip olan Ceylan ve Demirkubuz'un bakışları ütopyasız ve ışısız bir ortamın insanlarını tasvir edebildikleri için bu açıklık çabasına eşlik ediyorlar. Flu görüntülerle bunun anlatılabileceğinin en iyi örneğini Ceylan *Üç Maymun* filminde, Demirkubuz da *Kader*'de başardı.

Sanatın ruhunu geçersiz kılmak için her türlü strateji ve "kültür yönetimi" ideolojisiyle bilinç endüstrisi ışığı, sadece teknik bir enstrüman olarak görüyor. Ben'in ve erkeğin girdiği kriz, anti-feminizm, iletişim zorluğu veya toplumsal iletişime olan ilgisizlik, insani değersizlik, sevgisizlik ve nefret, bitkinlik ve sıkıntı ortamında diyalog mevcut değildir; monolog halinde bir "kutu"ya çevrilmiştir kültürlü dünyaları. Bu kutu *Uzak*, *İklimler*, *Bekleme Odası*, *Kış Uykusu* gibi filmlerde yer yer oto-biyografik, oto-refleksif ve oto-kritik bir şekilde yorumlanırken, yaratıcının "dünya görüşü" sinik bir bakışa sahiptir. Sonuçta askeri rejim ve kapitalizmin parayla yol açtığı şiddet arasında ezilen veya ona boyun eğen; ona karşı öfke duymak yerine onu edilgin ve nihilist bir biçimde kabul eden bir kuşağın, bir ortamın sineması da lirik duygudan, kara mizahtan, erotizmden ve ışıktan mahrum şekilde ortaya çıkar.

Ya ışık çocuklarına dönmezse? *Sarhoş Gemi*'den sonra,

“kayboldu güneş denizin içinde”. Ama herşeye rağmen insan, sevmeyi ve düşünmeyi; gülümsemeyi ve hatırlamayı; elmayı ve Cemile’yi, maviyi ve sarıyı resmederek aydınlık renkleri yaratmasını bilir.

Sonuç Yerine

Zamanın Akışında Yolculuklar

Waler Benjamin'in Düşüncelerinden

Wim Wenders'in Manzaralarına

Yollara düşmek, düşünmek, çocukluk ve melek imgeleri Walter Benjamin'in metinlerinden (1910-1940) Wim Wenders'in film manzaralarına kadar (1970-2010) modern zamanlar hakkında sembolik anlamlar taşır. Bu "diyalektik" ve "idealist düşünen resimler" modern tarih bilincini kurcularlar. Deneyime dayanan bu "resimler", Benjamin'in ilk yazıları ve "Pasajlar"ından Wenders'in demir ve oto "Yollar"ından şehir manzaralarına ve ıssız bucaksız arazilere yayılarak uzar. Düşünür ile sinema yönetmeninin bu "yolculuk"larında en çok umut besledikleri melek ve çocuk figürleri onları yalnız bırakmazlar. Bunlar öyle resimlerdir ki, geçmiş, şimdi ve gelecek

zamanlar hakkında şaşırان, düşünen ve hisseden resimlerdir. Bi düşünen resimler, "tarih"ın ruhudur. Modernite'nin yoğun düşünürü olan Benjamin için bu allegorik figürler "kurtuluş imgeleri"dirler; Wenders için belki rahatlatma, merak etme ve sığınışlardır. Bu imgeler, Kra-cauer'in "fiziki gerçeğın kurtarılması olarak sinema" teorisiyle de örtüşürler.⁷⁵

Benjamin'in çocukluğu, yolculukları, hayat deneyimi ve yaşam dünyasını kavrayışı, Kafka'nın umutsuzluğunu ne denli paylaşısa da onun bir umudu Pasajlar'da, Çocukluk'ta ve "devrim havası"nda saklı kalır. 1920'lerin Berlin-Moskova-Paris hattındaki deneyimi ile Pasajlar'da, XIX. yüzyıl Parisi'ni, Auguste Blanquie ile Karl Marx etrafında çözmeye çalıştığı tarih ve politika bilincinde "devrim havası" hissedilir. Marx'ın "devrimler, tarihin lokomotifidirler" görüşünü Benjamin unutmaz. Onun Moskova seyahati, faşizmin yükselişi, Hitler'in iktidara gelişi, Fransa sürgünlüğünde Naziler'den kaçışı onu güncel politikayla ilgilenmeye ve bunu çalışmalara yansıtmasına yol açar. *Tarih Üzerine Tezler ve Pasajlar'* dan bu anlaşılabilir.

"Benjamin'in trajik dünya görüşü Mesihçi düşünce ile devrimci düşünce arasındaki ilişki bağlamında oluşturulmuştur". Wenders'in ne böyle bir dünya görüşü vardır ne ortamı ne de manzaralarına yansıyan refleksiyonları. Varoluşun "giz"ini, "aslı"nı araştıran düşünen resimlerinin bir bölümünü günümüzde modernitenin

"aktör"leri şeklinde yorumlanan marjinallere ayırır.⁷⁶ Yine de *Alice Kentlerde, Zamanın Akışında, Berlin Üzerinde Gökyüzü* gibi filmleri Benjamin'in "diyalektik tasavvur"larının yönündedir

Almanların cennet ya da cehennem konusunda hangisini seçeceklerini bilmediği bir ortamda Benjamin, Goethe'yi de referans alarak bir "yol" göstermeye çalışıyordu. Yine de Faust'un çocukları, Mefistofeles tarafından kandırıldı, hatta onların bir kısmı fabrikasyon sisteminde ve şovenizmden geçerek kitlece faşist Mefistolar'a dönüştü.

Wim Wenders'in düşünen resimleri, insan varlığına parıltılar saçarken, görüntülerle ve objelerle kandırılmalarını arzular. Benjamin bu bakış açısını "fantazmagori" kavramı çerçevesinde ifade etmişti. Objeye karşı modern toplumun fetişizmi ve fantazmagorinin karakterini Benjamin *Pasajlar*'da ileri sürerken, ondan birkaç yıl önce Kracauer *Kitle Süsü*'nde aynısını sezdi. Bu kavrayış önemli ölçüde iki düşünürü etkilemiş olan György Lukacs'ın "şeyleşme" teorisinin öğrettiklerinden sonra ortaya çıktı. Lukacs'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde öne sürdüğü bu tez, obje fetişizminin toplum(lar) ve her bir insan için taşıdığı riski açıklamıştı.

1900'lerde Berlin Çocukluğu'nda Walter Benjamin, Siegestäule'den (Zafer Anıtı) bahsederken, Wim Wenders birbirinin devamı olan "Berlin filmleri"nde -*Berlin*

Üzerinde Gökyüzü ve Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın!- Berlin'deki bu anıtsal yerden başlar. Benjamin, adı geçen "hatıra kitabı"nın "Siegestäule" bölümünde, bu anıtın tarihi özelliği ve II. Wilhelm Almanyası'nın zaferi hakkında ironik düşünceler öne sürer ve lise üçteyken bu anıta çıkarken, Dore'nin, Dante'nin Cehennemi'ne yaptığı ve dehşete kapılmadan edemediği gravürlerle karşılaşmaktan korktuğu gibi korktuğunu dile getirir. Berlin hakkındaki yazılarında Benjamin savaş, "cengaverlik" ve "zafer" gibi "tarih"i parçalamak; onun bir yalan; hatta arkasında "karanlık dehlizlerde çile dolduran sürü sürü zavallılar kadar bahtsız" bir gerçek olduğunu göstermek istiyordu.⁷⁷ Wim Wenders'in Siegestäule'den gördüğü "Berlin insanları" da kolayca anlaşılabilir şekilde mutsuzdu. Modern tarihin, kentlerin ve yolların birer "obje" olarak kullanıldığı hem Benjamin hem Wim Wenders'in çalışmaları, çocukluğa ve hatıralara (tarihe) başvurur. Sonuçta Wenders'in film dramaturjisi yollar, kentler, benzin istasyonları, trenler, çocuklar ve tarihi manzaralarla şekillenirken, Benjamin'in "tarihi tezler"i ve dünyayı görme biçimi modern kent tarihi, sanat ve politika çerçevesinde ortaya çıkmıştır. Her ikisinin tarihe, özellikle kentsel tarihe yaptığı "yolculuk yöntemi"yle ortaya çıkardığı kültürel ve zihinsel çalışmaları tarih bilincine ve tarihin bireyin insanca -mutlu ve özgürce- yaşaması yönünde seyretmesi için aydınlatıcıdır. Bir yanılla "romantik", bir yanılla "sürrealist"

olan bu "şehir melekleri", modern kentleri ve yolları kendi yaşam alanları gibi tutarken, kent insanlarından uzak durmamış; tersine insanların arasına karışıp -duygularına kadar girip-, insanları okşayarak onların durumunu hissetmeye ve anlamaya çalışmıştır. İnsanı hiçleyen kollektif ideolojiler çağında Benjamin; insani hassasiyetin yitirildiği bireycilik ve tüketim toplumu çağında da Wim Wenders insanlığın durumunu anlamayı denemiştir. Bu "deneme"ler aynı zamanda, kültür tarihi, medya sosyolojisi, tarih felsefesi ve film estetiği açısından anlamlıdır.

Şehirlerdeki "Romantik Melek"ler

Benjamin'in modern kentler ve tarihleri hakkındaki bilgisi herşeyden önce kitapsal değil ama deneyimseldir. Buna rağmen tam bir kütüphane insanıdır. Benjamin, 1920/30'larda Paris'te gezip 19. Yüzyıl modernitesinin başkentinin kültür ve politika tarihine yolculuk yaparken, Wim Wenders ve melekleri de 1987-1993 yılları arasında parçalanmış ve birleşmiş Berlin'de yolculuk yapar. Meleksel bir medyum olarak film kamerası, Wenders'te sadece bu iki filmde değil, hemen hemen her filminde ve her yerde dolanır: Küba'da, Amerikan çöllerinde, Afro-Amerikan blues barlarında, marjinalerin sokaklarında, Avustralya yerlileri arasında ve Alman otoyollarında, Lizbon mahallelerinde ve Tokyo'da... Benjamin,

Pasajlar'ı hazırlarken Paris'in özellikle sağ yakasında, yani burjuva ortamında gezip gözlem yapar ve Pasajlar'ın civarında olan Fransız Ulusal Kütüphanesi'nde çalışırken, Wenders'in "melek"leri, Berlin üzerinden insanlığın durumunu anlamaya ve yorumlamaya koyulmuş birer şair, birer düşünür gibi şehre inip Potsdamer Platz, Kudam, Gedächtniskirche gibi sembolik yerlerde dolaşırlar. Wenders'in filmlerinde Homeros'un, Schiller'in, Goethe'nin, Döblin'in, Benjamin'in, Hölderlin'in, Rilke'nin "ruh"ları sinemasal bir ifade biçimiyle zuhreder. Fantezilerle, insancıl ve çocuksu duygularla, zaman zaman masalımsı ifade biçimleri, zaman zaman belgesel manzaralarla film, 1980'lerin Berlin'ini tasvir eder. Adı geçen zamanın ruhunda bir "yolculuk" yapan, ama aynı zamanda bu ortamın şekillenmesine neden olan başka tarihi olguları da -Nazizm, Murnau'un Faust'u, Leni Riefensthal, John Kenndy, Duvar'ın şehri ikiye ayıran "tarih"i- sunan film, cadde ve meydanlarda, tren ve odalarda, disko ve kütüphanelerde, erkekleri, kadınları, çocukları, "yabancı"ları gözlemleyerek onların ne düşündüklerini, ne hissettiklerini, ne arzuladıklarını, nasıl yaşadıklarını anlamaya çalışır. Kısacası film, hayatın nasıl aktığına, insanların mutlu yaşayıp yaşamadıklarına ilişkin refleksif bir filmidir. Bu şehir içindeki "yolculuk filmi", hayatın genel gidişatından -romantiklerdeki gibikeder duyan bir yapıttır. 1993'te ortaya çıkan *Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın!* filmi ise duvarın yıkılışından son-

raki Berlin'i tasvir etmesine rağmen, "Berlin yaşantısı", hüzün verici olmaya devam eder. Başka deyişle film, kitlesel medya ve politikanın yansıttığı ve vaat ettiği gibi duvarın yıkılışı, Berlin hayatını "cennetsel" kılmamıştır. Olan, sadece, duvarın arkasında varlığını sürdürmek isteyen ve proleteryanın öncüsü olduğunu zorla kabul ettirmek isteyen köhnemiş bir rejimin çökmesidir.

Bireyin mutluluk sorunu ve yollara düşüp yeni hayat deneyimi arayışı, daha *Alice Kentlerde, Zamanın Akışı*'ndan başlayarak *Dünyanın Sonuna Kadar*, Lizbon Hikayesi, Antonioni'yle birlikte yaptığı *Bulutların Ötesi* ve *Asla Kapımı Çalma*'ya kadar devam eder. Juliano Salgado ile yaptığı son belgesel filmi *Toprağın Tuzu* (2014) "dünyanın güzellikleri"ne adanmıştır. İster kurmaca, ister belgesel tarzda bu güzellik ve mutluluğu arıyor.

Wenders'in kişileri sürekli arayış halinde olan ve modern zamanın hoşnutsuzluğuna işaret eden karakterlerdir. Godard'ın modern çağda kendi işinden memnun hiç kimse olmadığını -kendisi de memnun değil- söylemesini onaylayan resimlerdir bunlar. Modern insanların önceki çağlara göre belki tek avantajları, tüketim maddelerine daha çok sahip ve fantazmagorik "süs" ve "parıltı"larla kuşatılmış olmaları (ve şüphesiz turizmin imkanlarına sahip olmaları; yani başka diyarlara kısa süreli kaçışları). "Göçmen"liğin ve "sürgün"lüğün modern zamanlarda her yerde ontolojik bir duruma dönüştüğü bir ortamda⁷⁸ modern sinema ve edebiyat (Chaplin,

Kafka, Beckett, Orhan Kemal, Orson Welles, Antonioni, Ceylan) bunu tasvir etti.

Wenders'in filmleri, kamusal ve iletişimsel bir aygıt olan sinemanın, belirli bir tarihin belirli bir coğrafyasına ait bir insanlığın ne yaptığına, ne düşündüğüne, kısacası genel bir hayat deneyimine tanıklık ederken, aynı zamanda sinemanın seyirci ile "melek"ler ("güzellik"ler, "iyilik"ler) arasında "yorumcu bir medyum" olarak seyircinin düşlerini okşamış ve harekete geçmesini kışkırtmıştır. Sonuçta, sanatçı bilir ki, izleyicinin de hayallere ihtiyacı vardır. Hele hele hüznün verici bir şekilde yaşıyorsa, hayaller, imgeler onu başka bir hayat dünyasına çağırabilir; Chaplin ve De Sica'nın, Tarkovski ve Pasolini'nin, Godard ve Angelopoulos'un manzaraları böylesi bir önermeye, bir davete sahip değil midir?

Wenders'in çoğu filmi hümanist Alman düşünce ve kültürünü özümlemiş olduğu kadar, film sanatının şiire ne kadar yaklaşabileceğini ve metafizik figürlere başvurarak insanlığı nasıl yorumlayabileceğini göstermiştir. Hayatın anlatıcılarını (Homeros'u, İncil'i, Mikel Angelo'yu, Rilke'yi, Goethe'yi, Albert Camus'yü, Benjamin'i...) ve çocukluğunu yitiren bir insanlığın hayatı nasıl olabilir?.. Wenders, Alman oto yolları ve şehirlerinde, Amerikan kentleri ve yollarında, Tokyo'da, Lizbon'da ve daha umulmadık yerlerde fizikî, ruhsal ve tarihi bir "yolculuk" yaparak, modern zamanların deneyimini anlatmıştır. Yine de bu deneyim bütün dünya insanlığını

kapsamaz; Küba'dan, Avustralya'dan, Çin ve Japonya'dan manzaralar sunsa da o daha ziyade Avrupa'ya ve kısmen Kuzey Amerika'ya aittir.

Wenders, film çalışmalarında yeni bir dönem olan 1987-1993 arasında Berlin'in yaşam biçim(ler)inin fizyonomisini sunarak, Benjamin ve Siegfried Kracauer'in 1920/30'larda modern kent ile sanat ve sinema arasında neredeyse "ruhsal" bir ilişki kuran düşünce ve bakışlarını hatırlatır ve "kentsel ruh"un şiirsel bir üslupla nasıl tasvir edilebileceğini gösterir. Sık sık yer değiştirmeler, tarihe yolculuklar, çocukluğa ve meleklerle sığınış; hüznün verici aktüel bir hayatın aşılması içindir. Kracauer'vari sözlerle, fizikî ve ruhsal gerçeğin kültürel bir formla kurtarılmasıdır. Sanatın, yaşamın yitirilmesi karşısında kendini sorumlu hissetmesi Alman romantik sanatından Benjamin ve Wim Wenders'e kadar uzanır. Böylesi bir kavrayış ve ifade etme biçimi, kederli bir hayatın, mutsuz bir gerçeğin varlığına açıkça işaret eder. Bu mutsuz gerçek ise, sanatın içindeki mutluluk ideallerinin dile getirilmesiyle açığa çıkarılır. Sanat, mutsuz şeyleri ifade ederken, içindeki mutluluk vaadini duyumsattırarak haz ve neşe verici bir biçime dönüşür. Aksi halde sanat eserleri, zamana bu kadar dayanıklı olamaz, evrensel ve hümanist bir kültür özüne sahip olamazdı. Sonuçta sanat, neşe verici olabilir; kuşkusuz "mutluluk" numarası yapan kültür endüstrisinde olduğu gibi değil, ama Rabelais ve Boccaccio'da, Kafka ve Aziz Nesin'de, Jean Renoir ve

Chaplin'de, Brueghel ve Bosch'ta olduğu gibi yapar bunu.

Benjamin'in Berlin çocukluğu, kentsel coğrafya ve tarihe ilişkin hatıraları ve yorumları onun Berlin deneyiminden *Moskova Günlüğü*'ne kadar uzanarak Baudelaire döneminin Paris'ine "yolculuk" yaptığı Pasajlar'da zenginleşir. Burada (daha ilk yazılarından itibaren) doğru-
dan veya dolaylı biçimde bir çeşit şehir berduşu olan flâneur hakkındaki bakışları onun zihinsel çevresini kaplar.⁷⁹ Burjuva kökenli olarak doğup büyüdüğü Berlin ve kısa süre kaldığı Moskova deneyiminden sonra Paris, Benjamin'in hayranlık duyduğu bir çalışma laboratuvarına dönüşür. Bu tarihlerin Paris'i, genel olarak uluslararası sanat ve entellektüel çevrelerin en ilgi çekici alanıydı. Modernitenin, burjuvazinin, sanat ve devrimin başkenti Paris, çelişkili bir biçimde Marksizme, Museviliğe ve Mesih'e zaman zaman başvuran Benjamin'in kişiliği ve eserine yön verecektir. Benjamin'in bu "çelişki"li hali ve Paris'in burjuva ortamlarındaki günlük hayatı ile Marksist argümanları Marshal Berman'ın öne sürdüğü gibi onun eserine bir dinamizm katacaktır. Pasajlar, öyle gözüküyor ki, bu "çelişki"lere gerekçe bulan tezlerle doludur. Herşeye rağmen "Paris Pasajları Benjamin'in Trauerspiel'i gibi acıklı ve hüznü yerler şeklinde gözükür".⁸⁰ Ve Benjamin o pasajlardan ve etrafındaki bulvarlardan bir türlü vazgeçmez. Oysa Benjamin uyanık olmalıydı ve oralardan erken ayrılarak Pirene Dağları'na

daha önce ulaşmalıydı. Fransa ile İspanya arasındaki o dağları aşp bir limana varmalı, sonra bir gemiye binmeliydi. "Bu zamanlarda insan yeterince uyanık değil" diyen Bertolt Brecht'in, Fritz Lang'ın ve Adorno'nun Amerika'sına ulaşmalıydı.

Paris, Benjamin'e her zaman bir ilham, devrim ve sanatla yaşayan bir "cennet", bir "vatan" gibi gelirken, Erich Maria Remarque, aynı dönemlerde Paris'in, "herkesin son umudu ve son şansı" olduğunu düşünüyordu⁸¹ (Kaspi-Marès, 1989: 33). Oysa bu tarihlerde -Vichy döneminin Fransası'nda- polis, Yahudi arayp Alman Nazileri'ne teslim etmeye başlamıştı. Paris'in Benjamin ve onun gibi "mülteci"lere verdiği umudun kaybolması ise, Benjamin'in hayatına mal olacaktır. En sonunda "sadece, umutsuzlar istediği için bize umut verilmiştir" sonucuna varacaktır Benjamin! "Yahudi bir sürgün" olarak Benjamin kendi yalnızlığı, sıkıntısı ve "yabancı"lığına karşı 19. Yüzyıla, pasajlara, sinemaya, bulvarlara, Sürrealizm'in kültürel ve politik atmosferine, hatıralara, çocukluğa sığınacaktır.

Benjamin, 1920/30'larda "Sinema Çağı"nın, bütün çağların en kederlisi, en barbarı olacağını biliyor veya hissediyor muydu? "Tarih Kavramı Üzerine" tezlerinde "Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki," diyordu aynı tarihlerde, "aynı zamanda bir barbarlık niteliğini taşıması". Benjamin'in zihninde kültürel belgeler, "tarihin tüylerini tersine fırçalamayı" kendisi için bir görev sayar.

Berlin Üzerinde Gökyüzü de, böyle bir sorumluluğun farkındadır; ama Benjamin'in öne sürdüğü "tarihsel mad-deci" bir anlayışla değil⁸², Rilke ve Mesih'i çağrıştıran metafizik ve idealist bir biçimde de ifade edilebileceğini sunarak... Duygu ve düşselliğe başvuran Wim Wenders de, sadece usallıktan oluşan insan hayatının "karanlık" ta olduğunu hissettirirken, duygunun, insan hayatını kurtarabileceğini, hüznü verici bir hayatın duygu ve sevgiyle çiçekleneceğini Tarkovski'den sonra gösterir. Sonuçta Wenders'in eseri, Rilke'ye, Goethe'nin "biraz daha ışıık" arzusuna değin uzatılabilir.

Benjamin ve Wenders için sinema, modern hayatın ilerlemesine ve doğruları ortaya çıkarmasına yarayabilecek hayranlık verici bir aygıt olduğu kadar, yalan söylemenin ve barbarlığın da bir taşıyıcısı olabilir. Wenders'in iki *Zamanın Akışında* ve iki "Berlin filmi" ile Benjamin'in "Mekanik Yeniden Üretim Çağı"nda Sanat Yapıtı" makalesi bu zıtlığı ortaya sermiştir. *Zamanın Akışında* filminde film bobinlerini bir yerden başka bir yere taşıyan şoför, Alman sinemasının sorunlu karakterini de sorgular.

Wenders, şeyleri oldukları gibi hayranlık verici bir dramaturjiyle temsil eder. Hergün sıradan olarak gördüğümüz, kullandığımız caddeler, odalar, otoyollar, kentler ve başka şeyler, Wenders'in filtresinden süzöldükten sonra coşku verici görsel kültürel manzaralara dönüşür. Modern zamanların en çirkin ve lanetli yeri

Berlin, böylesi manzaralarla güzel bir görünüm alır. Yoksa Berlin, fizikî ve ruhsal olarak modern zamanların keder dolu bir kliniğidir. Böyle bir ortamda Türklerin ve Doğu Avrupalıların buraya akın etmeleri ise, terkettikleri coğrafyaların pek de iç açıcı olmadığına işaret eder.

Benjamin'in kültürel tarih çalışmaları gibi Wenders'in özellikle iki "Berlin filmi", tarihi, ama özellikle Alman tarihini "kurtarma" pratiğidir. Benjamin'den Thomas Mann'a, Günther Grass'tan Fassbinder, Völker Schlöndorff ve Wim Wenders'e kadar evrensel Alman kültürü, kendi suçlu tarihini itiraf etme, olumsuzlama ve daha sonra hümanist evrensel yeni bir siyasal ve kültürel yaşam zihniyetini yaratma çabasına sahiptir. Genel olarak Yeni Alman sineması bu zihniyeti izlemiştir. Benjamin ve Wenders'in çalışmaları insanlığı anlamak ve yeni bir hayat önermesine sahiptir. Her ikisi "nasıl yaşamak lazım?" sorusuna cevap veya "çözüm" arar? Benjamin ve Wenders'in modern alanlar üzerinden, pasajlardan, boş arazilerden, bulvarlardan, arkadlardan, tarihi anıtlardan, Berlin Duvarı'ndan, kütüphanelerden, kalabalıklardan, boş sokaklardan geçerek yaptıkları buydu; ama aynı zamanda hayatın başka biçimlerde yaşanabileceğini göstermek, hissettirmek. Benjamin ve Wenders'in hayata bakışları, Hölderlin ve Rilke, Aytmatov ve Bela Tarr, Beethoven ve Charlie Chaplin, Necip Mahfuz ve Baudelaire'den farklı değildir: Yaşamayan hayatı yaşatmak, neşesiz dünyaya neşe ve duygu katmak...

Benjamin'in zihninde "tarih, yerini homojen ve boz zamanın değil, ama şimdiki-zaman'la dolu bir zamanın oluşturduğu bir kurgunun konusudur..." Bu bakışı Wenders filmsel olarak "kurgu"larken... Benjamin için "Tarih yazmak (...) tarihi alıntılar yapmak demektir."...Benjamin, geçmiş ile şimdi'nin oluşturduğu gruplaşmalara (birleşmeler, kurgulamalara) "diyalektik görüntüler" adını vermiş; bunların içeriğini de "durağan konumdaki diyalektik" şeklinde tanımlamıştı. Diyalektik görüntü ve durağan diyalektik, hiç kuşkusuz Pasajlar Yapıtı'nın odak noktası niteliğindeki kategorileridir..."⁸³ Wenders'in manzaraları da işte böylesi bir kategoriye sahiptir; ama bunları teorize etmeden... Bu "diyalektik görüntü"ler şüphesiz "ütopik"tir. Sonuçta film sanatçısı şeyleri belirli bir kuramsal kategoriye başvurmaksızın stilize ederken, "ütopya" ve/veya "romantik" bakış onu şiirsel ve insan-cıl kılar.⁸⁴ Onun özgünlüğü de buradan gelir.

"Sürrealist Flâneur"ler

Benjamin ve Wenders'in "melekleri"i "flâneur"ün deneyimiyle ilişkilendirilirse, onlar "sürrealist flâneur" - Benjamin'in Sürrealizm'i yorumladığı anlamda "sürrealist"- şeklinde tanımlanabilir. Yani, flâneur gibi kalabalıkların arasında kaybolarak, burjuva mekânlarda tozarak, kendinde bir karakter kalarak; böylece insanlığın genel durumuyla ilgilenmeyerek değil; tersine, geçmiş,

şimdi, rüya, hatıra, imgelem ve çocukluğa dalarak insani arzu ve düşleri keşfetmek; bunu yeni bir hayat deneyimine çevirebilmek içindir. Burjuva bulvar ve pasajlarının müdavimi flâneur ise, gerçekte Adorno'nun öne sürdüğü gibi kendi "odası"nda geziniyordu. Bu karakterleri iyi bilen Balzac da flâneur'ü yüceltmemiştir, tersine kusur ve "numaracı" yönünü hemen anlamıştı. Başka sözlerle Wim Wenders'in melekleri ve Benjamin'in şehir gezintileri ile flâneur'ün gezintileri birbirinden bambaşkadır. Flâneur'ün hayat alanı olan iç mekân -ve kalabalık; şehir kalabalığında da o başka bir dünyayı göremiyordu-, yani pasaj, oda, hatta sinema, sıkıntı ve bunalım içindeki modern insanın bir sığınağıdır. Sonuçta flâneur; pasaj ve bulvarlarla, James Joyce'un Mrs. Bloom'uyla, Eduard Munch'un "Çılgılık"ıyla, "Ich drama" tiyatrosuyla, Proust'un yitirilmiş zamanın peşindeki kıvranışıyla, Freud'un psikanalitik bulgularıyla, Robert Musil'in "Niteliksiz Adam"ıyla, sinemanın icadıyla ve popülerleşmesiyle eş zamanlıdır. Şehir içinde bir "şehir" olan Paris pasajlarında "gezip tozan" Benjamin, flâneur'ün işbölümünü protesto eden bir kişi olduğunu bilse de, onun tembel, sahtekâr ve burjuva karakterli olduğunu gözden kaçırmamıştı. "Uyanık" olan flâneur düşünen ve başkalarına karşı hassas değil, sadece kendisi için bakan biridir; oysa Benjamin ve Wenders'in melekleri insanlığın sorunlarıyla ilgilenen "şehir melek"leridir. Flâneur, şehirde dolaşarak gözlem yapmaya odaklanırken ve bunu

kalabalık arasında yaparken, onları hissetmez, onların hayatı, iç dünyaları onu ilgilendirmez. O, gözlem yapmaktan zevk alırken aynı zamanda kapitalizmin dünya zenginlikleriyle donattığı vitrinlerin meta fetişizmine bakmaktan, onlarla ilgilenmekten haz duyar. Bu bakımdan o, Bilinç Endüstrisi'nin ve mallarını vitrine çıkaran tüketici kapitalizmin hazcı, bireyci ve liberal karakterli ön figürüdür. Oysa Wenders'in meleklerini, sadece insanın yaşam dünyasındaki yeri ve duygusu ilgilendirir. Flaneur, fantazmagori, başka deyişle "aldıtıcı görüntü", hatta malın kendisi olan fantazmagori içinde yaşar. Fantazmagorik olan ise "mal üreten toplumun büründüğü parıltıydı". Flâneur ve kitlenin "parıltısı"na dönüşen fantazmagori, modern kapitalizm ve kitle toplumunu karakterize ederken, şekleleştirilmiş "kültürel formlar" (sinema, fotoğraf...) kitle gibi flâneur'ün de süsü oluverir.⁸⁵

Flâneur gerçek malzemesini, gözünün ve ruhunun doymasını ancak Pasajlar'da ve onun içindeki kalabalıkta bulur. Wenders'in meleklerinin ise böyle bir ruhsal ihtiyacı yoktur. Onlar Pasajlar'ın sunduğu mal fetişizmine değil, insanın bu yaşam dünyası içindeki durumunu izah etmeye, onu bu şekleleşmiş dünyadan kurtarma girişiminde bulunurlar. Wenders'in tasvir ettiği melekler olsa olsa fiziki deneyim bakımından flâneur'e benzetilebilir; ama ruhsal, zihinsel ve ahlaki yönden değil.⁸⁶

Günümüz dünyasında flâneur veya flâneuse olmak mümkün mü? Wenders'in son yıllardaki filmleri Amerika'da, Sırlar Oteli'nde, hele hele Las Vegas'laşan bir hayat deneyiminde bireyin arzu ve hayallerinin değiştiğini gösterir. *Asla Kapımı Çalma*'da Wenders, Amerika'dan, Amerikalılaşan Almanya ve Kıta Avrupası'ndan umudunu yitirmiş gibidir. *Lizbon Hikayesi*, *Buena Vista Social Club*, *Bir Adamın Ruhu* başka bir ruhsal dünyanın içindedir ve bu yüzden mekanlar değişir: Latin, barok ve popüler Lizbon mahallelerini Frankfurt City'e yeğler. Diğer filmlerinin birinde Küba'ya, diğerinde Afrikalı Siyahların yarattığı Blues ortamına dalarak Wenders "Batı" dan kaçar.

Modern Zamanlarda heyecan, çocukluk ve merakını yitiren bir ortamın ressamı olan Wenders'in karakterlerinin neredeyse tek çareleri vardır: Yollara düşmek. Onlar zamanın akışında, geçmiş "tarih"leriyle birlikte rastlantılar ve bilinmezliklere doğru kaybolup giderler. Vatan duygusu olmayan bu kişilerin yolculuğuna müzik ve çocuklar teskin edici olarak eşlik ederler. Yollara düşmek, -trenle, otomobille veya yürüyerek- yeni coğrafyalar, yeni rastlantılar, yeni portreler, kısa süreli yeni hayatlar sağlarken, film sanatına da yeni manzaralar ve yeni filmsel ritim sağlar. Yollar, şehirler, manzaralar, kısacası "bir harita" der Wenders, "benim için aynı zamanda bir senaryodur".⁸⁷ Wenders, varmanın değil, gitmenin keyif verici olduğunu, fantezilerin yollarda ha-

reket halindeyken canlandığını düşünür.⁸⁸ Yollara düşüp mor çiçekleri toplamak Goethe'nin Meister Wilhelm'i için mümkünken, Wenders'in Wilhelm'inin böyle bir ortamı kalmamıştır.⁸⁹ O duygusuz, çiçeksiz, tabiatsız bir ortama aittir artık. Oysa Hölderlin veya Goethe'nin "romantik yolcu"ları bir yandan keder içinde yaşarken diğer yandan mutluluğa dair özlemlerini yitirmemişlerdir.

Benjamin ve Wenders'te "geçmiş, uyanmış bilincin bir esin kaynağı, bir keşfine dönüşmeli"dir.⁹⁰ Başka deyişle geçmiş, uyanık veya uyanmış bilinç içindir, zihin ve duygunun canlılığı içindir. Benjamin, tarihin estetik felsefesini böyle ifade ederken, Wenders, modern tarihin sinemasal estetik sunumuna böyle eşlik eder. Ayrıca düşler, hakikati bilmek içindir. Benjamin de düşlerin önemi üzerinde dururken -Proust, Freud ve Sürrealistler'in çalışmaları örnek gösterilebilir-, Wim Wenders, her iki filmde düşsel olana başvurur.

Berlin Üzerinde Gökyüzü, yeryüzü ve gökyüzü, yüksek ve alçak, melek ve insan arasında ikili bir uzamda sahnelenirken, şimdi ve geçmiş, kurmaca ve belgesel, siyah-beyaz ve renkli manzaraların harmanlanmasıyla tasvir edilmiştir. Renklerle oynayan Wenders, siyah-beyaz manzaraları "gerçekçi", renkli manzaraları "renkli" bir duygu vermek için kullanır. Benjamin'e göre, sadece "diyalektik resimler" gerçekten tarihseldir. Wenders'in Berlin hakkındaki diyalektik sinemasal resimleri de -mater-

yalist veya idealist, ne önemi var?- tarihseldir. Ayrıca Wenders'in iki "Berlin filmi" özellikle Berlin'in kültürel tarihine ait olan Ekspresyonist estetiğe değil, Paris'e özgü olan Sürrealist estetiğin ışığına meyletmiştir ki, Benjamin de "ışık"ın Sürrealizm'de saklı olduğunu öne sürmüştü. Benjamin Sürrealistler'e yakın bir ifade yöntemi kullanmak istiyordu, özellikle Paris'in analizi ve betimlenmesi konusunda.⁹¹ Marxçı bir dünya görüşüyle kapitalizmin yanıltıcı ve yabancılaştırıcı karakterini ortaya çıkarırken, yöntembilimsel bir sürrealizm yaratmak, *Tek Yönlü Sokak*'ta (1928) kolaj, montaj tekniklerini de kullanmak; Aragon'un Paris Köylüsü'nü taklit ederek "Berlin köylüsü" ortaya çıkarmak istiyordu. Benjamin'in bu teknikleri kullanmak istediği sırada, sinemada Sovyet-Rus formalistleri, Bertolt Brecht tiyatrosu, Alfred Döblin'in romancılığı, Fransız sürrealizmi aynı yöntemi kullanıyordu. Şüphesiz Benjamin'in modern edebiyat içinde en çok etkilendiği Kafka ve Proust da bu "yöntem"i kullanmıştı. Benjamin'in amacı, teknik bir işlem yapmak değildi; ama özgürlükçü fikirler ve tezler öne sürerken, kişisel deneyimlerinden, çocukluk hatıralarından, modern kent hayatının çeşitli anlarından hareket ederek bir tarih felsefesi ve bir tarih bilinci ortaya çıkarmaktı. Teknik yönden ise, kısa ve "küçük yapılar"dan hareket ederek "genel yapıları" oluşturmak istiyordu. Özü ise, nesnelerin üzerinde veya ardında değil, içinde bulmayı deneyerek Goethe'nin anlayışını izler. Benjamin sadece Goethe'den değil, aynı zamanda Brecht'in tiyatrosu

ve Sovyet sinemasından da yararlanarak bunu öne sürdü.

Kafka'nın izlerini çocukluğundan beri derin bir biçimde taşıyan Benjamin için Paris'in Pasajları her tarafına girilmesi gereken "parıltılı labirent"ler iken, Prag yazarı için kıvrımlardan oluşan Prag yollarını birbirine bağlayan labirent geçitler korkutucu yerlerdi. Benjamin'in Kafka metinleri onun yapıtı için semptomatiktir. Kafka'nın kompleks durumları (biyografisi, ortamı ve metinleri) Benjamin'in eserine de yansır. Kafka'daki kaçış teolojisi (mistisizmi) de Benjamin'de devam eder.⁹² Wenders'in kişileri ise böyle bir mistisizme gerek duymadan "kaçarlar". Onlar bireyci ve materyalist bir ortama aittir; ve sıkıldıkları oralardan uzaklaşmayı arzulurlar. Kaçışlar, gizem, Mesih, Jüdaizm temaları ise Kafka ve Benjamin'in ruhsal ve zihinsel dünyalarını çerçeveler. Devrimse Kafka'nın inanmadığı, Benjamin'inse inanıp da yaşayamadığı ve başka şekilde tasavvur ettiği bir deneyimdir. Wenders'te ise devrimle ilgili herhangi bir durum yoktur.

Bu arada Wim Wenders'in melekleri, Homeros ile Benjamin'in "Angelos Novus"la ilgili anlattığı IX. Tezin sesiyle buluşur. Tamamı, geçmiş, şimdi ve gelecek hakkında insanlığa ezgisel mesajlar iletirler. Wenders'in melekleri, insanlığın hikayelere ve çocukluğa ihtiyacı olduğunu bildirirler. Tüketim kapitalizmi ile Bilinç Endüstrisi'nin çaldığı bu deneyim, kendini ancak Estetik'in güzelliğinde bulabilir.

Sürrealistler için Paris kadar ilginç bir "nesne", bir "düş" olamaz. Öyle ki Benjamin "abartarak" Sürrealistlerin "kahin" olduklarını düşünüyordu. Genç şair Rimbaud da şairin bir kahin olduğuna inanıyordu. Devrim ve sanat onlar için sadece bir bilinç ve bir dünya görüşü değil; aynı zamanda neredeyse varoluşsal bir duruma, bir inanca, belki de haşşe kadar varmıştı. Oysa Karl Marx kendini böylesi bir tutkuya kaptırmamıştı kendini. Benjamin, tarihin idealist Alman felsefesi (Hegel, Fichte, Nietzsche gibi), politikası (II. Wilhelm ve III. Reich), edebiyatı (Ernst Jünger) ve sinemasının (Leni Riefensthal) desteğiyle çarpıtılması ve "üstün insan" tezinden çıkmış bir "führer" ile kişiliksizleştirilmiş bir kitle ilişkisiyle oluşturulmuş bir süreci eleştirmek, ona karşı düşünce ve tezleriyle direnmek istiyordu.

Wenders Berlin'in genel bir panoramasından başlayarak sokaklarının, boş arazilerinin, odalarının, discolarının hüznü verici karakterini detaylı bir şekilde tasvir etmiştir. İnsanın yabancılaşma, yalnızlık, yorgunluk, usanmışlık, iletişimsizlik içindeki varlığı, şehri ruhsal bir kliniğe çevirmiştir. Boş araziler, parçalanmış ve kaybolmuş alanlar, gri bir gökyüzü, siyah-beyaz görüntüler iç karartıcı -ve gerçekçi- bir hayata işaret eder. Buna karşın renkli sahneler Wenders için insani dünyaya duyulan özlemi ifade eder. "Çağdaş Berlin, gerçekten siyah ve beyazı temsil eden" bir kenttir Wenders'te. Berlin'in o siyah-beyaz, boş arazileri, parçalanmış mekânları ancak

Cocteau'nun "Sürrealist ışığı"yla, Michel Angelo'nun "Rönesans ışığı"yla, fantastik görüntülerle, meleklerin edebi konuşmalarıyla, Homeros'la süzülerek başka bir "gerçek"e, coşku verici bir kültürel şekle dönüşüyor. Ado Kyrrou'nun bakış açısıyla yorumlarsak Wim Wenders bir sürrealisttir. Çünkü Wenders'in "filmleri politik genel durumlar üzerine değil, varoluşla ilgili somut durumlar üzerinedir."⁹³

Alıntısalsal ve fragmanlar şeklinde şehir ve yolların tecrübesinden geçerek modern zamanları ifade eden Benjamin gibi, Wenders de, alıntısalsal, alegorik ve fragmanlar şeklinde şehir ve yolların hüznünlü ve trajik bir tarihini "şair-düşünür" gibi yaşam dünyasını gözlemleyen "melek"lerin gözüyle resmetmiştir. Duygu ve hassasiyetin azaldığı akıl çağının ve yabancılaşmayı yaşayan insan, ağlamasını da bilmez, Alice Kentler'de filminde bu duygusunu yitirmiş olan insan gözüne su koyarak gözyaşı dökmek istemiştir- Wenders'in filmlerinde bir tek çocuklar, mutlu olmayı, oynamayı ve hissetmeyi biliyor.

"Alacakaranlık"ın akışında "pırıl pırıl bir gökyüzü insanlığın karanlık kentlerine" melankolik Alfred Döblin gibi bakarken ve Bertolt Brecht "acıların yankılandığı bu vadideki karanlığı ve büyük soğuğu düşün"ürken, Benjamin bu trajik lirizmi yaşıyordu; Wenders'in filmleri de bu "acıların başkenti"ni ve yolların hüznünlü karakterini çocukluğa, hatıralara, tarih bilincine, duygulara, düş ve arzulara yönelerek sunar. Edebi, felsefi ve tarihi olan di-

yalektik ve idealist film manzaraları, Alman sanatçıları ve şüphesiz Benjamin'in kaygı ve hüznlerini paylaşıyor; sinemayı da "melek" gibi kullanıp saflığı, çocukluğu, insanlığı keşfetmek için "yolculuk" yapıyor.

"IN DER LUFT, da bleibt deine Wurzel, da, in der Luft" diye yazmıştı savaştan sonra, Paris "göçmen"liği sırasında Paul Celan; savrulup giden "HAVADA duruyor senin kökenin, havada", Seine nehrinde intihar etmeden önce Alman şair. Ve Paul Celan'ın durumu hiç mi hiç, Paris'in belki de en iyi anlatıcısı olan Balzac'ın Tılsımlı Deri romanında aşk ızdırabından kendini Seine Nehri'ne atan genç Rafael'e benzemez.

Sinema ve modern kent, kalabalık bir topluluğun arasında bir "şok deneyimi"yle geçer ki, Baudelaire'in modern kent deneyimi ve şiirinde de bu iki deneyim odakta yer alır. Baudelaire'den, Paris kalabalığından, Vertov ve Eisenstein'ın filmlerinden, sosyalist hareketlerden, Proust'tan, Freud'dan referans alarak oluşturduğu sinema hakkındaki tezlerinde Benjamin "şok" ve "kalabalık"ı büyük kentin ve sinemanın "leitmotiv"i şeklinde görürken "aura" onun temel konsepti olur.

Wenders, Ku..'yu bir hatıra -trajik bir hatıra- yeri olarak tasvir ederken, Kracauer, (Berlin sokakları ve başka şehirlere bakarken, buradan hatırasız bir yer olarak bahseder. Ve "bu büyük caddeler, bu büyük rıhtımlar, bu sıkıntıyı artırıyor" diyordu Louis Veuillot. İşte, "Büyük

Paris", "Büyük Berlin" veya "Büyük İstanbul", "Büyük Adana" projesi; ama hayata ne katıyor ki?

Yürümek, dolaşmak, mekan değiştirmek... Beethoven hayranlık verici senfonilerini gezerek, yürüyerek - özellikle Viyana'da ve Viyana yakınlarındaki Wienerwald'da- zihninde yaratmıştı. Beethoven için geriye kalan onları kağıda dökmektir. Yaşar Kemal 1950'lerde Cağaloğlu'ndan Galata'ya doğru iner ve Beşiktaş'a doğru yürürken Çukurova'yı, Doğu Anadolu'yu kafasında yazıyordu. Modern zamanın akışında yer değiştirmek ve hareket; d ş kurmak ve merak etmek sinemanın da harika malzemeleridir.

Sonnotlar:

75-Bu konuda ilgi çekici yeni bir yorum için bkz. Ruth Benner, "Berlin Üzerine", Sinematografik Kentler. Mekanlar, Hatıralar, Arzular kitabınd (Ed. Mehmet Öztürk), Agora Yay. 2008.

77- Benjamin, Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk, Çev. Tefik Turan, İstanbul: Yapı Kredi. 2003, s. 22.

78- Bkz. Alexis Nouss, La modernité, Ed. J. Grancher, Paris, 1991, s. 11.

79- Philippe Simay (Ed), Capitales de la modernité, Ed. Eclat, 2005, s. 37.

80- Marc Sagnol, "Le Paris de Benjamin et de Kracauer", Walter Benjamin et Paris (Yay. haz. Heinz Wismann) s. 641.

81- Kaspi-Marès, 1989, s. 33)

82- Benjamin, Pasajlar, 1992, s. 36.

83- Bkz. R. Tiedemann, ss. 28-29.

84- Sinema sanatçısının teorileri konusunda bkz. Jacques Aumont, Théories des cinéastes, Ed. Nathan, Paris,

85- Benjamin (flâneur ve fantazmagoriyi) bu konuları ele alırken ondan önce Lukacs, Tarih ve Sınıf Bilinci'nde mal fetişizmini, Kracauer de Kitlenin Süsü (Das Ornament der Masse) adlı Weimar dönemi yazılarında benzer bulguları elde etmişti. Bkz. Rolf Tiedemann, "Pasajlar Yapıtına Giriş", Benjamin, Pasajlar, ss. 9-32

86- Bkz. David Harvey, Postmodernliğin Durumu, Çev. Sungur Savran, Metis Yay., 2003.

87- Bkz. M. Zeynep Dadak, Bir Wim Wenders Filmi, Yayınlanmamış Bitirme Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999, s. 9.

88- Dadak, ibid., s. 13.

89- Dadak, s. 43.

90- Krista, 1986, s. 129.

91- P. Simay, *Capitales de la modernité*, s. 48.

92- Bkz. Sigrid Weigel, "Zu Kafka", *Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Yay. Hazırlayan Burkhardt Lindner, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar, 2006, s. 543.

93- M. Zeynep Dadak, s. 39.

Deneme ve incelemelerden oluşan bu kitap, modern zamanlarda çeşitli toplumların karakter(ler)ini ve bu zamanın akışında insan hayatının nasıl geçtiğini sinema sanatı çerçevesinde ele alıyor. Katı bir hiyerarşi ve saldırgan hayat tarzlarının devam ettiği modern zamanlarda, bir yandan neo-liberal diğer yandan reaksiyoner bir ortamda sinema, unutmaya karşı hatırlamayı, stilize edilmiş bir yalan makinesi olan bilinç endüstrisine karşı güzeli, doğruyu ve hakikati arıyor.

Modern Zamanın Akışında Sinema Sanatı kitabı, belirli yer ve zamanlarda sinemanın bunu hangi biçimlerde tasvir ettiğini inceleyip tartışıyor.

www.dogukitabevi.com

ISBN:978-605-9093-10-1



9 786059 093101



22 TL