

# 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>

SİNEMA DİZİSİ 18

TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER 15

# TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER

Yayına Hazırlayan|Deniz BAYRAKDAR

# 15

Sinema ve Yeşilçam



BAĞLAM





# TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER

Yayına Hazırlayan|Deniz BAYRAKDAR

Derleyen|Ahmet Emin BÜLBÜL

# 15

Sinema ve Yeşilçam



Bağlam Yayınları 456  
Sinema Dizisi 18  
978-605-9911-51-1

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - 15  
Sinema ve Yeşilçam  
Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar  
Derleyen: Ahmet Emin Bülbül

© Bağlam Yayıncılık  
© Deniz Bayrakdar

3

Birinci Basım: Mayıs 2019  
Kapak Görseli: *Şoförün Kızı*, Ölkü Erakalın, 1966  
Fanatik Film, Nejdet Arkın izni ile kapak görseli kullanılmıştır.  
Kitap Tasarımı: Canan Suner  
Baskı: Umut Kağıtçılık Sanayi Ticaret Ltd. Şti.  
Fatih Cad. Yüksek Sok. No: 11/1 Başakhan Merter/İstanbul

Yayınevi Sertifika Numarası: 11081  
Matbaa Sertifika Numarası: 22826

**BAĞLAM YAYINCILIK** Hobyar Mah. Narlıbahçe Sok. No: 9/3 Cağaloğlu/İstanbul  
Tel: (0212) 513 59 68 / 244 41 60 Tel-Faks: (0212) 243 17 27  
Web: [www.baglam.com](http://www.baglam.com) e-mail: [baglam@baglam.com](mailto:baglam@baglam.com)

# İÇİNDEKİLER

Önsöz / **Deniz Bayrakdar** / 7

## **Yeşilçam: Duygular, Haller**

Melodram: Kiplik, Tür ve Ulusötesi / **Christine Gledhill** / 15

Yeşilçam'ın Halleri / **Savaş Arslan** / 35

## **Bölgeler**

Adana Sinemalarının Altın Yıllarına Genel Bir Bakış /

**Aydın Çam** / 49

## **İstanbul ve/ya Kadınlar**

Yeşilçam'da İstanbul: *Vesikalı Yarım*'den *Kayıp Şehir*'e /

**Feride Çiçekkoğlu** / 65

Yeşilçam ve Kentsel Dönüşüm: *Küçük Hanımefendi* Filmlerindeki

Modern İstanbul Temsili / **Sezen Kayhan** / 79

## **Yeşilçam'ın Felsefesi**

Sinematik Felsefenin Pazaryeri: Yeşilçam / **Serdar Öztürk** / 93

Seyir Deneyiminin Felsefesini Tartışmak: Yeşilçam Seyircisinin Seyir

Habitusu Üzerine Bir Deneme / **Aydan Özsoy** / 113

Minör Anlatı Bağlamında Modern Siyasal Sinema Üzerine Bir

Tartışma / **Aslıhan Şahin Güven** / 129

## **Çocukluk**

Yeşilçam'dan Arabesk'e Türkiye Sinemasının Çocuk Tahayyülü /

**Gülçin Pamak** /143

### **Fantastik ve B Tipi**

Yeşilçam'ın Buluntu Evreni: Fantastik Türk Sineması /

**Onur Civelek / 163**

Yeşilçam'da B Tipi Sinema: Oğuz Gözen Filmleri /

**Barış Saydam / 185**

### **Kimlikler**

İsimsiz Temsil Edilmek: Yeşilçam'da Alevilik /

**Mehmet Fiğan / 199**

## ÖNSÖZ

Türkiye Sineması hakkında 1990'larda yapılan araştırma ve yayınlar ve 1999'dan itibaren Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler konferansı bildirileri konuları itibari ile *Yeşilçam'a* ağırlık veriyorlardı. 1990ların ortalarından itibaren Yeni Türkiye Sineması dalgasının etkisi ile araştırma ilgisi yeni filmlere ve yönetmenlere doğru evrildi. Televizyonda *Yeşilçam* filmlerini seyreden kuşak yerine cep telefonları, bilgisayarları ile üçüncü ekranlar tarafından hayatı kuşatılan yeni neslin *Yeşilçam'a* ilgisini uyandırabilecek ekran bağlantısı da azaldı.

Bu düşüncelerle Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı 19. yılına girerken geri dönmeyi, ihmal ettiğimizi hatırlamayı ve yeniden ele almayı önerdi. Konferans davet yazısını hazırlayan Ahmet Emin Bülbul'ün sözlerini buraya alarak kitaba da yansıyan *Yeşilçam'a* bakışın özünü aktarmak isterim.

*Retrospektifin Latince'deki hâli retrōspectus arkaya, geçmişe bakmak anlamına gelir. Sinema, her ne kadar progresif, ilerlemeye programlanmış bir mecra olmuşsa da bizi, ardında bıraktığına da döndürür. Biraz önce ne olduğunu hatırlamak isteriz. Bu tansiyon tarihsel, siyasal ve sosyokültürel dinamiklerden türeyen, yerini hep yenisine bırakan sinemasal akımları, onları analiz ederken değişip dönüşen güncel film çalışmalarını da içine alır. Ve elbette zamanla başkalaşan seyir deneyimlerini.*

*Hatırlamanın ne kadar dolambaçlı ve meşakkatli bir yolculuk olabileceğini Marcel Proust'tan biliyoruz. Elimizde olmadan, âniden gözümüzün önünde beliriveren, bizi hiç ummadığımız yerlere götüren imgelerin oluşturduğu hatırlama deneyimine gayri iradi bellek diyordu Proust (2018).<sup>1</sup> Sinemasal imgeler de, tarihle bu türden bağlar kurmamıza imkân tanımıyor mu? Türkiye Sineması'nın şimdiki zamanına bakarken, geçmişten birdenbire sızıp gelen, beklenmedik duygularla baş başa kalmıyor muyuz? Hatırlamak is-*

<sup>1</sup> Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde: Yakalanan Zaman*, çev. Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018.



*temesek bile tarihin izleri hep ve hâlâ taze. Tıpkı Yeşilçam'ın günümüz sinemasına bıraktığı izler gibi.*

*Yeşilçam, uzun yıllar azımsanan ve unutulmuş bir dönem olarak kaldı Türkiye Sineması'nda. Geniş halk kitlelerine yayılmak istediği için popülistti; filmleri neredeyse aynı kumaştan dikilmiş gibi birbirini andırıyordu; hepsi mutlu sonla bitiyordu. Sinema kuramı çalışan entelektüeller oraya pek uğramadı. Oysa merhum mütevaffa sinema yazarı Giovanni Scognamillo'nun dediği gibi, "Yeşilçam'ın bir mitolojisi vardı" (2004: 33-36).<sup>2</sup> Kendine has bir ikonografisi ve ideolojisi; düşleri, tutkuları ve suçları.*

*Sahiden ne olmuştu biraz önce, Yeşilçam döneminde? Anlatı ve anlatım stratejilerini, star sistemini ve ekonomisini düşündüğümüzde nasıl bir tarihsel periyotla karşı karşıyayız? Yönetmen sinemalarından söz edebilir miyiz? Yeşilçam, kent ve taşra diyalektiğinde ne tür seyir kültürleri yeşertmiştir? Ve tüm bunlara günümüz Türkiye'sinden bakmak, nasıl bir hesaplama ve dönüşüme davetiye çıkarır? Konferans hatırlamaya, Türkiye Sineması'nın hafızasını yoklamaya çalışırken, bu sorulara yanıt arıyor (Ahmet Emin Bülbül, XIX. TFAYY konferans daveti yazısından).*

Konferans ilk yıllarında Yeşilçam dönemini farklı bakış açılarından inceleyen çalışmalara yer verdi. "Sinema ve Para"nın tartışıldığı 7. Konferanstan itibaren özellikle farklılaşan yapım-yönetim kipleri; gösterim mekânları, teknolojik gelişmeler bakışımızı Yeşilçam döneminden yeni sinemanın filmlerine yöneltti. Konferanslar boyunca Yeşilçam döneminden oyuncular, yapımcılar panellerimizde aramızda oldular, ama araştırmalar son dönem yönetmenlerinin filmlerine ve arayışlarına yoğunlaştı.

Yeşilçam'ın bir sinemasal dili var mıydı? Anlatı ve anlatım stratejileri, star sistemi ve ekonomisi, yönetmen sinemaları, kent ve taşra diyalektiği, seyir kültürleri dönemin ekonomik, siyasal ve kültürel arka planı üzerinden nasıl okunabilir? Yeşilçam bugüne ne miras bırakmıştır? Kadın seyirci ve ailenin sineması tekrar geri gelebilir mi? Yeşilçam jargonunun dizilerde, internette ve gündelik hayatta varlığı nasıl anlaşılabiliyor? gibi sorularla arayışa çıkan konferans 2-5 Mayıs 2018 tarihinde Kadir Has Üniversitesi'nde gerçekleştirildi.

<sup>2</sup> Giovanni Scognamillo. "Yeşilçam Mitolojisi-1" *Yeni Film* 5, 2004, s.33-36.

Konferansın ardında kitapta yer alması üzere seçilen makaleler iki aşamalı olarak değerlendirildi. Konferansın üç ana konuşmacısı vardı, Bahçeşehir Üniversitesi Sinema-Televizyon Bölümü öğretim üyesi, melodram ve Yeşilçam üzerine kitap ve uluslararası yayınları olan ve konferansa ve kitaplarımıza başlangıcından bu yana sunumları ve yazıları ile destek veren profesör Savaş Arslan; Columbia Üniversitesi, School of the Arts öğretim üyesi ve New York Film Festivali yönetmeni (1988-2012) profesör Richard Peña ve Sunderland Üniversitesi konuk öğretim üyesi, film çalışmaları alanında emeritus profesör Christine Gledhill. Ağırlıklı film janrları ve melodrama ve feminist film kuramları üzerine yayınları olan Christine Gledhill 2018 yılında *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures* (2018) kitabını Linda Williams ile yayınladıktan hemen sonra kitabımıza katkısını büyük bir titizlikle gerçekleştirdi. Önemli bir ayrıntı Richard Peña ve Christine Gledhill'in konferans konuşmalarında film analizlerini Türk filmleri özelinde gerçekleştirmeleriydi.<sup>3</sup>

Kitapta yer alan bölümler Christine Gledhill makalesi ile başlıyor. "Melodram: Kiplik, Tür ve Ulusötesi" adlı yazısında Gledhill, dünyanın farklı bölgelerindeki sosyal ve kültürel iklimi hesaba katarak, melodramın köklerini *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005) filmi özelinde tartışmaya açıyor ve bir dönüşüm biçimi olarak melodram kipliğinin, modernleşme süreçlerini anlamak adına kritik bir önem taşıdığını gösteriyor.

"Yeşilçam'ın Halleri" isimli makalesinde Savaş Arslan, Behçet Necatigil'in *Evin Halleri* şiirinden hareket ederek, Yeşilçam'ın "ne"liğini, yarattığı nostaljiyi, ilişki kurduğu farklı sinemaları, türleri ve kültürleri, yerini hangi mecralara bıraktığını ele alıyor.

Aydın Çam "Adana Sinemalarının Altın Yıllarına Genel Bir Bakış" adlı araştırmasında, 1960-1975 yılları arasında Adana'daki filmcilik pratiklerine odaklanıyor ve bu sinemasal ortamın tarih yazımı için kritik öneme sahip bir çerçeve ortaya koyuyor.

Feride Çiçekoğlu "Yeşilçam'da İstanbul: *Vesikalı Yarım'den Kayıp Şehir'e*" yazısında, İstanbul'un modernleşme süreci içinde öteki ka-

<sup>3</sup> Christine Gledhill bildirisini *Melodrama Unbound* kitabının ortak yazarı Linda Williams ile paylaştıktan sonra son haliyle bize iletti. Richard Peña'nın makaleştirerek göndermeyi söz verdiği makalesi elimize ulaşmadı. Peña ve Gledhill bildirileri [www.tfayy.org](http://www.tfayy.org) sitesinde izinleri alınarak açık erişime sunulmuştur.

dın kimliğini, film ve dizinin başkarakterleri Sabiha ve Aysel'i merkeze alarak irdeliyor.

"Yeşilçam ve Kentsel Dönüşüm: *Küçük Hanımefendi* Filmlerindeki Modern İstanbul Temsili" başlıklı makalesinde Sezen Kayhan, 1950-60'lar İstanbul'undaki kentsel dönüşümü, *Küçük Hanımefendi* filmleri üzerinden okuyor ve kent temsiline etkilerini masaya yatırıyor.

Serdar Öztürk "Sinematik Felsefenin Pazaryeri: Yeşilçam" yazısında, sinematik felsefenin Yeşilçam'ı konumlandırmak için sunabileceği imkânları Deleuze, Badiou, Kracauer, Balazs gibi düşünürlerden yola çıkarak sorguluyor.

Aydan Özsoy, "Seyir Deneyiminin Felsefesini Tartışmak: Yeşilçam Seyircisinin Seyir Habitusu Üzerine Bir Deneme" isimli makalesinde, Yeşilçam'daki seyircilik mefhumu ve seyir kültürünü, Pierre Bourdieu'nün "habitus" kavramı çerçevesinde inceliyor.

"Minör Anlatı Bağlamında Modern Siyasal Sinema Üzerine Bir Tartışma" yazısında Aslıhan Şahin Güven, Deleuze'ün modern siyasal sinema ve minör sinema kavramlarını, *Umut* (Yılmaz Güney, 1970) ve *Borom Sarret* (Ousmane Sembene, 1963) filmleri üzerinden tartışmaya açıyor.

Gülçin Pamak "Yeşilçam'dan Arabesk'e Türkiye Sinemasının Çocuk Tahayyülü" adlı makalesinde, 1960-1990 yılları arasında, sinemamızdaki çocuk yıldızları inceleyerek, farklı tarihsel dönemlerdeki çocuk tahayyüllerinin ne tür dönüşümlere uğradığını ele alıyor.

Onur Civelek "Yeşilçam'ın Buluntu Evreni: Fantastik Türk Sineması" yazısında, Yeşilçam'ın film üretimini Levi-Strauss'un "bricolage" kavramından yararlanarak, *Baytekin Fezada Çarpışanlar* (Şinasi Özönük, 1967), *Kilink İstanbul'da* (Yılmaz Atadeniz, 1967), *Dünyayı Kurtaran Adam* (Çetin İnanç, 1982), *Üç Süpermen Olimpiyatlarda* (Italo Martinenghi, 1984) filmleri üzerinden mercek altına alıyor.

"Yeşilçam'da B Tipi Sinema: Oğuz Gözen Filmleri" başlıklı yazısında Barış Saydam, Yeşilçam'ın kriz dönemine inat çektiği avantür filmlerle kendine has bir sinemasal evren yaratmış olan Oğuz Gözen'e, yeni bir perspektifle, bugünden bakmayı deniyor.

Derlemenin son yazısı olan "İsimsiz Temsil Edilmek: Yeşilçam'da Alevilik'te Mehmet Fiğan, Yeşilçam döneminde Alevi kimliğinin nasıl inşa edildiğini *Nur Baba* (Muhsin Ertuğrul, 1922), *Kızılırmak-Karakoyun* (Ömer Lütfi Akad, 1967), *Pir Sultan Abdal* (Remzi Jöntürk, 1973) ve *Hasan Boğuldu* (Orhan Aksoy, 1990) filmlerini analiz ederek ortaya koyuyor.

Yeşilçam ve sinema üzerine derlenmiş bu çalışmanın temelindeki konferansa emeği geçen Elif Akçalı, Defne Tüzün, Özlem Avcı, Ahmet Emin Bülbül, Onur Acar, Selin Yağcı, Esen Tan ve Uğur Korkut'a teşekkür ederim.

Program ve danışma kurullarına destek vermiş olan Savaş Arslan, Melis Behlil, Esin Paça-Cengiz, Peyami Çelikcan, Dilek Kaya, Selçuk Yavuzkanat ve Nebi Kılıçarslan'ın titiz çalışmalarını burada anmak ve onlara bir kez daha teşekkür etmek isterim.

Konferans sürecine kurumsal destekleri için Kadir Has Üniversitesi'ne ve Rektörümüz Prof. Dr. Sondan Durukanoğlu Feyiz'e, UNESCO Türkiye Milli Komisyonu'na, konferansa sağladıkları etkinlik desteği için Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü'ne teşekkürlerimi sunarım.

Kitabın derlenmesi, hazırlanması aşamalarında konferansın başından itibaren entelektüel birikimi ve yaratıcılığı ile beni destekleyen bölümümüz asistanı Ahmet Emin Bülbül çok özel bir teşekkürü hak ediyor. Her zaman olduğu gibi yayın sürecini büyük bir uyum içinde beraberce gerçekleştirmemize imkân veren, dar anlarda desteklerini esirgemeyen Bağlam Yayıncılık ekibine içten teşekkürlerimi sunarım.

**DENİZ BAYRAKDAR**



# **Yeşilçam: Duygular, Haller**



# MELODRAM: KIPLİK, TÜR VE ULUSÖTESİ

Christine Gledhill

Bu çalışma, Linda Williams ile birlikte yakın zaman önce derlediğimiz *Melodrama Unbound: Across Histories, Media and National Cultures* seçkisine dayanıyor. Derlemedeki yazarlarımız melodramı, onun güncel sinemalardaki kuvvetinin fark edilmesini engellediğini ve kültürlerarası analiz için kullanışlılığını sınırlandırdığını ileri sürdüğümüz birçok yanılgıdan azat etmeyi amaçlıyor. Çalışmamız, melodrama dair, özellikle Yeşilçam Sineması için geçerli gibi görünen iki düşünme zemini öneriyor: ilki, bir tür olarak melodramdan bir tavır ya da kiplik olarak melodrama geçişi, ikincisi bu kipliğin ulusötesi uygulanabilirliğini tasarlayanın yollarını kapsıyor.

Melodramı yüzyıllar, türler ve bölgeler boyunca takip etmek onun, tıpkı film türleri gibi, belirli içerik ve formüllere göre taksonomik olarak tarif edilemeyeceğini gösterir. Bir kiplik olarak melodram—genellikle iç içe geçtiği komedi, gerçekçilik ve romans gibi—malzemelere kendine has estetik duygulanım ve etkiler yaratmak için şekil vermenin dinamik bir biçimini temsil eder. Öyleyse soru 'melodramın ne olduğu' değil, 'ne yaptığı'—ve kritik biçimde, ne yaptığı—nı zaman ve mekânın yeni koşullarına adapte ederek nasıl yaptığıdır. 'Melodramın ne yaptığı,' derlememizdeki yazarların önerdiği üzere, modernlikle kurduğu derin bağda yatar, özellikle dünyanın farklı yerlerindeki toplumların geleneksel organizasyon, düşünce ve kültür biçimlerinden 'modern' olanın farklılaşmış yapılarına geçişi düşünüldüğünde. Buradan hareketle, melodramın ulusötesi anlamda işleyen kipliğini—Onur Acar'ın Yeşilçam konferansı sonrası sunduğu öneriyi takip ederek—bir 'dönüşüm biçimi' olarak kavrayabiliriz.

## Melodramı Tarihselleştirmek

Melodram kipliğini ve kipliğin ulusötesi erişimini araştırmak film kuramıyla değil, onun farklı ulusal-kültürel oluşumlarda ortaya çıkışını tarihselleştirme projesiyle başlar. Bu nedenle, seçkimizin ilk



'azadı', Peter Brooks'un tesiri yüksek eseriyle başlayan, melodramın kökenlerini artık alışık olduğumuz şekilde Fransız Devrimi'ne bağlayan görüşü sorgular. Brooks'a göre devrim, Kilise, Krallık ve aristok-rasiye dayalı bir sosyal düzeni meşrulaştırmış olan 'geleneksel Kut-sal'ı yerle bir etmişti. Melodram, Brooks'un sekülerleşen bir dünyada hâlâ iş başındaki, iyi ve kötünün saklı ve parçalı sembollerine karşılık gelen 'ahlâki okült'üne, içgüdüsel teatrallığıyla tanıklık ederek, bu yitime bir tepki olarak ortaya çıkmıştı.

Brooks'un başarısı, melodramı bir kiplik olarak yeniden biçimlen-dirirken onun en çok karikatürize edilmiş özelliklerinden ikisini este-tik olarak anlamlı kılmasındaydı: varsayılan ahlâkçılık ve oyunculuk ve teatral temaşanın edimsel abartıları. Fakat Brooks'un hedefi, Dev-rim-sonrası Fransız sahne melodramının otuz yıllık kısa bir dilimin-den, Balzac ve Henry James'in etik tasavvurlarını su yüzüne çıkara-cak bir yapı damıtmaktı. Oysa böylesi bir kısıtlama melodramın, ne kaynak ve biçimlerinin tarihsel ve coğrafi çeşitliliğine ne de dünya üzerindeki medya kültürleri vasıtasıyla sonradan ortaya çıkan yayı-lımına izin verir. Louis Bayman'ın İtalyan, Carlos Monsviás'ın Meksi-ka ve Ira Bhaskar'ın Hint Sineması üzerine çalışmalarıyla gösterdik-leri gibi, bu sinemalarda Kutsal'ın devam eden mevcudiyeti ve dinî kurumların iktidarı, dinsel yitim düşüncesinin aksini ispatlar. Ve bir-biriyle zıtlaşan ahlâki ve ideolojik eylemler arasındaki mücadele ne-redeyse hiç gizlenmemiş, aksine modernleşen toplumların gündelik hayat deneyimlerinin bir parçası olmuştur.

Buradan hareketle Matthew Buckley, Fransız Devrimi'nin bir baş-langıç olarak değil, aksine Yunan tiyatrosundan intikam trajedisi, İtalyan operası ve restorasyon dramasına ilerleyen erken 19. yüzyıl Avrupa sahnelerindeki kavuşum ve bütünleşmeye, adına önce me-lodram denen, gelişen kültürel ve estetik değişimlerin formunda bir katalizör olarak hizmet ettiğini ileri sürer. Böylesi tarihsel bir açılım olmadan melodramın ne medyalarla kesişen ulusötesi yolculuklarını ne de melodram kipliğinin *uzun vade'de*\* dünyanın her yanında eğri büğrü bir gelişimle ortaya çıkan modernlikle kurduğu karmaşık bağı anlayabiliriz.

Modernliğin oluşumlarına ve melodramın kipliğine temel sağlayan unsurları ortaya çıkaran tarihsel süreci açığa vuran şey, Richard Allen'in değindiği, Avrupa'ya özgü *uzun vade'dir*. Allen, tıpkı Buckley

\* Fr. *Longue Durée*. Fransız Annales Okulu'nun tarih yazımı yaklaşımı. Kısa ve hızlı bir zaman içinde gerçekleşen olaylar yerine, uzun dönemler içinde oluşmuş tarihsel yapılara, yavaş yavaş evrilen süreçlere odaklanır. (ç.n.)

gibi, Brooks'un kayıp Kutsal kavramına meydan okuyarak, Batı'da Orta Çağ'dan itibaren Hristiyan dinsel düzenin kendini, bireysellik hissine dayanan yeni, başlangıç evresinde modern bir kişiselliğe nasıl adapte ettiğini göstermek için Avrupa sanatı ve ilahiyat tarihinden yararlanır. İsa'nın Çilesi'nin ortaçağa ait tabloları ve heykel temsilleri, bir Tanrı olarak İsa'dan, aşırı ıstıraba maruz kalan insan bedeni olarak İsa'ya geçişi açığa çıkarır. Bu geçişin dramatize edilmesi etrafı saran tanıklarca—özellikle kadınlar—icra edilir, ki bu tanıkların acı dolu jestleri, aşkın tanrısal haşmetten, seyirciyi ıstırap duyan insan bedeniyle empati kurmaya çağırarak yaklaşıma yönelimi bünyesinde toplar. Hristiyan teolojisinin yeni ortaya çıkan bir hümanizmle aynı hizaya gelişi, yeni yeni filizlenen kapitalist düzeni destekler şekilde, dinsel deneyimin bireysel kavramlara tercüme edilmesi için zemin hazırlar ve aynı zamanda kuzey yarımküre coğrafyasında iyi ve kötüyü, bireysel vicdan ve başkalarıyla kurulan kişisel etkileşimin bir meselesi hâline getirir.

### **İlk Kitle İletişim Aracı Olarak Melodram**

Melodramın bu şekilde ortaya çıkışının modernliğini idrak etmek, onun sağlamlaşmasını mümkün kılan diğer zemini talep eder: Sanayi Devrimi'ni —gelişmekte olan mekanikleşme, endüstrileşme, uluslararası ticaret ve sömürgeciliğin uzun tarihinde ortaya çıkan bir olguyu. Genişleyen kentsel ve endüstriyel iş gücüne dayanarak, 19. yüzyılda yoğunlaştırılan böylesi süreçler, tiyatro ve yayıncılık alanında yükselişteki girişimciler için yeni eğlence sektörlerinin kapısını açtı. Avrupa, Britanya, Amerika'daki— fakat aynı zamanda, farklı koşullar altındaki Güney ve Doğu Asya ve Latin Amerika'daki— bu girişimciler, yerleşik otorite ve kültürel nizamın hâkimiyetine meydan okuyup, kitle eğlencesini önceleyen yeni teatral, resimsel ve kurmaca formlar ürettiler. Melodramı modernliğe bağlayan, evrimleşen bir kiplik için koşullar yaratan ve dolayısıyla modern popüler kültürü şekillendirecek olan şey, bu konjonktürlerin sınıfsal kimliğe sahip seyircileri genişletip demokratikleştirmesiydi.

Bu evrimin iki vechesi, melodramın sonradan ortaya çıkan etkisini anlamak için aslî önem taşır. İlki, sosyal çeşitliliğe sahip seyircilere çekici gelecek şekilde, yerel olanla görkemli olanı kaynaştıran uyarılama pratikleridir. İkincisiyse, adlandırıldığı estetik kipliktir: *melos* —müzikal dışavurumsallık— ile *dramayı* —sahnelenmiş çatışma—birleştiren ve melodramın işlevini yerine getirmesini sağlayan bir araç olarak drama-

nın müzikalleştirilmesini ve kaynağını duygudan aldığını gösteren 'mélodrama'. Derlememize katkıda bulunan yazarlar müziğin, melodram kipliğinin Avrupa'daki oluşumunda ve farklı kültürde ortaya çıkışında tarihsel anlamda ne kadar önemli olduğunu göstermektedirler.

Örneğin, 17. ve 18. yüzyıl İngiltere'si ve Fransa'sında, yeni kentli ve alt sınıftan seyirci için tasarlanan diyalogun potansiyel olarak sapkın ya da düzen bozucu etkisinden korkulduğu için, sözlü drama sahneleme izni sadece bazı lisanslı tiyatrolara verilmişti. Dolayısıyla erken dönem melodram tarzında eğlencelikler, sözsüz folklor çeşitlemeleri ve pandomim, akrobasi ve görsel efektleri içeren kentsel performans pratiklerine yaslanmaya ve eklemlenmeye zorlanmıştı ki bu eğlencelikler için şarkı, dans ve fon müziği, hem hukuki yasaklardan kaçmak hem de karakter, dramatik durum ve ruh hâlini tasvir etmek için nihanî önem taşır. Nitekim, Fransa'daki devrim ve Britanya'daki ticari baskı kısıtlamaların yumuşamasının önünü açmışken melodram, kaynak ve etkileyici öz kaynakların tüm cephaneliğini kullanarak ve geleneksel performans pratikleriyle yeni tiyatro teknolojileri, malzemeleri ve stillerini aynı potada eriterek melez bir form olarak ortaya çıktı.

Britanya ve Amerika'daki eğlence sektörü büyüdükçe, rekabetçi tiyatro patronları, tıpkı sonradan ortaya çıkan film stüdyoları gibi, 'yeni' yapım ve malzemelere aç hâle geldiler. Zamanın düzenini tesis eden uyarılama, intihal ve korsanlık, görünüşe göre farklı kaynaklardan yararlanıyordu: sirk hileleri ve halk şarkılarından Shakespeare ve Schiller'e, şiir ve romanlardan resmi gazete ve gazete haberlerine uzanan bir çeşitlilik. Görkemli dramatik çatışmalar, seyirci ya da okuyucunun ilgisini çekecek şekilde, sosyal meseleler ve ahlâki paniğe verilen güncel referanslarla iç içe geçirilmişti. Bu bağlamın dışında, sahne melodramlarının yapımı oldukça esnek ve dönüştürücü bir kiplik ortaya çıkarmış, hâlihazırda kültürel herhangi bir malzemenin yarattığı alt türlerin (çoğu hâlâ tanındıktır: gotik, aile, romantik, western, suç melodramı, vb.) kendi içinde çeşitlenen yelpazelerinden birini kullanarak, malzemenin üzerine tekrar çalışan bir hareket tarzı üretmişti. Buradan hareketle bir sonraki yüzyılda, Yeşilçam'ın Hollywood filmlerini kaynak malzeme olarak alması, 'melodramın ne yaptığı'yla tamamen aynı doğrultudur.

## **Melodram Kipliği, Film Türleri ve Küresel Hollywood**

Öyleyse, günümüzde film türlerinin kavranışı, melodram kipliğiyle ilişki içinde yapılandırılmalıdır. Bu yapılandırma, bir sınıflandırma

meşalesi olarak türden—yani melodramın ne olduğundan—Jim Collins'ın (1992) kavramsallaştırdığı 'umumilik'e—genel olma durumu—geçişini talep eder. Mikhail Bakhtin'in (1986) 'konuşma türleri' üzerine kaleme aldığı eseri, bu kavramı aydınlatmaktadır. Bakhtin'in öne sürdüğü üzere, tüm iletişimsel eylemler sosyal kullanımlarında ortaya çıktıkları için, daha önceki kullanıcılardan devralınan umumi ya da tanınmış formları kullanmak durumundadırlar: 'Tüm konuşmalarımız—telaffuz ettiğimiz her şey—başkasının kelimeleriyle, başkalarının ve kendiliğinin çeşitlenen seviyeleriyle doldurulmuştur' (1986: 89). Bakhtin'e göre sanatsal üretim kendine has amaçları olan formları estetik olarak kullanmak için, sosyal iletişimin konuşma türlerini gündelik hayattan koparır.

Gelgelelim, Raymond Williams'ın (1973) ileri sürdüğü gibi, böylesi eserler sosyal hayattan ayrıştırılamazlar, aksine hayata yaşanan bir kültürün parçası olarak geri dönerler. Dolayısıyla dairesel bir biçimde, hâlihazırda var olan ya da geçmişe ait umumi formlardan yaratılan sanat eserleri sosyal hayata dönerler ve sonra kendileri, gelecekte ortaya çıkacak eserleri yaratmak adına, kültürel üretime katılırlar. Buradan hareketle, melodramın uyarılama, atıkları geri dönüştürme ve korsanlıkla ilişkilenen üretken eserleri, başka kullanıcıların geçmişe ait oluşunu gösterir ki yeni kullanıcılar bu geçmişle angaje olmak durumundadırlar: Bakhtin'in söylediği gibi, böylesi malzemeleri 'bizim' yapmak, estetik ya da bölgesel herhangi bir formun beraberinde getirdiği anlam ve duygulanımların yeniden vurgulanmasını ya da yerlerinin yeniden belirlenmesini gerektirir.

Amerikan popüler baskı ve film türleri, tarihsel, ekonomik ve estetik nedenlerle, dünya üzerindeki başka kültürler için hem çekici hem de muğlak olan modern imajları dolaşıma sokarak, melodram kipliğinin güçlü bir formunu ortaya çıkardı. Ama hâlihazırda biçimlendirilmiş kaynakları başka bağlamlara adapte edebilme kabiliyetine sahip bir kipliğe sahip olduğu düşünüldüğünde, Hollywood türlerinin kinayeleri ve figürleri, hem ütöpik hem de tehditkâr bir geleceğin imajları olarak, başka sinemalar için kaynak hâline gelmişlerdir. Çağan Irmak'ın 2005 yapımı filmi *Babam ve Oğlum*, ev yapımı bir sinema olarak Türkiye Yeşilçam'ının Hollywood ile kurduğu ilişkiyi ima ederek, bu süreci dramatize eder. *Babam ve Oğlum* otobiyografik bir hatırlama süreci içerisinde, atıkları geri dönüştürme momentleri vasıtasıyla, Türkiye'deki politik ve kültürel deneyimi ve Amerika'daki popüler kültürden türeyen imajları aynı potada eriten melez bir eserdir.

Örneğin, babanın doğduğu köye dönüşü ve oğlunun dedeyle karşılaştığı sahne. Burada, babasının dedesine yabancılaşmasını konu alan ana hikâye, oğulun imge dünyasına beklenmedik—Hollywood diliyle hazırlıksız—bir geçişle rahatsız edilir: dede çiftlik avlusunda, Amerikan çizgi romanlarından bildiğimiz şekilde cesur bir haydut gibi dolaşırken, oğulun dış sesi olayları, yaşanan ânın ötesinde bir anlama işaret eden romantik, gotik, korkudan ilham alan bir melodrama dönüştürerek, farklı medyalarla harmanlanmış fantezileri yansıtır. Bunun tersine, aynı ölçüde beklenmedik ve açıklanmamış bir geçiş, annenin yaşadığı, film boyunca siyasi mahkûm olarak maruz kaldığı işkenceleri yeniden sahneleyen flashbacklerin konusu olan oğlunu kovan kocasının yaşattığı travmanın yeniden canlandırılışı, hikâye akışına sokulur. Burada görüldüğü üzere, melodram kipliğinin esnekliği, imgelem, biyografi ve tarihsel deneyim gibi bambaşka alanlardan aldığı malzemelerin herhangi birini diğerinden daha gerçek ya da otantik kılmadan, estetik ve duygusal güçlerini onaylayarak, onları hareketli bir ilişkiye sokmasıdır. Umumi malzemelerin, bir yandan yerel meselelerle ilişkilendirilen diğer yandan fantezi süreçlerini sergileyen böylesi heterojen bir karışımı, melodramın kültürlerarası, ulus-ötesi ve dönüştürücü dinamiğini örnekler. Bu bağlamda melodram, genellikle eşzamanlı işlemeyen estetik yanıt, duygusal bağ kurma, etik yargı ve sosyal tanıma arasındaki kopuşlarla oynayarak, farklı seviyelerdeki algılarla birlikte hareket eder.

### **Ahlâkı Duygusallaştırmak: ‘Enteresan Olan’dan ‘Sansasyonel Olan’a**

Matthew Buckley, melodramın kaynağını Fransız Devrimi’nin ‘geleleneysel Kutsal’ı yerle bir edişinde bulan Peter Brooks’a meydan okurken, aynı zamanda onun varsayılan ahlâkçılığını da sorgular. Buckley ahlâki kutuplaşmaların, oyun yazarları ve seyircilerin nazarında, olağanüstü eylemler ve sansasyonel olaylar için sadece birer bahane olduğunu öne sürer: ‘hissi ve duygusal etki kriteri—bilgilendirilme değil de duygulandırılma talebimiz—’ melodramın en önemli cazibesidir. Gelgelelim bu, seyircileri neyin duygulandırdığı sorusunu sormayı elzem kılar.

Teatral melodramın Viktoryen tanıtımlarındaki kilit terimlerden biri, yıldızlar, magazin gazeteciliği, ünlülerin yaşantıları ve günümüz televizyonundaki ‘realite’ programlarına gösterilen ilgiye delalet eden ‘enteresan’ kelimesidir. Bu terimin, o zamanlarda yeni yeni filizlenen duygusal değerinin bir örneği, Amelia Opie’nin 1800 yılına ait, kızının

baştan çıkarması ve aşığıyla kaçması sonucu deliren bir babanın hikâyesini anlatan *Baba ve Kız* adlı popüler masalının yarattığı teatral dönüşümlerde bulunabilir. Aşığı tarafından terk edilmiş kız gayrimişru çocuğuyla birlikte sefil, suçluluk duygusundan harap olmuş ve affedilmek için yalvaran bir hâlde şehirden, onu aşın ahlâkçı bir kınamayla dışlayan komşularının arasına geri döner. Masalın entegre edildiği, Marie-Thérèse Kemble'in 1815 tarihli *Tebessümler ve Gözyaşları* adlı oyunundaysa, baş roldeki kadın kahraman, babasını delirten arkadaşının ahlâki çöküntüsünü 'enteresan' bulması nedeniyle, artık moda olan bu terimi ahlâk dışı evlilikler ve ailevi davranış türleri için mazaret gibi gören amcası tarafından ayıplanır. Fakat daha sonra amca, kendini pişmanlık içinde delirmiş babasına adayın bu serseri kıza hayranlık duymaya başlayınca, yeğeni sert bir şekilde, 'yani o yaratığa *enteresan* dememeliyim öyle mi?' diyerek yanıt verir. Yeğen konuşmaya devam eder: 'Peki o hâlde ... babanın kızına ilk kez dikkatle baktığında nasıl *heyecanlan* vardı ki?' [Perde V, Sahne 1, Vurgu bana ait]. Hikâyenin ikinci versiyonunda, *ahlâki* kınamadan *enteresan*, *sansasyonel* olana yapılan bu geçiş, melodramın ahlâki konvansiyonları onaylamak yerine, kendi sınırlarını aşmayı bekleyen seyirci için duygusal sansasyonlar yaratmaya yöneldiğini gösterir.

Bu baba-kız hikâyesinin 1820'de William Moncrieff tarafından sahneye konan *Özel Hayatın Lear'ı* isimli başka bir versiyonu, duygusal heyecanın etkisini bir retorik strateji olarak pathosun yapısı içinde ele almayı önerir, Richard Allen'in analizini, İsa'nın Çilesi'nin ortaçağa özgü insanileştirilmesini hatırlatarak. Opie'nin masalından alınan bir sahnede, aklını yitirmiş ve tımarhaneden kaçmış baba, tesadüfen karlar altındaki bir ağaçlıkta kızı ve bebeğiyle karşılaşır. Esir almak istercesine, kızını dayakla tehdit eder. Karşısındakinin kim olduğunu anlayan kızsı, içindeki nedametini anlaşılmasını ve seyircinin ikisiyle birden empati kurmasını umarak, babasının sergilediği şiddeti dindirip, gözyaşları içinde ayaklarına kapanır: 'Yaşlar! Zavallı şey gözyaşları içinde, ah zavallı şey. Ağlama, dur, ağlama! Ben ağlayamıyorum, uzun yıllardır ağlamadım—zavallı çocuğum ölene kadar, çünkü o artık bir ölü, değil mi? Gel durma, gel, gel, beni bırakmayacaksın, öyle değil mi?' (Perde II, Sahne 3).

Burada, başka birinin acısına tanık olurken, enteresan olanla sansasyonel olan arasındaki birleşme, ahlâki kınamadan, empati ve potansiyel anlayışa varan, melodramatik pathosun etkisi altındaki dönüşümü vurgular. Çünkü pathos—acıma duygusunun tersine—seyirciye ve iktidarın kurumsallaşmış güçlerine işaret eden, baş karakterlerin

deneyimlediği ama dertlerinin kaynağı olarak algılayamadıkları bir yapının içinde ortaya çıkar. Baba ve kızın karşılaşması, işkenceyle son bulur, tımarhane görevlileri kızın suçunu başına kakarken, ikisini birbirinden ayırır: 'Evet, işte, artık ağlayıp sızlayabilirsin! Fakat gözyaşların biraz geç kaldı, narin hanımefendi' (Perde II, Sahne 3).

Bunun tersine, kurbanlarla kurulan empati, öyküdeki kötü adamın gelenek ve kuralları hiçe sayan iktidarına karşı duyulan merakla, kötü niyetin, nefretin, intikamın, baş karakterleri, kötü adamları ve kurbanları yıkılıp dökülen tabuların felaketiyle tuzağa düşüren işkence mahiyetindeki durumların yarattığı sansasyonel şoklara karşı büyülenmeyle paralel bir çizgiye oturtulur. Öyleyse melodramda 'hisler', ahlâki sonuçları yürürlükten kaldırır: merak uyandıran ve izleyiciyi sarıp sarmalayan şey, duyguları halkın gözleri önüne seren olağanüstü durumlarda, iyi yahut kötü, belirli bir insan olmanın nasıl bir *his* olduğudur. Buradan hareketle ahlâki fikirler bahaneden daha fazlasını sunar, çünkü sosyal hayattaki yasaklar, modaları geçmiş olsa bile, seyirciyi avucuna alan yasaklanmış ve çatışmalı arzularla iç içe geçer ve onları kamçılar.

Tarihsel anlamda kökleşmiş bir Katolik ideolojinin oluşturduğu bağlamda Meksika melodramı üzerine yazan Carlos Monsiváis, böylesi kavuşumları 'temas alanları' olarak kavramlaştırır (1994: 155). Monsiváis, Katolik ideolojinin kendi teolojisini yerinden edip, erkek maçoluğu ve kadın biatıyla domine edilen ailevi ilişkilere yerleştirerek seküler düşünceyi barındırmaya çalıştığını, fakat modern tüketim ekonomisinin gittikçe artan bir hoşgörüyü sahip, özellikle yakın komşu Hollywood tarafından sunulan kültürel değerlerinin, ideolojinin sosyal hayattaki kabulüne meydan okuduğunu öne sürer. Öyle ya da böyle, değişen sosyal alışkanlıklara rağmen melodram kipliği, inzivaya çekilen ve yeni yeni ortaya çıkan kültürel çerçeveler arasındaki 'temas alanı'nı besler ki bunu destekler biçimde, 'Altın Çağ' Meksika sineması da suçluluk, sınır aşımı, ceza, feda etme ve bağışlayıcılığın yarattığı duygulanımsal güçten, melodramın sansasyon ve duygularına erişimin bir yolu olarak yararlanmıştı. Ahlâkçılık—ve ideolojiler—melodrama hizmet ederler, bunun tersi geçerli değildir. Dolayısıyla melodramın 'sansasyonelliği', gösteri ve şiddetin bedensel gerilimlerinden bireyin aşırıya kaçan ruh durumlarına—melodramın halkın gözleri önüne serdiği sınırlarda dolaşan endişe bölgelerine—uzanan bir yelpazede hareket eder. Gösteriyle duygusal sansasyonun bu kombinasyonu, kameranın gözü altında tüm verimliliğiyle ete

kemiğe bürünen, melodramın vücutsallaştırdığı kişiliği, başka bir varlığın zorlayıcı cazibesi ya da tehdidi ve farklı sosyal güçlerle oluşmuş bir dramın kaynağı olarak konumlandırıran, yeni ortaya çıkmış bir star sistemini de beslemiştir.

### **Melodram Kipliğini Sinemasallaştırmak / 'Klasik Olan'ı Sorunsallaştırmak**

Erken dönem sinemanın anlatı malzemesi, karakterizasyon ve performans teknikleri açısından melodramdan yararlandığı film tarihçileri tarafından bilinen bir gerçekken, film teorisyenlerinin sinemayı kendine özgü bir sanat formu olarak konumlandırma ihtiyacı, melodramın eski moda, aşırı teatral ve hassas formu yüzünden —bu özellikler sinemanın meşhur gerçekçiliği ve modern değerlerinin tam zıttıdır— sürgün edilmesine neden oldu. *Melodrama Unbound*'daki birçok bölüm, bu varsayımların altında yatanları, ilk olarak David Bordwell ve Kristin Thompson (1986) tarafından Hollywood'u açıklamak için ele alınan ve sonraları tüm dünyada film anlatım tekniği için—Yeşilçam gibi sinemaları kusurlu kılan— değerlendirme standardı hâline gelmiş aşırılık, duygu, gerçekçilik ve klasik anlatı yapısının mahiyetini, yeniden düşünerek araştırmaktadır.

Linda Williams, Hollywood tür sinemasının varsayılan klasisizmine dair argümantatif bir analiz sunar. Bordwell'in savına göre, Hollywood anlatısı psikolojik anlamda motive olmuş film karakterlerini yönlendiren uyum, nezaket, neden-sonuç ilişkisi gibi klasik normlar üzerine kurulmuştur—yani melodramla bağdaştırılan görsel-işitsel dışavurumsallık ve anlatısal karışıklıkların zıttı gibi görünen değerler üzerine. Gelgelelim, Williams'ın ileri sürdüğü gibi, klasik olanın, olgunluğunu yaşayan—melodramın toyluğundan kurtulduğu varsayılan—sinemaya atfedilmesi, Avrupa sanat tarihinin dönüşüm evrelerini, örneğin barok ve romantizmin erken klasisizmin kısıtlamalarına başkaldırışını, sapkınca tersine çevirir. Williams sorar: Neden modernliğin örneği olan 20.yüzyıla ait bir medya, 17.yüzyılın yeni-klasik ideallerine geri dönmek durumundadır?

Bordwell ve Thompson'ı savunan Ravi Vasudevan (2010), Hollywood'un klasik tabiatının sadece bir stil değil, aynı zamanda stüdyo sisteminde hayata geçirilen emeğin bölünmesiyle elde edilen, anlatısal etkiyi, tutarlılığı, rahatça anlaşılabilirliği ve inandırıcılığı garanti altına alan bir üretim modeli olduğunu belirtir. Fakat, yukarıdaki satırlarda not düşüldüğü gibi, ticari kitle eğlencesinin selefi ola-



rak teatral melodram, kâr amaçlı film stüdyoları tarafından daha sonra geliştirilecek olan üretim ve dağıtım tekniklerini hâlihazırda kurumsallaştırmıştı. Melodramatik heyecan ve temaşa, melodramın yarattığı duygulanımların teknikleri—sürprizli bir olay (*coup de théâtre*), âni tersine dönüşler, tasvip etmenin yarattığı şoklar—tesadüfen, hesaplanmamış etkiler olmadan başarılmamıştır.

Melodramın lensini Hollywood’a uygulamak, sözde klasik addedilen teknikleri yeniden biçimlendirir: nedenler değil de, bir eylemin nedensel bahanelerini çoğunlukla aşan sonuçları beklentileri yükselten şeydir; psikolojik gerçekçiliğin sunduğu konvansiyonlar tarafından oluşturulan karakter motivasyonları değil de, vücutsallaştırılmış kişiliğin dramatik çatışma içinde gözler önüne serilen gücü dramı canlandıran şeydir. Melodramatik kip, etkin bir biçimde kotarılan Hollywood filminde, tamamen evindedir. Örneğin, Nicholas Ray’in *Asi Gençlik*’i (*Rebel Without a Cause*, 1956), yirmi dört saatlik bir zaman dilimini gözlemler, Hollywood’un kurgu ve kamera hareketleri için oluşturduğu protokolü izler; hikâye bir gazete haberine, kimin korkak olduğunu kanıtlamak için—ilk kimin atlayacağını görmek için—çalıntı arabaları uçurumun kenarına doğru yarıştıran gençler hakkındaki adli vakaya dayanmaktadır; film, sosyal ‘gerçekçi’ olarak tanımlanmıştır. Yine de, filmin ‘gerçek’ mekânları, melodramatik olarak teatralleştirilmiş dekor ve tekniklerden yararlanmaktadır. Örneğin yarış sahnesi, mekân olarak uçurumun tepesini; ‘Işıklarınızı yakın’ diye yalvaran Nathalie Wood’a yarışı başlatmak için kollarını kaldırmadan önce odaklanan araba farlarını; dışavurumcu kamera açılarını ve sarsılarak uçurumun kenarına giden gençlere kesmeler yapan bir kurgu tekniğini; James Dean’in artık nostaljik hâle gelmiş star imajıyla birlikte, ergenlerin ölümlle oynadığı oyunu melodramlatikleştiren modernist film müziğini kullanır.

### Melodram ve Gerçekçilik

Piyasaya çıktığında, *Asi Gençlik*’in hiçbir zaman melodramla bağdaştırılmayıp, çocuk suçları hakkında bir sosyal mesele filmi veya sonradan ‘insanlık durumu’ üzerine bir auteur araştırması cümleleriyle reklamının yapılması, melodramın gerçekçilikle kurduğu sorunlu ilişkiyi büyütür.

Gerçekçilik, melodramla yan yana durarak şöhrete kavuşmuştu, fakat 19. yüzyılın sonlarında, modası geçmiş ve hayali olduğu için kapı dışarı ettiği melodramın yerini ele geçirip, baskın bir eleştirel

değer olarak öne çıkmaya başlıyordu. Ama gerçekçilikle kurduğu ilişkiye dair fikir sahibi olmadan, melodramın tüm dünyaya yayılan günümüz popüler kültüründeki belirginliğini kavrayamayız. Burada kullanışlı bir ayrım, gerçekmiş gibilik—hakikat, doğru ve usturuplu olarak kabul edilir (Bordwell'in klasisizmi)—ile farklı sınıflardan insanların, sosyal durumların veya hayatın şimdiye kadar temsil edilmiş alanlarının tanınması için çağrıda bulunan gerçekçilik arasındaki ayrımdır (bkz. Raymond Williams, 1973). Temsilin yelpazesinin böylesi demokratik bir biçimde genişlemesi, gerçekçiliğin algılanma ve dolayısıyla idrak edilme yolunu değiştirmek için, gerçekmiş gibiliğin günümüzdeki kodlarına karşı koyar.

Melodram gerçekçilikle yan yana, tam da değişim hâlindeki seyircilere yönelik bir eğlencelik olarak ortaya çıktı. Bu nedenle melodram, dönüşen kültürel tahayyüller ve başka medyalarda dolaşımda olan güncel konularla, taşıdıkları melodramatik potansiyel için bağlantı kurarak, sadece seyircisinin tepkilerini yönetmekle kalmamış, aynı zamanda kendi malzeme ve tekniklerini, tepkilerin değişen kodlarıyla ve yeni yeni ortaya çıkan 'gerçekçi' formlarla—haber bültenleri, polis ihbarları, bir gazeteci edasıyla ifşa edilenler, belgesel araştırmalar—aynı düzeye taşımıştı. Fakat hayali algı ve estetik duygulanımın dönüştürücü, değişen ve medyalarötesi bir modeli olarak melodram aynı zamanda arzusun bir taşıyıcısı olarak romanstan ve şakalar, şarkılar, karakter değiş tokuşu, sosyal adaletsizliğe dair genellikle alaycı gözlemler vasıtasıyla veya dramın yükseklerden uçan duygularını gerçek dünyaya indirip, karakterin ipliğini düpedüz pazara çıkaran gülünç jestler aracılığıyla enjekte eden komediden yararlanır. Dolayısıyla melodram gerçekçiliğe karşıt değildir, bilâkis gerçekçi ifadenin yarattığı kısıtlamaların ötesindeki duygusal algı bölgelerine ulaşım yollarını arttırmak için, gerçekçiliğin temsilin sınırlarını genişleten potansiyelini kullanır.

### **Duygu ve 'Abartı'**

Melodramın duyguya yaptığı çağrı, bir abartı tarzı olarak addedilen itibarına dayanak oluşturur. Film çalışmalarında melodram, Douglas Sirk'ün 1940 ve 1950'lerde çektiği, gösterişli mizansenlerinin, aile ve kişisel ilişkilere odaklanan kadın merkezli hikâyelerin oluşturduğu burjuva ideolojisini parodi hâline getirip altüst ettiği düşünülen ve bu nedenle bir abartı olarak yanlış algılanan Hollywood aile melodramlarının tekrar keşfedilmesiyle, 1970'lerde dikkatleri çekti.

Melodram ailevi ya da romantik ikilemlerle tanımlandığı ve onlarla sınırlandırıldığı sürece abartı, ev içinin ve kişisel yaşamın kadınsılaştırılmasıyla teyit edilen, meşru bir çıkış noktası olarak belirdi. Film türleri etkin bir biçimde toplumsal cinsiyet rollerine göre sınıflandırılmıştı: ketum kahramanları ve içerdiği şiddetle aksiyon, erkeksi bir tür olarak görülmüş ve klasik etiketlerle – Western türü epik olarak, gangster ise trajik kahraman olarak – tanımlanmışken, melodram duygu, acıma ve gözyaşlarıyla özdeşleştirilip kadınsılaştırılmıştı. Aksiyonun duygudan ayrıştırılması, melodramın film türleri ve toplumsal cinsiyet sistemleri için taşıdığı kapsayıcı önemin, eylem hâlindeki erkek bedeninin dramatik, estetik ve duygusal önemi de dâhil, ele alınmasını imkânsız hâle getirir.

Gelgelelim abartı, tanımı kültürel normlara dayanan göreceli bir kavramdır. Panpan Yang'ın devrim öncesi ve sonrası Çin'de, *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939) nasıl alımlandığına odaklandığı analizinde gösterdiği gibi, Batılı film çalışmalarının tanımladığı hâliyle melodramatik 'abartı' – çarpıcı mizansen, tesadüfi karşılaşmalar, anlatının çizgiselliğini bölen şarkı ve dans – geleneksel Çin estetik kuramının ayrılmaz bir parçasıdır, Çinli izleyicilere 'abartılı' geldiği görülen şeyse, filmde cinsel arzunun açık seçik icra edilmesidir.

Öyleyse melodramın duyguya yaptığı yatırım, sadece sinemanın 'cool' klasikliğine dair 'mit'i değil, temsil edilebilir olanı kontrol eden kültür normları da dönüştürmüştür, çünkü melodram sosyal güçleri kişiselleştirirken, Batılı gerçek dünya ve duyguların kişisel olduğu varsayılan kişisel dünyası arasındaki ayrıma ve gerçekçiliğin sosyal hayatın temsili üstündeki iddiasına aynı ölçüde meydan okur. Deidre Pribram duyguları, bu bağlamda tekrar düşünür: kendine özgü bir biçimde kişisel ve içsel olmak yerine duygular, sosyal söylemler ve pratikler tarafından hem biçimlendirilirler hem de onlara aktarılırlar. Öyleyse birey, eylemleri ve düşünceleri yakıtını sosyal hayattan alan duygusal güçler barındıran 'sosyo-duygusal' bir varlıktır. Bakhtin'in söyleyebileceği gibi, melodramın duygu estetiği – eylem yahut acımanın estetiği – karakterler arası görüş alışverişinin göstermelik mantığına rahatsızlık veren ya da kısa devre yaptıran güçleri daha önce rastlanmamış yollarla salıvererek, iletişimsel formlara kilitlenmiş insanların hislerine karşılık verir. Bir 'duygu estetiği' olarak melodram, normların çizdiği sınırı aşmak yerine, sözde normal hayatta duygular tarafından icra edilen hakkı teslim edilmemiş gücü görünür kılar.

Bu, melodramın film türlerinde, farklı formlarda ve kültürler içerisinde, aile duygusunu kullanım tarzını yeni bir şekle sokar. Peter Brooks'un önerdiği gibi, melodramın ailevi ilişkilerden yola çıkarak oluşturduğu çatışmalar, bizi aile ile ilgili değildir: duygusallaştırılmış sosyal değerleri—görev, sadakat, ihanet, hâkimiyet—bünyesinde toplayan ailevi pozisyon ve ilişkiler daha çok, karakterleri sürükleyen çatışma hâlindeki daha geniş kapsamlı tarihsel akımları, kişisel kavramlara dökerek görünür kılar. Ama melodram aileyi, sosyal olanı temsil eden bir alegori olarak yorumluyor da değildir.

Çağan Irmak'ın bu yazıda daha önce de bahsedilen filmi *Babam ve Oğlum*, sosyo-tarihsel bir bağlamı ailevi ortam vasıtasıyla yansıtmak adına melodramatik kipliği kullanma biçimiyle, dikkate değer bir örnektir. Filmde doruk noktası, melodramatik kipliğin filmin dramatik anlatısının düğüm noktasını açtığı, çok önemli bir ânı temsil eder. Dede yeni barıştığı oğlunun, daha önce reddetmesinden dolayı politize olmasına, 1980 ihtilâlinde işkence görmesine ve nihayetinde ölmesine sebep olduğunu kahredici bir şekilde anlayarak cenaze törenini durdurur. Bu sahnenin melodramatik işleyişi, baş karakterlerin, iki farklı yöne gidip hem politik ve ailevi tarihin birleşmesine vurgu yapan hem de jestlere dayalı heyecanın biçimlendirdiği dönüştürücü bir melodramla seyirciyi estetik duygulanım ve kaygıya çeken bir harekete sahip olan duygusal hayatları vasıtasıyla, sosyo-tarihsel kuvvetleri nakleder.

### **Melodramın Ulusötesi Erişimi**

Ulusötesi düşüncesi, farklı sinemaları birbirinden ayrı ulusal kutulara yerleştiren 'ulusal sinema' problemini ortaya çıkarır. Ulusal sınırlar ne doğal ne de sabittirler: adı konmuş jeopolitik uzamlarda bir araya getirilen topluluklar, tek bir kimliğe değil, çoğunlukla birbiriyle rekabet hâlinde, resmi 'ulusal' ile farklı ilişkiler geliştiren çeşitli gruplara sahiptir. Böylesi topluluklar tarihsel ve kültürel olarak yerleşik olsalar da, birbirlerinden nadiren soyutlanmışlardır: jeopolitik ve kültürel hudutlar sadece sınırlamalar değil, aynı zamanda karşılaşma, cazibe ve geçiş noktalarıdır. Tarih boyunca, kültür üreticileri, teknolojiler, teknikler ve insan eseri şeyler, kültürel benimseme, değiş tokuş, çapraz üreme ve sömürüye yol açarak, böylesi sınırlarda yolculuk yapmıştır. Zhen Zhang'ın not düştüğü gibi, melodramın ulusötesi arayışı için problem ne yerli üretimi saf ulus kimliği olarak temellendirmesi ne de melodramı tüm kültürlerde ortakmış gibi gösterip evrenselleştirmesidir. Aynı zamanda melodramın, modern kitle

eğlence endüstrisi ve onun ulusötesi dolaşımının gelişmesinde kurucu bir role sahip olduğu iddiası, melodram, modernlik ve sinema arasındaki sorunlu üçlü ilişkiye ters düşer. Sinema ve modernliği geçmişten sıyrılmak için bir araya getirmeye meyilli Batılı eleştirel kurama verilebilecek yanıt, yeni yeni ortaya çıkan kitle eğlence endüstrilerinin bir motoru olan ve herhangi bir malzemeyi moda hâline getirme kapasitesine sahip bir kipliği tesis eden 19. yüzyıl melodramının, sinema daha ortaya çıkmadan, hâlihazırda modernliğin bir vektörü ve ulusötesi dolaşımın başlıca unsuru olduğudur.

Gelgelelim, ne modernlik ne de melodram, Batı'dan dünyanın geri kalanına uzanan tek yönlü bir yol gibi düşünülebilir. 19. yüzyıl Japonya'sına odaklanan Hannah Airriess'in söylediği gibi, modernliğin ve melodramın kavranışı, dünyanın farklı bölgelerinde paralel, alternatif ve birbirine bağlı yollarla ortaya çıkan, modernlik ve melodram kipliğine ait farklı formların ayırıcısına varmalıdır. Buradan hareketle, *Melodrama Unbound* kitabımıza katkı sunan yazarlar, melodramın ulusötesi görünümünün çok yönlü tarihlerini inşa etmeye başlamışlardır. Bu yaklaşım, iki akımı içerir: İlki, melodramatik tiyatro oyunlarının, çeviri romanların ve filmlerin Batı'dan dünyanın geri kalanına seyahati—kültürel değiş tokuş için kendi içinde filizlenen bir tür ağ yaratan, farklı bölgelerde çeviri, uyarlama ve yeni eser formundaki kesişimlerdir; ikincisiye yerel kültürel-estetik sistemlerde, sosyal ve kültürel değişime cevaben ortaya çıkan yeni, melodramatik kipliği önceleyen formlardır.

Bunun bir örneği olarak Hannah Airriess, araştırmasında Japonya'yı ele alarak, 19. yüzyıldaki eğitimsel ve sosyo-ekonomik Meiji reformlarının, Batı'da ivme kazanan ve böylece Japonya'nın yabancı teknolojilerle tanışmasını sağlayan endüstrileşme, öne çıkan popüler medya ve yerelliği sosyal ve kültürel olarak dönüştürücü bir etkiyle küreselleşmeye götüren ekonomik güçlerle eş zamanlı olarak, Japonya'nın geleneksel feodal organizasyonuna nasıl meydan okuduğunu gösterir. Bu bağlamda Airries, ithal edilen İngiliz melodram hikâyelerinin, yeni ortaya çıkan, örneğin *shinpa* dramı, gazetede yayımlanan öykü serileri ve popüler romanlar gibi Japon formlar üstündeki etkisini inceler, ki bu formlar daha sonra çevrilerek Çin'de ve zaman zaman Britanya'da dolaşıma sokulmuştur. Kathryn Hansen ise, 19. yüzyılda Hindistan'da kapalı mekânda yapılan tiyatronun gelişine referans vererek, diğer şirket bazlı girişimlerin arasında özellikle Parsi kaynaklı girişimciliğin, Urdu ve Parsi yazarlar tarafından üretilen yeni dramatik formları kullanmanın yanında, yabancı

oyuncular tarafından getirilen oyunları, örneğin Shakespeare ve Viktoryen melodram gibi, adapte ederek yeni ticari tiyatroyu tüm ülke çapında nasıl kurduğunu tarif eder. Buna ek olarak Ira Baskhar, *bhava*'nın –duygunun dili– performatif geleneklerini görselleştirme kapasitesine sahip teknoloji ve dışavurumsal teknik arayışındaki ve bu teknikler vasıtasıyla sosyal reform ve toplumsal kırılmaların Hindistan'daki deneyimini aktarmayı hedefleyen istekli Hint filmcilerin, 1920'li ve 1930'lu yıllarda melodram estetiğinin dışavurumcu formları üstünde uzmanlaşmış Alman film stüdyolarına yaptıkları yolculukları nakleder. Bu tartışmaların gösterdiği üzere, melodramın böylesi gelişmeler ile ilişkisini anlamak, gelişmelerin ortaya çıktığı ve melodram kipliğinin dönüştürüldüğü farklı estetik ve kültürel çerçeveleri teşhis etmeyi talep eder.

### **Oradaki ve Buradaki Melodram: Ulusötesi Karşılaşmalar**

*Rüzgâr Gibi Geçti*'nin (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939) devrim öncesi ve sonrası Çin'inde nasıl algılandığını inceleyen yazısında Panpan Yang, şu temel soruyu sorar: 'İki bilgi rejimini diyaloga soktuğumuzda ne olur?' (219). Dikkate değer olan şudur ki melodramın kültürlerötesi yolculukları boyunca ne Çin, ne Hindistan ne de Japonya, Batı'da anlaşıldığı şekliyle 'melodram'a karşılık gelen bir terime sahipti. Batı'dan tiyatro oyunu, basılı hikâye ya da film olarak gelen melodramlar, yerleşik hâldeki estetik sistem ve konseptlere ters düşmüş ve bu ortamda, melodram kipliğini farklı yönlerle çeken, kipliğin bileşenlerinin oluşturduğu potansiyeli tekrar konumlandıran yeni teatral ve sinemasal hibritler ortaya çıkmıştı.

Hem Zhen Zhang hem de Panpan Yang, güncel yerel ve romans bazlı hikâyelerle Çinileştirilmiş yabancı malzemeleri –Japon, Amerikan ya da Avrupalı– bir araya getiren 'bir modern Çin edebi ve estetik hassasiyeti' veya tavrı olarak *wenyi* kavramına yaslanırlar (Zhang: 88). 'Uyarılma', 'taklit' ve 'kopya'ya, orijinallik ve ulusal otantikliğe öncelik tanıyan Batılı bakış tarafından yüklenmiş aşağılayıcı çağrışımları çürüterek *wenyi*, modern kültürel hassasiyete işaret eden 'yabancı' ilişkilere yeniden kıymet verir. Zhen Zhang'ın önerdiği gibi böylesi kültürlerötesi karşılaşmalar, çevirinin ötesine geçer ve daha çok 'bölgesel olarak gelişmiş formları yeniden canlandırır' (2018: 88). Derlememizde yer almasa da, Türkçe'deki *özenti* kavramı, 'taklit' kavramını benzer şekilde sorunsallaştırır –Savaş Arslan'ın önerdiği gibi, başka bir yerin ötekiliğini kabul ederek, çünkü bir yere gidip 'yabancı'yla tanışmak, eve asla eskisi gibi dönememek

demektir (2010: 18-19; 128-129). Başka ulusal kültürlerde filizlenen melodram da aynı şekilde, Batı topraklarına eskisi gibi dönemez, o artık, Zhen Zhang'ın söylediği gibi, ulusötesi dolaşım yoluyla, 'yeni bir güzergâh kazanmıştır' (90).

Zhang, 1920'lerin Şangay'ında, D. W. Griffith'in *Fırtına Yetimleri* (*Orphans of the Storm*) filminin nasıl bir kıvılcım, bir eleştirmenin adlandırmasıyla 'Griffith ateşi', çıkardığını not ederek, yetim karakteri, terk edilmiş ya da yerinden edilmiş aşıkla birlikte kültürlerötesi cazibenin figürleri—Dickens'tan Griffith'e ve oradan Çin Sineması'na—olarak konumlandırır, bu figürlerin modernleşme, endüstrileşme, sömürgeleştirme ve savaşla bağdaştırılan zorunlu göç ve yersizyurtsuzluğun farklı ulusal-kültürel deneyimlerine farklı açılardan temas edişini yankılayarak. Acıma ve romansı merkezine alan Çin *wenyi*sinin perspektifleri aracılığıyla ifade edilen böylesi figürler—ailevi ve sosyal sorumlulukların Konfüçyüsçü kodları, modernleşmeye yol açan cumhuriyetçilik ve yeni ortaya çıkan bireycilik arasında bölünmüşlerdir—melodram klipliğini, klipliğin duygusal eksenindeki 'trajik' sona doğru çekerler. *Wenyi* ve melodramın kliplikleri arasındaki bu kavuşum, Zhen Zhang'ın kelimeleriyle, farklı form ve pratiklerin çapraz üremesini mümkün kılan üretici bir 'sinerji' görevi görür.

Bu açıdan Çin, Hint ve Meksika filmlerinin beslendiği geleneksel olarak birleştirilmiş performans sanatları sinemaya, Hollywood devamlılık sistemi tarafından ortadan kaldırılmış teatral melodramın heterojen yapısını geri verir. Carlos Monsiváis buradan hareketle, kabare ve çeşitli türlerdeki Latin-Amerika şarkıları ve danslarının Meksika tarzı bir melodramın oluşmasındaki rolünü vurgular. Panpan Yang'ın yazısında, anlatısal tutarlılığın baskınlığına karşıt olarak değerlendirilen melodramatik aşırılığın Batılı kavranışına, Çin performans pratikleri tarafından nasıl meydan okunduğundan bahsedilir, ki bu pratikler için anlatı, üstünde bütünden ortaya çıkan estetik deneyimi iletmek için farklı dışavurumsal formları bir araya getiren estetik haz boncuklarının—manzaralı resimsellik, yürek parçalayan bir şarkı, hikâyenin dışına çıkma, koreografik dans ritimleri—asılı durduğu aralıklı bir ipliklidir.

Melodram estetiğinin kalbinde duygu olduğunu düşünen Ira Bas-  
kar, geleneksel Hint performans pratikleri—müzik, şarkı, dans ve diyalogun bir eserin tüm *rasasını* ya da duygusal çeşnisini yaratmak için birleştirilmesini kapsar; Alman dışavurumcu sinematografisi ve ses teknolojisi arasında, Bakhti ve Sufi ibadet şarkılarının, Kutsal'ın

duygusal diliyle yoğrulmuş güncel sosyal çatışmalar hakkında dramalara sızmasını sağlayan bir 'sinerji' olduğunu öne sürer. Bu sinerji, Hollywood'un anlatısal ve karakter merkezli tutarlılığı yerine, performansa dayalı hikâye anlatımıyla seyirci arasındaki, Hollywood devamlılık sisteminin sindirdiği geleneksel ilişkiyi sinemasal anlamda yeniden üretir; kutsal metinler, masallar ve ibadet şarkılarından türetilmiş anlamların çoğalmasını sağlayarak. Örneğin *Awaara*'da (Raj Kapoor, 1951), önceden dul kalmış karısı Leela'nın hamileliğinden—bu hamilelik Leela bir haydutun elinden kurtarıldıktan sonra ortaya çıkar—şüphe eden bir hâkimin Leela'yı eve götürdüğü bir sahne, Tanrı Ram'in Sita'yı kıskanması hakkındaki geleneksel masala referans vererek, aile şerefi ve dul bir kadının yeniden evlenmesini yasaklayan sosyal sistem hakkındaki güncel tartışmalara ışık tutar. Sahnede sadece mizansen ve montaj, gök gürültülü sağanak ve çarpan kepenklerin oluşturduğu dışavurumsal ses manzarasıyla müzikalleştirilmişmemiş, aynı zamanda hikâye, anlatma biçimini hiç fark ettirmeden, hâkimin Leela'yı reddetmesinin yarattığı dramdan, Sita'nın Ram'in kıskançlığına karşı duyduğu acıyı, tam da Leela doğum yaparken dillendiren sokak şarkıcılarına kaydırmıştır.

### **Yeşilçam Yoluyla Hollywood Melodramına Geri Dönüş**

Melodramın Çin, Japon, Meksika ve Hint film kültürlerinde tarif edilen ulusötesi karşılaşmaları ve kipliğinin yarattığı yeni formlar, sanatsal tavırla tür arasındaki Batılı ayrımı reddederek, ifadenin birçok tarzını—şarkı, dans, dramatik konuşma, müzik, şiir, resim, kültürel belgeler, hikâye anlatımı gibi—içine alıp birleştiren melodram ve bir medya olarak sinemanın paylaşılan heterojenliğini su yüzüne çıkarır.

Yeşilçam Sineması, melodramın ulusötesi yolculuklarını, yakın zaman öncesine kadar küresel ve sinemasal normların yaratıcısı olarak görülen Batı ve Hollywood ile kurulan muğlak ilişkiye geri götürür. Hem Miriam Hansen (2000a & b) hem de Laura Mulvey (1996) farklı argümanlar içinde, Hollywood tür sinemasının ulusötesi erişiminin yalnızca Amerikan endüstrisinin agresif pazarlama stratejilerinden ya da yüksek prodüksiyon değerlerinden değil, aynı zamanda Amerikan imajından ve baskıcı kültürlere meydan okuyan modernliğin bir figürü olarak Amerikan sinemasından da kaynaklandığını önerirler. Fakat, Yeşilçam'da Amerikan filmlerinin yeniden çevrimlerinin bana düşündürdüğü şey, Hollywood'un vizyon ve metodlarının evrenselciliğinden çok, Yeşilçam'ın melodram kipliğini, entegre olmuş bir tutarlılığa ve



kendine has dünyasının amaç odaklı dürtülerine odaklanarak belirlediği, sistemine özgün bir biçimde kanalize etme yoludur. Gelgelelim, yerleşik türlerin istikrarı giderek artan bir biçimde bozulmuştur, sadece melez türleri ve sınır ihlâlini yoğun bir biçimde kullanan postmodern bakış tarafından değil, aynı zamanda bu türlerin farklı ülke sinemalarındaki yeniden çevrimlerle karşılaşması ve bu yeniden çevrimlerin yerleşik türlere hücum etmesi yüzünden de: örneğin spaghetti Westernler, Hong Kong aksiyon filmleri, Yeşilçam'ın serbest pastiş. Modern, ulusötesi genelleyicilik sanki —tıpkı melodramatik yetim, düşmüş kadın ya da terk edilmiş aşık gibi— melodramın dönüşen ve dönüştüren kiplikleri sayesinde çok boyutlu etki ve konfigürasyonlar üretebilme kapasitesine sahip olan uluslararası başkarakterler, eylemler, ikonlar ve performanslardan oluşan bir havuz yaratmak için, her ülkenin kendi başat türünün çizdiği sınırlardan kurtulmuş gibi görünür. Yeşilçam'ın Hollywood'a karşı serbest, yarı ironik, pastişe kayan yarı öykünmecî yaklaşımı, Hollywood'un bulduğu herhangi bir kültürel malzemeyi sindirip kullanma eğilimiyle oluşan bütüncül pratiklere ters düşerek, melodram kipliğinin yeni estetik heyecan ve algılar yaratan eklektik anarşizmini meydana çıkarır.

### Ulusötesi Melodram ve Modern Bireysellik

Öyleyse, eğer uzun ve ulusötesi bir zemine yayılmış, birbirine bağlı zamanlarda boy gösteren melodram kipliğinin, çağdaşlığı üstüne yeni bir şey söylenebilir mi? 'Melodramın ne yaptığını' farklı kültürleri göz önüne alarak takip etmek, 'melodramın ne olduğunu' tarif edebileceğimiz ortak bir boyuta nereye kadar işaret edebilir? Eğer modernlik gelenekle zıtllaşıyorsa, bu zıtlaşmanın bir belirtisi, başkarakterin bireyselleşme çabasının yarattığı ikilemdir. *Key Words*'te (1988) Raymond Williams, bölünmesi mümkün olmayan anlamına gelen 'indivisible' kelimesinden, İngilizce 'individual' kelimesinin — kolektif olandan ayrılmış bireyin özgünlüğü — nasıl türetildiğini kayda geçirir. Geoffrey Nowell-Smith (1977), Batı'da melodram üstüne yapılan erken dönem tartışmalara katkı sunarak, Hollywood aile melodramlarında, bireyselliğin burjuva yapısı olarak aileyle, özgür olduğu varsayılan bireyin dünyada evinde gibi hissetme ihtiyacı arasındaki çelişkiyi vurgular. Bu tansiyon, derlememize ulusötesi boyutta katkı sunmuş yazarlarımızın, gelenek ve kurallara uygun davranmaya, geçişin bloke edilmesine veya güncel sosyal çalkantıların izlerinin silinmesine karşı bireysel bir karakter ortaya koyma çabasını

farklı tarihsel bağlamlarda, kültürlerde ve estetik sistemlerde inceledikleri yazılarında da yinelenir.

Zhen Zhang aynı zamanda, Çin modern kültürünün sosyal ve kültürel imha pratikleri bağlamında, melodramatik tınlayan ve kültürlerarası bir metafor olarak yetim ya da kültürel olarak yerinden edilmiş kişinin, hem bireyin özgürleşmesini hem de 'aidiyet ve bağlılığın yeni formlarını' arayışı nasıl temsil ettiğini gösterir (83). Ira Bhaskar'a göre, Alman sinematografik dışavurumculuğuyla, *bhava* estetiği, *viraha* şarkılan ve şiirselliği—aynılık yüzünden oluşan acıdan kaynaklanan birleşme özlemi—arasındaki sinerji, travmatik sosyal çatışmalar tarafından emilmiş arzulayan bireyin dramını, sosyal bölünmeleri aşmaya çalışan birey-üstü bir duygu estetiğine dökerek bir melodram kipliği üretir.

Öyleyse melodramı bu farklı kültürel arenalarda, sadece çatışan duyguların dramını sahneleme arayışındaki bir kiplik olarak değil, fakat aynı zamanda *melos* ile dramı harmanlayarak ve dolayısıyla müziğin duygusuna erişerek, seyircinin duygularını ifade edilebilir olanın ötesine yöneltme arayışındaki bir kiplik olarak anlayabiliriz. Derlememizde yer alan ulusötesi araştırmalar müzik, koreografi, şarkı ve konuşmanın, müzikal olanla dramatik olanın füzyonu için zemin hazırlama biçimlerini, melodram kipliğine özgü yollarla, kipliğin sırtındaki duygusal yükü vurgulayarak ortaya çıkarır. Bu açıdan, melodramın ayrıksı yanı sıra temaşanın coşkusu, dehşet verici endişe, tabu yıkımıyla büyülenme olarak saf bir formu, yahut karakterler ve seyircinin sosyal bağ kurmak için paylaştığı empatiyi kullanarak, mantık çerçevesinde üretilmiş temsili yerinden eden bir duygusal orkestra kurmasında yatar. Öyleyse, kültürötesi analizin vazifesi melodram kipliğini, duygusal yerinden edilmeye umutla beklenen duygusal bağ arasındaki değişen kültürel form ve dinamiklerden beslendikçe takip etmek ve kipliğin dünyanın farklı bölgelerindeki sosyal ve politik değişimleri nasıl yankıladığını araştırmaktır. Melodram yeni kültürel ve politik koşullara göre tonunu değiştirdikçe, ürettiği imkâna boyut katan yeni formları yaratmak için mekâna yayılmış malzeme ve söylemlere şekil verdikçe, onun izini sürmek.

## **Kaynakça**

- Arslan, Savaş (2010) *Cinema In Turkey: A New Critical History*. Oxford: Oxford University Press.
- Collins, Jim (1992) 'Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity.' In *Film Theory Goes to the Movies*, ed. Jim Collins, Hilary Radner and Ava Preacher Collins, 242-263. London: Routledge.

- Bakhtin, Mikhail M. (1986) *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas, first published 1975.
- Bordwell, David, Janet Stalger and Kristin Thompson (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York, Columbia University Press.
- Gledhill, Christine and Linda Williams (2018) *Melodrama Unbound: Across History, Media and National Cultures*. New York: Columbia University Press.
- Hansen, Miriam Bratu (2000a) 'The Mass Proucltion of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism', in *Reinventing Film Studies*, ed. Christine Gledhill and Linda Williams. London: Arnold.
- (2000b) 'Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism', in *Film Quarterly* 54, no. 1 (Autumn): 10-22.
- Kemble, Marie-Thérèse: *Smiles and Tears*. 1815. London: John Miller.
- Moncrieff, William Thomas (1828) *The Lear of Private Life; or, Father and Daughter*. Richardson's Minor New Drama. Vol. I. London, T. Richardson, first performed 1820.
- Monsiváis, Carlos (1994) "Se sufre pero se aprende (El melodrama y las reglas d ela falta de limites)", in *A través del espejo: El cine mexicano y su público*. Ed. Carlos Moniváis y Carlos Bonfil; 99-244. Mexico City: Ediciones el Milagro.
- Mulvey, Laura (1996) 'Americanitis: Eurpean Intellectuals and Hollywood Melodrama' 19-28. In *Fetishism and Curiosity*. London: BFI.
- Nowell-Smith, Geoffrey (1977) 'Minnelli and Melodrama.' In *Screen* 18, no. 2 (Summer).
- Opie, Amelia (1800) *The Father and Daughter*.
- Thompson, Kristin (1986) "The Concept of Cinematic Excess", in *Narrative, Apparotus, Ideology: A Film Theory Reader*, ed. Philip Rosen, New York: Columbia University Press, s.130-142.
- Vasuedan, Ravi (2010) *The Melodramatic Public: Film Form and Spectetorship in Indian Cinema*, Ranikhet, India: Permanent Black.
- Williams, Raymond (1973) *The Long Revolution*. Harmondsworth: Pelican, first published, 1961.
- (1988) *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana, first published 1976.
- Zhang, Zhen (2018) "Transnational Melodrama, Wenyi, and the Orphan Imagination", in *Melodrama Unbound. Across History, Media and National Cultures*, eds. C. Gledhill and L. Williams, New York: Columbia University Press.

---

Christine Gledhill  
University of Sunderland  
Öğretim Üyesi

# YEŞİLÇAM'IN HALLERİ

Savaş Arslan

Türk şiirinin gelenekselle barışık ama bir yandan da modern şiire birçok farklı açılımlar katan şairlerinden birisi olan Behçet Necatigil, ev üzerine birçok şiir yazmış ve tanıdığı, yaşadığı evlerden yola çıkarak yazdığı şiirlerinde bir yandan evlere kuş bakışı bakmış, öte yandan da eve, evin içine odaklanmıştır: "istediği kadar sokağa açılsın, sonunda gene evde, kendi evinde yaşamak zorundaki insanın, yerine göre bunalan, yerine göre ümitlerle, küçük, küçüklüğü ölçüsünde büyük sevinçlerle ferahlayan, kendi dünyasını kendi yaratacak olan insanın çeşitli halleri"ni anlatmıştır (aktaran Durbaş 2009). Evi hayatın merkezinde düşünen, evleri dıştan bakınca pencere, duvar olarak görüp içindeki değişimlere işaret eden Necatigil'in *Evin Halleri* başlıklı şiirinden yola çıkarak, 1950'lerden 1980'lerin sonlarına dek Türkiye'de gündelik hayatın birçok katmanına dokunmuş, birçokları için evde olma hissini vermiş olan Yeşilçam'a bakmaya çalışacağım. Necatigil'in *Evler* başlıklı bir başka şiirinde belirttiği gibi, "Evlerin çoğu eskidi gitti, tamir edilemedi," diyerek eskiyip gitmiş, tamir edilmemiş bir Yeşilçam'dan söz ederken, biraz da Yeşilçam'ı tasvir etmeye çalışacağım.

## Yeşilçam

*Evin yalın hali  
İster cüce, ister dev  
Camlarında perde yok  
Bomboş, ev.*

Yeşilçam! Bir sokak adı. 1950 civarında heyecanla dolmaya başlamış, serpilip büyüyor. 1990 civarında da üzerine ölü toprağı serpilmiş bir halde çaresizce küllerinin plazaların arasına serpiştirilmesini bekliyor. Ama Yeşilçam, adı ile müstesna, bir ev: evin yalın hali, evimizin üryan hali, perdesiz, bomboş. O sebeple her tür yüklemeye açık, ne dersen kabul edebilecek bir halde. Adı belli, adresi belli. Adı,

40 yıldan fazla bir zamana yayılmış bir sinema pratiğinin adı; adresi ise, Beyoğlu'nda bir sokak. Ahmet Mekin, *Artist* dergisinde "Bizim Sokağın İnsanları" başlıklı yazısında şöyle diyor:

*[S]okağın adı, Yeşilçam'dır. Kim koymuş bu ismi bilmiyorum. Çünkü, bizim sokakta dikili bir tek çam ağacı göremezsiniz. Hoş, olsaydı bile, şimdiye kadar devrilmedik çam ağacı kalır mıydı?... Bu, bizim sokakta hemen hemen her günkü gürültüdür. Elbet bir gün, bizim de büyük - büyük stüdyolarımız ve bu stüdyoların civarında artistler için kurulmuş bir sitemiz olacak. Ve böylece bizim sokak maziye karışacak. Hayal de olsa, hoşuma gidiyor bu! (1961: 17)*

Evet, Yeşilçam başladı ve sonra Yeşilçam bitti. Ama o büyük stüdyolar, artistler için kurulmuş siteleri hiç olmadı. Son yıllarda bazı girişimler var ama onların da halleri başka başka. Antalya'da Tekfen'in stüdyoları işlevsel olamadı ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin planları hiçbir zaman gerçekleşme şansı bulmadı. Halihazırda işleyen ve kendisini Avrupa'nın en büyüğü, dünyada ise Hollywood'dan sonra ikinci büyük olarak tanımlayan İzmit'teki Seka Film Platosu ise özellikle İstanbul'da geçen dönem dizilerinin hizmetinde (Girgin, 2017). Aynı şekilde son birkaç yıllık bir girişim olan ve inşaatı tamamlandığında yine en büyük olma iddiasına sahip olanın adı ise "Midwood" ve ayrıca inşaat bittiğinde de, Midwood'un da Hollywood gibi kocaman bir tabelası olacaktı (Karaahmetoğlu, 2017). Ama Yeşilçam, yalın haliyle bir Midwood, Midpine ya da Ortaçam değil. Hep bir cüce olarak görülmesi ise cabası. 1961 ya da 2018'de halen algı değişmemiş durumda: Yeşilçam yalın halinde bir cüce, karşısındaki Hollywood ise bir dev.

Yeşilçam, aslında cüce bir sokak, toplanız başından sonuna 150 metre bile değil ama burası yalnızca bir sokak da değil; Nijat Özön'ün ifadesiyle:

*Gerçekten de Yeşilçam sinemacıların ilk toplandıkları sokağın ismidir. Geçenlerde Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin 1948'de çıkardığı broşürdeki Rakım Çalapala'nın yazısına bakıyordum. Bu broşürün arkasında cemiyeti kuran on iki kişinin adresleri var. On iki kişiden on tanesi Yeşilçam adresinde oturuyor. Bunlar doğrudan doğruya yerli film yapan adamlar, ithalatçılar ayrı...Örneğin Bab-ı Ali ya da bugün popüler olan Medya Plaza gibi deyimleri düşünün. Yeşilçam terimi de bunlar gibi. İki anlamı var: Yeşilçam Türk sinemasını çağrıştırıyor, bir yandan bir kavram olarak kötü yanları da temsil ediyor. İyi yanları yok muydu? Vardı, elbet. Ama Türk*

*filmlerinin en olumsuz yanlarını simgeler duruma geliyor. O zaman mecazi bir anlam kazanıyor. Biz bugün Yeşilçam dediğimizde kötü olan anlamı anlıyoruz. Ama bu bizim yaptığımız şey değil, önümüze konulan bir olgu (1996: 4).*

Yeşilçam dediğinizde akla gelen bir başka şey de "kötü" olması. Yeşilçam'ın iyi yanları da olmuştur belki ama sinema tarihi anlatılardaki yeri hep kötü şeylerle ilişkilendirilir, gülünç bulunur. Bu kötülüğün ve gülünçlüğün içinde başka bir cücelik var. Çünkü Yeşilçam'ın kötü olduğunu söyleyenlerin akıllarındaki ideal "Batılı sanat sinemasının" anlatıları kadar karmaşık anlatıları yok. Onların sinemasal diline sahip değil, onlardan daha sakil, daha üryan. Yeni Dalga ya da Yeni Gerçekçilik dev ise, Yeşilçam bunların karşısında da cüce. Ama Yeşilçam'ın özelliği kendisine has basitliği, yalınlığı. Bir diğer ifadeyle, bugünden geriye bakınca, Yeşilçam sinemanın yalın hali.

Yeşilçam'ın yalın haline üç sıfat eklenebilir: erken, yüksek, ve geç Yeşilçam. 1940'ların sonunda sokakta toplanmaya başlayan yapımcıların girişimleriyle 1950'ler boyunca kendi sinemasal pratiği ve dilini oluşturan erken Yeşilçam, 1960'lar ve 1970'ler boyunca altın yıllarını yaşayan ve Türkiye'de gündelik hayat ve popüler kültürün ana parçalarından birisi olan yüksek Yeşilçam; ve 1980'lerde yaşadığı krizlere rağmen halen direnen, kabuğunu kırmaya çalışan ama mutsuz sonla karşılaşmaktan da kurtulamayan geç Yeşilçam (Arslan 2011). Dolayısıyla, bugünden Yeşilçam'a baktığımızda, hep geçmiş zamanda konuşabileceğimiz, yalın halini hep geriye dönerek ya da bakarak tamlayabileceğimiz bir isim Yeşilçam. Bu nedenle de, artık kimileri için bir nostalji. İlk günkü taşınlan haliyle hatırlanan, evdeki ilk gecinizde yaşadığınız hisleri sürekli canlı tutan; geride kalsa bile idealize edilen bir saflık ve mutluluk hali. Bu idealize edilen, olduğu sanılan hal ise, aslında hiç de öyle olmamıştır, ama öyle hatırlanır, hafızada öyle canlandırılır. Bugünü yaşarken kaçamadığımız değişimin hızı karşısında, modernliğin Baudelaire'in sözünü ettiği uçucu ve geçiciliği karşısında yaşadığımız çaresizlikten nefes almaya çalıştığımız anlarda kurulan boş bir hayaldir. Bizatihi nostalji sözcüğü eve dönmenin acısını imler. O ilk günkü bomboş haliyle hatırlanan evde şu an kimse yaşamamaktadır ve oraya geri dönüldüğünde ise karşımıza en çok ölü bedenlerin terk ettiği, bıraktığı bir boşluk çıkar. Dolayısıyla da, yalın halinde Yeşilçam'ın "Camlarında perde yok / bomboş, ev." Bunu da bizlere en iyi *Düşman* (Muzafer Arslan, 1974) filminin Alman Helga'sı (Emel Sayın) Türkçe söylediği bir şarkıda anlatır: "Çalma kapımı evde kimse yok."

## **Yeşilçam'ı**

*Evin -i hali, sabah,  
Geciktiniz haydi!  
Uykuların tatlandığı sularla  
Bıracaksınız evi.*

Her ne kadar yalın halinde bomboş bir ev olduğunu bilsek de, evden ayrılmak, evi bırakmak zor çünkü yolculuk, evi bıraktığınız anda başlıyor. Anlatı sinemasının bütün türlerinin kökünde olan şey yolculuk, yani serüven – ister aksiyonlu, maceralı olsun ister de romantik, aşklı; her ikisi de bir serüven. Bir hikâyenin mümkün olması için gereken ilk şey: evi bırakmak, bir serüvene atılmak. Ancak etimolojik olarak kökü aslında belirsiz bir sözcük olsa da serüven: sergüzeşt ya da serdengeçti ile ilişkili olarak düşünüldüğünde, baştan geçen şeyleri imliyor.

Samipaşazade Sezai Bey'in 1888 tarihli *Sergüzeşt* romanında Kafkasya'dan esir tüccarları tarafından kaçırılan Dilber'in İstanbul'dan Mısır'a uzanan zorlu esaret serüveni anlatılır. Yeşilçam da biraz Samipaşazade Sezai Bey'in atıldığı ve yazdığı "sergüzeşt" gibidir. Hem Çerkez kızı Dilber'in çocukken atılmak zorunda kaldığı serüven hem de Samipaşazade Sezai Bey'in kölelik gibi hassas bir konuya temas etmesinden dolayı yıllarca göz takibine alınmasından kaynaklı yazarlık serüveni birlikte düşünüldüğünde Türkiye'nin modernleşme serüveninin kapıları da aralanır. Romanda Fransa'da resim eğitimi almış Celal Beyin Dilber'i resim yaparken model olarak kullanması ve Dilber'in güzelliğini de antik Yunan heykelleriyle ilişkilendirmesi tam da bir Batılılaşma sorunsalının göbeğinde bırakır bizi. Celal Beyin Dilber'e bakışı Batılı bir gözle mümkün olmuştur ve şaşırdığı şey ise, zorla model olarak yarı çıplak durumda duran Dilber'in bütün bu süreç boyunca ağlamasıdır. Bu anlamıyla Dilber köle, kadın ve Doğulu olarak üç farklı düzlemde ötekileşmiştir.

Yeşilçam'a dair Batılı sinemalardan yola çıkarak kurulmuş bakışlar da benzer özelliklere sahiptir: idealize edilmiş Batılı model karşısında yerli olan suçlanır. Türk modernleşmesinin kaçınılmaz ikiliği de tam da bu bakışlarda ortaya çıkar: bir yanda idealize edilen Batı ve öbür yanda ise kendi gerçekliğimiz. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın dediği gibi, "Biz şimdi bir aksülamel (reaksiyon) devrinde yaşıyoruz. Kendimizi sevmiyoruz. Kafamız bir yığın mukayeselerle dolu; Dede'yi Wagner olmadığı için, Yunus'u Verlaine, Baki'yi Goethe ve Gide yapamadığımız için beğenmiyoruz... Başka milletlerin tecrübelerini yaşamağa

çalışıyoruz" (1948: 228). Bir bakıma, "geciktiniz haydi" dendiği için evi bırakmış, evden ayrılmış durumdayız.

Yeşilçam'ın popüler olduğu dönemde bu tarz bir ikilik üzerinden değersiz görülmesi yanında, Yeşilçam sonrası dönemde ise yeni bir bakışla görülmeye başlandı. Artık Yeşilçam'ı bırakmadığımızı, bırakmadığımızı dillendiriyoruz farklı şekillerde. Bir bakıma özcü bir ev arayışı içinde nostalji ile teyellemeye çalışıyoruz hafızayı. Yeşilçam'a da, Batı'nın idealize edilmiş bir öze, bir modele dönüştürülmesine benzer özcü ve eve dönme hayaliyle perçinlenmiş yüklemeler yapıyoruz. Oysa kriz biraz da Yeşilçam'ın kendisine baktığı anlarda başlıyor. Aynı bir sergüzeşt olarak Dilber'in ağlaması Celal Bey'in bakışı aracılığıyla kendisini görmesinden kaynaklanması gibi çünkü köle ile efendi arasındaki ilişkide olduğu gibi bakışlar ve güç ilişkileri bir gelgite dönüşür. Ancak sonrasında Dilber, Celal'in babası tarafından evden gönderilir ve kendisini Mısır'da bulur. Burada esir olduğu evden İstanbul'a dönmek için kaçtıktan sonra Nil'in kıyısında bulur kendisini:

*İşte yine çaresiz, yine yapayalnızdın. Yalnız başına, bu yabancı ülkede, bir sokaktan diğerine bile geçemezken İstanbul'a, satıldığı eve gidemezdi. Böyle bir seyahate göz alıcı güzelliğiyle dolu doğulu masumiyeti mani idi. Yine bu eve dönmek!.. Bütün o büyük kapıların kapalı olması, dönüş imkânını yok etmekle beraber kendi arzusuyla bir şehvet kucağına düşmesi... Bunu hiç hatırına getiremezdi (2007: 131).*

Sonrasında Dilber, kendisini Nil'e bırakır, "uykuların tatlandığı sularla," sergüzeşt olur: "Acaba Nil'in bu müthiş, bu öldürücü girdap ve selleri bu zavallı Dilber'i, bu bedbaht esiri nereye götürüyor? Hürriyetine!" Evet, o eski cumbalı evlerde yaşayan köle Dilber gitmiş, onun yerine Peyami Safa'nın aynı adlı romanından uyarlanan *Cumbadan Rumbaya* (Turgut Demirağ, 1960) filminde Karagömrüklü Cemile'nin (Çolpan İlhan) Nişantaşlı olma çabasıyla kendisini Tak-sim'de bir apartman katında bulması kalır.

## Yeşilçam'a

*Evin -e hali, gün boyu,  
Ha gayret emektar deve!  
Sırtınızda yılların yorgunluğu  
Akşam erkenden eve.*

1950'li yıllardan başlayarak Yeşilçam, İstanbul'a açılmış, şehri yaşayan bir sete dönüştürmüştür. Bu da yalnızca dış sahneler değil,



filmlerin iç mekân sahneleri için de kiralanan evlerde de söz konusudur. Film tarihi anlamında İtalyan Yeni Gerçekçiliğine ait olarak görünen film çekiminde gerçek mekânların ve özellikle de filmlerin sessiz çekilerek sonradan postprodüksiyonda seslendirilmesi pratiği, biraz geriye bakacak olursak, Türkiye’de de yaklaşık olarak aynı zamanlarda yaygınlaşsa da, bu tarihten biraz daha önce kullanılmaya başlar. Zaten İtalyan Yeni Gerçekçiliğine temel özelliklerinden gerçek mekân ve oyuncu kullanımı Flaherty’den başlayarak belgesel sinemada yaygın olmasının yanında, dublaj da Hollywood sineması da dahil olarak başka sinemalarda kullanılmaktaydı.

Türkiye’de her ne kadar tamamı dublaj olan ilk film Faruk Kenç’in *Dertli Pınar’ı* (1943) olarak bilinse de, onun öncesinde çekilen sesli filmlerde de dublajlanmış kısımlar ya da halihazırda yabancı filmlerin dublajının yapılması gibi pratikler söz konusudur. Sesli filmlerin ortaya çıkmasıyla birlikte işe sesin milliyeti problemi de ortaya çıkmıştır. 1930’lu yıllarda yabancı filmlerin yaygınlaşmasına dair bir endişeyle birlikte, sesli filmlere duyulan ihtiyaç ve ardından da yerli sinema sektörünün gelişmesi konuları dillendirilmiştir. Türkiye’deki ilk sesli film olarak bilinen *İstanbul Sokaklarında* (Muhsin Ertuğrul, 1931) filmi gibi örnekler yanında İpekçilerin dublaj stüdyosunu kurmasıyla, yabancı filmlerin dublajı standart bir pratik haline gelmiş, kurumsallaşmıştı. Tabii dublajlanan filmlerin de yalnızca özgün dilden Türkçe’ye çevrilmesinin ötesinde, bu filmlerin Türk(çe)leştirilmesi de amaçlanmıştır. Sacide Keskin, filmleri Türk(çe)leştirirken yaptıkları arasında olasılıkla Türkiye’de 1954 yılında gösterime giren *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* (*For Whom the Bell Tolls*, Sam Wood, 1943) filminin konusunu tamamıyla değiştirerek filmdeki “komünistlik propagandasını bertaraf ettik”lerini ve bir Bulgar filmindeki “Kahrolsun Türkler” sözünü de “Yaşasın Türkler” yaptıklarını belirtir (1985: 83).

Yeşilçam’a baktığımızda dublaj milatlarından birisi olmuştur. İkinci milat ise, Mısır ve Hint filmlerinin gösterilmeye başlamasıdır. İkinci Dünya Savaşı yıllarında Türkiye’de Fransız, İngiliz, Alman ya da Amerikan filmleri gibi yabancı filmlerin oynadığını belirten Attila İlhan, bunların yanında Mısır filmlerinden şöyle söz eder:

*Türkiye’de müthiş bir Arap sineması vardı. Artistlerin çoğu ezbere bilinirdi. Onların kocaman afişleri asılırdı. Bu oyuncularını gördüğümüzde sinemaya koşardık. Mısırlı artistler. Leyla Murat. Ümmü Gülsüm. Bu filmler çok iyi iş yapardı. Arap filmleri oynayan sinema burada Taksim’deydi. Seyircisi tamamen başkaydı. Saray sinemasında da İtalyan filmleri oynardı. İki yetime, annesini kay-*

*beden köpek. Pembe dizi karakterinde filmler. Akdeniz melodramlarıydı. Ardından Türkiye Cumhuriyeti devleti Arap filmlerinin yaygınlaşmasından, gittikçe Anadolu'da daha fazla ilgi görmesinden ve Arap kültürünün yerleşeceği düşüncesinden rahatsız olarak bu filmlerin Türkiye'ye girmesini, ithalatını yasakladı. Peki o filmlerin yerini kim dolduracak, o seyirciyi kim hitap edecek? İşte Yeşilçam buraya oturmuştur (2003: 17).*

Mısır filmleri yalnızca Türk(çe)leştirme pratikleri açısından değil, aynı zamanda sinema seyircilerinin de profilini değiştirmeye başlar. Tabii Mısır filmlerinin bu başarısı yerli sinema hakkında da tartışmaları beraberinde getirir. 1948'de *Yıldız* dergisi yazı işleri müdürü Sezai Solelli'nin yazdığı "Filmciliğimizin İstikbali" başlıklı yazıda, filmciliğimizin istikbalinin parlak olduğu, hatta "daha ileri giderek, bugün içinde bulunduğu güç şartlardan kurtarıldığı takdirde, Türk filmciliğinin beş yıl, evet en fazla beş yıl içinde büyük bir kalkınma sağlayacağı" belirtilir (37). Solelli, Türkiye'de ise Rank gibi büyük bir yatırımcı ya da Mısır gibi devlet himayesinde bir sinema yerine, sinemacıların küçük bir yardımla ilerleyebileceğini söyler: "Yerli filmlerin gösterilişinde de tiyatrolardan alınan %20 verginin alınmasını sağlamak. İşte bütün istediğimiz bundan ibarettir" (39). 1948'de gerçekleştirilen vergi indiriminin sonrasında, yerli filmlerin başarı hikâyeleri 1950'ler boyunca dillendirilir ve bu muazzam hal 1960'ların başına gelindiğinde gittikçe daha rafine bir hal alır ve film üretim süreci de standartlaşır.

Öte yandan sinema salonları toplumun çok farklı katmanlarından ailelerin bir araya geldiği bir alana dönüşmüştür. Bir senarist gözüyle bu duruma işaret eden Bülent Oran, sinema salonunun birbirini tutmayan seyircilerle dolu olduğunu, apayrı insanların film seyrettiğini belirterek, senaryocunun "artık kendi zevki, kendi kişiliğinin değil...insanların ortak noktalarını yakalayıp onların birleşik olarak beğenebilecekleri birşey" yapmaları gerektiğini belirtir (1973:16). Bu seyircinin beklentilerinden bir başkası da, aynı evin salonundaki bitmeyen konuşmalarda olduğu gibi, filmlerde dublajla da olsa konuşulmasıdır. Filmlerin konuşmasına karışan sinema salonunda konuşan insanların sesleri ile birlikte ses çoğullaşmış ve kakafonik bir hal almıştır. Sinema salonları birçokları için aynı misafirliğe gidilen bir evin salonu gibi yaşanmış ve izlenen filmlerde aile hayatının bir parçası olarak yaşanmıştır. Yeşilçam, orta oyunundan tuluata, seyirlik köy oyunlarından meddahlara, Karagöz'den minyatüre gelenekselin modernle buluştuğu bir eve yerleşmiştir. İsmi "-e" halinin bize verili olarak sunduğu şey de bundan ibarettir.

## **Yeşilçam'da**

*Evin -de hali, saadet,  
Isınmak ocaktaki alevde  
Sönmüş yıldızlara karşı  
Işıklar varsa evde.*

"Kim ne derse desin, genel görünümüyle Türk sineması melodramatik bir romandır. Asıl nostaljisini de, bir kez daha vurgulamak gerekirse, bu melodramatik yapıda bulmuştur" diyor Selim İleri (1983: 5). Yeşilçam'da evin "-de" halinde olduğu gibi bir saadet iklimi hüküm sürer. Tasvir edilen dünyaya saflık, doğallık, üryanlık hakimdir. İyiler hepten iyi, kötüler hepten kötüdür. "Modern kapitalist demokrasilerin orta sınıflarına seslenen bir eşitlik ve özgürlük mitiyle kurulu daima iyinin kazandığı bir karşıtlığı sunan; bu nedenle de gelenekselci ve muhafazakâr bir ahlak ve değer anlayışının altını çizen" melodramların dünyasında, en alttakilerin sınıfsal yükseliş fantazileri; "epik ve sansasyonel, hatta karnavalvari bir görsellik;" rastlantılar, entrikalar, söylenmeyen sözler, karşılıksız aşklar, krizler; ve acı ve ağlamanın körüklendiği duygusal söz konusudur (Arslan, 2005: 19). Filmin sonunda ise, duygusal arınma (katarsis) garantidir.

Evet, Yeşilçam'da hayatlar anlatılır, roman gibi hayatlar. Bu hayatların da tekdüzeliğini kırmak için pekiştirmelere, akla sığmayacak entrika ve rastlantılara başvurulur. Yeşilçam'ın hikâyeleri hem şablonlar üzerinden giden bir tanıdıklık hissi verirken hem de varyasyonları ile her yeni filmde bir başkalık sunar. Ancak bu hikâyelerin de gerçekten uzak olmaktan çok, gerçeğe dokunmaları, gerçekle kurmaca arasında farklı kapıları aralamaları söz konusudur. Selim İleri'nin ifadesiyle "Burada, bütün bu romanda melodram, bize özgü gerçekçilik arayışını da simgeler. Abartılar, gözyaşları, hüznler, Karacaahmet mezarlığı, göbek dansı, hep o *Aşkın Gözyaşları* artığı duyarlık!" (1983: 5) Bütün bunlar da Yeşilçam'ın yaşanmışlıklara dokunarak kurduğu dünyadan kaynaklanır.

Ama Yeşilçam bir adaptasyon sineması değil midir? Bizatihi adaptasyon sözcüğü Yeşilçam'da olma halini, yani ismin -de halindeki yerleşiklik özelliğini çok iyi tanımlar. Oran, yabancı filmlerden aktarmalar yaparken 1940'ların Hollywood filmlerinin hem unutulmuş hem de konu ve anlayış yönünden bize daha yakın olmasından ötürü tercih edildiğini belirtirken, yabancı film aktarmanın da kolay bir iş olmadığını da belirtir – zaten aksi takdirde, "yapımcı aynen alır, senaryocuya da para ödemek derdinden kurtulur" (1973: 17). Dolayı-

siyla, uyarlamak bir taraflıya taklit etmek gibi görünse de, diğeri taraflıya da yeni koşullara göre kendini yeniden tanımlamaktır.

Adaptasyon pratiğı modernleşmeye dair bir aksülameldir de. Yeşilçam'ın özgün bir şekilde geleneksel ve modern sentezlemesinin, kendisini değışen koşullara yeniden ve yeniden uyarlamasının ürünü olan melodramatik gerçekçiliğı. Yeşilçam kendi melodramatik gerçekçi dilini yaratmıştır, bu anlamıyla da, modern bir araç olan sinema ile geleneksel anlatı, görsellik ve performans biçimleri iç içe geçmiştir. Bunda da beis edilecek bir durum yoktur çünkü Yeşilçam'ın sinemasal anlatı dilinin, literal ya da konuşmaya dayalı olmasından ötürü Yeşilçam'ın görselliğı zayıflamaz. Tersine o görselliğın de kökleri Doğulu bir görsel anlatı geleneğinden, minyatürlere has bir çoğul perspektiften; anlatının merkezde olduğı, dolayısıyla da görselleştirilenlerin anlatıdaki önemine göre sıralandığı bir gelenekten kaynaklanır.

Yeşilçam'da film izlemek evde olmak gibidir. Orada hep bir saadet iklimi hüküm sürer, ocaktaki alev ve perdeden süzülen ışıık hüzmeleri "aile" diye çağıldır. Ahmet Mekin boşuna "bizim sokak" demez; hem Yeşilçam kendisini hem de filmlerde kurduğı dünyayı aile saadeti üzerinden sunar. Yeşilçam bir aile filmidir, hep beraber izlenir, çocukluğumuzdan çalınan bir gece gibidir. Ama şimdi gece olmuş, yıldızlar sönmüştür. Fakat evde ışııklar, yani yaşam da vardır. İşte o aile filmlerinde yaşanan ise melodramatik bir gerçekliktir, Yeşilçam'ın dili melodramatik gerçekçiliktir. Dolayısıyla, Yeşilçam hayatını yazsa roman olmaz, melodram olurdu; Yeşilçam'ın mekânı da bir sokak değıl, evin -de hali, yani saadet olurdu.

## **Yeşilçam'dan**

*Evin -den hali, uzaksınız,  
Hattâ içinde yaşarken  
Aşkların, ölümlerin omzunda  
Ayrılmak varken evden.*

Yeşilçam'dan iki türlü uzaklaşırsınız: aşık olup evlenerek başka bir bedene kavuşma isteğıyle ya da bir tabutta kendi bedeninizi terkiniye alarak. Birincisinde evlenirsiniz, yeni bir bedenle bir arada yaşarsınız: günümüzün televizyon dizilerinin oluşmasına, uluslararası başarısına yol açarsınız. İkincisinde ise bedeniniz toprağı karışır, geride kalır, bayram arifelerinde hatırlanırsınız bir tek çünkü yeni kuşak-

lar, yeni insanlar, yeni sinemalar çıkar. Ama Yeşilçam'dan sonra gelen bu tarihlere bakmadan önce, içinde yaşarken Yeşilçam'dan uzak olma haline değinmek gerekiyor biraz - yani evin -den haline, içinde yaşarken evinden uzak olmaya.

Yeşilçam'ın merkezde olduğu farklı dönemlerde gerçekleştirilen so- ruşturmalar, genellikle Yeşilçam'ın bir dili olmadığı yahut her an bir krize girip yok olmak üzere olduğu çoklukla tekrar eden bir temaya dönüşmüştür. Dönemin sinemasını taklitçi ve iğreti bulan Çetin Özki- rım 1959'da şöyle diyor: "Hatta bugüne kadar bir Türk sineması var olmamıştır bile diyebiliriz...sinema ile filmcilik ayrı ayrı kavramlardır. Sinema ile filmcilik bir ticaret bir endüstridir... olumlu bir sinema sana- tının doğması için mutlaka büyük filmcilik endüstrisine ihtiyaç yoktur" (1). Nijat Özön'ün 1968'de yazdığı bir yazısında 1916-1944 arasında çekilen film sayısı yıllık ortalama 1.46 iken, 1945-1959 arasında bu rakam 41.46'ya ve 1950-1949 arasında da 56.7'ye yükseldiğini belirtir (276); 1960'a kadar 100'den az olan yıllık yapım sayısı ise 200'lerin üzerine çıkmaya başlar (284). Ancak tam da Yeşilçam'ın zirve yapmak üzere olduğu bu yıllar, Özön açısından sarsıntı yıllarıdır çünkü artan film sayısına karşılık gelecek bir kadro, sermaye yapısı ve sinema salonu sayısı yoktur: "yıldızclık' düzeninin hızını arttırarak yürümesi, film giderlerinin birkaç yıl içinde iki katına çıkması, işletmecilerin ya- pımda söz sahibi olmaları, yarı yarıya bonolar üzerine kurulu bir ser- maye düzeni, işleri büsbütün çığırından çıkardı" (284-285). Özetle Yeşilçam hiç iyi olmamış, hep sağaltılması gereken bir sektör olarak görülmüştür. Sağaltma işi ise tabii ki modernleşmeci seçkinlere, işin uzmanlarına bırakılması gereken bir iştir.

Evden, kendi evinizden içinde yaşarken uzaktasınız ve vakti gelmiştir aşkların, ölümlerin omzunda ayrılmanın. Yeşilçam 1972 ya da 1973 yılında zirve yapmış ve sonrasında da düşüşe geçmiştir. Kamusal alanda yaşanan bir ev ve aile hali olan sinemanın, özel alanda yaşanan bir hale dönüşmesini sağlayan televizyonun gündelik yaşamaya girmesiyle birlikte sinemanın da krizi başlamıştır. 1974'te düşmeye başlayan salon sayısı 1990'ların başlarına geldiğinde artık Yeşilçam'ın sona erdiğini imlemeye başlar. 1992 yılında birçok sine- ma salonunun kapanmasının ardından yaşanan sinema bunalımına işaret eden Agah Özgüç, artık yerli yapımların "sinema seyircisi için değil, televizyon izleyicisi için" çekildiğini belirtiyor (1993: 79). İşte Türkiye'nin hasta adamı Yeşilçam'ın 1980'li yılların sonuna gelindi- ğinde, üzerine tümünden ölü toprağı serpilmiştir.

Video sektörü Yeşilçam'ı idare etse de, 1980'lerin Yeşilçam'ı bir bunalım iklimidir sanki. 1985 yılında bir değişim olmaya başladığını belirten Engin Ayça şöyle der: "Türk sineması bir süredir yenilenme çabalarına tanık oluyor... geleneksel, yerleşik Yeşilçam sinemasının dışında, ondan farklı bir sinemanın yapılmak istenmesi" söz konusudur ve "yapılan girişimler arasında ortak bir düşünce temeli, sinema anlayışı yok"tur" (82). Dolayısıyla da, Yeşilçam'ın popüler sinemasının dışında olmaya çalışan Yeşilçam'a bir tepki olduğundan ötürü de, Yeşilçam'la iletişim kuran, onun içinden gelmiş yönetmenlerin elinden çıkmaya başlar bu filmler. Daha önceki sinemanın popülist kalıplara sahip olmasına rağmen konularının halka seslendiğini belirten Giovanni Scognamiglio'ya göre bu dönemde, "son derece bireyci bir sinema yapılmaya başlandı. Bugün Türk sinema seyircisinin Türk sinemasından kopmasının nedeni sadece televizyon değildir. Bunalımlı filmler seyircisini bulamadı çünkü seyircisi yoktu" (44). Evden ayrılıp eve bakan Yeşilçam'ın kendi kendisini sorgulamaya başladığı Geç Yeşilçam Dönemi'ndeki sorgulamayı yüzeysel bulan Kurtuluş Kayalı, Yavuz Özkan'ın 1989'dan iki filminin başlıklarından yola çıkarak şöyle der: "Sinema kendini sorguluyor. Fakat yapay bir sorgulama gündemde. Çünkü sinemayı aşan bir sorgulama, toplumu sorgulama gündeme gelmiyor. Bu anlama gelmek üzere belki de *Büyük Yalnızlık* yaşanıyor. Belki de bir noktada *Filim Bitti* denecek" (1990: 7). Evet, film biter, büyük bir yalnızlık içinde ayrılır insan evinden – bir daha geriye dönmek üzere, kavuşur artık hep evinden uzaktan olmaya.

Yeşilçam, Yeşilçam'dan ayrıldığında, artık o sokakta, o evde oturmamaya başladığında, uzağa, uzaklara taşınır. Sonrasında bazen televizyon dizilerinde var olur, bazen de nostaljiyle karışık anılarda. Ama artık uzağızdır; içinde yaşadığımız aşklarımız bitmiş ölümlerin omzunda ayrılmışızdır. Evin -den halinde uzaktayızdır, yaşananlar yaşanmış, geride kalmıştır artık. İşte bu nedenle kendi döneminde yaşayan bir sinema olan Yeşilçam *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*'daki (Engin Orbey, 1974) Halit Akçatepe misali ne yaşar ne yaşamaz, hem yaşar hem yaşamaz'dır. Yeşilçam, yaşar yazamazdır.

## **Kaynakça**

- Arslan, Savaş (2005) *Melodram*. İstanbul: L&M Yayınları.  
\_\_\_\_ (2011) *Cinema in Turkey: A New Critical History*. Oxford and New York: Oxford University Press.  
Ayça, Engin (1985) "Türk Sinemasının Kimliği." *Video/Sinema* 9: 82-83.

- Durbaş, Refik (2009) "Dünyasını Yalnız Şiir Süsledi." *Sabah* 12 Aralık 2009. [https://www.sabah.com.tr/yazarlar/cumartesi/durbas/2009/12/12/dunya\\_sini\\_yalniz\\_siir\\_susledi](https://www.sabah.com.tr/yazarlar/cumartesi/durbas/2009/12/12/dunya_sini_yalniz_siir_susledi). Erişim 29 Nisan 2009.
- Girgin, Metin (2017) "Tarihi Filmlerin Gözdesi: Seka Film Platosu." *Anadolu Ajansı*. <https://aa.com.tr/tr/kultur-sanat/tarihi-filmlerin-gozdesi-seka-film-platosu/784796>. Erişim 19 Nisan 2018.
- İleri, Selim (1983) "Genel Görünümüyle Türk sineması Melodramatik bir Romandır", *Milliyet Sanat* 77: 2-5.
- İlhan, Attila (2003) "Türk Sineması Bir Taklit Sinemasıdır", *Antrakt* 70: 15-19.
- Karaahmetoğlu, Cihan. <https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/1416696-avrupanin-en-buyuk-film-studio-kompleksi-istanbulda-olacak>
- Kayalı, Kurtuluş (1990) "Türk Sinemasında Med Manzaraları." *Beyazperde* 6: 7.
- Keskin, Sacide (1985) Söyleşi: Engin Ayça, "Sacide Keskin", *Video/Sinema* 11: 82-83.
- Mekin, Ahmet (1961) "Bizim Sokağın İnsanları" *Artist* 38: 17.
- Oran, Bülent (1973) Söyleşi. "Senaryo Yazarı Bülent Oran'la Konuşma." *Yedinci Sanat* 3: 15-26.
- Özgüç, Agah (1993) "1992'de Türk Sineması." *Antrakt* 16: 79-81.
- Özkırım, Çetin A. (1959) "Türk Sineması Üstüne." *Sinema* 59 1: 1, 3.
- Özön, Nijat (1968) "Türk Sinemasına Toplu bir Bakış", *Türk Dili* 196: 266-287.
- \_\_\_\_\_ (1996) "Nijat Özön'le Söyleşi." *Görüntü* 5: 2-14.
- Scognamillo, Giovanni. 1995-96. Söyleşi. "Giovanni Scognamillo: Türk Sinema Tarihi." *Görüntü* 4: 39-44.
- Sezai, Samipaşazade (2007) *Sergüzeşt*. İstanbul: Say Yayınları.
- Solelli, Sezai (1948) "Filmciliğimizin İstikbali", *Yıldız 1948 Yıllığı*. İstanbul: Türkiye Yayınevi. s. 37-39.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1948) *Huzur*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

**Savaş Arslan**  
**Bahçeşehir Üniversitesi**

**Bölgeler**





# ADANA SİNEMALARININ ALTIN YILLARINA GENEL BİR BAKIŞ

Aydın Çam

## Giriş: Bir Yaz Gecesi Rüyası

Orhan Kemal, 1970'te yayımlanan romanı *Yalancı Dünya*'da bize Yeşilçam'ın olağanüstü bir portresini çizer. Sadece dönemin sinema alanını elinde tutan karakterlerini değil, bu alanda süregiden ilişkileri ve özellikle Yeşilçam merkezli sinema alanının taşrayla ilişkisini ortaya koyan bir romandır bu. Örneğin Orhan Kemal, "bir filmin nasıl çevrildiğini, sinemalarda oynatılan bir kordelanın o hale gelinceye dek ne gibi yollardan geçtiğini, nasıl satıldığını, oynayan filmlerin paralarının nasıl toplandığını" (1970: 132) ya da hangi filmlerin taşrada iş yapıp hangilerinin yapamayacağına dair pratik bilgiyi defaten bize sunar:

*Ben karakter ararım, sanat ararım. Yerli filimlerse hiç aldırış etmezler böyle şeye. Zaten yerli filmcilerimiz, bilhassa filmcileri yöneten Anadolu İşletmecileri sanattan nedense bucak bucak kaçarlardı. İnanır mısınız, sinemayı icat edenler mezarlarından başlarını kaldırıp da bizim filmlerimizi görseler, sinemayı keşfettiklerine pişman olur, belki de kendilerine lanet ederler, ikinci sefer ölürlerdiler (Kemal, 1970: 133).*

*Yalancı Dünya*'da ulaştığımız ve bu çalışma açısından kritik önemde olan diğer bir bilgi ise Adana, İzmir ve Karadeniz Bölgesinde faaliyette olan filmcilerin bir filmi 80.000 liradan bölge işletmesine aldıkları (Kemal, 1970: 217) ve o dönemde azami maliyeti 200.000 lira olan bir filmin daha ilk elden kâra geçtiğidir. Bugün, her ne kadar Adana'nın sinema geçmişi, sakinleri için bir yaz gecesi rüyasına tezahür etse de, bir zamanlar şehrin hemen her sokağı bir biçimde sinemaya bağlanmaktaydı.

Adana Ticaret Odası (ATO) kayıtlarına göre Hacı Ömer Sabancı'nın 5 Nisan 1946'da tescil edilen ticari faaliyetlerinden biri, *Erciyes Sineması*'nı da bünyesinde barındıran Erciyes Palas Oteli'nin işletmeciliğidir. Aynı kayıtlarda görüldüğü üzere Cahit Gezicioğlu'na ait *Sabah*

*Film*, 1949'da filmcilik, film çevirme ve film ithalatı alanında faaliyet göstermekteydi. Daha o yıllarda Adana'da epey yoğun sinemacılık faaliyeti gerçekleşmiş olmalı. Hakan Erkılıç'ın (2003: 70) aktarımına göre de ilk bölge işletmesi Adana'dır ve 1951'de kurulmuştur. Çelişkiler içerse de bu bilgilerden yola çıkarak 1950'lerin hemen başında şehirde bölge işletmeciliği modelinin temellerinin atılmaya başlandığını söyleyebiliriz. Adana'da 1960'tan önce, ATO tarafından tescillenen on işletme –*Atlas Film, Cenup Film, Dar Film, Erdini Film, Güler Film, Sabah Film, Sayın Film, Sözen Film, Koçanga Film ve Kurt Film*–, filmcilik işiyle uğraşmaktaydı. Şehirde sinemanın son derece devingen ve yoğun bir iş kolu olması elbette ki tesadüfi değildir. Bu yoğunluğun arkasındaki temel neden, şehrin çoğunlukla insan emeğine dayanan ekonomik düzenidir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ulusal pamuk üretiminin merkezi konumundaki şehirde, tarımsal üretim önemini korumaya devam ederken Cumhuriyet döneminin ilk ana kentlerinden biri olarak da hızlı sanayileşme süreci yaşar. Bu süreç, 1948'de Truman Doktrini ve Marshall Planı'nın ilanı, 1950'deyse Demokrat Parti'nin iktidarı devralmasıyla ivme kazanır. Bu ivmeyle Adana'ya çok sayıda tarım ve tarıma dayalı sanayide kullanılacak araç-gereç girişi olur ama henüz bütünüyle makineleşmemiş tarımsal üretim, özellikle de pamuk üretimi nedeniyle tarım işçisi istihdamına yoğun talep vardır. 1940'tan sonra ekimi yapılan, yüksek verimli ancak çok kısa sürede toplanması gereken akala pamuğu üretimi nedeniyle çok sayıda mevsimlik tarım işçisi Adana'ya yönelir (Hinderink ve Kiray 1970). Diğer yandan, tarımda makineleşmenin başlamasına da koşut biçimde köylerden şehir merkezine yoğun hareket vardır (Yaman, 1981: 65). Gerek sanayii kolunda gerekse ham maddeyi sağlayan tarım arazilerinde işgücüne talep arttıkça şehrin nüfusu da artar. Ağırlıkla Çukurova Bölgesi'nden kaynaklanan yoğun göç nedeniyle şehrin nüfusu 1965'te yaklaşık 402.000'i merkezde, 480.000'iyse köylerde yerleşmiş bulunmak üzere, 902.000 kişiye ulaşır (TÜİK 1965 Genel Nüfus Sayımı Veri Tabanı). Üstelik bu dönemde, 1965–1970 yılları arasında şehre göç edenlerin %77,42'si ücretli olarak çalışmaktadır (Yaman, 1981: 112). Bu, var olan talebin yüksek oranda istihdama dönüştüğünü göstermekle birlikte, şehirdeki devingen nüfusun çay bahçeleri, gazinolar ve özellikle sinemalarda yoğunlaşan toplumsal hayata, öyle veya böyle katılabileceği maddi olanağa sahip olduğunu da göstermektedir.

1960'tan sonra, Adana'da sinemaya talep öylesine büyüktür ki Trakya, Zonguldak ve Eskişehir'i içine alan İstanbul Bölgesinin hemen ardından ikinci pazarı oluşturur (Dorsay ve Ayça, 1973: 22).

Dönemin önde gelen yapımcılarından Hürrem Erman, gelirin büyük kısmının İstanbul ve Adana Bölgesinden elde edildiğini, bunu İzmir, Samsun ve Ankara'nın takip ettiğini dile getirmektedir (aktaran Dor-say, Coş ve Ayça, 1973: 33). Aynı anda 100'ün üzerinde kapalı salon ve yazlık sinemanın faaliyet gösterdiği (Coş, 1969: 23); 1973'te 70mm projeksiyon makinesine sahip bir işletmenin bulunduğu ve *Feza Efsanesi 2001*'le (Stanley Kubrick, 1968) ilk gösterimin yapıldığı (Anonim, 1973a: 3), ama aynı zamanda sinema çerçilerinin (Şahin, 1974 ve 1977) katır sırtına yükledikleri 16mm'lik projeksiyon makineleriyle yayla köylerinde film sattıkları (Şahin, 1974: 50) bir ortam söz konusudur. Film yapımı, ithali, dağıtımı ve bunlarla bağlantılı alanlarda faaliyet gösteren işletmelerin *Adana Filmciler Derneği*'nde, sinema sahiplerinin veya işletmecilerinin *Adana Sinemacılar Derneği*'nde, seyircilerin ise Sinematek Derneği ve Türk Film Arşivi'yle işbirliği yapan sinema kulüplerinde örgütlendiği (Anonim 1973b: 32) dönemdir bu. Üstelik bu yapı salt tüketim etkinlikleriyle kurulmuş değildir. Ulusal alanda tanınan Orhan Kemal ve Osman Şahin gibi senaristler; Yılmaz Güney, Ali Habip Özgentürk, Yılmaz Duru ve diğer yönetmenler; Arif ve Abdurrahman Keskiner kardeşler veya İrfan Atasoy gibi yapımcılar ve salon işletmecileriyle, *Umut* (Yılmaz Güney ve Şerif Gören, 1970), *Endişe* (Yılmaz Güney ve Şerif Gören, 1974) veya *Zıkkımın Kökü* (Memduh Ün, 1993) gibi filmler de bu yapının parçasıdır. Ne var ki 1970'lerden itibaren ama özellikle 1975'ten sonra tüm ülkede olduğu gibi, Adana'da da sinema sektörü bunalıma girecek bu yapı dönüşecektir.

### **Araştırmanın Konusu, Amacı ve Yöntemi**

Bu çalışmada, ATO kayıtları, yerel süreli yayınlar, gazeteler ve/veya bireysel görüşmeler ve alan ziyaretleri gibi birincil kaynaklardan hareketle, 1960-1975 yıllarıyla sınırlandırılmış dönemde Adana'nın sinema alanı değerlendirilmektedir. Bugüne değin, ana akım sinema çalışmalarında sıklıkla karşılaştığımız üzere, belli başlı yönetmenler, akımlar veya filmler merkeze alınarak gerçekleştirilen ulusal sinema tarihinin yazımı, kendini mekân bağlamında çoğunlukla İstanbul'la sınırlamaktadır. Oysa güncel ve göreceli olarak az sayıda çalışmada tanıklık ettiğimiz gibi, bu bölgenin dışında da çok canlı bir sinema ortamı bulunmaktadır. Bu bağlamda, Adana ve Adana Bölgesinin sinema alanının henüz gerçekleştirilmemiş tarih yazımına başlama niyeti de taşıyan çalışmada şu temel sorulara yanıt aranmaktadır:

(1) Henüz alanyazında yer almadığı için, 1960–1975 yılları arasında şehirde faaliyette bulunan filmciler ve sinemacılar yerel kaynaklardan hareketle tespit edilebilir mi? Buradan yola çıkılarak şehrin sinema alanının büyüklüğü saptanabilir mi?

(2) Şehrin sinema alanının temel öğeleri olarak filmcilerin ve sinemacıların faaliyetleri ne şekilde tanımlanabilir?

(3) Her iki grupta yer alan girişimcilerin, faaliyetlerini örgütlemek –örneğin alanın ekonomik yapısını düzenlemek veya ekonomik çıkarlarını korumak– için yöntemleri nelerdir?

(4) Özellikle filmcilerin, İstanbul’la ve bölgenin diğer şehirleriyle kurdukları ticari ilişki nedir ve bu ilişki nasıl örgütlenmektedir?

(5) Adana Bölgesinde, iş olarak sinema, ulusal ve/veya yerel ölçekte, tarihsel ve toplumsal gelişmelerle nasıl bir etkileşim halindedir? (Dolayısıyla bu çalışma, bir dönemin niteleyeni olmasına karşın hâlâ büyük bir bilinmeyen olan bölge işletmeciliği modelini, Adana Bölgesi örneğiyle biraz olsun aydınlatma amacını da taşımaktadır).

Çalışmada alanyazından da faydalanılmakla birlikte özgün veriye ulaşmak için dört temel kaynağa başvurulmuştur:

(1) Çalışmada değerlendirilen verinin önemli kısmı ATO kayıtlarının taranmasıyla elde edilmiştir.

(2) 25 Aralık 1918’de yayın hayatına başlayan ve o günden bu yana aralıksız yayımlanan *Yeni Adana* gazetesinin arşivinden, özellikle 1974 ve 1975 yıllarının değerlendirilmesi için yararlanılmıştır.

(3) Adana Filmciler Derneği’nin 1 Ekim 1964’te ilk sayısı yayımlanan *Güney Film Postası* adlı gazetesinin günümüze kalan 16 sayısı bu çalışma kapsamında taranmış ve araştırma soruları bağlamında kodlanarak kavramsal kategorilere ayrılmış ve incelenmiştir. Kodlamadan kasıt “araştırma boyunca toplanan doğrudan [tanımlayıcı] ve dolaylı bilgilerin anlamlandırılabilmesi için etiketlenmesidir” (Miles ve Huberman 1994: 56). ATO kayıtları ağırlıklı olmak üzere, kodlara göre düzenlenen belgelerden elde edilen veriden yararlanılarak filmcilik ve/veya sinemacılık alanında faaliyet gösteren işletmelerin dökümü yapılmıştır. Bu veriyle birlikte, yerel gazete ve süreli yayınlardan elde edilen verinin sistematik şekilde değerlendirilmesi ve yorumlanmasıyla Adana’nın sinema alanının yapısı serimlenmeye çalışılmıştır.

(4) Özellikle seyir deneyimleri, seyyar sinema deneyimleri ve salon ya da yazlık sinemaların konumları ve yoğunlaşmalarının tespiti amacıyla görüşmeler ve alan ziyaretleri gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler ve alan ziyaretleri sırasında sözlü tarih yöntemi esas alın-

mıştır. Sözlü tarih yönteminin temel ögesi durumundaki kişisel anılarla (Counce, 2001: 8) bir yandan birincil kaynaklardan elde edilen veri sınanırken, diğer yandan birincil kaynakları tamamlayıcı ve alternatif bir tarih oluşturulmaya çalışılmıştır.

### **Adana'da Filmcilik İşi ve Bölge İşletmeciliği Modeli**

Bölge işletmeciliği modeli sıklıkla, ana akım ulusal sinema tarihi yazımında 27 Mayıs 1960'la başlatılan ve genellikle 1975'te TRT'nin ülke genelinde yayına geçmesiyle sonlandırılan dönemin temel imleyenlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Ancak buna karşın model hakkında bildiklerimiz oldukça sınırlıdır. Erman Şener (1970: 135) Türkiye'nin, merkezinde altı şehrin bulunduğu –Adana, Ankara, İstanbul, İzmir, Samsun ve Zonguldak– film işletme bölgelerine ayrıldığını aktarır. İstanbul'da örgütlenen yapımcılar iki yaygın modelle filmlerini bu bölgelere satmaktadır:

(1) Filmin, hasılatın belediye rüsumunun ve bazen de reklam masraflarının çıkarılması sonrasında kalan gelirden alınan, belli komisyon karşılığında işletmeye verilmesi.

(2) Filmin gösterim hakkının sabit fiyat karşılığında tamamen devredilmesi. Yapımcıların bölge işletmecileri aracılığıyla ve hasılatın komisyon olarak filmlerini işletmeye vermeleri, bugün yaygın bilinen adıyla *pursantaj* modelidir. Yapımcının komisyonunun ne kadar olacağıysa filmin niteliğine ve tarafların pazarlık gücüne göre %25 ile %50 arasındaki oranlarda değişmektedir. Ulusal sinema üretiminin son derece sınırlı, seyir deneyiminin henüz kitleselleşmediği dönemde, göreceli olarak az sayıdaki salona, filmleri *pursantaj* modeliyle işletmeye vermenin yapımcı ve dağıtımçı için avantajlı olduğu söylenebilir. *Pursantaj* modeli, özellikle filmlerin gösterime girdikleri ilk haftalarda –hasılatın büyük bölümü ilk hafta elde edilmekteydi– ve büyük şehirlerin merkezlerindeki sinemalarda uygulanmakta ve ilk haftanın ardından sabit fiyata dönülmekteydi. Filmin gösterim hakkının sabit fiyatla satılmasıysa bölge işletmeciliği modelinin yaygınlaşmasından önce, genellikle film hasılatı bakımından pek kestirilemeyen küçük şehirlerde tercih edilmekteydi. Filmin gösterim hakkı üç günlük veya bir haftalık süreyle devredilirdi (Gökmen, 1973: 59). Erkılıç'ın (2003: 70) 1950'lerde *pursantaj* memuru olarak çalışan Turan Tung'dan aktardığına göre, ilk bölge işletmesi olan Adana Bölgesi 1951'de kurulmuştur. Adana'yı Samsun ve Ankara Bölgeleri izlemiş, daha sonra İzmir ve Zonguldak Bölgeleri kurulmuştur.

Bugün, özellikle ATO kayıtlarından yola çıkarak, 1960'larda Adana'da yaklaşık 70 işletmenin *filmcilik* alanında resmi olarak faaliyet gösterdiğini ve Diyarbakır, Konya veya Kayseri gibi, bölgenin büyük şehirlerinden yaklaşık 20 işletmenin de şehirde şube açarak *filmcilik* işlerini yürüttüğünü bilmekteyiz. Şehirde en erkeni 1949'da, en geçiyse 1979'da tescillenen 51 işletme çalışmaktadır. Şehirde faaliyet gösteren ancak ATO kaydı bulunmayan işletmelereyse filmcilerin en önemli örgütlenmesi olan Adana Filmciler Derneği'nden ve bu derneğin yayını *Güney Film Postası*'ndan ulaşmak mümkün. *Güney Film Postası*'nın 1. (1 Ekim 1964: 3) ve 26. sayılarında (1 Kasım 1966: 3) Adana Filmciler Derneği'ne üye asli ve tali işletmelerin listesi yer almaktadır. Üye listelerinde yer alan işletmelerden bazıları ATO'ya kayıtlıyken bir kısmının kaydı bulunmamaktadır. ATO kaydı bulunmayan ama çoğunluğu Adana Filmciler Derneği'ne üye 18 işletmeden 7'si – *Erman Saner Film*, *Kemal Film*, *Er Film*, *Fitaş Filmcilik T.A.Ş.*, *Lâle Film A.Ş.*, *Pesen Film* ve *Süper Film*– farklı şehirlerde –İstanbul, Diyarbakır ve Mersin– merkezi bulunan şube işletmelerdir<sup>1</sup>. 11 işletmeyse ATO tescilini hiç yaptırmamıştır. Adana'da doğrudan şubesi bulunmayan Diyarbakır, Kayseri ve Konya merkezli 17 tali işletmeyse Adana Filmciler Derneği'ne üye olarak şehirde faaliyet göstermektedir. Bu listeleri göz önünde bulundurduğumuzda, bahsi geçen dönemde şehirde en az 86 işletmenin filmcilik alanında faaliyet gösterdiğini söyleyebiliriz. Ancak, kuvvetle muhtemeldir ki ne ATO kaydını yaptıran ne de Adana Filmciler Derneği'ne üye olan işletmeler ve/veya bireysel girişimciler de aynı dönemde şehirde bulunmaktadır. Böylesine devingen bir ekonomi, kayıt dışı alana da kaymış olmalı.<sup>2</sup>

ATO kayıtlarına göre filmcilik alanında faaliyet gösteren işletmeler şu etkinliklerle tanımlanmaktadır: Perakende film alım satımı, film işletmeciliği, film komisyonculuğu, filmcilik ve sinemacılık ve/veya film ve sinemacılık ticareti. Bu işletmeler, Adana, Adıyaman, Bingöl, Bitlis, Diyarbakır, Elazığ, Gaziantep, Hakkâri, Hatay, Kayseri, Konya, Malatya, Mardin, Mersin, Muş, Niğde, Siirt, Tunceli, Urfa ve Van şehirlerinden oluşan Adana Bölgesinde (Gökmen, 1973: 58) faaliyette bulunmaktadır. 20 şehirden oluşan bölgede 271'i salon, 291'iye

<sup>1</sup> Buna karşın Aleksandros ve Filotos Çangopulos'un sahibi olduğu İstanbul merkezli *Koçanga Film*'in, Kosta Sisilidis'in müdürlüğünü yaptığı şubesi ATO tarafından tescil edilmiştir.

<sup>2</sup> Örneğin, 1965'ten sonra şehirde faaliyet gösteren *Pesen Film* ya da *Ünal, Asri* ve *Yıldız* sinemalannın işletmecisi Baha Ünalın'ın 1967'de işletmeye açtığı *Kutlu Film* ne Adana Filmciler Derneği üyesidir ne de ATO'ya kayıtlıdır.

açık hava/yazlık olmak üzere 562 sinema bulunmaktadır. Bu sinemaların kapasitesi 350.580 koltuk ve sandalyedir. Adana'da yerleşik bulunan filmci, çoğu zaman İstanbul'dan aldığı yapımları şehirde ve bölgede işletmeye vermektedir. Böylesine büyük pazarda, bunu tek başına gerçekleştirmesi olağanüstü örgütlenme becerisi gerektirmektedir. Dolayısıyla, İstanbul'dan film getiren komisyoncular, bu filmlerin bölgedeki diğer şehirlere dağıtımını yine filmciler aracılığıyla yapmaktadır. *Güney Film Postası*'nda (1 Kasım 1966: 1) yer alan bir ilan, bir filmcinin İstanbul'daki işletmeyle ilişkisini ve Adana Bölgesindeki faaliyetlerini çok iyi örneklemektedir. İlana göre *Tokay Film*, İstanbul merkezli *Ekran Film* adına bölge işletmesini yürütmektedir. Adana merkezli şirketin Diyarbakır işletme ortağı *Yeni Ankara Film*, Kayseri işletme ortağıysa *Başak Film*'dir. Bir filmci, İstanbul'dan aldığı filmi Adana dışına çoğu zaman bizzat kendisi dağıtmamakta, bunu o şehirde yerleşik bulunan bir başka filmci aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Film, Adana'da pirsantaj modeliyle işletilir veya sabit fiyattan satılırken, denetim güçlüklerinden dolayı diğer şehirlere çoğunlukla sabit fiyattan verilmektedir.

### **Adana Sinemaları ve Sinemacılık İşi**

ATO kayıtlarına göre, Adana'da 1960'dan önce tescilli olarak faaliyet gösteren 4 sinema işletmesi bulunmaktadır –*Arı Sineması*, *Halk Sineması*, *Ünal Sineması* ve *Ses Sineması*–. Oysa diğer kaynaklardan yola çıkarak aynı yıllarda bu sayının çok üzerinde sinema işletmesinin Adana'da faaliyet gösterdiğini söyleyebiliyoruz. Bunun nedeni, sinemacılık işinin filmcilik işinden farklı olarak, kayıt dışı ekonomiye çok daha uygun bir alan olmasıdır. Kayıt dışılığın temel nedeni, sinema film işletmeciliği, sinema işletmeciliği ve/veya sinemacılık faaliyetiyle ATO kaydı yapılan, basit biçimde kışık salon veya yazlık sinemaların işletilmesi işini gösteren sahiplik, ortaklık ve işletmecilik ilişkilerinin çok dinamik olmasıdır. Sadece film gösterimini değil, konser, kongre veya toplantılar için salonların işletilmesini de kapsayan sinemacılık, şu şekilde yürütülmektedir:

(1) Şehirde veya bölgede bir veya birden fazla kışık salon ve/veya yazlık sinemanın sahibi olan girişimci, bu işletmeleri müdürler aracılığıyla kendisi çalıştırabilir. *Güney Film Postası*'nda (1 Kasım 1966: 2) yayımlanan bir haber bu konuda açıklayıcıdır. Habere göre, sık sık müdür değiştirmekle şöhret yapan *Kışık Lüks sineması*, *Yazlık Şan Sineması* müsteciri *Fethi Bey'i Program* ve *İdare Müdürlüğüne* getirmiştir.



(2) Sinema sahipleri ortak işletmeciler aracılığıyla salonlarını çalıştırabilmektedir. Elde edilen kâr ortaklar arasında paylaşılmaktadır.

(3) Sinemalar işletmecilere genellikle yıllık olarak kiraya (icara) verilmektedir. *Güney Film Postası*'nda defaten icara verilen sinema salonlarının ilanı veya girişimcinin icarına aldığı salonların haberi yer almaktadır. Sadece sinema sahipliği değil, salon işletmeciliği de girişime çok açık bir alandır ve muhtemeldir ki pek çok işletmeci daha ilk işinde başarısız olarak ticari tescilini bile yaptıramadan alandan çekilmektedir. ATO kayıtlarında filmcilik işinden farklı olarak, el değiştiren sinema işletmeleri görülmektedir. Bununla birlikte, İstanbul merkezli *İpek Film*'in salon işletmeciliği için oluşturduğu *Sinema İşleri T.A.Ş.* (SİNTAŞ) gibi işletmeler de şehirde ve bölgede sinemacılık işleri yürütmektedir. Bu işletmelerin ticari tescilleri başka şehirlerde yapılabildiği için ATO kayıtlarında yer almamaktadır.

Nezih Coş'un 1969'da (19-26) gerçekleştirdiği taramaya göre Adana'da 35'i salon, 75'i yazlık olmak üzere, 110 sinema işletmesi faaliyet göstermektedir. Bu işletmelerin seyirci kapasitesi 86.900'ü bulmaktadır. Adana Bölgesindeyse 271'i salon, 291'i de yazlık olmak üzere toplam 562 sinema işletmesi faaliyet göstermekte, bu işletmelerin seyirci kapasitesi 350.580'i bulmaktadır. 1940-1980 yılları arasında ATO'ya tescili yapılan sinema işletmesi sayısıysa sadece 29'dur. 1960-1975 yıllarını kapsayan yerel süreli yayınların taranmasıyla birlikte Coş'un ulaştığı sinema işletmesi sayısına yaklaşılmaktadır. Farklı kaynaklardan adresi tespit ve teyit edilen 67 sinema işletmesi ATO kaydını yaptırmaksızın şehirde faaliyet göstermektedir. Tüm bunlarla birlikte 1960-1975 yılları arasında şehirde, aynı anda 100'ün üzerinde sinema işletmesinin faaliyette olduğunu, bu işletmelerin de Sular, Kuruköprü, Bağlar semtleri ya da İstanbul ve Saydam Caddesi gibi belli mekânlarda yoğunlaştığını söylemek mümkün. Şehir merkezinin 1970'deki nüfusu 525.668 kişidir (TÜİK 1970 Genel Nüfus Sayımı Veri Tabanı). Şehrin merkezî nüfusu, Coş'un aktardığı (1969: 19-26) 86.900 seyircilik kapasiteye oranlandığında sandalye/koltuk başına yaklaşık 6 seyirci düşmektedir. Bu oran Adana Bölgesinin diğer büyük şehirlerinden Diyarbakır için yaklaşık 10,5, Kayseri için 9 ve Konya içinse 10'dur. Aynı dönemde İstanbul'da sandalye/koltuk başına seyirci oranı 6, Ankara'da 11,5'ken İzmir'de 2,7'dir. Tüm bunlar bahsi geçen dönemde sinemanın büyük şehirlerin toplumsal ve kültürel hayatında işgal ettiği yeri göstermektedir. 1960-1975 yılları arasında sinema Adana için kritik önemde bir toplumsal alan ve kültürel ortam oluşturmaktadır.

Adana'da sinemaya talep devingen bir ekonomi yaratmıştır. Bu ilgi Nisan ayında başlayan ve Kasım'da sona eren yaz sezonunda ve hafta sonlarında zirveye ulaşır. Yaz sonunda şehirde faaliyet gösteren sinema sayısı, kış sezonunun üç katıdır. Hemen her kışlık sinemanın yazlığı da olmakla birlikte, salt yaz sezonunda açılan ve çoğu sinema niteliği taşımayan işletmeler de bulunmaktadır. Yoğun talebe karşılık işletmeciler ürünü çeşitlendirme yollarına gitmektedir: "İki film birden" gösterimleri, kadınlara özel matinerler, kombine bilet satışları, kombine biletlerin geçmediği özel film gösterimleri, yıldız oyuncuların katıldığı ilk gösterimlerle ve lüks loca satışlarıyla talep karşılanmaya çalışılır. Çoğu zaman filmlerin gösterimleri sadece bir hafta sürer. Bir film gışede ikinci haftasını gördüğünde *ısrarlı istek üzerine ikinci zafer haftasına başladığı* ilan edilir. Biletlerden yapılan yüksek kesintilere karşın kârlı iştir sinemacılık. Bilet fiyatları ve bilet gelirinden yapılan kesintiler Belediye Encümeni tarafından belirlenmekte ve bilet koçanları, vergiler ve kesintiler önceden yapılmış olarak belediyeden temin edilmektedir. Bir bileten, yabancı filmler için 113,5 kuruş, yerli filmler içinse 50 kuruş eğlence rüsumu alınmaktadır. Bunun yanında, her bileten Hava Kuvvetlerini Güçlendirme Vakfı için 25 kuruş, spora destek amacıyla -Adana Demirspor ve Adanaspor'a aktarılmak üzere- 25 kuruş kesilmektedir (Yeni Adana, 28 Nisan 1975: 1, 5). Buna karşın, yazlık sinemalarda birinci, ikinci ve üçüncü sınıf yerli filmler 300 ve 275 kuruşa, yabancı filmlerse 325, 300 ve 275 kuruşa gösterilmektedir. Kışlık sinemalarda birinci sınıf koltuk 575 kuruş, kanepeler 950 kuruş, şebeke 275 kuruş ve loca 23 lira olarak fiyatlanmıştır. Kışlık sinemalarda yerli film gösterildiğindeyse, koltuk 375 kuruş, loca 19 lira olmaktadır. Yine kışlık sinemalarda halk gösterimleri için bilet fiyatı 375 kuruştur (Yeni Adana, 20 Ağustos 1975: 1). Yazlık sinemalar için ortalama 300 kuruşluk biletin 100 kuruşu doğrudan belediye tarafından kesilmekte, kalan 200 kuruşun %25 ile %50 kadarı filmciye porsantaj bedeli olarak ödenmekte ve nihayet 100-150 kuruş, sinema sahibiyle işletmeci veya ortakçı arasında paylaşılmaktadır. Üstelik bileten pay alanlar sadece bununla da sınırlı değildir. Tüm geliri bağışlanmak üzere, Çocuk Esirgeme Kurumu veya Türk Silahlı Kuvvetleri yararına da gösterimler düzenlenmektedir. Örneğin Kıbrıs Barış Harekâtının hemen ertesinde, Adana'daki 45 yazlık sinema -şehirde faaliyet gösteren yazlık sinemaların tümü- Adana Sinemacılar Derneği tarafından alınan karara uyarak, bir günlük gelirini Türk Silahlı Kuvvetleri'ne bırakmıştır (Yeni Adana, 2 Ağustos 1974: 1). Sinema işletmelerindeki nakit akışının cazibesine kapılanların sayısı arttıkça işletmecilerin ço-

zümü de kayıt dışı alana kaymaktadır. Biletsiz, kimi zaman ayakta seyirci alınması veya koltuk/sandalye sayısının çok üzerinde bilet satılması Yeni Adana sayfalarında dile getirilen okur şikâyetlerindendir.

### Seyyar Sinemacılar – Sinema Çerçileri

Çukurova'nın uçsuz bucaksız pamuk tarlalarında çalışan tarım işçilerinin dramını ele alan ve yoğun biçimde belgesel öğeler taşıyan *Endişe*'de (Yılmaz Güney ve Şerif Gören, 1974) bir sinema çerçisinin tarla sınırlarına serpiştirilmiş derme çatma çadırların arasında film satma çabasına tanıklık ederiz. Bir marangozun elinden çıkma, daha çok bir kutuya benzeyen ve sadece tek bir seyircinin hurdaya çıkmış film parçalarından yapılmış kısa bir filmi 25 kuruşa izlediği gösterim makinesidir bu. Filmdeki çerçi, bireysel gösterim makineleriyle gerçekleştirilen bu işin sinemamızdaki nadide örneğidir. Adana'daki kahvehanelerde, fabrikalarda, okullarda, kırsalalarda ya da şehrin kenar mahallelerinde, köylerinde ve Çukurova'nın yaylalarında gerçekleştirilen film gösterim etkinliklerinin merkezinde yer alır çerçiler. Osman Şahin, Toros yaylalarında 1947'de Amerikan ve Türk askerlerinin birlikte film gösterimleri yaptıklarını aktarmaktadır (1996: 301). Bu gösterimlerin hemen ardından sinema çerçileri yaylalarda görülmeye başlanır. Çerçiler tıpkı *Endişe*'de tanıklık ettiğimiz gibi, şehir sinemalarında defalarca gösterilmekten artık eskimiş, çizik çizik olmuş, sonra da hurdaya çıkmış, atılmış film parçalarını birbirine ekleyerek oluşturdukları filmleri göstermektedir (Şahin, 1997: 305–306). Her ne kadar, bu filmlerde bütünlük nadiren görülse de, pek çok kişi ilk sinema deneyimini çerçilere borçludur. Dönemin tanıklarından çerçilerin sinemayı bambaşka bir gösteriye dönüştürdüklerini anlıyoruz: Kimi zaman sessiz filmlerin çerçiler tarafından seslendirildiğini, film gösterimiyle masal anlatıcılığının, meddahlığın birleştirildiğini, kimi zaman da çerçilerin filme müzikle eşlik ettiklerini söylemek mümkün. Toros yayla köyleri 1940'lı yıllardan itibaren, sinema çerçileri sayesinde bir bakıma sinemanın ilk yıllarına tanıklık etmiş olmalıdır.

Adana'da 1960'lardan itibaren seyyar sinema deneyimi –diğer bir deyişle seyyar film işletmeciliği– tıpkı yazlık ya da salon sinema işletmeciliği gibi günden güne yaygınlaşmaktadır. Seyyar sinema işletmeciliği temel olarak üç biçimde icra edilmektedir:

(1) Birinci grupta yer alan seyyar sinemacılar yazlık ya da salon sinemaların gösteriminden kalkmış ya da artık sadece semt sinemalarında –merkezi olmayan, kenar mahalle sinemalarında– gösterilmekte olan filmleri, ortalama 1.000–1.500 liraya satın alarak Ada-

na'nın merkezindeki fabrikalarda, okullarda, kışlalarda ve çoğunlukla kahvehanelerde 16mm'lik gösterim makineleriyle işletmektedir.

(2) İkinci grupta yer alan çerçiler Adana'nın merkezi köylerinde ya da yaylalarında daha ucuza mal ettikleri filmlerin -ortalama 500 lira- gösterimini yapmaktadır. Gösterim mekânı olaraksa çoğunlukla çay bahçeleri, okul bahçeleri, pamuk ya da saman depoları kullanılmaktadır. Her iki grupta yer alan filmlerin gösterimlerinde seyirci başına 50 ile 100 kuruş arasında değişen bilet bedeli toplanmaktadır.

(3) Üçüncü ve son gruptaysa, *Endişe*'de bir örneğini gördüğümüz, hurda film parçalarından yapılan kısa filmleri bireysel gösterim makinesiyle seyirciye sunan çerçiler yer almaktadır. Bu grupta yer alan çerçiler hurda filmleri kullandıkları için, film maliyeti söz konusu değildir. Bilet/gösterim bedeli olaraksa 25 kuruşluk ortalama bir fiyat söz konusudur. Her üç alandaki ekonomik etkinlikler tamamen kayıt dışı olarak gerçekleşmektedir. Dolayısıyla geleneksel tarih çalışmaları yöntemleriyle bu alana ulaşmak neredeyse olanaksızdır.

### **Çöküş ve Sonuç**

Adana'da faaliyet gösteren filmcilerin ve sinemacıların sayısı 1975-1980 döneminde önemli ölçüde azalma gösterir. Film işletmeleri kademeli olarak kapanır, sektör değiştirir veya dönüşür. İşletmelerden bazıları haber veya reklam ajanslarına dönüşürken bazıları da videokaset ithaline ve kiralama işine girmiştir. Bazı girişimcilerse Adana'yı terk ederek İstanbul'da film yapım, ithalat, dağıtım işlerine; stüdyo ve sinema salonu işletmeciliğine devam etmiştir. Sinema salonlarıysa, yazlık sinemalardan başlamak üzere yine kademeli olarak kapanmış veya dönüşmüştür. 1978'de Adana'da 36 kışlık ve 9 yazlık sinema bulunmaktadır sadece (Yaman, 1981: 174). Bu çöküşün ilk ve belki de en önemli nedeni, bölgede 27 Ocak 1974'te başlayan televizyon yayınlarının, ülkenin diğer şehirlerinde olduğu gibi, sinemaya ilgiyi azaltmasıdır. Ocak 1974'te *Adana-İçel TV* veya yaygın bilinen adıyla *Çukurova TV*'nin yayınları 19.30-23.15 saatleri arasında ve paket programlarla başlar. Başlangıçta göreceli olarak dar bir alanda yapılan yayınlar, Kıbrıs Barış Harekâtının ardından Ada'ya da ulaşılabilmesi için vericilerin gücü artırılarak genişletilir. Çukurova TV'nin düzenli yayına başlamasının ardından şehirdeki televizyon sayısında patlama yaşanır. *Yeni Adana* gazetesinin PTT yetkililerine dayanarak aktardığı habere göre 1975'te şehirdeki bandrollü televizyon alıcılarının sayısı 5.342'yken, 20.000 kadar da ruhsatsız televizyonun olduğu tahmin edilmektedir (Yeni Adana, 7 Mart 1975:

3). Şehirde yayınların başlamasından sadece bir yıl sonra yaklaşık 25.000 aile televizyon alıcısına sahiptir ve "kolektif TV antenli lüks apartman dairelerinin" satışına çoktan başlanmıştır. Gazete sayfalarında, Adanalı sinema yıldızları yerlerini yavaş yavaş televizyon yıldızlarına bırakmaktadır. Örneğin, Mesut Mertcan görev için hazır beklemektedir (*Yeni Adana*, 5 Nisan 1975: 3). Televizyon şehirde, yeni bir eğlence ve kültürel hayat biçimi olarak sinemanın yerini almaktadır.

Adana'da 1974 ve 1975 yıllarında yaşanan bir dizi olay toplumsal hayatı ve sinemaya talebi etkilemiştir. Bunların ilki Temmuz 1974'te başlayan Kıbrıs Barış Harekâtı'dır. Ada'nın bölgeye coğrafi yakınlığı şehri ve şehrin insanlarını da savaş atmosferine sürüklemiştir. Hemen aynı dönemde, 13 Eylül 1974'te Yılmaz Güney'in *Endişe* filminin çekimleri için bulunduğu Yumurtalık'ta Hâkim Sefa Mutlu'yu öldürmesinin ardından tutuklanması ve 12 Ağustos 1975'te yargılanmaya başlaması da şehirdeki hayatı etkilemiştir. Politik çatışmaların şiddette dönüştüğü günlerde vuku bulan olay nedeniyle belki, Adana sokaklarındaki gerilim görünür olur. Farklı politik görüşlerden onlarca gencin sokaklarda kavgaya tutuşmasından cinayetlere uzanan geniş yelpazedeki bir şiddettir bu. Tüm bunlar 1975'te yaşanan Türk lira-sındaki değer kaybıyla birleştiğinde, şehrin ekonomik ve toplumsal hayatı alt-üst olacaktır. Devalüasyon ve ambargolar nedeniyle ithal filmlerin veya film yapım malzemelerinin fiyatlarındaki olağanüstü artış ve film ithaline getirilen 10.000 dolarlık kota film üretimini, biletlere yapılan zamlar ve ilave kesintilerse tüketimini dönüştürmüştür. Şehirde ilk olarak 15-22 Mayıs 1969 tarihleri arasında gerçekleştirilen *Altın Koza Film Şenliği*'ne 1973'te beşinci kez yapılmasının ardından ekonomik güçlükler nedeniyle 1992'ye değin ara verilir. Bunun en önemli nedeni, belediyenin neredeyse tek nakdî gelir kaynağının sinema biletlerinden alınan rüsum olması ve sinemaya talebin azalmasıyla birlikte önemli gelir kaybı yaşamasıdır. Durum, tam anlamıyla kısır döngüdür. Film ithalinin olanaksızlığı nedeniyle yerli yapımlara ağırlık vermek gerekmektedir. Ne var ki eskisi kadar talep görmediği için bölgelerden çok fazla destek gelmemekte, Yeşilçam'ı ayakta tutan yıldız sistemi yavaş yavaş çökmekte ve yapımcılar artık yıldızları amatör oyuncularla ikâme etmektedir. Yıldızlarsa kendilerine sahnelerde, televizyon stüdyolarında, gazinolarda veya fuarlarda yeni alanlar açmaya çalışmaktadır. Sinemanın kötü gidişatı gerek ulusal gerekse yerel basında gündemin tek maddesidir. Basına göre bunu durdurmaksa ancak devlet müdahalesiyle mümkündür (*Yeni Adana*, 16 Eylül 1975: 2). Ekonomik bunalımın ve seyircinin salon-

dan ayağını kesmesinin ardından sinemalar erotik film kısır döngüsüne kapılır. Seyircinin erotik filmlere ilgi göstereceğine ve salonlara döneceğine duyulan inanç, lüks sinemaların dahi gösterim programlarını yeniden düzenlemesine yol açar. 1975, sinemacıların film gösterim politikalarında köklü değişikliğe gittikleri dönemin başlangıcıdır Adana için. Dönüşen gösterim politikaları belki geçici bir ilgi yaratacaktır ama diğer yandan şehirde ve bölgede, kadınlar sinema salonlarını boykot etmektedir (*Yeni Adana*, 17 Şubat 1975: 4).

1960–1975 arasında Adana’da ve Adana Bölgesinde gerçekleşen filmcilik ve sinemacılık etkinlikleri, ulusal film üretim, dağıtım ve tüketim etkinliklerine, biçimine ve/veya ilişkilerine de ışık tutmaktadır. Yeşilçam’ın altın yıllarında sinemanın itici gücü olarak, taşradan gelen talebin büyüklüğünü yine Adana’daki filmcilik ve sinemacılık faaliyetlerine bakarak kestirmek mümkündür. Bu olağanüstü dönemin ardından bugün Adana’da, Uluslararası Adana Film Festivali kapsamında nostaljik bir öge olarak gösterim yapan bir sinemayı istisna sayarsak, hiç yazlık sinema bulunmamaktadır. Kapalı sinema olaraksa, üçü alışveriş merkezlerinde konumlanmış beş sinema işletmesinde –Cinemaximum M1, Optimum Aşar, Adana Park Cinens, Metro-pol ve Arıplex–, çoğu sadece belli dönemlerde açık tutulan kırk kadar salon vardır (TÜİK Sinema ve Tiyatro İstatistikleri). Bu salonların kapasitesiyle (yaklaşık 9.700 kişi) şehir merkezinin 2017 nüfusunu oranladığımızda –yaklaşık 1.755.000 kişi– (TÜİK Yıllara Göre İl Nüfusları, 2000–2017), koltuk başına yaklaşık 181 seyircinin düştüğünü görmekteyiz. Koltuk başına 6 seyirciden 181 seyirciye geline dramatik dönüşüm az ya da çok, her şehirde yaşanmıştır. Bu konuda gerçekleştirilecek farklı çalışmalarla Adana’daki filmcilik ve sinemacılık etkinliklerinin bugünkü durumuyla 1960–1975 dönemindeki durumunu kıyaslayarak ulusal sinema endüstrisindeki dönüşümleri; bu dönüşümlerin ekonomik, politik, toplumsal, kültürel vb. bağlamlardaki ilişkisini ortaya koymak, bize sinemamızın bugünkü durumunu yorumlamak için de önemli bir veri sağlayacak ve parçaları çözümlemek, bütünü anlamının da yolunu açacaktır.

### **Kaynakça**

- Adana Ticaret Odası Üye Kayıtları. Çevrimiçi Erişim: <http://www.adana-to.org.tr>.  
Adana’da Faaliyette Bulunan Filmciler (1 Ekim 1964) *Güney Film Postası*, s.3.  
Adana’da Faaliyette Bulunan Filmcilerin İsim ve Adresleri (1 Kasım 1966) *Güney Film Postası*, s.3.  
Adana’da Ruhsatsız 20 Bin Televizyon Var!.. (7 Mart 1975) *Yeni Adana*, s.3.  
Anonim (1973a) “Haberler – 70 mm Yayılıyor” *Yedinci Sanat*, 6, ss. 49–52.

- Anonim (1973b) "Forum – Sinema Kulüpleri Üstüne" *Yedinci Sanat*, 7, s.32-34.
- Belediye Zam Vermezse Yazlık Sinemalar Açılmayacak (28 Nisan 1975) *Yeni Adana*, s.1, 5.
- Bunları Biliyor Musunuz? (1 Kasım 1966) *Güney Film Postası*, s.2.
- Cauce, Stephen (2001) *Sözlü Tarih ve Yerel Tarihçi*, B. B. Can ve A. Yalçınkaya (çev.), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Coş, Nezih (1969) "Türkiye'de Sinemaların Dağılışı" *AS Akademik Sinema – Filmcilik Sinemacılık Dergisi*, 2, s.19-26.
- Devlet Sinemaya El Atmalı (16 Eylül 1975) *Yeni Adana*, s.2.
- Dorsay, Atilla ve Ayça, Engin (1973) "Aydın Konuşması – İki Film İthalcisi İle Konuşma" *Yedinci Sanat*, 4, s.16-27.
- Dorsay, Atilla, Coş, Nezih ve Ayça, Engin (1973) "Aydın Konuşması – Yapımcı Hürrem Erman'la Konuşma" *Yedinci Sanat*, 6, s.22-37.
- Ekran Film Güney İşletmesi Tokay Film (1 Kasım 1966) *Güney Film Postası*, s. 1.
- Erkılıç, Hakan (2003) *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu yapının Sinemamıza Etkileri*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gaziantep'te Hanımlar Müstehcen Film Oynatan Sinemaları Boykot Etti (17 Şubat 1975) *Yeni Adana*, s.4.
- Gökmen, Salih (1973) *Bugünkü Türk Sineması*, İstanbul: Fetih Yayınevi.
- Güney'de Fedakârlık Yarışı – Sinemalar Ordu Yararına Oynadı (2 Ağustos 1974) *Yeni Adana*, s.1.
- Hinderink, Jan ve Kiray, Mübeccel Belik (1970) *Social Stratification as an Obstacle to Development – A Study of Four Turkish Villages*, New York: Praeger Publishers.
- Kemal, Orhan (1970) *Yalancı Dünya*, İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Miles, Matthew B. ve Huberman, A. Michael (1994) *Qualitative Data Analysis: An Expanded Sourcebook*, Londra: Sage Publications, Inc.
- Mesut Mertcan Göreve Hazır!.. (5 Nisan 1975) *Yeni Adana*, s.3.
- Şahin, Osman (1974) "Toros Dağları'nda Sinema Soruşturması" *Yedinci Sanat*, 19, s.50-53.
- Şahin, Osman (1996) "Toroslar'da Sinema Çerçileri" Dinçer, S. M. (Ed.). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* içinde, Ankara: Doruk Yayınları, s.301-307.
- Şener, Erman (1970) *Yeşilçam ve Türk Sineması*, İstanbul: Kamera Yayınları.
- Sinema Ücretlerine Zam Yapıldı (20 Ağustos 1975) *Yeni Adana*, s.1.
- TÜİK – Türkiye İstatistik Kurumu. Çevrimiçi Erişim: <http://www.tuik.gov.tr>.
- Yaman, Yücel (1981) *Yurt Ansiklopedisi – Türkiye İl İl: Dünü, Bugünü, Yarını Cilt I*, İstanbul: Anadolu Yayıncılık A.Ş.

**Aydın Çam**

**Çukurova Üniversitesi**

**Öğretim Üyesi**

**İstanbul ve/ya Kadınlar**





# YEŞİLÇAM'DA İSTANBUL

## *Vesikalı Yarım'den Kayıp Şehir'e Sabiha'dan Aysel'e*

**Feride Çiçekkoğlu**

Yeşilçam sinemasında İstanbul'a dair anlatı geleneği şehre göçle gelenler, ya da şehrin çeperinde kalanlar açısından değişen toplumsal cinsiyet rolleri, dönüşen kadınlık ve erkeklik halleri etrafında şekillenir. Metropolle özdeşleştirilen ve sokaklarda gezen, hele "gece gezen kadınlar", *sokak kadını*, *kötü kadın (femme fatale)* ya da *yuva yıkan kadın* olarak ötekileştirilir, mahkûm edilir, sistem dışına atılarak ataerkil ailenin birliği korunmaya çalışılır.<sup>1</sup>

Yeşilçam'ın İstanbul temsilleri açısından bir başlangıç kabul edilebilecek *İstanbul Geceleri* (Mehmet Muhtar, 1950) veya klasik Yeşilçam'a örnek verilebilecek *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) gibi filmlerde 'kötü kadın' felakete sebep olan, ölüme, ya da ailenin yıkımına yol açandır. Yeşilçam sinemasının *Vesikalı Yarım* (Ömer Lütfü Akad, 1968) gibi istisnai ve kült bir örneğinde ise şehre ve toplumsal cinsiyet rollerine dair parametreler korunmakla birlikte, izleyicinin 'öteki' kadınla ve şehrin metropol haliyle özdeşleşmesi sağlanır (Çiçekkoğlu 2007). *Vesikalı Yarım* filminin Sabiha (Türkan Şoray) karakteri Yeşilçam kalıplarına sığmaz. Filmin kült bir filme dönüşmesinin, *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* (Abisel vd. 2005) yanı sıra kalıcı hale gelmesinin nedeni de budur. Bu açıdan *Vesikalı Yarım* filminin Sabiha (Türkan Şoray) karakteriyle, *Kayıp Şehir* (Tomris Giritlioğlu / Cevdet Mercan / Nisan Akman, 2012-2013) dizisinin Aysel (Gökçe Bahadır) karakteri aynı çerçevede ele alınabilir ve ikisinin kimliğinde şekillenen çok katmanlı metropol imgesi üzerinden şehrin değişimi okunabilir (Yanikkaya, 2015: 153-156).

<sup>1</sup> "Gece gezen kadınlar" Tomris Uyar'ın *Gece Gezen Kızlar* öyküsüne ithafen *Vesikalı Şehir* (Çiçekkoğlu, 2007) kitabının son bölümünün başlığıdır.

Bu yazıda mekânsal olarak İstanbul'un değişimi ile metropolde toplumsal cinsiyet rollerinin dönüşümü ekseninde 'öteki' kadın kimliği Sabiha ve Aysel üzerinden örnekleneyecektir. *Kayıp Şehir* dizisinin 26. bölümünde 'mutlu bir aile' tasavvuruyla hızla sonlandırılmasına dair yayın mace-rası projenin tasarımcısı Tomris Giritlioğlu ve yönetmenlerinden Nisan Akman ile yapılan söyleşilere atıfla aktarılacaktır. Son olarak, Sabiha'nın metropolle özdeşleşmesi ailenin dışına atılıp 'öteki' haline gelmesiyle gerçekleşirken, Aysel'in aile tasavvurunda 'öteki' olanların ağırlık kazanması karşılaştırılacak ve bu dönüşüm İstanbul'un modernleşme se-rüveni ve zamanın ruhu açısından değerlendirilecektir.

### **İstanbul'un Sabiha'dan Aysel'e 'kötü kadın'la temsili**

Mary Anne Doane modern anlamdaki *femme fatale* imgesinin 19. Yüzyılda ve Paris'te ortaya çıkmasının tesadüf olmadığını, fahişelik ve oyunculukla eşleştirilen bu imgenin kadınların serbestçe sokak-larda gezebilir hale gelmelerinin, kamusal alana çıkmalarının ve gö-rünürlük kazanmalarının sonucu olduğunu söyler (1991: 263). Doa-ne'e göre şehrin korkutucu bilinmezliği ile kadının erkek tahayyülün-deki tehdit edici gizemi örtüşür ve metropolden duyulan korku ile evin sınırları dışına çıkmaya cesaret edebilmiş kadının oluşturduğu tehdit iç içe geçer. Andreas Huyssen erkek açısından bu durumu 'yutmaya hazır dişilliğin yarattığı korku' olarak özetler (1986: 52-3).

*Film noir* türüyle özdeşleşen *femme fatale* imgesinin 1940'lı yıllar-da Hollywood'da ağırlık kazanması ise, kadınların oy hakkı kazanmalarının ardından savaş şartlarında üretime katılmalarına, giderek daha fazla görünür olmalarına, güç kazanmalarına ve bu nedenle erkek bilincinde yarattıkları tehdit algısına atfedilir (Kaplan, 1998). Ancak *femme fatale* imgesinin *film noir* ile sınırlı olmadığı, yerel şartlara, kültürel özelliklere ve film türlerine göre farklı biçimlerde tezahür edebileceği de geniş bir yelpazeden katılımla derlenen yakın tarihli iki çalışma ile örneklenmiştir (Hanson, O'Rawe: 2010, Farrimond, 2018).

Türkiye'nin 1950 sonrası modernleşmesinde, İstanbul'un daya-nılmaz cazibesi, çekim gücü, bilinmezliği ve tehlikesi ile şehirde ken-di başına ve serbestçe dolaşabilen kadının yarattığı tehdit algısının özdeşleştirilmiş olmasını ve bu anlatının özellikle 1950'lerde ve 1960'larda en popüler kültür ürünü olan Yeşilçam filmleri üzerinden yaygınlaştırılmış olmasını bu çerçevede görmek gerekir. Bu açıdan bakıldığında Sabiha ve Aysel'in İstanbul ile iç içe geçen 'kötü kadın' imgelerinin yaklaşık yarım yüzyıl arayla hem örtüşen, hem de farklı-laşan yanları vardır. En önemli örtüşme, her ikisinin de kamusal

alana adım atabilen, hatta aynı sokakları arşınlayan, Beyoğlu civarında gezebilen kadınlar olmalarıdır. En önemli fark ise, Sabiha'nın parçalanmış kimliğine karşın, Aysel'in 'başka Aysel yok' diyen özgüvenli duruşudur.

*Vesikalı Yarım* filmine geleneği temsil eden görüntülerle, bir cami minaresi fonunda bostandan manava mal taşıyan Halil'le gireriz. Halil o gece arkadaşlarıyla felekten bir gece çılmaya Beyoğlu'na gider ve Şen Pavyon'da Sabiha'ya rastlar. Sabiha'nın evi de şehrin merkezindedir, Halil ise şehrin çeperinde yaşar. Galata Köprüsü o yıllarda geceleri geçişi kapandığı için Halil evine dönemez ve Sabiha'da kalır. Birbirlerine aşık olurlar, ancak Halil evli olduğunu Sabiha'ya söylemez. Sabiha bunu öğrenince Halil'den uzak durmak için eski hayatına dönmüş gibi yapar. Kavgalar, yaralamalar ve cezaevi kesintileriyle sürüp giden bir macera yaşarlar. Sonunda ayrılık kaçınılmazdır (Çiçekkoğlu, 2007: 108-117).

*Vesikalı Yarım* imkânsız bir aşk hikayesi anlatırken, aynı zamanda modernleşmenin erken aşamasında kadının erkek bilincindeki parçalanmış kimliğini de sergiler. Sabiha 'vesikalı'dır, yani pavyonda konsomatris olarak çalıştığı için erkeklerle para karşılığı cinsel ilişkiye girme ihtimali nedeniyle düzenli aralıklarla sağlık kontrolüne gitmesi gerektiği vesika ile belgelenmiştir. Diğer bir deyişle 'mimlenmiş' ve 'kötü kadın' olarak tescillenmiştir. Ama diğer yandan Sabiha 'yar'dır, yani sevgilidir. Sabiha'nın parçalanmış kimliğinde İstanbul'un o yıllarda şehre yeni gelenler ya da şehrin çeperinde kalanlar için taşıdığı ikili kimliğin yansımaları görmek mümkündür. Tıpkı şehrin kendisi gibi Sabiha da bir yandan yabancısıdır ve arzu nesnesidir, diğer yandan anne gibidir ve şefkatine sığınılacak tek kucak da onunkidir:

*Hem 'vesikalı', hem 'yar'. Kadının ikiye bölünmüş kimliği. Köydeki ya da evdeki kadının anne/eş/şefkat üçgenine karşılık, sokaklarda dolaşan şehirli kadının fahişe/orospu/haz kimliği. ... Evet, İstanbul'un sinemasal suretine kimliğini veren bir imge vardı, ve bu imge 'vesikalı olma hal'i' yani fahişelikti. Zaten Vesikalı Yarım'ın kült bir 'İstanbul filmi' olması da şehrin imgesiyle Sabiha'nın çehresini Türkan Şoray'da buluşturmasından kaynaklanıyordu. (Çiçekkoğlu, 2007: 18-19)*

Filmin sonunda biz Sabiha ile birlikte Halil'in manavına uzaktan bakarız, onu ailesiyle baş başa bırakıp Sabiha ile birlikte şehrin merkezine döneriz ve bir erkek kalabalığının arasından bize doğru yürüyen Sabiha ile özdeşleşiriz:

*Sabiha'yı Türkiye'deki modernleşmenin taşıyıcısı yapan, filmin finalinde bir erkek kalabalığı arasından üzerimize gelişiyle onu biz, bizi o kılan özelliği idi. 'Biz' derken, şehirde yalnız gezen, gece gezen kadınları kastediyorum, bir erkeğin himayesine ihtiyaç duymadan şehirle bütünleşen, yani şehri bir metropol haline getiren kamusal alandaki kadınları.* (Çiçekoğlu, 2007: 19)

Berrin Yanıkkaya *Kayıp Şehir* dizisini ayrıntılı olarak incelediği yazısında yukarıdaki alıntıya referansla Aysel karakterinin prototipinin Sabiha olduğunu söyler (Yanıkkaya, 2015: 154). Gerçekten de, Aysel karakteri için Yeşilçam sinemasından ancak Sabiha bir prototip olabilir. Özellikle Halil'i evine ilk davet ettiği geceki özgüveni, seçtiği hayatla ilgili bir pişmanlık belirtisi göstermeyişi, kendi hayatının kahramanı olma konusundaki kararlılığı, özetle özneliğe ve öznelliğe dair tavrı Sabiha'ya Yeşilçam'daki kadın tiplerleri arasında bir ayrıcalık kazandırır ve onu bir karakter kılmaya zemin hazırlar.

*Kayıp Şehir* dizisinin iki dakikayı aşan uzunca jeneriği 2010 sonrası İstanbul'unun farklı semtlerinden ve kesitlerinden görüntülerle tıpkı adının ima ettiği gibi şehre ait bir hikâyeye anlatacağını vurgular. Yanıkkaya jeneriği bu açıdan 'palimpsest şehrin' temsili olarak görür ve Goytisolo'ya referansla İstanbul'un yeni gelenler için daima çok katmanlı okumalara açık, çok dilli, taşlara kazınmış bir tarihi sürekli yeniden yazan bir şehir olduğunu ve turistik imgeleri yoksul görüntülerle süpürüp silen sepya jeneriğin şehrin bu özelliklerini başarıyla yansıttığını söyler (Yanıkkaya, 2015: 137).

Yanıkkaya yazısının başında Sezen Aksu'nun *Kayıp Şehir* dizisi için bestelediği 'İstanbul Yokmuş Bundan Başka' şarkısının Yıldırım Türker'e ait sözlerini (İngilizce çevirisiyle) aktarması anlamlıdır, çünkü dizi şarkı sözlerinde de vurgulandığı gibi şehirde 'hep yabancı' kalanların hikâyelerini anlatmaktadır:

*Ardımızda ne hayatlar bıraktık,  
Kaybolmamak için Kayıp Şehir'de.*

*Bu yaban şehrin şefkatine sığındık,  
Hep yabancı kaldık Kayıp Şehir'de.*

*Lodos vurgunu balıklar gibiyiz.  
Bir şehir usulca kayarmış denize.*

*Gurbet de bu şehirmiş sıla da.  
İstanbul yokmuş meğer bundan başka*

*İnce saz değil, hayır, ince sızı bu  
Şöparın kemanından bir aşk mektubu  
Hasret de buradaymış, vuslat da.  
Meğer ayna da buradaymış anahtar da.  
İstanbul yokmuş bundan başka.<sup>2</sup>*

Tıpkı Hamalbaşı'nda oturan Sabiha gibi Aysel de Beyoğlu civarında yaşar. Evi Tarlabası'nda, karşılıklı binalar arasına hep çamaşırlar asılı dar bir sokaktadır. 'Bu yaban şehrin şefkatine sığındık' dizesi aynen Halil'in Sabiha'nın evine sığınması gibi, Aysel'in alt katına taşınacak olan aile üyelerinden her birinin de, başlangıçta namus anlayışları çok farklı olsa bile, zaman geçtikçe ve her biri aileden koparak birer birey olmaya yöneldikçe, ayrı ayrı gerekçelerle, şehrin hallerini bilen, onunla başa çıkabilen Aysel'e sığınacaklarının ipucunu verir.

Dizinin ilk bölümü 'Ne gurbet ne bereket' başlığını taşır ve eski bir kamyonetin Aysel'in sokağına girişiyle başlar. Büyük ağabey bir yıldır Aysel'in alt katında yaşamaktadır. Aile Trabzon'da toprak kayması sonucu evini terk etmek zorunda kalmış, büyükbaba, anne, kız kardeş ve iki küçük erkek kardeş yeni gelmişlerdir. Eşyayı yükledikleri ölmüş babalarına ait külüstür kamyonetle sonradan gelen iki ortanca erkek kardeş, futbolcu İrfan ve bir kuru temizleyicide işe girecek olan Kadir, her ikisi de Aysel'e aşık olacaklardır. İrfan ne kadar avare ve komikse, Kadir de o kadar sorumluluk sahibi ve ciddidir.

Daha ilk gecedен üst katta oturan Aysel eve sarhoş dönüp yanlışlıkla alt kat dairenin kapısını açmaya çalışır ve bir anda ailenin tümüyle karşılaşır. Özellikle annenin bakışları ve büyük oğluna 'sen bizi nasıl bir yere getirdin' diye sitem etmesi, biri kırsal değerleri ve geleneği temsil eden, diğeri İstanbul'la özdeşleşen bu iki kadın arasındaki sert çatışmaların işaretini verir. İlerleyen bölümlerde Kadir'le arasındaki imkânsız aşk hüsrânla sonuçlansa da, Aysel finalde babası annesini öldürdüğü için öksüz kalan bir kız çocuğunu evlat edinip sahip çıkabilmek için İrfan'la evlenmeyi kabul edecek, hatta İrfan'a evlenme teklif eden Aysel olacaktır.

İlk bakışta ucuz bir mutlu son izlenimi veren bu finali dışı öznellik açısından *Vesikalı Yarım* filminin finali ile kıyasladığımızda farklı sonuçlara varmak da mümkündür. *Vesikalı Şehir* kitabını yazarken *Vesikalı Yarım* filminin finaline dair altını çizmediğim ve o zaman bu

<sup>2</sup> Sezen Aksu, 'İstanbul Yokmuş Bundan Başka' *Kayıp Şehir Dizisi* için Yıldırım Türker'in sözleriyle. (Medyatava, 2012)

açıdan düşünmediğim bir konu şudur: Sabiha'nın filmin finalindeki yalnızlığında bir başına olmanın cesareti kadar terk edilmişliğin kederi de vardır. Sabiha aşık olmuş, ama mutlu sona varamamıştır. Aşkın bir yanılsama olduğuna ve mutlak olanın yalnızlık olduğuna dair varoluşçu bir bakışla baktığımızda, kuşkusuz dramatik olarak başarılı bir finaldir bu. Filmin bizimle yaşamasına ve bir kült film olarak kalıcı hale gelmesine katkıda bulunur. Belki de Sabiha ile özdeşleşebiliyor oluşumuzda her birimizin içinde var olan, yalnız doğup, yalnız ölmemizden kaynaklanan mutlak yalnızlık duygusunun da katkısı vardır. Ancak karakterin özneliği ve özellikle dişil öznellik açısından bunun sorgulanabilir bir final olduğu da söylenebilir.<sup>3</sup>

Aysel'in Sabiha'dan farkı, kendi hayatının kahramanı olma hakkını sonuna kadar götürmesi ve aşık olduğu erkekten ayrılmasına rağmen özneliğini ve öznelliğini terk etmemesidir. Bu açıdan bakarsak, dramatik olarak sorgulanabilecek olan dizi finali, Sabiha'dan Aysel'e şehirde kadın kimliğinin geçirdiği dönüşümün temsili açısından olumlu olarak değerlendirilebilir mi? Bu soruyu cevaplayabilmek için aşağıdaki bölümlerde Sabiha ve Aysel karakterlerinin seyirciyle ilk karşılaşmalarında nasıl kuruldukları, kendilerini nasıl görmek istedikleri, ev ya da yuva kavramını nasıl hayal ettikleri ilgili sahnelerdeki mizansenlerin, kamera açılarının ve diyalogların kıyaslanmasıyla örneklenecektir. .

### Kimin Bakışı Ötekini Kuruyor?

Sabiha ile Halil'in ve Aysel ile İrfan ve Kadir'in karşılaşmaları tamamen farklı, hatta birbirlerine zıt bir mantıkla kurulmuştur. Sabiha ve Aysel'in algılanması ve özdeşlik kurulması açılarından ilk karşılaşmaların seyirci gözüyle kıyaslanması adeta Laura Mulvey'in 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması' başlıklı yazısında dile getirdiği görüşlerin bire bir örneklenmesine imkân verecek niteliktedir (Mulvey, 1975: 6-18).

Laura Mulvey kendi deyimiyle zaman içinde 'ikonik bir nesneye' dönüşen yazısının 40. yıldönümü münasebetiyle British Film Institute

<sup>3</sup> 'Dişil öznellik ve öznellik' kavramlarını 'female agency and subjectivity' kavramlarını karşılamak üzere kullanıyorum. Bu kavramlar üzerine düşünürken *Vesikalı Şehir* kitabını yazdığım 2007'den bu yana kendi öznelliğimin de değiştiğini görebiliyorum. Öznelliğin durağan bir hal değil, bir değişim olduğunu vurgulayan Anneke Smelik'e atıfla (Smelik, 2001: 3) yargılarımın süreç içinde daha nüanslı hale geldiğini söyleyebilirim. TFAYY 2018 konferansında yaptığım sunum sonrasında *Vesikalı Yarım* filminin ve *Kayıp Şehir* dizisinin finallerini bu açılardan tekrar düşünmeme imkân sağlayan katkıları için Deniz Bayrakdar ve Ebru Diken'e teşekkür ederim.

tarafından düzenlenen etkinlikte, yazıyı yazıldığı dönemin şartlarıyla değerlendirilmesi gereken bir belge olarak nitelenmektedir. Mulvey'in işaret ettiği bazı biçimsel ve ütöplast yanlarıyla kendi dönemine has yanları olsa da, yazının film okumaları açısından çığır açıcı olduğu yadsınamaz. Nitekim Mulvey 1970'li yıllardaki Freud okumalarıyla daha önceden severek izlediği klasik Hollywood filmlerine artık tarafsız bakamaz hale geldiğini ve görsel haz ile bakanın toplumsal cinsiyeti arasında kurduğu ilişki nedeniyle bu filmlerdeki bazı sahnelerle karşı adeta kızgınlık duyduğunu ve bu öfkenin tamamen yeni bir bakış açısına yol açtığını da vurgulamaktadır (BFI, 2015).

Bu çerçeveden baktığımızda, Halil ile Sabiha'nın ilk karşılaşmalarında Sabiha'nın gösterilme biçimine karşı tarafsız kalmamız mümkün değildir. Çünkü Sabiha tamamen Halil'in gözünden gösterilmekte ve kadın seyirciye arzulanır olmanın ancak bu şekilde mümkün olacağına dair bir imge sunulmaktadır. Sabiha 'Bir sigara içebilir miyim... yakar mısın?' diye sorar. Bu sözler tüm şuhluğuna karşın – veya tam da o nedenle – izin isteyen, yardım isteyen, kararı karşıındaki erkeğe bırakan, erkeği her durumda koruyucu ve kollayıcı olarak gören ve ona sığınan bir kadının sözleridir. Sabiha'nın sigaradan ilk nefesi çekip bir duman perdesinin gerisinden gösterilmesi, *femme fatale* imgesinin erkek bakış açısından kurgulanmasıdır. Özellikle duman perdesi Doane'in 'arzu peçeleleyen' (veiling over desire) olarak tanımladığı benzer örneklerle örtüşür (Doane, 1991: 50-55).

Aysel'in alt katına taşınan aile ile karşılaşmasını ise tam tersi bir bakış açısından, önce Aysel'in gözünden görürüz. Elinde bıçakla öne fırlamış İrfan, ailenin büyükleri, büyükbaba ve anne, suskun ve yakışıklı Kadir ve sonra diğer kardeşler. Aysel sarhoştur, gecenin o saatinde nereden geldiğinin hesabını kimseye vermeye niyetli değildir, bir küfür sallar ve 'yanlış kapı' deyip merdivenlere yönelir. İrfan yardım etmeye meyillidir ama anası izin vermez. Zaten Aysel'in de yardıma ihtiyacı yoktur. Sırtı beline kadar açık mini elbisesiyle ve bütün çekiciliğiyle, o sarhoş halinde bile desteğe gerek duymadan merdivenleri tırmanır, kapısında onu bekleyen belalisini maharetle başından savar ve 'inim' dediği evine girip bütün dünyayı dışarda bırakır. Daha ilk tanışmada Aysel istemedikçe kimsenin onun sınırlarını ihlal edemeyeceğini hem aşağı kata yeni taşınanlar, hem de biz seyirciler anlamışızdır: Dişil özne ve özneliliğin kurulması açısından gayet güçlü olan bu sahne hem içerik hem de biçim olarak başarılıdır. Mizansen ve kamera açıları bizim hikâyeyi Aysel'in bakış açısıyla izleyeceğimizi bu şekilde kurmuş olur.



## **Kadın Kendini Nasıl Hayal Ediyor?**

Sabiha ve Aysel'in kendilerine dair tasavvurlarının farkını açıkça gösteren iki sahnenin diyaloglarını peş peşe okuduğumuzda, aralarındaki zıtlığı net bir biçimde görürüz. Kadının kendisini özel alanla kamusal alan, bir erkekle birlikte ya da yalnız, nesnelerle ya da eylemle nasıl tanımladığının ipuçlarını taşıyan bu diyaloglar aynı zamanda değişen İstanbul'da mekânın toplumsal cinsiyet üzerinden nasıl okunabileceğine dair ipuçlarını da taşırlar.

Halil ve Sabiha birbirlerine aşık olduklarını anladıklarında Sabiha işe gitmeyi bırakır. Halil'e yemek yapıp, giyinip süslenerek onun yolunu gözlemeye başlar. Bir akşam sofraya yeni oturmuşlardır ki kapı çalınır. Sabiha kapıya gider, döndüğünde Halil canı sıkkın bir edayla onu beklemektedir. Sabiha Halil'i neşelendirmek için lafı yemekten açar, tabağına yemek koyup sofraya oturur ve Halil'in fikrini sorar:

**Sabiha:** (Cilveli) Soğutmadan ye, bakalım beğenecek misin?

**Halil:** (Ciddi) Kimmiş?

**Sabiha:** (Ciddileşir.) Dükkândan merak etmişler, adam yollamışlar.

(Halil kalkar, yüzü asıktır.)

**Sabiha:** Gitmiycim dedim. (Dalgınlaşır.) Kim bilir ne zamana kadar?

**Halil:** (Dönüp Sabiha'ya yaklaşır.) Hiç bi zaman! Hiç! Anla ha?

Sabiha gözlerini Halil'den ayırmadan oturduğu yerden kalkar, kendi etrafında ve Halil'in etrafında maharetle dönerek kadehini Halil'inkine değiştirip mutlulukla:

**Sabiha:** Merhaba Halil!

**Halil:** Merhaba Sabiha! Merhaba!

İkisi de otururlar.

**Sabiha:** İyi misin?

**Halil:** Sultan gibiyim. Daha iyi olamam. Sen?

Sabiha Halil'e iyice yaklaşır.

**Sabiha:** Gördüğün gibi, hep böyle olmak istemiştım. Kısmet senleymiş, bugüneymiş.

Benzer bir sahne Aysel ile İrfan arasında geçer. İrfan Aysel'in çalıştığı bara gelmiştir, kendi başına oturmuş içiyordur. Aysel bir süre onu izler, sonra yanına gelir, 'içme artık' der. İrfan naz yapar: 'Sevmiyorsun beni di mi? Şurda içmekten boğulsam, düşüp gebersem, umurunda olmaz, di mi?' Aysel 'Niye umurumda olmasın yaaa.. Seni düşün-

mesem, senin için kaygılanmasam, niye gelip böyle konuşayım?' dedikten sonra ilişkileri duyulursa işlerin sarpa saracağını, en başta İrfan'ın annesinin kıyameti koparacağını söyler ve devam eder:

**Aysel:** Duyulursa apartman mezbahaya döner, üç güne kalmaz seninle can düşmanı oluruz. Sen bana kelepçe olursun, ben sana zindan.

Sevmek diyorsun ya, ben seni böyle seviyorum. Senin İrfanlığını seviyorum.

Ama sen beni böyle hazmedemiyorsun. Başka biri yapmaya çalışıyorsun beni, koşma otur, diyorsun. Ananın bayılacağı gelin adayı olayım istiyorsun. Olmaz İrfan.

Ben senin filminin kötü kadınıyım. Başka Aysel yok!

'Hep böyle olmak istemiştin,' diyen Sabiha ile 'Başka Aysel yok,' diyen Aysel'in sözleri birbirlerine taban tabana zıt iki farklı duruşu sergiler. İlki kendini hep eksik hissetmiş birinin, ikincisi ise kendisini başka türlü hayal edemeyen birinin tavrıdır. Bu zıtlık iki karakterin evi ya da yuvayı nasıl hayal ettiklerini de belirler.

### Kadın Evi ya da Yuvayı Nasıl Hayal Ediyor?

Sabiha'nın evi nasıl hayal ettiğine dair sahnenin başı Halil'in yiyecek alışverişi yapması ve aldıklarını bir taksinin bagajına hevesle doldurmasıyla açılır. Daha sonra Halil'in bunları Sabiha'nın mutfağında boşaltmasına, Sabiha'nın da ondan aldıklarını boş raflara yerleştirmesine tanık oluruz. Bu aşamada Sabiha artık dış dünya ile ilişkisini kesmiş, kamusal alandan elini eteğini tümüyle çekmiştir. Halil'e hediye almak için başını bağlayarak pazara gittiği günler bile geride kalmış, Sabiha kendi isteğiyle eve kapanmıştır. Halil'in aldıklarını fazla bulup işveli bir şekilde sorar:

**Sabiha:** İkimiz mi yiycez bunları?

**Halil:** Elbette.

**Sabiha:** Senelerce mi?

**Halil:** Çabuk biter, ne kadcırcık şey ki? Babam da böyle yapar, erzağı toptan alır.

**Sabiha:** (Dalgınlaşır) Biliyor mu?

Halil başıyla 'hayır' işareti yapar.

**Sabiha:** Merak etmez mi?

**Halil:** Yaşım kaç benim?

**Sabiha:** Babanın gözünde kaç yaşındasın, ona bak..

**Halil:** (Konuyu değiştirir.) İhlamur da aldım, ara sıra pişir e mi?

Sabiha Halil'e yaklaşır. Seyirci ile göz göze gelmeden, ama kame-  
raya doğru bakarak Halil'e değil de bize ilan eder gibi konuşur:

**Sabiha:** Halil, bu evi şimdi seviyorum., ondan evvel, ne bileyim  
ben, bi barınaktı sadece, şimdi ev oldu.

Yine benzer bir biçimde Aysel ile İrfan arasında da ev hayaline  
dair bir konuşma geçer. İrfan kim bilir kaçınıcı kere Aysel'e çekip  
gitmeyi, kimsenin onları bulamayacağı bir yerde yepyeni bir hayat  
kurmayı önerir. Aysel ilk anda bunu kabul etmiş gibi bir edayla söze  
başlar. İrfan Aysel'in monoloğunda onun kendisiyle dalga geçtiğini  
ancak çocuk odası lafı geçtiğinde anlar:

**İrfan:** Aysel gel, bambaşka bi hayat kuralım, her şeyi geride bı-  
rakalım, bi yerimiz olsun, adresini kimseler bilmesin, kafamızı dinle-  
yelim, birbirimizi dinleyelim.

**Aysel:** Tamam.. ama önce eve zigon sehpa alalım.. sonra yatak  
odamızın dolabının camı sürgülü olsun.. evin en ışık alan odasını da  
çocuk odası yaparız...

Hasta mısın oğlum sen? Evimizmiş! Ben bugüne kadar ne teklifler  
reddettim, biliyo musun sen? Senin bu söylediklerin bana bol gelir, bol!

Yuva muva istemiyorum ben..

Ben inimi istiyorum!

Ben o sıcak yuvalarda neler oluyor, gayet iyi biliyorum.

Benden uzak olsun!

Bu kadar farklı bakış açılarına sahip olmalarına rağmen Sabiha  
sonunda yalnızlığı hüznle ama cesaretle göğüslerken Aysel kendini  
bir geniş ailenin içinde bulur. 26. Bölüm sonunda trans karakter  
Duygu, öksüz kalan küçük kız çocuğu ve İrfan'la sofrada otururken  
Aysel İrfan'dan konsolun alt çekmecesini açmasını ister. İrfan çek-  
meyi açtığında bir kutu bulur. Onu da açmasını ister Aysel. İrfan  
açtığında iki yüzük görür ama Aysel'in yine dalga geçtiğini sandığı  
için çekinip 'ne bu,' diye sorar. Aysel 'hep sen mi evlenme teklif ede-  
ceksin,' der ve İrfan'ın kendi ailesine evliliği ilan ve kabul ettirmesi-  
yle dizi mutlu sonla final yapar.

### **'Mutlu Son' Yakıştı mı Aysel'e?**

'Filmin kötü kadını' Aysel'in sonunda İrfan'a evlenme teklif etmesi  
bir çelişki değil midir? İrfan'a 'senin zencin de benim' diyebilen Ay-  
sel'in sonunda aile kurmaya razı olması karakteri zedelememiş mi-  
dir? Aysel'e 'mutlu aile' özlemi yakışmış mıdır? Bu soruları proje

tasarımcısı Tomris Giritlioğlu'na ve 14. Bölümden itibaren dizinin yönetmenliğini üstlenen Nisan Akman'a sordum.<sup>4</sup>

Tomris Giritlioğlu dizideki trans karakter Duygu (Ayta Sözeri) nedeniyle baştan itibaren kanal yönetimine baskı geldiğini, özellikle Duygu ve Aysel'in birlikte ağda yaptıkları sahne yüzünden sorun yaşadıklarını söyledi. Ayrıca ailenin kızı Seher karakteri (Elifcan Ongurlar) ile Afrikalı karakter Daniel arasındaki aşkla ilgili olarak 'bu ne biçim Türk ailesi' diye kanal yönetimine baskı uygulandığını ve hikâyenin tek tip bir aile modeline yönlendirilmeye çalışıldığını söyledi.<sup>5</sup> Dizide Daniel'i vuran polislerin mahkeme tarafından serbest bırakılması ile Taksim'de karakolda vurularak öldürülen Festus Okey olayı arasındaki benzerlik nedeniyle baskıların arttığını ve 'Kayıp Şehir Kanal D'nin başına dert mi oldu?' başlığıyla basına da yansıdığı gibi Ocak 2013 döneminde dizinin yayın gün ve saatinin sürekli değiştirildiğini dile getirdi. (Gülşan, 2013)

Dizinin hikâyesi içinde Seher karakterinin açtığı 'Daniel Yeko için adalet' kampanyasına yönetmen Cevdet Mercan'ın da imzasını koyması ve sonrasında diziden ayrılması kurmaca ile gerçeğin karıştığı bir başka olay olarak basına geçmişti. (T24 2013) İkinci 13 bölümde dizinin yönetmenliğini üstlenen Nisan Akman Cevdet Mercan sonrası kendi döneminde de baskıların devam ettiğini vurguladı. Akman Aysel'in fahişelik yapmaktan vazgeçebilmesi için mahalledeki barı satın alıp orayı işletmesi, kılık kıyafetinin derlenip toparlanması, Seher karakterinin evi terk ettikten sonra gittiği yerde kendine ait bir odası olsa da erkeklerle aynı mekânı paylaşmasının uygunsuzluğu gerekçesiyle kızın annesiyle barışıp eve dönmesi gibi özellikle kadınların davranışları üzerinden senaryoya gelen müdahaleleri saydı.

Akman dizinin 26. Bölümde bitirileceği belli olduktan sonra senaryo ekibinin Aysel'in İrfan'a evlenme teklif etmesini bir karşı duruş, o şartlarda Aysel karakterine en uygun bir çıkış yolu olarak gör-

<sup>4</sup> Söyleşiler Tomris Giritlioğlu ile 2 Nisan 2018 Pazartesi günü Fenerbahçe'de, Nisan Akman ile 15 Mayıs 2018 Salı günü Santralistanbul'da yapıldı.

<sup>5</sup> Söyleşi sırasında Tomris Giritlioğlu'na Orhan Tekelioğlu'nun 7 Ekim 2012 tarihli *Radikal* 2 yazısında işaret ettiği gibi proje tasarımında Rocco ve Kardeşleri (Visconti, 1960) filminden etkilenip etkilenmediğini sorma fırsatı da buldum. Giritlioğlu, projeyi hazırlarken filmde esinlenmediğini, geriye dönüp düşününce benzerliğin anne karakterinin aile içindeki rolüyle sınırlı olduğunu, konu ve karakterler itibarıyla bunun dışında benzerlik bulunmadığını söyledi.

düğünü, ayrıca kurulacak ailenin ataerkil bir aile olmadığını ve yönetmen olarak kendisinin de finali bu bakış açısıyla çektiğini söyledi. Tomris Giritlioğlu ise bu finale karşı çıktığını, ailenin Trabzon'a geri döndüğü bir finali tercih etmiş olacağını belirtmişti. Akman ve Giritlioğlu'nun dizi finaline dair değerlendirmelerini kıyasladığımızda anlatı düzeyine ait gibi görünen iki farklı tasavvurun aslında Aysel karakterinin özneliliğine ve özneliliğine dair iki farklı bakış açısından kaynaklandığını söylemek mümkün.

Giritlioğlu'nun önerdiği final 1960'lı yıllarda yıkıma uğrayan bir başka ailenin İstanbul'dan yenik ve umutlarını kaybetmiş bir biçimde 'memlekete' dönüşüyle biten *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) filminin sonunu çağırıştırıyor. Bu bakış açısında şehir 'kötü kadın'la özdeşleştiriliyor; kadın karakterin kurucu rolü yok, sadece yıkıcı rolü var. Akman'ın çektiği final ise kadın karaktere kendi hayatının kahramanı olma ve seçtiği kişilerle bir gelecek hayali kurma imkânı veriyor, temsil dünyasındaki bu seçimle kadın seyirciye de kendini özne olarak görme şansı tanıyor.

### **Kayıp Şehir'de Zamanın Ruhı**

*Kayıp Şehir* dizisinin son bölümünün yayınlandığı 25 Mart 2013 tarihi İstanbul'da Beyoğlu ve Taksim açısından önemli gelişmelerin yaşanacağı bir dönemece işaret ediyor. 21 Mayıs'ta Beyoğlu'ndaki Emek Sineması'nın yıkılması üzerine 27 Mayıs'ta yapılan gösteri, peşinden 31 Mayıs'ta Gezi Parkı'ndaki ağaçların sökülmesini protesto amacıyla barışçıl bir eylem yapanların çadırlarının polis tarafından ateşe verilmesi ve bunun sonucu olarak patlak veren olaylar tarihe 'Gezi Direnişi' olarak geçecek; İstanbul 'öfkeyi kolektif olarak ifade edebilen' bir şehre dönüşecek. (Çiçekoğlu, 2015: 12, 129-133) Beş yıl sonra bugünden geriye bakarak *Kayıp Şehir* ile Gezi Direnişi'ni birlikte düşündüğümüzde, o gün henüz göremeyeceğimiz bağlantıları kurma ve yeni sorular sorma şansına sahibiz.

Direnış sürecinde kadınların öne çıktığını, LGBTİ'nin daha fazla görünür hale geldiğini ve saygınlık kazandığını, 'Yasak ne ayol!' 'Faşizme karşı bacak omuza' 'Velev ki ibneyiz, alışın her yerdeyiz' gibi sloganların gündelik hayatımıza girdiğini, biber gazına direnen, yarıdışlanmış kolektif ruhun bizi nasıl etkilediğini hatırlayalım. *Kayıp Şehir* dizisinin Duygu, Aysel, Seher gibi karakterleriyle, hikâyesiyle ve dizinin gördüğü baskılarla Gezi sürecini ve sonrasını zihnimizden kıyaslayalım. Adeta temsil düzeyinde bir öngörü söz konusu değil mi? Dizinin anlatısında öne çıkan ve ataerkil söyleme direnen kadın

ve trans karakterler Gezi sürecinde gündeme gelecek yaratıcı sloganların hayata geçmiş hallerini andırmıyorlar mı? Gerek dizinin anlatısı, gerekse dizinin başına gelenler, bir kaç ay sonra Gezi Direnişi boyunca ve sonrasında yaşanacak olanlarla benzerlikler taşıyor mu? Taksim Meydanı'na son beş yılda yapılan müdahaleler temsil ettiği farklı yaşam tarzları nedeniyle *Kayıp Şehir* dizisine dayatılan 'tek tip aile' modelini hatırlatmıyor mu?

*Kayıp Şehir*'de gördüğümüz Taksim'i tıpkı *Vesikalı Yarım*'in siyah beyaz İstanbul görüntülerinde şehrin geçmişini izlediğimiz gibi izleyebiliriz artık. Bundan nostaljik bir haz almak ya da yeni inşa edilmekte olan caminin gölgesinde kalan çiçekçilerle yayaların daha beş yıl önce dizide gördüğümüz rengarenk ve neşeli hallerine bakarak kederlenmek mümkün elbette. Ama o neşeyi ve canlılığı zamanının ruhunun göstergesi olarak görmek ve Sabiha ile Aysel kıyaslaması üzerinden yaptığımız İstanbul temsili okumalarını sorularla bitirmek de mümkün:

*Kayıp Şehir* dizisini ataerkil söyleme ve otoriter bir sesin kadınların bedenlerine dair söz söyleme hakkını kendisinde görmesine karşı çıkan bir muhalefet hareketinin habercisi olarak görebilir miyiz? Sondaki 'mutlu aile' tasavvurunu bir tür kolektif yaşam hayali ve Aysel karakterini bu hayalin mimarı kimliğiyle İstanbul'un Gezi dönemine dair bir işaret olarak yorumlayabilir miyiz? Sabiha'nın şehirle ilişkisi ailenin dışına atılıp 'öteki' haline gelmesiyle mümkünken Aysel'in aile tasavvurunda 'öteki' olanların ağırlık kazanmasını İstanbul'un modernleşme serüveni açısından ileri bir adım ve zamanın ruhu açısından bir gösterge olarak değerlendirilebilir miyiz?

## Kaynakça

- Abisel, N. vd. (2005) *Çok Tuhaf, Çok Tanıdık*, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- British Film Institute BFI (2015) 'Visual Pleasure at 40: Laura Mulvey in discussion' <http://www.bfi.org.uk/films-tv-people/555b386667d6d> (erişim 11/06/2018)
- Çiçekoğlu Feride (2015) *Şehrin İtirazı: Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmle-  
rinde İsyen Eşiği*, İstanbul: Metis
- Çiçekoğlu, Feride (2007) *Vesikalı Şehir*, İstanbul: Metis
- Doane, Mary Anne (1991) *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psycho-  
analysis*, New York: Routledge
- Farrimond, Katherine (2018) *The Contemporary Femme Fatale: Gender,  
Genre and American Cinema*, New York: Routledge
- Goytisolo, Juan (2003) *Cinema Eden: Essays from the Muslim Mediterranean*,  
London: Eland Books.

- Gülşan, Rahşan (2013) 'Kayıp Şehir Kanal D'nin başına dert mi oldu?' <http://www.haberturk.com/yazarlar/rahsan-gulsan/811021-kayip-sehir-kanal-dnin-basina-dert-mi-oldu> (erişim 12/06/2018)
- Hanson, Helen and O'Rawe, Catherine (2010) *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*, New York: Palgrave Macmillan
- Huyssen, Andreas (1986) *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana: Indiana University Press.
- Kaplan, Anne (1998) *Women in Film Noir*, London: British Film Institute
- Medyatava (2012) [http://www.medyatava.com/haber/sozler-yildirim-turkerden-beste-sezen-aksudan\\_78524](http://www.medyatava.com/haber/sozler-yildirim-turkerden-beste-sezen-aksudan_78524) (erişim 10/06/2018)
- Mennel, Barbara (2008) *Cities and Cinema*, London & New York: Routledge
- Mulvey, Laura (1975) 'Visual Pleasure and Narrative Cinema,' *Screen*, Volume 16, Issue 3, 1 October 1975, Pages 6-18, <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Smelik, Anneke (2001) *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*, New York: Palgrave
- T24 (2013) <http://t24.com.tr/haber/kanal-dnin-kayip-sehire-mudahalesi-yonetmenin-istifasina-mi-yol-acti,222183> (erişim 12/06/2018)
- Tekelioğlu, Orhan (2012) 'Kaybolmamak için kayıp şehirde' <http://www.radikal.com.tr/radikal2/kaybolmamak-icin-kayip-sehirde-1103044/> (erişim 13/06/2018)
- Yanikkaya, Berrin (2015) 'Mirror Mirror on the Wall, Aysel is the Coolest of Them All,' in: Derya Özkan (ed) *Cool İstanbul: Urban Enclosures and Resistances*, Bielefeld: Transcript, 131-161.

*Feride Çiçekoğlu*  
*İstanbul Bilgi Üniversitesi*  
*Öğretim Üyesi*

# YEŞİLÇAM VE KENTSEL DÖNÜŞÜM: KÜÇÜK HANIMEFENDİ FİLMLERİNDEKİ MODERN İSTANBUL TEMSİLİ

Sezen Kayhan

2013 yılında Emek Sineması'nın yıkılışı kentsel dönüşümün kültür ve sanat mirasına yönelik olumsuz etkilerini ve bu etkilere karşı sinemaseverler tarafından verilen tepkileri gözler önüne sermiştir. Emek Sineması'nın yıkılışıyla tarihsel sinemaların toplumsal hafızadaki yeri ve günümüz İstanbul'unda sanat mirasının korunması üzerine yapılan araştırmalar hız kazanmıştır (Yücel, 2015; Pöstecki, 2013, Atabinen 2015). 1950 ve 60'lar İstanbul'una bakıldığında günümüzde yaşanan kentsel dönüşüme oldukça benzer bir süreç görmek mümkündür. Ancak o dönemdeki kentsel dönüşümün kültür ve sanat mirasına yönelik etkileri üzerine yapılmış araştırmalar oldukça sınırlıdır. Türk sinemasının Yeşilçam dönemi, Demokrat Parti'nin iktidara gelme ve kentsel dönüşüm politikalarının hızlanma süreciyle koşutluk gösterir:

*"Aralarında organik bir işbirliğinden çok, belki konjonktürel bir beraberlikten, koşutluktan söz etmek daha doğrudur. Ancak Demokrat Parti iktidarıyla birlikte başlayan siyasal, ekonomik ve kültürel yaşamdaki yeni oluşumlar Yeşilçam sinemasının da oluşumunu belirlemiş ve ona kaynaklık etmiştir."* (Ayça, 1992: 120)

1950 yılında yönetimi devralan Demokrat Parti Amerika'dan alınan Marshall yardımları ile yeni bir ekonomik sisteme ve endüstrileşme programına geçiş yapmıştır. 1950-1960 yılları arası Türkiye'de orta sınıfın genişlediği ve tüketimin hızla arttığı bir dönem olmuştur. 1950-1953 yılları arasında Türkiye ekonomisi %13 büyümüş, 1951 yılında Türkiye'nin NATO'ya girmesiyle ülke kapitalist sisteme yalnızca ekonomik olarak değil, uluslararası ilişkiler ve savunma anlamında da dahil olmuştur. 1950-1955 yılları arasında İstanbul'un nüfusu 285.000'den 1.2 milyona çıkmış, köyden kente göç sonucu İstanbul tamamen ev ve arabalara uygun yol ve bulvarların inşası üzerine



gelişmiştir (Gül, 2012: 128). Dönem konusunda kapsamlı araştırmaları bulunan Murat Gül'ün açıkladığı gibi Menderes için köy ve kent arasındaki bariyerler ülkenin gelişmişliği önündeki engellerdi ve ortadan kaldırılmaları gerekiyordu. Bu nedenle pek çok küçük yatırımcının köyden kente göç etmesi desteklendi. Menderes için İstanbul bir nevi Demokrat Parti'nin yaptığı tüm yeniliklerin sergileneceği bir vitrin görevi görüyordu (Gül, 2012: 128-132).

Yeşilçam olarak bilinen ve dönemin büyük yapım şirketlerinin toplandığı sokak da yine Anadolu'dan çeşitli yatırımcıların teşviklerle İstanbul'a gelmesiyle kurulmuştu. Liberal politikalarıyla bilinen ve popüler kültüre önem veren Demokrat Parti sinemayı da önemli bir propaganda aracı olarak görüyor ve gelişimine önem veriyordu. 1950-1960 yılları arasında çekilen popüler filmlerdeki görsel temsillere bakıldığında Yeşilçam'ın kentsel dönüşümle olan içerik-temsil ilişkisi açıkça görülebilir. Bu yıllarda çekilen popüler filmler genellikle İstanbul'daki üst sınıflar ve onların yaşam tarzlarına odaklanmaktaydı. Türkiye'nin 1951 yılında NATO'ya üye olması ve Amerikan hükümeti ile yapılan anlaşmalar sonucu ülkenin farklı şehirlerinde askeri Amerikan üsleri açılmıştı. "Bu Amerikan üsleriyle beraber, Türkiye'nin özellikle büyük şehirlerinde ve yüksek sınıflar arasında Amerikan kültürü ve yaşam tarzı yayılmaya başlamıştı." (Arslan, 2011: 101). Ekonomik gelişmeler ile birlikte Türk film endüstrisi de gelişmiş ve 1950-1970 yılları arasında Yeşilçam altın yıllarını yaşamıştı. Bu yıllar arasında çekilen toplam film sayısı 1903'tü ve Türkiye, dünyada en çok film üretilen merkezlerden biri haline gelmişti.<sup>1</sup>

Bu dönemde İstanbul'da film çekimleri için kullanılan mekânlar genellikle lüks yalılar, havuzlu villalar, kumsallar, gece kulüpleri, meşhur hipodrom ve Yeşilköy Havaalanı'ydı. 1951 yılında *Yıldız* dergisinde çıkan "Hollywood'a Dönen Şu İstanbul" başlıklı bir haberde Yeşilçam'daki Hollywood etkisinden bahsediliyordu. Haberde şöyle yazıyordu: "Bu yaz filmlerde karşılaştığımız sahneler kumsallarda, Boğaz kenarında, Adalarda, Dolmabahçe rıhtımında, Sirkeci İstasyonu'nda, Babıali Yokuşu ve Mühürdar kıyılarında geçmektedir" (Hollywood'a Dönen Şu İstanbul, 1951: 9). İstanbul'un arka sokakları ve alt sınıflara ait yerleşim bölgeleri, sınıf farkını vurgulayan

<sup>1</sup> 60'lı yıllarda Yeşilçam en üretken dönemini yaşamaktaydı. 1960 yılında toplam 68 film çekilmiş, bu sayı 1961 yılında 116, 1962 yılında 127, 1963 yılında 125, 1964 yılında 178, 1965 yılında 214 ve 1966 yılında 238'e yükselmışti. Ulusal filmler yerli sinemaları fethetmiş ve uluslararası filmlere çok az gösterim alanı bırakmışlardı. (Scognamiglio 2003, 160)

filmlerde kullanılsa da, bu yerler zengin, modern ve lüks mekânlar kadar popüler değillerdi.

Dönemin en yaygın türlerinden olan salon komedilerinde bu zengin mekânları sıkça görmek mümkündü. Amerika'da 1950-60 yılları arasında oldukça popüler olan screwball komedi türünden uyarlanan salon komedileri genellikle farklı sosyal sınıflar arasında geçen aşk hikâyelerini konu alırdı.<sup>2</sup> (Kesirli Ünür, 2015: 542) Bu filmlerde birbirine aşık olan farklı sınıflardan karakterler, aralarındaki engelleri aşmak için mücadele ederlerdi. Salon komedilerinin çoğunda kadın karakter alt sınıftan ya da köy hayatından gelirdi. Erkek karakter ise şehirli üst sınıfa mensup olurdu. Zengin ve fakir, eğitilmiş ve eğitimsiz, köylü ve kentli arasındaki ayrımın yok edilmesi için köyden gelen (genellikle) kadın karakterin şehre uyum sağlaması, giysilerini değiştirmesi, üst sınıfa ait davranışları öğrenmesi ve erkek üzerinde cinsel cazibesini kullanması gerekirdi. Bu filmlerde kadın karakterler genellikle köylü ya da köylerde öğretmen, işçi ya da bir işçinin kızı olurken, erkek karakter fabrika ya da şirket sahibi, ya da bir fabrika sahibinin oğlu olurdu. Bazı filmlerde erkek ve kadın karakterler yer değiştirir, ya da *Küçük Hanımefendi'nin Şoförü* (Nejat Saydam, 1962) filmindeki gibi olduklarından farklı bir sosyal sınıfa aitmiş gibi davranırlardı. Karakterler arasındaki sınıf ayrımı sadece köylü karakterin şehirlileşmesi ile çözülebilirdi (Bayram, 2002: 46).

Bu filmlerde İstanbul, üst sınıfa kolayca atlanabilen bir fırsatlar şehri olarak sunulmuştu. Bir gecede piyangodan çıkan parayla zengin olabilir (*Acı Hayat*, Metin Erksan, 1962), ünlü bir şarkıcıya dönüşebilir (*Beklenen Şarkı*, Sami Ayanoğlu, Orhan Arıburnu, Cahide Sonku, 1953, *Üç Arkadaş*, Memduh Ün, 1958), kumarda büyük miktarlarda para kazanabilir (*Kumarbaz*, Orhan Aksoy, 1965), aileden yüklü bir miras alabilir (*İstanbul Kaldırımları*, Metin Erksan, 1964), ya da zengin biriyle evlenebilirdiniz (*Dudaktan Kalbe*, Ülkü Erakalın, 1964, *Çiçekçi Kız*, Nejat Saydam, 1966, *Yolpalas Cinayeti*, Metin Erksan, 1955). Yeşilçam filmlerinin en bilinen repliklerinden olan "bir zamanlar fakir ama gururlu bir genç vardı" sözü üst sınıfa atlama

<sup>2</sup> Bazı Yeşilçam filmleri Hollywood filmlerinden birebir uyarlanmışlardı: İstanbul Tatili (Türker İnanoğlu, 1968) William Wyler'ın Roma Tatili (1953), Fıstık Gibi Maşallah (Hulki Saner, 1964) Wyler'ın Bazıları Sıcak Sever (1959) ve Anm Balım Peteğim (Muzaffer Arslan, 1971) yine Wyler'ın Öğleden Sonra Aşk (1957) filmlerinden uyarlanmışlardı. Bu filmler orjinallerine benzer bir atmosfer yaratmak için Batılı tarzda döşenmiş zengin mekânlarda çekilmekteydi. Ancak Türkiye'deki seyirciye hitap etmesi için hikâye yerleştiriliyordu (Arslan, 2011: 18).

hikâye örgüsünün ne kadar sıklıkla kullanıldığını göstermektedir. Bu filmlerdeki fırsatlar şehri imajı, üst sınıfa geçiş kolaylığı ve lüks mekânlarda geçen hikâyeler İstanbul'daki kentleşme temsiliinde de büyük rol oynamıştır.

Bu filmlerin en popülerlerinden 1961 yılında çekilen *Küçük Hanımefendi*'nin başarısını üç devam filmi: *Küçük Hanımın Şoförü* (Nejat Saydam, 1962), *Küçük Hanımın Kismeti* (Nejat Saydam, 1962) ve *Küçük Hanım Avrupa'da* (Nejat Saydam, 1962) filmleri izlemiştir. Muazzez Tahsin Berkand'ın aynı isimli romanından uyarlanan *Küçük Hanımefendi* (Nejat Saydam, 1961) kumar sebebiyle mal varlığını kaybetmiş bir ailenin vahihtı olan olan yakışıklı Ömer'in, zengin ama akıl sağlığı yerinde olmadığı düşünölen Neriman ile parası için evlenmesini konu alır. Evlendikten sonra Ömer'e aşık olan Neriman, şehre taşınır ve şehrin avantajlarını kullanarak geçirdiği değişim ile Ömer'i kendisine aşık eder. Devam filmlerinde yine Ömer ve Neriman'ın aşk hikâyesini farklı olay örgüleri içinde izleriz. *Küçük Hanımefendi* serisinin büyük bölümü İstanbul'da geçmesine rağmen, *Küçük Hanımefendi* filminde Eskişehir, *Küçük Hanımın Kismeti* filminde Samsun ve *Küçük Hanım Avrupa'da* filminde Avrupa'nın farklı şehirlerinde de çekim yapılmıştır.

*Küçük Hanımefendi* ve *Küçük Hanımın Şoförü* filmlerinde ev olarak kullanılan ana çekim mekânı Muammer Karaca'nın Yeşilyurt'taki önlü köşküdür. Yüzlerce Yeşilçam filminde kullanılan bu köşk, salon duvarındaki kuş kabartmaları ile kolayca ayırt edilebilir. Çoğu Yeşilçam filminde Muammer Karaca'nın gibi lüks köşkler ve yalılar mekân olarak seçilmiştir. Üst kata çıkan geniş ahşap merdivenleri, büyük salonları ve göz alıcı bahçeleri ile bu evler İstanbul'daki üst sınıf yaşamını gösterirler. Evlerdeki duvar resimleri ve kabartmalar, büyük avizeler ve şık mobilyalar görsel bir zenginlik sunar. Salon komedileri ve melodramlarda, yüksek sosyeteye mensup karakterler bu yalılarda arkadaşlarıyla *Muhteşem Gatsby* tarzı partiler düzenlerler. Bu zengin, müstakil evlerin filmlerde kullanımı dönemin "şehirde ev sahibi olmayı teşvik edici" politik yaklaşımı ile uyumludur. 1950'lerde onaylanan bir dizi yasa ile şehirde ev sahibi olmak için bankalar tarafından kredi sağlanmaya başlanmıştır. Bu dönemde İstanbul'da 1500 parsel yayılan 155'e yakın imar projesi yapılmıştır. Menderes'in 1957 yılı Mart ayında yaptığı bir basın toplantısında İstanbul'da 5540 ev ya da apartmanın bu program kapsamında yıkıldığı duyurulmuştur. Daha sonra Yassıada duruşmaları sırasında bu rakam yine Menderes tarafından 8000 ile 10000 arası olarak belir-

tilmiştir (Gül, 2012: 152). Emlak ve Kredi Bankası tarafından ev alımını teşvik etmek için tüketicilere pek çok kolaylık sağlanmış, görsel ve yazılı basında tanıtımlar artmıştır (Türel, 2017: 72). Banka reklamlarında yer alan geniş müstakil evler, popüler Yeşilçam filmlerindeki evlere oldukça benzemektedir. Amerika banliyölerindeki ev tipine uyan bu model, dönemin Amerikanlaşma Projesi ile de bağlantılıdır. "Bu dönemde Türkiye'de küçük Amerika yaratmak" hükümetin sıklıkla kullandığı söylemlerdendir (Kesirli Ünür, 2015: 539).

İnşaat sektörünün sponsoru olan bankalar, sinema endüstrisinin emlak sektörü üzerindeki gücünü ve etkisini fark edip filmlere sponsor olmaya başlamışlardır.

*"Filmlerin ve yazılı basının gücünü kullanan bankalar, hayranlara bu yolla ulaştılar. Çekim mekânı olarak kullanılan bu yeni, modern evleri film yıldızları yaşam alanı olarak da tercih etmekteydi. Yapım şirketleri ve dergi sorumluları film yıldızları rehberliğinde İstanbul'daki modern ev projelerine geziler düzenlediler"* (Türel, 2008: 89).

İstanbul'da film yıldızlarının oturduğu bir bölgeye "Yerel Beverly Hills" adı verilmişti. (Türel, 2017: 91). Bu projeler, çevredekilere ünlülerle aynı ortamı paylaşma şansı verirken bölgenin değerini de arttırmaktaydı. Filmlere sponsor olan bankalar için bu durum kaçırılmaz bir tanıtım fırsatıydı. Müstakil evler gibi, hızla yükselen apartmanlar ve şık döşenmiş daireler de hem filmlerde hem banka reklamlarında yer alıyordu.

Apartmanlar gibi beş yıldızlı lüks oteller de bu dönemde İstanbul'da yükselmeye başlamıştı. *Küçük Hanımefendi* filminde görülen ve Türkiye'nin ilk 5 yıldızlı oteli olan İstanbul Hilton Oteli, 1952 yılında Sedad Hakkı Eldem tarafından tasarlanmıştı. 1955'te Harbiye semtinde açılan İstanbul Hilton Oteli, Küçük Hanımefendi serisi dâhil pek çok Yeşilçam filminde görülmektedir. Filmlere ev sahipliği yapan bir diğer otel ise 1966 yılında açılan Büyük Tarabya Oteli'dir. 19 Nisan 1954 tarihinde çıkan yangınla tamamen yok olan Konak Otel'in arazisi genişletilmiş ve 1957-1965 yılları arasında Emekli Sandığı'na ait Büyük Tarabya Oteli inşa edilmiştir. Oteller hem üst sınıfın konakladığı, hem de çeşitli partilerin ve yemeklerin organize edildiği mekânlar olarak filmlerde yer almıştır.

*Küçük Hanımefendi* serisinde kullanılan bir diğer modern şehir sembolü ise arabadır. 1950'lerde dünya metropollerindeki en önemli ve belirgin yapısal değişim yol ve bulvarların inşasıydı. Araba insan-

ları toplu taşımadan kurtaracak ve özgürce seyahat etmelerini sağlayacak bir araç olarak görülüyordu. İkinci Dünya Savaşı sonrası otopanların büyümesine inanan politikacılar arasında yaygın olan bu düşünce Demokrat Parti tarafından da benimsenmiş ve İstanbul'da yol inşasına ağırlık verilmişti (Gül, 2012: 176). Yollarla birlikte artan araba sayısı şehirde otopark ihtiyacının da artmasına neden oldu. Bu nedenle pek çok boş alan otoparka dönüştürüldü. Evler gibi arabalar da bankalar tarafından sıklıkla reklam aracı olarak kullanıldılar.

*Küçük Hanımefendi*'nin devam filmi olan 1962 yapımı *Küçük Hanımın Şoförü* İstanbul'daki bir araba galerisinde başlar. Ömer ve Bülent şoförleri ve diğer zengin arkadaşlarıyla birlikte kendilerine en uygun arabayı aramaktadırlar. Beğendikleri arabayı almalarının ardından bir gece kulübünde eğlenmeye giderler. Ömer'in rahatlık içinde geçen gösterişli hayatı dedesinin bir uçak kazasında ölmesiyle değişir. Dedesinin mirasına sahip olmasının tek yolu çalışmak olan Ömer, Neriman'ın yanında şoför olarak işe başlar. Büyük bölümü araba ve yollarda geçen film, izleyiciyi İstanbul'un gece kulüpleri ve restoranları gibi tüketim mekânları arasında da bir gezintiye çıkarır.

Tüketim yoluyla kentleşme dönemin salon komedilerinde sıkça görülmektedir. *Küçük Hanımefendi*'nin Neriman'ı filmde İstanbul'daki bir sayfiyede yalnız geçirdiği değişim sürecini ve İstanbul'u anlattığı bir mektup yazar. Mektup şöyledir:

"Sevgili Feridun Amca,

*Beş aydır Şetaret Bacı ile birlikte İstanbul'un en güzel sayfiyelerinden birindeyim. Buraları çok güzel. Hayat dolu yerler. Bir sürü insan sabahtan akşama kadar yiyor, içiyor, denize giriyor, spor yapıyor, dans ediyor, tek kelimeyle hayatın tadını çıkarıyor. Ben onların arasında tatlı rüyasından uyandırılmaktan korkan çocuklar gibi dolaşıyordum. Azmetmişim, seneler boyu beni karanlıklarda hapseden üvey anamın benliğime ve ruhuma yerleştirdiği çirkinlikten kurtulacaktım. Kocamı ilk gördüğüm andan beri seviyordum. İyi olacaktım. Dünyada mevcut bütün çirkinliklerin geçici olduğuna inanıyordum. Çirkinliğimi ve iğrençliğimi yüzüme haykıran Ömer'den güzelliğimle intikam alacaktım. Aklıma estiği zaman İstanbul'a iniyorum. Geçen gün büyük bir otel salonunda bir defile yapıldı. Yeni model elbiseler giymiş modeller ortalıkta dolaşıp durdular. Onları başka dünyaların insanı gibi seyrettim. Beyoğlu'nun altını üstüne getirerek bir sürü kumaşlar, ayakkabılar, hazır elbiseler aldım. İstanbul'a bu şekilde inişlerimi dadıdan sak-*

*liyordum. Çıraklar aldığım kutuları dükkândan otomobile durmadan taşıyor, taşıyorlardı. Artık ben de kendi kendimi yetiştirmeye başladım. Sihatimi bulduktan sonra adeta kendi kendimle bir sıklaşma, yani normal giyinme yarışına çıkmıştım. Ve bu yetiştirme günlerce sürdü. Bütün bir günüm meşhur berber dükkânında geçerken, diğer bir gün de sabahtan akşama kadar yürüyüş egzersizleri yaparak geçiyordu. Yoruluyordum. Fakat mesuttum.”*

Neriman bu alışveriş ve bakım tecrübesi ile kendini tamamen yeniler ve arzulanan bir kadın haline gelir.<sup>3</sup> Moda evleri, dükkânlar, kuaförler ve şehirlielerin benimsediği davranış eğitimi Neriman'ı şehirli yapar. Modernleşme tecrübesini İstanbul'dan daha önce yaşamış Paris'i gözlemleyen Benjamin, Pasajlar Projesi'nde tüketim mekânlarının endüstriyel toplumdaki öneminden bahseder. Benjamin'e göre Paris'te pasaj 19. yy'da üretim toplumundan tüketim toplumuna geçişteki kırılmayı gösteren en önemli yapıdır. Pasajlar, ansızın "modernizm" in içine döküldüğü kalıplara dönüşmüştür. Işığı yukardan alan bu geçitlerin iki yanında en sık dükkânlar uzanır; bu nedenle böyle bir pasaj başlı başına bir kent, dahası küçük bir dünyadır ve alışverişten hoşlananlar, burada gereksindikleri her şeyi bulabilirlerdi. Bu pasajlar, ani sağanaklarda yağmura yakalananların hepsi için bir sığınaktır; sığınanlara biraz dar olmakla birlikte, güvenli bir gezinme mekânı sağlarlar; bu arada satıcılar da bundan yararlı çıkarlardı. Burası, Avrupa'nın son dinozoru olan tüketicinin iniydi. Bu mağaranın duvarlarını mallar, öncesiz bir bitki örtüsü gibi kaplıyor ve urların dokusu gibi, en kuraldışı karışımları sergiliyordu. Pasajlar endüstriyel toplumda insanların zihinlerini arzu nesnelerinin görselleştirmeyle dolduran vitrinleri sunmaktaydı (Benjamin, 2008: 257-259). Benjamin'in ünlü Paris Pasajlar Projesine referans veren Zukin'e göre de "bu alışveriş mekânları, tüketim ürünlerinin toplum üretimindeki gelişimi ve "hayal" yaratıp sergileme teknolojilerinin ne kadar geliştiğini göstermektedir (Zukin, 1998: 827). *Küçük Hanımefendi* filminde Neriman'ın hayalleri ancak şehirdeki tüketim kültürüne adapte olmasıyla gerçekleşir. Eskişehir'deki hayatından kalan giysilerden ve

<sup>3</sup> Deniz Bayraktar "Türk Sineması: Kimlik Olgunlaş(tır)ma Enstitüsü" isimli makalesinde *Küçük Hanımefendi* filminde Neriman'ın kıyafetler ile yeni bir kimliğe büründüğünden bahseder. Aldığı giysiler Neriman'ın yalnızca güzelliğini ortaya çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda ruh sağaltımında da önemli bir rol oynar. Neriman'ın modernleşme çabasındaki intikam arzusu kıyafetlerle uyusturulmuştur. Neriman alışveriş yaparken mutludur; bu da izleyicide eski kimliğinden kendi rızasıyla ayrılıyor hissi uyandırır. (2006: 292-293)

davranışlardan tamamen uzaklaşıp, kendini bir İstanbul'lu olarak yeniden yarattığında kocasından beklediği ilgiye de ulaşır. Şehirdeki tüketim kültürüne uyum sağlamak şehirlileşmenin önemli bir şartıdır.

Neriman'ın mektubunda bahsettiği gibi Beyoğlu İstanbul'un sosyal hayatında önemli bir yer tutar. Bu dönemde "Küçük Avrupa" olarak anılan Beyoğlu, kafeleri, gece kulüpleri, sinemaları, canlı kültürel ve sosyal hayatıyla Batı metropollerine benzer dinamikleri yansıtmaktadır (Altınsay, 1996: 73). Bu nedenle pek çok Yeşilçam filmi Galata Kulesi'nin Beyoğlu'na karşı durduğu panoramik bir görüntü ile başlar. *Küçük Hanımefendi* filmindeki maskeli balo sahnesinin çekildiği gece kulübü de Beyoğlu'nda yer almaktadır. Vagon Blö adındaki bu gece kulübü farklı renklerde bölümlere ayrılmıştır. Her renk trenin bir kompartımanını simgeler ve her kompartımanında farklı bir Anadolu şehrinin adı yazar (Özgüç, 2010: 208). Bu kulüp farklı şehirlerden gelen göçmenlerin varış noktasının bir simgesi gibidir. Şehirdeki gelişmelerle birlikte köyden kente göçün hızlandığı bu dönemde göç olgusu oldukça farklı şekillerde ele alınmıştır.

Yeşilçam'ın en üretken yıllarında Anadolu'dan binlerce kişi yeni bir hayata başlama ümidiyle İstanbul'a göç etmekteydi (Suner, 2010: 141). Haydarpaşa Tren İstasyonu İstanbul'a gelenlerin şehirle ilk temas ettiği nokta olarak pek çok filmde yer almıştır (Altınsay 1996: 75). *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) gibi sosyal gerçekçi filmlerde alt-orta sınıfın İstanbul'a geldikten sonraki hayat mücadelesi anlatılırken, şehir zorluklarla dolu bir yaşam alanı olarak tanımlanmıştır. *Küçük Hanımefendi* serisinde ise İstanbul bir sosyalleşme ve eğlence alanı olarak yansıtılmıştır. Bu serideki şehir temsili İstanbul'u hiç görmemiş izleyici üzerinde dahi modern ve gelişmiş şehir imajını başarılı bir şekilde oluşturmuştur. İstanbul'u "taşı toprağı altın" bir imkânlar şehri olarak sunan bu filmler aynı zamanda izleyiciyi şehrin tehlikeleri konusunda da uyarırlar. Eğer şehrin cazibesine tamamen kendinizi kaptırıp geleneksel değerlerden uzaklaşırsanız şehir sizi dibe çekebilir. Kadınsanız kötü yola düşebilirsiniz (*Vesikalı Yarım*, Ömer Lütfi Akad, 1968), (*Şoför Ahmet*, Semih Evin, 1961), erkekseniz kumarda tüm mal varlığınızı kaybedebilirsiniz (*Küçük Hanımefendi*, 1961). Ancak onur, gurur, namus gibi ahlaki değerlere bağlı kalıp şehirli olabilirsiniz, şehrin tüm imkânları önünüze serilecektir. Şehir tarafından ödüllendirilenler büyük köşkleri, gösterişli baloları, son model arabaları, lüks otelleri, ısıtılı dükkânları, son moda giysileri ile *Küçük Hanımefendi* Neriman'ın deyimiyle "tam anlamıyla hayatın tadını çıkarabilirlerdi".

Marshall Berman'ın ilk modernist olarak adlandırdığı Baudelaire, modern hayat ve sanat üzerine yazdığı pek çok yazıda modern hayatın anlamının şaşırtıcı derecede zor kavranır ve yakalanır olduğunu vurgulamıştır. Baudelaire'in 1895-60 denemesi "Modern Hayatın Ressamı"nda modern hayat büyük bir moda gösterisi, ısıltılı süslemeler, baş döndürücü görünüm ve tasarım zaferleri olarak karşımıza çıkar (Berman, 2004: 188). Baudelaire'in kahramanı Constantin Guys (Bay G.) bir sabah uyanıp gözlerini açtığı anda, cama amansızca vuran yaygaracı güneşi görünce pişmanlıkla, hüznle şöyle der kendi kendine:

*"Ne görkemli bir düzen! Nasıl bir ışık sağanağı! Saatlerdir her yer ışık içinde, ama ben uyurken ne çoğunu kaçırdım! Görebileceğim halde kaçırdığım ne kadar aydınlık şey vardı kim bilir!"* Sonra dışarı çıkar. Hayat nehrinin bütün görkemi ve parlaklığıyla yanından akıp gidişini seyrederek. Büyük kentlerdeki hayatın ebedî güzelliği, şaşırtıcı ahengi karşısında hayran kalır - insan özgürlüğünün karışması arasında adeta İlahî takdirle sağlanan bir ahenktir bu. Büyük kentin manzaralarını, sisin okşadığı ya da güneşin örselediği taş manzaralarını seyre dalar. Güzel koşumlar, mağrur atlar, seyislerin göz kamaştırıcı temizliği, uşakların ustalığı, hareketleri dalgaları andıran kadınların yürüyüşü, yaşadığı ve güzel giydirilmiş olduğu için mutlu olan çocukların güzelliği, kısacası evren hayatı keyif verir ona" (Baudelaire, 2003: 211-212).

Medeni dünya başkentlerinde görülen şatafatlı hayat Bay G.'yi büyülerken, kendi çizimlerine bakıldığında bu güzel insanların boş yüzlü, cansız mankenlerin içini doldurduğu göz alıcı kostümlerden başka bir şey olmadığını görürüz. Baudelaire modern ilerleme romansının etkisiyle giderek "maddi düzenin tinsel düzen ile karışması" karşısında endişeye kapılmıştır (Berman, 2004: 188). Baudelaire'e göre Fransızlar için ilerleme buhar, elektrik, gaz lambası ve eski uygarlıklara karşı Fransızların üstünlüğünü kanıtlayan icatlardır. Maddi ilerleme ve manevi ilerleme birbirine karışmıştır. Haussmann'ın Paris'i parçalayıp yeniden inşa ettiği bir dönemde yazılan Modern Ressamın Hayatı şehrin modernleşmesi ve bireyin modernleşmesi arasındaki çelişkiyi ve hızla gelişen şehirde buna uyum sağlamakta zorlanan bireyin yaşadığı travmayı anlatır.

İstanbul'un modernleşme sürecine bakıldığında da benzer travmalar görmek mümkündür. *Küçük Hanımefendi* serisindeki İstanbul temsili Demokrat Parti tarafından sunulan modern İstanbul tahayyülü ile örtüşmektedir. Ancak bu tahayyül, şehir nüfusunun beklenme-



dik bir hızla artması, oluşan altyapı problemleri ve sonucunda yaşanan çarpık kentleşme ile oldukça farklı bir boyuta taşınmıştır. Bugün yaşadığımız kentsel dönüşümün tarihsel altyapısı konusunda bizi aydınlatan bu hızlı modernleşme tecrübesinin altında da maddi düzen ile tinsel düzenin birbirine karıştığı bir tablo vardır. Bu karmaşa şehrin ve bireyin modernleşme tecrübeleri arasında bir çelişki yaratmış ve bireyi bugün gittikçe kaotikleşen bir sisteme itmiştir.

## Kaynakça

- Altınsay, İbrahim (1996) "Sinemanın Orta Yeri İstanbul'du" *İstanbul* 18, s.73-5.
- Arslan, Savaş (2011) *Cinema in Turkey: A New Critical History*, New York: Oxford, University Press.
- Atabinen, İdil (2015) "Emek Sineması Mücadelesine Dair Anlatılarda Kimlikler ve Konumlanışlar" *Nesne* 3(5), s.21-42.
- Ayça, Engin (1992) "Türk Sineması Seyirci İlişkileri" *Kurgu Dergisi*, 11, s.117-133.
- Baudelaire, Charles (2003) *Modern Hayatın Ressamı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bayram, Nazlı (2002) *Yeşilçam Romantik Güldürüleri ve Kültürel Temsiller*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Bayraktar, Deniz. (2006) "Türk Sineması: Kimlik Olgunlaş(Tır)Ma Enstitüsü" *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* 5, s.275-302.
- Benjamin, Walter (2008) *Pasajlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berman, Marshall (2004) *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- "Hollywood'a Dönen Şu İstanbul" (1951) *Yıldız* 37: 9, s.24.
- Gül, Murat (2012) *Emergence of Modern Istanbul: Transformation and Modernisation of a City*, I. B. Tauris.
- Kesirli Ünür, Ayşegül (2015) "From Screwball to Salon Comedies: Genre Films and Turkification in Yeşilçam" *Quarterly Review of Film and Video* 32(6), s.538-549
- Özgüç, Agah (2010) *Türk Sinemasında İstanbul*, İstanbul: Horizon International.
- Pöstecki, Nigar (2013) *Sinema Salonlarının Dönüşümünde Bellek ve Mekan İlişkisi* [http://akademikpersonel.kocaeli.edu.tr/npostecki/bildiri/npostecki31.05.2013\\_00.54.44bildiri.pdf](http://akademikpersonel.kocaeli.edu.tr/npostecki/bildiri/npostecki31.05.2013_00.54.44bildiri.pdf)
- Scognamiglio, Giovanni (2003) *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabcacı
- Suner, Asuman (2010) *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*, New York: I.B.Tauris.
- Türel, İpek (2017) *Istanbul, Open City: Exhibiting Anxieties of Urban Modernity*, New York: Routledge.
- Yücel, Fırat (2015) "Paris Sinematek'inden Emek Sineması'na Seyir ve Direniş", Begüm Özden Fırat ve Aylin Kuryel. (der.) *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik*, İletişim Yayınları, s.269-291.

Zukin, Sharon (1998) "Urban Lifestyles: Diversity and Standardisation in Spaces of Consumption" *Urban Studies*, Vol 35: 5-6, s.825-839.

## **Filmografi**

*Acı Hayat* (Metin Erksan, 1962)  
*Beklenen Şarkı* (Sami Ayanoğlu, Orhan Arıburnu, Cahide Sonku, 1953)  
*Çiçekçi Kız* (Nejat Saydam, 1966)  
*Dudaktan Kalbe* (Ülkü Erakalın, 1964)  
*Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964)  
*İstanbul Kaldırımları* (Metin Erksan, 1964)  
*Kumarbaz* (Orhan Aksoy, 1965)  
*Küçük Hanım Avrupa'da* (Nejat Saydam, 1962)  
*Küçük Hanımefendi* (Nejat Saydam, 1961)  
*Küçük Hanımın Kısmeti* (Nejat Saydam, 1962)  
*Küçük Hanımefendi'nin Şoförü* (Nejat Saydam, 1962)  
*Şoför Ahmet* (Semih Evin, 1961)  
*Üç Arkadaş* (Memduh Ün, 1958)  
*Vesikalı Yarım* (Ömer Lütfi Akad, 1968)  
*Yolpalas Cinayeti* (Metin Erksan, 1955)

*Sezen Kayhan*  
*Koç Üniversitesi*  
*Doktora Öğrencisi*



# **Yeşilçam'ın Felsefesi**



# SİNEMATİK FELSEFENİN PAZARYERİ: YEŞİLÇAM

Serdar Öztürk

## Giriş

Türk sinemasında Yeşilçam ve felsefe ilişkisini tartışmak için öncelikle felsefe ve sinema felsefesi denildiğinde ne anladığımızı açıklamak gerekiyor. Bundan sonra benimsediğimiz konumlanma noktasına göre Yeşilçam filmlerinin felsefesi üzerinde ilerleyebiliriz.

Felsefe deyince üzerimize aynı anda hem bir ağırlık çöker hem de tuhaf bir hayranlık hissederiz. Felsefenin mantık örgüsü, ağır tartışmaları gözümüzü korkutur. Ama bu korku aynı zamanda Kant'ın estetik deneyimini anlatırken belirttiği ilginç bir Yüce deneyimini yaşatır. Anlama yetimiz felsefenin gücü karşısında yetmediğinde aklımız devreye girer ve akıl ile hayal kurma arasında gerilim yaşanır.

Felsefeye karşı bu bakış, aslında bir parça yazılı felsefenin fildişi kulesine kapanmasıyla ilgilidir. Felsefe Antik Yunan'da Pazaryeri'nde sözlü başladı. Sözlü felsefe söyleşiler, diyaloglar biçiminde yürüdü. Baştan kavramlar hayata kendisini dayatmak yerine sözlü deneyimle yolculuk yapılarak kavramın içeriği deneyimle tartışıldı. Sokratik diyaloglardan bunlara aşınayız. Yazının Antik Yunan'da içselleşmesinden sonra dahi bu diyalog yöntemi yazılı eserlere sızdı. Pazaryeri'nde sözlü diyaloglarla felsefe yapan Sokrates'ten sonra öğrencisi Platon diyalojik tarzı eserlerine işledi. Platon'un yazılı eserlerinde coşkulu bir diyalog havası vardır.

Yazılı felsefeyle birlikte giderek bu coşkunun, diyalojinin kaybolduğu görülüyor. Yazı, mantıksal ve kavramsal çerçevelerle yaşamdaki varlıkla arasına mesafe koymuştur. Varlıklar, Béla Balázs'ın dediği gibi deneyimlenme yerine, yazıyla birlikte sadece hayal edilmeyle başlanmıştır.

Eğer sinema ve felsefe ilişkisinden söz ediliyorsa, genellikle zihnimizdeki imge bu yazılı felsefe ile sinema arasındaki ilişkidir. Pazaryerinde başlayan sözlü felsefe ile sinema ilişkisi üzerine pek düşünmeyiz. Hele hele 19. yüzyılın sonlarında toplum hayatına giren sine-

manın felsefe yapabileceği üzerine pek kafa yormayız. Oysa sinema, *sinematik felsefe* olarak kavramlaştırılacak bir felsefe üretir. Böylece Pazaryeri'nde başlayan felsefe tekrar pazaryerine geri döner. Bunlar üzerinde daha fazla yoğunlaşacağım. Ancak felsefeye yaklaşımımı burada açıklamak istiyorum.

### **Felsefe Kavramı**

İlk olarak Deleuze'ün tanımına bakalım. *Deleuze felsefeyi kavramlar yaratmak olarak görür*. Peki kavramlar nerede, nasıl üretilir? Her şey üzerine ve her an düşünmekle mi kavram üretilir? Deleuze, "hayır", der; ancak ihtiyaç durumunda, problem durumunda kavramlar üretiriz. (Deleuze'ün felsefeye dair görüşleri için bkz. Öztürk, 2018: 122-135). Alain Badiou bunu biraz daha açar. *Felsefe Badiou'ya göre paradokslar üzerinde düşündürmektir*. Nerede bir paradoks var ise onun üzerinde düşünür, onu açıklamaya çalışırız. Örneğin Antik Yunan'da adalet üzerine Kallikles ve Sokrates tartışmasında paradoks vardır. Kallikles'e göre tiran güçlü olduğu için haklıdır. Sokrates ise adil olan haklıdır, der. Biz bunun üzerine düşünür ve tercihte bulunur bu görüşlerden birisini tutarız. İkisi arasında bir ilişki yoktur. *Felsefe ise ilişkisiz unsurlar arasındaki ilişki üzerine düşünür*. (Badiou'nün bu konudaki görüşlerine dair ayrıntılı tartışma için bkz. Öztürk, 2018: 234-247). Paradoks, Yeşilçam sinemasında felsefeyi tartışırken bize önemli ipuçları sunmaktadır.

Bergson'un felsefe tanımı da sinematik felsefeyi anlamamız için oldukça yararlıdır. *Felsefe, Bergson'a göre düşüncenin normal istikametine yönelik müdahaledir* (Bergson, 2011: 77). Normalde düşündüğümüzü zannederiz. İşte normalde normal düşünmeyebileceğimizi felsefe sayesinde anlarız. Aynısını sinema için de söylemek mümkün değil mi? Sinema da düşüncenin normal istikametine müdahale değil midir?

### **Sinema Felsefesinde Yaklaşımlar**

Sinema felsefesinde birkaç yaklaşım bulunur. (Yaklaşımlar hakkında ayrıntılı tartışmalar için bkz. Öztürk, 2018: 33-7). Yeşilçam sinemasında felsefeyi tartışmak için bunlara kısaca bakalım. *İlk olarak filozoflar hakkında filmler*. Bu filmlerin çoğu belgesellerden oluşur. Pek çok filozofun yaşamıyla ilgili belgesel yapılmıştır. Belgeseller dışında filozofların yaşam kesitlerine ve düşüncelerine odaklanan kurgusal

filmler de üretilmiştir. Yeşilçam'da gerek belgesel gerekse kurgusal bağlamda üretilen filozoflar hakkında filmler bulunmamaktadır.

*İkinci yaklaşım, felsefi önerilerin somutlaşması olarak film yaklaşımıdır.* Buna göre yazılı felsefede tartışılan sorular, sorunlar ve kavramların filmdeki illüstrasyonuna bakılır. Filmin içinde felsefe aranır. Çoğu analiz böyledir. Filmlerde varoluşçu felsefe, nihilist felsefe vs. bulunmaya çalışılır. Türkiye'de ve genel olarak dünyada sinema felsefesinde yaygın bir yaklaşımdır bu. Eğer bu yaklaşım benimsenirse, Yeşilçam Sineması'nın en popüler örneklerinde bile felsefi önerilerin izleri bulunabilir.

*Üçüncü yaklaşım, film felsefesidir.* Burada imajların epistemolojik ve ontolojik özellikleri ile film izleme deneyimi gibi meseleler tartışılır. Bu çerçevede örneğin karanlık sinema salonunda veya 1960 ve 1970'lerde Yeşilçam filmlerinin açık hava sinemalarında izlenmesine dair sinematik deneyimler felsefi olarak incelenebilir.

*Son yaklaşım Felsefe Olarak Film yaklaşımıdır.* Stanley Cavell ve Gilles Deleuze'nün fikirleri ve onların radikalleştirilmesini içeren bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım, filmleri, fikirleri basitçe somutlaştıran popüler imajlar olarak görmez. Yazılı felsefe nasıl fikirler ve kavramlar üretiyorsa, filmlerin de kendi tarzlarında düşündüğünü savunur. Bu yaklaşıma göre filmlerin kendileri felsefe yapar. Kameranın hareketi, açısı, montaj ve filmi film yapan tüm öğeler bir kompozisyon halinde fikir üretir. Bu felsefeyi *sinematik felsefe* olarak kavramsallaştırmak mümkündür.

Son kitabım olan *Sinema Felsefesine Giriş*'te (2018) benimsediğim yaklaşım bu sonuncusu oldu. Kanımca, Yeşilçam Sineması, hem felsefeyi pazaryerine indirme hem de kendi başına felsefe yapma anlamında ilginç örnekler sunmaktadır. Yeşilçam sinemasını yekpare olarak ele almak mümkün değildir. Nasıl günümüzde düşünce-yoğun ve popüler sinema örneklerini kendi içinde tek tip bir bütünlük olarak ele almak mümkün değilse aynısı Yeşilçam sineması için de geçerlidir. Unutmamalıyız ki, Hollywood sinemasında da son derece klişe örnekler yanı sıra sıra dışı örnekler de bulunur. Bu nedenle yöntem olarak öncelikle *ayrıksı film örneklerini bulmakla başlanabilir.* Ama bunun da ötesine geçmek gerekir. Her filmin içinde klişe imajlar ile birlikte yer alan klişe olmayan imajların da incelenmesi gerektiğini düşünmekteyim. Jacques Ranciere, filmlerin içindeki bu ayrıksı imajları, estetik rejim başlığı altında inceler. Her filmde Aristotelesçi temsili rejim yanı sıra estetik rejim de yer alır, der. Temsili rejim klasik öykü sinemasıdır. Beklentilerimizi kırmayan bir akışta üretilen sine-



ma. Ancak öyle anlar vardır ki sarsılırsınız, beklentilerimiz kırılır. Klişe imajlardan daha farklı imajlardır motor-duyu mekanizmamızı arızalatan. (Ranciere'in ayrımına dair tartışma için bkz. Öztürk, 2017: 181). Bu nedenle Yeşilçam sinemasında felsefeyi tartışmak hem ayrıksı örnekleri hem de tüm filmlerdeki ayrıksı imajları bulmak ve onun üzerinde düşünmekle ilgili bir meseledir. Bu imajlar üzerine düşünürken az önce belirttiğim felsefe tanımlarını da dikkate almamız gerekir. Böylece kavram yaratımı olarak felsefe, paradokslar üzerinde düşünmek olarak felsefe, normal düşüncenin gidişatına müdahale olarak felsefe, Yeşilçam sineması içindeki ayrıksı filmler ve tüm Yeşilçam filmlerindeki estetik rejimi açıklamak için işbaşındadır.

Bu yöntemsel ve kavramsal tartışmadan sonra daha yakın plana geçmek ve Yeşilçam Sineması ve felsefe ilişkisini bu yöntemsel ve kavramsal tartışma hattına göre incelemek istiyorum.

### **Yeşilçam Filmlerine Ayrıksı Örnekler Üzerinden Genel Bir Bakış**

Öncelikle Yeşilçam filmlerinin çoğu mevcut dünyaya çizilen bir çentik gibidir. Mevcut dünya ile Yeşilçam filmlerinin dünyası arasında bir çatallanma bulunur. Yeşilçam filmlerinin çoğunda düşsel bir dünya resmi çizilir. Zengin kız, fakir erkek ya da zengin erkek, fakir kız arasındaki aşk, bildiğimiz dünyaya müdahale gibidir. Gerçek hayatta filmlerdekine benzer bu tür karşılaşmalar ve aşk merkezinden bir ilişki oldukça zordur. Badiou'nün dediği gibi filmler ise düşünülme-yeni düşünerek ve göstererek felsefesini yapar. Felsefe paradokslar üzerinde düşünmekse, bir toplumsal yapı ile erkek ve kadın arasındaki aşk arasındaki paradoksun açıklanması gerekir. Sinema bize bu paradoksu bizzat yaşatır, felsefe kitaplarında olduğu gibi açıklamaz. Toplumsal yapı-aşk çatışmasında sinema genellikle aşkın yanında yer alır. Gerçek yaşamda evlilik ve diğer kurumsal aidiyet bağlarını normal karşılayabilirken, Yeşilçam sinemasındaki saf aşkın yanında yer alırız. Filmdeki romantik aşkı tüm kurumsal yapıların dışında yaşatılması ve sürdürülmesi gereken bir olgu olarak kabul ederiz.

Aşk, bu anlamda bir istisna olarak gelecek toplumun nasıl olabileceğine dair ipuçları sunar. Badiou, olay felsefesinde istisna üzerine düşünmeye vurgu yapar. Örneğin Atıf Yılmaz'ın *Mine* (1982) filminin sonunda Mine'nin evli bir kadın olmasına karşın tüm kasabalıların gözleri önünde, sevdiği İlhan'ın elini tutarak yürümesi bir istisnadır. *Film bize bu istisnayı gösterir. Selvi Boylum Al Yazmalım'da* (1977) ise tutkulu aşka yerine emek yönelimli sevgiyi içeren Asya'nın seçimi

de istisnadır. Film bu sinematik deneyimi bize yaşatır, felsefe kitaplarında olduğu gibi kavramsal tartışma yapmaz.

En klasik ve popüler yapıtlarda bile gerçek yaşamda karşılığı zor bulunacak bir düşsel alan ve zaman yaratılır. *İmkânsız olan düşünülür: Yani, tüm parasal ilişkilerin ötesinde aşkı, sevgiyi, dostluğu nasıl icat edebiliriz?* Bu soru filmlere yayılmış gibidir. Katı toplumsal ilişkilerin olduğu dünyada sevgiler, aşkları uğruna, dostlar dostlukları uğruna nasıl mücadele edebilirler? *Asıl değerli olan nedir? Para ve materyal olan şeyler dünyası mı? Yoksa güven, aşk, dostluk, sevgi ilişkisi mi?* Genel olarak filmler ve özelde Yeşilçam filmleri bu problemler üzerine düşünür.

*Yeşilçam filmlerinin çoğunun tipik özelliği mutlu sonla bitmesidir.* Tıpkı masallar, tıpkı Hollywood filmleri gibi. Ama ayrık örnekleri de bulmamız gerekiyor. Çünkü pek çok düşünürün benimsediği görüş, katarsis olmaz ise filmden sonra paradokslar üzerinde düşünmenin devam edeceğidir. Filmin sonunda birazcık da olsa umut ışığı olabilir; sözünü ettiğim şey, bütün her şeyin filmin içinde başlayıp filmin sonunda her şeyin bitirildiği sinemadır. Bu konuda ciddi bir araştırma yapılması gerekiyor: Kaç Yeşilçam filminin sonu katarsis yaratacak tarzda bir mutlu sonla ve hangi tarzda bitiyor? Burada ayrık örnekler üzerinde duracağım. Tunç Okan'ın *Otobüs* (1975) filmine bakalım. Film, Türk işçilerin bazılarının ölmesi ve en sonunda İsveç'te tutuklanmalarıyla sona erer. Atıf Yılmaz'ın *Kibar Feyzo*'su (1978) da açık imajla biter. Feyzo, filmin sonunda yeni ağadan sonra ne olacağını hem hâkime hem de bize sorar. Şimdi ne olacak? Düşünürüz. Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol*'un (1965) sonunda kadın şehre tepeden bakar, kamera pan yapar ve film biter. Yine aynı yönetmenin bu defa daha popüler olan ancak içinde ayrık imajların da olduğu Yılmaz Güney'in oynadığı *Aslan Arkadaşım*'da (1967) Kuduz Recep eline makineliyi alır ve film biter. Kuvayi Milliye dönemindeki hikâyenin anlatıldığı filmde bu kadar sayıda düşmanı alt edeceği şüphelidir. Bilge Olgaç'ın *Linç* (1970) filminde ise Kadir Arap tüm mücadelesine karşın hapisanedeki mahkûmlara linç ettirilir. Biz film bittikten sonra büyük "İ" ile başlayan İktidarın hegemonik olarak nasıl işlediğine dair sorular sormaya devam ederiz.

### **Filmin Yaptığı Felsefe: Sinematik Deneyim**

Biraz daha ilerleyelim.

Bir felsefi yazıda molar çizgi ve moleküler çizgi ayrımı yapıldığında zihnimiz moleküler olanı seçebilir. Deleuzyen ayrımlardır çizgiler.

Kısaca molar çizgi kurumların, büyük "İ" ile başlayan İktidarın, Spinoza'nın Potestas adını verdiği büyük güçlerin dünyası; moleküler çizgi ise molar çizgiyi parçalayan küçük "i" ile başlayan iktidarın, Spinoza'nın potentia adını verdiği minör olanın dünyasıdır.<sup>1</sup> Sinemada bu çizgiler arasındaki ayrım imajlar nedeniyle bulanık olabilir. *Hababam Sınıfı* serisinde molar çizgideymiş gibi gözükten öğretmen Mahmut Hoca'nın mı; yoksa haylaz öğrenci İnek Şabanın mı yanındayız? Sinematik felsefe sadece birisinin yanında olmamıza müsaade etmez, daha ziyade iki dünya arasında dans ederiz. Müzik, montaj, kamera hareketi, diyaloglar iki dünya arasında gezdirir bizi. Hem Mahmut Hoca'nın hem de öğrencilerin yanında yer alırsınız. *Vesikali Yarım*'de (Ömer Lütfi Akad, 1968) bir erkek olarak Halil'in, Halil'in babasının, eşinin, çocuklarının mı yanındayız; yoksa Sabiha'nın mı tarafındayız? Film, basitçe bir tarafın yanında olmamıza izin vermez. Bu, filmin yaptığı felsefedir.

Sinematik felsefe, yazılı felsefede tartışılan konuları sinematik deneyimle yaşatır ve yazılı felsefenin daha da ötesine geçebilir. Atıf Yılmaz'ın *Ne Olacak Şimdi* (1979) filminde avukat kadın ve erkeğin söylem ve eylemleri arasındaki çelişkiyi bir gözlemci gibi izleriz. Onların iç seslerini iştirken, filmdeki muhatapları duymaz. Bir tür Tanrısal bakışla onlarla empatik bağ geliştiririz. Bazen de onlar adına tedirginlik duyarız. Üstelik bu filmin sonunda Nietzsche felsefesini hatırlatırcasına, suçu üzerine alma ve sorumluluğu karşısındakine yıkmama mahkeme sahnesinde ilginç verilir. Erkek avukat "suçlu biz erkekler diye başlar" söze; kadın avukat da "asıl suçlu biziz" der. Atıf Yılmaz'ın bu sahneyi çekerken Nietzsche bilmesine gerek yoktur; yönetmenler Deleuze'ün dediği gibi imajlarla düşünürler. Filmi izleyen bizler sinematografik imajlardan yola çıkarak yazılı felsefede tartışılan konulara ulaşabilir, film ile yazılı felsefe arasında ilişki kurabiliriz. Film, yazılı felsefeden ilham alabileceği gibi yazılı felsefe de filminden ilham alabilir. İlişki karşılıklıdır. Suç ve sorumluluk konusundaki örneğimize devam edersek, Ömer Lütfi Akad'ın *Diyet* filminin sonunda Hacer'in eylemi de suçu üzerine almaya dair ilginç bir örnektir. Makineye kolunu kaptıran işçiyi gördükten sonra balyozla önce makineye saldırmak ister Hacer. Sonra tereddüt eder, patrona gider, işçilerin üzerine yönelir ve en nihayet, "suçlu biziz" der. *Suç üzerine alma sinematik deneyim ile sunulduğunda etik felsefe kav-*

<sup>1</sup> "Guattari'deki molarlık ve minörlük ayrımı için bkz. (Eliott, 2012: 25-27).

*ramlarla tartışılmaz, bizzat yaşanır. Sinema, sinematik deneyim yaşatarak felsefe yapar.*

Deleuze, klasik sinemanın en tipik özelliklerinden birisini, motor-duyu mekanizmamıza uygun olması olarak niteler. Ancak daha önce belirttiğim gibi, en klasik filmlerde bile ayrık imajlar bulunur. Örneğin Metin Erksan'ın *Acı Hayat*'ında (1962) işçi Mehmet ile manikürcü Nermin arasındaki aşk, zengin birisi olan Ender tarafından bozulur. Piyangoyla zengin olan Mehmet, bir akşam kendini kaybetmiş bir vaziyette striptiz yapmaya başlayan Nermin'i gördüğünde klasik filmlerde görmeye alışkın olduğumuz beklentiye kırar: Mehmet, bağırır, kızmaz, tam tersine Nermin ile ilgilenilmesini ister. Bu, tıpkı *Vesikali Yarım*'de Halil'in babasının, annesinin ve eşinin tavrına benzer: Halil'in manav babası, Sabiha manava gelip elma istediğinde sadece "Halil nasıl?" diye sorar. Bu sorudan sonra sahne biter. Sabiha'nın ne yanıt verdiğini bilemeyiz. *O anda motor-duyu mekanizmamız arızalanır. Sinematik imaj düşüncenin normal istikametine müdahale etmiştir.* Oysa ihtiyarın oğlu Halil evlidir ve iki çocuğu vardır. Bir konsomatris olan Sabiha'ya bağırmanın, ona aşkın değerleri merkeze alan ahlaki nutuklar vermemiş ve kızmamıştır. Keza aynı baba, Halil hapisten çıktığında Halil'i de karşılamamıştır. Gerekçesi son derece inceliklidir: suçunu yüzüne vurmamak. Halil, eve döndükten sonra eşi de ona soru sormamış, onu üst bir değer adına yargılamamıştır. Sadece "aç mısın?" diye sorar. Halil'in annesi ve babası eve geldiğinde Halil onların ellerini öpmeye gider, annesi ve babası Halil'i yargılamaz, onu küçük düşürmez, Halil'e "çalış" da demezler. Halil çalışmaya kendisi karar verir. Kant'ın ödev etiğini çağrıştırmaya kendi kendine yasa koyarak eyler. Benzer yargılamamayı Ömer Lütfi Akad'ın *Anneler ve Kızları*'nda da görürüz. İraz annesinden utansa da, annesine kızsada ve onu her açıdan yargılasada, annesi İraz'a hiç kızmaz, onu anlamaya ve kollamaya çalışır ve asla yargılamaz.

Sinematik felsefe, yazılı felsefeden farklıdır. Ancak farklı olması birisinin diğerinden üstün olduğunu göstermez. Sadece tarzları farklıdır. Her fikir girdiği mediyuma göre şekil değiştirir. Örneğin sözlü felsefe diyaloglar tarzında ilerler. Yazılı felsefede kavramsal ve mantıksal tartışma altında diyalojik yöntem azalır. Sinematik felsefe diyalogları sinematikleştirir. Çekim açıları, kamera hareketi, kaydırmalar, bindirmeler diyalogları sinematik hale getirir. *Yeşilçam filmleri ve klasik sinemanın tipik özelliği ise diyalogların yoğunluğudur. Ancak filmlerin içinde estetik rejime uygun ayrık örnekleri de düşünmeli-*

yiz. Örneğin Lütü Akad'ın *Düğün* (1965) filminin ilk 6 dakikasında hiç diyalog yoktur. Sokaktan insan manzaraları, Zeliha'nın avlusuna dalan kamera, evin avlusundaki insan yüzleri. *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965) ezan sesi ve şehrin manzarasıyla açılır. Saat seslerine evin içindeki görüntü imajlar eşlik eder. Sonra trenin gara girişindeki sesler, trene yetişmeye çalışanların çıkardıkları gürültüler, düdük sesleri. İlk 4 dakikada diyalog yoktur. Filmin genelinde de saf görsel ve işitsel imajlar hâkimdir, konuşmalar yoğun değildir. Klasik sinemada alışık olduğumuz birine bir soru yöneltildiğinde acilen yanıt verme bazı sahnelerde bulunmaz. Örneğin kente gelen göçmenlere "iyi misiniz?" sorusundan sonra kamera insan yüzlerinde tek tek gezinir. Herkesin yüzünde şaşkınlık gizlidir. Kim yanıt verecektir? Aslında iyi değildir ve bunu yüzlerinden anlarız. Birisi nihayet söz alır ve kısa bir yanıt verir.

Yeşilçam filmlerinde özellikle renkli filmlerde bariz olan görüntü sorunu, filmin yaptığı felsefenin boyutlarından birisi olan renk üzerine ayrıntılı analiz yapmamızı engeller. Keza, siyah beyaz filmlerde de görüntü kalitesinde sorunlar bulunmaktadır. Bu nedenle kamera hareketi, açısı ve montaj analizlerimizde daha öne geçer. Montajın, kameranın nasıl felsefe yaptığına dair ayrıntılı analizler önümüzde beklemektedir. Örneğin Ertem Göreç'in yönettiği, Lütü Akad'ın senaryosunu yazdığı *Yiğit Yaralı Olur* (1966)'un girişi diyalektik montajı andırır. Bilindiği gibi Eisenstein diyalektik montajla düşüncüyü yaratan yönetmenlerden birisidir. Ertem Göreç'in filminin girişinde apartman görüntüleri ile gecekondu görüntüleri montajla karşıtlık ilişkisine sokulur. Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol*'da filmin bir sahnesinde montajla yaratılan paradoks ilginçtir. Gecekondu mahallesinde zengin evine hizmetli olarak giden kadın klasik müzik eşliğinde ayna önünde süslenir. Klasik filmlerde alışık olduğumuz bir aciliyet ve kesme bulunmaz. Sahne plastik gibi açılır ve ilerler. Aynı filmde İstanbul'da çalışan insan manzaraları kurgusu da ilginçtir. Çalışanların görüntüleri, makine sesleri, yolda öylesine yürüyen köylüler, flanör gibi vitrinlere bakanlar, yakın plan çekimlerdeki duygulanım-imajlar montajla bağlanır. Şehrin zenginliği ile fakir insanlar arasındaki paradoks sadece montajla verilir. Aynı yönetmenin yine 1965 yapımı *Ben Öldükçe Yaşarım*'da montaj Yılmaz Güney ile Selma Güneri'yi ilginç tarzda bir araya getirir. İşportacılık yapan Ahmet, Zeynep ile sokakta karşılaştıktan sonra Zeynep'e dair gündüz düşleri kurar. Filmin içinde bu düşleri bindirmelerle izleriz. Bilge Olgaç'ın *Krallar Kralı* (1965) filminde üç ay hapis yatan bir gangstere Murat'ı

öldürme karşılığında para teklif edilir. Bu kişi eski hapis arkadaşı ve Murat'ın mert olması gerekçesiyle bu eylemi asla yapmayacağını söyleyerek teklifi reddeder. Arkadan bıçaklanır ve ürkeriz. Tam o anda ani bir kesmeyle yatağında irkilerek uyanan Murat'ı görürüz. Başka bir mekânda bıçaklanan gangster ve başka bir mekânda yatan Murat'ın bıçaklanma anında irkilen yüzü montajla birleştirilir. Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* (1961) filminde montajın estetik rejimi kurduğu ilginç bir sahne bulunur. Filmde Ayhan Işık'ın oynadığı otobüs şoförü Kemal bol kitap okuyan, zaman zaman Jarmush'un *Pater-son* (2016) filminde olduğu gibi şiire dalan birisidir. Bir sahnede Nevin'in fakültesinde olduğu sırada öğrencilere otobüs taşımanın zevklerini anlatırken görüntü imajda Nevin ve Kemal'e otobüsteyken kesme yapılır. Kemal şiir yazmak istediğini poetik bir dille anlatır. Karıncaların toprakta zemine sağlam basmalarına dair Kemal'in nutkundan montajla inşaatta ayaklarını basan işçilere geçilir. İşçiler karınca gibi çalışmaktadırlar. Oradan kamera hareketiyle saz çalan ve türkü söyleyen işçiye hareket ederiz. Ve tekrar kesmeyle aynı türkü ip atlayan çocuklarca devam ettirilir. Montaj bu defa fakülte- den çıkan iki gence kesme yapar ve gençler türküyü tamamlar. Farklı mekânları paylaşan ve aslında aynı sınıftan olan insanları montaj türkü etrafından bir araya getirir.

Yeşilçam filmlerinde estetik rejime dair imajlarla ilgili ayrıntılı araştırmaların yapılması gerekiyor. Lütfi Akad ve Memduh Ün'ün yönettikleri *Üç Tekerlekli Bisiklet'e* (1962) bakıldığında estetik rejime dair ilginç bir sahne vardır. Didaktik diyalogların bulunmadığı filmde, ışığın kullanımı filme kara film havası verir. Filmin bir sahnesinde kamera hareketiyle yaralı Ali ve ev sahibi Hacer'in ortak tutkusu etkili verilir. Farklı odalarda kalmalarına karşın kamera bedenleri üzerinden kayar, döner ve karanlığın içindeki ışık demetiyle aydınlatılmış yüzlerine gidip gelir. Film kameranın hareketiyle tek bir diyalog olmadan arzunun gücünü gösterir. Birbirinin arzularından haberdar olmayan kişilerin arzuları tek bir kadrâjın içinde ve tek bir kamera hareketiyle bizlere sunulur. Filmin yaptığı felsefe böyle olur.

### **İstisnalar ve Paradokslar**

Filozof Wittgenstein hakkında "konuşamadığımız şeyler hakkında susmalıyız" demektedir. Sinemanın yanıtı '*gösterebiliriz*'dir. Evet, konuşamadığımız şeyler olabilir ama gösterilebilir. Sinematik felsefenin en önemli yanlarından birisi de budur. Deleuze, iletişimi emir kipleri içeren bir bildirime yerleştirdiğinde ve asıl olanın sanatla ula-

şım çabası olduğunu vurguladığında, eleştirdiği asıl husus yine söz ve yazının kuşatıcı ve hegemonik tipik özelliği idi. Duygu Sağıroğlu'nun *Ben Öldükçe Yaşarım* (1965) işportacılıktan pavyon fedailiğine geçen Murat'ın daha önce sokakta gördüğü ve pavyonda dansözlük yapmak zorunda bırakılan Zeynep'e ulaşma çabasındaki yöntem, keza söz veya yazıdan ziyade hiç düşünülmemiş bir şeyi yapmak üzerine kuruludur: bir saka kuşu hediye etmek. Birkaç defa odasına giren ancak konuşma cesaretinde bulunamayan Murat dalgın dalgın sokaklarda yürürken saka kuşu satıcısıyla karşılaşır. Kafesteki tüm kuşları satın alır, ancak biri hariç diğerlerini serbest bırakır. Saka kuşları, yabani ortamlarda yetişir, aslında evcil olmayan bir kuştur. Bu nedenle kafes hayatına en yabancı kuş türlerinden birisidir. Murat eline aldığı kuşu Zeynep'e götürür. Daha önce diyalog kuramadığı kadına böylece ulaşır. Kadın çok mutlu olur, kuşu alır, sever ve serbest bırakır. Daha sonra da konuşmadan Murat'a sarılır. Zeynep de bir nevi saka kuşuna benzemektedir. Babası parayla pavyona dansözlük etmesi için onu satmıştır. Pavyon onun kafesidir. Nihayetinde Murat ile Zeynep arasındaki ilişkinin başlatıcısı olan kuşla kurulan bağ bir istisnadır. Birisiyle iletişim kurmak istediğimizde hemen sözcüklere başvururuz. Sözcükler yetmediğinde başka alternatifler üzerine kafa yormayız. Oysa bu filmde, en başından itibaren sözcüklere değil bir hayvana başvurulmuştur. Bu bize, "hakkında konuşamadığımız şeyler hakkında çenemizi kapatmalıyız" biçiminde Wittgenstein'in kullandığı ifadeye sinemadan verilen bir yanıttır. Hakkında konuşamadığımız şeyleri dile dökmeden veya yazıya başvurmadan da izah edebiliriz. Sinema ise bizlere bunu sinematik göstererek kendi felsefesini yapar. Filmde Zeynep, kuşu gördüğünde Deleuze'ün kullandığı bir kavram olan "hayvan-oluş"a girmiş, onu serbest bırakarak kendi arzusunun da serbest bırakılmak olduğunu göstermiştir. Diyalogların fazla olmadığı, hızlı kurgunun bulunmadığı bu filmde Murat'ın Zeynep'e olan tutkusu bindirmelerle gösterilmiştir.

Ortak bir ölçüsü olmayan şeyler arasındaki paradoks üzerine Yeşilçam filmlerinde bol örnek bulunur. Bir ilişkiye para merkezli bakmak ile sadece aşk zaviyesinden bakmak arasında ortak ölçü yoktur. Biz bir tarafı seçeriz. *İkinci olarak iktidar ile yaratıcı faaliyetler arasında her daim bir aralık, karşıtlık, paradoks bulunur.* Yeşilçam filmlerinde bu mesafe üzerine çok sayıda filmle karşılaşırız. *Düğün* filminde okumak isteyen ve ablası Zeliha'nın okutmak istediği çocuk ile sadece parasal çıkarlarının düşünülen abisi arasında hiçbir ortak ölçüt yoktur. Keza aşk uğruna kendini feda edenler, kendini ortaya koyan-

lar, evli olmalarına karşın kendi duygularını merkeze alarak evlilik kurumu ile saf aşkları arasındaki tercihlerini saf aşktan yana bulunanlar... Bazen de istisna olarak "yanlışın gücü" ile karşılaşırız. Bu da bir istisnadır. Deleuze *Cinema 2*'de "Yanlışın Güçleri" bölümünde bunu ayrıntılı işler. Buna göre üst değerler adına yargılama yapmayan, ama kendi varoluşunu ve saikini ortaya koyan bir "kavramsal kişilik"ten söz ederiz. Deleuze'e göre felsefe sadece kavramlar yaratmaz, kavramsal kişilikler de icat eder. *Bekçi* (Ali Özgentürk, 1986) filminde Murtaza, kavramsal bir kişiliktir. Biat kültürünün ya da kendisini devlet ile özdeşleştirmenin nasıl bir şey olduğunun somutlaşmış kavramsal kişiliği gibidir. Tıpkı Kurosawa'nın *Budala'sı* (1951) gibi. Lütfi Akad'ın *Kanun Namına* (1952) filminde Nazım'ın sevdiği kadının kız kardeşi Nazım'a aşıktır. Nazım, kızın ablasıyla evlenir. Kız kardeş ise Nazım'ı elde etmek için entrika kurar ama yaptığı eylemin saikini açıklar: "bu eylemi onu sevdiğim için yaptım, kendi menfaatim için yaptım", der bir sahnede. *Acı Hayat*'da bu defa zengin bir adam olan Ender'in kızkardeşi Filiz, Mehmet'i karşılıksız sever. Mehmet'in Nevin'e olan ilgisine karşın Filiz ne Mehmet'i ne de Nevin'i yargılar; kendi hattında yolculuk yapar.

Yeşilçam filmlerinde sosyal problemler paradoksal dairede işlenir. Safa Önal'ın *Umut Dünyası* (1973)'nda Zeynep ve Ahmet aynı evde kaldığı için mahallede dedikodu mekanizması işbaşındadır. Dedikodu, mahallenin polisidir. Ahmet, Zeynep'i evden dışarı atmamak için çözümü evlenmede bulur. Yapısal dünya ile samimi yardım duyguları arasındaki paradoksta Ahmet'in çözümü kurumsal aidiyet içine girmektedir. Ama filmdeki hareket-imağın biçimleri olan algılanım-imağ ve duygulanım-imağ, aslında Ahmet'in sadece bir prosedür olarak kızı koruma arzusunun ötesinde, duygusal yakınlık dolayısıyla evlenme arzusunu ortaya koyar. Söylenmemiş olanlar imajlarda gözükür.

Ertem Göreç *Otobüs Yolcuları* (1961) filminde günlük yaşam içinde otobüs yolcuları arasındaki sosyalleşmeyi ilginç sunar. Senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı filmde, otobüs içinde değişik çekim ölçeklerini görürüz. Filmde kamera farklı sesler tespit etmeye yönelir, değişik insan kesitlerini gösterir. Sıradan insanların dünyası ile o yolcuların çoğunun da patronu olan zengin insanın dünyası karşıtlığa sokulur. Bu paradoks aynı zamanda patronun kendi ailesi içinde de yaşanır. Bir sahnede akşam yemeğinde patronun masasında radyodan kan anonsunu işitiriz. Zengin adamın oğlu kan vermek için hareketlenir, baba ise "serserilik yapmanın zamanı değil", der. Gencin dayısı belirir; kan vermenin serserilik olmadığını, başkalarını düşün-



menin insanı insan kıldığını belirtir. Baba ise önemli olanın kendini düşünmek olduğunu savunur. *Bu iki düşünce arasında ortak ölçüt yoktur: Başkalarını düşünerek insanlaşmak ile kendini düşünerek insanlaşma fikri birbirinden tamamen farklıdır. Felsefe paradokslarda yapılıyorsa sinematik felsefe bize o paradoksları bizzat yaşatır.* Aynı masada yer alan patronun kızı Nevin özel otomobille üniversiteye gitmediği, otobüsü tercih ettiği gerekçesiyle babasınca eleştirilir. Kamerada yüzleri gördüğümüzde, ekrandaki sesleri işittiğimizde iki kardeşe ve dayıya empati duyarız. Sadece diyalog empatiyi sağlamaz. Oysa yazılı felsefede satırları okuyarak empati kurmaya çalışırız. Sinematik felsefede pek çok öge empatinin kurulmasına yardımcı olur. Bazen konuşma ile görüntüler çatışabilir. Görüntü ile ses çatıştığında empatik olanı biz buluruz.

### **Günlük Yaşamın Felsefesi: Evliliğin Düşünümsel Boyuta Geçmesi**

Bir başka nokta, Kracauer'un felsefi film kuramında sıkça belirttiği yaklaşımına Yeşilçam'ın sunduğu örneklerdir. Kracauer, genelleştirme ve soyutluğun hâkim olduğu dünyamızda sinemanın gerçek yaşama indiğini ve varlıkları görünür hale getirdiğini yazmıştır. Yeşilçam filmlerinin yaptığı felsefe, genelleştirmek ve soyutluk adına es geçilen pazaryerini, yani sıradan insanın ve ilişkilerin dünyasını göstermesidir. *Günlük yaşamı, neşneleri, ilişkileri sinemada görürüz. Aynı zamanda mucizeyi ve umudu da görürüz.*

Yazılı felsefe, masa başında aşkın, mutluluğun ve hayatın anlamı üzerine düşünebilir. Ama sinema bizzat bu kavramları sinematik deneyimle yaşatır. İmajlarla deneyime yerleştirir bizleri. Kavramların, ideolojinin, bilim ve tekniğin altında görünmez hale gelen varlığı görmemize yardımcı olur.

Evlilik filmlerinden örneklerle bunu açıklayalım:

Öncelikle şunu vurgulamak yerindedir: Yeşilçam filmlerinde bazı evlilik dram ve komedi filmleri aynı zamanda günümüzdeki bazı sulu komedilerle karşılaştırıldığında felsefi örnekler sunacak özelliktedir. Filozof Stanley Cavell Hollywood evlilik filmleri ilgili çalışmasında, geleneksel kodlarla yapılan evlilik ile evlilikteki problemlerin artması, boşanmalar ve ikinci evliliklerde düşünümün işlemesine dair ilginç analizler yapar. Sorunlar başladığında ve boşanma yaklaştığında ve başka bir evlilik ya da aynı kişiyle ikinci defa evlenileceğinde düşünce başlar. Bu durumda toplumsal kodların dışında daha bireysel çizgiye doğru evrilen sürece girilir. İlk evlilik Raymond Williams'ın baskın kültür (1980) adını verdiği kodlarla yapılan evliliktir. Ancak süreç

içindeki değişimle birlikte; evlilik, artık üzerinde daha fazla düşünülecek, kodları ve kuralları bireylerce belirlenecek bir evliliğe dönüşür.

Yeşilçam'ın *Neşeli Günler* (Orhan Aksoy, 1978), *Bizim Aile* (Ergin Orbey, 1975), *Ne Olacak Şimdi* (Atıf Yılmaz, 1979) ve *Kırık Çanaklar* (Memduh Ün, 1960) gibi filmlerinde Cavell'in analizine dair ilginç imajlarla karşılaşırız. *Bizim Aile*'de para karşısında sevgi ve dayanışma sayesinde kurulan birliktelik işlenir. Film sonunda ağır çekim ve fotoğraf kareleriyle dondurulan imajlar bu dayanışmanın gücünü gösterir. Filmin özelliği Yaşar Usta ve Melek Hanım'ın ikinci evliliklerini yaptıktan sonraki özdüşünümsel tavırlarıdır. Yaşar Usta ve Melek Hanım ikinci evliliklerinde hem kendi aralarında hem de çocuklarıyla ilişkileri daha düşünümsel temelli ilişki geliştirmişlerdir. *Neşeli Günler*'de ise ilk evliliklerinde birbirlerine karşı son derece beencil ve inatçı olan Saadet ve Kazım, turşu üzerine küçük bir tartışmayla ayrılırlar. Ancak boşandıktan sonra yeniden bir araya gelmeleri kendilerine daha fazla sorumluluk yüklemektedir. Onları bir araya getirimde düşünumün merkezi bu defa çocuklardır. Çocukları tekrar evlenmeleri için ilginç taktikler geliştirirler. Bir araya gelmeleri için greve dahi giderler. Önce çocuklar ve daha sonra anneleri Saadet ve babaları Kazım, "ne yapılmalı?" sorusu etrafında düşünmeye başlarlar. Felsefe ihtiyaç ve paradoks dahilinde işlediğine göre filmde onlar düşünürken biz de düşünüyoruz. Yeniden evlendiklerinde bir an yine tartışır gibi olurlar, çocukları panik olur; ancak bunun bir numara olduğunu anlarız: Babaları Kazım Bey, "her şey olabiliriz ancak enayi değiliz" der. Oysa aynı kişi, yıllar önce eşi ve kendisi tam da eleştirdiği "enayilik" yaparak basit bir tartışmayla ayrılmışlardı. Artık düşünüm işbaşındadır, aynısını tekrarlamaları çok zordur. *Kırık Çanaklar*'da ise Cemal eşi Sabahat'ı içinde yaşadığı ilişkiler nedeniyle göremez ve onu sürekli yargılar. Sabahat'ın kızı Ayten ile aynı evdeki büyükbabası da bu yargılamasının merkezinde yer alırlar. Suçlamanın odağında yer alan ancak aslında evin bel kemiği olan Sabahat'ın gerçekten olduğu haliyle görülmesi, bir dizi sorundan sonra olur. Sorunlar yumağının içinde Sabahat'ın gerçek değeri ortaya çıkar. O andan itibaren Sabahat'tan boşanmış Cemal ile Sabahat'ın yeniden birlikteliği artık kendi kodlarıyla olacaktır. Filmin son sahnesinde ihtiyarın bir çanağı düşürmesi sonrasında kahkahalar atılması ve ihtiyarın kalan tabakları da keyifle kırması buna işaretir.

Türk sinemasında evlilik ve aşk karşıtlığını ilginç bir filozofik anlayışla işleyen filmlerden birisi de bir Yeşilçam filmi olan *Vesikalı Yarı*'dır (1968). Bu filmde Halil, geleneksel evlilik yapmıştır. Eşine

aşık değildir. Gerek film içindeki imajlardan, gerekse evine döndükten sonra Halil'in yüzündeki duygulanım-imajdan bunu rahatlıkla görürüz. İlk defa bir gazinoda karşıladığı Sabiha ile aşkı tecrübe eder. Bu, romantik aşktır. Sabiha'yı ilk gördüğünde gazinodaki müziğin sesini duymamıza film izin vermez. Film, Halil'in duygusunu sadece onun gözünden ve kulağından gösterir. Az sonra kendine geldiğinde müzik yeniden başlar. Romantik aşk, felsefede sıkça tartışılmıştır. Bu aşk türünde, aşıklar için en değerli şey aşklarıdır. Toplumsal değerlerden ziyade aşkları merkezdedir. Ancak filmin sonlarına geldiğimizde, Halil'in evli ve iki çocuk babası olduğunu öğrenen Sabiha, Halil'i uzaklaştırmak için her şeyi dener. Nihayetinde Halil evine döner. Ancak Halil'in evine dönüşü Halil'in kendi kendine koyduğu yasadır, toplumsal yapının zorlaması değil. Bir ödev duygusu nedeniyle yaptığı bu dönüş, aynı zamanda geleneksel evliliğin etik aşka dönüşüdür. Felsefede etik aşk, Kant etiğinden kaynaklanır. Kısaca, eğilimlerimizden, arzularımızdan ziyade ödev duygusuyla ilgili aşka gönderme yapar. Bu ödev, yinelersek, insanın kendi kendine koyduğu yasadır. Böylece Halil'in geleneksel evliliği filmin sonunda etik aşka dönüşmüştür.

*Selvi Boylum Al Yazmalım*'daki aşk ve evlilik ilişkisi de benzer bir gerilim üzerine kuruludur. Asya'nın şoför İlyas ile başlayan tutkulu aşkı, İlyas yüzünden bozulduğunda Asya çocuğuyla yollara düşer. Cemşit onlarla ilgilenir, sorumluluk alır, çocuğu kendi çocuğu olarak kabul eder. Filmin sonunda İlyas geri döndüğünde Asya, romantik aşkı olan İlyas ile etik aşkı olan Cemşit arasında sıkışır. Kararını etik aşk lehine verir. Kendi kendine sorular sorar ve yanıtlar: Sevgi neydi? Sevgi emekti. Asya ödev duygusuyla seçimde bulunur. Atıf Yılmaz, Asya'nın romantik aşkını dondurulmuş karelerle verir. Bir tarafta Cemşit ve çocuğuyla yürürken hareket imaj işbaşındadır, diğer tarafta fotoğraf kareleri Asya ve İlyas'ın dondurmak zorunda kaldıkları romantik aşkı gösterir. Aynı anda hem romantik hem de etik aşkı film bize gösterir. Bu, sinemanın yaptığı felsefedir. Sinemada aşk, benim kavramımla *sineaşktır*. Gerçek hayattaki ve yazılı felsefedeki aşktan daha öte ve daha farklı.

### **Kristal-İmaj ve Hafıza**

Deleuze değişik tipte kristal-imajlar olduğunu söyler. Bunlardan birisi de film içinde filmin gösterilerek gerçek hayat ile kurgusal hayat arasındaki ayrımın giderek kaybolmasıdır. Kristal-imaj zaman-imajın biçimlerinden birisidir ve hiçbir şekilde "Yeşilçam sinemasında

gelişkin bir kristal-imağ var mıdır, yok mudur?" sorunuyla uğraşmaktayım. Bunun için ayrıntılı film izlemelerine ihtiyaç vardır. Gelgelim bazı filmlerde gerçek ve kurgusal dünyayı iç içe geçiren kristal-imağı andıran izlerin olduğunu söyleyebiliriz. Tüm filme yayılmasa bile en azından bazı sahnelerde bu izlere rastlarız. Atıf Yılmaz'ın *İki Gemi Yanyana* (1963), aktrist olarak ilk filmini oynayacak Filiz Akın'ın bavulu ve diğer bavulların karışması üzerine kuruludur. Filmdeki ismi Gül olan Filiz Akın'ın bavulunda oynayacağı filmin senaryosu yer almaktadır. Gül, eğer senaryo bulunamazsa yönetmen Atıf Bey'in kızacağını söyler. Filmin senaryosunun şu anda izlediğimiz film olduğu olduğunu düşünürüz. Keza Atıf Yılmaz'ın *İşte Hayat* (1975) filmi kristal-imağın en fazla billurlaştığı filmidir. Filmde Uğur Dündar, Uğur ismiyle oynamakta ve filmin yapımından bir yıl önce 1974'te yaptığı ve TRT'de yayınlanan "İşte Hayat" programı filmdeki kurgusal dünyanın merkezindedir. Filmde de gerçek hayatta da Uğur Dündar, "İşte Hayat"ın program sunucusudur. Oyuncu olmak isteyen Ayşe ve kızına yardım eden annesi Makbule Uğur'u kaçırmak ve çeşitli entrikalar çevirerek amaçlarına ulaşmaya çalışırlar. Film, kurgusal-gerçeklik ayrımının kristal-imağ ile zaman zaman kırıldığı en ilginç örneklerden birisidir.

Buraya kadar 1960 sonrası Yeşilçam filmlerinden örnekler verdim. Daha eski bir film olarak 1954 yapımı *Nilgün* filmi ise hafızanın filme taşınması anlamında ilginçtir. Deleuze, algı, aksiyona dönüştürülemediğinde hafızanın ve düşlerin boşluğa girdiğini *Sinema I* ve *Sinema II*'de ayrıntılı anlatır. Bu çerçevede örneğin *Yurttaş Kane* (1941), hafızaların içine girerek Kane'i araştırır. Yine Kurosawa'nın *Ikiru* (1952) filminin son yarım saatinde, ölen Watanebe'nin son zamanları cenazedeki farklı hafızalar tarafından bize aktarılır. Münir Hayri Egeli'nin *Nilgün* (1968) filminde ise film Ömer'in dış sesiyle başlar. Ömer'in dış sesinden Ömer'in anılarını izlediğimizi düşünürüz. Ancak filmin 30. dakikasına geldiğimizde Hintli bir fakirin kobra yılanını müzikle hareket ettirmesini izleyen Nilgün'ün iç sesini işitiriz. Nilgün kobra yılanı müzikle yola getiriliyorsa, Ömer niye yola getirilmesin, diye sorar. Film, "kimin hafızasıdır?" Ömer'in mi, Nilgün'ün mü, yoksa ikisinin ortak hafızası mı? Yoksa Ömer'in hafızası, Nilgün'ün hafızasını dahi imgelemde mi kurgulamıştır? Film, bizi bu sorular üzerine düşündürür.

## Sadece Birkaç Yönetmenle mi Sınırlı?

Yeşilçam sinemasında ayrıksı imajları sadece birkaç yönetmenin ürettiğini, diğerlerinin hep klişe imajlar ürettiğini savunmak sorunlu bir yaklaşımdır. Daha önce sözünü ettiğim estetik rejimin filmlerde tespiti için geniş çaplı bir izleme ve imajların sınıflandırılması çabasına ihtiyaç vardır. Bunun dışında tüm yönetmenlerin filmlerinin aynı olduğunu savunmak da mümkün değildir. Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol'u* (1965) ayrıksı bir yerde durur. Yılmaz Güney'in 1969 yapımı *Umut* filmi öncesinde 1965 yılında İtalyan Yeni Gerçekçi akımı andıran ilginç bir filmidir. Aynı yıl yine aynı yönetmenin yaptığı *Ben Öldükçe Yaşarım* ile 1967'de yaptığı *Aslan Arkadaşım*'daki estetik de görece daha farklıdır. Yönetmen bundan sonraki filmlerinde Yeşilçam'ın kalıplarına teslim olmak zorunda kalmıştır. Ertem Göreç'in *Karanlıkta Uyananlar* (1964), *Otobüs Yolcuları* farklı bir yerde dururken diğer filmlerinde Yeşilçam'ın klişe imajları daha egemendir. Bilge Olgaç bir kadın yönetmen olarak ayrıksı imajlar üretebilmiştir. 1965'deki *Krallar Kralı'nın* senaryosunu Yılmaz Güney yazmış ve kendisi de oynamıştır. Filmin girişinde kamera tekne içinde flanör gibidir. Sonra kıyıdaki evleri gözlemci gibi izler. Tekne kıyıya yaklaştığında kameranın gözüyle yürürüz. Kameranın gözünün Murat'ın gözü olduğunu Murat bir dükkâna girip kendisine soru sorulduğunda anlarız. Filmde Olgaç'ın diğer filmlerinde zaman zaman kullandığı kameranın kendi eksenini etrafından dönmesi, karakterlerin afallamaları ve şaşkınlık anlarına gönderme yapar. Murat eski sevgilisi Oya ile meyhaneden çıktıktan sonra birlikte dolaşırken kamera 360 derece yavaş yavaş dönerek şehirden izlenimlerle ilerler. Bu arada ilginç bir başka şey olur: Şu anda kentin içinde Murat ile görsel imajlarını gördüğümüz Oya sanki o anda değil de dış sesle bindirilmiş tarzda hikâyesini anlatır. Müzik ve dış ses eşliğinde onları izleriz.

Yine Yeşilçam'ın klasik filmlerinde pek alışık olmadığımız bir öykü anlatımına da tanık oluruz. Kendisine ihanet eden eski arkadaşlarına öfkeli olan Murat, kendisini her şeylerine ortak etmezler ise onlardan intikam alacağını söyler. İzleyici Murat'ın intikamını bekler. Ancak Murat, eliyle cinayet işlemez. Korkuya kapılan arkadaşları panik durumunda kendi yaptıkları hatalarının kurbanları olurlar.

Bilge Olgaç'ın ayrıksı filmlerinden birisi 1970 tarihli *Linç*'tir. Bir hapishane filmi olan *Linç*'te hücreye atılan Arap Kadir halüsinasyonlar görür ve bunlar korku efekti yaratan kamera açıları, montaj ve yankılanan sesler ile verilir. Bir dram filmi olan *Linç*'te gerçekçi bir sinema estetiği, ışık, kamera hareketleri ve oyunculuk ile sağlanır.

Arap Kadir'nin hapishaneden kaçış sahnesinde sesin, alan derinliğinin ve zoom'un kullanılması ilginçtir. Yine montaj sayesinde kaçma eylemi sırasında mektup okuyan, mastürbasyon yapan gardiyan, yatakta sevişen hapishane müdürü Arap Kadir'in kaçma eylemiyle yan yana konulur. Diyalogun olmadığı bu sahnede kameranın eğikliği katastrofik izlenim yaratır. Arap Kadir'e hücreden tuvalet izni verilmemesi üzerine Kadir hücreyi yakar ve kamera hızlıca ekseni etrafında döner. Bu arada hücrelerden Arap Kadir'in eylemini olumlayan sesleri duyarız. Filmin sonunda bu olumlayıcı seslerin sahipleri olan mahkûmların, cezaevi yönetiminin hegemonyası ve yönlendirmesiyle Kadir'i linç ettiklerini görürüz. Film, felsefi olarak Nietzsche etiğini çağrıştıran imajlar sunar. Hatta iddiama göre Arap Kadir, Nietzsche etiğinin kavramsal bir kişiliği gibidir. Kadir, fiziksel olarak kendisini ortaya koyan, yalvarmayan, sorumluluğu üzerine alan, yaşamda kalmaya çalışan ancak bunun için karşındakinin vicdanını harekete geçirecek eylemler yapmayan, konjonktüre adapte olmayan bir kavramsal kişiliktir. Örneğin hücreye müdür girer ve Kadir'i ölene kadar hücrede tutacağını Kadir'e söylediğinde Kadir müdüre yalvarmaz, sadece "hangi kanunda yazıyor?" bu der. Sürekli hapishane kurallarından söz eden yönetimi kendi silahıyla vurur. Bıçağını çıkardığında müdür yalvarmaya başlar. Arap Kadir kendisinin müdüre yalvarmadığını, müdürün de yalvarmaması gerektiğini söyler. Hegel'in köle efendi diyalektiğinde tüm kozlara ve güçlere sahip olan Potestas yani büyük "İ" ile başlayan İktidar, potentia yani küçük "i" ile başlayan Kadir karşısında acizdir. Müdür, iki çocuğu olduğunu söyleyip ağlayarak af diler Kadir'den. Aynı affı ilerleyen sahnelerde başgardiyan da dilemiştir. O da iki çocuğu olduğunu ve canının bağışlanmasını talep etmiştir. Arap onları yaralar, öldürmez. Filmin sonlarına geldiğimizde zaman organik tarzda yürümez. Montaj, klasik tarzın dışındadır. Linç ettirilmeden önce kameradan İstanbul manzaraları, yüzler, sokaktan insan bedenleri görürüz. Müzik dramatiktir ve bir ara hapishaneden çıkan tabutu görürüz. Derken hapishanenin içine kesmeyle başgardiyanın Arap'ın son zamanlarına dair zaııtları okuduğunu görürüz. Neler olmaktadır? Arap yaşıyor mudur? Adım adım Arap linçe götürülür. Linç sırasında kahkaha atan gardiyanlar, Arap'ın hapishaneden kaçtığı sırada karşılaştığı kadın görüntüsü ve Arap'ın linç edilmesi sırasında varlığını koruma çabası montajla birbirine bağlanır. Az önce gördüğümüz tabutun Arap Kadir'in tabutu olduğunu hiçbir organik gönderme olmadan anlarız.

## Sonuç: Günümüzde Türk Sinemasının Pazaryeri Yeşilçam'dan Alabileceği Birikim

Günümüz Türk sinemasının Yeşilçam'dan alabileceği birikim, seyirci ile film arasındaki duygusal bağlantının nasıl sağlandığına dair Yeşilçam'ın sunduğu ipuçlarını iyi değerlendirmekten geçer. Sinema, öncelikle kitle sanatıdır. Badiou, sanatın aristokratik bir kategoriye sahipken, sinemanın temelde demokratik olduğunu vurgular: Bir film yapıldığı zamanda milyonlarca insan tarafından izlenebilir. Hiçbir sanat, üretildiği anda bu kadar fazla sayıda insan tarafından takip edilmez. Diğer sanatlar az çok sanatsal bilgi, eğitim talep eder. Oysa gözlere sahip olan herkes, hiçbir altyapı olmadan filmi izler. Yeşilçam, *Hababam Sınıfı* serisiyle halen yaşamaktadır. Günümüzün sulu, bol küfürlü ve kaba bazı komedileriyle karşılaştırıldığında Ertem Eğilmez tarafından çekilen *Hababam Sınıfı* filmlerinden öğrenilecek çok şey vardır. Elbette düşünce-yoğun sinema, avangard sinema, deneme filmleri her daim olacaktır. Ancak sinema her şeyden önce pazaryerindeki insanın sanatıdır. Pazaryerini ihmal ettiğimizde yine aristokratik kategoride, üst beğeni dünyasında kalmaya mahkûm kalırız. Amaç, içinde estetik rejimin ve farklı imajların da yer aldığı ama seyirciyle duygusal bağlantıyı kuran konvansiyonel imajlara da yer vererek sinema-kitle ilişkisini buluşturmak olmalıdır. Pazaryerinden elini eteğini çeken sinema, yazılı felsefenin fildişi kulesine çekilmekle aynı anlama gelir. Sinematik felsefenin temel özelliği pazaryeridir ve Yeşilçam Türkiye'nin pazaryeri olmuştur.

## Kaynakça

- Bergson, Henri [1903] *Metafizğe Giriş*, çev. Atakan Altınors, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2011
- Elliot, Paul (2012) *Guattari Reframed*, London ve New York: I.B. Tauris.
- Öztürk, S. (2017) "Sinema ve Felsefe İlişkisi Üzerine.", *SineFilozofi*, Sayı: 3, s.177-198.
- Öztürk, S. (2018) *Sinema Felsefesine Giriş*, Ankara: Ütopya.
- Williams, Raymond (1980) "Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory", *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays*, Londra: Verso, s.31-49.

## Filmografi

- Acı Hayat* (M. Erksan, 1962) Türkiye: Sine Film.
- Anneler ve Kızları* (Ö. L. Akad, 1971) Türkiye: Erman Film.
- Aslan Arkadaşım-Kuduz Recep* (D. Sağıroğlu, 1967) Türkiye: Efes-Film.
- Ben Öldükçe Yaşarım* (D. Sağıroğlu, 1965) Türkiye: Efes Film.
- Bitmeyen Yol* (D. Sağıroğlu, 1965) Türkiye: Gen-Ar Film.

- Bizim Aile* (E. Orbey, 1975) Türkiye: Arzu Film.  
*Diyet* (Ö. L. Akad, 1974) Türkiye: Erman Film.  
*Düşün* (Ö. L. Akad, 1973) Türkiye: Erman Film.  
*Hakuchi* (Budala) (A. Kurosawa, 1951) Japonya: Toho Company.  
*Ikiru* (A. Kurosawa, 1952) Japonya: Toho Company.  
*İki Gemi Yanyana* (A. Yılmaz, 1963) Türkiye: Efe Film.  
*İşte Hayat* (A. Yılmaz, 1973) Türkiye: Gülşah Yapım.  
*Kanun Namına* (Ö. L. Akad, 1952) Türkiye: Kemal Film.  
*Karanlıkta Uyananlar* (E. Göreç, 1964) Türkiye: Filmo Ltd. Şti.  
*Kırık Çanaklar* (M. Ün, 1960) Türkiye: Be-Ya Film.  
*Kibar Feyzo* (A. Yılmaz, 1978) Türkiye: Arzu Film.  
*Krallar Kralı* (B. Olgaç, 1965) Türkiye: Kazankaya Film.  
*Linç-Arap Kadir* (B. Olgaç, 1970) Türkiye: Mete Film.  
*Mine* (A. Yılmaz, 1982) Türkiye: Yeşilçam Film.  
*Ne Olacak Şimdi* (A. Yılmaz, 1978) Türkiye: Arzu Film.  
*Neşeli Günler* (O. Aksoy, 1978) Türkiye: Arzu Film.  
*Nilgün* (M. H. Egeli, 1954) Türkiye: Lale Film.  
*Otobüs Yolcuları* (E. Göreç, 1961) Türkiye: Be-Ya Film.  
*Otobüs* (T. Okan, 1975) Türkiye, İsviçre: Helios Films, Pan Film, Promote Film.  
*Selvi Boylum Al Yazmalım* (A. Yılmaz, 1977) Türkiye: Yeşilçam Film. *The Young Karl Marx* (Genç Karl Marx) (R. Peck, 2017) Almanya: Valvet / Agat Film, Artemis Productions.  
*Umut* (Y. Güney, 1970) Türkiye: Güney Film.  
*Umut Dünyası* (S. Önal, 1973) Türkiye: Akün Film.  
*Üç Tekerlekli Bisiklet* (Ö. L. Akad, 1965) Türkiye: Be-Ya Film.  
*Vesikalı Yarım* (A. Yılmaz, 1968) Türkiye: Şeref Film.  
*Yiğit Yaralı Olur* (E. Göreç, 1966) Türkiye: Metin Film.  
*Yurttaş Kane* (O. Welles, 1941) USA: RKO Radio Pictures, Mercury Productions.

*Serdar Öztürk*

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*

*Öğretim Üyesi*





# SEYİR DENEYİMİNİN FELSEFESİNİ TARTIŞMAK: YEŞİLÇAM SEYİRCİSİNİN SEYİR HABİTUSU ÜZERİNE BİR DENEME

Aydan Özsoy

## Giriş

Çalışma filmler ve seyirci arasındaki çok katmanlı yakın ilişkinin incelenmesi gerektiği düşüncesinden hareketle, Yeşilçam dönemi filmlerini ve seyircisinin filmlerle olan ilişkisinin, deneyimlerinin felsefe yapabilme olanaklarını tartışmayı amaçlamaktadır. Filmler hem anlatıları hem de sinematografik unsurlarıyla felsefe yapılan, üretilen alanlardır. Bu üretim sürecinin ortağı olan seyirci de öznel deneyimleri bağlamında felsefe yapabilir. Filmlerle etkileşir, düşünür, hisseder ve özgürleşebilir. Bireysel yaşamının açmazları, döngüleri ve sınırlarını zorlamak adına çaba sarf eder. Bu etkileşim süreci her iki taraf için de yaratıcı, özgün ve dinamiktir. Özellikle film üretiminin ve seyirci sayılarının en yoğun olduğu, yeni bir sinema kültürünün olduğu bir dönem olarak Yeşilçam ve dönemleri çerçevesinde özellikle 1960-1975 yılları arası bu bağlamda dikkat çekicidir. Çalışma, sinemayı ve filmleri yeni bir felsefe yapma olanağı olarak yorumlayan G. Deleuze ve H. Bergson'un yaklaşımları ve Pierre Bourdieu'nun 'habitus' kavramından yararlanmaktadır. Çalışma boyunca, seyirci dönemin sosyal, ekonomik ve kültürel koşulları içinde değerlendirilmekte ve filmlerle ilişkisinde düşünen, anlamlar üretebilen, arayan ve varoluşlarını gerçekleştirmeye çabalayan öznelere olabilecekleri var sayılmaktadır. Bu noktada seyirci ve deneyimlerinin popülist bir bakış açısı içinde yüceltilmesinden olabildiğince uzak durulmaya çalışılacaktır. Yani sıra dönemin hem uylaşımlara dayalı popüler anlatılara sahip filmleri hem de bu anlatı kalıpları dışında kalan ayrık örnekleri ve sinema kültürü bağlamında özgün ve değişken bir seyir habitusunun varlığı kabul edilmektedir. Yeşilçam seyircisinin bu kendini gerçekleştirme sürecinde ise seyircinin sinematik duygu ve düşünmebilmesine olanak veren filmlerin varlığı önemlidir. Bahsedilen

öngörüler, Yeşilçam dönemine ait alan araştırmaları çerçevesinde bugüne etkileriyle tartışılmaktadır.

### **Habitus Kavramı**

Pierre Bourdieu (1977: 78-84) habitus kavramını toplumsal yaşam içindeki pratiklerimiz ve sosyal yapılarla olan ilişkisi üzerinden tanımlamaya ve tartışmaya çalışır. Habitus bu çerçevede hem sosyal konjonktür ile ilişkili hem de ilişkisiz olabilir. Bir yandan sosyal koşullar belirleyici olurken diğer yandan koşullar dışında bireylerin amaçlı, amaçsız niyetlerinin olabileceğine dikkat çeker. Tekrarlanan pratikler ya da niyetler ki bunların çoğunluğu tarihseldir. Bilişsel ya da pratik olarak kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır.

Habitus kavramı, Aristoteles'in *heksis* kavramından geliştirilerek bugünkü kullanımına ulaşır. Saint Thomas d'Aquin kavramı habitus olarak tercüme etmiştir. *Heksis*, eğitim ile sağlanan ve bireylerin eylem kapasitesinin temelini oluşturan fiziksel beceri ve davranışlara gönderme yapmaktadır. Bourdieu, Aristoteles, E. Durkheim ve Max Weber'den yararlanarak kavramı yeniden yorumlamıştır. Bourdieu'ye göre habitus, bireylerin sosyalleşme süreçlerinde (eğitim süreçlerinde), az çok bilinçsiz bir şekilde içselleştirilmiş ve benimsemiş olduğu dünya algısı, değerlendirmesi ve nasıl davranacağını kapsayan eylem şablonlarından oluşur (Bourdieu, 1977: 78). Kavram ek olarak bireylerin dünyayı algıladıkları zihinsel yapıları ve bedensel ifadelerini de kapsar. Habituslar, yaşam koşullarına bağlı olarak da değişiklik gösterebilir. Aynı sosyoekonomik statüye sahip insanların kısmen de olsa aynı habitusa sahip oldukları söylenebilir. Bu da Bourdieu'dan hareketle bize sınıfsal habitustan (işçi habitusu, burjuva habitusu) söz edebilme ve tartışma olanağı sağlar. Fakat bu tür ortak habitusların içinde bireysel habitustan da söz edilebilir. Habitusu kuran eğilimler aktarılabilir. Örneğin aile ya da okulda elde edilmiş olan bir eğilim, iş hayatına aktarılabilir (Jourdan & Naulin, 2016: 42-43).

Bourdieu (2013) habitusun iki boyutu bulunduğuna vurgu yapar. İlki "dışsallığın içselleştirilmesi"dir. Yani sosyal yapıların içselleştirilmesi, davranışlarımızı kısıtlayan sınırların içselleştirilmesidir. Diğer ise "içselliğin dışsallaştırılması"dir. Yani habitus bireylerin üzerinde düşünmeden, toplumsal bağlamın onlardan beklediği davranışı üretmelerini sağlar. Bourdieu, habitustan kaynaklanan sağduyu durumuna da dikkat çeker. Bireyler, bazı eylemlerini bilinçsiz bir şekilde içselleştir-

dikleri için belirli bir durumda nasıl davranacağına kafa yormadan bilir ve eylemi gerçekleştirir (akt. Yücedağ, 2016: 125-127)

Bourdieu'nun habitus kavramı, bireyleri habituslarına boyun eğen, düşünömsellikten uzak pasif varlıklar olarak tanımladığı için de eleştirilmiştir. Fakat kavram evrimi sırasında da Bourdieu'nun ifade-siyle değişmiştir. Kavram göröndüğü kadar basit olmadığı gibi etkin bir üretme ve dönüştürme gücüne de sahiptir. Koşulların nesnel mantığını yeniden üretme eğiliminde olan bir üründür ve bu esnada mantığı da bir dönüşüme uğratar (Jourdain & Naulin, 2016: 46,47). Habitus kavramı Bourdieu'nun da vurguladığı gibi dinamik ve sosyal yaşamın değişimine paralel olarak bireylere bir özgürlük alanı sunabilme kapasitesine sahiptir. Toplumsal yaşam bir yönden kişilere sınırlar, kurallar koyarken öte yandan bu sınırların, kuralların arttığı, ölçü ve dengesini yitirdiği oranda da bireyleri sorgulamaya, düşünmeye ve özgürleşme adına eylemde bulunmaya itebilme gücüne sahip olabilir. Toplumsal yaşamda, sosyal çatışmalar ve kırılmalara paralel olarak toplumdaki aktörlerin de etkisiyle, bireylerin özgürleşebilme gücünden söz edilebilir. Frère'nin de (2001:261,262) belirttiği gibi Bourdieucu çerçeveden, 'Dinamik Habitus' kavramıyla ifade edilen yaklaşımda, habitusun ne olduğu ve yapısı tartışılırken, toplumsal ve kültürel yaşamda kişisel olanın yaratıcı bir eylemselliğe sahip olduğu belirtilir ve bu etkin, yaratıcı süreçte toplumsal aktörlerin önemine vurgu yapılır. Aktörlerin yanı sıra sosyal yaşamın karşılıklı ve dönüştürücü doğası ve eylemleri de yaşadığımız habitusun (bir anlamda 'besi yeri'nin, Ercan Kesal'dan alıntılanarak) etkin ve dinamik yapısına işaret eder. Bu bağlamda, okuduğumuz kitaplar, televizyondan izlediklerimiz, sınıfsal konumlarımıza bağlı olarak bize öğretilenler de bu süreçte etkilidir. Susen'in de (2011) belirttiği gibi bireyin birey oluşu (özgürleşmesi), yaşadığı ve verili kabul edilen 'habitus'tan bağımsızlaşmasıyla paraleldir. Habitus'un doğuştan geliyormuş gibi görünen bir algılama, değerlendirme ve harekete geçirme aparatı gibi görülmesi bu özgürleşme halini zora sokmaktadır (Susen'den Aktaran Uğur Kutay (2012: 19). Fakat eleştirel düşünceye dayalı sanat alanları, başta düşünce odaklı sinema ve filmler olmak üzere pek çok alan, toplumsal yaşamda bireye (bireyden hareketle de topluma) üretebilme ve özgürleşebilme imkânı tanıyabilir. İçinde yaşadığımız habituslarımız sınırlayıcı ve bireyleri türdeş eylemlere zorlayan yapısı yanında başta sanat ve sinema olmak üzere pek çok alan aracılığıyla faillere sınırları aşabilme, farklı düşünebilme ve davranabilme, kısacası özgürleşebilme olanakları da sunar. Ça-

İşma kapsamında odağa alınan Yeşilçam dönemi düşünce yoğun filmlerde de bunu görebiliriz. Bu sayıları sınırlı filmlerin metinleri, seyircisine bazen doğrudan bazen de duygulanımlar yoluyla sorular sorarak, alan açarak özgürleşebilme imkânı tanımaya çabalar.

### **Yeşilçam'ı ve Seyirciyi Habitus Kavramı Çerçevesinde Düşünmek**

Habitus kavramının vurguları çerçevesinde Yeşilçam'ı (dönemlerinin özgünlükleri, farklılıkları ve benzerlikleri göz ardı edilmeden, bir mekân, zaman aralığı, imgelem ve kurucu sinemamız kabulü çerçevesinde) ve seyirciyi, Yeşilçam seyircisini düşünebilir miyiz? Aslında çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturan tüm kavramlar; Yeşilçam, Yeşilçam filmleri, habitus ve seyirci kendi içinde sorunlar ve paradokslar taşısa da biz tartışmayı bu açmazlara işaret ederek sürdüreceğiz. Yeşilçam, hangi döneme işaret eden Yeşilçam sorusunu beraberinde getirmektedir. Yani kendi içinde parçalıdır. Yani sıra Yeşilçam, tüm dönemlerini içinde eriten kurucu bir imgeleme de sahiptir. Yani bütüncüldür. Yeşilçam filmleri endüstrileşememe sancısı içindeki popüler ve ticari sinemamız içinde hayati öneme sahiptir. Ama ortak habitus içinde düşünce temelli yaratıcı bakış açıları öneren sanat filmlerinin üretilmesine de olanak vermiştir. Yeşilçam sineması içinde popüler sayılabilecek ama düşünce temelli yaratıcı sinemaya yakın duran örnekler de bulunmaktadır. Habitus kavramı yukarıda değindiğimiz üzere, hem alışkanlıklara dayalı şabloid ortak ya da bireysel becerileri hem de özgün olanları bir arada içermeye gücüne sahiptir. Bir yanı tutucu ve koruyucu diğer yanı ise tartışma ve alan açmaya olanak vericidir. Seyircinin tanımı ise diğerlerine oranla daha da karmaşık görünmektedir. Kent ya da taşrada yaşıyor olması, onu çevreleyen yaşam alanı içindeki farklı demografik özellikleri, gittikçe artan bireyselliği, hareketliliği (bugün sanal hareketliliği) ve toplumsal cinsiyet, sınıf ve etnik kökenine bağlı olarak değişen özgün konumları bu alanda karşımızda duran sorunlardan birkaçıdır.

Yeşilçam ve seyircisi P. Bourdieu'nun ifade ettiği gibi bir habitusa sahip midir? İlk olarak davranışlara işaret eden eylemsel beceri ve şablonlar vurgusu Yeşilçam seyircisi için olanaklı görünebilir. Nezih Erdoğan'ın (2017: 52) Osmanlıdan başlayarak, Türk modernleşme süreci içinde tarihsel olarak incelediği seyir kültürü ve seyir habitusu içinde seyircisinden beklediği psikik ve zihinsel hazırlığa dikkat çeker. Erdoğan, düzenli olarak film izleyen seyircinin temaşa ve performansın bulunduğu alana müdahale edebildiğini belirtir. Seyircinin film izledikçe düşünsel ve duygusal kabiliyetinin, eylemlerinin de artabi-

leceğini düşünmemiz gerektiğini vurgular. Filmler bu noktada seyircisinin rollerini belirleyerek onu bir çeşit oyuna davet eder. Aslında teknolojik gelişmeler sayesinde her an her yerde filme ulaşma, izleme ve arşivleme olanakları artmış görünen hareket halindeki seyircinin bugün de bir çeşit oyuncuya evrildiğini ve filmler ile etkileştiği üzerine tartışıyoruz. Christian Metz'in (1982) de vurguladığı gibi farklı yaşta seyirciler filmler karşısında kahramanı bağıra çağıra desteklemektedir. Bu noktada, Anadolu'da seyircinin Yılmaz Güney filmleriyle girdiği ilişkiyi hatırlamamız gerekir. Seyir bu çerçevede bir grup etkileşimine, grup oyununa neden olur (Metz'den akt. Erdoğan, 2017: 52-53). Meral Özçınar (2018: 129-130), *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı* adlı kitabında Türk Sinemasının tarihçi ve kuramcılarının ortak düşüncesinden hareketle tekrara dayalı anlatım yapısına sahip olduğuna dikkat çeker. Özellikle Yeşilçam popüler filmlerinde görülen gerçekçilikten uzak melodramatik ve sinematografik anlatı kalıpları hiç kuşku yok ki seyircisini de etkilemiştir. Her seferinde aynı filmi izleme duygusu içindeki seyirci için filmler kalıp yargılarla, sinematik şablonlarla doludur. Zengin kız fakir oğlan ya da tam tersi. Aile ve evliliğin kutsanması, kadının özel alan olarak evde, erkeğin ise kamusal alanda toplumsal cinsiyetçi rolleri içinde vurgulanması, güzel, zarif kadınlar ile güçlü, cesur erkek yıldızların varlığı bunlardan birkaçıdır. 1960-1975 yılları arasında seyirci toplam 1692 filmin pek çoğunda bu şablonlarla karşı karşıyadır. Seyircinin şabloid eylem ve davranışlarındaki en önemli unsurlardan biri de sinema yıldızlarıdır. Ayhan Işık ya da Türkan Şoray bakışı, saçı, kıyafetleri ya da aşklarının seyircilerin gündelik yaşamlarında taklit edildiği bilinmektedir. Özellikle bu dönemde çıkan Ses dergisi başta olmak üzere sinema dergileri bu bağlamda önemlidir. Tüm bu göstergeler, Bourdieu'nun vurguladığı eylem ve davranış şablonlarının varlığının da kanıtı olarak okunabilir.

İkinci olarak Yeşilçam seyircisi için sınıfsal bir habitustan söz edilebilir. Burak Medin 'Sinemada Seyirci ve Mekân: Türkiye'de Değişen Sinema Seyir Kültürü' adlı doktora tezinde bu sınıfsal yapıya nitel veriler ışığında dikkat çeker. 1960 sonrası Ankara özelinde sinema mekânları ve seyircisinin yaşadığı değişime odaklanan çalışma, sınıfsal habitusu şu başlıklarla kategorileştirir: Zengin ve yoksul kesimlerin gittiği sinema salonları; semt sinemaları, büyük sinemalar/merkez sinemalar, yazlık sinemalar, seyircilerin sınıfsal konumlarına göre değişiklik gösteren kıyafetleri, kadın ve erkek seyirci ayrımı ve aile matineleeri kavramı. 1960'lardan başlayarak zengin ve

yoksul kesimlerin sinemalarının isimleri ve kavramsallaştırmaları da farklıdır. Varlıklı kesimler, düş şatoları olarak da ifade edilen sinemalara takım elbise, döpiyes hatta frak ile geceye özgü şık olarak giderken, yoksul kesimler temiz gündelik kıyafetleri tercih eder. Kadınlar için özellikle merkez sinemalarda sinemaya gitmek kamusal alanda yer almak, özel alandan uzaklaşabilmek için önemli bir etkinliktir. Bu sinemalarda kadın ve erkek bir arada film izlerken, semt sinemaları buna izin vermez. Kadın ve erkek (kadın matineleri, bekâr seansları) ayrı ayrı film izler (Medin, 2017: 170-171, 183-184). Hasan Akbulut (2014) ise 1960 ve 70'ler Türk Sineması'na ilişkin sözlü tarih anlatısına dayanan 'Sinemaya Gitmek ve Seyir: Bir Sözlü Tarih Çalışması' çalışmasında sinemanın toplumsal yaşamdaki yerine ilişkin bir orta sınıf miti yarattığını vurgular.

Seyircinin hem ortak habituslarından hem de bireysel habituslarından söz etmek mümkündür. Erdoğan'ın (2017: 31) ifade ettiği gibi seyirci zamansal ve mekânsal ilişkiler ağı içinde ilk olarak şehrin içinde ardından gösterim mekânı, sinema salonları içinde son olarak da seyir anında filmin içindeki deneyimleriyle birlikte düşünülmelidir. Yani bu çerçeveye hem ortak hem de bireysel habituslara gönderme yapar. Akbulut (2014:4-7) birlikte film izlemenin, salondaki diğer izleyenlerle ortak bir deneyimi paylaşmak olduğunun altını çizerek. Karanlık salonda birbirine benzeyen pratiklerle; yeme, içme, duygusal tepkiler, film aracılığıyla etkileşmek gibi seyredenler arasında bir çeşit ortak sözleşme yapılır. İzleyenler, ortak duygu, düşünce ve 'biz' imgelemine de sahip olabilmektedir. Hatta bu birleşik bir şekilde herhangi bir sınıf ya da kültür çevresine de ait değildir. 1960'lar ve 70'ler boyunca sinema özellikle orta sınıflar için popüler ve ucuz en önemli eğlence alanıdır. Habitusu kuran bir diğer önemli unsur, davranış kalıplarının aktarılmasıdır. Yeşilçam seyircisi yıllar ve dönemler bazında değişse de bazı davranış kalıplarını aktarabilmişlerdir. Özellikle Medin'in de dikkat çektiği gibi 1960-1975 yılları arasında şık kıyafetlerle sinemaya gitme pratiği yaygındır. Akbulut'un da ifade ettiği gibi (2014:8,10), sinema ve film izleme deneyimi modernleşmenin, modern yaşam pratiklerinin öğrenildiği, yansıtıldığı ve aktarıldığı bir ortamdır. Özellikle şehirlerde modern hayatın temel bileşenlerinden biridir. Orta-üst sınıflar için kimliğinin performe edilmesi anlamına da gelmektedir.

İçinde yaşadığı toplumsal koşullar ve yapıların sınırları yüzünden seyircinin içselleştirilmiş davranışları ve dünya algısı da Yeşilçam dönemleri seyircisini anlatmaktadır. Özellikle 1960'lar ve 70'ler süresince

ağırlıklı olarak da taşra kentlerinde ağırlığı hissedilen toplumsal cinsiyetçi baskılar. Kadınların 'açık filmlere' gidememesi. Ya da yanlarında erkek kardeşleri, ağabeyleri ya da babaları olmadan kadınların sinemaya gidememesi içselleştirilmiş durumlardan bazılarına örnek olarak verilebilir. Şehirlerde sinemaların sosyalleşme mekânları, modernliğin göstergesi olarak bilinmesi, kadın erkek arkadaşlıklarına ev sahipliği yapması, erkeklerin büyüme ve erkekliklerinin göstergesi olarak izledikleri 'açık filmler', baskın dünya algısının örneklerinden birkaçıdır. Yeşilçam seyircisi sinemaya gitme ve film izleme pratikleri içinde bazen de üzerinden düşünmeden hareket edecek davranışlar sergiler. Özellikle sinema yıldızlarına duyulan hayranlık, hayran kitlelerinde otomatikleşen bazı davranış kalıplarına neden olur.

Tüm sınırlara, alışkanlıklara, ortak çerçevelere rağmen Yeşilçam film izleme deneyimi bireysel düşünmeye ve duygulanıma da açıktır. Bireyin kendi toplumsal koşulları bağlamında kendini gerçekleştirme-sine, sınırlarını aşmasına izin verir. Hasan Akbulut, sinemaya gitme deneyiminin kişilere mevcut baskılara ve otoriteye karşı bir meydan okuma, gündelik yaşam içinde sınırlarını aşma olanağı sağladığına işaret eder. Sözlü tarih yöntemiyle Yeşilçam dönemi seyir deneyimlerini paylaştığı çalışmasında, kadın görüşmecilerinden biri erkeklerle dolu bir salonda herkese inat 'açık' bir filmi nasıl izlediğini aktarmaktadır. Çalışma kapsamındaki nitel veriler, toplumsal baskılara rağmen sinemaya gitmek kadın ve erkeğin yakınlaşabilmesine, kendini özgür hissedebilmesine olanak tanımaktadır (2014: 8-11). Her türlü aile, özellikle de baba baskısına rağmen genç ve çocuk seyirciler kaçarak, her türlü cezayı göze alarak sinemaya gittiklerini ifade etmektedirler.

Yeşilçam habitusunu kuran bir unsur olarak Yeşilçam filmlerinin seyircisi ile ilişkisini anlamaya, anlamlandırmaya çabalarırken bu ilişkiyi kuran bileşenleri şu başlıklar altında özetleyebiliriz: Dönemin film yapım koşulları, filmlerin dağıtımı, sinema salonları, seyir pratikleri ve sinemanın en yoğun konuşulduğu ve tartışıldığı alanlar olarak sinema dergileri. Yeşilçam habitusu da bu yapılar çerçevesinde ve onların birbirleriyle etkileşimleri yoluyla var edilmeye çalışılan bir sinema kültürü sayesinde tartışılabilir. Çalışmanın sınırları çerçevesinde bu unsurların bütününe habitusu kuran bileşenler olduğu kabul edilmekle birlikte seyircinin sinematik deneyimlerine odaklanılmaktadır.



## Yeşilçam Seyircisinin Sinematik Deneyimleri ve Felsefe Yapabilme İmkânları

Gilles Deleuze'un geliştirdiği *hareket-imge* ve *zaman-imge* kavramları, filmlerin ve filmlerle düşünebilen seyircisinin felsefe yapabilme imkânları çerçevesinde her ikisine de bakışımızı değiştirmiştir. Deleuze (2014: 267,270, 273-274) İkinci Dünya Savaşı'na kadar sinemanın eylemi, hareketi merkeze alan dili ve yapısının bir krize girdiğini vurgular. Aynı zamanda bu bir imge türü olarak nitelenen eylem imgenin, bir anlamda harekete dayalı Amerikan Sineması'nın, rüyasının da krizidir. Deleuze, savaş sonrası yükselen sinema akımları (Fransız Yeni Dalga Sineması ile başlayan ve gerçeklik, gerçekçilik peşindeki akımlar) çerçevesinde duyu-motor mekanizmalarını bozan, zaman ile oynayan yeni bir sinema anlatısına ve bu bağlamda filmin özgürleştirici potansiyeline dikkat çeker.

Serdar Öztürk'ün (2018: 24-27) belirttiği gibi felsefe, sözlü, yazılı ve sinematik olmak üzere üç şekilde yapılabilir. İlgili alanımızın dâhilinde olan sinematik, film yapımı felsefe de H. Bergson ve Deleuze'den hareketle imajlarla, sinematik imajlarla işlemektedir. Filmlerin felsefe yapabilmesi için özdeşleşmeyi kırması, yarıklar açarak seyircisine düşünme imkânı sağlaması gerekir. Felsefe yapan filmler, seyircinin gerçek yaşam ile virtüel dünya arasında gidip gelebilmesine imkân verebilmelidir. Bunu sinematografik olanaklarla yapabildiği gibi öykü ve karakterlerle de gerçekleştirebilir. Felsefe yapabilen filmler, hareketin (hareket bloklarının) yanında zamanla bilinçli olarak oynar. Filmler felsefe yapıyor; yani düşünüyor, sorular sorabiliyor, vurguladığı paradokslar, zıtlıklarla seyircisinin zihninde değişimler, parçalanmalar, bir çeşit çatlaklar yaratabiliyorsa, seyircinin de felsefe yapabilme imkânı olamaz mı? Kendisine kaçış hatları sunan filmler sayesinde özgürleşebilme, özgün anlamlar üretebilme imkânının olması gerekmez mi? İncelenen 1960 ve 1970'ler boyunca Yeşilçam içerisinde felsefe yapan filmler üretilmiştir. Seyircilerin bu filmler karşısında felsefe yapma imkânlarının olduğu söylenebilir. Metin Erksan'ın (1965) *Sevmek Zamanı* filmi, Halit Refiğ, Ömer Lütfü Akad, Yılmaz Güney, Atıf Yılmaz filmleri ve daha popüler bir çizgide olmakla beraber seyircisine düşünebilmesi için alanlar açan Ertem Eğilmez'in ilk *Hababam Sınıfı*, (1975) kanımızca bu imkânları sağlamaktadır.

*Sevmek Zamanı* (1965) filminde Erksan aşkı, sorgular, sorguladır. Seyircisine alışık olmadığı bir çift sunar. İşçi sınıfından, boyacı Halil

ve zengin kız Meral. Halil, boyamak için gittiği evde Meral'in fotoğrafına âşık (surete aşk) olur. Fotoğrafa her baktığında gerçek hayat ile virtüel olan arasında gidip gelmektedir. Bu aşkı diğerlerinden ayıran ise Halil'in resmin sahibinin gerçek aşkını reddedişidir. Meral Halil'in tutkulu aşkından etkilenerek onunla yakınlaşmaya çabalasa da Halil izin vermez. "Ben senin resmine âşığım, resmin sen değilsin ki" sözleri, aşkının kendine ait kalmasındaki ısrarı, iki farklı aşk anlayışı ile seyircisinin zihninde bir çatlak açar. Bu çatlak aşk ile sınırlı kalmaz. Karakterler arasındaki sınıfsal farklar, gerçekçi ve estetik bir üslup ile mekânın kullanımının yarattığı yarıklar (köşkün sınırlayıcı, melan-kolik Halil'i dışlayan atmosferine karşın, doğanın, gölün, suyun arzu-yu ve içsel yolculuğu destekleyen ama bir yandan da sınırlayan ko-numu) ile artar. Seyirciye felsefe yapma imkânı veren ve Erksan'ın sinemasında sıklıkla gördüğümüz toplumsal eleştiri bu filmde de tekrarlanır. Meral'in zengin babası ve zengin sınıflar, konuşmaları, yaklaşımları ve yaşam tarzlarıyla eleştirilir. Film, zamanla sık sık oynar. Halil'in Meral'in fotoğrafı ile köşkte baş başa kaldığı sahnelerde yaşadığı an ve geçmiş iç içe girer. Gerçek ve tahayyül arasında zaman kristalleşir ve Meral'in imgesi Halil'in ve seyircinin zihnine geçmiş, bugün ve geleceği de içerleyecek şekilde yerleşir, düşün-memize olanak tanır. Filmin final sahnesi de bu çerçevede önemlidir. Aşkına karşılık bulamayan Meral evlenmeye karar verir ama son anda vazgeçerek, düğünü terk eder. Gölde kendi resmi ve gelinlik giymiş bir manken ile dolaşan Halil'i bulur. Buluşma anı son derece etkileyicidir. Meral'i kendinden uzak tutan Halil, onu kayığa alır. Gerçek ve imgesel olan bir aradadır. Meral kendisinin bir kopyası olan fotoğraf çerçevesini ve mankeni suya bırakır. Âşıklar özlemle bakışır ve sarılırlar ama bu uzun sürmez. Öfkeli eş adayı Başar uzaktan tüfek ile ikisini de vurur. Aynı anda eşini kaybetmiş olan ama bir gün geleceği umuduyla bekleyen Ali Kaptan'ı görürüz. Halil ve Ali Kap-tan'ın benzer hikâyeleri, bize yaşamın benzerliklerini ve döngülerini de göstermek ister gibidir. Zaman yine kristalleşmiştir. Gerçek ve imgesel birbirine karışmaktadır. Ali Kaptan ve Halil'in öyküleri farklı zaman aralıklarında tekrarlanmaktadır. Gölde boş dolaşan bir kayak ile film biter. Renk ve ışık kullanımı ile de desteklenen final sahnesi anı mühürler. Adeta dondurur.

Halit Refik imzalı *Gurbet Kuşları'nda* (1964) ise filmin giriş ve fi-nal sekansları zaman-imge kullanımını görmek açısından dikkat çekici-dir. Maraş'tan İstanbul'a göç eden altı kişilik bir ailenin Haydarpasa garında başlayan serüveni filmin sonunda yine aynı mekânda tren

garında memleketlerine dönüş ile son bulacaktır. Film boyunca, İstanbul'da daha iyi şartlarda yaşama isteği (İstanbul'a şah olacağız şah sözleriyle vurgulanan) ile göç eden ailenin ve aile üyelerinin şehre uyum sağlayamamasının toplumsal nedenleri tartışmaya açılır. İlk ve son sekanstaki İstanbul imgesi, 60'lı yıllarda taşradan göç edenler için Haydarpaşa'da başlamakta ya da sonlanmaktadır. Tren garı zamanın kristalleştiği, şehrin ve imgesinin karıştığı bir mekândır. Büyük şehre göç edenler ise terk edenlerle benzer sorunları yaşayacak olan kurbanlardır. Trenler gelir gider, insanlar değişir ama İstanbul'un yoksul kesimler için kurtarıcı imgesi değişmez, sabitlenir. İlk sahnelerde gördüğümüz haybeci karakteri, tüm yoksulluğu, densizliği ve kurnazlığı ile filmin en önemli karşıtlığını kurar. Haybeci, türlü kandırmacalarla yükselmiş, zengin olmuş ve filmin sonunda hayal kırıklığı yaşayan aileyi küçümseyecek kadar palazlanmıştır. Bir yanda elindeki sınırlı imkânlarla daha iyi bir yaşam kurmaya çabalayan ama hatalar yapan bir aile diğer yanda her türlü hile ile yükselen yalnız bir adam. Film, seyircisinin aile olma/olamama, kadın erkek ilişkileri, fırsatçılık, hırs ve daha iyi bir yaşantıya duyulan özlemin yarattığı arzu üzerine düşünmesini sağlamaktadır. Haybeci'ye karşı evin eğitilmiş ve tek kazananı olarak karşı duran Kemal, çatallanmanın bir başka tarafını temsil eder.

Ömer Lütfü Akad'ın *Vesikalı Yarım* (1968) filminde Sabiha karakterinin geleneksel rollerini terk etmesi, filmin final sahnesindeki sokaklarda yürüyüşü, Yılmaz Güney'in *Umut* filminde (1970) Cabbar karakterini delirmeye kadar götüren acımasız yaşam koşulları ve Ertem Eğilmez'in *Hababam Sınıfı* (1975) filminde, liselilerin örgütlü olarak sisteme karşı gelme becerileri, yarattığı karşıtlıklar ve açtığı yarıklarla seyircinin sorgulayabilmesine olanak tanır. Popüler filmlerin aksine örneklendirdiğimiz filmler, öykülerinde (ki pek çoğu edebiyattan beslenir) eleştiriye ve düşünceye alan açarlar.

Yeşilçam seyircisinin film izleme deneyimleri çerçevesinde felsefe yapabilme imkânlarına baktığımızda ilk durak noktası üretilen filmlerin nitelikleridir. Bu dönemde nitelikli popüler yapımlar yanında özellikle toplumsal gerçekçi akımın etkisiyle seyircinin düşünmesine olanak sağlayan filmlerden bazıları göze çarpar. Ömer Lütfü Akad'ın filmleri ve özellikle *Gelin-Diyet-Düşün* (1973-1975) 'Göç Üçlemesi', bu çerçevede önemli diğer filmlerdendir. Bir diğer unsur, sinema salonlarıdır. Salonlar kent ya da taşrada faaliyet göstermesine kışık ya da yazlık, büyük ya da semt sineması oluşuna bağlı olarak seyircileri için bir alan açar. Mekânın düzeni, kullanımı, ma-

tineler ve kullananların kimliği seyir deneyimini etkileyen unsurlar arasında sayılabilir. Özellikle yazlık sinemaların rahat, samimi ortamı seyirci açısından etkileşim ve tartışmayı da kolaylaştırmaktadır. Büyük şehirlerdeki özellikle İstanbul'da Beyoğlu çevresi, Ankara'da Kavaklıdere bölgesindeki merkez sinemaların birer kültür merkezleri olarak seyircisinden belli bir birikim ve tecrübe talep ederek, sağlayarak tartışma, konuşma mekânlarına dönüştükleri bilinmektedir. Bir başka unsur ise okuryazarlığı artan ve özellikle sinema dergileri ve gazeteler yoluyla filmler hakkında bilgi sahibi olan seyirci sayısındaki artıştır. Bu dönemde yıldız sisteminin ve sinema yıldızlarının seyircinin filmlere gelmesindeki etkisi bilinmektedir. Türkan Şoray, Ayhan Işık, Hülya Koçyiğit pek çok isim seyirci için rol modeldir, sinemaya geliş nedenidir.

Yeşilçam'ı kurucu sinemamız olarak kabul edersek kuşkusuz oluşturduğu seyir deneyimleri de bugünü etkilemiştir. Bu etkinin en yoğun görüldüğü yerler yerli televizyon dizileri ve Yeşilçam'a gönderme niteliğindeki sinema filmleridir. Bugün popüler yerli televizyon dizileri, karakterleri, öyküleri ve anlatı yapılarıyla Yeşilçam'ı tüm klişeleriyle modern tarzda yeniden üretirler. Sadece popüler örnekler değil seyircisini düşünmeye davet eden Yeşilçam filmleri de tekrar çekimleri ile seyircine ulaşmaktadır. Yeşilçam'ın birlik vurgusu yapan 'biz' imgesi bugün gündelik yaşam içinde, modadan, restoranlara kadar pek çok alanda kullanılmaktadır. Yeşilçam, nostalji içeren bir özlem ve anma ruhu içinde gerçek potansiyeli ve özgün yanları ne yazık ki göz ardı edilerek eksik tartışılmaktadır. Bu noktada Yeşilçam habitusu üzerine düşünmek faydalı olabilir. Yeşilçam habitusunu kuran tüm unsurların etkileşim içinde bu imgeyi ürettiği ve bugüne taşıdığı unutulmamalıdır. Yeşilçam imgesini kuran ve ruhunu bugünlere taşıyan gücün, beslendiği yerin çok üretken olmasından, kurucu aktörlerin tutkusu ve etkilere olanak sağlamasından kaynaklandığı söylenebilir.

## **Sonuç Yerine**

Yeşilçam özelinde ağırlıklı olarak da 1960-1975 dönemi bağlamında Yeşilçam habitusunu ve seyircisinin niteliklerini ve ilişkilerini tartışmaya çabalayan bu çalışma şu sonuçlarla özetlenebilir. Yer yer çelişik ve parçalı unsurlarıyla bir Yeşilçam habitusundan bugün de söz edilebilir. Yeşilçam için öngörülen bu habitusu tartışmalı yapan en temel nokta, o yıllarda artan film ve seyirci sayısına rağmen endüstrileşme sancıları içindeki sinema gösterilebilir. Kurumsallaşma sıkıntısı çeken Yeşilçam, ülkedeki sosyal kırılmalar çerçevesinde yapımcısından oyuncusuna ve

yönetmenine kadar bireysel çabalarla film üretmiştir. Bütünlükten uzak bu çabalar, Yeşilçam'ın ve varsaydığımız habitusunun da bölük pörçük kurulmasına; bazen aşırı bir hayranlık ve popülizm içinde bazen de küçümseme ve hor görme şeklinde tezahür etmiştir. Yeşilçam'ın bu zıt kutuplaştırmalardan arınarak, gerçek potansiyeli çerçevesinde tartışılması ise yakın zamanlara denk gelmektedir. Artan akademik ve sektörel çalışmalar sevindiricidir. Ama özellikle kurucu sinemamızın sahip olduğu potansiyeller başta felsefe olmak üzere farklı alanlardan beslenerek ortaya çıkarılmalıdır.

Yeşilçam seyircisinin popüler filmlerin bazıları yanında düşünmesine, duygulanımına olanak veren filmler yoluyla etkin öznelere olabileceği düşünülebilir. Fakat bu varoluşunu gerçekleştirme ve aktif olma hali seyirciyi tam bir özne konuma yerleştiremez. Yeşilçam habitusunun kendi içinde taşıdığı çelişik yapısal sorunlar (film üretim koşulları, dağıtım, sinema salonları, seyir), ülkemizin 50'ler, 60'lar ve 70'ler boyunca yaşadığı toplumsal ve kültürel kırılmalar bu problemlerin temelini oluşturmaktadır. Bu bağlamda seyir deneyimlerindeki en kritik nokta seyircinin bir yandan sosyo-kültürel yaşam içinde yüz yüze kaldığı farklı baskılara rağmen sinemaya gitmeyi ve filmleri bir kaçış ve özgürleşme alanı olarak görmesidir. Salondan içeri giren seyirci yeni bir kimlik ve topluluk içinde yerini alır. Yeşilçam seyircisi yıllar içinde değişmiş, dönüşmüş ve filmler karşısında varlığını koruyarak, filmlerle düşünme pratiğini yıllar içinde geliştirmiş, bugün de geliştirmeye devam etmektedir. Yeşilçam çerçevesinde sinema seyircisi üzerine yapılan çalışmalar göstermiştir ki seyirci Yeşilçam'a yürekten bağlıdır. Filmler, yıldızlar ve sinemaya gitme deneyiminin kendisi varoluşlarına ve kendilerini ifade etmelerine işaret eder. Popüler filmlerin haz odaklı seyircisine karşılık, düşünce yoğun filmler çekildiğine, gösterilebildiğine göre seyircisinin de bunlara karşılık verdiği, düşünmeye yöneldiği söylenebilir.

Bugünkü seyir pratiklerimize baktığımızda da aslında farklı demografik özelliklere sahip seyircinin filmler karşısındaki durumunun benzer paradoksları taşıdığı söylenebilir. Seyirci eski ve yeni deneyimleri arasında gidip gelerek, adeta salınımlı bir konumda bulunmaktadır. Bu salınım düşünebilen, uygulanan etkin seyirci ile haz ve eğlence arzusu içinde, arzu-tatmin sarmalında sıkışmış pasif seyirci arasında gidip gelmektedir. Filmin seyirciye ne kadar alan açabildiği sorusu bu noktada hayati öneme sahiptir. Geçmişte de bugünde seyircisine alan açan filmler vardır, var olmaya devam edecektir. Yeni sinemamız içinde klasik ve modern hatta postmodern

anlatı kalıpları içinde salınan genç yönetmenlerimizin filmleri seyircisi için de film karşısında sabit olamayan, parçalı/parçalanmış bir kounuma işaret ederler. Film karşısında bireyin motor-duyu mekanizmalarını bozan filmler bu parçalanma halini desteklerler. 2017 yapımı *İşe Yarar Bir Şey*, *Körfez*, *Sarı Sıcak*, *Kaygı* 2018 yapımı *Kelebekler* bunlardan birkaçıdır.

*İşe Yarar Bir Şey* (Pelin Esmer, 2017) filmi iki kadının bir tren yolculuğunda kesişen ve değişen hayatlarını merkeze almaktadır. Filmin başından sonuna kadar görsel olarak tren rayları ile vurgulanan çatallanmalar, karakterlerin farklı öykülerine bağlı olarak eylemsel olan ile imgesel olan, ölüm ve yaşam, işe yaramak, yaramamak merkezinde devam eder. Hemşire Canan ile şair/avukat Leyla'nın trenin içinde dinlediğimiz yaşam öyküleri ile trenin dışından Leyla'nın izlediği çerçevelenmiş dış yaşam, seyircisine çerçevelenmiş yaşamlarımız hakkında sorular sorma olanağı sağlar. Filmin giriş sekansındaki çerçevenin içinden bize bakan, mutlu görünmeye kendini zorlayan gelin ve damat ise çerçeve vurgusu içinde toplumsal yaşamın, geleneklerin baskısını ve sınırlandırmalarını simgelemektedir. Leyla, liseli arkadaşlarının aksine evlenmemiş, çocuk doğurmamış ve bu seneye kadar da arkadaş toplantılarına katılmamıştır. O şiir yazarak hayata tutunmakta ve arıza olmaya, tehlikeli olmaya devam etmektedir. Tıpkı filmin önemli simgesi olan karga gibi. Film, başından sonuna kadar tıpkı raylar gibi karşıt yaşamlar ve temalar üzerinden ilerlemektedir. Leyla, sokakta, asansördeki aynada sık sık kendi yüzüne, içindeki merak eden şair kişiliğine bakar. Onu da sorgular. Avukat Leyla ile şair Leyla ve hemşire Canan ile oyuncu olmak isteyen Canan da sık sık çatışır. Filmin Leyla'nın trende şiir yazdığı sahnelerde zamanı kırması dikkat çekicidir. Leyla ve seyirci, şiirler aracılığıyla filmin zamanından bağımsız olarak şimdi, geçmiş ve gelecek zamanda gidip, gelirler. Gerçek ve imgesel olan bulanıklaşır. Film sık sık zamanla oynar. Filmin sonunda liseli arkadaşlarla gerçekleşecek olan yemeğin konuşmalarını, seyirci ilk olarak filmin başında Leyla'yı tanırken duyar.

Bir diğer film *Kelebekler* (Tolga Karaçelik, 2018) ise birbirine ve ailelerine yabancı üç kardeşin bir başka yolculuk öyküsü merkezinde ilerler. Film başından itibaren aile kurumunu, intihar eden anne ve babalarına, birbirine yabancı kardeşler aracılığıyla sorgular. Seyircisini de aile kurumu üzerine düşünmeye davet eder. Suzan, Hasanlar köyüne gelip de eski evlerine girdiklerinde 6 yaşına geri döner. Suzan'ı bu yaşının belleğinden tanırız. Geçmiş ve şimdi iç

içe geçmiştir. Ses ve şarkılar yoluyla da filmde zaman ile oynanır. 90'lara ait popüler şarkılar, Grup Gündoğarken (Bir Yaz Daha Bitiyor) ve Nazan Öncel'in (Gidelim Buralardan) şarkıları zamanı kırar. Suzan, iki erkek kardeşi Cemal ve Kenan'ın sahip olduğu kötümser anıların, kavga ve restleşmelerin aksine, iyi anıları aramaktadır. Çocukluğunu, annesinin kokusunu ve dokunuşunu... Sofralar kurarak kardeşleriyle kafa çekerek onları eğlenmeye bir anlamda güzel anılar biriktirmeye ve bir arada olabilmeye çağırır. Dağılan ailenin aksine aile olmaya davet eder. Köyün kara deliklere meraklı, bilimsel düşünen imamı ise seyircisine sürprizler yaparak filmin bir diğer aykırı karakteri olarak öne çıkmaktadır. İmam varoluş, doğa olayları ve uzay ile ilgili olarak sürekli kendine, köye ve bize sorular sorarak motor-duyu mekanizmalarımızı bozar. Ceylan Özgün Özçelik'in *Kaygı* (2017) filminde ise kurgucu Hasret, çalıştığı özel kanalın çalışma koşullarına ve meslek dışı, manipülasyona dayalı pratiklerine karşı koymaya çalışan bir diğer arızalı karakterdir. Kurgu masasında Hasret ile birlikte bizde haber, belgesel görüntülerinin arasında farklı zamanlara tanıklık ederiz. Hasret'in anne ve babasına ait çocukluk anıları ile gerçek yaşamı yalnız yaşadığı evde sık sık karışır. Filmin final sekansında, Hasretin çocuk belleğine yaptığı travmatik yolculuk sonucu, Sivas katliamı görüntüleri eşliğinde ailesinin kaybının gerçek nedenlerini düşünürüz. Geçmiş ve bugün, gerçek ve virtüel olan iç içe geçer. Zamanın kristalleşmesi sonucu Sivas katliamı imgesi; katliamın failleri, kurbanları ve Hasretin çocuk belleği çerçevesinde anlatılır.

Yeşilçam döneminden başlayarak, düşünce yoğun filmler, seyircisinin motor-duyu mekanizmaları ile oynamış, parçalamış ve bu yolla onu düşünmeye çağırmıştır. Bugün de bu tür filmler mevcuttur. Kuşkusuz toplumsal yaşamın ve sinema sanatının dilinin değişmesine bağlı olarak bu parçalanmanın şekli farklılaşmaktadır. Yeşilçam dönemi filmlerinde yönetmenler, klasik ve çağdaş anlatı yapısı içinde öyküye dayalı bir dil kullanarak bu parçalanmayı gerçekleştirmeye çalışırken bugün yeni sinemamızın genç yönetmenleri postmodern bir anlatı dilini de kullanmayı tercih etmektedir. Bugün film yapım koşulları hızla gelişmekte, kolay ulaşılabilen ve ucuzlayan donanımlar sayesinde eğitilmiş sinemacılar kendi filmlerini çekebilme imkânına kavuşmaktadır. Artan kısa ve deneysel film olanakları hiç kuşku yok ki yeni sinemamızı beslemiştir. Yeni sinemamızın genç yönetmenlerinin Yeşilçam'ın yaratıcı filmlerinden beslendiklerini de görmekteyiz. Üstelik 2000 sonrası ülkemizin gittikçe muhafazâkarlaşan toplumsal

yapısına rağmen düşünen, eleştirel okumaya sahip seyirci sayısı gittikçe artmaktadır. Yaratıcı ve anarşist dile sahip günümüz filmlerinin sayısı çoğaldıkça bugünün genç ve yetişkin seyircisi için de filmler karşısında düşünebilme, üretme ve dönüştürme gücü artacaktır. A. Özsoy'un (2017:372-373) vurguladığı gibi özellikle bugünün orta ve ortanın üstü sosyo-ekonomik koşullara sahip çocukları, bir anlamda geleceğin yetişkin sinema seyircileri, filmlerle düşünebilme, sorgulama becerisine kısmen de olsa sahip görünmektedir. Sadece çocuklar değil genç ve yetişkin seyircinin de artan seyir olanakları, filmlere kolay ulaşma, depolayabilmesi sayesinde de filmler ile kurduğu ilişki, etkileşim değişerek, gelişmektedir. Digital tekniklerle artan yeni seyir imkânları bu dönüşümde önemli rol oynamaktadır. Tüm bu saydığımız gelişmeler çerçevesinde bugünün seyir habitusu geçmişten beslenerek ve değişerek varlığını sürdürmektedir.

### **Kaynakça**

- Akbulut, Hasan (2014) "Sinemaya Gitmek ve Seyir: Bir Sözlü Tarih Çalışması", *Elektronik Mesleki Gelişim ve Araştırma Dergisi (EJOIR)*, Cilt 2 Özel Sayı.
- Bourdieu, Pierre (2013) *Seçilmiş Metinler*, çev. Levent Ünsaldı, Heretik Yayıncılık, Ankara.
- Bourdieu, Pierre (1977) *Outline of a theory or practice*, çev. Richard Nice, Cambridge University Press.
- Deleuze, Gilles (2014) *Sinema I Hareket-İmge*, çev. Soner Özdemir, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- Erdoğan, Nezi (2017) *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları. Modernlik ve Seyir Maceraları*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Frère, Bruno (2011) "Bourdieu's Sociological Fiction: A Phenomenological Reading of Habitus" Simon Susen and Bryan S. Turner (Ed.), *Introduction: Preliminary Reflections on the Legacy of Pierre Bourdieu*, Anthem Press UK and USA, s.247-269.
- Jordan Anne & Naulin Sidonie (2016), *Pierre Bourdieu'nun Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kutay, Uğur (2012) *Habitus Kavramı Çerçevesinde Belgesel Sinemada İzleyici Alışkanlıkları ve Gerçeklik Yanılsamaları*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik/Doktora Eser Çalışması.
- Medin, Burak (2017) "Sinemada Seyirci ve Mekan: Türkiye'de Değişen Sinema Seyir Kültürü", Yayınlanmamış Doktora tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Metz, Christian (1982) *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, İng. çev. Britton ve diğerleri, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Özçınar, Meral (2018) *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı*, Doruk Yayınları, İstanbul.



- Özsoy Aydan (2017) "Sinema, Yeni Seyir Deneyimleri ve Çocuk İzleyici", *TRT Akademi Dergisi*, Cilt 2, Sayı: 4, s.356-374.
- Öztürk Serdar, (2018) *Sinema Felsefesine Giriş. Film-Yapımı Felsefe, Ütopya* Yay., Ankara.
- Susen, Simon, (2011) "Afterword- Concluding Reflections on the Legacy of Pierre Bourdieu", *The Legacy of Pierre Bourdieu-Critical Essays*. Ed: Simon Susen, Brian S. Turner. London: Anthem Press.
- Yücedağ, İbrahim (2016) "'Habitus'tan 'Mutatlaştırma'ya Toplumsalın İnşası", *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 37, s.111-133.

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi  
Fotoğraf ve Video Bölümü  
Öğretim Üyesi*

# MINÖR ANLATI BAĞLAMINDA MODERN SİYASAL SİNEMA ÜZERİNE BİR TARTIŞMA

Aslıhan Şahin Güven

## Giriş

Deleuze'ün sinema tarihini ele alış biçimi, felsefesini oluşturan diğer düşünme biçimlerinden farksızdır. Sinema tarihi Deleuze için kronolojik veri sıralamalarından ziyade, insanoğlunun teknolojik üretimlerinin ve düşünme biçimlerinin tarihsel gelişim ve ilerleme içerisinde fonksiyon, kavram ve duyum üretimlerinde birbirlerini girift bir şekilde nasıl etkiledikleri bağlamında değerlendirilmelidir. Bilim, felsefe ve sanatın çıktıları olan bu kavramlar tarihsel süreçte değişkenlik göstermiş, bu değişkenlik ise o zamanın ruhunu yansıtmıştır. Zamanın ruhu değiştiğçe insanoğlu, doğduğunda içine girdiği kaosa düzen getirmeye çalışırken zihinsel üretimlerini de o çağın idrakine uydurmuştur. Deleuze, zamanın ruhuna da uygun olarak, insanoğlunun 20. yüzyılın en güçlü sanatsal üretimlerini sinema sanatı ile vereceği üzerinde önemle durmuştur. Dolayısıyla Deleuze'ün *Cinema 1 the Movement Image* (2003) ve *Cinema 2 the Time Image* (1997) kitaplarında, İkinci Dünya Savaşı ile belirlediği ayırım kronolojik bir tarih algısı yerine, insanoğlunun imgesel algısındaki değişimi işaret eder.

Deleuze'ün bir diğer önemli vurgusu ise, Guattari ile birlikte geliştirdikleri Minör Anlatı kuramından hareketle kavramsallaştırdığı modern siyasal sinemadır. Deleuze *Zaman-İmge* kitabında bu sinemanın, henüz devrim için gerekli evrimselliğin ve şartların oluşmadığı ve sürekli bir kimlik bunalımı içinde bulunan üçüncü dünya ülkelerinin sinemasal üretimleri ile başlayacağına dikkat çekmektedir (Deleuze, 1997:218-220). Bu sinemalardan biri de Türk Sineması'dır.

Türk sinema tarihi incelenirken genel bir dönemlendirme çabası akademisyenler ve sinema yazarları tarafından yapılırken tam olarak hangi dönemin nerede başlayıp nerede bittiği konusunda farklı yaklaşımlar vardır. Bu farklılıklar yazarların konuya yaklaşım perspektifine göre biçimlenmektedir. Bazıları içeriğe göre, bazıları biçime,

hatta bazıları izleyici ile ilişkilerine göre farklı açılardan değerlendirerek dönemlendirmeler yapmaktadır. Çalışma konusunun içinde bulunduğu dönemin adı, Türk Sinemasının klasik anlatısını oluşturan Yeşilçam Sinemasıdır.

Yeşilçam Sinemasını dönemlerine ayırmada Türk akademisyen ve sinema yazarları farklı bakış açıları getirmişlerdir. Hangi dönemlerin kesin bir biçimde Yeşilçam Sineması olarak anıldığı tartışmalı olmakla birlikte, Türk Sineması üretimlerinin ilk örneklerinin verildiği dönemden bugüne kadar 1960'larda başlayan süreç, arayışların ve sinema üzerine teorik tartışmaların arttığı bir dönemdir. Bu dönem dünyada, Türkiye'de de yansımaları algısal bir sıçrama olarak bulan, akademik ve entelektüel çevrelerin, büyük değişimler için, tartışmalarını artırdığı bir dönemdir. Türkiye'deki sosyal ve siyasal gelişmeler, sinemacıların üretimlerinde karşılığını bulmuştur.

### **Yeşilçam Sinemasını Etkileyen İklim**

Demokrat Parti iktidarıyla başlayan süreçte köyden kente hızlı bir göç olgusuyla karşılaşılır. Kentlerin etrafında ortaya çıkmaya başlayan gecekondu yeni bir yaşam biçimi ortaya çıkarmaktadır. Gecekondu sakinleri bir yandan kente tutunmaya çalışırken bir yandan da geleneklerini ve hayat görüşlerini canlı tutmaya çabalamaktadır. Bu paradoks kısa sürede bazı problemler doğurur. Bunun sinemanın konusu olmaması mümkün değildir. Bu dönemdeki toplumsal değişiklikler ve sorunlar ancak 60'ların sinemasına yansıyabilecektir. Çünkü sinema belirli bir toplumsal olgunlaşmayı gözler.

1961 yılında kabul edilen "özgürlükçü anayasanın ışığında sinema sanatının gelişmesi için gerekli manevi iklim de yaratılmış" bulunmaktadır (Onaran, 1994:103). 60'lar boyunca bütün dünyaya yayılan özgürleşme hareketleri Türkiye'de de karşılık bulmuştur. Siyasal alandaki gelişmelerin devamında sol hareketlerin aydınlanmacı karakteri ortaya çıkar ve sendikal faaliyetler artar. Sinema endüstrisi de kısa sürede bu gelişmelerden etkilenir. Böylece toplumsal problemlerin sinemaya yansıdığı bir dönem başlamıştır.

Benzer bir bakış açısıyla Kayalı'ya (2015) göre 61 Anayasası ile "Türk Sineması için sansürün kalkma olanağı" belirmiştir (2015: 18). Dolayısıyla Sinemacılar Döneminin ilk bölümünde (1950-1960) edebiyat uyarlamaları ve kahramanlık öykülerini içeren filmleri çeken yönetmenler, sansür baskısının ortadan kalkmasıyla toplumun sıkıntılarını konu alan filmler çekebilme olanağı bulmuşlardır. Bu da özgün senaryoların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

60'lardaki arayış ve biçimsel denemelerle çekilen filmler bugün "toplumsal gerçekçi" bir akım olarak nitelendirilmektedir. Fakat Engin Ayça (1992:126) bu akımın süreklilik kazanamadığını, Özön (1985:363) ise derinliksiz ve yüzeysel olduğunu belirtir. Bu filmler ne politik ne de toplumsal gerçekçi sinemanın örnekleri olacak bir sağlamlıkta değildirler. Özön:

*"... bu filmleri çevirenlerin kimilerinin sonradan taktıkları adla bir 'toplumsal gerçekçilik' akımı oluşturduğunu söylemek gerçek dışı bir şey olur. Bunlar ne bir akım oluşturabilecek ölçüde verimliydi, ne de -daha önemlisi- toplumsal gerçekçilik diye adlandırılacak bilinçli, sağlam, derinlemesine, dürüst bir gerçekçilik çabasını yansıtmaktaydı."* (1985: 363).

diyerek bu dönemi "yarım gerçekçilik çabaları" olarak tanımladığı bir eleştiriyi getirir.

60'ların son yarısı, "sinemaya yön vermek isteyen, bir sinema kültürünü, bir sinema bilimini ve öğretimini yaymayı amaçlayan kurumların doğduğu," toplumsal gerçeklik, Halk Sineması, Ulusal Sinema, Devrimci Sinema gibi kuramların yaratıldığı, "sinemada gerçekçiliğin, çeşitli eğilim ve biçimleriyle daha ayrıntılı, daha bilinçli yaklaşımlarla bir öz/biçim sorununa" dönüştüğü yıllardır (Scognamiglio, 2010: 159). Bu tartışmalar Türk Sineması'nın gelişimi için çok önemli olsa da sinemaya aktarılamamıştır.

Dönemin en belirgin sorunları, köyden kente göçmüş olan ailelerin gecekondulardaki yaşamları, yoksulluk, kentleşme ve sınıf ayrımındaki belirgin sınırlardır. "Gündelik hayatta yaşanan sınıf atlama arzusu, sinemada mekânsal zıtlık üzerine kurulu anlatılar geliştirilmesine neden olur. Gecekonduların fakirliği, apartmanın sınıf atlama arzusu ve zenginliği simgelediği filmlerde, olay örgüsü bu zıtlık üzerine kurulur" (Özçınar, 2018: 121).

Bu dönemin belirgin özelliklerinden biri de biçimsel ve biçimsel denemelerle farklı arayışlara gidilmesidir. Bu dönem kendi içinde, yazarları yönetmenleri ve akademisyenleriyle sinema kuramlarının tartışıldığı bir ortam da yaratmıştır. Milli sinema, ulusal sinema, toplumsal gerçekçi sinema, modern siyasal sinema gibi örnekler bu tartışmaların sonunda ortaya çıkmıştır.

Fransa'dan başlamak üzere bütün dünyayı etkisi altına alan 68 öğrenci olayları kısa sürede Türkiye'de de etkisini göstermiştir. 68, Türkiye'de sol düşüncenin kitleleşmeye başladığı yıl olarak da karşımıza çıkar. Takip eden yıllarda yapılan gösteriler toplumcu gerçekçi fikir-

lerin halkta ve öğrenciler arasında talep görmeye başladığının göstergesidir. İşte bu ortamda Yılmaz Güney *Umut* (1970)'u çeker.

Yılmaz Güney 50'lerden 70'lere uzanan Akad tecrübelerini kendi sinemasına aktaran yönetmenlerin başında gelir. Hatta Özön, (1985:384) Yılmaz Güney'i Akad'ın "tek meşru varisi" olarak görür. Akad Sineması Güney Sineması'na sadece toplumsal gerçekçi temalarla değil aynı zamanda anlatı dili olarak da tesir etmiştir. Çünkü Akad sinemasını bu toprakların kadim anlatı dilinden uzaklaşmadan kurmuştur. "Akad bir tesadüf eseri girdiği sinema sektöründe, Türk toplumunun kültürel, toplumsal, psikolojik ve ekonomik ortamını iyi çözümlyerek, masal, şehir ve halk hikâyelerinden yararlanarak gerçekçi bir sinema anlayışı getirmeye çalışmıştır" (Özçınar, 2018: 157).

Güney, sinemasını inşa ederken sadece yerli unsurlardan etkilanmemiştir. Aynı zamanda özellikle de Avrupa'daki toplumsal gerçekçi sinema ve 50'li yılların ortalarına kadar devam eden İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımının belirgin bir şekilde etkisinde kalmıştır. Bu etkiler yönetmen yardımcılığı ve senaristlik deneyimleriyle de birleşince kendisini Yeşilçam Sineması içerisinde Çirkin Kral filmleri olarak adlandırılan filmlerinin dışında bir arayışa ve Deleuze'ün "modern politik sinema" olarak adlandırdığı eserlere yöneltmiştir.

## **Modern Siyasal Sinema**

Deleuze *Cinema 1* (2003) ve *Cinema 2* (1997) adlı eserlerinde, sinema alanını "hareket-imge" ve "zaman-imge olarak kavramsallaştırmış, sinema tarihine farklı bir felsefi perspektif getirmiştir. Filozof geleneksel sinemayı İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan dönem ve modern sinemayı da İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönem olarak ayırır. Bahsedilen kesintili bir tarihsel bakış açısı "bir kopmaya karşılık" değil, İkinci Dünya Savaşı'nın insanların imge üzerine düşünme şekillerini değiştirdiğidir (Rancière, 2016: 124). Deleuze bu ayrımı politik sinema için de formüle etmeye çalışır: "Eğer modern bir politik sinema varsa, şu temel üzerinde olacaktır: artık var olmayan, ya da henüz var olmamış insanlar" (Deleuze, 1997: 216). Deleuze için modern siyasal sinema, onun İngilizceye çevrilmiş ifadeleriyle "the people are missing" ve "a people yet to come" ile doğrudan ilintilidir. Peki, klasik politik sinema ne yapıyordu? Modern politik sinemanın klasik olandan ayrılan tarafı nedir?

Sütçü (2015) Deleuze'ün sinema kuramlarını incelediği kitabında Deleuze için sinemanın sanat haline gelmesi ve izleyiciyi bütün üzerine düşünmesini Eisenstein'in kurgu kuramlarına bağladığını belirtir

(101-122). Kurgu (montaj) sayesinde sinema, diğer sanat dallarından farklı olarak izleyicide bir 'ani etki' yaratacaktır. "Ani etkide söz konusu olan, çarpıcı montaj yoluyla imgelerin, izleyicide bir ruhsal etkilenim yaratması ve aynı zamanda da onu kendi dışına itmesidir" (Sütçü, 2015:101). Ani etki sayesinde Eisenstein sineması, Aristo'nun retorik unsurlarından 'pathos' yönelimlidir. Duyguları eyleme dönüştürecek bir güç olarak kurgu kitlelerin uyuklayan düşüncelerini harekete geçirebilecektir. Başka bir deyişle klasik politik sinema sloganlar atan, politikayı konu alan, sinemadan çıkan insanları direkt harekete geçmeleri için yönlendiren bir sinemadır. Amacı bir 'uyanış' yaratmak, toplumun sıkıntıları ve meselelerini açığa çıkarıp tarif etmek hatta çözüm üretmektir ve kitleseldirler. Eisenstein, kadrajına kalabalık insan gruplarını alarak yoksulluk, adaletsizlik, hak arayamama gibi meselelerin sınıfsal bir kaynağı olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla politikayı doğrudan konu alan filmler bir halkın varlığını, uyuyor olduğunu, uyandırılmaları gerektiğini ve çözümün devrimden geçtiğini kabul eder. Ani etki ile de bu uyanış eyleme dönüştürecektir. Politik sinemalar bir halkın hâlihazırda bulunduğunu ve bir amaç için bilinçlenmeleri gerektiğini varsayar. Deleuze ise modern siyasal sinema tanımını, halkın kayb olduğu, ortada olmadığı ve henüz gelmediği fikri üzerine inşa ederek odağına 1975 yılında Guattari ile birlikte kavramsallaştırdıkları 'minör edebiyat'ı alır. Filozofa göre klasik ve modern sinemalar arasındaki en büyük fark insanların yokluğudur. Sömürgeleştirilmiş, bastırılmış, kimliksizleştirilmiş olan üçüncü dünya ülkelerinin sineması buna en güzel örnekleri verecektir. Deleuze edebiyattan yola çıkarak düşüncelerini şu sözleriyle ifade eder:

*"Üçüncü dünya azınlıkları, kendi ulusları ve bu ulustaki kişisel durumlarıyla bağlantılı bir konumda olan yazarları ortaya çıkarmıştır. Bunu açık bir şekilde ortaya koyan ilk kişiler Kafka ve Klee'dir. O halde benzer bir durum kitle sanatı olan sinema için de geçerlidir (Deleuze, 1997: 217).*

Deleuze ve Guattari Kafka okumalarından yola çıkarak kavramsallaştırdıkları minör edebiyatın tanımını üç unsur üzerine yaparlar. Onlara göre bu unsurlar "dil'in yersizyurtsuzlaşması, bireyselin dolaysız-siyasal olana bağlanması ve sözcelemin kolektif düzenlenişidir" (Deleuze ve Guattari, 2015: 111). Minör edebiyat minör bir dilde yapılan edebiyat değil, majör dilde, majör dilin özelliklerini dönüştürerek ve onu kekeleyerek yapılan edebiyattır. Bu edebiyatta özel olanla politik olan arasındaki sınır bulanıklaşır ve her bireysel sorun doğrudan politik bir hal alır. Siyasal alan her türlü sözceye bulaşır ve

bu edebiyatta "usta" edebiyatçıların bireysel sözceleminde bahsetmek mümkün olmaz. Toplumsal bilinç edilebilir ve bu sebeple kolektif sözceleme görevini yine edebiyat üstlenmektedir. Bu özellikler birbirinin içine geçerek ve biri diğerinin koşulunu oluşturarak edebiyatı kendi sınırlarına doğru iterler. Deleuze bu edebiyatın sinemadaki izdüşümünü modern siyasal sinema olarak nitelendirir.

Kayıp ve henüz gelmemiş insanların kolektif sözceleme duydukları ihtiyaç, dar alanlarındaki meselelerini politik bir zemine taşıyan, bir dil ve kimlik yersizyurtsuzlaşması içindeki yazar (author) tarafından dile getirilen düşüncelerde kendini bulur. Rodowick'e göre 'insanlar kayıptır'ın anlamı şudur: "insanlar onları adeta öteki oluş kimliği gibi bir varoluşa onları çağırabilecek bir imgenin olanaklılığını isterler. Seri olarak zaman, "henüz var olmayan" insanları "henüz var olmayan" düşüncenin nasıl çağırdığının ifadesidir" (Rodowick, 1997: 140). Modern siyasal sinemanın amacı eyleme sevk etmek değildir. Yaklaşmakta olan toplumu seyirciye hissettirir ve onunla bir düşünce oluşturur. Modern siyasal sinema yaklaşmakta olan toplumu haber verir. O, toplum için ne izleyiciyi ne de sinemadaki aktörü harekete geçirmez. Sinema içindeki kahramanlar da harekete geçmez. Modern siyasal sinema, kayıp toplumun yersizyurtsuzlaşması ile gelmekte olan toplumun yerliyurtlulaşması arasındaki ihtimalden doğar. Böylece seyircide yaklaşan toplum ile ilgili düşünce üretir. Sömürgeci ya da etken güç karşısında bir halkın zaten var olmadığını beyan edecektir. Bu insanlar topluluğunun bir halk oluşturabilmek için yaşadığı sancılar, özel ile politik alan arasındaki sınırın ihlal edilmesiyle toplumsal bir hal alır. Bu sinema, Deleuze'ün zaman-imgesine uygun olarak geçmişte ortaya çıkmış bir güç unsuru ile sanal ya da gelecekteki toplumun şimdiki zamanda yakalanmasını, algılanmasını ifade eder; henüz ortada olmayan fikirlerin tetikleyicisi olup özelden politik olana intikal etmiş sorunlarla beslenerek henüz olmayan toplumu oluşturacak fikirler için bir tohum görevi üstlenirler. Bu sinemacılar ya da yazarlar, özel ve kolektif arasındaki çakışmayı yaratmakla yükümlüdürler. Yazarın inisiyatifi ortadan kalkmaktadır. Bu durumu Deleuze şöyle ifade eder:

*"Bazen üçüncü dünya film yapımcısı kendisini okuma yazma bilmeyen; Amerikan, Mısır ve Hindistan dizileri ile karate filmlerine gömülmüş bir halkın önünde bulur. Film yapımcısı bunların üstesinden gelmek zorundadır; çünkü kayıp unsurları çıkarmak için üzerinde çalışması gereken materyal tam olarak budur."* (Deleuze, 1997: 217).

Sanat ya da edebiyat artık, bir halkın inşasını sağlayacak devrim kapasitesine sahip, açık bir uzam haline gelir.

Modern siyasal sinema, kimlik yaratmadaki sömürgeci bakışını yeniden üreten klişelere de karşı çıkmaktadır. Bu yüzden belirli bir azınlığı anlatı merkezine yerleştirmektense toplumun genelini içine alan tasvirlerle yönelir. Halkın sömürgeleştirilmiş imgesini yeniden üretmek, bu imgeyi dondurup oluşu engelleme ve gelecekte bir dönüşüme uğrama ihtimalini tehlikeye atar. Martin-Jones, modern siyasal sinemanın kimlik konusunu ele alışı biçimini şöyle yorumlar:

*"Modern siyasal sinemaysa tam aksine karakterleri çeşitlendirip çoğaltarak, halkın kimliğinin hiç durmadan dönüşmeye devam edeceğini gösterir. Minör film yönetmenleri yeni kimliğin katı bir imgesini yaratmaktan çok ana akım sinemada kimliklerin genellikle nasıl kurgulandığını sorgular."* (Martin-Jones, 2014: 75-76).

### **Umut (1970) ve Borom Sarret (1963) Filmlerinin Karşılaştırmalı Çözümlemesi**

Deleuze *Cinema 2* kitabında Yılmaz Güney'in *Sürü* (1979) ve *Yol* (1982) filmlerini minör sinemanın her şeyin siyasallaşmasına örnek olarak vermektedir. Aynı şekilde Ousman Sembene'nin *Ceddo* (1977) filmini de kimliklerin çeşitlendirilmesi ve kolektif sözcelem üretilmesi özelliklerine örnek olarak vermektedir. Her iki yönetmenin de üçüncü sinema örnekleri olarak da verilebilecek filmleri mevcuttur. Fakat Deleuze'ün minör sinema için verdiği çerçeve, doğrudan harekete geçirmeksizin düşünce yaratarak geleceğin toplumunu çağırma amacını belirgin bir biçimde çizmektedir. Çalışmamıza konu olan filmler de bu çerçevenin içinde kalmaktadır.

Ousman Sembene de tıpkı Güney gibi, içinde yaşadığı toplumun meselelerine eğilmiş, sömürge sonrası toplumun sıkıntılarını özellikle yoksulluk, sınıf ayrımı ve eşitsizlik bağlamlarında filmlerine konu etmiştir. Öncelikle kitap yazarak insanlara ulaşmayı denemiş fakat okuma yazma oranının düşüklüğünü fark ettiğinde Rusya'ya giderek sinema eğitimi almıştır. Senegal'e döndüğünde ise çektiği ilk film *Borom Sarret* (1963)'tır. O da tıpkı Güney gibi İtalyan yeni gerçekçiliği akımından etkilenmiş ve kendi toplumsal problemlerini olabildiğince yalın ve açık bir dille, aynı zamanda kendi toplumsal anlatı geleneklerine uygun olarak ortaya koymuştur.

Sembene kariyeri boyunca Senegal'de anlaşılamama problemiyle karşı karşıya gelmiştir. Rodowick *Borom Sarret*'in minör sinema için



bir anlatı stratejisi olarak öyküleştirmenin pek çok örneğini sağladığını ifade eder. Sembene kolonyal Afrika Sineması'nın belgesel yaklaşımını karakterini kendine mal etmekte ve onlara kendine ait sonlar yaratmaktadır (Rodowick, 1997: 161).

Sembene'de ve Güney'de insanlar eski toplumun kaybolduğunun ve bir insan topluluğuna dönüştüğünün süreç içerisinde farkına varmaya başlarlar. Bu, kimlik krizinin farkına varmadır. Artık olmayan bir toplumun kendi sorunlarına katkıda bulunamayacağını ayırdına varma hali üçüncü dünyada üretilen sinemanın modern siyasal sinemaya dönüşme potansiyelini gösterir. Deleuze'e göre bilinç yükselmesi ancak bu kimlik krizinin sinemaya yansmasıyla gerçekleşebilecektir. Kahraman, artık olmayan toplum dolayısıyla yersizyurtsuzlaşmıştır. İçine düştüğü umutsuzluk, yeniden yeryurt bulma isteğini doğurur. Bu da henüz ortaya çıkmamış fikirlere zemin teşkil edecektir. "Klasik politik sinema geçişleri ve bilinçlenme hallerini kurgularken garantilediği özel alan ile kamusal alanın ayrılığı, özel alanın dokunulmazlığına, dokunulduğunda ise mutlaka bir kötülüğün ortadan kaldırılması adına dokunulabileceğine duyulan demokratik bir fikre bağlanıyordu" (Baker, 2011: 149). Hâlbuki Sembene'de ve Güney'de özel olan at ve arabalarına dokunulduğunda hâkim –bir anlamıyla da majör- güç herhangi bir kötülük görmemektedir. Reel olan budur. Çünkü özel alanla kamusal alan majör güç için azınlıklar söz konusu olduğunda birbirinden ayrılmazlar. Bu da bir yersizyurtsuzlaştırmadır. Kolonize edilmiş olan ya da Güney'de olduğu gibi ezilen bunun farkına vardığında ancak yeniden yeryurt arayışı içerisine girecektir. İşte modern siyasal sinema bunu göstermeye çalışır.

Her iki filmin de ortak sorunu umutsuzluktur. Yoksulluk, üretmemek ve bunun sonucunda görünürde herhangi bir umudun olmayışıdır. Sembene'deki kolonyal efendilerin yerini üçüncü dünya ülkelerinde üretim araçlarını ve yönetimi elinde tutan hâkim sınıf ya da zümre almaktadır. Tahakküm eden sınıf ya da zümrenin dışında kalanlar sömürgeci olmasa dahi herhangi bir kolonyal ülkedeki işgal edilmiş toplumla aynı muameleyi görmektedir. Henüz gelmemiş olan fikirler ve toplum bunun üzerine kurulacaktır.

*Borom Sarret*'ta filmin açılışında modern hayat unsuru olan otomobillerin görüldüğü sahnede ezanın devam etmesi, mevcut zıtlığı ortaya koyuyor. Açılış sahnesindeki ezan, namaz, dua sekansı sırasında karısı hemen arkasında çalışmaktadır. Kendi dışında bir aşkın gücün imdada çağırılması, benzer bir şekilde *Umut*'taki (Yılmaz Güney, 1970) Cabbar'ın hoca eşliğinde define arayışı olarak karşımıza

çıkır. Final sahnesindeki karanlığın içinde umutsuzca dönüşü tezat teşkil edecek bir şekilde gerçeğe çağrıdır. *Borom Sarret*'ta Arabacı'nın kızı sonuç vermeyen bir çalışma içerisinde. Final sahnesinde "yemin ediyorum bu gece yemek yiyeceğiz" diyerek evden çıkışı bizi Deleuzeyen anlamda yaklaşımakta olan ve fakat henüz var olmayan fikirlere mi hazırlamaktadır?

Her iki filmde de mevcut düzenin devam ettiği müddetçe sömürgeleştirilmiş toplumda yoksullar için herhangi bir çözüm olanağı yoktur. Bu zaman imgesel olarak gelmekte olan toplumu da izleyiciye görünür kılmaktadır. Çünkü kahramanlar bunun farkındadır. *Borom Sarret*'taki Arabacı, evine dönerken yaptığı iç konuşmasında bunu açığa vurur. Cabbar da bunu finaldeki "dansı"yla ortaya koyar.

Adanır (2003) Türk Sineması'nın anlatı yapısının işitsel bir temel üzerine oturtulduğunu vurgulamaktadır (135-183). Adanır'a göre görsel ve işitsel birlik Türk Sineması'nda bir türlü sağlanamamıştır. Bu avangart olduğundan değil masallara dayalı bir anonim sözlü kültürden beslenmesindendir. Kuşkusuz bu durum popülasyonunun büyük bir bölümü okuma yazma bilmeyen Senegal'in sineması için de geçerlidir. Pfaff'a göre (1993) Sembene'nin orijinalliğinin kaynağı, Senegal'in sözlü kültürüne olan bağlılığı ve Batı'ya ait olan medyumunu kendi sözlü kültürüyle birleştirerek, sosyal, kültürel ve ekonomik değişimler üzerine olan kaygılarının, halen çoğu okuma yazma bilmeyen insanlara sinema aracılığıyla anlatmaya çalışmasındadır (13-19). Sembene, Senegalliler tarafından modern bir "griot"<sup>1</sup> olarak görülmektedir. Her iki sinema da kendine has sözlü kültürel değerlerinin üzerine inşa edildiği için görüntü ve ses bağıni koparmaktadırlar. Görsel-işitsel bağ, Batı'nın klasik anlatı sinemalarından oldukça farklıdır. *Borom Sarret*'taki sesin ayırt edici kullanımı film boyunca karşımıza çıkar. Kolonyal efendilerin mahallesini genel planla gösterirken yerel müzik biter ve yerine Batı müziği gelir. Fakat film boyunca bozuk tekerleğin sesi anlatıya hâkimdir. İşlerin iyi gitmediğini göstermek üzere belirgin kadrajlarda ön plana alınır. Tekerlek sorunların süregelmekte olduğunu ve çözümsüz olduğunu ortaya koyarsasına bütün filme hâkim olmuştur. Ses illüzyonu Yılmaz Güney'de de hep birlikte ağlayan çocuklar olarak karşımıza çıkar. Çocuğun ağla-

<sup>1</sup> Griot Afrika kültürlerinde, kabilelerin tarihlerini, destanlarını, kahramanlık öykülerini; edebi unsurları da kullanarak kulaktan kulağa anlatan kişilerdir. Anadolu'daki ozan kültürünün bir karşılığı gibidirler ve Sembene pek çok filmde griot kullanmıştır. *Borom Sarret*'ta da arabacı, cebinde az bir para olmasına rağmen yine de bir griot'ya para verir.

ması herkeste benzer bir sorunun olduğunu ortaya koyarak toplu bir ağlamaya ve kolektif bir sözceleme ulaşmaktadır. İlk çocuğun ağlaması bireyseldir fakat politik olana geçiş diğer çocukların ağlaması üzerinden verilmektedir. Sınır aşılmış ve sorun kitleselleşmiştir. Bu sorunu çözecek fikirleri çocukların ağlaması davet etmektedir.

Modern siyasal sinema kendi estetik ve anlatı unsurlarıyla daha derin bir siyasal bilinç üretme ve bu filmler ile düşünce yaratma potansiyeline sahiptir. Minör sinemanın kendi imkânlarıyla ürettiği oluş hali sağlam fikirlerin üzerine inşa edilecek bir toplumu ve onu gerçekleştirmeye olan kararlılığı kalıcı bir şekilde üretecektir. Bu düşünce iki filmde de karşımıza zengin zümrenin neredeyse aynı şekilde çıkmasıyla karşılığını bulur. *Umut*'ta suçlu olan zengin olmasına rağmen, at sahibi kendi hakkını arayacak bir zemin bulamamıştır. Güvenlik güçleri olayı adalete intikal etmeden kapatmıştır. Zengin sınıfın mahallelerini yeni gerçekçiliğe uygun olarak panoramik bir şekilde izlerken her iki filmde de anlarız ki mevcut umutsuzluğun ve yoksulluğun kaynağı, o evlerde yaşayan yöneticilerdir. *Borom Sarret*'ta hâkim güç olarak Fransızların kendi güvenli alanlarını ve mahallelerini yaratıp halktan tamamen kopmaları ve halkı kendi problemleriyle baş başa bırakmalarını görürüz; hatta bu problemleri bizzat üretmelerini. Arabacının atıyla birlikte güvenli alana girmeleri bile yasak iken bu yasağın ihlali ve o özel alanı ortadan kaldıracak bir cezaya mahkûm edilmesi ile yoksul ve sömürülen için hiçbir özel alanın kalmadığına tanık oluruz.

## **Sonuç**

Sonuç olarak; sinemanın kurgu yoluyla bir sanata dönüşmesinden beri siyaset ile olan ilişkisi, çeşitli yönetmenlerin düşünce üreten filmler yapmalarını sağlamıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra özellikle Avrupa'da girilen bunalım ve eylemlerinin sonucu değiştirmeyeceğine olan inançları Yeni dalga, yeni gerçekçilik gibi akımların doğmasına yol açmıştır. Bunlarla birlikte az gelişmiş, üretim ilişkileri bakımından batı modellerinden uzak bazı toplumlar, kendi düşünceleri ve bir devrimi gerçekleştirecek sinemasal düşüncelerin, bu akımlarla da kendi sorunlarına çözüm üretemeyeceğini görmüşlerdir. Bu durum onların daha politik, devrimsel, kendi değerleri ve problemleri üzerine inşa edecekleri başka bir arayışa yöneltmiştir. Roy Armes bu arayışlardan biri olan üçüncü sinemanın 1960'ların ortasına denk geldiğini söylemektedir. O günkü dünyanın durumunu şöyle özetler:

"Oldukça hareketli bir dönem olan 1960'larda ve 1970'lerde toplumsal mücadeleler hız kazanmış ve bu mücadeleler sinemayı da etkileyerek yeni yönelimlere neden olmuştur. Anımsanırsa bu olayların Vietnam Savaşı, Cezayir Savaşı, Filistin-İsrail mücadelesi, Arap-İsrail Savaşı, Küba-ABD çekişmesi, öğrenci ayaklanmaları, 68 Olayları, Latin Amerika'daki silahlı gerilla grupları, Fanon, Ho Şi Minh, Che Guevera, Salvador Allende, Peron, Brezilya'daki 1968 darbe içinde darbesi, Allende'nin devrilmesi, Şili Darbesi, Türkiye'deki 12 Mart Muhtırası gibi olaylar olduğu görülecektir." (Armes, 2011: 209).

Getino ve Solanas'ın "silahımız olan kamerayla birlikte, aslında bir gerilla etkinliğine giriyoruz" (Odabaş, 2013: 221) diyerek tarif ettikleri üçüncü sinema, militan ve Marksist bir söylem üretmekte, sloganlar atmakta ve kitlelerin hâlihazırda var olduklarını sayarak devrimi gerçekleştirmeye çağıran bir sinemadır. Roy Armes'in üçüncü sinema örnekleri olarak verdiği yönetmenlerin (Yılmaz Güney, Ousman Sembene, Glouber Rocha vd.) çoğuna, Deleuze'ün de modern siyasal sinemanın çerçevesini çizirken yer verdiğini görürüz. Bu yönetmenlerin bazı filmleri üçüncü sinema manifestosuna uygun olarak çekilmiş olmakla birlikte, bu reçeteye uymayan fakat yine de politik düşünceler üreten filmleri vardır. Bu filmlerde doğrudan politika konu alınmamaktadır fakat anlatı, içerik ve estetik açıdan anlatımın kendisi politiktir. Deleuze'ün modern siyasal sinemasının çerçevesine uygun olarak, *Umut* ve *Borom Sarret* filmleri, arka planlarına yoksulluk, sınıfsal eşitsizlik ve yoğun bir umutsuzluğu koyarak kimliklerin yersizyurtsuzlaştığı, özel alan ile politik alan arasındaki sınırların kalktığı ve bu dar alanda kolektif sözcelemin üretildiği, henüz var olmayan ama gelmekte olan halkın çağrıldığı gerçekçi sinema örnekleridir. Deleuze'ün yalnızca bir giriş yaptığı modern siyasal sinema, sömürülen ve eşitlik hakkı tanınmayan toplumlar için yeni bir estetik olanak sağlamakta mıdır?

## **Kaynakça**

- Adanır, O. (2003) *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İstanbul: Alfa.
- Armes, R. (2011) *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*, çev. Z. Atam, İstanbul: Doruk Yayınları.
- Ayça, E. (1992) *Türk Sineması Seyirci İlişkileri*, Kurgu Dergisi, 11: 117-133.
- Baker, U. (2011) *Beyin Ekran*, der. Ege Baransel, İstanbul: Birikim Yayınları.
- Deleuze, G. (1997) *Cinema 2: The Time Image*, Trans.: Huge Tomlinsen, Robert Galeta, Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Deleuze, G. (2003) *Cinema 1: The Movement Image*. Trans.: Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2015) *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Dedalus.
- Kayalı, K. (2015) *Ordu ve Siyaset 12 Mart-27 Mart*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kayalı, K. (2015) *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, İstanbul: Tezkire Yayınları.
- Martin-Jones, David (2014) *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, der. Damian Suttan ve David Martin-Jones, İstanbul: Kolektif.
- Odabaş, Battal, (2013) *Üçüncü Sinema*, İstanbul, Agora Kitapları, 2013
- Onaran, A. Ş. (1994) *Türk Sineması I. Cilt*, Ankara: Kitle Yayınları.
- Özçınar, M. (2018) *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı*, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Özön, N. (1985) *Sinema, Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*, İstanbul: Hil Yayınları.
- Pfaff, F. (1993) *The Uniqueness of Ousmane Sembene's Cinema*, Contributions in Black Studies: Vol.11: 13-19.
- Rancière, J. (2016) *Sinematografik Masal*, çev. T. Ertuğrul, İstanbul: Küre.
- Rodowick, D. N. (1997) *Gilles Deleuze's Time Machine*, London: Duke University Press.
- Scognamillo, G. (2010) *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı.
- Sütçü, Ö. Y. (2015) *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Aslıhan Şahin Güven  
İstanbul Üniversitesi Radyo  
Televizyon Ana Bilim Dalı  
Doktora Öğrencisi

Çocukluk



# YEŞİLÇAM'DAN ARABESK'E TÜRKİYE SİNEMASININ ÇOCUK TAHAYYÜLÜ

Gülçin Pamak

Yeşilçam'ın önemli bileşenlerinden birisi yıldız oyunculardı. Bu yıldız oyuncular arasında çocuk yıldızlar da önemli bir yer tutar. Zeynep Değirmencioğlu, Parla Şenol, Ömer Dönmez, İlker İnanoğlu, Sezer İnanoğlu ve diğer çocuk oyuncular kimi seyirciler beyazperdede izleme şansına erişti; kimileri de onlarla televizyon ekranında tanıştı. 80'li yıllarda ise bu kez özellikle video kasetlerle, seyircilerle onların evlerinde buluşan Küçük Emrah ve Küçük Ceylan gibi yeni çocuk oyuncular karşımıza çıktı. Türk sinema seyircisinin duygu ve düşün dünyasında özel bir yer edinmiş ve Türk Sineması'nda önemli bir yer tutmuş bu çocuk oyuncular hakkında "bu oyuncular şimdi nerede, neydi ne oldu" gibi, gazete, dergi ve internet sitelerinde yer bulan nostaljik magazin yazıları dışında, derinlikli bir araştırma yapıldığını ve Türk Sinema Tarihi yazınında hakkıyla yer bulabildiklerini söylemek oldukça zordur.

Dünya sinemasında olduğu gibi, Türk sinemasında da, ilk yıllardan beri çocuk oyuncular perdede hep var olmuştur. Nilüfer Pembecioğlu'nun (2006) belirttiği gibi, dünya sinema tarihinde de çocuk, sinema ilk ortaya çıktığında, ilk film karelerinde de perdede yerini almıştır. Yaptıkları işi hayatı yansıtmak olarak tanımlayan (Özberk 2012) Lumiere Kardeşler'in ilk filmlerinde bebekler ve çocuklar görürüz. Örnek olarak, daha sonra *Yumurcak* (Türker İnanoğlu, 1969-1970) filmlerinde de kendisine birkaç kez gönderme<sup>1</sup> yapılacak olan ve muzip bir çocuğun bahçıvanı ıslatmasını konu edinen *Arroseur et arrosé*<sup>2</sup> (Louis Lumière, 1895), bir babanın bebeğe mama yedirmesinin filme alındığı-ki filmdeki kişiler Auguste Lumière, kızı Andrée ve eşi

<sup>1</sup> *Yumurcak* (1969) – timecode: 00:07:53~00:08:55; *Yumurcak Köprüaltı Çocuğu* (1970) – timecode: 00:03:45~00:04:55

<sup>2</sup> *Arroseur et arrosé* (1895), Louis Lumière,  
<https://www.youtube.com/watch?v=IooPP1YzkM>



Marguerite'tir- *Repas de bébé*<sup>3</sup> (Louis Lumière, 1895), küçük bir kızın kedisini beslediği *La petite fille et son chat*<sup>4</sup> (-, 1900) sayılabilir.<sup>5</sup>

Léon Gaumont'un şirketinde sekreter olarak işe başlayıp, daha sonra dört yüzün üzerinde film yapan Alice Guy-Blaché'i de anmak gerekir. Blaché de, kahramanı çocuklar olan çeşitli filmler yapmıştır. Bunlardan biri 1896 yılında çektiği ve bir perinin lahanalardan bebekler toplamasını anlatan fantastik *La fée aux choux*<sup>6</sup> 'dur. Bir diğeri de 1907 yılında çektiği ve dadısı eşliğinde parka oynamaya gönderilen dört yaşındaki bir kızın maceralarını izlediğimiz *Une héroïne de quatre ans*<sup>7</sup> adlı kısa filmidir. Filmin konusu kısaca şöyledir: küçük kız, uyuyakalan dadısının yanından ip atlayarak uzaklaşıp, birkaç serseriye polise yakalatır; ardından tren yoluna doğru ilerleyen üç sarhoşun hayatlarını kurtarır; sonra da karakola giderek polislerin yardımıyla evine döner. Lumiere filmleri günlük hayattan kesitler sunarken, Blaché'in filmleri hikâyeler anlatır.

Erken dönemde Avrupa'da yapılan bu filmlerde olduğu gibi, erken dönemde Amerika'da yapılan filmlerde de çocuklar görülür. Edwin S. Porter'ın çektiği *The Whole Dam Family and the Dam Dog*<sup>8</sup> (1905) açılış karelerinde izleyiciye tüm karakterleri tanıtır. Film, üç çocuklu bir ailenin akşam yemeğinin ailenin köpeği tarafından dağıtılmasıyla son bulur. Yine Edwin S. Porter'ın bir filmi olan *The Seven Ages*<sup>9</sup> (1905), adı sebebiyle ilk anda belgesel izlenimi uyandırır da yaşamın çağlarını komedi unsurlarıyla ele alır. Bir aktüalite çekimi gibi duran *Babies Rolling Eggs*<sup>10</sup> (1902), yine Edwin S. Porter tarafından çekilmiş, giyimlerinden zengin çocukları olduğu anlaşılan bir grup

<sup>3</sup> *Repas de bébé* (1895), Louis Lumière,

<https://www.youtube.com/watch?v=QP0oz5gEQ34>

<sup>4</sup> *La petite fille et son chat* (1900), yönetmen bilinmiyor,

<https://www.youtube.com/watch?v=WLuOM0QYk9sz>

<sup>5</sup> Lumière Kardeşlerin ve Lumière Şirketinin kameramanlarının çektiği diğer filmler için <https://catalogue-lumiere.com> adresine bakılabilir. Burada alıntılanan Louis Lumière'in çektiği filmlerin tarihleri için de bu katalogdan yararlanılmıştır.

<sup>6</sup> *La fée aux choux* (1896), Alice Guy-Blaché,

<https://www.youtube.com/watch?v=CyBQO6pwuNs>

<sup>7</sup> *Une héroïne de quatre ans* (1907), Alice Guy-Blaché,

<https://www.youtube.com/watch?v=VS679N7G9nE>.

<sup>8</sup> *The Whole Dam Family and the Dam Dog* (1905), Edwin S. Porter,

<https://www.youtube.com/watch?v=EZFriF8YTXI>.

<sup>9</sup> *The Seven Ages* (1905), Edwin S. Porter,

<https://www.youtube.com/watch?v=WBdj8muDK04>.

<sup>10</sup> *Babies Rolling Eggs* (1902), Edwin S. Porter,

<https://www.youtube.com/watch?v=QIJqoGRgsp4>.

küçük çocuğun, yuvarladıkları yumurtaları kapmaya çalışan alt-orta sınıf çocuklarını gösteren bir dakikalık bir filmidir. İlk filmlerde bir gösteri nesnesi olarak var olan çocuk çok daha sonra gereken ilgiyi görmeye başlamıştır (Pembecioğlu 2006: 30). Erken sinema örneklerinden birçoğu, çocukların günlük yaşamlarından kesitler sunar. Kimi eğitim, kimi haber, kimi de atraksiyon olarak çekilmiş olan sinemanın bu ilk örnekleri izleyiciye perdedeki ilk çocukları da sunar.

Hollywood'un ilk çocuk yıldızlarından olan Shirley Temple'in ilk kısa filmlerinde çocuk bedeninin objeleştirildiği ve çocuklara yetişkin rolleri oynatarak birer kadın ve erkek olarak konumlandırıldıkları görülür. Örnek vermek gerekirse, Temple'in ilk filmi olan *Runt Page*<sup>11</sup> (Ray Nazarro, 1932) 'de bir bebeğin rüyasını izleriz. Anne ve babası arkadaşlarıyla bir filmin üzerine konuştukları sırada onların yanında uyuyakalan bebek, rüyasında konuşulan filmi görür. Karakterlerin hepsi küçük çocuklar tarafından oynanır. Büyük çengelli iğnelerle tutturulan bezleri dışında çıplak olan çocuklar yetişkinleri oynar. Yine Temple'in ilk filmlerinden olan *War Babies*<sup>12</sup> 'de de (Charles Lamont, 1932) savaş zamanı bir barda vakit geçiren askerler ve bir aşk üçgeni resmedilir. Bütün karakterler çocuklar tarafından canlandırılır.

Agâh Özgüç, Türk Sinemasında tümüyle çocuk oyunculara dayalı ilk film olarak 1952 yapımı *Göçmen Çocuğu*'nu (Suavi Tedü) ve ilk çocuk oyuncu olarak da bu filmin başrol oyuncusu Küçük Erkan'ı gösterir. Ancak, ilk çocuk yıldızın Zeynep Değirmencioğlu olduğunu ve çocuk kahramanlı filmler dönemini başlatan filmin de 1960 yılında Memduh Ün'ün yönettiği *Ayşecik* olduğunu ekler (Özgüç 1990: 62-3). Ama Türk Sinemasında çocukların perdede görünmesi 1952'den öncedir. Muhsin Ertuğrul'un 1932'de çektiği *Bir Millet Uyanıyor*<sup>13</sup> adlı filmde okuldan çıkan çocuklar, annesiyle simit alan çocuk imgelerini buluruz. Ertuğrul'un *Aysel Bataklı Damın Kızı*<sup>14</sup> (1934) adlı filminde ise çeşitli sahnelerde köylü çocuklar görülür. Lütfi Ö. Akad'ın Halide Edip'in aynı adlı eserinden uyarladığı *Vurun Kahpeye*<sup>15</sup> (1949) filminde çocuklar okulda,

<sup>11</sup> *Runt Page* (1932), Ray Nazarro, <https://www.youtube.com/watch?v=e6UlsdqWWOg>.

<sup>12</sup> *War Babies* (1932), Charles Lamont, <https://www.youtube.com/watch?v=ZsCQ0t-3t1I&t=47s>.

<sup>13</sup> *Bir Millet Uyanıyor* (1932), Muhsin Ertuğrul, <https://www.youtube.com/watch?v=NhiBxtvY19g&t=695s>.

<sup>14</sup> *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1934), Muhsin Ertuğrul, <https://www.youtube.com/watch?v=2K40V8BqUSQ&t=836s>.

<sup>15</sup> *Vurun Kahpeye* (1949), Lütfi Ö. Akad, <https://www.youtube.com/watch?v=C4yp7t3SYqM&t=587s>.

derste, bahçede oynarken, ulaklık yaparken görülürler. Türk Sinemasının ilk yıllarından beri çocuklar da kamera önündeki yerlerini almışlardır.

Türk Sinemasının Altın Çağı olarak bilinen yıllarda Türkiye’de sosyal, siyasi, ekonomik yaşam, sorunlar yumağıdır. Günlük hayatın bunaltıcı ve yıpratıcı oluşuna karşı Türk Sineması beyaz perdede, insanlara bir rahatlama ve mutluluk imkânı sunmuştur. Yetişkinler dünyada birçok soruna ve mutsuzluğa sebep olurken, toplumun ihtiyacı olan kahraman, bir çocuk kahraman olarak Yeşilçam perdesinde izleyiciye tanıtılır. Çocukların kültürümüzde masum kabul edilmesi ve gelecek vaat etmeleriyle örtüşecek şekilde, ister ailede, ister sokakta olsun, yaşanan tüm sorunları çözebilecek kudrette çocuklar vardır artık perdede. Yetişkinlerin bozduğu düzeni, çıkardığı sorunları, çocukça problemlerini beyazperdede çocuk kahramanlar çözecektir. Her biri büyümüş de küçülmüş, boyundan büyük laflar eden, yaşından büyük hayat tecrübesi ve bilgelik sahibi bu çocuklar, hem çok sevecekler hem de süper kahraman olacaklardır seyirciler için.

Yeşilçam’ın Altın Çağı olarak görülen 1960-1970 döneminde film üretimi çok hızlıdır.<sup>16</sup> Bazen oyuncular setten sete koşarken, bazen de yönetmenler, film içinde film çekerler. Bir sette çektikleri film arasında o filmin senaryosunda olmayan sahneler çektikleri ve bunları daha sonra başka filmler için kullandıkları bilinir. Parla Şenol anılarında böyle bir olay anlatır:<sup>1</sup> Beş yaşındayken *Benim Küçük Meleğim* (Nuri Akıncı, 1961) adlı filmin çekimi sırasında, yönetmenin bir hayal sahnesi olduğunu söyleyerek 10-15 dakikalık bir çekim yaptığını, bu kısmı film gösterime girdiğinde görmediklerini, yıllar sonra TRT’deki bir programda bu çekimin kullanıldığı bir film seyrettiğini yazar (Şenol, 2006:101-2).

Filmler, ülkelerinin içinde bulunduğu siyasi ve ekonomik atmosferi yansıtır. Dünya üzerinde yaşanan tüm değişimler, tek tek bireyleri

<sup>16</sup> Ağah Özgüç’ün kayıtlarına göre, 1950-1959 arası toplam 541 film çekilmiştir. Bu sayı 1960’larda neredeyse üçe katlanır: 1960-1969 arası çekilen toplam film sayısı 1703’tür (Özgüç, 1990:112-29). 1960’lı yıllarda Türk sinemasında bir enflasyon yaşandığını söyleyen Şükran Esen, bunun nedeni olarak sinemanın halk için en ucuz eğlence aracı olmasını ve magazin basınındaki yıldız haberlerinin etkisini gösterir (Esen, 2000: 32). Acaba çekilen bu binlerce film içinde çocukların durumu nedir? Nilüfer Pembecioğlu’nun kayıtlarına göre, 1914 yılından 1996 yılına kadar 5889 film çekilmiştir ve bunların içinde çocuk imgesi bulunduran film sayısı ise 771’dir. Çocuğun bir imge olarak bulunduğu filmler içinde, çocuk oyuncunun başrol oynadığı film sayısı ise 59’dur (Pembecioğlu, 2006: 370-371, 377-378).

olduğu gibi, bu bireylerin ortaya koyduğu işleri de etkiler. Amerika'da yaşanan Büyük Buhran sonrası Shirley Temple'in bir yıldız olarak parlaması ve sevilmesi, yarınından umutsuz olan yığınlara mutluluk kaynağı olmuştur (Reddy, 2014: 4). Siyasi, ekonomik vb krizlerin bunalıttığı, sinema salonlarından da uzaklaşan insanların, çocukların yıldızlaştığı bu kimi zaman hüznü ama mutlu sona bağlanmasıyla eğlenceli filmlerle sinemaya, salonlara çekilerek, krizlerin etkilerinin hafifletilmeye çalışıldığı söylenebilir.

Türkiye de, son yüz yılda çok köklü toplumsal hareketler ve değişimler yaşamıştır. Hareketleri ve değişimleri indükleyen düşünce yapıları, toplumları kendi idealleri uğruna dönüştürüp şekillendirmek isterler. Dünya tarihine bakıldığında bunun sayısız örneği görülebilir. Aynı şekilde, Türkiye'nin deneyimlediği değişimin politik idealleri de, yaşamın her alanını, hedefler doğrultusunda dönüştürmeyi amaçlamıştır. Ve elbette Cumhuriyet rejiminin de bir ideal çocuk tahayyülü vardı. G. Gürkan Öztan bir Cumhuriyet nesli inşa edebilmek için,

*"Eğitim ve öğretim alanında girilen tüm inkılaplar, cumhuriyetçi kuşaklar yaratarak yeni rejimin vaad ettiği modernleşme ve kalkınma idealine ulaşmak üzere tasarlanmıştır. Bu amaca uygun olarak, -yetişkinler için olduğu gibi- çocukluk bağlamında da gündelik yaşamdaki Osmanlı geçmişinin izleri silinmeye çalışılmış; saltanat ve hilafet makamları yerilmiş ve daha çok İslâm öncesi döneme, Orta Asya'ya atıf yapılmıştır" (2011: 63)*

diye kaydeder. İdeal Türk çocuğundan beklenen niteliklere ve Türk Sinemasının iki döneminde, Yeşilçam ve Arabesk filmleri dönemlerinde yapılan çocuk yıldızlı filmlerin çocuk tahayyüllerinden söz etmeden önce çocuk ve çocukluk ideallerinin dünyadaki izleğine bakmakta fayda var.

Bu konuda Batı'daki görüş, çocukluğun icat edilmiş bir kategori olduğudur. Çocuk ve çocukluk tarihi üzerine araştırma yapanların ilki kabul edilen Philippe Aries (1962), sanat eserleri üzerinde yaptığı araştırmalara dayanarak, çocukluk kavramının 15. ve 16. yüzyıllardan önce olmadığı sonucuna varır. Çocukluğun keşfine neden olan kırılma noktası olarak teknolojik bir gelişmeyi, matbaanın icadını gören Postman (1995: 31) düşünce zincirini yeni bir kırılma noktası daha ekleyerek sürdürür: Postman'a göre, telgraf ile başlayan süreçte televizyonun hayata girmesi çocukluk tarihi açısından bir kez daha kırılmaya yol açarak, çocukluğun yok oluş sürecini başlatmıştır (1995: 90, 94, 95). Matbaa, kitapları herkes için ulaşılır yapmış ve

okuma yazmanın herkes için mümkün hale gelmesi ve okulların açılması, çocuk ve yetişkin dünyasını ayırmıştır.<sup>17</sup> Böylece, çocukluk toplumsal bir kavram olarak inşa edilmiştir. Yeni teknolojilerin hayatı şekillendirmeye devamıyla, televizyon da bir kırılmaya neden olur ve bilgiyi, aynen matbaanın icadından önceki dönem gibi, çocuk-yetişkin herkes için aynılaştırır (Postman 1995: 103,104). Çocuk ve yetişkin dünyaları arasına matbaa ve okulla giren farazi duvarın yıkılmasına neden olur. Önceden nasıl çocuk ve yetişkin aynı enformasyona maruz kalıyorduyorsa, televizyondan sonra da öyle olur. Hatta Ortaçağ'da yaşayan ve yetişkinlerle aynı enformasyonu paylaştığını söylediğimiz çocuklar bile bu kadar bilgiye erişemiyorlardı der Postman (1995: 124, 125). Çağlar boyunca tüm toplumlarda görülen çocuk ve çocukluk algıları değişse de, aslında benzerlikler taşır ve bir bakıma kendini çeşitli nedenlerle çeşitli dönemlerde yineleyen bir seyir izler. Burada enteresan olan, televizyondan çok daha önce hayatların bir parçası olan sinemanın etkisinin olup olmadığının düşünülmemesi ve sinemanın göz önüne alınmamış olmasıdır.

Yüz yıl önce büyük bir değişim sürecine giren Türkiye'de, imparatorluktan cumhuriyete köklü bir değişim yaşanmıştır. Osmanlı'da çocuk tahayyülü ile Türkiye Cumhuriyeti'ndeki çocuk tahayyülü arasında devamlılıklar olsa da, doğal olarak farklılıklar vardır. Her ideoloji, toplumunu her yönüyle şekillendirmek ister. Osmanlı'da çocuk, Türk-İslam kültür, terminolojisi ve felsefesiyle tanımlanır. Cumhuriyetin ilanı ile yeni kurulan Türkiye'de ise, hayat her yönüyle modernize edilmek istenir. Cumhuriyetle birlikte, devlet, din ve aile kurumları gibi çocukların da yeniden tanımlandığı görülür diyen Kemal İnal, sözlerinin devamında, ideal Türk çocuğu kimdir, nitelikleri nelerdir gibi soruların modern çocukluk paradigması ışığında cevaplandığını, "başta Mustafa Kemal ve

<sup>17</sup> Çocukluğun okulla tanımlanmaya başlamasında matbaanın etkisinin çok büyük olduğunu söyleyen Kemal İnal, "çocuk ve çocukluk üzerine ayrıntılı, olumlu ve modern didaktik kitapların yazılması"nın matbaayla gerçekleştiğine dikkat çektikten sonra, okul ve eğitimle ilgili bu değişimin kız ve erkek çocuklarla, farklı etnik kökenden insanlar için eş zamanlı olmadığına da vurgu yapar: "Okulun çocukları yetişkin yaşamının olumsuzluklarından koparıp alması ve ailelerin yerleşen yeni değerler çerçevesinde okul eğitimini çocukları için (bazı nedenlerden dolayı-sosyal yatırım gibi) zorunlu görmesi, kuşkusuz Batı Avrupa'da düz bir çizgi izlememiş, her iki cins ve toplumsal sınıflar için aynı gelişim gerçekleştirmemiştir. Çocuk ve çocukluğun gelişiminde cins ve sınıf ayrımcılığının yanısıra ırkçılık (özellikle Kuzey Amerika'da) da sürece damgasını vurmuştur" (İnal, 1999: 196-197).

İnönü olmak üzere, diğer liderlerin bu konu gündeme geldiğinde, sürekli olarak çocukların sahip olması gereken bazı manevi değerlerden bahsettikleri<sup>18</sup>ni söyler (1999: 201). Modern Türk çocuklarına atfedilen nitelik ve değerler, zekilik, beceriklilik gibi zihinsel ve güzel, güçlü, temiz giyimli gibi fiziksel özelliklerin yanında, gururlu, azimli, alçakgönüllü, erdemli, sağlam karakterli bir kişilikle, mertlik, kahramanlık, kuvvetlilik gibi askeri özelliklerdir (İnal 1999: 201).<sup>18</sup> Bu ideallerin çocuk ve gençlere öğretilmesi için basın etkili biçimde kullanılmaya çalışılmıştır. Ebru Turanlı (2017: 493), yeni kazanılan bağımsızlığın ve ulus devlet ideallerinin devamlılığı, tek parti yönetiminin sınıfsız kaynaşmış kitle düşüncesi-nin desteklenmesi amaçları göz önünde bulundurulursa, *"Cumhuriyet'in ilk döneminde çocuk dergilerinde Cumhuriyet'in temel felsefesi ve devrimleri doğrultusunda belirlenen birtakım kavramları içselleştirmiş bir Türk çocuğu tasarımının yapılmaya çalışıldığı* söylenebilir. *Burada amaç, elbette ki, basının gücünü kullanarak toplumsal değişme için gerekli olan ulus devlet kavramına uygun yeni kodların kamuoyuna, özellikle de çocuk ve gençlere doğru bir şekilde aktarılmasını sağlamak*" (2017: 493-494) olduğu görülecektir der. Ebru Turanlı, Cumhuriyetin ilk yıllarında yayımlanan *Çocuk Sesi* dergisini merkeze aldığı araştırmasında, ideal Türk Çocuğu'nun sahip olması gereken özelliklere dair şunları yazar:

*"...dergide yer alan içeriklerin iletileri esas alınarak Türk çocuğu tasarımının hangi kişisel ve kültürel değerler üzerinden yapıldığı belirlenmiştir. İletiler, Türk çocuğu tasarımının: çalışkandır, fiziksel*

<sup>18</sup> İnal, sözüne devamla, 1941 yılında Milli Eğitim Bakanı olan Hasan Ali Yücel'in Türk çocuğunun vasıflarını şöyle sıraladığını kaydeder: "Türk çocuğu doğru sözlüdür, yalandan nefret eder. Türk Devletinin kanunlarına, Türk cemiyetinin ahlak kaidelerine, okulun nizamlarına içinden gelerek ve bunları severek itaat eder. Öğretmeni de ana ve babası gibi aziz ve kutsal tutan Türk ananesine sadık kalır ve minnettarlık duygulan içinde öğretmenini sayar. Bütün arkadaşlarının da kendisi gibi büyük varlığın, Türk Milletinin ve Cumhuriyetinin evladı olduğunu hatırlar ve ondan ayrılmaz. Onların haysiyet, şeref, sıhhat ve haklarına riayet eder. Müsterek hayatın icap ettirdiği muaseret ve nezaket kaidelerine uygun hareket eder. Milletinin malını, kendisinin de içinde yetiştiği mukaddes ocak olan okulunu ve eşyasını korur. Yurt ve millet hizmetine adanmış olan sıhhat ve kuvvetini zehirli ve zararlı maddelerle tahrip etmez. Kumar oyunlarından uzak kalır. Okulda geçecek zaman dışında kalan vakitlerini aile ocağında, spor alanlarında, halkevlerinde, kırdan, bahçede güzel piyes ve film seyirinde geçirir. İçki yerleri, sefahatle sefaletin kaynaştığı mahaller, tembellik yuvası olan kahveler onun gidebileceği yerler değildir" (İnal, 1999: 201).

*olarak güçlüdür, yardımseverdir, terbiyeli ve saygılıdır, hayvanları sever, erdemlidir, Türk tarihi hakkında bilgi sahibidir, öğrenmeye açık ve bilgilidir değişkenlerine göre analiz edilmiştir” (2017: 501).*

Her ne kadar hedef tüm toplumun eşit bir şekilde modern toplumların yaşam kalitesine ulaşması ve ülkenin kalkınarak ileri gitmesiye de, bunu gerçekleştirmek o kadar da kolay değildir. Tüm toplumlarda ve tüm dönemlerde benzer şekilde, orta ve yüksek sınıf çocukları, fakir ya da taşrada yaşayan halktan daha ayrıcalıklı olmuş, modernleşme dönemlerinin nimetlerinden faydalananlar da bunların çocukları olmuştur. Matbaanın icadı ile eğitim yaygınlaştıkça ilk faydalananlar doğal olarak zengin, şehirli, aristokrat çocukları olmuştur. Taşrada yaşayanlar tarlada çalışmaya devam ederek ailelerine yardım etmişlerdir. Aynı durum Türkiye modernleşmesinde de görülür. Devrimler, şehirli ve eğitilmiş kesim ile orta sınıfa kapılar açmış, ancak taşrada yaşayan fakir halk ve onların çocukları için hızlı bir değişim getirmemiştir.<sup>19</sup> Nitekim 1930-1950 dönemindeki çocuk dergilerinde inşa edilmek istenen Cumhuriyet rejimine uygun bir ulus ve yurttaşlık bilincinin gelişimini inceleyen Doğan Duman ve Mustafa Doğdu, *Çalışkan Çocuk* adlı dergide dizi yazı olarak yayımlanan kurgusal Türk Çocuğu Yalçın'ın bir günlük programını vererek şu yorumu getirirler:

*“Örnek Türk çocuğu Yalçın, radyo yayıncılığının çok sınırlı olduğu ve televizyon yayıncılığının olmadığı bu dönemde, “gece konuşmaları” ile gününü değerlendirme fırsatı yaratır. Günün üç saati okumaya ayrılmıştır. Bu program, özünde çocuk haklarını gözetir niteliktedir. Yalçın'ın babasının “Adil adam” oluşu da bu duruma yapılan bir gönderme gibidir. İlerleme amacının yansıması, okumakla çiftlik işlerinin bir arada yürütüldüğü yalın programda belirirken, toplumun geleceği güvence altına alınmaya çalışılmaktadır. Yalçın'ın çalışma programının arka planında, Tan gazetesinin düzenli olarak ulaştığı çiftlik evleriyle betimlenen kırsal Türkiye tablosunun kent yaşamı, derginin yayın tarihinden bir süre sonra türlü gelişmeyle yoksullaşacak ve ortaya Kemalettin Tuğcu'nun sokaklarda yaşayan çocuk kahramanları çıkacaktır” (Duman-Doğdu, 2010: 165-166).*

<sup>19</sup> Modernleşmenin yanlış anlaşılması ve/veya hayata geçmesinin yaygın ve eşit olmaması, edebiyatta ve sinemada “Pygmalion”ları çoğaltmıştır. Yunan mitolojisine dayanan, âşık olunacak mükemmel kadını yaratmak olarak özetlenebilecek bu durumun Yeşilçam melodramlarında karşımıza bolca çıkan örneklerinde, fakir oluş ve taşrada yaşayış doğrudan cahil ve görgüsüz olmakla bir tutulmuştur.

## Yeşilçam'da ve Arabesk'te Çocuk Kimliği

İlk bakışta, Yeşilçam'ın çocuk imgesi, Cumhuriyet idealleriyle çelişir görünür. Yeşilçam filmlerinde karşımıza çıkan fakir, okula gittiğini görmediğimiz, vaktini sokaklarda geçiren, kimi zaman kötü alışkanlıkları olan, kimi zaman sokaklarda yaşayan, küçük yaşına rağmen çeşitli işlerde çalışmak zorunda kalan ama yine de iyi yürekli ve ahlaklı çocukları, Cumhuriyet ideallerinin öğretilmesi ve yayılması için hazırlanan ders ve hikâye kitaplarının kahramanlarına benzetebiliriz. Türkiye'de 1930'lu 1940'lı yıllarda yayımlanan popüler çocuk dergileri üzerine yaptığı araştırmada Özge Ertem de buna değinir. Ertem,

*"modern anne babalarıyla yaşayan, düzgün, temiz, ahlaklı orta sınıf Cumhuriyet çocuklarıyla, yani derginin esas okurlarıyla onların hikâyelerini okuduğu 'sokak çocuğu' kahramanlar arasında görünmeyen bir ayırım var gibidir: okuyanlar ve okunanlar, yemek masasındakiler ve sokaktakiler, okuldakiler ve serseriler"* (Ertem, 2016: 58)

tespitinde bulunur. Dergilere gönderilen okuyucu çocuk mektuplarından örnekler veren Ertem, bunlar arasından birisini ilginç bulur: Çırak İbrahim'in mektubu. Dergilerin dilinin çırak İbrahim gibi yoksul çocuklara hitap etmediğinin, bu fakir çocukların derginin muhatabı olmaktan çok, derginin asıl okuru olan orta sınıf Cumhuriyet çocuklarına anlatılan erdem ve ahlakla ilgili hikâyelerin kahramanı olduğunun altını çizer:

*"Çırak İbrahim, Cumhuriyet'in bir 'mesele'siydi, 'hakkında konuşulan', 'hikayesi anlatılan'dı; ama dergilerin okur profilini temsil etmiyordu. Okur çocuk mertebesine tıpkı Kemalettin Tuğcu'nun yoksul ama erdemli çocukları gibi çalışkanlığıyla ve fedakarlığıyla yükselebilirdi. Aksi halde hep 'okunan' ve 'bakılan', 'acınan' ya da 'kızılan' olarak kalacaktı"* (Ertem, 2016: 60).

Ertem'in de belirttiği gibi, fakir çocukların hayatının anlatılması, hikâyelerde olduğu gibi filmlerde de, bunların izleyicisi olan orta sınıf modern çocuğa örnek olması içindir. Cumhuriyetin ideal nesline yazılan hikâye ve roman kahramanları, film kahramanlarında da devam eder. Yeşilçam'daki özünde iyi ve erdemli sokak çocukları ağızdan iyi kötü dersi verilir. Yeşilçam'ın çocukları, belki fakirdirler, yeri gelir karşımıza kötü alışkanlık sahibi birer serseri olarak çıkarlar, ama hepsi zeki, becerikli, güzel, temiz, cesur, mert, ahlaklıdır; tıpkı ideal Türk çocuğun olması gerektiği gibi.



Ertem'in 1930'lu 1940'lı yılların çocuk dergileri üzerine yaptığı araştırma sonucunda görülen, Cumhuriyet ideallerinin zengin ve üst sınıf çocukları öncelmesi durumu, sonraki yıllarda da değişmemiştir. 1945 yılında yayın hayatına başlayan ve 1978'de kapanıp, 1988'de yeniden yayımlanmaya başlayan Doğan Kardeş Dergisi (Çelik, 2014: 1) örnek olarak verilebilir. Gönül Günaydın'ın çalışmasından aktaran Tuğba Çelik, Doğan Kardeş dergisinin içeriği ve hedefleri hakkında şöyle yazar:

*"Doğan Kardeş, çıktığı ilk sayıdan itibaren yaratıcı, sanata ve bilime değer veren çalışan, yenilikçi bir çocuk modeli yaratmayı amaçlamıştır. Derginin düzenlediği müsamerelerle piyano ve keman çalan çocuklar, yarışmalarla resim yapan, şiir ve öykü yazan çocuklar öne çıkarılmıştır. 'Sanatta üretkenlik' bir söz olarak kalmamış, bu kavram, çocuklara yaşatılmasının çalışmalarından örnekler gösterilerek kazanılmış bir değer haline getirilmiştir"* (Çelik, 2014: 11)

Çelik, Doğan Kardeş dergisinin, kentli ve Batılı çocuğu örnek gösterdiği için bir takım eleştirilere maruz kaldığını, hâlbuki Aydınlanma düşüncesinin Batı'da doğduğunu ve Türkiye'deki aydınlanmanın da kaynağı olduğunu, Doğan Kardeş'in de bu düşüncenin bir devamı olduğunu belirtir (2014: 11). Makalesinin devamında Doğan Kardeş dergisinin, Cumhuriyet idealleri doğrultusunda nasıl bir içerikle çocuklara ulaştığını detaylarıyla gösteren Çelik, Haydar Yıldırım'dan aktardığı bir sorunu yanıtsız bırakır. Yıldırım'a göre,

*"Dergi, sayfalarında kentli çocuğu ve modern yaşamı anlamaya çalışmaktadır. Köyde yaşayan çocuğa yönelik yayın yapmayı düşünmediği görülmektedir. Sadece kentte yaşayan çocuk köye gezmeye gider ve oradaki yaşamı tanır"* (Çelik, 2014: 11).

Aydınlanma Batı kökenlidir ve kent yaşamı model alınır ancak köyde yaşayan çocuğa hitap etmekten uzak kalınır. Ertem'in belirttiği orta sınıf çocuğa örnek olması için hikâyesi anlatılan fakir çocuk gibi, kentli çocuk da köylere ancak bir müze gezer gibi gider. Yani şehirli ve köylü, zengin ve fakir çocuk ikili karşıtlığı oluşmuş ve belki de bu yüzden ideal Türk çocuğunun inşasından uzak düşülmüştür.

Yeşilçam filmlerinde çocuklar, çocuk değil de, aynen çocuk kategorisinin icat edilmediği zamanlardaki gibi birer minyatür yetişkindirler. Shirley Temple'in ilk filmlerindeki kadar açık bir cinsel objeye dönüştürülmesine de, örneğin Ayşecik karakteri, kimi zaman bir kadın, bir eş, kimi zaman da bir anne gibidir. Sadece Ayşecik'i değil, Yumurtak'ı, Ömercik'i, Sezercik'i ve diğerlerini koca birer adam ve

kadın gibi davranırken görürüz. Bu çocuklar, anne ya da babadan yoksundurlar; dolayısıyla olmayan ebeveynin kimlik özelliklerini de yüklenirler. Onları, sabah erkenden uyanıp kahvaltı hazırlarken, çamaşır-bulaşık yıkarken, babalarının çalıştığı fabrikaya öğle yemeği, bir sebeple ceza aldıysa hapishaneye çamaşır ve sigara gibi ihtiyaçlarını götürürken izleriz. Akıl, zekâ, duygu ve tecrübeleriyle çocuk değil yetişkindirler. Oysa, Pembecioğlu'nun da ifade ettiği gibi,

*"çocuk, yetişkin olmayan, yetişkin gibi düşünmeyen ve davranmayan bir bireydir. Çocuğun filmde de genellikle çocuksu davranışlarla gerçek yaşama özdeş biçimde davranması beklenmektedir. Ancak pek çok filmde buna rastlamak olası değildir. Çocuk kahramanlar, ya çocuk gibi davranmazlar, konuşmazlar, ya da bu nitelikleri olabildiğince abartılır."* (Pembecioğlu, 2006: 46)

Bundan dolayı, Sezercik bir *Küçük Mücahit* (Ertem Göreç, 1974) olur hem vatanına bir asker olarak hizmet eder hem de annesini bulur; Parla Şenol *Çöpçatan* (Türker İnanoğlu, 1962) olur sevenleri birleştirir; Ayşecik, Ömercik, Yumurcak, hepsi, yeri gelir çalışır para kazanır ya kendi ailelerine ya da komşularına yardım ederler, yeri gelir anne babaları arasındaki sorunları çözer ve yeniden birleşmelerini sağlarlar.

Ayşecik, filmlerin başında bize kendisini tanıtır. İsminin "Ayşecik" olduğunu belirtir ve çocuk olduğunu anlatmak ister. Sanki "biraz sonra izleyeceğiniz filmde pek öyle görünmesem de aslında ben bir çocuğum, bunu unutmayın" der gibidir (Hulki Saner, 1963). 1969 yapımı *Yumurcak* da (Türker İnanoğlu), *Ayşecik Canımın İçi* filmine benzer şekilde, çocuk karakterin kendisini izleyiciye tanıtmasıyla açılır: "Benim adım Ahmetçik, ama bana herkes Yumurcak der..." Çocuklar çocukluklarının tespiti için, isimlerine ve lakaplarına eklenen -cik küçültme ekine ve bunu kendi ağızlarından bir kez daha dile getirmeye mecburdur. Çünkü yaşamları hiç de bir çocuğa uygun görülecek bir yaşam, üstlerine yüklenen sorumluluklar hiçbir çocuktan beklenecek şeyler değildir. Sevgiye ve ilgiye muhtaç bu çocuklar bunu talep ederler. *Ayşecik Sokak Kızı*, karakterin üstü kapalı da olsa bunu ifade ettiği bir sahne ile başlar. Annesinin mezarı başında Ayşe, onu kovan mahallelinin onu hiç anlamadıklarını söyler:

*"...Toprak da olsa mezar da olsa senin bir yerin var; benim hiçbir yerim yok artık; bir mahallem vardı; severdim orasını, küçücük evlerini, çeşmesini, insanların çok severdim; ama onlar beni hiç anlamadılar; neden yaramazlık yaptığımı, onları niçin üzdüğümü*

*anlayamadılar; sevmедiler beni, kovdular, bir sokak kızı olduğum için kovdular anne..." (Ülkü Erakalın, 1966).*

Bir çocuk oyuncunun başrolde oynayacağı bir film çekebilmenin matematiğinden olsa gerek -diğer yıldızların değil, çocuk yıldızın öne çıkması ve başrol olması gerekliliğinden- Ayşecik filmlerinde anne ve baba, ya ölmüşlerdir; ya bir sebeple uzun süre ortada görünmezler; ya da yok hükmünde olacak şekilde sarhoş, kumarbaz ya da bedbin ve zayıf bir kişidirler. Bu durum, yıkılan bir imparatorluğun ardından yeni kurulan düzenin de alegorisi sayılabilir. "Devlet ana" ya da "devlet baba" büyük bir bunalım sonucu yok olmuştur ve yeni devleti ve onun geleceğini temsil eden çocuk ise başta öz anne babasının ve içinde bulunduğu toplumun karamsarlığı ve zayıflığının aksine son derece güçlü ve etkili bir karakter olarak karşımızdadır. *Ayşecik Canımın İçi* (Hulki Saner, 1963) filminin hemen başında annenin öldüğünü, babanın ise dolandırıcı bir kumarbaz olduğunu öğreniriz. *Ayşecik Cimcime Hanım* (Hulki Saner, 1964) filminde ise, anne yine ölmüştür; baba ise kumarbaz ve zayıf bir adamdır. Diğer çocuk yıldızlı filmlerde de durum çoğunlukla aynıdır.

Çocukların çocukça davranışları, yetişkinler tarafından-geçmiş, eski düzeni, patriarkal yaşamı temsil eden yetişkinler tarafından-yaramazlık ve yumurcaklık olarak tasnif edilir. Bu davranışlarıyla çocuk, yetişkinlerin yaka silkdiği, istenmeyen bir ömür törpüsüne dönüşmüştür. Ayşecik, Yumurcak filmleri ve diğer çocuk oyunculu filmler hep çocukların yaramazlıkları ve yetişkinler tarafından kovalanmalarıyla açılır. İzleyiciye, çocuk değil birer canavarmış gibi tanıtılır. Çocuk, ancak bir travma yaşadığında, hayatın acı bir yüzüyle karşılaştığında, erkenden büyümek zorunda kaldığında, o asabi ve çocuk avcısı yetişkinlerin, müşfik, anlayışlı ve çocuğun eski yaramazlıklarına dönmesi için teşvik eden birine dönüştüklerini görürüz. Eski düzenin yıpranmış, kaybetmiş, karamsarlığa gömülmüş, vazgeçmiş yetişkinleri, her ne kadar çocuktan, yani gelecekte-değişimden korksalar da, çocukların çocukluğundan, yani gelecek umudundan vazgeçmek istemezler. Tüm huysuzluklarının kaynağı olan umutsuzluk karanlığındaki yetişkinler, çocukların yaktığı umut ışığının sönməsinden de korkarlar.

Nurdan Gürbilek, 1980'li yıllarda neredeyse her yerde bulunan ağlayan çocuk posterinin anlamını irdelerken, bu resmin çağrıştırdığı anlamlar üzerinden Türk toplumunu acılı bir çocuk olarak gördüğünü ifade eder. Devamında Türk toplumunun "*kederli çocuk kahramanını, ona kendi çocuk kalmışlığının gerçek nedenlerini, örneğin Doğululuğu-*

nu, geri ve yoksul bırakılmışlığını hatırlatan kendi kavruk çocuklarında değil, bilmediğimiz bir nedenden acı çeken bu Batılı oğlan çocuğunun yüzünde bulmuş gibidir. Tıpkı çocuk kitaplarındaki güler yüzlü sarışın çocuklar gibi, tıpkı bebek maması ya da çocuk bezi reklamlarında çıkan mavi gözlü tombul çocuklar gibi, tıpkı Yeşilçam'ın temiz yüzlü sokak çocukları gibi, tıpkı Ömercik, Sezercik ya da Yumurcak gibi, bu yüz de bütün yetimliğine rağmen erken yaşta örselenmiş olmanın yol açabileceği her türlü ruhsal kirlenmeden, hınçtan ya da şiddetten arınmıştır" (Gürbilek, 2004: 39) tesbitinde bulunur. Ağlayan çocuk posterinin izleğinde ilerleyen Gürbilek, Türk toplumunun acıyı bu temiz yüzlü iyi aile çocuklarının yüzünde sevdiğini, 80'lere gelindiğinde ise acıların çocuğu imgesiyle birlikte "Türkiye'nin kendi Doğulu yüzünü, kendi taşrasını, şehirlerde biriken Kürtleri, ama aynı zamanda onların yazgısının alınıp satılabilir bir şey olduğunu keşfetmesiyle birlikte,... Kederli çocuk giderek daha kara, daha esmer, nihayet daha delikanlı bir çehreye kavuştu"ğunu belirtir (2004: 43).

Arabesk filmlerinde çocuk oyuncuların ilki Küçük Emrah'tır. Zavalılar (Ümit Efekan) adlı ilk filmini, on üç yaşındayken 1984 yılında çeker. Onu Küçük Ceylan takip eder; 1985'te o da ilk filmi *Garibim Ceylan* (Yavuz Figenli) ile on bir yaşındayken perdeyle tanışır. Yeşilçam'ın çocuk yıldızlarının perdeye "çocuk yıldız" olarak veda ettikleri yaşta, Emrah ve Ceylan ilk filmlerini çekerler. Yani aslında artık ergenliğe adım attıkları yaşta, isimlerinin başlarına eklenen bir "küçük" sıfatı ile çocuk yıldız sınıfına dâhil edilirler. Ama aslında bu sıfatları da sinemadan değil, yine sahneden gelmektedir. Çünkü onlar, müzik dünyasının "küçük"leridir.

Yeşilçam filmlerinin çocuklarının ellerinde sihirli asa ile dokunarak çevrelerine umut saçmaları sanki sonuç vermemiş, çabalar sonuçsuz kalmıştır. Yıl 1980'leri, sinemalar Arabesk filmleri göstermeye başladığında, perdede yine ideal Türk çocuğu görülmez. Arabesk filmlerdeki çocuk tahayyülü, çocukluk kategorisinin hayatımıza girdiği ve hatta artık yok olmaya başladığı bir zamanı gösterir. Bu filmlerde çocuklar, ellerinden alınmaya çalışılan çocukluk ve içine itildikleri yetişkinlik arasında bocalarlar. Arabesk filmlerin çocukları öncelikle pasiftirler. Yeşilçam filmlerindeki çocukların bütün yaramazlıklarını ve kalkışıp başardıkları boylarından büyük bütün işleri sergileyerek filmi açmalarına karşın, Arabesk filmlerindeki çocuklar akıllı uslu bir kenarda otururken, ders çalışırken görülebilirler. Bir şekilde evcilleştirilmişlerdir. *Zavallılar*'da (Ümit Efekan, 1984) Emrah ve kız kardeşinin ders çalıştıkları görülür. Okul, çocuk kategorisinin başlatıcısı

olarak hayata girmiştir. Emrah, okulda müsamere yapılacağını ve folklor grubunda olduğunu söyler anne babasına. Ama yaşanan felaketler sonucu okul bırakılır. Emrah'ı yolda gören bir öğretmeni onun elinden tutar. Şarkıcı olmasına aracı olur. Bir diğer film *Acıların Çocuğu*'nda (Ümit Efekan, 1985), camiden çıkan bir adam çocuğu (Emrah'ın abisi) evine götürür, sahiplenir, büyütür, okutur, meslek sahibi yapar. Arabesk filmlerde çocuk, elinden tutulması, yardım edilmesi gereken aciz bir varlıktır.

### Yeşilçam'da ve Arabesk'te Çocukluk Mekânları ve Aktiviteleri

Çocuk güçlü, gelecek aydınlık olsa da, toplumsal düzende her şeyin yerli yerinde olduğunu söyleyemeyeceğimiz böylesi bir geçiş döneminde, çocuk da olması gereken mekânlarda görünmez. Çocuk, kendisinden çok büyük başarılar beklenen, gelecek umudu olsa da, şimdilik bulunması beklenmeyen ve istenmeyen mekânlarda görülür ve çocukça yaşayış ve davranışlar sergilemez. *Ayşecik Cincime Hanım* (Hulki Saner, 1964) filminin başında, vitrindeki bir pastaya bakarak, daha önce gördüğü doğum gününü kutlayıp pasta yiyen bir çocuğa özendiğini anlatan Ayşe, çocuk ortamlarında görülmez. Okulda, parkta, ya da oyun arkadaşlarının yanında değildir. At yarışı, kahvehane, futbol maçı, meyhane, polisin müdahale edeceği kavga dövüş ve Turist Ömer ile Rükne'din'e içki masası hazırlayıp servis yaparken hep yetişkinler arasında dahası erkek ortamlarındadır. *Ayşecik Canımın İçi* (Hulki Saner, 1963) filminin açılışı Ayşecik'in kaldığı yetimhanede gerçekleşir. Ancak, Ayşe yine çocukların yanında ve arasında değildir. Yalnız, karlı bir bahçede, o güne kadar hiç görmediği babasını her Pazar ve her bayram günü inatla beklemektedir. Zaten bu yetimhane yaşamı da çabuk biter; Her ne kadar, babası Ayşe'nin velayetini dayıya bırakarak yüklü bir para elde edeceğini planlasa da, Ayşe ile tanışınca bu fikrinden vazgeçer. Bu emelini gerçekleştirmek üzere yetimhaneye geldiği gün, taksiden indiğinde sigarasını yaktığı çakmağını düşürür. Karla kaplı bahçede babasının yolunu gözleyen Ayşe için bu çakmak, baba sıcaklığının ilk kıvılcımıdır. O çakmak sayesinde tanışırlar. Ayşe babasıyla ve üvey annesiyle birlikte yaşamak üzere, yetişkinler arasına yerleşir. Ve ilk evine ilk girişinde babasının ilk yalanlarını da duyar. Ondan sonra yine yetişkinlerin sorunları ve onların çözümüyle uğraşmaktır Ayşe'nin görevi. Olgun ve her şeyi bilen, kendi kararlarını kendi veren bir 'çocuk' olan Ayşe, babası gerdanlığı çaldığı zaman, babasının hatasını ve borcunu ödeyebilmek için gerdanlık sahibi kadının evine

gidip, çalışıp bunu telafi etmeye karar verir. Ve üvey annesi bunu peki diyerek pasiflikle onaylar sadece.

*Ayşecik Şeytan Çekici* (Atıf Yılmaz, 1960) filmi, içinde onlarca çocuk olan nadir Ayşecik filmlerindendir, ama bu bir sürü çocuk, Ayşecik'in yalnızlığını vurgularlar sadece. Diğer çocuklar sokakta oynar eğlenirken, Ayşecik çamaşır yıkar, yemek yapar. Herkes gibi o da şerbet almak ister ama parası yoktur. Şerbetçiye ceza olarak iğne batırıp kaçar; kaçarken baloncuya çarpar ve bütün balonlar uçar; Ayşecik güler. Çocukluğunu yaşamasına engel olan herkesten ve her şeyden kendince intikam almaktadır. Ayşecik, babasının hayatını düzene sokan bir nevi süpervizördür. Babasına hazırladığı sofranın başında uyuyakalan Ayşe, uyanıp saatin çok geç olduğunu fark eder ve meyhaneye babasını almaya gider. Babası tam bir kavgaya karışacakken elinden tutar ve oradan çıkarır.

*Yumurcak* (Türker İnanoğlu, 1969) filminde de "çocuğu" çocukluk mekânlarında değil, yetişkin mekânlarında ve yetişkin aktiviteleri içinde görürüz. Küçük bir "çocuk" olan Yumurcak, çocuk dünyasına teğet geçen bir hayat sürmektedir. Manavdan alıp yiyemediği elmaları devirir; içemediği şerbetin kavanozunu kırar; oynayamadığı balonları patlatır; Balonla oynayamaz, balon satarak hapisteki babasına yardım için para kazanır. Ayakkabı boyar; gazete satar. Bu çocuklar, çocuklar arasında uyumsuz ve sorun çıkarıcı, yetişkinler dünyasında uyumlu ve problem çözücüdür.

Arabesk filmlerin çocuk kahramanları için mekân, ev, okul gibi kapalı mekânlardır. Kan davası, işsizlik, vb sebeplerle yaşanan, köyden kente göç, bilinen ortamların terk edilerek bilinmeze yapılan bir yolculuktur. Bu çok bilinmeyenli büyük şehir denklemi, Arabesk filmlerin kahramanlarını sanki bir tür liman gibi kapalı mekânlara sığındırır. *Zavallılar* (Ümit Efekan, 1984) filminde, kanlıları yüzünden İstanbul'a göç etmek zorunda kalan Emrah'ı ve ailesini, küçücük evlerinde bir arada görürüz. Bu ailenin birliği, babanın kanlıları tarafından vurulup, sakat kalması, annenin temizliğe gittiği evin oğlu tarafından zinaya sürüklenmesi sonucu dağılır. Yaşanan felaket çocuğu, ailesinden ve okulundan ayırır. Emrah filmin yarısından sonra sokağa çıkar ve çeşitli işlerde çalışır. Kız kardeşini, devlet baba bakar diye yetiştirme yurduna verir. Kendisi de öğretmeninin yardımıyla şarkıcı olur. Ama memleketten ayrılıkla başlayan, anne-baba ayrılığıyla devam eden, baba ve annenin sırayla dünyadan ayrılmasına varan bir arabesk filmde çocuk için bol gözyaşı ve mutsuzluk vardır; Yeşilçam filmlerindeki çocukların aksine, Arabesk filmlerindeki çocuğun

çabaları onu ve ailesini birlikteliğe ve mutlu sona taşımaz. Cezaevi-  
nin kapısında başlayan *Zavallılar* mezarlıkta biter.

## Sonuç

Yeşilçam Filmlerindeki çocuk tahayyülü daha çok romantik anlayışın yansımalarını taşır. J.J. Rousseau'nun çocuk doğaya en yakındır, çocuk vahşi bir çiçektir, eğitim eksiltir şeklinde özetlenebilecek düşünceleri, Yeşilçam'ın çocuk tahayyülünde yansımaları bulur. Sokakta, hiçbir kural tanımayan, istediği gibi davranan, vahşi bir çiçeğin doğada kendiliğinden yetişmesi gibi büyüyen Ayşecik ya da Yumurcak, gittikleri zengin evlerinde eğitilmek istendikçe mutsuzlaşır ve ışıklarını kaybederler. Arabesk filmlerindeki çocuk tahayyülü ise J. Locke'un çocuk anlayışından izler taşır. Locke'a göre çocuk zihni tabula rasa yani boş bir levha gibidir (Çelik, 2014: 3). Dolayısıyla, alınacak eğitim çocuğa çok şey ekler. Ve çocuğun zihnine bilgileri nakşederek onu bir esere dönüştürecek olanlar başta ana/baba, öğretmenler ve devlettir. Bunu, arabesk filmlerin okul ve eğitim vurgusunda, okulun, öğretmenin, muhtarın, devletin, polisin olumlanmasında görebiliriz. Emrah'ın *Zavallılar* (Ümit Efekan, 1984) filminde öğretmen kurtarıcıdır, polis babaya karşı çocuğu korur, muhtar yetiştirme yurduna bırakılacak kız kardeş için "devlet baba ona bakar" der.

Yeşilçam'ın çocukları, masumiyet, zekâ, olgunluk ve her sorunun altından kalkabilecek gücün timsalleridirler. Arabeskin çocukları ise, sahnede söyledikleri şarkılar tonundan ağlamaları, çığlıkları, hıçkırıkları, sürekli hayattan şikâyetçi oluşları ile öncülerini sayılan Yeşilçam'ın çocuklarından oldukça farklıdır. Arabeskin çocukları "beni yerden yere vurup durmayın" diye sızlanırken, Yeşilçam'ın çocukları, "beni üzme ye çalışanı yerden yere vururum" dercesine babayığittirler. Çekildikleri dönemleri yansıtan birer ayna olduklarını söyleyebileceğimiz filmler, bizlere dönemlerinin insanının prototipini sunarlar. Herkesin birbirini tanıdığı, sevip saydığı mahallelerde yaşanan 1960'lar döneminde çekilen filmler de bu sıcaklığı ve 'birlikte güçlüyüz, birbirimize dayanabiliriz' inancını yansıtır. *Ayşecik Şeytan Çekici* (Atif Yılmaz, 1960) filminde, Ayşe'nin babasıyla yumruk yumruğa giren komşu adam, konu Ayşe'nin anne ve babasını birleştirmek olduğunda birden dost oluverir. Tüm mahalle, bu adamın kamyonetine binip, Ayşe'nin babasının bindiği trene yetişmeye çalışırlar. Arabesk sinemasında ise, gecekondulaşmanın ve iç göçün sonuçlarından olarak güvensiz ve yabancı bir ortam, kimin elinin kimin cebinde olduğunun bilinmediği, herkesin birbirinin kuyusunu kazabildi-

ği, neredeyse güvenilecek tek insan olmayan, insani ve ahlaki değerlerini yitirmiş, bireyselleşmenin ve menfaatlerin öne çıktığı, çocuklara da ağılamaktan başka seçenek bırakmayan hayatlar resmedilir. Yeşilçam'ın çocuklarını, çocuk izleyicilere yönelik çocuk filmlerinde görmeyiz; onlar daha çok toplumsal hikâyelerin anlatıldığı filmlerin sevimli yüzüdürler; olayları izlenir, hayatı yaşanmaya değer kılan sempatiklik aracıdır. Arabeskin çocukları ise, artık yaşanmaya değer bulunmayan hayatın bıkkın ve çilekeş, vaktinden önce olgunlaşmış acılı fertleridirler.

## **Kaynakça**

- Aries, Philippe (1962) *Centuries of Childhood*, New York: Alfred A. Knopf.
- Çelik, Tuğba (2014) "Türkiye'de Çocuk Olmanın Tarihi: Doğan Kardeş Dergisi" Hasan Ersel. *Kâzım Taşkent, Yapı Kredi ve Kültür Sanat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları ss. 192-232.
- Duman, Doğan, Mustafa Doğdu (2010) "1930-1950 Dönemi Çocuk Dergilerinde Yurttaşlık Bilinci Gelişimi Kapsamında Ulus - Devlet Algısının Sağlanması: 'Türk Çocuğu - Cumhuriyet Çocuğu'", *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi* 9: 20-21, s.157-170.
- Ertem, Özge (2016) "Çocuk Dergilerinde Sahil ve Sokak Çocukları 'Dilerim ki Sen de Bir Gün Sokaklardan Kurtulasın!'" *Toplumsal Tarih* 274, s.56-61.
- Esen, Şükran (2000) *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, İstanbul: Beta Basım Yayın.
- Gürbilek, Nurdan (2004) *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis Yayınları.
- İnal, Kemal (1999) "Paternalist Politikanın İdeal Türk Çocuğu" *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi* 32:1, s.195-212.
- Özberk, Melahat Yılmaz (2012) "Lumiere Kardeşler" <http://www.otekisine.ma.com/lumiere-kardesler>. (erişim 18/08/2018).
- Özgüç, Ağâh (1990) *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Öztan, Güven Gürkan (2011) *Türkiye'de Çocukluğun Politik İnşası*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Pembecioğlu, Nilüfer (2006) *Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi*, Ankara: Ebabil Yayıncılık.
- Postman, Neil (1995) *Çocukluğun Yokoluşu*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Reddy, Lauren (2014) 'The Price of America's Little Sweetheart: A Study of Shirley Temple and her Financial Impact during the Great Depression' MA Thesis, Tufts University, Boston.
- Şenol, Parla (2006) *Parlama Noktası*, İstanbul: Gita Yayınları.
- Turanlı, Ebru (2017) "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Ulus İnşası Sürecinde Türk Çocuğu Tasarımı: Çocuk Sesi Dergisi" TRT Akademi Dergisi 2: 4, s.486-504.



**Filmografi**

- Acıların Çocuğu* (1985) Yönetmen Ümit Efehan. İstanbul: Kerem Film.
- Arroseur et arrosé* (1895) Yönetmen Louis Lumière. Lyon: Lumière Kardeşler.
- Aysel Batakılı Damın Kızı* (1934) Yönetmen Muhsin Ertuğrul. Bursa: İpek Film.
- Ayşecik* (1960) Yönetmen Memduh Ün. İstanbul: As Film.
- Ayşecik Canımın İçti* (1963) Yönetmen Hulki Saner. İstanbul: Erman Film.
- Ayşecik Cimcime Hanım* (1964) Yönetmen Hulki Saner. İstanbul: Saner Film ve Erman Film.
- Ayşecik Sokak Kızı* (1966) Yönetmen Ülkü Erakalın. İstanbul: Duygu Film ve Erman Film.
- Ayşecik Şeytan Çekici* (1960) Yönetmen Atif Yılmaz. İstanbul: As Film ve Lale Film.
- Babies Rolling Eggs* (1902) Yönetmen Edwin S. Porter. USA: Edison Manufacturing Company.
- Benim Küçük Meleğim* (1961) Yönetmen Nuri Akıncı. İstanbul: Ata Film.
- Bir Millet Uyanıyor* (1932) Yönetmen Muhsin Ertuğrul. İstanbul: İpek Film.
- Çöpçatan* (1962) Yönetmen Türker İnanoğlu. İstanbul: Erler Film.
- Garibim Ceylan* (1985) Yönetmen Yavuz Figenli. İstanbul: Türk-Kan Film.
- Göçmen Çocuğu* (1952) Yönetmen Suavi Tedü. İstanbul: Halk Film.
- La fée aux choux* (1896), Yönetmen Alice Guy-Blaché. France: Société des Établissements L. Gaumont.
- La petite fille et son chat* (1900) Yönetmen bilinmiyor. Lyon: Lumière Kardeşler.
- Repas de bébé* (1895) Yönetmen Louis Lumière. Lyon: Lumière Kardeşler.
- Runt Page* (1932) Yönetmen Ray Nazarro. USA: Universal Pictures.
- Seven Ages, the* (1905) Yönetmen Edwin S. Porter. USA: Edison Manufacturing Company.
- Sezercik Küçük Mücahit* (1974) Yönetmen Ertem Göreç. İstanbul: Er Film, Acar Film ve Sezer Film.
- Une héroïne de quatre ans* (1907) Yönetmen Alice Guy-Blaché. France: Société des Établissements L. Gaumont.
- Vurun Kahpeye* (1949) Yönetmen Lütfi Ö. Akad.
- War Babies* (1932) Yönetmen Charles Lamont. USA: Jack Hays Productions.
- Whole Dam Family and the Dam Dog, the* (1905) Yönetmen Edwin S. Porter. USA: Edison Manufacturing Company.
- Yumurcak* (1969) Yönetmen Türker İnanoğlu. İstanbul: Erler Film.
- Zavallılar* (1984) Yönetmen Ümit Efehan. İstanbul: Kerem Film.

*Gülçin Pamak*  
*İstanbul Şehir Üniversitesi Sinema-*  
*Televizyon Ana Bilim Dalı*  
*Yüksek Lisans Öğrencisi*

## **Fantastik ve B Tipi**



# YEŞİLÇAM'IN BULUNTU EVRENİ: FANTASTİK TÜRK SİNEMASI

Onur Civelek

## Yeşilçam'ın Fantazya Araçları

Yirminci yüzyıl sonu ve 21. Yüzyıl başından itibaren, ne dev ne keşif sahibi olan yeni bir insan tipine tanık olunmaktadır: iki-arada-bir-derelek *sınırında* pişen kumarbazlar, baş-ka bir deyişle de yaptakçılar (*bricoleur*).  
Daryush Shayegan, Melez Bilinç, s.27

## Dublaj, Stock-Shot ve Buluntu Efektler

Çetin İnanç *Dünyayı Kurtaran Adam*'ın (1982) yapım sürecinde karşılaştığı güçlüklerin üstesinden yaptakçı çözümlerle nasıl geldiğine dair şöyle bir anekdot paylaşmıştır:

(...) *Filmde görünenlerin dışında, asıl daha güzel dekorlar hazırlayıp Kilyos'a kurmuştuk. Işıklı mışıklı uzay gemileri yapmıştık. O zaman Kilyos tam çöl. Gece yağmur indirmiş, ertesi gün bir gittik ki, hiçbir şey kalmamış sabaha. Sonra yeni bir formül bulmak lâzımdı: Kapalı sahneleri İstanbul'da, geri kalanını da en azından bir atmosfer versin diye Ürgüp'te çektik. Çekimler yirmi, yirmi beş gün sürdü. Ee, sonunda başka filmlerden parça almak mecburiyetinde kaldık tabii. Ama tepemin tasını attıran bir şey var. Bana diyorlar ki, "filmin yarısını 'Star Wars'dan araklamışsın." Bir kere on altı ayrı film den, belgeselden görüntü kullandım ben, diğerlerini çakabilmişler mi? Yok! (...) Dublaj stüdyosunda öne dekorlar yaptık, arkadan görüntüler geçiyordu. O uzay gemisindeymiş gibi kafalarını eğdikleri yer bir dublaj stüdyosu aslında. Filmin içine alınmış parçaların çoğu sinemaskoptur, uzun resimlerdir yani. İnsanların olduğu bazı bölümlerde de görüntüyü sinemaskop vermiştik. Deforme, tuhaf insanlar etkisi yaratabiliştik bu sayede (...) - (Öğünç, 2016: 139).*

Bu anektod, Fantastik Türk Sineması'nın malzemesiyle, konusuyla kurduğu "buluntu" ilişkii her yönüyle özetler. Ayrıca fantastik furyanın yaptakçılık (*bricolage*) pratiğinin de bir özetidir. Anektodun geçtiği mekânın dublaj stüdyosu olması, Yeşilçam'ın başat aracı olan dublajın kendi 'öteki'si Fantastik furya tarafından nasıl alımlandığının işaretidir.

Yerli sinemanın başlangıcındaki dublaj pratiğine dönüp bakarsak, bunun bir teknik sorundan kaynaklandığı görülür. 1930'ların başında Muhsin Ertuğrul yönetmenliğinde sesli filmler çeken yapım şirketi Kemal Film (Türkiye'nin ilk özel film şirketi), 1943 yılında *Dertli Pınar* (Faruk Keng) filminin çekimi sırasında bozulan ses kayıt cihazını Almanya'ya gönderir fakat cihazın tamiri beklenenden uzun sürünce filmin sessiz çekilmesine ve stüdyoda üstüne seslendirme yapılmasına karar verilir (Erdoğan, 2002: 237). Bu tutumu bozuk bir makine parçasına dönük sabırsızlıkla açıklamak yeterli değildir. Söz konusu olan, Türkiye'de henüz prematüre durumda olan film sektörünün karşılaştığı zorluklardan kurtulma ve yabancı filmlerin barındırdığı kültürel kodları yerelleştirme çabasıdır (Erdoğan, 2002: 237). İpek Film Seslendirme Stüdyosu'nun kuruluşundan itibaren başlayan bu süreç, 1940'larda yılda 100'den fazla filmi seslendiren stüdyoların artışıyla bir kültür sanayi konumuna gelmişti (Gürata, 2004: 42). Stüdyolarda seslendirme aşamasında karakterlere yerel aksanlar katılıyor, hatta dublajcılara doğaçlama yapma imkânı bile tanınıyordu. Örneğin dönemin yabancı komedi filmlerinde oynayan Laurel-Hardy, Groucho Marx, Eddie Cantor gibi komedyenleri seslendiren Ferdi Tayfur, sadece seslendirme yapmakla kalmıyor kendi ürettiği esprileri, yerel deyimleri ve aksanları da işin içine katarak seslendirdiği karakterlere yerel özellikler ekliyordu (Akçura'dan aktaran Gürata, 2004: 42). Ayrıca karakterlerin isimlerini değiştirip onları bilindik mekânlara taşıyordu: Marx Biraderler Tayfur'un seslendirmesinde "Üç Ahbap Çavuşlar" adını alıyor ve ikametgâhları New York yerine İstanbul oluyordu. Groucho Marx'ın ismi Arşak Palabıyıkyan'a dönüşürülürken, Eddie Cantor da Yani Babanoğlu adlı Kayserili bir tüccara dönüştürülüyordu (Gürata, 2004: 42). Bu tercihler sayesinde izleyicinin karakterlerle özdeşlik kurabilmesi kolaylaşmış oluyordu. Köyden kente göçün arttığı ve sinemanın radyoyla beraber en fazla tercih edilen eğlence biçimi haline geldiği 1960'lara gelindiğinde yerli filmlere olan talep artışına hazırlıksız yakalanan yapımcılar, yoğun talebi karşılayabilmek amacıyla üretimi hızlandıracak çeşitli stratejilere başvurdular; senaryo yazım sürecini hızlandıran yeniden çevrimler fazlaştı, kamera ekipmanları azaltıldı, aktörün yükünü azal-

tarak esneklik sağlayan seslendirme pratikleri tercih edildi (Erdoğan, 2002: 238). Böylece 1960'larda dünyada en fazla film üreten ulusal endüstrilerden biri haline gelen Yeşilçam yılda 200 film kapasitesine ulaşırken, film endüstrisini büyük ölçekte etkileyecek olan ekonomik krizden hemen evvel 1972'de ise yılda 301 yerli filmle dünyada film üretim miktarında Yeşilçam üçüncü sıraya yerleşmişti (Gürata, 2006: 242). Yeşilçam'ın altın dönemi olan 1960'lar ve 1970'lerde B tipi filmler yapan Fantastik Türk Sineması da çıkışa geçer. Fakat filmlerin yaklaşık yüzde 90'ı yabancı kaynakların 'yerelleştirilmiş' yeniden çevrimleri ve uyarlamalarından oluşuyordu (Scognamillo'dan aktaran Gürata, 2006: 242). Telif hakkının henüz kurumsallaşmadığı koşullarda bu uyarlamaların orijinal kaynaklarına dair referans verme ya da telif ücreti ödeme yükümlülüğü de yoktu. Yeniden çevrimlerin çoğu 1960-75 döneminde çekilmekle beraber, uyarlaması yapılacak orijinal kaynaklar 1940 ve 50'lerden bulunuyordu (Gürata, 2006: 243). Böylece izleyicinin telif eser ile uyarlama eser arasındaki ilişkiyi yakalama şansı düşüyordu. Söz konusu pragmatik stratejiler aynı zamanda Yeşilçam'a özgü bir anlatım biçimi yarattı. Yeşilçam'ın can simidi haline gelen dublaj, erken dönem Türk sinemasındaki 'yerelleştirici' görevinden farklılaşarak yerli filmlerin işitsel öğelerini barındıran temel araca dönüştü. Yeşilçam'ın dublaj stüdyosuyla ilişkisi dil çevirisinden farklı bir işlevsellik taşıyordu artık; mekân olarak dublaj stüdyosu, film üretim koşullarına altyapısı zayıf Yeşilçam'ın gösterdiği direnişin hem metaforik hem de teknik merkeziydi. Erken dönemin yerelleştirici aygıtı olarak görülen dublaj, 60'lardan itibaren uyarlamaya dayalı film üretiminin ardında yatan mantığa dönüştü. Teknik anlamda ise yerini, aşağıda özetleyeceğim daha farklı bir pratiğe bırakıyordu.

Sesli çekim, üretim ölçeğini ve zamanını arttırdığı için Yeşilçam'da artık tüm filmlerin sessiz çekilmesi tercih ediliyordu. Oyuncular repeliklerini çekim aşamasında suflörden dinleyip sonra da dudak oynatarak bunları görüntüye aktarıyor, dublajcı da ses stüdyosunda oyuncunun ağız hareketlerini takip ederek seslendirmeyi gerçekleştiriyordu. Tiyatro oyuncularından seçilen dublajcının şiveden arındırılmış 'nesnel' Yeşilçam sesi, yerli sinemanın ilk yıllarına tezat olarak perdedeki oyuncunun yerel aksanını perdeleyen bir işleve sahipti. Üretim koşulları elvermediğinden, birden fazla oyuncunun aynı kişi tarafından seslendirildiği, hatta aynı sahneyi paylaşan iki ayrı oyuncuyu tek bir kişinin seslendirdiği durumlar da ortaya çıkıyordu (Erdoğan, 2002: 238). Ayrıca, filmdeki karakterler açık alanda olsalar

bile, dudaklarından dökülen "ses", seslendirmeyi yapan dublajcının içerisinde bulunduğu stüdyonun kapalı mekânını kolaylıkla ele verecek nitelikteydi. Sessiz çekimden ötürü açık alanın barındırdığı çevresel arka plan sesleri ise ses stüdyosunun imkânları dahilinde bölük pörçük şekilde kotarılırdı. Dolayısıyla ortaya çıkan şey, gerçeklik algısı yaratan bir ses efektinden ziyade bir 'ses imgesi' idi (Erdoğan, 2002: 240). Kısıtlı imkânların bu şekilde telafi edilmesi sonucunda Yeşilçam'ın işitsel evreni yoksunlaşmış, bununla beraber ses stüdyosunun filmlerdeki etkisi gittikçe artmıştı. Filmin eylem dünyasına eşlik eden ses, filmdeki bedenlerin devinimini, ifadelerini belirleyecek bir konuma gelmişti. Süre kısıtlılığından ötürü senaryoya çok kısa sürede hazırlanan Yeşilçam oyuncusu, çekim sırasında hareket hâlinde olsa da her daim suflörün ağzından kendisine iletilecek repliklerini bekleyen, 'sese tutsak' kaygılı bir bedendi (Erdoğan, 2002: 239). Dahası, sahne mizansenleri sesin dolayımına göre düzenleniyordu. Örneğin Yeşilçam melodramlarında, filmdeki bir karakter aynı sahneyi paylaştığı diğer karaktere (görüş açısında olsa bile) ancak onun sesini işittiğinde herhangi bir tepkide bulunabiliyordu (Erdoğan, 2002: 242). Yeşilçam usulü konuşma, bedenleri aktifleştirme ya da pasifleştirme yetisine sahipti (Erdoğan, 2002: 241). Yeşilçam'ın B yüzü Fantastik Türk Sineması'nda ise, bu çalışma boyunca üzerinde durulacağı gibi, Yeşilçam'ın yapıtçı pratikleri radikalleşerek estetik bir boyuta taşınmıştır. Bu bağlamda, Dünyayı Kurtaran Adam'ın dublaj stüdyosunda çekilen sahneleri Yeşilçam'ın içsel mekanizmasını dışa vuran bir mahiyettedir. Örneğin, baştaki anektodda İnanc'ın vurguladığı sahnelerden biri olan filmin açılışında karşımıza çıkan pilotların/astronotların uzay gemisini "kontrol ettikleri" gemi-içi mekânı esasında bir dublaj stüdyosunda çekilmiştir. Arka plandan hazır görüntüler akarken, ses stüdyosunun koltuğunda oturan pilotlar önlerindeki cihazlarla oynayarak gemiyi "alçaltıp yükseltirler". Film evreniyle çekim evreni arasındaki sınırları bulanıklaştıran mezkur sahnenin gerçeklikle kurduğu ilişkinin "kayganlığı"nın farkındaymışçasına gerçekliği sesleriyle tekrar inşa etmeye girişir pilotlarımız: (kafalarını kaldırarak) "yükseliyorum," (kafalarını eğerek) "alçalıyorum". Karakterin içsel psikolojisini aktarmaktan ziyade sadece aksiyonu ve durumu ifade eden klasik Yeşilçam konuşmasının yoğunlaşmış bir versiyonuna benzetebiliriz bu konuşmaları (Kutlar'dan aktaran Erdoğan, 2002: 243). Bedenleri birer araç olarak kullanan Yeşilçam'ın dublaj sesi stüdyoda iş başındadır sanki. Dublajcı (pilot) koltuğuna oturmuş, sesiyle sinemasal mekâna ve bedenlere konuşa-

rak yön vermektedir (önce pilotların repliklerini duyarız, sonrasında pilotlar repliklerine uygun düşen hareketlerde bulunurlar). Konuşmanın içeriği, gerçeklik algısı yaratmaktan başka bir işlev taşımaz (gerçeklik algısı yaratma görevi ses efektinde değil konuşmanın içeriğindedir). Durumu daha da karmaşıklaştıran başka bir durum daha vardır: aktörlerin sesi dublajdır. Dünyayı Kurtaran Adam'da bedenleri konuşturan Yeşilçam sesi, kendi mekaniğini ele vermekle kalmaz sadece, bu mekaniği yeniden üretir de.

Yeşilçam'da 1960'larla başlayan gelişmeler, film dağıtımına damga vuran "işletmeciler egemenliği"yle yakın ilişkideydi. İşletme bölgelelerine ayrılan Anadolu'da bulunan sinema salonlarıyla film yapımcıları arasında aracılık yapan işletmeciler, her bölgenin seyirci ilgisi hakkında bilgi sahibi olsalar da sinemaya yapımcılardan bile daha kâr odaklı bakıyorlardı (Abisel, 1994: 99). Devlet desteği ve korumacılığına dayanmayan Türk film endüstrisinde faaliyet gösteren büyük ya da küçük tüm yapım şirketleri, sanatçılar ve çalışanlar işletmecilerin isteklerine bağımlı olmuşlardı çünkü gelecek sezonun film üretimi bölge işletmecilerinin avanslarıyla gerçekleşiyordu (Abisel, 1994: 100). Salon ve bölge işletmecilerinin yatırıma dayalı hale gelen film sektöründe senaryodan oyuncu seçimine kadar son söz işletmecilerdeydi. Öte yandan, film endüstrisinin ekonomik temeli de çok sağlıksızdı. Film yapım sayısına bakıldığında giderek büyüyen bir sektör gibi görünmesine karşın, endüstride ödemelerin bono, çek ve senet kullanımıyla sağlanması sonucu sinema sektörünün koşullarını iyileştirecek bir sermaye birikimi sağlanamıyordu. Üstelik çoğu işletmecinin film üretiminden sağlanan sermayeyi sektörün dışında değerlendirmesi sebebiyle senet kırdırmak bile endüstrinin çarkını döndürmekte zorlanıyordu. 1970'lerde yıllık film yapım sayısı rekor düzeye ulaşsa bile, renkli filme geçişin getirdiği ekonomik yük ile Türkiye'nin genel ekonomik sarsıntılarından kaynaklı ham film teminindeki zorluklar kesişince, film maliyetleri hızla düşürüldü (Abisel, 1994: 103). Artan yapım masraflarını düşürmek amacıyla "Abdurrahman Color" deyimiyse esprisi yapılan taktiklere başvuruldu: "Kodak'la başlayan çekim Fuji'yle bitiyor, film daha sonra Orwo banyosunda yıkanıp, herhangi bir ya da birkaç marka pozitif basılıyordu" (Abisel, 1994: 105). Bu zor şartlar altında, Yeşilçam'ın doğası gereği özel efektlerden sürekli beslenmesi gereken Fantastik 'öteki'si eline geçen her malzemeyi belirli bir tasarıma dayandırmadan dolaysızca kullanmak zorundaydı.



Başka filmlerden hazır sahneleri koymak her daim bütçe ve zaman sıkıntısı yaşayan Yeşilçam'ın Fantastik janrında o kadar revaçtaydı ki, trükajın olmazsa olmaz bir parçası kabul edilirdi, dahası İnanç'ın deyimiyle "o zaman stock-shot kullanmayı kolaycılıkla, ahlâksızlıkla falan eleştirmeye kimsenin gönlü elvermezdi. Sinemanın durumu ortada, imkânlar ortada" (Öğünç, 2016: 168). Yeşilçam'ın en çok film çeken (159 adet) yönetmeni Ülkü Erakalın da 'isteyerek ya da istemeyerek çalma' durumunu itiraf eder ama bunun 'kibar hırsızlık' olduğunu vurgular. Foley kullanımında da Yeşilçam'ın 'stock' çözümleri vardı. Örneğin dövüş sahnelerinin efektleri zaman zaman Amerikan filmlerindeki seslerden alınırdı. Her çeşit tekme, tokat, yumruk sesi yabancı filmlerden ayıklanıp yerli filmlere aktarılırdı (Öğünç, 2016: 167). Film müziği kullanımında da aynı tipte çözümler vardı; bazen yabancı filmlerden doğrudan alınan müzikler kullanılıyor bazen de yaptakçı bir pratikle dublaj sırasında plak döndürülüyordu. Özel efekt yöntemleri arasında en sık kullanılanlardan bir diğeri de minyatür tekniğiydi, ancak fazla zaman alan modelleme çalışmaları yerine maket kullanımlarına başvuruluyordu. Bir arabanın uçurumdan yuvarlandığı sahne için oyuncak bir araba, batan bir gemi sahnesi için ise suda yüzen oyuncak bir geminin kullanıldığı görülüyordu (Yurdigil ve Zinderen, 2014: 385). Konvansiyonel olarak *ön plan minyatür tekniği*; önceden tasarlanmış bir modele uygun şekilde bilgisayar aracılığıyla yönlendirilen lazerli kesim işlemi sonucu bir kalıp elde edilmesi, sonrasında bu kalıbın sıvalarla, fiberglasla, reçineyle kaplanarak bir peyzaj görüntüsüne kavuşturulması ve en sonunda tam ölçekli bir film seti önüne yerleştirilmesinden oluşan karmaşık bir süreçti (Rickitt'den aktaran Berk, 2017: 193). Fantastik Yeşilçam'ın yaptakçı pratiğinde ise başlangıçtaki İnanç alıntısında görüldüğü üzere (*Dünyayı Kurtaran Adam* filminde) dekorların dublaj stüdyosunda ön plana yerleştirilmesi ve arka plandaki stüdyo ekranından buluntu imge kolajlarıyla dolu görüntülerin oynatılmasıyla ön plan minyatür tekniğinin yaptakçı bir versiyonu üretilmiş oluyordu. Tasarımdan yola çıkmayan, el altındaki araçların rastlantısal diyalogunda somutlaşan bir özel efekt yapım şekliydi bu. Efekt yokluğunun tehlikeli çözümlerle telafi edildiği de oluyordu: "Efektimiz olmadığı için bir adam üç milimlik cama yumruk atacaksa, gerçekten atıyordu" (Öğünç, 2016: 167). B sınıfı setlerde bu tip tehlikeleri göze alanlar genelde kavgacı ekiplerinden oluşurdu. Yaptakçı işlemlerin en kullanışlılarından oluşan bu kavgacı takımları cam kırmada, araba yarıştırmada, beşinci kattan atlamada, dayak ye-

mekte Fantastik Yeşilçam'ın en sık başvurduğu unsurlardandı. On – on beş kişilik bir ekipten oluşan bu kavgacı takımı B sınıfı filmlerin çoğunda arz-ı endam ederdi (Öğünç, 2016: 167). Film çekim araçlarının kullanımı sırasında el altındaki kapalı araç kümesinden seçilen her şey ivedilikle bir işleve kavuşturulurdu; yansıtıcı bulunamadığında sigara kâğıtları biriktirilip bu maksatla kullanılır, bağırsak kurtlarına karşı bir şurup olan 'Pirox' kanlı sahnelerde bolca tüketilir, sis yapımı için film ekibinin ağzına sigaralar tutuşturulup üflettirilir, siyah beyaz filmlerin kopyaları el altındaki bir renge boyatılıp afişine "Mono Color" tabiri basılır, slow-motion çekim için gereken motor elde olmayınca 16 mm'lik kamerada çekilip 35 mm'ye aktararak sahne yavaşlatılırdı (Öğünç, 2016: 167). Sahnede araba parçalanacaksa bu mümkün olmadığı için yakın planda kameraya takla attırılarak 'durum kurtarıldı'. Şayet bir süper kahraman uçurulacaksa mavimsi fon olanağı olmadığı için siyah fon önünde çekim alınır, pelerini vantilatörle uçurtulur, sonra da İstanbul görüntüsü alınıp üst üste konulurdu. İnanc bu tip üst üste çekim için Yeşilçam'da bulunan bir yöntemi vurgular: "bunu üst üste koymak için ikisini ayrı ayrı çekmiyorsun ama, negatife çekiyorsun, sonra başa alıp tekrar çekiyorsun. Çekimle üst üste koyuyorduk yani" (Öğünç, 2016: 53). Negatif film sıkıntısı yaşayan sektörde filmler ya kaçak yolla getirtilip karaborsadan alınır ya da pozitifte çekilip pozitifte basılır, stüdyoda banyo işlemlerinde kullanılan kimyevi maddelerle beraber oyuncak film tabancaları bile kaçak yollardan getirtilirdi (Öğünç, 2016: 165).

## **Maskeler**

Bütçesi yetersiz Fantastik furya, kendi yıldızlarıyla beraber afişleri ve film isimlerini de yaptakçı pratiklerle yaratıyordu. Örneğin Hüseyin Zan nam-ı diğer "Oski" Yeşilçam setlerinde her tür işi yapmıştı; şoförlük, prodüksiyon amirliği, kavgacı ve dublör (Öğünç, 2016: 77). Amerikan seri filmi "*Roket Adam Dönüyor*" uyarlaması için o zamanın İranlı aktörü Cihangir Gaffari bir film için 15 bin lira isteyince yaptakçı bir pratikle Gaffari yerine onu sete getiren prodüksiyon amiri Hüseyin Zan'a başrol veriliyor, böylece Türk Fantastik furçasının en aranan oyuncularından biri yaratılmış oluyordu. Maske yüzünden oynayanın yüzü görünmüyor, maskeler bütçesi yetersiz B filmlerinde deneyimsiz oyuncuların desteği olan bir işleğe dönüşüyordu. Çetin İnanc bütçe sıkıntısını aşmada maskelerin gördüğü işlevi şöyle ifade eder: "maske can kurtaran simidimizdi bizim" (Öğünç, 2016: 78). Hüseyin Zan "Oski" lakabıyla "*Roket Adam Dönüyor*"u melezleştiriyor, yerelleşmiş

bir süper kahraman ortaya çıkararak filmin adını belirliyordu: *Bombala Oski Bombala* (Çetin İnanç, 1972) Filmin afişi, bir Sultanahmet fotoğrafındaki minarelerin arasına uçan adamın resminin kesilip yapıştırılmasıyla hazırlanmış bir bricolage idi.

### Fantastik Çözümler

Yılda ortalama 200 filmlik bir talebi karşılamaya çalışan Yeşilçam; para ve zaman tasarrufu yapabilmek adına 'açı-karşı aç' ya da karakterlerin bakış açılarını yansıtan çekimler yapmak yerine karakterlerin diyaloglarını kameraya doğru bakarak aktardıkları sabit ön-cephe açılarını tercih ederek, gölge oyunu, minyatür gibi geleneksel görsel araçları peliküle istemeden de olsa aktarmış oluyordu (Erdoğan, 1998: 266). Böylece filmlerin çoğunda ön cepheden yapılan çekimlerle gösterilen karakterler nadiren kameraya sırtlarını dönmekte, bu da seyircinin karakterlerle tam olarak özdeşleşmesini engellemekteydi. Yeşilçam karakterleri diyalogu kameraya doğru konuşarak oluşturluyorlardı. Bu teatral etki Hollywood uyarlamalarından beslenen Yeşilçam sinematografisine, bir hata sonucu olsa da, özdeşleşmeye dayalı Hollywood gerçekçiliği ile özdeşleşmeyi engelleyen Brechtien yabancılaştırma unsurları arasında gidip gelme yetisi veriyordu (Erdoğan, 1998: 266). Çekim açılarını çeşitlendirme imkânının olmaması sonucunda yaptakçı bir çerçeveleme yöntemiyle çekim açılarının tümü tek bir planın vekâletine veriliyordu. Örneğin Amerikan televizyon dizisi "*Uzay Yolu*" uyarlaması olan *Turist Ömer Uzay Yolunda* (Hulki Saner, 1973) filmi, esinlendiği dizide olduğu gibi uzayda geçen bir fantastik macerayı diyalog ağırlıklı olarak anlatır. Fakat repliklerin çoğunlukla kameraya dönük şekilde ifade edilmesi, sahnelerle kendine özgü yerel bir nitelik vermiştir (Smith, 2008: 9).

"Polis Vazife ve Selâhiyet Kanunu"na göre Türkiye'de sinema filmlerinin denetlenmesi işi polise verilmişti (Özek'ten aktaran Özönur 2018: 60). 1934'de sansürün resmileşmesiyle başlayan bu durum ancak 1986 yılında çıkarılan "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu" (SVMEK) ile sona ermişti (Özönur, 2018: 60). Bu tarihe kadar kanuni bir düzenlemeye tabi tutulmayan sinema filmlerinin denetimi hükümetlerin keyfiyetine göre şekillenen polis sansürlerine dayanıyordu. Örneğin, Çetin İnanç'ın yazıp yönettiği "*Bonnie ve Clyde*" uyarlaması *Cemo ile Cemile* (1971) filmi, senaryoda Cemo ile Cemile'nin polis tarafından taranarak öldürülmesi ve "katilin elini kolunu sallayarak ortalıkta dolaştığı ve herkes tarafından tanındığı halde kimsenin emniyet kuvvetlerine haber vermediği ve emniyet

kuvvetlerinin yakalayamadığı" gerekçeleri sebebiyle yasaklanmıştı (Özonur, 2018: 65). Bu tip sıkı sansür yönetmelikleriyle baş edebilmek için ise çekimde, çekim sonrasında ve gösterim sırasında uygulanan pratik çözümler kümesi vardı; çekim sonrasında filmler sansür kurumuna kesilerek yollanıp onay aldıktan sonra tam haliyle gösterime sokuluyorlardı. Dahası filmciler makinistlerle anlaşarak film gösterimi sırasında olası polis baskınlarını telafi edebilmek için Ağâh Özgüç'ün deyimiyle "şanzıman" yöntemine başvuruyorlardı (Öğünç, 2016: 109). İki sinema makinesi olan sinemalarda bir tanesinde film gösterilirken araya sansürlü bir parça gireceği zaman makinist ikinci makineyi devreye sokuyordu. Bu aynı zamanda makiniste de film yapımında bir rol biçiyordu. Film çekimi esnasında da sansüre karşı el çabukluğuyla çeşit çeşit icatlar keşfediliyordu; kötü karakterlere filmin sonunda Türk Emniyeti'ni öven tiradlar attırılıyor, eroin kaçakçılarının çantasına yakın plan yapıldığı zaman sigara görüntüsü gösteriliyor, dolar taşımanın cezası olduğu için kopyası bastırılarak filmlerde gösteriliyor, uzayı ve dünyayı kurtaranlar her daim Türkler oluyordu. Filmlerin içerikleriyle keskin çelişkiler barındırdıkları için bu sahneler seyirciden ziyade sansür kurumunu muhatap alan hamlelerdi. Kısacası kısıtlı imkânlarla sahip Yeşilçam'da film yapımının kendisi filmlerde işlenen fantastik maceralardan farksızdı. Filmlerin içeriği ile yapım süreci arasındaki sınırı bulanıklaştıran bu barok deneyimi İnanc yerinde bir ifadeyle şöyle imler: "biz filmleri fantastik olsun diye yapmadık ki, biz kendimiz fantastikmişiz" (Öğünç, 2016: 182).

### Trükler ve Baytekin'in Monoloğu

*Tarzan İstanbul'da* (Orhan Atadeniz, 1952), *Görünmeyen Adam İstanbul'da* (Ömer Lütfi Akad, 1955), *Uçan Daireler İstanbul'da* (Orhan Elçin, 1955) gibi yapımlarla beraber çizgi roman kahramanları, Amerikan seri filmleri ve görsel efekte dayalı trükler Yeşilçam'daki teknik altyapının yetersizliğine rağmen Fantastik furyanın ilk taşlarını oluşturmaya başladılar. Ömer Lütfi Akad'ın filmografisindeki ilk ve son fantastik film olan *Görünmeyen Adam İstanbul'da*, filmin görüntü yönetmeni Kriton İlyadis'in katkıları ve Maurice Bessy'nin *Sine-mada Trükler* (Les truques au cinema, 1951) kitabının yardımıyla Türk sinemasının ilk görsel efekt denemelerini barındıran yapımdı (Scognamillo ve Demirhan 2005: 39). Fakat o dönem henüz 1970'lerde furyalaşacak güce erişmemiş fantastik tür beklenen ticari etkiyi yakalayamayınca Ömer Lütfi Akad şöyle diyecekti: "Trükajda değil, biz konuda sürçtük belki" (Scognamillo ve Demirhan 2005:

40). Teknik ve özel efektler konusunda kendinden emin ve yetkin olan filmin konu açısından barındırdığı zaafıların farkında olan Akad tarzı yönetmen personası ileride Fantastik filmlerin furyalaştığı dönemde ortadan kaybolacak, yerini yapım araçlarının sınırlarının farkında olarak malzemesiyle "durumu kurtarmaya" yönelik pragmatik bir ilişki kuran ticari bir yönetmen personasına bırakacaktır. Bu persona elbette sektörün senet odaklı işleyişinin, sansür mekanizmalarının, film çekimine kredi vermeyen bankaların, bölge işletmelerinin elinde bulunduran ve sinemaya salt tecimsel kaygılarla yaklaşan işletmecilerin dayattığı sınırlamalarla beraber sıkıyönetimlerin katı kurallarının toplumsal hayatın her yanına yayıldığı, geniş ve ekonomik tarihsel bir sürecin ürünü olarak sadece B sınıfı filmlerin değil Yeşilçam'ın ana akım tavrının birkaç istisna hariç esas damarını oluşturacaktı. Öte yandan; ana akım Yeşilçam kaynaklarının çoğunu 1940 ve 50'lerin Amerikan melodram filmlerinden alırken, kısıtlı imkânlar dahilinde üretimde bulunan Fantastik Türk Sineması besleneceği kaynakları çizgi romanlarda, İtalyan avantürlerinde, fotoromanlarda, bilimkurguda, westernlerde, Amerikan seri filmlerinde, uzay operalarında, Batı ve Doğu masallarında bularak tuhaf çeşniler ortaya çıkardı. Tarihsel kısıtlamaların sınırlayıcı gölgesi altında üretilen bu yapımların içeriğinden afişine kadar tüm öğeleri şaşırtıcı şekilde tarihsellikten muaf tuhaf taksonomiler saçıyorlardı. Türk Fantastik sinemasının kendisi bile kendiyi kurduğu ilişki açısından rastlantısallığa kendini bırakmış bir aşırılık içerisindeydi.

Esasında, Türkiye'de film yapımının maddi zorluklar altında yürütülmesini Osmanlı Türkiye'sine kadar geri götürebiliriz. Malûl Gaziler Cemiyeti'nin yapımını üstlendiği *Binnaz* (Ahmet Fehim, 1919) filminin çekimleri sırasında masrafları kontrol etmek için Cemiyet tarafından görevlendirilmiş bir memur, masrafları kısma gerekçesiyle sık sık çekimler sırasında müdahalede bulunmuştu. Filmin bir sahnesinde karısına sinirlenen koca, eline kapıldığı sürahiye aynaya doğru fırlatacak, aynaya çarpan sürahi ayna ile beraber kırılacaktır. Ancak görevli memurun hem sürahinin hem aynanın kırılmasının yapım masrafını arttıracığına dair uyarısı üzerine, yönetmen Ahmet Fehim cam sürahi ve ayna yerine toprak testi kullanmaya karar verir. Toprak testi duvara çarpacak, parçalanan ayna yerine toprak testinin parçaları pencereden dışarı gidecektir. Görevli bu sefer de dekorun gerisinde birinin durup toprak testiye düşmeden yakalamasını salık verir (Şekeroğlu'ndan aktaran Liman, 2011: 48). Burada ilginç olan nokta, toprak testinin iki farklı cismi

(cam sürahi ve ayna) ve iki farklı aksiyonu (sürahinin fırlatılışı ve aynanın kırılması) ikâme edebilecek bir nesne/eyleme dönüştürülmesidir. Fantastik Türk Sineması'nı farklı kılan unsur, imkânsızlıkların üstesinden gelmeye çalışan bu tip pratiklerin aşın boyutlara ulaşarak teknik alandan estetik alana sıçramasıdır. Fantastik furyayı başlatan filmlerden biri olan Alex Reymond'un Gordon/Flash Gordon'un çizgi romanı ve ABD patentli dizi uzay operalarından esinlenen *Baytekin Fezada Çarpışanlar* (Şinasi Özön, 1967) Türkiye sinemasının fantastikle kurduğu ilişkinin alegorik bir ifadesidir. Baytekin (Hasan Demirtaş) kimliğine dair izler arar ama hiçbir yeri yerinde değildir. Evinin yerinde yeller eser, ailesini bulamaz, üstelik kimliği bile kütükten silinmiştir. Hafızası değil ama geçmişinin somutluğu ellerinden kayıp gitmiştir. Daha sonra Taranta isimli bir uzaylı tarafından ikna edilerek uçan daireye benzer bir gemiye bindirilir. Geçmişini ardında bırakan Baytekin kendi hakikatini uzaylılardan öğrenmeye çalışır. Geminin tüm mürettebatı kötücül Kum Adamlar tarafından öldürülünce, Baytekin gemide bir başına kalır. Uzay gemisinin kontrol odasında ne yapacağını bilemez halde kaptan koltuğunda oturan ve geminin düğmelerini çaresizce kurcalarken önünde sonsuzca uzayıp giden fezanın derin boşluğuna bakan Baytekin'in ağzından dökülen şu monologlar Türkiye Sinemasının kendine aradığı yeni çıkış yollarını fezanın sınırsız rastlantısallık evreninde 'hesapsız' deneme yanımlarla bulacağını işaretidir:

"Gemide benden başka kimse yok. Hadi Tekin oğlum başının çaresine bak." (Kontrol odasındaki ibreye bakarak) "90'a ayarlamıştım ben bunu, neden 80'e düşmüş bu?! Hapı yuttuk mu şimdi! Gemiye iyi tamir edememişler demek. Aman 90'a çevirmeli şunu. (Baytekin düğmeleri kurcalar, uzay gemisi uzayda savrularak uçar) Ya yanlış bir iş yaptıysam? İbre yol aldıkça 90'dan o kadar düşecekse..." (düğmeler yanıp söner ibre hareketlenir) "Taranta böyle bişey söylemedi, olsa söylerdi. Dur bakalım gene düşecek mi? Eğer yine 90'a düşerse işte o zaman hapı yuttuk. Fezada kaybolduk gitti demektir. Öyle ya, gemi saatte bin ışık senesi yol alıyormuş madem öyle ilerde 1 derece aç milyarlarca yıl mesafe olur. Vay canına ne diye dokundum ki şuna! Al sana iş. İbre 1 derece düştü. Şimdi ne yapacam? Aman be! Demin kaçtı 80, şimdi bir derece düştü. 79'a çeviririm 79'a." (gemi gene hareket eder) "Eyyvah ne yaptım?! Bu arada kat edilen mesafedeki aç hesabı yapılmadan rota değiştirilir mi hiç? Okulda aç, zaman, sürat, mesafe hesabı nasıldı? Unutmuşum. Günün birinde uçan daire kullanacağımı nereden bilim ben?!" (gemiye

*seslenerek) "Hadi, hadi yavrum bakalım nereye götüreceksin Tekin abini? İdare senin. Bi daha elimi sürmem valla ne olursa olsun!"* ([https://www.youtube.com/watch?v=pOZİnuu8\\_jU](https://www.youtube.com/watch?v=pOZİnuu8_jU), 2018)

## Yeşilçam'ın Barok Biçimleri

Claude Levi-Strauss, bir tasarım yerine el altındaki kapalı araç kutusundan seçilen işleçler vasıtasıyla gerçekleştirilen üretim pratiği olarak yaptakçılığın düşünsel biçiminin "söylensel düşünce" olduğunu belirtir (2016). Söylensel düşünceyi ayrık kılan unsur, olay kalıntılarından yapılmış kümeler geliştirmesidir. Artık ve kalıntılardan yola çıkar fakat bu kalıntılar da bir evvelki faaliyetin gereçleri olabilir. Böylece araç işlevini hep eski amaçların yüklenmesi sonucunda "gösteren"ler "gösterilen"lere, "gösterilenler" de "gösterenler"e dönüşür (2016: 49). Araç kümesinin yapısıyla uzlaşarak varılacak tasarı ister istemez ilk düşünülene göre farklı olacaktır. Strauss bu noktayı gerçeküstücülerden aldığı bir deyimle şöyle kavramlaştırır: "nesnel rastlantı" (Strauss, 2016: 46). Yaptakçılığın şiirsel niteliği de burada ortaya çıkmaktadır. Malzemesiyle konuşmakla yetinmez, malzemeler aracılığıyla da konuşur zira sınırlı olanaklar arasından yaptığı seçimle kişiliğini ve yaşamını yansıtır. Tasarısını hiçbir zaman gerçekleştiremese de ona kendinden muhakkak bir şeyler katar. Fantastik Türk Sineması'nın tüm kısıtlılığına rağmen ortaya koyduğu yapımlara sinmiş "nesnel rastlantı" onun kendine has kült albenisinin işaretlerindendir.

Söylensel düşünce olay kalıntılarını düzenleyerek, "ikincil nitelikler"le, elden düşmüş unsurlarla çalışarak yapılar kurar. Strauss'un düşüncesinde olayı olumsuzluğun belli bir biçimi olarak görür. Biçime, yere ve döneme göre bu olumsuzluk üç ayrı görünüş altında meydana çıkar: durum, yapım ya da kullanım (2016: 55). Yalnızca birinci durumda olumsuzluk bir olay, yani yaratıcı edimin dışında ve öncesinde yer alır. Bu aşamaya örnek olarak Fantastik Türk Sineması'nın ele aldığı "olaylar" örnek verilebilir. Olaylar Yeşilçam'da bir yapı ya da tasarı sonucu oluşturulmadığı için olay mefhumu Fantastik Türk Sineması yapımlarının ele aldığı durumlara dışsaldır. Yapımcı ve yönetmen olayları yabancı kaynaklardan gelen furya ürünlerinden çekip çıkararak araçsallaştırır ve bunları yerel mitolojilerin olaylarıyla etkileşime sokar. Burada olumsuzluk devrededir. Yeterli kaynağı ve imkânı bulunmayan Yeşilçam Batı'da revaçta olan kaynakların (filmler, çizgi romanlar, radyo oyunları) içeriği ekseninde filmler üretmeye başlar. Dolayısıyla işlenecek "olay"ın içeriği yabancı kaynaklardaki

furyaları kerteriz alır. İkinci el yapılardan yola çıkarak araç malzemesi kurulur ve yapım aşamasına geçilir. Yapım aşamasında ise yaptakçı pratikler işbaşında olduğu için "durum"da olduğu gibi yapıma da içkin bir olumsallık söz konusudur. Fakat yapım esnasındaki olumsallık, durum aşamasında olduğu gibi yaratım sürecinin dışında ve öncesinde değil yapıma içkin olarak ortaya çıkar.

Kayda değer rastlantılar taşıyan ve sınıflandırmalara direnen melezlenmelerin ortaya çıktığı "nesnel rastlantı" toposu yapım aşamasıdır. Fantastik Türk Sineması'nın yapım aşamasındaki yaptakçılığın teknik sürecine dair yukarıda örnekler verildi fakat melezlenmiş içeriğe dair birkaç örneğe ihtiyaç var. Bu örneklerle geçmeden evvel etki ve karşılaşmaların serbestçe dolaşıma girdiği herhangi bir anda herhangi bir yerde ortaya çıkabilen ve herhangi bir forma indirgenemeyen bir estetik kategori olan Baroku kısaca özetlemekte fayda var.

"Mükemmel olmayan inci" anlamına gelen barok Portekizce *barocco* kelimesinden türetilmiştir. İstiridyeye inciye mükemmel formu verecek mekanizmaya sahip değildir. Bünyesine giren yabancı organizmaya karşı sedef yığını yapma refleksiyle harekete geçer ve içindeki yabancı maddeden kurtulana dek maddeyi inciye dönüştürmeye devam eder. İncinin istiridyeden çıkması bir dış etken gerektirdiği için, maddeyi sedefle kaplamak bitimsiz bir süreçtir. Nerede durulması gerektiğine dair bir işaret mekanizması istiridyede bulunmamaktadır. Felsefeci Gilles Deleuze'ün barok kavramı da incideki sedef tahkimine benzer bir ucu açıklığa sahiptir, formülü çıkarılamayan kuramı oluşturulamayan bir pratiği imler (Serim, 2016: 226). Barokun gönderme yaptığı şey bir öz değildir, işler haldeki bir fonksiyondur (Deleuze, 2006: 7). Dahası, sonsuz işlemi icat edendir (Deleuze, 2006: 55). Temkinli ve planlı bir oluşum sürecinin tersi olarak pratiğin beklenmedik görünümüleriyle eşzamanlı beklenmedik görünümlere sahip olmak barok mekanizmayı tanımlar. Farklılıklardan ve ucu açıklılığından neşet eden kapsamlılığı bir stratejinin ya da yöntemin değil, ilişkiye sebeb olan koşulların kendisidir (Serim, 2016: 226). Deleuze baroğu tanımlarken mekâna ya da zamana bağımlı kavramlardan kaçınarak, karşılaşmalardan doğan kavramlara başvurur; *kıvrım*, *artan katlar*, *aşırılık*, *sınırları aşmak için kendini tüketmek*, *abartmak* ve *artmak* baroğun ilkesidi (Serim, 2016). Deleuze'e göre Barokun tarihsel sınırların ötesine taşınabilmesi, ölçütünün ya da işlemsel kavramının bütün genişliğiyle Kıvrım olması sayesinde. Elbette kıvrım denen fenomen, resimde, heykelde, giyside, bedende, doğada, geometride, kısacası her yerde karşımıza sıkça çıkar. Fakat Barok dışı durumlarda



kendi sınırlılığında kalan kıvrım, Barokta sınırsız bir bağımsızlığa sahip olur. Barokta dayanaklarını terk eden kıvrımlar sonsuz bir çeşitlenme içerisine girerler. Bu çeşitlenme içerisinde mesele artık kıvrımın nasıl sonlandırılacağından ziyade nasıl sürdürüleceği, nasıl sınırı aşmasının sağlanacağıdır. Kıvrım burada temsiliyet alanını terk ederek "yöntem" haline gelir (Deleuze, 2006: 55-57). Barok, kıvrım sayesinde farkı ve karmaşayı koruyarak (hatta zaman zaman aşırılığa taşıyarak) ilintisiz parçaları yeni karışımlarda sürekli birleştirir (Serim, 2016: 227). Bu çaba çoğunlukla aşırılık ile sonuçlandığından ötürü Deleuze barok mekanizmayı kısaca şöyle ifade eder: "Barok çoktur" (Serim, 2016: 97). Biçimle takıntılı bir ilişki içerisinde olan barok; hareketle, renkle, ışık ve gölge oyunlarının katmanlaşmasıyla biçimi sürekli dramatikleştirmeye çalışır. Hegelci anlamda bir tini de olmadığı için baroğun değişimle ya da zamanla bir kavgası yoktur, bir zamana ruh olamaz. Özü, zaman ve değişimle çoktan bozulmuştur (Serim, 2016: 97). Fantastik Türk Sineması'nın tarihsellikten muaflığı barok pratikte yatmaktadır. Yapım koşullarının kısıtlılığı ve Batı sinemasının efekt konusundaki hegemonyası yerli fantastik furyanın biçimle barok tarzda bir ilişki kurmasına sebebiyet vermiştir. Hem merkeze biçimi yerleştirmiştir hem de son derece kısıtlı yapısı biçimdeki bricolage etkisinde kendisini ele vermiştir. Bu aynı zamanda baroğun teatral etkisini de oluşturur; biçime olan inancı sarsarken öte yandan biçimlerden ibaret bir evren ortaya koyarak bir paradoks sunar. Yabancı kaynakların popüler kültürüyle yaşanan karşılıklı etkileşim içerisinde bu paradokslar farklılığı olumlayan çeşitlilikler oluşturur. Kültürel yamyamlık (antropofaj) denen pratiğe benzer şekilde dış kaynaklardan gelen muhtelif kültürel ürünler yenilerek sindirilir (Serim, 2016: 71). Böylece Fantastik Türk Sineması'nın öykündüğü mimetik arzu nesnesi olan Batı popüler kültürü, sinemada neyin arzulanabilir neyin gözardı edilebilir olduğunu göstermesi bakımından yerli fantastik furyayla yakın bir bağ kurar. Fakat burada kimliğin benmerkezciliğinden ziyade ötekinin daimi asimilasyonunda sürekli meydana gelen bir praksis vardır. Buna ek olarak, Nezih Erdoğan'ın vurguladığı gibi, Yeşilçam'ın teknik ve biçimsel yapısının Hollywood ve Avrupa sinemasından büyük farklılıklar taşıması da dikkate alındığında yerli film üretim pratiğinin eser hırsızlığı ya da basit kopyalamalar olarak suçlanmasının önyargılı bir yaklaşım olduğu ortaya çıkar. Yeşilçam'ın ışıklandırma, dublaj, kurgu, renk paleti, çekim pratikleri gibi unsurları aslına en sadık uyarlamalarda bile Yeşilçam'a has bir sinematik söylem yaratmıştır (Erdoğan, 1998: 266).

Sindirme aşamasında Batı popüler kültürü sürekli kıvrıma maruz bırakılır ve ortaya insanlık kültürünü birleştiren yaptakçı (bricolage) göstergeler açığa çıkar. Bu imgeler Batı tahayyülünü aşan bileşimler açığa çıkarmakla kalmaz, sinemayı "Türkleştirme" çabası güden dar kalıpları da sarsar (uyarlamaların, yeniden-çevrimlerin taşıdığı esas amacın yabancı kaynakları "Türkleştirmek" olmasına rağmen, "niyeti aşan" bir melezleşme açığa çıkar). Bu ulus-ötesi göstergelerin ortaya çıktığı dönemin Türkiye'de "ulusal sinema" tartışmalarının en yoğun yapıldığı dönemle çakışması, söz konusu göstergelere "Türkçü" tahayyülün söylemini "fantastikleştirerek" sorunsallaştırma fırsatı tanımıştır. Homojenliğe, yüksek kültüre, biyolojik dönemselleştirmeye (doğuş, gelişme ve olgunluk), ulusal birliği vurgulamaya, ulusal filmlere atıf yapan bir çerçeve çizen "ulusal sinema" kavramının karşısında; ulusal sinemanın "saf, özcü, otantik" kurgularını sarsan, "ulusal" söylemin biçimlenmesinde uluslararası kültürün büyük bir etkide bulunduğunu faş eden ulus-ötesi bir sinema anlayışı vardır (Higson'dan aktaran Gürata, 2004: 35-36). Heterojenliğe, çeşitliliğe ve farklılığa, gözardı edilen filmlere, sürekliliğe, kültürel çeşitliliği vurgulayan filmlere, ortak yapımlara, yeniden-çevrimlere, uluslararası filmlerle etkileşime vurgu yapan bir anlayış (Gürata, 2004: 36). Ulus-ötesi sinemanın Yeşilçam'daki izdüşümü özellikle Fantastik Türk Sineması'nda yoğunlaşmıştır. Yapım aşamasına içkin olumsuzluklar sonucu ortaya çıktığının daha evvelden vurgulandığı bu yerli mitos evreni harekette ve zamanda birliği göz ardı ederken sadece mekânda birliği önemser. Barokta bulunan (Serim, 2016) bu tavır, Yeşilçam'da buluntu malzemelerle işleyen yaptakçı (bricolage) pratikler içerisinde de açığa çıkmış olur. Yerli uyarlamalar Batı mitosuna yeni perspektifler taşır; Kilink'in dişi versiyonu (Gülgün Erdem) *Süper Kadın Dehşet Saçıyor'da* (Feridun Kete, 1972), Tarzan'ın dişi versiyonu (Gülgün Erdem) ise *Dişi Tarzan'da* (Kayahan Arıkan, 1971) ortaya çıkarken, bir diğer yerli uyarlama olan *Kilink Frankenshtayn ve Dr. No'ya Karşı* (Nuri Akıncı, 1967) filminde Kilink hem Frankenstein hem de Dr. No ile karşı karşıya gelerek Batı imgelemindeki mitoslara benzersiz biçimlendirmeler verirler (Scognamillo ve Demirhan, 2005: 54). Ayrıca, İtalyan foto romanlarından Killing/Kilink, Amerikan televizyon dizisi Star Trek, ilk kez Fantastik Türk Sineması'nda beyaz perdeye adım atarlar: *Kilink İstanbul'da* (Yılmaz Atadeniz, 1967), *Turist Ömer Uzay Yolunda* (Hulki Saner, 1973). Amerikan "Star Trek/Uzay Yolu" dizisinin "The Man Trap" isimli bölümünden bir uyarlama olan *Turist Ömer Uzay Yolunda* filmi, aynı zamanda dizinin

diğer bölümlerinden ikonik malzemeleri de içerisinde barındıran eklektik bir Uzak Yolu evreni sunar: "*What Are the Little Girls Made Of*" bölümünün android ordusu, "*Arena*" bölümünün kayalıklardan ateş açan uzaylı yaratığı, "*I, Mudd*" bölümünün hizmetçi kadın androidleri, "*Amok Time*" bölümünün Kirk ve Spock arasında geçen meşhur kavgası (Smith, 2008: 9). *Uzak Yolu* dizisinin yıldızlararası evreni stüdyoda yaratılmışken *Turist Ömer Uzak Yolunda* pek çok Yeşilçam filminde olduğu gibi stüdyo dışı mekânlarda çekilmiştir (Smith, 2008: 8). Efes harabelerinde çekilen sahneler, tarihi ve yerel bir mekân ile *Uzak Yolu* evreninin kurgusal mekânını iç içe geçirmiştir. Dahası, Amerikan *Uzak Yolu* evreninin yeniden yaratılmış kurgusal mekânında yerel referanslarla düşünen, eylemde bulunan ve İstanbul argosuyla konuşan Turist Ömer (Sadri Alışık) karakteri bulunmaktadır (Smith, 2008: 9). Filmde başı sıkışan Turist Ömer, Allah'a yakarak yardım ister ve aniden yabancı bir gezegene (Efes harabelerine) "ışınlanır". Burada karşılaştığı Dr. Crater'e (Kayhan Yıldızoğlu) merakla sorar: "Abi ben nerdeyim şimdi affedersin?" Dr. Crater yanıtlar "Galaksinin en büyük gezegenindesin" Turist Ömer yeniden sorar: "Yani şimdi burası Kasımpaşa'ya yakın mı yani?" Çok kaynaklı Yeşilçam yapımlarında barok aşırılık kendini sürekli yeniden üretir. Böylece kahramanların her çeşidi karşımıza çıkar; Batı pop mitosunun başat öğelerinden Çaptain America *Binbaşı Tayfun* (Tolgay Ziyal, 1968) olarak yeniden Türkiye'de ortaya çıkar. Kostümündeki Amerikan bayrağı değişmemiştir belki ama üzerindeki ambleme "C" yerine "T" harfi vardır artık. *Kızıl Maske*'de (Çetin İnanc, 1968) Kızıl Maske'yi, Yeşilçam'ın yerli kahraman Oski, mafya babası Al Capone, Fu Manchu (Çinli Fu Manchu filmde Arap olmuştur) ve Türk Emniyeti'yle Haydarpasa Garı'nda buluşturan şaşırtıcı bir film evreni ortaya çıkar. Kürt kimliğinin ana akım Yeşilçam'da görünür olmadığı bir dönemde, ismini Kürtçede "silahşör" anlamına gelen bir sözcükten alan (Öğünç, 2016: 63) yerli silahşör Çeko (Yılmaz Köksal), ana kahramanı olduğu western filmi *Çeko*'da (Çetin İnanc, 1970); Rozita, Don Alvarez, Ramon, Dolores gibi isimlere sahip karakterlerin cirit attığı İtalyan spaghetti westernlerinin kurgusal Meksika mekânını atı üzerinde kat ederken, bu mekân Ürgüp'te ve Avanos'ta çekilmiştir. Şeytan çıkarma ayinini konu alan *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) filminden uyarlanan *Şeytan* (Metin Erksan, 1974) filminde, Hristiyan ikonografisine dayalı anlatı öğeleri (İncil okuyarak şeytan kovma, vaftiz suyuyla şeytanı defetmek, Latince konuşan şeytan) ile "şeytan çıkarma" gibi kurumsal bir pratiği bu-

İslam kültürüne dayalı anlatı öğelerinin "uydurma" bir sentezle bir araya getirilmesiyle (Kur'an okuyarak şeytan kovma, zemmî suyuyla şeytanı defetmek, İslami öğelere rağmen Arapça yerine Latince konuşan şeytan) ortaya yerli uyarlamayı yersizyurtsuz bir metine dönüştüren melez bir pratik çıkar (Arslan, 2001: 54). *Süpermen Dönüyor*'da (Kunt Tulgar, 1979) Clark Kent'in yerli muadili Tayfun'a seslenen Kriptonlu baba süper gücün kaynağını açıklarken "Hz. Süleyman'ın zekâsı, Herkül'ün kuvveti, Atlas'ın sabrı, Zeus'un selameti, Akhilleus'un cesareti, Merkür'ün hızı"nı Tayfun'un vasıfları olarak belirtir (Scognamillo ve Demirhan, 2005: 231). Superman, Zeus, Akhilleus, Merkür, Hz. Süleyman ve Atlas'ı bir araya getiren barok yaptakçılıktır. ABD patentli çizgi roman kahramanı Captain Marvel'in "Shazam!" dediği an süper güçler edinmesi yerli uyarlamalarda *Süpermen*'in ve *Uçan Adam*'in niteliğine dönüştürülürken Shazam sözcüğünün içeriği (Solomon, Hercules, Atlas, Zeus, Achilles, Mercury) doğrudan alınmıştır. Dış kaynaktan gelen bir yaptakçı tasarım örneği ikincil olarak kullanılarak araştırmıştır. Uçan Adam ve Shazam, *Kilink İstanbul'da* ilk kez karşımıza çıkar. Kilink babasını öldürdükten sonra Orhan babasının mezarı başında dua ederken karşısına ansızın yaşlı bir derviş çıkar. Bu kişi "Şazem Bol"dur. Orhan'a Kilink'ten daha güçlü olma imkânı verirken bu güçlerin vasıflarını sıralamaya başlar; Herkül'ün kuvveti, Zeus'un dehşeti, Neptün'ün ölümsüzlüğü, Jüpiter'in adaleti, Artemis'in hızı, Mars'ın uçuş kudreti (Scognamillo ve Demirhan, 2005: 214). İleriki yıllarda yerli süper kahraman filmlerinin değişmez unsurlarından olan ve Yeşilçam'ın karakterlerin dramatik dönüşümlerinde başvurduğu bir "olay kalıntısı" olarak Shazam sözcüğü, Captain Marvel'daki özgün içeriğiyle ufak farklar göstererek sürekli değiştirilse de hikâyede taşıdığı işlevsellik değişmeden kalacaktır. Yeni güçleriyle Kilink'in karşısına çıkan Uçan Adam'ın kostümü ise Batman ve Superman melezlenmesiyle oluşmuş bir karakterdir. Dolayısıyla tek bir süper kahramanın bedeninde üç çeşit kahraman bricolage vasıtasıyla bir araya getirilmiş olur.

Tek bedende toplanan kahramanlar Fantastik Türk Sineması'nda ayrı bedenler olarak da pelikülde yerlerini alırlar. *Üç Dev Adam*'da (T. Fikret Uçak, 1973) karşımıza üç ayrı kahraman çıkar; Captain America, Spiderman, Meksika fotoromanları ve filmlerinden çıkıp gelen pankreas güreşçisi El Santo (Scognamillo ve Demirhan, 2005: 240). Dizi film, çizgi roman, fotoroman kalıplarını bir araya getirmekle yetinmeyip bu kalıpları aşırılıkçı şiddet ve sadizm gösterilerin-

den hasıl "trash" kalıplarıyla buluşturur. Bol kanlı estetiğin buluşturduğu bu üç süper kahraman özgün kimliklerine son derece tezattırlar. Uzakdoğu merkezli suç örgütü Örümcek Çetesi, tarihi eser kaçakçılığı için Türkiye'ye gelmiştir. Bu uluslararası örgütün başında ise kanlı cinayetler işlemiş Örümcek Adam (Tevfik Şen) bulunmaktadır. ABD ve Meksika hükümetleri Türk polisiyle işbirliği yapıp çeteyi çöktürmek üzere İstanbul'a Captain America (Aytekin Akkaya) ve El Santo'yu (Yavuz Selekman) gönderirler. Örümcek Adam (Spiderman) özgün kimliğine tezat olarak burada sadist bir cani olarak temsil edilmiştir. Örümcek Adam ve çetesi bir kadının yüzünü deniz pervanesiyle parçalarken, Yüzbaşı Amerika Örümcek Adam'ı bir bıçkı makinesiyle bol kanlı bir şekilde ortadan kaldırır (Scognamillo ve Demirhan 2016: 242). İşkenceler ve kanlı sahnelerin geniş yer tuttuğu bu filmde süper kahramanlarda somutlaşmış değerlerin çoğu değiştirilip tersyüz edilmiştir. Batı mitosunun bu çeşitte bir sindirimi şaşkınlık uyandırır. Örneğin *Sinema Brut* dergisinin yayıncısı Keith T. Breese Üç Dev Adam'ı eleştirirken yaşadığı şoku şöyle aktarır:

*"Bu bir şaka değil," diyor, "anlaşılabilmesi için seyredilmesi gereken bir Türk filmidir. İster inanın, ister inanmayın bu taşlamalı bir güldürü değildir. Süper kahramanları ve süper canileri ele alan sert ve ciddi bir çalışmadır. Pek tabii ki film dağınık, ucuz ve kötüce çekilmiştir, fakat bir benzerini daha bulabilmek zordur"* (Scognamillo ve Demirhan, 2005: 242).

Türk yapımcıların İtalyan yapımcı ve yönetmen Italo Martinenghi'le gerçekleştirdikleri Türk-İtalyan ortak yapımlarında karşımıza bricolage kahramanların diğer bir biçimi çıkar. Aynı kahramanın üç farklı bedendeki temsiliyetidir söz konusu olan: *Süpermenler* (Italo Martinenghi, 1979), *Üç Süpermen Olimpiyatlarda* (Italo Martinenghi, 1984). *Süpermenler*'de üç farklı personadan oluşan üç Süpermen mevcuttur. Özel hafiye Murat (Cüneyt Arkın), yavşak (Nick Jordan/Aldo Conti) ve kekeme Matrak (Sal Borghese). Süpermen'e benzer kostümler giyseler de kayda değer süper güçleri yoktur (Scognamillo ve Demirhan, 2016: 233). Filmde Bizans hazinesi, New York'lu mafya babası, ailevi sorunlar ve zaman makinesi gibi farklı içerikler bir araya gelerek bölük pörçük bir film ortaya çıkarmıştır. *Üç Süpermen Olimpiyatlarda* da konu bakımından benzer bir yaptakılık söz konusudur. Çinli bir profesör Teğmen Murat'ı zaman makinesiyle Antik Yunan'a gönderir. Apollon'un yenilgisi Zeus'u öfkeliendirdiği için Artemis Zeus'un gazabından kurtulmak için Olimpiyatların görkemli bir şekilde hazırlanmasını istemektedir. Murat diğer iki Süpermen'le

antik Yunan'daki bir ormanda buluşur. Tanrıça Artemis'le görüştükten sonra olimpiyatlara hazırlanmaya başlarlar. Yüksek atlama, ciratma, ağırlık kaldırma gibi egzersizler yaparlar. Daha sonra karşlarına şeytan maskeli kötücül Alpanu ve onun ölüm ışınları saçan robotu Fludi çıkar. Onları yendikten sonra Antik Yunan'ı kurtarmakla kalmaz, günümüze gelip gizemli kötülerle savaşarak görevlerini tamamlarlar. Filme ismini de veren 'olimpiyat' meselesi ise filmin büyük pörçüklüğü içerisinde yok olur gider. *Süpermenler*'de olduğu gibi burada da karakterlerin kitsch kostümlerinden senaryonun derbederliğine kadar aşırılığa eşlik eden mugayir bir biçimsellik hâkimdir. Bricolage sadece üç Süpermen'de ya da konuda somutlaşmamıştır. Örneğin işler yoluna girince Zeus'un öfkesi azalır, bu sırada esrik bir coşku yaşayan Artemis bunu arabesk eşliğinde göbek atarak vurgular. Arabesk, antik Yunan, oryantal dans ve Süpermen tek bir sahnede iç içe geçmiştir. *Üç Süpermen Olimpiyatlarda* sadece konu içeriği itibarıyla değil yapım tekniği bakımından da bricolage şahikasıdır. Filmde Üç Süpermen'in kötücül Alpanu ve yeşil cüppeli ordusuyla savaştığı sahneler Cavit Yörüklü'nün yönettiği 1973 yapımı *Çılgın Kız* ve *Üç Süper Adam* filminden aynen alınarak kurgulanmıştır. Stock-shot anlayışının Yeşilçam'da içselleştirilmesi başka filmlerdeki görüntülerin aşırılmasına olanak verdiği gibi bu tip örneklerde olduğu gibi durum daha da ileri taşınarak filmlerden sadece planlar ya da sahneler değil sekanslar da aşırılmıştır.

*Dünyayı Kurtaran Adam*'da (Çetin İnanç, 1982) ise dört başı mamur buluntu kümeleri filmin her katmanında iç içe kıvrılmıştır. İncil'de geçen 13. kabile, *Flash Gordon*'da ve *Vampirella* çizgi romanındaki kötücül karakterleri andıran ve kırmızı filtreli çekimlerle peliküle aktarılan Sihirbaz, Hong Kong yapımı *Inframan* filminin yaratıkları (Hua-Shan, 1976), mumyalar, Sfenks, hiyeroglifler, piramitler, kaya kiliseleri, Hacı Bektaş Veli'nin türbesi, *Yıldız Savaşları* (*Star Wars*, 1977) filminin uzay gemileri ve yaratıklar meyhanesi (Scognamillo ve Demirhan 2005: 59) filmin söylensel imgeleri arasındadır. Filmin söylensel düşüncesindeki yaptakçılık, stock-shot anlayışıyla teknik düzleme de aktarılmış, *Yıldız Savaşları* dahil 16 filmin görüntüsü aynen alınarak kullanılmıştır. Filmin başlangıcında türün meşhur örneklerinden alınmış hazır görüntülere eşlik eden prolog metni de muhtelif distopya öğelerinin ikinci el olaylarından zamanda tutarlılık gözetilmeden meydana getirilmiş barok bir bricolage örneğidir. Filmin giriş kısmında hazır görüntülerle gerçek görüntüler (Aytekin Akkaya ile Cüneyt Arkın'ın uzay gemileriyle savaşırken alçak iniş ve

yüksek uçuş yaptıkları 'gemi içi' çekimleri) dublaj stüdyosunda bir araya getirildiğinde (bunun nasıl yapıldığına evvelki bölümde değinilmmişti) ve bunlar daha sonra hazır görüntülerle asamblaj olduğunda virtüel ve aktüel imgeler sınırsızca iç içe geçerek iki imge türü arasındaki sınırı bulanıklaştırır. Fakat stock-shot görüntülerin virtüelliği iki Türk 'astronot'un aktüelliğini soğurmuştur. Karakterler aktüelliklerini ancak, iniş yaptıkları gezegende (bu gezegen başlı başına kültürel bricolage mekânıdır. Filmin anlatısına göre, dünya nükleer savaş sonucu parçalanmıştır. Sadece tek bir parçasında hayat kalır. Gelmiş geçmiş tüm uygarlıklar bu mekânda bulunmaktadır) yaptıkları aşırı zorlu atletik egzersizler ve sonrasında sergiledikleri fantastik kahramanlıklar sonucunda geri kazanabilirler. Filmin sonunda Arkin, 'hem her yerde, hem hiçbir yerde' olan kötücül Sihirbaz'ın üstesinden yaptakçılıkla edindiği bir araçla gelir; kılıcını bir kazanda eritir, oluşan metal eriyiğin içine elini sokar ve geri çektiğinde ellerinde artık vurduğunu paramparça eden, bir kılıcın olası tüm işlevlerini bünyesinde toplamış 'ölüm eldiveni' vardır.

## Sonuç

Ekonomik darboğazın ve kısıtlayıcı sosyo-ekonomik süreçlerin yetersiz imkânları içerisinde, el altında bulunan teknik ve söylensel araçlarla görsel-işitsel imgelerini üretmeye çalışan Yeşilçam'ın fantastik furçası, dönemin şartlarını aşabilmek için yaptakçı pratiklere başvurmuştur. Tarihsel şartların üstesinden gelebilme çabaları filmlerde fantastik kahramanlıklar kadar iyilerle kötülerin uğruna savaştığı formüllerde de temsillerini bulur; maddenin hacmini genişleten formül, yüksek beyin gücünü barındıran formül, her nesneyi altına çevirebilen formül vb... Yerli fantazyaya, kendi dışında gelişen yapıardan gelen göstergeleri, telif hakkı kanunun eksikliğinden yararlanarak bünyesine katarken hem "olay kalıntıları"nın oluşturduğu malzemelerden hem de yapım aşamasında olumsuzluğu kucaklayan pratiklerden kişisel imgeler ortaya çıkarmıştır. İkinci el mitoslar bir harman oluşturarak Yeşilçam'ın B yüzünün marjinal imgelem evrenine eklemlenirken barındırdıkları çeşitli potansiyelleri açığa çıkarmışlardır. Bu sırada ortaya çıkan nesnel rastlantılar yerli fantazyanın bölük pörçüklüğünü, kitsch estetiğini, derbederliğini, istismar sinemasına yaklaşan yönlerini, kendini tüketme pahasına göze aldığı aşırı maciğini biçimsiz bir üslubun barok tavrı olarak ortaya koymuştur. Nerede duracağını farkında olmadan tükenene dek bünyesine giren her kültürel göstergeyi sindirerek hayatta kalmaya çabalamış,

böylece benzersiz film evrenleri ortaya çıkarmıştır. Malzemesiyle uzlaşarak tasarımını gerçekleştirmekten başka bir çaresi olmadığı için bünyesine kattığı buluntu nesnelerle sürekli diyalog kurmak zorunda kalmış, bunun karşılığında da buluntular aracılığıyla konuşabilme ayrıcalığını yakalamıştır. Fantastik furyanın hesaba kattığı tek kural, baroğun da tek kuralı olan 'mekânda birlik' olmuştur. Bu mekân içine her türlü çelişkiyi alabilecek kadar geniştir. 'Baytekin'in uçsuz bucaksız fezası' farklılığı olumlayan tüm birleşimlere açıktır.

## Kaynakça

- Abisel, Nilgün (1994) "Türk Sinemasında Film Yapımı Üzerine Notlar" *Türk Sineması Üzerine Yazılar* içinde, Ankara: İmge Yayınları, s.97-125.
- Arslan, Savaş (2001) "Yeşilçam'ın Şeytan'ı Hollywood'un *The Exorcist*'ini Döver: Sinema, Yeniden Çevrim, Din, Kültür vs." Derman D., Gökçe Ö. (der.) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*, İstanbul: Bağlam Yayınları, s.41-56.
- Berk, Mustafa Evren (2017) "Dünya Sinemasında Görsel Efektin Gelişimi: Türk Sinemasındaki Uygulamaları" *İNİF E-DERGİ* Cilt 2:2, ss. 189-209.
- Deleuze, Gilles (2006) *Kıvrım: Leibniz ve Barok*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Erdoğan, Nezih (1998) "Narratives of resistance: national identity and ambivalence in the Turkish melodrama between 1965 and 1975" *Screen* Vol 39:3, s.259-271.
- Erdoğan, Nezih (2002) "Mute bodies, disembodied voices: notes on sound in Turkish popular cinema" *Screen* Vol 43:3, s.233-249.
- Gürata, Ahmet (2004) "Türkiye'de Uluslararası Film Gösterimi ve Kültürlerarası Alımlama (1910-1950)" Bayrakdar D., Özcan E. (der.) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4*, İstanbul: Bağlam Yayınları, s.35-47.
- Gürata, Ahmet (2006) "Translating Modernity: Remakes in Turkish Cinema" Eleftheriotis D., Needham G. (der.) *Asian Cinemas: A Reader and Guide*, University of Hawaii Press, s.242-254.
- Lévi-Strauss, Claude (1994) *Yaban Düşünce*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Liman, Ali Sait (2011) "Türk Sinemasının İlk Yıllarında Çekim Sonrası Üretim ve Teknik Altyapı" *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Cilt 0:40, s.37-52.
- Öğünç, Pınar (2016) *Jet Rejisör: Çetin İnanç*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özonur, Defne (2018) "Türkiye'de Film Sansürü ve Sansürün Ekonomi Politikası" Öztürk R.S., Akbulut H. (der.) *Perdeyi Aralamak: Filmlerde Anlatı ve Eleştiri*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.57-72.
- Scognamillo, G., Demirhan, M. (2005) *Fantastik Türk Sineması*, İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Serim, Meltem (2016) *Bir Modernlik Zemini: Barok Aşırılık*, İstanbul: Akın Nalça Kitapları.
- Shayegan, Daryush (2014) *Melez Bilinç*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Smith, Iain Robert (2008) "Beam Me up, Ömer: Transnational Media Flow and the Cultural Politics of the Turkish *Star Trake* Remake" *The Velvet Light Trap* Vol 61, s.3-13.



Yurdigil, A. Zinderen, İ. E. (2014) "Türk Sinemasında Özel Efekt Teknolojileri Aracılığıyla Oluşturulan Korku İkonları", *Global Media Journal*, TR. Edition 5 (9) Fall 2014, s.372-401.

## **Filmografi**

Baytekin Fezada Çarpışanlar (Şinasi Özönük, 1967)  
Binbaşı Tayfun (Tolgay Ziyal, 1968)  
Binnaz (Ahmet Fehim, 1919)  
Bombala Oski Bombala (Çetin İnanc, 1972)  
Cemo ile Cemile (Çetin İnanc, 1971)  
Çeko (Çetin İnanc, 1970)  
Çılgın Kız ve Üç Süper Adam (Cavit Yörüklü, 1973)  
Dişi Tarzan (Kayahan Arıkan, 1971)  
Dünyayı Kurtaran Adam (Çetin İnanc, 1982)  
Görünmeyen Adam İstanbul'da (Ömer Lütfi Akad, 1955)  
Kızıl Maske (Çetin İnanc, 1968)  
Kilink İstanbul'da (Yılmaz Atadeniz, 1967)  
Kilink Frankenştayn ve Dr. No'ya Karşı (Nuri Akıncı 1967)  
Süpermenler (Italo Martinenghi, 1979)  
Süpermen Dönüyor (Kunt Tulgar, 1979)  
Süper Kadın Dehşet Saçıyor (Feridun Kete, 1972)  
Şeytan (Metin Erksan, 1974)  
Tarzan İstanbul'da (Orhan Atadeniz, 1952),  
Turist Ömer Uzay Yolunda (Hulki Saner, 1973)  
Uçan Daireler İstanbul'da (Orhan Elçin, 1955)  
Üç Dev Adam (T. Fikret Uçak, 1973)  
Üç Süpermen Olimpiyatlarda (Italo Martinenghi, 1984)

**Onur Civelek**

**Yeditepe Üniversitesi**

**Radyo, Televizyon ve Sinema**

**Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi**

# YEŞİLÇAM'DA B TİPİ SİNEMA: OĞUZ GÖZEN FİLMLERİ

**Bariş Saydam**

Ünlü düşünür Ortega Y. Gasset, insanın doğası yoktur; onun sahip olduğu tek şey tarihtir, der (1941: 217). Gasset, böylece yirminci yüzyılın başındaki tarihin bilim olup olmadığı tartışmalarına yeni bir sayfa açmadan, kendi ön kabulünü de bizlerle paylaşmış olur. Gasset'e göre tarih insan hayatında vazgeçilmez bir öneme sahiptir. Onun önemi de, tarihin insan varoluşuyla paralel bir şekilde ilerlemesi, insanın varlık bilincinin tarih bilinciyle eşdeğer olmasında yatar. Ancak tarih denildiğinde genelde insanların aklına "dünü bilmek" ile ilişkili olarak geçmiş zaman gelir. Tarih, varoluşun bir parçası olmaktan çok geçmişin bir parçası olarak algılanır. Edward Carr tarihin sadece geçmiş zamanla ilişkili olmadığını ifade ederken, olguların ve belgelerin kendi başlarına bir tarih oluşturmadıklarını hatırlatır (2016: 70). Olgular ve belgelerin hazır bir cevap taşımaması, tarihin sadece geçmiş zamandan ibaret olmadığını ve tarihin tarih olabilmesi için onu yorumlayan bir tarihçinin de varlığını hatırlatır. Carr tarihin yoruma dayalı olmasıyla ilgili şunları söyler:

*"Bir kere, tarihin olguları bize hiçbir zaman 'arı' olarak gelmezler, çünkü arı bir biçimde var olmazlar ve var olamazlar: Her zaman kayıt tutanın zihninden kırılarak yansır. Bundan şu sonuç çıkar ki, bir tarih eserini ele alınca, ilk ilgileneneğimiz, içindeki olgular değil, onu yazan tarihçi olmalıdır"* (Carr, 2016: 74).

Carr'ın görüşleri tarihyazımının önemini ortaya koyar. Tarih, tarih yazıcısı olmadan bizlere bir şey ifade etmekten uzaktır. Geçmişin, geçmişte yaşanan olay ve olguların tarih olabilmesi için onların bir anlatıcı tarafından bir anlatı içerisinde yer alması gerekir. Sinema tarihi de genel olarak tarihyazımından farklı değildir. Sinema tarihyazımının da tarihyazımı metodolojisindeki hâkim bakıştan türediğini, olay ve olguları sınırlı bir şekilde ele alarak, çizgisel bir kronoloji yaratmak suretiyle açıklayan bir anlayış oluşturduğunu söylemek

mümkündür. Charles Altman'a göre sinema tarihyazımının ilk aşamasını oluşturan geleneksel sinema tarihyazımındaki çalışmalar kim, ne, nerede, ne zaman gibi soruları sorarlar ve bu sorulara verdikleri cevapların çizdiği bir çerçeve içerisinde anlatılarını oluştururlar (1977: 1). Robert C. Allen ise sadece zamandizinsel olaylardan bir anlatı örgüsü oluşturma tarihin yazmak değil, yalnızca bir öykü anlatmak olabileceğini ifade eder (aktaran Okumuş, 2014: 174).

Geleneksel sinema tarihyazımı film odaklı hareket ederek kim, ne, nerede ve ne zaman gibi soruların çevresinde sinemanın tarihini değil, öyküsünü anlatırken, bunun yanı sıra sinema tarihinden belirli filmleri kendisine merkez alır. Filmlerin tarihini kendisinin belirlediği kanonik filmlerin oluşturduğu bir sarmal üzerinden hareket eder. Janet Staiger'in ifadesiyle ideal bir baba olarak, seçilen bu filmlere ya saygı gösterilir ya da isyan edilir (1985: 4). David Bordwell de belirli kanonik filmler üzerinden anlatılan sinema tarihini "Temel Hikâye" olarak adlandırır. Temel hikâye genel olarak sinemanın teknik sürecini, ilerleyişini, gelişen anlatım tekniklerini, ustaları, önemli filmleri ve yaşanan zorlukları anlatır. Bordwell'e göre sinema tarihçileri sanat tarihçisi Vasari'den beri sinema tarihinin başyapıtlarının ve genel olarak öne çıkan gelişmelerinin peşine düşmüştür (1997: 27).

Türkiye'deki sinema tarihyazımı çalışmalarında da durum farklı değildir. 1970'li yıllardan sonra PIAF'ın düzenlediği kongrelerin, üniversitelerdeki çalışmaların ve tarihyazımı alanındaki yeniliklerin etkisiyle bu alanda yenilikçi çalışmalar yapılsa da, Türkiye'deki sinema alanında yapılan tarihyazımı çalışmaları 2000'li yıllara kadar Altman'ın tabiriyle birinci aşamada kalır. Sinema tarihi çalışmalarının dünyada hız kazanmasına olanak sağlayan film merkezleri ve Sine-matek tarzındaki kurumların olmayışı, filmlerin bir merkezde toplu bir şekilde izlenememesi, sinemaya dair belgelerin derli toplu ve ulaşılabilir olmaması bunda en büyük nedenlerdir. Ancak arşiv ve malzeme eksikliğinin yanı sıra, Türkiye'de yerli bir sinemanın oluşmasının gecikmesi ve sanatla ilgilenen kesimlerde Türk sinemasına yönelik olumsuz yargılar da sinema tarihi çalışmalarının gecikmesine ortam hazırlar. Türkiye'de Rakım Çalapala, Nurullah Tilgen, Nijat Özön, Giovanni Scognamillo, Agâh Özgüç ve Burçak Evren'in öncül metinleriyle şekillenen sinema tarihyazımı, 1990'larda akademisyenlerin ilgisi ve makaleleriyle birlikte güncellenerek bütünsel bir bakış

açısına doğru evrilir. Öncesinde kanonik filmler tarihi şeklinde belli bir kronolojik seyir takip eder.<sup>1</sup>

Türk sinemasının mevcut kanonu içerisinde Muhsin Ertuğrul, Nijat Özön'ün ifadesiyle Tiyatrocular Dönemi<sup>2</sup> ile özdeşleşir ve kimi zaman Ertuğrul sinemanın Türkiye'de ilerlemesinin önündeki engel, kimi zaman da kısıtlı sermayenin kötüye kullanılmasındaki bir örnek olarak kendisine yer bulur. Geçiş Dönemi sonrasındaki Sinemacılar Dönemi'nde de genel kanon içerisinde Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz ve Memduh Ün gibi yönetmenler öne çıkar. Yılmaz Güney'in gelişile birlikte Türk sineması yeni bir dönemecin içine girer. Bordwell'in dünya sinemasının oluşum sürecini anlatan ve "temel hikâye" olarak yorumladığı kanonik sinema tarihinin bir benzeri böylece Türk sineması için de yazılmış olur. Resmi tarihin bir uzantısı olarak Türk sinemasının resmi tarihi de başat isimler ve klasikleşmiş filmler etrafında yazılır. Ancak Yeşilçam ve sonrasına

<sup>1</sup> Türk sinemasıyla ilgili ilk kapsamlı çalışmaya Rakım Çalapala imza atar. 1946 yılında Çalapala'nın Yerli Film Yapanlar Cemiyeti adına hazırladığı *Filmlerimiz* isimli broşür, Türkiye'de sinema tarihi olarak ele alınabilecek ilk bütünlüklü eserdir. 1953'de Nurullah Tilgen *Yıldız* dergisinde "Türk Filmciliği Düünden Bugüne (1914-1953)" başlıklı yazı dizisini kaleme alır. 1960 tarihinde Zahir Güvemli'nin Georges Sadoul'un *Histoire du Cinéma Mondial* adlı eserinin 1959 baskısından tercüme yaptığı kitabı *Sinema Tarihi* yayımlanır. Kitabın büyük bölümü Sadoul'un eserinin tercümesiyken, sonda bulunan 33 sayfalık Türk sineması bölümü de Çalapala ve Tilgen'in eserlerinin özetini sunar. 1962'de Nijat Özön *Türk Sineması Tarihi* kitabını çıkartır. 1987 yılında Giovanni Scognamiglio tarafından *Türk Sinema Tarihi* kitabı iki cilt olarak yayımlanır. Alim Şerif Onaran 1994 yılında iki cilt olarak *Türk Sineması* eserini ortaya koyar. 2006'da Antalya Altın Portakal Film Festivali için Burçak Evren'in hazırladığı *Türk Sineması* kitabı, 2007'de de Rekin Teksoy'un hazırladığı *Rekin Teksoy'un Türk Sineması* basılır. Bu eserlerin hepsi sinema tarihi ismini almasına rağmen film merkezli, belirli bir kanonu takip eden eserlerdir. 2011 yılında Prof. Dr. Savaş Arslan'ın İngilizce olarak hazırladığı *Cinema in Turkey: A New Critical History* isimli eseri ise Türkiye'de yayımlanan sinema tarihi kitapları arasında akademik, bilimsel ve bütünsel sinema tarih yazımı metodolojisini içeren ilk örnek olarak yer alır.

<sup>2</sup> Nijat Özön *Türk Sineması Tarihi* kitabında Türk sinemasını Sinemanın Türkiye'ye Girişi (1896-1914), İlk Adımlar (1914-1922), Tiyatrocular Dönemi (1922-1939), Geçiş Çağı ve Sinemacılar Dönemi şeklinde bir dönemlendirme üzerinden ele alır. 1985'te yayımlanan *Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi* isimli çalışmasında ise yeni bölümler ekler. Bu kitapta Türk sineması ile ilgili bölümde, Sinemacılar Dönemi'nin aralığı (1950-1970) genişletilir. 1970-1984 arasındaki dönem ise Genç/Yeni Sinema Dönemi olarak adlandırılmaktadır.

baktığımızda, kanonun dışarısında kalmalarına karşın bize dönemle ilgili önemli veriler aktaran bir de B tipi sinema olgusu vardır.

## **B Tipi Sinema**

Nijat Özön'ün *Ansiklopedik Sinema Sözlüğü*'nde B filminin tanımı, "ticari sinema programında ikinci derecede yer alan uzun film" olarak geçer (1958: 28). Sinema sektörü içerisinde üretilen filmler A ve B kategorisine ayrılır. A kategorisinde değerlendirilen filmler yüksek bütçeli, yıldız oyuncuların yer aldığı, uzun sürelerde çekilen yapımlardır. B filmleri ise yapım giderleri, oyuncular, sanat ve emek yönünden A filminden sonra gelir (Onur, 2011: 77). Giovanni Scognamillo B tipi filmlerin özelliklerini şu şekilde ifade eder:

*"A) Star oyuncuları yoktur. B) Yapım masrafları kısıtlıdır. C) Senaryo bütçeye göre yazılır. D) Mekânları azdır. E) Oyuncular ve figüranlar azdır. F) Çekim süresi kısadır. G) Özel efekt gerekiyorsa, çok az ve ucuz türdendir. H) Önceden hazırlanan dekorlar birkaç film için kullanılabilir"* (aktaran Onur, 2012: 82-83).

A ve B tipi diye filmlerin ikiye ayrılmasının ana nedeni ekonomik tir. Amerikan şirketleri A kategorisinde üretim yaptıkları filmlerin yanında ticari açıdan daha risksiz, düşük bütçelerle ve kısa sürelerde üretilen filmlerle birlikte hem daha az maliyet daha çok kazanç elde etme hem de sinema salonlarının programlarını doldurma imkânı bulur. Dolayısıyla tecimsel sinemanın bir yan ürünü olarak B tipi filmler, şirketlerin kârlılık oranlarını arttıran, görünürlük faaliyetlerini genişleten ve anlaşmalı oldukları sinema salonlarını da destekleyen bir yapılanmanın ürünüdür. Büyük film endüstrileri için sistemi besleyen ve olmazsa olmaz unsurlardan biridir. Scognamillo'nun ifadesiyle bir çeşit "yapım siyaseti"nden doğarlar (aktaran Onur, 2012: 100). Ancak süre ve bütçe konusundaki özgürlükleri pek çok konuda yeni denemelerin ve deneysel tercihlerin filmlerde denenmesine de yol açar. Konvansiyonel sinemada iş yapacak çeşitli türlerin, tarzların ve yönelimlerin ilk uygulandığı alanlardan biridir.

## **B Tipi Filmler ve Yeşilçam'ın Gayri Resmi Tarihi**

1960'lı yıllar Türkiye'de Yeşilçam sinemasının "altın yılları" olarak geçer. Demokrat Parti iktidarı döneminde yapılan yollarla şehirler taşraya bağlanır, ulaşım kolaylaşır, elektrik yaygınlaşır. Yaşanan modernleşme ve kentleşme hareketiyle kentte yaşama kültürü baskın bir özellik haline gelir, eski tip mahalle kültürü aşınmaya başlar.

Serpil Kirel'in ifadesiyle kent içinde daha dinamik, değişken ve hareketli bir döneme girilir: Yollar genişler, arabalar artar, apartman yaşamı yaygınlaşır, iç göç yüzünden nüfus çeşitlenir (2005: 27). Dönemin Yeşilçam filmlerine baktığımızda, toplumsal hayatta yaşanan değişimlere bir tepki niteliğinde "mahalle kültürü" kutsanır, Yeşilçam'ın yarattığı "biz" vurgusu baskın bir özellik haline getirilir. Gerçek hayatta yaşanan hızlı değişim, kentin ve bireyin çehresinin hızla değişmesi olgusu filmlerde inatçı bir karşı koyuşa dönüşür. Toplumsal hayattaki erozyon arttıkça filmlerdeki aşinalık hissi de artar. Ezberlenen konular, bildik yıldızlar, klişe olay örgüleri, iynin, güzelin ve "namuslu" olanın hikâyelerde kahramanlaştırılması bu dönemde öne çıkan öğeler olarak karşımıza çıkar.

1970'lere gelindiğinde Yeşilçam sistemi içerisinde yetişmiş Semih Evin, Yılmaz Atadeniz, Hasan Kazankaya, Çetin İnanc, Hulki Saner ve Oğuz Gözen gibi yönetmenler ise farklı bir yoldan ilerler. Bu yönetmenler Türkiye'de sinemalarda gösterilip iş yapan yabancı filmlerin benzerlerini uyarlama, çizgi roman ve fotoromanları sinemaya aktarma konusunda kısa sürede uzmanlaşarak hızlı ve ucuza seri bir üretim gerçekleştirir.<sup>3</sup> Yılda üç yüz filme kadar çıkan bir sektör içerisinde bahsettiğimiz yönetmenler yılda neredeyse on film çekerler. Yeşilçam'ın meşhur klasiklerinin üretildiği, "biz" duygusu üzerinden toplumsal çözülmeye ve değişime karşı koyan bir sinema yerine 1970'li yıllarda Spaghetti Western'ler, ucuz bilimkurgular, tarihi kostüme avantür filmleriyle birlikte bir tür "kaçış sineması" öne çıkar. Kimi zaman *Dünyayı Kurtaran Adam* (Çetin İnanc, 1982) filminde olduğu gibi o yıllarda tüm dünyada en çok iş yapan filmlerden biri olan *Yıldız Savaşları*'ndan (George Lucas, 1977) ve diğer pek çok filminden parçaların kesilip eklendiği bir montaj sineması, kimi zaman da Yılmaz Atadeniz gibi Gebze'de bir Meksika havasının yaratıldığı ve Meksikalı karakter isimleri alan Türk oyuncuların içerisinde yer aldığı,

<sup>3</sup> *Dağlar Bulutlu Efem* (Semih Evin, 1962) filmi *The Mark of Zorro*'dan (Rouben Mamoulian, 1940), *Maceralar Kralı* (Hulki Saner, 1963) filmi *Johnny Eager*'dan (Mervyn LeRoy, 1941), *Avare* (Semih Evin, 1964) filmi *Awaara*'dan (Raj Kapoor, 1951), *Fıstık Gibi Maşallah* (Hulki Saner, 1964) filmi *Some Like it Hot*'tan (Billy Wilder, 1959), *Düncü Çocuk* (Semih Evin, 1965) filmi *Born Yesterday*'den (George Cukor, 1950), *Beş Fındıkçı Gelin* (Hulki Saner, 1966) filmi *Seven Brides for Seven Brothers*'tan (Stanley Donen, 1954), *Şeref Kavgası* (Semih Evin, 1966) filmi *On the Waterfront*'tan (Elia Kazan, 1954), *Maskeli Beşler* (Yılmaz Atadeniz, 1968) filmi *The Lone Ranger*'dan (Stuart Heisler, 1956), *Cemo ile Cemile* (Çetin İnanc, 1971) filmi *Bonnie and Clyde*'den (Arthur Penn, 1967) uyarlanır (Scognamillo, 2011: 169-175).

yerleştirilmiş Western filmleriyle karşılaşırız. Bunların yanında tek bir filmde üretilen ve "iç içe geçen filmler" olarak tabir edilen filmler de çekilmeye başlanır. Nuri Akıncı *Kasımpaşalı* (1965) ismiyle bir film çeker ve Yılmaz Atadeniz'den bu filmde iki ayrı film yapmasını ister. Maddi açıdan zor bir durumda kaldığı için filmi aynı bölgeden iki farklı yapımcıya birden satarak iki yapımcıdan da para almıştır. Atadeniz de bunun üzerine ilk filmde artan görüntüleri daha sonra Selma Güneri'yle çekilen yeni diyaloglu sahnelerle birleştirir ve yeni bir jenerikle birlikte *Kasımpaşalı Recep* (Akıncı, 1965) isminde ikinci bir film ortaya çıkarır (Evren, 2008: 42). Bu örnekler yurtdışında iş yapan filmlerin yerel ve fason üretimi olmalarının yanı sıra, Amerikan sinemasında olduğu gibi sektördeki şirketlerin tecimsel amaçlı A tipi filmlerinin yanında B tipi daha düşük bütçeli, kısa sürede çekilen ve genellikle de Anadolu pazarı için üretilmiş yapımlardır. Bu yönetmenler arasında yazının da konusu olan Oğuz Gözen'in sineması ise Türkiye'de belli başlı eğilimleri ilk yansıtan örnekleri barındırması açısından önemlidir.

### **Oğuz Gözen Sineması**

*Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul, 1990) filminin giriş sekansında, yönetmen Haşmet Asilkan'ı bir kahvede otururken görürüz. Çevresinde Yeşilçam'ın emektarı pek çok oyuncu vardır. Piyasa durgundur, herkes oturup kahvede kâğıt oynamaktan başka bir şey yapamaz. Eskiden günde on yapımcının geçtiği sokaklarda artık kimseye iş yoktur. Yine de Haşmet inatla Müjde Ar'la film yapacağından ve on şirketi peşinden koşturacağından dem vurur. Haşmet'in trajikliği esasında çevresindeki değişen koşullara uyum sağlayamamasından ileri gelir. 1970'lerin ortalarında Yeşilçam, artık Haşmet'in bildiği Yeşilçam değildir. Yavuz Turgul'un filminde bütün detaylarıyla yansıttığı Yeşilçam'ın çöküş zamanlarında Oğuz Gözen'in de yıldızı parlar. Haşmet Asilkan'ın tam tersine Gözen gidişatın nereye doğru gittiğinin farkındadır. Gözen'in piyasadaki diğer yönetmenlerden farklı olarak ayırt edici bir özelliği vardır: Asla uzun süreli işlerin içine girmez. Filmlerini ortalama bir haftada çeker. Bunun üzerinde gelen teklifleri reddeder. Sektörün zorlaması nedeniyle değil, kendi istediği için kısa sürede ve hızlı film üretir (Gözen, 2006: 96).

Haşmet Asilkan Müjde Ar takıntısıyla, eski Yeşilçam yönetmenlerinin sinemaya olan bağlılığı ve duyarlılığıyla ne kadar bütünleşirse, Gözen de Yeşilçam'ın gittikçe dibe vurduğu bir kriz döneminde nasıl ayakta kalılabileceğinin formülü gibidir. Hikâye, anlatım ve estetik

olarak Yeşilçam geleneğini devam ettirip o geleneğe saygısını her fırsatta belirtse de, hem kendisinin hem de Yeşilçam Sokağı'nda her gün iş bekleyen onlarca figüranın, set işçisinin yeniden film çekebilmesi için konfeksiyon üretime girer. Yılda yedi sekiz film gibi inanılmaz bir rakamla film çeken yönetmen, genellikle Yeşilçam'da figüranlık yapan oyuncularını kullanır. Erol Taş, Altan Günbay, Baki Tamer, Enver Dönmez, Süheyl Eğriboz, Kazım Kartal, Yılmaz Kurt, Levent Çakır gibi isimlerden oluşan kadrolar bir süre sonra Gözen'in kendi keşfettiği oyuncularla değişiklik gösterir. Özellikle Necdet Erdurol'a çalıştığı ve Mete Film adına çektiği filmlerde yönetmen hem Yeşilçam'ın avantür filmlerindeki oyuncularını hem de mesleğe yeni başlayan gençleri buluşturmaya başlar. Gözen'in filmlerinde Yeşilçam'ın erotik filmlerinde oynayan kadın oyuncular, B tipi video filmlerinde yer alan amatörler ve mesleğe yeni başlayanlar iç içe geçer ve belki de sinemamızın kâğıt üzerinde en tuhaf ve şaşırtıcı castları bu filmlerde ortaya çıkar.

Oğuz Gözen'in marifeti sadece hızlı ve kısa sürede konfeksiyon üretim yaparak bu filmlerle özellikle de Anadolu'da büyük iş yapması değildir. Aynı zamanda yönetmen kıvrak zekası ve becerisiyle farklı filmlerden yeni filmler de üretir. Orhon M. Arıburnu'nun 1974 yılında Arap piyasasına yönelik çektiği ve başrollerinde Muhammed Mevla ve Silvana Bedirhan gibi İranlı oyuncuların da yer aldığı *Anter* filminin çekimleri beklenenden daha uzun sürer. Filmin çekimlerinden sonra İranlılar filmi ülkelerine götürür ve yapımcı firmanın elinde filmin sadece şutları<sup>4</sup> kalır. İşte bu noktada Gözen, filmin şutlarından yeni bir film çekmeye karar verir. Oyunculara iki iş günü daha mesai ekleyerek yeniden bir film çeker (Gözen, 2006: 77-78). Bir Arap kahramanın hikâyesini anlatan *Anter* filminin şutları, böylece Sirkeci'de kalan iki gencin okudukları kitaplardaki hikâyelere geçiş yapacakları fantastik bir filme dönüşür. Gözen, filmin şutlarını kendi filmindeki flashback sahneleri için kullanarak *Dünden Bugüne* (Oğuz Gözen, 1975) isimli yeni bir film yaratır.

Gözen'in pratik zekası ilerleyen yıllarda da devam eder. İç içe çekilen filmler, eldeki şutlara eklenen yeni çekimlerle yeniden türetilen filmler hız kesmeden birbirini izler. Bunlardan en dikkat çeken Ufuk Film için çekilen *Bir Gönül Yangını* (Oğuz Gözen, 1998) ve *Zehir* (Oğuz Gözen, 1998) filmleridir. Yener Yılmazoğlu hesabına çekilen

<sup>4</sup> Bir negatif filmin kurgu masasındayken kesilen, kullanılmayan, atılan parçalarına şut ismi verilir.



ve başrolünde Ekin'in oynadığı iki filminden sonra, çekilen fazla görüntüler ve eklenen iki iş gününde çekilen yeni bölümlerle birlikte *İçim Yanıyor* (Oğuz Gözen, 1998) isminde yeni bir film daha ortaya çıkar. Böylece Gözen iki farklı film olarak başladığı çekimleri birbirinin devamı niteliğindeki bir üçlemeye dönüştürür.

Oğuz Gözen'in ilginç özelliklerinden biri de gişeyi yakından takip ederek, buna alternatif üretimler yapabilmesidir. 1970'lerin ortalarında başrollerde çizgi roman karakterlerinin olduğu fantastik filmler modayken ve Müjdat Gezen'in *Pembe Panter* (Hulki Saner, 1975) filminin haberleri her yere yayılmışken, Gözen *Pembe Panter ile Temel Reis Gangsterlere Karşı* (1975) isimli filmi yönetir. Komedi ikililerinin popüler olduğu dönemlerde komedi ikilisi Hamam Böcekleri ile çalışır. Onlarla birlikte *Hamam Böcekleri Öğret de Gel* (Oğuz Gözen, 1980), *Hamam Böcekleri İstanbul'da* (Oğuz Gözen, 1981) ve *Hamam Böcekleri Film Çekiyor* (Oğuz Gözen, 1985) isimli filmleri çeker. *Acımasız Dünya* (Oğuz Gözen, 1981) isimli filminin başrollerinde Yılmaz Tatlıses ve Ali Gencebay'ı oynatır. Basında, "Tatlıses ve Gencebay aynı filmde" başlıklarıyla büyük sükse yaratan film, aslında 1980'lerin başındaki türkücü/şarkıcı filmlerinin bir çeşitlemesidir. 1981'de Metin Film'in sahibi Işık Toraman'ın Kibariye'yle sözleşme imzalaması o yılın en önemli olaylarından biri haline gelir. Kibariye yükselişte olan bir şarkıcıdır ve filmin büyük bir gişe patlaması yapacağı konuşulmaktadır. Gözen de karşı atakta bulunur. Gazinolarda "Kibariye'ye alternatif" olarak lanse edilen Ümmiye'yle anlaşır ve onunla *Sevdiğim Sendin* (Oğuz Gözen, 1981) filmini çeker. Gözen bir kez daha piyasayı yakından takip ederek kârlı bir yatırım yapmanın fırsatını bulmuştur.

Kariyerinde yüz elliye yakın film yöneten Oğuz Gözen, Yeşilçam'ın son dönemlerinde piyasaya girmiş, sinemadan sonra video piyasasına ve televizyona da iş yapmış sektörel olarak verimli yönetmenlerden biridir. Avantür yapımların estetik öğeleriyle değerlendirilip yok sayıldığı bir dönemde, Gözen'in üretimleri bir yanıyla da dikkat çekici unsurlara sahiptir. Arka planda sektördeki insanlara sağladığı iş imkânı, yapımcılara kâr getiren işleri ve piyasayı sürekli yakından takip ederek konjonktürel refleksleri çok iyi yakaladığını görürüz. Haşmet Asilkan nasıl bir dönemin bitişini bize bütün trajikomikliğiyle ve nostalji duygusuyla resmediyorsa, Gözen de yeni bir dönemin başlangıcını gerçekçi bir şekilde gösterir.

Türk sinemasında tarihyazımı örneklerine baktığımızda, Savaş Arslan'ın ifade ettiği gibi genelde üç ana eğilim üzerinden filmlerin

değerlendirildiğini görürüz: Sanat sineması, ulusal sinema, milli sinema (2001: 185-202). Bu eğilimler içerisine girmeyen B tipi filmler, Arslan'ın tabiriyle "tapon filmler" (trash films),<sup>5</sup> avantür kostüme tarihi filmler, erotik filmler tarihyazımı örneklerinde çok fazla yer almazlar. Bunun belli başlı nedenleri ise, bu tür filmlerin "değersiz" ve bir anlamda "çöp" olarak görülmesi, Yeşilçam'da insanların sadece para kazanmak adına çektikleri gelip geçici işler olarak değerlendirilmeleridir. Ancak Valentina Vitali'nin İtalya'daki İtalyan Yeni Gerçekçi filmler ile giallo filmlerini karşılaştırdığı makalesinde de belirttiği gibi bu tür filmler genel beğenin ve mevcut kanonların dışarısında kalmalarına karşın kendi dönemleriyle ilgili önemli bilgilere sahiptir (2013: 56-66). Kanon dışı bırakılan eserler üzerinden de bir tarihyazımı mümkündür. Türkiye'de Giovanni Scognamillo, Ağâh Özgüç, Metin Demirhan ve Kaya Özkaracalar'ın bu alandaki çabaları<sup>6</sup> ve çeşitli meraklılar tarafından açılan bloglar, web siteleri ve son dönemde yayın hayatına başlayan sinema dergileri<sup>7</sup> bu açığı kapamaya çalışır. Bu tür filmler Yeşilçam'ın resmi tarihine ve Türk sinemasının mevcut kanonuna eklenmese de, gayri resmi sinema tarihi açısından bakıldığında ana akım sinemanın dışarısında yer alan farklı eğilimlerle ilgili önemli işaretler verir.

<sup>5</sup> Savaş Arslan "Türk Tapon Filmlerini Oyun Olarak Okuma Denemesi" başlıklı makalesinde trash films olarak adlandırılan filmleri tapon film olarak değerlendirerek tapon filmleri tanımlamaya çalışır. Arslan'a göre tapon film kavramı ucuz, aşağılık ya da kalitesi düşük filmleri anlatmak için kullanılır. Bu tanımlamalar bu tür filmlerin dışlanmasını da kolaylaştırılmaktadır (2001: 185).

<sup>6</sup> Bu alanda en önemli kaynak Giovanni Scognamillo ile Metin Demirhan'ın birlikte yazdıkları *Fantastik Türk Sineması* (Kabalıcı, 2005) isimli eserdir. Ağâh Özgüç'ün *Türlerle Türk Sineması* (Dünya Kitapları, 2005) başlığıyla hazırladığı kitapta da Türk sinemasının çeşitli alt türlerini oluşturan B tipi filmlerle ilgili önemli tespitler yer alır. Aynı zamanda Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler dizisinin "Sinema ve Tarih" başlığıyla düzenlenen beşinci konferansında da Cemal Kafadar, Ağâh Özgüç, Giovanni Scognamillo ve Deniz Bayraktar katılımıyla düzenlenen panelde konuya değinilmiş, kanonun dışarısında filmlerin durumu da tartışmaya açılmıştır (2006: 15-41). Kaya Özkaracalar'ın bu alanda çeşitli dergilerde yayımladığı çalışmalarının yanı sıra çıkardığı *Geceyarısı* dergisi de bu alanda önemli bir kaynak teşkil etmektedir.

<sup>7</sup> *Öteki Sinema* (otekisinema.com), *İyi Kötü Film* (iyikotufilm.com), *Sinematik Yeşilçam* (sinematikyesilcam.com), *Korku Sitesi* (korkusitesi.com), *Ters Ninja* (tersninja.com) gibi web siteleri ve *Alacakaranlık* isimli süreli yayınlı birlikte son dönemde Türk sinemasında B tipi filmler ve fantastik sinema daha fazla görünürlük kazanır.

## Kaynakça

- Altman, Charles F. (1977) "Towards a Historiography of American Film", *Cinema Journal*, No. 16: 1-25.
- Arslan, Savaş (2001) "Türk 'Tapon' Filmlerini Oyun Olarak Okuma Denemesi", Bayrakdar D. (haz.) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1* içinde, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s.185-202.
- Bordwell, David (1997) *On the History of Film Style*, Cambridge: Harvard University.
- Carr, Edward H. (2016) *Tarih Nedir?*, çev. M. G. Gürtürk, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Evren, Burçak (2008) *Yılmaz Atadeniz*, Antalya: AKSAV Yayınları.
- Gasset, Ortega Y. (1941) *History as a System and Other Essays Toward a Philosophy of History*, New York.
- Gözen, Oğuz (2006) *Bir Yeşilçam Masalı: Türk Sinemasında Yönetmen Olmak*, İstanbul: Akis Kitap.
- Kafadar, Cemal; Özgüç, Ağâh; Scognamillo, Giovanni; Bayrakdar, Deniz (2006) "Sinema ve Tarih", Bayrakdar D. (haz.) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5* içinde, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s.15-39.
- Kirel, Serpil (2005) *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları.
- Okumuş, Fatma (2014) *Sinema Tarih yazımı: Türk Sineması Yazımı İçin Yöntem Arayışı*, İstanbul: Gece Kitaplığı.
- Onur, Nur (2012) *Kitle Kültürü Sineması ve B Filmi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Özön, Nijat (1958) *Ansiklopedik Sinema Sözlüğü*, İstanbul: Arkın Kitabevi.
- Scognamillo, Giovanni (2011) "Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar" Saydam B. (haz.) *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, İstanbul: Küre Yayınları, s.153-176.
- Staiger, Janet (1985) "The Politics of Film Canons", *Cinema Journal*, No. 24: 4-23.
- Vitali, Valentina (2013) "İtalyan 'Giallo' Filmleri ve Sinema Tarihindeki Yokluğu", Bayrakdar D. (haz.) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 10* içinde, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, s.53-67.

## Filmografi

- Akinci, Nuri (Yapımcı, Yönetmen) (1965) *Kasımpaşalı*. Türkiye: Kılıç Film.
- Aksu, Mehmet (Yapımcı), Oğuz Gözen (Yönetmen) (1981) *Hamam Böcekleri İstanbul'da*. Türkiye: As Film.
- Arkan, Halit (Yapımcı), Oğuz Gözen (Yönetmen) (1998) *Zehir*. Türkiye: Arkan Film.
- Erdur, Necdet (Yapımcı), Oğuz Gözen (Yönetmen) (1980) *Hamam Böcekleri Öğret de Gel*. Türkiye: Mete Film.
- Erdur, Necdet (Yapımcı), Oğuz Gözen (Yönetmen) (1981) *Sevdiğim Sendin*. Türkiye: Mete Film.
- İnanoğlu, Türker (Yapımcı), Yavuz Turgul (Yönetmen) (1990) *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*. Türkiye: Erler Film.
- Kafalı, Zeki (Yapımcı), Oğuz Gözen (Yönetmen) (1985) *Hamam Böcekleri Film Çekiyor*. Türkiye: Mete Film.

- Karahafız, Mehmet (Yapımcı), Çetin İnanç (Yönetmen) (1982) *Dünyayı Kurtaran Adam*. Türkiye: Anıt Film.
- Kığı, Nevzat (Yapımcı), Nuri Akıncı (Yönetmen) (1965) *Kasımpaşalı Recep*. Türkiye: Televizyon Film.
- Kurtz, Gary; Lucas, George; McCallum, Rick (Producer); George Lucas (Director) (1977) *Star Wars*. USA: Lucas Film.
- Oran, Rıza (Yapımcı), Oğuz Gözen (Yönetmen) (1975) *Pembe Panter ile Temel Reis Gangsterlere Karşı*. Türkiye: Üstün Film.
- Özdemir, Mehmet (Yapımcı), Oğuz Gözen (Yönetmen) (1981) *Acımasız Dünya*. Türkiye: Öznur Film.
- Saner, Hulki (Yapımcı), Hulki Saner (Yönetmen) (1975) *Pembe Panter*. Türkiye: Saner Film.
- Uzun, Abdülkerim (Yapımcı), Orhon M. Arıburnu (Yönetmen) (1974) *Anter*. Türkiye: Venüs Film.
- Uzun, Abdülkerim (Yapımcı), Oğuz Gözen (Yönetmen) (1975) *Dünden Bugüne Seks*. Türkiye: Venüs Film.
- Yılmazoğlu, Yener (Yapımcı), Oğuz Gözen (Yönetmen) (1998) *Bir Gönül Yanğını*. Türkiye: Ufuk Film.
- Yılmazoğlu, Yener (Yapımcı), Oğuz Gözen (Yönetmen) (1998) *İçim Yanıyor*. Türkiye: Ufuk Film.

**Bariş Saydam**

**Türk Sineması Araştırmaları (TSA)**

**Koordinatör Yardımcısı**



**Kimlikler**



# İSİMSİZ TEMSİL EDİLMEK: YEŞİLÇAM'DA ALEVİLİK

Mehmet Fiğan

## Giriş

Türkiye Cumhuriyeti 1923 yılında, çok-uluslu Osmanlı İmparatorluğu'nun varlığına son vererek, resmi kuruluşunu ilan etmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal, Osmanlının son döneminde başlayan, İttihat ve Terakki ile sürdürülen Batıcılık hareketlerini destekleyerek, milliyetçilikten yana bir tavır sergilemiştir. Yani yeni oluşumun, Anadolu'da yaşayan halkları, Türklük çatısı altında toplama girişimi söz konusudur. Bu anlamda yeni devlet, bir yandan kültürel birliği sağlamaya çalışırken, diğer yandan dinsel birliğin şeklini "Sünnilik" olarak belirliyordu. Bu durum uygulamada, "*Tekke ve Zaviyeler Kanunu*" ile pratiğe geçirilmiştir. Laikliğin gereği olarak sunulan bu kanunun uygulamada, özellikle mezhepler açısından eşitsiz bir durum ortaya çıkardığı söylenebilir. Nitekim bu kanundan sonra Sünnilik inancı, Diyanet İşleri Bakanlığı eliyle koruma altına alınıp, resmi bir statü kazanırken, Alevilik ve Bektaşilik gibi tekkeler ve dergâhlar üzerinden sürdürülen inançlar yasaklanmıştır. Bununla birlikte, Sünni kitlelerin hassasiyetlerini de hedef alan bir dizi uygulamadan söz etmek mümkünse de, bu ayrı bir çalışmanın konusudur.

1923 sonrasında kültürel birliği sağlamaya dönük başlayan homojenleştirici hamleler, ülkenin inanç ve etnisite bakımından azınlıkta sayılan grupları için travmatik olayların yaşanmasına sebebiyet verir. Bu doğrudan müdahalelere eşlik eden bir dizi 'yasak'tan da söz etmek mümkündür. Örneğin Alevi veya Kürt bir kimse, yakın tarihe kadar da bu kimliğini kamusal alanda ifade edememiştir. Aynı şekilde kültür ve sanat alanında da, bu kimliklere dönük bilerek veya bilmeyerek ciddi bir sınırlamanın getirildiği aşikârdır. Çalışma alanına konu olan Yeşilçam dönemi, bu anlamda etkili veriler sunar. Sadece belli başlı yapımların bu alanda cesur davrandıkları ve "isimsiz" de



olsa kimliklere görünürlük kazandırdıkları ifade edilebilir.<sup>1</sup> Tüm bunlardan hareketle, Yeşilçam'da üzerine pek kafa yorulmamış konuların başında, farklı dinî kimliklerin Türkiye sinemasında ne yoğunlukta ve nasıl yer aldıkları meselesi geldiği söylenebilir. İşte bu çalışmada belirli filmler odağa alınarak, Alevi kimliğinin Yeşilçam döneminde nasıl karşılık bulduğu meselesi irdelenmeye çalışılacaktır.

## **Kimlik, Temsil ve Sinema**

Temsil, imgelerin bir tür yeniden üretimini ifade eder. Bu anlamda temsil sürecinde, imge ve metinlerin, orijinal kaynakları doğrudan yansıtmaktan çok, onların yeniden üretilmeleri söz konusudur. Bununla birlikte temsil'in kimlik kavramı ile de yakından ilişkili olduğunu belirtmek mümkündür. Söz gelimi Hall'e göre (1998) kimlik (bilhassa kültürel kimlik), daima olumsuzunu sadece olumsuzun dar bakışıyla elde edebilen yapılmış bir temsildir. Ryan ve Kellner de Hall'in dikkat çektiği noktanın farkındadır. Nitekim yazarlar, bir kültüre egemen olan temsillerin, aslında can alıcı politik öneme sahip olduğunun altını çizerek. Bu anlamda kültürel temsiller, sadece psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmazlar, toplumsal gerçekliğin (dolayısıyla da kimliklerin) nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da, yani, toplumsal yaşamın ve kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli roller oynarlar (1997: 34-37). Bu yüzden kültürel temsillerin üretiminde söz sahibi olmak, toplumsal iktidarın muhafazası açısından kritik önem tanıdığı gibi, toplumsal dönüşümler amaçlayan yapılar için de vazgeçilmez bir kaynak oluşturur.

Temsil kavramı, dil aracılığıyla anlam üretimi olarak açıklanabilir. Hall'e göre (1997), kurulan anlam yaklaşımını savunanlara göre temsilde, başkalarıyla anlamlı bir biçimde iletişim kurmak için, farklı diller içerisinde düzenlenmiş göstergeleri kullanmak gerekir. Bu anlamda diller, gerçekliği tecrübe edebilen dünyada nesneler, insanlar ya da olayları simgelemek, yerlerine geçmek ya da göndermede bulunmak amacıyla gösterge kullanabilirler. Fakat göstergeler maddi dünyamızın hiçbir anlamda parçası olmayan düşsel şeylere, fantezi dünyalarına ya da soyut düşüncelere göndermede bulunabilirler. Dil ve gerçek dünya tam anlamıyla örtüşmez ve birbirinin tam karşılığı

<sup>1</sup> Özellikle Ömer Lütfi Akad'ın ismini anmak bu hususta önemlidir. Öyle ki, çalışmalarının çoğunluğu Yeşilçam dönemine ait olmasına karşın, eleştirel bir hatta ilerlemiş ve klasik melodramların üzerinde bozucu bir etki yaratmıştır. Örneklemimize konu olan *Kızılırmak-Karakoyun*'da bu anlamda önemli bir başarıdır.

olamazlar yani dil bir ayna görevi göremez. 'Dil' diye adlandırdığımız, çeşitli temsil dizgeleri içerisinde oluşturulan şey anlamdır. Anlam uygulamayla, 'temsil' sayesinde üretilir. Diğer bir deyişle anlam, 'anlam üretimi' anlamlandırma uygulamaları sonucunda kurulur (Hall, 1997: 25). Temsiller, çoğunlukla içerisinde yer alınan kültürden devralınır ve içselleştirilerek benliğin/belleğin bir parçası haline getirilirler. İçselleştirilen bu temsiller benliğin, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur.

Filmler, toplumsal yaşamın söylemlerini sinemasal anlatılar biçiminde şifrelemektedir. Buna göre sinema, dışandaki gerçekliğin yansıtıldığı bir araç değildir, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirmektedir. (Ryan ve Kellner, 1997: 34-35). Dolayısıyla temsil kavramı, sinema çalışmalarının merkezine oturur. Ryan ve Kellner'e göre sinema, toplumla ilişkisi bağlamında kültürel temsil biçimlerine sahiptir; kültürel yaşantıya ait deneyimlerin, rollerin, kimliklerin temsil alanıdır. Sinemadaki temsiller seyircinin toplumla, nesnelerle ve dünyayla ilişkisini belirlemesinde etkili bir araç olabilmektedir. Kültürel temsiller gerçekliğin inşasında, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde de önemli role sahiptir. Bu yönüyle "kültürel temsil arenası" olarak sinema, muhtelif temsil biçimlerinin toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını, daha da fazlası, ne olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir kapışma zemindir (1997: 38). Aynı anlayıştan hareket eden Adanır'a göre (2003: 53) ise, "genel olarak ele alındığında sinema, psikolojik ya da simgesel bir anlam taşıyıcısı ve aktarıcısıdır. Dilin temsil gücü, sözcükler ve yazıdan ileri gelir. Sinemanın dayanağı ise, film şeridi ve imgelerdir. Dildeki sözcüklerin kısıtlı anlamına karşılık, filmdeki imgeler sınırsız anlam taşıyabilmektedir". Bu durum anlamın yorumlanması açısından sinemanın araştırmacıya önemli bir manevra alanı bıraktığının gösterir.

Bu açıklamalardan hareketle, çalışmamızın tematik anlama odaklandığını ve göstergebilim yöntemiyle anlamın deşifresini amaçladığını söylenebilir. Yine filmlerde, başta egemen kimlik (Sünni-Türklük) olmak üzere, Alevi kültürel kimliğinin, diğer kimliklerle ilişkilerine bakılacaktır. Ayrıca filmlerin farklı kimlikleri inşa ederken hangi dışlama ve dâhil etme süreçlerini devreye soktukları, çalışma açısından bir diğer önemli noktadır. Çalışmada kopyası olmayan *Nur Baba* filmi, hakkında elde edilen bilgilerin büyük kısmı, literatür taramasına dayandırılmıştır. Örnekleme konu olan diğer üç film ise izlenerek, analize tabi tutulmuştur. Yine tarihsel bir sıra izlenerek filmlerin anlam yapıları irdelenmeye çalışılmıştır.

### Tepki Çeken Bir Bektaşilik Hikâyesi: *Nur Baba (Boğaziçi Esrarı)*

Türkiye Cumhuriyeti tarihine bakıldığında, Alevilik/Bektaşilik konusunu ele alan ilk filmin Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğinde çekilen, *Nur Baba - Boğaziçi Esrarı* (1922) olduğunu belirtmek mümkündür. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Nur Baba* adlı romanından sinemaya uyarlanan film, tekkesini zengin ve güzel kadınlar için bir tuzak olarak kullanan bir Bektaşî Şeyhi'nin serüvenini anlatır (Özgüç, 1997: 11). Hikâyeyi kısaca özetlemek gerekirse; Bektaşî tarikatı şeyhi Afif Baba'nın yetiştirmelerinden Nuri, Baba'nın ölümünden sonra, eşi ile evlenerek, 'Nur Baba' adıyla postnişin (Tekke'nin şeyhi olan kimse) olmuştur. Eşsiz sesi ve etkili bakışlarıyla, Tekke'sinden nasip almak isteyen kadın müritlerinin gönlünü fetheder. Nur Baba, düzenlediği bir Ayin-i Cem'e katılım gösteren ve evli bir kadın olan Nigâr'a gönlünü kaptırır. Başka bir Ayin-i Cem'de Şeyhin kendisine dönük ilgisini fark eden Nigâr, bir daha kesinlikle Tekke'ye gitmeme kararı alır. Buna karşılık Nur Baba, geceleri Nigâr'ın yalısına yakın yerlerde Boğaziçi'nde sandalla gezerek, şarkılar söylemeye ve kadının karşısına çıkmaya devam eder. En sonunda Nigâr, bu aşka karşılık verir ve bir törenle "nasip alarak" Bektaşî olur. Nigâr bundan sonra ailesini (eşini ve çocuklarını) bırakarak, Tekkeye yerleşir. Fakat Tekke yaşantısı ve Cem ayinleri, kadını yıpratmaya başlar. Buna rağmen Tekke'yi terk etmez çünkü Tekke'nin aşçısının, Nigâr'a ağırları için verdiği ilaç, esrar içermektedir. Nigâr bunu bilse de, halinden memnundur. Fakat durumu giderek daha da kötüleşir. Babalarının Avrupa'ya aldırıldığı çocuklarının İstanbul'a dönmek üzere olduğunu bilse de, kendini toparlayıp yanlarına gidemez. Bir gece bir Ayin-i Cem sırasında hastalanır. Şeyh yanına yaklaşp, ilgilenmeye niyetlense de kendine dokundurtmaz. Bunun üzerine Nur Baba daha sonra yeni sevgilisi Süheyla ile evlenir. Bu durum Nigâr'ı hayata daha çok küstürür. Nur Baba bu ilişkide yıpratmadan hayatını sürmesine karşılık Nigâr, varlığı yıpranmış bir şekilde ölümü için gün sayar (Onaran, 1981: 161-162). Filmin kopyaları kayıp olduğu için izlemek imkânsızdır. Bu durum, belirli kaynaklara bağlı kalarak filmin temasının aktarılmasına sebep olmuştur.

Alevilik söz konusu olduğunda, kuşkusuz akla gelen bir diğer önemli kavram Bektaşiliktir. Çoğu zaman eş anlamlı kullanılsalar da, her iki kavramı ayıran bazı temel belirleyenlerin varlığından söz etmek mümkündür. Onaran'ın anlatısından hareketle, filmin Alevilik/Bektaşilikte görünürlük kazanan bazı ritüellere (Ayin-i Cem gibi) yer verdiğini ifade edebiliriz. Bunun dışında Bektaşiliğin Alevilikten farklı olarak, sonradan dâhil olunabilecek bir nitelik taşıdığını, Nigar'ın bu tarikata isteğe bağlı

bir şekilde geçmesinden anlayabiliyoruz. Söz gelimi Timuroğlu (2004: 59), Bektaşiliğin tarikat olma yönüne dikkat çeker. Bu anlamda Alevilik kesinlikle tarikat değildir. Her şeyden önce, herkes dilediği tarikata girebilir. Bektaşilikte de isteyen herkes, belirli kuralları uygulayarak bir Tekke'ye başvurup, giriş töreninde ikrar verip, Bektaşî olabilir. Oysa babası ve anası (özellikle babası), Alevi olmayan hiç kimse Alevi olamaz. Yani Nigâr'ın durumuna referansla filmin bir yönüyle dikkatleri Bektaşiliğe yönelttiği, fakat Aleviliğin birçok unsurunun gösterge olarak kullanıldığı savunulabilir. Yine Bektaşilikte kurum olarak *Babalık* varken, Alevilikte *Dedelik* vardır. *Nur Baba* filminin esas kahramanın isminde dahi bu nitelemeyi görmek mümkündür. Zira karakterin ismi gerçekte Nuri iken, Tekke'nin başına geçmesinin ardından, "*Baba*" sıfatını kazanır. Tüm bu farklılıklara rağmen tarihsel olarak Bektaşilik, Alevilikle sürekli yakın bir temas halinde olmuştur. Özellikle ibadet hususunda bu benzerlik kendini açık eder. Bu bağlamda, Nur Baba'nın devamlı Cem törenlerine öncülük yapması anlaşılabilir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Akşam* gazetesinde yayımladığı *Nur Baba*, daha ilk aşamasındayken bile bazı çevreleri tedirgin ettiği için yayımlanmasından vazgeçilmiştir. Bunun üzerine Karaosmanoğlu, çalışmayı tartışmalar sürerken kitap halinde yayınlar. Yazarın bazı gözlemleri, Bektaşiler çevresinde öfkeyle karşılanmıştır. Muhsin Ertuğrul, romanın uyandırdığı yankıdan yararlanmak istemiştir. Roman gibi film de yayınlandığı zaman çevresinde büyük bir gürültü uyandırmıştır. Nitekim çekimleri duyan bir Bektaşî topluluğu, filmin çevrildiği *Kemal Film* Stüdyosunu basmak üzere harekete geçer. Kalabalık dekorları parçalayıp, oyuncularını tartaklarlar. Hatta Şeyh'i canlandıran Ermeni oyuncu Papazyan, o kadar korkar ki, üstündeki giysilerle dışarı fırlar ve bütün ısrarlara rağmen bir daha oynama talebini reddeder. Daha sonra Papazyan'ın rolünü Ertuğrul üstlenir. Çekimler polis korumasında devam etse de, film tamamlandığı vakit, Bektaşilerin yeniden hareketlenmesinden çekinen işgal kuvvetleri, gösterilmesine izin vermez. Film ancak İstanbul'un kurtuluşunun ardından, *Boğaziçi Esrarı* adıyla piyasaya çıkar (Özön, 2010: 87-88). Bu pratik, Bektaşilerin sinemadaki temsillerine önem verip, harekete geçmelerini göstermesi açısından önemlidir. Yine bu güçlü tepkiden hareketle Bektaşilerin, o dönem için İstanbul'da önemli bir nüfuza sahip olduğunu savunabiliriz. Zira tavırları, bir anlamda devletin filme dönük sansür (geçici süreliğine de olsa) uygulamasına sebebiyet vermiştir.

Onaran'a göre (1981: 164), tutuculuk bakımından Muhsin Ertuğrul'un öteki yapıtlarının önüne geçen bu eser, aslında roman kahra-

manın özelliğini teşkil eden ses güzelliğini verebilecek olan sestən mahrum olduğu gibi, birçok güzel Bektaşî nefeslerinin duyulmaması bakımından aksamaktadır. Oyunculuklar genel anlamda iyi olsa da, bazı konularda ciddi eksiklikler yaşanmıştır. Yine Onaran (1994: 22), filmde ağır bir melodram havası olduğunu ifade ederek, Bektaşî Şeyhi Nur Babanın etkisinde kalarak yuvasını terk eden ve yerleştiği dergâhta, güzelliği ve sağlığını yitiren bir kadının dramının filme damga vurduğunu söyler. Ertuğrul bu filmde, romana bağlı kalır ancak, Cem ayinlerinde abartılı unsurlar sergilenir. Buna göre film, Alevi/Bektaşî kimliğine ait göstergeleri aktarırken, gerçeğe yeterince sadık kalmamıştır. Aynı kimliğe mensup kişilerin filme dönük tepkisi de, temsilin bir anlamda belirli kalıplar etrafında şekillendiğini gösterir. Bektaşî Tekkesinde Nigâr'a esrar/uyuşturucu verilmesi, bu durumun yuvasının yıkılmasına neden olması, temsil anlamında Alevi/Bektaşîlerin tepkisini çeken bir diğer husus olabilir. Yani Nigâr, bir anlamda uyuşturucunun etkisiyle Bektaşî tarikatı ve şeyhine bağlanır. Bu doğrultuda filmin, Bektaşîliğe bağlılığın manevi yönünü devre dışı bıraktığı söylenebilir.

*Nur Baba* hakkında yapılan çalışmalarda, filmin Alevilik/Bektaşîlik bağlamında irdelenmediği, sadece Ertuğrul'un sinema anlayışının bir göstergesi olarak ele alındığı görölmüştür. Buna rağmen elde edilen bulgulardan hareketle filmin, Yeşilçam anlatısına uygun bir anlayışla perdeye uyarlandığı söylenebilir. Alevi/Bektaşî kimliğine dönük kavrayışın roman ile paralel ilerlemesi (hatta kimi zaman daha da abartılması), Ertuğrul'un temsil hususunda yeterince dikkatli davranmadığını gösterir. Bu anlamda, Bektaşîlik karikatürize edilmiştir. Filmde Bektaşîler ve olmayanlar arasındaki ilişki hakkında pek bir şey söylemek mümkün değildir. Dolayısıyla kopyaların kaybolması, sadece literatüre bağlı kalınarak yorum geliştirmeye müsaade etmiştir.

### **Obalı Adıyla Aleviliğe İşaret Etmek: *Kızılırmak-Karakoyun***

Muhsin Ertuğrul *Nur Baba'dan* bir müddet sonra, Nazım Hikmet'in bir halk masalından yararlanarak yazdığı eseri, *Kızılırmak-Karakoyun* (1945-47)'u sinemaya uyarlar. Sevdıği kadın uğruna tuz yemiş koyunları, dereden kavalla su içirtmeden geçiren çobanla ilgili 'Karakoyun Efsanesi' ile; ırmaktan geçerken yıkılan köprüden düşerek sulara gömülen gelin efsanesini inceliklerle birbirine bağlayan senaryodan uyarlanan film, Ertuğrul'un yeni bir tür denemesini de ortaya çıkarır: Yörüklerin hayatı. Bu sayede kır hayatının farklı yönleri yansıtılmış olacaktır (Özön, 2010: 117). Fakat Ertuğrul'un çektiği bu filmde,

Aleviliğin görünür olup olmadığı meselesi tartışmalıdır. Çünkü bu filmin de *Nur Baba* gibi kopyaları ortada yoktur.

*Kızılırmak-Karakoyun* filminin ikinci versiyonunu çeken Lütfi Ö. Akad'ın (1967) senaryosunda ise Yörüklerin/Obalıların kesinlikle Alevi kimliğine sahip olduğu görülür. Film, törelere karşı koyamayan Yörük Obası beyinin kızı Hatice (Nilüfer Koçyiğit) ile Çoban Ali Haydar<sup>2</sup>'ın (Yılmaz Güney) aşkını konu alır. Akad'ın "Anadolu Üçlemesi"nin son bölümünü oluşturan *Kızılırmak-Karakoyun*, bir aşk öyküsü değil, daha ziyade bu aşk öyküsüne yön veren toplumsal ve ekonomik sorunları sergilemeyi amaçlar. Akad bu bağlamda, konuyu yeterince kavrayabilmek için Yörüklerin yaşamlarını inceler ve bundan sonra filmin senaryosunu hazırlayarak, çekimleri doğal bir yörede gerçekleştirir (Onaran, 1990: 109-110). Muhtemelen konar-göçerlerin, inanç ve kültürleri yönetmenin dikkatini bu incelemeler sonucunda çekmeye başlar. Onaran'a göre;

*Akad, Ertuğrul'un yararlandığı senaryodan ana tema dışında, yani Yörük beyinin kızını çobana vermek istemesi, ancak araya imkânsızlıkların girmesi dışında, ayrıntılı olarak hemen hiçbir şey almamıştır. Akad, yeni baştan kaleme aldığı çekim senaryosunda, Erenler Meclisi denen bir divan kurdurarak, yoksul çobanla anlı şanlı Yörük beyinin eşit hakla bu divanın önüne çıkarttığı gibi, ağanın oğlu Ahmet'in karakterini iyice belirtmek için bir içki ve kadın oynatma âlemindeki tipik bir davranışıyla, filme unutulmayacak bir sahne eklemiştir. Akad'ın köprünün yıkılışı üstünde kullandığı teknik ise, Türkiye sineması için de önemli bir yenilik olmuştur (1981: 305-306).*

Film genel olarak ele alındığında, göçebe Oba halkının aslında Aleviler olduklarını anlamak hiç de zor değildir. Nitekim tarih boyunca Alevilik, Sünnilik ve yakın temas kurduğu Bektaşilikten farklı olarak kırsal alana ait olmuştur. Filmsel anlatı içerisindeki zamanın göçerlerin dağılıp, yerleşik düzene geçmekte olduğu 1800 sonrası belirsiz bir tarih olduğunu ifade etmek mümkündür. Osmanlı tarihinin ilk dönemlerinden itibaren konar-göçer kitleyi çoğunlukla Alevilerin oluşturduğu dikkate alındığında, Akad'ın bu çekim tercihlerini bilinçli olarak yönlendirdiği söylenebilir. Söz gelimi, film içerisinde çoban Ali Haydar'ın Erenler Meclisinde, yargılandığı sahne içerisinde, Alevi

<sup>2</sup> *Kızılırmak Karakoyun* filmini güçlendiren temel unsurların başında, oyunculuk gelmektedir. Nitekim Akad, projede başta Yılmaz Güney olmak üzere dönemin başarılı oyuncularıyla çalışmıştır. Bu seçim, Akad sinemasının önemli bir özelliğini yansıtmakla birlikte mizansene verdiği önemi ortaya koyar.

inancından "dar'a çekmek" olarak bilinen bir ifade alma şekli vardır ve bu sorgulamayı yapanlar Alevi inancında, adaleti sağlamakla yükümlü olan Dede'lerdir. Bu sahneye ilerleyen bölümde yeniden değinilecektir. Bunun dışında film boyunca tekrarlanan, "Can'lar, Erenler" şeklindeki tabirlerin Alevilikte sıkça kullanıldığı bilinmektedir.

Anlatı içerisinde Sünni ve Alevi ayrımının, esasen Obalı ve Qvalı şekline karşılık bulduğu görülür. Her iki grupta da, karşılıklı kalıp yargılar devrededir. Bu bağlamda, her iki grubun karşılaşma anlarına gerilimin eşlik ettiği görülür. Kalıp yargılar ve dışlama mekanizmaları, evlilik söz konusu olduğunda ise daha da belirginleşir. Örneğin Ovalı kesimden Ahmet'in (Tümer Özer) Hatice ile ilgili evlilik isteğini öğrenen Şaban (Tuncer Necmioğlu); "...kolay değil Ağam... Töreyi bilirsin. Hele size hiç mi hiç vermezler" ifadelerini kullanır. Sonraki sahnelerde Ahmet, Hatice'ye dair niyetinin faklı olduğunu ifade ederken bu kez kendisi aynma dikkat çekerek; "Bizim başı açıklardan kız aldığımız görülmüş mü?" şeklinde cümleler kurar. Aynı durum Obalılar için de geçerlidir. Hüseyin Ağa (Kadir Savun), Ahmet için kendisinden kızını istemeye gelen Fettah'a dönük sözleri bu kapsamda değerlendirilebilir;

Fettah: ... Allah'ın izniyle Hatice'yi oğlumuz Ahmet'e istemeye geldik.

Hüseyin: Yanlış anlamadım ya Fettah Efendi?

Fettah: Dosdoğru anladığın gibidir...

Hüseyin: Biz onlara kız vermeyeli yıllar oldu. Bunu bilmez değilsin. Hadi verdik diyelim, onlarda bizden kız almazlar.

Fettah: Bunlar hep bildiğimiz şeyler... Belki de aradaki kırgınlık...

Hüseyin: Kırgınlık değil bu... Sonra, bu benim bileceğim iş değildir Fettah Efendi... Obanın Erenleri var...

Diyaloglarda, "biz", "siz" gibi ötekileştirici ifadeler öne çıkmıştır. Bu anlamıyla iki grup arasında, sınırların varlığından söz etmek mümkündür. "Başı-açık" nitelemesinden de ayrımın temel olarak inançsal bir sınıra dayandırıldığı ifade edilebilir. Hüseyin'in "Erenler Meclisi" vurgusu da aynı duruma işaret eder. Nitekim Alevilik inancında, Erenler Meclisinin verdiği karar, herkes için sorgulanamaz ve kati suretle geçerlidir. Buna aykırı hareket etmek, toplumsal olarak dışlanmayı göze almakla birlikte, Alevilik inancı gereği "düşkün"<sup>3</sup> sayılmaya da neden olur.

<sup>3</sup> Düşkünlük, topluluktan yalıtılmak, topluluğun dışına atılmaktır. Bu işlenen suçun niteliğine bağlı olarak, geçici olabileceği gibi, mutlak da olabilir. Alevi topluluklarının kapalı bir nitelik taşıdığı dikkate alındığında bu yaptırım oldukça ağırdır. Örneğin Hz. Ali'ye dil uzatmak mutlak düşkünlük sebebidir (Yalçınkaya, 1996: 88).

Filmsel anlatı içerisinde, Ovalılardan Abdi Ağa'nın (Haluk Orçun) daha önceden Oba'nın bir üyesi olduğunun altı çizilir. Aslında kökeni itibari ile Alevi olmasına karşılık, ne Abdi Ağa ne de Ovanın diğer mensuplarında Aleviliğin izlerine rastlanmaz. Aksine devamlı Obalılarla aralarındaki farklılıklara dikkat çekilir. Bu anlamda, özellikle Ağa'nın süreç içerisinde, Alevi kimliğinden uzaklaştığını ifade etmek mümkündür. Oba halkının kimliğini açık eden bir diğer husus da, kullandıkları isimlerdir. Hüseyin, Hatice ve Ali Haydar gibi isimlerin öne çıkması bu açıdan önemlidir. Nitekim Ertuğrul'un çektiği ilk versiyonda, başrol erkek oyuncuya Selim ismi verilirken, Akad'da isim, Ali Haydar olarak değiştirilmiştir. Kuşkusuz bu yönetenin bilinçli ve filmsel anlatının temsil açısından yönünü tayin eden bir tercihidir.

Dedecan karakteri de (Murat Tok), topluluğun Alevi kimliğinin altını çizen bir diğer kişiliktir. Öyle ki Dedecan, sıklıkla karşımıza elinde sazıyla çıkar ve çoğu kez Pir Sultan Abdal'ın deyişlerini okur. Akad bu anlamıyla filmi, Pir Sultan'ın şiirsel anlatılarıyla besler. Alevi kimliğini vurgulayan bir diğer bir unsur ise, seçilen müziklerdir. Orhan Gencebay'ın seslendirdiği bu deyişler, Alevi kimliğinde önemli bir yeri olan, Pir Sultan Abdal'a aittir. Fakat deyişlerin sonunda Pir Sultan Abdal'ın mahlasının geçtiği bölümlerin yok sayıldığı görülür. Bu durumun büyük ölçüde dönemin politik atmosferi ile ilişkili olduğunu ifade etmek hatalı sayılmayacaktır. Nitekim Akad doğrudan adını telaffuz etmese de, açık göstergelerle sürekli Alevi kimliğini yeniden hatırlatır.

Filmde Aleviliğin en açık sergilendiği sahnenin, Ali Haydar'ın Erenler Meclisi tarafından *dar'a* çekildiği sahne oluşu ifade edilmişti. Kimliğin törensel bir şekilde ortaya konduğu bu sahneyi detaylı bir şekilde analiz etmek, çalışma açısından önemli olacaktır. Öncelikle diğer birçok filminde olduğu gibi *Kızılırmak Karakoyun'da* da, Akad'ın en çok başvurduğu kamera hareketi, sağa ve sola hareketlerdir. Bu sayede, herhangi bir kesme işlemi uygulanmadan oyuncuların takip edilmesi sağlanmıştır. Örneğin Fettah ve Ahmet'in Hüseyin Ağa'nın çadırını ziyaret ettiği sahnede, kamera ayran dağıtan Hatice'ye odaklanır. Hatice Ahmet'e ayranı uzattıktan sonra kamera onunla birlikte Şaban'a döner. Fakat *dar'a* çekilme sahnesinde, kameranın sabit kaldığı ve kesmelerin yoğunluk kazandığı görülür. Film boyunca Akad, görsel kompozisyon değerlerine önem verir. Çerçevelediği görüntü ve anlama daha önce müdahale edildiği hissedilir. Örneğin Erenler Meclisinde karar verici durumunda olan dedeler, çerçevenin tam ortasına oturtulur ve en öndedirler. Yani kameraya yakın yerleştirildikleri için sahne açısından belirleyici kişiler oldukları önceden sezilir. Gündüz daha çok



doğal ışığı tercih eden yönetmen, bu sahnede aydınlatma tekniklerinden faydalanmıştır. Meşalelerin yaydığı doğal ışık da, sahne içerisinde belirleyici olmuştur. Dedelerin arkasında kalabalık bir grup var olmasına rağmen, biraz uzakta kaldıkları ve yeterice ışık verilmediği için yüzleri pek seçilemez. Işık bir anlamda, çekimi güçlendirerek, vurguyu dedelere yoğunlaştırır. Kameranin ve diğer teknik unsurların konumlanması, Alevilikte önemli olan bir makamın (dedelik) görünür kılınmasına hizmet etmiştir. Bununla birlikte yargılama başlamadan önce yönetmen, genel çekim tekniği ve belirli kesmelerle çekimin odak noktasını değiştirerek, Erenler Meclisini tanıtır. Genel çekim, sahnenin geçeceği alanı ve mekânı tümüyle izleyiciye tanıtır. Karakterleri çevreleyen ortamı sunar ve öykünün çevre ile bütünleşmesine sağlar. Dolayısıyla Erenler Meclisinin kararından önce yönetmen genel çekim tekniğiyle, işleyişi gösterir ve hikâyeyi tamamlar. Alevi kimliğinde belirleyici olan bu ritüelin hemen her aşamasının, gerçekçi bir bakış açısıyla kompozisyonun içersine oturtulduğu görülür.

Ali Haydar'ın *dar'a* çekildiği sahnede, doğal seslerin kullanımının yanı sıra, Alevilikte önemli bir enstrüman olan saz sesi duyulur. Ayrıca karakterlerin ruh haliindeki gerginliği hissetmemizi sağlayacak bir davul sesi de arada duyulur. Konuşmalar sırasında sesin kesildiği görülür. Dedeler, yerini aldıktan ve yargılamayı başlattıktan sonra, karşılarında duran ve çerçeve olarak işlev gören iki meşalenin arasına sırasıyla, karakterler girerek ifadelerini verirler. Ali Haydar dışında ifade veren tüm kişiler, boy çekimi ile kompozisyona yerleştirilir. Bu anlamda, boy çekiminin bu kişileri mekândaki diğer kişilerden ayırdığı ifade edilebilir. *Dar'a* çekilen kişi hakkında tanıklık yapmaları, hepsinin ortak noktasıdır. Yani Erenler meclisinin toplanmasına ön ayak olan kimse-ler. Akad, boy çekimi sayesinde, onlara daha yakından bakılmasını sağlar. Sıra Ali Haydar'a geldiğinde ise, başta boydan bir görüntü alındığı, ardından da kameranın daha da yakınlaştığı görülür. Bu sayede, izleyicinin Ali Haydar ile bağ kurması amaçlanır. Zira bu hareket sayesinde, daha yakından karakteri görmek ve neler hissettiğini tahmin etmek kolaylaşır. Bir anlamda anlatının dramatik yönü öne çıkarılır.

Bu ve benzeri sahnelerde kullanılan tekniklerle, Alevi kimliği ve ona ait kimi göstergelerin daha yakından tanınması sağlanmıştır. Her ne kadar kamera, hiçbir oyuncunun bakışı ile bütünleşmese de, Akad filmsel anlatı içerisindeki çatışmada ağırlığını Obalılar'dan yana koyar ve izleyiciyi onların yaşam dünyasına dâhil eder. İlk bakışta filmin daha ziyade "kırsal yaşam", "feodalite", "imkânsız aşk" gibi temalar etrafında kilitlendiği gözlenirse de, kimlik, kültür, aidiyet gibi hususla-

rın film içerisinde önemli ağırlık noktalarına dönüştüğünü izlemek mümkündür. Akad, bilinçli hamlelerle filmi teknik açıdan geliştirirken, tematik yapısını da zenginleştirmiştir.

### **Dillendirilmeden Göstermek: Pir Sultan Abdal'ın Aleviliği**

Yeşilçam filmlerinde daha sonra Alevilikte önemli sayılan birçok kişinin hayatı da, kurmaca bir tarzda, sinema perdesine aktarılmıştır. Odabaş (2004: 550) bu filmlerin çoğunluğunun ortak temasının, Alevilikte kutsal sayılan kişilikleri, daha çok kerametler ve doğaüstü güçler üzerinden temsil etmeleri olduğunu belirtir. Fakat Asaf Tengiz'in yönetmenliğinde çekilen, *Ali'yi Gönül Verdim* (1972) filmi, bir semah sahnesi ile başlar ve film boyunca Pir Sultan Abdal'ın deyişlerine yer verilir. Yaklaşık aynı dönemlerde, Yunus Emre, Hacı Bektaş Veli, Mevlana gibi kişiliklerin hayatlarını da konu alan filmler yapılır. Fakat daha önce de belirtildiği gibi Alevilik, bu filmlerin birçoğunda merkezi bir yere oturmaz (hata çoğu zaman dışlanır ve Sünniliğin hâkim kodlarıyla aktarılırlar). Yönetmen Metin Erksan'ın filme aldığı, Âşık Veysel'in hayatını konu alan *Karanlık Dünya* da (1952) Aleviliğe dönük kimi temsiller sunmakla birlikte, "ilk gerçekçi köy filmidir (Özgüç, 1997: 41)." Bunlara benzer diğer bazı filmleri sıralamak mümkünse de, Alevi kimliğine dönük mesafeli tavırları, bu filmleri tek tek ele almayı anlamsız kılar. Bu yüzden Yeşilçam sinemasında Alevilik için önem arz eden *Pir Sultan Abdal* (1973) filmine hızlıca geçiş yapmak yerinde olacaktır.

Remzi Jöntürk'ün yönettiği, Fikret Hakan'ın başrolünü oynadığı *Pir Sultan Abdal* (1973) filminin Yeşilçam'da Aleviliğin en görünür şekilde temsil edildiği film olduğunu iddia etmek herhalde pek de hatalı sayılmaz. Nitekim film, Aleviliğin en önemli ozanlarından Pir Sultan Abdal'ın yaşantısı ve Hızır Paşa (Tuncer Necmioğlu) özelinde Osmanlı'ya karşı direnişini konu alır. Daha açılış sahnelerinde, "*Şah*" ve "*Ali*" kelimeleri vurgulanır, ilerleyen bölümlerde bunlara, "*Canlar*", "*Erenler*", "*Dedeler*", "*Babalar*" vs. eklenir. Bunun dışında, Alevilerin toplumsal hafızasında önemli bir yer tutan, "*Kızılbaş*"<sup>4</sup> ve "*Yezit*" nitelemelerinin de sık sık geçtiği görülür; yargılandığı bir sahnede Pir Sultan, Osmanlı yöneticile-

<sup>4</sup> XV. ve XVI. yüzyıllarda Kızılbaşlar ilk Safevilerden olan, Şeyh Cüneyd, Haydar ve Şah İsmail taraftan Türkmen boylarındandılar. Kırmızı bir serpuş giiyorlar, bunun için de onlara *Kızılbaş* deniyordu. Fakat *Kızılbaş* sözü, yüzyıllar içinde, küçültücü bir anlama kaymış ve *Celali İsyanları* adı ile tanınan dinî-sosyal başkaldırma hareketleri dolayısıyla da, "dinsiz, asi" anlamında kullanılmaya başlanmıştır. *Kızılbaş* deyiminin, yerini *Alevi*'ye bırakmış olması bundandır (Melikoff, 1994: 33).

re; "Gidi Yezit bize Kızılbaş demiş, meğer Şah'ı sevdi dese yeridir." cümlesini sarf eder. Yine Pir Sultanın, neredeyse her sahnede, kızıl bir başlıkla gösterilmesi de bu kapsamda değerlendirilebilir. Genel olarak bakıldığında ise film, Osmanlı yönetimi ve Pir Sultan'ın müritleri arasındaki ayrımı çok net şekilde ortaya koyar. Adı doğrudan konmasa da fark, mezhepseldir. Fakat Sünniler değil, Osmanlı devlet adamları, zulüm edenler olarak resmedilir. Aynı Osmanlı yöneticiler, film boyunca karikatürize edilir ve "kötü adamlar" olarak sunulur. Pir ve yoldaşları ise, masum/mazlum olarak temsil edilir. Hızır'ın Dergâhtaki masumiyetini Osmanlı medreselerinde yitirip, zalimleşmesi yönelik vurgu bu bağlamda gerçekleşir. Bu anlamda filmin, Alevi kimliğinden yana tavır aldığını ifade etmek mümkündür. Ayrıca Aleviliğe ait, "*eline, beline, diline hâkim ol!*" düsturu Pir Sultan tarafından dillendirilir.

Filmsel anlatıda mekân olarak ise, Sivas bölgesinin seçildiği görülür. Bu mekânın seçilmesindeki tek sebebin Pir Sultan Abdal'ın o yörede yaşaması olduğunu düşünmek yanlış olur. Zira bugün dahi Sivas'ın özellikle kırsal bölgelerinde, ciddi bir Alevi nüfusunun varlık gösterdiği bilinmektedir. Bu anlamda filmin, geçmiş ve bugün arasında bir bağlantı kurma eğiliminde olduğunu ifade etmek de mümkündür. Pir Sultan Abdal, iyi eğitilmiş bir Bektaşî'dir (Timuroğlu, 2004: 73). Bazı sahnelerde bu bilgiye yer verildiği ve Pir'in Hacı Bektaş Dergâhında yedi yıl eğitim aldıktan sonra, Sivas'a buradaki Alevilerle temas kurmak üzere gönderildiği belirtilir. Dar mekân olarak Pir'in evinde de, Aleviliğe ait kimi semboller göze çarpar. Saz ve Hz. Ali'nin iki başlı kılıcı *Zülfikar*, bu anlamda önemli göstergelere dönüşür. Bu evin aynı zamanda, Dergâh olarak da kullanıldığı ifadelerle yansır. Kadınların da tıpkı erkekler gibi, rahat bir şekilde bu Dergâh'a giriş yapabildikleri izleyiciye aktarılır. Yönetmenin bilinçli tercihinin bağlı olarak kameranın hareketleri, Aleviliğe ait göstergeleri öne çıkaracak şekilde kurgulanır. Dergâhın genel çekimine yer verilmesi bu anlamda önem kazanır. Ayrıca Osmanlı yöneticiler, daha ziyade yakın çekim tekniği ile kadraja alınarak, izleyicinin onlara dönük olumsuz bir algıya kapılması amaçlanmıştır. Yine kamera hareketleri, çoğunlukla izleyicinin Pir Sultan Abdal ile yakınlık kurmasına yardımcı olur. Kimi zaman olayları, onun bakışıyla bütünleşerek izleriz.

Akad, *Kızılırmak-Karakoyun*'da Yeşilçam'ın klasik anlatısını birçok yönden sarsmıştı, Jöntürk'ün bu şekilde hareket etmediği görülür. Örneğin Osmanlı yöneticisi olan Rüstem'in oğlu, Pir Sultan'ın kızına âşık olur. Bu durum filmin, "imkânsız aşk" temasıyla, klasik Yeşilçam melodramlarına eklenmesini sağlar (bu bilginin doğru olup olmadığı da zaten tartışmalıdır). Rüstem'in oğlu daha sonra babasını karşısına alarak, Pir'i takip eder ve kızı ile evlenir. Pir'in eşinin aşırı abartılı ve duy-

gusal çıkışları da melodram havasını güçlendirir. Bunlar dışında film, zaten başlangıç, çatışma ve çözülme gibi adımları takip eder. Dikkat çeken bir diğer abartı unsuru, gizemli güçlerin/durumların varlığıdır. Söz gelimi birçok sahnede, Pir'in olağanüstü güçlere sahip olduğunun altı çizilir ve film, bu doğrultuda bitirilir. *Kızılırmak-Karakoyun'da* olduğu gibi, *Pir Sultan Abdal'da* da dikkat çeken bir diğer önemli ayrıntı, seçilen müziklerdir. Ali Ekber Çiçek'in kontrolündeki müziklerde, sıklıkla Pir Sultan ve Aleviliğin önemli kimlik bileşenlerine gönderme yapılır.

*Pir Sultan Abdal* filmi, Aleviliği ve bu inançta önemli olan bir figürün yaşantısını konu almasına rağmen, anlatının hiçbir yerinde Cem törenine rastlanılmaz. Yapımda, inancın ibadet boyutunun gösterilmemesi şaşırtıcı olmakla birlikte, bu eksikliğin büyük oranda dönemin politik koşullarından kaynaklı olduğu öne sürülebilir. Ayrıca "Alevi" nitelenmesinin kullanılmasında da, *Kızılırmak-Karakoyun'da* olduğu gibi çekimser kalmıştır. Yani Pir ve müritlerinin açıktan Alevi olarak nitelenmesi söz konusu değildir. Filmde sinematografik unsurlar ve mizansenin etkili kullanılamadığını ifade etmek hatalı sayılmayacaktır. Genel itibarı ile anlatı, teknik ayrıntılardan ziyade tema odaklı ilerleyerek, izleyiciyi bu yolla içine çekmeyi amaçlamıştır. Oyunculuk da, eleştiri yöneltmesi gereken bir diğer ayrıntıdır. Kadro dönemin başarılı oyuncularından oluşturulmasına rağmen, abartılı, kalıp yargılar etrafında şekillenen ve keskin sınırlar çizen Alevi-Sünni (çoğu zaman Osmanlılı) ayrımının karakterlerin davranışlarına damga vurduğu görülür.

### **Obalı-Ovalı Çekişmesinde İkinci Perde: Hasan Boğuldu**

Çalışma kapsamında son olarak, Yeşilçam sinemasında Aleviliği ele alan *Hasan Boğuldu* (1990), filmine değinilecektir. Orhan Aksoy'un yönetmenliğini üstlendiği, Hülya Avşar'ın başrolünde oynadığı, yazar Sabahattin Ali'nin bir öyküsünden beyaz perdeye aktarılan film, Kaz Dağları'nda yaşanan Tahtacı Alevilerinin<sup>5</sup> hayatlarından kesitler sunar.

<sup>5</sup> *Tahtacılar*, Batı'dan başlamak üzere, İzmir, Manisa, Aydın, Muğla, Denizli, Burdur, Isparta, Antalya, Mersin, Adana; Doğu'da, Maraş ve Gaziantep'e kadar, Toroslar'ın dağlık bölgelerinde yaşarlar. İzmir'deki Narlıdere, bir kültürel merkezleri durumundadır. Tahtacıların Aleviliği, diğerlerinden pek bir farklılık göstermez. Sadece ağaçlara özel bir saygıları vardır. Genellikle kendilerini Türkmen olarak nitelerler. Ege bölgesinde, Çaylaklar ve Aydınlılar olmak üzere iki ana aşirete ayrılırlar. Tahtacılar, endogami (klan içinden evlenme) geleneğine sahiptirler. Buna karşın diğer Alevilerle de evlenmezler. Dinî bağları, Dede'nin dönemsel ziyareti ile güç kazanır. "mum söndü" iftirasına diğer Alevilere oranla daha fazla maruz kaldıkları için, bu durum onları Sünni çoğunluktan kesinkes ayırır (Andrews, 1992: 90-93).

Filmde Obalı-Ovalı ayrımı çok nettir. Bu durum aslında anlatı içerisinde, metaforik bir bölünmeye işaret eder. Nitekim Obalılar, Tahtacılar (yani Aleviler); Ovalılar ise Sünnilerden oluşur. Aynı ayrım daha önce *Kızılırmak-Karakoyun*'da da ortaya konmuştu. Filmin konusu, Tahtacıların içerisinde güzelliğiyle nam salmış Emine (Hülya Avşar) ile Ovalı Hasan'ın (Yalçın Dümer) aşklarıdır. Kasabaya yeni atanan Kaymakam Murat (Yalçın Dümer), Hacer (Hülya Avşar) ile birlikte Oba'ya gitmeye karar verir. Hacer yoldan geçerken, Murat'a bir göleti işaret ederek, "*burası Hasan Boğuldu Göleti'dir*" der. Murat, '*Neden bu isim?*' diye sorunca, dinlenmek için çekildikleri bir yerde Hacer, filmsel anlatı içinde bir hikâyeye olan ve filmin temelini oluşturan öyküyü aktarmaya başlar. Özet olarak hikâyeye, Alevi kadın ve Sünni adamın aşkından oluşur. Yine *Kızılırmak-Karakoyun*'da olduğu gibi, bu filmde de, kahraman *dar'a* çekilir ve "*dede*" temel karar verici pozisyonundadır. Emine ve Hasan'ın sonlarının acıyla bitmesinin nedeni *Erenler Meclisi*'nin öne sürdüğü şarttır. Ardından filmsel anlatının hikâyeden çıkarak, asıl kahramanlar olan Hacer ve Murat'ın aşkına kaydığı görülür. Hikâyeyi öğrendikten sonra, Murat, Obaya gitmekten vazgeçer. Fakat Emine'ye duyduğu aşk ağır gelince, ikili el ele Oba'nın yolunu tutarlar.

Hacer filmin ilk sahnelerinde kaymakam Murat'a, sürülerinin yanlışlıkla Ovalıların tarlasına girdiğini ve bu yüzden Ağasının dayak yediğini ifade ederek, Sünni-Ovalılarla aralarının iyi olmadığına dikkat çeker. Ovalı-Obalı dolayısıyla da, Alevi-Sünni ayrımının altının çizildiği diyalog şu şekildedir;

Hacer: ...*Ovalılar döver, bizleri pek sevmez, bizlerden hoşlanmazlar.*

Murat: *Her Ovalı bir değildir ama...*

Hacer: *Hepsi birdir. Hoş, biz de Ovalıları sevmez, aramızda görmek istemeyiz.*

Murat: *Sizler dağda hayvancılıkla mı uğraşırsınız?*

Hacer: *Bazılarımız. Bizim esas işimiz keresteciliktir. Bize, 'Tahtacılar'derler.*

*Yani Hacer'in sözleri, bir yandan Alevi-Sünni ayrımını somutlarken, diğer yandan kimliklerini sabitler.* Bu bağlamda Odabaş (2004: 557), içinde "Alevi" sözcüğü geçen ilk filmin 2000'li yıllarda çekilen *O da Beni Seviyor* olduğunu ifade etse de, Hasan Boğuldu filmi, bu ifadeyi bazı açılardan sarsar. Nitekim *Tahtacı*, aynı zamanda Alevi'dir. Diğer bir deyişle Tahtacılar, Aleviliğin bir kolunu temsil eden kimlikleriyle bilinirler. Doğrudan 'Alevi' nitelemesi için henüz erken bir dönem olsa da, Aksoy, 'Tahtacı' nitelemesiyle bu kimliğe açıktan bir gönderme yapar. Dikkat çeken diğer bir husus Tahtacı Alevilerinin, Sünnilere kıyasla,

doğa ile kurdukları güçlü bağıdır. Öyle ki Ovalılar, Obanın koşullarında ayakta kalmayı başaramaz. Hasan'ın 'Erenler Meclisi'nden çıkan kararı nihayete erdirememesi, bu durumun açık göstergesine dönüşür.

Filmde Alevi kimliği, yine en açık şekilde bir Sünni ile evlilik meselesinde açığa çıkar. Nitekim Babası (Atilla Ergün), Emine'nin aşkından haberdar olduktan sonra, bir ulağı Dede'ye haber vermek üzere gönderir. Ulak Dede'ye dönerek; *"Bir Can'ın dileği var. Erenlerin rızası varsa, meydanda görülsün, düzülsün. Hak u Pak olsun"* der. Dede ise karşılık olarak; *"Can'ın dileği, meydanda görülsün dile düzülsün"* der. Bunun üzerine Erenler bir araya gelir, meşaleler yanar, Hak Meydanı kurulur, Emine dar'a çekilir ve karar çıkar. Bu sahnede Alevi kimliğinin birçok bileşeni törensel bir şekilde sunulur. İnsanlardan oluşan bir halka meydana getirilir, ortasına kararı verecek olan dede ile birlikte Emine, annesi, babası ve diğer birkaç kişi yerleştirilir. Bel ve göğüs hizası çekimleri ile kamera, karakterlere iyice yaklaşır ve onlara yakından bakmayı sağlar. *Kızılırmak Karakoyun*'da grubun üyeleri Ali Haydar ve Hatice için toplanan Erenler Meclisi, Hasan Boğuldu'da farklı mezhepten biri ile evlenmek isteyen Emine için toplanır. Dolayısıyla inançsal sınır bu filmde daha belirgindir. Filmsel anlatı içerisinde, oyuncuların kullandığı kostümlerde de ciddi farklılıklar vardır. Tahtacı Alevilerinin daha yöresel bir tarzda giyindikleri göze çarpar. Ova'ya indiklerinde bu giysiler sayesinde rahatlıkla fark edilirler. Bununla birlikte Hasan Boğuldu filminin anlatı şekli, Yeşilçam'ın anlatı tarzına aykırı düşmez. Öyle ki, *Pir Sultan Abdal*'da olduğu gibi bu filmde de, "imkânsız aşk", "yasak aşk" teması öne çıkar. Ayrıca, filmin gelişimsel çizgisi de, klasik anlatı sineması ile ters düşmez.

Filmin Alevi kimliğine dönük çağrışımları olmakla birlikte sınırlıdır. Tahtacı niteliyesi ve dar'a çekilme sahnesi olmasa, filmin kültürel bir boyutta Aleviliği ele aldığını anlamak güç olacaktır. Aleviliğin önemli bir ritüeli olan cem törenine, *Kızılırmak Karakoyun* ve *Pir Sultan Abdal*'da olduğu gibi bu filmde de yer verilmemiştir. Fakat özellikle genel çekim tekniği kullanılarak, Tahtacı Alevilerinin gündelik hayatları tanıtılmaya çalışılmıştır. Orman işleriyle uğraşmaları, kaldıkları kara çadırlar ve giyim kuşamları hakkında bu sayede fikir sahibi olabilmek mümkündür. Tahtacı Aleviler ve Ovalılar arasındaki kültürel/yaşamsal ayrımın en net ortaya çıktığı sahnelerden biri, Emine'nin Hasan'ın evini ziyarete gittiği sahnedir. Emine burada şaşkınlığını gizleyemez ve bunu ifadelerine yansıtır. Bu anlamda bir diğer önemli sahne ise, Hasan'ın annesinin namaz kıldığı bölümdür. Yönetmen, bu sahne ile inançsal ayrıma somutluk kazandırır.

Sonuç olarak Alevi kimliği açısından, Yeşilçam filmlerinde son dönemlere doğru yaklaştıkça, temsil noktasında ciddi dönüşümlerin medyana geldiği görülür. Bu anlamda bu kimliğe dönük, "dillendir-meme, görmezden gelme, yanlış temsil ve yok sayma" gibi pratikler yavaş yavaş terk edilmeye başlanır. Tek başına, Tahtacı nitelemesi-nin kullanılması dahi, bu açıdan önem taşır.

## Sonuç

Ülkelerin siyasal, sosyal ve kültürel yapıları, sanat anlayışlarına si-rayet ederek, bu alanlarda nelerin, nasıl ve hangi vurguyla temsil edileceğini/görüneceğini belirler. Sinema için de aynı durum geçerlidir. Nitekim sinema perdesi, aynı zamanda bir mücadelenin aracıdır ve egemen kültürün talepleri doğrultusunda nelerin buraya yansıyacağı kararlaştırılır. Türkiye tarihine baktığımızda, özellikle etnik ve dinî kimlikler söz konusu olduğunda, yönetmenlerin bunları perdeye yansıtma noktasında çekimser kaldıkları görülür. Öyle ki uzunca bir dönem, kimlik sorunlarına değinmek, deyim yerindeyse "mayınlı arazide gezinmek" gibidir. Buna rağmen bazı yapımların, bu duruma duyarsız kalmadıkları ve farklı kimlikleri isimsiz de olsa, bu perdelere yansıttıkları görülür. Bu çalışma kapsamında, Yeşilçam döneminde Alevi kimliğinin belirli filmler bağlamında nasıl karşılık bulduğuna yer verilmiştir.

Alevi/Bektaşî kimliğini konu alan ilk film *Nur Baba* olmuştur. Bu filmde, Alevilik ritüellerinden Ayin-i Cem'e, Bektaşîliğin önemli bir bileşeni olan *Babalık* gibi göstergelere yer verilmiştir. Ayrıca film, Bektaşîliği merkeze aldığı için mekân olarak kent seçilmiştir. Nitekim bundan sonraki yapımlarda daha çok Aleviliğin işleneceği ve mekân olarak kırsal bölgelerin tercih edileceği görülecektir. Bu durum eski zamanlarda, Bektaşîliğin kente, Aleviliğin esasen kır/köy'e ait olmasından kaynaklanır. İlk dönem filmlerden olması ve konu hakkında kalıp-yargılara, karikatürize etme biçimlerine yer verilmesi, bu kimliğe sahip kimselerin tepkisini çekmiştir. Dolayısıyla ilgili kimlikler de, sinemadaki temsillerini dikkate almakta ve yanlış temsili, bir sorun olarak kavrayıp harekete geçebilmektedir.

Yeşilçam döneminde, Alevi kimliği açısında kuşkusuz en önemli yapıtlardan biri, Ömer Lütfi Akad'ın yönetmenliğinde çekilen *Kızılır-mak-Karakoyun*'dur. Akad, Ertuğrul'dan farklı sahneler ve temsiller ekleyerek, filmin bir Alevi-Sünni filmine dönüşmesine imkân sağlamıştır. İsimlerden, hikâyeye kadar birçok durum bu kanıyı güçlendirecek şekilde ele alınır. 'Alevi' nitelemesi doğrudan filmde geçmez,

bu kimliğin Obalı adı altında sunulduğu görülür. Fakat birçok gösterge, Aleviliğe işaret eder. *Nur Baba*'dan farklı olarak Ayin-i Cem yoktur ama Erenler Meclisi kurulumu, Obalı karakterlere verilen bütün isimler Aleviliği çağrıştırır. Yönetmen, film boyunca ağırlığını Obalı/Alevilerden yana koyar ve onların göçebe hayatlarını hedef alan uygulamaları politik bir dille eleştirir. Film çekilmeden önce Akad'ın saha ile temas kurup, araştırmalar yapması, bu kimliği doğru temsil etme isteğine işaret ederken, aynı zamanda onu ve sinemasını toplumsal gerçekçi ve eleştirel bir çizgiye çeker.

*Pir Sultan Abdal* filmi, Alevilerin toplumsal hafızasında yer etmiş ve kimliklerinin bileşenine dönüşmüş önemli bir figürü ele alması açısından önemlidir. Fakat buna rağmen, filmde Pir ve yoldaşlarının 'Alevi' olarak nitelendikleri görülmez. Sıfatlar, tanımlamalar buna işaret etse de ismin kendisi bu filmde de eksiktir. Tipik bir Alevi-Sünni çekişmesi filme damga vurmaz, eleştirilen Osmanlı'nın devlet adamları, Pir ve yoldaşları üzerinden Alevilere uygulanan baskıdır. Yeşilçam'da Alevi kimliği açısından son uğrak, *Hasan Boğuldu* olmuştur. Burada da *Kızılırmak-Karakoyun*'da olduğu gibi Obalı-Ovalı ayrımı üzerinden, Alevi-Sünni ilişkileri işlenir. Mekân olarak son iki filmde olduğu gibi yine kırsal bir bölge seçilmiştir. Evlilik burada da, Alevi-Sünni arası çatışmaya sebep olan bir sınır pratiğine dönüşmüştür. Anlatı'da diğer üç filmle benzer şekilde 'Alevi' kimliğinin altı doğrudan çizilmesinde, Aleviliğin bir kolu olan 'Tahtacı' nitelemesinin geçtiği görülür. Bu anlamda film, 2000'ler sinemasına giden süreçte önemli bir uğraktır.

Sonuç olarak, Türkiye sinemasında Aleviliğin kendi ismiyle, açık şekilde temsil edilmeye başladığı dönem, yaklaşık 15-20 yıllık bir zaman dilimini kapsar. Daha önceki temsillerin, bu örneklerde olduğu gibi, isim verilmeden biçimlendiğini ifade etmek mümkündür.

## **Kaynakça**

- Adanır, Oğuz (2003) *Sinema'da Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Andrews, Peter Alford (1992) *Türkiye'de Etnik Gruplar*, çev. M. Küpüşoğlu İstanbul: ANT (Tüm Zamanlar Yayıncılık).
- Hall, Stuart (1998) "Kültürel Kimlik ve Diaspora", *Kimlik. Topluluk, Kültür, Farklılık*, der. J. Rutherford, çev. İ. Sağlam, İstanbul: Sarmal Yayınları, s.173-191.
- Hall, Stuart (1997) "The Work of Representation", *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, ed. S. Hall, London: Sage, s.15-74.



- Melikoff, İrene (1994) *Uyur İdik Uyardılar: Alevilik Bektaşilik Araştırmaları*, çev. Turan Alptekin, İstanbul: Cem Yayınları.
- Odabaş, Battal (2004) "Alevi Sineması", *Alevilik*, der. İ. Engin ve H. Engin İstanbul: Kitap Yayınevi
- Onaran, Alim Şerif (1981) *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Onaran, Alim Şerif (1990) *Lütfi Ömer Akad*, İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Onaran, Alim Şerif (1994) *Türk Sineması*, Cilt-1. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özgüç, Agah (1997) *Türk Filmleri Sözlüğü*, İstanbul: SESAM.
- Özön, Nijat (2010) *Türk Sineması Tarihi: 1896-1960*, Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Ryan, Michael; Kellner, Douglas (1988) *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: Indiana University Press.
- Timuroğlu, Vecihi (2004) *Alevilik, Bektaşilik, Şiilik, Kızılbaşlık*, Ankara: Kalan Yayınları.
- Yalçinkaya, A. (1996) *Alevilikte Toplumsal Kurumlar ve İktidar*, Ankara: Mülkiyeliler Birliği Vakfı Yayınları.

## **Filmler**

- Akad, Ömer Lütfi (Yönetmen) (1967) *Kızılırmak-Karakoyun*, Türkiye: Dadaş Film.
- Aksoy, Orhan (Yönetmen) (1990) *Hasan Boğuldu*, Türkiye: Penta Film.
- Ertuğrul, Muhsin (Yönetmen) (1922) *Nur Baba/Boğaziçi Esrarı*, Türkiye: Kemal Film.
- Jöntürk, Remzi (Yönetmen) (1973) *Pir Sultan Abdal*, Türkiye: Kervan Film.

**Mehmet Fiğan**

*Hacettepe Üniversitesi Sosyal*

*Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri*

*Ana Bilim Dalı Doktora Öğrencisi*

