

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

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

sinema

türk sineması üzerine yazılar

nilgün abisel

phoenix

niğün abisei

türk sine ması üzere yazılar



Türk Sineması Üzerine Yazılar

Nilgün Abisel

Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu'ndan mezun olduktan sonra 1972'de A.Ü. BYYO'nda asistan oldu.

A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde doktora derecesini aldı. 1993 yılında profesör olan Abisel, halen İletişim Fakültesi'nde lisans ve lisansüstü düzeyinde sinema dersleri vermektedir. *Sessiz Sinema* (Om Yayınları, 2003), *Popüler Sinema'da Türler* (Alan Yayıncılık, 1995) adlı yayınlanmış kitapları vardır. *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* (Metis, 2005) adlı kitabın yazarlarından biridir.

Phoenix Görsel Sanatlar Dizisi

Sevin Okyay
120 Filmde Seyrialemler

Ali Karadoğan
Film Çeviriyorum Abi:
Şerif Gören Sineması'nda Öykü, Söylem ve Tematik Yapı

Kaynakça Notu

Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2005, vii+368s.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Türk Sineması Üzerine Yazılar

Nilgün Abisel

phoenix

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Türk Sineması Üzerine Yazılar
Nilgün Abisel
© Phoenix Yayınevi, Aralık 2005.
© Nilgün Abisel, Aralık 2005.

Tüm Hakları Saklıdır.
ISBN: 975-6565-99-3
1. Baskı: Aralık 2005

Yayına Hazırlayan
S. Erdem Türközü

Kapak Tasarımı
Sadullah Hatam

Mizanpaj-Ofset Hazırlık
Asuman Köse

Kapak ve İç Baskı
Cem Web Ofset
Tel: (312) 385 37 27

Phoenix Yayınevi
İrtibat Bürosu: Dirim Sok. 23/2 Cebeci-ANKARA
Tel: (312) 320 44 57-58 pbx **Faks:** (312) 362 53 93
Merkez: Yeniacun Sok. 3/D Cebeci-ANKARA
Tel: (312) 319 59 61
Şube: Karanfil Sok. 5/11 Kızılay-ANKARA
Tel: (312) 418 35 93

Ücretsiz E-Kitap Arşivi: <http://www.phoenixkitap.com>
info@phoenixkitap.com
<http://www.phoenixkitap.com>

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	1

1928-1938 DÖNEMİ TÜRKİYE'SİNDE SİNEMA ÜZERİNE "DÜŞÜNCELER"

Giriş	7
Kaç Sinema, Kaç Seyirci, Kaç Film?.....	9
Eldeki İnsan Malzemesi.....	26
Sinema: Endüstri mi, Ticaret mi?	29
Bir Tartışma: Sinema Sanat mıdır, Değil midir?	30
Bir Başka Tartışma: Sinema Zararlı mıdır, Yararlı mıdır?.....	34
Sinemanın Basındaki Vitriini: Sinema Dergileri.....	45
Sinemanın "Keskin" Yüzü: "Telkin ve Propaganda Kuvveti"	48
Öğretici ve Terbiyevi Filmler	58
Nasıl Bir Denetim?	66
Sonuç	69

TÜRK SİNEMASINDA AİLE

Türk Filmlerinde Aile Nasıl Ele Alınır?	77
Filmlerimizde Aile Nasıl Kurulur?	80
Aile Üyelerine Genel Bir Bakış.....	85
Aileyi Bekleyen Tehlikeler ya da Aile Neden Dağılır?.....	90
Ailenin Şerefi, Namus Sorunu ve İntikam.....	94
Sonuç: Kalıplar, Sansür ve Aykırı Örnekler	98

TÜRK SİNEMASINDA FİLM YAPIMI ÜZERİNE NOTLAR

Türk Sinemasının Mutlu Günleri	104
Renkli Filme Geçiş ve Bunalım Dönemi	109

Beklenen Mucize Gerçekleşiyor	115
Yeni Bir Kriz mi?.....	124
Genel Değerlendirme.....	126

POPÜLER YERLİ FİLMLERDE KADININ KADINA SUNULUŞU: “AŞK MABUDESİ”

Giriş.....	135
<i>Aşk Mabudesi</i> ’nin Anlatsal Özellikleri	140
Öykü ve Söylem	141
Karakterlerin Çözümlemesi	146
Kadın Karakterler	147
Erkek Karakterler	159
<i>Aşk Mabudesi</i> ’nde Dünyanın Tanımlanışı	170
Yaşam ve İlişkiler.....	171
Aşk ve Evlilik	179
Edilgin Kadın-Etkin Erkek	185
Sonuç	194

BİR DÜNYA NASIL KURULUR? POPÜLER TÜRK FİLMLERİNDE ANLATI YAPISI ÜZERİNE

Filmin Kurmaca Dünyası	204
Anlatsal Uylaşım	206
İnandırıcılık Sorunu	220
Farklı Okuma Mümkün mü?.....	223
NASIL YAŞIYOR NASIL DÜŞLÜYÖRÜZ?	
Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi.....	227
1. Giriş :.....	227
2. Kurmaca Dünyanın Tanımlanması	230
a. Fiziki ve toplumsal çevrenin özellikleri	231
b. Çatışmanın niteliği:.....	239
c. Baskı, direnme ve muhalefet:	245
d. Sorunları ele alma ve çözümleme tarzı:.....	253

3. Anlatı Kendi Dünyasına Nasıl Bakıyor:	260
a. <i>Çalışmanın çözülüşü:</i>	260
b. <i>Söz ve görüntü:</i>	277

YEŞİLÇAM KADINLIĞIN TEMSİLİNDE ŞİDDETİ NASIL KULLANDI?

Giriş.....	295
Kadına Bıçılan Rol	296
Kadın Karakterler	301
Katlanmanın Sınırları	306
Yeşilçam'ın Toplumsal Değişime Ayak Uyduruşu	310
Şiddet	312
Şiddetin Türü	314
Şiddetin Nedenleri ve Açıklanışı.....	319
Kadının Tepkisi.....	324
Şiddet Sahnelerinin Görüntülenmesi.....	327
Sonuç: Filmsel Kurmacanın	
Şiddet Karşısındaki Tutumu	329

YEŞİLÇAM KADINA YÖNELİK ŞİDDETİ NASIL GÖRÜNTÜLÜYOR? Dayağın Estetiği

Dayağın Estetiği.....	340
a. <i>Tokallama</i>	340
b. <i>Kötü erkeğin dayağı</i>	345
c. <i>Dayağın işkenceye dönüşmesi</i>	349
Tecavüz.....	352
a. <i>Tek erkeğin tecavüzü</i>	353
b. <i>Birden fazla erkeğin tecavüzü</i>	355
Nasıl Bir Görsel Tarz?.....	361
Sonuç	364

ÖNSÖZ

Sinema, farklı çıkış noktalardan, farklı yöntemlerle incelenebilecek karmaşık ve geniş bir alandır. Yapılacak bir araştırmada, yalnızca saf estetik sorunlar üzerine yoğunlaşmak ne denli olanaklıysa bir başkasında iktisadi formülleri devreye sokmak, psikanalitik yöntemlerle anlamlandırma süreçlerine eğilmek ya da filmlerin anlatsal ve görsel öğelerinin niteliklerinden yararlanarak kültürel açıklamalar yapmaya çalışmak da o denli olanaklıdır. Ne tarz bir inceleme olursa olsun bunların hepsi -ya filmin kendisiyle ya film yapım süreçleriyle ya filmleri izleyenlerle ya da filmleri yapanların “yaratıcılık” sorunlarıyla ilgili olacağından- tek bir bütünün etkileşim içindeki mekanizmalarından birini açıklamaya yönelik olacaktır. Sinemaya ilişkin incelemeler ne denli çeşitlenir ve çoğalırsa bütünün işleyişi de o denli kapsamlı ve derinlikli olarak kavranabilmektedir. Bu derlemenin amacı da birbirinden farklı konular aracılığıyla Türk sinemasına ilişkin genel bir görünüm sunmaktır.

Bu derlemede yer alan makaleler farklı tarihlerde yazılmış ve ilk üçü seksenli yıllarda yayımlanmıştır. Birinci makale, tarihsel bir incelemedir ve sinemanın Cumhuriyet’in ilk yıllarında ne denli dikkatle izlenip tartışıldığını, özellikle aydın kesimin sinemaya ilişkin yorumlarının, aynı dönemde başka ülkelerde de gündeme gelen görüşlere ne denli benzediğini ortaya koymaktadır. Yerli filmciliğin henüz hiçbir etkinlik gösteremediği bu dönemde, ulusal sinemaların öneminin fark edildiği de anlaşılmaktadır. Bu makale, Türkiye’de sinemanın -eğer söz konusuysa- “geri kalmışlığı”nın nedenlerinin, sinemanın öneminin anlaşılamamasıyla ilgili olmadığını göstermektedir.

İkinci yazıda, popüler yerli filmlerde aile kurumunun nasıl ele alındığı, aile üyeleri arasındaki ilişkilerin dayandığı esasların nasıl kurulduğu incelenmektedir. Toplumda ve ailede, geleneksel-modern arasındaki gerilimin yoğun biçimde yaşandığı bir dönemde, Türk sinemasının geleneksel ataerkil ilişkilere sığınışı ortaya konmaktadır. Bu anlamda, tutuculuğun ve yinelemenin güvencesinden yararlanmayı yeğleyen yerli filmlerin, toplumsal hareketlerin gerisinde kaldığını ileri sürmek de mümkün olmaktadır.

Türk sinemasına ilişkin olarak en az araştırılan konu, binlerce film üreten Yeşilçam'ın işleyiş mekanizmasıdır. Bu durumun en önemli nedenlerinden biri, böyle bir araştırma için gerekli olan verilerin toplanmasındaki güçlülüdür. Sinema konusunda istatistiksel bilgilerin son derece sınırlı olmasının yanı sıra mali konulardaki hassasiyet de kişilerden ve firmalardan doğru bilgilerin alınmasını engellemektedir. Öyle ki, doksanlı yıllara dek kaç tane yapım şirketi olduğunu öğrenmek bile ancak çok dolaylı yollarla mümkün olmaktadır. Ayrıca çeşitli nedenlerle ve özellikle de önemi kavranmadığından, “kendine ilişkin bilgileri biriktirme” alışkanlığının yerleşmemesi, Türk sinemasına yönelik sayısal verilere dayalı çalışmaları neredeyse imkânsız hale getirmektedir. Bu derlemedeki üçüncü yazı, Türkiye’de film yapımının nasıl gerçekleştiğine ilişkindir ve yukarıda sıralanan engellerin getirdiği bir sınırlılığın taşımaktadır. Ancak, 1978 yılında yapılan daha geniş kapsamlı bir araştırmanın verilerine gönderme yapması ve on yıllık bir sürenin sonunda ortaya çıkan değişiklikleri göstermesi açısından bilgi vericidir.

İlk kez 1994 tarihli *Türk Sineması Üzerine Yazılar* adlı kitapta yayınlanan iki yazıdan biri olan dördüncü incelemenin amacı, *Aşk Mabudesi* adlı film aracılığıyla, kadının, erkeğin,

aralarındaki ilişkilerin, aşkın, evliliğin, arkadaşlığın, meslek yaşamının ve ileriye dönük projelerin Türk sineması tarafından nasıl temsil edildiğini anlamaya çalışmaktır. Pek çok benzeri olan bu aşk filmi, popüler sinemanın ataerkil bir düzende kadının konumlandığı biçimde kalması konusundaki tavrına ilişkin iyi bir örnektir. Bu yazı, Yeşilçam'ın kadın seyirciye, kendi yaşam koşullarının ne denli “doğal” ve “kaçınılmaz” olduğu masalını nasıl anlattığını saptamaya yöneliktir.

Bu derlemedeki beşinci yazı ise bir anlamda öncekinin devamı niteliğinde olup popüler yerli filmleri, yaşanan dünyanın “eğrisiyle doğrusuyla, acısıyla tatlısıyla” onaylanmasına yönelik ideolojik nitelikleri açısından ele almaktadır. Yerli filmlerin anlatsal açıdan taşıdıkları ortak özellikler ve bunların, seyredilerek, gözlenerek, özdeşleşerek onaylanması istenen “dünya”ların kuruluşunda oynadıkları roller üzerinde durulmaktadır. Bu yazıda ayrıca, beğenilerindeki ve tercihlerindeki değişimlerle etkinliğini kanıtlamış olan seyircinin, tutucu nitelikleri ağır basan popüler filmler aracılığıyla “farklı” dünyalar kurulabileceğine ilişkin düşünceler geliştirme ya da en azından, yaşanana benzer kurmaca dünyaların kaçınılmazlığını sorgulama olasılığı da tartışılmaktadır.

İlk basımda bulunmamakla birlikte bu derlemede yer alan ve 1994, 2000 ve 2001 tarihlerinde yayınlanan son üç yazının ilki olan “Nasıl Yaşıyor Nasıl Düşlüyoruz?” adlı makale, demokrasi kavrayışımızla toplumsal düşlerimiz olarak da değerlendirebileceğimiz filmler arasındaki ilişkiyi ele almaktadır. Burada amaçlanan, elli Yeşilçam filmi aracılığıyla, demokrasiyi biçimlendiren ya da tam tersine onun oluşumuna engel olan zihniyet yapılarını filmler aracılığıyla keşfetmeye çalışmaktır. Bu amaçla seçilen filmlerin temaları, anlatı yapıları, karakterleri ve dramatik çatışmayı yaratan

unsurlar, filmin kurduğu dünyayla girdiği ilişki biçimi, ses ve görüntü ortaklıkları incelenmiştir. Ortaklıklardan yola çıkan bu inceleme, sadece toplumsal düşlerimizin sınırlarıyla demokratik bir topluma özgü zihniyet yapısının önündeki engeller arasındaki ilişkiyi değil, aynı zamanda bu düşlerin sınırlarını genişleten sıradışı örneklerde yer alan demokratik zihniyet yapısının nüvelerini de görünür kılmayı hedeflemektedir.

Yerli filmlerdeki temsil mekanizmalarının kuruluş ve işleyişinde şiddetin yerini, özellikle erkek karakterlerin kadın karakterlere uyguladıkları şiddetin, kadına ve kadınlığa ilişkin mevcut tanım ve imgelerin onaylanmasındaki belirleyici rolünü saptamayı hedefleyen yedinci incelemede, yüz üç Yeşilçam filmi, öyküleri, olay örgüleri, karakterleri, karakterlerin eylemleri ve ilişkileri esas alınarak çözümlenmiştir. Bu filmlerde sergilenen kadına yönelik şiddetin, kadınların toplumsal varlıklarının erkek iktidarınca denetlenmesinde bir araç ve eşitsiz ilişkilere rıza göstermeleri yolunda bir tehdit/korkutma mekanizması olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Son yazı ise Yeşilçam'ın, kadınlara uygulanan şiddeti nasıl görüntülediğini ve bunu yaparken hangi uyuşumlara başvurduğunu ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu nedenle, farklı filmlerden, farklı şiddet biçimlerinin yer aldığı örnek sahneler seçilmiş ve bu sahneleri inşa eden çekimler tek tek incelenmiştir. Sonuçta, kadın karakterlerin erkek şiddetine maruz kaldığı bu sahnelerin görüntülenme tarzının, öykünün -nedenselliğe dayanan anlatım tarzı bağlamında- kadına uygulanan şiddeti doğallaştırmasına eklenilen ve onu besleyen bir nitelik taşıdığı anlatılmıştır.

Türk Sineması Üzerine Yazılar'ın yeniden basımı konusundaki ısrar ve katkıları için, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Anabilim Dalı'ndaki çalışma arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Ankara 2005

1928-1938 DÖNEMİ TÜRKİYE’SİNDE SİNEMA ÜZERİNE “DÜŞÜNCELER”

Giriş

Bugüne değin Türk sinemasına ilişkin pek çok şey yazıldı, filmlerin eleştirilerine, sinemamızın içinde bulunduğu bunalımlara tüm gazete ve dergilerde sayfalar ayrıldı, tartışmalar düzenlendi, seminerler yapıldı. Türk sinemasının ekonomik sorunlarıyla, sanatsal düzeyi üzerinde çokça duruldu. Bütün bu yazılıp konuşulanlarda ağırlık “bugün”e verildi; bugünü hazırlayan geçmişe fazlaca değinilmedi, yeterince inceleme yapılmadı.

Bir ülkenin toplumsal yaşamı içinde yer alan kurumlar, o ülkenin tarihsel gelişim sürecinde ele alındığında, buna koşut olarak kurumların tarihi bilindiğinde, “bugün”e ilişkin yorumların ve geleceğe yönelik önerilerin sağlıklı biçimde yapılması olası hale gelir. Ülkemizde bu yönü ihmal edilmiş kurumlardan birisi de sinemadır. Sinemanın ne olduğu üzerinde durmaya gerek yok. Sinemayla ilgilenen hemen herkes bu konuda yeterli bilgiye sahiptir ve gerçekçi yorumlar yapabilmektedir. Aslında sinemaya ilişkin doğru değerlendirmeler ülkemizde çok uzun zamandan beri yapılagelmektedir. Ancak, ne olduğu bilinen bu çok yönlü kurumun işleyişini, diğer kurumlarla ve tüm toplumsal yapıyla etkileşimini ve gelişimini anlamak ya da tümünü bir bütünsellik içinde açıklamak pek de kolay bir girişim değildir. Böyle bir açıklamanın -kesin ve genel bir doğru getirmese bile- yapılabilmesi, öncelikle geniş çaplı ve çok yönlü

* İlk kez 1982 yılında yayınlanmıştır.

bir araştırmayı gerektiriyor. Sinema için bu türden derinlemesine incelemelerin yetersizliğinin kuşkusuz birçok nedeni var. Nedenlerin başında belki de, bilimsel araştırma geleneğinin, ondan da önce, belge saklama, gelişmeleri izleme alışkanlığının yetersizliği gelmektedir. Resmi belgeliklerde bile sinemamıza ilişkin yeterli bilgi kaynağına rastlanmıyor. Kişilerin ellerinde dağınık olarak bulunan -ve zaman geçtikçe tümüyle yok olan- her türlü kaynağı bir araya toplamak da olanaksız görünmektedir. Bir başka önemli neden olarak, ülkemizde sinema alanının bilimsel araştırmalara konu olacak denli ciddiye alınmayışını göstermek yanlış olmayacaktır. Öğrenim kurumları sinemaya bu açıdan gereken ağırlığı çok uzun süre vermediler. Ekonomiden sosyolojiye, sanat tarihinden psikolojiye dek pek çok bilim dalının incelediği sinema olgusu üzerine dünyada her yıl yüzlerce kitap ve makale yayımlanmaktayken, ülkemizde, bu türden tüm yayınların toplamı bu sayıya ulaşmamaktadır.

Sinemamızda fiilen çalışanlar da -özellikle ticari şirketler- pek büyük risk taşıdığını söyledikleri bu dalda hiçbir araştırmaya girişmemiş, yalnızca gözlemlerine dayanarak ya da somut koşulların yönlendirilmesine uyarak yeni girişimlerini düzenlemekle yetinmişlerdir. Sinema sanayisi özel girişimce yürütülen ülkelerde, her ticari alanda olduğu gibi, talep araştırmaları vb. yapan birimler vardır ve eğitim kurumlarıyla yardımlaşma içinde her türlü bilimsel inceleme sürdürülmektedir. Uzun dönem için program ve planlama yapma gereksinimi duymayan sinemaclarımız ise kendilerini olayların akışına bırakmış görünüyorlar. Nitekim, ülke ekonomisindeki ve toplumsal yaşamdaki her dalgalanmadan çok ağır biçimde etkilenmeye de devam ediyorlar.

Son bir neden olarak sinemanın olanaklarının ve öneminin ülkemizde anlaşılmadığı, dolayısıyla gerekli ilginin gösterilmediği akla gelebilir. Fakat bu yazının konusunu oluşturan dönemde, hatta çok daha önceleri sinemanın ciddiyetinin, olumlu ve olumsuz kullanın olanaklarıyla “tehlikesi”nin farkına varılmış olduğu anlaşılmaktadır. Dar kapsamlı bir araştırmayla bile, hem siyasal çevrelerin hem de aydınların, en az bugünkü kadar sinemaya önem verdikleri ortaya çıkıyor. İşte asıl ilginç ve çelişkili durum da buradan kaynaklanıyor. Uzun yıllar boyu sinema sanayisini ve ürünlerini geliştirici, kadroların düzeyini yükseltici, bu sanatın daha etkin kullanımı, yerli filmlerin yabancı filmler karşısındaki durumunu güçlendirici hiçbir etkin girişim gözlenemiyor. Çok kez değinildiği gibi, siyasal iktidarların sinemaya yaklaşımı, dikkatlerin siyasal sistem ve ahlâk açısından doğabilecek tehlikeler üzerinde toplanması, film yapımıyla gösteriminin denetlenmesi biçiminde olmuştur. İleride göreceğimiz gibi, sinema ayrıca vergi kaynağı olan bir eğlence yeri olarak ele alınmış, tüm ticari faaliyetlere uygulanan çeşitli yasa, tüzük ve yönetmeliklere tâbi kılınmıştır.

Bu yazıda, 1928-1938 dönemi Türkiye’sinde çeşitli çevrelerin sinemayı nasıl değerlendirdiği üzerinde durulacaktır.

Kaç Sinema, Kaç Seyirci, Kaç Film?...

1928-1938 döneminde ülkemizde sinemaya nasıl bakıldığını ele almadan önce, salonlar, seyirci, bilet fiyatları ve filmlere ilişkin bazı açıklamalara yer vermek gerekiyor.

İncelediğimiz dönemde sinema salonu ve seyirci sayılarına ilişkin, ülke çapında kesin bilgiler bulmak pek de olanaklı görünmüyor. Ancak bazı gazete haberlerinden ve birkaç kaynaktan özellikle İstanbul -ki zaten bu dönemin si-

nema salonlarının ve seyircilerin büyük bölümü başta İstanbul olmak üzere birkaç büyük kente toplanmıştı- sinemalarına ilişkin bazı veriler elde edebiliyoruz. Örneğin, 1929-1933 yıllarında İstanbul'da otuz beş, 1935-1949 döneminde ise kırk sinema vardı¹. Bunların kapalı mı, yazlık mı oldukları konusunda bilgimiz yok. Ancak, kent nüfusunun artışına koşut olarak sinema sayısı düzenli olarak artmıştır. 1929 yılı için genel bir toplama, *Resimli Uyanış*'taki bir yazıda rastlıyoruz. Buna göre, Türkiye'de 200'e yakın salon bulunmaktaydı².

Salonların koltuk kapasitelerini de bilmiyoruz. Bazı gazete ve dergilerde, Avrupa ve Amerika'ya oranla bizdeki salonların küçük olduğu belirtilmiş³. Büyük salonlara duyulan özlemi aşağıdaki alıntıda bulmak olası:

Gloria sineması yalnız Türkiye'nin değil hatta Balkan devletlerinin en büyük sineması olacaktır. Her türlü tezyinatla süslenecek ve son sistem sesli sinema makinalarıyla teçhiz edilecek olan bu yeni bina tam 2000 kişi istiap edecektir. En yeni ve en meşhur filmleri göstermek için de şimdiden büyük film şirketleri ile temasa geçilmeye başlanmıştır... Böyle azametli bir bina inşasına başlanması, artık sinemanın

¹ Nilgün Abisel, *Türk Sinemasının İşleyişi ve Sorunları*, Doktora Tezi, Teksir, Ankara, 1978, s. 142.

² "Türk Sinemacılığı", *Resimli Uyanış*, 1929, S. 1720-35, s. 562.

³ "Bugün dünyada 130 bin kadar sinema salonu olduğu hesap edilmiştir. Bunların her birine, her gün 100 kişinin girip çıktığını tahmin etsek bütün dünyada günde 130 milyon insanın sinema salonlarına dolup boşaldığını göz önüne getirmiş oluruz. Halbuki günde yalnız 100 kişi kabul eden sinema bizdekiler veya bütün şarktakiler gibi bazı mahdut yerlerde bulunanlardır ve Avrupa'nın, hele Amerika'nın binlerce sinema salonunun beheri her gün onbinlerce kişiyle dolup boşalmaktadır." İ. A., "Sinema Salgını", 7 Gün, 1935, s.109, s.7.

memleketimiz için de ne mühim bir ihtiyaç teşkil edeceğini anlatmaya kâfi gelebilir. Müteşebbislerini tebrik ederiz⁴.

Buradan, sinemalarımıza sesli aygıtların çok kısa bir süre içinde girdiği anlaşılmaktadır. Yerli sinemaseverlerin sesli filme büyük ilgi gösterdiğini, yine *Resimli Uyanış*'tan öğreniyoruz. Derginin 16 Ekim 1930 tarihli sayısında çok büyük boy bir artist fotoğrafı altında şöyle deniyor;

... Sesli film sinemanın beynelmilelliğini kaybettirir, dediler. Halbuki hiç de dedikleri çıkmadı; Fransızca, Almanca, İngilizce filmlerin İstanbul'da gördüğü büyük rağbet meydanda. Sesli film gösteren sinemalarda yer bulmak kabil olmuyor. Bütün halkın lisana aşına olduğu iddia edilemez, lisan bilmeyen de 'fan, fin, fon' karşısında pekâlâ zevk duyuyor⁵.

Sesli filme çok çabuk geçildiğim gazete ve dergi ilânlarından da öğreniyoruz:

ilâveten söyleyelim ki, Parisli Şarkıcı yalnız sesli değil, sözlüdür. Yani artistlerin hareketlerine mutabık muhavere de duyulacaktır. Bu itibarla bu filmin gösterilmesi sinema alemimizde büyük bir yenilik teşkil eder. Sedayı nakledecek olan alet Western Electric Şirketi mamulatındandır⁶.

Salon ve gösterici aygıt sayısına ilişkin başka bir bilgiye 1 Ocak 1936 tarihli *Yeni Adam* dergisinin iç haberler sayfasında rastlıyoruz. Buna göre, 1936'da ülkemizde 685 sinema sa-

⁴ "Yeni Bir Sinema; Gloria", *Resimli Uyanış*, 1930, S. 1762-77, s. 399.

⁵ "Sesli Film Büyük Rağbet Görüyor", *Resimli Uyanış*, 1930, S. 1783-96, s. 317.

⁶ Maurice Chevalier'nin bu filmi Elhamra sinemasında gösterilmiş. *Resimli Uyanış*, 1929, S. 1731-46, s. 754.

lonu, üç bini sesli, 5300 gösterici -seyyarlar dahil- vardır. Bu arada bazı vatandaşlarımızın film çekicileri geliştirdiklerini de öğreniyoruz. Örneğin 7 *Gün*'ün 1935 yılına ait bir sayısında ilginç bir yazı var, Suat Aral adlı bir memur "Sesli Sine-Suat" adını verdiği film çekici aygıt için on beş yıllık 'ihtira beratı' almış. Dergi, bir sermayedarın ilgisi olursa, makineden yararlanılabileceğini, "piyasaya çıktığı takdirde bu makinenin Avrupa'da bile büyük bir alâka uyandıracığını" belirtiyor⁷.

Bilet fiyatlarına gelince, yine bazı yazılardan ipuçları bulmak olası. 1932'de öğrencilere dağıtılmak üzere yirmi kuruşluk davetiyeler okul müdürlerine sinemalar tarafından iletilmiş. Bu sıralarda sinemalar haftada iki kez öğrenciler için ucuz matinelere düzenlemekteydi⁸. Yazlık bahçe sinemalarından birine giriş ücreti olarak -Bağlarbaşı Hale Sineması- İsmail Hakkı Baltacıoğlu 1937'de beş kuruş ödediğinden söz ediyor. Ancak bu yıllarda bilet fiyatlarının oldukça yüksek olduğundan yakınmalar var:

Sinemalarda fakir halka ayrılan yer birinci mevki ile perde arasında pek dar bir mevkidir. Bu mevkide, 40-50 kuruşa, başınızı kaldırmak suretiyle sinema seyretmek bayağı bir işkencedir. Fakat sinemaya az para ayırmak mecburiyetinde olan kimseler bu iki saat boyunlarının ağınmasına tahammül ederek sinema ihtiyacını temin etmekte. Bu seviyedeki halk için ucuz sinemaya ihtiyaç var... İçinde büyük fikirleri taşıyan filmleri halka ucuza göstermeliyiz⁹.

⁷ "Bir Türkün İcadı", 7 *Gün*, 1935, S. 117, s. 9.

⁸ R. F., "Kalemin Ucundan: Sinema", *Resimli Uyanış*, 1932, S. 1856-171, s. 235.

⁹ Hüseyin Avni, "Halk için Radyo ve Sinema", *Yeni Adam*, 1938, S. 221, s. 4.

Aynı yıl hükûmet biletlerden kesilen resim ve harçlarda bir indirim yaparak, herkesin daha kolayca sinemaya gitmesini sağlamaya çalışıyor. Buna ileride yineden döneceğiz.

Dönem boyunca taranan dergilerden seyirci sayılan konusunda da bazı ipuçları yakalanabiliyor. Örneğin, 1933'de İstanbul'da 2.881.036 kişi sinemaya gitmiş, ya da bu kadar bilet satılmış. 1938'de ise sayının on milyona yaklaştığı belirtiliyor¹⁰.

Dönem içinde halkevleri de film gösterileri düzenlemiştir. 1935 yılında Ankara'da yapılan parasız açık hava gösterilerinde her akşam iki-üç bin kişinin çeşitli filmler izlediği biliniyor¹¹. Gösteriler 1939'un yaz aylarında da sürmüş ve toplam 156.000 kişi filmleri izlemiş¹². Aynı yıl 124 halkevinin faaliyetlerine ilişkin tabloda 1330 temsil, 1049 konser vb. yanında 713 film gösterisi de yer alıyor¹³, *Ülkü*'den 1937 yılı için yalnızca Ankara'da ve iki ay boyunca 6 film gösterildiğini, bunlara 32.500 kişinin katıldığını öğreniyoruz¹⁴. Sunulan filmlerin çoğunun aktüalite filmleri olduğu izlenimi doğuyor, ancak zaman zaman farklı nitelikte filmlerin gösteril-

¹⁰ "İstanbul'da bir yılda sinemaya gidenlerin sayısı on milyon kadar imiş. Sinemaların hali, kültür ve kafa ile olan alâkaları göz önünde tutularak İstanbul halkının sinemalardan ne çok istifade ettiğini anlarsınız.", *Yeni Adam*, 1938, S. 214, s. 2.

¹¹ "... ilk önce İran Şahının yurdumuzu ziyareti dolayısıyla CHP tarafından çektirilmiş olan büyük film burada gösterilmiştir." "Açık Sinema", *Ülkü*, 1935, C. 5, S. 30, s. 478.

¹² Münir Hayri, "Sinema ve Eğitim", *Ülkü*, 1936, C. 6, S. 36, s. 428-430.

¹³ *Yücel*, 1937, S. 26, s. 77.

¹⁴ *Ülkü*, 1937, C. 7, S. 38, s. 160.

diği de anlaşılıyor¹⁵. Halkevlerinin sinema faaliyetleri için sağlanan kolaylıklara yeniden döneceğiz.

Bu dönemde sinema seyircisini kimlerin oluşturduğu da ilginç bir konu. Gösterilen filmlerin çok büyük kısmının yabancı kaynaklı olduğu düşünülürse, büyük kentlerdeki orta sınıfın üst kesiminin bunlara ilgi göstereceği sonucuna varılabilir. Ancak yabancı dil bilmeyen kesimin ve dar gelirliilerin de “dublaj” başlayıncaya dek sesli filmlere yoğun ilgi gösterdiği ortaya çıkıyor. Bunu, diğer eğlence olanaklarının ülkemizdeki sınırlılığına bağlamak da olası. Dönem boyunca yayınlanan sinema yazılarından, seyircinin önemli bir kısmın gençlerin, öğrencilerin daha ötesi çocukların oluşturduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu yargılar kişisel gözlemlere dayandığından kesin doğrular olarak ele alınamaz.

Memleketimizde sinemanın tesir sahası gittikçe genişlemekte bulunduğu için, film seçmek meselesinin de ciddi memleket meseleleri arasına girmesi lüzumuna inanıyoruz. Memleketimizde en çok sinemaya gidenler, talebeler ve okumuş kimselerdir¹⁶.

On altı yaşından küçüklerin sinemalara alınıp alınmaması konusuyla ilgili olarak yayımlanan bir yazıdan, sinema merakının çocuklar arasında ne denli yaygınlaştığı anlaşılıyor:

Çocuğun eğleneceği yer yok. Fakir çocuk... bütün hafta müşkülâtla biriktirdiği para ile parodiden olsun seyredediği sinema yegane zevkidir. Hiçbir çocuk yoktur ki Shirley

¹⁵1937'nin 17 Şubatı'nda Ankara Halkevi'nde düzenlenen Puşkin Gecesi'nde, eserlerinden çekilen *Dubroskoy* adlı film gösterilmiş. *Yeni Adam*, 1937, S. 166, s. 15.

¹⁶ Mediha Berkes, “Hollywood”, *Yeni Adam*, 1938, S. 214, s. 19.

Temple'in ismini bilmesin. Hiçbir çocuk yoktur ki iki elinde iki tabancası, atının üstünde uçar gibi giden bir kovboyun heyecanına katılıp bütün hafta onun tesiri altında kalsın¹⁷.

Çocukların sinemaya gidişine ilişkin farklı bir görüşe ise 1932 yılında rastladık:

İstanbul sinemalarının gösterdiği filmler ise hafif operetler, aşk maceraları hatta bazen düşkün kadınların hayatlarıdır, işte 12-18 yaşındaki talebe her hafta bu filmleri seyrediyorlar. Bugün sinema başka memleketlerde en iyi terbiye ve tedris vasıtası olmuştur. Eğer biz bu kabil filmleri çocuklarımıza göstermek için lâzım gelen para ve teşkilâttan mahrum isek hiç olmazsa lise, orta mektep talebesini, dans etmesini, kur yapmasını, şampanya içmesini, tuvalet giymesini, hıyanet etmesini öğreten filmlere göndermeyelim¹⁸.

Ama çocuklar sinemaya gitmek için her çareye başvuruyorlardı:

İstanbul'da sinemaya gitmek ihtiyacıyla iki ördeği sarhoş ederek çalan on bir ve on iki yaşındaki iki çocuk yirmişer gün hapse mahkûm oldu¹⁹.

Sinema Mecmuası'nın, 1936 yılı 80'inci sayısında bu konuya ilişkin daha geniş kapsamlı bir yazıya rastlıyoruz:

23 Nisan çocuk haftasında bütün Türkiye dahilindeki sinemalar bir gün müayyen saatlerini çocuklara tahsis ederler ve

¹⁷ "Sinema Çocuklar İçin Zararlı Mıdır, Değil Midir?", *Resimli Uyanış*, 1938, S. 2176-491, s. 377.

¹⁸ R. F., "Kalemin Ucundan: Sinema", *a.g.m.*

¹⁹ *Yeni Adam*, 1936, S. 155, s. 5.

onlara parasız olarak salonlarını açarlar. Fakat çocuklar bu seanslarda ne görürler? Nasıl bir filmle karşılaşır? Bunu düşünen bile yoktur. Halbuki bize, yalnız çocuk haftasında değil, her vakit çocuklar için hem eğlenceli hem de faydalı olabilecek filmler getirilmeli; bu filmleri ya umumi sinemaların muayyen gün ve saatlerde çocuklar için yapacakları seanslarda göstermelerini temin etmeli, yahut da çocuk sinemaları yapıp bunları oralarda göstermelidir. Bugün için çocuk sinemaları yapmak biraz güçtür. Bu devlet tarafından yapılabilir. Hususi sermayeler çocuk sinemasıyla kendilerine en küçük bir kazanç temin edemezler. Nihayet bu filmlerin umumi sinemalarda gösterilmesi ciheti kalır ki, bunun için de yine devletin yardımını lâzımdır²⁰.

Biraz da bu yıllar boyunca gösterilen filmlere göz atalım. 1929 yılında yeni sinema mevsiminde bir yerli film var: *Ankara Postası*. Gösteri programlarındaki diğer filmler ise tümüyle yabancı yapımı. Bunlara bir kaç örnek verelim:

Elhamra'da *Kızıl Kadın*, sekiz kısımlı, Columbia Film İnhi-sarı: HaKa Film; Opera'da *Kadının Harbe Gidişi*; Elhamra'da 2 Ekim'den itibaren *Ankara Postası* gösterilecek²¹.

Bir sonraki hafta ise Melek'de, Amerikan yapımı *Üç Silahşörler*; Asri'de, Alman yapımı *Kadının İzdırabı*; Majik'de *Casus Kadın*; Etuval'de *Goril* ve daha sonra *Kanlı Denizler...* iki hafta sonra Majik'de *Paris Bakiresi*, Etuval'de *Sözde Bakireler*, Asri'de *Spaventa (Mağlup Olmaz)*, Alkazar'da *Yamyamlar Arasında...*

²⁰ "Çocuk Filmleri Getirilemez mi?", *Sinema Mecmuası*, 1936, S. 80, s. 2.

²¹ "Sesli Filmlerden Birkaç İntiba", *Resimli Uyanış*, 1929, S. 1728-43, s. 708

Bu yıllarda bazı sinemalarda filmlerin yanı sıra başka gösterilere de yer veriliyordu. Bu durum, sinemalar arası rekabetle ilgili olduğu gibi, eski gösteri geleneğinin bir devamı da sayılabilir²².

Yerli ve yabancı filmler arasında dengesizlik daha sonraki yıllarda da sürecektir. Örneğin 1935 yılında yine bir tek yerli film varken, yalnızca İstanbul'daki sinemaların on yedisinde toplam 322 değişik yabancı film gösterilmiştir²³. Bunların çoğu Amerikan (Hollywood) yapımı, diğerleri ise başta Alman yapımları olmak üzere diğer Avrupa ülkelerinin filmle-ridir. Bu filmler arasında aşk filmleri ve melodramatik müzikaller olduğu kadar, *King Kong'un Oğlu*, *Korkunç Ev*, *Zombi-Yaşayan Ölümler* gibi korku filmleriyle polisiyeler de var.

Aynı yıl gösterilen *Şandu-Sihirli Ada* filmünü Alkazar sinemasında birinci hafta 15.000, ikinci hafta ise 25.000 kişi izlemiş²⁴. Film daha sonra ikinci, üçüncü vizyon olarak birkaç yıl daha çeşitli sinemalarda gösterilmiş, İsmail Hakkı Baltacıoğlu bu konuda şunları yazıyor:

Ne garip tezat değil mi, memleket imparatorluğu yıkıyor, hilafeti ve softalığı yıkıyor, evliyalar mezhebini, adağı yıkıyor, büsbütün laik bir terbiye yolu tutuyor, fakat kapitalistlerin filmleri bizim halkımıza kilise, papaz, büyü, sır, militarist aşısı getiriyor. Denilebilir ki bunlar filmidir ve hiçbir zararı yoktur. Otomobil direksiyonunu şoförsüz yürüten, istediği za-

²² "Ferah Sinemasında *Sibirya*, ayrıca varyete...", *Resimli Uyanış*, 1930, S. 1744-59, s: 112. "Milli Sinemada *Tarzanın İntikamı*, 20 Kısım, ayrıca varyete, artistik danslar", *Resimli Uyanış*, 1930, S. 1760-75, s. 368.

²³ Nilgün Abisel, "Uluslararası Film Pazarı ve Türkiye", *BYYO Yıllık 1977-1978*, BYYO Matbaası, Ankara, s. 152.

²⁴ *Cumhuriyet*, 28.10.1935, s. 4.

man gözden nihan olan, istediği zaman tabiatüstü üstadları yardıma çağıran Şandu filmini gördüm. Sinemadan çıktuktan sonra rastgeldiğim çocuk ve genç adama sordum: Nasıl buldunuz filmi? dedim. Çok güzel, dediler. ... Din propagandası yapan bir softa, büyü yaban bir büyücü, yabancı devlet propagandası yapan bir casus ne kadar tehlikeli ise bu filmler de o kadar tehlikelidir²⁵.

İlginç olan bir diğer nokta da, bu dönem boyunca ülkemize getirilen yabancı filmlerin çoğunun en fazla iki-üç yıllık oluşudur. Örneğin, 1937 yılı yapımı olan *San Esirler* 1938'te İstanbul'da "haftalarca, birkaç sinemada" birden gösterilmiştir²⁶.

Sinemaya gösterilen ilginin derecesine ışık tutacak bir girişimden söz etmeden geçemeyeceğiz. Bu girişim 7 *Gün* dergisinin 1933'de düzenlediği, belki de ilk senaryo yarışması olan "Sinema Sevenlere Mevzu Müsabakası"dır. 13. sayıda ilân edilen²⁷ yarışmaya 216 mevzu geliyor, bunlardan on sekizi açıklanıyor ama ilânda sözü edilen yayınlama ve film yaptırma girişimine rastlanmıyor.

Aslında 1928-1938 yıllarında ülkemizde topu topu on üç uzun film yapılmış²⁸. Üstelik bu filmlerin yapımını üstlenen bir tek firma var: İpek Film²⁹. 1928 yılında kurulan bu firmaya ilişkin olarak Nizamettin Nazif şunları yazıyor:

²⁵ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Kiliseci, Büyücü ve Emperyalist Filmler", *Yeni Adam*, 1937, S. 198, s. 2.

²⁶ Hüseyin Avni, *a.g.m.*

²⁷ "Sinema Sevenlere Mevzu Müsabakası", 7 *Gün*, 1933, S. 13 ve S. 22, s. 16.

²⁸ Bkz. Ek-1.

²⁹ 1933 yılında İstanbul'da bazı büyük sinema sahiplerinin bir film şirketi kuracakları haberine rastlıyoruz. Bu şirketin "sesli ve şarkılı milli filmler" çekeceği ve kendi sinemalarında göster-

Mütevazı bir anonim şirketin teşebbüsüyle yeniden canlanan yerli filmcilik eğer ilk eserlerini fevkalâde birer sanat vesikası halinde veremedi ise, bunun karşısında düşman bir cephe kurmak insafsızlık olur... Eğer İpekçi stüdyosu teknik unsurlarını, yani çok paraya mal olan makina kuvvetini artıracak olursa, cihan sanat borsasında Türkiye markaları mevcut muvazeneyi sarsabilecektir³⁰.

Yazar, bu tek şirketten büyük şeyler bekliyor ama umutlarının gerçekleşmediğini biliyoruz. İpekçiler, film yapımcılığının yanı sıra dolu film ithâlatı, işletmeciliği ve seslendirmeciliği de yapıyorlardı; kendi salonları da vardı. Dublaj ve ithalat, İpek Film'e asıl kâr getiren alanlar olmuştur³¹.

Yabancı filmlerin sayı olarak fazlalığına ve gördüğü ilgiye değinmiştik. Kuşkusuz, batılılaşma çabasında olan bir ülkenin -bu özlemi yaşayan- aydın sayılabilecek kentlileri, Batı'dan gelecek her filme sürekli bir talep oluşturacaktı:

Sinema bu memlekette münevver halk tarafından pek ziyade rağbet görmektedir. Opera, Majik, Melek gibi sinemalar, kibar seyircileri Amerikan filmleriyle cezp ediyorlar³².

Böylece Cumhuriyet'in ilk yıllarında araştırmalarına başlayan Amerikalı girişimciler, kısa sürede Türkiye pazarını tümüyle ele geçirivermişlerdir. Yetersiz olanaklarla kurulmaya çalışılan yerli sinemacılığın ürünleri ya da yerli filmler, ithal edilen yabancı filmlerle ne nitelik ne nicelik yönünden

receği belirtiliyorsa da daha sonraki yıllarda böyle bir girişimin gerçekleşemediği anlaşıyor. 7 Gün, 1933, S. 14, s. 16.

³⁰ Nizamettin Nazif, "Bizde Sinemacılık", 7 Gün, 1933, S. 4, s. 5.

³¹ Bkz. Nijat Özön, *Türk Sinema Tarihi*, Artist Yayınları, İstanbul, 1962, s. 89-93.

³² *Resimli Uyanış*, 1929, S.1720-35, s. 562.

yaşanabilecek bir düzeye ulaşamayacaktı. Nitekim daha 1929'da bu durumun farkında olanlar vardı.

Resimli Uyanış'ın 1 Ağustos 1929 tarihli sayısındaki bir yazıda "alıcı ve seyredici vaziyette olan" Türkiye'nin sinemadan hiçbir yarar sağlayamadığı, buna karşılık "her sene Garba avuç dolusu para çıkardığı" belirtiliyor ve yabancı filmlerde "yabancı insanlar ve vakalarla" karşılaşmış bunlardan alınan "heyecanlarla sarsılarak ruhumuzun aç kalan bir köşesini doyuruyoruz" deniyor. Yazara göre "film hayatı bizde de inkişaf etmiş bulunsa hiç şüphesiz yabancı eserleri teessür ve heyecanlarımız için bir yardımcı olarak beklemeyiz". Kemal Film'in 1922-1924 yıllarında yaptığı yerli filmlerin "halkta umulmadık bir alâka" uyandırdığı ve "müteşebbislerine de oldukça menfaat temin" ettiği anlatıldıktan sonra bu filmlerin "fakir teknikleri" yüzünden "ecnebi rekabetine karşı mücadele edecek kudrette" olmadıkları vurgulanıyor³³.

Yerli sinemacılık, sermaye, emek ve sanatsal düzeyi ile yabancı filmlerle rekabet edemediğinden, İpek Film de ticari çıkarlarını göz önüne alarak yapımcılık çalışmalarına üç yıllık bir ara vermiştir;

Bizde 15-16 seneden beri ufak tefek yerli film tecrübeleri yapıldı, hatta dört-beş sene evvel bazı teşebbüs sahipleri, Nişantaşı'nda bir ekmek fabrikasını film stüdyosu haline getirip, orada üst üste birkaç film de çevirdiler. Fakat işin başına geçenlerin işten anlamazlığı ve bizim halkın psikolojisini pek yanlış kavramaları yüzünden iyi niyetle başlanılan bu iş yarıda kaldı, sarfedilen para ve emekler boşa gitti. Bu hususi teşebbüs ve gayretin iflasına daha başka mühim sebepler de amil olmuştur. Meselâ, Amerikan ve Avrupa filmciliği ve

³³ "Türk Sinemacılığı: Yeni Bir Film, Ankara Postası", *Resimli Uyanış*, 1929, S. 1720-35, s. 562.

sermayesi yanında bizim yerli filmciliğimizin pek cılız ve küçük kalması, onlarla rekabet etmek imkân ve ihtimalini ortadan kaldırmıştır. Büyük film endüstrisi için çok sermaye gerekir. Ticari mesele olarak ele alınca bizim piyasamızın daima yüksek masrafları gerektiren böyle bir endüstriyi tek başına beslemekten uzak olduğunu görürüz³⁴.

Bu yazının yayımlandığı yılın sonlarında İpek Film yeniden yapımcılığa döndü. Bunu İhsan İpekçi şöyle açıklıyor:

... Bu yıl sinema ve film vergileri çok indirildi. Hükümet bu sahada büyük fedakârlıklar yapmış bulunuyor. Biz de, hemen hemen ölme raddelerine gelmiş olan Türk filmciliğine bu teşvikten cüret alarak yeni bir hayatıyet vermek istiyoruz³⁵.

Dönem boyu yapılan yerli filmlerin çeşitli nedenlerle ciddi eleştirilere uğradığını, yine, aktarılan düşüncelerden çıkarmak olası. Gerçekten, dönemin filmlerindeki tiyatroya hava ve yetersiz sinema dili, üzerinde durulan önemli noktalar olmuştur. Farklı içerik ve biçim denemeleri Türk sinemasının bugününü bile etkileyecek nitelikte olabilirdi. Seyirciye yabancı filmlerin veremediğini ya da fazlasını veren yerli filmler, bir de Darülbeydi dışındaki kişilerce dolayısıyla daha farklı ve sinemaya özgü bir anlatım biçimiyle sunulsaydı, salonların yaygınlaşması, böylece seyirci talebinin artmasıyla güçlü bir iç pazarın oluşumu sağlanabilseydi; belki de yapımcı firmalar hasılat düşüklüğü nedeniyle film üreti-

³⁴ Salih N. Urallı, "Yerli Aktüalite Filmleri", *Ar*, 1937, S. 2, s. 11.

³⁵ Özön, *a.g.e.*, s. 104. Sözü edilen indirimlerin 1938 yılında yasalarda yapılan değişikliklerle elde edilmiş olması gerekiyor. Ancak adı geçen kaynaktaki tarihte göze çarpan bir yıllık fark dikkat çekici.

minden vazgeçmezlerdi. Dünya sinemasının geçirdiği aşamalar ve bu dönemde olduğu konuma ilişkin bilgileri olduğu konusunda kuşku duyulmayacak sanatçı kadronun, neden uzun zaman, sinemanın ilk yıllarındaki ilkel yöntemleri bırakmadığını mantığa uygun biçimde açıklamak olanaksız. Tiyatronun sanatsal yüceliğine inananlar, niye beğenmedikleri sinemayla uğraşmayı başkalarına bırakmadılar ya da böyle kişilerin yetişmesine olanak sağlamadılar? Dönem boyunca hep aynı yönetmene olanak tanınması, İpek Film'e çeşitli yazarlarca yöneltilen eleştiriler arasında ön sıralarda yer almıştır.

Batu kaynaklı filmlerin düzeyine ulaşamadığından, bu filmleri izlemeye alışan, bu filmlerin etkin diliyle bir hayal ülkesinden diğerine sürüklenmekten hoşlanan izleyici için, yerli filmler durgun ve yetersiz kalmış, fazla çekici gelmemiştir. İpek Film stüdyosunda müzikaller için "balet heyetleri" bile vardı ama Hollywood müzikallerinin yanında operet uyarlamalarının ne denli zayıf kalacağı düşünülürse, yerli filmlerin bunlar karşısındaki rekabet şansının iyice yitirilmiş olduğu ortaya çıkmaktadır. Şimdi dönemin yerli filmlerine yöneltilen çeşitli eleştirilere bir göz atalım.

Ankara Postası için 1929'da Hikmet Şevki şunları yazıyor:

... vatani bir film olup, göze çarpan birçok kusurlarına karşı, Türk filmleri içinde bazı meziyetleri görünen ilk eserdir.

Yazar, filmin temasının "herkesin aynı kuvvette hissettiği heyecan ve gösterdiği feragat neticesi mücadelenin muvaffakiyet ve zafer verdiği" olduğunu ekledikten sonra, doğrudan konuya itiraz etmektedir. Çünkü Reşat Nuri Güntekin'in *Bir Gece Faciası* romanı bir uyarlamadır ve milli mücadele ile ilgili bir filmde, uyarlama bir romanın temel alınması

yanlıştır. Yazarın filmde beğendiği noktalar ise şunlardır: imam için “irticanın ümsali, düşmanların adamı” denilmesi, öleceği sırada zarfı teslim eden Osman’ın, zarfın biraz kirlenmesinden ötürü özür dileyerek “en mühim işlerin ne büyük tevazu içinde görüldüğünü” göstermesi. Eleştirinin sonunda bu tür filmlere yardım edilmesi istenirken şu “temenni”ye yer veriliyor:

Bütün dünyayı mütehayyir bırakan inkılabımız, sanat alanında yapacağımız inkılap sayesinde ebediyen yaşatılmalı ve onun öldürülmesine mani olunmalıdır³⁶.

1933’de Nizamettin Nazif *Bir Millet Uyanıyor* ve *Karım Beni Aldatırsa*’ya ilişkin olarak şöyle diyor:

...yüz binlerce lira sarfedilerek yapılan operetleri görmeye alışmış züppeler tarafından bile pek az tenkid edilebildi. Neden? Çünkü, reji, artist ve dekorcu cephelerinden İstanbul’da film sanatı mükemmel bir zemin bulmuştur³⁷.

Resimli Uyanış’ın 2 Şubat 1933 tarihli sayısında yer alan sinema yazısında ise *Karım Beni Aldatırsa*’nın basit konulu, fazla harcama istemeyen bir operet filmi olduğu belirtildikten sonra, “esasen sinema nedir” sorusuna şu yanıt verilmektedir:

Bir eğlence vasıtası değil mi? İşte bu film bu vasıtalığı pek güzel yapıyor, İpek Film stüdyosu böyle gülünçlü, eğlenceli operet filmleri çevirirse herhalde çok daha muvaffak olacaktır. Bu iş aynı zamanda fazla para da getirdiğinden asıl gaye

³⁶ Hikmet Şevki, “Türk Filmi: Ankara Postası”, *Hayat*, 1929, S. 142, s. 22.

³⁷ Nizamettin Nazif, *a.g.m.*

de tamamen istihdaf edilmiş olur... Muvaffak olmuş yerli filmleri seyretmekte halk niçin bir tercih noktası aramasın? Hem bu surette yerli sermaye, yerli işçi vesair iktisadi mülâhazalar da milli bir düşünce ile halledilmiş olmuyor mu?... Halkın eğlence ihtiyacını filmlerde operetler sağlar, bar, pavyon çoğalırsa, sanat için Dar-ül Bedayi elimizde kalır³⁸.

Yazarın sinemaya bakışı ve barlarla pavyonların çoğalmasıyla tiyatronun entelektüeller için bir sanat merkezi haline geleceği düşüncesi oldukça ilginç görünüyor. Benzeri ve farklı görüşlere ilerde döneceğiz. Şimdi aynı yılın filmlerinden olan *Söz Bir Allah Bir* ile 1931 yapımı *İstanbul Sokaklarında*'ya ilişkin *Ülkü*'de yayınlanan bir yazıyla eleştirilere bakmayı sürdürelim. Nusret Kemal, bu filmlere Türk filmi demeye dilinin varmadığını, Türkçe film diyebileceğini belirtip, sinemanın hizmetlerinin neler olacağını açıkladıktan sonra şöyle devam ediyor: “Bunlar yüksek sanat kişilerine de hitap eden sanat filmleri olsaydı, sanat, sanat içindir lâfi ileri sürülebilirdi”. Bu görüşün bile tartışıldığı bir ortamda diyor yazar, bu filmler, özellikle *Söz Bir Allah Bir*:

... sanat şöyle dursun birçok manasız söz ve hareketler galiz ve müstehrek his ve manzaraları, karmakamışık perde üzerinden geçirmekten ileriye varamıyor. ‘Halk bunu istiyor’ gibi haksız bir telmihde bulunarak Türk halkına, Türk kültürüne, en büyük hakareti yapmak küstahlığını gösteriyor... İnsanların cinsi hislerini gıcıklayarak para kazanmayı *Söz Bir Allah Bir* filmi kadar hedef edinen bir filme rastlamadım. Garbin şüphesiz çok tenkide layık filmleri vardır. Fakat bunların en açıkları bile bu kadar müstehrek ve vardırıdıkları hükümler itibariyle bu kadar gayri ahlâki değildir. Filmdeki

³⁸ R.F., “Kalemin Ucundan: Film”, *Resimli Uyanış*, 1933, 1903-218, s. 158.

hükümler: 1. Sözde durmak budalalıktır, 2. Safdil bir kocası olan bir kadının namussuzluğu mubahtır, 3. Arkadaşlık hissi istismar edilmesi mubah olan bir safdilliktir.

Yazara göre bu filmin sanatsal yönü eleştirilemez bile, çünkü:

Ortada dejenere olmuş bir ortaoyunu benzerliğinden, kötü meddah taklitçiliğinden ve Kel Hasan'daki deli uşak soytarılığından başka bir şey yok.

Filmin içeriğinin ve tuhaflık olsun diye yapılan taklitlerin mili birliği zedeleyici olduğu ve sonuçta “üç-beş kuruş” kazancın hedef alındığını öne sürdükten sonra Nusret Kemal, yazısını şöyle tamamlıyor:

Türk inkılâbı, devletçiliği şiar edinen bütün rejimler içinde serbest ticareti en geniş sahada bırakan, fert teşebbüsüne en koruyucu kucak açan bir rejim olmuştur. Fakat nasıl kasap dükkânında ölü eşek eti satırmazsa, kokmuş bir sanat leşinin de gönülleri bulandırmasına tahammül edemez. Temenni edelim ki henüz başlangıcın bocalamalarında fazla sendeleyeni ticaret sinemacılığımız, milli kültürümüzdeki hizmet rolünü bulmakta ve o rolün icap ettirdiği yüksek sanat ruhuna ermekte gecikmesin³⁹.

Bu ağır eleştirinin sonunda yer alan tehdit havasını hissetmemek elde değil. 1935 yılının tek yerli filmi olan *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı*⁴⁰ için ise İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun yazdıklarına bakalım:

³⁹ Nusret Kemal, “Tenkit; Söz Bir Allah Bir”, *Ülkü*, 1933, C. 2, S. 10, s. 351-354.

⁴⁰ Filmle ilgili geniş bilgi için bkz. Özön, *a.g.e.*, s. 100-102.

Aysel filminde ilkokul çocukları için faydalı olabilecek çiftçilik ve ekin manzaraları ile 20-30 kere gösterilen inek ve manda sürüleri tahammülü aşan şeylerdir... Kaçakçılar filminde komedi sahnelerini hatırlanan parçalar var...

Bütün bunlara rağmen Türk filmlerinin pitoresk ve parlak hayalleri hayret edilecek derecede bir fotoğraf güzelliği taşıyor. Bundan da bizde sinema rejisörü olmadığı anlaşılıyor. Acaba artistler bu ölü malzemeden canlı bir film çıkarmaya ne zaman muvaffak olacaktır⁴¹.

Baltacıoğlu'na göre sinemada gaye, "fotoğrafılık bir realite" elde etmek değil "sinemalık bir realite" elde etmektir. Türkiye'de sinemacılık yoktur çünkü henüz sinema estetiği doğmamıştır; sinema "münekkitleri ve mütefekkirleri" henüz yetişmemiştir.

Eldeki İnsan Malzemesi

İncelediğimiz döneme ilişkin bir başka özellik de film yapımında çalışan tiyatrocu, yönetmen ve oyuncu kadrosundan başka, teknik elemanların da çok sınırlı oluşudur. Gerçekten bu kadro ile çok daha fazla sayıda film üretmek olanaksız görünüyor⁴². Dikkat edilecek olursa, dönemin filmlerinin tek değişmez kameramanı Cezmi Ar'dır. Gerçi kamera sayısını tam bilemiyoruz ama en azından on yıl boyunca hiçbir kameraman yardımcısına şans tanınmadığı da ortada. Bunun yanı sıra oyuncuların, tiyatrodaki çalışan profesyonellerden seçilmesi de sinema oyunculuğunun doğup gelişmesini engellemiş, tiyatrovare oyunculuğun izleri bugüne dek uzanmıştır. Oyuncu kadrosunun sınırlılığı ortada-

⁴¹ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Sinema Estetiği", *Yeni Adam*, 1936, S. 146, s. 8-9.

⁴² Bkz., Ek-1.

dır, fakat başroller için bazen tiyatro dışına çıldığı da olmuştur. Örneğin *Kaçakçılar* filminde 1929 yılı Türkiye Güzeli seçilen Feriha Tevfik, *İstanbul Sokakları*'nda Mısırlı şarkıcı Azize Emir rol almıştır. Feriha Tevfik, daha sonra *Karım Beni Aldatırsa* ve *Leblebici Horhor Ağa*'da da yer alır.

Bu dönemin farklı bir girişimi *Güneşe Doğru* filmidir; ancak umulan başarıyı elde edemez. Filmin yapımcılığını yine İpek Film yüklenmiş; diğer filmlere oranla daha dar bütçe olanaklarıyla, az sayıda ve farklı bir kadroyla gerçekleştirilmiştir. Senaryo ve yönetim, o sıralarda Muhsin Ertuğrul'un yanında İpek Film için senaryo yazarlığı ve yönetim yardımcılığı yapan Nazım Hikmet Ran tarafından yürütülmüştür. Yine genç bir ressam, Abidin Dino dekorları hazırlamıştır. Görüntü yönetmenliğini de farklı bir isim, Lazar Yazıcıoğlu üstlenmiştir. Oyuncular ise genç şair Arif Dino, Ferdi Tayfur ve Mediha adlı genç bir kızdır⁴³. Filmin çalışmaları sürerken basında ilgiyle izlendiği görülmektedir⁴⁴. Ancak 30 Eylül 1937 tarihli *Yeni Adam*'da yer alan haberde ciddi yanlışlıklarla karşılaşyoruz. "Yepyeni Bir Türk Filmi" başlıklı haber şöyle:

Mevzu, teknik, artistler, her şey yeni. Başroller: Ressam Arif Dino, Heykeltıraş Sezen Morel, Mediha ve Ferdi gibi ama-

⁴³ Özön, *a.g.e.*, s. 102.

⁴⁴ "Bundan beş sene evvel memleketimizde kendi sanatkarlarımızın hazırladığı öz dilimizde filmler göreceğimiz ümidiyle kalplerimiz coşmuş, ümide kapılmıştık. Fakat maalesef bu filmlerin adedi sekiz-on taneyi aşamadığı gibi, üç-dört senedir de bir tane bile büyük mevzulu Türkçe film görmedik. İşte tamamen Türk işçileri tarafından idare edilen ve Türk sanatkarlarınca oynanan ve *Güneşe Doğru* ismini taşıyan bu filmi 29 Birinci Teşrin'de göreceğiz." "Yeni Bir Film: Güneşe Doğru", *Sinema Objektifi*, 1937, S. 2, s. 3.

törler. Senaryo: İhsan İpekçi, Reji: Osman İpekçi. Mevzu çok ağır, vesait eksik olmasına rağmen film büyük bir cesaret eseri olarak yaratılıyor ve muvaffakiyetle ilerliyor⁴⁵.

Görüldüğü gibi, senaryo ve yönetim için verilen isimler bugünkü kaynaklardan edindiklerimize uymuyor⁴⁶. *İstanbul Sinemaları*'nda filme ilişkin hazırlıkların övüldüğünü görüyoruz:

... Güneşe Doğru ismi verilen bu Türkçe sözlü film, memleketimizde yetişen genç artist, rejisör, operatör ve teknisyenlerin eseridir. Bu filmde, zaruri mali ihtiyaçlara uyularak öyle zengin dekorlar, büyük mizansenler, baletler yoktur. Ancak temiz bir çalışmanın, iddiasız bir uğraşmanın ve son zamanların telâkki, görüş farklarının neticesi olarak tekniğin ilerleyişine uyarak vücudada getirilmiş bir eser var... Filmin akışı, fotoğrafları, tekniği, sinema tekniğinin en son sürat ve hareket nazariyelerine uygundur...⁴⁷

Ancak Nijat Özön'ün de belirttiği gibi, sonuç bu amatör kadroya ileride olanaklar tanıyacak denli başarılı olmamıştır.

Güneşe Doğru, kısa sayılabilecek bir aradan sonra film yapımlarına başlayan İpek Film'in ticari çıkarlarına da hizmet etmediğinden, şirket bundan sonraki filmlerini, öncekilerin benzeri kadro ve konularla gerçekleştirmeyi sürdürmüştür. Şu halde 1928-1938 döneminde, hem yabancı filmlerin egemenliği altındaki pazarı -ki bu pazarın o dönemde büyük kentlerle sınırlı kaldığını belirtmiştik- hem yeterli yatırım gücü olmayan tek bir yapımcı şirketi ve hem de kısıtlı insan

⁴⁵ "Yeni Bir Türk Filmi: Güneşe Doğru", *Yeni Adam*, 1937, S. 196, s. 9.

⁴⁶ Agah Özgüç, *Türk Filmleri Sözlüğü 1914-1972*, Yenigün Basımevi, İstanbul, 1973, s. 18.

⁴⁷ Özön, *a.g.e.*, s. 102.

gücü olan Türk sinemasından farklı bir durum yaratması beklenemezdi. Ama bu durumda çareyi, yabancı sermaye çağrısında bulmak ne derece yerindedir bu da aynı bir konu:

Dünyada ne kadar çok ve fena şark filmleri yapıldığı da düşünülürse, garp sermaye ve ihtisasından istifade edilerek memleketimizde filmler vücuda getirilmesinin pek ziyade şayanı temenni olduğu takdir edilir⁴⁸.

Sinema: Endüstri mi, Ticaret mi?

Sinemanın var oluşu çok karmaşık süreçlere dayanır. Sinema en azında 20. yüzyılın bilim ve teknolojisinin ürünü olan bir olgudur. Doğduğu ülkelerde yıllar boyu çeşitli aşamalar geçirerek gelişen, kitlesel bir iletişim aracı ve endüstri dalıdır. Sinema endüstrilerinin kurulup işlemesi her ülkede önemli mücadeleler zincirinin sonucudur. Ülkelerin ekonomik ve siyasal, kültürel konumlarına uygun olarak sinema endüstrileri de bu özel koşullar içinde belirlenmiştir. Sinema endüstrisi denildiğinde, ham filminden kameranın merceğine, baskı makinesinden banyo işlemlerinde kullanılan kimyasal maddelere ya da aydınlatma elemanlarından ses cihazlarına dek her türlü araç gereç, aygıt ve donanımı üreten, bunlardan ve insan emeğinden yararlanarak bildiğimiz sinema filmlerini, gerektiğinde büyük stüdyolar içinde gerçekleştiren devasa bir ağ aklımıza gelir⁴⁹. Bu ağ, ürettiklerini kiralar,

⁴⁸ *Türk Filmi için, Hayat*, 1929, S. 120, s. 20.

⁴⁹ "Lüks bir sinema salonu işletebilmek için köşe başı tütüncüsü bir acem, yahut mahalle bakkalı bir Karamanlı kadar parmak hesabı öğrenmek kâfidir. Fakat film yapmak bütün bu bakkal veya tütüncü dükkânında oturup öteberi satmak değil, o dükkânlarda mevcut eşyayı birer birer imal edebilecek muhtelif

satar; kendine gösterimi sürdürecektir salon zincirleri kurar; reklam, basılı yayın alanlarında yan birimler oluşturur; büyük finansman kuruluşları ve başka büyük endüstri kuruluşlarıyla işbirliğine giderek varlığını sürdürür. Daha ötesi, dünya film pazarında yoğun mücadeleler verip, diğer ülkelerin iç pazarlarını ele geçirerek büyümeye devam eder. Böyle bir endüstride binlerce kişi ayrıntılar üzerinde uzmanlaşır. Rekabet, yenilik aramaya, sanatsal ve teknik standartları yükseltmeye yönelik itici bir güç olur. Dev şirketler, tekeller, çokuluslu şirketler oluşur ve bunlar ticari çıkarlarıyla ve egemen olan sistem ile çatışmayan filmler üretir. Dış pazarlar ele geçirildikçe işlevleri genişler ve sinema uluslararası politika arenasında güçlü bir silah olarak kullanılmaya başlar.

Bir Tartışma: Sinema Sanat mıdır, Değil midir?

Sinema endüstrisinin ve sanatının geliştiği ülkelerde, bilimsel düşünce ortamı, kültürel, sanatsal birikim, filmlerin niteliğinde önemli etkenlerdir. Uzun yılların arayışının, ortaya çıkan sanat akımlarının, deneylerin ve belli bir düzeye ulaşmış entelektüel birikimin sonucunda, yapıtlar giderek incelik ve üzerinde yoğun tartışmalar gelişir. Bu toplumlarda, bu nitelikteki filmleri izleyip anlayacak bir seyirci kitlesinin ortaya çıktığını da unutmamak gerekir. Batı'da sinemanın sanat olarak kabul edilmesi bile uzun bir süreç gerektirdi. Ancak ülkemizde, sinemaya ilginin doğup geliştiği yıllarda, özellikle Cumhuriyet döneminde, sinemaya bir sanat dalı olarak bakıldığını görüyoruz. Öyle ki, 1938'de bir

kabiliyetlere sahip olmak ve bu kabiliyetleri kullanabilmek demektir." Nizamettin Nazif, *a.g.m.*

yazar sinemayı “göz musikisi” olarak adlandırıp şöyle di-yordu:

Sinema lisanı sözlerin, hareketlerin, renklerin, buutların, zi-yanın ve musikinin içinde birleştiği öyle bir tesanüttür ki, beşer tarihi şimdiye kadar mislini görmemiştir... En son icatların ilave ettiği renk ve hacinle akla hayret verecek derecede zengin imkânlar arz eden sinemanın, usta bir artistin elinde alabileceği derin şüriyete payan yoktur⁵⁰.

Az olmakla birlikte karşı görüşteki yazılara da rastlıyoruz. Bunlardan en ilgi çekici olanında ressam Sami Boyar sine-manın neden sanat olamayacağını, araya makinenin girmiş olmasıyla ve bir endüstrinin oluşmasıyla açıklıyor. Sinema sa-nattan etkilenen büyük bir buluştur ama “makina makina oldukça onun neşrettiği eser, et, kan, adale, dimağ, kalp ve nihayet bir duygu mahsulü olmayınca, sanat eseri olamaz”⁵¹. Bu yazının yayınlandığı derginin sonraki sayısında düşün-celerini açıklamaya devam eden Boyar şöyle diyor:

... hayranlık endüstriyedir. Sinemayı sanat zannedenler böyle, endüstriye olan hayranlıklarıyla ar duygularını karış-tırıyorlar... Sinemada sanat hilelerinden de istifade edilir, in-sana beşer hududunu aşan rüyalar gösterir. Kâh adese kuv-vetiyle küçük bir haşereyi bir canavar yapar, kâh seksen ya-şında bir ihtiyarı bir anda yirmi yaşında bir delikanlı görü-rüz. Velhasıl, illüzyondan illüzyona geçer. Bu iğfalkâr hare-kete sırf bir anane itiyadiyle tahammül edersiniz. Hakikatte sinemanın bu şekli, kol ve bacak kesen, sandığın içinde kilit-lediği adamı bir anda yok eden sahne hokkabazlıklarından

⁵⁰ Nejat Yoncaova, “Sinema Lisanı”, *Ar*, 1938, S. 20-21, s. 14.

⁵¹ Sami Boyar, “Sinema Güzel Sanat mıdır, Değil midir?”, *Yeni Adam*, 1937, S. 204, s. 14.

farklı değildir. Bunlar sadece hoş eğlencelerdir, hakiki ar'ı bunlarla mukayese etmek bile abestir. Çünkü bunlar halkı ağzı açık beyaz pardeye baktırmak için yapılmış birer sinema hilesi ve kazanç dolabıdır. Halbuki ar'da desise yoktur, hatta sinemanın bütün manasiyle yüksek bir kazanç menbaı olmasına mukabil, ar'da hemen hemen para kazanmak kastı bile yoktur...⁵²

Buna karşılık Orhan Burian, yüzyılın başından beri altıncı bir sanatın, resim, müzik, mimari ve şiir beşlisi içine girmeye çalıştığını söyledikten sonra, gençliği dolayısıyla sinemanın bir sanat olmak "haysiyetiyle" hak ettiği ilgiyi henüz görmediğinden yakınıyor.

... Bay Peyami Safa sinemayı, 'zekânızın merkezini uyutarak sathını oyalamak' diye itham ediyor. Fakat bütün bu tenkitlere rağmen sinema bir sanattır. Onu geçici birkaç saatin eğlencesi olmaktan başka bir şey diye tanıyanlar, iyi bir filmde diğer sanat eserlerinde bulunacağı kadar muhayyele ve emek hissesi, düşünüleni icra kudreti buluyorlar. Şunu kabul etmek lâzım ki, kusur bulucuların çoğu sinemayı hakıyla bilmekten uzaktır⁵³.

Biraz da İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun bu konudaki düşüncelerine bakalım:

... gerek sinema gerekse radyo bizim için sonsuz yaratma ve birleştirme hürriyetidir... sinemanın bütün kudreti seste sözde değil, hayaller ve hareketler yaratmasındadır... iyi bir film, kalp gibi, durmaz çarpar... Bir sinema ne derece az tiyatro, ne derece az fotoğraf klişesi ise o derece çok sinema-

⁵² A.k., s.15.

⁵³ Orhan Burian, "Sinema Hakkında", *Yücel*, 1937, S. 33, s. 94.

dır. Bir sinemayı sinema yapan, atölyeden olsun, tabiattan olsun, aldığı ve çaldığı hayaller vasıtasıyla yaptığı yepyeni, hakikatte olmayan terkiplerinde, yaratılarında görülür. Bütün bu sebeplerden dolayı montaj, filmin, sinema sanatının temelidir⁵⁴.

Anlaşıldığı gibi bu dönemde sinemanın sanatsal yönü üzerinde düşünüp yazan birçok aydın vardır. Şimdi de kısaca sinemanın sanat olup olmadığı konusunda resmi organ ve kişilerin yaklaşımına değinelim. 1934 tarihli Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilât ve Vazifeleri Hakkındaki 2444 Sayılı Kanunun görüşmeleri sırasında İçişleri Bakanı Şükrü Kaya şöyle diyor:

...Radyo ve film güzel sanatları alâkadar ettiği için Maarif Vekâletinin müsaadesi alınarak takip olunmak lâzımdır⁵⁵.

Yine Şükrü Kaya, Polis Vazife ve Selâhiyetleri Kanununun görüşmeleri sırasında filmleri denetleme zorunluluğundan söz ederken, bu denetimin “ahlâk, sanat ve bir de siyaset” noktaları açısından yapılacağını söyleyerek, her türlü sinema filmlerinin -yerli, yabancı, konulu, belgesel- bir sanat yapıtı olarak değerlendirildiğini oraya koymuştur⁵⁶. Aynı yaklaşımla, tiyatro ve sinema biletlerinden alınacak resimlere ilişkin yasa tasarsının “esbab-ı mucibe”sinde (gerekçesinde) de tiyatro ve sinemanın “iki güzel sanat şubesi” olarak değerlendirildiğini görüyoruz⁵⁷.

⁵⁴ Baltacıoğlu, *Sinema Estetiği*, a.g.m.

⁵⁵ *Zabıt Ceridesi*, Devre 4, Cilt 22, İçtima 3, 26.5.1934, s. 275.

⁵⁶ *Zabıt Ceridesi*, Devre 4, Cilt 123, İçtima 3, 77. İnkat 4.7.1934, s. 407.

⁵⁷ *Zabıt Ceridesi*, Devre 5, Cilt 26, İçtima 3, 83. İnkat, 22.6.1938, S sayısı 314, s.1.

Sinemanın bir sanat dalı olarak kabul edilip edilmediği üzerinde bu denli durmamızın nedeni, siyasal iktidarın diğer sanat dallarına gerek öğretim kurumları, gerekse icra açısından önem verir görünmesine karşın, sinemaya hiçbir ciddi destekleme çabasıyla yaklaşmayışının nedenlerini anlamaya çalışmaktır. Sanat olup olmadığı konusunu bir yana bıraksak bile, sinemanın -olumlu ya da olumsuz- etkilerinin o dönemde farkına varılmasına karşın, aynı ilgisizliğin sürmesinin nedenleri daha da önemlidir; ilgisizlik, bilinçli bir seçim midir, değil midir? Bilinçsizce bir seçim ya da başka önemli sorunlar yanında sinemanın akla gelmeyişi olasılığı pek geçerli görünmüyor. Bunun birinci nedeni, sinemanın ülke içinde oynadığı, oynayabileceği çeşitli rollerin çok iyi bilinmesidir. Ki bu olanaktan, başka sorunların çözümünde yararlanılabileceği de anlaşılmıştı. İkincisi, sinemanın seyirci üzerindeki olumsuz etkilerinin doğuracağı zararların da çok konuşulan bir konu olmasıdır. Üçüncüsü, filmlerin, toplum, ideoloji, “ulusal çıkarlar”, tanıtma ve ahlâk açısından taşıdığı tehlikeler çerçevesinde tartışılmasıdır. Dördüncüsü ise müzik, tiyatro, resim ve heykele olanaklar ölçüsünde -biçimi eleştirilse bile- oldukça ağırlık verilmesidir.

Bir Başka Tartışma: Sinema Zararlı mıdır, Yararlı mıdır?

Konuya açıklık getirmek için, bugün okuduğumuzda bize oldukça şaşırtıcı gelen bazı örneklerle sinemanın önemi ve etkilerine ilişkin çeşitli görüşleri sergileyelim. Daha 1928 yılında, bu farkındalığı bize gösterecek bir yazıyla karşılaşıyoruz:

... o kadar nüfuz eder ki, benliğinizin bir kısmı haline girer ve siz onun hariçten gelme bir tesir olduğunun farkına varamazsınız. Bu tesir, bir ipnotizör gibi akli ve ruhi melekele-

rinize tahakküm ederek sizi sevk eder, belki de hakikatte hoşunuza gitmeyecek şeyleri size yaptırır... bilhassa gençler üzerinde çok etkilidir. Fen adamları ve bilimciler bile tesirden kurtulamaz...⁵⁸

Yazı, olumsuz etkilerin özellikle kadınlarda görüleceğinden söz ederek bir Amerikan araştırmasından örnekler veriyor ve insanların filmlerin etkisinde kalarak nasıl “irrasyonel” davrandıklarını anlatıyor. Sinema salonunun “atmosferi”nin seyirciyi daha baştan kavrayışı, müziğin, diğer insanların, oturma/izleme biçiminin özellikleri sıralandıktan sonra yazı, sinemanın yararlı olabileceği, kullanılabileceği alanı da gösteriyor:

Sinemanın bu şayanı hayret telkin kuvveti, maarif ve içtimaiyatçılara, sinemadan tedris ve tenvir sahalarında pek çok istifade edilebileceği fikrini vermiştir.

Halit Fahri de sinemayla tiyatroyu karşılaştırarak, tiyatroyunun “sarsılması”nda sinemanın rolü üzerinde dururken şöyle diyor:

... aynı zamanda dünyanın vüsatine nazaran bir sahne nihayet pek dar bir kovuktan başka ne olabilir? Halbuki sinema, bir beyaz perde üzerinde sizi bir, azami bir buçuk saat içinde hakiki hayatınızın aynı şekilde hemen hemen aynı levhalar karşısında geçen yeknesak çerçevesinden çıkarıyor ve dünyanın beş kıtasında dolaştırıyor... Bütün gün, eskisinden yüz kere fazla yorulan insan dimağları, akşam olunca hiçbir yorgunluk istemiyor, sadece dinlenmek, sükûn bulmak istiyor. Ona uzun perde araları, dekor değiştirmeler vesaire gibi iş-

⁵⁸ “Sinemanın Esrarengiz Havası Benliğinizi Nasıl Değiştirir?”, *Resimli Ay*, 1928, S. 50-52, s. 21-22.

kenceler şimdi sabırsızlık veriyor. Sinemada ise bunlar da yok. Yalnız bilet alacaksınız, sonra içeri girip oturacaksınız... binbir hayal alemini karşınızdaki perdede seyredeceksiniz. Bu modern bir hazdır ve dimağ için karanlıkta ne derin bir sükûn ve hayale ne geniş bir penceredir⁵⁹.

Yazar sinemayı -dönem içinde sık sık karşılaştığımız biçimde- gelişen ve karmaşılaşan toplumsal yaşamda giderek yorulan bireyin sorunlarından kaçtığı bir ortam yaratması açısından ele alıyor. Bu yanlış bir değerlendirme olmamakla birlikte, yaratabileceği olumsuz etkilerin üzerinde durmadığı anlaşılıyor. Sinemanın bu türden etkilerine değinenler de yok değil. Ancak 30'lu yılların ortalarından sonra böyle yazıların çoğaldığını görüyoruz. Örneğin, 1934'deERCÜMENT EKREM, sinemanın ahlâk açısından, sanıldığıının aksine, gençlerden çok kadınların üzerinde olumsuz etkiler yarattığını ileri sürüyor:

Görülüyor ki Mösyö Funk'un yapmış olduğu tetkikata nazaran, sinemanın gençlik üzerinde tehlikeli tesirleri, tevehhüm olduğu gibi değildir. Çocukların bir kısmının cinai filmleri inhimâkleri bir zamandı. Onlar da yavaş yavaş ve uyurma masallardan usandılar. Sinema artık büyüklerin eğlencesi oldu. Onun muzır tesirleri bugünün şuurlu gençliği üzerinde değil, maalesef, pusulasını şaşırmuş, yanım yamalak bilgisi ve göreneği ile garip kalmış bir kısım kadınların sinirleri ve ahlâkı üzerinedir⁶⁰.

⁵⁹ Halit Fahri, "Temaşa San'atının Bugünkü Vaziyeti ve Sinema Karşısındaki Za'fı", *Hayat*, 1929, S. 141, s. 18-19.

⁶⁰ ERCÜMENT EKREM, "Sinemaya Neden Giderlermiş?", *7 Gün*, 1937, S. 87, s. 5.

Sinema tutkusunun en fazla kadın davranışları üzerinde etkili olacağı görüşüyle birlikte diğer olumsuz etkilerinin yorumlanışının da yer aldığı bir başka örnek daha verelim. Yazar burada önce “mani”yi tanımlıyor: “Hayalin sabit bir fikre saplanmasından ileri gelen bir çeşit hafif delilik yahut bir şeye lüzumundan fazla, gülünç olacak derecede düşkünlük”. Yazar, fazla sinema düşkünlüğüne de kendisinin “sinomani” adını verdiğini belirtiyor. Sinemanın tümüyle fena ve zararlı bir şey olmadığını, dolayısıyla ülkede sinemanın olmamasını değil olmasını “temenni” etme zorunluluğunu vurgulayan yazar şöyle devam ediyor:

Sinemanın verdiği hastalık, şekerle zehirlenmek gibidir. Genç kızların umumi salonlarda, meselâ, ayaklarını uzatıp sigaralarını pervasızca savurmaları sinemanın arazlarından biridir. Küçük delikanlıların ufak bir sandalla, güya kutup denizlerine doğru uzaklaşmaları ve Hayırsız Ada'lara sürüklenerek ailelerini heyecana düşürmeleri yine bir sinomani alâmeti değil midir? Vapurlarda, trenlerde ve herkesin arasında çantasındaki bütün tuvalet eşyasını kullanarak, pudrasını tazeleyerek, dudaklarını uzun uzun boyamak adeti genç kadınlarımıza hiç şüphe yok ki Holivut'un bir hediyesidir. Bugünkü sinir hastalıklarının belki yüzde elli-sinde ve içtimai buhranların belki yüzde sekseninde sinomaninin payı bulunduğunu söylemek hiç de mübalağa sayılmaz⁶¹.

Toplumsal yaşamda, kişi davranışlarında görülen değişimleri böylesine tek yönlü olarak “sinemanın etkileri” biçiminde değerlendirmenin yanlışlığını bir yana bırakarak, başka bir örneğe geçelim. Filmlerin olumlu etkileri olduğuna

⁶¹ “Sinomani”, 7 Gün, 1935, S. 199, s. 33.

kısaca değinip, sonra yarattığı olumsuzluklar üzerinde duran bir başka makalede şunları okuyoruz:

Bir defa sinema sahnelerinin çoğu, fotoğraf, atelye ve stüdyo hileleriyle meydana getirildiği için, gözleri ve zekâyı aldatıp çeken ve insana çok defa hayat hakkında ve hadiseler için yanlış fikirler telkin eden bir vasıtaadır. Bundan dolayı hayali tabiiilik haricinde işletiyor ve sinema ile gıdalanmış kafalar, hayatın hakikatlarına çarpınca şaşırıp, apışıyorlar. Ondan sonra sinema ona alışanlarda başka bir düşünüş yolu, firenkçe tabiriyle mentalite meydana getiriyor. Bu düşünüş yoluna esir olanlar artık zahmetli bir işe, uzunca bir mütafaya, emekle meydana getirilecek bir esere kendini veremiyorlar. Netice olarak, üstünkörü, yani sathi insanların sayısı artıyor. Sinemanın suistimali, çalışkanlığı, derin ve esaslı tettebbu, hakikati merak ve ısrar ile aramak kabiliyetini azaltacaktır. Burada hakikate ve ahlâka uymayan filmlerin hayat hakkında insana büsbütün ters anlayış verdiklerini, hele gençlerin ahlâki ve cinsi temayüllerini kuvvetle sarsıp bozduğunu söylemeye bile lüzum görmüyoruz⁶².

Bu kez de sinema ile edebiyatı karşılaştıran bir yazıya bakalım. Yazara göre, sinemanın gördüğü ilginin nedeni öncelikle “bedii” eğlence yerlerinden ucuz oluşu, sonra “diğer sanatlarda zaruri olan zihni cehdi istilzam etmeyişidir”. “Sayı-akal kanununun şiddetle hüküm sürdüğü asrımızda sinemadan daha uygun bir sanat olamaz.” Bu fikrini yazar daha sonra şöyle açıklamaktadır:

Karanlık bir sinema salonunun içerisinde bulunduğunuzu tasavvur ediniz. Ruhunuz musikinin ritmi ile uygun tempoda, gözleriniz uyanık bir rüya görür gibi beyazperde üzerinde müteharrik hayalleri takip etmekte, hiçbir zihni

⁶² İ.A., “Sinema Salgını”, 7 Gün, 1935, S. 109. s. 7.

cehdde bulunmuyorsunuz, bununla beraber gözleriniz önünde yaşayan hadiselerin uyandırdığı heyecanla içiniz titriyor. Halbuki okumak büyük bir dikkat cehdi ister. Evvelâ kelimelerin manâsını anlamak sonra o manâları bir düşünce halinde kavramak veya bir cümlede gizli bulunan imajı uyandırmak icap etmektedir... Sinemaya gelince iş değişiyor; koltuğunuza gömülüp gözlerinizi açık bulundurmaktan başka yapacağınız şey yoktur. Zihni faaliyet en kolay fiile, yalnız bir hassasın uyarık tutuluşuna irca olunmuştur. Düşünecek hiçbir şey yok, her şey göz önünde⁶³.

Daha sonra, sinemanın giderek “zevk ve itiyatların” dışında sanatsal faaliyetleri de etkilediği belirtiliyor. “Dram yazarları ve romancılar, sinema tekniğinden yararlanmaya başlamışlardır çünkü bugünkü orta adamın yoğun dimağı uzun tahlilleri kaldıramıyor... artık dikkatimizi teksif kabiliyetimiz yok, ancak gözlerimizi tesbit edebiliriz... eski hareketsizliğin yerine hareketi kyan, gözleri hayal oyunlarına alıstıran sinema bugünün en hakim sınıfıdır ve edebiyatı peşinden sürüklemektedir.”

Bu iddialara karşı Halit Fahri'nin daha önce de yararlandığımız yazısının devamında şu görüşler yer alıyor:

...Halbuki sinemanın asıl güzelliği edebiyattan başka bir kıymete malik olmasındandır. Senaryonun kudreti bizi âlemden âleme, fakat masal hissini vermemek şartıyla sürükleyebilmektedir. Güzel resim, güzel tabiat ve insan çehresindeki binbir mana... işte hakiki sinema... bu ise edebiyat değildir. Resme, fakat daimi hareket halinde olan resme daha yakın bir sanattır..⁶⁴

⁶³ “Sinema ve Edebiyat”, *Ar*, 1938, S. 1, s. 19-20.

⁶⁴ Halit Fahri, “Temaşa San'atının Bugünkü Vaziyeti ve Sinema Karşısındaki Za'fı”, *Hayat*, 1929, S. 143, s. 12.

Baltacıoğlu ise bize çok daha tutarlı açıklamalar getirerek, sinema sanayisindeki kazanç gayesinin filmleri nasıl etkilediğini anlatıyor:

Bu menfi halimin sebebi, sinema filmlerinin umumiyetle kötü yapılmasındandır. Bu kötülük bir tesadüfün eseri değildir. Bu kötülük isteyerek olur. Bugün bütün dünyada kötü filmler yapılmasının bir tek sebebi vardır. Sinemacılık büyük kapitalistlerin elindedir. Kapitalist para kazanmayı düşünür, yalnız onu düşünür. Onun için halkın en mürteci duygularına hitap eder; cin, peri, gulyabani, esrarlı kuvvetler. Kapitalist dincidir. Ona din lâzımdır. Sefalet ve ızdırap çeken insanlara teselli, uyuşturucu madde, afyon olarak din... Kapitalist mutlaka emperyalist olur. Çünkü ona malını satmak, hammadde ve ucuz işçi bulmak için sömürge lâzımdır. Sömürge de emperyalist ve militarist bir devlet işidir. Bugünkü sinema filmlerinin kötülükleri işte bu kapitalist zihniyetten doğuyor... Kiraat kitaplarıyla yurt, millet kültürü verileceğini düşünmek bir derece hasislik oluyor. Bugünkü kültür vasıtalarının başında radyo ile sinema geliyor. Bunların tehlikesi gibi kuvvetini de bilelim⁶⁵.

Benzeri görüşleri 9 Mart 1938 tarihli *Yeni Adam*'daki bir başka yazıda da görüyoruz. Hüsamettin Bozok önce o günlerde sinemalarımızda gösterilen *Şeyh Ahmet*, *Şeyhin Aşkı*, *Aşkın Gözyaşları*, *Yaşamın Aşk*, *Baalbek Geceleri* gibi, doğuda geçen filmleri ele aldıktan sonra, batıda yaşam koşulları ve "makinleşmeyle realist sanatın doğamayacağı"nı ve sonucun "sanat eserinde, hayatta eşi olmayan muhayyel tipler vücuda getirmek, sanat sanat içindir gayesini gütmek, exotisme koşmak" olduğunu öne sürüyor:

⁶⁵ Baltacıoğlu, "Kiliseci, Büyücü, Ve...", *a.g.m.*

Avrupalı ve Amerikalı film şirketleri, her şeyden önce birer ticaret müessesesi olduklarından bu zihniyetin tesiri altında kaldılar. Kazançların en mel'unu, aynı zamanda en çok para getireni kitlelerin içindeki gerilik duygularına, korku, şehvet, hayal, mucize ihtiyacı gibi hislere hitap edendir. Halbuki bütün bunlar, uyandırılması değil, sökülüp alınması lâzım gelen şeylerdir. Şimdiye kadar hiçbir film kumpanyası bu işi yapmamış, uyutulması lâzım gelen hisleri daima kamçulamıştır.

Yazar, *Aşkın Gözyaşları*'nı "insana hayat sevgisi yerine ölüm aşkı aşılayan", "aktif değil geriye çekici, bedbin edici ve intihar arzularını kamçıl原因an" bir film olarak değerlendirdikten ve "bu hasta romantizmin" yerinin "ilerlemek isteğiyle kıvranan bir memleket" olmadığını vurguluyor. Daha sonra da bu filmlere ülkemizde neden ilgi gösterildiğini şöyle açıklıyor:

Film şirketlerinin reklamı, Şarka bağı olduğunu iftiharla iddia eden mürteci bir zümre, hususi hayatında bir Şarklı gibi yaşadığı halde dışarda kendini inkılâpçı gibi gösteren sahtekârlar, kendisine şimdiye kadar hiçbir sanat kültürü verilmemiş olan bütün şehirli aşağı tabakalar, bu filmleri sırf kazanç kaygusuyla Türkçeleştiren yerli film stüdyoları⁶⁶.

Daha çok çevirilere yer veren *Fikir Hareketleri*'nin 1933 yılında çıkan birinci sayısında -yine çeviri olasılığı kuvvetli- sinemaya ilişkin ilginç bir yazıyla karşılaşılıyor:

Sinema bugün yalnız şehirlerde değil, en hakir köylerde bile bazen hayırlı, bazen meş'um tesirler yapıyor ve ortaya hükümetlerin meşgul olması icap edecek meseleler atıyor. İptidaları çocuklar için bir oyuncak gibi görünen bir icat, fikir, adet, ahlâk propagandası için akla hayale gelmemiş dere-

⁶⁶ Hüsamettin Bozok, "Kötü Filmler", *Yeni Adam*, 1938, S. 219, s. 4.

cede kuvvetli bir propaganda aleti olmak üzeredir. Film yapmakta Birleşik Amerika Devletleri'nin, Almanya'nın ve Rusya'nın kazandıkları faikiyet bu üç memlekete manevi bir istila silahı vermiştir. Bu bütün harp silahlarından daha etkili ve daha müthiş olabilir⁶⁷.

Teknolojik gelişmelerin yeni araçlarla propaganda yapma olanağını yarattığı ve filmde bunların arasında önemli bir yer tuttuğu fikri, dönemin siyasal sorumlularınca da kavranmıştır.

Medeni telâkkiyat neticesi olarak, matbuattan başka film, radyo, tiyatro, gramafon gibi birtakım neşriyat vasıtaları daha vücuda gelmiştir ki, efkârı umumiyeye telkinat yapmak hususunda bunların haiz oldukları ehemmiyeti de gözden uzak tutmak caiz değildir⁶⁸.

İncelenen fikir, sanat ve aktüalite dergilerinde gözlemlenen bir başka olgu ise sinemaya oldukça geniş yerin ayrılmasıdır. Dergilerde bol bol sinemanın ünlü kadın yıldızlarının fotoğraflarına rastlıyoruz. *Yeni Adam*'da *Ulus* gazetesinden bir alıntı ve yorum var. Burada gazete ve dergilerdeki sinema artisti resimlerinden söz ediliyor.

... insanların şehvani duygularına söylemek, sürümün tek yolu değildir. Bizde şehvet kari yerine kültür kari geçinceye kadar bu hal devam edecektir⁶⁹.

⁶⁷ F. Cambo, "Dünyanın Harp Sonu Vaziyeti", *Fikir Hareketleri*, 1933, S. 1, s. 15-17.

⁶⁸ Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilât ve Vazifeleri Hakkında Kanun'un Dahiliye Encümeni Mazbatası, *Zabıt Ceridesi*, Devre 4, Cilt 22, İçtima 3, 57. İnikat, 30.4.1934, S. Sayısı: 12, s. 4.

⁶⁹ *Yeni Adam*, 1937, S. 189, s. 5.

Bugünkü basın organlarının tavrını anımsatır biçimde, yıldızların özel yaşamlarına ve zevklerine ilişkin ayrıntılı haber ve bilgilerin izleyiciye dönem boyunca bolca sunulmuş olduğu görülüyor. Kuşkusuz ağırlık yabancı film yıldızlarında⁷⁰. *Resimli Uyanış*, kadın yıldızların poz poz fotoğraflarını neden yayımlamakta olduğunu şöyle açıklıyor:

... işte 20. asrın sanat kraliçeleri. Bunların perdedeki binbir hayatını seyreden müştak nazarlar elbette hususi hayatlarının tafsilâtını da aynı zevk ve merakla takip edecektir. Nitekim... Amerikan mecmuaları gibi Avrupa mecmuaları da umumun bu arzusunu tatminden geri durmamakta bulunmuştur. Bu haftaki sinema sayfamızı işte bu sebepten biz de bu mevzua tahsis ettük. Çünkü sinemanın saltanat sürdüğü bir devirde, arasıra sayfalarını sinema resimlerine ve bahislerine açmayan resimli mecmuacılığın tam bir mecmuacılık olmayacağına kanaatimiz derindir.

Bununla birlikte bazı dergilerde, çeşitli hayaller kurarak evinden kaçan ve yıldız olmayı amaçlayanlara da zaman zaman bu işin yanlışlığı konusunda uyarılarda bulunuluyor⁷¹.

⁷⁰ Daha 1929 yılında Mahmut Sadık, büyük gazetelerin haftada bir-iki gün, bir tam sayfalarını sinemaya ayırmalarını, okurların isteklerine uygun bir davranış olarak değerlendiriyor. "Medeni ülkelerin hepsinde olduğu gibi bizde de" sinema merakı artmıştır ve dolayısıyla gözde olan yıldızlara ilişkin bilgilerin verilmesi doğaldır. Mahmut Sadık, "Fenni Fantazi: Sinemanın ve Semanın Yıldızları", *Resimli Uyanış*, 1929, S. 1713-28, s. 440.

⁷¹ Örneğin 1937 yılında 7 *Gün*'ün 213. sayısında "Almanya'da filmlerde oynayan" Zehra Ahmet ve 228'inci ve 295'inci sayılarında "Robert Taylor benzeri Türk Fuat" ile yapılan mülakatlarda bu işin ne denli büyük ve tehlikeli bir macera olduğu vurgulanarak gençlere boş hayallerden vazgeçmeleri öneriliyor: "... İstanbul'dan Holivut'a gitmek, sinema artisti olmak is-

Hollywood'un yükseliş dönemine rastlayan bu yıllarda reklam uygulamaları sinemada etkin bir rol oynamaya başlamıştı. Bir yıldızı "lanse" etmek için dergi çıkarılan bu ortamdan yerli basınımız da etkilenmişe benziyor.

Gelişmiş ülkelerin okuryazar kesimlerinin hemen hepsine seslenebilen çok çeşitli nitelikte yayın organı varken, Türkiye'de o yıllar çok küçük olan okuryazar kitlenin istek, talep ve zevk farklılaşmasına uygun uzmanlaşmış dergiciliğin maliyetini hiçbir yayın organının göğüsleyemeyeceği ortadadır. Dolayısıyla hemen her dergi, okuryazar olan herkese aynı anda seslenmek zorunda kalmış ve en ciddi konulara ağırlık veren dergide bile açık saçık bir "güzel" in fotoğrafına ya da hayat öyküsüne yer verilmiştir.

Yazarlarımız Hollywood sinemasının yıldızlar yaratmasının sinemaya ve sanata olumsuz yönde katkıları olduğunu da fark etmişlerdi:

Sinema sanatkârları gah bir gladyatör, gah bir hetair gibi bazusunun kuvvetine, vücudunun tenasübüne güvenerek kendisini teşhir etti... sanatkârın bedeni Amerikalıya kâfi gelmektedir. Meselâ güzellik müsabakasını kazanan bir kız ne kadar cahil, san'attan habersiz olursa olsun, yine bir yıldız olabilir. Bu Amerikan ipüdailliği san'atın diğerk şubelerini de istila etmektedir⁷².

Son zamanlara kadar Kaliforniya meyve ihraç ederdi. Fakat sinemanın gittikçe inkişafı pek çok şeyler değıştürmüş ve artık

teyenlere en büyük tavsiyem şu... katıyen bu fikirlerden vazgeçsinler. Bu temayüller boş bir hülyadır." Dergilerimiz bu çelişkili tavrı hep sürdürmüş, sonuçlarını bilmelerine karşın Hollywood'u ve sinema yıldızlarının yaşamlarının renkli, cicili bicili, çekici yönlerini yazı ve fotoğraflarla yayınlamaktan vazgeçmemiştir.

⁷² "Sinemacılığın Esrarı", *Resimli Uyanış*, 1929, S. 1698-19, s. 208.

bu diyar bütün dünyaya bacak yollamak hususunda sair memleketlere tekaddüm etmiştir⁷³.

Vereceğimiz son örnek de Amerikan filmciliğinin bu niteliği açıklanmaya çalışılıyor:

... stüdyo sahipleri, tüm gün yorulan 20. yüzyıl insanına geceleri iltica ettikleri sinemada hoş iki saat geçirmek ve onlara bütün günün yorgunluğunu unutturmak yahut da bu yorgunluğu bir baş dönmesi haline geçirmek için bir çare bulmuşlardır: dans. Onun için bu stüdyolarda sanat, zekâ değil, kıvraklık ve narin bacak aranmaktadır⁷⁴.

Sinemanın Basındaki Vitrini: Sinema Dergileri

Sanat ve kültür dergilerinin ve gazetelerin sinemaya yoğun olarak yer verışı yanı sıra bu dönem boyunca çok sayıda sinema dergisine de rastlıyoruz. Gerçekten, bu dönemdeki sinema dergilerinin sayısı ilk bakışta insanı şaşırtıyor. Dönem boyunca yayımlanan dergi sayısı, İstanbul'da yirmi altı, Ankara'da üç, İzmir'de, Bursa'da ve Kütahya'da birer olmak üzere otuz iki tanedir. Buna karşın bu dergilere ilişkin standart bilgilere sahip olamadığımızdan içerikleri, fiyatları, ömürleri, sayfa sayıları, hatta haftalık, on beş günlük ya da aylık olup olmadıklarını bile bilmiyoruz. Bunların arasında *Projektör* gibi aylık olup yalnızca bir sayı çıkanlar olduğu gibi *Holivut* gibi haftada bir ve altı yıl boyunca yayımlananları da var. Bu sinema dergilerinden biri "gaye"sini şöyle açıklıyor:

Sinema haricindeki eğlence yerleri Avrupa'ya nazaran mahdut ve pahalı olduğundan, sinema lâıyk olduğu mevkii bu

⁷³ "Sinema Aleminde", *Resimli Uyanış*, 1929, S. 1715-30, s. 477.

⁷⁴ "Ayakların Ucunda Duran Dünya: Holivut", *Resimli Uyanış*, 1938, S. 2159-474, s. 108.

sayede elde etmektedir... Böyle sinema sanatının tam bir hakimiyet tesis ettiği bir şehirde uzun müddetten beri bir sinema gazetesinin eksikliği büyük bir boşluktur; işte Sinema Objektifi bu fikirle ortaya atılmıştır. Ayrıca film mevzuları ve sinema artistlerinin resimleri de nüshalarımızda yer alacaktır. Ayriyeten, bir memurumuz tamamiyle emrinize amade bulundurulmaktadır, istediğiniz adres ve malûmatı kendisinden sorabilirsiniz⁷⁵.

Dergilerin hepsini bulup görme olanağı yoksa da birkaçının incelenmesi bize bunların çoğunun içeriğinin aynı olduğu izlenimini veriyor. Sinema sanatına ilişkin yazılardan çok, ülkemizde gösterilen filmlerin konuları, oyuncularını tanıtılıyor ve bolca oyuncu fotoğrafına yer veriliyor. Sinema haberlerine az rastlanıyor. Ömrü nispeten uzun sayılabilecek *Sinema ve Tiyatro Heveskârı*'nda bile aynı durumla karşılaşırız. Sümer sinemasının yayın organı izlenimini veren -sinemanın fotoğrafları, bol bol hem kapakta hem iç sayfalarda yer alıyor- bu dergi haftalık olmasına karşın, düzensiz aralıklarla yayımlanmış. Örneğin 539. sayı dört sayfalık bir broşür şeklinde ve *Stenka Razin* filmi tanıtıyor. Derginin hemen hemen tüm sayfalarında çeşitli türden reklamlara rastlanıyor. Bazen bu reklamlar on sayfayı birden işgal edebiliyor. Ayrıca Fransızca yazılara, kadın ve moda konularına da geniş ölçüde yer verilmiş. Adında tiyatro geçmesine karşın, taranan 1935-1938 döneminde birkaç yerli operet dışında tiyatroya ilişkin herhangi bir yazıya rastlanmıyor⁷⁶.

⁷⁵ "Gayemiz", *Sinema Objektifi*, 1937, S. 2, s. 1.

⁷⁶ Bu bilgiler, Ayşegül Köker ve Zeynep Ulaş tarafından Uygulamalı Sinema Dersi için 1979-1980 ders yılında hazırlanan ödevden derlenmiştir.

Sinema dergilerinin çoğunluğu haftalık gösteri programları vermektedir. Bu arada da başka firmaların reklamlarının yer aldığı bir reklam gazetesi niteliğini taşıyordu. Damga Resmi Kanununun Bazı Maddelerinin Değiştirilmesine ve Bu Kanuna Bazı Maddeler Eklenmesine Dair 3478 sayılı Kanunun birinci maddesiyle, yürürlükte olan yasanın 11. maddesinde bazı değişiklikler yapılırken ileri sürülen gerekçe bu görüşümüzü doğrular görünmektedir:

Sinemalar tarafından gösterilen ve ilerde gösterilecek olan filmlere ait reklamları havi olarak bastırılıp elden, gerek, sinemanın içinde gerek dışarda tevzi olunan ilanlar, bu fıkra uyarınca 10'ar para resme tabi tutulduğu halde, bu resimden kurtulmak gayesiyle bir sinema gazetesi tesis ve üzerine mevhum bir fiyat da vazedilerek, filmlere ait reklamlar makale şekline sokulmak ve gazetede neşir olunacak ilanlar için de 74. numara mucibince, yalnız, gazetenin asli nüshası üzerine pul yapıştırmak suretiyle resim ziyanına yol açmakta olduğundan bu boşluğu doldurmak için 68 nolu maddeyle lüzum görülmüştür... Bu gazeteleri tesis edenlerin bunlara 10'ar paralık pul yapıştırarak birçok şahıs ve müesseselerin ilanlarını neşretmek suretile hazine zararına menfaat teminine... neşirlerden başka şahıs ve müesselere ait ilanların da bu matbualara derci halinde her ilânın ayrı ayrı resme tabi tutulacağı tasrih edilmiştir⁷⁷.

Sınırlı sayıda okuyucunun olduğu bu dönem boyunca, yukarıda da değinildiği gibi, uzun ömürlü sinema dergisine rastlayamıyoruz. Çoğu, ilan, reklam amacına yönelik olan bu dergiler kapanır ve yenileri çıkarılırken, diğer basılı yayın organlarının da bazı sayfalarını okuyucu çekmek amacıyla sinema konularına ayırması doğal bir sonuç oluyordu.

⁷⁷ *Zabıt Ceridesi*, Devre s. 5., Cilt 26, İctima 3, 79. İnikat, 1938, S. Sayısı 272.

Sinemanın “Keskin” Yüzü: “Telkin ve Propaganda Kuvveti”

1928-1938 yılları, dünyada İkinci Dünya Savaşı’nı hazırlayan koşulların geliştiği bir dönem. İnsanlığa ve dünya barışına yönelik en büyük tehlike olan faşizm ve nazizmin Avrupa ve Uzakdoğu’da güçlenişi sırasında bu ülkelerde faaliyete geçen, amaç ve hedefleri açık olan sinema kurumlarının çalışmaları, Türkiye için görülmeyen, bilinmeyen şeyler değildir. Örneğin, 1927 yılında, Mussolini’nin desteğiyle Roma’da açılan enstitüye ilişkin haberleri konu alan bir yazıyla 1932’de karşılaşırız. “Beynelmilel Terbiyevi Sinemacılık Enstitüsü” adlı kuruluşun Milletler Cemiyeti’ne devredildiğini, ancak masraflarının İtalyan Hükûmeti’nce karşılanacağını anlatan ayrıntılı yazıda örgüte ilişkin bilgiler veriliyor. Bizim için burada önemli olan yazarın şu cümleleridir:

Sinema doğrudan doğruya dimağınıza hitap etmek itibarıyla emsalsizdir, görüşümüzü, duygularımızı, bütün ruhumuzu ihata eder ve ruh üzerinde çok müessir olur. Evet sinema, hatta kitaptan bile daha mühimdir. Sinemanın telkin kudreti kitabinkine nispetle daha çok üstündür. Çünkü, manzara bütün canlılığıyla kara cahiller kütlesine kadar tesir yapabilir... Büyük şehirlerin meydanlarında, köylerde projektörlü kamyonlar vasıtasıyla halka terbiyevi filmler göstermektedir. Halka iyi telkinler vermek ve kitapların sesini işitmeyen kalabalıkları medeniyetin ışığıyla aydınlatmak için bu ne kadar kuvvetli bir vasıta⁷⁸.

Alman sinemacılığı ve Türkiye’de gösterilen Alman filmlerine ilişkin *Yeni Adam*’da çıkan bir yazı, bize bunların içeriği

⁷⁸ “Beynelmilel Terbiyevi Sinemacılık Enstitüsü”, *Resimli Uyanış*, 1932, 1849-164, s.120.

üzerine bilgi verdiği gibi, ülkemizde bu tür filmlerin amaçlarının da gayet iyi anlaşıldığını gösteriyor:

... zaten son senelerde bütün Alman filmleri monoton bir hal aldı. Bu neden böyle oluyor? Alman propaganda teşkilâtı film sanayine sık sık direktif vermektedir. Nüfus artırmak için çocuk sevgisi, anne şefkati ifade eden fikirleri sinema senaryolarına sokmaktadır. Bu iyi bir şey fakat Alman şefleri, bir taraftan sinema sanayine bu bakımdan büyük ehemmiyet verirken diğer taraftan da 'Biz mitralyözünü tereyağına tercih ederiz, yiyecek tereyağımız yoksa çok şükür mitralyözümüz var' diye nutuklar irad ediyorlar. İnsan bu nutukları dinledikten sonra kendi kendine şu suali soruyor. Pekâlâ doğacak çocuklar ne yiyecek?⁷⁹

Buna karşın aynı derginin bir sonraki sayısında savaş aleyhtarı olduğu belirtilen *Yüz Sene Sonra*, filminin başında hak ettiği ilgiyi görmediği yolunda bir yakınmayla karşılaşırız.

Sinemadan uluslararası propagandada yararlanma konusunda Hüseyin Avni de şunları yazmış:

... çünkü bugünkü dünya şeraitine göre, sinemaya giden halk bir iki saat avunmak, hoş dekorlar ve yüksek konfor içinde geçen hayata bakmak suretiyle olsun fakirliklerini unutabilmektedirler. Sinema bu bakımdan fakir insanların hayatına bir iki saat rüya sokan ve onu afyon gibi uyuşturan bir vasıta oluyor. Acaba sinemadan beklediğimiz bu mudur?

Yazar daha sonra bazı film adları vererek soruyor:

⁷⁹ H.A., "Alman Filmlerinde Propaganda", *Yeni Adam*, 1937, S. 162, s. 7.

Bu gibi propaganda filmlerini, sinema sahipleri ne diye günlerce halka gösteriyorlar?... Halka ucuz radyo lâzım olduğu gibi ucuz sinema da lâzımdır... fakat içinde yabancı milletlerin propagandasını yapmayan, din ve faşizm fikirlerini ifade etmeyen böyle bir sinemayı isterken...⁸⁰

Sinemanın eğlendirici, uyutucu, avutucu uzun filmler dışında, çeşitli türden kısa filmleri de kapsadığı bu dönemde anlaşılmıştı. Sinemanın iç ve dış politikada güçlü bir silâh olduğu kadar, modern tekniklerin, sağlık ve yurttaşlık bilgilerinin öğretilmesi gibi eğitsel amaçlar için de kullanılabileceği ortaya çıkmıştı. Özellikle Türkiye'nin kuzey komşusu Sovyetler Birliği'nde sinema filmlerinden, gerek devrimin ve yeni dünya görüşünün geniş yığınlar anlatılması gerekse yeni kurumların yerleşip benimsenmesi, yeni yöntemlerin kullanımının öğretilmesi açısından bilinçli ve yoğun bir yararlanma söz konusuydu; Türkiye hem siyasal kadroları hem de sanat çevreleriyle bu gelişmelerden haberdardı⁸¹. Gerçekten, bu dönemde her iki çevrede üzerinde durulan en önemli konu, sinemanın "terbiyevi" ve öğretici yönüdür. 1937 yılında çıkarılan Öğretici ve Teknik Filmler Hakkında Kanun bunun bir kanıtı olmaktadır. Nitekim yasanın "esbab-ı mucibesi"nde amacın öncelikle çeşitli modern tek-

⁸⁰ Hüseyin Avni, *a.g.m.*

⁸¹ "... çünkü Sovyet rejisörü bir harman manzarası çekmek için asgari kırk şehre gider (lütfen seyahat masrafını teemmül buyurunuz). Bittabi bu seyahatlerde yalnız değildir. 3-4 kamera (alıcı makina), birkaç operatör, ses mühendisi, yardımcı rejisör ve nihayet 30-40 figüran ve artist daima rejisörün eli altında bulunur. Hoş Sovyetler film sanatına yüksek bir devlet alâkası gösterdikleri için ve bütün nakil vasıtaları devlete ait bulunduğu için Ayzenştayn'ın Sovkina'sı bu seyahatleri on parasız yapar.", Nizamettin Nazif, *a.g.m.*

niklerin -paketleme, pazarlama gibi- öğretilmesinde kısa filmlerden yararlanma olduğu anlaşılmaktadır⁸².

Yabancı ülkelerin deneyimlerinden yararlanma konusunda -halkevleri film gösterileri dışında- bu dönem boyunca yalnızca tek örnek görülüyor. Bu, 1933 yılında gerçekleştirilen “Seyyar Terbiye Sergisi” girişimidir. Ankara-Samsun arasında 1002 kilometre boyunca kırk dört günlük bir çalışma programı uygulayan sergide, öğretmenlere ve halka çeşitli konularda bilgiler veriliyor, seminer ve konferanslar düzenleniyor. Ayrıca resim sergileri ve film gösterileri yapılmış. Bu girişimin planlama fikrinin 1926 yılına dek gittiğini de öğreniyoruz. İzmir’de yayımlanan *Fikirler* dergisi, uygulamanın başarısından söz ederek, benzeri girişimin İzmir çevresinde de yapılmasını önermektedir:

... bütün vatandaşlar hastalıklardan korunmaya, iyi mahsul almaya, güzel çalışmaya dair konferansları dinlediler. Veremin, frenginin, sıtmanın safhalarını ve tahribatını projeksiyon vagonunun beyaz perdesi üzerinde takip eylediler⁸³.

Kısa filmlerden eğitimde, özellikle, yurttaşlık, halk sağlığı, yeni teknikler gibi konularda bilgi verici araçlar olarak yararlanma dışında, bunları çocukların ve yetişkinlerin terbiyesinde kullanmanın yararları üzerinde çokça durulduğunu görüyoruz. Daha 1930’da görsel-işitsel araçların dershanelerde kullanım olanaklarına ilişkin yazılara rastlanıyor. Öğrencileri sıkımayacak, görüldükleri için daha akılda kalıcı olacak “coğrafya, tarih ve hey’et için sesli sinema” uygulamala-

⁸² *Zabıt Ceridesi*, Devre 5, Cilt 16, İçtima 2, 32. İnikat, 10.2.1937, S. Sayısı 71, s. 2.

⁸³ Behzat Arif, “Seyyar Terbiye Sergisi Bize Çok Büyük Ümitler Veriyor”, *Fikirler*, 1933, S. 97, s. 4.

rının yararlarını anlatan geniş bir haber 3 Nisan 1930 tarihli *Resimli Uyanış*'ta yer almış. Münir Hayri ise *Ülkü*'deki yazısında uluslararası Fen İşleriyle İlgili Sinema Birliği Kongresi'nden söz ediyor ve burada gösterilen üçer dakikalık filmlerin tabiat bilgisi, coğrafya ve yurttaşlık için kullanılabileceğini söylüyor. Almanya'da her okula 16 mm.'lik göstericilerin yerleştirildiğini, filmlerin her öğrenciden alınan 20 fe-nik "vergi" ile hazırlandığını anlatıktan sonra şöyle devam ediyor:

Bizde fenni sinema etrafında ve halk sineması etrafında dikkate değer teşebbüsler ve çalışmalar vardır. Tedrisat filmlerinin her gün biraz daha dikkatle ele alınmasını isteyen Kültür Bakanlığı bu işler etrafında esaslı etütler yapmıştır... artık daha beklemeden fenni filmlerin bizde de geniş ölçüde çoğalmasını beklemek hakkımızdır⁸⁴.

Bu nitelikte filmlerin yanı sıra devrimin, yeni rejimin, ülkenin doğal ve tarihi güzelliklerinin tanıtıldığı filmlerin hazırlanması, folklorik değerlerin görüntülenmesi istek ve çabalarına da rastlıyoruz⁸⁵. Üzerinde durulan başka bir konu

⁸⁴ Münir Hayri, *a.g.m.*

⁸⁵ "Şehremaneti bir film şirketi ile mukavele yapmıştır. Bu mukaveleye göre şirket İstanbul'un panorama halinde olarak bir filmini vücuda getirecektir. Şirketler filmi iki ay zarfında ikmal edecektir. Avrupa ve Amerika'nın muhtelif mahallerinde irae eyleyecekti. Bugüne kadar şirket mukaveleye riayet etmemiş olduğundan bu mukavelenin feshi takarrür etmiştir. Bu mesele umur hukukiye müdüriyetince tetkik olunmaktadır." *Resimli Uyanış*, 1929, S. 1690-5, (Havadis ve ilanlar Kısmı, s. 3). "Kültür Bakanlığı Anadolu şarkılarıyla halk oyunlarını ve mahalli kıyafetlerle milli raksları sesli sinemaya ve plağa almaya karar vermiştir.", *Yeni Adam*, 1936, S. 150, s. 9.

da sinemalarda asıl filmin öncesinde gösterilen haber ve aktüalite filmleri. İncelediğimiz dergilerde bu filmlerin ülkemizde hazırlanmasının yararlarını vurgulayan yazılar var. Nusret Kemal'den yapacağımız alıntı bunları özetliyor; "Sinema, bugünkü medeniyetin şüphe yok ki en umumi ve en tesirli terbiye ve eğlence vasıtasıdır". Her alanda devrim yapmış olan bir ülkede sinemanın görevleri "inkılâbı memlekete yaymak, milli kültürün yeni telâkkilere göre kurulmasında ve inkişafında amil olmak, halka bilhassa bedii zevkleri inkişaf ettirici terbiyeyi eğlence vermek, Türk memleketini, Türk halkını, Türk kültürünü ve Türk inkılâbını dışarıya tanıtmak..."⁸⁶

Şu hakikat artık kabul ediliyor ki, sinema eski dünyanın en yeni bir sanatı ve sosyetenin en kuvvetli bir ihtiyacı haline gelmiştir... Şimdilik memleketimiz için en lâzımlı olanı aktüalite, yani havadis filmleridir. Bunun ihmal edilmesi bizim için büyük bir eksikliktir. Vakıa tek tük bazı yerli aktüalite filmlerini sinemalarımızda görmüyor değiliz. Fakat bunlar, sanat ve sinema bilgisinden çok uzak kalmış, adeta bir amatör işinden ileri gidememiş şeylerdir.

Bu satırların yazarı, daha sonra, ülkede az zamanda yapılan çok işi ve değişiklikleri görmek, başkalarına göstermekte etkili aracın film olduğunu, filmlerle gelecek kuşaklara tarihi belgeler bırakılabileceğini, kentlerin, sanat yapıtlarının ve doğanın "aktüalite" filmleriyle sunulabileceğini anlattıktan sonra şöyle devam ediyor:

"İzmir'in Muhtelif Hayat ve Faaliyetlerine Ait Bir Film Çevrildi", *Yeni Adam*, 1936, S. 150, s. 13.

⁸⁶ Nusret Kemal, *a.g.m.*

Bizim senelerden beri sinemalarımızda her hafta değişen havadis filmlerinden aldığımız intiba şudur: Türkiye’de kayda değer hiçbir faaliyet yoktur. Avrupa ve Amerika’da geçen türlü küçük büyük hadiseler en fazla bir ay içinde perdemize aksettiği halde, meselâ Adana’da geçenlerde olan o koskoca su felâketini hiçbir sinemamızda görmemize imkân olmadı. Memleketimizde yerli aktüalite film teşkilâtının zamanı gelmiştir⁸⁷.

Siyasal çevrelerde de bu konu üzerinde önemle durulduğunu biliyoruz. Örneğin, Polis Vazife ve Selâhiyetleri Kanununun görüşmeleri sırasında, Türk sinemasını ve seyircisini bütünüyle etkileyecek olan 6. madde⁸⁸ üzerinde yalnızca bir kişi söz almış ve o da yalnızca haber-aktüalite filmlerine ilişkin bir soru yönelmiştir. Konumuz açısından ilginç olacağı inancıyla soru ve yanıtları tümüyle aktarıyoruz:

Hakkı Tarık Bey (Giresun):

-Efendim bir sual soracağım. Polisin senaryoları tetkik etmesi belki yerindedir. Yalnız film çevirmek ihtiyacında olanlar vardır ki bunlar hadiseleri takip ederler, senaryo ile alâkalan yotur. Bu maddenin tatbikinde birçok müşkülât çıkacaktır. Encümenin bu husustaki fikri nedir?

Adliye Encümeni adına Selahattin Bey (Kocaeli):

-Efendim filmler umumi ahlâka müessir bir propaganda vasıtasıdır. Binaenaleyh film çekilirken dahi polisten izin alınmasının meşrut olması faydalı görülmüştür. Dahiliye Encümeni de bunu böyle kabul etmişti, biz de kabul ettik.

⁸⁷ N. Urallı, *a.g.m.*

⁸⁸ Kanunun 6. maddesi şöyle: “Hariçten gelen filmlerin gösterilmesi ve dahilde yapılacak filmlerin çekilmesi polisin iznine bağlıdır. Polis filmlerin ve senaryoların tetkik ve muayene işini alâkalı makamlarla birlikte ve nizamnameye göre yapar”. *Zabıt Ceridesi*, Devre 4, Cilt 23, İçtima 3, 77. İnkat, 4.7.1934, s. 406.

Hakkı Tank Bey:

-Zannederim ki fikrimi iyice arz edemedim. Bazı filmler için hakikaten daha evvel senaryo yapılır. Fakat bazen de meselâ tayyare bayranı ve bir cenaze merasimi olur. Bir amatör bunun filmini almak isterse muhakkak polisten izin alması lâzım gelecektir. Bunun için ayrıca ruhsatname alsınlar demek daha doğru olur. Herhangi şekilde olursa olsun, film çekenler için ayrı ayrı takyidat koymayalım. Film çekmek isteyenler daha evvel icrayı sanat için ruhsat almış olmak, denmek daha tabii ve daha doğru olur. Filmciliği ikiye ayıracam. Birisi senaryo filmciliği, diğeri hadisatı tesbit eden. Hadisatı tesbit eden filmcilerin çekecekleri film için daha evvel polisten müsaade almalarına imkân yoktur. Çünkü izin alınca kadar hadise kaybolur, gider.

Dahiliye Vekili Şükrü Kaya Bey (Muğla):

- Filmler üç nev'e ayrılmaktadır. Bir, hadisatı tesbit eden filmler. Bunlar amatörler tarafından veyahut o işle iştigal edenler tarafından yapılır. Diğeri de sahneyi temsil eden bildiğimiz filmlerdir, sinema filmleridir. Bunların her ikisini de icabında polisin görmesinde memleket için fayda vardır. Bunların birisi memleket leh ve aleyhinde propaganda mahiyetindedir. Bunların behemhal hükümet tarafından kontrol edilmesi lâzımdır. Bir de senaryo yani doğrudan doğruya sanatı temsil eden sinemalardır. Bunlar nizamnameye göre muayene... Binaenaleyh bir heyet tarafından tetkik edileceğine göre burada kâfi sarahat vardır. Nizamname de yapacak olursak, ki yapacağız, Hakkı Tank Beyefendi'nin düşündükleri hasıl olacaktır. Kâfi derecede sarahat vardır, fıkra yerindedir.

Hakkı Tank Bey:

- Efendim, benim arz ettiğim... Dahiliye Vekili Şükrü Kaya Bey:

- Efendim anladım ve arz ettim. Kendisi doğrudan doğruya sanat yapıyorsa zaten fotoğrafçılık Türklere has olduğundan izin almaları lâzımdır, sanat yapıyorsa zaten memnudur. Sa-

nat yapmıyorsa polis, ne yapıyorsun gelip bakacağım diyecektir. Şunun bunun merakını uyandıracağım diye memleketimizde fena şekiller arayan ve ihdas eden bir film den vatanımız için, memleketimiz için, menafii için bir şey yoktur. 'Neresini alıyorsunuz beyefendi göreyim' diyecektir. Türk lere icap ettiği kadar ruhsat verilir. Diğerlerine de kayıt konur. Kendilerinin endişeleri Nizamnamede bertaraf olacaktır.

Hakkı Tarık Bey:

- Beyefendinin izahlarına teşekkür ederim. Maksatlarımızda birlik vardır. Fakat nizamnameye bazı kayıtların konması lâzım gelir. Tatbikat sahasını bilhassa arz etmek istiyorum. Hepimizin bir fotoğraf makinesi olur ve bir hadisenin içerisinde bulunabiliriz. Bir takım küçük amatörler vardır. Bu makinayı çalıştırmakta serbest olmalıdır. Görüyorsunuz ki asi olarak binlerce amatör vardır. Zaten Vekil Beyefendinin film gösterilmesi itibarıyla koyduğu kuyut tamamiyle yerindedir. Türkiye dahilinde bu kabil filmler, zaten polisin ve hükümetin tetkikinden geçecektir. Fakat ben de kendileriyle beraber teyit etmek isterim ki, Türkiye'nin haricine gitmesine mani olacak tedbirler alınmalıdır. Onun için şöyle bir formül tesbit ettim: 'Aktüalite filmleri, bu filmleri çekecekler tarafından daha evvelden haber verilmesi bu kaydın haricindedir diye bir hüküm konulmasını istiyorum. Eğer Vekil Bey, bunu nizamname ile temin ederse mesele yoktur.

Dahiliye Vekili Şükrü Kaya Bey:

- Bu nizamname ile tesbit edilebilir. Reis:

- O halde maddeyi aynen reye arz ediyorum...⁸⁹

Bu uzun alıntıda, siyasal iktidarın sinemaya yaklaşımı ve filmlerin denetlenmesi konusuna ilişkin görüşleri, çarpıcı cümlelerle sergilenmektedir.

⁸⁹ a.k., s. 406-408.

Siyasal iktidarın, filmlerin terbiyevi niteliğini ve kamuoyu üzerindeki etkilerini vurgulayarak, denetimin gereklerini açıklayışı açısından Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilât ve Vazifeleri Hakkında Kanunun “esbab-ı mucibesî”nden de bir alıntı yapalım. Burada örgütün yeniden düzenlenme gereği açıklanırken kamuoyunu etkileyen kurumların önemi şöyle değerlendiriliyor:

... milli inkılâp rejimimizin bugünkü kurma ve yaratma devrinde de gerek harice karşı yeni Türkiye’yi tanıtmak ve menfî propagandalarla mücadele etmek, gerekse dahilde matbuatın ve radyo, sinema, tiyatro gibi bilumum efkân umumiye müesseselerinin halkın inkılâp için terbiyesinde en mühim bir telkin ve terbiye vasıtası olarak kullanılmasını temin maksadıyla Matbuat Umum Müdürlüğünün bir ‘fikir ve siyaset teşkilâtı olarak yeniden tensik ve tesis zarureti aşîkârdır⁹⁰.

Dolayısıyla Genel Müdürlüğün görevleri arasında “... radyo, film ve tiyatro gibi efkârı umumiye müesseselerinin sevk ve idaresi de alınmıştır... müesseselerin şimdiye kadar sırf inzibati bakımdan murakabesi ve kültürel rollerinde tamamiyle başıboş bırakılmış olması, milletimizi mühim bir terbiye unsurundan mahrum kılmıştır”. Böylece “gerek haricte gerek dahilde yazı, söz ve resimle ve radyo, tiyatro, filmle yapılacak propaganda ve telkinlerin devlet ve millet menfaatleri namına sevk ve idaresini temin için” yeni bir düzenleme gerekli görülmektedir. Sonuçta 2444 sayılı yasanın birinci maddesinin (İ) bendinde “Radyo, film ve tiyatro gibi efkâr-ı umumiye ile alâkadar olan vasıtaları murakabe et-

⁹⁰ *Zabıt Ceridesi*, Devre 4, Cilt 22, İçtima 3, 57. İnikat, 26.5.1934, S Sayısı 162, s.3.

mek” görevi de sayılmış ikinci maddede yer alan, istihbarat, neşriyat ve propaganda servisinin görevleri arasında: “I- Memleket dahilinde yapılan filmlerin senaryolarını ve haricden gelen filmleri kontrol etmek, J- Senaryolar hazırlamak” sayılmıştır⁹¹.

Öğretici ve Terbiyevi Filmler

Bu dönem boyunca eğitici nitelik taşıyan filmlerle doğrudan ilişkili iki yasa ve bir tüzük çıkarılmış. Yasalardan biri Öğretici ve Teknik Filmler Hakkındaki 1937 tarihli 3122 sayılı yasadır. Bu yasa ve getirdiği tüzük ile “devlet daireleri tarafından getirilen teknik ve öğretici filmler” ve bunların gösterimi için gerekli her türlü araç ve gerecin vergi ve resimlerden bağışık tutularak yurda sokulacağı, kişi ve diğer kurumlar açısından da bu nitelikte filmler için aynı durumun geçerli olduğu belirtilmiştir. Kişi ve diğer kurumların getireceği filmlerin bu nitelikte olup olmadığına, tüzük tarafından görevleri belirlenecek komisyonlar karar verecektir. Yasanın ikinci maddesi komisyonlara “Genel Kurmay, Dahiliye, Maarif, İktisat ve Ziraat Vekâletleri” temsilcilerinin katılacağını, gerekirse diğer bakanlıklardan da temsilci bulunacağını hükme bağlamış. İlk komisyonların Mayıs 1938’de Ankara ve İstanbul’da kurulduğunu biliyoruz⁹². Yasanın getirdiği bir başka ve genel olarak uygulanamamış olan hüküm ise “sinemalarda esas filmlerle birlikte teknik veya öğretici bir filmin de gösterilmesi” zorunluluğudur. Üçüncü maddenin ikinci fıkrası şöyle:

Devlet daireleri tarafından memleket dahilinde yapılan veya memleket haricinden getirilen bu çeşit filmlerden ten-

⁹¹ a.k., s. 273.

⁹² *Yeni Adam*, 1938, S. 228, s. 9.

sip edilenlerini Hükümet, sinemacılara meccanen vermeye selâhiyetlidir. Sinemacılar bunları yukarıki fıkrada yazılı teknik ve öğretici filmler yerine kaim olmak üzere göstermeye mecburdurlar⁹³.

Bu yasayla siyasal iktidara, hem getirilecek kısa filmleri denetleme hem de bunlardan istenilenleri ya da yurtiçinde yaptırılanları sinemalarda gösterme yetkisi verilmiştir. Ancak dördüncü maddedeki para cezasının hafif olması ve uygulamada denetimin gerektiğince düzenlenememesi, bu maddelerin geçerliliğini büyük ölçüde engellemiş görünüyor. Ayrıca, yeterli sayıda ve nitelikte film üretimi için devlet kurumları arasında sistemli bir çalışmanın düzenlenemediğini ve bir örgütün kurulamadığını da biliyoruz.

Konumuz açısından yasanın hazırlanış amaçları da önem taşıyor. Hükümet çeşitli uluslararası örneklerden yola çıkarak kısa filmlerden hangi biçimde yararlanılacağını ayrıntılarıyla irdelemiş görünmektedir. Esbabı mucibe ve “Encümen Mazbatalarından yapacağımız alıntılar bunu açıklayıcı olacaktır.

Memleketimizde gerek müstahsilin, gerek tüccar, gerek mutavassıt, gerekse tatbikatta vazife alacak memurların ve sureti umumiyede iş aleminin, istandardizasyon, teşkilâtlandırma, Marketing denen satışa sevk için toplu ve planlı şekilde satışa sevk etmek meseleleri üzerine en ameli şekilde dikkat nazaratını teksif için, bu filmlerin memleketimize vâsi nisbetlerde girmesini ve bütün sinemalarda muntazaman gösterilmesini teminde büyük menfaat vardır... Ticari noktadan bu kabil filmleri celble mükellef olan daire İktisad Vekâleti bünyesinde Türkofis'tir. Bu mülâhazalarla tanzim edilmiş ve Türkofis'in istihsal sahalarında, ticaret merkezle-

⁹³ *Zabıt Ceridesi*, Devre 5, Cilt 16, İçtima 2, 32. İnikat, 3.2.1937, S Sayısı 71, s. 13.

rinde gösterebilmesini temin ve gümrüklerimizdeki bazı filmlerini de önümüzdeki Mayıs ayında toplanacak ticaret odaları kongresinde irade ettirebilmesi maksadile bir de muvakkat madde eklenmiş olan...⁹⁴

... istihsal nuntukalarımızda ekme, yetiştirme, toplama, işleme, saklama sandıklama ve gönderme gibi işlerin teknik usullerini bedava sinemalarda, halka mahallerinde öğretmek ve bu yolda çalışarak ulusal iş ve iktisad hareketlerini rasyonelleştirmek için yalnız, hükümetin getireceği...⁹⁵

Encümenimiz yaptığı uzun tetkik ve görüşme neticesinde bu filmleri temin ettikleri terbiyevi, iktisadi ve ahlâki faydalar yönünden kitaplar kadar hatta çekici sanat tekniği noktasından yaptığı tesir itibarıyla kitaptan daha ziyade halkın umumi ve faydalı bilgilerini seri bir surette artırmaya yarayacağı kanaatinde...⁹⁶

Görüldüğü gibi yasanın oluşmasında ağırlık noktası filmlerin özellikle iktisadi ve ticari faaliyetlerde kullanım sorunu olmaktadır. Kanun lâyihasının tarihinin iki yıl öncesine ait oluşu da ilginç.

Bu dönem içinde kısa filmlerle ilgili olarak yürürlüğe giren ikinci yasa, 3520 sayılı Terbiyevi Mahiyeti Haiz Filmlerin Milletlerarasında İntişarının Kolaylaştırılması için 11 Birinci Teşrin 1933 Tarihinde Cenevre’de Akdolan Beynelmîlel Mukavelenameye İltihaka Dair Kanun’dur. Üç maddeden oluşan bu kısa yasanın birinci maddesinde, sözleşmenin “9.

⁹⁴ “Öğrenci ve Teknik Filmler Hakkında Kanun Lâyihası”, *Za-bat Ceridesi*, Devre 5, Cilt 16, İçtima 2, 32. İnkat, 25.4.1935, S Sayısı 71, s. 2.

⁹⁵ “Gümrük ve İnhisarlar Encümeni Mazbatası”, *a.k.*, 29.5.1935, s. 3.

⁹⁶ “İkinci İçtima İktisad Encümeni Mazbatası”, *a.k.*, 26.1.1937, s. 8.

maddeesinde yazılı itirazı kaydı dermeyan etmek şartıyla” hükümete, katılma için gerekli yetkinin verildiği belirtilmiştir⁹⁷. Hariciye ve Maarif Encümenleri yasa tasarsına ilişkin görüşlerinde, bundan önce değindiğimiz yasaya atıf yapılarak “... kültür, ziraat ve sanayi sahasında kalkınmamızı temine yarayacak mühim vasitalardan olan öğretici ve teknik filmlerin memleketimize geniş ölçüde ve kolaylıkla girmesini temin etmek” yerinde bir uygulama olarak değerlendirilmiştir. İktisat Vekâleti’nin “terbiyevi filmleri imal ve ihraç eden memleketler arasında bulunmadığımız için, mukaveleye fiilen” bağlanılmasının ekonomik bakımdan pek faydalı olmayacağı “memleketimizin hariçten getirilecek bu filmler için geniş mikyasta sürüm temin eden pazar halini alacağı” görüşüne karşılık “itirazi kaydın” yeterli olduğu savunulmuştur. Zaten İktisat Vekâleti’nin görüşleri arasında “ilerde başlıca ihracat ürünlerimizin dışarda propagandası için ekim, toplama, manipülasyon ve ambalaj usullerini gösterir filmler yaptırmak kararında olduğumuzdan bu filmleri mukavelenamede tesbit edilen beş kategori arasında mahreç ülkelerine gümrük resmi ödemeksizin ithal etmek gibi mühim bir istifade”nin söz konusu olduğu da yer almaktadır⁹⁸.

Bu yasaların dışında, filmlerden propaganda ve bilgi verme biçiminde yararlanma amaçlarına yönelik iki yasadan daha söz etmemiz gerekiyor. Biri 2154 sayılı 2.4.1933 tarihli

⁹⁷ *Zabıt Ceridesi*, Devre 5, Cilt 26, İçtima 3, 82. İnikat, 27.6.1938, s. 425. Adı geçen 9. maddenin birinci fıkrası şöyledir: “Yüksek akit taraflardan her biri mukavelenameyi imza eder veya ona iltihak eylerken hariçten gelen filmlerin istilasına karşı kendi dahili pazarını korumak zaruretiinden dolayı bunların ithali hususunda men veya tahdit tedbirleri almak hakkını muhafaza edebilecektir.” *a.k.*, S Sayısı 311, s. 6.

⁹⁸ *a.k.*, s. 1.

Halkevleri İçin İthal Olunacak Radyo ve Sinema Makinalarının Muamele Vergisiyle Gümrük ve Oktruva Resimlerinden İstisnası Hakkında Kanun. Yasa önerisi Konya Milletvekili Kazım Hüsnü ve Giresun Milletvekili Hakkı Tarık Beylerce yapılmış. Önerinin amacı şöyle açıklanıyor:

Radyo ve sinema makinaların, neşir ve tarrım hususunda ifa ettikleri hizmet malûmdur. Umumi hayatımızda muayyen fikir ve kanaatlerin tamımı ve halkın tenvir ve irşadı için bu makinalardan edilecek istifade pek kıymetli olacaktır. Halkevlerinin birer kültür müessesesi olması itibariyle gayesi dahilinde neşri tamim ile mükellef olduğu fikir ve kanaatlerin halk arasında tamimini teminen bu vasıtalarından istifade eylemesi lüzum ve faidesi aşıkardır. Halbuki halkevlerinin tamamı, bundan mahrum bulunmakta ve bu vasıtalarından istifade edememektedir⁹⁹.

Öneride buna uygun olarak en fazla “25 sinema çekicisi”, yüz adet gösterici ile yüz adet projeksiyon ve “mikas feneri” ithali gerektiği ileri sürülüyor¹⁰⁰.

1934 yılında yürürlüğe giren 2645 sayılı üç maddelik bir diğer yasayla ise SSCB'nin Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'ne armağan ettiği sesli sinema makinesiyle parçalarının

⁹⁹ *Zabıt Ceridesi*, Devre 4, Cilt 14, İçtima 2, 39. İnkat, 8.3.1933, S Sayısı 122, s. 1.

¹⁰⁰ 1937 yılında öğretici ve teknik filmlere ilişkin yasa görüşülürken söz alan Edirne Milletvekili Fatma Memik, köylerde petrol ile işleyen ve iyi kötü işe yarayan sinema ve projeksiyon makinalarından söz ederek, halkevlerinde gösterilen filmlerin elektrik olmayan yerlerde gaz lambalarıyla gösterildiğini, tarım ve sağlıkla ilgili filmlerin bu aygıtlarla sessiz olarak da gösterilebileceğini belirtiyor. *Zabıt Ceridesi*, Devre 5, Cilt 16, İçtima 2, 32. İnkat, 3.11.1937, s. 43.

vergi ve resimsiz olarak gümrükten çekilmesi hükme bağlanıyor. Yasa tasarınsında amaçlar şöyle açıklanıyor:

İktisat ve tasarruf ülkülerini halka yaymakta Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyetinin çok büyük bir hizmeti vardır. Sesli sinemalar dahi bu hizmeti başarmının en kıymetli vasıtalarından biridir. Bunun için Rusya'dan gelip cemiyete armağan edilen bir sesli sinema makinesile...¹⁰¹

Buraya dek sinema filmlerinin 1928-1938 döneminde ülkemizde nasıl değerlendirildiğini gösteren bazı örneklerle yer verdik. Sinema olgusunun çeşitli yönleriyle kavrandığı ortaya çıkıyor. Sinema endüstrisinin gereksinimleri ve Türkiye açısından var olan yetersizliklerin bilindiği anlaşıyor. Kısa tanıtıcı, öğretici filmlerle haber içeriği olan filmlere daha çok eğilen siyasal iktidarlar uzun filmlere ilişkin kesin bir tutum takınmıyor. Ancak yerli filmlerden memnuniyetsizlik belirtiliyor¹⁰², “tiyatro ve sinemanın ihtiyaca kâfi gelecek şekilde inkişaf” edemediği vurgulanıyor¹⁰³. Müzik ve tiyatro

¹⁰¹ *Zabıt Ceridesi*, Devre 4, Cilt 25, İçtima 4, 20. İnikat, 15. 12. 1934, S. Sayısı 64, s. 1.

¹⁰² “Matbuattan başka diğer bütün efkârı umumiye müesseseleri de bugüne kadar hakikaten Devletin muavenetinden ve Devletle işbirliğinden mahrum haldedir. Milli Filmlerde çıkan bazı meselelerin Heyeti Aliyenizi ve efkârı umumiye ne kadar rencide ettiğini biliyorum.” İçişleri Bakanı Şükrü Kaya'nın Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilât ve Vazifeleri Hakkında Kanun görüşmeleri sırasında yaptığı konuşmadan. *Zabıt Ceridesi*, Devre 4, Cilt 22, İçtima 3, 57. İnikat, 26.5.1934, s. 273.

¹⁰³ “Tiyatro ve Sinemalardan Devlet ve Belediyelerce Alınmakta Olan Damga, Teyyare ve Belediye Resimleri ile Darülaceze Hissesinde Miktarına ve Sureti İstifasına Dair Kanun Lâyihası”, *Zabıt Ceridesi*, Devre 5, Cilt 26, İçtima 3, 83. İnikat, 22.6.1938, S. Sayısı 314, s. 1.

için eğitim kurumları oluşturuluyor fakat sinema nedense bir yana bırakılıyor. Ya da yalnızca devlete vergi geliri sağlayacak birer ticarethane, eğlence yeri olarak değerlendiriliyor. Gerçekten de sinema ve tiyatrolar mali konuları içeren birçok yasada hep, birahane, gazino, bar, meyhane, “dancing”, sirk, stadyum, içkili ve çalgılı lokantalarla umuma açık oyun ve eğlence yerleri ve temaşa yerleriyle birlikte ele alınmıştır. Seyircinin korunmasıyla ilgili olduğunu söyleyebileceğimiz bir hükme rastladığımız Umumi Hıfzıssıhha Kanunu’nda bile durum aynıdır. 167. maddede sinema ve tiyatrolar yine bar ve dans salonlarıyla birlikte sayılmıştır. Belediyeler Kanunu’nda ise -17. madde- otel, halk müzesi, hayvanat ve nebatat bahçeleriyle bir arada ele alınmıştır ki bu bir ölçüde daha iyimser bir durum sayılabilir.

İncelediğimiz dönemin sonunda, seyirci sayısını arttırmak ve yabancı film ithalatçılarına kolaylık sağlamak yolundaki girişimlere rastlıyoruz. Tiyatro ve sinemalardan alınan resimlere ilişkin yasa hazırlanırken, “... Halkın ihtiyaçları arasında esaslı bir mevki tutan ve bedii, içtımai ve terbiyevi tesirleri bakımından da Devleti yakından alâkadar eden tiyatro ve sinemalara daha çok alâka celbetmek ve her sınıf halkın bu yerlerden istifadesini temin etmek ancak buralara giriş ücretini her keseye elverişli bir dereceye indirmekle mümkün olacağıın gören Hükümet...” çeşitli vergi ve resimlerden indirim yapıp sinemaçıların kârlarını denetleyerek gerekli tenzilâtı elde etme çabasına giriyor¹⁰⁴. Ücretlerin belirlenmesi belediyelere bırakılıyor. Böylece sinema salonlarında farklı fiyatları olan bölümlerin kesin olarak saptanması

¹⁰⁴ Bütçe, Dahiliye, Maliye Encümenlerinden Mürekkep Muh-telit Encümen Mazbatası” *Zabıt Ceridesi*, Devre 5, Cilt 26, İçtima 3, 83. İnikat, 27.6.1938, S. Sayısı 314, s. 2.

da sağlanmış oluyor. Ayrıca “sinemalarda daha çok ucuzluk temini için hariçten getirilmek zaruretinde bulunulan filmle-
rin gümrük resminden de tenzilat yapılması lâzım geleceğini
izah eden hükümetin”¹⁰⁵ önerisi desteklenerek 7. maddeyle
kesinleşmiştir.

Aynı yıl çıkarılan Kazanç Vergisi Kanunu’nun bazı mad-
delerini değiştiren Kanunun gerekçesine göre:

‘Tiyatro, sinema, birahane, içkili ve çalgılı lokanta, gazino ve
bahçeler gibi eğlence ve istirahat yerlerinde alınmakta olan
Kazanç Vergisi nisbetlerinin biraz yükseltilmesiyle,

buralardan alınan eğlence ve hususi istihlak vergisinin ilgası
sağlanmış ve

... Bir taraftan halkın eğlence ve istirahat ihtiyacını daha
ucuz ve kolay surette temin etmek ve diğer taraftan inhisar
mamulâtımızın istihlâkını artırmak imkânlarını hazırlamak
üzere bu kerre de bu mahallerden alınmakta olan kazanç
vergisini nisbetleri % 75 ve % 90’dan % 45’e indirilmiştir¹⁰⁶.

¹⁰⁵ İşçileri Bakanı yasa görüşmeleri sırasında şöyle diyor: “... bu ka-
nunun hedefi hükümetin hayatı ucuzlatmak için aldığı tedbirler
serisinden biridir. Şimdiye kadar gıda maddeleri üzerinde alınan
tedbirler çok iyi neticeler vermiştir... Bu kanun da manevi gıdayı
istihdaf etmektedir. Sinema, tiyatro bugün enstüriktif bir müessese
halini almıştır. Halkımızın büyük kütlesinin, hiç olmazsa haftada
bir defa tiyatroya, sinemaya gitmelerini temin etmek bizim için ya-
pılması lâzım bir vazife, bir borçtur. (Bravo sesleri). Cumartesi ve
Pazar günleri halk için ikişer matine açılacak ve bunun duhuliyeye
ücreti pek ucuz olacaktır. Bütün hafta çalışan halkımız bu tatil
günlerinde az para ile eğlenmek fırsatını bulabileceklerdir...” *Zabıt
Ceridesi*, Devre 5, Cilt 26, İçtima 3, 83. İnikat, 29.6.1938, s.503.

¹⁰⁶ *Zabıt Ceridesi*, Devre 5, Cilt 26, İçtima 3, 83. İnikat,
22.6.1938, S. Sayısı 314, s. 1.

Nasıl Bir Denetim?...

İncelememizin başlarında, bu dönem içinde çekilen az sayıda filmin sanatsal bakımdan olduğu kadar, içerik açısından da beğenilmediğini ya da birçok eleştiriye yol açtığını söylemiştik. Dönem boyunca hem yerli filmlere, hem yabancı filmlere hem de sinemaya yönelik kuşkulu bakışların yoğunlaştığını görüyoruz. Rejim giderek oturmakta, buna karşın farklı “muhalif” görüşler de yaygınlaşmakta, dünya hızla İkinci Dünya Savaşı'na gitmektedir. Bütün bunlar; kuşkusuz önemi ve etkileri eksiksiz bilinen sinemaya yönelik bazı önlemler almayı rejimin güvencesi açısından gerekli kılmıştır. Yerleştirilmeye çalışılan siyasal sistemin savunusunu yapan ya da sudan melodramları sergileyen filmlerin dışında “tehlikeli” olabilecek filmleri denetleyebilmek için bir yasal düzenleme şarttı. Burada doğrudan sansür üzerinde durmayacağız. İlginizi daha çok çeken yazarlarımızın denetim konusunda nasıl bir yaklaşım içinde oldukları. 1937’de Sadri Ertem şöyle diyor:

Filmlerin hudutlarınızdan girerken sadece siyasi bakımdan değil, sanat ve zevk bakımından da bir kontrole tabi tutulması yüzde yüz olmasa da kaliteleşme hesabına bir kazançtır... Yarım kilo zeytin yağının mağşuş olup olmadığını sıhhat namına kontrol eden devletin, cemiyetin manevi sıhhatini de korumak vazifesini hatırlaması ve bunu ihtisasa terk etmesi tabi olur¹⁰⁷.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu daha ayrıntılı bir öneri sunuyor:

1- Türkiye'ye giren filmleri kültür bakımından daha sıkı kontrol etmek, 2- Kilise, büyü, militarizm propagandası hatta mo-

¹⁰⁷ Sadri Ertem, “Muharririn Mesuliyeti”, 7 Gün, 1937, S. 217, s. 5.

tifi taşıyanları yasak etmek, 3- Rejim ideali ve modern kültür değerleri taşıyan yerli filmleri sübvansiyone etmek... Bugünkü film bir tehlikedir halkı onun ağına düşürmeyelim¹⁰⁸.

Bu dönem boyunca filmlerin sansür edilmesi gereğinin paylaşıldığı anlaşılmaktadır. Ancak devletin yerli sinemaya ve yapılacak nitelikli filmlere yardım etmesi, yabancı filmlerin daha itinalı denetlenmesini savunanların en önemli isteğini oluşturuyor. Zaman zaman hükûmet yetkilileri de aynı görüşü savunuyorsa da somut bir sonuç elde edilemediği anlaşıyor¹⁰⁹. Bu yıllarda devletin sinemaya doğrudan el atmasını öneren yazılara da rastlıyoruz. Bunlardan biri Nizamettin Nazif'in yazısı.

Diyelim ki memlekete girecek 25 sesli film alma makinasından 15 tanesi günlük hadiseleri tesbit için kullanılacak nevilerden küçük ve portatif şeyler olsun. Lâkin geriye kalan 8-10 makina herhalde büyük atölye prise devae'lerinde kullanılacak muazzam kameralardan seçilecektir. Bu takdirde devletin Ankara'da bütün modern vasıtalarla mücehhez büyük bir stüdyo açmaya karar verdiğine dair olan şayialara inanmak lâzım geliyor. Böyle, iki üç stüdyo azami randımanla çalışmış olsa bile mevcut ihtiyaç gene kolay kolay temin edilemez. Binaenaleyh, henüz hiçbir şahsi teşebbüs için tehlikeli bir hükümet rekabeti mevcut değildir¹¹⁰.

¹⁰⁸ Baltacıoğlu, "Kiliseci, Büyücü ve...", *a.g.m.*

¹⁰⁹ İçişleri Vekili Şükrü Kaya, Polis Vazifeleri ve Selâhiyetleri Hakkında Kanun görüşmelerinde şöyle demektedir: "Bu sanayi memlekette az çok ilerlemektedir, ilerlemesi de şayanı temennidir ve hükümet de lâzım gelen muaveneti yapacaktır." *Zabû Ceridesi*, Devre 4, Cilt 23, İçtima 3, 77. İnikat, 4.7.1934, s. 407.

¹¹⁰ Nizamettin Nazif, "Bizde Sinemacılık", *a.g.m.*

Bu sözlerden o dönemde bile, bütün hoşnutsuzluklara ve sinemacıların yakınmalarına karşın bu alana devletin şu ya da bu biçimde katılma olasılığının özel girişim üzerinde ciddi bir ürküntü yarattığını anlamak zor değil. Bu durumda, sinemanın bir eğlence ticareti olarak tümüyle özel girişime bırakıldığı ortaya çıkıyor. Büyük yatırımlara yönelen devlet, sanat ve kültürün bazı dallarında da doğrudan girişimlerde bulunmasına karşın, uzun film alanını tümüyle kendi işleyişine bırakmıştır. Salon sahipleri, dağıtımclar, ithalciler ve yapımcılar birer ticari şirket konumunda olup diğer tüm ticari şirketlerle aynı kapsama girmektedirler. Yabancı filmler -bütün itirazlara karşın- devletin sinema filmlerinden beklediklerini seyirciye veriyordu, şeklinde düşünmek yanlış olmayacaktır. Burada büyük ithalci firmaların, siyasal çevrelerde etkinlik kurarak, devletin bir sinema sanayisi oluşturma isteğini -eğer vardysa- engellediklerini düşünmek de olası. Dönemin sonunda, ithalcilere tanınan kolaylıklar bunu bir ölçüde destekler gibi görünüyor. Gerçekten ülkemizde, ithâlatçılık -diğer alanlar olduğu gibi- sinemada en büyük kazancı geüren girişim olmuştur. Zamanla, dolu filmlerin yanı sıra hatta onu aşacak denli ham film ithâlatı ve karaborsacılık tatlı bir kâr alanı haline gelmiştir. Ham film sorununa dönem boyunca hemen hiç değinilmediğini görüyoruz. Yerli film yapım sayısının artışıyla ön plana çıkan bu sorun çok daha sonraki yıllarda tartışma konusu olmuştur. İncelenen dönemde seyirci kitlesinin ülke üzerinde daha dengeli dağılımı gerçekleşmiş olsaydı, yerli filmlere yönelik talep daha yoğunlaşabilir ve devlet de her şeye karşın farklı bir tutum takınabilirdi. Gerçi elektrifikasyon çalışmaları, ulaşım ağı ve amortismanla ilişkin yasal düzenlemelerle 1950 sonrasında hem seyirci sayısı hızla arttı hem de yerli film yapımında artış başladı ama bu dönemdeki sosyo-eko-

nomik politikalar, incelediğimiz dönemden oldukça farklı bir nitelik kazandığından özel girişimin karşısına devlet rekabetini koymak hiç düşünülmemeyen bir konu oldu. Yalnızca film yapımı değil, ham film ithali ve laboratuvar, stüdyo işlemleri açısından da bu durum geçerlidir. Ayrıca, girişimcilere tanınan olanaklarla hemen palazlanıveren kapkaççılar işleri iyi gittiği sürece devletten destek arama yoluna gitmemişlerdir. Ne zaman ki ekonomik bunalımlar Türk sinemasını sarsmaya başladı, sinema çevrelerinde yeniden yardım ve destek istekleri boy göstermiştir. Yasaların her türlü boşluğunu da değerlendirerek işlerini yoluna koyan, sermaye artırımını, yatırım yerine kazançlarını başka alanlara kaydıran büyük firmalar, resmi kurumların kapılarını aşındırırken, kâr ettikleri parayı kısa eğlencelerde harcaııveren yapımcılar ise çoktan piyasadan silinmişti bile.

Sonuç

1932-1938 dönemine ilişkin bu inceleme, karşımıza, bir anlamda eğreti bir sinema olgusu çıkıyor. Seyirci talebinin yetersizliği -ve birkaç kentte odaklaşması- nedeniyle endüstrinin gerektirdiği altyapı yatırımlarını -hem devlet hem özel girişim açısından- yapmanın rasyonel olmadığı, dolu film ithalatına ve bunların seslendirilmesine bel bağlamış, gelişmemiş bir sinemadır bu. Ayrıca dönemin sineması, yerli film yapım sayısının yılda biri, ikiyi geçmemesi sonucu, donanım ve hammadde konusunda büyük sıkıntılar çekmeyen, bu açıdan da temel yatırımlara gerek duymayan, çok sınırlı sermayesiyle güçsüz bir özel girişim alanıdır¹¹¹.

¹¹¹ Siyasal iktidarların sinemayı özel girişimin faaliyet alanı içinde görmesi ve diğer ticari girişimlerden farklı olan niteliğini görmezden gelmesi sonucunda şirketlerin en kısa yoldan kârla-

Bu koşullarda filizlenmeye çalışan Türk sinemasının, sanat ve yaratıcılık yönünden de kısır bir döngü içine girdiği görülüyor. Sanatsal yarışmaya rastlanmadığı gibi, ticari bir yarışmanın bile söz konusu olmaması nedeniyle, filmlerin içerik ve biçim yönünden gelişmesi, yeni sanatçı ve teknisyen kadroların yetişmesi, seyircinin sinema eğitimi kazanması mümkün olmamıştır. Bunlara karşın, dönem boyunca sinemadan yapamayacağı şeylerin beklendiği de anlaşılıyor. Bunlara daha çok, sinemanın önemini ve etkisini kavramış aydınların yazılarında rastlıyoruz. Siyasal iktidarın da benzeri bir “farkındalığı” var gibi gözüküyorsa da dönem boyunca büyük ağırlık taşıyan yabancı filmlere ilişkin eleştirilerin pek dikkate alınmadığı anlaşılıyor, iktidar yalnızca belirli bir görüşün sansürünü yeterli görerek, bazı filmlerde var olan militarizm ve savaş propagandası niteliğindeki unsurlara önem vermemiş gibidir. Bunların dışında kalan ve bütünüyle farklı bir kültür ve yaşam biçiminin örneklerini içeren çok sayıdaki film ise belki de batılılaşma yolunda yararlı araçlar olarak değerlendirilmiştir; iktidarın, sistemin pekişmesi açısından sinemadan doğrudan yararlanma yollarının kullanamaması karşısında, bu nitelikteki yabancı filmleri yeğlemiş olacağı düşünülebilir. Devletin filmlerden eğitim ve tanıtma gibi alanlarda yararlanma konusuna daha ciddi eğildiği izlenimi doğmaktaysa da gerçekçi ve işleyen bir örgütlenmeye gidilemediği ortadadır.

rını yükseltmeyi amaçlaması da Türkiye’de sinemanın güdük bir endüstri biçiminde kurulup yerleşmesinde etkili olmuştur. Seyirci sayısının arttığı ve buna koşut olarak salon ve koltuk sayılarıyla, yıllık yapım sayısının arttığı daha sonraki dönemlerde, sinema endüstrisinin önemli altyapı yatırımlarına neden gidilmediği ayrı bir araştırma konusu olmalıdır.

Anılan dönem boyunca sinema, içinde bulunduğu -ekonomik, ticari siyasi ve kültürel- ortama uygun bir yapı göstermektedir. Değişen koşullar içinde yapı ve işleyişinde önemli değişiklikler olmamasında, ilk dönemlerde oluşan ilişkiler sisteminin etkisi oldukça fazladır. Bu dönemde yazılıp söylenenlerin bir kısmı uygulamaya yansıyabilseydi, genel çizgisi farklı olmasa bile, filmlerin biçimsel niteliği ve sinema dili gelişebilir, gelişen biçim içinde farklı içerikleri sunmak kolaylaşabilirdi; sinemayla uğraşanlara uzun yıllar cankurtaranlık yapmış olan “seyirci anlamaz” kanısı yerleşmez, sinemacılık bir tür macera olmaktan çıkıp “itibarlı” bir meslek olabilir, dolayısıyla çalışanlar haklarına sahip çıkarak, oyuncunun, yapımcının, işletmecinin oynacağı olmaktan bir ölçüde kurtulabilirlerdi.

Filmin Adı	Yılı	Yapım Evi	Yönetmeni	Senaryo Yazan	Görüntü Yön.	Oyuncuları
Ankara Postası	1929	İpek Film	M. Ertuğrul	M. Ertuğrul	Cezmi Ar	İ. Galip Arcan, Behzat Butak, Neyyire Ertuğrul, Hazım Körmükçü
İstanbul Sokaklarında	1931	İpek Film	M. Ertuğrul	M. Ertuğrul	Cezmi Ar-F. Farkas	Semiha Berksoy, Azize Emir Gavrilides, Behzat Butak
Kaçakçılar	1932	İpek Film	M. Ertuğrul	M. Ertuğrul	Cezmi Ar	Feriha Tevfik, Sait Köknar, Talat Artemel
Bir Millet Uyanıyor	1932	İpek Film	M. Ertuğrul	M. Ertuğrul	Cezmi Ar	Ferdi Tayfur, Atıf Kaptan, Naşit Özcan
Cici Berber	1933	İpek Film	M. Ertuğrul	Nazım H. Ran	Cezmi Ar	Şevkiye May, Zozo Dalmas, Ferdi Tayfur
Kanım Beni Aldatırsa	1933	İpek Film	M. Ertuğrul	Mümtaz Osman	Cezmi Ar	Hazım Körmükçü, Vasfı Rıza, Feriha Tevfik, Halide Pişkin
Söz Bir Allah Bir	1933	İpek Film	M. Ertuğrul	Mümtaz Osman	Cezmi Ar	Hazım Körmükçü, Vasfı Rıza, Cahide Sonku
Fena Yol (Kakos Dromos)	1933	Türk-Yunan Ortak Yapımı	Ertuğrul-Theorides	Mümtaz Osman (Nazım H. Ran)	Theorides	Marika Kotopuli, Necdet Mahfî Ayrıl, Giorgios Papas
Milyon Avçılar	1934	İpek Film	M. Ertuğrul	M. Ertuğrul	Cezmi Ar	Hazım Körmükçü, Vasfı Rıza, Melek Kopra
Leblebici Horhor Ağa	1934	İpek Film	M. Ertuğrul	M. Ertuğrul	Cezmi Ar	Feriha Tevfik, Ferdi Tayfur
Aysel, Bataklı Damın Kızı	1935	M. Ertuğrul (İş. İpek Film)	M. Ertuğrul	M. Ertuğrul	Cezmi Ar	Cahide Sonku, Sait Köknar, Muhsin Ertuğrul
Güneşe Doğru	1937	İpek Film	Nazım H. Ran	Nazım H. Ran	Lazar Yazıcıoğlu	Arif Dino, Ferdi Tayfur
Aynaroz Kadısı	1938	İpek Film	M. Ertuğrul	M. Ertuğrul	Cezmi Ar	Hazım Körmükçü, Şevkiye May, Halide Pişkin, Behzat Butak

Kaynak: Ağâh Özgüç; *Türk Filmleri Sözlüğü 1914-1972*, Yenigün Basımevi, İstanbul, 1973.

TÜRK SİNEMASINDA AİLE*

Türk sinemasının 70'li yıllarda seks filmlerinin istilasına uğramasıyla birlikte, ailelere ve kadın seyirciye yönelik olan filmlere *aile filmi* denilmeye başladı. Böylece seks filmlerinden farklılığın belirtilmesi amaçlanıyordu¹. Bu filmlerin anlatımı yöneldiği kitlenin mevcut toplumsal ilişkiler sistemine, değer yargılarına uygun olarak kuruluyor, içlerine bol gözyaşı unsuru da eklenerek öykü oluşturuluyordu. Öyle ki kısa bir süre içinde olay ve anlatım klişeleri, tipleri ve oyuncular da belirlenmişti. Bu filmlerin öykü örgüsü, Leylâ ile Mecnun'a, eski Türk romanlarına ama en çok da popüler piyasa romanlarına dayanır². Kuşkusuz bu tür filmlerin arasına daha eski yıllarda çevrilmiş filmleri sokmakta bir sakınca yoktur. Çünkü, aile filmi olarak adlandırılan filmlerin 1950'lerin ve 1960'ların yapıtlarından çok büyük farklılıklar taşıdığı söylenemez. Ancak 1960'ların ortalarından başlayarak, seyirci, film ve salon sayılarının hızla artmasıyla birlikte

* İlk kez 1984 yılında yayınlanmıştır.

¹ Aile filmi deyimi bir genellemedir. Dolayısıyla eski dönemlerin ve son yılların, seyircisi aile olan filmlerini de içerir. Ancak bu yazıda, deyimın ortaya atıldığı yıllarda iyice azalmış olan daha özel bir tür filmi adlandırmak amacıyla da kullanıldı.

² Bunların çoğu filmleştirilmiştir. Muazzez T. Berkant ve Kerime Nadir'in romanlarının hemen hemen tümü en az bir ya da iki kez sinemaya uyarlanmıştır. Ayrıca, melodramın en ağdalısını, en süslüsünü ve en çarpıcısını üreten Amerikan sinema endüstrisinin yerli filmlerimiz üzerinde derin etkisi olduğunu belirtmek gerekiyor. 1920'lerden başlayarak perdelerimizi işgal eden bu filmler sinemamıza, yerli kültürel değerlerle uyum gösteren kalıplar armağan etmiştir.

ailelere ve kadın seyirciye yönelik, daha özel filmlerin üretilmeye başladığını görüyoruz. İşte bu filmler, önceliklere göre bazı ufak ayrılıklar taşımakla birlikte en belirgin farklılığı “son”larında gösterirler. Bu filmler daha çok orta sınıfın ve kentlerde giderek kalabalıklaşan gecekondu topluluklarının kadın seyircisini hedef almaktaydı. Buna küçük kent ve kasaba kadınlarının artan sinema ilgisini de eklemek gerekir. Anadolu kentlerinde, haftanın belirli günleri kadınlar için özel olarak seçilmiş filmler gösterilmekteydi. Kadınlar böylece, gündüzleri ve ucuz matinelerde önemi küçümsenemeyecek bir seyirci topluluğu oluşturmuştu. Bu durum yapımcıları, onları tümüyle ele geçirme amacına itmiştir. Bu seyirci kitlesi için yaşamın oldukça basitleştirilmiş görüntüleri, ilişkileri kullanıldı. Yine basit çizgilerle, kabaca çizilen karakterler oluşturuldu. Olayların gelişimi ve akışı kalıplar halinde belirlendi. Çözümler ve yorumlar tümüyle yüzeysel ve duygusal bir düzeyde ele alındı³. Yıllık yapım toplamları içinde büyük bir oran oluşturan bu filmlerde psikolojik boyut hemen hemen hiç yok gibidir. Sözü edilen seyirci kesimi, içinde bunaldığı yaşam koşullarının dışına çıkmak amacıyla pek çoğu için evden çocuğuyla birlikte çıkıp gidebileceği tek

³ Dramatik malzemenin -zaman zaman en saçma biçimde bile olsa- abartılmasıyla ortaya çıkan melodramlarda olay örgüsü, çoğu kez kadının esas karakter olduğu “ev” çevresinde kurulur; özveri ve katlanma kadının kaderi olarak sunulur. Melodramda kadın karakterin seyircisi gibi sıradan bir kadın olması, kötüye kullanılan aşk, baştan çıkarma ve terk etme ya da sevgilin in ihaneti gibi durumların kullanılması kadın seyircinin bu tür filmlere ilgi göstermesinin nedenleri arasında değerlendirilmiştir. Bkz. John E. Connor ve Martin A. Jackson (eds.); *American History/American Film*, F. Ungar Publishing, New York, 1980, s. 8.

eğlence yerinin sinema olduğu unutulmamalıdır. Sinemaya yöneldiğinden, onlara gerçek gibi görünen durumlardan yola çıkan filmler yoluyla pembe dünyalar ya da en azından “pembe sonlar” sunmak son derece cazipti. Bu seyirci, gerçi duygulanmaya açık ve istekliydi ama kendi yaşamında zaten mutsuz sonları yaşaya yaşaya yeterince bunaldığından hiç olmazsa perdede olağanüstü rastlantıların getirdiği kavuşmaları -servete, aşka, çocuğa, anaya, babaya vb.- izlemek istiyordu. Böylece daha önceki yıllarda rastlanan mezarlıklı, gözyaşlı mutsuz sonlar yerini mutlu sonlara bıraktı. Seyircisi aile olan bu tür filmlerin ailevi konuları işlemesi kaçınılmazdı. Dağılan yuvalar, kaybolan çocuklar, evlenemeyenler, ifüraya uğrayan analar, gururları aşklarına üstün gelen karı-kocalar, bu filmlerin ilgi gösterdiği durum ve tiplerdir. Çeşitlemeleri içermekle birlikte hemen hemen tüm filmlerde benzer bir öykü akışı olduğu herkesçe bilinmektedir.

Sinemanın 1970’li yıllarda girdiği bunalım, kadın seyircinin yeniden evine dönmesine neden oldu. Film yapım maliyetinin artışıyla, film ve kopya sayılarının azalışından, ucuz seks filmlerinin çoğalmasına, politik olaylardan televizyonun yaygınlaşmasına dek birçok nedenle salonlar, özellikle de semt salonları kapanmaya başladı. Maliyeti düşük seks filmi kadın seyirciyi kaçırdı, sinemacılar bu filmlere daha çok yöneldiler ve erkek seyirciyi elde tutmaya çalıştılar⁴. Kısaca, bir kısır döngü sonucunda aile filmlerinin sayısı son derece azaldı. Kadın yıldızların egemenliği son buldu. Bu tür filmlerin, seks filmine yönelmeyen yapımcı ve yönetmenleri çıkar yol olarak, ‘türküçülü’ filmlere ağırlık verdiler. Arabesk mü-

⁴ Yaptığımız görüşmelerde salon işleticileri, pek çok aile reisinin sinemaya telefon ederek gösterilen filmin seks filmi olup olmadığını öğrenmeye çalıştığını belirtmiştir.

ziğin kasetle yaygınlaşması, seyircisi çoğunlukla erkek olan bu yeni filmsel türün oluşmasına yardımcı oldu.

Son yıllarda sinemayla yeniden barışan seyirci için, biraz daha törpülenmiş, estetik kaygıların az da olsa önem taşıdığı, olağanüstülüklerin biraz da olsa olağanlaştığı aile filmleriyle yeniden karşılaşıyoruz. Bunlarda öykü örgüsü çok değişmekle birlikte, kullanılan öğelerde bazı farklılıklar gözleniyor⁵.

Aydın çevrelerin yerli filmlere yönelik tavrı ne olursa olsun, bunlar tümüyle içinden çıktıkları toplumun birer parçası olduklarından, toplumdaki kültürel, siyasal ve ekonomik olaylara, değişimlere paralellik göstermektedir.⁶ Böylece yerli filmlerimiz bilinçli ya da sezgisel, var olan değer ve normları aktarmakta, bunlarda beliren sarsıntıları sergilemektedir. Zaten, alıcı durumunda olan seyirci kitlesine yönelen ürünün, onun isteklerine ve beklentilerine uygun olma gerekliliği sinema alanında da kendini göstermektedir.

⁵ Yeni aile filmlerinde az da olsa ılımlı yatak ve öpüşme sahnelerine yer veriliyor, kadınların gayrimeşru çocuklarını kimseyle evlenmeden doğurmaları gibi durumlar söz konusu oluyor. Bunda televizyondaki yabancı dizilerin bir etkisi olduğu düşünülebilir.

⁶ Yeşilçam, "toplumsal içerikli" film modasına uyan pek çok filmi "sosyal karate" sözcükleriyle tanımlamış ve böylece toplumsal talep değişiminin yerli film kalıplarına nasıl uyarlandığını ortaya koymuştur. Günümüzde, çete reislerinin maceralarını anlatan erkek yıldızlara dayalı filmlerden, yine erkek türkücülerin yer aldığı filmlere dek -Kemal Sunal vb. güldürülerini de ekleyebiliriz- toplumsal olayların izlerini buluyoruz. Ancak bu filmlere artık kadın seyirci de gitmeye başladığından aşk yeniden ön plana çıkıyor. Böylece yerli sinemamız, aşk, kan, intikam ve tecavüz sahneleri ve bikinili kadın görüntüleriyle dolu pek çok filmle her türden seyirciye ulaşma çabası gösteriyor.

Burada önemli olan nokta, çoğu filmin var olan değerleri koruma yönünde bir tavır taşımasıdır. Orta sınıfların zor yaşam koşullarına göğüs gerebilmeleri için (geçerliliğini yitirmekte bile olsalar) bu değerlere dayanımları gerektiği görüşü aşılanır. Bu yaklaşım aile kurumu ve değerleri açısından da geçerlidir. Şimdi bu filmlerin aileye nasıl yaklaştığına bakalım⁷.

Türk Filmlerinde Aile Nasıl Ele Alınır?

Aile, pek çok toplumda olduğu gibi ülkemizde de temel bir kurum niteliğini taşıyor. Dolayısıyla aile, Türk filmlerinde, korunması, yüceltilmesi gereken bir kurum olarak işlenir.

Gençlerin mutlu yuvalar kurup, çocuk sahibi olarak toplumsal işlevlerini yerine getirmeleri özendirilir. Düzenin göstergesi, filmlerimizde ailedeki birlik ve beraberliktir. Aile içi düzen bozulmamalıdır. Bunun için her türlü özveriye başvurulur. Aile bir nedenle, devamlı ya da geçici olarak bölünürse kalanlar bu birliği sürdürmelidir. Aile üyeleri bunun mücadelesini verirler. Bu mücadele hep onaylanır, desteklenir ve sonunda bazı kayıplar olsa bile bütünlük yeniden sağlanır. Mutsuz sonlu filmlerde bile doğru olan kazanır, “temiz” ilişkiler yüceltilir. Ölüm, kaçınılmaz olduğunda ortaya çıkar ama aileyi yıpratan tüm sorunlar çözüldüğünden ölenler son nefeslerini mutlu olarak verirler (*Kalbimin Şarkısı*, Akad, 1955). Dolayısıyla, filmlerimiz arasında doğrudan aile kavramını ve aile kurumunun işleyişini nesnel olarak ele alıp irdeleyen bir filme, hele hele olumsuz

⁷ Bunların arasında, *Gelin, Kara Çarşaf Gelin, Selvi Boylum Al Yazmalım* gibi geleneksel ailenin toplumsal gelişmeler karşısında geçirdiği sarsıntıları farklı biçimde ele alan ya da aile ilişkilerine farklı bir boyutta yaklaşan filmler de vardır.

bir yaklaşıma rastlanmaz diyebiliriz. Filmlerimizde aile kurumunu pek çok dinsel değerle desteklenir, geleneksel tavırlar abartılarak yinelenir, atasözleri film adı olur (*Kızını Dövmeyen Dizini Döver*, Gürsu, 1977).

Karşımıza çıkan tipler arasında aileye yönelik olumsuz tavır taşıyan kişiler de olabilir. Ama onlar ya zaten “kötü”dür ya da sonunda yola gelir ve bir “yuva” kurarlar (*Kırk Hayatlar*, Refiğ, 1965). Bazen de olumlu aile yaşamıyla bağdaşmayan, “iyi aile” kavramına ters düşen örneklerle karşılaşırız. Bunlar yerilir; üyeleri ise bir biçimde ama muhakkak yozlaşmış kişilerdir. İnsani değerlerini yitirmişlerdir, birbirlerini sevmezler, ilişkileri yalnızca çıkarlarına dayalıdır (*Suçlular Aramızda*, Erksan, 1964). Paraya, içkiye, kumara hasılı tüm kötü yollara eğilim gösterirler. Birbirlerini aldatırlar, oğul ya da kızlarının sevdiği gençle birleşmesine karşı çıkarlar, işleri karıştırır binbir kötülük yaparlar. Bu ailelerin bir kısmı ya batılılaşma yüzünden böyledirler (*Memleketim*, Çakmaklı, 1974) ya da zengin olduklarından (*Kader Böyle İstedti*, Akad, 1968).

Gerçekten, aile ilişkilerine yönelik eleştirilerin çoğu, zengin aile söz konusu olduğunda karşımıza çıkar. Sonradan görmeler bile burjuvalar denli kötü aile kurmazlar. Çünkü geleneksel bağları hâlâ sürmektedir, otorite yapısında bir çatlama olmamıştır. Bir filmde olumsuz biçimde ele alınan burjuva ailenin üyeleri, birbirlerinden kopuk lüks bir yaşam sürerler (*İlişki*, Gürsu, 1983). Kadınlar berberlerde, mağazalarda dolaşır, erkekler evle ilgilenmezler. Bu tür aile reisleri, kumar masalarında ailenin felâketini hazırlar, kızlarını bile satacak denli kendilerinden geçerler (*Diriliş*, Çakmaklı, 1974). Oğullar serseri olur, haylazlık edip kız peşinde koşarlar,

çoğu kez suç işleyerek zengin babayı güç durumunda bırakırlar (*Batsın Bu Dünya*, Seden, 1975).

1960'lı yılların ortalarında yapılan salon güldürülerinde zengin ailelere yönelik daha olumlu bir yaklaşım vardı. Örneğin, Hulusi Kentmen ve Vahi Öz'ün babaları canlandırdıkları filmler böyleydi. Çelişkiler kentli zengin aileyle taşralı zengin aile arasında doğar ve sonunda tatlıya bağlanırdı. Filmlerimizde zengin ailelere yönelik bu olumsuz tavır (belli bir dünya görüşünün savunusunu yapan bazı filmler dışında) hiçbir zaman net bir açıklama taşımaz. Zenginliğin neden bu soysuzluklara zemin hazırladığı araştırılmadığı gibi karakter tahlillerine de gidilmez. Daha çok "iyi-kötü" ayrımına dayanılır. Para insanı kötü olmaya iten bir nitelik taşır gibiyse de filmin sonunda zengin ama "iyi" olunabileceği de vurgulandığından durum tümüyle kişilerin kendi iç çarpıklıklarına bağlı olarak ele alınmış olur.

Yoksul aileler genellikle sevecen, sıcak bir ortamda yaşarlar. Üyeleri birbirlerine destek, dayanak olur. Bu durumu, yerli film seyircisinin çoğunluğunu oluşturan yoksul kesimlerin, sınıfsal çelişkileri yaşarken, zengin çevrelerde ahlâkın ve ailevi değerlerin nasıl ayaklar altına alındığını görüp rahatlayarak hallerinde memnun olmalarını, onlara imrenmemelerini sağlayıcı bir yaklaşım olarak değerlendirebiliriz.

Kente gelişle birlikte, mülkiyet ve hukuk anlayışında, akrabalık ilişkilerinde ortaya çıkan dönüşümler ve dolayısıyla aile üyelerinin bireysel mutluluk beklentisinin sorun olarak ortaya çıkışı filmlerimizde doğrudan ele alınır. Alınır ama bu bireysel mutluluk istemi olumsuzlanarak (*İstanbul 79*, Aksoy, 1979). Geçiş aşamasında ailenin ortak amaçları önem taşımakta olduğundan, ekonomik zorluklarla bireysel mutluluk ve ailenin varlığını sürdürme sorunu bir çatışma yarat-

maktadır. Bu çatışma filmlerimiz için pek kullanışlı bir dramatik düğüm olmuştur (*Gurbet Kuşları*, Refiğ, 1964). Fakat bu sorun ele alınırken, geleneksel değerler geçersiz bile olsalar yaşatılıp pekiştirilmek istenir. Böylece, ekonomik, mekânsal ve toplumsal ilişkilerin değişiminde karşılaşılan uyum zorluklarının, geleneksel aile kavramı ve bağlarıyla yatıştırılması, unutturulması amaçlanmaktadır. Kente gelmekten başka şansı olmayan ama bir türlü kente uyamayan ailenin, bir yuva etrafında, kirli ilişkilerin kol gezdiği bu ortama karşı anlamsız özveriler ve minnettarlıklarla örülü bir duvar kurmaktan başka çıkar yolu yokmuş gibi gösterilir.

Sanayide ve hizmet sektöründe çalışan emekçi ailelerde, aile üyelerinin hissettiği güvensizliğe karşı ekonomik yardımlaşma, kuşkusuz rasyonel bir gereksinimdir. Bu da aile üyelerinin davranışlarının denetlenmesini zorunlu kılacaktır. Denetleme söz konusu olunca da bir otorite gereksinimi kaçınılmaz olarak ortaya çıkar. Otorite arayışı zaten toplumumuzda çok yaygın kabul gören bir olgudur. Ailede de bir otorite olmalı ve herkes buna itaat etmelidir. Filmlerimizde bu durum vurgulanır. Otoriteye sahip olan ya da olması gereken kişi babadır, o yoksa ana, köy filmlerinde ise büyük oğul otoriteyi elinde tutar (*Baba Kartal*, Arkın, 1978; *Aslan Bacanak*, Alasya, 1977; *Fatma Bacı*, Refiğ, 1973). Otoritenin sahibi yumuşak olmasını da bilmelidir. Yoksa sarsılır, yenilebilir (*Oh Olsun*, Eğilmez, 1973; *Gülen Gözler*, Eğilmez, 1977). Bu otoriteyi kötü biçimde kullananlar filmlerimizde ya alkolik ya da kumarbazdır. Ya da *zaten* kötüdür...

Filmlerimizde Aile Nasıl Kurulur?

Kuşkusuz evlenerek. Ama neden ve nasıl? Öncelikle kızlar hep evlenmek isterler. Anneleri de onları zaten buna hazırlamaktadır. Çünkü kadının temel işlevlerini yerine getir-

mesi için evlenmesi gerekir (*Seviştikimiz Günler*, Refiğ, 1962). Erkekler ise çoğunlukla aşık olduklarında ya da zorunlu kaldıklarında evlenmeyi düşünürler. Evliliğe ailenin karar verdiği, evleneceklerin fikrinin pek sorulmadığı kırsal yörelere ilişkin filmlerde bile bu durum değişmez. Filmlerimizde aile kurmaya ve evlenmeye ideal bir olay olarak bakılmakla birlikte nedense kolayca evlenip çoluk çocuğa karışmak olanaksızdır. Dolayısıyla filmlerimizin çoğunda esas sorun buradan kaynaklanır. Kadın ve erkek kahramanın birbirine kavuşmasında ortaya çıkan engeller filmin iskeletini oluşturur (*Gecelerin Kadını*, Seden, 1983; *Katip*, Erakalın, 1968).

Evlilik sorununun ortaya çıkmasında iki gencin birbirine aşık olması ve bir yuva kurmak istemeleri birinci nedendir. Genellikle, en azından ailelerden biri bu evlenmeye karşı olduğundan ya uzun süre bu isteklerini gerçekleştiremezler ya da gizlice evlenip ailelerini ikna etmeye çalışırlar (*Oh Olsun; Alev*, Saydam, 1976). Gizli evliliğin başka bir nedeni de ailelerin birbirine düşman olmasıdır (*Evet mi, Hayır mı?*, Gültekin, 1974; *Duyun Beni*, Elmas, 1975). Kız kaçırma konusunun işlendiği köy filmleri dışında, birçok salon komedisinde bu olgu ele alınmıştır. Bu filmlerde, doğacak ya da doğmuş olan torun işlerin tatlıya bağlanmasını sağlayan ana etkindir. Zengin ve yoksul aileleri karşı karşıya getiren aşk filmlerinde, işleri karıştıran zengin olan tarafur (*Kader Böyle İstedî*, Akad, 1968). Yoksul aile de bu evliliği fazla uygun bulmaz ama ciddi zorluklar çıkarmaz (*Aile Şerefi*, Aksoy, 1976). Hem sınıf atlamanın cazibesi, hem de bunun taşıdığı tehlikeler ve olumsuzluklar, hepsinden öte kolay dramatik gerilim kaynağı oluşu, zengin-yoksul karşıtlığını filmlerimizde çok kullanılır bir hale getirmiştir. Bu türden filmlerde dikkat çeken nokta, yoksul erkeği seven zengin kızın önünde sonunda onun sıcak çevresine katılmayı yeğlemesi (*Mahşere*

Kadar, Akad, 1971; *Bir Teselli Ver*, Akad, 1971; *Mahalleye Gelen Gelin*, Seden, 1961) ya da erkeğin bir biçimde para sahibi olarak zengin kızla aynı düzeye erişmesi ve onunla evlenmesidir. Fakat, eğer kız yoksulsa zengin erkeğin yaşam biçimine uymak zorundadır (*Dağdan İnme*, Erksan, 1973). Yoksul erkeğin zengin aileye katılmasına para için yapılmış evliliklerde rastlarız. Bu tür aile olumsuzlandığından, kahramanımız, filmin esas kadın kahramanı ile evlenebilmek için karısından ayrılmaya çalışan bir tiptir. Yoksul kızın zengin aileye oldukça kolay uyum sağlaması çok rastlanan bir durumken, bazen ünlü bir şarkıcı ve -dolayısıyla- zengin olması da söz konusudur (*Kınalı Yaprıncak*, Aksoy, 1969).

Bazen iki genç kendi dışlarında gelişen olaylar yüzünden evlenir ya da evlendirilirler. Miras sorunları, vasiyetler, minnet borcu vb. nedenleriyle gerçekleşen evliliklerde önce isteksiz olan çift daha sonra birbirine aşık olup, kıskanıp tam ayrılacakken birleşirler. Doğrudan kadın seyirciye yönelik olan aile filmlerinde, gençlerin birbirlerine aşık olduklarını anlayıp evleninceye ya da bir nedenle evlenip aşık oluncaya dek gelişen olaylar belirli bir sıra izler, öykü belirli kalıplar içinde anlatılır. Bunlardan birine örnek verelim. Kentteki akrabalarının yanına sığınan yoksul, masum ama güzel ve mağrur akraba kız, zengin olan bu ailede yengesi, kuzeni ve onun arkadaşlarıncı aşağılanır, giysileriyle alay konusu olur, her zaman ağır işlere bakmasa bile ezilir, horlanır. Sevecen ve iyi bir insan olan dayı ya da amca, işleri nedeniyle eviyle fazla ilgilenemediğinden bu durumu fark etmez, genç kız da gidip ona derdini anlatmaz. Evin kızının zengin nişanlısı yoksul kızla ilgilenir ama daha çok alay eder gibidir. Daha sonra olayların ve peri masallarındaki rastlantıların yardımıyla yoksul, pasaklı ama iyi ve akıllı olan kız, giyinmeyi, oturup kalkmayı öğrenir, tanınmayacak bir hale gelir (*Mu-*

allâ, Pesen, 1971). Öyle ki bazen iki kişiliği birden canlandırır. (*Kezban*, Aksoy, 1968). Sonunda seyirciyle birlikte, zengin ve yakışıklı “esas oğlan”dan intikamını alır, onu kendine aşık eder. Kadın seyirci, kızla özdeşleşerek hem içindeki gerçekleştiremeyecek beklentilerin acısını genç adamdan çıkarmış hem de mutlu sona kavuşarak rahatlamış olur. Aynı örgüyü, erkeğe, onun kendisini sevmediğini, mecburen evlendiğini anladığı için “teslim” olmayan (bazen de erkek evliliğin ilk gecesinde karısını reddeder) yoksul kızın öyküsünde de buluruz. Güzellik salonlarında alımlı ve cazibeli bir kadın haline gelen kahramanımız, yürüme, yemek yeme dersleri de alarak, toplumun üst tabakalarına girmeyi hak eder (*Küçük Hanımefendi*, Saydam, 1962; *Feride*, Erksan, 1971). Ve bu kadarı da zaten herkes için yeterlidir. Böylece bir ailenin çekirdeğini oluşturan karkocanın arasındaki ilişki kadının kadınlığına, cazibesine, erkeğin de güzele karşı olan zaafına bağlanır. Bazen de iki genç öyle bir ortamda bir araya gelirler ki önce birbirlerinden hiç hoşlanmazlar ama sonra nefretleri aşka dönüşür (*İstasyon*, Gören, 1977; *Fırtına*, Saydam, 1977; *Yıkılan Gurur*, Gürsu, 1983).

Aile filmlerinde bir başka evlenme biçimi, geçici bir süre için yapılan “vaziyeti kurtarma” evlilikleridir. Çocuk sahibi olacak kadınlar ya da sevgilisini yitirdiğine, yaşamı boyunca başka bir erkeği sevmeyeceğine inanan kadınlar, zorunluluk ya da minnet borcu nedeniyle evlenirler. Birinci durumda, ileride dramatik başka olaylara neden olacak çocuğun doğabilmesi için bu evlilik zaten şarttır. “Vaziyeti kurtarma” evliliklerinin sonu çoğu kez erkeğin ölümüyle noktalanır. Böylece filmin kahramanlarının evlenmesine olanak verilmiş olur. Bu, *Çalıcı* romanından beri çok sık kullanılan bir durumdur diyebiliriz. Az da olsa boşanmaya da rastlanır (*Oyun Bitti*, Elmas, 1971). Bunların dışında, özellikle

köy filmlerinde kızlar ailelerine istemedikleri kişilerle -ağının kendisi ya da oğluyla- evlendirilirler. Sonuç olarak da ya ölür ya öldürülürler (*İsyân*, Aksoy, 1979; *Seyit Han*, Güney, 1969). Bu durum orta sınıftan ailelerde de söz konusu olabilir. Kızlarını zengin bir aileye gelin edip durumlarını düzeltmek isteyen ana babaya az da olsa rastlanır (*Son Kuşlar*, Tokatlı, 1965). Bu filmler, sonları çoğu kez mutsuz noktalandığından aile filmi türünün tipik örnekleri değildir. Daha önceki dönemlerin filmlerinde, farklı bir ürün vermek isteyen yönetmenlerin filmlerinde ya da türkücülü filmlerde böylesi mutsuz sonlara rastlarız. Bunlar zaten birbirini seven gençlerin “evlenememesi” üzerine kurulan öykülerdir (*Acı Hayat*, Erksan, 1963). Evlenememe, kahramanın “düşmüş” bir kadın olduğu filmlerde de karşımıza çıkar. Bunların çoğunda kadın yine iyidir, sever, bir yuva kurmak ister, kısaca her türlü meziyete sahiptir. Ama bir kez düşmüştür, filmde sunulan genel ahlâk değerlerinin dışına çıkamaz (*Vesikalı Yarım*, Akad, 1968). Mutsuz yaşamaları da mümkün olmadığından aşıkların ölümünden başka seçenekleri yoktur (*Utanç*, Batubeki, 1973; *Seni Seviyorum*, Batubeki, 1983),

Evlenme çoğunlukla gençler arasında gerçekleşir. Ama bazen yaşlılar da yeni bir aile kurarlar. Daha doğrusu ailelerini birleştirirler (*Bizim Aile*, Orbey, 1976). Bu durum genellikle güldürülerde yer alır ve birkaç nikâh birden kıyılır (Vahi Öz, Muallâ Sürer çiftinin filmlerinde olduğu gibi).

Filmlerimizde boşanma olgusuna ancak olumsuz ilişkileri vurgulayan ailelerde rastlarız. Kadın kahramanla evlenebilmesi için erkeğin karısından ayrılması gerektiğinden, onun eşinin “kötü” olması şarttır. Bu evlilik çoğunlukla para üzerine kurulmuştur (*Bir Demet Menekşe*, Ökten, 1973; *Kalbinin Efendisi*, Eğilmez, 1970). Fakat erkeğin eşi, ayrılmamak için

elinden geleni yapar ve seyircinin nefretini kazanmayı başarır (*O Kadın*, Refiğ, 1983; *Gazap Rüzgânı*, Aksoy, 1982). Böylece, gayri meşru ilişki, bir ölçüde kabul edilebilir hale gelip boşanma olayı tümüyle duygusal bir platforma aktarıldığından, mevcut değerlere bir tehdit haline dönüşmemiş olur.

Aile Üyelerine Genel Bir Bakış

Baba, ailenin reisi ve otoriteyi kullanan kişidir. Filmdeki olumlu aile, zengin bile olsa bu değişmez bir kuraldır. Hayatta olduğu sürece kararları veren, tatlı sert bir insan kimliğinde çıkar karşımıza. Karısına yaklaşımı çoğu kez gelenekseldir. Zengin kadın bile kocasına “bey” diye seslenir. Çocukları varsa -ki hep vardır ve öykü aslında onların etrafında döner- zengin ana baba ve özellikle de baba onları şımartır. Böyle bir ailenin yer aldığı filmlerde, çocuklar da şımartılmaya lâyık olacak denli güzel, akıllı ve dürüsttürler. Yine de söz babanıdır. Sonradan zengin olmuş ya da taşradan gelmiş zengin ailede baba daha tutucudur ve evinde geleneksel giysilerini yeğler, bağdaş kurup oturur (Vahi Öz’ün canlandırdığı baba tiplerinin çoğu böyleydi). Baba, çoğu kez okuyan çocuklarıyla sürtüşür ama annenin yardımıyla sorunlar çözülür. Yoksul ailelerde ise babanın da diğer üyeler gibi sonsuz özverilerde bulunduğunu görürüz (*Baba*, Güney, 1971). Filmin duygusal güldürü ya da melodram oluşu, babanın davranışlarında ve tipinde bazı farklılıklara yol açabilir. Melodramlarda baba oğulun karşı karşıya gelmesi çoğu kez silahla birlikte olur (*Baba Kartal*). Güldürülerde ise haylaz oğlan bin bir dolap çevirerek babasını kandırmaya, idare etmeye çalışacaktır (*Yaz Bekarı*, Seden, 1974). Yine melodramlarda zengin babalar oğullarının suçlarını örtmeye, temizlemeye çalışırken babalığın bunu zorunlu kıldığı vurgulanır (*Batsın Bu Dünya*; *Kahr*, Seden, 1983). Olumlu bir ailede,

baba için karısının ve kızının namusu ön planda gelir. Gerktiğinde intikam alması zorunludur (*Harakiri*, Göreç, 1975). Filmlerimizde namus uğruna ya da töreler gereği kızını öldürmeye kalkan ve öldüren babalar vardır. Bunlar çoğu kez onaylanır, işlenen cinayet seyirciyi rahatlatır. Kızlar bile ölümü namussuzluğa yeğler (*Batsın Bu Dünya; Sana Dönmeyeceğim*, Dinler, 1969). Erkekler aynı lekeden karılarını da korumak zorundadır (*Kızgın Toprak*, Tuna, 1973). Olumsuz çizilmiş zengin ailelerde baba aile şerefini umursamaz bile. O da kendi keyfince yaşamaktadır.

Annenin rolünün filmlerimizde, özellikle aile filmlerinde daha büyük olduğunu görüyoruz. Bu, sözü edilen kadın seyirci kitlesi düşünüldüğünde hiç de anlamsız değildir. Yoksulken zengin bir şarkıcı oluveren kadın kahramanın genellikle babası değil, başı bağılı sevecen bir annesi vardır. Ya zaten hasta ve bakıma muhtaçtır ya da deritten ve yoksulluktan filmin ortalarında hastalanıp ölüverir. Bunun dışında aile için en büyük özverileri sergileyen “ana”dır. Ailenin tüm üyeleri arasında bir tampondur (*Sevgili Dayım*, Ökten, 1977). Bazen çocukları uğruna kendini feda eder, katil olur (*Fatma Bacı; Ana*, Akad, 1967). Zaten filmlerimizdeki anneler için en önemli varlık çocuktur. Çocuksuz kadınların mutsuzluğu pek çok filmde işlenmiştir (*Boş Beşik*, Elmas, 1970; *Kuma*, Baubeki, 1974). Bir kadının ana olmasının önemi filmlerimizde, onun hamile kalışıyla tüm sorunlarının çözülüşü gösterilerek vurgulanır (*Kanun Namına*, Akad, 1952; *Batsın Bu Dünya*). Kocaların yuvaya bağlanmasında çocuk bir araç olur (*Gazap Rüzgârı*).

Kadınlık ve analık, kadının kocasından ayrılmasını engelleyen en önemli nedendir (*Kırk Hayatlar*). Ailenin dağılması için en fazla görev ona düşer. Anaların yükü, baba

yoksa ya da geçici bir süre için ayrı kalmak zorundaysa iyice artacaktır (*Meryem ve Oğulları*, Seden, 1977). Bu analar, inanılmayacak denli güçlü, dayanıklı, kararlı ve sadıktırlar. Direnemediklerinde çekilip gitmek zorundadırlar (*Baba*). Bu durum aslında yıldız oyuncunun kadın ya da erkek olmasıyla, yıllardır çizdiği “tıp”le belirlenir. Fatma Girik ve Türkan Şoray sonuna dek yılmayan anaları oynamışlardır (*Gülüm Ana*, Ün, 1982; *Dönüş*, Şoray, 1972). Filmde babayı canlandıran erkek oyuncu daha önemliyse, analar bu denli gerçeküstü bir beceri gösteremezler ama affedilmezler de. Köy filmlerinde ana iyice önem kazanır (*Yılanların Öcü*, Erksan, 1962; *Kara Çarşafli Gelin*, Duru, 1975). Zengin ile yoksulun aşkını anlatan filmlerde ise yoksul ana işin zorluğunun farkında olmakla birlikte fazla itiraz etmez, bir anlamda kızının sınıf atlaması hoşuna gider. Ama bu tavır “kızın mutluluğunu istemek”le açıklanır. Zengin anne ise her türlü komployu düzenleyip gelin adayına iftiralar atabilir (*Seni Kaybedersen*, Batıbeki, 1962). En azından son model arabasıyla yoksul mahalleye gelip, aralarındaki zıtlığın iyice anlaşılmasını sağlar. Evlenmeden hamile kalmış ya da evlenip dul kaldığını sanan kadınlar, doğacak çocukları için sevmedikleri halde evlenebilirler. Bu erkekler -üvey babalar- genellikle zengindir. Ama anne çocuğuna babalık yapan bu erkeğe teslim olmayacak, o da kadının sevdiğine gösterdiği sadakate duyduğu saygıdan ya da gururu yüzünden -bazen acımasız bir çete reisi bile olsa- bu davranışa seneler boyu anlayış gösterecektir. Analar, kan davası yüzünden yerini yurdunu terk ederek kaçsa bile çocukları tehlikeye düştüğünde silah kullanmaktan çekinmezler (*Ana*). Erkek aileden uzaktaysa kadın kendi namusunu yine silahla, kendi korur (*Dönüş*). Kan davası bazen anayı, kızını kan karşılığı düşman aileye vermek zorunda bırakabilir (*Kara Çarşafli Gelin*). Filmlerde an-

nelerin bu özverilerinden ötürü analık yüceltilir, ana sevgisi kutsanır. Bir suçun açıklanıp olumlanması amaçlandığında ya da seyircide hafif bir hak verme havası yaratmak istendiğinde, duygusal çözümlemeler yeğlenerek, suçun ana uğruna, onun iyiliği düşünülerek işlendiği vurgulanır (*Canım Sana Feda*, Refiğ, 1965). Yakın yıllara dek filmlerimizdeki bütün tipler gibi anneler de hiçbir ara ton göstermeksizin genellikle “iyi” bazen de “kötü” olmuşlardır. Tipik aile filmlerinde rastlanan kötü anne, çirkin kızı uğruna evlerine sığınan güzel akrabaya binbir eziyet eden acımasız bir yenge olarak karşımıza çıkar. Üvey anneler de çokluk benzeri bir kişiliktir (*Kardeş Kurşunu*, Akad, 1955).

Aile içindeki bütün bağlar gibi, filmlerimizde kardeşlik bağı da yüceltilir. Erkek kardeşler arasında çatışma çıkabilir ama çoğu kez bunlardan biri diğerini öldüremediğinden kendini feda eder ve ölür. Ya da kardeşlerden biri o kadar kötü ruhludur ki bu çatışmadan sağ çıkmaması gerekmektedir. Ablalar ise kardeşleri için şarkıcı olup onları okuturlar. Oğlan çocukların en önemli yükümlülüklerinden biri kız kardeşlerinin namusuna halel gelmesini önlemektir (*Fatma Bacı*). Kız ve erkek kardeşler de birbirleri uğruna katil olur, intikam alırlar (*İffet*, Tibet, 1982; *Bacım*, Olgaç, 1974).

Yerli filmlerimizde çok tutulan, aileye dayalı bir başka melodram türü ise küçük çocuklu filmlerdir. Bu çocukların görevi, ailenin dağılmasını önlemek, eğer dağılmışsa yeni den bütünleşmesini sağlamaktır (*Metres*, Elmas, 1983). Seyircinin duygularını sömürmekte, gözyaşı yaratmakta çok sık başvurulan bu yöntem, yaramaz fakat şirin çocuğun felaketlerle sarsılan ailesini geçindirmek, babası hapisteyken annesine bakmak zorunda kalışdır (*Gülşah, Küçük Anne*, Elmas, 1976). Ayşecik, Yumurcak, Sezercik vb. dizileri benzer öy-

külerin yinelemeleridir. Onlar yardımıyla çocuğun, ailenin varlığında ve sürekliliğinde taşıdığı hayati önem sergilenmiş olur (*Aşkların En Güzeli*, Seden, 1972). Bu filmlerde çocuklar, felsefi konuşmalar yapar, başlarına gelen olaylardan (kaçırılma, ölüm tehlikesi vb.), ölü denilen babanın ortaya çıkmasından, teyze dediği kadının annesi, anne dediğinin ise teyzesi oluvermesinden hiç etkilenmezler. Bu çocuklar hep kendilerini büyütüp yetiştirenleri değil, kanını taşıdıklarını tercih ederler (*Evlât*, Dinler, 1972; *Oyun Bitti*, Elmas, 1971). Ailede kan bağının önemi böylece anlatılmış olur. Bazı ağdalı melodramlarda, gençler yanlış bilgilenmeler yüzünden ana ya da babalarından nefret ederler, uzakta büyüdüklerinden onlardan utanır, çevrelerindeki zengin ana babaların yanında onları kendilerine yakıştıramazlar (*Ekmekçi Kadın*, Dinler, 1972; *Anneler ve Kızları*, Akad, 1971). Bununla birlikte her durumda gerçekler ortaya çıkacak, fedakâr anne ya da babanın kıymeti anlaşılacaktır; son nefesini verirken bile olsa (*Meçhul Kadın*).

Kadın akrabalar, zaman zaman ikincil önemde karşımıza çıkarlar (*Teşekkür Ederim Büyük Anne*, Seden, 1975; *Sevgili Halam*, Ergün, 1975). Kente göçen kırsal kökenli ailede yakın akrabalar ve hısımlar birlikte yaşar (*Gelin*, Akad, 1973; *Bitmeyen Yol*, Sağıroğlu, 1965). Kayınbiraderler, enişterler zaman zaman evli kadın ya da genç kız için tehlikeler yaratır (*Susuz Yaz*, Erksan, 1965; *Biraz Kül Biraz Duman*, Göreç, 1966). Genç gelinler geleneklerin ve ekonomik koşulların zorlamasıyla kayınbiraderleriyle evlenmek zorunda kalırlar (*Sultan Gelin*, Refiğ, 1973; *Hazal*, Özgentürk, 1979; *Ezo Gelin*, Elmas, 1968). Yaşlılar bazen gerçekçi biçimde, hem sevilen hem de yük olan huysuz ihtiyarcıklardır (*Kırk Çanaklar*, Ün, 1960). Ama çoğu kez dindar, doğru yolu bilen, işlere fazla

karışmayan ninelerle (*Diriliş*), yaramaz torunun arkadaşı olan dedeler ağırlıktadır.

Aileyi Bekleyen Tehlikeler ya da

Aile Neden Dağılır?

Filmlerimizde, aileye yönelik tehlikeler gerçek yaşamda olduğu gibi çok çeşitlidir. Bunlar pek çok filmin dramatik-gerilim sağlayıcı malzemesini oluşturur. Karşımıza çıkabilecek olumsuz durumları şöylece sıralayabiliriz: hastalık ve ölüm tehlikesi, mahkûmiyet ve hapse düşme, yozlaşmış ortam ve arkadaşlar, geçim zorlukları, değişen çevre ve ilişkiler, yeni özelemler, başka kadın, başka erkek, iftiralar, yanlış bilgilenmeler...

Her zaman yüceltilip, savunulan aile bağlarının ve aile bütünlüğünün tehlikeye girmesindeki en acıklı neden, genç çiftin çocuğunun hastalanması, ameliyat olma zorunluluğu, ölmesi ya da kaçırılmasıdır (*Anım, Balım, Peteğim*, Muzaffer Aslan, 1970). Bunun dışında ana ya da babanın ölümü aileyi sarsar, dağılma tehlikesiyle karşı karşıya bırakır. Kan davası yüzünden babanın yitirilmesi en çok karşılaşılan durumlardan biridir (*Yusufla Kenan*, Kavur, 1979; *Ana*; *Fatma Bacı*). Babasız kalan ailede anne iki görevi birden yüklenir ama çocuklu erkek karısını yitirdiğinde yeniden evlenmek zorundadır. Çocuğun yeni anne tercihi, erkeğin zengin ve şık ahablarından çok, akıllı ve dürüst kız yönünde olur (*Gülşah*, Aksoy 1975).

Babanın mecburen ya da bilmeyerek kötü işlere karışıp yakalanması, annenin hastalanması gibi haller de aileyi bölünme tehlikesiyle karşılaştırır ama çocuklar yükü omuzlar. Anne ya iftiraya uğrayarak ya da namusu uğruna suç işleyip hapse düşebilir (*Ekmekçi Kadın*), iftiralar annenin çocuğunu

terketmesine neden olabilir. Bu tür filmlerde ailenin dağılması kaçınılmaz gibidir (*Unutulan Kadın*, Batıbeki, 1971; *Tatılacak Kadın*, Soydan, 1967). Kardeşler ayrı büyür, birbirlerini tanımazlar. Ancak yıllar sonra üçü ya da dördü, bir dizi rastlantıyla bir araya gelirler. Baba bazen bir çıkar karşılığı, ailesinin yararına başkasının suçunu yüklenip hapis yatacaktır ama böyle bir durumda geride kalanların başına pek çok talihsiz olay gelecek ve aile parçalanıp gidecektir (*Baba*). O zaman yapılacak tek şey intikam almaktır. Babanın mevsimlik işçi olarak kente gitmesi ya da Avrupa ülkelerine göçmesi de ailenin dağılmasına neden olur (*Harakiri; Dönüş*).

Yozlaşmış çevre ve arkadaşlar çoğu kez ailenin genç üyelerine yönelik bir tehlikedir (*Kızım Ayşe*, Çakmaklı, 1974) ama büyükleri de etkileyebilir (*Namus Uğruna*, Seden, 1960; *Kırk Hayatlar*). Asi gençlik grupları gençler için ilk büyük tehdittir (*Yasak Sokaklar*, Tuna, 1965). Geleneksel değerlerini yitirmiş olarak gösterilen ve olumsuzlanarak çizilen bazı çevrelerin gençleriyle arkadaşlık da aileyi ciddi biçimde sarsar (*Ben Doğarken Ölmüştüm*, Çakmaklı, 1973; *Oğlum Osman*, Çakmaklı, 1973). Filmlerimizde olumlu ailenin alt ve orta gelir gruplarından olduğunu belirtmiştik. Bu ailelerin gençleri zengin arkadaşlarına özenebilir, para uğruna kötü yollara sapabilirler (*İstanbul 79*). Bunun ne denli yanlış olduğunu filmin sonunda tüm seyirci anlayacaktır. Yoz çevre kız çocuklar için daha büyük tehlikeler getirir, içkilerine ilaç konur, sonra da kötü yola düşerler (*Öldüren Şehir*, Akad, 1954; *Gurbet Kuşları, Bitmeyen Yol*). Özlemler genç kızları büyük kente sürükler ya işçi olurlar ya şarkıcı (*Ah Güzel İstanbul*, Batıbeki, 1966, *Biraz Kül Biraz Duman*).

Kente topluca göçen aileler, yeni ortamda eski iç ilişkilerini sürdürememe durumuyla karşı karşıyadır (*Bitmeyen Yol*,

Gelin). Bu çevre, aile üyelerinin yeni beklentiler ve özlemler edinmesine neden olur. Ekonomik sıkıntılar, tercihler büyük ailenin parçalanmasını hazırlayıcı etkenlerdir (*Gelin; Altın Şehir*, Aksoy, 1978). Aile kendinden kopup gidenlerin dışındakilerle var olmayı sürdürür. Başaramazsa geldiği yere geri dönebilir (*Gurbet Kuşları*). Delikanlılar kente gelir gelmez olmadık kadınlarla ilişkiler kurup aileyi güç durumda bırakırlar. Kente göçen ailenin üyelerinin çetelere girmesi hatta ailenin bir çeteye dönüşmesi de olasıdır (*Kılıç Bey*, Baytan, 1978). Bu durumda aile onulmaz yaralar alacaktır.

Başka kadın ve başka erkek, aslında yukarıdaki durumlarla iç içe yer alır. Çünkü kötü niyetli kişiler, çeşitli nedenlerle aileyi dağıtmak, mutlu çiftte zarar vermek istediklerinden araç olarak özellikle kadınları, bazen de erkekleri kullanırlar. Pek çok filmde, erkeğin istemeden bir ağa düşüşünü izleriz (*Kırk Çanaklar*). Kötü kadın erkeği baştan çıkarır. Bazen de rastlantıyla karşılaşan, dişiliğini amaçlarına ulaşabilmek için kullanan bir kadın, evin reisinin başını döndürür, ailesini dağıtır (Muharrem Gürses'in melodramlarını hatırlayalım). Bu kadınlar genellikle pavyonlarda çalışır; eğer evliyseler, genellikle etnik bir topluluktan olduklarının altı çizilir. Bir kısmı da kendi mutsuzluklarının intikamını başkalarından alacak denli hasta ruhlu ve acımasızdır (Çolpan İlhan, Peri Han ve Sevda Ferdağ'ın bir dönem canlandırdıkları kadın tipi gibi). Ne olursa olsun sonunda yuvasına dönen kocayı affetmek karısının görevidir. Bir süre için evini terk etse bile bu uzun sürmez ve kadın yerine/yuvasına döner, dönmelidir (*Yaşam Kavgası*, Refiğ, 1978). Başka erkeğin yarattığı tehlikelerden çoğu, kadına daha önceden göz koymuş hayranlarından gelir. Yine komplolar düzenlenir. Her türlü kötülüğe başvurulur (*Aile Kadını*, Tibet, 1983; *Unutulan Kadın*). Kadın tecavüze uğrar, kötü yola düşebilir (*Baba*). Aile

yıkılır. Köy filmlerinde başka erkek hep ağa ya da oğludur (*Dönüş*; *Yanaşma*, Sağiroğlu, 1973). Kentte onların yerini kabadayı ya da zengin ailenin şımarık oğlu alır. Başka erkek, kadının karşısına çıkan yeni bir kişi de olabilir (*Seni Kalbime Gömdüm*, Tuna, 1982; *Mine*, Batubeki, 1982). Aslında böylesi bir duruma temelleri sağlam kurulmuş bir evlilikte rastlanmaz. Eşler arasında büyük yaş farkı varsa, para yüzünden sevgi yitirilmişse ya da kocalar çok anlayışsızsa kadın, başka bir erkeği yeğleyebilir (*Yasak Aşk*, Refiğ, 1961; *Suçlular Aramızda*; *Seninle Ölmek İstiyorum*, Akad, 1969). Bu filmlerde gelişen olaylar bizim kadının tarafını tutmamızı, ona acıyıp hak vermemizi sağlayacak yönde ilerler. Aksi takdirde filmlerimizdeki kadınlar kocalarına aşiktir ve bu aşk bir ömür boyu sürer. Kadının, hatalarıyla günahlarıyla sevip saydığı, bağlı olduğu kocasına ihanet etmesi yukarıdaki etkenler olmaksızın mümkün değildir. Aile filmlerinde zaten bu ihanet yalnızca “duygusal yakınlaşma”dan öteye gitmez. Kadınlar kocalarına en azından sadık olduklarından, genellikle ifüraya uğramamışlarsa (*Kırk Çanaklar*; *Bir Ana Bir Kız*, Seden, 1974), bir oyuna kurban olup açık saçık fotoğrafları çekilmemişse ve talihsiz bir rastlantı söz konusu değilse (*Kalbimin Şarkısı*) aile, başka erkek yoluyla pek dağılmaz.

Bazen kadın kocasıyla anlaşamayıp ailesine geri dönmek ister. Ama ailesi ona görevlerini hatırlatır ve bu dönüşü kabul etmez (*Kırk Hayatlar*, Hazal). Aile, zorunlu kalıp kızın dönüşünü onaylasa bile, ayrılan çifti yeniden birleştirmek için herkes seferber olur. Bu durum genellikle yanlış bilgilendirme nedeniyle ortaya çıktığından gerçekler anlaşıncaya -zaten sevgi karşılıklı olarak sürmektedir- işler düzelir (*Vahşi Çiçek*, Akad, 1971). Boşanma dışındaki uzun süreli ayrılıklar çoğunlukla gurur yüzündendir, önünde sonunda -hele bir de çocuk varsa- ortadan kalkar (*Ayşecik*, *Yuvarım Bekçileri*,

Gülyüz, 1969; *Yuvana Dön Baba*, Gülyüz, 1968; *Evlidir Ne Yapsa Yeridir*, Gören, 1978).

Ailenin Şerefi, Namus Sorunu ve İntikam

Toplumumuzda olduğu gibi filmlerimizde de ailenin şerefi çok önemlidir. Bu da çoğu kez ailenin kadın üyelerinin iffetiyle aynı şeydir. Dolayısıyla genç kızlar için bakirelik (*İşyan*), evli kadınlar için ise sadakat zorunludur. Dul kadınların ikinci kez evlenmesi pek hoş karşılanmaz. Evlenenler varsa bunlar bazen biraz “Avrupai”dirler. Kadının tavırları üstelik tüm erkek akrabaların şerefini de etkilemektedir.

Filmlerimizdeki ailelerde şeref ve namus kavramları genellikle iki biçimde karşımıza çıkar. Birincisinde, ananın ya da kızların erkeklerle ilişkileri bu sorunların doğmasına neden olur (*Meçhul Kadın*; *İffet*; *Gurbet Kuşları*; *Hınç*) Evli kadının yeri evi olduğundan (*Yığıt Yaralı Olur*, Göreç, 1966) rolü de bu mekân içindeki ilişkilerle sınırlıdır. Eğer baba yoksa erkek çocuk, yaşça küçük bile olsa kız kardeşlerine “şerefi” uğruna müdahale edecektir (*Gülsüm Ana*). Ağabey söz konusuysa tartışılmaz bir otorite geçerlidir (*Aslan Bacanak*). Genç kızlar gezip tozabilirler ama hadlerini bilmelidirler. Bekâret ve “namuslu” ilişkiler kurmak şarttır. Dolayısıyla bilerek ya da bilmeyerek yanlış yapan cezasını bulacaktır (*Seviştikimiz Günler*). Başına şu ya da bu nedenle bir iş gelen kadınların çoğu intihar eder (*Gurbet Kuşları*; *Utanç*; *Acı Hayat*), kazaen ölür ya da öldürülürler (*Kızgın Toprak*). Bazen de bir intikam makinesi haline gelirler (*İffet*, *Aile Kadını*).

Özellikle aile filmlerinde kadın yıldızların, canlandırdıkları tiplerle özdeşleşen belirli tavırları vardır. Öpüşmek bile onlara yasaktır. Nasıl erkek kahramanın ağlaması, bir kavgada yenik düşmesi kabul edilmez bir durumsa, kadın kah-

ramanın da bir yatak sahnesinde görülmesi mümkün değildir. Ancak son yıllarda bu konuda biraz daha farklı bir yaklaşım izlenebiliyor (*Gazap Rüzgânı, Kırk Bir Aşk Hikâyesi*, Kavur, 1982; *Mine*). Kadına daha özgür ve bağımsız bir kişilik verilir gibi görünse de bu filmlerin sonları da kaçınılmazıncasına mutsuzlukla noktalanmaktadır (*Gazap Rüzgânı, Seni Seviyorum*).

Ailede erkeğin namusunun kadına bağlı olmasına karşın, onun ihanetleri ve gösterdiği zayıflık “aile şerefi”nin zedelenmesine neden olmamaktadır. Aile düzeni bir ölçüde sarsılabilir, ilişkiler olumsuz bir yönde kısa bir süre için etkilenir (*Kırk Hayatlar*).

Namus kavramının filmlerimizde ele alınışında ikinci yol olan “alın teriyle para kazanma”, doğrudan erkekle ilgilidir. Aile şerefi, “namuslu bir iş tutma”ya bağlıdır. Kötü yoldan, kolay para kazanmak bu kavramla bağdaşmaz. Analar oğullarına, kocalarına, büyük kardeş küçüğe, alınterinin önemini anlatır, kirli paradan kaçmasını öğütler. Karanlık işlerin sonunda kahramanı genellikle ölüm beklese de bunlar filmlerimizde hep *kolay* para kazanma yolu olarak değerlendirilir⁸. Dolandırıcılık, hırsızlık ve kaçakçılık namussuzca işler olup, bunlara bulaşan aile üyesini bekleyen son acıdır (*İstanbul 79*). Eğer erkek zorunluluklar yüzünden çocuklarına bakmak, aileyi korumak, bir hastaya gereken parayı sağlamak vb.- yani “olumlu” ve “iyi” amaçlar için ya da bilmeden bu işlere girişmişse bir ölçüde haklılaştırılır,

⁸ 1970’lerin başlarından itibaren bu durumda bir değişiklik gözleniyor. Sinemacıların erkek seyirciyi de kadın seyirci gibi elden kaçırmak istemeyişi ve yaygınlık kazanan gangsterlik olaylarından uzak duramayışı nedeniyle yapılan erkek filmlerinde -bir dönem çok yaygınlaşan karate filmlerinin etkisiyle- çeteler, kavgalar ve ölüm tehlikesiyle dolu olan bu yaşam, daha farklı biçimde anlatılmaya başladı.

melodramatik öğelerle seyirci ikna edilir. Zaten bu kişiler özünde iyi olduklarından filmin sonunda, en fazlası kısa bir süre için hüküm giyerek ya da kahramanlığı karşılığı affedilerek kendilerini ve namuslarını kurtaracaklardır. Bir namus kavramı açısından bakıldığında aile için paradan çok alınterinin önemli olduğu görülür. Yoksulluktan kurtulmak istenir ama, yoksul olmak hep, namuzsuz olmaya yeğlenir. Başka seçenek de sunulmaz. Seyirci artık mucizeler yoluyla servete ulaşan film kahramanlarını inandırıcı bulmadığından şerefiyle yoksul yaşayan aile yüceltilir (Orhan Gencebay'ın oynadığı filmlerin çoğu bu niteliktedir). Ayrıca bu filmlerde yer alan zengin ailenin olumsuzlanması da bu değerlendirmeyi pekiştirmektedir. Böylece emek yüceltilirken, ekonomik çelişkiler “namus” kavramıyla açıklanan olaylara indirgenmiş olur.

Erkekler açısından bir başka namus sorunu, türkücülü filmlerde çok rastlanan ve lümpen kültürün feodal artıklarla karışımından doğan, “sevdiği kıza açılmama” ile ortaya çıkar. Alnının teriyle bir yerlere ulaşmaya çalışan genç adamın sevdiği kız birden bire kardeşine ya da en yakın dostuna aşık oluverince “namuslu” kahramanımız kalbine taş basıp kız için olmadık özverilerde bulunur (*Kim Bilir*, Gürsu, 1981).

Yerli filmlerimizin neredeyse tümünde işlenen konularda kilit noktası “intikam”dır diyebiliriz. Sıradan bir aşk filminde bile kadın erkekten, erkek kadından intikam alır (*Aşk ve İntikam*, S. Duru, 1965). Köy filmlerinde intikam kaçınılmazdır. Hem kan davası eleştirilir gibi görünür hem de tam tersine körüklenir. Burada bizi ilgilendiren, aile şerefının lekelenmesine neden olan kişiden intikam alınmasıdır. Ölen, öldürülen erkek kardeşin (*Kaplanlar Ağlamaz*, Jöntürk, 1978), tecavüz edilen kız kardeşin (*Bacım; Hınç; Şeref Yum-*

ruğu, Jöntürk, 1977; *Selam Dostum*, Elmas, 1976), ananın, babanın, karının, kocanın intikamı, ailenin dağılmasının intikamı acımasızca alınır (*Bırakın Yaşayalım*, Seden, 1974; *İmparator*, Gülgen, 1974). Kan davası kentte yeni bir biçimde sürüp gider. Seyirci dökülen kandan hoşnut kalacak biçimde hazırlanıp yönlendirilir. Yerli gangster filmlerinde erkek kahraman çete reisi de olsa, kiralık katil ya da polis de olsa, hep böyle bir intikamın peşinde koşar. Bu tür içinde, kahramanın kendisini kötü yola sürükleyenlerden aldığı intikam da önemli bir yer tutar. Benzeri şekilde, minnet borcu yüzünden kötülükleri bir süre sessizce izleyen erkek de sonunda bunun acısını çıkaracaktır (*Kahr*). Kötüler o denli kötüdür ki seyircinin bu intikamla özdeşleşmemesi olanaksızdır (*Batın Bu Dünya*). Polis olan kahraman bile, kendi ailesinden birini kullanarak intikam alan çeteyi, bize bazı Amerikan filmlerini anımsatırcasına, toplu olarak yok etmekten çekinmez (*Hıncı*). Bu tür filmlerde dramatik gerilim çoğu kez ailevi bağlar yüzünden doğmaktadır. Kiralık katil evlenmeyi düşündüğü kızı (*Fırat*, Gülgen, 1979) ya da kardeşini vurmamak zorundadır (*İnsanları Seveceksin*, Gülgen, 1978). Babayla oğul da benzeri biçimde karşı karşıya gelirler (*Baba Kartal*; *Babacan*, Baytan, 1975; *Gecenin Sonu*, Baytan, 1983). Kayın-pederle damat zıt uçlarda bulunduğundan karıkocanın ilişkisi bozulur (*Görünmeyen Düşman*, Arkın, 1978). Aileyi soyan ve felaketine neden olanların da ardını bırakmamak gerekir (*Yıkılış*, Baytan, 1978).

Namus konusunda tüm mahalleli, köy halkı, kısaca ailenin çevresi de çok hassastır. Şerefsizliğin cezalandırılması konusunda kararsız olan aile üyelerini uyarır, bu durumdan haberleri yoksa haberdar eder (*İffet*; *Dönüş*; *Batın Bu Dünya*; *Güneşin Tutulduğu Gün*, Gören, 1983). Geleneklerin dramatik bir öğe olarak kullanıldığı filmlerde suçsuz bile olsa aile üye-

lerinin birbirlerinden intikam almaları ya da namusa sürülen lekeyi temizlemeleri gerektiği üzerinde durulur. Toplumumuzdaki ahlâk anlayışı, filmlerimizde en ufak bir değişikliğe rıza gösterilmeksizin adeta savunmaya çalışılır.

Sonuç: Kalıplar, Sansür ve Aykırı Örnekler

Konuları aile içi ve çevresindeki çatışmalardan, aile kurma çabalarından kaynaklanan ve genellikle aile seyircisine yönelik filmlerimize egemen olan modellerden, toplumsal tutum ve değerlerin bu filmlere nasıl aktarıldığından söz ettik. Bu filmlerde yer alan basit, yüzeysel dolayısıyla anlaşılması kolay öykülerin, yinelenip duran anlatım kalıplarını vurguladık. Aslında, masalsı ve kolay açılabilir kodlar içeren, başladığı anda sonucu kestirilebilecek denli kalıplaşmış bu öyküsel anlatım, filmlerimize yerleşmeden çok önce ortaya çıkıp yaygınlaşmıştı. Eski çağlardan itibaren gelişen *romans* türü, çoğu tutucu nitelikte olan bu filmlerin içine sıkışıp kaldığı anlatım biçiminin temelini oluşturur. Çünkü sözünü ettiğimiz pek çok filmün ana iskeleti bu türün özelliklerini içeriyor.

Sevginin idealize edilişi, idealleştirilmiş kahramanların bildik dünyadan biraz uzak bir dünyada yaşadıkları aşk öykülerinin gerçekçi olmayan bir anlatım biçimiyle sunulduğu yine *romans* türünün ilk uzantılarından sayılabilecek aşk hikayelerinde karşımıza çıkıyor. Filmlerimizin çoğuna model olan bu anlatım biçiminde, belli kalıplar yinelandığından, ortaya çıkan yapı hep “ayrılık-tehlike-birleşme” üzerine kurulmaktaydı⁹. Bunu biraz daha açarak yerli filmlere de uygulanabilecek ayrıntılı bir şema elde edebiliriz:

⁹ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983, s. 26.

1. Genç kızla erkek karşılaşır ve çoğu kez ilk görüşte birbirlerine aşık olur,

2. Entri, rastlantı, sosyo-ekonomik koşullar vb. nedenlerle sevgililer ayrı düşer,

3. Sevgililerin başından binbir şey geçer -kör, sağır ya da kötürüm olabilirler- çeşitli ilişkiler içine sürüklenir ama hep kavuşmaya çalışırlar,

4. Yanlışlıklar düzelir ve evlenirler ya da ölürler.

Tüm güçlülere karşı erkekğin ve kızın namusunu korumaya çalışması, birbirlerine olan bağlılıklarını sürdürmeleri ve çoğunlukla mutlu sona ulaşmaları bu şemanın önemli unsurlarıdır¹⁰.

Bu şema, yabancı filmin -öncelikle ABD yapımı olanların- etkisiyle melodram öğelerini de kendine eklemiştir. Böylece, rastlantı, felâket, özveri, kavuşma, ihanet ve ölümler filmlerimizin dokusunda tekrarlanmış durmuştur. İyilik-kötülük, mertlik-hainlik, cesaret-korkaklık, şeref-şerefsizlik, ara ton ta-

¹⁰ Melodram öğeleriyle de beslenmiş romans kalıbının sinemamızda uzun süreden beri yinelenmesinin geleneksel kültürümüzle ilişkisi açısından A. H. Tanpınar'ın bazı görüşleri ipucu niteliği taşıyabilir: "Hakikatte Müslüman şark muhayyilesi bir defa için bulmuş ve sonuna kadar bulduğu şeylerle oynamışa benzer". "Bütün bu tekrarlar ... trajik duygunun ve asıl manâsında realite terbiyesinin yokluğundan geliyordu." Yine Tanpınar'a göre, Müslümanlığın yaşamı ve dünyayı değerlendirmede getirdiği normlar, yaşamın derinliksiz bir gölge oyununa indirgenmesi yaratıcı düş gücünü de sınırlamıştır. Ayrıca, doğu öyküsünün "harikuladeyi" gerçeği yadsıyan bir "kolaylık mekanizması" olarak kullanılmasının ve öyküleri olağanüstü rastlantılara dayandırmasının başlıca nedeni yine "realite terbiyesi"nin yokluğundan kaynaklanmaktadır. Bkz. A. Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1976, s. 18, 26-27.

sımayan film kahramanlarına yapıştırılmış, böylece moral sorun da basite indirgenmiştir. Sözü edilen filmlerde kişiler, hareketleri, tavır ve tutumları önceden planlanmış kuklaları anımsatır. Düşüncelerini uzun ve ağdalı diyaloglar içinde aktarırlarken, duyguların dile getirilmesinde belirli davranışlarla yetinirler. Örneğin, aile üyelerinden birinin ölümü ya da ihaneti karşısında yüksek sesle ağlama, haykırma yeterli olur. Yumruklar sıkılır, göğün yükseklerine bakılır... Erkeklerin meyhanelere koşmaları, kırıp dökme-leri, genç kızların kendilerini yatakların üzerine fırlatıp, yemedi içmedi kesilmeleri de yine hüznün, kırgınlık ve öfkenin anlatılışında süregelen oyunculuk kalıplarıdır. Bu davranış biçimlerinin sosyo-psikolojik özelliklerimize aykırı olmaması nedeniyle film kahramanları gerçekten uzaklaşmış sayılmazlar. Psikolojik boyutun yokluğu, filmlerimize -biçime de yansıyacak denli- iki boyutluluk, yüzeysellik getirmiştir. Her türlü ilişkide, karakterlerde yaratılmayan derinlik, görüntüsel anlatım dilinde de kendini gösterir.

Alışılmış kalıpların dışına çıkılamamasında, farklı yaklaşım girişimlerinin çoğalıp birikim yaratmamasında üzerinde durulması gereken bir başka etken daha var: sansür. Tarkan Kakinç: “Yurdumuzda ulusal gerçek, sansürün istediği sinema gerçeğine uydurulmuştur” diyor.¹¹ Gerçekten de Türk filmlerine yöneltilecek eleştirilerde her zaman sansür olgusunun göz önünde tutulması lâzım. Yönetmenlerin yeniliklere yönelmesi, konulara, kavramlara ve sorunlara farklı yaklaşımlarla eğilmesi çok güç. Çünkü, bir filmin senarist ve yönetmeni her şeyden önce yoğun bir “otosansür” uygulayıcısı olmak zorunda. Senaryoların hazırlanışında sürekli ola-

¹¹ Ağâh Özgüç, *Türk Sineması Sansür Dosyası*, Koza Yayınları, İstanbul, 1976, s. 112.

rak sansür kılıcını başlarının üzerinde hissetmeleri onları, bu içsel mekanizmayı kullanmaya itiyor. Bu durumun film işletmecilerinden gelen baskıyla birleşmesi, sinemamızda yeni adımları geciktiren ve köstekleyen etkenlerden biridir. Biraz daha açıklayıcı olabilmek için aile konusuna ilişkin sansür uygulamalarından birkaç örnek verelim. *Bitmeyen Yol*'un yasaklanma nedenlerinden biri "... hikayenin kahramanının misafir olarak geldiği, erkeksiz evin iffet ve namusuna el uzatarak millî örf ve adetimize ihanet ettiği..." dir¹².

Ya Ben Ya O adlı filmdeki, kayınpederin damadının elini öpmek istediği sahnede, damadın "öpülecek el varsa kızındır, kızının elini öp" demesi "kayınbabalık gururunu tamamiyle kıran bir hareket" olarak değerlendirilmiştir¹³. Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarlanan *Yol Palas Cinayeti*'nde de evli bir kadının başka erkekle ilişki kurması filmin sansüre takılmasına neden olmuştur¹⁴. Daha da ötesi bir sansür üyesi, ailenin plaja gitmeyeceğini söyleyecek denli ileri gidebilmiştir¹⁵. Böylece, seyircinin "ne istediği" konusunda belirleyici olan işletmeciler ve sansür komisyonu, filmcilerin önüne bir dizi tabu koymuş olurlar. Bunun sonucunda da sanatçının olayların önünde gitmesi bir yana, değişimleri izlemesi bile gecikir.

Ancak, yine de son on yıl içindeki toplumsal değişimler seyirci ve dolayısıyla sinema sanatçıları üzerinde önemli sayılabilecek etkiler yaparak olağanüstülükleri, rastlantıları eskisi denli kolay kullanılır olmaktan çıkarmış bulunuyor. Böylece "yaşanan"dan yola çıkan öyküler, gazete haberlerinden esin-

¹² a.k., s. 28.

¹³ a.k., s. 46.

¹⁴ a.k., s. 40.

¹⁵ a.k., s. 108.

lenerek yaratılan tipler her türden filmde yaygın olarak yer almaya başladı (*Beyaz Ölüm*, Refiğ, 1983; *Bedel*, Gülgen, 1983; *Kayıp Kızlar*, Elmas, 1983). Egemen anlatım ve değer kalıplarının sınırlarını zorlayan filmler çoğaldı (*Faize Hücum*, Ökten, 1983). Aile açısından bakıldığında da gerçekçiliğe ağırlık veren filmler görmekteyiz. Toplumsal değişimin aileyi nasıl etkilediğine melodram kalıpları dışında kalarak bakmaya çalışan, daha eski tarihli filmler de var kuşkusuz. Bunlar, tutucu olmayan, durum saptamasına yönelen, böylesine çalkantılı günlerin getirdiği acıları nesnel olarak sergilemeyi amaçlayan filmlerdi. Lütfi Ö. Akad'ın *Gelin* (1973)-*Düğün* (1973)-*Dişet* (1974) üçlemesi bu yaklaşımın en tipik örneğidir. *Selvi Boylum Al Yazmalım* (Batubeki, 1977), *Sürü* (Ökten, 1979), *Düşman* (Ökten, 1980), *Adak* (Batubeki, 1979), *Almanya Acı Vatan* (Gören, 1979), *Seninle Son Defa* (Tuna, 1979), *Sultan* (Tibet, 1979) ise 70'li yılların sonundaki olağanüstülüklerden arınmış filmlerden bazılarıdır.

80'lere gelindiğinde aile ilişkilerini bütünsel olarak farklı biçimde ele alan (*Seni Kalbime Gömdüm*, Tuna, 1982; *Kırk Bir Aşk Hikayesi*, Kavur, 1982; *Talihli Amele*, Batubeki, 1981) filmlerin yanı sıra karakterlerde, bazı değerlerde, anlatım kalıbında ve özellikle "son"unda farklılık taşıyan aile filmlerinde artış olduğunu görüyoruz. Değişikliklerin bir kısmı -özellikle kadının eskisi denli gerçeküstü sadakat gösterememesi hali-filmlerin sonlarının kötü bitmesine yol açıyor. Bir yanda gerçekçi yaklaşımların ve çeşitli kitle iletişim araçlarının etkisiyle film kahramanları daha çok insana benzemeye başlarken, öte yandan namus ve ahlâk anlayışında temelde bir şey değişmediğinden ölüm kaçınılmaz oluyor (*Yakıt Beni*, Gülgen, 1983; *Haram*, Seden, 1983). Yeni değerler, toplumda yerleşik bir hal aldıktan sonra filmlerimize aktarılabiliyor yargısı, bugün de büyük ölçüde geçerliliğini sürdürüyor.

TÜRK SİNEMASINDA FİLM YAPIMI ÜZERİNE NOTLAR*

Türkiye’de geleceği üzerine sık sık umutsuz görüşlerin ileri sürüldüğü ekonomik bir sektör var: sinema. Gerçekten de sinemamız periyodik olarak bunalıma giriyor. Ancak, bunları atlatarak yeni bir sarsıntıya dek ayakta kalabiliyor. İlk ciddi krizini 1950’lerin sonundaki devalüasyonla yaşayan Türk sineması sonraki on yıl içinde kendini toparlayıp rekor sayıda film üretmeyi, seyircisinin sayısını ve koltuk kapasitesini arttırmayı başarmıştı. 1978’e gelindiğinde ise yeni bir bunalım yaşıyordu ve olumsuz sonuçlanacakmış gibi görünen bir ölüm-kalım savaşının ortasındaydı. 1980’lerde durum bir kez daha değişti ve sinema alanında yeni bir canlılık görüldü. Gerçi salonların kapanması, seyircinin azalması önlenememişti ama sinema varlığını sürdürmeyi garantilemiş gibiydi. 1987 yılı, çözülmeyen sorunların, sistemin temel eksikliklerinin yarattığı bunalımın ilk sinyallerini de birlikte getirdi.

Bunlar bize Türk sinemasının sağlam bir yapıya ve kendini sarsıntılara karşı koruma mekanizmalarına sahip olmadığını gösteriyor. Bunun yanı sıra uzun yıllar boyunca çok eleştirilmesine, yapılan filmler üzerine sayfalarca yazılmasına karşın film yapım, dağıtım ve gösteriminin Türkiye’de aldığı biçime ilişkin güvenilir verilerin bulunmadığı da bir gerçek. Sallantılı bir ekonomik ortamda, çok riskli bir ticari girişim alanı haline gelen sinemamızdaki işleyişin iyi bilindiği söylenemez. Bu nedenle zaman zaman yanlış yo-

* İlk kez 1989’da yayınlanmıştır.

rumlar yapılıyor. Sinemacılar ise kendi sorunlarının çaresini çoğu kez devletten bekliyor, zorunlu olduğunda çok kısa vadeli hedefler belirleyerek geçici önlemler alıyor. Rastlantıların sunduğu olanaklarla çözüldü sarılan problemler, bir başka biçimde, kısa süre sonra yeniden ortaya çıkıyor. Türk sinemasının daha dayanıklı temeller üzerine oturabilmesi, uzun vadeli ve sorun çözücü önlemlerin alınabilmesi, ticari/mesleki ve sanatsal normların işlerlik kazanabilmesinde bilimsel araştırma sonuçlarının yararı büyük olacaktır.

Bu betimleyici yazıda, belki de bilinmeyen ya da gözden kaçan ayrıntılar üzerinde durularak Türk sinemasının işleyişine ilişkin bazı saptamalar yapılacaktır.

Türk Sinemasının Mutlu Günleri

1960'lar ve 1970'lerin ilk birkaç yılı, bir bakıma Türk sinemasının en parlak dönemidir. Bu dönem boyunca seyirci sayısı hızlı bir artış gösterdi. Bu artışa paralel olarak il ve ilçelerde pek çok sinema salonu açıldı. Bir başka deyişle koltuk kapasitesi de büyüdü. Örneğin, 1961 yılında İstanbul'da 68'i kapalı, 145'i açık olmak üzere 213 salon varken bu sayılar 1975'de 137 kapalı, 236 açık, toplam 373'e ulaşmıştı¹. Salonların çoğalmasının sonucu ise film üretimine yönelik, artan bir talep oldu. Böylece film şirketleri, film işletmecileri ve film sayısı da giderek çoğaldı. Artık "sinemacılık" kendini kârlı bir iş alanı olarak kanıtlamıştı.

Bu dönem, film yapımcılığının sağlam temeller üzerine oturması açısından önemli bir fırsat sunmuştu. Ama bu fırsat değerlendirilemedi. Çünkü yapımcılığa girenlerin hiçbir zaman sermayesi olmadı. Film yapım şirketi kurmak için ti-

¹ Nilgün Abisel, *Türk Sinemasının İşleyişi ve Sorunları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 1978, s. 143.

carî mevzuatın gereklerini yerine getirmenin dışında herhangi bir koşul ya da sınırlama yoktu. Film şirketi kurmak-taki asıl amaç kazanç sağlamak olmakla birlikte, maceralı bir işe girişme, meşhur olma ya da meşhurlarla ilişki kurabilme gibi amaçlar da ön planda yer alıyordu. Bu durum, yapım-cılıkta uzun vadeli politikaların saptanmasını engelledi. Ka-zanılanların hızla tüketilmesi, sinema sektörü dışına aktarıl-ması, gerekli örgütlenme ve altyapı çalışmalarının gerçek-leşememesi sonucunu doğurdu. Gerçi, risk payı büyük olan sinema sektörünün, ülkenin çalkantılı ekonomik yaşamı da göz önüne alındığında iyice riskli bir yatırım alanı olduğu ortaya çıkar ama en azından sinemadan elde edilen gelirin, sinemaya yönelik olarak kullanılması beklenirdi. Sonraki yılların bunalım dönemlerinde bunun eksikliği büyük ölçüde hissedildi.

Belirli bir politikadan yoksun olarak yürüyen yapım-cılıkta, kısa sürede iyi kâr elde etme hedefi benimsendiğinden, filmlerin ucuza mal edilmesi eğilimi baştan beri güçlüydü. Kâr belli bir oranda tutmak için maliyetin düşürülmesi, giderek bir ilke haline geldi. Seyircinin talebi değişmeyecek varsayıldı. Filmlerin konu, teknik standart ve yaratıcılık aç-sından kalitesinin seyirciyi etkilemeyeceğine ve bu yöndeki beklentilerinin hep asgari düzeyde kalacağına dair garip bir inanç yerleşti. İş yapan film şablon oldu, kopyaları üretildi. Halbuki, bu yıllarda dünya sinemasında çeşitli nedenlere bağlı olarak ortaya çıkan krizler, yerli yapımcılarımız için bir uyarı niteliği taşımalıydı.

1960'larla başlayan gelişmeler, film dağıtım olgusunda da etkisini uzun süre gösterecek olan bir oluşumla nokta-landı. Türk sinemasında "işletmeci egemenliği" kuruldu.

Anadolu, işletme bölgelerine ve alt bölgelere ayrıldı². Her bölgenin seyirci özelliklerinin neler olduğuna karar verenler işletmecilerdi. Salonlarla doğrudan ilişki içinde olduklarından, seyircinin ilgisi hakkında epey bilgi sahibiydiler. Ancak, yalnızca kâr amacı güden araçlar olduklarından, yapımcılar kadar bile sanatsal endişeleri yoktu. Film yapımı doğrudan işletmecilerin verdiği avanslarla gerçekleşiyordu. Bu nedenle, büyük ya da küçük tüm yapım şirketleri, sanatçılar ve çalışanlar, şu ya da bu ölçüde işletmecilerin isteklerine bağlı oldular.

İlkbahar aylarında İstanbul'a gelen işletmeciler, yapımcılarla görüşüp anlaşıyor, o yıl kaç adet ve ne türden film yapılacağına, bu filmlerde kimlerin rol alacağına, saptanmasında en önemli rolü oynuyorlardı. Büyük ve saygınlığı olan yapımcı firmaların film listeleri zaten, filmleri iyi iş yapan yönetmen ve yıldızları içerdiğinden, işletmeciler tarafından fazla itiraz edilmeden onaylanabiliyordu. Henüz "film fikri" oluşmadığından onların taleplerine paralel olarak projeler birlikte kararlaştırılıyordu. Salon işletmecilerinin taleplerinden etkilenen işletmeciler -büyük bir kısmının salon işletmeleri de vardı- çoğu zaman oyuncu adı ve bazen de konu öneriyorlardı. İşletmecilerin en belirleyici oldukları durum,

² 1970'ler başladığında işletme bölgeleri, salon ve seyirci sayıları şöyleydi:

Adana Bölgesi	21 il	463 salon	37.335.472 seyirci;
İzmir Bölgesi	12 il	646 salon	51.427.031 seyirci;
Ankara Bölgesi	6 il	216 salon	29.474.552 seyirci;
Samsun Bölgesi	16 il	238 salon	20.420.363seyirci;
Marmara Bölgesi	9 il	343 salon	27.288.164 seyirci;
Zonguldak Bölgesi	2 il	82 salon	13.149.007 seyirci;
İSTANBUL	1 il	436 salon	67.402.721 seyirci.

küçük yapımcı firmalarla olan ilişkilerinde ortaya çıkıyordu. Yılda bir ya da iki film yapabilen firmalar, filmlerinin satışını garantileyebilmek için tümüyle işletmecilerin taleplerine bağımlıydılar. Bu firmalar, işletmeciden avans almadan bir filmin hazırlıklarına girişemediklerinden hiçbir proje oluşturmadan ilkbaharı bekliyorlardı. Dolayısıyla pek çok filmin konusu ve oyuncular, o filmlerin hangi bölgelere satıldığına, hangisinden daha yüksek avans alındığına ve yapılan anlaşmaların koşullarına bağlı olarak saptanıyordu. Zaten, bölgelere ve günün modasına göre kullanılan yerleşik kalıplar vardı. Örneğin Samsun bölgesi dinsel motiflerin ağır bastığı, fedakârlık ve iman örneklerinin sergilendiği filmlere daha yatkındı. Adana bölgesinin talebi ise kavga sahneleri içeren filmlere yönelikti. Senaryonun yazımında neredeyse matematiksel yöntemlerle, her bölgenin beklentilerine uygun sahneler, avanslar oranında yerleştiriliyordu. İşletmecinin vereceği avans, önceki örneklerden yola çıkılarak hesaplanıyor, işletmeciyle yapımcı arasında %40-%60 arasında bir komisyon üzerinden anlaşma yapılıyordu. Bu yüzde, filmin tahmini hasılatından, salon sahiplerinin payı ayrıldıktan sonra işletmeciye kalacağı varsayılan miktardan yapımcının alacağı payı gösteriyordu. İşte bu tahmini rakamın tamamını ya da bir kısmını, işletmeci, yapımcıya avans adıyla filmin çekiminden önce veriyordu. Film gösterime girip vizyonunu tamamladıktan sonra işletmecinin, kendi payından yapımcıya verdiği avansı düşüp, geri kalanın belli bir yüzdesini yine ona göndermesi hemen hemen hiç söz konusu değildi. Film ülke çapında çok büyük iş yapmadığı takdirde, hasılatları, vergileri, payları vb. izlemek ve avans borcunun ödenip ödenmediğini denetlemek yapımcı için mümkün olmuyordu. Filmin beklenenden az iş yapma olasılığı da vardı tabii ki. Ama bu, işletmeci açısından, bir sonraki yıl yapımcıya

verilecek avanslarda yapılacak bir kesintiyle çözülecek küçük bir problemdi. Bu durumda, yapımcılar için, aldıkları avanslarla filmlerini tamamlayıp bunların bölgeler dışında kalan İstanbul'daki gösterimlerinde kâr etmesini beklemekten başka yol kalmıyordu³.

Sinemacıların yıllar boyu yakındıkları nokta, işletmecilerin bu belirleyici durumu olmuştur. Bazı büyük yapım firmaları, zaman zaman değişik türden denemelere girişebiliyordu. Özellikle, yıl sonunda yapılan ve "amortisman filmi" denilen filmler bu işe yarıyordu. Bunlardan herhangi biri olumlu sonuç verdiğinde, ertesi yıl öteki firmalar da benzeri filmler üretmeye başlıyordu. Görüldüğü gibi, yönetmen ya da senaristlerin "film fikri" üretme açısından önemli rolleri yoktu. Onlardan daha etkili durumda olanlar yalnızca yıldız oyunculardı. Yıldızlar, filmlerde canlandırdıkları tiplere ve öyküye ilişkin isteklerini kabul ettirebiliyorlardı.

Film fikrinin oluşturulmasında, işletmeci baskılarının yanı sıra ele alınması gereken bir başka sorun da sansürle ilgilidir. Sansür kurullarının itiraz etmeyeceği senaryo ve filmleri hazırlamak çabası, yapımcılardan çok sanatçıları etkileyen bir problemdi. Yapımcılar, yalnızca yatırdıkları paranın karşılığını bir an önce almak istedikleri için filmlerinin sansüre takılmasından çok rahatsız oluyorlardı. Bu nedenle çekim sırasında yönetmenleri sınırladıkları da bilinen bir gerçektir. Sanatçılar ise daha baştan kendilerini sansür ediyorlar, yaratıcılıklarını sınırlıyorlardı.

³ Büyük firmalar İstanbul'daki salonları kendi aralarında gruplaşarak paylaşmışlardı. Örneğin, Arzu-Akün-Erler Film İşletmesi 1978'de İstanbul'da en az dokuz salonu, yalnızca kendi filmlerini göstermek üzere bağlamış bulunuyordu. Bu firmalar Anadolu'da da kendi işletmelerini kurma girişiminde bulunduklarında işleri yürümedi çünkü artık çok geç olmuştu.

Yine de sistem işliyor ve yıllık film yapım sayısı hızla artıyordu: 1961 yılında 97 film yapılırken, 1971'de 266'ya ulaşılmıştı. Dışarıdan bakıldığında giderek büyüyen bir sektör gibi görünmesine karşın, sinemamızda bu yıllarda bile birçok sağlıksız işleyiş vardı. Bunlardan biri de bono, çek ve senet kullanımının yaygınlığıydı. Salon sahibinden, işletmeciden başlayan, senet kullanarak ödeme yapma alışkanlığı ve zorunluluğu, set işçisine dek uzanıyor, bu durumdan en büyük kazancı Yeşilçam'daki senet kırıncıları elde ediyordu. Senetlerden bir ya da birkaçının ödenememesi, geriye doğru tüm zinciri sarsıyor ve intiharlara bile yol açabiliyordu.

Türk sineması iç pazara yönelik kapalı bir sinema oluşunun dezavantajlarını 70'li yıllarla birlikte gördü. Ortadoğu bölgesinde güçlü bir sinema endüstrisiyle, iyi bir dışsattım potansiyeli yaratılabilirdi. Ama bu gerçekleşmedi. Birbirinin yinelenmesi olan filmler birkaç komşu ülkeye satılmaktaydı. Hem örgütsüzlük hem de yasal engeller nedeniyle girişimler tekil oluyor, üstelik elde edilen gelir anılmayacak denli sınırlı kalıyordu. Ancak Kıbrıs bunalımı ve Ortadoğu'daki sıcak savaşlarla bu küçük dış pazar da yok oldu.

Renkli Filme Geçiş ve Bunalım Dönemi

1970'lere gelindiğinde yıllık film yapım sayısı rekor düzeye ulaşmıştı. Her filmin en az on kopyası bütün bölgelere dağıtılıyor, salonlar iki hatta üç film birden gösterebiliyordu. Ancak ülkenin genel ekonomik sarsıntılarının etkisi sinemaya ağırlaşarak yansımaya başlamıştı. Kısa vadeli düzenlemelerle işleyen yapısı ve karşılaşılabilecek sorunlara önlem alma konusundaki duyarsızlık nedeniyle, durumun ciddiyeti henüz kavranamamıştı. Böylece, renkli film yapımındaki artışın getirdiği parasal yükü birlikte bunalım dönemi de başlamış oldu.

1969'da yapılan 229 filmin 56'sı renkliken, 1971'de bu sayının 226 film içinde 138'e yükseldiği görülüyor. 1973 yılında ise, 208 filmin 178'i renkli çekildi. Bu kaçınılmaz gelişmenin iki önemli sonucu, film maliyetlerinin artması ve filmlerin görüntü kalitesinin bozulmasıdır. Daha önce de değinildiği gibi, Türk sinemasında yapımcılığın temelini "avans-maliyet dengesi" oluşturuyordu ve maliyetin düşürülmesi için yıldız ücretleri dışında her türlü konuda taviz veriliyordu. Renkli film olgusu sinemanın karmaşık sorunlarına bir yenisini eklemiş oldu.

Yine de sinemacılık kârlılığını sürdürüyordu; yıllık film yapım sayısında azalma olmadı. Bu durum, söz konusu etkenlerin yapımcı firmaları etkilemediği anlamına gelmiyor. Film yapım maliyetinin yükselmesiyle senetler zincirleme protesto edildi ve şirketlerin bir kısmı kapandı. Zaten, ucuz macera ve seks filmlerinin yaygınlaştığı döneme kadar, yıllık yapım sayısının önemli bir bölümünü büyük firmalar gerçekleştiriyordu. İş bırakan ve yeniden kurulan küçük firmalar yılda ancak bir-iki film yapabiliyordu⁴. 1977 yılında yapımcılık faaliyetini beş yıldan daha uzun bir süreden beri yürüten firmaların sayısı sadece sekizdi.

Renkli filmin yükselttiği maliyeleri, kaliteden taviz vererek, avanslarla dengelemeye çalışan yapımcıların bu tavrı, renkli filmlerin siyah/beyazlardan daha niteliksiz olmasına yol açıyordu. Yılların deneyimiyle belli bir düzeye ulaşan sinema sanatçıları açısından renk, önemli sorunlar yaratmıştı. Aydınlatma, çevre düzeni, makyaj gibi renge yönelik özel uz-

⁴ Örneğin 1977'de, 56 firmanın yaptığı toplam 124 filmin dağılımı şöyledir: 26 firma birer film, 14 firma ikişer film, 6 firma üçer film, 4 firma dörder film, 3 firma beşer film, 2 firma altışar film ve 1 firma dokuz film. Abisel, *a.g.e.*, s. 31.

manlık gerektiren alanlarda renklerin özelliklerine uyulmadığından filmlerin görüntü kalitesi, s/b'lerden daha kötüydü. Öykülerindeki inandırıcılıktan uzak öğelerin arasına filmin renk tekniğinden gelen gerçekdışılık da eklendi.

Buradaki tek neden sanatçıların deneyimsizliği değildi. Öncelikle, kaliteli ham film pahalıydı. Ham film sağlamadaki zorlukların yanı sıra bunları işleyecek donanıma sahip laboratuvarların bulunmaması da filmlerin renk kalitesini düşüren etkenler arasındaydı. Laboratuvarlar, aygıtlarını, renkli-nin gereklerine uygun biçimde, geniş ölçüde yenilememişlerdi. Çünkü bu, büyük sayılabilecek bir yatırım gerektiriyordu. Renkli yıkama ve baskı işlemlerini bilen teknik ele-man neredeyse yoktu ve bunların özel olarak yetiştirilmesi için girişimde de bulunulmuyordu. Sinemada her şey sı-naya-yanıla öğrenilirdi. Böylece, filmlerin laboratuvar işlemleri biraz da şansın yardımıyla tamamlanmaktaydı. Ayrıca laboratuvarlar da hammadde ithalinde güçlüklerle karşılaş-ıyorlardı. Bununla birlikte, daha çok kazanma isteğiyle bayat-lamış banyoların uzun süre kullanılması, laboratuvarların si-nemaya ve seyirciye karşı yükümlülüklerini gereğince yerine getirmediklerini göstermekteydi. Yapımcıların ve daha ötesi sanatçıların da bu konuda hassas davranmadıkları, belli bir renk kalitesi arayarak, laboratuvarlar üzerinde baskı yapma-dığı da ortada. O yıllarda, tümüyle sinemaya hizmet veren laboratuvarların, böyle bir genel istek karşısında direnemeyecekleri iddia edilebilir.

Renk konusu, seyircinin yeni bir olay olan "renkli yerli film"e gösterdiği ilgi ve yapımcıların kâra verdiği öncelikle birleşerek ciddiye alınmadı. Masrafların artmasını kimse istemiyordu. Dolayısıyla sonuçta, Kodak'la başlayan çekim Fuji'yle bitiyor; film daha sonra Orwo banyosunda yıkanıp,

herhangi bir ya da birkaç marka pozitif basılıyordu. Bu dönemde, sinemacılar arasında kullanılan “Abdurrahman Color” deyiminin, esprinin ötesinde gerçek bir durumu yansıttığını söyleyebiliriz⁵.

1970’lerin ortalarına doğru, ülkede yaşanan döviz sıkıntısı, renkli film üretimine kendine özgü yöntemleriyle uyum sağlamaya başlayan, her türlü olanağı zorlayarak yeniden maliyet-avans dengesini kuran yapımcıları yeniden sarstı. Özellikle az sayıda film üreten, çok sayıdaki küçük firmanın, kotaya alınan ham film ithalinde gerekli koşulları yerine getirmemesi sonucunda, ham film karaborsası oluştu ve hızla genişledi. Böylece, özellikle orta ve küçük yapımcı firmalar açısından maliyet konusunda yeni bir belirsizlik ortaya çıkmıştı. Bunun yanı sıra film çekim süreleri ve gösterim tarihleri bakımından da bazı sorunlar doğdu. Dağıtımçıya belli bir teslim tarihi vermiş olan yapımcı, sözünde durabilmek için elindeki ham filmle çekime başlıyor, bitirebilmek için de istenen fiyatı ödeyerek karaborsadan film bulmak zorunda kalıyordu. İşletmeciler, salonlarla yaptıkları anlaşmaları göz önüne alarak güç durumda kalmamak için, filmlerini zamanında teslim edebilecek güçlü firmalarla iş yapmayı yeğlemeye başladılar. Aslında büyük firmalar ham film temininde

⁵ Türk sineması, seyircisinin en fazla olduğu, en büyük hasılatların elde edildiği dönemde, altyapısını güçlendirme şansını değerlendiremedi. Maliyet hesapları, iş kopyalarının s/b basılması, kopyaların ara negatiflerden değil de hep asıl negatiften yapılması gibi sonuçlar da doğurduğundan, bugün eski filmlerin yeni baskılarının yapılması hemen hemen olanaksız. Reklamcılığın gelişimi ve TRT’nin koyduğu standartlar, laboratuvarların bu sektörün beklentilerine uygun biçimde yenilenmesine neden oldu. Şimdi bazı filmler bu olanakların katkısıyla “iyi” oluyor.

daha avantajlı durumdaydı. Önceki yıl ürettikleri, yüksek sayıda filmin bir fazlası üzerinden ham film ithal izni alabiliyor ve bu ithali mali olanaklarıyla gerçekleştirebiliyorlardı. Ayrıca bunların bir kısmı, paravan şirketler kurarak en azından bir film için yeni ithalat imkânı yaratıyorlardı. Bir-iki film yapabilen firmalar ise çoğu kez kendi ithal izin belgeleri karşılığı borçlanarak “içerden” film bulma yoluna gidiyorlardı.

Ham film darlığı ve maliyetlerin düşürülmesi çabası, filmlerin kopya sayısının azalmasına da yol açmıştı. Artık her filminden ön kopya basmak bir hayaldi. Bu durum etkisini salonlarda “film darlığı” olarak gösterdi. Ucuz, yabancı seks filmleri yavaş yavaş çoğalmaya başladı. Durumları iyice kötülemiş olan küçük firmalar, varlıklarını sürdürüp para kazanabilmek için, yine ithal güçlükleri ve ödeme problemleri nedeniyle ucuz dolu film ithal eden yabancı film işletmecilerini örnek aldılar. Çok ucuza mal olan yerli karate ve seks filmlerinin yapımına yöneldiler. Bu nitelikteki yabancı ve yerli filmlerin seyirci çekmesi, salonların film darlığı sorununu geçici olarak çözdüğünden iyi hasılat getiren bu tür filmlerin yapımı hızla arttı; işletmecilerin bir kısmı da yeniden bu küçük firmaları desteklemeye başladı.

70’li yılların sonları yaklaşırken, televizyon yaygınlaşmış, ekonomik zorluklar sinema seyircisini salonlardan uzaklaştırır olmuştu. Öteki ülkelerle karşılaştırıldığında çok ucuz kalan bilet fiyatlarına karşın bir ailenin sinemaya gitmesi, aile bütçesine ciddi bir yük getirmeye başlamıştı. Aile seyircisi, belirli bir kazanç ortalamasının altına düşmemek, perdelelerini boş bırakmamak, salonlarını kapatmamak için ucuz-kötü filmleri gösteren sinemaları kolayca terk etti, evinde televizyon seyretmeyi yeğledi.

Artık çark dönmeye başlamış ve her şey birbirini olumsuz yönde etkiler olmuştu. Seyirci sayısındaki azalma bu yıllarda kendini hissettirmeye başladı. Yavaş yavaş semt salonları kapandı. Bunu kent merkezlerindeki izledi. Büyük konforlu salonlarda film gösterimi de eski kârlılığını yitirmekteydi. Artık bu salonlar, pasaj ve garaj gibi başka ticari faaliyetlere mekân oluyordu. Bu nitelikteki salonların kapanması, seyircinin sinema alışkanlığını yitirmesine yardımcı oldu. Hasılatlardaki düşme, işletmecileri ve yapımcıları doğrudan etkiledi. Çünkü enflasyonla birlikte maliyetler hızla yükseliyordu. Daha az sayıda film yapılmaya başladı, daha az sayıda kopya basıldı. Artık bunlarla Türkiye'deki salonları beslemek mümkün değildi. Bazı salonlar ve işletmeciler, bir süre için eski filmleri yeniden gösterime sunmayı denedi. Yeni afiş ve lobilerle bunlara yeni film havası vermeye çalıştı. Ancak bu da uzun sürmedi, salonların kapanması engellenemedi. Bu arada, ucuz ve kötü film gösteren sinema salonlarının işletmecileri seyircinin niteliğinden yararlanarak salonlarını yenilemek ya da onarmak yoluna gitmedi. Böylece sinemalar, ısıtılmayan, çökmüş koltukları, bozuk projeksiyon aygıtlarıyla belirli bir grup seyircinin farklı beklentilerini giderdiği mekânlar haline geldi.

İşletmecilerin durumu da daha parlak değildi. Hem yapımcılara daha fazla avans vermek zorundaydılar hem de salonlar azaldığından kendi işletme yüzdelğinde düşme söz konusuydu. Önce, büyük şirketlerin yıldızlı filmlerine para verir oldular, sonra da kendilerine başka iş alanları seçmeye başladılar. Bunun sonucunda, küçük yapım firmalarının çoğu ortadan kalktı, film yapım sayısı iyice azaldı⁶. Salonlar kapandı, seyirci sayısı daha da düştü.

⁶ 1976'da yapılan 195 filmin, en az yarısı, belirli salonlarda vizyona giren ve bir kısmı 16 mm. olarak çekilen çok ucuza mal

70'lerin sonunda işletmeciler Yeşilçam'a neredeyse hiç avans vermez oldular. Siyasal ve toplumsal yaşamdaki kaotik hava seyirciyi iyice evine kapatınca-Türk sineması tarihinin belki de en büyük bunalımına girmiş oldu. İçinde bulunulan çaresiz durumun sonuçları kendini işsizlik olarak göstermeye başlamıştı bile. Sanatçıların ve teknik elemanların bir kısmı televizyona ve reklam piyasasına geçerek geçimlerini sağlama şansı buldularsa da uzmanlığı olmayanların çoğu güç durumdaydı. 1979 yılında Türk sinemasında beklenen tek bir şey vardı: Mucize...

Beklenen Mucize Gerçekleşiyor

Ne mutludur ki bu mucize gerçekleşti. Mucizenin adı "video" ydu. Bu, ilk anda şaşırtıcı bir şey, bir paradoks gibi görünse de biraz yakından bakıldığında sinemacıların içinde bulundukları umutsuz durumdan bir süre için bile olsa kurtuluşunda oynadığı rol açığa çıkacaktır.

Sinemayla uğraşanlar, başta videodan yakınıyor ve seyircinin azalmasına bir neden olarak gösteriyorlardı. Aslında bu yakınmanın kaynağı video olgusunun kendi değil, kalabalık ortamlarda videoyla film gösterimiydi. Kahvehanelerde, çay bahçelerinde video kullanılması, zaten azalmış olan sinema seyircisinin tümüyle yitirilmesi tehlikesini getiriyordu; izleyiciler, belki de karşıdaki salonda gösterilen bir filmi kahvede para ödmeden seyrediyor ve salonların boş kalmasına neden oluyorlardı. Yapımcılar, işletmeciler ve salon sahipleri üç-dört yıl boyunca bu durumun önlenmesi için resmi organlara başvurularda bulundular, İçişleri Bakanlığı çeşitli

olan seks filmleridir. Dolayısıyla yapım sayısında görece bir yükseklik olmasına karşın, Yeşilçam'ın yapım faaliyetleri açısından fazla önemi ve katkısı olmayan bir hareketlilik söz konusudur.

genelgelerle alanı düzenlemeye çalıştıysa da idari ve yasal önlemlerin alınması gecikiyordu. Bunlara karşın, video olgusu Türk sinemasının canlanmasına yardım eden ilk etkenlerden biri oldu⁷.

1970'lerin sonunda, işletmecilerin verdiği avansın azalması, 1980'lerle birlikte Yeşilçam'da ciddi bir para sıkıntısı yaratmıştı. İşte tam bu sırada, çantalarında bol parayla İstanbul'a birileri çıkageldi. Bunlar, Avrupa'daki Türklere video kaset pazarlayan ve yapım firmalarından peşin parayla filmlerinin gösterim haklarını satın almak isteyen video işletmecileriydi. Yabancı ülkelerde yaşayan Türkler arasında video aygıtı satın alma oranı 1978 yılından itibaren hızla yükseliyordu. Video, Türk işçilerinin kapalı yaşamlarında yeni bir kaçış noktası olarak ortaya çıkmıştı. Bu kitle, yerli film için iyi bir talep oluşturunuyordu. Kısa süre içinde, daha önce kaset, plak ve hatta film dağıtımı yapan şirketler bu pazarı ele geçirdiler. Bunların çoğu Almanya'da örgütlenmişti.

İşte bu dağıtımçı şirketlerin temsilcileri Türkiye'ye gelecek, yapımcıların ellerindeki eski filmlere talip oldular. İflasın eşiğine gelmiş olan yapımcılar için bu bir mucizeydi. Yapılan satışlar karşılığında yapımcıların elde ettikleri miktar oldukça düşüktü ama peşin ve toplu olarak alınan bu para, kendilerini toplamaları için yeterli oldu. Kuşkusuz burada yine, en az beş yıl boyunca faaliyetlerini sürdürmeyi başarmış yapım firmalarından söz ediyoruz. Çünkü 1980'de, kü-

⁷ Burada "canlanma", filmcilik sektöründeki faaliyetlerin, yapılan film sayısının artması ve işsizliğin bir ölçüde önlenmesi olarak değerlendirilmeli. Kuşkusuz, buradaki önemli nokta, Yeşilçam'a dışardan para girmesidir. Canlanma sözcüğü, Türk sinemasının sorunlarına çözüm bulunması ya da sistemin yeniden düzenlenmesi anlamını taşıyor. Canlanışın bu dar anlamlı niteliği, yeni bir sarsıntının önlenemeyişiyle iyice açığa çıkmaktadır.

çük firmaların hemen hepsi ortadan kalkmıştı. Zaten bunların çoğu ya eski filmleri üzerindeki haklarını tümüyle elden çıkarmış ya da filmlerinin negatiflerini ve kopyalarını yitirmişti.

Yeşilçam'ın eski ve güçlü sayılabilecek firmaları ilk anda eski filmlerini toplu olarak elden çıkardılar⁸. 1982 ilkbaharında, kendine çeki düzen vermiş olan az sayıda firma, film işletmecilerini beklemeye başlamıştı. Ama işletmeciler gelmedi ve bu ilkbahar Yeşilçam'da çok sessiz geçti. İlk kez geleneksel bir buluşma gerçekleşmemişti. Buna karşın, artık eski filmlerle yetinmeyen video işletmecileri yapımcıları parasal olarak desteklemeye niyetli görünüyordu. Yapımcılar, kolayca sömürülecekmiş gibi gözüken bu pazarın talebini karşılamak üzere harekete geçtiler. Böylece video işletmecilerinin avanslarıyla film üretme dönemi başlamış oluyordu.

Video hakları önceden satılan sinema filmleriyle başlayan faaliyet kısa süre sonra doğrudan video için film üretimine dönüştü. Bir-iki yıl içinde ise tam bir salgın halini aldı. İrili ufaklı birçok yeni yapım şirketi kuruldu. Artık, ardı ardına anlaşmalar yapılıyor, paketler halinde filmler çekiliyordu, ilk furyada, sinemacıların kolaycı, alışılmış tavrını değiştirmesine, yeni biçim ve konu aramasına gereksinim yaratmayan, kısacası, seçici davranmayan video seyircisine yönelik, ucuz film yapan firmalar epey para kazandılar. Bir haftada 5 milyon liraya film yapılır oldu.

⁸ Örneğin Uğur Film yaklaşık seksen filmini iki buçuk milyon liraya, Mine Film ise on filmini bir buçuk milyon liraya sattı. İşte bu bir buçuk milyon, şirketin sahibi Kadri Yurdatap'ın tabiriyle, Mine Filmi "ihya" etti.

Bu arada, avans veren video dağıtım şirketleriyle yapımcıların bir kısmı, filmlerin doğrudan video aygıtlarıyla çekilmesinin daha kolay ve ucuz olacağını düşündüler. Almanya'da çalışan video dağıtım firmaları, Türkiye'de şubeler açmaya ve yapım işine girmeye de başlamıştı: Videola, Türkkkan, Pınar Video gibi... Böylece, küçük de olsa video çekim ve kurgu stüdyoları kuruldu. Bazı teknik donanım da getirildi. Ancak yatırımların eksikliğinden, teknik personel ve bilgi yetersizliğinden, bu iş pek yürümedi, kalitede bir standart tutturulamadı. Herkes yüksek oranda kâr peşinde koşuyordu. Bu nedenle, kim ucuza çalışıyorsa onunla çalıştılar. Sonuçta video için çok kötü filmler üretildi.

Video filmlerinin hemen hepsi çok aceleyle geldiğinden ve ucuza mal edildiğinden, bunların öyküleri dağınıktı ve mantık olarak tutarsızlıklarla doluydu. Şablonlar üzerine kurulmuş, akıcılığı olmayan, ses ve görüntü kalitesi çok düşük filmlerdi. Yarı profesyonel yöntemler kullanıldığından laboratuvar, baskı, kurgu gibi teknik problemlerin bir kısmından kurtulunmuş oluyordu. Seslendirmeler, bir iki aygıtla evlerde, bürolarda yapılıyordu⁹. Zaten başka türlü, senaryosundan yönetimine, oyuncusundan aygıt kiralarna dek tüm maliyetin beş milyonun içinde kalması olanaksızdı.

1980'li yıllarda, yerli video izleyicisi sayısı da yükselmeye başlamıştı. Sinemaya gitme alışkanlığını yitirmiş, ama seyretme alışkanlığı, televizyon aracılığıyla pekişmiş olan geniş bir kesim ne yapıp ediyor bir video aygıtı ediniyordu. Kasetler fileye dolduruluyor, görüntü kalitesine ve filmlerin niteliğine kimse dikkat etmiyordu, özellikle büyük kentlerde, semtlerin ara sokaklarında bile video kaset kiralayan küçük dükkânlar açılmıştı. Yabancı filmler korsanlık yapılarak ço-

⁹ Buna Yeşilçam'da "telefon kabini" seslendirmesi deniyor.

ğaltılıyordu. Artık yapımcılar ve dağıtımclar için yeni bir pazar oluşmuştu. Böylece, Türkiye’de de dağıtım şirketleri kurulup büyüdü ve film yapımında, avanslarıyla yeni bir kaynak olarak önem kazandı.

Video olgusu Yeşilçam’ın çarkını yeniden döndürmüştü. 1980 sonrasının ithalat rejimiyle, hammadde ve benzeri konulardaki sorunlar bir ölçüde çözülmüş, nakit paranın girişiyle sinema filmi yapan firmalarda da bir canlanma başlamıştı. Bu firmalar da video işletmecilerinden avans alıyordu. Yapımcıların kâr beklentisi yine İstanbul’daki gösterimlerden sağlanacak hasılataya dayanıyordu. Büyük kentlerde, kapanmadan kalmayı başarmış iyi salonlar artık yerli-yabancı film ayrımı yapmadıklarından, “vizyon” sorunu epey hafiflemişti. O yılın yerli ya da yabancı film festivallerinde derece alan Türk filmleri, kent merkezlerindeki büyük salonlarda hafta bulabiliyordu. Ödüüllü filmlerin yönetmenleri de artık tanınır olmuştu. Onların filmleri “nitelikli” sayılıyor, büyük kentlerde belirli bir seyirci kitlesine yönelen salonlar tarafından tercih nedeni oluyordu. Bu dönemde seyircinin niteliğindeki gelişmeler büyük kentlerde yerli filmlere yönelik ilginin artmasına yardımcı olmaktaydı. Basın yoluyla iyi filmler destekleniyor, tanıtım kampanyalarına daha fazla ağırlık veriliyor, seyircinin bunlara gösterdiği ilginin canlı ve sürekli olmasına çalışılıyordu; işletmecilerin baskısından kurtulan yapımcı ve sanatçılar, seyirciyi yeniden sinemaya çekebilmek amacıyla yeni konu ve biçim arayışlarına girişmişlerdi. Bunun olumlu sonuçları 80’lerin ortalarında kendini duyurmaya başladıysa da henüz eskisiyle karşılaştırılabilecek bir seyirci artışı söz konusu değildi. Zaten seyircide gözlenen değişim büyük kentlerle sınırlıydı.

Görüldüğü gibi Türkiye’de filmcilik, 1980 sonrasında iki ayrı koldan yürümeye başladı. Bir yanda, yalnızca ya da özellikle sinema seyircisi düşünülerek hazırlanan projelerin yapımını yüklenen firmalar, öte yanda ise doğrudan video piyasası için film üreten firmalar yer alıyordu. Birinci gruba girenlerin sayısı çok değil ama bunlar eski ve oldukça kuvvetli yapımcı-
evleri. Bunlar, dağıtımcılarından avans alsalar bile daha bağımsız davranabilen, yeniden Yeşilçam’a yaklaşmaya başlayan işletmecilerle de ilişki kurabilen firmalar olduklarından, “iyi proje” peşinde koşabiliyorlar. Bu gruptaki yapımcılar, eskisinden farklı olarak, yeniliklere daha açık görünüyor ve film maliyetleri konusunda olabildiğince esnek davranmaya çalışıyorlar. Artık iyi gişe yapması istenen filmin prodüksiyon giderlerinin yüksek olabileceği, asgari bir kalitenin tutturulmasının zorunluluğunu anlamış görünüyorlar. Reklam piyasasının yarattığı teknik imkânlar, sinema sanatçıları ve iyi niyetli yapımcılar tarafından değerlendiriliyor. Ancak bütün bunlara karşın, en pahalı proje bile yüz milyon lira etrafında dolaşıyor. Bu toplam maliyetin, gelişmiş sinemalarca üretilen filmler göz önüne alındığında ne denli düşük olduğu ortada. Hatta dövizle çevrilerek hesaplandığında yüz milyonluk bir filmin, 1960’ların sonlarında yapılan yerli “kostüme-avantür” filmlerinden bile ucuza çıktığı söylenebilir. Filmlerin kalitesinde görülen yükselmenin ardında ham filme ve her türlü teknik işleme ayrılan yatırımın artması yatıyor. İşgücünün ucuzluğu ve vazgeçilmesi mümkün olmayan “tasarruf” zorunluluğu maliyetlerin düşük olmasını sağlıyor. Dolayısıyla Türk sinemasında, değişik türlerin gelişmemesi, hemen hemen bütün filmlerin sıradan mekânlarda yaşayan, sıradan insanlarla ilgili olması esas olarak prodüksiyon harcamalarının sınırlı olmasıyla da bağlantılı¹⁰.

¹⁰ Türk filmlerinde, öykü ve tipler çoğu kez gerçekdışı olmakla

1980'lerin ortalarında, yıllık film üretimini yükselten video filmi yapımcılarının durumu ise daha farklı. Bunların büyük çoğunluğu, ortaya çıkan bir fırsatı değerlendirerek ucuza mal olan filmlerle çok para kazanmayı hedeflemiş firmalardır. Bir kısmı ise daha farklı bir anlayışla kurulan ve daha da ötesi kuruluş sermayesi sinema dışından getirilen şirketlerdir. Bunların yıllık film yapım sayısı epey yüksek olmuştur. Ayrıca video işletmeciliği yapan firmaların hesabına çalışan taşeron yapımcıları da saymak gerekiyor.

Video için film yapımının zirveye ulaştığı 1985-86'da avans anlaşmaları çoğu kez "paket" üzerinden yapılıyordu. Kaset dağıtımçıları kendilerine bağlı olan bayilere listeler gönderiyor ve bu listelerdeki filmlerin gerçekleşmesi amacıyla video filmi üreten şirketlerle dört-beş filmlik anlaşmalar yapıyorlardı. Kuşkusuz her film için verilen avans eşit değildi. Oyuncuların adları burada da belirleyici oluyor, en yüksek rakamlar beğenilen şarkıcıların ve türkücülerin video filmleri için ödeniyordu. Burada belirtilmesi gereken nokta, avans sözcüğünün film işletmecilerinin yapımcılara verdiği avansla aynı anlama gelmediğidir. İşletmeciler filmin gösterimi üzerinden alacakları komisyon karşılığı olarak ödeme yapıyorlardı. Bir filmin gösterim haklarının belli bir süre için işletmeciye devredilmesi sık rastlanan bir durum değildi. Video dağıtımçıları ise çekim öncesinde filmin video kopyalarının gösterim hakkını satın almaktaydı. Dolayısıyla burada herhangi bir yüzde hesabı söz konusu değildir. Yapımcı beş yıl için bu hakkını, dağıtımçı şirkete devretmiş olu-

birlikte, mekânların gerçekliğinden kaynaklanan bir "gerçekçi" hava vardır. Hem yeterli film stüdyolarının olmaması, hem de ucuzluğu nedeniyle çekimde gerçek mekânların yeğlenmesi, filmlerimize bu özelliği kazandırıyor.

yor. Video filmi üretmekle işe başlayan ama daha sonra sinema seyircisini de göz önüne alan birkaç firma, dağıtım şirketlerinin uzantısı olduklarından kendi filmleri için kendileri para koymak durumundalar.

Bugün, sinema seyircisi düşünülerek yapılan ortalama bir filmin yapımcısı, maliyetin %40'ını yerli video dağıtım-cısından, % 25-30'unu da Almanya'da faaliyet gösteren dağıtım-cıdan aldığı avanslarla karşılıyor. Geri kalan kısım, eğer başaranabilirse film işletmecilerinden, aksi halde çalışanlar-dan, ücretlerini ödemeyerek borçlanma yoluyla sağlanabiliyor. Fazla güçlü olmayan firmalar bile çarpıcı, bir fikir içeren, festivallere sokulabilecek bir proje yakalayıp çıkış yapmak çabasında. Bir kısmı da şansı, bölgelerin birinden bile olsa, iyi para getirecek bir türkücüyle sözleşme yapmakta anıyor.

Şimdi 1980-1987 dönemine ilişkin yapımevi ve film sayı-larına bakalım:

YIL	FİLM SAYISI	YAPIMEVİ SAYISI
1980	68	36
1981	72	50
1982	72	45
1983	78	52
1984	124	65
1985	123	62
1986	185	79

Kaynak: Ağâh ÖZGÜÇ, *Türk Filmleri Sözlüğü 1980-1983*, İstanbul, Sıralar Matbaası ve *Türk Filmleri Sözlüğü 1984-1986*, İstanbul, Süm-bül Basımevi, 1987.

1980-1986 yılları arasında kapanmamış ama aralıklı ola-rak film yapmış on sekiz firma var. Yalnız beş firma, bu yıllar

boyunca sürekli olarak -bir film bile olsa- film yapabilmiş. Bunlar: Erler, Emek, Mine, Uğur ve Yaşam Film şirketleri. 1981-1986 dönemi için Uzman, Özer ve Anıt Film şirketlerini de bu listeye katmamız mümkün. Eski firmalardan Saner Film, 1982'de, 1985 ve 1986'da yaptığı filmlerle yeniden faaliyete geçmiş görünüyor. 1987 yılında SESAM'a kayıtlı 120 yapımcı firma var.

Tablodan da anlaşılacağı gibi, 1984 yılında, film yapım sayısında büyük bir artış olmuş. İşte bu artış, video filmlerinin yoğun olarak üretilmeye başlanmasının sonucu olarak ortaya çıktı. 1980-1986 döneminde, kaç yapımcının kaç film ürettiği de yukarıda açıklanan gelişmelerin kanıtı olmaktadır. Buna göre, dönem boyunca her yıl yapılan toplam film sayısının içinde en büyük oranı yalnızca bir film yapan firmalar oluşturmaktadır. Örneğin, 1980'deki 68 filmi gerçekleştiren 36 firmanın 16'sı yalnızca tek film yapmıştır. Bu sayı, 1982'de 45 firma içinde 30, 1983'te 52 firma içinde 40, 1985'te 63 firma içinde 39'dur. 1986'da oranda bir değişiklik olmuş ve film üreten 79 firmadan 39'unun yalnızca bir film yaptığı görülmüştür. Film yapım sayısının artması ve ucuz video filmleri salgını bu küçük firmaların birden fazla film üretebilmeleri olanağını doğurmuştur. 1983 yılından itibaren bazı firmaların altı ve daha fazla film yaptığını anlıyoruz. 1986 yılında Metro Film on dört filmle bir rekor kırmış bulunuyor¹¹. Daha sonra, sekiz filmle Burak Film, yedi filmle Burç Film geliyor. Bunları altı film yapan Erler, Uzman, İlker ve Varlık Film izliyor. Topkapı, Emek, Mutlu Film şirketleri ise beşer film yapmışlar. Yine 1986'da beş

¹¹ Metro Film'in 1986'da yaptığı bu 14 filmin 3'ü 16 mm'likti. Metro, Burak, Burç Film Şirketleri aynı zamanda video dağıtıcısıdır. Dolayısıyla yapımlarının çoğu videoya yönelikti.

yapımevi dörder, sekiz yapımevi ise üçer film üretmiş. Halbuki 1980'de yalnızca Önder Film beş film yapabilmisti.

1986, canlanma döneminin bir anlamda son yılı oldu. Çünkü, 1987 yılında Yeşilçam yeni bir durgunluğa girdi. Yapımevlerinin plansız ve özensiz biçimde yürüttüğü video için film üretimi, savrukluğun, boşvermişliğin ve kısa zamanda en yüksek kâr peşinde koşmanın olumsuz sonuçlarından etkilenmeye başlamıştı.

Yeni Bir Kriz mi?

1986'nın sonunda kendini göstermeye başlayan bir sıkıntı, 1987 yılında iyice su yüzüne çıktı. Film yapımının canlandığı aylar yaklaştığında, tanıdık bir sorun yeniden gündeme gelmişti. Video dağıtımçıları, özellikle de Almanya'da çalışanlar, avans verme konusunda eskisi denli istekli görünmüyorlardı. Çünkü seyirciler, ilk heyecanın geçmiş olmasının da katkısıyla, filmlerin kalitesinden yakınmaya başlamıştı. Birbirinin yinelemesi olan, görüntü ve ses kalitesi bozuk bu kötü filmler yerine, daha izlenebilir şeyler istiyordu. Dolayısıyla, Yeşilçam'ı şaşırtan bir tavırla video izleyicileri bazı yıldızların oynadığı filmlere bile rağbet etmemişti. Kaset kiralayan kulüplerden dağıtımçılara yansıyan bu durum yapımcıları yeniden 35 mm'lik filmle çekim yapma yönüne itti. Görüntü kalitesinin biraz düzelmesi sağlandıysa da sonuç değişmedi. Çünkü filmlerin niteliği yine aynıydı.

1987'de yapımcıların ellerinde hazır ya da proje halinde film fazlası kaldı. Zaten bir yıl önce çevrilen filmlerin büyük kısmı vizyona girememişti. Bu nedenle 35 mm'lik dahi olsa filmlerin çoğu elde kalacaktı. Üstelik, video dağıtımçıları, bir seferde peşin olarak avans verme işlemini de terk etmişti. Nakit yerine çek ve senet kullanmaya daha önceden baş-

lannuştu ama avansın koşullu olarak üç taksitle verilmesi yapımcıları zor durumda bırakıyordu. Paket anlaşma söz konusuysa yapımcı biraz daha rahat ediyordu. Örneğin, dört film için anlaşılmış ve her film için başlarken, bitince ve teslimde olmak üzere üç taksitte ne kadar para verileceği saptanmışsa, yapımcı ilk filmine başlıyor, çekimin ortasında parası bittiğinden, ikinci filmin ilk taksidini alıyor. İkinci filme başlamak ve onu tamamlayabilmek için ise üçüncü ve dördüncü filmlerin ilk taksitlerini almak zorunda kalıyor. Bu aktarmaların sonunda teslim edilmesi gereken en az bir filmi teslim edemiyor. Böylece dağıtımçı firmaların bayilerine gönderdiği listeler gerçekleşmiyor. Daha önce işletmecilerle yaşanan bir olay tekrarlanmış oluyor. Dağıtımçılar artık paket anlaşmalar yapmaktan vazgeçerek, daha güçlü güvenilir firmalarla film başına ya da bir-iki filmlik sözleşmeler yapmayı yeğliyorlar.

Bu durum, küçük şirketleri şimdiden devre dışı bırakmaya başlanmış bulunuyor. Belirli bir standardı tutturan 35 mm'lik film yapmak için en az 50-60 milyon lira gerektiğinden, orta boy firmalar için bile güçlükler söz konusu. Her şeye karşın faaliyetlerini sürdürmeye çalışan bu yapımcıları, sanatçılara yapılacak ödemeleri erteleyerek, borçlanarak filmlerini tamamlıyorlar. Bu arada, hızlı bir biçimde yapımcılığa başlayan yeni firmalar da çok sayıda küçük bütçeli film üretme politikalarının sonucunda film yapamaz duruma gelmiş bulunuyor. Örneğin Varlık Film, genç ya da farklı film yapacağı varsayılan yönetmenlerle gerçekleştirdiği çok sayıda filmin gişe açısından başarılı olmaması nedeniyle yapımcı işlerine ara verip dağıtım faaliyetini sürdürmek zorunda kalmış görünüyor.

Yine de 1987'nin sonbaharında, gazetelerde yayınlanan listelere bakılırsa, 1988'de 296 yeni filmlik video kaset üretimi yapılacaktır. Buna göre, Varlık Film Video 70, Ulusal Film Video 50, Estet Film 60, Artuğ Video 40, Pınar Video 20, Metro Film Video 30, Moroğlu Video 26 video filmi dağıtacaklar. Bunların % 70'i gerçekleşir ve yapımcıların % 40-50'si belirli bir standardı tutturarak sinema filmi olarak da değerlendirilirse ortaya çıkacak bu yaklaşık 100 filmin ancak 50-60'ının vizyona girebileceği unutulmamalı. Bunlara, henüz video haklarını satmamış yapımcıların filmlerini de eklemek gerekir.

Yaşanmakta olan durgunluğun sonucunun ne olacağı konusunda henüz kesin bir şey söylemek mümkün değil. Ancak, film yapım sayısındaki artışın Türk sinemasının sağlam bir işleyişe kavuşmasıyla bir ilişkisi olmadığına bir kez daha ortaya çıktığı iddia edilebilir. Geçici fırsatların değerlendirilerek kısa vadeli hedefler için istismar edilmesinin de sonunda başlanılan noktaya dönmekten başka bir işe yaramadığını sinemacıların görmesi gerekiyor. Nitekim bazı yapımcı ve sanatçılar bu açıdan farklı bir konumda olduklarını çabalarıyla sergiliyorlar. Seyirci açısından da sinemayı daha fazla ciddiye alma yolunda bir değişim izleniyor. Aynı şekilde salon işletmecilerinin bir kısmı, hem yerli hem yabancı filmlerini seçerken belirli bir kalite arayışına giderek salonlarını film izlemeye elverişli hale getirerek benzer bir tavır gösteriyorlar.

Genel Değerlendirme

Sinema seyircisiz var olabilecek bir olgu değil. Tek tek filmler ve sistemin bütünü için aynı şey geçerli. Ancak ticari sistem için "çok seyirci-büyük hasılat"ın kesin bir formülü bugüne dek bulunamamış. Çünkü seyirci şartlı refleks kura-

lına uymuyor. Ancak en kötüsü, bir ülke sinemasının toplam seyircisinin büyük bir bölümünü kaybetmesi, işte Türkiye’de son yıllarda yaşanan durum bu.

1970’de 246.662.310 olan yıllık seyirci sayısı, 1986’da 40.202.751’e düşmüş bulunuyor¹². Bu, geçmiş yıllarda, yalnızca İstanbul’daki yıllık seyirci sayısından bile azdır¹³. Aynı azalma, salon sayıları için de geçerlidir. 1970’de 2.242 sinema varken, 1986’da bu sayı 675 olmuş, koltuk kapasitesi de 1.164.769’dan 394.837’ye inmiştir.

Aşağıda onun üzerinde sinema salonu olan on altı ille ilgili bazı bilgileri içeren tablolar yer almaktadır. Bunlar incelendiğinde, gelişmiş bölgelerdeki büyük kentlerin, tüm ülkedeki salon ve seyirci sayısı toplamlarının yarısından fazlasına sahip olduğu görülecektir. Türkiye’de şu anda hiç sinema salonu olmayan iki il vardır: Muş ve Tunceli. Yalnızca bir sineması olan iller ise: Ağrı, Hakkari, Burdur ve Gümüşhane’dir.

Özellikle Karadeniz ve Doğu-Güneydoğu Anadolu Bölgelerinde bir dönem yaygın olan gezici sinemaların da tarihe karıştığını söylemek yanlış olmayacaktır. Böylece bazı illerimizde küçük çocukların sinemayı “bilmediğini” iddia etmek de mümkündür.

¹² Kullanılan tüm rakamlar ve tablolar için Abisel, *a.g.e.* ve Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, *Kültür İstatistikleri*, 1986, DiE Matbaası, Yayın No. 1266, Ankara, 1988, s. 76-79’dan yararlanılmıştır.

¹³ Bkz. (2) no’lu dipnot.

BAZI İLLERE GÖRE SİNEMA SALON SAYILARI

İller	Salon Sayısı		
	Kapalı	Yazlık	Toplam
Adana	21	4	25
Ankara	33	1	34
Balıkesir	12	7	19
Bursa	12	4	16
Denizli	7	5	12
Gaziantep	14	2	16
Hatay	14	1	15
İçel	10	12	22
İstanbul	79	17	96
İzmir	38	57	95
Kocaeli	12	—	12
Konya	11	1	12
Manisa	16	8	24
Muğla	3	9	12
Samsun	11	—	11
Zonguldak	13	1	14
TOPLAM	306	129	435

BAZI İLLERE GÖRE GÖSTERİLEN FİLM VE SEYİRCİ SAYILARI

İller	Gösterilen Film Sayısı			Seyirci Sayısı		
	Toplam	Yerli	Yabancı	Toplam	Yerli	Yabancı
Adana	4.468	1.016	452	1.665.500	955.500	710.000
Ankara	2.941	1.576	1.365	3.801.831	1.509.211	2.292.620
Balıkesir	1.832	1.135	697	456.467	249.349	207.118
Bursa	3.035	1.836	1.199	1.771.078	854.044	917.034
Denizli	2.251	1.108	1.143	496.354	273.550	222.804
Gaziantep	1.581	1.099	482	1.439.453	961.542	477.911
Hatay	2.060	1.276	784	659.805	294.390	365.415
İçel	1.995	1.368	627	651.499	396.380	255.119
İstanbul	7.805	4.014	3.791	7.718.262	3.237.413	4.480.849
İzmir	7.660	4.147	3.513	5.184.055	2.290.821	2.893.234
Kocaeli	1.509	689	820	580.391	231.051	349.340
Konya	1.462	1.104	358	744.600	493.100	251.500
Manisa	3.061	1.872	1.189	724.563	368.751	355.812
Muğla	1.186	663	523	337.767	211.408	125.359
Samsun	1.548	881	667	848.930	329.340	519.590
Zonguldak	1.678	1.209	469	540.400	342.694	197.706
TOPLAM	44.072	26.361	17.711	27.620.955	12.998.544	14.622.411

Tablolardan anlaşıldığı gibi, 675 salonun, 435'i ya da yaklaşık % 64'ü, salon sayısı ondan fazla olan gelişmiş illerdedir. Aynı şekilde, bu illerdeki toplam seyirci sayısı 27.627.155'dir ve Türkiye toplamının % 65'inin üzerindedir. Türkiye'deki sinema salonlarının çoğunun 251-500 koltuk kapasitesine sahip olduğu görülmektedir. Salon sayısında artma olsa bile, kapasitede daha fazla küçülme söz konusu olabilecektir. Çünkü bu eğilim tüm dünya ülkeleri için geçerlidir. Seyircinin farklılaşması ve sayısının azalması küçük salonların yaygınlaşmasına neden olmaktadır. 1000'in üzerinde koltuk kapasitesine sahip kapalı salonu olan iller ve salon sayıları şöyledir: Afyonkarahisar'da 1, Ankara'da 1, Balıkesir'de 1, Eskişehir'de 1, Hatay'da 1, Isparta'da 1, İstanbul'da 4, İzmir'de 4, Malatya'da 1, Muğla'da 1, Niğde'de 1, Ordu'da 1, Adana'da 2. Toplam yirmi salon bin kişinin üzerinde seyirci kapasitesine sahiptir. Burada ilginç olan nokta, bugün az sayıda salonu ve düşük seyirci sayısı olan bazı kentlerde böylesine büyük salonların kalmış olmasıdır. Türk sinemasının parlak döneminde açılan bu sinema salonları 1987 yılında nostaljik bir duygu yaratıyor. Ayrıca, 509 adet olan kapalı salonların 181'inin birinci sınıf olduğu ve bunlarda 16.803.390 kişinin film izlediği anlaşılmaktadır. Yani, toplam seyirci sayısının % 40'dan fazlası büyük kentlerdeki konforlu salonlara aittir.

1986 yılında izlenen filmlere bakıldığında seyircilerin yerli-yabancı film tercihlerinin yarı yarıya olduğu anlaşıyor: 20.345.721 kişi yerli, 19.857.030 kişi ise yabancı film seyretmiş. Türk filmi seyredenlerin sayısının içinde ihmal edilmeyecek bir oranda yazlık sinema seyircisinin bulunduğunu vurgulamak gerekiyor. Yazlık sinemalarda gösterilenlerin bir kısmının eski filmler olduğu da düşünülebilir.

Elimizde bulunan seyirci sayılarından yola çıkarak, yerli filmlerin maliyetinin gösterim yoluyla karşılanıp karşılanmadığına bakmaya çalışmak ilginç sonuçlar verebilir. Örneğin, çok kaba bir hesapla, 20 milyonluk yerli film seyircisinin ortalama 200 TL'den 1986 yılında 4 milyar TL bilet ücreti ödediğini söyleyebiliriz. Bunun içinden vergi ve rüsumlar düşüldüğünde yaklaşık 3 milyar TL kalacaktır. Aynı yıl 185 film yapılmış görünüyor. Bunların maliyetinin ortalama 20 milyon TL olduğunu düşünersek toplam maliyetin 3.700.000 TL olduğunu söyleyebiliriz. Bu, yanılma payı yüksek hesap bile, her şeye karşın, belirli bir ipucu vermektedir: İşletmeci, salon işletmesi payları düşülmese bile, sinema gösterimlerinden elde edilen miktar, yerli filmlerin maliyetini karşılayamamaktadır. Gerçi 185 filmin çoğu video dağıtımına girmiş, vizyon yapmamıştır ama buna karşılık bazı filmler 20 milyon TL'den fazlaya mal olmuştur. Salonların rakamları düşük göstermiş olma ihtimaline karşılık ise bazı filmlerin halen gösterimde olabileceği öne sürülebilir. Bu rakamlara bakarak filmcilik faaliyetinin adeta "parasız" yürütüldüğü düşünülebilir. Böyle bir durumda yapımcıların az da olsa bir kısmının uzun süre varlığını sürdürmesi bile şaşılabilecek bir durumdur. Dolayısıyla, bu piyasada her an bir krizin ortaya çıkması anlaşılır olmaktadır. Nitekim 1988'in yaz ayları -"sıkı para" politikasının da etkisiyle- Yeşilçam'da mali olanaksızlıklar nedeniyle film yapımının neredeyse durduğunu gösteriyor.

Yapımcıların hâlâ en çok umut bağladıkları seyirci İstanbul seyircisi. Gerçekten de Türkiye'de seyirci sayısı açısından İstanbul birinci sırayı terk etmemiş bulunuyor. Nitekim, 1986 ve 1987'de bazı yerli filmler İstanbul'da, birkaç yıl öncesine oranla daha iyi iş yapmış görünüyor. Bu, son yıllarda seyircide görülen genel canlanmayla yakından ilgili. Ancak

sinemalarının kalitesi ve Sinema Günleri programıyla İstanbul diğer kentlerden avantajlı durumda. Bununla birlikte, 4-5 filmin, 5-6 salonda en az bir ay boyunca 50-60 milyon hasılat yapması, parlak dönemin rekorlarıyla karşılaştırıldığında fazla bir anlam taşımıyor. Çünkü, bu seyirci sayısındaki reel artışa karşılık gelmiyor. Enflasyon ve bilet fiyatlarındaki yükselmeler hasılatı kabarık gösteriyor. Filmlerin 4-5 hafta boyunca gösterilmesi kuşkusuz bunların ortalamanın üstünde iş yaptığı anlamına geliyor ama bu sürenin sonunda 50 milyonluk bir hasılat elde edilmişse seans başına ancak 100 kişinin filmi izlediğini söyleyebiliriz. Halbuki ortalama büyüklükteki bir salonda bir filmin, bir seansta 500 seyirci ya da haftada en az 2100 seyirci tarafından izlenmesi gerektiği 1978 yılında salon işletmecilerince öne sürülüyordu¹⁴. Bugün de bu gerçekleşse yalnızca bir salonda dört haftada 168 milyon TL'lik hasılat kalması gerekiyor. Demek ki, henüz olumlu bir tabloyla karşı karşıya değiliz.

Yine de özellikle büyük kentlerde yerli filmlere gösterilen ilginin artması, basının desteği ve videoyla televizyondan bakan, evinden dışarıda olmayı yeğleyen gençlerin sinemaya yönelmesiyle ortaya çıkan canlılık, hem yapımcıları hem de salon sahiplerini -ya da işletmecilerini- umutlandırmış bulunuyor. Yabancı film ithalcileri de getirdikleri pahalı ama kaliteli yeni filmlerin iyi iş yapması sonucunda benzeri tavrı sürdürmeye niyetli görünüyorlar. Yabancı ya da yerli olsun, farklı nitelikteki seyircinin sinemaya gitme alışkanlığını etkileyen "kaliteli film" oluyor. Son yıllarda yapımcılar ve salonlar bunu anlamış görünüyor. Dolayısıyla, suarelerini iptal eden, salonları ısıtmaktan vazgeçen, göstericilerinin lamba ya da kömürlerini değiştirmeyen salon idarecilerinde farklı bir

¹⁴ Abisel, a.g.e., s. 151.

tavır gözleniyor; salonlar yenileniyor, ısıtılıyor, seyircinin başka alternatifler arasından seçeceği konforlu bir ortam haline getiriliyor. Kuşkusuz, bunların çoğu yine büyük kentlerde. Ancak bazı Anadolu sinemalarında da benzeri girişimler izleniyor. Küçük salonların çoğu “sanat sineması” olma yolunda, özel gösterilerle seyirci çekmeye çalışıyorlar. “Sanat filmi” büyük kentlerin dışında olumsuz bir faktör olarak kabul edilerek, gösterilme şansı bulamıyor. Örneğin Hülya Avşar’ın oynadığı filmler sanat filmi sayıldığından seyirci sıkılır endişesiyle bazı Anadolu kentlerinde salonlar tarafından pek kabul görmüyor. Ancak yapımcılar için seyircinin yoğunlaştığı büyük kentler önemli olduğundan “sanat filmleri” üretme yolundaki girişimler çoğalıyor. Bu da filmlerin içerik ve biçimlerinin, seyircinin beklentileriyle belirlendiğini bir kez daha kanıtlamış oluyor. Zaman içinde, başka ülkelerde görüldüğü gibi farklı türden filmleri üreten yapımevlerinin de farklılaşması beklenebilir. Şimdiden bunun belirtilerine rastlamak olası. Belirli yönetmenler belirli firmalarla anlaşılıyorlar ve dolayısıyla onların eğilimleriyle firmaların eğilimleri bir noktada uyuşup yapılacak filmlerin niteliğini etkilemeye başlıyor.

Türk sineması özellikle zanaat olarak gelişimi ve sanatsal yaratıcılık açısından kendini gösterebilmesi için oldukça şanslı günler yaşıyor diyebiliriz. “İyi film iş yapar, iyi bir proje olsun” gibi cümlelerin yaygın biçimde kullanımı, sanatçılar açısından bulunmaz bir fırsat gibi gözüküyor. Reklam piyasası için sağlanan teknik olanaklardan ve bu alanda yetişen teknik personelden yararlanmayı başaran, sermaye birikimi yapma yolunda ısrarlı olan yapımcılar sinemanın farklı biçimde kendini yenilemesine yardım edebilirler. SESAM’ın (Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği) kurulmasıyla, uzun yıllardır beklenen “devlet desteği” de sağlanmıştır. Hâlâ tam

olarak belirmemiş mesleki bilincin yaygınlaşması ve derinleşmesi, bu ve benzeri mesleki örgütlerin katkısıyla gerçekleşebilir.

POPÜLER YERLİ FİLMLERDE KADININ KADINA SUNULUŞU: “AŞK MABUDESİ”

Giriş

Sinema, bir popüler kültür biçimidir. Popülerlik ve popüler kültür biçimleri, sınıf ve/ya da toplumsal cinsiyet politikaları açısından can alıcı bir önem taşıdığından, insanların kendilerini ve toplumdaki yerlerini anlamalarıyla, kültürel biçimlerin sunduğu kurmaca anlatılar arasında nasıl bir ilişki olduğu sorusu, uzun süredir sorulmaktadır. Popüler filmler de kurmaca anlatılardır. Bu çerçevede, popüler filmlerin yaşamsal ilişkileri, çelişki ve çatışmaları, kısaca dünyayı nasıl temsil ettiğine bakmak da ilgi çekici olmaktadır.

Anlatı, yaşamı, ilişkileri, insanı, aşkı vb. anlama ve açıklamanın yollarından biridir. Dolayısıyla, mitlerle masallardan bu yana anlatılar, kültürel yaşamın temel taşlarını oluşturur. Anlatı, “gerçek işte burada temsil edildiği gibidir”, “doğal olan budur” demenin bir aracıdır. Bu nedenle anlatı özünde ideolojiktir. Özellikle popüler anlatı biçimleri, dolayısıyla filmsel anlatılar, toplumsal etkileşimdeki sınıf, cins ve ırk çatışmalarının belirleyiciliğini gizleyerek, “nesnel”, “yansız” bir bakış açısı imal etmeye çalışırlar. Ortadan kaldırılamayan toplumsal çelişkilere, giderilemeyen gerilimlere imgelemsel ya da biçimsel çözümler icat etme işlevleriyle, anlatı biçimleri üretmenin kendisi, başlı başına ideolojik bir eylemdir¹. Gün-

* İlk kez 1994 yılında yayınlanmıştır.

¹ Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Art*, Londra, Methuen, 1981'den aktaran Ann

lük yaşamda karşılaşılan gerilimlerin benzerlerini popüler anlatıda bulmak, bunların niçin böyle olduğunu ya da seçeneklerin varlığını sorgulamak yerine, kendi sorunlarının “olağan”, “sıradan” ve “kaçınılmaz” olduğunu düşünerek rahatlamak açısından etkileyicidir. Popüler anlatıların varlığı kuşkusuz onların bu çekiciliklerinden kaynaklanmaktadır. Popüler filmler aracılığıyla ilk kez sinema, bu çekiciliği çok büyük bir kitleye sunmuştur.

Erkeklerin denetlediği bir sektörün ürünleri olarak popüler filmler, kadın-erkek ilişkilerindeki gerginlikleri giderme konusunda, hem ataerkil kuralları geçerli olduğu dünyanın olağanlığını ve doğallığını kanıtlamaya çalışarak hem de cinsiyetçi yaşam tarzının sivriliklerini törpüleyerek önemli bir işlev görür. Türk sineması da belli bir dönemde, kültürel bir biçim olarak popüler filmler aracılığıyla “kadın olma”nın anlamlarını üretmiş, Türkiye’deki ataerkil düzenin iktidar ilişkileri ve ideolojisinin gerekleri doğrultusunda kadın modelleri çizmiştir. Toplumsal ve kültürel yaşamın kadın açısından son derece aşikâr eşitsizlikleri, gözyaşı ya da kahkaha aracılığıyla doğallaştırılmış, “dünya maalesef böyledir” denmiştir. Bu eşitsizlikleri meşrulaştırmak, kadın seyircinin günlük gerilimlerini yumuşatmak üzere, filmler aracılığıyla yaşam ve toplumsal ilişkiler “kaçınılmaz” denecek biçimde yeniden kurulmuştur. Sinemanın Türkiye’de tek popüler kültür biçimi olduğu yıllarda, ekonomik koşulların gereği olarak ya da en azından talebi arttırmak amacıyla kadın seyirciye yönelik “erkek bakışı”nın damgasını taşıyan çok sayıda film yapılmıştır. Burada melodramatik öğeler çok ya-

Cranny-Francis, “Soap Opera as Gender Training”, *Feminine-Masculine and Representation* (Ed. Terry Threadgold), Sydney, Allen and Unwin, 1990, içinde s. 180.

rarlı olmuş ve kadına, filmin kendi yanında durduğu yanlış-
samasını yaratan ağdalı bir acıma duygusuyla yaklaşmıştır. Bu tarz filmlerin oluşturduğu türsel dünya, zaten toplumsal deneyimler aracılığıyla alışkın olunan erkek egemen dış dünyanın normlarının onaylanmasında, mevcut erkek egemenliğine dayalı hiyerarşik düzene ve bu düzenin kadına biçtiği rollere rıza gösterilmesinde, yeniden üretilmesinde oldukça güçlü bir destek sağlamıştır. Popüler filmler aracılığıyla Türk sineması kadına ilişkin kendi ideolojisini şöyle ortaya koymuştur: Kadın karakterlerin başına gelenler -ister töreler, ister kötüler, ister kader yüzünden olsun- çok korkunçtur; bu yüzden kadınlara acımamak elde değildir, ama işte kadını kadın yapan tam da budur, bütün bu korkunçluklara gerektiğinde boyun eğmeyi bilmesidir. Kadın eğer çok büyük bir yanlışlık yapmamışsa, sabrının, fedakârlığının ödülü olarak erkek karşısında küçük -duygusal- başarılar ve “evlilik tacı”nı kazanabilir. Ama erkeğin temel mutsuzluk kaynağı olduğundan, gerektiğinde ölerək cezalandırılması da mubahtır.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında Türkiye’nin kültür hayatına bakıldığında sinemanın, özellikle de yerli filmlerin belli bir dönemde büyük ağırlık taşıdığını görüyoruz. Türk sinemasının, seyircisi, yıllık film üretimi, artan salon sayısı, çeşitlenen yaratıcı kadrosuyla özel girişim alanında iyi bir yer edindiği bu dönem, 60’larla 70’lerin ilk yıllarını kapsamaktadır. Sinema sektörü, 70’lerin ortalarına dek bütün sarsıntılara karşın iyi kâr getiren bir alan olmaya devam etmiştir. Böylece, işin doğası gereği belirli anlatı kalıpları oluşmuş, yabancı film entrikaları ve denenip tutan her türlü yenilik -anlatıların öykülerinde, temalarında, karakterlerinde ve ifade tarzında- yinelenerek formülleşmiştir. Bu arada bazı oyuncular “yıldız”laşmış, belli “tip”lerle bütünleşerek filmlerin

gişe garantisi haline gelmiştir. Yukarda anılan dönem boyunca yerli filmler, rakipsiz, ucuz ve kolay ulaşılabilir popüler kültür ürünleri olarak toplumun çeşitli katmanlarından, her yaştan seyirciye hitap etmiştir. Toplumsal bağlamla popüler anlatıların karakter ve olayları arasına yerleştirilen mesafe ile ataerkil kapitalist düzenlerin genellenebilir meşruiyet formülleri, bu dönemde, popüler yerli filmlerin yabancı sinemalardan ve popüler edebiyattan geniş ölçüde yararlanmasını sağlamıştır.

Yerli filmlerin, seyircisiyle güçlü bir ilişki kurduğu yıllarda, yapılan filmler ve seyircinin kimliği açısından bakıldığında, bu yazının konusunu doğrudan ilgilendiren bir olguyla karşılaşılacaktır. Dönemin filmleri, toplumsal yaşamın üzerine kurulduğu, “etkin denetleyici erkek” ve “edilgin denetlenen kadın” imgelerini üretirken, sinema, kadının kendi kapalı ev çevresinden çıkarak ulaşabildiği tek kolektif toplumsal mekân haline gelmiştir. Kadınlara bu küçük özgürlük alanını, ticari sinemanın gerekleri hazırlamıştır; sinema sektörü, kadın seyircide görülen ilgiyi değerlendirerek aile matineleeri düzenlemiş, doğrudan onlara yönelik filmler yapmıştır. Dolayısıyla film seyretmek, bir dönem özellikle ev kadınlarının ve genç kızların yaşamının vazgeçilmez bir parçası olmuş, “aile filmleri”, işte bu “aile” ve “kadın matineleeri”nde kadın kadına, hep birlikte izlenmiştir. Kadınlar bu filmlerde birlikte ağlayıp birlikte gülmüş, daha sonra da -bugünün pembe dizilerinde olduğu gibi- olayları ve kahramanları tartışmıştır. Nüfusun okuma yazma bilmeyen kesiminin büyük kısmını kadınların oluşturduğu düşünüldüğünde, kadın seyirci açısından sinemanın çekiciliği daha iyi anlaşılmaktadır. Dönemin kadın seyircisinin ağırlıklı bölümü, romantik aşk, evlat acısı, terk edilme gibi konuları içe-

ren kurmaca anlatılarla -geleneksel sözlü anlatılar dışında- ilk kez karşılaşmıştır.

Kadın seyirci Yetmişlerin ortalarına doğru sinemadan uzaklaşmaya başlamıştır. Bunda pek çok etmenin rolü vardır. Ancak burada önemli olan, onların yokluğunun yerli filmleri nasıl etkilediğidir. Yetmişli yıllar, erkek yıldızların parladığı, erkek kahramanlar üzerine kurulu öykülerin işlendiği filmlerin iş yaptığı dönem olmuştur. Yapımcıların, ailenin evinde oturmak zorunda kaldığını fark ederek daha alt tabakalardan genç erkek seyircinin beklentilerine yönelmesi, kadınların sinemadan kopma sürecine kaçınılmaz biçimde katkıda bulunmuştur. Böylece kadın seyircinin sinemaya gitme alışkanlığı belki de bir daha canlanmamak üzere ortadan kalkmıştır. Bu, yerli filmler artık kadınlığın anlamlarını üretmiyor demek değildir. Ancak popülerliğini yitirmiş olan sinemanın ilgi gören yerli filmlerinin kadın seyircisi nitelik açısından farklıdır. Şimdi, gençler ve entelektüel orta sınıftan kadınlar, farklı beklentilerle, “iyi” olduğu iddia edilen filmleri izlemeye gidiyorlar.

Bu çalışmada *Aşk Mabudesi* adlı film aracılığıyla, bir yandan Türkiye’de belirli bir dönemde erkek bakışının kadına nasıl yöneldiği, popüler yerli filmlerde onu nasıl kendi bakışının nesnesi haline getirdiği, kadınlık niteliklerini nasıl edilginlik, teşhircilik ve mazoşistlikle bitişik olarak belirlediği², kadınların süregiden buyrukluk konumunu nasıl “kaçınılmaz” ve “olağan” kıldığı araştırılacaktır. Filmle ku-

² Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Visual and Other Pleasures*, Londra, MacMillan, 1989, ss. 14-26. Feminist film eleştirisinin temel metinlerinin başında gelen bu makaleyi pek çok farklı derlemede bulmak mümkündür. Türkçe çevirisi 25. *Kare*, No. 3, 1993 ve 25 *Kare*, no: 21 1997, s.38-40.

ruhan ilişkiye seyircinin edilgin olmadığı gerçeği göz önüne alındığında, bu filmlerin seyircisine belli hazlar sunduğunu kabul etmek gerekiyor. Bu nedenle, ayrıca, popüler yerli filmlerin kadın seyirci açısından ne gibi bir kullanım değeri olduğuna ilişkin ipuçları da yakalanmaya çalışılacaktır.

Böyle bir inceleme için *Aşk Mabudesi*'nin (Nejat Saydam, 1969) seçimi büyük ölçüde rastlantısaldır. Daha yerinde bir deyişle, sözü edilen filmin ikinci kez seyredilmesi, bu çalışmanın yapılmasının nedeni olmuştur. Filmin yapıldığı yıl, seyirciden gördüğü ilgi ve öykünün dönemin iki yıldızı Türkan Şoray ile Cüneyt Arkın'ın canlandırdıkları karakterler etrafında kurulmuş olması, kadına yönelik popüler yerli filmlere iyi bir örnek oluşturmasını sağlamaktadır. Ayrıca filmin, "kadının şarkıcılık yoluyla meşhur ve zengin olması" kalıbını kullanması, popüler yerli filmlerin anlatı yapılarına ilişkin özelliklerin çoğunu içermesi, melodramatik niteliğine karşın "komik an"lara ve "mutlu son"a yer vermesi, son olarak da bu tür filmlerin uylaşımlarının birçoğuna uymuş olması bu seçimi, inceleme açısından verimli kılmaktadır.

***Aşk Mabudesi*'nin Anlatısal Özellikleri**

Kadına yönelik ve onu konumlayan, açıklayan, ilişkilerini tanımlayan erkek bakışını kavrayabilmek için, bu filmin de içinde yer aldığı, kadın seyirciye yönelik popüler yerli filmlerin uylaşımlarına bakmak yararlı olacaktır. Çünkü bunlar günlük yaşamdaki alışılmış, farkında olarak ya da olmayarak onaylanmış birçok şeyi kapsar. Dolayısıyla yine bu uylaşımlar seyircinin, önce sunulan kurmaca dünyaya, sonra da onun temsil ettiği gerçek dünyaya rıza göstermesi açısından önemlidir. Görüldüğü gibi popüler filmsel anlatılarla yaşanan dünya arasında yoğun bir etkileşim vardır ve sonuçta "yaşanan"ların yeniden üretilmesi bu sayede gerçekleşir. *Aşk Ma-*

budesi, bu uylaşımın zengin bir demetini sunmaktadır. Burada, filmin anlatısında yer alan uylaşımlardan yalnızca çalışmanın iddialarıyla ilgili olanlar değerdendirilecektir.

Öykü ve Söylem

Aşk Mabudesi, klasik şemaya uygun bir aşk öyküsüdür. Bu öyküyü filmsel olarak anlatarak, kadınlığın anlamına yönelik ideolojik bir açıklama ortaya koyar. Öykü, yoksulken zengin olan kadın karakterle, zenginken “berduş” olan erkek karakterin, “mutlu son”la noktlanan, “kavuşma-kavuşmama”lgerilimi üzerine kurulmuştur.

Aşk Mabudesi, hayatını çadır tiyatrosunda fal bakarak kazanan kimsesiz bir genç kız olan Leyla’nın buradan kovulup, arkadaşı Suzan’ın çalıştığı Şelale Saz’da fındık fıstık satıcısı olmasıyla başlar. Leyla, işe başladığı gece, yeni romanı için bir “sokak kadını” modeli arayan ünlü yazar Ekrem’le karşılaşır. Onun ısrarıyla tekrar buluşurlarsa da Ekrem’in niyetinin ne olduğundan emin olamayan Leyla kaçar. Ancak birbirlerine aşık olduklarını fark ederek yeniden bir araya gelirler. Ekrem’in Jale’yle nişanlı olduğunun ortaya çıkması ilişkiyi sarsar ama nişan bozulunca işler düzelir. Ancak, Ekrem’in ağabeyinin ticari girişimleri bu yüzden tehlikeye girer ve terk edilen Jale’nin babasından kredi alamayınca intihar eder. Jale, ölen ağabeyin mektubunu değiştirip Leyla’ya iki kardeşi birbirine düşürdüğünü söyler. Leyla, sahte mektuba inanıp kendini feda eder. Ekrem’in kendinden nefret etmesini sağlamak için şöhret ve para peşindeymiş gibi numara yapar. Ekrem Leyla’yı tokatlayarak terk ederse de kısa sürede hakikati öğrenir. Bundan sonra Leyla, organizatör Murat sayesinde ünlü bir şarkıcı, Ekrem ise barışmak için Leyla’ya ulaşmaya çalışırken kör olur. Bir kez karşılaşılırsa da Leyla, Ekrem’in kör olduğunu bilmediğinden, kendini

görmezden geldiğini sanıp uzun bir turneye çıkar. Leyla, İstanbul'a döndükten bir süre sonra Murat'ın evlenme teklifini kabul eder. Bu arada Ekrem radyodan Leyla'nın söylediği, kendi şüirinden bestelenen şarkıyı duymuş ve onu sekreteri Sevgi'nin okuduğu gazeteler aracılığıyla izlemeye başlamıştır. Basit bir ameliyatla görebileceğini öğrenen Ekrem, nikah günü, Leyla'ya mutluluk dilemek üzere gider ama kör olduğunu yine belli etmez. Leyla nikah masasından kaçır. Ekrem, bunu bilmediği için ameliyat olmak istemez, malını mülkünü terk ederek sokaklara düşer, aşağılanır. Ancak, Murat Leyla'nın gizli koruyuculuğunu sürdürmektedir, rastlantıyla Ekrem'i bulur ve ikisinin birleşmesini sağlar. Ekrem'in gözleri açılır, sevgililer ilk buluştukları yerde birbirlerine sarılırlar.

Filmin melodramatik bir nitelik taşıyan yapısı, popüler bir anlatı olarak olayların nedensellik ilişkisi içinde birbirini izlemesi esasına dayalıdır ve karakterlerin duyguları üzerine kurulmuştur. Olay örgüsü aşk, vicdan azabı, kıskançlık, intikam, yitirmenin acısı gibi duyguları yaratacak biçimde düzenlenir. *Aşk Mabudesi*'nin olay örgüsündeki rastlantılar, dünyanın işte "böyle" olduğunu kanıtlayan dramatik araçlar olarak kullanılmıştır. Melodramın trajediden taşıdığı "kaderden kaçılmaz" teması, "sabreden ve sadık kalan mutluluğa erişir" temasının içine yerleşmiş olarak gündeme gelmektedir.

Aşk Mabudesi'nin anlatısının ilginç bir yönü, merkezdeki erkek karakterin roman yazarı olması aracılığıyla kurmaca dünyalar üzerine bazı tanımlara yer vermesi, bir anlamda filmin kendi dünyasına şöyle bir dönüp bakmasıdır. Ayrıca film, yerli aşk romanı geleneğine, bu gelenekle Yeşilçam'ın ilişkisine de gönderme yapmış olmaktadır. Ekrem kendini Leyla'ya: "Biraz mirasyedi, biraz da yalan tüccarıyım" diye-

rek tanıtır. Leyla ise aşkı romanlardan bildiğini açıklayacak, Ekrem'in kendini övmesine: "Beni kandırmak için romancı gibi konuşman gerekmez" sözleriyle karşı çıkacaktır. Daha sonra, onu tokatlayan Ekrem'in: "Benim tanıdığım Leyla tertemizdi" şeklinde isyan edişi karşısında ise şöyle der: "O romandaydı, yaşayan Leyla benim" Ekrem'in yeni romanının kahramanı olarak belirlediği sokak kızını, hiç sokak kızı tanımadığı için yazamaması, tanımak için bara, pavyona ve saza gitmek istemesi, sonuçta da kendi başından geçen aşk ilişkisini romanlaştırması, kurmaca anlatıların gerçek dünyayla bağlarına işaret etmektedir. Zaten romanın, filmin ve ilk şarkının adlarının *Aşk Mabudesi* olması, bu üç farklı -seyirci, kurmaca, kurmaca içindeki kurmaca- düzeyi yekvücut hale getirmektedir. Romanda ve filmde olan, gerçek dünyada da olmaktadır, olabilir ya da zaten bunlar hayatın yansımalarıdır şeklindeki yaklaşımın çok önemli bir işlevi vardır. Günlük yaşamdaki ilişki biçimlerine farklı alternatifler sunulabileceğine değgin hiçbir ipucu taşımadığı gibi, bu anlatıların belirli bir toplumsal sistemin inşa edilmiş temsil biçimleri olduğunu, toplumsal olarak inşa edilmiş okura, onları temsil eden karakterlerle özdeşleşme yolunu açtığını gözden kaçırmaya çalışmaktadır³.

Ekrem'in roman yazarı olması, anlatının "sanat"a verdiği yerin de ilk işaretidir. Ekrem'in toplumsal statüsü çok büyük ölçüde romanlarının sağladığı saygınlığa ve şöhrete dayanır. Film boyunca kullanılan ev içi görüntülerinde hep bir piyano vardır. Leyla'nın anne-babası da sanatçıdır. Sanatta eğitimin rolünün önemli olduğu belirtilmiştir. Murat, Leyla'yı müzik dersleriyle "terleterek" sanatın ve sanatçılığın

³ Bu konuda bkz. John Ellis, *Visible Fictions, Cinema, Television, Video*, Londra, Routledge and Kegan Paul, 1984, s. 41-50.

zor elde edildiğini vurgulayacaktır. Leyla'nın hayatta olmayan anne ve babası dışında filmsel anlatıda yer alan sanatçıların hepsi popüler sanatlarla uğraşmaktadır. Ekrem, defalarca altı çizildiği gibi, bir "aşk romanları yazarı"dır. Yani yazarlığının türü belirlenmiştir. Bu onun popülerliğinin açık kanıtıdır. Murat ise gösteri dünyasına "yıldız"lar kazandırır. Sanat konusunun ele alınış tarzı, filmsel anlatının kendini de popüler bir sanat olarak konumladığını göstermektedir.

Aşk Mabudesi'nin söylemi, tümüyle ekonomik, kestirmeden ve "kolay anlaşılacak biçimde anlatmak" amacına hizmet eden uylasimlarla inşa edilmiştir. Filmin görsel yoldan duygusal etki yaratma tarzı, baş çekimi ve optik kaydırma kullanımına dayanmaktadır. Filmin söylemi de öyküsü ve karakterleri gibi duygu yaratacak olayların tasvirine yöneliktir. Mizansenin özelliği ise filmin hemen tüm kadın karakterlerinin seyir nesnesi olarak inşasına yaptığı katkıdır. Örneğin, Leyla/Ayla Gül/Şoray'ın "tapılacak şahane kadın" olarak betimlenmesinde ağırlık, sözlerden çok kaçınılmaz biçimde görüntüye düşmektedir. Dolayısıyla, seyirlik haline geldiği ve kendini teşhir ettiği gösteri sahnelerinde Şoray, rengârenk tuvaletlerle farklı dekorların önünde tek başına görüntülenir. Bu sahnelerde kamerayla göz göze gelmesi, bu konunun bilincinde oluşunu kesinleştirir. Kalabalık sahnelerde ise Leyla, kameranin, öteki karakterlerin ve seyircinin bakışının izlediği odak noktası olarak kurulur; yüzüne en çok optik ileri kaydırma [zoom] yapılan karakter odur. Suzan ve Jale de aynı konumdadır. Jale'nin tüm oturuşları, kendini teşhirin bilincinde olduğunu gösterecek biçimdedir. Ekrem'in sekreteri Sevgi ise bulunduğu bütün çerçevelerde hep arkada, geride yer alır; Ekrem'in hizmetinde oluşu mizansen aracılığıyla iyice vurgulanmıştır.

Oyunculuk tarzı açısından söylenebilecek olan, filmin iki “yıldız”ının da kendilerine özgü, uylasım haline gelmiş bakış, mimik, tavır, duruş ve davranışlarla Leyla’yı ve Ekrem’i canlandırdıklarıdır. Kendileri birer toplumsal temsil imgesi olan Şoray ve Arkin’in “yıldızca” ve abartılı oyun tarzlarının, anlatının onaylanmasında, tercih edilen anlamların çıkarılmasında etkisi vardır. Yardımcı karakterleri canlandıran öteki oyuncular ise kendilerine özgü bir tarza sahip olmaktan çok, canlandırdıkları uylasımsal tiplerin hükmü altında olduklarından ve oyunculuklarını buna uydurmak zorundadırlar.

İncelenen filmin önemli bir özelliği de şarkılardır. Bunların iki tanesi anlatsal işlevler yüklenmiştir. Birinci şarkının adı Aşk Mabudesi’dir ve jenerikle birlikte başlayarak filmin adının kaba ancak heybetli grafik tasarımının etkisini sürdürür. Erkek sesince söylenen ve bir kadına hitap ettiği belli olan sözler, Leyla’nın ilk sahnesi boyunca devam ederek bu sahnede kurulan “kadın”ı belirlemede yardımcı olur. Bu şarkı “erkeğin kadına tapması” temasını işlerken, başkasına ait olması halinde onu öldüreceğini de anlatmakta, ataerkil aşkın tüm desenlerini sergilemektedir. İkinci şarkı olan Sensiz-Bensiz, anlatının doğrudan bir parçasıdır. “Asla ayrılmayacağız” diye söz veren çift, bu şiirin dizelerini, birbirlerini nasıl sevdiklerini hatırlatacak bir simge olarak kullanmayı kararlaştırır. Bu nedenle, şarkının olay örgüsünün çözülüşünde yer alması kaçınılmazdır.

Yerli filmlerin sesli çekilmeyip daha sonra seslendirilmesinin, sözlerin iyice vurgulanarak okunmasındaki rolü büyüktür. Bu, popüler filmlerin kendine özgü bir söylemsel özelliğini, ağıdalı cümlelerin ağıdalı tonlamalarla ve ses eklenmeleriyle söylenmesini getirmiştir. *Aşk Mabudesi*’nde de duygular çoğu kez görüntüyle değil sözle aktarıldığından, bu

sözlerin seslendirilmesindeki abartılı vurgular, çekilen acıların, kurgunluk ve hüznün ifadesinde uylasumlara uygun biçimde gerçekleştirilmiştir. Şarkılar, şarkıların sözleri, konuşmalar ve konuşmaların seslendirilmesi anlatının melodramatik kurmaca dünyasının inşasında ciddi bir yer tutar.

Karakterlerin Çözümlemesi

Popüler filmlerde kişilerarası yakın duygusal ilişkilerin ve bunları hazırlayan eylemlerin her şeyden önemli olması yüzünden, karakterlerin kim olduklarının kavranması, olayların gidişine ait bilgileri ve filmsele anlatının nasıl son bulacağına ilişkin beklentileri de kendiliğinden içermektedir. Popüler filmlerin sürpriz sonlara çok az yer vermek durumunda olmaları kaçınılmazdır. Bu nedenle, film boyunca karakterlerin tanıtılması, tanımlanması ve sonuçta geldikleri nokta -ya da başlarına ne geldiği-, bu filmlerin seyirciyle kurdukları ilişkisinin anlaşılmasında ve tercih edilen anlamın yaratılma sürecinin izlenebilmesinde önemli ipuçları verebilir.

Popüler yerli filmlerde karşılaşılan her karakter, ister merkezi bir rol üstlenmiş olsun, isterse yan rollerde olsun ataerkil ideolojinin onayladığı ya da onaylamadığı kadın ve erkek tiplerinin temsilinde önemli bir yer tutar. Bu nedenle, *Aşk Mabudesi*'ndeki merkezi karakterlerle birlikte, yardımcı karakterler, yan karakterler ve figüranlar da değerlendirilecektir. Önce, bunların ilk kez nasıl ve ne zaman görüntülendiğine, ne yaparken, nerede, hangi ilişkiler içinde tanıtıldığına bakılacaktır. İkinci aşamada, karakterlerin kim olduklarını gösteren durumlar değerlendirilecek, ayrıca bu karakterlerin anlatıyı ileriye taşıyan olaylardaki yerlerinin ne olduğu üzerinde durularak nasıl tanımlandıkları açıklanacaktır. Böylece, hangi olaylara hangi karakterlerin eylemlerinin yol açtığı, mutsuzluğa kim(ler)in neden olduğu ortaya çık-

ılmaya çalışılacaktır. Üçüncü aşamada, bu karakterlerin başına filmin sonunda ne geldiğine ve filmin entrikasının çözülmesindeki yerlerine dayanarak, anlatının “tercih edilen” anlamları nasıl yaratmaya çalıştığına ilişkin sonuçlar çıkarılacaktır⁴.

Filmin kadın ve erkek karakterlerinin aynı ölçütlerle çözümlenmesi, bu filmde kadınlığın nasıl temsil edildiğinin ve kadının, erkek bakışının nesnesi haline nasıl geldiğinin açıklanmasına yardım edecektir.

Kadın Karakterler

Aşk Mabudesi’nde dört kadın karakter vardır. Bunlar, merkezdeki karakter Leyla (Türkan Şoray), yardımcı karakterler Suzan (Suzan Avcı) ve Jale (Feri Cansel) ile yan karakter Sevgi’dir (Sevgi Can). Figüran kadınlar arasında, fıstıkçı kızlar, Leyla’nın kadın hayranı, iki şımarık kız, Kızılay görevlisi ve gazino sahnelerindeki sınırlı sayıdaki kadın seyirci yer almaktadır.

LEYLA: Filmin merkezindeki kadın karakterdir ve ilk görüntüyle birlikte karşımıza çıkar; böylece filmin öncelikle ona ağırlık vereceği anlaşılmış olur. Tüm mitleşmiş kadınlar gibi gizemli bir havası vardır ve ışıklı bir kürenin önünde oturmaktadır. Etrafın karanlık oluşu çerçevenin içinde yalnızca Leyla’nın yüzünün görünmesini sağlar. Kısa bir süre içinde ışıklar yanar ve Leyla ayağa kalkarak dans etmeye başlar. Parlıtlı bir kostüm giymektedir, başına zincirlerden bir süs, parmaklarına çok uzun tırnaklar takmıştır. Yaptığı egzotik dans boyunca etrafındaki birçok erkek onu seyrederek.

⁴ Bu konuda ilginç bir örnek için bkz., Janet Thumim, *Celuloid Sisters, Woman and Popular Cinema*, Londra, MacMillan, 1992.

Mekânın çadır tiyatrosu ve bu kadının da “Falcılar Kraliçesi” olduğu dansın arasına birkaç kez yerleştirilen dış çekimden öğrenilir. Leyla, film boyunca güzellik kraliçesi, Ekrem’in kraliçesi, evinin kraliçesi, gazinonun kraliçesi olacaktır. Bu görüntüler, daha en baştan, Leyla’nın erkeklerin fetişleştirip tapmasına değecek bir kadın olduğunu anlatmaktadır. Leyla’nın Şoray tarafından canlandırılması, ona giydirilen “tapılacak kadın” imgesini ilk anda devreye soktuğu için, bu karakterin “mabude”, “kraliçe”, “gizemli kadın” havası bir kat daha güçlenir. Bu arada duyulan Aşk Mabudesi şarkısının sözleri bu etkiye katkıda bulunmaktadır. Daha sonra Ekrem, Leyla’yı anlattığı romanının adını Aşk Mabudesi koyacak ve Leyla’ya defalarca bu adla hitap edip ayrıca ona “taptığını” açıkça dile getirecektir. Kurmaca dünyanın kadın karakteri böylece, şarkı, roman, film adına dönüşmekte ve Türkan Şoray’ın *persona*’sı aracılığıyla dış dünyayla bağlantı kurmaktadır.

Bu açılış sahnesi, dansını bitiren Leyla’nın, kendine laf atan erkek seyirciyle arkadaşını birer tokatla yere yıkması ve galiz sözler söylemesi üzerine, patronu tarafından işten atılmasıyla noktalınır. Bu sahne, anlatsal tasarruf örneklerinden biridir. Son derece kısa bir süre içinde, Leyla’ya yönelik görüntülerden kaynaklanan bir endişe kısa yoldan giderilmiş, merkezi karakterin kimliğine ilişkin ilk bilgiler edinilmiş ve dolayısıyla öykünün nasıl sona ereceğine dair beklentiler kurulmaya başlamış olur. Leyla namusuna düşkün, doğru erkeği bekleyen bir genç kızdır. Bu ilk bilgi daha sonra çeşitli nedenlerle defalarca doğrulanacaktır.

Leyla’nın kim olduğuna ilişkin bilgiler anlatı tarafından oldukça kısa bir süre içinde, çoğu kez kendi ağzından, ancak kaba hatlarıyla verilir: yirmülerinin başında, yoksul, kimsesiz

ve bakiredir. Leyla'nın toplumsal geçmişine ilişkin bilgiler çok kısıtlıdır. Leyla, Ekrem'e, yoksul evinde bulunan tabloyla piyanoyu açıklarken hayatta olmayan annesinin ressam, babasının ise müzik öğretmeni olduğunu anlatır. Bu yolla, Leyla'nın sanıldığı denli görgüsüz olmayıp orta sınıftan aydın/sanatçı bir aileden geldiği, kısacası Ekrem'e "uygun"luğu ortaya konmaktadır. Ekrem: "Senin sanatçı bir annenin kızı olduğunu anlamıştım zaten" der. Leyla'nın ince ruhu belirtilir ve şarkıcılığının temelleri de böylece atılır. Leyla'nın neden bu denli yoksullaştığı, hayatını neden böyle kazanmak zorunda kaldığı açıklanmaz. Kimi kimsesi olmadığı anlaşılan Leyla'nın, başı sıkışınca dertleşmek üzere yanına gidebileceği tek yakını Suzan'dır.

Karakterlerin kurulup öykünün ilk düğümlerinin atıldığı başlangıç sahnelerinde Leyla, "erkekler"e, onların tavırları ve konuşma tarzıyla karşı çıkar. Bunlar "onaylanmayan", namuslu kadınları rahatsız eden "başka" erkeklerdir. Leyla'nın toplumsal konumunu bildiği ve bu nedenle erkekler tarafından kullanılabileceğini öngördüğü, Ekrem'le ilk buluşmalarında, onun boş restoranda yaptığı ilan-ı aşka inanmayarak söylediklerinden anlaşılabilir:

"Benimle alay etmeyin, ben basit bir sokak kızyım, siz büyük bir romancısınız."

"Sokak kızyım, serseriyim, kimsesizim diye alay ediyorsunuz benimle. Edepsizim, dişliyim falan ama zavalliyim aslında. Kaderin oyuncağı oldum, bir de zengin beylerin oyuncağı mı olmalıyım?"

"Yeter Ekrem, zavallı bir kızın hisleriyle oynama... Bitsin bu sevgi, başıma dert açmak istemiyorum... Sıkıldım artık."

Bu sözler, Leyla'nın amazonvari davranışlarının aslında kendini koruma güdüsünden kaynaklandığını ve kendine

güveninin sınırını sergilemektedir. Ortaya koyduğu direniş, kendini Ekrem'den aşağı görmesinden, kısa bir süre sonra "oyuncak" gibi terk edileceği, kalbinin kırılacağı endişesinden kaynaklanmaktadır. Onun bu çekingenliği Ekrem'i "olumlu" biçimde etkiler, ancak romanına şöyle yazmaktan da geri kalmaz: "Sıkıldım artık' dedi kız... Bu ürkek yaradılışının çocukça bir oyunuydu, kaçmak için küçük bir tuzak."

Leyla'nın kendine herhangi bir konuda güvenip güvenmediği film boyunca anlaşılmayacaktır. Leyla, patronun karşısında başı öne eğik, gözleri yerde durmakta, Ekrem'le ilk konuşmalarını güler yüzlü, alttan alan bir tonla yapmaktadır. Daha sonra, Ekrem'le yaptığı pek çok konuşmayı, onun güzel sözleri karşısında kendini küçültücü bir cümleyle noktalar:

E.: "Ne kadar içi dışı bir kızsınız. Size hayran olmamak elde değil."

L.: "Şuna açgözlülüğüme desenize..."

E.: "Ancak [senin] güzelliğin, insanlığıyla, sıcak sevginle yücelebilir, sana yetişebilirim."

L.: "Bir küfürbaz sokak kızından çok şey bekliyorsun."

Leyla bu tavrını Murat karşısında da sürdürür:

M.: "Sana layık olsun diye masallardaki gibi bir düğün hazırlamak istiyorum."

L.: "Ben bir basit kızım Murat, değmez."

Leyla "zavallı" olduğunu birçok kez yineler. Restorandan kaçtıktan sonra, Ekrem'i sevdiğini anlayıp bir vitrinde onun afişine bakarken onu ve kendini değerlendirir. Bu ilişkinin sürmemesi gerektiğini şöyle açıklar:

“O koskocaman bir aşk romancısı, binlerce kızın kalbi onun için çarpıyor. Ya ben kimim? Bir gazonoda fındık fıstık satan basit bir kız. Onu görmemeliyim, bu tehlikeli oyun bitmeli, bu güzel anılarla yaşamalıyım. Her gün bir türbe gibi ilk bulduğumuz yeri ziyaret etmeliyim.”

Burada dikkat çekici olan, Leyla'nın karşılaştırma yaparken aşk romancısı olmakla, karşı cinsin kalbini çarpturmak arasında ilişki kurmasıdır. Leyla “kadınca” bir tavırla meslek ve toplumsal statü karşılaştırmasının içine duygusallığını, kıskançlığını da karıştırmıştır. Leyla'nın yaşamdan beklediği şeyin “doğru” erkeğe kendini adanmak olduğunu da yine kendi sözlerinden öğrenmek mümkündür. Jale, “haddini bildirmek” üzere Leyla'nın evine geldiğinde onu soba borusunu temizlerken, yüzü gözü kurum içinde görür. İki kadın karakter arasındaki konuşmada şu sözler yer alır:

L.: “Bizler, evimizin hem hanımı hem hizmetçisiyizdir.”

J.: “Sahtekar, Ekrem seni bu halde görseydi...”

L.: “Eminim daha beğenirdi. Çünkü...”

J.: “Çünkü, erkekler hizmetçilerle oynamayı da severler.”

L.: “Korktunuz. Ben erkeğimin hem kadını, hem hizmetçisi, hem kölesi olabilirim. Onun için her şeyi feda edebilirim.”

Leyla'nın parada gözü olmadığı Ekrem'le karşılaştığı ilk gece anlaşılmaktadır. Onu üstü açık kırmızı Chevrolet arabasıyla eve götürmeyi teklif eden Ekrem'in yüzüne bile bakmadan: “Ben öyle kaidesinin altına dört tekerlek yerleştirmiş araba züppelerine pas vermem” der. Ertesi gün ise: “Hayatımda kimseye borçlu kalmadım. Haydi köfteciye... Unutmayın paralar benden” diyerek Ekrem'in zenginliğinden hiç etkilenmediğini göstermiş olur. Leyla'nın bu niteliği

seyircinin sınıfsal konumuna gönderme yapmaktadır. Filmde pek çok kez, paranın mutluluk getirmeyeceği, aşkın ise en büyük mutluluk kaynağı olduğu vurgulanır. Bu vurgunun araçlarından biri Leyla'nın yaptığı işe ilişkin hiçbir beklentisinin olmaması, başarıyı hedeflemediği gibi umursamaması, yalnızca ekmek parası için çalışmasıdır. Dolayısıyla rastlantılar ve başkaları aracılığıyla şöhrete ulaşması, onun aşkı ve evliliği bekleyen kadın modeline uzak düşmesini önleyen şeylerdir. Önceden ders almış olmasına, Suzan'a alışıldığı için imrenmesine karşın, Leyla açısından şarkıcı olmanın da en azından aşk ve evlilik yanında, herhangi bir önemi yoktur. Murat'ın önerisini kabul ederken "Yiyecek dışında hiçbir şey, yıldızlık filan umurumda değil" demiş ve sevgilisinden ayrılmış olmayı ölmekle eş tutmuştur. Şarkıcı olarak yükselmesini bile kendine mal etmediği, Murat'a: "Sen olmasaydın ne şarkı söylerdim, ne yaşayabilirdim" demesiyle, zirveye onun sayesinde çıktığını söylemesiyle açıklar.

Leyla ölmüş bir kişinin son dileğini yerine getirmek uğruna, sevgilisini terk edecek denli -uylaşımlara uygun biçimde- kendini fedaya hazırdır. Ancak bunu Ekrem'le paylaşmayı düşünmez. Leyla, mutluluğunu feda edip Ekrem'i kendinden uzaklaştırmak için "küçük oyun"unu oynarken ciddi bir tokatla yere düşer. Bunu çok doğal karşılar çünkü o sırada "evinin kraliçesi" değil de "gazonunun kraliçesi" olmayı, ev'in karanlık mekânındansa dış dünyanın renk ve ışığını yeğlediğine, para kazanıp şöhret olmak istediğine ilişkin yalanlar söylemektedir. Dolayısıyla böyle bir davranışı "hak etmiş"tir, hiçbir tepki göstermez. "Falcıymışsın arkadaş, o dediğir'den olduk işte, sokak kadını olduk... Değerim bu kadarmış. Bakıra altın da çalsan, yine bakırdır" diyerek kendini aşağılamanın tadını iyice çıkarır. Burada işaret edilmesi gereken bir başka nokta da Leyla'nın, kestirmeden ayrıl-

maya çalışmaksızın, uylasumlara uygun biçimde Ekrem'in "üzerine gitmesi" ve onu çok rahatsız edip kendinden "nefret ettirmeye" çalışmasıdır. Böylece, filmsel anlatı, kurmakta olduğu kadın modelinin mazoşist niteliğini gözler önüne serer; sahnenin görsel inşasından etkilenmeyip Ekrem yerine Leyla'yla özdeşleşmeyi sürdüren kadın seyirci için de tokat, altından keyifle kalkılan bir davranış haline getirilir.

Olay örgüsünde Leyla hangi kararları ve eylemleriyle nelereden olur? Bir başka deyişle, bu kurmaca dünyanın böyle kurulmasında, anlatının böyle başlayıp, böyle sonuçlanmasında merkezdeki kadın karakterin ne gibi etkisi vardır? Film, her ne kadar Leyla'nın çerçeveye hâkim olan yüzüyle başlamışsa da tüm olayları başlatan, bir erkeğin ona laf atmasıdır. Daha önemli ve belirleyici eylem patron tarafından ortaya konur ve Leyla işten atılır. Leyla, çaresiz biçimde Suzan'la konuşmaya gittiğinde, ona yeni işini veren de bir başka erkektir. Leyla'nın burada işe başlamasının sonuçları tüm mutluluk ve mutsuzlukların nedeni olacaktır. Leyla-Ekrem karşılaşması bu ortamda gerçekleşir. Ekrem zaten bile isteye bir "sokak kadını" bulmak amacıyla oraya gelir ama Leyla'yı fark etmesi için olay örgüsüne bir "neden" katmak gerektiğinden, zorlama bir kavgaya sahnesi inşa edilmiştir. Kavganın ikinci işlevi Leyla'nın tavırları ve sözleriyle tam da aradığı sokak kadını olduğunu Ekrem'e göstermektir. Ancak bu sahnede Leyla, aynı işi yapan hemcinsleriyle, üstelik de erkeklerin daha ilk geceden ilgisini çekmesi ve öteki fısılcılara müşteri kalmaması gibi bir nedenle kavgaya eder, ağır, argo sözler söyler. Tavşan kız kılığındaki beş altı kadının bu kavgası Ekrem ve arkadaşı tarafından keyifle seyredilir. Leyla'yla birlikte öteki kızlar da erkek temasının nesnesi olurlar, üstelik bu onların suçudur.

Filmün olay örgüsü boyunca Leyla, hep başkalarının yaptıklarına tepki olarak eylemde bulunmaktadır; yaşamını belirleyen hiçbir karan kendi başına vermez, adeta sürüklenip gider. Ekrem'e, onun ısrarlı ilgisi sonucunda aşık olur, Jale'nin sahtekârlığı sonucunda ayrılmaya karar verir, patronunun, Suzan'ın ve sonra Murat'ın zorlamasıyla şarkıcı olur, Murat'ın takuğı sahne adı olan Ayla Gül'e, "ölen" Leyla'nın yerine "yeni bir insan" olmaya karşı çıkmaz, Murat'la evlenmeyi, gösterdiği sevgiye, kazandırdığı şöhrete karşılık olarak ve onun ayrıntılı planlarını reddedemediğı için kabul eder, nikâh masasından Ekrem'in oraya gelmiş olması yüzünden kaçır, Ekrem'e kendi çabalarının sonucunda değil, Murat'ın iyi niyeti sayesinde kavuşur. İntihar etmek, Leyla'nın kendi başına aldığı tek karardır ve Ekrem'e kavuşamamak yüzünden -"hiçbir şey beni teselli edemez, sensiz yaşayamıyorum Ekrem"- alınmıştır. Ancak bu kararını eyleme dönüştürmesi de yine bir erkek, Murat tarafından engellenir.

Leyla, kendini "erkekler"den korumak için sertleştiğı anlar ve fıstıkçılarla yaptığı kavga dışında yalnızca üç kez karşıındaki kişilere karşı çıkar. Bunlardan biri Jale'dir. Ekrem nedeniyle aralarında doğan rekabetle ilgili olarak Leyla: "Er meydanı burası, bir erkeğı bir kadından dilenmeye kalkacağınza, ruhunuzu, kalbinizi, iyiliğınızı koyarak kazanmaya çalışın" diyerek bir yandan rekabeti erkeklikle ilintilendirmekte, öte yandan da bir erkeğı elde etme yarışının ancak, kadında olması gerektiğı anlatı boyunca yinelenen niteliklerle kazanılabileceğini vurgulamaktadır. Bunun dışında Leyla, iki kez de Murat'a karşı koyar. Bu iki durum da Ekrem'le ilgilidir. Leyla, her şeyden yüce tuttuğı aşkına ilişkin olarak kendine müdahale edilmesine izin vermez.

Leyla, *Aşk Mabudesi*'nin anlatı yapısının çözüme ulaştığı noktada, beklediği erkeğe, mutlu sona ulaşmaktadır. Parayla pula, erkeklere, şöhrete, Ekrem'e olan aşk ve bağlılığından başka hiçbir şeye ilgi göstermemesinin, her konuda erkeklerle bağımlı olmasının ve bunu "doğal" kabul ederek onaylamasının ödülünü alması gereklidir. Leyla, Murat'la evlenmek üzereyken nikâh masasından kaçışının seyirciye verdiği rahatlatanının -aksi halde ölüm kaçınılmaz olabilirdi- gereğine uygun olarak sevdiği erkeğe kavuşur.

JALE: Filmin yardımcı karakterlerinden biridir ve Leyla'yla Ekrem'in mutsuzluğunda büyük rol oynar, öykünün yönünü belirler. Ayrıca, Leyla'nın "olumlu kadın" modeli olmasından kaynaklanan niteliklerini, kendi olumsuzluğuyla bir kez daha güçlendirmektedir. Jale, popüler yerli filmlerin karakter uyuşmaları arasında en ilginç olan "zengin-kötü kadın"ın bir örneği olarak bir iki dakika içinde inşa ediliverir. İlk kez, Ekrem'in evinde, üç erkekle birlikte toplu çekim içinde görüntülenir. Kısa eteği, açık sarı, uzun ve kabank saçları, elinde makyaj aynası; ayak ayak üstüne atmış olarak Ekrem'in çalışma masasının üzerinde -erkeğin yaptığı işe saygısız biçimde- oturmakta, konuşmalara katılmaktadır. Aynı saygısız tonla: "Ama çok sokak kadını tanımadığın için beceremiyorsun. Konu olarak beni alsan..." der. Bu mizansen ve öteki görsel öğeler, uyuşmalar aracılığıyla yine en kısa yoldan Jale'nin kimliğine ve gelecekte neler yapacağına ilişkin tahmin ve beklentileri yaratır. Bu görüntüyle, "zengin, şımarık, cinselliğini her fırsatta açıkça ortaya koyup kullanan, istediklerini elde etmek için hiçbir şeyden çekinmeyen genç kadın" bir kez daha sergilenir.

Jale, babasının zengin olması -yani bir erkeğin- sayesinde, elinde belirli bir güç tutmaktadır. Bunu da yakışıklı ve ünlü

bir roman yazarı için kullanmış ve onunla nişanlanmayı başarmıştır. Ekrem'i satın almayı düşünebilecek denli paranın gücüne inanmaktadır. Ekrem'in aşağılamalarına aldırılmaz; ona sarılır, dişiliğini duruşları aracılığıyla teşhir eder. Nişanın bozulması, Jale'nin sahte bir mektup hazırlayıp Leyla'yı Ekrem'den uzaklaşmaya ikna etmesini engellemez. Leyla'yla konuşmuş ve onu tehdit etmiştir. Bunun gereğini yerine getirmek ve intikam almak istemektedir. Bu yolla Ekrem'i de tekrar kazanabilecektir. Görüldüğü gibi, karar alıp gerçekleştirdiği eylem kötülüğe yöneliktir. Ekrem'in kaza geçirmesinden sonra artık onunla ilgilenmeyen Jale, nişanlısının daha önce kendisi için söylediklerini -"taşbebek", "sosyete budalası" ve "eğer adamdan Ekrem olsaydım semtime uğramazdın"- haklı çıkarır. Böylece, Jale, zengin ve görgüsüz kadınların aşktan, insanlıktan, yardımseverlikten uzak olduğu, yalnızca şan, şöhret, etiket peşinde koştuğu açıklamasına yeni bir örnek olarak eklenir. Kim olduğuna ilişkin yalnızca bir uyluşım çerçevesinde fikir sahibi olduğumuz Jale, ataerkil iktidarın selameti açısından gerekli niteliklere sahip Leyla'nın karşısına, onun en büyük düşmanı olarak çıkarılmıştır. Leyla'nın nitelikleri bir kez daha, Jale aracılığıyla vurgulanır. Filmin şaşırtıcı ekonomik anlatımının da etkisiyle Jale, bir süre sonra anlatı dışına atıldığından, sonunda başına neler geldiği tam olarak bilinmese de Osman'ın sıkıştırması üzerine, yaptığı sahtekârlığı itiraf etmek zorunda kaldığı öğrenilir.

SUZAN: Filmdeki yardımcı karakterlerden biri olmakla birlikte olay örgüsünde pek az işlevi olan Suzan, Leyla'nın tek yakını, çalıştığı Şelale Saz'ın assolistidir. Suzan'la ilk karşılaşma, sahnede şarkısını bitirdiği sırada olur. Mini etekli dar giysisiyle Suzan da bir seyir nesnesi olarak kurulur, ona bakanlar da erkeklerdir. Leyla'nın dert ortağı olduğu, ona bir

ölçüde ablalık etmeye çalıştığı anlaşılan Suzan'la ilgili bilgiler bu kadarla sınırlı kalacaktır. Yaşı -otuzlarının sonundaymış gibi görünmektedir-, cinsel statüsü, ailesi, geçmişi, Leyla'yı nereden tanıdığı tümüyle belirsizdir. Deneyimli ve iyi bir insan olduğu, en başta Leyla'yı: "Gel buraya şarkı söyle, bana da giyinirken yardım edersin. İki can daha başka olur. Hem para da veririm" diyerek sıcak karşılamasından, Leyla'ya: "Seni ilk defa böyle görüyorum, aşık olmuşsun" ve sonra aşktan söz ederlerken "tatlıdır da" demesiyle, kavgadan sonra Leyla'ya sarılıp teselli edişiyle, Ekrem'in nikâh öncesinde salona gelmesi karşısında "eğer sınırleneceksen ben konuşayım" diyerek Leyla'yı korumaya çalışmasıyla anlaşılır. Bunlara karşın, Ekrem'in, Leyla'nın sefil evini görüp onu küçümseyeceğini, soğuyacağını düşünerek büyük bir yanılığa düşmüştür. Çünkü, Ekrem Leyla'nın evinde çay içerken kendini "liseli" gibi hissedecek "ilk aşk"ının "masum yuvasında" "büyük heyecanlar" yaşayacaktır.

Suzan'ın olay örgüsü açısından önemi sınırlıdır. Onun "o sazda" çalışması, patronun Leyla'ya iş vermesini ve Leyla'yla Ekrem'in karşılaşmasını hazırlayan nedenlerden biridir. Bunun dışında Suzan'ın film boyunca iki küçük aracılığı daha vardır. Bunlardan biri Leyla'nın, Ekrem'in onu hâlâ sevdiğini anlayıp Murat'la evlenmekten vazgeçmesinden sonra gerçekleşir. Suzan bir gün Leyla'ya, Ekrem'in her şeyini terk ederek ortadan kaybolduğu haberini getirir. Ekrem'i bulamamış ancak bu kötü haberi getirmiştir. İkinci olarak, Şelale Saz'ın anahtarlarının kendinde olduğunu söyleyerek anlatının çözüme doğru giden yolunu açmıştır. Ancak yakından bakıldığında bu da yine bir başka erkeğe bağlıdır: Anahtarları Suzan'a veren patrona. Aldığı haber Leyla'nın umutsuzluğa kapılmasına neden olur, anahtarları ister ve Saz'a gider. İntihara karar verdiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla,

Suzan bir anlamda tehlikeli bir şeye neden olmuş sayılabilir. Leyla'yı yalnız bırakmış, onun hâlini anlayıp kollayamamıştır. Ancak bu önemli anlatsal işlevi zaten bir başka erkek karakter yüklenmiştir.

SEVGİ: Ekrem'in "karanlık günlerinde" ona "destek" olan ve sekreterliğini yapan yan karakterdir. İlk kez iki erkeğin (Ekrem ve Osman) ortasında ancak onların arkasında boy çekim ölçeğiyle görüntülenir. Bir süre kim olduğu anlaşılmaz. Ekrem'in arkadaşını yanından uzaklaştırması ve kabalığından ötürü Sevgi'den özür dilemesi üzerine: "Aynı kazayı kim geçirse sınırı bozulurdu. Sizin rahat etmeniz lâzım, bana istediğiniz kadar kaba davranabilirsiniz" diyerek kendini tanımlamış olur. Genç ve güzeldir. Ekrem'in Leyla'yla karşılaştığı edebiyatçılar gecesinde sade bir tuvalet içinde ona eşlik eder. Güvenilir ve temiz bir kız olduğu, her akşam kendi evine gittiği, Leyla'nın yeni çıkan plagından söz edişi sırasında kesinleşir; Leyla'nın rakibi değil, Ayla Gül'ün hayranıdır. Anlatıda hoş bir süs olmanın dışında Sevgi'nin en önemli işlevi, Ekrem'in isteği üzerine bir gazete haberini okumaktır: "Sevgili şarkıcımız Ayla Gül'ün düğünü ilk kez şarkı söylediği gazonoda olacakmış". Suzan'dan sonra bir anlamda kötü haber veren ikinci kadındır. Ekrem "mutluluklar dilemek üzere" nikâh törenine gittiğinde ona yine refakat ederek körlüğünü ikinci kez gizlemesine yardımcı olur. Parasız çalışmayı önerecek denli bağlı, sessiz, temiz ve güvenilir bir hizmetkâr olan Sevgi, Ekrem'i ancak o istediği için terk eder.

ÖTEKİ KADINLAR: Bu gruba girenlerin adları yoktur. Figüranlar arasında söz ya da davranışla olay örgüsünde belli bir etkisi olanlar bir ölçüde farklılaşabildiğinden, bunlara da ayrıca değinmek gereklidir. Ancak *Aşk Mabudesi*'nde

bu anlamda çok az kadın vardır ve etkileri olduğunu söylemek mümkün değildir. Öteki fıstıkçı kızlar Leyla'yı, daha ilk geceden bütün müşterileri "araklamaya" kalkmakla ve "açgözlü" olmakla suçlayıp ciddi bir kavganın başlamasına, daha önce açıklandığı gibi Ekrem'in: "Yeni romanım bir fıstıkçı kızın kavgasıyla başlayacak" diyerek Leyla'yla ilgilenmesine neden oldukları için anılabilirler. Daha sonra yine bunlardan birinin: "Ama yevmiyemizi alamayacağız" diyerek yardımseverler gecesine katılma konusunda isteksizliğini belli etmesi ise: "Çorbada bizim de tuzumuz bulunsun" diyen Leyla'nın iyilikseverliğini ortaya koymak için uygun bir araç olmuştur. Filmde, repliği olan bir başka kadın figüran, edebiyatçılar gecesinde sigara satan ve Leyla'ya hayran olan yaşlı kadındır. Bu kadın, parası olmadığı için gazinoya gidemediğini söyleyerek Leyla'dan bir şarkı ister. Bu istek daha önce aynı şeyi küstahça talep eden zengin erkeğe gereken dersini vermek ve Leyla'nın iyi yüreğini göstermek için bir fırsat olur. Ancak bu kadının temel işlevi, bir an için bile olsa seyircinin onunla özdeşleşerek gidemediği pahalı gazinoları ayağına getiren bu filme müteşekkir kalmasını sağlamaktır. Gazinonun dışında, Leyla'nın şarkısını yağmur altında dinleyen şemsiyeli kadınların kısa konuşması ise onların Leyla'ya olan hayranlıklarını dile getirmelerine, kenarda ısılanan Ekrem'in varlığının ve durumunun altını çizmeye yaramaktadır. Bunların dışında tavernada Ekrem'le alay eden iki şımarık kızla, Kızıl'ay'dan gelen görevlinin sekreteri ve tüm gazino, balo sahnelerindeki kadın figüranlar sayılabilir.

Erkek Karakterler

Filmde dört kadın karakter olmasına karşın, altı erkek karaktere yer verilmiştir. Bunun dışında, erkek figüranlardan altı tanesi olay örgüsündeki etkinlikleriyle adeta karak-

ter olma noktasına getirilmiştir. Tüm kalabalık sahnelerde ve filmin tümü düşünüldüğünde görüntülere sayısal olarak erkeklerin egemen olduğu görülmektedir. Filmin merkezdeki erkek karakteri Ekrem (Cüneyt Arkın), yardımcı karakter Murat (Reha Yurdakul), yan karakterler ise Osman (Zafer Önen), Ekrem'in ağabeyi (Aydın Tezel), Jale'nin babası (Haluk Sarıca) ve Şelale Saz'ın patronudur (Asım Nipton).

EKREM: *Aşk Mahbudesi*'nin merkezdeki erkek karakteridir. Ekrem'i canlandıran Cüneyt Arkın'ın, altmışların sonlarında kadın seyircilerin hayranlığını kazanan bir "jön" olması, anlatı açısından Şoray'ın etkisine benzer bir etkiyi beraberinde getirmektedir. Şoray-Arkın ikilisinin bir arada oluşu, kadın seyirci için önceki örneklerin ve uylarımların bilinmesi nedeniyle "romantik aşk"a bir davet niteliğini taşımaktadır.

Ekrem'le ilk karşılaşma, onun çalışma odasında gerçekleşir. O da Leyla gibi, ilk kez bir nesneyle ilintili olarak görüntülenmişse de, bu bir falcılık aracı değil, yazı makinesidir. Konuşmaları izleyen ağır bir optik geriye kaydırmayla çerçeveye öteki karakterler girer; Ekrem yalnız değildir, arkadaşı, erkek kardeşi ve nişanlısıyla birlikte görüntülenir. Elinde piposu daktilosunun başında, bir yandan romanını yazmakta öte yandan yaptığı işle ilgili bir konuşma yürütmektedir. Bu sahnede yer alan konuşmalar, yine en kestirme biçimde Ekrem'e ve gelişecek olaylara ilişkin gerekli bilgileri seyirciye aktarır. Ekrem çok ünlü, oldukça zengin bir yazardır; yalnız ve kimsesiz değildir, etrafındakilerin ilgisinin odağı olacak denli etkileyicidir, hep "kaliteli" kadınlarla beraber olduğundan sokak kadınlarını tanımaz, ancak kariyeri gerektirdiğinden onlarla karşılaşmak ister ve arkadaşından bunu

sağlamasını talep eder. Ekrem'in Jale'ye yönelik tavrı onu sevmediğini göstermektedir.

Ekrem'in de yaşı, geçmişi karanlıkta kalır; geleceğe yönelik hedefi, yeni bir romana başlamakta oluşunun gösterdiği gibi, mesleki kariyerini sürdürmektir. Leyla'yla karşılaşmasından sonra hayatı mesleki açıdan da altüst olacaktır. Ekrem, sert olabilen, hak bilir, yardımsever, sözünün eri, kendine güvenen bir erkektir. Nişanlısına: "O milyoner babana söyle de sana başka bir romancı satın alsın", ağabeyine: "İğrenç pazarlıklarınızı bensiz yapın," demesi, Ekrem'in zenginliğinin masumiyetini göstermek açısından gereklidir. Anlatıda Ekrem'in içinde bulunduğu durumu, hem kendi istemediği hem de çok fazla ciddiye almadığı vurgulanmıştır. Jale'ye yönelik kaba davranışları, hem Jale'nin bunları "hak etmesi" hem de daha sonra itaatkâr, hizmet eden kadına örnek olan Sevgi'ye yumuşak davranmasıyla dengelenmiştir. Ağabeyinin para hırsını doğru bulmaz, onun zoruyla Jale'yi kabullenmesine karşın, Leyla ortaya çıkınca nişanı bozmaktan geri kalmaz. Ağabeyinin tüm yalvarmalarına: "Artık bir dama taşı gibi oynamana müsaade etmeyeceğim", "Senin ticari iflasın yüzünden mutluluğum mu iflas etsin" diyerek karşı çıkar. Bu olay ağabeyinin intiharına neden olacaktır.

Ekrem, Leyla'yla ilk kez karşılaştığı yer olan Şelale Saz'a kendi isteği ve mesleki bir amaçla gider, onu görünce: "Bu kızla tanışmam lâzım. Tam romanımın kahramanı" der. Leyla'ya kadınlarda hep aradığı şeyi onda bulduğu için aşık olur ve bunu şu sözlerle açıklar: "Leyla, sen benim şehvet oyunları ile kirlenmiş benliğime tertemiz, bembeyaz rüyalar getirdin." Leyla aşkını Ekrem'in afişi önünde keşfederken, Ekrem yeni romanına başladığında Leyla'yı sevdiğini anlar. Ekrem yüksek sesle "seviyorum galiba" diye tekrarlayarak

romanına yazdığı -iç ses aracılığıyla duyulan- sözlerle, filmsele kurmacanın “gerçek” dünyasını birleştirir. Filmde yalnızca iki kere kullanılan iç ses tekniğı, seyircinin, Leyla ve Ekrem’in duygu dünyasına daha özel biçimde katılmasını sağlamaktadır.

Anlatı boyunca Ekrem kendi yaşamı üzerinde -rastlantıların, kaderin etkisi dışında- egemendir; sekreterine mutlu luğa ilişkin düşüncesini anlatır ve genelleme yaparken: “Kaderden kaçamayız” der. Leyla’ya birlikteliğı konusunda kararlı davranır, onun kendine aşık olmasını sağlar; Leyla’nın konuşma tarzına hakim olan rica ve yakınlarına karşın, emir kipiyle konuşur: “Hadi dans edelim”, “Gözlerimin içine bakarak cevap ver”. Nişanlı olduğuna ilişkin bilgiyi ondan saklar, Leyla’nın kaçmasından sonra ilk kez buluştukları yere onun gibi “tavaf etmek” için değil, onun geleceğini bile rek gider. Leyla’nın baloda kraliçe seçilmesinden ve bu olayın onun mesleki geleceğı açısından çok önemli olduğunun vurgulanmasından sonra, ötekilerle Leyla’nın arasında durur: “O yalnız benim kraliçem artık. Ona en güzel tacı ben giydireceğim, evlilik tacını” diyerek karşı çıkar.

Ekrem, Leyla’nın hiç de “sandığı gibi bir kadın” olmadığı izlenimine kapıldığında “kadın tarafından yaralanan” erkeğın uylasımsallaşmış tanımına uygun biçimde içki içmeye başlar. Ancak bu yanıltıcı oyunun gerçek olmadığının bilgisine, Osman’ın aracılığıyla kısa zamanda ulaşacaktır. Bir an önce Leyla’ya kavuşmak üzere yola çıkar. Bu yolculuk sırasında arabasıyla kaza yapan Ekrem, kaderin -asında Jale ve Leyla’nın- kurbanı olmuştur. Ekrem’in kendi yolunu çizmeyi sürdürüşü, kör olduğuna dair bilgiyi de Leyla’dan saklaması ve ondan ayrı kalmak konusunda kararını vermesiyle devam eder. Burada isteyerek, başkası tarafından zorlanma-

dan alınan bir karar vardır ve Ekrem, arkadaşının tüm ısrarlarına karşın: “Kör bir sevgili, zavallı bir insan olduğumu söyleyeceksin” diyerek Leyla’ya haber verilmesine karşı çıkar; bu kez de o ayrılma konusunda Leyla’nın görüşünü alma gereği duymamıştır. Ancak, Leyla’nın ona acıyarak yanında kalacağı endişesinin, bu kararın altında yatan temel etmen olduğu, yerli popüler film uylarımlarını bilen seyirci tarafından çok çabuk anlaşılacaktır. Ekrem’in, Leyla adına kendini feda ediyor görünmesinin ardında kendine acıması ve “gurur”u, bir kadına iktidarını sınırlayabilecek fiziki bir nedenle muhtaç olmak istememesi vardır. “İstirapları bir gün nasıl olsa diner ama kör bir adama baston olmak hayat boyu sürer. Kısmette ayrılmak da varmış” diyerek durumu kabullenen Ekrem, sorunu profesyonelce çözecektir. Sözünden dışarı çıkmayacağını ilk başta açıkça belirterek iktidarını onaylayan bir sekreter tutar. Daha sonra ona: “Kim-senin kör olduğumu anlayıp acımasını istemiyorum” der. Ekrem kendi yaşamı üzerindeki denetimini sürdürürken, Leyla’ninkine de yeniden müdahale edecektir. Onun evleneceği haberini, gözlerinin ufak bir operasyonla iyileşebileceğini öğrenmesinden biraz sonra alan Ekrem yıkılır. Ancak yine körlüğünü saklayarak “mutluluk dilekleri”ni iletme üzere Şelale Saz’a gider. Bu karşılaşma Leyla’yı altüst eder, çünkü Ekrem’in hâlâ kendini sevdiğini anlamıştır. Aralarında şöyle bir konuşma geçer:

L.: “Ben de düğünüme şeref verdiniz sanmıştım Ekrem Bey”

E.: “Mutluluk dilemek istiyordum.”

L.: “Boşuna zahmet. Siz dilemeseniz de mutluluk kendiliğinden geliyor. Sizden kopmak bana şöhret kapılarını açtı.”

E.: “Böyle konuşacağın aklıma gelmezdi Leyla. Bir an için yaptıklarından pişman olacağını düşünmüştüm.”

L.: “Pişman olsaydım benimle evlenir miydiniz?”

E.: “Başkalarının üstünde hakları olan insana sadece mutluluk dilemek düşer bana. Pek çok sevin, mutluluğunuzu hiçbir şey gölgelemesin.”

L.: “Siz mutlu musunuz?”

E.: “Çok. Ben mutluluğu sensizlikte bulmuşum. Yıllar önce yazdığım şiir belki de alın yazımızı dile getirdi.”

L.: “Beni hâlâ seviyorsunuz.”

Leyla'nın ona vaktiyle küçük bir oyun oynadığını itiraf etmesine rağmen Ekrem kararlıdır, kutsal evlilik bağı için kendini feda etmek zorundadır. Bu, film boyunca Ekrem'in yaptığı tek fedakârlıktır; aşık olduğu kadın için mücadele etmez, anlatının evlilik kurumunu yüceltmesine yardım eder.

Ekrem'in son hayati karar, Leyla'nın nikâh masasından kaçtığını, hâlâ onu sevdiği için evlenmekten vazgeçtiğini bilmemesinden kaynaklanır. Bu karar: “Görülmeye değer olan başkasının olduktan sonra gerekmez”, “Eski Leyla gibi ben de öleceğim” diyerek ameliyattan vazgeçmesidir. Popüler filmsel anlatılarda merkezdeki kadın karakter için kendini yok etmenin yolu “intihar-ölüm”ken, Ekrem canını değil malını verir, yaşamı değil, toplumsal statüsünü terk eder. Ekrem, Sevgi'yi, uşağını, evini bırakıp sokaklara düşer, anlatının Leyla'dan sonra, ikinci “yaşayan ölü”sü haline gelir.

Ekrem, anlatı boyunca Leyla'nın aksine etkin bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak başına gelenler kendi suçu değildir. Geçmişte abisi ona “küçük bir oyun” oynayıp nişanı kabul etmeye zorlamış, daha sonra da Jale'nin oyununun kurbanı olan Leyla'nın “küçük oyunu”na gelmiş, temelde Leyla'yla karşılaştığı için, biraz da kaderin acımasızlığıyla büyük acılar çekmiştir. Ancak sonunda ye-

niden görmeye başlar ve sevgilisine kavuşur, yerli popüler film anlatılarının “mükemmel” erkeği olarak hak ettiği mutluluğa ulaşır.

MURAT: Önem açısından, anlatıda üçüncü sırada yer alır. Merkezde olmadığı için, kimliğine ilişkin zaten sınırlı olan bilgiler de yalnızca Leyla’yla ilişkisi aracılığıyla verilmiştir. Murat önemli bir çatışma anının arkasında, Ekrem’in Leyla’yı tokatlayarak gittiği günün gecesinde öyküye dahil edilmiştir. Popüler yerli filmlerin yapısal uyuşumlarından birini temsil ederek, birinci erkeğin bir süre uzaklaşması sırasında merkezdeki kadın karakterin karşısına çıkarmakta ve klasik üçlemeyi tamamlamaktadır. Murat rastlantısal olarak Şelale Saz’a yanındaki bestekâr tarafından, “uçagın kalkış saatini beklemek” üzere getirilmiştir. İlk kez, Leyla’yı beğeniyle seyreder ve şarkısını dinlerken görüntülenir. Murat, arkadaşıyla birlikte, etkin profesyonel bir bakışın sahibi olarak kurur. Leyla’nın güzelliğinden değil, yeteneğinden bahsetmesi -“her gün bir sürü uçak bulunur ama kabiliyetli bir kıza her zaman rastlanmaz”- ilgisindeki “niyetin” anlaşılmasına, böylelikle de Murat’a ilişkin düşüncelerin ilk andan itibaren olumlu olmasına yardım eder. Murat, yeteneğiyle birlikte, Leyla’nın zekâsını da öven tek kişidir.

Ağırbaşlı, orta yaşlı ve kararlı bir erkek olan Murat, Leyla’yı “para kazanmaya, meşhur şarkıcı olmaya” ikna eder. Leyla’ya, notalardan nasıl anlıyorsa duyguları da anlamının mesleği olduğunu, onun gibi bir kızın hayatta bir gayesi olması gerektiğini, ona bir “istikbal” kuracağını, şarkı söyleyen güzel bir ölü olduğunu o halde, “ölü ölü” çalışabileceğini söyler. Leyla’ya müzik eğitimi sırasında “ıdırap sanatın kamçısıdır, duygular ses kadar önemlidir” diyerek destek olur, onun geleceğini planlar, kariyerini inşa eder; ona anla-

yış ve sabır gösterir, aşık olur, onunla dans ederken kuskınlıktan haz duyar, onun koruyuculuğunu üstlenir: “Seni bu akşam edebiyatçılar gecesine götüreceğim” diyerek Ekrem’le karşılaşmasına neden olur, bu karşılaşmanın Leyla’yı üzmesi nedeniyle hemen turneye çıkma kararı verir, “son çare hiçbir zaman ölüm değildir” diyerek hayatını kurtarır. Murat, Leyla’nın çektiği aşk ve ayrılık acısını anlayacak denli deneyimli ve hassas bir insandır. Zamanla yaraların sarılacağına olan inancını Leyla’ya aşılamaaya çalışır.

Murat’ın en ilgi çekici yönü, Leyla’nın yaşamı üzerinde kurduğu denetimin “iyilik” olarak değerlendirilecek şekilde inşa edilmiş olmasıdır. “Sana lâıyk olsun diye masallardaki gibi bir düğün istiyorum” diyecek denli aşık ve/fakat belirleyicidir. Gala gecesinde Ayla Gül’ü: “En sevilen sanatçılar sunmakla iftihar eden ben, bu gece en son ve en eşsiz eserimi tanıtmanın neşesi içindeyim” diyerek takdim eder. “Siz bir dâhisiniz, bataklıktan bir altın madeni çıkardınız” diyen Suzan, Murat’ın etkinliğine duyduğu hayranlığı belirtir. Murat, Leyla’nın aşk/erkek konusundaki sadakatine hayrandır ve kendiyle evlenmemesini de anlayışla karşılar; onu korumayı/izlemeyi sürdürür ve anlatının en önemli işlevini yerine getirerek iki sevgilinin kavuşmasını sağlar. Kim olduğunu bilmediği, tanımadığı Ekrem’e ilişkin olarak iki kez aleyhte konuşur. Bunlardan ilkinde, Leyla’nın: “Beni milyon değil, tek kişi sevseydi” demesi üzerine: “O tek kişi budaların biriyse, senin büyüklüğünü göremeyecek kadar körse buna üzülmmez” diyerek Ekrem’in fiziki sakatlığına “bilmeden” gönderme yapar. İkincisinde ise: “Gözlerine bakarak tanımazlığa gelecek kadar duygusuz bir erkek hâlâ sevmeye değer mi” diye sorar. Murat gerçekleşmeyen düğününden sonra, gelinlikle deniz kıyısına koşan Leyla’yı yakalar ve ona “hâlâ Ekrem’i seviyorsun” der. Bunu anlaması onları birleş-

tirme konusundaki girişiminin dayanağı olacaktır. Bütün bu olumlu erkek kimliğiyle Murat, seyircinin de onun etkinliğine müteşekkir kalmasını hak ettiğinden, anlatı tarafından “kavuşma”yı sağlama işleviyle ödüllendirilir.

OSMAN: Yan karakterlerden biri olan Osman, daha önce sözü edilen, Ekrem’in çalışma odasındaki ilk sahnede yer alır. Yaşı, ne iş yaptığı, Ekrem ve ağabeyiyle ilişkisinin nereden kaynaklandığı, kısacası kim olduğu tümüyle belirsizdir. Adı yalnızca iki kez, Ekrem tarafından söylenir. İyi yürekli, arkadaşına yardım etmeye ve destek olmaya çalışır. Evde ve hastahanede Ekrem’in yanındadır. Ekrem’i götürdüğü Saz’da onun Leyla’yla ilgilendiğini görünce: “Sardı seni yosma”, “En kolay elde edilenler fıstıkçı kızlardır” demiş olsa da körlüğü sırasında Ekrem’in Leyla’yı araması gerektiğini, onun Jale’den farklı olduğunu ısrarla tekrarlar ve bir bakıma bu nedenle de arkadaşı tarafından kovulur. Osman’ın bu yakın ve içten ilgisine karşın Ekrem, kör olduktan sonra onun yanında rahat edemez ve kendine destek, dert ortağı olmak üzere Sevgi’yi tercih eder. Osman’ın olay örgüsündeki en etkili eylemi, kavganın ardından Saz’da bir süre daha kalması, Leyla’yla Suzan’ın konuşmalarını işitmesi ve olayın izini sürerek Jale’ye de doğrulattığı sahte mektup meselesinin bilgisini Ekrem’e iletmesidir. Bu anlamda Osman’ın da anlatıda oldukça etkin bir konumu vardır.

EKREM’İN AĞABEYİ: Erkek karakterler içinde hırsına eş bir gücü olmayan, aksine zayıf kişilikli olarak resmedilen bu karakterin adı yoktur. O da ilk kez Ekrem’in çalışma odasında görüntülenmiştir. Bu çok bilgi veren sahnede Jale’yi desteklemesi ve sonra onun arkasından gitmesi ikisi arasındaki hayati bağın bir işareti olmaktadır. Leyla’nın ortaya çıkmasıyla birlikte işlerin karışması onu, Ekrem’in el yazısını

taklit ederek Jale'ye sahte bir özür mektubu yazmaya bile itmiştir. Bu, filmdeki ilk sahte mektuptur ve Jale'yle aralarında önemli bir anlatısal ilişki ve benzerlik yaratmaktadır. Ağabeyin zayıflığı hem Jale'nin zengin babasıyla, hem de Ekrem'le konuşurken takındığı tavırlarda ortaya çıkar. Yalvarmasa bile her ikisi karşısında da oldukça ezik durmaktadır. Ekrem'e Jale konusunda ettiği ricalar, onları barıştırma çabaları, "hayatın boyunca pişman olursun" şeklindeki baskıları bir sonuç vermez. Olay örgüsündeki önemi öncelikle, geçmişteki bir eylemiyle -Ekrem'i Jale'yle nişanlanmaya zorlamak- olayların anlatıda sergilenen şekli almasına katkıda bulunmasından kaynaklanır. Bunun uzantısı olan intiharı ve bıraktığı mektup ise sevgililerin ayrılmasına zemin hazırlamıştır. Anlatının başkalarına bağımlı tek erkeği olarak Jale'nin karşılığını oluşturur, yani "kadınsı" nitelikler taşımaktadır ve intihar ederek kendini de cezalandırmış olur.

ŞELELE SAZ'IN PATRONU: İlk andan itibaren sevimli bir insan olarak kurulan bu yan karakterin adı, kimliği bilinmez. Olay örgüsünün can alıcı düğümlerinden birini atarak Leyla'ya iş verir. Ancak Leyla'nın Suzan'ın arkadaşı olması bunda önemli rol oynamıştır. Patron, Suzan'ın: "Nasıl buldun Leylacığını" sorusunu "öteki fıstıkçılara top attıracak" diye yanıtlar. Yaşlı ve tecrübeli bir kişi olarak ertesi gün olcakları kestirdiği ortaya çıkmaktadır. Daha ilk gece iki ciddi kavga çıkardığı hâlde Leyla'yı kovmaz, onu sever, şarkı söylemesi için teşvik eder. Böylece Murat'ın Leyla'yı "keşfetme"sine olanak hazırlar. Patron ayrıca, yardımsevenler balosunun düzenlenmesine yardım ettiği için, Ekrem'in Leyla'yla kendi çevresi içinde karşılaşmasını, nişan meselesini açıklamak zorunda kalıp evlenme teklif etmesini de sağlamış olur. Patron, filmin ilk üçte birinden, yani Leyla meşhur edilmek üzere Murat'ın ellerine teslim edildikten sonra, gör-

sel anlatımın dışına çıkar. Ondan tekrar söz edilmesinin önemli bir nedeni vardır. Hasta oluşu nedeniyle işi bırakmış ve salonun anahtarını Suzan'a vermiştir. Leyla ve film, daha önce açıklandığı gibi, bu anahtar sayesinde "mutlu son"a giden yolda harekete geçerler.

JALE'NİN BABASI: Öykünün temel gerilimini yaratan kişi, yine adı belirsiz olan bu yan karakterdir. Film boyunca yalnızca üç sahnede görülmekle birlikte karakterlerin çoğunun hayatını etkileyen çatışmanın belirleyicisi odur. Bu orta yaşlı "zengin ve acımasız" işadamı, küstah ve sevimsizdir. İlk kez görüntülendiği sahnede Jale ve Ekrem'in ağabeyiyle bir gece kulübünde oturmaktadır. Kızına Ekrem'in nerede olduğu sorar ve: "Benim öyle bir nişanlım olsaydı, çalışırken bile yalnız bırakmazdım" der. Bunun nedenini şöyle açıklar: "Kaparlar da ondan". Sonra da çok eğlenmiş gibi güler. Dolayısıyla kızıyla ilgilenmekten çok, erkekçe bir espri yapma çabasında olduğu ortaya çıkar. Bu sahne, zengin ailelerdeki "onaylanmayan" ilişkilere değgin yerli film uyuşumuna iyi bir örnektir. Jale'nin babası paranın verdiği gücün tadını çıkarmaktadır. Zenginliği, öykünün gönderme yapılan geçmişinde Ekrem'in Jale'yle nişanlanmasına neden olmuş, Ekrem'in ağabeyine kredi vermekten vazgeçmesi onun ölümünü, Leyla'nın ve Ekrem'in mutsuzluğunu hazırlamıştır. Jale'nin babası, filmin gerideki kötü adamıdır.

ÖTEKİ ERKEKLER: Filmin iki erkek figüranı, anlatının mutlu sona ulaşmasında oldukça önemli bir rol oynayarak Murat'ın duyacağı biçimde konuşurlar. Böylece, işittiği şarkının, bir kadın şarkıcıya aşık, her şeyini terk etmiş kör roman yazarı tarafından çalınıp söylendiği bilgisini Murat'a verirler. Murat bu sayede emin olur ve üzerine düşen önemli işlevi yerine getirir. Açılış sahnesindeki iki figüran ise tüm

anlatı çarkını döndürecek şeyler yapmışlardır. Bunlar Leyla'ya sarkıntılık eden seyirciyle, "müşteri her zaman haklıdır" diyerek Leyla'yı işten atan Lunapark'taki çadırın patronudur. Bu denli olmasa bile anlatı açısından küçümsenmeyecek önemi olan bir başka erkek, bestekârdır. Murat'ı Saz'a getiren, Leyla'ya müzik dersi veren, Ekrem'in aşkını döktüğü şiiri besteleyen odur. Aynı şekilde göz doktoru da belli ölçüde etkinlik gösterir. Hastahanede umutsuzca başını sallayan, sonra Ekrem'e yeniden görebileceği müjdesini veren kişi odur. Beş altı erkek figürandan oluşan bir grup ise, öteki evsizlerle birlikte Ekrem'i de tavernaya götürerek orada piyano çalıp bedava içki içebilmesine neden olmuşlardır. Ekrem'in "oralara yakınlarda düştüğü" öteki evsizlerin ağzından öğrenilmektedir. Anlatının bir başka zemini, edebiyatçılar gecesinde Leyla'dan şarkı söylemesini isteyen ve ona Cadillac teklif eden adamdır. Ancak Leyla tarafından reddedilir ve bir insanlık dersi alır. Bir başka figüran olan taverna patronu da Ekrem'e iş teklif eder. Ayrıca repliği olan figüranlar arasında, bu tavernada Ekrem'le alay eden delikanlıyı, nikâh memurunu, Kızılay görevlisini ve Ekrem'in uşağını da saymak, bunların dışında özellikle açılış sahnesindeki ve Saz'ın, öteki gazinoların erkek figüranlarını düşünmek gerekmektedir. Görüldüğü gibi, erkekler sayısal açıdan olduğu kadar olay örgüsündeki etkinlikleri açısından da kadınlarla karşılaştırıldığında kesin bir üstünlük elde etmektedirler.

Aşk Mabudesi'nde Dünyanın Tanımlanışı

Bu filmsel anlatının kurmaca dünyası, öncelikle görüntülerin fotografik gerçekçiliği nedeniyle gerçek dünyanın benzeridir. Bu durum, tüm filmsel anlatılara, inandırıcılık ve gerçekmişgibilik [*verisimilitude*] açısından öteki anlatılara göre

önemli bir üstünlük sağlamaktadır. *Aşk Mabudesi* de, oyuncular ve mekânlar açısından gerçek dünyayla bağlantı içindedir. Ancak anlatının kurmaca dünyası, zaman ve toplumsal bağlam açısından büyük bir belirsizliği sergilemektedir. İşte bu belirsizliğin getireceği inanmama ve gerçek-mişgibilik eksikliği, filmde kullanılan uyaşımlar tarafından bir anlamda ortadan kaldırılmakta ve kurmacanın kendi kapalı ve dar dünyası gönüllü olarak onaylanır hale gelmektedir. Popüler filmlerin izlenmesi sırasında uyaşımların biliniyor olması kendi başına bir haz yaratmaktadır. Erkek bakışı, kendini kadın seyircininkine aşılayarak kadının kadını temaşasını bu biçimde kurmaktadır. Filmin dış dünyayı temsil etme iddiası, dolayısıyla inandırıcılığı ve olay örgüsü, dolayısıyla anlatının kurmaca dünyası, bazı kentlerin dış çekimlerini de içeren, anlatının Şoray gösterisine dönüştüğü “turne” seansıyla ciddi biçimde kırılmaktadır. Film, seyirciyle arasına, sahneyle koltuk arasında fiziki uzaklığı koymaktan çekinmemiştir. Üstelik bu sahnelerin görüntülenme tarzı ve kurmacadaki gösterinin izleyicilerinin gösterilmemiş olması, bu anları anlatı dışına taşımaktadır⁵.

Yaşam ve İlişkiler

Aşk Mabudesi’nin dünyası, hem kurmaca olduğu bilinerek izlenen hem de uyaşımların yineleme aracılığıyla sağladığı “tanıdıklığı” içeren bir dünyadır. Bu dünyanın gerçeklikle kurduğu görüntüsel ve tematik bağlantılar, olayların nedensellik ilkesine dayalı bir doğrusallık içinde sıralanması, bu dünyadaki yaşamın da “benzer”liğini ve “olabilir”liğini inşa

⁵ Yerli popüler filmlerde, *Aşk Mabudesi*’ndeki yaşlı kadın gibi, lüks gazinolara gidecek parası olmayan kadın seyircilerin izlediği düşünülerek, böylesi gösteri sahneleri uyaşımlar hâline gelmiştir.

etmektedir. İşte böylesi bir dünyada yaşayan kadın, erkek bakışı tarafından görülmek ve gösterilmek istendiği gibi, edilgin, teşhirci ve mazoşist bir seyir nesnesi olarak inşa edilmektedir. Bununla bitişik olarak ataerkil bir toplumda “olumlu” kadın olmanın ne anlama geldiği ve “doğal” kadın-erkek ilişkilerinin nasıl/neler olduğu da açıklanmaktadır.

Bunların gerçekleşmesi, kaçınılmaz biçimde, tüm olay ve ilişkilerin sınırlı sayıdaki karakter etrafında olduğu bir dünyada, rastlantıların ya da daha doğru bir deyişle “kader”in egemen olmasına bağlıdır. En önemli olaylar rastlantıların sonucudur: ilk karşılaşma, balo gecesindeki karşılaşma, Murat’la karşılaşma, edebiyatçılar gecesindeki karşılaşma, Ekrem’in Sensiz-Bensiz adlı şarkıyı radyodan duyması, Ekrem’in yeniden görebileceği müjdesiyle düğün haberini aynı anda alması, Murat’ın Ekrem’i bulması. Anlatıda erkek karakterlerin ağzından, yaşama, ölüme, mutluluğa, aşka, olan bitene ilişkin bazı genellemelerin yapılması, kurmaca dünya ile gerçek dünya arasındaki ideolojik bağlanımların kurulmasına olanak vermektedir. Dünyanın genel işleyiş kurallarının sözcüleri, bu kuralları koyan ve tanımlayanlar, yani erkeklerdir. Örneğin Ekrem, bazı şeylerden kaçınılamayacağı görüşünü, bunların yinelenmesiyle ilintilendirerek açıklar: “Kaderin cilvesine bak Sevgi! Gene geç kaldım, gene yetişemedim. Zaten hep öyle oluyor, mutluluğa bir adım kala kaybediyorsun”, yenilgiyi kabullenmenin rahatlatıcılığına sığınır: “Kısmette ayrılmak da varmış, kadere karşı gelemeyiz”. Hem Ekrem hem de Murat, filme egemen olan etkinliklerinin uzantısı olarak dünyayı açıklama işini de üstüne almıştır. İkiisi arasındaki fark, Ekrem’in gerçeklerden kaçılmayacağını, insanın bazen istemediği şeyleri yapmak zorunda kaldığını vb. söylemesine karşın Murat’ın: “Önemli olan yarın-

lardır”, “Son çare ölüm değildir” gibisinden iyimser sözler etmesidir.

Ölüm anlatıda önemli bir yer tutar. Ekrem’in ağabeyinin intiharı dışında gerçekleşen ölüm olmamakla birlikte, “ruhun ölümü” birkaç kez gündeme gelir. Kadın için sevgiliden ayrılmak, erkek için sevgilinin bir başkasıyla evlenmesi bu durumu hazırlayan nedenlerdir. Kadın ayrıca, yaşamsal amacı olan evliliğe ulaşamayıp, kendi için doğru olmayan yıldızlık rolünü kabul ettiğinde de ölmektedir. Aşka kavuşamamanın umutsuzluğu, kadın için intihar nedeni olurken, erkek için bu, toplumsal statünün ve iktidarın terk edilmesi sonucunu yaratır. İktidarı yitirmek erkek için “gerçek” ölümdür.

Anlatının, aşka, kadın-erkek ilişkilerine yönelik gibi görünen “kadere karşı gelinmez ama sabrın sonu selâmettir” teması, dolaylı olarak sınıfsal gerginlikler açısından da kullanışlı bir gereç olmaktadır. Toplumsal yaşamdaki ilişkileri belirleyen temel oluşum süreçlerinin yok sayılması, *Aşk Mabudesi*’nde “değişmez”liğin sınıfsal açıdan da geçerli kılınmasına olanak vermektedir. Böylece, var olandan farklı seçenekler sunulmadığı gibi bu durum kaderin bir cilvesi olarak kabul edilir. Kaderde varsa rastlantılar aracılığıyla insan paraya da kavuşabilir ama önemli olan bu değildir. Filmin yapıldığı yıl, Türkiye’de kentsel nüfusun önemli bir ağırlık kazanmaya başladığı, orta sınıftan kadınların ev dışındaki işlerde çalışma oranının giderek arttığı, kırdan kente göçen ailelerdeki kadınların da hizmet sektöründe ve fabrikalarda iş bulduğu döneme işaret etmektedir. Bu nedenle, anlatı, yalnızca kadın ve erkek arasındaki eşitsizliklerden doğan gerilimlere değil, sınıfsal gerilimlere de bir yumuşatıcı açıklama getirmek durumundadır. İki hedefe birden ulaşmanın tek yolu “aşk”tan

geçmektedir. Yaşamın tüm anlamı romantik aşk üzerine kurulur ve bunun dışındaki her şey değersizleştirilir.

Leyla, filmin başında: “Hayat bu mu be Suzan abla? Tekmil belalar bizi bulur” diyerek günlük yaşama ilişkin bir yorum ve örtük bir sınıfsal gönderme yapar. Leyla ünlü bir şarkıcı oluncaya dek “biz” genellemesini birçok kez kullanacaktır. “Siz de bizden oldunuz”, “Sizin davetli olarak baş köşelerine kurulduğunuz bu yerlerde biz zavallılara yalnızca işçilik yapmak düşer” gibi örnekler, yaşanan dünyada “bizler ve onlar” ayrımının olduğunu hissettirse de bunun bir tanım yapılmamaktadır. Olay örgüsü açısından hiçbir işlevi olmayan bu sözler, bir yandan filmin alt ve orta sınıf seyircinin “yanında” olduğunu hissettirirken, öte yandan da bir “kaçınılmazlık” etkisinin peşindedir. Bu durum, “zengin”lere karşı olan tavırla ağırlık kazanmaktadır.

Aşk Mabudesi’ndeki erkek karakterlerden çoğu ve Jale zengindir, Leyla da sonradan zengin olur. Ancak, Ekrem’in ağabeyi ölmekte ve Ekrem, bir anlamda Leyla’yla ödeşerek zenginliğinden vazgeçmektedir. Ekrem ve Murat’ın zenginlikleri anlatı tarafından gözden uzak tutulmaktadır. Her ikisinin de sanatla ilgilenmesi, iyilikseverlikleri ve soylu havaları adeta zengin olmalarını haklılaştıran şeylerdir. Leyla’nın istemeyerek zengin oluşu ise yoğun bir eğitim dönemi geçirmesi ve sahne başarıları nedeniyle hak edilmiş bir durumdur. Üstelik bu karakterlerin hiçbiri “aslında” paraya pula değer vermemektedir. Burada sorun, zengin olmaktan çok “zengin sınıf”tan olmakla ilgilidir. Böylece film, zengin sınıftan olmayı imrenilecek bir şey olmaktan çıkararak gerginliği ortadan kaldırmaya çalışmaktadır.

Aşk Mabudesi’ndeki “asıl” zenginler Jale, babası ve edebiyatçılar gecesindeki adamdır. Jale’nin babası toprak sahibi ya

da sanayici olmaktan çok bankere benzemektedir ve sevimsiz bir kişilik olarak çizilmiştir. Acımasız, görgüsüz, şunarı ve küstah bir kapitalisttir. Kızı da aynı nitelikleri taşımaktadır ama aralarındaki ilişki hiç de onaylanacak türden değildir. Jale'nin olumsuz bir kadın modeli olarak kuruluşu aracılığıyla onaylamama iyice kesinleşir. Jale ve babası, yerli filmelerin bu konudaki uyuşmalarına denk düşen biçimde gerçekdışı "kötü" zenginler olarak inşa edilmiştir. Böylece, tüm kötülükleri de onlar yapar görünmektedir. Ekrem'in Jale'yle doğru dürüst konuşmayıp sürekli hakaret etmesinin nedeni, onun "sosyete budalası" olmasına, ağabeyin Jale'nin babasının parasına muhtaç olması "para hursı"na bağlanır. Sınıfsal ilişkiler ve sorunlar, doğrudan duygusal alana çekilir. Paraya hiç önem vermeyen "olumlu" karakterler ve insani, ahlâki açılardan olumsuzlanan zengin karakterler aracılığıyla "zenginlik" özenilecek bir şey olmaktan çıkartılmaya çalışılır.

Aşk Mabudesi, yerli film anlatılarında ahlâki değerlerin sınıfsal gerginliklerin giderilmesinde nasıl kullanıldığını göstermek açısından da çarpıcı bir örnektir; olumlu değerler yoksullara, olumsuzlar zengin sınıfa atfedilir. Anlatı adeta şöyle demektedir: Biz yoksuluz ama iyiyiz, sevmeyi biliriz, dürüstüz, kalbimiz zengin; siz her şeyi parayla satın almaya çalışırsınız, sözünüzde durmaz, her türlü sahtekârlığı yaparsınız, fedakârlık nedir bilmezsiniz. Nitekim "Şu döküntü evde oturan bir budala neyine güvenip Ekrem gibi ünlü bir romancıyı ayartmaya çalışıyor" diyen Jale'ye Leyla, yoksulluğu "doğru kadınlık"la birleştirerek şöyle yanıt verir: "Siz güzelliğinizi makyaj salonlarında alıyorsunuz, bizim güzelliğimiz allahrandır; siz bir erkeği başka bir kadından dilenirken, bizler bedenimizin, ruhumuzun temizliğiyle kazanırız; bizler evimizin hem hanımı, hem hizmetçisiyizdir".

Aşk Mabudesi'nde arkadaşlık ve dayanışma ilişkileri yok denecek denli az işlenmiştir. Aşk ve ona ilişkin duyguların ön planda olması bu durumu anlaşılır kılmakta, anlatının kurmaca dünyası bu noktada seyircinin toplumsal deneyimlerinden uzağa düşmektedir. Ancak yine de Leyla ile Suzan, Ekrem'le Osman ve Murat'la bestekâr arasında bu nitelikte bir ilişki bulunmaktadır. Suzan'la Leyla arasındaki arkadaşlıkta abla-kardeş ilişkisine benzer ve yüzeysel olarak kurulur. Leyla, işe başladığı ilk gece Suzan'a domates atan erkek seyircilere müdahale ederek sevgisini ve dostluğunu kanıtlamaktadır. Suzan, Leyla'ya her zaman ağlayabileceği bir omuz sunar. Ancak bunun ötesine geçip Leyla'nın herhangi bir sorununu çözmeye gücü yetmez. Her ne kadar ne iş yaptığı, kim olduğu belli değilse de Osman'ın Ekrem'e yönelik ilgisi ve onun sorunlarına destek olma konusundaki çabaları Suzan'la karşılaştırıldığı zaman çok daha etkilidir. Sıradan bir dert ortağı, yardımsever bir insan olmaktan çok, arkadaşı için bir şeyler yapan bir erkektir. Murat ile bestekâr ise daha çok mesleki bir arkadaşlık sürdürmektedir. Filmde fistukçu kızların erkek müşteriler için kavga etmesi aracılığıyla anlatı bir taşla birkaç kuş birden vurmuştur. Öncelikle bu olay aracılığıyla, kadınlar arasında, yapılan işle ilgili dayanışma olmadığı, "kadın kıskançlığı"nın altı çizilerek gösterilmiş olur. Leyla kendini: "Nefesine güvenen borazancı başı olur", "Hem müşteri kendisi beni istiyor" diyerek savunur. Bu tavrı, *Aşk Mabudesi*'nde Leyla için çizilmeye çalışılan kimliğe uygun düşmemektedir. Ancak kadınların birbirleriyle kavgasındaki ve Leyla'nın kendini Ekrem'e gerektiği gibi teşhir etmesindeki çekicilik, anlatıda bu tehlikenin göze alınmasını zorunlu kılmıştır. Leyla'nın, ortaya dökülen çıkarıcılığı, "Haraç cemiyeti mi kurdunuz" sözleriyle dengelenmeye çalışılmıştır.

Aşk Mabudesi'nde, arkadaşlık üzerinde fazla durulmamış olmasına karşın rekabet konusu, kadın ve erkek karakterler açısından farklı biçimde ele alınmıştır. Jale, Leyla'yı Ekrem'den uzaklaştırmak için her şeyi yapar; iki kadının böyle karşı karşıya getirilmesi, filmin tercih edilen anlamı açısından can alıcı bir durumdur. Öyle ki, Leyla bu yarışı "er meydanı" olarak adlandırır. Kadınlar arasındaki asıl rekabet ve başarı alanı bir erkeğin elde edilmesine ilişkin olarak ortaya çıkarılmaktadır. Bu rekabet başkalarının yaşamını da etkileyecek, ortalığı karıştıracaktır. Buna karşın, Ekrem ve Murat birbirlerini rakip görmezler. Murat birkaç kez Leyla'ya olan hayranlığı ve sevgisiyle, onu "koruyup kolladığı" için bu tanımadığı erkek hakkında "enayi", "kör" gibi sözler kullanır. Bu kör benzetmesi dramatik gerçeklere uyması nedeniyle bir etkiye sahiptir. Ancak anlatının mutlu sonunu hazırlayan da yine Murat olacaktır. Ekrem ise hiç görmediği Murat için mutluluk diler ve Leyla üzerindeki "haklarını" onayladığını belirtir. Bu iki karakter, Leyla ve Jale'nin aksine birbirlerinin zıddını oluşturmazlar.

Kadının çalışması, bir kariyeri olması, yalnızca erkeğinle değil, kendi başarılarıyla mutluluk duyması, popüler yerli filmlerde karşılaşılan bir durum değildir. Bu nedenle *Aşk Mabudesi*'nde de Leyla, ancak Ayla Gül olduğu süre içinde böyle bir yaşamı deneyebilir. Müzikaller, popüler film anlatılarında "çalışan kadın" modelinin kurulması açısından her zaman önemli olmuştur. Kadınlar ancak sesleri ve dans yetenekleri aracılığıyla şöhrete ulaşabilirler. Bir başka deyişle, kadının geniş toplumsal çerçevede başarıya ulaşması özel yeteneklerine, rastlantılara ve erkeklerin desteğine bağlıdır. Üstelik bu kadınlar, evlilik meselesi çözüldüğünde de büyük olasılıkla evlerine dönerler. Bu nedenle popüler filmlerde olumlu kadına, evin dışında, en çok gazino vb. sahnelerinde

rastlanır. *Aşk Mabudesi* de aynı dönemde yapılan pek çok benzeri gibi bu çizgiyi izlemiştir. Anlatıda, Leyla'nın babasından geldiği düşünülebilecek müzik merakı, güzel olduğu vurgulanan sesi ve önceden ders alacak denli şarkıcılığı arzuladığı vurgulanmakla birlikte, neden dans edip falcılık yaptığı halde şarkı söylemediği belli değildir. Alkışlardan çok hoşlanmasına karşın, Leyla'nın şarkıcı olmaya yönelik çabalarının bu derslerle sınırlı kaldığı anlaşılmaktadır. Leyla'nın yıldızı, benzerlerinininki gibi alışılmış biçimde parlar, daha ilk gece rastlantının yardımıyla güçlü bir organizatör tarafından dinlenir. Leyla, sanatına ve mesleğine ilişkin gerekli şeyleri, şarkı söylemenin ne demek olduğunu Murat'tan öğrenmektedir. Yaşamsal amacı, evinin kraliçesi/hizmetçisi olmak olan Leyla, Ekrem'den ayrıldıktan sonra ruhen ölmüş ve mesleki açıdan başarıya Murat'ın zorlamasıyla ulaşmıştır. Daha sonra Ekrem'e de söylediği gibi bu ayrılık ona "şöhret kapılarını" açmıştır ama onun için önemli olan bu değildir. Ekrem uğruna ilk fırsatta hepsinden vazgeçeceğini ve asli görevine döneceğini defalarca yineler. Bu onun, Ayla Gül olarak -sesten çok gövdesinin teşhirine dayanan- kariyerini, anlatının sonunda Ekrem'le kavuştuklarında tereddütsüz terk edeceğinin garantisidir. Leyla, gözleri yeniden görmeye başlayan Ekrem'le birlikte yaşamaya, kaldıkları yerden, yine Leyla olarak devam edecektir.

Popüler filmler, ataerkil düzenin kadını tanımlayışına dayalı olarak, onlar için belirli meslekleri geçerli saymıştır. "Çocuğuna, kocasına, evine bakan" kimliğine uygun biçimde kadına, çalışmak zorunda kalınca öncelikle "hizmet" etmeye yönelik işler sunulur. Sekreterlik, hemşirelik, mürebbiyelik, hizmetçilik gibi. Öğretmenlik de çocuklara, gençlere belirlenmiş bilgileri ve kuralları öğreterek ataerkil düzenin hizmetinde çalışmanın bir tarzı olarak aynı gruba girmektedir.

Aşk Mabudesi'nde, yine şarkıcı olan Suzan ve "tavşan kız" giysileriyle teşhir edilen fıstıkçı kızların dışında farklı işler yapan iki kadın vardır. Bunlardan biri Ekrem'in sekreteri Sevgi, diğeri ise hastahanedeki hemşiredir. Bu anlamda, *Aşk Mabudesi*'nin kurmaca dünyası içinde çalışan kadın, mevcut iktidar yapısını sarsmayacak biçimde temsil edilmektedir.

Aşk Mabudesi'nin karakterleri, zaman zaman bu dünyada yaşamanın getirdiği gerginliklerden ve kaderin hazırlayacağı "bilinen" oyunlardan kaçma isteğini dile getirirler. Bu istek, "masallardaki gibi", "dünyanın öteki ucu", "yepyeni bir dünya", "yeni dünyalar", "yalnız ikimiz için yazılan bir şarkıda yaşamak" gibi nitelemelerle söze dökülmektedir. Ancak, Ekrem'in vurguladığı gibi "gerçekleri kabul etmek" gerekir. Yani bu dünyadan başka bir dünya yoktur, dolayısıyla katlanmaktan başka seçenek de yoktur. Erkek ağzının otoritesiyle, yaşamın farklı olamayacağına, durumun "kaçınılmazlığına" ilişkin bu sözler, anlatının dışına, seyircinin dünyasına uzanmaktadır.

Aşk ve Evlilik

Aşk Mabudesi'nde aşk, hem Leyla hem de Ekrem tarafından bir ölçüde benzer tarzda, farklı, açıklanması güç ancak hoş olduğu belli bir his olarak tanımlanır. Aşk, tümüyle "anlaşılamayan" ve "tuhaf" sözcüğüyle betimlenen bir his tir. Leyla'nın Suzan'a: "Aşk romanlardan bilirdim, tatlı şey sanırdım... Göğsüm daralıyor, içim bir tuhaf oluyor" dediği sırada Ekrem de yeni romanını yazarken kendi kendine: "Yüreğinde alışkın olmadığı garip bir eziklik vardı" diye mırıldanır.

Filmsel anlatı, adından başlayarak seyirciye "aşk"la ilgili olduğunu duyurur. Leyla hem kendi derin aşkı, hem de Ek-

rem'in "aşk tanrıçası" olması nedeniyle adeta aşkla özdeşleştirilmiştir. Bu, ataerkil bakış açısından kadının yaşamında aşkın ne anlama gelmesi gerektiğini açıklamaya yardımcı olmaktadır. Leyla, popüler yerli filmlerin merkezi kadın karakterlerinin kurmaca yaşamında tek bir aşka yer olması uylaşımına uygun biçimde inşa edilmiştir. Ekrem'den ayrıldıktan ve meşhur olduktan sonra Leyla, gazetecilere aşk kelimesini sözlüğünden sildiğini söyler. Burada sözü edilen romantik aşktır ve ne cinsellikle ne de para pulla "kirletilmez". *Aşk Mabudesi*'nde aşk, paradan ve şöhretten daha önemlidir ve burada da kadınla erkek arasında özünde bir benzerlik vardır. Çünkü, sınıfsal çatışmaların gizlenmesinde ve gerginliklerin azaltılmasında, "zengin ama mutsuz"la, "yoksul ama mutlu" formüllerinin kullanılabilmesi, aşka hem erkek, hem kadın tarafından aynı değerin verilmesine bağlıdır. Ekrem'in, malını mülkünü dağıtıp Mecnun gibi dolaştığı sırada, Leyla Ekrem'e olan bağlılığını ve onsuz yaşayamayacağını şöyle dile getirir:

"Ya sonsuza kadar seninle olmak ya da ölmek istiyorum. Sana gelmek istiyorum Ekrem. Şöhretim, param, her şeyim var; fakat sen bensiz, ben sensiz olunca neye yarar bu geçici gösterişler..."

Benzer popüler filmlerde olduğu gibi *Aşk Mabudesi*'nde de aşk ilk bakışta, bir rastlantı sonucunda, kısacık bir zaman diliminde doğsa bile sevgililerin kavuşabilmesi için, uzun bir zaman diliminde birçok badirenin aşılması, sabır ve sadakat gösterilmesi gereklidir. Erkek ve kadın açısından bu anlamda bir fark yoktur. Böylece, geleneksel anlatılarla bağlantı kurulmakta, romantik aşk miti devreye sokulmaktadır. *Aşk Mabudesi*'nde, bir de umutsuz aşk, Murat'ın Leyla'ya yö-

nelik aşkı vardır. Bu aşk, nikâh masasından kaçan sevgilinin mutluluğu uğruna, onu sevgilisiyle buluşturacak denli güçlüdür. Murat Leyla'nın kendine aşık olmayacağını anlamıştır ama yine de yaptığı şey, anlatıdaki neredeyse tek “değişik” sayılacak davranıştır.

Leyla ve Ekrem yine uyaşımılara uygun biçimde hayatlarında ilk kez aşık olmaktadırlar. Ancak, Ekrem, Leyla'nın hayatındaki ilk erkekken, Ekrem'in o güne dek birçok kadınla ilişki kurduğu kendi sözlerinden anlaşılır:

“Daha önce buraya sık sık değişik kimselerle gelirdim. Hepsiyle bir kaç parlak lâf, bir iki kadeh viski sonra...”

“Sayısını bilmediğim kadınla ilişkim oldu. Ama hiçbirinde sende duyduğum hisleri duymadım.”

Ekrem'in yaşadığı deneyimler, o yaşta, o toplumsal statüye sahip bir erkek için “doğal” karşılanır. Ancak Ekrem bu ilişkilerinin cinsel boyutunu “şehvetle kirlenmiş”likle dile getirerek Leyla'nın deneyimsizliğinin ve -üstelik bir “sokak kızı” olarak- bekâretinin ödülünü vermektedir. Kadın “sahibi” olacak uygun erkeği beklerken, erkeğin uygun kadın için maceradan maceraya koşması geleneksel anlatılarda sık sık yinelenen bir kalıptır ve etkin erkek-edilgin kadın imgesi açısından da önemlidir. Cinsiyetçi ideoloji açısından, kadının tenselliğini bastırması ve kendini tek doğru erkek için saklaması gereklidir. Bu nedenle kadının, cinselliği içeren -evlilik dışı olursa cezası ölüm olan- aşka “kötü” gözle baktırılması- nın gerekliliği ortadadır. Bunun bir örneği *Aşk Mabudesi*'nde Leyla'nın bir köşede sevişen çifti görünce restoranı terk edip kaçmasıdır. Burada kamera önce Leyla'nın yüzünü ve onun irkilmesini gösterir. Sonra kesmeye sevişen çiftin toplu çekimine geçilir. Böylece kamera Leyla'nın gözüyle özdeşleş-

mektedir -ki bu tüm anlatı boyunca neredeyse tek bir örnektir. Bu görüntünün etkisi özellikle mizansenden kaynaklanır. Optik geri kaydırmayla sergilenen, içki şişeleri, kirli dağınık tabaklarla dolu masa ve bankın üzerine uzanmış kadınla erkeğin duruşu oldukça iticidir.

Film boyunca Leyla'yla Ekrem yalnızca bir iki kez birbirlerine sarılırlar. Bunun dışında Ekrem yine birkaç kez Leyla'yı omuzlarından tutar, iki kez ellerini öper, saçlarını okşar. Leyla da bir başka mizansen uyuşmasına sadık kalarak yere oturup başını Ekrem'in dizlerine dayar. Murat, yalnızca bir kez Leyla'nın elini öper. Kadın ve erkek arasındaki fiziki temas bu denli sınırlıdır. Zaten Jale, -her ne kadar kimseyle öpüşmüyorsa da- bir kadında istenmeyen davranışların neler olduğunu göstermektedir. Daha da ötesi, Jale'yle Ekrem arasında aslında "aşk" da olmadığından, cinsellik aşkın tanımından çıkarılmış ve romantik aşk adeta platonik bir nitelik kazanmış olmaktadır⁶.

Leyla'nın, daha en baştan, Ekrem'den etkilendiği ortadadır. Ancak ona aşık olması Ekrem'in ısrarının sonucudur. Saz'da Osman'ın "Fıstıkçı kızlar en çabuk elde edilenlerdir" iddiası, Leyla örneğinde geçersiz kalmış ve onun bu çekingenliği Ekrem'in aşkının yoğunlaşmasına neden olmuştur. Burada anlatının, ataerkil kadın erkek ilişkilerinde önemli yer tutan ve erkeğin aşk arzusunun, "çabuk elde ede-

⁶ Önceki yıllarda karakterlerin en azından "uygun" bir biçimde öpüşmesine yer veriliyordu. Kadın seyirci sayısının artmaya başlamasıyla birlikte Yeşilçam, onların izlemesinde bir "sakınca olmayan" filmleri yapmak zorunda kalmıştır. Geleneksel denetim mekanizmalarının -erkeğin kendisi, yaşlı kadınlar, akrabalar- sansüründen geçebilmek ve kadın seyirci sayısında azalmaya neden olmamak için filmlerden öpüşme sahnelerinin kalkması gerekmiştir

memes"yle artacağına ilişkin yerleşik iddiayla bağlantı kurduğu ortadadır. Leyla, Ekrem'in ilgisinin samimiyetine inanmadığı için, bir süre ondan kaçmaya çalışmış, "bu sevgi biuneli", "bir daha görmemeliyim" diye kararlar almışsa da sonunda aşkı kabullenmek zorunda kalmıştır. Ekrem ise tersine, görür görmez onunla tanışmış, iş çıkışında beklemiş, yemeğe götürüp dans etmiş, baloda herkese Leyla'yı sevdiğini açıklamış, kendi hayatından ve Leyla'ninkinden evlenmelerine engel olabilecek şeyleri çıkarıvermiştir. *Aşk Mabudesi*'nin odağını oluşturan aşkın olgunlaşması, Ekrem'in etkin kimliğine ve eylemlerine bağlanmıştır.

Evlilik, romantik aşkın hedeflenen sonucudur. *Aşk Mabudesi*'nde üç evlilik girişimi olmasına karşın "evlenme" yoktur. Birinci girişim Jale'nin Ekrem'le nişanlanması, ikincisi Ekrem'in Leyla'ya evlenme teklif edişi ve onun kabul etmesi, üçüncüsü ise Leyla'yla Murat'ın sonuca ulaşmayan nikah törenidir. Evlilik, aile kurmanın bir tarzı olarak, içinde kaçınılmaz biçimde cinsel ilişkiyi de taşıdığından Leyla'nın Murat'ın teklifini kabul etmesi anlatı açısından önemlidir. Zaten Leyla da bu olayı "Leyla'nın sonu" olarak adlandırmıştır.

Bu niteleme, ilk aşka sadakatin gerçekleşmeyişi dengelemektedir. Leyla son anda böyle bir şeyi yapamayacağını fark ederek nikâh masasından kaçır. Bu, uyuşmalar çerçevesinde, "ölümün kaçınılmaz oluşu"nu önlemekte ve anlatının "mutlu son"la kapanacağına ilişkin kesin bir ipucu vermektedir. Ekrem'in Leyla'ya yaptığı teklif, bir önceki girişimin sonuca ulaşmasını engeller; Leyla ile Ekrem ise evlenmeye karar vermelerine karşın hemen birleşemezler. Filmin sonunda, Leyla'yı ve Ekrem'i birbirine sarılmış olarak görüntüleyen kameranın sağa çevrinip yalnızca Dolmabahçe Sarayı'nu çerçeveleyecek biçimde sabitleşmesi -"onlar ermiş

muradına...”- iki sevgilinin sonunda evlendiğini ya da evleneceğini sezdirmektedir.

Aşk Mabudesi, kadınla erkeğin birlikte yaşamasının tek yolu olarak evliliği önerir. Çünkü evlilik aracılığıyla kurulan aile, toplumsal ve kültürel dokunun en temel ilmeğidir ve tüm popüler filmlerde olduğu gibi yüceltilmesi kaçınılmazdır. Evlilikte iktidar ilişkilerinin nasıl kurulacağı, daha baştan bellidir; “uygun” evlenme teklifleri erkekler tarafından yapılır ve kadının tepkisi beklenir. Ekrem, Leyla’ya olumlu bir işlev yükler, insanlığı, doğruluğu ve sevgiyi ondan öğrendiğini söyledikten sonra, evlenme teklif eder. Leyla’ya gereksinimi vardır ama ona takacağı taç, kutsal evlilik tacı, sunacağı kraliçelik ise evin duvarları arasında kalacak bir kraliçeliktir. Teklif kabul edildikten sonra, Ekrem denetimini tüm ağırlığıyla hissettirmekte ve Leyla’nın yanıt vermesine olanak tanımadan, onun adına aldığı kararları ardı ardına sıralamaktadır. Böylece, Leyla’nın, artık Ekrem’in otoritesine tâbi olduğu resmen ilân edilmektedir. Anlatı, evli kadından erkeğin topyekûn etkinliğini ve otoritesini kabul etmesinin beklendiğini ortaya koyar. Kendini evinin ve erkeğin kölesi olmaya hazırlamış kadın açısından bu durum bir sorun yaratmaz. Rengi ve ışığı evin sınırlarının ötesinde aramak, onaylanacak bir şey değildir. *Aşk Mabudesi*’nde evliliğin kutsanmasına bir başka örnek ise Ekrem’in Leyla’dan, onun gelecekteki kocası adına vazgeçmesidir. Ekrem bunu yaparken Leyla’nın fikrini almaz, aksine her zamanki etkin tavrıyla kocasıyla kuracağı ilişki konusunda ona nasihatle bulunur. Çünkü Ekrem “üzerinde başkalarının hakkı olduğu insan”a ancak mutluluk dileyecek biridir ve “yeni kurulmakta olan bir yuvanın tepesine konacak baykuş” olmak istemez.

Edilgin Kadın-Etkin Erkek

Karakterlerin çözümlenmesi sırasında görüldüğü gibi, *Aşk Mabudesi*'nin olay örgüsünde etkili olan karakterler erkeklerdir. Jale dışında kadın karakterlerin eylemleri, belirli taleplere ya da başka olaylara karşı tepki niteliğini taşır. Onların böylesi davranışlarının yeni olaylara neden olmasıyla bilip isteyerek karar alan erkek karakterlerin yapıp etmeleri sonucunda olayların belirlenmesi arasında fark vardır. Olay akışının böyle kurulması, filmin arkasındaki erkek bakışının kadını nasıl edilginlikle birlikte konumladığını göstermektedir. Leyla, film boyunca edilgin “yapmayın/etmeyin” tarzını sürdürürken; Ekrem de Murat da konuşmalarında yapmak, etmek ve istemek fiillerini bol bol kullanırlar. “Seni yıldız yapacağım”, “Seni mabudem yaptım” diyerek Leyla’nın kimliğinin kurulmasında kendilerinin ne denli etkin, onun ne denli edilgin olduğunu vurgularlar. Murat, bir başka “bakılan” olan Suzan’la karşılaştırıldığında, anlatıda egemen olan cinsiyetçiliğin yalnızca merkezdeki karakterlerin kuruluşuyla sınırlı kalmadığını göstermektedir. Bu durum, anlatıda yer alan -figüranlar dahil- tüm erkeklerin gösterdikleri etkinliklerle bir kez daha kanıtlanmaktadır.

Leyla, tüm hayati kararlarını, erkeklerin ona yönelik davranışlarının sonucu olarak vermektedir. Leyla, Ekrem’in kendine güvenli buyurganlığından sonra -“Affedin, gözlerimin içine bakarak cevap verin”, “Bir saat müsaade edin sizin için yepyeni bir dünya kurayım”, “O yalnız benim kraliçem artık”, “Benim seni melek gözüyle görmem yetmez mi”, “Se-yircilerinize de böyle davranmayın”, “Kocanıza yalan söylemeyin, hiç kimse aranıza girmesin. Her şeyi karşı karşıya halledin”- Murat’ın koruyucu otoritesi altına girmiştir. Ayrıldığı Ekrem’i, hiçbir biçimde izlememiş, bu nedenle kör ol-

duğunu öğrenememiş, onu gerçekleştirmeyen nikâhtan hemen sonra aramamış, bu işi bir süre sonra Suzan'a bırakmış ve ondan kötü haberi almıştır. Buna karşılık radyo, gazete gibi araçlarla Leyla'yı izlemeyi sürdüren Ekrem, bundan ancak onun evlendiğini, "başka birine ait" olduğunu sandığı ve mecnun olmayı yeğlediği zaman vazgeçmiştir. Murat ise sonuna dek Leyla'nın yanından ve arkasından ayrılmamış, onu fark ettirmeden hep yakından izlemiştir. Böylece Leyla'nın intiharını önlediği gibi Ekrem'le birleşmelerini de sağlamıştır. Anlatı, Leyla'nın birçok konudan habersiz, ilgisiz kalmasını sağlayacak biçimde kurulmuştur. Ekrem nişanlı olduğunu Leyla'dan gizler; bu durum, ancak bir rastlantı sonucu ortaya çıkar. Ekrem kör olduğunu da saklar. Aynı biçimde, Ekrem hiçbir zaman Jale'nin gösterdiği mektubun sahte olduğunu Leyla'ya anlatmaz. Leyla kendi edilginliği içinde, bilginin sağlayacağı iktidardan yoksun biçimde yaşamını sürdürmektedir. Ekrem ise Leyla'nın para pulla ilgili sözlerinin gerçek değil bir oyun olduğunu, arkasında Jale'nin sahte mektup olayının yattığı bilgisini, erkek arkadaşı aracılığıyla çok çabuk almaktadır. Bu, onun içkili araba kullanarak kör olmasını hazırlarsa da kaza, en nihayet kendi kabahati ve Leyla'ya vaktinde yetişip mutluluğa kavuşmasını engelleyen "kaderin oyunu"dur.

Ekrem, Leyla'nın evlendiğine inanınca, göz ameliyatından kendi isteğiyle vazgeçip öykünün başındaki toplumsal kimliğine ters olan "acınacak" bir duruma düşer, tüm iktidarını yitirir. Ekrem'in bu durumu, onun nikâh töreninin sonucuna ilişkin olarak "bilgisiz" kalışını doğallaştırmaktadır. Bu arada, Ekrem'in Leyla uğruna "Mecnun" olması mitik ve folklorik bir göndermeyi gerçekleştirir; anlatı daha geniş kapsamlı bir temsil sisteminin içine yerleştirilmiş olur. Ataerkil düzen bu tür anlatılar aracılığıyla, erkeklerin kadınlarla

ilişkilerinde karşılaştıkları gerginliklerin giderilmesinde, kadınların elde edilip edilememesinin erkeğin yaşamını mahvettiği açıklamasını kullanarak “kavuşamama yüzünden mecnun olma”yı mitleştirir.

Aşk Mabudesi’nde, anlatının topyekûn değerlendirmesi, bu konuyla ilgili çarpıcı bir noktayı ortaya çıkarmaktadır. Leyla, yaşamını planlama ve denetleme çabasının olmayışına, olayların onu götürdüğü yere doğru sürüklenmesine karşın, aslında tüm acıların -özellikle de Ekrem’inkilerin- nedenidir. Anlatı onun üzerine kurulmuştur ve onun mutsuzluklarının acısını paylaşmak ister gibidir. Ancak Leyla’nın belirleyiciliği edilgin temsiliyle ilişkilidir. Bir yandan erkeklerin ilgisini çeker, öte yandan onlar yüzünden mutsuz olur. Leyla tüm edilginliği içinde, çekilen acılara, yalnızca var oluşu aracılığıyla neden olmaktadır. Adeta bu durumunun bilincindeymiş gibi, film boyunca hep kaçmaya çalışır: aşk ilişkisinden, balodan, İstanbul’dan, nikâhtan, en sonunda da yaşamdan. Güzelliğinin vurgulanışı, aşk mabudesi, kraliçe, yıldız, tapılacak kadın oluşu -ki bu sıfatlar ona erkekler tarafından yüklenmektedir- anlatının onu nasıl kurduğunu açığa çıkarmaktadır. Erkek bakışı onu, kadına aşk ve nefretle yönelişini ortaya koyan bir biçimde inşa etmiştir. Leyla’nın erkeklerce erkek bakışı için teşhir edilen yönü çekici ancak ürkütücüdür, dişiliği erkeğin falik iktidarına yönelik endişeleri harekete geçirdiğinden mutsuzlukla -bazen tokatla cezalandırılmalıdır. Leyla’nın gösteri sahneleri dışındaki kimliği ise ataerkil toplumsal düzenin kadından beklediği rolün ne olduğunu sergiler: gönüllü kölelikle birleşen fedakârlık, mazoşizme varan alçakgönüllülük ve sadakat. Onsuz olunmayan ama iktidara tehlike oluşturan kadın, bir kez daha, hem bir melek, bir “mabude” hem de bir fahişe, bir teşhirci olarak aynı karakterde bütünleştirilmiştir.

Aşk Mabudesi'ndeki iki yan karakter, "olumlu" kadın modelinin, kadın olmanın anlamının inşasında önemli rol oynamaktadır. Bunlardan biri uysal, erkeğin iktidarına gönüllü olarak boyun eğen, hizmette kusur etmeyen sekreter Sevgi'dir. Leyla'nın ikili kişiliğinin "melek" yönünü güçlendirici bir işlevi vardır. Cinselliğinden tümüyle arınmış bu genç kız, hiçbir durumda Ekrem'in sözünden dışarı çıkmaz. Sevgi, saf bir edilginlik örneğidir ama *Aşk Mabudesi* anlatısının en masum, idealleştirilmiş kadın karakteridir. İtirazları ve yol göstermeleriyle iyice canını sıkan yakın arkadaşı Osman'ı yanından uzaklaştıran Ekrem, etkinliğini, fiziksel sakatlık döneminin büyük kısmında Sevgi aracılığıyla sürdürür. Kadınlığın anlamını inşaada önemli rol oynayan ikinci yan karakter olan Jale ise kadın olarak en olunmaması gereken modelin simgesidir: Zengin-şımarık-cinselliğini yaşayan-kötü kadındır. Anlaşılabacağı gibi popüler yerli filmlerin anlatılarında içkin olan tarafgir tutum, böyle bir zengin kadına belirli bir etkinlik alanı tanımıştır. Yani bu kadınlar, ötekilerden farklı olarak kendi başlarına karar alır, meselelerinin peşine düşüp plan ve proje yaparak hayatlarını denetlemeye çalışırlar. En önemlisi, cinsel açıdan da etkindirler, erkeklere olan ilgilerini rahatça sergilerler. Cinsellikleri abartılı biçimde alenileştirilir -hepsinin yaşamı adeta uzun bir histeri nöbetine dönüşmüş görünmektedir. Erkekliğin alanına ait olan etkinliğe özenmenin ne denli yanlış olduğu, bunun kadına "erkeği" kaybettireceği, onlar aracılığıyla anlatılmak istenir. Jale de aynen bu uylaşımlara uygun olarak kurulmuştur. Bu anlamda etkindir ve birçok "erkeksi" özelliğe sahiptir. Olay örgüsünde belirleyici bir rol oynar, özgür iradesiyle "kötülük" yapar. Ekrem'le ilişkisinin cinsel boyutunun olduğu anlaşılmaktadır; çünkü ona, kırmızı kombinezonuyla daha önce kendini hiç reddetmediğini hatırlatır. Jale gövdesini bi-

linçli bir şekilde teşhir eder; kendini beğenmektedir, güzellik kraliçesi seçileceğinden emindir. Tam da bu nedenle “tehlikeli”dir. Ancak kadını özelliğinden tümüyle sıyrılmamıştır. O da erkeklere bağımlıdır, babasının parası sayesinde elde ettiği gücünün de bir sınırı vardır. Ekrem’in resmi açıklamasını duyunca bayılır, Osman’ın baskısına dayanamayıp yaptığı sahtekârlığı itiraf eder. Jale’nin hem etkin kadın hem de zengin olması, onun “kötü”lüğü açısından elverişli bir bireşimdir. Bu yolla, seyircinin Jale’yle özdeşleşme olasılığı en alt düzeye indirilmiştir.

Jale’nin bir başka önemli işlevi, “her erkeğin sokak kadınlarıyla geçici maceralara bayıldığı” ve “erkeklerin hizmetçilerle de oynamayı sevdiği” gibi erkeklere ilişkin bazı genellemelerin kadın seyircilerin günlük yaşamındaki bazı gerilimleri “erkekler böyledir; ne yapalım” dedirterek azaltmaya yönelik olduğu söylenebilir. Bu kabulü zor “hakkat”leri erkekliğin sözcüsü haline gelen Jale’nin ağzından aktarmakla anlatı kendi durduğu yeri farklı biçimde yeniden sağlamlaştırır.

Edilgin kadınlık modeli kurulurken gerekli olan bir başka “kadınca özellik” mazoşistliktir. Aslında bu, kadına yönelik tedirginliğin yarattığı cezalandırma isteğinin sadistçe gerçekleştirilişinin gizlenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Bu açıdan *Aşk Mabudesi*’nin tokat sahnesi çarpıcı bir örnektir. Kadın karakterlerin çeşitli nedenlerle tokat yemeleri yerli popüler filmlerin çok kullandığı anlatısal uyuşumlardan biridir. Bazen onaylanmasa ve kötü erkeğin bir eylemi olarak sergilense de tokat atmanın görüntülenmesi, erkek bakışının sadistik tarzını yansıtmaktan geri kalmaz.

Ekrem, Leyla’nın hiç de inandığı gibi bir kadın olmadığını izlenimine kapıldığı zaman tüm dengesini yitirir ve sadist yönünü ortaya koyarak onu tokatlar. Sonra yanına eğilerek:

"Aptal, taptım sana. Ben bir sokak kadınından bir mabude yaptım" der. Ekrem, Leyla'nın -ki seyirci doğru olmadığını bilmektedir- ona kurduğu dünyanın dışına çıkmasını, yani etkinlik göstermiş olmasını affetmez; melek ve mabude olarak adlandırdığı, taptığı bu kadını cezalandırması gerekir. Ekrem bu arada patrondan yardım umar: "Niye bu değişme" diye sorar. Ancak bunun yanıtını yine Leyla verir ve edilginliğini oyun içinde bile sürdürür: "Patronun akli başına geldi, beni bu gazinonun kraliçesi yaptı". Sahne, baş ve göğüs çekimleriyle kurulmuş, Ekrem'den çok Leyla'nın görüntüsüne ağırlık verilmiştir. Bu nedenle, Ekrem'e/kameraya/seyirciye bakan Leyla'nın karşısında, erkeğin bakışıyla, dolayısıyla da tokadı atanla özdeşleşen kadın seyirci, bir anlamda bu eylemin suç ortağı yapılmıştır. Seyircinin, Leyla'nın yalan söylediği bilgisine sahip olması, mizansen aracılığıyla önemini yitirir; Ekrem'in yüzüne/kameraya sigara dumanını üfleyişiyle Leyla, tam da oynadığı paraya pula düşkün kadın rolüyle bütünleşir. Bu sahnede Leyla, tokat karşısındaki tepkisizliği ve bunu "hak" etmişliğinin bilinciyle mazozizmin doruğuna çıkmaktadır. Yere düştükten sonra söyledikleri -üstelik bunları inanmayarak söylüyor olması-, bağımsız olmaya çalışan, kariyerini düşünen, kendine "ev" in sınırları dışında da bir yaşam kurmak isteyen kadınların anlatı tarafından olumsuzlanışını güçlendirmektedir.

Aşk Mabudesi'nde Leyla, yerli popüler filmlerdeki erkek bakışının, dişiliğin ve cinsel çekiciliğin yarattığı gerginliklere karşı kadını nasıl fetişleştirdiğinin bir örneğidir. Filmin, Ekrem'in romanının ve açılış şarkısının aynı adı taşıması ve bu adın içindeki mabude sözcüğü bunu en baştan ortaya koymaktadır. Leyla, daha ilk sahneden itibaren erkek bakışının erotik bir nesnesi olarak kendini teşhir eder biçimde kurulur. Leyla'nın bu ilk sahnede bir "temaşa" nesnesi olması,

dansını kameraya bakarak göğüs çekim ölçeğinde icra etmesi, ettiği dansın niteliği, giysisi, mimikleri ve ona bakan erkekler, film boyunca bu etkin erkek bakışının süreceğinin işaretidir. Bu sahne, yine film boyunca sürecektir olan “Şoray”ın yıldız imgesinin niteliğine de işaret etmektedir. Bu imgede, masumlukla dişilik, aynen Leyla’da olduğu gibi erkek bakışı tarafından bir arada inşa edilmiştir. Dolayısıyla, kadın seyirciler Şoray’ı ve canlandırdığı tüm karakterleri bu bakışla özdeşleşerek seyretmek durumunda kalır. Bunun çarpıcı örneklerinden biri, Ekrem’in Leyla’yı tanımlarken Şoray’ın yıldız imgesine bitişik olan çeşitli benzetmeler kullanmasıdır. Leyla film boyunca Ekrem’in fiziksel özelliklerinden bir kez bile söz etmezken, Ekrem onu Sevgi’ye ve seyirciye şöyle betimlemektedir:

“Aysız geceler kadar siyah saçlar, dünyanın en güzel ağzı, en güzel kara gözlerinde en dişi ve en çocuksu bakışlar.”

Ayrıca, filmin tüm gösteri sahneleri, Leyla/Ayla Gül/Şoray’ı hem teşhir edilen hem seyredilen olarak kurduğundan, seyirciler bu görüntüleri kamera aracılığıyla erkek bakışıyla özdeşleşerek izlemek zorundadır. Bu durum ayrıca, kurmaca dünyadaki seyirliği gerçek dünyaya taşır. Özellikle turne sekansı, kurmacadaki seyirciyi tümüyle ortadan kaldırdığından film seyircisi, bu kurmaca dünyanın dışına çıkarak doğrudan Şoray’ı “temaşa” eder hale gelmiştir. Bu sahnelerde yer alan Murat’a ait baş çekimleri, Leyla/Ayla Gül/Şoray’ın erkek bakışınca inşa edildiği ve seyredildiğinin açık kanıtıdır. Bu çekimlerin birden fazla işlevi vardır. Öncelikle Murat’ın duygusal durumunu, yani giderek Leyla’ya aşık olduğunu anlatmanın yanı sıra onun Leyla’yı sürekli izlediğinin de göstergesi olurlar. Yine bu çekimler, filmin

öykü örgüsünü kıran ve dramatik gerilimi zedeleyen gösteri sahnelerinin anlatıyla ilişkisinin kopmasına da bir ölçüde engel olmaktadır.

Aşk Mabudesi'nde, merkezdeki kadın karakterin kimliğinin ve gövdesinin bir anlamda parçalanmış olması da ilgi çekicidir. Leyla, Ekrem'den ayrılmak zorunda kalıncaya dek, onaylanan nitelikleriyle "evlilik tacı"na layık bir kadındır. Ancak şarkıcı olduğunda kişiliğinin bir başka yönü olan cinselliği devreye girer ve Leyla bir teşhir nesnesi haline gelir. Dolayısıyla adı da değişmelidir: Ayla Gül olur. Leyla'nın filmin başındaki egzotik dans gösterisini Falcılar Kraliçesi Nergis olarak yapması bu parçalanmanın ilk örneğidir. Cinsellik, kadının vazgeçilemeyen ancak toplumsal olarak bastırılan yönü olduğundan; Leyla'nın kişiliğinin bu biçimde parçalanması ve iki farklı isimle adlandırılarak birbirinden ayrılması gerekmektedir. Leyla'nın cinselliğinin vurgulandığı gösteri sahnelerinin Ekrem tarafından görülmemesi bu bakımdan anlamlıdır. Çünkü Ekrem Leyla'nın "dişiliğinden" etkilenmiş olsa bile, ona temizliği, iyiliği, kısacası öteki kadınlardan "farklılığı" nedeniyle aşık olmuştur. Ekrem, kör olduğu için Leyla'yı sahnede seyretme olanağını yitirir. Bu yüzden anlatı, Ekrem'i Leyla'nın çeşitli kostümlerle, değişik dekorlar önünde -İspanyol dansı, Venedik ve Kleopatra tabloları- yaptığı gösterilerde sergilediği gövdesinin tanığı yapmaz. Ekrem ancak kendi yazdığı şürin şarkıya dönüşmesinden sonra, yalnızca Leyla'nın sesini dinleyebilecektir. Ekrem'in Leyla'yı yeniden görebildiği an anlatının sonunda gerçekleşir. Popüler yerli filmlerin, "gözlerin açılması" formülüne uygun biçimde Ekrem'in gözleri ameliyat edilir. Tamponların çıkarılması sırasında Leyla odada yoktur. Ekrem'in kapalı gözlerinin ayrıntı çekiminden sonra öznel çekime geçilir ve kapıda duran Leyla'nın giderek netleşen diz

çekim ölçeğindeki görüntüsü Ekrem'le özdeşleşen seyirciye sunulur; Leyla, nihayet Ekrem'in bakışı aracılığıyla ve onun gördüğü biçimiyle -tüm sadeliği içinde- belirsizliğinden kurtularak bütünleşmiş olur.

Leyla'nın saçları, gözleri ve ağzı, yalnızca Ekrem'in betimlemelerinde gövdesel bütünlüklerinden sıyrılmakla kalmaz, balo sahnesinde gizli kamerayla çekilen filmin görüntülerinde de ayrı ayrı sergilenerek teşhir edilir. Güzellik kraliçesinin seçimi bu yakın çekim görüntülere dayanılarak gerçekleşir. Bu görüntüler kadının fetişleştirilmesinin ve bakan değil bakılan hâline getirilerek edilginleştirilmesinin farklı bir biçimini ortaya koyar. *Aşk Mabudesi*'nin kurmaca dünyasında, Leyla'nın etkin erkek bakışının nesnesi olduğu, bir kez daha, Ekrem'in: "Görülecek şey başkasının olunca ne gerek var" diyerek göz ameliyatından vazgeçmesiyle anlaşılır. Leyla'nın başka bir erkeğin karısı olması, dayanılacak bir şey olmadığından Ekrem, kendini mahvetmeye karar verir.

Leyla ise film boyunca Ekrem'e iki kez "bakar". Bunlardan biri onun, Ekrem'in afişi karşısında durup düşündüklerini aktaran sahnedir. Ancak burada ilgi çekici nokta, sahnenin Ekrem'in afişinden Leyla'nın profiline çevrinen kamera hareketiyle başlamış olmasıdır. Afiş yüksekte olduğu için kamera hareketi sol aşağıya doğru gerçekleştirilmiş, başını yukarı kaldırmış olan Leyla, "koskocaman aşk romanı yazarı Ekrem" in karşısında küçülmüş olarak konumlanmıştır. Bu düzenleme iç sesle desteklenir. Burada kamera, Leyla'nın bakışıyla çakışmazken, bunun aksinin film boyunca sürekli yinelenmesi kadının edilgin olarak çizilişi açısından önemlidir. Leyla'nın Ekrem'e ikinci bakışı, Leyla'nın, güzellik kraliçesi seçildiği gece gerçekleşir. Leyla en büyük bağışı yapan yardımsever olarak mikrofona çıkan Ekrem'i izler. Burada Leyla'nın yüzüne yapılan optik ileri kaydırma ve yakın çe-

kim ölçeği aracılığıyla onun Ekrem'e duyduğu sevgi ve hayranlık anlatılmaktadır. Ekrem'in romanını kendine ithaf ettiğini açıklamasından duyduğu mutluluk -ve minnettarlık- Leyla'nın gözleri yaşlı görüntüsünün bulanıklaşmasıyla açıklanır.

Sonuç

Aşk Mabudesi, geniş bir temsil sisteminin küçücük tekil bir örneğidir. Ama çarpıcı bir örnektir ve popüler filmsel anlatılarla yaratılan kadınlık modellerine ilişkin pek çok bilgi vermektedir. *Aşk Mabudesi*, bir anlatı olarak ele alındığında ilk anda ortaya çıkan şey, filmde her şeyin olması gerektiği gibi olduğu duygusudur. Bu durum, filmin öykü, karakter ve olay örgüsünün olduğu kadar ifade tarzının da tümüyle uylaşunsallığından kaynaklanır. *Aşk Mabudesi* adeta saf "stilizasyon" haline gelir.

Filmsel anlatıya egemen ideolojik söylemlerin, seyircilerin kendi toplumsal deneyimlerinde rıza göstermiş oldukları karşılıklarının varlığı -kadere karşı gelinmez, şansın varsa dileğin olur, erkekler böyledir, kadın sabretmelidir, kadının yeri evidir, para mutluluk getirmez vb.-, bu stilizasyon sürecinin herhangi bir rahatsızlık yaratmasını önlemektedir. Böylece, perdedeki kadın imgeleri aramızdan biri gibi görülecek biçimde kurulmuş olsalar da melek, mabude, vamp, amazon, siren olarak değerlendirilmenin basmakalıplığını taşırlar. Bu mitler cinsiyetçi ideolojiyi dönüştürerek görünmez kılmaktadır. Kadın, bağımsız bir birim olmaktan çıkarılır; erkeğin bakışına, bu bakışın tanımladığı evlilik ve aile kurumuna bağımlı kılınır. Bu çerçeve içinde *Aşk Mabudesi*'nde kadın, erkek bakışının merkezi, onun nesnesi ve fetişi; arzu, acıma ve kabalığının hem nedeni hem muhatabı olarak kurulmuştur. *Aşk Mabudesi*'nde, erkeğin, kadının yaşamı üze-

rinde uyguladığı tüm denetleyici, belirleyici otorite, romantik aşk ya da iyicil koruyuculuk maskesi altında gizlenmiştir. Böylece bir yandan seyircinin deneyimleriyle bağlantı kurulmuş, öte yandan bu, “arzu edilir” bir durum olarak sunulmuş olur.

Aşk Mabudesi’nden yola çıkarak popüler yerli filmlerde, kadın olmanın anlamının kendini feda ve katlanma üzerine kurulduğu söylenebilir. Olumlanan kadın modeli, erkeğin iktidar alanı içinde, tek eşliliğe, edilginliğe, boyun eğmeye mahkûmdur. Var olmakla erkeği tehdit ettiğinden, kendini ona ve onun kendi için koyduğu kurallara adanmalı, bunlardan alacağı -mazoistçe- hazla yetinmelidir. Ayrıca *Aşk Mabudesi*’nde kurulan etkinlik çabasındaki kadın modeli de, yine bu filmlerin ortak özelliğine uyularak olumsuzlanmıştır. Üstelik bunların yaşamdan zevk alması hiçbir şekilde mümkün gözükmemektedir. *Aşk Mabudesi*’nde örneklendiği biçimiyle popüler yerli filmler, dönemlerinin egemen ideolojisinin dünyayı anlamlandırma ve açıklamasında, yeniden inşa etmesinde önemli hizmet görmüşlerdir. Bunların inşa ettiği dünya, sınıfsal çatışmaların kişisel düzeye indirilerek bulanıklaştırıldığı, çarpıtıldığı; cinsiyetçiliğin ise “ideal romantik aşk” ve “kutsal evlilik” içinde eritildiği, melodramların kaçınılmaz, “olağan” dünyasıdır.

Film kültürel imgeler yaratır ama bunları, içinde işlediği kültürden, paylaşılan imgeler arasından alır yeniden -kuşkusuz değişikliklerle- inşa ederek onaya sunar. Dolayısıyla *Aşk Mabudesi*, hem anlatı olarak kendinin hem de bu anlatı aracılığıyla yarattığı imgelerin seyirci tarafından paylaşılmasını beklemektedir. Popüler filmler onları seyretmeye gönüllü olarak giden, rıza gösteren seyirciler olmazsa yapılmazlar. Bu her zaman “halka isteğini vermek”le açıklanır. *Aşk Mabudesi*

desi'nin yapıldığı yıl seyirciden büyük ilgi görmesi ve benzerlerin çekilmeye devam etmesi rızanın alındığını göstermektedir. Böyle olunca, kadın seyircilerin kendilerini edilginliğe mahkûm eden bu kadınlık modellerini büyük ölçüde kabul ettiklerini söylemek gerekiyor. Çünkü, içinde yaşanan toplumsal ve ekonomik sistem, inançları olduğu gibi rızayı da “ımal” edebiliyor. Bu filmün örneklediği gibi olumlu kadın karakterlerin kurmaca dünyada yaşadıkları, seyircinin günlük deneyimlerine, en azından, “başa gelen çekilir”, “sabrın sonu selamet” dedirtecek kadar benzemektedir. İşte popüler filmlerin “gerçeklik”le bağlantısının, inandırıcılığının önemi buradadır. Bu anlatılar, doğaları gereği, kendini sorgulamadığı için sorgulanmayan bir gerçekliğe bağlanmak durumundadır. Seyirciye, “Bunlar yalnızca benim yaşadığım dertler tasalar değilmiş; elle gelen düğün bayram” dedirterek, bir rahatlama yaratır. Tüm eşitsizlikler ve çatışmalar bilinmezlikten çıkıp olağan, ortaklaşa deneyimin parçası hâline gelir. Anlatısal mantıksızlıklar bile bu “kaderi paylaşma” duygusunca etkisizleşir. Sonuçtaki rahatlama, günlük yaşamı -bir ölçüde ve bir süre de olsa- katlanılır bulmaya olanak verdiğinden, popüler yerli filmlerin kadın seyirci açısından kullanım değeri olması anlaşılır bir olgudur. Örneğin *Aşk Mabudesi*'ndeki tokat sahnesi, bir yandan erkeğin şiddet kullanımının “olağan”lığını gösterirken, öte yandan kadının erkeğin arzusu dışında davranmasının bir cezası olarak nasıl “hak edildiği”ni sergilemektedir. Seyircinin bu sahnede kamera aracılığıyla Ekrem’le aynı konuma yerleştirilmesi, kadının kendi kendini cezalandırır duruma düşmesine ve dayak yemenin “doğal”lığını onaylamasına neden olmaktadır. Film izleme sırasında özdeşleşmenin sabit kalmadığı, farklı nedenlerle sık sık değişebileceği kabul edilmektedir. Kadın seyircinin yerli popüler filmleri izlerken, etkin erkek karak-

terlerle özdeşleşerek günlük yaşamında kullanamadığı bir iktidar ve hareket alanı elde etmesi, dolayısıyla farklı bir haz alması da söz konusudur. Ayrıca, bu filmlerin bir sürü engelle karşın “mutlu son”la bitenleri, yaşama karşı kazanılmış küçük bir zafer hissi uyandırarak ayrı bir haz kaynağı olmaktadır. Bu his bir yandan belirli bir umut aşılarken, öte yandan kurmacanın yarattığı bir yanılsama olarak ortaya çıkar.

BİR DÜNYA NASIL KURULUR? POPÜLER TÜRK FİMLERİNDE ANLATI YAPISI ÜZERİNE*

Son elli yıl içinde, Türkiye'nin kültür hayatında sinemanın, özellikle de yerli filmlerin büyük ağırlık taşıdığı bir dönem vardır. Bu dönem biraz zorlanarak, 1960-1975 olarak kesinleştirilebilir. Bu yıllarda yerli sinema, hem yıllık film üretimi, artan salon sayısı, çeşitlenen yaratıcı kadrosu ve seyircisiyle önemli bir ekonomik faaliyet alanı haline gelmiş, hem de ülkenin tek popüler kültür biçimi olarak belirleyici bir nitelik kazanmıştı.

Altmışların, bugün baktığımızda, pek sakin ve dengeli görünen yılları boyunca yerli filmlere seyircinin gösterdiği ilgi, gişe önlerinde oluşan kuyruklar ve artan hasılatlarla kanıtlanmakta, bu durum yapım ve dağıtımcılar açısından teşvik edici olmaktaydı. Dönemin ekonomik politikaları ve pazar mekanizmalarının işleyişi tarafından belirlenen "filmcilik" böylece büyüdü ve bütün sarsıntılara karşın iyi kâr getiren bir girişim olmaya devam etti. Bu dönem boyunca yıllık film yapım sayısı büyük bir hızla arttı ve Türkiye, Hindistan, Japonya, ABD, SSCB, Filipinler gibi dünyanın en çok film yapan ülkeleri arasına girdi. Üstelik nüfusları yüz milyonları aşan bu ülkelerle karşılaştırıldığında, Türkiye'de kişi başına düşen film sayısı daha fazlaydı. Bu filmler, Yeşilçam'ın tabiriyle kostüme-avantürlerden köy filmlerine, salon güldürülerinden şarkıcı filmlerine dek uzanan; çocuk yıldızların ya da ünlü şarkıcıların, futbolcuların, TV sunucularının popü-

* İlk kez 1994 yılında yayınlanmıştır.

lerliğinden yararlanan oldukça geniş bir yelpaze oluşturdu. Genel olarak melodram ya da komedi kalıplarına uygun olan bu filmlerin hepsi de -ister çocuk ister büyük yıldız etrafında örgütlenmiş olsun, ister suçu, suçluluğu içersin, ister tarihin kestirilemeyen dönemlerine yönelsin, ister kırsal yaşamın binbir zorluğundan söz etsin- homojen denilebilecek bir seyirci kitlesine ulaşmıştır. Öyle ki, dönemin parlak yıllarında eleştirmenlerin ve aydın kesimlerin sanatsal beklentilere dayalı eleştirilerine karşı, sinemanın içinden, yapılan filmlerin meşruluğunu savunmak amacıyla, "halk sineması", "ulusal sinema" gibi kavramsal açıklamalar geliştirilmiştir.

Bu arada yapımcılar, iyi hasılat getiren yabancı filmlerin, popüler aşk romanlarının film uyarlamalarını yapmak konusunda da gerektiğince hızlı davranmışlardır. Hollywood filmlerinin olay örgülerinin, usulüne göre törpülenmiş benzer karakterler aracılığıyla yerli film seyircisine sunulması sıradan bir olgu haline gelmiştir. Popüler romanlar, yerli ya da yabancı olsun, defalarca kullanılmış; halk edebiyatından alınan aşk ve kahramanlık öyküleri değerlendirilmiş, böylece onların anlatsal uyulaşmaları filmlere aktarılmıştır¹. Bazı

¹ *Roman Holiday*, Wyler, 1953; *İstanbul'da Aşk Başkadır*, Duru, 1961 ve *İstanbul Tatili*, İnanoğlu, 1968; *Some Like it Hot*, Wilder, 1959; *Fıstık Gibi Maşallah*, Saner, 1964; *Duel in the Sun*, Vidor, 1947; *Vahşi Kedi*, Tema, 1961; *Portrait in Black*, Gordon, 1960; *Affetmeyen Kadın*, Seden, 1964; *Love Story*, Miller, 1970; *Aşk Hikâyesi*, Saydam, 1971; *A Pocketful of Miracles*, Capra, 1961; *Elmacı Kadın*, Tuna, 1971 vb. Kerime Nadir: *Samanyolu*, Pesen, 1959 ve Aksoy, 1967; Muazzez Tahsin Berkant: *Bülbül Yuvası*, Saydam, 1961 ve 1970; Aka Gündüz: *Dikmen Yıldızı*, 1961; Esat M. Karakurt: *Vahşi Bir Kız Sevdim*, Saydam, 1972; Güzide Sabri: *Yaban Gülü*, Utku, 1961 ve 1970; A. Z. Kozanoğlu: *Kolsuz Kahraman*, Saydam, 1966; *Ümitsiz*

filmlerin ötekilerine göre daha karmaşık bir dokusunun olması, bazı karakterlerin her şeye karşın “yapay”lığının gide-rilememesi bu uyarılama, kopya etme işleminin yarattığı sorunlardır.

Yetmişlere gelindiğinde, izlenmesi ve anlaşılması kolay olan popüler yerli filmlerde yinelenen temalar; öyküye, karakterlere, çevre düzenlemesine vb. ilişkin formüller, seyirci için artık iyice tanıdık bir hâl almış, beklentilerini belirlemeye başlamıştı. Onların beklentileri de filmleri belirliyordu. Artık seyirci, filmin adı, afişi ve oyuncusu aracılığıyla daha salona girmeden önce belirli bir fikir sahibi olarak, ne seyredeceğini bilerek ama yine de bunun nasıl olacağını merak ederek koltuğuna oturuyordu. Yalnızca erkek ve kadın oyuncuların adları bile filmin hangi türden olacağına, nasıl sonuçlanacağına ilişkin bir fikir verebiliyordu. Yani küçük kızın ne yapıp edip ailesini tekrar birleştireceği belliydi ama hangi badirelerin atlatılacağı, hangi güç durumlara ve acılara nasıl katlanılacağı, ne gibi yeni “numara”larla karşılaşılacağı merak konusuydu.

Bu dönemde, beklediğini bulmak, seyircinin “sinemaya gitme” saikunu haklılaştırmış ve istenen her ne ise o konuda

Harp, Akad, 1961; Reşat N. Güntekin: *Bir Dağ Masalı*, Demirağ, 1967 vb. Frank Yerby: *Erkek Severse*, Aksoy 1966; Eric Von Stroheim: *Paprika*, Yener, 1956, Erksan, 1969 ve Dinler 1969; Michael Anderson: *Kötü Tohum*, Pesen, 1963; Edmund Morris: *Kınk Çanaklar*, Ün, 1960; Georges Ohnet: *Fakir Gencin Romanı*, Ergün, 1965; vb. *Battal Gazi*, Gürses, 1966, Yılmaz, 1971, Baylan, 1972 ve 1974; *Keloğlan*, Yalınkılıç, 1965, Duru, 1971, Evin, 1971 ve Gültekin, 1971 ve Erksan, 1972; *Koroğlu*, Dinler, 1963 ve Batıbeki, 1968; *Ferhat ile Şirin*, 1966; *Leyla ile Mecnun*, Sağıroğlu, 1972 vb. Bu konudaki çok sayıda örnek için bkz. Giovanni Scognamiglio, *Türk Sinema Tarihi, İkinci Cilt: 1960-1986*, Metis Yayınları, İstanbul, 1988, ss. 195-210.

belli bir tatmine ulaşılmıştır. Dünyanın her yerinde, yapımcı, film ve seyirci arasındaki karşılıklı ilişkinin bu tarzı, popüler ticari sinemanın gücünün kaynağıdır. Bu nedenle, Türk sineması da belli bir süre boyunca bu ilişkinin arzu edilen sonuçlarına ulaşmış, pek çok kez yinelendiği gibi, “halkın tek eğlencesi” olmanın gereğini yerine getirip karşılığını da almıştır. Bütün bunların yanı sıra, çeşitli magazinler, artist yarışmaları, basında yer alan polemikler, iflaslar, intiharlar, adli davalar, ortak yapımlar vb. aracılığıyla sinema sektörü toplumsal yaşamın etkin bir parçası haline gelmiştir.

Popüler sinemanın seyircisiyle kurduğu bu ilişki, filmciler açısından ekonomik bir anlatım gerçekleştirme olanağını da yaratmaktaydı. Temel olarak “iyi-kötü” çatışması etrafında klasik biçime uygun olarak kurulan anlatıların bütün çekiciliği, bir yandan beklenenlerin olmasında, öte yandan da çeşitlemelerde yatıyordu. Ayrıca, pek çok şeyin neredeyse görsel uylaşım lar aracılığıyla anlatılması, bazı sinematografik tekniklerin formül haline gelmesi söz konusuydu. Kaçan topun yakın çekimle izlenmesi ve bir erkek ayakkabısının çerçeveye girmesi, tanınmayan babanın geldiğini; gençlerin yüksek sesle gülüp şakalaşmaları, dans etmeleri onların zengin olduğunu; Sanyer sırtlarıyla Belgrad Ormanları’nın görüntüleri aşkların buluşmak üzere buraya geleceğini anlatıveriyordu. Bu kullanımlar olayların özetlenmesinde yararlı oluyor, buna karşın gergin, dramatik anların sözle uzatılmasına zaman yaratıyor, görüntüyle anlatılması zahmetli olan duygular ve niyetler de ağıdalı bir üslupla düzenlenmiş olan diyaloglar aracılığıyla ifade ediliyordu. Yanlış anlama, ihanet, yalan, kendini farklı tanıtm a gibi nedenlerin yanında özellikle “kötü”lerin varlığı sevgililerin kavuşmasını geciktiriyor, dağılan ailenin yeniden birleşme sürecini uzatıyor, karşılaşmalar ve ayrılıklar ağıdalanarak birbirini kovalıyordu.

Bu durumun hep böyle gideceğini gösteren hiçbir işaret olmamasına karşın, ilk ciddi rakip olan televizyonun Türkiye’de boy göstermesinden sonra sinema sektörü herhangi bir ciddi önlem planlayamadı. Çeşitli siyasal ve ekonomik sıkıntılar ve bunların etkisinde kalan seyircinin hızla azalması-
nın yanı sıra rakiplerin çoğalması, yerli filmciliği içinden çıkılması güç bir noktaya getirdi. Gerçi yüzyılın son çeyreğinde pek çok ülkede sinema eski popülerliğini yitirmiş, yerini televizyona terk etmiş bulunuyor ama bir dönem, yılda üç yüze yakın film üreten bir sinema sektörünün bu denli perişan oluşuna, seyircisini neredeyse tümüyle yitir-
işine, Türkiye’den başka örnek bulmak da mümkün değil.

Yerli filmlerin popüler olduğu bu dönem aynı zamanda, kültürel yaşamın her alanında karşılaşılan “geleneksel-modern” geriliminin kendini açık biçimde ortaya koyduğu; ekonomik yaşamda sınıfsal eşitsizliklerin gündeme getirildiği dönemdir. Toplumsal yaşamdaki hızlı değişimlerin kimlik sorununu da beraberinde getirdiği bu dönemde, popüler sinema bir anlamlandırma sistemi olarak, yaşanan gerilim ve çatışmalara isteyerek ya da istemeyerek açıklamalar getirmiş olması açısından önemlidir. Nasıl “gerçeklik” toplumsal olarak üretilmişse, onun bir parçası olan filmler de birer toplumsal üründür. Bu nedenle popüler filmler ne gerçekliğin yansıtıcı gereçleri ne kişisel bir dünya görüşü, ne de insanlık haline ilişkin bir “hakikat” olarak ele alınamaz². Dolayısıyla “inandırıcı” karakterler ya da dünyanın “gerçekçi bir imgesi”, gerçek yaşamın basit yansımaları değil, kurmaca anlatı pratiğinin son derece dolayımlanmış ürünleridir. Bunların

² Christine Gledhill, “Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism”, *Woman in Film Noir* (Ed., E. Ann Kaplan), BFI Publishing, 1992, s. 8.

üretimi, toplumsal ve ekonomik çatışmaları olabildiğince gizlemek, gerginlikleri geçici bile olsa yumuşatınak açısından önemli hizmet görür. Popüler yerli filmler açısından da bu geçerlidir. Bu filmler -sinema sektörünün iç dinamiklerince de belirlenip- dünyayı açıklayarak, anlamlandırarak, temsil ederek yeni talepleri törpülemeye yönelmiş, yaşanan gerginlikleri dolayımlayarak ya “olağan”laştırmış ya da geleneklere, yoksulluğa, kadının kendini feda edişi üzerine yapılan güzellemeler aracılığıyla regresyona sığınmıştır. Bu incelemenin amacı, bu anlamda hepsi birden adeta geniş bir tür olarak ele alınabilecek olan popüler film anlatılarının yapısına bakarak, dönemin sınıfsal ve cinsiyetçi ideolojilerinin dünyayı açıklama ve anlamlandırma, dolayımlayarak yeniden üretme sürecinde hangi anlatsal mekanizmaların işlediğine ilişkin bazı ipuçları yakalamaya çalışmaktır.

Filmin Kurmaca Dünyası

Kendini ve evreni sorgulayan, düş kuran insan, açıkladıklarını da açıklayamadıklarını da anlatıların içinde ortaya sermiştir. Paylaşmak ve bir düzen kurmak, düzeni korumak, gücü eline geçirmek ve bırakmamak için anlatılardan da yararlanılmıştır. Mitler, masallar ve destanlar, insanın insanla, insanın doğayla, insanın toplumla ve toplumsal düzenle ilişkilerini açıklamaların, mevcut düzene gösterilen ızınun sürekliliğini sağlamanın hizmetinde olmuştur. Bunlar aracılığıyla toplum kendini kendine anlatmaya çalışmış; hakikatleri katlanılır hale getirerek, ilişkileri ve yaşam koşullarını ne denli acımasız olursa olsun meşrulaştırmaya yönelmiştir. Krizler atlatıldıktan, ekonomik ve siyasal dönüşümler gerçekleştirildikten sonra geçmiş dönemin bazı olayları ve kişileri mitleşmiş, öyküleri dilden dile anlatılmış, gazetelerde tefrika edilmiş, filmleri yapılmış ve düzenden duyulan mem-

nuniyetsizlikler gevşek biçimde dile getirilmiştir. Bu tarz anlatılar özellikle mitler, sonunda yeni biçimleriyle, yaşanan günlük maddi gerilimleri yumuşatmakta dinsel anlatıların yerini almıştır. Mitsel özellik her anlatıda yer alır. Mitlerin yaşananların aşikar gizemini anlamaya yardımcı olma iddiası yalnızca, bilinmeyenle bilinenle ilişkilendirmeye son bulur. Dolayısıyla, anlatıların kurmaca dünyalarında yaşananı sorgulayıp tartışmak, yeni seçenekler sunmak yerine, yinelenenle, alışılmış olanla benzerlik kurulur. Bu açıdan popüler anlatılar sık sık stereotiplere ve uylaşımlara başvurur. Popüler filmlerle, o kültürün mevcut anlatısal gelenekleri arasında önemli bir etkileşim vardır. Bu filmler genel anlatısal temsil sisteminin bir parçasıdır. Bu nedenle popüler filmlerin anlatısal kurmaca dünyasında da “gerçeklik”le bağlantılar uylaşımlarla kurulur.

Filmsel anlatı da öteki anlatılar gibi esas olarak iki kısımdan oluşur: öykü ve söylem. Öykü, olaylar, eylemler zinciri ya da içerik ile varlıklar diyebileceğimiz karakterleri, çevresel özellikleri kapsar. Söylem ise, içeriğin iletildiği araçlar, ifade edıştır. Daha basitleştirecek olursak, öykü bir anlatıda tarif edilenin NE olduğu, söylem ise bunun NASIL yapıldığıdır. Popüler filmlerde anlatının öyküsü, başı, ortası ve sonu belli olan belirli bir olaylar dizisini, belirli karakterler aracılığıyla anlatır. Bir başka deyişle, bu anlatıların kurmaca dünyasında önemli olan kişilerin başlarından geçenlerdir; tüm çatışma ve çekişmeler kişisel düzeye indirgenmiştir. Bu, ideolojik açıdan gereklidir. Topyekûn gerçekliğin, toplumsal oluşumu yaratan çatışmaların gözden uzak tutulmasında işe yaran en önemli araçtır. Öykü, karakterleri ve onların yaşadığı olayları kronolojik bir akış içinde, mekânların özellikleriyle birlikte gösterir. Öykü, popüler anlatının temelde kapalı -belirli bir noktada kesin çözüme ulaşarak sonuçlanan-

bir yapısı olmasından ötürü nedensellik üzerine kuruludur. Dolayısıyla her eylem bir başkasını yaratır; her olay bir ötekinin nedenidir. Anlatının sonuçlanması öykünün temasını da netleştirir; sonucu hazırlayan gelişmeler ve tema birlikte, anlatı metninin ideolojik çerçevesini inşa eder. Söylem ise anlatının dinamiğini, kurmaca dünyanın mantığını oluşturan olay örgüsünü, zaman ve mekân kullanımını, eksiltileri, anlatan ağzları kapsamanın ötesinde tüm sinematografik tekniklerin kullanılış tarzını da -aydınlatmadan çekim ölçeklerine, oyunculuktan müziğe- içermektedir. Anlatının ideolojik inşası açısından her iki kısım da büyük önem taşır, birbirine eklemlenir. Tercih edilen okumanın gerçekleşmesi için söylemin öyküyü etkili biçimde ifade etmesi gerekir. Seyircinin filmin sonundaki tatmin duygusu, öyküye ilişkin bilgilerin sistematik olarak verililişinin ve ortaya çıkan muamelelerin çözülme biçiminin sonucudur. Filmsel anlatının adım adım ilerleyerek nasıl sonuçlandığı, seyircinin buradan kendi özyaşam deneyimlerine yönelik değerlendirmeler yapması açısından önemlidir.

Anlatısal Uylaşım

Popüler filmlerde öykü, aile ve benzeri küçük gruplar etrafında, daha çok “ev içi” atmosferinde yer alır. Aile, mevcut toplumsal dokunun temel taşı olarak kendi küçük evreninde tüm verili egemen ideolojilerin meşrulaştırılıp yeniden üretilmesine olanak tanıyan çok elverişli bir ortamdır. Dolayısıyla, bu evrensel “doğal” kurum, popüler anlatıların vazgeçilmez ögesidir. Aile kurumu o denli doğallaştırılmıştır ki, neredeyse toplumsal bağlamından sıyrılmış olarak algılanır. Popüler anlatıların aileye ve ona giden yolu açan romantik aşka bu denli ağırlık vermesi kaçınılmazdır. Çünkü, egemen olan sınıfsal ve cinsiyetçi ideolojilerin kendilerini

gizleyerek en rahat işleyebileceği ortam ailedir. Bunun yanı sıra aşk, doğrudan kişisel ilişki biçimi olarak görüldüğünden, toplumsal formasyonun neden olduğu çatışmaların duygusal düzeye aktarılması açısından çok elverişlidir. Böylece popüler yerli filmler de hep kavuşma-kavuşamama karşıtlığı üzerine kurulmuş, kavuşmanın göstergesi evlilik ve aile kurumu olmuştur. Ailede ortaya çıkabilecek her türlü sorun ve aile kurmaya yönelik tüm çabalar yine duygusal çatışmalar aracılığıyla sergilenir. Yanlış anlama (*Üvey Ana*, Erakalın, 1971), iftira (*Bir Ana Bir Kız*, 1974), kendini farklı tanıtmaya (*Oyun Bitti*, Elmas, 1971) gibi nedenlerin yanında özellikle kader ve -çoğu kez zengin-kötüler (*Aşk Mabudesi*, Saydam, 1969) yüzünden mutluluğa kavuşma uzar ya da tümüyle olanaksız hale gelir. Bazen çekilen acının, katlanılan her türlü olumsuz koşulun karşılığı olarak sınıf farklılıkları (*Bir Teselli Ver*, Akad, 1971; *Mahalleye Gelen Gelin*, Seden, 1961), ihanet (*Sana Dönemeyeceğim*, Dinler, 1969; *Affetmeyen Kadın*, Seden, 1964) gurur (*Aşk ve İntikam*, S. Duru, 1965) vb. engeller aşılarak ödül olan mutlu son gerçekleşir. Bazen de, kadere teslim olmaktan başka çare kalmaz. Çok geç kalındığı için bütün muamelelerin çözülmesi bile işe yaramaz ve ölüm (*Fakir Gencin Romanı*, Ergün, 1965; *Baş Kalan Çerçeve*, Eğilmez, 1969; *Kader Böyle İstedi*, Akad, 1968), nadiren ayrılık (*Yağmur Çiselerken*, Ergün, 1967) kaçınılmaz olur.

Öykü ve söylem açısından popüler yerli filmler klasik bir anlatını yeğler. Doğrusal bir zaman akışı içinde giriş, gelişme, çatışmanın zirvesi ve sonuç, öykünün anlatım tekniği ise çoğunlukla çapraz kesmelerle gerçekleştirilen paralel kurguya dayanır. Farklı mekânlarda aynı zaman dilimi içinde ortaya çıkan olaylar birbiri ardına eklenir. Bu anlamda öykü genellikle bir rastlantıyla, dengeli bir yaşam ortamında bu dengeyi bozan, yeni ilişkilere ve biçimlenmelere

neden olan bir dış etkenin devreye girmesiyle başlar. Aynı anda karakterler tanıtılıp tanımlanmaya başlar ve öykünün gidişatına ilişkin genel beklentiler oluşur. Burada stereotipler çok işe yarar. Oyuncular ve yıldızlar kendi uylasumsal niteliklerini birlikte getirirler. Küçük çatışmalar, rekabetler, engellerle birlikte fedakârlıklar, ödüller, cezalar birbirini izlerken nedensellik zinciri içinde temel çatışma ortaya çıkar. Kadın seyirciye yönelik filmlerde bu, kadın karakterle çevresi arasında şu ya da bu nedenle oluşan bir gerilimi ifade eder. Bu gerilim kadını kendiyile "öteki" arasında (herkes olabilir) bir seçim yapma noktasına getirir. Törelerin, yalanların, ailesinin, çevresinin, başka erkeklerin, başka kadınların hatta sevgilisinin kurbanı bile olsa, sonuçlara katlanıp kendini feda etmesi gerekir. Erkek karakterler ise çoğu kez alınteriyle hayatını kazanma ilkesi ile, zorunluluk nedeniyle suç işlemenin (*Sonsuz Geceler*, Arakon, 1965) yarattığı gerilimi yaşarlar. Ancak, erkek karakterlerin merkezde olduğu popüler filmlerin temel çatışma noktasını genellikle "intikam alma gerekliliği" oluşturur. Bu, genellikle bir kadın nedeniyle ortaya çıkmakla birlikte (*Bacm*, Ölgac, 1974; *Harakiri*, Göreç, 1975), tüm aile üyelerinin intikamının alınması da söz konusu olabilir (*Baba*, Güney, 1971). Erkek karaktere ağırlık veren popüler filmlerde ortaya çıkan bir başka çatışma noktası ise, baba, ağabey, erkek kardeş ya da kayınpederle trajik biçimde karşı karşıya kalmaktır (*Babacan*, Baylan, 1975; *Erkekler Ağlamaz*, Seden, 1974). İşte çatışmanın zirvesi, bu sonucu yaratacak olayın gerçekleştiği yerde karşımıza çıkar. Sonuç ya zirveye bitişik olarak ya da yumuşak geçişle bir süre sonra gerçekleşir. Geleneksel halk hikâyelerinde de karşımıza çıkan bu yapı, melodram türünün özellikleriyle bezenmiş haliyle, dünyanın hemen her yerinde popüler fiimsel anlatıların temel biçimi olmuştur.

Popüler yerli filmlerin teması, hemen her zaman kaderin kaçınılmazlığıdır. Fedakârlık -özellikle kadının-, dürüstlük ve sadakat vazgeçilmez değerler olarak vurgulanmıştır. Ayrıca, mutluluğun parada değil aşta olduğu, kadınlar için iffetin, erkekler için alın teriyle para kazanmanın önemi vurgulanır. Popüler film türleri arasında kadını ele alış açısından temelde hiçbir fark olmadığı düşünülebilirse de; özellikle 60'ların ortalarıyla 70'lerin ilk yıllarında, kadın karakterlerin anlatı içinde iyice ön plana çıktığı görülmektedir. Bu nedenle, özellikle "aile filmi" denilen bu filmlerde karşılaşılan temaların çoğunu "kadın kendini feda etmelidir" başlığı altında toplamak mümkündür. Aile filmlerinde, kadının varlık nedeni ailenin, dolayısıyla toplumsal dokunun sağlamlığını korumakla eşleşmiş gibidir. Kendinden vazgeçme, kadının kadın olma özelliklerinin en temel olanıdır. Kadın, doğuran, bakıp büyüten, kol kanat geren, hizmet eden, başkaları için yaşayan bir varlık olarak çizildiğinden, bu fedakârlık teması hiç de uygunsuz değildir. Böylece, yeni taleplerin sesini duyurmaya başladığı bu dönemde kadın seyirci, eskiden beri içinde olduğu halin "doğal"lığına ikna edilmeye, yine aynı biçimde konumlanmaya çalışılır. Bu siyasal tavır yerli filmlerin olay örgüsü, ortamı, dramatik çatışma anlarının duygusal yoğunluğunu sağlayan melodramatik öğeleri, ağdalı konuşmalar ve temelde de karakterleri aracılığıyla seyirciye ulaşır.

Popüler kurmaca filmler bizi çeşitli karakterler aracılığıyla, anlatının olaylarına ve entrikasına çeker, kurmaca bir dünyayı dışardan olduğu kadar içerden de deneyimlememize olanak verir. Başkalarının yaşamlarına ilişkin merakımızı sömürür. Bu merak muhakkak olumsuz bir şey olarak değerlendirilmemeli, dikizcilikten [*voyeurism*] ayrılmalıdır; insanın kendini dünya üzerinde tanımlarken, "öteki"ne

ilişkin bilgilere gereksinim duyması doğaldır. Popüler anlatılarda her şeyin ötesinde karakterlere ve onların içinde yer aldıkları olaylara önem verilmektedir. Çünkü istenen, duygusal bir ortam yaratmak, seyirciyi kurmacanın duygusal ilişkilerinin içine çekmektir. Bu kurmaca dünyada karakterler, çoğunlukla neden sonuç ilişkilerine bağlı olarak davranırlar. Her şey önceden kurulduğu gibi gelişmek zorundadır ve seyircinin beklentisi de bu doğrultuda inşa edilmiştir. Seyirci karakterle ilk karşılaştığı andan başlayarak onun hakkında fikir sahibi olur ve bu, film boyunca sürer. Bu an, çevre, mizansen, kostüm, diyaloglar aracılığıyla seyirciye kiminle karşılaştığını belli eder. Örneğin, erkeğin yanında ilk kez görünen frapan, havalı kadın, zengin sınıf ve meydana gelecek kötülükleri dile getirir; sevimli yüzlü yaşlı adamın esas kızın namusunu kurtarmak için onunla evlenecek erkek olduğu anlaşılır. Anlatının olay örgüsü bu sürecin gerçekleşmesini sağlar. Kuşkusuz, karakteri canlandıran oyuncunun kim olduğu, seyircinin beklentileri açısından belirleyicidir. Örneğin, Lale Belkıs zengin, hain kadınla, Suzan Avcı çoğu kez altın yürekli “düşmüş” kadınla, Aliye Rona ya dirençli köylü kadın ya da zengin ve kötü anneyle, Muadelet Tibet ve Şükriye Atav iyi anneyle, Mualla Sürer cadaloz komşuyla; Anıf Kaptan acımasız zengin adamla, Muzaffer Tema, Gürel Ünlüsoy ve Önder Somer kızla evlenmek isteyen entrikacı erkekle, Turgut Özatay “kötü adam”la özdeşleşmiştir. Oyuncunun yıldız kimliği oluşmuş ve öteki iletişim araçları yoluyla seyirciye mal olmuşsa inandırıcılığı da artar³.

³ Örneğin Cüneyt Arkın, 60'ların ortalarında aşk filmlerinin dürüst jönüyen, 70'lere gelindiğinde cengâver kimliğine (*Mal-koçoğlu* vb.) bürünmeye başlamış, basında çeşitli sportif numaraları yaparken görüntülenmiş, dublör kullanmadığı defalarca

Her ne kadar seyirci her zaman bir film seyretmekte olduğunu bilse, olayların gidişini ve sonucu önceden tahmin etse de gerçek dünyaya benzerlik, onun filmin dünyasına yoğun biçimde katılmayı, belli karakterlerle özdeşleşmesini ve finaldeki “tercih edilen” sonucu onaylamasını sağlamaya çalışır. Filmsel kurmaca dünyanın karakterlerinin sonlarının ne olacağına ilişkin tahminler doğrulansa bile, bunun “nasıl” gerçekleşeceğinin değişik yolları, gerilimi ve heyecanı ayakta tutar. Popüler yerli filmlerde karakterlerin geçmişlerine ve kimliklerinin oluşumuna ilişkin fazla bilgi verilmez; hepsi, iyi-kötü, zengin-yoksul gibi zıtlıklar ve kalıplar içinde var olurlar. Bu anlamda karakterler ve olaylar, toplumsal ve tarihsel bağlamdan yoksundur. Örneğin, geleneksel kabadayılık söyleminin geçerli olduğu, erkek karakterin ağırlık taşıdığı popüler filmlerde, İstanbul’u kasıp kavuran mafya benzeri çetelerin, eroin, silah ve sigara kaçakçılarının, kadın satanların kötü olmaları yeterlidir. Bu kötülüğün nesnel bir açıklaması, kentsel yaşamla ya da başka mekanizmalarla ilişkisi yoktur; bu çeteler yalnızca “vardır”. Bunlar her türlü sosyo-ekonomik süreçlerin dışında, yaşamın doğal ve ayrılmaz, daha da ötesi, denetlenemez kötü bir parçasıdır. “Kötülük”, aşk çekişmeleri ya da baba-oğul trajik zıtlaşmaları aracılığıyla tüm soyutluğu içinde ortaya dökülür ve duygusal ortama aktarılır. Bu, yerli sinemanın bir toplumsal olgunun

vurgulanmıştır. Daha sonraki yıllarda genç erkek seyircinin vazgeçemediği, büyük kent suçlularının peşindeki polis (*Karateçiler İstanbul’da*, İnanoğlu, 1974; *Görünmeyen Düşman*, Arkın, 1978) ya da iyi yürekli, hatta tövbe-kâr çete reisi (*Baskın*, Batıbeki, 1977) kimliğine bürünen Arkın, çizdiği “devlet/millet koruyucusu” imgesiyle sonunda siyasi hayata geçmek için Anavatan Partisi’ni seçecektir.

varoluşundan yararlanırken ona ilişkin hakikatleri ideolojik olarak nasıl maskeleydiğine iyi bir örnek oluşturur.

Cinsiyetçi ideolojinin en etkin gereçlerinden biri olan kadın karakterler, anılan dönemin filmlerinde kadın seyirciler için çeşitli kadınlık modelleri sunmuşlardır⁴. Bu bakımdan biraz daha ayrıntılı olarak ele alınmalarında yarar vardır. Bu filmlerde karşılaşılan “olumlu” kadınlar, kentli-köylü fark etmeksizin, çeşitli nedenlerle, çeşitli biçimlerde kendi arzu, istek ve çıkarlarından, paradan puldan -ki çoğu kez zaten bunların neler olduğu açıkça belli değildir, çünkü kadın kahramanlar kendi yaşamlarına ilişkin plan ve program yapmazlar, olayların akışı içinde duygusal çatışmalar yaşarlar; ayrıca tek arzuları evlenip yuva kurmaktır- bazen de yaşamdan vazgeçerler. Çoğu kez filmin afişi ve başlangıç sahneleri; hal tavrı, giyim kuşam, müzik, görüntüleme uyları seyircinin kadın karakterin kendini ne uğruna ve kim için feda edeceğini en baştan gösterebilmektedir. Kadın seyirci böylece o filmde gülmekten çok ağlayacağını ya da sonunda hakkın yerini bulup kadın karakterin mutluluğa (=kocaya, aileye) kavuşacağını anlayarak kendini hazırlamaya vakit bulabilir.

Kendini feda, sevgili için (*Mahtus*, Saydam, 1973) olabileceği gibi, koca (*Kızgın Toprak*, Tuna, 1973; *Kambur*, Yılmaz, 1973), aile ve çocuklar (*Ana*, Akad, 1967, *Anneler ve Kızları*, Akad, 1971; *Fatma Bacı*, Refiğ, 1972), hatta başkaları (*Seven Kadın Unutmaz*, Seden, 1965) için bile olabilir. “Kendini feda etme”, sevilen erkek olmadan ve onun tarafından sevilmeden ya da kirlenen namusla yaşamının imkânsızlığı nede-

⁴ Popüler yerli filmlerde, özellikle 70’lerle birlikte eşcinselliğe ilişkin de aşağılayıcı bir model geliştirilmiştir. Bu filmlerde eşcinsel, en zavallı, en gülünç, en “anormal” olandır.

niyle kadın karakterin yaşamına son verme girişimi (*Biraz Kül Biraz Duman*, Göreç, 1966; *Yağmur Çiselerken*; *Sana Dönemeyeceğim*; *Meçhul Kadın*, Sağiroğlu, 1970, *Herkesin Sevgilisi*, Saydam, 1970; *Oyun Bitti*, Elmas, 1971) ile zaman zaman bunu başarması (*Fakir Gencin Romanı*; *Boş Kalan Çerçeve*; *Bırakan Yaşayalım*, Seden 1974; *Acı Hayat*, Erksan, 1963; *Utanç*, Yılmaz, 1972) açısından anlaşılır bir nedendir. Popüler yerli filmlerde kadın karakterlerin intiharna ve intihar girişimine şaşılacak ölçüde yer verilmiştir. Bunun gibi, hemen her filmde en az bir tane “tokatlanan kadın” sahnesi olması da cinsiyetçi ideolojinin açık bir aktarımı olarak, bir başka ilgi çekici anlatısal formüldür. Kadınlar eğer filmin zengin kahramanlarıysa, çoğu kez bu rahat yaşamı sevdikleri uğruna terk etmekten çekinmezler (*Mahalleye Gelen Gelin*; *Bir Teselli Ver*; *Kader Böyle İstedî*). Kadının fedakârlığına bir örnek de yoksul, görgüsüz ya da cahil olduğunda, erkeğin sınıfsal ortamına uyum sağlamak üzere çektiği çilelerdir. Her ne kadar bunlar yalnızca, iyi giyinmek, düzgün yürümek ve konuşmaksa da bu “kendini yetiştirme” süreci (*Küçük Hançmefendi*, Saydam, 1962; *Vahşi Gelin*, Saydam, 1965; *Kezban*, Aksoy, 1968; *Mualla*, Pesen, 1971; *Feride*, Erksan, 1971; *Güllü*, Yılmaz, 1971; *Dağdan İnme*, Erksan 1974) kadın karakterin kimliğini değiştirerek erkeğin arzuladığı şekle girmesinin, onun beklentilerini onaylama ve rıza göstermesinin komediye kayan filmlerdeki çeşitlemesidir⁵.

⁵ Bu gelişme ve güzelleşme, alışveriş edip giyinme kuşanma sahneleri, hem erkekten alınacak küçük aşk intikamlarının paylaşılmasına olanak verdiğinden hem de parasal sınırlamaların en azından filmsel anlatının kurmaca dünyasında aşılması ve böylece “maddi sıkıntı” gerginliğinin bir ölçüde giderilmesi açısından seyirci için çok çekiciydi.

Popüler yerli filmlerin olay örgülerine bakıldığında çoğunun, kadınla erkeğin, filmin sonunda kavuşmalarına ya da kavuşamamalarına neden olacak biçimde, birçok kez karşılaşması ve ayrılması üzerine kurulduğunu görürüz. Olaylar, neden sonuç ilişkisi içinde tespih taneleri gibi ardı ardına eklenir ve karakterlerin, günlük yaşamın olağan faaliyetlerinden arınmış, tümüyle duygusal etkinin hizmetindeki işlevsel eylemleriyle birlikte anlatıyı ileriye doğru taşırlar. Karakterlerin birbirleriyle karşılaşmasını çoğunlukla rastlantılar (*Küçük Hanımefendi*'de karı kocanın İstanbul'da karşılaşması, *Fakir Gencin Romanı*'nda erkeğin bir kez görüp etkilendiği zengin kızla üniversite sınavında yan yana düşmesi gibi), bazen de başkalarının girişimleri (*Küçük Hanımefendi*'de avukatın iki genci evlendirme planı, *Boş Kalan Çerçeve*'de mektuplaşmayı babanın başlatması) hazırlar. Başkaları ve yanlış anla(şıl)malar ise, daha çok ayrılmaların nedeni olarak ortaya çıkar (*Aşk Mabudesi*'nde zengin kız, *Bir Teselli Ver*'de kızın ailesi; *Herkesin Sevgilisi*'nde erkeğin sevdiği kızı babasının sevgilisi zannetmesi, *Üvey Ana*'da erkeğin karısının kendini aldattığını sanması gibi).

Bir grup popüler filmde, erkek kendine hiçbir açıdan layık bulmadığı, hatta bazen beğenmediği bir kızla evlenmek zorunda kalır. Böyle bir başlangıç, olay örgüsüyle çatışmanın bu iki karakter arasındaki aşkın doğuşu üzerine kurulacağıının, olayların güzelleşme ve kışkırtılmalarla akacağıının, sonuçta mutlu sonun geleceğinin işaretidir (*Küçük Hanımefendi*; *Güllü*). Filmin ilk sahnelerinde, sesinin güzel olduğu anlaşılan -ya da pavyon/gece kulübünde çalışan- kadın kahramanla karşılaşılıyorsa, olay örgüsünü önceden çözmek, filmin bir kadının "yükselme" öyküsü anlattığını, ancak bunun, "doğru" erkeğe duyacağı aşktan daha önemli olmadığını anlamak mümkündür (*Aşk Mabudesi*; *Gelin Çiçeği*, Say-

dam, 1971; *Kırmalı Yaprıncak*, Aksoy, 1969). Ancak bu filmlerde kadının şarkıcılığı, anlatının öyküsünü, karakterlerin kişiliğini, çatışmayı ve çözümünü belirleyici değildir; daha çok metindışı bir işlevi vardır⁶.

Olay örgüsünde, kronolojik akış bozularak zamanda geriye dönüşlere başvurulabilir ve tüm olaylar filmin büyük kısmı boyunca bir karakterin ağzından anlatılabilir. Yerli filmler az da olsa bu uygulamaya başvurmuşlardır. Örneğin, *Boş Kalan Çerçeve*, bir şelale kenarındaki bir çift mezar görüntüsüyle başlar ve yaşlı adamın, genç çifte burada yatanların sonsuz aşkını hikaye etmesi biçiminde, geriye dönüş olarak sürer. Kadın karakter kavuşamadığı sevgilisinin ardından, bir başkasıyla evlenmekten vazgeçip kendini öldürür. Aynı şekilde, bir öykü uyarlaması olan *Kızgın Toprak*, Kuşde'nin kendi mezarını kazmasıyla başlamakta; çaresizlik ve kırsal yöre töreleri karşısında kadının bir anlamda gönüllü boyun eğişini anlatmaktadır. Filmin bir duruşma sahnesiyle başlaması ve geriye dönüşün merkezdeki karakterin o suçu işlemesine neden olan olayları anlatmasıyla gerçekleşmesi de çok kullanılan bir formül olmuştur.

Anlatılarda en önemli yapısal öğelerden biri zamandır. Zaman, karakterlerin gelişimi ve öykünün ulaşacağı sonuç açısından belirleyici olduğu gibi, mekânla ilişkisi içinde ayrı bir önem kazanır. Filmin dramatik zamanı öykünün kaç

⁶ Yerli sinema, pahalı müzikaller gerçekleştirme çabasına hemen hemen hiç girmemiş, bu boşluğu şarkıcı filmler aracılığıyla doldurmaya çalışmıştır. Bu filmler bir yandan, aynı dönemde çeşitli büyük kentlerde düzenlenen kadın matinelere gidemeyen kadın seyirciye gazino havasını yaşatırken bir yandan da sayıları dörtten az olmayan şarkılar aracılığıyla film yapım maliyetinde ciddi bir azalma sağlamış, bir buçuk saatlik sürenin büyük bir kısmının bu şekilde doldurulmasına olanak vermiştir.

günü ya da kaç yılı kapsadığını gösterir. Filmin fiziksel ya da gerçek zamanı doksan ila yüz yirmi dakika olduğundan, anlatıdaki kurmaca dünyanın kendi gerçekliğinde yer alan zaman dilimi, genellikle eksiltilerle yeni bir zaman düzeni içine sokulur. Yani bazı yıllar, aylar vb. ile bu süreler içinde yaşayan olaylar aktarılmaz. Bazen de saniyeler, dakikalar uzatılabilir. Bunlar kurgu aracılığıyla gerçekleştirilir. Ayrıca, bir de seyircinin filmi seyrederken algıladığı psikolojik zaman vardır. Psikolojik zaman üzerinde filmin temposu etkilidir ve seyircinin doksan dakikayı yarım saat ya da beş saat gibi hissetmesine neden olur. Popüler anlatıların çoğunda “şimdi” ya da yakın bir geçmiş esas alınır ve olayların kronolojik olarak sıralanması söz konusudur. Ancak filmin başında, büyük ve tek bir geriye dönüş uylasımsal ipuçları da -görüntünün bulanması gibi- verilerek gerçekleştirilebilir. Yerli filmlerin daha eski tarihli olanlarında, büyük olasılıkla yabancı filmlerin ve belki de daha çok itina gösterilmesinin etkisiyle dramatik zamanın kapsamı ve zamansa değişimler alışılmış yollarla verilmiştir. Ancak 60’ların sonlarına doğru, genel bir “şimdiki zaman” hissinin ötesinde filmsel zamanla ilgili fazla bilgi almak olanaksız hale gelmiştir. Zaman kullanımı, söylemin bir gereci olmanın yanı sıra, bazı durumlarda öykünün kuruluşu ve temanın istenen etkisi açısından da çok hayatidir. Geçmişe yönelik kurmacaların ya da tarihsel olayların bugün ele alınarak değerlendirilmesinin özel bir anlamı olabilir. Bu tür filmlerin mitsel özellikleri daha ağır basar - *Köroğlu, Karaoğlan, Tarkan, Malkoçoğlu* vb.

Popüler yerli filmlerin çoğunda anlatının zaman düzeni belirsizlikler üzerine kurulur, birkaç söz dışında -“yarın akşam”, “yıllar sonra” -hiçbir görsel ipucu -kostüm, saç ve otomobil modeli, takvim, saat- verilmediği için, olayların bir kısmı arasındaki zamansal ilişki net biçimde kurulamayabilir.

Bir başka deyişle dramatik zaman tümüyle belirsiz hale gelebilir. Öyle ki pek çok kez, şimdiki zamanda başlayan öykü bir nedenle on-on beş yıl sonraya atlar (hapisten çıkış ya da kaybolan kişinin bulunması gibi: *Ekmekçi Kadın*, Dinler, 1972 *Üvey Ana*) ve karakter karşımıza kırlaşmış saçlarıyla çıkar; ama aradan geçen bu süre, dış çevre üzerinde hiçbir değişikliğe neden olmaz, inandırıcılık açısından büyük bir sorun doğurması gereken bu durum, ağırlığın toplumsal ve mekânsal bağlamlarından soyutlanmış kişisel ilişkilerde olması nedeniyle rahatlıkla göz ardı edilir. Asıl gerekli olan gerçekleşmiş, bu süre içinde çocuklar büyümüştür, onlarla karşılaşmanın gerilimi seyirci açısından da zamanı sorun olmaktan çıkar.

Bu filmlerin kurmaca dünyası içinde yaşanan olaylar ve çevre, bütün göndermelere karşın toplumsal ve tarihsel bağlamdan büyük ölçüde kopuktur. Ele alınan dönemin popüler yerli filmlerinde çevre, büyük çoğunlukla kent, yani - az sayıda örnek dışında- İstanbul'dur. İstanbul efsaneleşmiş olduğundan, bu kenti görmek isteyen Anadolu seyircisi için iyi bir dış çevre oluşturmuştur. Bu nedenle çeşitli manzara- lar bu filmlerde bol bol yer alır. Olay örgüsünün, karşılaşma- ayrılma modeline bağımlı olarak akışında, karakterlerin değişme ve gelişmesinde zaman-mekân ilişkisinin herhangi bir katkısı, etkisi görülmediğinden, popüler filmlerde bütün mekânlar işlevsel olarak değerlendirilmiş ve bunların bazıları -özellikle, *Aşk Mabudesi*'ndeki Dolmabahçe Saat Kulesi gibi buluşma yerleri- simgeleşmiştir. Olaylar çoğunlukla, ev, gazino, pavyon, bar, deniz kenarı, koru, çiftlik gibi sınırlı mekânlarda gerçekleşir. Yoksul evler, gecekondu- lar, yalılar, konaklar, kenar mahalleler olayların geliştiği ortamlardır. Popüler yerli film mekânlarının başında evlerin gelmesi, ailenin merkezde olması ve kadın karakterler nedeniyle kaçınıl-

mazdır. Öyküleri kentte geçen filmlerde en çok karşılaşılan mekânlar arasında ikinci sırayı pavyon, bar ya da gece kulüpleri almaktadır. Bu mekânlar, ünlü şarkıcı, alkolik ya da fahişe olan kadın karakter aracılığıyla (*Üvey Ana, Kırmızı Yaprıncak, Aşk Mahnidesi*) görüntülenir. Bunların yanı sıra genellikle İstanbul'un, nadiren öteki büyük şehirlerin ya da Avrupa kentlerinin turistik yerleri de kullanılmıştır. Hastahane, karakol, atölye, hapishane, mahkeme salonu popüler yerli filmlerin kullandığı mekânlardır. Mekânların kullanılmasında coğrafi "doğru"lar zaman zaman ortadan kalkabilir. Herkesçe tanınan pek çok turistik mekân, imkânsız gerçekleştirerek bir araya gelebilir ya da hepsi İstanbul'un çevresine toplanır (*Boş Kalam Çerçeve*'de kadın karakterin, gelinlikle İstanbul'dan Düden Şelalesi'ne koşarak gitmesi gibi). Stüdyo, dekor, aksesuar gibi büyük maliyet getiren düzenlemelerden kaçınan yerli filmcilerin gerçek mekânları kullanması, bu filmlerin ileride üzerinde durulacak olan "inandırıcılık"ları açısından çok olumlu bir rol oynamıştır. Fotografik görüntünün fiziki gerçeklikle ilişkisi, "gördüğüne inanmak"la birleşerek, gerçek mekânlarda akıp giden kurmaca yaşamların, seyircinin kendi deneyimlediği yaşamın gerçekliğiyle ilintilenmesinde etkili olmuştur. Bu anlamda eski tarihli yerli filmlerin -en azından İstanbul açısından- çok çabuk değişen ve tahrip edilen fiziki çevrenin belgeselleri olduğunu ileri sürmek mümkündür.

Yerli filmciler yalnızca mekânları değil, söylemin tüm öğelerini şaşırtıcı bir işlevsellik içinde kullanmışlardır. Çok düşük maliyetle çok sayıda film üreten Yeşilçam sineması, tasarruf alışkanlığıyla bütün ağırlığı, öykü örgüsünün gerilimlerini, çatışmalarını sergileyen an ve durumları seyirciye göstermeye vermiş, bunu da abartılı davranışlar, duygu ağırlıklı konuşmalar ve ağdalı bir oyun sergileyen yıldızların

yakın çekimleri aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Bunda, duyguların aktarılmasının doğrudan oyunculara ve sözlere dayandırılmasının etkisi büyüktür. Popüler yerli filmlerde kamera hareketleri de sınırlıdır. Aydınlatma sorunlarını karmaşıktıracağı için kameranın yeri mümkün olduğu ölçüde değiştirilmemiş, sahnelerin büyük kısmı sabit kamerayla görüntülenmiş, buna karşın optik kaydırma kullanımı neredeyse moda haline gelmiştir. Ancak anlatımda tasarruf için özellikle kalabalık sahnelerde standart hareketi izleme, bazı önemli anlarda ise karakterler arasındaki gerginliğin onların uzamsal ilişkilerine ve davranışlarına yansımaları göstermek amacıyla çevrinmelere yer verilmiştir.

Filmsel anlatımın kendine özgü olanaklarını çok sınırlı biçimde kullanan bu filmlerde aydınlatma aracılığıyla atmosfer yaratma çabasına, ancak dönemin bazı siyah/beyaz filmlerinde rastlanmaktadır (*Suçlular Aramızda*, Erksan, 1964; *Bire On Vardı*, Ün, 1963). Bunun dışında aydınlatma, yalnızca eylem ve mimiklerin net olarak görülmesine, mizansen, seyircinin karakterleri iyice tanımasına ve duyguların abartılmasına hizmet eder. Konuşmaların taşıdığı ağırlık nedeniyle görüntüler olmaksızın da öykünün anlaşılabilir olması, filmsel anlatım açısından en ciddi biçimsel yetersizliktir. Ayrıca, sözlerin dublaj aracılığıyla ve bazı özel vurgularla seslendirilmesi, hemen hemen aynı dış ses ve efektlerin her filmde yinelenmesi, müzik kullanımı ve aşk şarkıları, bu filmlerin özgün işitsel tarzını inşa etmektedir. Bu filmlerde, her öğenin, karakterlerin yer aldığı olayları ve bunların sonucunda ortaya çıkan duyguları sergilemeye yönelik olarak işlev görmesi, gerçek mekânların kullanılması ve oldukça yalın görsel anlatım yerli filmlerin ortak anlatım biçimini yaratmıştır.

İnandırıcılık Sorunu

Popüler filmsel anlatılardaki ideolojik tavrın -yani genelde “dünya işte böyledir” iddiasıyla özelde insan, aşk, zenginlik vb. böyledir iddialarının- seyirci tarafından onaylanması için toplumsal deneyimle bağların iyi kurulması ve söylemin inandırıcılığı sağlayabilmesi, yani gerçekmişgibiliği [*verisimilitude*] kurabilmesi önemlidir. Kendi de ideolojik bir nitelik arz eden “gerçekliğin yansıtılması” iddiası aslında sanatsal ve popüler temsillerdeki dolaylandırmaları gözden saklayıcı, bir anlamda tüm ilişki biçimlerini yeniden üretmeyi hedefleyen bir nitelik taşımaktadır. Burada en azından gerçekliği statükoyla özdeşleştirme gibi ideolojik bir tehlike vardır. Ancak fotografik görüntünün doğası bu durumu bir ölçüde kaçınılmaz kılmaktadır. Böyle olunca yaşanan dünyaya ait görüntülerin önünde, yaşayan insanlara benzeyen karakterler aracılığıyla, yaşanan olayların benzerlerini kurup bunları kurgulayan popüler filmsel anlatılar, inandırıcılıklarıyla “gerçekliğin” meşrulaştırılmasına katkıda bulunurlar. Fotografik görüntünün “doğallaştırıcı” etkisi, “insanlığın hali bu” ile birleşerek mevcut kurumların ve ilişkilerin de öteki doğal olaylar gibi insani denetimin ötesine yerleştirilebilmesine yardımcı olmaktadır. Ancak, film izlemenin kendi de üretici bir toplumsal eylem olduğundan ortaya çıkacak ürün olan anlamın, ona seyircinin kendinden kattığı şeyleri de içerdiği unutulmamalıdır.

Popüler yerli filmlerde çoğu kez fantastik bir boyut hedeflenmez. Mekânlar, çevre düzeni, bakış noktaları, aksesuarlar vb. günlük yaşamın taklidine ağırlık verecek biçimde düzenlenir. Ancak bunlardaki inandırıcılık çabası, karakterlerin bizim gibi insanlar olduğu, kurmaca dünyanın da bizimkine benzediği genellemesinin yapılabilmesini sağlayacak

ölçüde gerekli görülmüştür. Bu da, yukarıda değinildiği gibi, öncelikle gerçek mekânların ve günlük kıyafetler içindeki karakterlerin “fotoğraf”larının gösterilmesine, bir ölçüde günlük konuşma diline ve “şimdiki zaman”a dayanarak elde edilmiştir. Ayrıca, bu filmlerde karakterlerin ağızından yapılan, ölüme, kadere, dünyaya, aşka dair alışılmış genellemeler aracılığıyla, anlatıdan izleyicinin dünyasına uzanarak “gerçeklikle” bağlantı kurmaya çalışılmıştır. Bunlar bir yana bırakıldığında Yeşilçam filmlerinin inandırıcılığı sona ermektedir. Öyle ki, zaman zaman günlük yaşamın bazı olayları karşısında “aynen Türk filmi gibi” denerek, bir tür gerçekdışılık, inanılmazlık hissi ifade edilmektedir. Bu aynı zamanda yerli filmlerin günlük yaşamla bir noktada buluştuğunu da ortaya koymaktadır.

Popüler yerli filmler daha önce de sözü edildiği gibi, öykü ve söylemleri açısından tümüyle uylasımllardan oluşan kendilerine özgü ortak anlatım tarzıyla bir tür “gerçekdışı”lık duygusu yaratan anlatılar haline gelmiştir. Buna karşın bu filmleri seyreden kitlenin büyüklüğü, yukarıdaki inandırıcılıkla ilgili iddiaları geçersiz kılacakmış gibi görünmektedir. Ancak ele alınan dönemin seyircisinin niteliği göz ardı edilmemelidir. Özellikle göç ve kentleşme sürecinin etkisindeki seyirci için bu filmlerin sunduğu “başı sonu belli” dünyalar ya da başka deyişle “düzenlilik” duygusu, onlara sarsıntılı günlük yaşamlarında sığınabilecekleri bir liman işlevi görmüştür. Rakipsiz bir ortamda, popülerliğin gereklerinden birini yerine getirerek son derece basit ve kolay anlaşılır olay öyküsü ve duygu düzeyi sunan popüler filmler, tam da uylasımllıklardan kaynaklanan bir kabul görmüşlerdir. İşte bu, inanmanın, gerçekmişgibililiğin ikinci yönüyle ilgilidir. Filmin çizdiği dünyanın, ilişki ve davranış modellerinin geçerliliğine inanmayla, doğrudan filme film olarak inanma

arasındaki fark önemlidir. Film izleme deneyimi olan, filmle kendi arasına mesafe koyabilen seyirci için, filmin tezine inanma sorunundan bağımsız olarak, ona film olarak inanma sorunu vardır. Bu anlamda türsel uylaşımların yerli yerinde kullanılmış olması, filmin türsel inandırıcılığının da gerçekleşmiş olması açısından zorunludur.

Ele alınan dönemde yapılan filmler, kitlelerin boş zamanını eğlenerek ya da ağlayarak geçirmesine imkân veren popüler kurmacalardı. Bunların, bile isteye gönüllü olarak ve para ödeyerek seyredilmesi, seyircinin şu ya da bu biçimde bu filmlerden bir haz aldığını gösterir. Bu haz büyük ölçüde filmsel anlatının mitik niteliğinden kaynaklanır. Bir anlatıyı izlemek, kurmaca olduğunu bile bile “ötekiler”in yaşamlarına ilişkin merakların bir ölçüde giderilmesinden doğan bir haz verir. Bu filmlerden, “elle gelen düğün bayram,” “benden de beteri varmış,” “bu dünya böyle işte,” gibi sonuçlar çıkarılması, bireyin bütünle kaynaşmasını, kendini ötekilerle bütünleştirmesini sağlar. Bu yolla gerginliklerin olağan kabul edilmesi gerçekten rahatlatıcı bir durumdur. Bu nedenle özdeşleşme, popüler yerli filmlerin vazgeçilmez hedefidir. Çünkü bu süreç, ideolojik söylemlerin meşrulaştırılmasında çok önemli bir köprüdür. Yerli filmler bu konuda sinematografik olanakları değil, “ideal tipler”i kullanmıştır, iyiler, özdeşleşmeden olunmayacak denli güzel, dürüst, iyi, kötülerse özdeşleşme ihtimalini en aza indirecek denli kötüdürler. Ayrıca, seyircinin gözetlemeci yönü de yalnız olmama, benzerleri ve farklıları görme gereksiniminin bir parçası olarak film seyretmekten değişik bir tarzda zevk alınmasını sağlar. Gözetlemecilik, özdeşleşmeyle birleşir ve tüm film boyunca farklı karakterlerle, durumlarla ya da kamerayla özdeşleşme, seyircinin kendi kimliğini onaylamasını ya da bir süre olsun bundan sıyrılmasını sağlayarak etkili olur. Ayrıca,

ne kadar gerçekçi olursa olsun film izlemenin rüya görmeye benzerliği, fantazi gereksinimini de gidermektedir.

Farklı Okuma Mümkün mü?

Popüler filmler toplumsal cinsiyet ve sınıfsal açıdan seyirciye nelerin yapılması nelerin yapılmaması gerektiğini söylemekte, bunu da egemen ideolojiler çerçevesinde inşa edilen kurmaca dünyalardaki ilişkiler aracılığıyla yapmaktadır. İnandırıcılık ve gerçekçilik özellikle temel noktalarda filmin arzu edilen biçimde okunması açısından çok önemlidir. Ancak bu ne denli gerçekleşmektedir? “Farklı okuma” yapabilecek bir “ideal seyirci”den -en azından kuramsal olarak- söz edilebilir mi? Farklı okumadan, genel olarak baskılayıcı nitelikte olan popüler filmsel anlatılardan özgürleştirici anlamların çıkarılması kastedilmektedir. Bu ya metnin böyle okunmasından ya da metnin istenen biçimde okunmasının ne gibi toplumsal ve kültürel sonuçları olabileceğinin anlaşılmasından kaynaklanır. Seyirci, film izleme sürecinde edilgin değil, etkin kabul edildiğinden, bu konu üzerinde biraz daha durmak gerekiyor.

Seyircinin film izlemesi, kolektif bir biçim arz etmekle birlikte, aslında kaçınılmaz olarak bireysel yönü ağır basan bir eylemdir. Film izleme bir süreçtir ve bu süreç boyunca anlamların oluşturulması, yalnızca o iki saatlik etkileşimin sonucu olarak ortaya çıkmamaktadır. Seyirci toplumsal ve tarihsel olarak inşa edilmiş bir öznedir ve aynı şekilde inşa edilmiş filmleri izler. Dolayısıyla anlam, seyircinin filmi izlemesi sırasında kendinden kattığı her şeyle birlikte oluşmaktadır. Popüler filmlerde anlatının kurduğu anlamlar sisteminin kırılması oldukça güçtür. Ancak en azından kuramsal olarak bazı olasılıklar söz konusudur. Eğer filmsel metnin içinde alternatif okuma imkânı varsa, yani film kendi yapısı içinde

ideolojik zıtlıklar taşıyorsa seyirci için farklı okuma mümkündür. Ayrıca, filmsel anlatının ulaştığı sonuçlardan tatmin olunmaması da seyircinin farklı okumasını devreye sokabilir. Bir başka olanak, filmsel anlatının uylaşımlarına ilişkin bilginin derecesidir. Popüler filmlerin anlatısal formülleri ve uylaşımları hakkında seyircinin bilgi sahibi olması, bir yandan onları bulduğunda haz duymasına ve ortaya çıkan yenilikler nedeniyle bir başka filmi izleme konusunda harekete geçmesine neden olurken, öte yandan bu “farkındalık” seyircinin anlatı metniyle arasına bir mesafe koymasını sağlayabilir, hatta onu farklı biçimde okumasına olanak verebilir. İşte bu mesafe ve yinelemeler aracılığıyla seyirci, sorgulamasının değil onaylamasının istendiğini, seyredilen filmlerin, gerçeklikle kurdukları ilişkilere karşın, koşulların değişmesi açısından bir katkı sağlamadığını, aksine bu koşulları evrimsel bir süreç içinde üreten ideolojiyi güçlendirip yeniden ürettiğini fark edebilir. Örneğin, yerli filmlerde karşılaşılan, ailenin gözü yükseklerde olan genç üyesinin farklı talepleri, hep namusa ve dürüstlüğe sığmayan yollarla karşılanabilecek şeyler olarak sunulur. Bu karakterler daima kendilerine önerilen uzun ve zor yolu değil kestirmeyi tercih eden uylaşımsal tiplerdir. Sonunda başlarına büyük felâketler gelmesi kaçınılmazdır. Bu filmlerde gençlerin, büyüklerin her söylediğini onaylamak ve okuyup adam olmaktan başka hiçbir hakları yoktur. Bu model, otoriter ve hiyerarşik biçimde örgütlenmiş toplumsal sistemin meşrulaştırılması açısından etkilidir. Aynı şekilde erkeğin, ne yaparsa yapsın affedilebileceği, onun “doğa”sının kadınınkinden farklı olduğu değişik tematik, öyküsel ve karakterlere ilişkin formüllerle her filmde yinelenmiştir. Bu filmlerde karşılaşılan tematik formüllerin en çarpıcılarından biri de zenginlerle “zengin sınıf”ın birbirinden ayrılmasıdır. Zenginlik kötü bir şey değildir. An-

cak, sınıfsal çatışmaların yumuşatılması amacıyla yerli popüler filmlerde zengin sınıftan olmak olumsuzlanır. Bu olumsuzlama onları olduğu gibi kabul etmeyi ve kendi “modern” dünyalarında yaşamaya terk etmeyi içerir. Çünkü onların dünyasında insanlar görgüsüzdür, aile ilişkileri gevşemiştir, para her şeyden önemlidir, cinsellik aşıkâr ve özgürce yaşanır, yoksullara kötü davranılır, güçlerini her türlü kötülüğü yapmak üzere kullanmalarını engelleyecek tek bir ahlâki norm bulunmaz. Üstelik bu çevrelerde yaşayanlar mutsuzdur. Buna karşın yoksul ama “iyi”lerin dünyasında, sevgi, bağlılık, itaat, gelenekler son derece de önemlidir ve mutluluğun kaynağını bunlar oluşturur. Böylece, görgülü, atadan kalma servete sahip ve paraya değil “insanlığa” önem veren zenginlerin dışında kalan “kapitalist”ler en imrenilmeyecek, özdeşleşilmeyecek biçimde temsil edilirler. Yerli popüler filmlerde, nasıl yabancı bir ulustan damat değil ama gelin gelmesi kabul edilebilir bir durumsa zengin sınıftan kızın, yoksul erkeğin geleneksel yaşamını kendi modern dünyasına tercih etmesi de uygun bir çözümdür. Erkek zengin kızla evlenecekse bir biçimde önce zengin olması gereklidir. Bu genel formüllerin ayrıntılı alt uyları vardır ve hepsi de ideolojik söylemlerin hizmetindedir. Dolayısıyla popüler filmlerde yer alan çatışan sınıfsal konumların ya da kadınların haksızlığa uğrayışının anlatsal/ideolojik açıklamasının hakikati nasıl gizlediği, seyircinin uyları ve stereotipleri sorgulamasıyla ortaya çıkabilir. Bu, “kaçınılmazlık” duygusunun ve rızanın nasıl zorlandığı ya da “çözüm”lerin ne denli “anlatsal” olduğu, anlatı söyleminin ustalıklı buluşları ve formülleriyle nasıl yaratıldığı, anlatının seyirciyi bir dizi ideolojik söylemi “doğal” ve “geçerli” kabul etmeye konumlamak istediği açıkça görülebilir. Bu filmleri izlemek sıkıcı, zevksiz yaşam koşullarını katlanılır hale getiriyor olsa bile

seyredilenin bir “film” olduğu, her şeyin temsili bir dünyada gerçekleştiği bilgisini ortadan kaldırmak çok zordur. En azından, filmin sonunda yapılacak değerdendirmeler açısından bunu önlemek olanaksızdır. Eşitsizliklerin ve gerilimlerin maskelendiğini fark etmek, gerçek yaşam deneyiminde karşılaşılan maskelemeleri de görme şansını taşır. Anlatısal uylaşımın aracılığıyla seyirci, kendine sunulan “dünya”ya ve “insan doğası” tezine rıza göstermesinin, bunları kendi yaşam deneyimlerinde de yeniden üretmesi anlamına geleceğini görebilir. Sonuçta seyrettiklerinin yalnızca filmsel anlatılar, toplumsal gerçekliğin dolayısıyla yeniden kurulduğu anlatılar olduğu noktasına ulaşabilir.

NASIL YAŞIYOR NASIL DÜŞLÜYORUZ?

Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi*

1. Giriş :

Yirminci yüzyılın son derece karmaşık toplumsal ortamında demokrasi kavramı artık en geniş anlamıyla insan ilişkilerinin niteliğini belirlemekte, tüm dünyaya ulaşılması olası bir ideal olarak sunulmaktadır. Bu nedenle de günlük yaşamın her anında, her alanında gündeme getirilerek tartışılabilen bir kavramdır. Bir zihniyet yapısının, bir yaşam tarzının adı olmuştur. İdeolojik bir söylemin belirleyicisi olma niteliği kazanmıştır. Bunun arkasında, özerkleşmiş eşit bireylerin, toplumsal yaşamda kendi iyilerini sağlayabilmek amacıyla, ortak iyiyi yaratmak üzere bir araya geldikleri bilinci/inancı yatmaktadır. Demokrasi, farklılıklarla birlikte kaynaşmış, katılımcı ve bu nedenle de rızaya dayalı bir toplumsal yaşam önermektedir. Özgür irade, özgür katılım, özgür ifade, özgür tartışma ortamı bu nedenle büyük önem taşır. Amaç iktidarın olabildiğince bölüşülmesini sağlamaktır. Temsil yetkisiyle birlikte bu idealin tümüyle gerçekleşmesi olanağı ortadan kalkmışsa da günlük yaşamın örgütlenmesinde bireyin belirleyicilik derecesinin artması mümkündür. Ancak gözden kaçırılmaması gereken nokta, bugün, her türlü şiddetin sınırlanması, çevrenin korunması gibi konuları da içerecek biçimde genişleyen demokratik yaşam idealinin temelinde, bireyin özerkliğini sağlayan özgürlükler or-

* İlk kez 1994 yılında yayınlanmıştır.

tamının ve onun da var olabilmesinin gerek şartı olan -yine en geniş anlamıyla- eşitliğin yatmakta oluşudur. Demokrasi, birlikte, mutlu ve güvenli bir yaşam sürdürmenin yolu olarak, örgütlülüğe ve kurallılığa dayanan bir dünya modeli kurmaktadır. Burada, Türk sineması ile demokrasi kavramı arasındaki ilişki incelenirken, meseleye, bu modelin gerçekleşebilir olarak sunulan hedefleri açısından bakılacak yani, filmler bu modeli onaylamanın sağladığı bir gözlükle değerlendirilecektir.

Yerli popüler sinemanın, demokratik zihniyetle ilişkisini anlamada iki olanak bulunmaktadır. Bunlardan biri, film yapım süreçlerinde ortaya çıkan insan ilişkilerinin ele alınarak değerlendirilmesidir. Sinema alanının örgütleniş tarzı, çalışma koşullarının düzenlenişi, karar alma mekanizmaları, mesleki örgütlenmenin niteliği gibi konular, filmlerin içerdiği kurmaca dünyaları üretenlerin demokratik zihniyetine ilişkin oldukça yararlı bilgiler sağlamaktadır. Bu, filmlerde inşa edilmiş olan dünyalarda temsil edilen ilişkilerin, davranış özelliklerinin ve sorunları ortaya koyup çözümleme yöntemlerinin demokratik niteliğinin değerlendirilmesinde yardımcı bir art düzlem oluşturmaktadır.

Demokrasiyi bir zihniyet ve yaşam biçimi olarak ele almak, birer kurmaca anlatı olan filmleri incelerken bunların temsil ettikleri dünyayı topyekûn değerlendirmeyi gerektirmektedir. Popüler kurmaca anlatılar her zaman dış dünyayla sıkıca bağlantılı olan, gündemdeki meselelere göndermeler yapan öyküler anlatır; duygulara yönelik olduğundan ağırlık eylemlerde ve olaylardadır. Bunlar da dış dünyanın temsiline dayanan popüler filmlerde gerçekmişgibiliğin [*verisimilitude*] önemini arttırmaktadır. Bu filmler geleneksel anlatı tarzını temel alarak inşa edildiklerinden bu

tarzın içerdiği antidemokratik yapının izlerini taşırlar: Uylasımrlarla ifade edilip sergilenen belirli bir amaç için, verili ve kapalı bir yapının gereklerine uygun biçimde inşa edilip işleyen, başı ve sonu önceden belirlenmiş kurmacalardır. Örneğin, bir filmde yer alan karakterler hiçbir açıdan eşit konumda değildirler. Perdede görünme sürelerinden, olayların içindeki rollerine dek kurmaca dünya içindeki ağırlıkları çok farklıdır. Bir başka deyişle, popüler anlatılarda hiyerarşik bir yapı vardır ve tüm karakterler, tüm olaylar, bir ya da iki karakterin çevresinde, oluşturulmak istenen duygusal etkilerin yaratılması doğrultusunda işlev görürler; kendi başlarına bir özerklikleri, anlamları yoktur. Bu durum, dış dünyadaki eşitsiz iktidar ilişkilerinin, popüler filmlerde dramatik yolla temsil edilışinin özünü oluşturur. Popüler sinema, bir yandan seyircisinin yaşam ortamıyla teması yitirmeksizin bir dünya kurup dış gerçekliğı dolayımılayarak yeniden üretir ve tutucu bir nitelik kazanırken, öte yandan da çelişkileri, çekilen sıkıntıları, beklentileri ve bazen farklı dünya tasarımları olabileceğini de sezdirmektedir. Filmlerin tutucu yönü bir anlamda yapıldıkları dönemin zihniyet yapısına ilişkin dolaylı bir fikir de vermektedir. Ancak asıl önemli olan, filmin yanında durduğı anlaşılan beklentilerin ve yeni tasarımların saptanmasıdır.

Bu çalışmada, filmler, demokrasi kavramı açısından incelenirken başvurulacak yolun birinci aşaması, önce kurmaca dünyaların özelliklerini ve niteliklerini saptamak, eğer varsa bu dünyadaki kısıtlamaya, baskıya ya da çatışmaya neden olan meseleyi tanımlamak, daha sonra da bu meseleyle başa çıkma ve çözümleme çabalarını, bunun başarılp başarılamadığını belirlemektir. Böylece, kurmaca dünyadaki ilişkilerin nasıl bir düzen içinde işlediğı, karakterlerin yaşamlarını denetleme dereceleri, sorunları çözmede ussallığın yeri,

otoritenin her türü karşısında takrulan tavırlar; varsa dayanışma, direnme ya da muhalefetin niteliği ortaya koyulacaktır.

İncelemenin ikinci aşaması, anlatının kendi inşa ettiği dünya karşısındaki tavrını belirlemek olacaktır. Bu nedenle önce, anlatının kurduğu çatışmayı nasıl çözdüğü ve varsa ortaya koyduğu yaşam tasarımları, sonra da sözler ve görüntüler ele alınacaktır. Anlatıdaki karakterlerin toplumsal kimlikleri, kurumların nasıl ve kimler tarafından temsil edildiği, hangi ilişki tarzlarının ve davranış kalıplarının nasıl vurgulandığı bu çerçeve içinde incelenecektir. Böylece filmlerin bu dünyayı onaylayıp onaylamadığı, eleştirip eleştirmede olduğu ya da yalnızca betimlemeye mi çalıştığı ortaya çıkacaktır. Film eğer belirli bir eleştiri içeriyor ya da dış dünyayı iyisiyle kötüsüyle yalnızca betimleme iddiası taşıyorsa -ki yansız, nesnel bir betimleme söz konusu değildir- sorulacak ikinci ve temel soru, farklı bir dünya tasarımına ilişkin ipuçları içerip içermediği olacaktır. Bu çerçeve, demokratik yaşam tarzına mal edilen birçok kavramın -özgürlük, eşitlik, çoğulculuk, katılma, örgütlü muhalefet, tartışma, iktidarın sınırlandırılması, bireyin özerkliği, temel hakların teminatı- varlığının sorgulanmasına da olanak sağlamaktadır.

2. Kurmaca Dünyanın Tanımlanması

Geleneksel anlatılarda öykünün başıyla sonu bellidir ve olaylar nedensellik içinde birbirini izler. Böylece sonuçta, atılan ilmekleri toplayıp belirli bir çözüme ulaşan kapalı anlatılar ortaya çıkar. Bu anlatılarda kurulan dünya da konumu belirlenmiş bir dünyadır; yaşam, önceden belirlenmiş kurallar çerçevesinde akar ve filmlerin de uylarımlara uygunluğun sınırını aşması söz konusu değildir. Türk sineması seksenli yıllarda, kronolojik olay örgüsü, klasik dramının geri-

lim grafiğine uyma, karakterleri simge olarak kullanma, kesin bir sonla noktalanma vb. uylasimlar konusunda bir sica-rama yapmifl, geleneksel yerli filmlerin anlatilarindaki kesin kapaliligi belli olcuide ve az sayidaki ornekte kirabilmistir. (*Zengin Mutfagi*, Sabuncu, 1988 ; *Selamsiz Bandosu*, Colgecen, 1987; *Karartma Geceleri*, Kurcenli, 1990 gibi). Bu gibi filmler yasamdan kesitler sunar; "Onlar ermis muradina" ya da "Allah rahmet eylesin" yerine: "Hayat akmaya devam ediyor" der gibidir. Ancak, yine de olay orgusunun kurulusu - *Ah Belinda* gibi ayriks ornelerde bile- her zaman nedensellik ilkesine dayandigindan belirli bir son duygusu bunlarda da vardir. Dolayisiyla butun orneleri ayni cerceve icinde ele almakta, islenen konu acisindan onemli bir sorun yoktur.

a. Fiziki ve toplumsal cevrenin ozellikleri

Yerli filmlerin buyuk cogunlugunda kurmaca dunyanin infa edildiigi ortam buyuk kent ya da bir baska deyiile Istanbul'dur. Yesilcam sinemasinin 1960'larda cok sayida koy filmi uretmesine karfin, yerli filmlerin evreni her zaman Istanbul olarak kalmistur. Yerli filmlerin, oykunun konumlandigi "cevre"ye iliskin bu ozelligi, bu calisma acisindan oldukca onemlidir. Cunku, kent ve kentsel yasam tarzi, bir yonetim bicimi olarak demokrasinin ilk ornelerinin ortaya cikisina olanak saglayan etkenlerden biridir ve Istanbul da uzun yillardan beri Turkiye'nin gercek anlamdaki tek kenti olma ozelligini tasimaktadir. Dolayisiyla incelemeye, Istanbul'da kurulan "dunya"lar ve sergiledigi yasamsal iliskilerin nitelikleriyle baslamak uygun olacaktir.

Yerli filmlerde, kentsel ortama deggin, ilk bakista dikkati ceken nokta -degisken bir dozda da olsa- belirli bir "tehlike" hissinin varligidir. Bu hissin dogmasina neden olan iliskilerin ve yasam kosullarının neden kentte ortaya ciktuigi cogu kez

açıklanamaz. Kent, içinde var edip barındırdığı çeşitli tuzaklar ve tehlikelerle birlikte soyut bir art düzlem olarak kalır. Bu durum, içinde yaşadığı dünyayı tanıma olanağı bulamayan, ilişkileri çözemeyen, yaşamını denetleyemeyen insanın bu dünyaya gösterdiği tepkinin uzantısıdır. Durum hoş olmasa da kabullenilmiş, tehdit ve tehlikelere değişmezcesine boyun eğilmiş olmaktadır. Tehlike çoğunlukla belirli uylarımlara uygun karakterler (artist-manken ajanı, kötü arkadaş, varsıl serseri delikanlı, “yoldan çıkmış” rahat kadın, varsıl kıskanç kadın, kötü ağa, kötü politikacı vb.) ve olgular aracılığıyla (çeteler, fuhuş, soygun, uyuşturucu, kumar, dans vb.) temsil edilerek adeta bir kişilik kazansa bile, çoğu filmde bütün bunları hazırlayan ilişkiler ağı belirsizliklerin ardında yitip gitmektedir.

Bu filmlerde kent, yaşanması kolay olmayan bir ortamdır. Zorlukları hazırlayan nedenlerin başında ise yoksulluk gelmektedir. Sınıfsal çelişkilerin ciddi biçimde tahlil edilmesine karşın, bunların duygusal tepki yaratmaya yönelik abartılı ifadesi, öyküsünü kentsel dünyaya yerleştiren bir çok filmde görülmektedir (Çark, Hiçdurmaz, 1987). Yoksulluk bir yandan tüm gündelik yaşamı -barınma, ulaşım, beslenme vb.- zorlaştıran, sevgi ve saygıya dayalı -çoğu geleneksel- ilişkileri zedeleyen bir durum olurken, öte yandan da özlemlere, beklentilere ulaşma konusunda aceleci davrananlar için büyük tehlikeler hazırlar, onları “suç”a iter (Yasak Sokaklar, Tuna, 1965; Gecelerin Ötesi, Erksan, 1960), üstesinden gelemeyecekleri işlere girip üç kağıtçılıkla fabrikatör olmaya kalkarak yok olmalarına yol açar (Güneşli Balıklık, Duru, 1977). Varsıllık ise, yaşamı kolaylaştırmasından kaynaklanan çekiciliğiyle ciddi bir tehdittir (Namuslu, Eğilmez, 1984). İlişkilerin samimi sıcaklığını yitirmesi, paranın istenen ve aranan tek şey haline gelmesi demektir (Bir Demet Menekşe, Ök-

ten, 1973; *Bir Teselli Ver*, Akad,1971; *Güneşli Bataklık*). Bu nedenle de kentlerde, fabrikatör, sanayici, banker olarak ortaya çıkan kapitalistler acımasız kişiler (*Üç Arkadaş*, Ün, 1958; *Güneşli Bataklık*) ve doğrudan tehlikelerin yaratıcısı olmaktadır (*Suçlular Aramızda*, Erksan, 1964; *Güneşli Bataklık*; *Azap*, Şoray, 1973). Bazen de kentler, “Solcusu, casusu, kanun kaçağı kaynıyor her yer” dedirten (*Karartma Geceleri*), gizli ittifakların işkence ve cinayetlerle insanların yaşamlarını mahvettiği, acımasızlığın kol gezdiği ortamlardır (*Av Zamanı*, Kural, 1987; *Su da Yanar*, Özgentürk, 1986; *Sürü*, Ökten, 1978; *Sis*, Livaneli,1989).

Yerli filmlerin önemli bir kısmında -bazıları yine yoksulluk ve beklentilerin giderilmesi temalarıyla ilişkili olarak- sergilenen kentsel tehlikeler arasında örgütlü suç, can alıcı bir rol oynar. Kent, adeta organik bir bünye gibi, böylesi yasadışı eylemleri yürüten merkezler üretmiştir. Üstelik bu ilişkilerde yargı ve infaz resmi adalet mekanizmasının dışında, farklı zemin ve kurallara dayalı olarak gerçekleşir. Nasıl kent “öylesine” bir yer ise İstanbul’daki bu kötü ve yasadışı insanlar, çeteler de öylesine vardır. Bu anlamda, suç ve suçluluk yerli filmlerde zaman zaman tüm toplumsal bağlamından soyutlanmış olarak ortaya çıkmaktadır. Yetmişlerden önceki yıllarda karakterlerle bu çetelerin ilişkileri, çoğu kez bir zorunluluk gereği olarak kuruluyordu. Çaresiz kalan kahraman karşılaştığı öneriyi kabul ediyor ve bunu da ivedilikle büyük miktarda paraya gereksinimi olduğu için yapıyordu (*Gecelerin Ötesi*). Böylece yoksulluğun suça giden yolları hazırladığına değgin bir açıklama sezdirilmiş olmakla birlikte, bu olgunun arkasındaki ilişkiler yine “başa çıkılmaz”, “kent yaşamının doğal bir parçası” gibi bir yana bırakılmış oluyordu. Dolayısıyla, ikilemin ortasındaki karakterin çaresizlik içinde bir anlamda kendini feda ederek suça yönel-

mesi dramatik çatışmanın temelini oluşturuyor (*Üç Arkadaş*), suç yalnızca “yapılmaması gereken bir şey”, suç işlemek ise “kötü yola düşmek” olarak nitelendiğinden (*Yasak Sokaklar*) yüzeysel, anlatsal birer araç haline geliyordu. Yetmişlerle birlikte bu ilişkinin niteliği değişti ve karakterler suç örgütlerinin içinde yer almaya başladılar. Böylece çete, hiyerarşik yapısıyla, yüceltilen ataerkil erkek değerleri ve şiddetle birlikte ülkenin popüler film kültürü içindeki yerini almış oldu. Ama çeteler yine “olmazsa olmaz” ya da “varlıkları kaçınılmaz” birer yaşam gerçeği olarak sunuldular. (*Umut-suzlar*, Güney, 1971). Bu filmlerin öykü örgüsünde yer alan nedensellik ilişkisi içinde karakterler önce yoksulluğun, daha sonra da girdikleri örgütün kapalı ve otoriter yapısının kurbanı olmakta, çıkışı olmayan bir yola sürüklenmektedirler (*Umut-suzlar*’da Büyük Fırat annesine: “Babam hastahane kapısında öldü, sen el kapılarında hizmetçilik ettin, ben sokak lambası altında okudum”, “Onun bunun uşağı olmamak için ölümü göze aldık” demektedir). Örgütlü suça ilişkin filmlerin içinde, olaylara “yasa”nın yanından yaklaşan ve suçluların peşine düşen polis karakterlerin öyküsünü anlatan çok sayıda örnek bulunmaktadır (*Beyaz Ölüm*, Refiğ, 1983). Ancak bunlarda da temel özellik değişmemekte, kent ve suç, varlığı kendinden menkul şeyler olarak ortaya çıkmaktadır.

Kentsel çevrenin içinde barındırdığı en ciddi tehlikelerden biri de kadınlara yöneliktir. Genç kadınlar, “kötü yol”a erkek karakterlerin aksine çoğu kez zorunluluktan düşmezler. Daha çok yanlış kişiye aşık olup terk edildiklerinden (*Acı Hayat*, Erksan, 1962; *Güneşli Bataklık*; *Seni Seviyorum*, Batıbeki, 1983), yanlış kişilerle arkadaşlık ettiklerinden (*Gurbet Kuşları*, Refiğ, 1964) vb. iffetlerini yitirirler. Büyük bir kısmı pavyonlara ya da kadın tüccarlarının eline düşer. Gözünü yük-

seklere diken genç kızlar ise yetmişli ve seksenli yıllarda yapılan filmlerde örneklendiği gibi, yanlış seçim yaparak fuhuşa sürüklenmektedir (*Kayıp Kızlar*, Elmas, 1984). Kentlerin gençler için başka “tuzak”ları da vardır. Bunlar, motosiklete binmek, parti vermek, diskoteğe gitmek ve dans etmektir. Bu tuzaklara düşen gençler kolayca uyuşturucu satıcılarının, fuhuş tacirlerinin ağına takılmaktadır (*Beyaz Ölüm*). Öte yandan, yerli filmlerin sunduğu kentsel dünyadaki düzenin, zaman zaman tümüyle onaylanmadığı hissedilse bile temelde kabul edilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Tehlike odakları ve tuzaklar kentsel yaşamın organik bir parçası olarak ele alındığından yok edilmeleri olanaksız görünmekte bunun sonucunda da soyutlanıp bir yana konulmakta, bu dünyayı yaratan ilişkilerden ayrı, saf kötülükler olarak değerlendirilmektedir. Bu, çevrenin ve yaşamın denetlenemeyeceğine ikna olup çareyi yalnızca kendini savunma noktasında bulan bir bakış açısidir ve olanı onaylayıcı bir sonuca ulaşmaktadır. Dolayısıyla, sonuçta vurgulanan, gençlerin kentsel dünyadaki kötülöklere karşı korunup kollanması, izlenip engellenmesi gerektiğidir (*Beyaz Ölüm*, *Kayıp Kızlar*). Bütün filmlerde bu anlamda bir korkma ve korkutma söz konusudur (*Yasak Sokaklar*’da ablası Ali için: “Ağaç yaşken eğilir, bu onun en tehlikeli çağı” der). Gençliğin geleceğe yönelik beklentileriyle, değişim gösteren taleplerinin nereden kaynaklandığı, nasıl oluştuğu hiç önemsenmeden yanlış bulunmakta, alışılmıştan farklı beklentileri olan gençler tuzağa düşmüş ya da düşecek karakterler olarak gösterilmektedir. Bütün bunların demokratik zihniyetle ilişkisini kurmak mümkün değildir.

Ancak yerli filmlerde, kentte yaşamak her şeye karşın arzulan bir şeydir ve demokratik yaşam tarzının kentsel yaşamla bitişik olması açısından önemli bir noktadır. Çünkü

her ne olursa olsun, bu filmlerde kentsel yaşamın dinamizmi -karmaşadan kaynaklanıyor görünse de- kendini yoğun olarak hissettirmektedir. Bir yandan "kökü dışarda" olan örgütleri polis ele geçirmekte (*Beyaz Ölüm*) öte yandan, kaçıp sığınacak bir dost evi (*Karartma Geceleri*), her türlü rekabete karşın dostluk ve dayanışma olasılığı bulunmaktadır (*Gece Dansı Tutsakları*, Ergun, 1988). Kent, en güç koşullarda yaşayanlara bile bir gelecek umudu sunabilmektedir. Yıkılan evlerin yerine yenisi, yine başkalarının toprakları üzerine inşa edilecek (*Sultan*, Tibet, 1978), işportacılık yapılacak (*Züğürt Ağa*, Çölgeçen, 1985), fabrikalarda iş bulunacaktır (*Gelin*, Akad, 1973; *Bir Yudum Sevgi*, Batıbeki, 1984; *Güneşli Bataklık*, *Zengin Mutfağı*). Ancak bu umut, onaylanan yollardan gerçekleşmesi gereken, mütevazı bir umuttur. Yani, kendine yeterli, kimseye muhtaç olmadan yaşama beklentisidir (*Gecelerin Ötesi*). Gerektiğinde böylesi bir amaç için zenginliğin terk edilmesi bile söz konusu olmaktadır (*Bir Demet Menekşe*).

Bu çalışmada incelenen filmlerin bir diğer bölümü ise küçük kent ve kasaba dünyasıyla kırsal kesimi anlatan kurmacalardır. Bunların bazıları (*Şafak Bekçileri*, Refiğ, 1963; *Bir Türke Gönül Verdim*, Refiğ, 1969; *Selamsız Badosu*) taşra kentinin ya da kasaba ortamının kendine özgü ilişkilerini sergilemeye çalışmakta ve özellikle modernleşme, çevreyi değiştirme konusundaki girişimleri anlatmaktadır. Ötekiler, bir yandan bu dünyanın tek bir niteliğini -sınırlayıcı ve basık- vurgularken (*Mine*, Batıbeki, 1982) öte yandan da dramatik çatışmayı daha etkileyici biçimde ortaya koyma düşüncesiyle kasaba çevresini seçmiş görünmektedir (*Kırk Bir Aşk Hikâyesi*, Kavur, 1981; *Batın Bu Dünya*, Seden, 1975; *Av Zamanı*). Türk sinemasında çok önemli bir yer tutan köy filmleri örneklerinde ise bir anlamda kenttekini andıran bir dinamizm bulunmaktadır. Ancak bunu hazırlayan hayatta

kalma mücadelesinin yoğunluğu ve doğal çevreye egemen olma çabalandır (*Derman*, Gören, 1983; *Hakkari'de Bir Mevsim*, Kırıl, 1982). Köy yaşamı tüm olanaksızlıklarına karşın bir başka olanağı, onu terk etmeyi gündeme getirebildiği ölçüde belirli bir hareketliliği içermektedir (*Züğürt Ağa*, *Sürü*).

Anlaşılabileceği gibi, kırsal kesimde ve taşrada da yaşam zordur ancak -doğal olanlar dışında- tehlikelerle dolu değildir. Yaşamı, yoksulluk, töreler ve insani ilişkilerdeki müdahaleci tavır zorlaştırmaktadır. Bunlardan bunalanların düşlerini süsleyen bir "göç" olanağının söz konusu olması, kentsel yaşamın arzu edilirliliğiyle bitişmektedir. Ancak, yurdunda zorunluluk nedeniyle (*Kırk Bir Aşk Hikâyesi*) kalanlar ya da orada yitip gitmek üzere dönenler olabildiği gibi (*Av Zamanı*), kentte yok olanlara (*At*, Özgentürk, 1981), vazgeçip geldiği yere dönenlere (*Gurbet Kuşları*) de rastlanmaktadır. Taşraya ve kırsal kesime yönelik olarak ortaya çıkan bu tutum, modernleşmeye çalışan ve toplumsal dönüşümü adeta süreklilik kazanmış bir ülkenin sineması açısından hiç ters olmadığı gibi, umudun kentsel yaşama bağlanması da demokratik zihniyet açısından aksine nazaran olumlu bir durumdur.

Yerli filmlerde sunulan kurmaca dünyaların yer aldığı çevrelerin niteliklerinden söz ederken kaçınılmaz olarak bunların toplumsal özelliklerine de değinilmiş olmaktadır. Ancak bu konuda özellikle bir noktanın vurgulanması gerekiyor. Bu, pek çok filmin kurmaca dünyasında insan ilişkilerinin -ister kentte, ister köyde; ister kentin şık villalarındaki fabrikatörler, ister kasabanın eşraf konağındakiler ya da gecekonducular arasında; ister mahpushanedeki mahkûmlar ister çete üyeleri arasında olsun- hiyerarşik ataerkil bir düzen içinde örgütlenmekte oluşudur. Dolayısıyla kentte de kırdaki

da iktidar şu ya da bu nedenle güçlü olanın elinde toplanmaktadır. Yani kararları alıp planları yapanlar, başkalarının yaşamlarını belirleyenler, etkin olanlar onlardır ve çok büyük çoğunlukla erkeklerdir. Bu erkeklerin kimi, başına yeni geçtiği kurulun üyelerine: “Muhalefet istemem, itiraz anlamam, ister kanunlu ister kanunsuz işler benim istediğim gibi yapılacaktır... Mutlak ve toptan itaat isterim” der (*Suçlular Aramızda*); kimine eski arkadaşları: “Kanunları çiğnedin, kadına gidersen seni öldürmek bize düşer” derler (*Umutsuzlar*); kimi beğendiği kızı kendine aşık eder ama evli olduğunu gizler (*Bir Demet Menekşe*); kimi, “Haklılığını kötüye kullanıyorsun, bir şey söyle, kabahatim yok ama kovsan da razıyım” diye yalvaran sevgilisinin yüzüne bile bakmaz (*Bir Teselli Ver*); kimi, biraz da maddi sıkıntılar nedeniyle durumundan yakan ve bunu değiştiremeyen karısını sırtına vurup giderken (*Evlidir Ne Yapsa Yeridir*, Gören, 1978), kimi de “beni dinlemelisin, sana ihtiyacım var” diyerek hem tokatlar hem de tecavüz eder (*Su da Yanar*).

Kendi bir başkasına boyun eğen kişi, öteki üzerinde benzer bir otorite kurmaktadır. Geleceği patronun iki dudağı arasında olan işçi karısının geleceği için karar verir (*Çark*), babasından “beni hadım bile eder” diye korkan delikanlı bir genç kıza tecavüz eder (*Batsın Bu Dünya*), safdil bir çöpçü ezilişinin acısını sahte polis olarak çıkarır (*Polizei*, Gören, 1988). Böylece, iktidar yapısı sorgulanmamakta, söz söyleme yetkisi filmin “kötü niyetli” kişinin elinde bile olsa durum tekrar tekrar üretilmektedir. Geleneksel iktidar ilişkilerinin çözülmesi nedeniyle ortaya çıkan sarsıntının açıkça sergilendiği filmlerin sayısı da çok azdır (*Sürü*, *Namushu*, *Züğürt Ağa*). Geniş toplumsal ölçekte olmamakla birlikte günlük yaşamın belirlenmesinde, geleneksel otorite ilişkilerinden farklılaşan konumları barındıran iki filmde ise (*Sultan*, *Bir Yudum Sevgi*)

kadın karakterler hem kentsel yaşamın güçlükleriyle savaşmakta hem de erkek egemen bir ortamda kendi olma, özerk olma kavgasını sürdürmektedirler. Benzer çabayı sürdüren kadın karakterlerin bir kısmı ise ya bir erkeğin açtığı yol olmaksızın yönlerini netleştirememekte (*Mine, Kadının Adı Yok, Batıbeki*, 1987) ya da onların oyunlarına alet olmaktadır (*Gece Dansı Tutsakları*). İktidarın paylaşılması, kararların tartışılarak ve ortaklaşa alınması açısından birkaç film dikkat çekmektedir. (*Gecelerin Ötesi, Bir Teselli Ver, Çark, Güneşli Bataklık, Hababam Sınıfı*, Eğilmez, 1975) Ancak bu filmlerde de herkesin söz hakkı olmadığı ortaya çıkmakta, kadınların fikri alınmamakta (*Bir Türke Gönül Verdim, Çark, Bir Teselli Ver*), böylesi bir talepleri olduğunda bu “rahatın batması” olarak değerlendirilmekte (*Suçlular Aramızda*), bir “lider”in başı çekişi (*Gecelerin Ötesi, Hababam Sınıfı*) ve ötekilerin onun peşinden gitme eğilimi çok net olarak gözlenmektedir. Karakterler çoğu kez güçlü bir kişinin kendilerini temsil etmesini istemektedir (*Çark, Güneşli Bataklık*).

b. Çatışmanın niteliği:

Geleneksel anlatının tüm öğelerinden yararlanan popüler filmlerin temel özelliklerinden biri, karakterleri ve olay örgüsünü bir çatışmanın etrafında, nedensellik ilişkisi içinde, işlevsel olarak inşa etmektir. Yaşamın çelişkileri, düzelip bozulan dengeler ve ortaya çıkan yeni konumlar kaçınılmaz biçimde popüler sinemanın malzemesi olmuş, üstelik olabildiğince abartılarak sömürülmüştür. Açıkça görüldüğü gibi bu anlatsal yapı, popüler filmlerde demokratik yaşam tarzına ilişkin yaklaşımın niteliğinin saptanması açısından çok elverişlidir. Sorunların tanımlanma ve ortaya konma tarzı ile çözüm konusundaki değişik tavırlar bu konuda önemli ipuçları vermektedir. Ayrıca incelenen filmlerde özellikle hangi

sorunların nasıl yer aldığı ve bunların güncel olgulara hangi noktalarda değdiği de ortaya konabilmektedir. Yeşilçam sineması da geleneksel anlatısal yapıya uymuş olmakla birlikte, kolay anlaşılır olma çabasını en uç noktalara dek götürerek, inşa ettiği dünyalara aktardığı -toplumsal ve bireysel çelişkilerin hakiki bağlamını gözden uzaklaştırmak pahasına dramatik çatışmalar yaratmıştır. Bu nedenle çoğu kez çatışmaların filmsel olarak temsil edilen kurmaca dünyadaki hangi çelişkilerden kaynaklandığı anlaşılamamaktadır. Ancak yine de, esnek bir sınıflandırma yapma olanağını değerlendirmek yararlı olacaktır. Kuşkusuz bazen aynı filmin birden çok ölçütle değerlendirilebilmesi de mümkündür. Burada, ağırlık taşıdığına inanılan kıstas esas alınacaktır.

Geleneksel ile modern çelişkisinden kaynaklanan çatışma: 1960'larla birlikte yerli filmlerin dramatik gerilim noktaları modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerinde kurulmaya başladı (*Şafak Bekçileri*). Sonraki yıllarda, bu olgunun etkilerini güncel yaşamda doğrudan hissettirdiği ve kente göç süreci içinde yoğunlaştığı dönemde ise geleneksel ile modern arasındaki çelişki neredeyse bütün filmsel anlatıların temel çatışma eksenini oluşturur hale geldi. Dolayısıyla, anlatının kurmaca dünyasının kentsel ya da kırsal olması bu çatışmanın farklı yönlerini ortaya koymaya yardımcı olmaktadır.

Kırsal ortam çoğu kez, geleneksel olanın en net biçimde sergilenebildiği bir dünyanın temsiline olanak vermektedir (*Sürü, Züğürt Ağa, Bir Türke Gönül Verdim*). Bu filmlerde, kırsal dünyanın altı çizilerek sergilenen geleneksel ilişkilerine karşın, modernleşme, bir yandan öğretmenle, doktorla, ebeyle, mühendisle (*Hudutların Kanunu*, Akad, 1966; *Derman*; *Köprü*, Gören, 1975), öte yandan da kamyonla, biçer-

döverle, plastik kovayla simgelenmesinden de anlaşılacağı gibi (*Sürü*) “hayatı kolaylaştıran yenilikler” olarak ele alınmaktadır. “Modern olan”, kırsal dünyaya ya devletin resmi görevlileri ya da makine ve nesneler aracılığıyla girmekte, bunların ne türden bir yaşam tarzının, hangi ilişkilerin ve zihniyet yapısının ürünleri olduğu çoğu kez ele alınmamaktadır. Ancak filmlerin bir kısmında, bu görevlilerin sunduğu hizmetin -eğitim, sağlık, yol, köprü- düşünce yapısında yaratacağı doğrudan ya da dolaylı değişikliğin kendi iktidarları üzerindeki tehlikesini vaktinde anlayan kırsal otorite sahiplerinin duruma karşı çıkışı anlatılmaktadır (*Şafak Bekçileri*). Makineler ise pahalı olduklarından ve dış dünyaya ulaşacak kanalları gerektirdiğinden bu kez iktidarın sahiplerince devreye sokulmakta ve dolayısıyla onların çıkarına hizmet etmekte, zaman zaman baskı aracı olarak kullanılmaktadır. Tarımda oluşmuş geleneksel dengenin bozulması bir “kent imgesi”yle katlanılır hale gelmekte ve insanların kendilerine daha iyi hizmet verileceğine inandıkları yeniliğin/modernliğin simgesi haline gelen kentlere yönelmesine neden olmaktadır (*Sürü*, *Züğürt Ağa*, *Azap*). Özellikle altmışlı yılların filmlerinde, geleneksel toplumsal ilişkiler bütününün parçalanış süreci yanı sıra, bu parçalanışın nasıl durdurulacağına ilişkin öneriler de kırsal dünya aracılığıyla gündeme getirilmiştir (*Bir Türke Gönül Verdim*).

Geleneksel ile modern çelişkisinin kırsal dünya açısından ele alınmasında en önemli noktalardan biri “devlet”in modernlikten yana olduğunun vurgulanmasıdır. Dolayısıyla yerli filmler, zihniyet değişikliğine neden olacak resmi hizmetlere karşı çıkanları çoğu kez olumsuzlanan karakterler aracılığıyla temsil etmişlerse de (*Şafak Bekçileri*’nde ağa ve hoca), sonraki yıllarda bu hizmetler, herkesçe istenir şeyler olarak gösterilmeye, kurulmaya başlamıştır (*Derman*, *Hak-*

kari'de Bir Mevsim). Makine söz konusu olduğunda, bunlar devlete ait ise (*Derman*) onaylanmakta (ters bir örnek için *Hazal*, Özgentürk, 1979), aksi takdirde yerleşik dengeyi bozucu bir nitelik kazanmakta ya da bu bozulmanın simgesi olmaktadır (*Sürü*). Bütün bu noktalar dönemin Türkiye'sinde yaşananlarla, ekonomik kalkınmaya verilen ağırlık ve buna bağlanan umutlarla doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle, kırsal yaşam koşullarının güçlüğü -ağalar, muhtarlar, sınırlı doğal kaynaklar, töreler gibi- ortaya konur ve her konuda yenilikler onaylanır. Ancak kent söz konusu olduğunda farklı bir durum ortaya çıkmakta, yeni bir yaşam ortamına uyumun, beklentilerin çeşitlenmesinin (*Geceleğin Ötesi*), "modern yoksulluk"un neden olduğu sorunlar (*Üç Arkadaş; Umut*, Güney, 1970) kendini hissettirmekte, toplumsal ilişkiler dolayısıyla da kurallar çeşitlenmektedir. Bu kez iktidar odakları karmaşık toplumsal ortam içinde uzaklaşır ve çoğu kez nitelik değiştirip, simgeselleşir (*Selamsız Bando*). Bey'in kendi görünmez ama köpeğinin sesi duyulur (*Zengin Mutfağı*), koyduğu kurallar yüzünden emekçilerle kolluk güçleri karşı karşıya gelir (*Çark, Sultan*). Böylece, sınıfsal çelişkilerin neden olduğu çatışmalar inşa edilen kurmaca dünyalarda varsıl-yoksul eksenine indirgenmekte (*Umut, At*) ve aslında geleneksel-modern bağlamında ortaya çıkan karşıtlıklar "yoksul ama geleneklerine bağlı, iyi ve mutlu" ile "varsıl ama yozlaşmış, kötü ve mutsuz" ayrımının yapılmasına olanak vermektedir (*Bir Teselli Ver, Batsın Bu Dünya, Bir Demet Menekşe*). Kurmaca dünyadaki zıtlıkların bu biçimde kurulması, popüler filmlerin toplumsal gerginliklere belirli bir ferahlama getirme ve bu arada olanı yeniden kurma, doğallaştırma özelliğinin ipuçlarıdır.

Yerli filmlerde gelenekselle modern çelişkisini kristalleştiren temel anlatsal araç ya da bir başka deyişle öykünün dra-

matik çatışmasının kaynağı, genellikle bir aşk ilişkisidir. Aşk, bazen devletin bir görevlisiyle (modern) ona karşı olan tarafın (geleneksel) temsilcisi (*Şafak Bekçileri*), bazen biri zengin (modern) biri yoksul (geleneksel) iki farklı çevrenin üyeleri (*Suçlular Aramızda*, *Yasak Sokaklar*, *Bir Teselli Ver*, *Bir Demet Menekşe*), bazen yaşlıyla genç (*Akasyalar Açarken*, Ün, 1962; Kart Horoz, Eğilmez, 1965), bazen de birbirine yabancı kültürlerden olanlar (*Bir Türke Gönül Verdim*, *Polizei*, *Su da Yanar*) arasında doğmaktadır. Ancak, birbirine toplumsal açıdan zıt konumda olmayan karakterler arasındaki aşk da farklı nedenlerle böylesi bir çelişkiyi açığa çıkarabilmektedir (*Kırk Bir Aşk Hikâyesi*, *Batın Bu Dünya*, *Bir Yudum Sevgi*). Böylece, çelişki duygusal bağlamda ele alınabilecek bir çatışmaya dönüşmekte, kişiselleşmekte dolayısıyla tepkiler de aradaki, birleşmeye engel olan karakterlere -kötülere- yönelmektedir (*Bir Teselli Ver*, *Bir Demet Menekşe*).

Birey ile çevresi arasındaki çelişkiye dayanan çatışma: İncelenen filmlerdeki çatışmaların büyük bir kısmı karakterlerin çevreleriyle, içinde bulundukları dünyayla, geçerli olan toplumsal ve ahlâki değerlerle çelişen beklentilerinden, isteklerinden ve davranışlarından kaynaklanmaktadır. Burada da çatışma genellikle bir aşk ilişkisi çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. Bir araya gelmeleri toplumsal ortama ve ahlâki değerlere, inançlara ters düşen (*Vesikalı Yarım*, Akad, 1968), "dengi dengine" olmayan karakterlerin birbirine aşık olması (*Akasyalar Açarken*, Kart Horoz, *Umutsuzlar*, *Kırk Bir Aşk Hikâyesi*) filmsel anlatının çatışmasını doğurur. Ancak, aşk öyküsü, baskıdan kurtulup istemediği ilişkileri reddetme, kendini geliştirmeye ve farklılığını kurmaya çalışma gibi, özellikle kadın karakterlerin bireysel tercihlerinin çatışmayı yarattığı bazı filmlerde (*Mine*; *Bir Yudum Sevgi*; *Ah Belinda*, Batıbeki, 1986; *Kadının Adı Yok*) ikinci planda kalmaktadır.

Bireyin özgürlükleriyle baskıcı bir siyasal ortam arasındaki çelişki üzerine kurulu filmlerle, siyasal bir baskı dönemini anlatan filmlerde dramatik çatışmayı sevgiliye kavuşup kavuşmama noktası üzerine kurmanın gereği kalmamakta, kişilerin her türden özgürlüğü üzerindeki baskı ve tehdidin kendi yeterli olmaktadır (*Av Zamanı, Sis, Karartma Gecelen, Uçurtmayı Vurmasınlar*, Başaran, 1989). Kendilerine yönelik beklentilerini gerçekleştiremeyen karakterlerin, çevrelerinden çok kendileriyle çelişkiye düşüp bir hesaplaşmaya gittikleri filmlerde de aşk önemini yitirmektedir (*İkili Oyunlar, Tözüm*, 1989; *Suda Yamar*). Bazen de anlatının çatışması, karakterlerden birinin eski çevresiyle yeniden karşılaştığında ortaya çıkan bir hesaplaşma üzerine kurulabilir (*Sen Türkülerini Söyle*, Gören, 1986).

Dürüst bir yaşam sürdürme konusundaki ısrarı yüzünden çevresiyle çelişkili bir duruma düşen karakterlerin (*Namuslu; Çıplak Vatandaş*, Sabuncu, 1985) öyküsünü anlatan filmler de bir aşk gerilimine gerek duymaksızın bireyle yaşadığı ortamı karşı karşıya getirmektedir. Bireyle çevresi arasındaki çelişki, gençlerin kendilerine dayatılan yaşam seçenekleriyle kendi istekleri arasında da ortaya çıkmaktadır. Burada önemli olan nokta, anlatıların, hemen her zaman bu tavrı onaylamakta olmasıdır. Çünkü bu istekler, şımarıklık, sorumsuzluk, enerji ve zaman kaybı olarak görülmektedir. Bir başka ülkeye gitmek, farklı müzik yapmak, gezip tozmak, eğlenmek, sevdiğiyle birlikte olmak gibi istekleri ve canlılıkları içinde bulundukları çevre tarafından engellenen gençlerin öyküsünü anlatan filmler bu konudaki en çarpıcı örneklerdir (*Yasak Sokaklar, Gecelerin Ötesi, Hababam Şıfı, Kayıp Kızlar*).

Bunların dışında, belirli bir düzenin korunması kollanması söz konusu olduğunda, bu amaçla konulmuş kurallara karşı çıkanlarla, kuralları uygulayanlar ve uymayanları cezalandıran mekanizmalar karşı karşıya gelmekte, dramatik çatışma bu noktada inşa edilmektedir (*Hababam Sınıfı*). Ayrıca, adi suçlarla ilgili olarak yasayla yasadışı arasındaki gerilimin de çatışmayı yaratması sık rastlanan durumlardan biridir. Bu gibi anlatılarda, kuralların geçerliliğini sağlamak üzere baskıya baş vurulması olumlanır ve çoğu kez yasanın temsilcileri ya anlatının merkezinde yer alır ya da olumlu karakterler olarak kendilerini vatandaşlara yönelik tehlikelerin ortadan kaldırılmasına adanlar (*Gecelerin Ötesi*, *Beyaz Ölüm*, *Kayıp Kızlar*). Düzene tehdit yönelten yasadışı faaliyetlerin oluşturduğu baskı, melodramın olanaklarıyla duygusal olarak şiddetlendirilmektedir (*Kayıp Kızlar*, *Hababam Sınıfı*). Bu durum, kolluk gücünün çok geniş bir davranış özgürlüğü kazanmasına yol açmakta, kuralsız yöntemlere -en azından hakaret etmek, saç kesmek, diskotek basmak ve gençlere pislik gibi davranmak (*Beyaz Ölüm*, *Kayıp Kızlar*) gibi- başvurmasını, “yasadışı” eylemlerde bulunmasını onaylamayı da beraberinde getirmektedir.

c. Baskı, direnme ve muhalefet:

Baskı: Bütün bu çatışmalar kurmaca dünyanın karakterleri üzerinde baskıya dönüşmektedir. Baskı, bir çok filmde gayriresmi bir nitelik taşımaktadır. Bu durum karakterlerin, aile gibi geleneksel kurumlarla (*Vesikalı Yarım*, *Ah Belinda*), kan davası gibi törelerle (*Sürü*, *Batın Bu Dünya*), “sevgililer arasında büyük yaş farkı olmamalı”, “kadının boşanmaması gerekir” gibi ahlâki alışkanlıklarla (*Kart Horoz*, *Bir Yudum Sevgi*), kısacası kendinden beklenenlerle zıtlığında ortaya çıkmaktadır: *Mine*’de taşralı üst tabaka erkeklerin ilgisine

karşılık vermek, *Batsın Bu Dünya*'da, iğfal edilmiş bir kızla her ne olursa olsun evlenmemek, *Bir Teselli Ver*'de, kendi sınıfından sevgili bulmak, *Namıslu*'da rüşvet alıp hırsızlık yapmak, *Kadının Adı Yok*'da, erkeklerin belirlemeciliğini onaylayan munis bir ev kadını olmak. Böyle bir baskı, sürekli olarak izlenme (*Av Zamana*), gözlenme (*Mine, Bir Türke Gömül Verdim, Bir Demet Karanfil*) ya da yalıtılma (*Şafak Bekçileri*'nde havacı teğmen Yüksel'in arkadaşları tarafından yeminini bozmakla suçlanıp terk edilmesi; *Batsın Bu Dünya*'da Şener'in tüm mahalleli tarafından reddedilmesi) olgusundan, beklentilere uygun davranmaya zorlanma noktasına dek uzanabilmektedir. Zorlama ise hapsetmeyi (*Bir Teselli Ver*'de Nermin'in evden çıkmasının babası ve amcası tarafından yasaklanması), akıl hastanesine kapatmayı (*Çıplak Vatandaş, Ah Belinda*), fiziksel şiddet kullanmayı yani dövmeyi (*Bir Türke Gömül Verdim, Sürü, Çark, Kayıp Kızlar, Beyaz Ölüm*, vb.'de kadınları; *Batsın Bu Dünya, Namıslu, Şafak Bekçileri, Sürü, Kayıp Kızlar, Umutsuzlar*'da erkekleri; *Sultan, Davacı, Ökten*, 1986; *Bir Yudum Sevgi*'de çocukları) ve kadınlara tecavüzü (*Su da Yanar, Batsın Bu Dünya, Azap, Mine, Kayıp Kızlar*) içermektedir.

Karakterleri diledikleri bir şeyi yapmaya ya da yapmama zorlayıcı baskının arkasında paylaşılan ortak değerler olduğundan, uygulayıcıları da bir kişiden daha fazla olabilmektedir; bazen bir aile (*Kırk Bir Aşk Hikâyesi*'nde birbirlerini sevmedikleri halde parasal nedenlerle evlenmek zorunda olan gençlerin aileleri, *Bir Teselli Ver*'de zengin kızın sevgilisine kavuşmasını engelleyen ailesi, *Ah Belinda*'da, Naciye'den kocasının ve çocuklarının hizmetçisi olmasını isteyen Hulusi'nin ailesi), bazen bir mahalle (*Namıslu*) ya da kasaba (*Batsın Bu Dünya, Mine, Bir Türke Gömül Verdim, Kırk Bir Aşk Hikâyesi*) gibi. Baskının şiddet aracılığıyla gerçekleştirilmesinde ise çoğu kez tek kişinin eylemi söz konusudur. Burada

vurgulanması gereken nokta az sayıda örnek dışında (*Batsın Bu Dünya*, *Sürü*, *Namuslu*) gayri resmi baskının kadınları hedef aldığı, özellikle de şiddet kullanımının onlara yöneldiğidir. Erkek karakterlere yönelik şiddet kullanımı çoğu kez “öldürme”yle sonuçlanmaktadır (*Suçlular Aramızda*, *Batsın Bu Dünya*, *Güneşli Bataklık*, *At*, *Av Zamanı*, *Sis*). Baskıyı uygulayanlar ise çoğunlukla erkeklerdir. Ancak bir mahalle ya da kasabada yaşamının getirdiği baskının gerçekleşmesinde kadınların da payı bulunmaktadır (*Batsın Bu Dünya*, *Bir Demet Menekşe*). Bu nitelikteki baskı, temelinde geleneksel olanın korunmasına, iktidar ve otorite ilişkilerinde olabilecek değişimleri önlemeye yöneliktir. Dolayısıyla, alışların, var olanın dışına yönelen beklentiler, istekler, davranışlar baskı altına alınmaktadır. Anlatının dramatik çatışması da zaten bu çelişki üzerine kurulmuştur. Karakterler, kendileri ve yaşamları üzerindeki bu baskıyı, en azından bir süre, sorgulamadıktan kaçınılmaz bir durum olarak kabul etmiş görünmektedir (*Batsın Bu Dünya*, *Mine*). Sorgulama yapılsa bile baskıya teslim olmak mümkündür (*Vesikalı Yarım*, *Kırk Bir Aşk Hikâyesi*). Üstelik baskının nedenini bir süre anlayamadıkları da olur (*Namuslu*). Bunun dışında, yani baskının tanımlandığı durumlarda bazen bu, yerleşik ilişkiler düzeni içinde olağan kabul edilmekte, hatta hak verilmekte (*Şafak Bekçileri*’nde Yüksel arkadaşlarının tavrını, “Havacılık sevgisi allah sevgisi, vatan sevgisi gibidir” diyerek anlayışla karşılar, *Batsın Bu Dünya*’da Seher babasından kendini vurmasını ister) ve karakter kendine uygulanan baskı ya da şiddetin benzerini bir başkasına uygulayabilmektedir (*Sürü*’de Hamo ağadan dayak yiyen Şivan’ın Berivan’ı dövmesi, *Evlidir Ne Yapsa Yeri*’de karı kocaların birbirlerine vurması, *Kırk Bir Aşk Hikâyesi*’nde Fuat’la Yavuz’un kavgası, *Polizei*’de arkadaşları tarafından alaya alınan çöpçünün onları haraca bağlaması,

Azap'da Elif'in kendini aldatan fabrikatörü vurması, *Batın Bu Dünya*'da Orhan'ın Seher'e tecavüz eden genci öldürmesi, *Zengin Mutfağı*'nda aşçı Lütfü Pehlivan'ın Kerim Bey'in köpeklerini zehirlemesi). Yaşanan baskıyı, kötü bir rüya olarak nitelemek (*Ah Belinda*'da Serap'ın "Naciyelik" kâbusundan, Naciye olmayı kabul ettiğinde kurtulması), içine düşülmüş bir tuzak olarak görmek (*Bir Demet Menekşe*'de ve *Bir Teselli Ver*'de Kenan ile Nermin'in baskı ortamını "cehennem" olarak nitelemesi; *Mine*'de, Mine'nin: "Kasabanın dışında başka bir dünya yokmuş duygusuna kapılıyorum" demesi), olumsuzlanan bir dünyanın insanları tarafından uygulanan bir tehdit ya da ceza olarak değerlendirmek mümkündür (*Suçlular Aramızda*'da Halil'in Demet'e: "Biz yürekli insanlar değiliz. Sen rezalet, ben suçluyum diye ortaya çıkanıyoruz").

Bir başka grup filmdeki karakterlerin hissettiği baskının temelinde ise ya "geçim galesi" (*Umut, Evlidir Ne Yapsa Yenidir, Çıplak Vatandaş, Çark*) ya da gereksinimler (*Üç Arkadaş, Azap, At*) ve beklentiler (*Gecelerin Ötesi, Yasak Sokaklar, Bir Yudum Sevgi, Kadının Adı Yok, Selamsız Bantosu, Gece Dansı Tutuklan*) yattığından meselenin tanımlanması daha kolay olmaktadır. Burada baskı, temel gereksinimlerin giderilememesi, beklentilerin karşılanamaması, dolayısıyla, bir yandan sağlığa ve yaşama yönelen öte yandan da geleceğin güven altına alınamaması ve ailenin dağılması olasılığını içeren bir tehlike olarak hissedilmektedir. Bu koşulları yaratan ilişkiler (ya daha önce de belirtildiği gibi irdelenmediğinden ya da adeta karikatürize edilmiş biçimde bazı simgeler aracılığıyla ortaya konduğundan) baskı altındaki karakterler tarafından tanımlanamamakta, açıklanamamakta varsılların da bulunduğu bir dünyada çekilen yoksulluk, sıyrılınmaya çalışılsa da hep var olacak gibi görünmektedir. Gereksinimler ve beklentiler ise çok daha somut olarak ortadadırlar: beslenme ve

barınma (*Umut, Sultan*), sağlık (*Üç Arkadaş, Azap*), eğitim (*At*), gezip eğlenme (*Yasak Sokaklar*), dilediği gibi (*Gecelerin Ötesi*) ya da rahat yaşama (*Kayıp Kızlar*) gibi. Bütün bunların gerçekleşmesi ise satın alma gücünün artmasına yani paraya bağlıdır. Baskının bu biçimde ortaya çıktığı ve paranın baskıdan kurtulmanın çaresi olduğu anlaşılan filmlerde karakterlerin girişimlerinin çoğu kez başarısız olması dikkat çekicidir. Popüler sinema yaşamın “acı gerçekleri”ni dile getirmekteyse de tüm çabaların düzenin koyduğu kurallar içinde kalmasına özen göstermektedir. Bu gerçekler, değişmezmişçesine kabul edilecek, karakterler ya öldürecek (*Azap*) ya öldürülecektir (*At*). Öte yandan, “Biz ne yaptık onlara, vermediler. Artık yalvarmak yok, zorla almak var” diyerek ameliyat parasını sağlamak için soygun yapan karakter kendiliğinden “adalet”e teslim olacak (*Üç Arkadaş*) ya da sonunda pişmanlığını dile getirerek ölüp gidecektir (*Gecelerin Ötesi, Yasak Sokaklar*). İlk örnekte yer alan ideal karakterin cezasını çekmesi sorunu çözerken, son iki örnekte doğru yolun ne olduğu iki örnek çift aracılığıyla ortaya konmaktadır. Bu yol, kendi emeğini ve alın terini kullanarak, sebatla çalışarak hayatını kazanmaktır.

Filmlerin kurmaca dünyalarında sergilenen insan ilişkileri, öykünün yaşama benzerlik çabası nedeniyle epey geniş boyutlu olduğundan, anlatının temel çatışması dışında küçük ölçekli çatışmalar ve baskılar da söz konusudur. Bunların bir kısmı temel çatışmayı hazırlamaya yönelikken, bir kısmı dünyayı betimleyici, bir kısmı da karakteri betimleyici nitelik taşımaktadır. Bunlardan bazıları, maddi hırslarla sevgi (*Suçlular Aramızda, Güneşli Bataklık*), sanatla siyaset (*Suda Yanar*), “yoz” iktidar odaklarıyla halk (*Sultan*), aşkla minnettarlık (*Akasyalar Açarken*), aşkla kariyer (*Şafak Bekçileri*), dürüstlikle üç kağıtçılık (*Namıslı*), masumiyetle iki yüzlülük

(*Mine*), insanla doğa (*Derman*), babayla oğul (*Sürü*, *Batsın Bu dünya*), kadınla erkek (*Evlüdür Ne Yapsa Yeridir*, *Sultan*) doğrudan hayatta kalma çabasıyla maddi olanaksızlıklar (*Umut*, *Azap*, *Çark*, *Hakkârî'de Bir Mevsim*, *At*), işçilerle patronlar (*Güneşli Bataklık*), vatandaşların gereksinimleriyle hukuk ve siyaset sistemleri (*Davacı*, *Selamsız Bando*) karakterin kendinden bekledikleriyle yaptıkları (*Av Zamanı*, *Su da Yanar*, *İkili Oyunlar*) arasındaki gerilimlerdir.

Bu çatışmalar zaman zaman şiddet kullanımıyla somutlaşmaktadır. Şiddete hemen her biçimiyle, her ilişkide ve her kurumda, özellikle de aile içinde başvurulmaktadır. Şiddet kullanımı, günlük hayatın öğelerinden biri olarak sergilenmektedir. Örgütlü şiddet, belirli bir siyasal görüşün (*Sis*, *Sen Türkülerini Söyle*, *Karartma Geceleri*) ya da ifade özgürlüğünün sınırlanmasıyla (*Av Zamanı*, *Su da Yanar*) kendini gösterebilir. Böyle bir durumda temel özgürlüklere yönelik bir tehdit devreye girer; şiddet, resmi ya da gayriresmi olsun, işkenceye ve öldürmeye dek uzanır. Ayrıca bazı durumlar, bazı karakterlerin ötekiler üzerinde baskı kurmasına ya da karakteri baskı altına alacak bir ortamın doğmasına olanak vermektedir. Minnettarlık (*Batsın Bu Dünya*, *Akasyalar Açarken*), şeref (*Suçlular Aramızda*, *Bir Teselli Ver*), akıl (*Gece Dansı Tutsakları*'nda), örgütlü ilişkilerde ortaya çıkan hiyerarşik zincir (*Gece Dansı Tutsakları*, *Namıslu*) gibi. Kuşkusuz bunlar günlük yaşamın içindeki örneklerle örtüşmektedir. Bununla birlikte, filmsel anlatılarda doğallaşır ve "elle gelen düğün bayram" boyun eğişiyle kabullenilir.

Önemli noktalardan bir başkası da yerli filmlerin tamamında, kadınların cinsiyetçi bir baskı altında olduğunun ve bu baskının çoğu kez tanımlanmaksızın kabul edilip rıza gösterildiğinin vurgulanmakta oluşudur. Cinsiyetçilik, ele alınan bu kurmaca dünyaların "doğal" olgularından, yaşamın de-

gişmez kurallarından biri olarak kabul edilmektedir. Bir başka deyişle, anlatılar bu olguya üzüntüyle bile olsa kaçınılmazmış gibi bakmayı yeğlemekte, cinsiyetçiliğe yönelik eleştirel bir yaklaşım göstermemektedir. Kadın karakterlerin, üzerlerindeki bu baskıyı toplumsal bir mesele olarak görüp rıza göstermede gönülsüz davranışları ve özerkleşme çabaları çok az örnekte ortaya çıkmakta (*Kadının Adı Yok, Mine, Gece Dansı Tutsakları*), bir kısmında ise kadın karakterin yalnızca çevresindeki erkeklere karşı gelmesi söz konusu olmakta, ancak bu tavırlar da özünde, bilinçli bir tercihten çok bir kişilik özelliği olarak sunulmaktadır (*Sultan, Bir Yudum Sevgi, Hakkari'de Bir Mevsim*). Popüler sinema, eşcinsel karakterlerini seksenlerin sonlarına dek çok kaba ve abartılı bir biçimde çizmiş, hiçbir toplumsal kesim ve gruba göstermediği ayrımcılıkla yaklaşarak onları, üzerlerinde her türlü baskının kurulması mubah bir "özel tür" olarak sergilemiştir.

Direnme ve muhalefet: Yerli filmlerin büyük kısmında, çatışmanın neden olduğu baskıya karşı duruş biçimlerini, etkin bireysel, edilgin bireysel ve etkin katilmacı olarak gruplandırmak olası görünmektedir. Bunun dışında, yenilginin bireysel ve kolektif kabulü ya da teslim olma söz konusu olmaktadır. Baskıya karşı çıkış, çoğu kez, çatışmayı yaratan taraflardan zayıf/güçsüz olanın kararlarını, davranışlarını değiştirmemesi yoluyla ortaya çıkan ısrarıyla netleşen etkin bir bireysel direniştir ve belirli bir sonuca ulaşır (*Sen Türkülerini Söyle, Kadının Adı Yok, Mine, Azap, Ah Belinda*). Bu direniş bazen kısa süreli (*Kırk Bir Aşk Hikâyesi*'nde Fuat'ın Aysel'i faytona bindirerek kasabada dolaştırması, *Namushu*'da Ali Rıza'nın görev anlayışını değiştirmemesi, *Vesikalı Yarım*'de sevgililerin bir süre birlikte yaşaması) ya da tepkisel olmaya mahkûmdur (*Hakkari'de Bir Mevsim*'de öğretmeninin çocuklara defter kalem alması, Sağlık Bakanlığı'na dilekçe yaz-

ması). Bazen bir süre sonra dayanışmacı, kolektif bir nitelik kazanabilir (*Sultan*'da yeni mahallenin kurulması, *Gece Dansı Tutsakları*'nda iki kadının yeniden dost olması, *Selamsız Bandosu*'nda bandonun kuruluşu). Bireysel edilgin direniş ise suskunluk ve ölümle (*Batın Bu Dünya, Sürü*), kaçaklıkta (*Derman, Karartma Geceleri, Hakkari'de Bir Mevsim*), kendini dış çevreden yalıtma yoluyla (*Bir Demet Menekşe, Av Zamanı*) ortaya çıkar. Kolektif katılımcı ve etkin direniş, bazen bir arkadaş grubu (*Üç Arkadaş, Gecelerin Ötesi, Yasak Sokaklar, Umut, Hababam Sınıfı*), bazen bir mahalle (*Bir Teselli Ver*) ya da kasaba çevresi (*Selamsız Bandosu*), seyrek de olsa işçiler ve sendika üyeleri (*Çark, Güneşli Bataklık*), hâttâ iki hasım aile arasında bile (*Davacı*) ortaya çıkmaktadır. Yerli filmlerin kurmaca dünyalarında gerilimin "arzu edilen" biçimde kesin olarak çözülmesinde ise bazen bireysel etkin tavır doğrudan bir rol oynamaktadır (*Polizei, Suçlular Aramızda, Üç Arkadaş, Bir Yudum Sevgi, Kadının Adı Yok*). "Arzu edilen son", çatışmanın ana karakterlerinden birinin resmi otoritenin temsilcisi olduğu durumlarda da gerçekleşir (*Şafak Bekçileri, Beyaz Ölüm*).

Direninşin edilgin oluşu, kısa sürüşü, bireysel olarak kaldığı, destek bulmadığı durumlarda çoğu kez çatışma güçsüz olanın lehine çözülemez; sonuç, dağılış, ölüm ve yitip gitme olur (*Azap, Av Zamanı, Umut, At*). Aynı sonuç, direnenin etkin çabalarının yeterli olmadığı hallerde de ortaya çıkmakta, yine ölümle (*Gecelerin Ötesi, Umutsuzlar, Sürü, Yasak Sokaklar*) ya da "olanaksız"lığı kabul edip (*Vesikalı Yarım*) teslim olmayla (*Kırk Bir Aşk Hikâyesi, İkili Oyunlar*) ve hayatın içinde eriyip gitmeyle (*Umut*) noktalanmaktadır. Bununla birlikte, çatışmanın karşı durmaya çalışanlar lehine çözülmemesi halinde de "bu bir son değil", "yaşam sürüyor" hissinin yaratılması, geleneksel anlatının kapalılığının bir ölçüde kırılma-

siyla mümkün olmaktadır (*Züğürt Ağa, Selamsız Bandosu, Mine, Davacı, Karartma Geceleri, Gece Dansı Tutsakları, Derman, Sen Türkülerini Söyle*).

d. Sorunları ele alma ve çözümleme tarzı:

Demokratik zihniyet ve yaşam tarzı, özerk bireyin, kendi gibi özerk bireylerle birlikte, geleceğe yönelik beklentilerini belirleyip netleştirmesini, çelişki ve çatışmalara akılcı çözüm yolları aramasını, farklı duruşunu dile getirmesini, tartışmasını, hoşgörü içinde bir uzlaşmaya varmasını, zorunlu hallerde muhalif bir tavır ortaya koymasını gerektirmektedir. Kuşkusuz bu, demokratik bir ortam içinde gerçekleşebilecek bir durumdur. Ama ortamın demokratikleşebilmesi de yine böyle tavırlara bağlıdır. Burada öncelikle, kurmaca karakterlerin yaşamsal beklentilerini ve yukarıda çeşitli örnekleri sergilenen baskılar karşısındaki tavırlarını ele almak gerekiyor. Böylece, temsil edilen dünyanın, ilişkilerin ve karakterlerin zihniyetlerinin özellikleri daha iyi anlaşılacak, dolayısıyla da filmlerin bu konudaki tavırlarına ilişkin ipuçları ortaya çıkacaktır.

Beklentiler: Filmlerin anlatsal karakterlerinin, birkaç istisna dışında, hemen hepsinin yaşamdan ve gelecekte bir şeyler bekledikleri, kısaca söylemek gerekirse, daha mutlu olmak istedikleri görülmektedir. Mutluluğun tanımını yapmak zor olmasına karşın, incelenen filmler çerçevesinde, sevdiğine kavuşmak, daha iyi yaşam koşullarına erişmek, kendini dilediğince geliştirip ifade etmek, dünyayı ıslah etmek gibi bir sıralama yapılabilir. Kuşkusuz bu beklentilerin bazıları içice geçmekte, birden fazlası birlikte istenebilmektedir. Ancak asıl önemli olan karakterlerin beklentilerinin dile getiriliş tarzı, bir proje haline getirilip getirilmediği ve kolektif bir projeye ya da ortak bir iyiyle bitştirilip bitştirilmedi-

gidir. Çünkü bazı beklentiler, “her gün şehriye çorbası içmek” (*Üç Arkadaş*), “lokum yemek”, “kasabaya yerleşip işe girmek”, “kapıcı olmak” (*Sürü*) kadar mütevazı olabileceği gibi; “kendi hayatını yaşamak” (*Kırk Bir Aşk Hikâyesi*), “hakki olduğu gibi yaşamak”, “hayattan nasibini almak” (*Üç Arkadaş*) ve “insanca bir sevgi” (*Suçlular Aramızda*), “insan vakarını güçlendirecek bir düzen kurmak” (*Suda Yanar*) kadar zor da olabilir.

Mutlu olmanın temel yollarından biri “muradına” ermek ya da sevdiğine kavuşmaktır. Yerli filmlerin çarpıcı özelliklerinin başında karakterler arasındaki aşkın, bir anda, adeta ilk bakışta doğması gelir. Seksenli yıllara dek, cinsellik boyutundan soyutlanmış bir “heteroseksüel romantik aşk” çerçevesine sadık kalan Yeşilçam anlatılarında “kavuşma”nın tek yolu evlilikten geçmektedir (*Üç Arkadaş*’da Gül dua eder: “Hayattan herkes gibi nasibimi alayım, muradıma ereyim”). Dolayısıyla, kadınlarda daha yüksek oranda olmak üzere, aşk, evlilik kurumunun bir aracı gibidir ve evlilik de aile ile eşanlamlı kılınmıştır. Bu bir önbelirlenmişlik durumudur ve anlatsal karakterlerin sorgulama gereğini duymadıkları temel konulardan biridir. Böyle olunca da, aşk, engeller ve “kötü”ler tarafından kuşatılan kavuşma-kavuşamama ekseninin yarattığı gerilim nedeniyle vazgeçilmez bir anlatsal motif haline gelmektedir. Aşk ve evlilik konusunda üzerinde durulması gereken bir nokta da karakterlerin böylesi beklentilerinin kurmaca dünyada doğal kabul edilmesine karşın, kavuşmanın gerçekleşebilmesinde ilişkinin onaylanan kurallara uygunluğunun zorunlu olmasıdır. Aşk ne denli kuvvetli olursa olsun, yaşça denklik (*Akasyalar Açarken*, *Kart Horoz*) ve kadının iffetini yitirmemiş olması gereklidir (*Vesikalı Yarım*, *Seni Seviyorum*). Seksen sonrasında aşkın cinsellik boyutunu belli ölçüde kazanmış olması, aşkla ilgili beklen-

tinin niteliğinin değişmesinde, kadının özerkliğinin peşine düşmesiyle bitişerek etkili olmuştur. Aynı şekilde kendini tanıma, geliştirme ve ifade etme arayışı, kadın karakterlerin cinselliklerini farklı biçimde değerlendirmelerine olanak vermiştir (*Kadının Adı Yok, Ah Belinda, Gece Dansı Tutsakları*).

Yerli filmlerin dünyasında genel olarak paylaşılan beklentilerden biri de, yukarda “yaşam gaailesi” olarak dile gelen baskıdan farklı bir nitelik taşıyan, daha iyi yaşam koşullarına ulaşma arzusudur. Varsılığını kapitalist ekonomik zihniyete uygun girişimlerle edinmiş olanlarındaki dışında, bu arzu onaylanmaktadır. Ancak, burada da aynen aşk ve evlilikte görülen bir önbelirlenim geçerlidir. Daha önce, dramatik çatışmadan söz ederken belirtildiği gibi, asıl tercih edilen, karakterlerin, çalışıp emeklerinin karşılığını alacak biçimde ve kimseye muhtaç olmadan yaşayabilmeleridir (*Gecelerin Ötesi, Bir Teselli Ver, Yasak Sokaklar*). Bu, öncelikle kanaatkâr, sevgiye, özveriye dayalı sade bir yaşam isteğiyle sınırlanmışlık durumudur ve kendini aşma, başarı, çevreyi değiştirme isteği gibi niteliklerin yerli filmlerin kurmaca dünyalarında var olan karakterlerde bulunmadığını göstermektedir. Üstelik böyle bir istek tehlikeli ve yanlış olarak değerlendirilmektedir (*Kırk Bir Aşk Hikâyesi*’nde fabrikatör Recep’in olumsuzlanması, *Güneşli Bataklık*’da sanayici olmaya soyunup doğru yoldan sapan Salih’in acı sonu). Yerli filmlerde gözü yükseklerde olmak hiç doğru bulunmamakta, yaşam mücadelesindeki azimli karakterler onaylanırken bile bu durum vurgulanmaktadır: “Azıcık aşım, dertsiz başım” (*Sultan*).

Kendini geliştirme ve içinde bulunduğu konumu değiştirme beklentisi yerli filmlere kadın karakterler aracılığıyla gelmiştir. Uzun bir dönem boyunca “isteyen”den (etkin) çok, belirli bir modele -fedakâr ve hizmetkâr- uyması “iste-

nen” (edilgin) olarak tanımlanabilecek kadın karakterlerin, yakın yıllarda daha “talepkâr” olmaya başladıkları görülüyor. Ancak bu konuda görülen esnekliğin, farklı talepler açısından geçerli olmadığını belirtmek gerekir. Örneğin, kendi cinsel tercihlerine uygun yaşamak isteyen eşcinsellerle, yaşlarının içerdiği bedensel dinamizmi ve farklı olma arzusunu değerlendirmek isteyen gençler, önbelirlenimlere uymadıkları için hâlâ “yanlış yolda”kilerin temsilcisi sayılmaktadır. Eğlenmek, dans etmek, özgür aşk, motosiklete binmek, farklı giyinmek, hızlı müzik sevmek, hiçbir biçimde onaylanmamaktadır. Bunlar ya kapitalist yaşam tarzının, gençlerin enerji ve ilgisini yanlış yönlere kanalize eden tuzakları ya da geleneksel toplumsal ve ahlâki ilişkilere yönelik birer tehdittir (*Bir Teselli Ver, Bir Demet Menekşe, Beyaz Ölüm, Kayıp Kızlar*). İncelenen filmler arasında bu konuya farklı yaklaşılmaya çalışan tek bir örnek bulunmaktadır (*Gece Dansı Tutsakları*). Bireysel farklılıkların özgürce geliştirilip sergilenmesine açık olmak, eğer demokratik zihniyet yapısının temel taşlarından biriyse, bunun ne karakterler ne de film düzeyinde Türk sinemasında mevcut olmadığını kabul etmek gerekir. Çünkü hâlâ, farklılıkla uygunsuzluk aynı anlama gelmektedir.

Bireyin, kendi özerk alarına yönelik beklentilerinin sıkı denetim altına alınmasına karşın çevresindeki ilişkilerin farklılaşması, ıslah edilmesi konusundaki beklentileri daha fazla onaylanmaktadır (*Güneşli Bataklık, Sen Türkülerim Söyle, İkili Oyunlar, Karartma Geceleri*). Bu da çoğu kez art düzlem olarak varlığı hissedilen bir dünya görüşünü benimsemiş karakterler aracılığıyla temsil edilmektedir. Bununla birlikte, tüm ilişkileri kapsayan bir dünya tasarımı kurmak yerine, sansürün de etkisiyle, belirli ve sınırlı konularda çalışma koşulları, ekonomik sömürü ya da “manevi değerlerin” güçlendirilmesi gibi beklentiler ortaya konmaktadır.

Aklın ve bilginin rolü: Akıl, özerk bireyin en etkin aracı olması gerektiğinden, demokratik bir yaşam tarzının varlık koşullarından biridir. Kurmaca dünyalarda aklın nasıl değerlendirildiğine, karakterlerin kararlarını verirken aklın ne ölçüde devreye girdiğine bakmak açıklayıcı olacaktır. Yerli filmlerin inşa ettiği dünyalarda aklın ve bilginin genel olarak saygın bir yere sahip olduğunu söylemek doğru olur. Ancak, yine genel olarak ele alındığında, akıl ve duygu karşıtlığının vurgulandığını, bu durumda duygunun daha üstün görüldüğünü, zaman zaman modern dünyanın maddeci acımasızlığının temsilcileri olarak plan, program yapıp davranışlarını ve yaşamını düzenleyenlerin gösterildiğini ileri sürmek mümkündür. Sorunların ele alınışı ve çözülme yöntemleri açısından usdışına kayan karakterlerin yer aldığı örnekler çok azdır (*Umut*'daki define ve onu bulma öyküsündeki öğeler; *Bir Türke Gönül Verdim*'de su getirmek üzere kredi alınmasını hocanın bir gâvur kadını misafir etmenin sevabına bağlaması; *Sürü*'de hastayı şıha götürme ve maddi sorunları uğursuzluğa bağlama; *Bir Yudum Sevgi*'de Cemal'e evinde okunmuş ayran içirilip, ateşten atlatılması). Bunda 1960 sonrası fikir ikliminin önemli rolü vardır. Nitekim bu yıllarda yapılan filmlerin büyük kısmında muska yazmak, büyü yapmak gibi konular sıkça ele alınmış, özellikle kırsal kesimde hocaların benzer davranışları gündeme getirilmiş, bu yolla din adamı-kötü niyetli muhtar-toprak ağası üçgeni modernleşmenin karşısındaki güçler birliği olarak inşa edilmiştir (*Yılanların Öcü*, *Şafak Bekçileri*). Bu çalışmada incelenen filmler arasında bu açıdan çarpıcı tek bir örnek bulunmakta ve aklın çıkış yolu bulamadığı noktada kişinin ya piyangoya ya da kör bir inanca saplanışının, sonunda aklın tümünden yitirilişinin öyküsünü anlatmaktadır (*Umut*). Sorun çözmede akıldan çok geleneksel bilgi birikimine ağırlık verilmesi de

mümkündür. Bu durumda ya bir bilgenin otoritesiyle, cemaatin ortak eylemi (*Bir Demet Menekşe*'de baba dostu kuyumcu; *Bir Teselli Ver*'de demirci ve mahallelinin Nermin'i nikâh salonundan kaçırması; *Batsın Bu Dünya*'da kaptan ve mahallelinin Seher'i kötülerin elinden kurtarışı) ya da doğayı iyi tanıyan kişinin önderliği (*Derman*) sorunun çözülmesini sağlamaktadır.

Yerli filmlerde, sorunlar ele alınıp çözümlenmeye çalışılırken, karar alma mekanizmalarındaki güç ilişkileri, bireylerin gerekli -bilgi, fırsat, yetki, uzmanlık gibi- araçlarla donanmış olup olmadıkları gibi noktalar üzerinde durulmadığı, bu konuda temel olarak duyguların, sıcak insani, ailevi/geleneksel ilişkilerin bir yana bırakılıp araçsal aklın öne çıkmasının olumsuzlandığı görünmektedir. Çatışmayı yaratan çelişkinin olumsuzlanan karakterleri olan varsıllar çoğu kez böylesi bir aklın temsilcisidirler ve "yukardaki" allaha karşılık bu dünyada da akıl ve mantık olduğunu onlar dile getirirler (*Batsın Bu Dünya*). Bu yüzden de iyileşmesi küçük bir olasılığa bağlandığı için, "ömrümde bu kadar çürük bir ihtimale para yatırmadım" diyerek söz verdiği halde bir çocuğun ameliyat masraflarından kaçınırlar (*Azap*). Tüm kararlarını daha fazla kazanmak amacıyla almakta, servetlerini bu biçimde oluşturduklarını ifade etmekte (*Suçlular Aramızda*'da patron: "Dedikoduların farkındayım ama önemli olan servetim ve kişiliğimdir", "Asalete şerefe metelik vermem"), hayatta en önemli şeyin başarı için çalışmak olduğunu söylemekte (*Kırk Bir Aşk Hikâyesi*), kızlarının ilgi ve sıcaklık beklediği anlarda gümrük ya da ithâlat meselelerini düşünmekte (*Bir Teselli Ver*, *Kayıp Kızlar*) ve maddi hedefleri uğruna en yakınlarını kurban edebilmektedirler (*Gelin*). Akıl, kendi yaşamını denetlemek (*Gece Dansı Tutsakları*, *Bir Yudum Sevgi*), hem kişisel hedefler hem de kasabanın geleceği için plan yapmak üzere

(*Selamsız Badosu*) ya da doğrudan bir görevi yerine getirmenin aracı olarak da (*Gecelerin Ötesi*) devreye girmektedir. Bireysel çıkarılığın esiri olmuş aklın, sonunda bu hırs yüzünden nasıl perdelendiği ve bir “akılsızlık” haline geldiği de işlenen temalardan biridir (*Namıslı*).

“Bilmek” özellikle seksenli yıllarda sorun haline gelmiş görünmekte ve bu dönemin bazı örneklerinde mutsuzluk getiren, acı çektiren bir hâl olarak tanımlanmaktadır. Birinde “yeni” bilgi, üstelik bir yazar/öğretmen tarafından çaresizlik içinde reddedilmekte, bunun yerine o çaresizliği yaratan otoritenin çizdiği yaşam tarzı içinde kazanılacak deneyimler geçirilmektedir (*Hakkârî’de Bir Mevsim*). Bir başkasında, olan biten hakkında soru sormayan, edilgin yaşamını sürdüren “sıradan” insan olmanın rahatlığına karşın, bir yandan bilgili olup her şeyi anlamamanın üstünlüğünün tadını çıkarmak öte yandan bundan acı çekmenin ortaya koyduğu yenilgiyi dile getirecek biçimde ölüme yazgılanmak da mümkün olmaktadır (*Av Zamanı*). Bilginin mutsuzluk getirmesine, aydın olmanın acı çekmeyle eşleştirilmesine başka örnekler de (*Su da Yanar, İkili Oyunlar*) olduğu gibi, bunun tersi de söz konusudur ve çekilen fiziksel acılara karşın mutsuzluk noktasına ulaşılmayabilir (*Karartma Geceleri, Sen Türkülerini Söyle*). Görüldüğü gibi, toplumsal sorunlarla baş edememenin sonunda varılan karamsar nokta, yine geriye-yönsemeli bir tavrı, bilgiyi reddetmeyi getirmektedir. Bunun bir başka nedeni de sorunları çözmede bireyin gücüne güven eksikliği ve yol gösterici bir otorite konusunda yaşanan boşluktur. Bu anlamda, düşüncelerin yol göstericiliğinden yana olan çok az örnek vardır.

Daha eski tarihli filmlerde ise “bilmek” yüce bir olgudur, çünkü modernleşmenin yolunun öncelikle bilgiden geçmekte olduğu kanısı egemendir. Bu anlayış, örgün eğitim

kurumlarının ve görevlilerinin toplumsal saygınlığını da artırmış, toplumsal ilerleme ve kalkınma onların omuzlarına yüklenmiş, okul, okula gitme, okuyup adam olma zaman içinde adeta bir soyutlama, bir ideal haline gelmiştir. Kuşkusuz bunlar sinemanın anlatısal dünyasına da aktarılmıştır (*Umut, Şafak Bekçileri, Hababam Sınıfı, At, Kırk Bir Aşk Hikâyesi, Mine*). Bilginin bir başka yüce kaynağı da kitaptır ve kişilerin kimliğini tanımlamaya yardımcı olacak, hayranlıkla karışık bir çekingenlik uyandıracak biçimde ele alınmaktadır (*Gece Dansı Tutsakları, Kırk Bir Aşk Hikâyesi, Mine*). Yine de bilginin bir ayrıcalığa dönüşme tehlikesinden de söz edilmiş, özellikle yüksek eğitim görmenin bu durumla bağlantısı kurulmuştur (*Kart Horoz*'da: "Ne de olsa profesör sözü başka türlü tesir eder", "İyileşirse doktordan, ölürse allahtan"; *Bir Demet Menekşe*'de Nesrin yüksek okul mezunu arkadaşı için: "Alçakgönüllüydü, üstünlüğünü kafamıza kakmazdı"; *İkili Oyunlar*'da: "Bildiklerimi hiçbir zaman başkalarına baskı olarak kullanmadım").

3. Anlatı Kendi Dünyasına Nasıl Bakıyor:

Bunlardan da anlaşılacağı gibi, anlatı, kendi inşa ettiği dünyaya yönelik en net tavrını temel yapısal öğelerinden biri olan "çatışmanın çözülüşü"nde ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra anlatının söylemini oluşturan, diyaloglar, tipler ve mizansenleri de içeren ikonografik nitelikler bu tavrın anlaşılmasında yararlı araçlardır.

a. Çatışmanın çözülüşü:

Kuşkusuz, anlatının tüm öğeleri aracılığıyla film, baştan itibaren bu konuda birçok ipucu verir ama asıl belirleyici olan, filmin kendi temsil ettiği dünyayı beğenip beğenmediği, beğenmediği ilişkilerin neler olduğu ve bozulan den-

geyi nasıl kurduğudur. Bu çerçeveden ele alındığında üç grup filmle karşılaşmaktadır: temsil ettikleri dünyayı beğenenler ve dengenin -bu dünyadaki yaşamı değiştirebilecek, güçleştirecek şeyler nedeniyle- bozulmasını istemeyenler; bu dünyada köktenci bir değişim arzu etmeyen ancak, aşikâr çelişkilerin yumuşatılmasından, ilişkilerin biraz daha eşitlikçi bir nitelik kazanmasından yana olanlar; inşa ettiği dünyayı beğenmeyenler. Burada önemli olan bir başka nokta da anlatının kurmaca dünyayı inşa ederken nasıl bir yol tuttuğu, yani, onaylayıcı, betümleyici ya da eleştirel yaklaşımlardan hangisini yeğlediğidir.

Temsil ettiği dünyayı beğenenler: Bu gruba giren filmlerin bir kısmı, soru sormaksızın ve sorulara olanak tanımaksızın, adeta idealist bir yaklaşımla, mükemmel, insanları mutlu edecek bir dünya inşa etmektedir (*Şafak Bekçileri*, *Beyaz Ölüm*, *Kayıp Kızlar*, *Bir Türke Gönül Verdim*). Temel çatışma, bu mutluluğu engelleyenlerin eylemleri tarafından yaratılmaktadır. Hepsi de güncel kavram ve konulara (kalkınma, modernleşme, ilerici ordu, din ve yobazlık, dış göç, yabancıyla evlenme, uyuşturucu ve kadın ticareti, eşcinsellik, gençliğin başıboş bırakılmaması, devlet-toplum-birey ilişkisi gibi) yer vermektedir. Birinde (*Şafak Bekçileri*) dünyanın dengesi, ilerici/aydın ordunun simgesi olan karakterin aşk ilişkisi çerçevesinde sarsılmakta, mutluluğun engeli olarak, bir taşra kentinin iktidar ilişkilerinde gücünü ordunun varlığı nedeniyle yitirmekte olan toprak ağası gösterilmektedir. Anlatı, 27 Mayıs darbesinin söylemini yinelemekte böylece, demokratik bir zihniyet yapısı yerine, sömürü ve eşitliksizliklerin giderilmesinde ordu gibi hiyerarşik ve farklı amaçlar nedeniyle var olan bir kuruma başrolü vermektedir. Ordu, modernleşmenin aydınlanmanın koruyucusudur, öğretmeni döven ağanın adamlarını püskürtenler havacılarıdır. Yine

aynı söylemin etkisiyle politikacılar çıkarıcı ve güçlülerin oyuncağı olarak temsil edilmekte, ağarın, desteklediği parti-nin seçimleri kazanmasını hangi yollarla garantilediği gösterilmekte bunlar aracılığıyla, kuvvetlinin iktidarını onaylayıcı bir tavır sergilenmektedir.

Bir başka filmde (*Beyaz Ölüm*), bu kez 12 Eylül söylemi esas alınmakta, iç içe geçen halkalar açıldıkça suç zincirinin ucu o günlerde kamuoyunca ortak düşman kabul edilen Er-menilere ulaşmaktadır. Burada, mutluluk önce “sol düşün-celer”le ve satukları silâhlarla, sonra da uyuşturucu aracılı-ğıyla gençleri zehirlediği iddia edilen dış “mihraklar” tara-fından engellenmektedir. Dolayısıyla çatışma bunlarla polis arasında ortaya çıkmaktadır. Dünyanın temizlenmesi yine hiyerarşik yapıya sahip silâhlı bir örgüte düşmektedir. Poli-sin her türlü baskıyı uygulaması, demokratik yaşam tarzı ve zihniyete ters düşen eylemler sergilemesi böylece onaylan-maktadır. Her iki örnekte de güçlü ve güvenilir bekçinin otoritesine rıza gösterilmesi önerilmekte, ancak ikinci ör-nekte bireye hiçbir şans tanınmamaktadır.

Bunlardan biraz daha farklı bir nitelikte de olsa kurduğu dünyayı beğenen bir başka anlatıda (*Bir Türkte Gömül Verdim*) ise çatışma, kendi geleneksel dengesi içinde yaşayıp giden oldukça kapalı bir dünyaya, iki yabancıнын gelmesiyle ortaya çıkmaktadır: teknolojinin ürünleri ve bir Alman kadın. Or-taya çıkan kriz bu kez iman kuvvetiyle atlatılmakta, çözüm Batı’dan gelen modern teknolojinin geleneksel, hiyerarşik-ataerki ilişkileri değiştirmeden kullanılabileceği noktasında ortaya çıkmakta ve bir konsensüs içinde sunulmaktadır. Yiti-rilenler olmuştur ama onun yerine kazanımlar da vardır. Burada, Batı’nın ve teknolojinin iktidar ilişkilerinde yapacağı değişime yönelik endişelerin giderilmesi için akıldışını, erkek

otoritesine ve dinsel kurallara dayalı bir yaşam tarzını ne denli yüceltmek gerektiği de ortaya çıkmaktadır. Anlatının finalde kurduğu denge, tam bir geriye yönseme [*regression*] hali olmakta ve üstelik birinci örneğe de zıt bir alternatif sergilemektedir.

Kurduğu dünyayı eleştirir gibi görünürken, tersine ondan yana olan ya da en azından olduğu gibi kabul eden filmler de vardır (*Batın Bu Dünya, Umutsuzlar*). Bu örneklerde anlatı, içinde adaletsizliklerin, tehlikelerin bulunduğu yaşanması güç bir dünya çizer. Örneklerden birinde (*Batın Bu Dünya*) karakterler üzerindeki baskı, o dünyanın güçlü kişisi -her şeyi belirleyen mutlak otoritesi- ile bu konumlanmanın yarattığı ve dönüp bu durumu meşru kılan töre tarafından kurulur. Buradaki çatışma bir güç ilişkisinden doğsa bile, gücün dayandığı temel değerler -minnet borcu, erkek sözü, namusun temizlenmesi, intikam- anlatıda onaylanıp yeniden üretildiğinden sonuçtaki denge baştakinden farklı değildir. Otoriter, belirleyici ama aynı zamanda koruyucu da olan bu düzende, herkes “üstüne düşen”e uygun davrandığında çatışmalara neden kalmayacakmış gibi görünmektedir. Gerginlikler, yoldan çıkmış, ilkesiz ve amaçsız “oğullar”dan -gençlik- kaynaklanmakta ve masum olanlar -kaderleri gereği- bundan etkilenmektedir. Ancak sapkın karakter eninde sonunda şiddet aracılığıyla ortadan kaldırılacaktır. İnşa edilen dünyanın tüm ilişkileri yine hiyerarşik ataerkil bir yapıya sahiptir ve onaylanmaktadır. Bir diğeri ise (*Umutsuzlar*), anlatının, kurmaya çalıştığı dünyanın mükemmelle, ideal olana -geleneksel aile yaşamı- ulaşmasının mümkün olmadığını görerek umutsuzluğa kapılmasına bir örnektir. Burada çelişki, kurmaca dünyanın iki katmanlı olmasından kaynaklanır. İkincisi, birinciye direnmenin, tepkinin sonucunda kurulmuş görünmektedir ve bu anlamda

beğenilmektedir. Ancak bu dünya da iktidar ilişkileri açısından ötekinden farklı olarak inşa edilmemiştir ve doğrudan erkek değerlerini, güçlü olanın iktidarını onaylamaktadır. Dış dünyanın iktidar yapısını model almış olsa da yeraltındaki erkek dünyası, içine “yumuşatıcı” bir unsurun girerek oradaki “safiyeti” bozmasını engelleyecektir. Bu umutsuz durum ölümden başka çözüm yolu bırakmamaktadır.

Temsil ettiği dünyadaki çelişkilerin yumuşatılmasından yana olanlar: Çoğunlukla geleneksel anlatı özellikleri taşıyan yerli filmlerin, güncel dertlerle kurduğu sıkı temas, bu filmlerin seyirciyle ilişkisi açısından çok önemlidir. Bu nedenle, çoğu popüler filmin anlatsal dünyasını, gerçek dünyayı idealleştirmek yerine ona sadık kalmayı, betimlemeyi yeğleyerek kurduğu görülmektedir. Dolayısıyla, bu filmlerin inandırıcılığı çok daha yüksek olmaktadır. Böylesi kurmacaların temel çatışması çoğu kez varıl-yoksul zıtlığı üzerine inşa edilmiş (*Suçlular Aramızda, Gecelerin Ötesi, Yasak Sokaklar*), ancak bu motif, varıl bir yaşamın olanaklarının gözler önüne serilmeye, kentsel yaşamın sorunlarının hissedilmeye başladığı dönemde artan oranda işlenmiş, zaman içinde geleneksel modern çatışmasının ve sınıfsal çelişkilerin temsil edilışinin içine sızmıştır. Dolayısıyla, bu filmler, yoksul ve varıl yaşamları iki farklı dünya olarak sunsalar bile kesin bir zıtlık ya da bölünmüşlük içinde değil tek bir bütünün parçaları olarak ele alır ve böylece aradaki uçurumun kapatılmasından yana olurlar. Kurmacada temsil edilen dünya genel olarak onaylanır ama özellikle gençlerin beklentileri, -Amerika'ya gitmek, kaliteli tiyatro yapmak, sevgiliye ulaşmak, kendi hayatını dilediğince yaşamak gibi- daha iyi bir yaşam isteği ya da özentisi de bir anlamda anlayışla karşılanır (*Suçlular Aramızda, Gecelerin Ötesi*). Ancak burada düzenin koyduğu kuralların dışına çıkmak dramatik çatışmayı yaratır. Yaşam ga-

ilesinin, adaletsizliğin ve isteklerin önüne dikilen maddi olanaksızlıkların yarattığı baskının ağırlığını karakterleriyle -ve seyircileriyle- paylaşan bu filmler sonuçta dengeyi yeniden, temsil edilen dış dünyanın yanından kurar; çalışkanlığı, sadeliği, sevgiyi ön plana çıkarır, yolunu şaşırانların cezalandırılmasına (*Gecelerin Ötesi, Yasak Sokaklar*) acıyarak yaklaşıp da ders vermenin dışsallığı arkasına sığınır. Bazen de yarı mutlu bir sonu yeğler, baskıya direnmeyi başaran genç aşıkları birleştirir (*Suçlular Aramızda*). Burada dikkat çekici olan, sunulan olumlu örneklerin, çekirdek aile oluşturmak üzere bir araya gelen çiftler aracılığıyla verilmesidir.

Bir başka grup filmde ise, yine aynı şekilde, kurmaca dünya temelde onaylanmakta, ancak kadınla erkek arasındaki çelişkinin büyüklüğünün giderilmesi ve kadınların yaşamındaki baskının hafifletilmesinden yana bir tavır ortaya çıkmaktadır. Bu filmlerde çatışma bazen doğrudan ve açık biçimde erkekle kadın arasına yerleştirilmekte (*Evlidir Ne Yapsa Yeridir*), bazen kadın karaktere yönelen ve şiddete dek uzanan baskı (*Mine*), bazen kendine sunulan yaşam tarzına karşı çıkan (*Kadının Adı Yok*) ya da yaşam mücadelesinde kişisel gücüne güvenmek zorunda kalan kadın karakterlerin kendileri (*Sultan, Bir Yudum Sevgi*) kurmaca dünyadaki dramatik gerilimi yaratmaktadır. Varsıllık yoksulluk zıtlaşmasında ortaya çıkan duruma benzer biçimde kadın-erkek ilişkisi üzerine kurulan filmsel anlatılar da meseleye yine radikal değişimden yana bir bakışla yaklaşmıyorlar. Bu filmlerin kadın karakterleri, öncelikle özgürlüklerini (*Mine*) ve sonra özerkliklerini (*Kadının Adı Yok, Gece Dansı Tutsakları*) kazanmaya çalışırlarken, bir erkek karakterin yol göstericiliğinden ya da en azından varlığından destek almak durumunda kalmaktadır. Kişiliği ve kararlarıyla çevresini etkileyen, kent kıyısındaki yıpratıcı yaşam içinde sivrilen kadın ka-

rakterlerin erkeklerle girdikleri çatışma ise duygusal bir ilişki çerçevesinde ortaya çıkmakta, önerilen çözüm ise her zaman geleneksel kuralların geçerli olacağı bir evlilik olmaktadır (*Sultan, Bir Yudum Sevgi*). Kadın karakterler eylemlerini önünde sonunda, erkeğin otoritesinin kabulü üzerine inşa etmekte (*Gece Dansı Tutsakları*), direnişlerini de bu çerçeve içinde sürdürdüklerinden bu otoriteyi bir kez daha onaylamış olmaktadırlar. Bu gibi filmler yalnızca, kadınların yaşam alanının genişlemesinden ve yükünün azaltılmasından (*Ah Belinda*), kadınlar üzerindeki şiddete yönelik baskıların kaldırılmasından yana durmakta, bu anlamda erkeğin hiyerarşik otoritesine yönelik eleştirel bir bakışla kurulmuş anlatsal bir dünya söz konusu olmamaktadır.

Kendi inşa ettiği kurmaca dünyadan yana görünen ancak bazı konularda dengelerin yeniden kurulması gerektiğini, ancak kararlı ve ortak çabalarla (*Selamsız Bandosu*) bazı çatışmaların üzerine gidilebileceğini ve zaman zaman başarı kazanılabileceğini (*Güneşli Bataklık*), bütün güçlülere ve yenilgilere karşın hayatın yaşanmaya değer olduğunu (*Derman*), umutsuzluğa düşülmediği takdirde günün birinde bu dünyanın belli ölçüde düzeltilebileceğini hissettirenler (*Hababam Sırfı*) yerli filmler arasında en büyük yeri tutmaktadır. Çelişkilere ve sorunlara böylesi iyimser bir bakışa karşın bu filmlerde de karar alma mekanizmalarında ve ilişkilerde hiç de demokratik olmayan tavırlar söz konusudur: dayanışmanın vurgulanmasına karşın, güçlü bir liderin ardından gitme isteği (*Çark, Güneşli Bataklık*), arzulanan elde edilinceye dek bile olsa karşı çıkılan otoritenin simgelerinden yararlanma (*Polizei*), günlük yaşamda şiddet kullanmayı sıradan bir olgu olarak (*Sultan, Davacı, Hababam Sırfı*), ataerkil otoriteyi ise betimleyici bir tarzda (*Derman*) yeniden kurma gibi. Bütün bu filmler anlatı boyunca resmi otoriteyle

belirli bir mesafeyi korumakta, ona dengeli bir biçimde yaklaşmaktadır. Düzene yönelik eleştirileri, sansür endişesiyle açıkça yapamadığı anlaşılan bu filmlerin bir kısmında ve yanlışlıktan kurtulması mümkün olmayan bir betimleme çabası gösterenlerin dünyasında, sistem ile kurumları ve görevlileri zaman zaman eleştirilmektedir. Hukuk sisteminin hantallığından (*Davacı*), eğitim sistemine (*Hababam Sınıfı*) ve siyasetle uğraşanlara (*Evlidir Ne Yapsa Yeridir*) uzanan bu eleştirilerde dikkat çeken nokta, daha az otoriter ya da daha çok demokratik olmak değil, daha işlevsel olmak gereksinimidir. Yapım tarihleri yetmişlerden sonraya kayanlarda göze çarpan bir durum ise kolluk güçlerinin de eleştirilere açılmasıdır. Ancak bu, çoğu kez, kişilerin görevlerini kötüye kullanmalarına (*Güneşli Bataklık*) ya da onları kendileri gibi olanlarla karşı karşıya getiren güçlere (*Sultan*) bağlanmaktadır.

Temsil ettiği dünyayı beğenmeyenler: Ele alınan çerçeve içinde değerlendirildiğinde, belki de en ilginç durum, temsil ettiği dünyanın yanında durmayan filmlerin fazlalığına karşın, alternatif bir dünya kurma ya da farklı ilişkiler tasarlama konusundaki isteksizliktir. Bu tür filmlerde karakterler karşı durulan dünyaya teslim olmakta, onun tuzaklarına düşmekte, yenilmekte, yok olup gitmektedirler. Üstelik, temsil ettikleri dünyaya karşı dururken var olan çatışma noktalarını yeniden üretmekte, adeta onaylamaktadırlar. Bu durum, dünyada karşı çıkılanın ne olduğunun netleşmediğini göstermektedir. Otoriter bir siyasi ortamın baskılarından bunalan karakterin temel sorununun, aslında yol göstericisini, bilge dostunun otoritesini yitirmekten kaynaklanan bir boşluk olduğu, çareyi “yaşamak” için kaçılması mümkün olmayan bir adaya kaçmakta bulacak denli çaresiz kaldığı anlaşılmaktadır (*Av Zamanı*). Bir başkası ise (*Su da Yanar*) yine

benzer bir siyasi atmosfer içinde, baskının her türüne uğramakta ve işkence görmekteyken en önemli soruları “biliniyorum” diye yanıtlamakta, kendine değil yine ideal bir tipe, bir “usta”ya güvenmekte, onun aracılığıyla var olmaya çalışmaktadır. Öte yandan “yaptıracaklar mı” , “izin verecekler mi” sorularıyla kendi yaşamını karşı çıktığı otoriteye teslim etmekte, bunların acısını da -kendini terk eden doktor- karısına tecavüz ederek çıkarmaktadır. Üstelik günün mutsuz ve umutsuz genç kızı da: “Sizin inancınız vardı; bizim o da yok... Bayağılığın dibinde olursam dayanırım belki” demektedir. Umutsuzluk öyle derin bir noktaya ulaşır ki kazı yerinde çalışan mahkûmların “kendilerini özgür hissetmeleri”ne bile imrenilir. Yeniden kurduğu dünyaya karşı olduğunu açıkça ortaya koyan, çatışmayı da yoksullukla varsılık ya da yaşam mücadelesi verenlerle düzen arasına yerleştiren filmlerin bazılarında ise mevcut ilişkiler çaresizlikle kabullenilmekte (*At, Azap, Hakkârî’de Bir Mevsim*) ya da en azından tarihin o anında kaçınılmaz görünen bir sona ulaşılmaktadır (*Umut, Süürü*). Böylece, bir amaç uğruna ısrar eden kahraman ya bu amacı uğruna yaşamundan vazgeçip umutla geldiği kenti bir tabut içinde terk etmekte, ya katil olmakta ya da bir çukurun başında döne döne aklını yitirmektedir. Bu karamsar tablo, iç hesaplaşmasını yapan (*İkili Oyunlar*), doğru bildiği şeyler uğruna çevresine karşı duran karakterlerin, sonunda yenildiğini ya da kazanamayacağını anladığı için: “Mutluluk yanımızdan geçip gitti” diyerek teslim olduğu (*Kırk Bir Aşk Hikâyesi*) örnekleri de içermektedir.

Kurmaca dünyasının sergilediklerine karşı olduğunu belli eden, ancak öteki örneklerle hâkim olan çaresiz tavrı belirli ölçüde aşan filmler de söz konusudur kuşkusuz. Bu, modern dünyanın -kapitalizmi simgeleyen paranın yarattığı- mutsuzluk ve çirkinliklerden ya “manevi” ya da geleneksel

olana kaçıp değişmeyene, sevgiye ulaşmak (*Bir Demet Meneke*) ve cemaatle bütünleşmek (*Bir Teselli Ver*), günün birinde bu ilişkilerin değişeceğini vurgulamak (*Zengin Mutfak*) şeklinde olabilmektedir. Ancak, bu filmler de ötekilerden daha fazla bir demokratikleşme talebinde bulunmamaktadır. Tersine kadının geri planda kalmasını, geleneksel rolünü oynarken erkeğin otoritesine kesin olarak rıza göstermesini, bilgenin otoritesinin iktidar ilişkilerinin tepesine yerleştirilmesini, kapalılığı, kendine yetmeyi ve bu yolla kendini “temiz” tutmayı öneren filmlerdir bunların bir kısmı. Yetmişli yılların atmosferinde, kentteki yoksul kitlelerin sarılan değerler tablosuna yeniden bir bütünlük kazandırmak gerektiğinde, yaşamın zorlukları karşısında böylesi bir geriye-yönsemeli tavrın cazibesini anlamak kolaylaşmaktadır. Bu son örnek aracılığıyla filmlerdeki kurmaca karakterlerin ve anlatının kendinin, belirli bir dünya tasarımı sunup sunmadığı konusuna geçmek uygun olacaktır.

Bu çalışma çerçevesinde incelenen filmler arasında, oldukça yaygın bir yaşam alanını kapsayacak biçimde belirlenen -küçük ölçekli bile olsa- farklı bir dünya tasarımı bulmak ilk bakışta mümkün görünmüyor. Böyle bir örneğin, yukarıdaki ayrım içinde, özellikle temsil ettiği dünyaya karşı olan anlatılar arasında yer alması gerekirdi. Ancak, bu filmlerde, olanın reddinden ötede bir noktaya sıçramaya elverişli çok az ilmek bulunmaktadır (*Sen Türkülerini Söyle, Uçurtmayı Vurmasınlar, Karartma Geceleri*). Buna karşın bazı başka filmlerde, “nasıl bir dünyada ve nasıl yaşanmalı” sorusuna daha geniş kapsamlı bir yanıt bulma çabasına yer verilmiştir. Bu örnekleri daha yakından inceleyerek demokrasiyle ilintilerini saptamaya çalışmadan önce, aynı soruya kestirmeden, bir anlamda kaçamak, ancak çözümsüzlüğe teslim olmuş yanıtlar veren filmlere değinmek yerinde olacaktır.

Mutlak iynin ve mutluluğun ideal dünyası: Anlaşılacağı gibi, karşılaşılan her türlü güçlüğün, yaşanan güvensizliğin, sevgisizliğin ve çaresizliğin karşısına saf sevgi, yoldaşlık, özveri, dayanışma ve azla yetinme üzerine kurulu bir dünya koyan, kışkançlığın, hırsın, kin ve öfkenin ötesine geçen aşkınlanmış bir tasarımdır bu. Deniz kıyısındaki küçük bir evde, çıkarıcı kötü insanlardan uzak, kuşlar ve tavşanlarla çevrelenmiş bir yaşam düşüdü (Üç Arkadaş). Var olan dünyanın içinde, birimiz hepimiz için zihniyetiyle yaşamaya ve “temiz” kalmaya kararlı dört kişinin, filmin sonunda kol kola *Yash Gittim Şen Geldim*’i söyleyerek bilinmeyen bir yöne -ütopyaya- yürüyüşüyle simgelenen özel ve özgün bir yaşam alanıdır. Bir başka örnekte ise (*Bir Demet Menekşe*) dış dünyadan yansıyabilecek acıların sessiz bir tevekkülle çekileceği, önceki deneyimlerin kefaretinin de böylece ödeneceği, saf sevgiye ve “ruh yüceliğine” dayalı bir yaşam tasarlanmaktadır. Ancak bu kez, ideal dünyanın mekânı, öyle ufukların ötesindeki bilinmeyen bir ülke değil, “çile ocağı” olarak adlandırılan orta halli bir ev ortamıdır. Kenan, kimsenin ona etrafını saran “kara düzen”in içine girmeyi isteyip istemediğini sormadığı, “bu adaletsiz dünyada kaybolup gittiği” için mutsuzdur ve kurtuluşu, yüreğinin sesini dinleyerek “tertemiz bir güzel insana sahip çıkmak” üzere, sevgilisinin çevresinden kopup saklandığı küçük odasına sığınmakta bulur. Artık ne Kenan “cehennem hayatı” yaşayacak, ne de Nesrin çalıştığı butikte karşılaştığı ve ona yabancı gelen insanlarla muhatap olacaktır. Bu denli bütünsel olmamakla birlikte benzer nitelikte ideal bir dünya beklentisi, özellikle, yaşamlarını birlikte ve istedikleri gibi sürdürmelerine olanak vermeyen ya da onları tehditlerle çevreleyen ortamlarda kalmak zorundaki sevgililerin konuşmalarında ortaya çıkmaktadır: “Bu rüyadan hiç uyanmasak ya da böyle ölsek el ele” (*Beyaz Ölüm*), “Zaman dur-

sun, kaygı ve ihtirastan uzak bir dünyada yaşayalım” (*Akasyalar Açarken*). Bazen de yan karakterlerden biri, kendini bir yabancı gibi hisseden, bu yüzden de yabancıları seven bir karakter, çocuklarını alıp götüreceği, adını “Oramar” koyduğu bir yerin, orada yapacağı iki katlı evin ve bir de sahibi olacağı büyük radyonun düşünüyü kurar (*Hakkarı'de Bir Mevsim*) ya da yitük idealini dile getirir: “İnsan vakarını güçlendirecek bir düzen oluşturmak istemiştik” (*Su da Yanar*). Görüldüğü gibi, ideal dünya tasarımları, doğrudan doğruya kaçış olgusu üzerine kurulur; temelde, sorunlarla mücadele isteğinin yetersizliğine ve yalnızca “benzer”ler arasındaki birlikteliğe işaret eder.

Gerçekleşebilecek bir dünya tasarımı: Daha önce de belirtildiği gibi, birkaç kişiyle sınırlı kalmayıp, insan ilişkilerini ve toplumsal yapılanmayı daha geniş bir yelpaze içinde kavrayan, bir proje oluşturmaya yönelik filmsel anlatı örneği çok azdır. Bu örneklerden birinde (*Bir Teselli Ver*) kurmaca dünya ikiye ayrılmış ve bunlar arasındaki “iyi-kötü” ayrımı çok net biçimde sergilenmiştir. Dolayısıyla, anlatının hangi tarafta olduğu, nasıl bir yaşam tasarlayıp önerdiği rahatlıkla ortaya çıkmaktadır. Birbirine zıt olarak sunulan iki dünyadan birinde, kapitalist ilişkiler egemendir; iş, kredi, ihale, vb. kısacası para her şeyin üzerinde tutulmaktadır. Böyle olunca da insanlar arasındaki en yakın ilişkiler bile mesafeli olmakta, her şey maddi çıkarlar açısından değerlendirilmektedir. Bu dünyayı, “öteki”nin yaşamına, kendi çıkarı doğrultusunda yoğun ve doğrudan müdahale eden, zorlayıp cezalandıran bir mutlak otorite yönetip denetlemektedir. Böylece, katılık, sevgisizlik, işi evladına tercih etme, isteklerine karşı gelenleri işten atma, yetmezse öldürmeyi planlama gibi durum ve davranışlar, bu “kötü” dünyaya ait karakterlerin özellikleri haline gelmektedir.

Anlatının, kendi önerdiği yaşam biçimini inşa edip sergileyebilmek amacıyla, reddetmek üzere kurduğu dünyada, genç bir kız babası ve amcasıyla birlikte yaşamakta, nişanlısı ve dayısıyla da sık sık beraber olmaktadır. Nermin'in "Hapishane mi? Bir cehennemden farksız" dediği erkeklere ait ortamda gençler parti verip batı müziği dinleyerek dans eden tiplerdir ve kendilerinden farklı olana tepkilerini de müzik aracılığıyla dile getirirler. Kendileri "yanlış" müziği dinlediklerinden, doğru olanı anlamayıp küçük görürler. Nermin'in amcasına göre onlar iyi aile çocuklarıdır. Böylece, varsılların kötü dünyasında iyi aile çocuğu anlayışının nedenli farklı olduğu, dolayısıyla dans etmenin uygunsuzluğu da ortaya çıkar.

Bu dünyadakilerin varsıllığı da adeta hiç emek harcanmadan, yalnızca bazı bağlantılar yaparak, ayak üstünde alıp vererek elde edilmiş gibi durmaktadır. Bununla birlikte büyük olasılıkla eski toprak sahipliğinden geldiği alnaşınan varsıllık, bu çerçevenin dışına taşan, sıcak, anlayışlı, aşktan ve sevgiden yana bir karakterle, Nermin'in dayısı aracılığıyla temsil edilmektedir. Nitekim sonuçta o da tercihini doğrudan, güzelden yana yapacak ve yoksulların arasındaki yerini alacaktır. El emeğiyle geçinen ve bundan gurur duyanların dünyasında ise çoğu ilişki çok farklı kurulmuştur. Başındaki takkesiyle demirci Kadir Usta'nın dükkânı bir pirin dergâhı gibidir. Mutsuz anlarda demir dövmek insana huzur veren bir müzik üretmektedir. İlişkiler açısından bakıldığında ise öncelikle dikkati çeken şey, yüceltilmiş mahalle ortamından doğan bir cemaat ruhunun varlığıdır. Görmüş geçirmiş bilge demircinin temsil ettiği geleneklerin çerçevesi içinde, saygı ve sevgiye, zorlamaya değil, iknaya dayanan ilişkiler söz konusudur. Önemli konularda kararlar tartışılarak, birlikte alınır, oluşan dayanışma sonucunda ortak olarak eyleme dö-

nüştürölür. Bir ağacın altında sofra kurulup ortaya konan pilav hep birlikte yenir, hep birlikte kız istemeye gidilir, yine hep birlikte nikâh salonundan kız kaçırlır. Mahalleli birbirine akrabalık ilişkilerine dayalı adlandırmalarla seslenir (Veysel emmi, yeğen, Ferhunde abla vb.), Orhan'ın kafasında bir türkü "estiğini" anlar ve onun sazının sesinden etkilenir. Güçlülerin dünyayı ayağa kaldıracığını bile bile kendi aralarına katılmayı isteyen Nermin'i, bu kahramanlığından ötürü bağrına basar. Bu çevrenin insanları dost ve konukseverdir. Ancak, büyüğe saygı küçüğe sevgi havası içinde, küçücük kızlarla kadınlar erkeklerin ellerine su dö-küp peşkir tutar, Ferhunde "hadi kızlar" der demez neşeli bir telâşla iş yapmaya koşuşur, sonra da biraz geride durmayı ihmal etmezler. Aslında filmin anlatısında karşı karşıya konulan iki dünyada da ortak olan şey, ataerkil hiyerarşik ilişki yapısıdır. Nitekim, sanayicinin tek olumlu sayılabilecek hali, kızından kendine itaat etmesini istediği sahnede görölmektedir. Buna karşın yoksul ama mutlu mahallede de erkeklerin değerleri egemendir. Nermin, *-Bir Demet Menekşe-*deki Kenan'a benzer biçimde- yetiştiği ortamı, rahat bir yaşamı terk ederek, yoksulluğun sıcaklığına sığınır ama bu dünyada tartışmalara, anne rolü üstlenen Ferhunde'nin dışındaki kadınlar katılmadığı gibi gençler de ortada görünmez. Nermin için sevdiği erkeği bulmak, onun ve bir mahallenin kurduğu kapalı ve güvenli yapı içinde yaşamak yeterlidir. Japon fenerleriyle süslenen bahçede yapılan düğünde damat bile kravat takmaz.

Kurmaca anlatılar aracılığıyla, "nasıl yaşamalı"ya yanıt getirmek üzere bir tasarım geliştiren filmlere ilişkin olarak ele alınacak son örnekte (*Bir Türkte Gönül Verdim*) ise öykü, büyük kent yerine taşra ve köy çevresine yerleştirilmiştir. Bu filmde anlatının tüm araçları kullanılarak; teknolojik gelişme

ve ekonomik kalkınmaya karşın, toplumsal ve kültürel olarak hiçbir şeyin değişmeyeceği bir dünya tasarımı kurulmaktadır. Bu tasarım, filmin başındaki alıntıyla kendini ilk elden geleneğe ve dini değerlere bağlanır; sonuçta, “bütün yabancılara -ötekilere, farklı olana- kucacağımız açık, yalnızca bizim yaşam tarzımızı, inancımızı kabul etsin yeter” denir. Böylece tüm farklılıkların tek bir potada eridiği, yeniliklerin bu potayı daha iyi muhafazaya yarayacağı bir dünya kurulacak; ve insanlar, devlet bankasından aldıkları krediye kendi emeklerini ekleyip çalışarak suya kavuşacaktır. Çünkü “kaptapta da yeri var” der hoca, “su müşterek sayı müşterek”tir. Yollar, kamyonlar ve otobüsler “yabancı olan”ı da getirme tehlikesi taşırlar ama bundan endişe duymaya gerek yoktur; Eva’nın geçirdiği süreç, böyle bir “mutlu” dünyaya katılma arzusunun bir yabancı için kaçınılmaz olduğunu göstermektedir. Cemaat, kültürel değişimin yaratacağı sorunların bilincinde olduğu sürece, modernleşmenin her türlü tehlikesine karşı durabilecektir. Bu film, 27 Mayıs sonrasında düşünce iklimine egemen olan “kalkınmacılık” karşısında korkuya ve kuşkuyla kapılanlarla, dış göç olgusunun yarattığı tedirginliğe karşı bir panzehir olarak düşünülebilir. Çünkü, bir yandan iktidar yapısında bir değişiklik önermemekte, devletle halkı olduğu kadar, yabancı kadını bile aynı ortak amaçta birleştirmektedir. Öte yandan kadının geleneksel konumunu onaylamakta, İslâm dininin üstünlüğünü vurgulayarak yabancıyla temasın dinin elden gitmesi demek olmadığını anlatmaktadır. Ayrıca ağallığa, erkekliğe, delikanlılığa yakışırılığın altı defalarca çizilerek, erkek değerlerinin yerinin sağlamlığı vurgulanmaktadır. “Kuvvetten birlik doğar, birbirimize düşmeyelim” diyen işçiler ise taşra kentindeki fabrikanın bahçesinde sendika toplantısı yaparlar. Böylece işçiler de epey zorlama bile olsa, bütünün parçası haline

gelir. Bu anlatının dünya tasarımında bütün yükün hoşgörü sahibi ağaya yüklenmesine karşın öğretmene hiçbir rol düşmemesi, tersine Eva'nın Mustafa'dan yediği tokada neden olması da filmin, resmi laik eğitimi ve öğretmeni kültürel değişimin en önemli aracıları gören yaklaşım karşısındaki duruşunu netleştirmektedir.

Bu tasarımların demokratik olmadığını söylemek yanlış olmaz. Asıl önemli nokta, ortak niteliğin geriye-yönseme olarak belirmesidir. Çünkü bu, ciddi bir rahatsızlığın göstergesi olarak, gerçeklerden kaçıp, eskinin, bilinenin yarattığı güvenin gücüne sığınmak anlamına gelmektedir. Çıkış yolunu geçmişte aramayıp, tüm olanakları yepyeni bir gelecek kurmaya seferber etmeye yönelik düşünsel yaklaşımların izinden gittiği hissedilen filmlerde ise bu denli netleşen bir dünya tasarımına rastlanmamıştır. İnsanın yaşam ve fikir mücadelesini yücelten filmler bulunmaktadır ama temsil edilen dünyaya karşı duran anlatılarda görülen beklentisizlik ve "yenilgi"den -ya da yenilginin keşfedilişinden- kaynaklanan kaçma isteği ve karamsarlık da demokrasi açısından, en az geriye-yönsemeli dünya tasarımları kadar ürkütücüdür.

Bu konuya son vermeden önce bu çerçevenin dışına taşan iki ilginç örneğe değinmek yararlı olacaktır. Bunlardan biri, komedinin olanakları aracılığıyla abartılı biçimde kurduğu "yanlış" dünyanın karşısına, uzun süre her şeye tek başına direnen karakteri yerleştirip -yine olumsuzun altını çizerek- olumluya gitme yolunu tutmuştur (*Namıslı*). Bu filmin kurmaca dünyasında kimse üzerine düşeni yapmamakta, herkes görevini yerine getirmek için fazladan bir ödeme talep etmekte, saygı yalnızca parası olana gösterilmekte, sevgi ve dayanışma çıkar üzerine kurulu planların bir parçası haline gelmiş bulunmaktadır. Artık beklentiler, geçim sıkıntısı

noktasını aşmış; herkes gözünü köşe dönmeye dikmiştir. Üstelik bu durum, yerli filmlerin hemen hepsinde yüceltilmekte olan aile ve mahalleli arasında da görülmektedir. Anlatının merkezindeki erkek karakter, işte bu dünyanın içinde kendine inşa ettiği bir başka dar dünyada, adeta etrafındakileri yok sayarak yaşayıp gitmektedir. Karısının: "Görev senin gibi enayilerin kuruntusu" demesine, oğlunu okutmak istemesine karşılık "çocuğu da ziyan edecek" diye düşünülmesine, iş arkadaşlarının "karname çıkıyormuş, vatan millet için çalışanların heykelleri dikilecekmiş" şeklindeki alaylarına karşın, bildiğinden dönmeyen karakterin yaşamının bu garip dengesi, bir rastlantıyla bozulacak, çatışma da burada ortaya çıkacaktır. Sonuçta küçük memur Ali Rıza'nın hakikati açıklama konusundaki ısrarı bir işe yaramamakta, insanların hayata görmek istedikleri gibi baktıkları anlaşılmaktadır. O zaman da, onlara bekledikleri gibi davranmak, Sennett'in filmlerindeki gibi denize dökmek gerekmektedir. Bu filmin, aile, komşuluk ve mahalle ilişkilerini de ele alarak eleştiri yelpazesini genişletmesi yerli film geleneği açısından önemlidir ve özellikle aileyi betimlerken ortaya koyduğu tavır, bu kurumu her zaman onaylamadığını ortaya koyan ikinci örnek olmaktadır (diğeri *Ah Belinda*'dır). Daha da önemlisi, film temsil ettiği dünyayı gülmeceyle eleştirirken herhangi bir geriye-yönsemeli arayış içine girmediği gibi "teslim bayrağı"nı da kaldırmamaktadır. Son olarak ele alınacak film ise, yaşamını denetleyebilen, en azından kendi özel alanında beklentilerine uygun değişiklikler yapabilen, aklını bu amaçla kullanan, her türlü bilgiyi değerlendiren, cinselliğini kişiliğinin bir boyutu haline getiren kadın karakter aracılığıyla, bir bireysel yaşam tasarımının gerçekleştirilişinin örneğidir (*Bir Yudum Sevgi*). Bu tasarım çok açık olmasa bile, kentin saçaklarında yaşayanların öncelikle işçi konu-

muna geçerek örgütlü ve düzenli bir üretim sürecinin içinde yer aldıkları, haklarını savunma yollarına ulaştıkları, kadınların güçlü bir erkeğin beraberliğini aramakla birlikte kendi ayakları üzerinde de durabildiği, şimdikinden çok farklı olmayan ama bir aşama öteye geçmiş gibi görünen bir hayatı işaret etmektedir. Nitekim Aygül de, kumar oynayan, işsiz, isteksiz kocasından boşanmayı, fabrikaya girmeyi, çoluk çocuğuyla birlikte evini taşımayı, hüsün akrabalarına karşı durmayı ve gözüne kestirdiği genç adamla sonunda evlenmeyi başarmaktadır.

b. Söz ve görüntü:

Söz: Yerli filmlerin, söze, ağıdalı uzun diyaloglara verdiği ağırlık, her şeyi kolayına kaçıp ya da “ya anlaşılmazsa” endişesiyle sözle anlatmaya çalışması bilinen bir olgu. Bunun ötesinde, popüler anlatılar öykülerini hemen her zaman “şimdi”de ya da en azından yakın geçmişte kurduklarından ve gündemdeki meselelere dokunmak durumunda olduklarından, atasözü, deyim ve tekerlemelere, günün moda ya da argo sözcüklerine bolca yer verirler. Bundan önceki başlıklar altında ileri sürülen görüşler, temelde, incelenen filmesel anlatıların öykü yapısına, olay örgüsüne, nedensellik içinde işleyen olaylara ve diyaloglara dayandığından burada, söze ilişkin önemli görülen bazı noktaların vurgulanmasıyla sınırlı kalınacaktır. Anlatının, kurduğu dünya karşısında nerede durduğunu anlatmanın en kolay yollarından biri, neyi kimin söylediği, neyin hangi sıklıkla söylendiğidir.

Yerli filmler, bu açıdan ele alındığında hemen dikkati çeken özellik, anlatının karşı olduğu sözün en olumsuz, doğru bulduğu sözün ise en olumlu karakterlerce dile getirilmesidir. Kuşkusuz bu belirleyicilik karşılıklı bir ilişkidir; yani, söz anlatının tamamı açısından karşı olunacak bir şeyi ifade etti-

ğinde, olumsuzlama ya da olumlama onu söyleyene de sirayet etmektedir. Böylece, zaman zaman demokratik zihniyet ve örgütlenme açısından geçerli olan sözler bu biçimde reddedilmektedir (*Şafak Bekçileri*'nde ağa teğmene: "Burnunu her yere soktunuz; bu ne biçim demokrasi?", *Kırk Bir Aşk Hikâyesi*'nde fabrikatör Fuat'a: "Ben karıştırmasam da hukuk, kanun böyle", *Kayıp Kızlar*'da "diplomalı" fahişe Lale: "Bize daha insanca davranılmasını istiyorum. Saatlerce bekletildik, şimdi de koyun sürüsü gibi sürülüyoruz", *Beyaz Ölüm*'de eşcinsel karakter Memoş şubede: "Yasalara göre suçumuz yok; polis bizi tutamaz").

Kuşkusuz, anlatının yanlış bulduğu bazı ifadelerin, "kötü" karakterlerce söze dökülmesi aracılığıyla bu karakterlerin olumsuzluğunun artırılması da çok sık rastlanan bir durumdur (*Suçlular Aramızda*'da Mümtaz, "Kanunlarımız tröstü yasaklar" diyen bir yönetim kurulu üyesine: "Bütün işlerimiz hukuka uysa hukuk müşavirini ne yapalım ?", *Güneşli Bataklık*'da işadamı: "Kanun benim kasamda... Vicdanla iş görmüyoruz, parayla görüyoruz", sarı sendikadan katil Şükrü, grev yapmak isteyen sendikacılar için: "Bunlar bizim hürriyetimize düşman, düzen düşmanı", *Sultan*'da muhtar spekülâtlörlere: "Teker teker, ellerine üç-beş kuruş vererek boşaltınak. Maksat birleşmesinler", *Umut*'da Tahir ağa, kendinden borç isteyen Cabbar'a: "Ben sana şehre git dedim mi? Git seni şehir doyursun").

Olumlanan yaşam tarzını çizmek ve seyirciyle bütünleşmek amacıyla, anlatı, olumladığı karakterlere olumladığı sözleri özellikle söyletmektedir (*Sürü*'de kentli delikanlı Şivan'a: "O yok, bu yok; emekçinin çalıştığı nereye gidiyor? Buranın zenginiyle oranın ağası bir", *Güneşli Bataklık*'da işçiler grevi kırmak üzere getirilen öteki işçilere: "Savaş açılar

bize karşı, biz de her namuslu insan gibi kendimizi savunacağız”, *Şafak Bekçileri*’nde Yüksel Zeynep’e: “İssız bir adada yaşamıyoruz; yalnız kendimizi düşünecek değiliz... Kaçamaya-çağımız görevlerimiz var”, *Karartma Geceleri*’nde yazar, “her şeyden önce askerim” diyen arkadaşına: “Her şeyden önce arkadaşız diye düşünmüştüm”, *Kırk Bir Aşk Hikâyesi*’nde emekli öğretmen Aysel’e: “Öğretmenlik de hayat gibi sevgi ve anlayış üzerine kurulmalıdır”, *Hababam Sınıfı*’nda Kel Mahmut öğrencilere: “Gülüp eğlenmek elbette hakkınız ama bir insanın zaafından, kusurlarından yararlanıp küçük düşürmeye hakkınız yok. Hele bu insan bir öğretmen ise”, *Selamsız Bاندosu*’nda Belediye Başkanı bando şefine: “Bu kadarı değiştirelim dedik”).

Bazen de, geleneksel değerlendirmeler onaylanan karakterler aracılığıyla ifade edilerek sağlamlaştırılmaktadır (*Bir Teselli Ver*’de Orhan Nermin’e: “Ellerimle çalışmak hoşuma gidiyor”, Nermin amcasına partideki gençlerle Orhan’ı karşılaştırarak: “Bunlar eve doluyor bir şey demiyorsun da, mazbut bir adama itiraz ediyorsun”, *Batsın Bu Dünya*’da “temiz” genç kız Seher’e: “Çeyizin de senin gibi lekeli, sende kalsın”, Kadir Kaptan Seher’e: “Allah büyüktür, sana da yardım eder”, *Bir Türkte Gönül Verdim*’de Hüseyin ağa hocaya: “Yollar yapıldı; nakliyeden üç-beş kuruş kazanıyoruz. Frenk kamyonundan önce sinema ile radyo ile çoktan içimize girmiş. Baştan muhtaç olmamaktı. Muhtaç olmamayı becerirsek, biçare Frenk karısından korkma”, Mustafa İsmail’e: “Zavallı bir kadını çocukla kurdun kuşun ortasına bırakmak hangi erkeklığe yakışır?”, *Bir Yudum Sevgi*’de Aygül kocasına: “Ek-mek getirmiyorsun, namusa da göz kulak olmuyorsun”).

Bu çerçevede, popüler sinemanın gençlerin beklentilerine nasıl olumsuzlayarak yaklaştığını gösteren örnekler de

çarpıcıdır. Gençlerin, özellikle de kızların yaşamlarını kendi beklenti ve hedeflerine göre kurmaları istenmediğinden onların bu gibi talepleri, “canı istediği gibi yaşamak” cümlesiyle gündeme getirilmektedir. Bunu bazen suça sürüklenen delikanlılar, bazen de varsıl (*Yasak Sokaklar*’da: “Önce dilediğim gibi yaşamak, dünyayı görmek istiyorum”) ya da evini terk eden, babasını dövdürtecek denli acımasız olan genç kız (*Kayıp Kızlar*’da: “Kendi hayatımı yaşamayı hakkım yok mu?”) ve bazen de ilgisizliği nedeniyle kızının kötü yola düşmesine yol açan kapitalist baba söylemektedir (*Kayıp Kızlar*’da Kamil Bey komiser Yılmaz’a: “Kızım çocuk değil, nasıl yaşamak istiyorsa öyle yaşar”). Daha yakın tarihli örneklerde, kadın hareketinin de etkisiyle olacak, aynı sözü, anıların daha yansız olarak yaklaşmaya çalıştığı genç kızlar da yinelemektedir (*Polizei*’de, dövüldüğü için evinden uzaklaştırılan genç kız: “Böyle olmasaydı da evden giderdim. Çünkü kendi yaşamı kendim kurmak istiyorum” demektedir). Özerk bir yaşam isteğinin dile gelmesi de mümkün olmaktadır (*Gece Dansı Tutsakları*’nda Zeynep Haluk’a: “İnsanlar birbirlerinin hayatına bulaşmadan neden birlikte yaşayamıyorlar?”).

Sözün kullanılmasını incelerken, ele alınan konu açısından üzerinde durulması gereken bir başka nokta ise demokratik yaşam tarzı ve demokratik zihniyet çerçevesinde önemli olan bazı kavramların filmlerde nasıl ve kimin tarafından kullanıldığını saptamaktır. Şaşırtıcı olan, bu nitelikteki kavram ve sözcüklerin (demokrasi, eşitlik, özgürlük, adalet, yasa, birey, vatandaş, seçim, milletvekili gibi.) çok az kullanılmış olmasıdır. Aslında çoğu yakın tarihli, az sayıda filmin dışında (*Zengin Mutfağı, Sürü, İkili Oyunlar, Güneşli Bataklık, Bir Yudum Sevgi, Sis*) solcu, komünist, faşist, komando kampı, sınıf, parti, miting, grev, emekçi, anarşi, vb. siyaset sözlüğüne

ait kavram ve sözcüklere de hemen hemen hiç rastlanmamaktadır.

İncelenen filmlerde demokrasi sözcüğü ancak iki filmde, birinde iki kez olmak üzere kullanılmıştır (*Şafak Bekçileri*, *Güneşli Bataklık*). Bunlardan ilki, yukarıda bir başka amaçla alıntılanan cümle içinde yer almış ve güçlü olanın bir sınırlamayla karşılaştığı durumla ilintilendirilmiştir. İkincisi ise, milletvekili seçimlerine hazırlanan politikacının “su arkı meselesini demokratik yoldan halletmeyen kaymakam merkeze alınacak, bakanla görüştüm” sözünde yer almaktadır. Demokrasi sözcüğüne yer veren ikinci filmde ise bu, işçilerin kendi aralarındaki bir konuşmada “millet geziyor arkadaş, demokrasi var arkadaş,” cümlesi içinde dile gelmektedir.

Doğrudan bireyle bağlantılı olan özgürlük ve toplumsal boyutlu eşitlik kavramlarına bakıldığında ise eşitlikten hemen hemen hiç söz edilmemesine karşın özgürlük sözcüğünün daha sık dile geldiği görülmektedir (*Mine*'de yazar İlhan Mine'ye: “Bunlara direnmezsen en küçük özgürlüklerini bile elinden alırlar”; *Şafak Bekçileri*'nde teğmen Yüksel: “Göklere çıkınca hür olduğumu hissediyorum”, kız arkadaşları Zeynep'e: “Biraz daha İstanbul'da kal, gez eğlen, hürriyeti tat”; *Yasak Sokaklar*'da Ali arkadaşına: “Hürriyeti seçtim, kendim çıktım”; *At*'da zengin adam, onu ayıplayarak bağırmaya hakkı olmadığını söyleyen gence: “Sana ne? Bu ülkede bağırmaya bile hürriyet yok be!”; *Polizei*'de evinden ayrılan genç kız: “Ağabeyim ne kadar özgürdü ben değilim. Erkeklerden nefret etmeye başlamıştım. Erkekler yüzünden özgürlüğüm kısıtlanıyor”; *Su da Yanar*'da Fransız sevgili: “Mutlak özgürlük küllerimin havaya savrulması”; *Selamsız Bاندosu*'nda sonunda tokat yeme pahasına içki içmek isteyen şef: “Özgürlüğümü kısıtlayamazsınız”). Özgürlük

sözcüğüne, bazen de filmlerin yürüyüş sahnelerinde kullanılan pankartlarda rastlanmaktadır (*Umut, Evlidir Ne Yapsa Yeridir, İkili Oyunlar, Güneşli Bataklık*). Bu bağlamda en fazla kullanılan kavramlar arasında hak, hukuk ve yasa yer almaktadır. Bunlar genellikle varsıl ve güçlü karakterlerin söz dağarına ait olmakla birlikte, yaşanan çatışmalara direnen bazı karakterlerce de kullanılmaktadır (*Güneşli Bataklık*'da karakoldan dönen işçiye Gümüşhaneli: "Hakkını ara oğlum, kanunda dayak yok"; *Derman*'da Mürvet kaçak Şehmus'a: "Kanun var nizam var, bu hayatın sonu yok ki"; *Karartma Geceleri*'nde öğretmen: "Ne adam öldürdüm ne bomba koydum... Adaletten değil işkenceden kaçıyorum. Önemli olan sağ salım savcının karşısına çıkmak"; *Davacı*'da Ahmet: "Ben kanundan ne anladım? Allahından bul").

Siyasal kurumlar arasında en sık sözü edilenler devlet ve hükûmettir. Bu sözcükler, bir sorunun çözülmesiyle ilgili olarak çoğu kez birbirinin yerine, görevliler ya da vatandaşlar tarafından, saygılı, mesafeli ve bazen de ürkütücü bir tarzda kullanılmaktadır (*Zengin Mutfağı, Derman, Selamsız Bandosu, Karartma Geceleri, At, Sultan, Davacı, Evlidir Ne Yapsa Yeridir, Sis*). Siyaset yapmak pek olumlu bulunmamakta ve siyasal iktidara yönelik tüm tepkiler, onun kişileştirilmiş hali olan milletvekiline yönelmektedir. Sendikalar, yalnızca ücret pazarlığı ve grev yapan örgütler olarak ya da çoğu kez sınırlı biçimde devreye girmekte (*Güneşli Bataklık, Bir Türke Gönül Verdim, Bir Yudum Sevgi, Çark*), iki filmde ise kadın dernekleri gündeme gelmektedir. Bunlardan birinde (*Suçlular Aramazda*), yoksullara yardım amacıyla çalışma yapan kadınların toplantısında "dinde fitre ve zekât, lâiklikte sosyal hizmet", "tok açın halinden anlamaz" yazılı posterler görüntülenirken, ötekinde (*Azap*) şımarık bir havayla çıkarıcı bir kokteyl düzenlenir ve "bonjour Elif", "çok enteresan, çok değişik"

sözleriyle fotoğraflar çekilir. Görüldüğü gibi ele alınan filmlerin kurmaca dünyaları, örgütlü siyasetten uzak insanların yaşadığı ortamlar olarak inşa edilmekte ve gelecek tasarımlarında da aynı çizgi sürdürülmektedir. Günlük yaşamın içindeki pek çok siyasi sayılabilecek eylem ise duygusal ve ahlâki bir düzeye çekilmiştir.

Söze ilişkin olarak değinilmesi gereken son bir nokta da cinsiyetçi bir tutumun tüm filmlerdeki diyaloglarda çok net biçimde ortaya çıkmasıdır. Bu durum, Yeşilçam'ın bir erkek sineması olmasının açıklamaya yeterli olamayacağı denli vahimdir. Söz aracılığıyla "erkeklik" yüceltilirken, "kadınlık" aynı ölçüde küçültücü bir nitelik kazanır. Hemen her filmde benzer örnekleri bulunduğu için burada yalnızca rastlantısal olarak seçilen örneklerden yararlanılacaktır. Erkeklerin çeşitli davranışları, onların erkekliğine, efendiliğine, delikanlılığına, ağalığına, beyliğine yakışan/yakışmayan ya da sığan/sığmayan davranışlar olarak sınıflandırılır. Erkek erkeğe konuşmak, erkek adam olmak, erkek gibi davranmak, bir babalık ya da ağalık yapmak, bir erkek gibi sahip çıkmak, erkekliğin ölüp ölmediği, "elin ertmesi gücün yetmesi" çok önemli görünmektedir. Hatalı davranışlar, "adam olacak adamın işi değil", "erkek olan ağlamaz" denerek eleştirilir, bunu yapan "erkekliği sıyrıp bırakmakla", "soğan erkeği" olmakla suçlanır, "ne biçim erkeksin?" sorusuyla karşılaşır, evle ilgili istenmeyen işlerin yapılması "avrattan beter olduk", "dedikoducu kadınlara döndük" diye üzüntüyle karşılaşılır. Erkeklerle yönelik en ciddi suçlama ise yine erkeğe cinsel etkinlik atfeden "ırz düşmanı"dır. Hem erkekler hem de kadınlar erkeklerle bol bol, koçum, aslanım diye seslenirken, beğenilen kadın "cengâver gibi" diye nitelenebilir. Bu arada erkek karakterlerin "kadınsız" nasıl yaşayacakları dört filmde merak konusu olmaktadır (*Av Zamanı*, *Hakkârî'de Bir*

Meusim, Mine, Selamsız Badosu). Kadınların söz aracılığıyla küçümsenmesi, “ruhunu şeytana satan kadının yatağına girmek”, “kızın yularını çekmek”, “eksik etek olmak”, “kadın işi olmamak” gibi durumlarla ve “keşke elime bakan kız olsaydın” (*Şafak Bekçileri*) diyen, “ham kayısı gibi, kütür kütür” (*Batsın Bu Dünya*), “avlayan avlamış bize ne” (*Mine*) diye laf atan erkekler ve “kadın başımla sahip çıkamıyorum” (*Kayıp Kızlar*), “ayol öyle toprak her gün bel, tırmık ister; yoksa kuşlar kapar tohumunu” (*Mine*), “senin vazifen o iti öldürmek; bir de benim beynime bir kurşun sıkmaktı” (*Batsın Bu Dünya*), “hakaret edip kovsan da razıyım, anla beni” (*Bir Teselli Ver*) diyen kadınlarla örneklenmektedir. Bu, kadın karakterlerin, anlatılardaki kendilerine yönelik erkek bakışını benimsemiş olduğunu göstermekte, dolayısıyla senaryodan itibaren filmi gerçekleştirenlerce de aynı bakışın onaylandığı ortaya çıkmaktadır.

Görüntü: Bu yazıda asıl ağırlık öyküye ilişkin özelliklere verilmiş bulunmaktadır ve görüntüleme aracılığıyla karakterler ya da karakterlerle çevreleri arasındaki ilişkilerin demokratik zihniyet açısından niteliğini çözmeye çalışmak, ayrı bir kuramsal model geliştirmeyi gerektirmesi ve örneklemdeki filmlerin sayısının fazlalığı nedeniyle mümkün olamamıştır. Burada, yalnızca filmlerin söyleminde kullanılan bazı mekân, nesne ve tipler üzerinde genel olarak durulacaktır.

Öncelikle, Yeşilçam'ın, tasarruf alışkanlığının da yardımıyla uylaşım haline getirdiği mekân kullanımına ve görüntü düzenlemelerine birkaç örnek verilebilir. Bunlardan biri Haydarpaşa tren istasyonudur ve kır-kent, geleneksel-modern geriliminin ilk ilmekleri burada atılır. Bu ilmekler, binanın ön cephesindeki yüksek merdivenin basamaklarını dolduran insan kalabalığının ortasındaki karakterin şaşkın-

lığı aracılığıyla, uylaşım haline gelmiş bir mizansen içinde sergilenir (*Gurbet Kuşları, Azap*). İstanbul'a ilk adım böyle atıldıktan sonra, kentün kendine özgü, hem parlak hem karanlık yaşantısı da belirli mekânlarla görselleştirilir: yalılar (*Suçlular Aramızda*), eski konaklar (*At*), büyük bahçeler (*Kart Horoz*), Beyoğlu'nun neon ışıklarıyla donanmış ara sokakları (*Vesikalı Yarım, Beyaz Ölüm, Kayıp Kızlar*) ve pavyonlar. Kentün gençler için en tehlikeli ortamı olan diskotekler ve yapılan polis baskınları, hemen her zaman aynı kamera açıları ve ölçekleriyle görüntülenmektedir (*Beyaz Ölüm, Kayıp Kızlar*).

Diskotek sahnelerinin nasıl kurulduğu, anlatının, yanlışlığını görüntüsel yolla dile getirmesine çarpıcı bir örnek olarak incelenebilir. Bu sahnelerde hafif üst açılı toplu çekim ölçeğiyle elde edilen çerçeveye/salona karşıdan, biraz önden yürüyen komiser ve arkasında altı-yedi kişilik ekibi girer gelirmimin etkisini artırmak için grup hemen optik ileri kaydırma ile daha yakın bir çekim ölçeğiyle çerçevelenir. Diskoteklerin tehlikeli olduğu, her köşede birbirine sarılmış, içki içen, sevişen gençler ve pistte dans edenler aracılığıyla anlatılır. Işıklar yanıp sönmekte, kamera zaman zaman değişik açılardan yapılan ayırntı çekimlerle genç kızların bacaklarını ya da kalçalarını görüntülemektedir. Böylece, kamera erkek bakışıyla özdeşleşip anlatının cinsiyetçi tavrını sergiler. Seksenlere gelinceye kadar aynı işlevi, cinsellik dozu çok azalmış olarak, benzer biçimde görüntülen "parti" sahneleri yerine getiriyor, varsılların şımarık, serbest, batıya özenen, "öz" değerlerini yitirmiş gençleri, bu yolla olumsuzlanıyordu (*Yasak Sokaklar, Bir Teselli Ver*). Diskoteğe ve dans eden gençlere sempatiyle yada en azından yansız bakmayan çalışan ve farklı bir görüntüleme sergileyen tek bir örnek bulunmaktadır (*İkili Oyunlar*).

Düşülen tuzakların, işlenen suçların sonucunda, anlatsal mekâna ilişkin görsel uylasimlardan ikisi daha ortaya çıkar: mahalle karakolunun tek odadan oluştğı izlenimini veren ortamı, cezaevi kapısı ve hapishane koğıuşu. Cezaevleri aracılığıyla anlatı, seyirciyi, suça sürükleniş nedenine bağılı olarak karakterin “kapatılmak”tan doğan sıkıntısına ortak etmektedir. Bu yüzden de çekimler kaçınılmaz olarak, baskıyı, sınırlanmayı gösterecek biçimde kameranın önünü kesen parmaklıklar ve tel örgüler arkasından yapılır (*Üç Arkadaş, Vesikalı Yarım, Derman*). Tümü bir cezaevi ortamında kurulan anlatsal dünyanın görüntülenmesi ise kuşkusuz farklı olmaktadır; bina içindeki hareket ve ilişkiler öne çıkar, özellikle avlularda yapılan dış çekimlerde kapalılık görselleşir (*Uçurtmayı Vurmasınlar, Kadınlar Koğıuşu*). Karakol sahnelerinde ise vurgu çoğı kez komiser ile otoritesinin bir parçasıymış hissini veren “babacanlığı” üzerinde olduğundan, yine ortak mizansenler kullanılmaktadır (*Yasak Sokaklar, Azap, Sultan*). Ancak kurduğu anlatsal dünyayı beğenmeyen filmlerde, farklı durumlar da söz konusu olmakta, karakol “sıcak”lığını, karakterin durduğu noktadan yapılan ve onunla komiser arasına mesafe koyan genel çekim nedeniyle kaybetmektedir (*Umut*). Vatandaşla kamusal otorite arasındaki uzaklığı benzer biçimde ve aç/karşı aç yöntemine başvurarak anlatan örnekler de vardır (*Davacı*). Başta birbirini dava eden ancak daha sonra adalet mekanizmasının hantallığı nedeniyle zaman kaybına ve maddi zarara uğrayıp, işbirliğine giden vatandaşların otorite karşısında bir “mahkûm” haline gelişi, onların grup halinde, mahkeme salonundaki parmaklığın bir yanında, yargı makamının ise öbür yanda görüntülenmesiyle ifade edilmiştir. Benzer bir mizansen örneğı ise yargıç rolünü yüklenen kabadayının, yargıladıklarıyla arasındaki, kendi lehine olan iktidar ilişkisinin görün-

tülendiği sahne de yer alır (*Umutsuzlar*). Kabadayının, büyük bir masanın ardındaki yüksek arkalı -tahtvari- koltukta otururken, yalnız başına ve belçekim ölçeğiyle görüntülenmesine karşın; ötekiler, onun karşısında ayakta dururken, diz çekimle, gerideki korumalarla birlikte yerleştirilmiştir.

İncelenen filmler arasında, karakterin hissettiği kısırılmışlığı, çaresizliği, yitip gitme duygusunu görselleştirme konusunda ilgi çekici örnekler de bulunmaktadır. Bunlardan birinde (*Mine*), kadın karakter birçok kez dışarı bakmakta olduğu pencereyle çerçevelenmiş olarak, binanın dışından alt açıyla yapılan çekimlerle görüntülenir ve böylece hapsedildiği dünyadan kurtulma özlemi dile gelir. Ayrıca, tüm kasa-banın gözünün onun üzerinde olduğu da çarşı pazarda, arkadaş toplantılarında uzaktan, ona bakan insanların başları arasından ya da başkalarının bakış noktalarından yapılan çekimlerle hissettirilir. Bu çekimlerde Mine'nin sıkıntısı ve çaresizliği içinde görüntülenmesi, anlatı için gerekli olan "baskı" duygusunu yaratmaktadır. Öte yandan, kör bir umudun peşinden sürüklenip her şeyini, hatta aklını bile yitiren, açtığı çukurun başında dönüp duran faytoncunun çaresizliği ise kameranun yüce bir göz gibi kuş bakışı noktasından giderek yükselmesi ve onu orada terk etmesiyle aktarılmaktadır (*Umut*). Kuş bakışı çekim, bir başka örnekte de işlevsel biçimde kullanılmış ve büyük kentnin kalabalığı içinde birkaç saniye içinde yitip giden oğlunun ardından sağa sola koşuşturan Hamo Ağa'nın yalnızlığını görsel olarak dile getirmek üzere kullanılmıştır (*Sürü*).

Anlatının inşa ettiği dünyaya yönelik tavrını görsel olarak ortaya koyabilen görüntü düzenlemelerinden söz ederken birkaç örnek daha vermek yararlı olacaktır. Örneklerden biri, anlatı ve seyircinin, verili dünyanın değerlerini merkez-

deki karakterle birlikte kabul edişleri sırasında gerçekleşir (*Vesikalı Yarım*). Anlatının konsomatrist olan kadın karakteri, sevdiği erkeğin geleneksel ilişkilerin hkm sürdüğü yaşamını uzaktan izlediğinde kendi için sevdiğiyle birlikte bir hayatın olamayacağını anlar. Filmin son görüntülerinde Sabiha, ulaşamayacağı bir yaşam tarzına arkasını dönecek ve erkek kalabalığının arasından kameraya doğru yürüyecektir. Farklı bir örnek ise kamu otoritesiyle sıradan insan arasındaki uzaklığı, kopukluğu görselleştiren ve aynı film içinde birkaç kez kullanılan bir mizansendir (*Devacı*). Burada, hkimin gelip keşif yapmasını bekleyen köylülerin her türlü hazırlığı yaparak şosenin kenarına dizilmeleri görüntülenmiştir. Alçak adan yapılan çekimle kişilerin, çerçevenin iki yanına ve önüne, başları ve sırtları görünecek biçimde yerleştirilişinin etkisi birleşir; ileri doğru uzanan yol, bilinmez, çok uzaklardaki ulaşılmazın ve rklenin beklendiği duygusunu başarıyla aktarır. Son rnek de bir filmin son görüntülerinden seçilmiştir (*Suçlular Aramızda*). Burada, suçluların yakalanmasına yardım eden ve onların baskısından kurtulan iki genç, daha önce aynı kişilere daha yakın olduğu hissettirilen polislerle birlikte, bir sahil güvenlik botu içinde görüntülenmiştir. Sevgililer el ele, diz çekim ölçeğinde ortada dururken, arkalarında yine minarelerle süslü İstanbül silueti, iki yanlarında polisler ve en nde de teknenin burnundaki Türk bayrağı bulunacak şekilde erveledenmişlerdir. Böylece filmin, temsil ettiği dünyadaki kamu düzenini onayladığı, inanç, aşk ve kurallara uygun bir yaşam önerdiği ortaya çıkmaktadır. Bu arada, cami ve minare görüntüleriyle ezan sesinin Yeşilçam sinemasında, maneviyatın, doğru yolun, geleneksel yaşam tarzının simgesi olarak yer aldığını da belirtmek gerekir (*Bir Türke Gönül Verdim, Kayıp Kızlar*).

Montaj, filmsel söylemin temel öğelerinden biri olduğundan, anlatının ele aldığı olgu ve olaylara yönelik tavrını belirtmesinde de önemli bir işlev yüklenebilir. Bu konuda da bir-iki örnek vermek yararlı olacaktır. Bu örnekler, beğendiği dünyayı görsel olarak da belirtmek isteyen anlatılardan bazılarında rastlanan ve birbirine zıt iki görüntü arasında kesme yapılarak sağlanan bir montaj tekniğini sergiler; havası tümüyle farklı iki sahne birbirini izler. Birinde yoksul mahallelinin sıcak kucaklayışıyla hazırlanıveren sofrada aynı kaptan pilav yiyenlerden, varıl ailenin şarap kadehleriyle süslü, hizmetçinin hizmet ettiği masasını gösteren çekime kesme yapılır (*Bir Teselli Ver*); ötekinde, masum kızın gelin bebeğinin süslediği sade oda/sığınağından, varıl kadının ipekli çarşafarla donanmış büyük “rokoko” yatak odasına ve onun şımarık edasına geçilerek (*Bir Demet Menekşe*) anlatının tuttuğu tarafı iyice vurgulamış olur.

Bu mekân ve mizansen örneklerinden sonra, yine seçici kalmayı sürdürerek, bazı nesnelerin incelenen konuyla ilişkili olarak üstlendikleri anlamlar ele alınabilir. Sinema birçok nesneyi hatta bazı oyuncuların yüzlerini de ikon haline getirmiştir. Bunlar arasında birinci sırada tabanca gelmektedir. Yerli filmlerin kurmaca dünyalarının erkek egemen yaşam düzeni de silâha büyük önem vermiştir. İncelenen filmlerin çoğunda şu ya da bu nedenle tabanca sıkça kullanılmışsa da (*Gecelerin Ötesi, Suçlular Aramızda, Bir Türke Gönül Verdim, Umut, Azap, Sultan, Namuslu, Mine, Polizei, Güneşli Bataklık, Av Zamanı*) burada belirli bir örnek üzerinde durulacaktır. Bu filmde, tabancanın kendinin görüntüde olduğu süre çok kısa olmakla birlikte, varlığının söze aktarılışı ve kurşun delikleri aracılığıyla adeta bir kişilik kazandığı söylenebilir (*Umutsuzlar*). Burada silâh, otoriter ve erkekçil bir yaşam biçiminin başrolünü oynamakta ve bu durum, “silâhın olsay-

dım”, “üçümüz bir arada olamayız”, “sen onu seçtin”, “sen, ben ve silâhım olamaz mıyız”, “bizim kelimemize değerler biçilmiş, ben silâhıma mecburum” gibi sözlerle desteklenmektedir. Anlatının erkek karakteri Fırat, sonuçta tabancasını, onun isteği üzerine ve bu nedenle ölecek olan sevgilisine verir.

Yeşilçam ikonlaşan nesnelerin arasına kitabı, daktiloyu ve gözlüğü katmıştır. Bu üçü, aydın kişiyi kesirmeden tanımlamanın en iyi yolu olmuştur. Öldürülen orta yaşlı adam yere düştüğünde kameranın çevrinerek, gözlüğünü ve elinden fırlamış olan daktilosunu görüntülemesi, daha ilk andan siyasi bir cinayetin söz konusu olduğu, ifadenin baskı altında tutulduğu, yaşam özgürlüğünü de yok sayan bir dünyanın temsil edildiğini anlatabilmektedir (*Av Zamanı*). Aynı şekilde, sonraki sahnede elinde daktilosuyla genç bir adam görüldüğünde, onun da bir aydın olduğu, dolayısıyla aynı tehlikeyle karşı karşıya olduğu hissedilmektedir. Daktilo yazarlığın bir parçası olduğu kadar (*Mine*) kamu otoritesinin simgelerinden biri haline de gelebilmektedir (*Davacı*). Başka birkaç örnekte ise, kitaplar iki kişi ya da karakterle geçmiş arasında bir bağ yaratan, yaşanandan farklı dünyaların da olabileceğini anlatan saygın araçlar olarak ortaya konmuştur (*Mine*, *Derman*, *Uçurtmayı Vurmasınlar*, *Karartma Geceleri*). Ayrıca, kitap sahibi olmak ve özellikle de onları okumuş olmak, saygı ve hayranlık uyandıran durumlardan biri haline gelebildiği gibi (*Kırk Bir Aşk Hikâyesi*), baskıcı siyasal ortamlarda tehlike yaratabilmektedir (*Sis*); kitap kendini yalnız hissedenlere arkadaşlık eder (*Suçlular Aramızda*).

Anlatının kurmaca dünyası bir yalıtılmışlık, sınırlanmışlık durumu içerdiğinde ya da kamusal otoritenin duyuruları önem kazandığında radyo devreye girmektedir. Büyük kentteki yalnızlığına çare diye transistorlu radyosunu kula-

ğına dayayarak arabasını süren sebzeçi (*At*), yılın büyük bölümünü karlar altında dış dünyayla ilişkisi kopuk olarak geçiren köylerde, ötelerden bir ses duymak, iletişim kurmak için radyoya sarılan çocuk ve büyükler (*Derman, Hakkari'de Bir Mevsim*), kilometrelerce uzaktaki ülkelerine radyo aracılığıyla ulaşmak isteyen yabancılar (*Karartma Geceleri*), hayatın hızlı ritmini aktaran müziği yanından eksik etmemek için kocaman bir radyoyla dolaşan gençler (*Gece Dansı Tutsakları*) bu aracın önemini vurgulamaktadır. Radyo bazen de “sahibinin sesi” olarak işlev görmekte ve sıkıyönetim bildirilerini duyurmakta (*Sis, Av Zamanı*) kaç kişinin öldürüldüğünün haberini de vermektedir. Televizyon ise yerli filmlerin anlatısal dünyasına daha geç girmiş ama çabuk yerleşmiş görünmektedir (*Sultan*'da: “Kan kan değil TRT haberleri”, “televizyondaki Colombo senin yanında hiçtir”). Politikacıların boy gösterip anlamsız açıklamalar yaptıkları, bir ailevi sorunun tüm ülkeye mal olmasına neden olan (*Evlidir Ne Yapsa Yeridir*), bol bol reklam yayınlayan ve bu nedenle tüketimi körüklediği için pek sevilmeyen (*Ah Belinda, Çıplak Vatandaş*) bir aygıt televizyon. Televizyonun bu pek de sevilmeyen niteliği, bazen televizyon çalışanlarına da yansıtılmaktadır (*Sis*). Ayrıca basın da benzer bir konumda değerlendirmekte, olayları şişirmekte (*Namuslu*), önce yararlı olsa da sonunda daha büyük bir zarara yol açmaktadır (*Çıplak Vatandaş*).

Bunların dışında, incelenen filmlerde gelinlik ve çeyiz, kadının yaşamındaki bağımlı rolünü nasıl özlemle beklediğini (*Bir Demet Menekşe, Sultan*); kafesteki kuş, sınırlanmış özgürlüğü (*Sürü, Kırk Bir Aşk Hikâyesi, Av Zamanı*); yat, soğuk ve katı kalpli varsılları (*Suçlular Aramızda*); oyuncak traktör, havacıların küçümsedikleri kırsal yaşam tarzını, uçaklar ise özgürlüğü (*Şafak Bekçileri*); çok büyük boyutlu portre fotoğrafları kendini dev aynasında görmeyi ya da fetişleştirilen

sevgiliyi (*Suçlular Aramızda, Umutsuzlar*); motosiklet kendinden beklendiği gibi davranmadığı için yoldan çıkmış kabul edilen gençliği (*Beyaz Ölüm, Batın Bu Dünya*); Atatürk resmi ve Türk bayrağı (*Suçlular Aramızda, Yasak Sokaklar, Sultan, Sis* vb.) devleti simgelemektedir.

Kendi bir simge olan üniformanın, onu giyenden bağımsız olarak kazandığı baskıcı anlamı, güldürünün temeli yapan bir örneğin altı çizmek yararlı olacaktır (*Polizei*). Burada, yabancı bir ülkede yaşayan, saf bulunup arkadaşları tarafından işletilen ve çevresinden beklediği saygıyı görmemekten rahatsız olan bir çöpçünün rastlantısal olarak eline geçirdiği gücün öyküsü anlatılmaktadır. Sahte bir polis üniforması ona özellikle Türkler arasında bütün kapıları açacak, içinde biriken dertlerin acısını çıkarmasına ve sevdiği Alman kıza kavuşmasına da olanak sağlayacaktır. Bir başka örnekte ise mahallenin bekçisi ve onun sık sık öttürdüğü düdüğü, yoksul insanların uzağındaki kamusal otoritenin simgesidir ve yine bir güldürü öğesi olarak kullanılmaktadır (*Sultan*). Aslında mahallenin bir parçası ve iyi bir insan olan bekçi, her şeyin kendinden sorulması konusunda iddialıdır ama mahalleli onu pek ciddiye almaz, idare eder ve kendi bildiğini okur. Üniforma farklı bir çerçeve içinde, ortak çabanın sonucu ortaya çıkan uyumun bir göstergesi olarak da değerlendirilmiştir (*Selamsız Bando*).

Görüldüğü gibi bu çalışmada incelenen filmlerin büyük bir kısmı anlatılarını popüler filmlerden beklendiği biçimde kurmuş bulunuyorlar. Bir yandan aşk, yoksulluk, kendini ifade etme gibi temel sorunlara, öte yandan da çok geniş bir yelpaze içine yerleşmiş olan günlük meselelere değiniyorlar. Yine büyük bir kısmı, şöyle ya da böyle ama genelde iyimserliği içinde barındıracak biçimde noktalanıyor. Aşk acısına

karşın özverinin yarattığı teselli, yeni bir yaşama başlamanın dinamizmi, yarının getireceklerine inanç, bu filmlerin topyekûn etkileri ele alındığında ilk anda ortaya çıkan şeyler oluyor. Ancak, bu genel iyimserliğin çizdiği umutlu manzaraya karşın, demokratik bir yaşam tarzının gerekleri olan özerklik, özgürlük ve hele eşitlik gibi hedefler konusunda aynı iyimserliği hissetmek olanaksız. Siyasetin bu denli karanlık biçimde betimlenişi, kamu otoritesine yönelik olarak ortaya çıkan böylesi bir güvensizlik ve uzaklık duygusu ile kişilerarası ilişkilerde karşılaşılan cinsiyetçi, şiddeti doğallaştırıcı, gücü onaylayıcı ve kendine acımayı yücelten tavırlar birleştiğinde demokratik zihniyetin gelişmesi açısından pek de parlak olmayan bir tablo çıkıyor ortaya. Çünkü bu kurmaca dünyaların çoğu, anlatılan tarafından temelinde onaylanıyor. Üstelik önerilen yaşam tasarımlarının bir kısmı geriye-yönsemeli. Temsil ettiği dünyayı onaylamayan anlatılarda ise, reddedildiği sanılan otoriteye tam anlamıyla teslim olmanın bir göstergesi olan, kendini acındırma ve “acı çekme”yle öğünme davranışı egemen oluyor. Dolayısıyla, bu filmlerde de güçlü olanı arama, güçsüz üzerinde baskı uygulama eğilimi gözleniyor. Kuşkusuz, özlenen ilişkilerin uzak bile olsa gelecekte inşa edilebileceğini vaat eden filmler de yok değil. Bu vaat, çeşit çeşit beklentilere, farklı söylemlere, yeni tasarımlara kucak açacak bir yerli sinema beklentisiyle aynı noktada birleşiyor.

YEŞİLÇAM KADINLIĞIN TEMSİLİNDE ŞİDDETİ NASIL KULLANDI?*

Giriş

Popüler filmler gerçeklikle özel bağlar kurduklarından, bu filmlerde gerçekmişgibiliğin [*verisimilitude*] inşası, inandırıcılığın ve özdeşleşmenin yaratılması açısından büyük önem taşır. Özellikle melodramlarda, ne denli abartılı görünürse görünsün, yaşam gibi olma iddiası, ayrıntılarda tümüyle ihmal edilse bile, dramatik kurguda vazgeçilmez niteliktedir. Bu filmlerdeki gerçek dünyaya ve günlük yaşam ilişkilerine değin öykülerin dolayımınmış görüntüleri, bir yandan toplumsal ve kültürel ortama ilişkin değerleri, yargıları, kuralları temsil ederken bir yandan da bunların “kaçınılmazlığına” işaret eder. İşte bu nedenlerle, yerli filmler, kadınların Türkiye’deki toplumsal konumunun anlaşılması açısından çok elverişli bir inceleme malzemesi sunmaktadır. Bu filmlerin, kadınların temsili ve kadınlara yönelik şiddet açısından çözümlenmesi, kadınlardan hangi verili kimliklere bürünmelerinin beklendiğini, beklentilerin gerçekleşmesinin şiddet ve şiddet tehdidi aracılığıyla nasıl denetlendiğini anlamakta yardımcı olacaktır. Bu çalışmanın amacı, erkek karakterlerin kadın karakterlere uyguladıkları şiddetin, yerli filmlerdeki temsil mekanizmalarında ve kadın imgelerinin kuruluşunda ne denli doğrudan rol oynadığını ve/veya nasıl kullanıldığını saptamakla sınırlıdır ve çözümlenmeler, filmlerin öyküleri ve olay örgüleri, karakterleri ve karakterlerin eylemleri esas alınarak gerçekleştirilmiştir.

* İlk kez 2000 yılında yayınlanmıştır.

Bu araştırmada incelenmek üzere, 1998 yılı yaz ayları boyunca çeşitli ulusal televizyon kanallarında yayınlanan yerli filmler arasından rastlantısal olarak yüz yirmi film videoyla kaydedilmiştir. Anlatı yapılarında keskin farklılıklarla karşılaşmamak açısından bu filmlerin melodram kapsamında olması yeğlenmiş, dolayısıyla güldürüler inceleme dışında tutulmuştur. Ayrıca “kostüme-avantür” filmleriyle bazı polisiye melodramlar da tümüyle erkek merkezli olmaları nedeniyle örneklemeye alınmamıştır. Kadınlığın temsili sorusu önemli olduğundan, özellikle kadın karakteri merkeze alan ya da en azından kadın karaktere, erkek karakterle eşit ağırlık veren, kadın sorunlarına değinerek seyircide uyanacak duygusal ortaklığa zemin kazandıran filmler öne çıkarılmış ve böylece araştırmanın örnek filmlerinin sayısı yüz üç olarak belirlenmiştir. Seçilen filmler, hazırlanan bir dizi soru aracılığıyla, olay örgüsü, dramatik kurgu ve diyaloglar açısından çözümlenmiş; kadın karakterlerin nitelikleri ve yaşamla kurdukları ilişkiler, kadına yönelik şiddetin türü, sıklığı, kimin tarafından hangi nedenlerle uygulandığı ve nasıl açıklandığı saptanmaya çalışılmıştır.

Kadına Biçilen Rol

Bu filmlerde kadın karakterlerin toplumsal var oluşlarının, doğrudan ve esas olarak onların aile kurumuyla ilişkilerine ve annelik kimliğine bağlandığı görülmektedir. Bu nedenle kadının evrensel ataerkil yaşam biçimince belirlenmiş temel işlevi, bu filmler açısından da geçerlidir: Yarışmaya dayalı, dolayısıyla başan ve yenilginin, dayanışma ve düşmanlığın kol gezdiği erkek dünyası karşısında duyguların ve sevginin egemen olduğu daha sakin ve sıcak bir ortamın, daha “uygar” davranış biçimlerinin, kısacası “düzen”in temsilciliğini yapmak. Kadın karakterlere düşen, çapkınlığa, mace-

raya, bilinmenin araştırılmasına, engelleri aşip ödüllere ulaşmaya gönül vermiş erkeğin, yuvanın temsil ettiği düzene ve kurallı yaşama geri dönmesini ya da sınavlar aracılığıyla erkeklik niteliklerine sahip olduğu kanıtlandıktan sonra, aile/evlilik ortamının sıcak ve uyumlu atmosferine kavuşmasına aracılık etmektir. Kadınlığın tarunu, önceden belirlenmiş ve onu evin kapalı alanı içine yerleştiren bu işlevin kadın tarafından içselleştirilmesini ve yerine getirmesini sağlayacak biçimde yapılmaktadır. İçselleştirme, temel işlevin yüceltilmesi, yerine getirme ise ders ve ceza sistemiyle gerçekleşmektedir.

Kadına yüklenen bu işlev nedeniyle, incelenen filmler inşa ettikleri kurmaca dünyalar içinde kadınları temsil ederken, yukarıda vurgulanan mekanizmayı işletmek üzere iki kategori sunmaktadır: toplumsal cinsiyet rollerine uygun davrananlar ve bunun dışına çıkanlar. Tahmin edileceği gibi, rolüne uygun davranan kadının esas niteliği, yaşam amacı olarak aşkı, evliliği, çocuk büyütmeyi ve bir yuva kurup onun selameti için var olmayı benimsemesidir. Bu kadınlar, mutluluğun adanmışlık aracılığıyla yalnızca yuvanın sınırlı mekanında, erkeğin koruyucu ve cezalandırıcı denetimi altında gerçekleşeceğine inanmaktadır. Bu filmler kadın karakterlerine, elinde olanla yetinme, her türlü zorluğa göğüs gerip her türlü fedakârlığı gösterme, hiçbir konuda talepkâr olmama, iffetini koruma ve erkeklerin taleplerine uygun davranma rolünü vermektedir. Onlardan beklenen, terk edilip yalnız kalsa, ihanete uğrasa bile katlanmayı sürdürerek sorunların üstesinden gelmektir. Böylece filmlerin büyük çoğunluğunun anlatılarına egemen olan ana gerilim alanı, esas kadın ve erkek karakterler arasındaki kavuşma-kavuşamama eksenini üzerine kurulmakta, iffet, sadakat, sabır ve annelik konularındaki tanımlamalar da yine bu eksen etrafında yapılmaktadır.

Birçok filmde kadın karakterin toplumsal varlığı doğrudan anneliğine bağlanmış ve anneliğin yüceltilişi, en güçlü melodramatik mekanizmalardan biri olarak kullanılmıştır. Bu nedenle, rolüne sadık kadının bedenini bir yuva kurup anne olmanın dışında cinselliğe kapalı tutması hayati bir önem taşımaktadır. Bu filmlerin bazılarında, annelik imgesi, kadın karakterin çocuğundan ayrı kalması ya da böyle bir tehditle karşılaşması ve bu yolla kurulan bir “fedakârlık” öyküsü aracılığıyla yüceltilmektedir¹. Ölen erkeğin çocuğunu da bağrına basan, öleceğini anlayarak kocasına güvenilir bir eş, çocuklarına ikinci bir anne arayan ya da doğum sırasında öleceği bilinen esas kadın karakterler de aynı işlevi yerine getirmektedir. Bu kadınların, olay örgüsü içinde hiçbir “hata işlememiş”, rollerinin dışına çıkmamış olmaları şaşırtıcı değildir.

Olanla yetinme, rolüne uygun davranan kadının tanımlanmasında bir başka önemli öge olarak kullanılmakta ve sınıfsal gerilimlerin, maddi manevi yeni taleplerin sınırlarının çizilmesinde yardımcı bir araç işlevi görmektedir. Kadın karakterin paranın getireceği maddi olanakları değersiz bulması, gözünü yüksellere dikip farklı taleplerde bulunmaması ve yerini bilmesi gerekmektedir. Yetinme, katlanma, sabretme, itaat etme gibi konulardaki kuralların genç kadınlara anlatılması gerektiğinde bu görev çoğunlukla, geleceğin taşıyıcısı olan erkek annelerine düşmektedir.

¹ Bu çocukların kız olması ve babalarıyla varıl bir yaşam sürmesi, buna karşılık çoğunlukla evlilikdışı doğan erkek çocukların anneleriyle yaşaması ve küçük yaştan itibaren onu kollayıp korumaya başlaması rastlantı değildir. Bu anlatsal uyulaşım, kadınları erkek himayesi dışında bırakmama ve kendi cinslerinden ayrı tutma yolundaki cinsiyetçi tavrı açığa vurmaktadır.

Rolüne uygun davranmayan kadınlar ise doğrudan, kendilerine çizilmiş sınırın dışına çıkanlarca temsil edilmektedir. Elindekiyle yetinmeyen, daha rahat ya da farklı bir yaşamı arzulayan, bu nedenle erkeklerin dünyasına geçiveren, hesap soran, bildiğini yapıp istediğini planlı biçimde elde etmeye çalışan, bir kısmı para ve kariyer sahibi olan bu karakterler aracılığıyla, kadının sapmasının yanlış olduğu yollar ve mutsuzluk getiren davranışlar sergilenmektedir. Aşağıda görüleceği gibi, kadınların eğitim ve meslek açısından temsilindeki yaklaşım da bu filmlerde aklın nasıl kadınlık rolünün dışında bırakıldığını ve “akıllı kadın tehlikesi”nin ne denli ciddiye alındığını ortaya koymaktadır.

Bu ayrım, kadın karakterlerin dramatik yapı içindeki eylemlerinin ve görünüşlerinin olduğu kadar, görüntülenişlerinin de formülleştirilmesiyle, gözden kaçmayacak denli belirgin kılınmaktadır. Sinsi, şımarık, iftira etmekten kaçınmayan, çocuğuna annelik etmeyip, frapan giysileri ve yoğun makyajlarıyla gezip tozan, sigara ve içki içen, erkeklerle flört eden kadınlar, bu davranışlarının yanlışlığının vurgulanması amacıyla özel olarak kurulan sahnelerde görüntülenmektedir. Ayrıca, bağımsızlığa “özenen” bu kadın karakterlerin sözleri de ne denli bencil ve acımasız olduklarını kanıtlayacak biçimde düzenlenmiştir. Kuşkusuz, bütün filmler ortak anlatsal özellikler taşıdıkları da dramatik yapının gereği olan ilişki ve çatışmaların kuruluşunda, en azından ayrıntıda, çeşitlemeler ve farklılaşmalar söz konusudur. Bu nedenle, rolüne uygun davrananlar genel olarak esas kadın karakterler, rolünün dışına çıkanlar ise rakibeler aracılığıyla temsil edilseler bile, esas kadın karakterler arasından da rolünün dışına çıkmaya çalışan, sınırları zorlayan ve zaman zaman bu rolü terk edenlerle karşılaşmaktadır. Ayrıca, “öteki kadın”

olarak var edilen bazı rakibeler ve yan karakterler de bazen rolüne uygun davranabilmektedir.

Bu konudaki önemli nokta, bu ayrımın, kadınlara “hata yapma” açısından hemen hemen hiç esneklik tanıtmamasıyla birleşmesidir. Kurmaca dünyanın esas kadın karakteri, rolünü benimsemiş olsa bile herhangi bir konuda yanlış yapması halinde, az ya da çok cezalandırılmakta ve olay örgüsünün yukarıda değinilen ana ekseninin kurulması böyle mümkün olmaktadır. Doğrudan rolünün dışına çıkanları daha ağır cezalar ve çoğu kez kesin bir mutsuzluk beklemektedir. Cezalandırma tehdidi, incelenen filmlerde kadın karakterlerin yaşam alanlarını ve davranış sınırlarını belirleyen temel araç olarak, her türlü kurumsal ya da kişisel ilişkinin içine sızmıştır; erkek karakterler, gerek şiddet tehdidinin gerekse doğrudan fiziki şiddetin uygulayıcıları olarak toplumsal bir görevi yerine getirir biçimde sunulur.

İncelenen filmlerde kadın karakterlerin rollerinin tanımlanışı ve bu rollere uygun davranıp davranmadıklarının sınanışı, esas olarak birinin ötekini belirlediği iki ana alan içinde gerçekleşmektedir. Bunlardan birincisi, kadın karakterlerin toplumsal kurumlar ve öteki karakterlerle ilişkileri, ikincisi ise kendileriyle ilişkileri ya da bir başka deyişle, kendilerini nasıl tanımladıklarıdır. Kadın karakterlerin, kurmaca dünyada sergilenen olay örgüsünde yer alışları birinci alan üzerinden gerçekleşmekte ve kadınlar bu yolla toplumsal bir kimliğe sahip kılınmaktadır. Bu karakterlerin tüm eylem ve davranışları, verili toplumsal, kurumsal ilişki biçimlerinde sınanmakta, zaman zaman öyküler, kadın karakterlerin, “kuralları öğrenme” sürecine dönüşmektedir. İkinci alan kadın karaktere bırakılmış gibi gösterilmekle birlikte, tümüyle birinci tarafından belirlenmekte ve bu karak-

terlerin yaşam hedefleriyle beklentileri -aşk-evlilik-yuva- aracılığıyla tanımlanmaktadır. Bu nedenle kadının iç dünyası, içerdiği çelişkilerle birlikte, varlığı sorgulanmaksızın yok sayılır; kendine özel bir alan ayırmaya kalkışmak -ahlâki açıdan onaylansa ve çoğu kez fedakârlıktan kaynaklansa bile- bir anlamda cezayla sonuçlanır. Bu filmlerde “ceza”, olay örgüsü aracılığıyla iki alanı bütünleştirme işlevi görmektedir.

Kadın Karakterler

Yukarıda da belirtildiği gibi, bu filmlerde kadınların verili yaşam alanları, görev ve işlevleri tanımlanıp sınırlanırken iki temel mekanizmadan yararlanılmıştır. Bunlardan biri, rolüne tümüyle uygun davranan kadın karakterlerin, sergiledikleri dayanma, katlanma ve fedakârlık aracılığıyla yüceltilmesi, diğeri ise zayıflık gösterenlerle hata yapanların çeşitli biçimlerde cezalandırılmasıdır. İncelenen filmler şiddeti, kadınlığın temsilinde etkili bir araç olarak bu iki mekanizmayı işletecek karakterler aracılığıyla kullanmaktadır. Birinci gruba giren ve hiç hata yapmayan esas kadın karakterlerin sayısının ikinci gruba girenlerden daha az olması ve bir kısmının melodramatik yapının gereği olarak mutlu sona kavuşamamaları, bu karakterlerin mitleştirilmesine ve “kadere yenilme”nin kabulüne imkân vermektedir. Bu durum ayrıca, Yeşilçam’ın “ideal kadın” tiplemesini zaman içinde terk etmiş olmasıyla da ilgilidir. İkinci gruba giren kadın karakterler ise kendi içinde ikiye ayrılabilir. Bunlar arasında çoğunluğu oluşturanlar, genel olarak yaşamdaki amaçları ve davranışları açısından rolünü benimsemiş kadınlardır. Ancak, şu ya da bu nedenle, olayların akışı içinde sürüklenip ister istemez bazı hatalar yapan bu kadınlar, daha sonra ağır bir bedel ödemektedir. Ötekiler ise, daha ağır biçimde cezalandırılmalarına neden olan farklı yaşam hedefleri benimse-

yenilerdir. Yardımcı kadın karakterler de bu son iki alt gruptan birine, çoğu kez de ikinciye girmektedir.

İncelenen filmlerin öyküleri, esas olarak aşk-evlilik-yuva eksenini üzerinde inşa edildiğinden olay örgüsündeki gerilim ve çatışma noktaları da anılan eksenin gerçekleştirilmesi ya da tehlikeler karşısında savunulması çerçevesinde ortaya çıkar. Melodramatik özellikler taşıyan bu filmlerde, hedefledikleri mutluluğa ulaşabilmek için yaşamın getirdiği her türlü engel ve tehdidi aşmaya çalışan kadın karakterler, kaçınılmaz olarak büyük acılar, yoksunluklar ve zaman zaman da idealleştirilmiş sevinçli anlar yaşarlar. Karmaşık duygulara, iç çatışmalara ya da kararsızlıklara yer vermeyen bu filmsel anlatıların kuruluşu doğrudan neden sonuç ilişkilerine ve olgusal formüllere dayanır; olayların akışını karakterlerin eylemleri belirler. Bu nedenle karakterlere ilişkin yaş, eğitim, geçmişin ayrıntıları gibi dramatik çatışma açısından gerekli olmayan birçok bilgiye yeterince yer verilmediğinden, bu kadınların bazı özelliklerini, çoğu kez genellemeler yaparak tanımlamak mümkün olmuştur. Ayrıca, esas kadın karakterlerin sayısı, kadınların dramatik çatışma noktalarının kuruluş aşamasındaki konumları temel alınarak hesaplanmıştır. İncelenen yüz üç filmde, bazı filmlerde iki kadın eşit ağırlık taşıdığından yüz yirmi bir esas kadın karakter bulunmaktadır.

Hiçbir filmde kadınların yaşı açıkça belirtilmemekle birlikte giyim, saç modeli, davranış biçimi, öykünün zaman düzeni ve dolaylı sözlere dayanarak yapılan tahminler sonucunda, ağırlığın 17-24 yaş grubunda olduğu (%56,2) ve bunu 25-40 yaş grubunun izlediği (%40,5) görülmektedir. Orta yaş ve üstündeki kadınların esas karakter olarak temsilinin çok sınırlı oluşu dikkat çekicidir (%3,3). Kadınların

ağırlıklı olarak, yaşam hedeflerinin peşine düştükleri ilk gençlik günlerinde ya da hedefe ulaştıktan sonra bu durumu tehlikeye sokan bir krizle karşılaştıkları olgunluk döneminde temsil edilmesini, kadın karakterlerin bu filmlerde tanımlanan rollere uygunluklarının ve bu konuda gösterecekleri kararlılık, direnme/katlanma gücünün sınanışını bağlamak mümkündür. Aynı nedenle açıklanabilecek biçimde, incelenen filmlerdeki kadın karakterler arasında yoksul (%48,8) ya da orta halli (% 23,1), eğitim seviyesi belirsiz (%51,4) ya da düşük olduğu kestirilen (%34,7), herhangi bir alanda uzmanlığı olmayan, yalnız yaşayan (%25,6) ya da ebeveynlerinden birini yitirmiş (%25,6) karakterler ağırlıktadır.

Kadının toplumsal cinsiyet rolünün tanımlanması açısından yoksulluğun önemli bir anlatsal araç olarak işlev taşıdığı öne sürülebilir. Çünkü, yoksulluk, yaşama ilişkin beklentilerin, aşk, evlilik ve yuva özlemi dışına kayması, maddi olanakları genişletme ve refah içinde yaşama özleminin ön plana çıkması halinde, kadınların mutlu olma şansının nasıl ortadan kalkacağına gösterilmesine hizmet etmektedir. Nitekim, incelenen filmlerdeki rolüne bağlı ve güçlü kadın karakterlerin büyük çoğunluğu, yoksulluklarına karşın aşklarını, iffetlerini, evliliklerini ya da çocuklarını -zaman zaman tümünü birden- koruma mücadelesi veren kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Esas kadın karakterler arasında çoğunluğu, yaş ortalamasındaki dağılıma uygun olarak bekâr/bakireler teşkil etmektedir (%64,5). Evli olanlar (%23,4) arasında ise anneler ağırlıktadır (%17,4). Filmin başında boşanmış olarak sunulan esas kadın karaktere rastlanmadığından, boşanmanın kadınlık "meseleleri" arasında ele alınmadığı, yetmişlerde yapılan filmlerde bile Yeşilçam'ın bu toplumsal konumu yok saydığı

görülmektedir. Kuşkusuz öteki kadın karakterlerden yaşlı olanlar arasında kocası ölmüş olanlarla daha sık karşılaşmakta, bazen mutsuz sonlanan öykülerde erkeği yitiren esas kadın karakterin kendini anneliğe adayacağı vurgulanmaktadır.

Kadın karakterlerin yaşam hedefleri arasında, baştan itibaren “meslek sahibi olmak” -bir iki örnek dışında- yer almamakta, bu nedenle bir kısmı herhangi bir iş yapmamakta (%14,1), daha büyük çoğunluk ise ev kadını olarak sunulmaktadır (%18,2). Kırsal yaşama ilişkin filmlerde, esas kadın karakterlerin büyük çoğunluğu ev kadını olarak temsil edilse de bunların toprak işçisi olarak kabul edilmesi gerekmektedir. Doğrudan işçi oldukları vurgulananlarla birlikte toplam on iki işçi esas kadın karakter saptanmıştır (%9,9). Esas kadın karakterler meslekler açısından değerlendirildiğinde, ilk sırayı hizmet sektörü almaktadır (%18,2); yoksul, hayatlarını kazanmak ve/veya kardeşlerine bakmak zorunda kalan kadınlar, manikürcü, tezgâhtar, terzi yardımcısı, seyyar satıcı hatta şoför olarak çalışmakta ve ilk fırsatta yaptıkları işi bırakıp ev kadını olmaktadır. İkinci sırada gösteri dünyasına ilişkin işler gelmektedir (%16,5). Bu işlerde çalışan karakterlerin büyük kısmı rastlantı sonucu karşılaştığı bir teklifi kabul ederek şarkıcı olup yoksulluktan kurtulmaktadır. Şöhrete ulaşan kadınların evlendikten sonra kariyerlerini sürdürmeye gönüllü olmadığı anlaşılmakta ancak öykü, çoğu kez, “kavuşma ve ailenin bir araya gelişi” sahnesiyle sona erdiğinden bu konu bulanık bırakılmaktadır. Yetmişlerin ortalarından başlayarak mankenlik ve fotomodellik de kadının ün kazanabileceği meslekler arasına girmiş, ancak yaptıkları işi isteyerek seçmiş görünen ve bağımsız bir yaşam sürdüren bu kadınların anlatı dünyasındaki yeri, açıkça ve tümüyle erkek bakışından sunulmaları tarafından belirlenmiştir. Fah-

şelik ve telekuzluk da azımsanmayacak oranda temsil edilmekte, filmin başında fahişe ya da konsomatris olarak sunulanlara, öykünün akışı içinde fahişeliğe sürüklenen esas kadın karakterler de eklendiğinde bu işi yapan kadınların sayısı on beşe ulaşmaktadır (%12,4). Meslek konusunda filmle-
rin yapım tarihleri açısından bazı değişimler gözlenmekte, yetmişlerin sonlarından itibaren az sayıda bile olsa farklı mesleklerden kadınlarla (iki gazeteci, iki avukat, bir ressam, bir turist rehberi ve bir şirket yöneticisi) karşılaşmaktadır².

Bu konudaki en çarpıcı nokta, bu filmlerde geleneksel kadın mesleği kabul edilen öğretmenlik, hemşirelik gibi iş-
lerde çalışan kadınlara bile yer verilmemiş olmasıdır. Kadınlık rollerinin temsilinde ve sınırlanışındaki keskinliği gösteren bu saptama, kadın karakterlerin büyük kısmının eğitim durumuna ilişkin bilgi verilmemesi ve öykünün başında öğrenci olarak tanıtılan yalnızca dokuz esas kadın karakterle karşılaşılmasıyla da desteklenmektedir. Öğrencilerden biri güzel sanatlar, biri kimya, ikisi tıp eğitimi almakta, ötekiler ise lisede okumaktadır. Tıpta okuyan esas kadın karakterlerden biri evlenir evlenmez ideallerinden vazgeçip, bir daha hiç anmamak üzere eğitimini yarım bırakmakta, biri öldürülmekte, bir diğ-
erinin de mesleğini icra edip etmeyeceği belirsiz kalmaktadır. Aynı şekilde, psikoloji doktorası yapan tek kadın karakter de evlendikten sonra anne olup, bir daha bundan söz etmemektedir³. 1960'ların ilk yarısında çekilmiş

² "İnsan özgürdür, değilse istemediğindendir" dediği, cinselliğini dilediğince yaşadığı halde hiçbir şiddet eylemiyle karşılaşmayan, varıl ve yüksek tahsilli tek kadın karakter bu turist rehberidir (*Akdeniz Güneşi*, Uçanoğlu, 1990).

³ Bu varıl ve kendinden emin kadın karakterin yetimhanede yaptığı kısa süreli gönüllü hizmet, onun esas erkek karakterle sınıfsal farklılığın yarattığı çatışmalı karşılaşmasına imkân verecek biçimde

olan ve toplumsal sorumluluk fikrinin altını çizen tek bir filmde kimyagerlik diplomasını alan kadın karakterin görevine başlayacağı anlaşılmaktadır.

Katlanmanın Sınırları

Kadın karakterlerin başlarına gelenlere katlanma konusunda zaman zaman başarısız oldukları görülmektedir. Verili dünyanın ilişkilerine direnmenin mümkün olmadığı durumlarda kadınlar, hareket ve denetim alanları sınırlı olduğundan ya da suçluluk duygusuyla, öncelikle kendine şiddet uygulama yolunu seçmekte, kendilerini aldatılmış, çaresiz ve iffetsiz hissettiklerinde, nedenleri kendi dışlarındaki etkenlere dayansa bile, erkekler tarafından cezalandırılmadıkları, ya da öldürülmeyip yalnızca terk edildikleri takdirde, ölmeyi düşünmekte ve intihara teşebbüs etmektedir. Bu gibi düşünce ve eylemlerin temelinde ya sevdiklerinin ve tüm dünyanın, hatta kendilerinin de gözünde “kirlenmiş olmak” ya da öyle sayılmak yatmaktadır. Bu durumlarda kadın karakterlerin: “Her şeyimi kaybettim”, “Kırlattılar beni”, “Ona lâ-yık değilim”, “Sana lâ-yık bir kız olamadım”, “Onun tertemiz kollarının arasında/dünyasında yerim yok”, “Sana verecek hiçbir şeyim kalmadı”, “Değiştim, her şey bitti”, “Hatamı hayatımla ödeyeceğim”, “Öldürün beni” gibi sözleri yineleme-

kullanılmış, daha sonra kadın örgütlerinin bu nitelikteki çalışmaları, varsılların yararsız, gereksiz faaliyetleri olarak toptan küçümsenmiştir. Akla büyük önem veren ve babası tarafından büyütüldüğü için “biraz erkeksi” davranan bu “güçlü” karakterin psikoloji eğitimi, gök gürlemesinden duyduğu ve kalımsal olarak küçük oğluna da aktardığı aşırı korku aracılığıyla adeta alaya alınmaktadır. Onun da “çocuk gibi” olduğunu ortaya koyan bu korku, sonunda gerçekleri görüp rolünü öğrenerek kocasına dönmesinde dramatik bir araç olarak da kullanılmıştır (*Vahşi Çiçek*, Akad, 1971).

leri, anlatının esas kadın karakterler açısından intihara teşebbüsü ve intiharı doğrudan bekâret sorunuyla ilişkilendirdiğini göstermektedir. Bu nedenle, incelenen filmlerde çeşitli kadın karakterlerin bu nitelikteki otuz bir eylemiyle karşılaşmıştır. Bunlardan %58'i intihar girişimi, %42'si ise intihardır.

“Kirlenmiş olmak”la anlatılan bakireliğin sona ermiş olduğudur. Bekâretin kutsanması amacıyla, sürekli olarak kurban verme öyküleri kuran bu filmlerde, el değmemişliğin yüceltilmesinde ölüm bir araç olarak kullanılmaktadır. Bakirelik anlatısına eşlik eden iffetini koruma sorumluluğu ise kadını, platonik aşka sürüklemekte, kadın karakterin toplumsal açıdan var oluşunun anneliğe bağlanması gibi, cinsel var oluşu da bakireliğe bağlanmaktadır. Bunlardan ilkiyle fedakârlık, ikincisiyle namus öykülerinin temel eksenleri oluşturulmaktadır. Erkeğin ve kendi namusunun temizlenmesi gerektiğini düşünen kadın karakterlerin, erkeği katil olma yükünden kurtararak kendini öldürmesi ya da en azından buna teşebbüs etmesi, ataerkil kuralları sorgulamaksızın uyguladığının kanıtı olmaktadır.

Kadın karakterlerin güç sınavında, katlanma sınırının genişliği önemli olmakla birlikte, bunun son noktasına gelmiş olmanın ikinci örneğini, cinayete teşebbüs eden ya da katil olan kadınlar vermektedir. İntihara teşebbüs ya da intihar çoğu kez “vazgeçmenin” sonucunda ortaya çıkarken, katlanamama, bazı durumlarda intikama dönüşerek cinayetle sonuçlanmaktadır. Burada önemli olan, cinayet işleyen esas kadın karakterlerin tümünün, yalnızca yaşam amaçlarına ulaşma konusundaki tüm umutlarını yok eden ve onları bir anlamda öldüren “kötü erkekleri”, özellikle sevdiklerini korumak amacıyla tabancayla vurmasıdır.

Katlanmanın sınırlarının bu denli daralmasının nedeni, ana-kız, kız kardeş dayanışmasının ve kadın arkadaşlığının yok sayılması, kadın karakterlere destek olacak ya da halinden anlayarak derdini paylaşacak başka kadınların genellikle öykü kurgusuna yerleştirilmemiş olması ve daha da ötesi bu filmlerin, kadınları, birbirinin düşmanı olarak konumlayıp kadınlararası ilişkiyi, çoğu kez rekabete, ihanete, “yoldan çıkarmaya” bağlı ve geçici kılarak onları yalnızlığa mahkûm etmesidir. Kadınların, kendilerine uygulanan şiddet konusunda birbirleriyle hiçbir biçimde konuşmamakta oluşu da böylece anlam kazanmaktadır. Kadın karakterlerin anlatı içinde yalnızlaştırılması, bu olanağı baştan ortadan kaldırmaktadır; babasından, kocasından ya da sevgilisinden dayak yiyen ya da iğfal edilen, tecavüze uğrayan kadın, az sayıdaki örnek dışında, durumunu başka kadınlara anlatmamaktadır. İlginç olan noktalardan biri de kadınlara zor anlarında destek verenlerin çoğu kez erkek oluşudur.

Bazı anneler silikleştirilip, ya güçsüz ya şiddetten yana temsil edilir ya da olay akışı içinde unutulup öykü dışına atılırken, bir kısmına daha olumsuz bir görev yüklenmekte ve bunlar bazen, yoksulluğu öne sürerek kızının yaşam amacından sapmasına neden olarak mutluluğunu engellemektedir. Genelde yüceltiliyormuş gibi gösterilen annelik kimliği, bebeklerin ve küçük çocukların bakılıp büyütülmesiyle sınırlanmakta, yetişkin ana-kız arasındaki ilişkilerde hükümsüz kalmaktadır⁴. Yaşlı anneler arasında ideale yakın duranların

⁴ Bu açıdan en çarpıcı örnek, *Nefret*'teki (Seden, 1984) iki esas karakterden biri olan annenin yetişkin kızını birçok kez dövmesidir. Varsıl anne, kızını denetleyemez, onunla ilişki kuramaz; kocasından boşandıktan sonra çözümünü onu dövmekte bulur. Attığı dayaklar, özellikle kızın bunu “hak eden” tavır ve davranışları aracılığıyla hiçbir eleştiri taşımayan uzun ve ayrıntılı sahnelerle sergi-

hemen hepsinin, çoğu yoksul olmak üzere, erkek annelerince temsil edilişi de bu filmlerdeki cinsiyetçi tutumun çarpıcı bir örneğidir ve on altı filmde bu nitelikteki annelere rastlanmaktadır. Ancak, kadınlararası arkadaşlık ve dayanışmanın yerini doldurması istenen ve esas kadın karaktere rolünü öğretmekle yükümlü bu annelerin varlığı, çoğu kez katlaruşın yüceltilmesi amacına yöneliktir. Varsıl annelerin temsilindeki temel yaklaşım, onları gezmeye tozmaya, içkiye, gece hayatına, kumara düşkün ya da en azından çocuklarına ilgi göstermeyen kadınlar olarak sergilemektir. Ancak bunlar, esas kadın karakter olmayıp, ya onun yaşamını güçleştiren öteki kadınlar ya da varsıl esas kadın karakterin rolünün dışında bir yaşam sürmesine neden olan annesidir⁵. Varsıl kadın aracılığıyla anneliğin yüceltilmesi, yapım tarihi eski olan filmlerde görülmekte, öleceğini bilen anne yuvasının geleceğini garanti altına almaya çalışmakta, hatta kocasına onu mutlu edecek yeni bir eş bulmaktadır.

Anlatıda yer alan kadın karakterlerin sayısındaki azlık ve olay örgüsünde dönüşümlere neden olacak müdahalelerin-

lense de annenin işkadını olması, kendinden emin ve erkeksi halleri, genç bir erkekle evlenmek üzere cinsel ilişki kurması onu ideal anne tipinden uzaklaştırmaktadır. Ancak, başvurduğu şiddet nedeniyle kızından özür dilemese de onun işlediği cinayeti üstlenmesi, kocasının ihanetini affetmesi ve geçmişte yapıpı fedakârlıkların anlatılması aracılığıyla temize çıkarılacaktır.

⁵ Örneğin “rolünü öğrenen kadın” öykülerinden birinde, özgüveni yüksek, varsıl bir esas kadın karakter, yoksul ama dürüst erkek tarafından kaçırılıp salıverilişi ardından annesini şöyle suçlamaktadır: “Bizler sahte bir çevrede yaşıyoruz. Şeref namus dediğiniz şeyler parayla ölçülüyor. Evet anne, sen yetiştirdin. Ezilmek istemiyorsan ezeceksin; erkeklere oyuncak olmak istemiyorsan sen oynayacaksın dedin. O şoför parçası dediğiniz beni iffal etmedi, şerefli insan olmayı öğretti” (*Mavi Mavi*, Tatlıses, 1985).

deki sınırlılık, kadınların filmlerdeki edilgin temsilini ortaya koymakta, az sayıdaki müdahalenin “kötücül” nitelik taşıması ya da en azından cezalandırılmayı gerektirmesi bu edilgenliği meşrulaştırmaktadır. Kadın karakterleri birbirine olumlu ya da olumsuz biçimde yaklaştıran etken çoğunlukla bir erkek olmakta ve bunun dışında kadınlar arasında hemen hiçbir yaşamsal ortaklık kurulmamaktadır.

Yeşilçam’ın Toplumsal Değişime Ayak Uyduruşu

İncelenen filmlerin yapım yıllarının kadınlığın temsiline ilişkin mekanizmalarda bazı değişikliklere neden olduğu görülmektedir. Ellili yıllarda ve altmışların başlarında yapılan filmlerin özelliği, kadın olmanın esaslarını, her türlü zorluk karşısında kendinden beklenenler konusunda taviz vermeyen “ideal kadınlarla”, erkek ve para peşinden koşan “yoldan çıkmış kadınlar” arasındaki zıtlık aracılığıyla açıklamalarıdır. Bu filmlerin, yapıldıkları yıllarda hızlanan kente göç olgusuna paralel olarak, kadınların kentsel yaşamın nimetlerinden yararlanma taleplerine karşı önlem aldığı, bu tür talepleri “paraya ve süse düşkünlüğe” indirgediği söylenebilir. Katlanma ve olanla yetinme ideal kadınla yüceltilirken, daha iyi yaşam arzusunun “kötü sonu”, gözü doymayan talepkâr kadın aracılığıyla sergilenmiştir.

60’ların ortalarından itibaren sınıfsal çelişkilerin keskinleşmesiyle birlikte, gerçekmişgibiliğin inşasının önemini kavrayan Yeşilçam’ın, kadın ideal tiplerini terk edip kadınlık rolünü, yapılabilecek hatalar üzerinden tanımlamaya başladığını görüyoruz. Ticaret ya da sanayi aracılığıyla varsıllaşmış ailelerin özenilmeyecek bir yaşam sürdüğünü anlatan filmlerin çoğalması, rolüne uymayan kadının temsilinde bu filmlerin kötü varsıl kadın karakterleri kullanılmasına imkân vermiştir. Bu dönemde sayısı hızla artan kadın seyirci için çeki-

len filmlerde, mutlu sonları -ölümde birleşmek dahil- gözü parada, yükseklerde olmayan kadın karakterler hak etmektedir. Bunların bir kısmı, sevdiği erkeğe uzun süre acı çekeerek kavuşmakta, onun aracılığıyla varlıklar arasına katılarak ödüllendirilmektedir⁶.

Yetmişlerle birlikte, kadınların verili rollerini tanımlayıcı yeni mekanizmalara gerek duyulmuş, eğitim ve meslek seçimindeki eşitlik taleplerinin, ekonomik bağımsızlık isteklerinin sınırlarını bir kez daha ancak farklı biçimde çizmek gerekmiştir. Bu açıdan en güçlü araç, yoksul yaşamın önceki dönemle karşılaştırılmayacak denli yüceltilişi olmuştur. Birdenbire, talihin gülüvermesiyle servet sahibi olunamayacağına iyice kesinleştiği bu yıllarda, yoksul erkekten yalnızca alınının teriyle hayatını kazanması beklenmekte, bu nedenle de varsıl genç kadının kendi yaşam ortamını, "çirkinliğini" kavrayarak terk etmesi gerekmektedir. Bu dönemde ağırlık kazanan "rolünü öğrenen kadın" ya da "gerçek mutluluğu yoksul erkeğin yanında bulan varsıl kadın" öyküleri anlatan filmler, sınıfsal farkların ve siyasi kutuplaşmaların yarattığı sorunların cemaatçi bir geleneğe tutunarak aşılabileceği inancını sergilemektedir.

Yıllar ilerledikçe, kadın karakterlerin temsil stratejilerinde kaçınılmaz bir farklılaşma ortaya çıkmıştır. Ancak bunun, filmlerdeki kadınlık tanımlarına yansınadığı, çeşitlenen kadın konumları ve çeşitlenen ilişkiler içinde kadına biçilen toplumsal rolün esas olarak aynı kaldığı görülmektedir. Toplumsal dinamizmin getirdiği yeni kadın talepleri karşısında, ayakları üzerinde durmak isteyen ya da durabilen,

⁶ Bu dönemde yoksul erkek karakterin sevgilisine kavuşması başka bir yol izler. Kavuşma, erkeğin en az kızın ailesi denli varsıllaşması ve kırlan onurunu onarmasıyla mümkün olur.

yalnız yaşayan ve görelî bağımsız olan kadın karakterlerin, korunup kollanmayı bırakıp içine girdiği dış dünyada karşılaştığı kötülüklerin ve düştüğü çaresizliğin öykülerini anlatan filmler de seksenlerle birlikte çoğalmış, kadına yönelik şiddetin yoğunluğu arttırılmıştır⁷. Dramatik çatışma noktaları değişiklik gösteren bu filmlerde, parlak işkadınlarının anne ve eş olma konusunda uğradığı zaaf sergilenmekte, avukat ve gazeteciler öldürülmektedir. Yine bu filmlerde, kadın bedeninin teşhiri, önceki sınırları aşarak ve örtüklüğünden sıyrılarak yoğunlaşmış, açık biçimde gözetlemecilikle birleştirilmiştir. Bu filmlerdeki kadınlar, bedenleri nesneleştirilip görsel olarak yeterince sömürüldükten sonra cezalandırılmaktadır.

Şiddet

Bu çalışmada yalnızca kadınlara yönelik fiziki şiddet ve şiddet kullanma tehdidiyle ilgilenilmiş olmasına karşın, Yeşilçam filmlerinde sıklıkla herkese karşı doğrudan kaba kuvvet kullanıldığını çünkü inşa edilen kurmaca dünyalarda şiddetin sorgulanmaksızın, yaşamsal gerçekliğin ayrılmaz bir parçası olarak yer aldığını vurgulamak gerekmektedir. Filmle rin genel olarak şiddete ve özel olarak kadınlara yönelik şiddete karşı tutumları da bu yaklaşıma dayanmaktadır. Burada önemli olan üç nokta, erkekler arası şiddetin çoğu kez kadınların varlığından kaynaklanması, büyük ölçüde yarışmacı bir nitelik taşıması, hemen her zaman geleneksel erkek

⁷ Örneğin, “Kent serserilerle dolu. Al aletleri evinde çalış, huzurumuzu bozacak olaylara karışma” diyen kocasına: “Bir manyak yüzünden beni eve hapsedmek istiyorsun” diyerek tepki gösteren kadın karakterin bir “akıl hastasıncı” kaçırlıp tecavüze ve işkenceye uğraması, inat edip aerobikle uğraşmak üzere evden çıkmasına bağlanmışur (*Kırmızı Gece*, Gök, 1988).

iktidarının düşünce ve davranış kodlarıyla açıklanmasıdır. Erkeklerin kadınlara uyguladığı şiddet ise, tümüyle kadının denetlenip cezalandırılması gereken ya da sahip olunmak istenen bir nesne olarak görülüp gösterilmesiyle bağlantılıdır ve toplumsal açıdan güçlü ile güçsüz arasındaki eşitsiz ilişkinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

İncelenen filmlerde kadın karakterlere yöneltilen şiddetin türü, kimin tarafından uygulandığı ve nedenleri arasındaki bağın kuruluşu, şiddetin açıklanış tarzını ve kadınlığın temsilindeki yerini açığa çıkaran mekanizmalardan en önemlisidir. Şiddeti uygulayanın kimliği, filmsel kurmaca içinde şiddet uygulamasına yol açan nedenlerle birleşerek kadınlık rolünün tanımlanmasına aracı olmakta ve kadın karakterlerin davranışlarında uymaları gereken sınırların belirlenmesi açısından temel bir işlev görmektedir. Kadın karakterler, esas olarak, çevrelerindeki bütün erkeklerin şiddet eylemlerine maruz bırakılmaktadır. Babalar (%5,7), eşler (%13,3), nişanlı ya da sevgililer (%20,9), sahiplendikleri kadınları koruma “görevini” ve bu amacı gerçekleştirmek üzere gerekli gördükleri disiplini sürdürmek için kadınları cezalandırırken, kadınlara şiddet uygulayanlar arasında en büyük yeri, onlara çizilen yaşam alanının dışında kalan dünyanın simgesi olan yabancı erkekler tutmaktadır.

İncelenen yüz üç filmin yalnızca yedisinde hiçbir kadın karaktere fiziki şiddet uygulanmadığı, on filmde ise yalnızca esas kadın karakterin ya da iki esas karakterden birinin şiddete maruz kalmadığı saptanmıştır. Ancak, diğer filmlerde, tehditlerle birlikte kadınlara yönelik toplam iki yüz altmış üç şiddet eyleminin yer alması, genel ortalamayı, film başına yaklaşık üç şiddet eylemi olarak belirlemektedir. Bu durumun nedeni, filmlerin olay örgüsünün, dramatik çatışma ve

gerilimlerin kuruluşunda, “yanlış” bir harekette bulunan, isteyerek ya da çoğu kez istemeden yaşam alanının dışına çıkan kadınların cezalandırılışının esas formül olarak kullanılmasıdır⁸. Erkeklerin genellikle esas kadın karakterlere (yüz altmış sekiz kez) şiddet uyguladığı görülmekle birlikte, bu filmlerdeki tüm kadın karakterlerin yaşamlarını, yinelenen ve çeşitlenen şiddet uygulamalarının yarattığı tehlikeler, tuzaklar ve tehditlerden örülmüş bir dünyada sürdürdüğü görülmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi, kadınların hareket olanağını sınırlayan ve onları erkeklerin denetimindeki kapalı bir alana mahkûm eden bu kurguda, fiziki şiddet tehdidi hayati bir önem taşımakta, eyleme dönüşmediği hallerde bile psikolojik bir baskı ortamının yaratılmasını mümkün kılmakta, korkutma sisteminin alt yapısını inşa etmektedir. Sözlü saldırılarda yer alan, “mahvetme”, “öldürme” gibi “daha kötüsünü yapma” tehdidi, çoğu kez, hakaret ve aşağılamayla birleşmekte ve böylece, kadının özgüvenini sarsmak, suçlamalarını kendine yöneltmesini sağlamak mümkün olmaktadır. “Tehdidin eyleme dönüşmesi” sahneleri, sıradanlaştırılmış tehditlerin etkisini artırmakta ve eylemin kendisi kadar ürkütücü olmaktadır.

Şiddetin Türü

Filmlerin çoğunda, çeşitli kadın karakterler tokattan işfale, tecavüzden öldürülmeye dek uzanan her türden şiddete maruz kalmaktadır. Bu eylemler kaçınılmaz bir gerçeklik gibi sunulan “kötü erkekler” dışında- uygulayıcılarıyla

⁸ Esas kadın karakterin, dövüldüğü, tacize ve tecavüze uğradığı, dövüldüğü, kaçırılıp kapatıldığı ve öldürüldüğü bir, dövüldüğü, tacize uğradığı ve öldürüldüğü üç, dövüldüğü, yaralandığı, kapatıldığı ve öldürüldüğü bir, dövüldüğü, kaçırıldığı ve tecavüze uğradığı bir film saptanmıştır.

ilişkilendirilmemekte, kadının cezalandırılacak davranışlarda bulunmasına bağlanmaktadır. Şiddet eylemleri arasında ilk sırada tokatlama ve dayak gelmekte (%30,4) ve bunu, her türlü cinsel taciz (%12,5), tecavüz (%9,7), iffal (%8,2), tecavüz girişimi (%8,2), öldürme (%6,2), kaçırma (%5,5) izlemektedir.

Bir başkasını denetlemeyi, boyun eğdirmeyi ve sindirmeyi amaçlayan fiziki saldırılardan biri olan dayak, bu filmlerde onuru kınlan ve “öfkesini denetleyemez hale gelen” erkek karakterlerin sıradan davranışlarından biri olarak sergilenmektedir. Genellikle kadının yakını olan bu erkeklerin, olay örgüsü aracılığıyla kanıtlandığı biçimiyle, kadınları yetersiz kabul edip kendilerini onların “korunup kollanmalarından” sorumlu tutmaları, denetleyemedikleri davranışları cezalandırma yoluna gitmelerini kaçınılmaz kılmakta, benzer nitelik taşıyan tüm tokat sahnelerinde şiddet bu yolla sıradanlaşıp doğallaşmaktadır. Bu nedenle, tokatlama ve dayak, film boyunca, adeta ne zaman gerçekleşeceği beklenen temel sahne ya da anlardan biri olma niteliğini kazanarak vazgeçilmez anlatsal bir öge olarak kullanılmaktadır.

“Kötü yabancı”yı temsil eden erkek karakterlerin kadınlara dayak atması esas erkek karakterinkinden iki noktada farklılaşmaktadır. Bunlardan birincisi, bu davranışların doğrudan onların var oluşuna bağlanması, ikincisi ise bu kişilerin şiddet kullanmaktan zevk aldıklarının gösterilmesidir. Kötü adamların her şeyi yapabilmeleri ve üstelik yaptıklarından haz duymaları, filmsel dünya içinde hoş karşılanmamakla birlikte, bu erkeklerin varlığının “kaçınılmazlığının” yinelenerek vurgulanması, başvurdukları şiddet eylemlerini sıradanlaştırmakta, olumsuzlanıyor görünse de adeta meşrulaştırmaktadır.

Cinsel taciz, burada yapılan sınıflamada, kadının bedene ve hareketlerine yönelik müdahaleleri içeren davranışlar olarak ele alınmıştır. Dokunma, kolundan çekip götürme, zorla evine girme gibi davranışlar, genellikle erkeğin kadın karaktere bir şeyler anlatma, yaptığı herhangi bir şeyin yanlışlığını gösterme isteğinden kaynaklanır biçimde sunulmakta ve anlatı içinde, kadının erkek tarafından korunması gerektiği düşüncesini temsil etmektedir. Zaman zaman öfkeden kaynaklanan ancak tehdide dönüşmeyen bu tür davranışlar da yine erkeğe ait, cinsiyetçiliğe dayalı bir egemenlik alanının varlığını ortaya koymakta ve içerdikleri şiddetin tümüyle yok sayılması aracılığıyla, erkeğin doğal hareket tarzının ayrılmaz bir parçası olarak gösterilmektedir.

Kadın karakterlere göz koyanların cinsel tacizleri, imalı bakışlar, takip etme, önünü kesme, dokunma, çekiştirme vb. hareketleri içerdiği gibi, laf atmayı ve çeşitli tekliflerde bulunmayı da kapsamaktadır. Her ne şekilde olursa olsun aşîkâr taciz sahneleri, kadın karakterlere, “yuvanın” korunaklı ortamı karşısına yerleştirilen “dış dünyada” onları bekleyen tehlikeleri göstermenin bir aracı olarak kullanılmaktadır. Göz koyanların tacizleri, olay akışındaki yeri ve cinselliğe dayalı çatışma noktalarının öyküdeki rolü önem kazandıkça yinelenerek genişlemektedir. Böylelikle bu erkekler, çoğu kez temel dramatik çatışmanın ortaya çıkmasını sağlamakta ve onların davranışlarıyla iftiraları, esas erkek karakterin kadını yanlış anlamasına, onu dövmesine neden olup bunları haklılaştıran dramatik öğeler haline gelmektedir. Tacizle başlayan saldırılar, tecavüz girişimi ve tecavüzle devam ettiğinde, kadının intihar teşebbüsü ya da intiharı, cinayet işlemesi ya da öldürülmesiyle sonuçlanmaktadır.

Sokakta, kırdan bayırda karşılaşılacak serseriler ve “düşman çetenin” intikamı hedeflemiş üyeleri dışında, daha çok iş ve eğlence yerlerinde karşılaşılacak ve kadına göz koyan varsıl, iktidar sahibi erkekler onu ele geçirmek için her türlü yolu denemekte, şantaj, kaçırmaya, tecavüze varan şiddet eylemlerine başvurmaktadır. Kadın karaktere göz koyan kötü erkek karakterlerin büyük kısmı, bu eylemi tek başına gerçekleştirmektedir. Ancak, bazı tecavüz girişimlerinde ve erkek yıldız etrafında kurulan, kadın karakterin erkekler arasındaki güç çatışmalarında intikam amacıyla kullanılıp kurban edildiği öykülerde, tecavüzün, en az üç kişi tarafından gerçekleştirildiği de görülmektedir.

Kadın karakterin, kocası ya da sevgilisi tarafından istemediği cinsel ilişkiye zorlanması meselesinin gündeme getirilmemesi ve tecavüzlerle tecavüz girişimlerinin yalnızca kötü erkekler tarafından gerçekleştirilmesi, tecavüzün nasıl değerlendirildiğini açıklamaktadır. Tecavüz, bu filmlerde, bir şiddet kullanımı ve kadının bedeniyle kişiliğine yönelik bir saldırı olarak ele alınmamakta, bekâretin kaybedilmesi ya da bedenin/namusun kirlenmesi olarak değerlendirilmektedir. Böylece tecavüz, karşı şiddetin haklı kınınmasına, çekilen çilelerin yoğunlaştırılıp abartılabilmesine olanak tanıyan ve rimli anlatsal bir kod haline gelmektedir.

İğfal, özellikle esas erkek karakterlerin, reşit olmayan kızlarla ya da evlenme vaadiyle sözlüleriyle cinsel ilişkiye girmeleri ya da varsıl erkeğin, esas kadın karakteri, geçici tutkunluğun ya da denetlenemez gösterilen cinsel arzusunun nesnesi yapması halinde ortaya çıkmaktadır. Her iki durumda da kadınlar, şu ya da bu nedenle terk edilerek çeşitli “felâket”lerle karşılaşmaktadır. Cinsel ilişkinin fiziki zorlama içermemesi bu çalışmanın iğfal tanımını değiştirmemektedir.

Çünkü bu filmlerin, toplumsal yaşamla etkileşim içinde olan kurmaca dünyasında, evlilik öncesinde girilen cinsel ilişki kadın karakterlerin tanımlanmış rollerinin dışında kalmakta ve toplumsal olarak cezalandırılmaktadır. Yeşilçam'ın uzun süre kullanmış olduğu “aşk-iğfal-intikam-kavuşma” ve “aşk-iğfal-kefaretil-kavuşma” eksenlerine sahip anlatsal formüller aracılığıyla öykü, hemen her zaman kadın karakter etrafında düzenlenmiştir. Mutlu son, ya kadın karakterin aşık olunası hale gelişı ya erkek karakterin ehlileştirilmesi ya da yanlış anlamaların ortadan kalkması aracılığıyla sağlanmıştır. Kadın karakterden istemeden ayrılan erkek, sevgilisini unutmadığından, “uçarı” olan, daha sonra kadın karaktere aşık olup onunla evlendiğinden, toplumsal rolünün gereğini yerine getirmiş olmaktadır.

İğfalın kötü erkek koduna giren karakterler tarafından gerçekleştirilmesi halinde, daha iyi koşullarda yaşamak isteyen yardımcı karakterler hedef seçilmekte ve böylece yalnızca cinselliğini denetleyemeyenler değil, bununla birlikte, elinde olanla yetinmeyenler de cezalandırılmaktadır. Bu filmlerde esas çatışma noktası farklı yerde kurulduğundan ve yardımcı kadın karakterleri iğfal edenler, onlara aşık olmayan kötü yabancılar olduklarından, üstelik bazı durumlarda iğfal olayı, esas karakterlerin yaşamını etkileyip başka mutsuzluklara yol açtığından, bu kadınlara anlatı içinde verilen ceza iyice ağırlaşmakta, sonları fahişelik ya da ölüm olmaktadır.

İncelenen filmlerde erkeklerin, rolüne uygun yaşamayı “başaramayan” kadın karakterleri ve özellikle fahişeleri öldürdükleri görülmektedir. Esas kadın karakterin öldürülmesi söz konusu olduğunda üç temel açıklama yapmak mümkündür. Bunlardan birincisi, rolüne uyan esas kadın

karakterin kurban edilerek yüceltilmesi; ikincisi, geleneksel ahlâk anlayışı ya da töreler açısından olanaksız bir mutlu sonun gerçekleşmeyişinin haklı kılınması; üçüncüsü ise rolüne uymayanların cezalandırılmasıdır. Ancak, bu üç açıklamaların, bir yalınlaştırmanın sonucu olduğu, birçok örnekte açıklamaların birbirini kapsadığı unutulmamalıdır.

Şiddetin Nedenleri ve Açıklanışı

Bu filmlerin neden-sonuç ilişkisine dayalı melodramatik olay örgüsünde ortaya çıkan ve kadınlara yönelen şiddetin nedenleri arasında ilk sırayı, erkeğin kadına göz koyması ve “hainliği” (%43) almakta, daha önce belirtildiği gibi, göz ko-yanların çoğunluğunu kötü erkekler oluşturmaktadır. İkinci sırada, kadın karakterlerin, kendi bildiği gibi davranma, itiraz, ihanet ya da terk etme gibi uygunsuz davranışları gelmektedir (%37). Erkekler, çoğu kez yanlış anlamaya dayalı olarak kıskançlığa kapıldıklarında (%9), intikam almak ya da namus temizlemek istediklerinde (%7) şiddete başvurmakta- dırlar. Kadınlar, çok küçük oranda da olsa, tedavi amacıyla ya da kaza eseri (%4) şiddete maruz kalabilmektedirler. Ancak bunlar, “tetici çektiren” nedenlerdir ve öykünün kur- gusu, dramatik çatışmaların yaratılışı, kadına yönelik şidde- tin nedenini, esas olarak onların -hangi amaçla olursa olsun- verili yaşam alanlarını ve kendilerinden beklenen rollerini terk edip “kötülerle” bir araya gelişleriyle ilişkilendirmektedir. Örneğin, kadınların, sevdiklerini korumak, onları mutlu kılmak için sır saklamaları ya da fedakârlıkta bulunup ger- çekleri bir süre için açıklamamaları bile, yol açtıkları felaket- ler açısından affedilir davranışlar değildir; çünkü, yanlış an- lamalar iftiralarla birleşerek erkek karakterleri şiddete “sü- rüklemekte”dir. Kısacası, kadınlara yönelen hemen her türlü şiddet eyleminin nedenleri, bağlamı içinde farklı gö-

rünse de esasında kadınlara yapmaları/yapmamaları gerekenler konusunda ders vermek, direnişlerinin ve fiziki güçlerinin “sınırlılığını” kanıtlayarak onları korkutmak, rolünün dışına çıkanları cezalandırmaktır.⁹ Bu yargının dayanaklarını açıklamak için filmsel anlatuların şiddeti nasıl açıklayıp “kaçınılmaz” kıldığına bakmak ve şiddet uygulamalarının kadınlığın temsiliyle nasıl etkileştiğini görmeye çalışmak yararlı olacaktır.

Şiddetin görünürdeki nedenleri ne olursa olsun, incelenen filmlerin anlatuları bir bütün olarak ele alındığında, erkeklerin kadın karakterlere yönelttikleri şiddetin üç temel grupta toplanacak biçimde açıklandığı görülmektedir. Bunlardan birincisi, erkeğin her ne nedenle olursa olsun öfkelenildiğinde bunu denetleyemediği ve karşısındakine şiddet

⁹ Örneğin, güzelliğiyle herkesin ilgisini çeken, yalnız ve varıl kadın karakterle intikam almak için evlenen erkek karakter duygularını şöyle açıklar: “Vcdansız. Öldürmediysem acıdığımdan değil, senin daha çok acı çekmeni istediğımden. Yoksa öcümü güzel boyununu sıkarak alırdım. Cezanı yeterince ödemediğın için çocuğumu senden alıyorum; şımarık olmasın, zehirlenmesin” (*Herkesin Sevgilisi*, Saydam, 1970). Bir başkası sevgilisine şöyle bağırır: “Sat-tın beni. Kim olursa olsun böyle alçakça bir ihanetin cezası ölüm-dür” (*Gazeteci*, Uçanoğlu, 1979). Kızını mahallenin ortasında kemerile uzun süre döven baba ise bunun nedenini şu sözlerle açıklamaktadır: “Ailemizin yüz karası, rezil ettin beni dünyaya. Utanmadın mı elâlemin herifiyle kırıştırmaya? Kepaze, namussuz alçak karı... Evlatlıktan reddediyorum... Bir daha buralarda görürsem vallahi öldürürüm” (*İffet*, Tibet, 1982). Bir başka baba da kan davasına karşı çıkan çok sevdiği kızını yine ölümle tehdit eder: “Kahpe kızım, önce kahpe kızım geberecek” (*Derviş Bey*, Gören, 1978). Aynı nedenle doktor kızını tokatlayan baba, onu İstanbul’a gönderip okutmuş olmaktan duyduğu pişmanlığı “kahpe olmuşsun” diye ortaya koyar (*Zeyno*, Yılmaz, 1970).

kullanmak “zorunda” kaldığı, ikincisi ise kadın karakterlerin kendilerine şiddet uygulanmasını hak ettikleri şeklindedir ve cezalandırmayla ilişkilidir. Üçüncü açıklama, şiddetin erkek kimliğinin ayrılmaz bir parçası olduğu yolundadır. Kültürel normlara uygun davranmakla yükümlü olan erkek karakterler, şiddeti daha sınırlı ve nedenleri olay örgüsü içinde rasyonelleştirilmeye çalışılmış olarak uygularken, kötü erkekler doğrudan kişisel istek ve çıkarları doğrultusunda hareket edecek biçimde inşa edilmiştir. Bu nedenle, kötü erkek kodu, hem sevip hem döven esas erkek karakterlerin karşısında, kadınlar için bir yandan beterin beterinini temsil etmekte, öte yandan da yaşam alanını genişletmenin tehlikelerini göstererek genel tehdit atmosferinin oluşturulmasında can alıcı bir işlev görmektedir.

İncelenen filmlerde yer alan tokatlama ve dayak olaylarının çok büyük kısmı öfkeyle açıklanmakta, kaçınılmaz biçimde kimin, neye öfkelenildiğiyle bağlantılı olarak erkeklik kodları ya da kültürel kodlar da devreye girmektedir. Filmlerin ataerkil yasalara göre tanımlanıp düzenlenmiş ilişkileri içinde, erkek karakterin iktidarını sürdürmesine engel olacak her türlü duruma müdahalesi, haklılaştırılıp sıradanlaştırılmaktadır. Bunun yanı sıra daha önce de belirtildiği gibi, esas erkek karakterlerin, yine aynı amaca yönelik olmak üzere, mevcut yaşam biçimini koruma görevinin gereğini yerine getirerek kadınları yönlendirme, kollama, denetleme sorumluluğu da bulunmaktadır. Böylece, tüm ilişki biçimleri içinde erkeklerin, verili değerleri yadsıyarak kural dışına çıkanlar ya da böyle yaptığı sanılanlar karşısında öfkeye kapılmaları anlam kazanmaktadır. Birçok filmdeki erkek karakterin şiddete başvurmadan önce karşısındaki kadına: “Sus, konuşma”, “Kes sesini” ya da “Terbiyeni takın”, “Beni delirteceksin”, “Katil edeceksin” gibi sözleri ve adi, alçak,

pespaye, fahişe, yılan, akrep, şeytan gibi yakıştırmaları yinelenmeleri, bir yandan öfkelenen erkeğin bunu yalnızca şiddet ve aşağılamayla dışa vurabileceği anlayışının haklılaştırılması, öte yandan kadınların maruz kaldıkları şiddeti hak ettikleri sonucunun yaratılması amacına yöneliktir¹⁰. Anlatının “kötü erkekleri” bile, tecavüz girişimleri ya da tecavüz eylemleri sırasında kadın karakterleri, “güzel olmakla”, “direndikçe daha çekici olmakla” ve “başka erkeği tercih etmekle” suçlamaktadır¹¹.

Erkeklerin kadınlara yönelttikleri şiddetin açıklanışındaki ikinci mekanizma, kadın karakterlerin bunu “hak eder” kılı-

¹⁰ Örneğin, bir erkek karakter sadakatinden kuşkulandığı karısını hasta yatağında tokatlamadan önce bağırarak şunları söylemektedir: “Allah kahretsin seni. Sen neden gebermedin? Neden kendini de öldürmedin? Bu iğrenç lekeyi bana da evladına da bulaştırmak için mi? Sus sus yoksa ben de seni öldüreceğim. Oğlun yok artık senin, kocan da yok, şeref de yok...” (*Kalbimin Efendisi*, Eğilmez, 1970). Bir diğeri, gazinoda şarkı söylerken gördüğü sevgilisini, “Adi! Nefret edilmeye, yüzüne tükürülmeye değmeyecek kadar aşağılık bir mahlûksun” diye aşağılamakta ve yıllar sonra yeniden karşılaştıklarında hakaretlerini “Sen ayaklar altında ezilecek dişi bir yılsın. Vefasızsın, adisin. Şöhret budalası, kalpsiz, satılık kadının birisin, pespayesin!” sözleriyle sürdürmektedir (*Dağlar Kızı Reyhan*, Erksan, 1969).

¹¹ Örneğin, sevgilisine tecavüz eden bir erkek karakter bunu, “Seni seviyorum. Çok güzelsin, dayanamadım” diye açıklar (*İffet*). Kötü gazino patronlarından biri, onu reddeden kadın karaktere şunları söylemektedir: “Seviyorum, felaket seviyorum. Ölesiye kinliyim, kurtulamazsın, benim olacaksın”, “Böyle olmasını sen istedin. Bu fırsatı kaçıran erkek değil hayvan derler” (*Günahımı Çekeceksin*, Önal, 1970). Bir fabrika sahibinin oğlu ise göz koyduğu işçi kızı sürekli taciz ederken “üstüne düşünüyorum diye naz ediyorsun, inadın kamçılıyor beni” demektedir (*İşyankar*, Gürsu, 1979).

nuşıdır. Bu filmlerde şiddetin, hayatın her alanında karşılaşılan sıradan bir olgu olarak değerlendirilişi ve kadınların, kendine yeterli kişiler olarak sunulmaması, söz dinlemeyenlere, sınırlarını aşanlara şiddet uygulamayı haklılaştıran zemini hazırlamaktadır. Böylece, babaları, kocaları ve özellikle esas erkek karakterleri şiddet kullanmaya hep kadının davranışları itiyormuş izlenimi yaratılmaktadır. Hak etmişlik, “hata yapan” kadının kaderinin anlatımsal uylarımlar aracılığıyla çizilip kurban edilmesini sağlamakta, filmlerde var olan şiddetin topyekûn etkisi en azından doğallaşmaktadır. Esas erkek karakterin şiddet eylemine maruz kalan ve hak ediyor gibi görünenlerin bir kısmı, hakikati anlatamayan ya da anlatmasına imkân verilmeyen esas kadın karakterlerdir. Bu sahnelerde bile, olaya bakış erkek karakterin konumundan gerçekleştirilmekte, onun gerçeği bilmiyor oluşu, şiddeti haklılaştıran bir işlev görmekte, sevdiği kadına güvenini bir anda yitirerek onun açıklama çabalarını engelleyişi doğal görülmektedir. Esas erkek karakterlerin şiddet eylemlerindeki “haklılığı”, varsıl, bencil ve şımarık olarak sergilenen, özellikle ev kadınlığı ya da annelik görevlerini yerine getirmeyerek cezayı “hak edenler” ve dikbaşlılıkları, küstahlıkları, hakaretleriyle erkekleri “kıskırtanlar” söz konusu olduğunda tam anlamıyla tartışmasız bir niteliğe bürünmektedir¹².

¹² Bu kadınlardan biri, çocuk sahibi olmak yerine neden bir köpek istediğini soran kocasını “dokuz ay beni sömürecek bir et yığınınından daha sevimli” sözleriyle “çileden çıkarmakta”dır (*Bir Demet Menekşe*, Ökten, 1973). Bir başkası boşanma önerisine karşı çıkarken “Ne yaparsın? Bir gücün var mı? Vurur musun, öldürür müsün? Ölsem de razı olmam” demekte ve kocasının “Taşıрма sabrımı, sus diyorum,” ikazına direnir ve esas kadın karakterle ilişkisine dil uzatarak dayağı hak eder kılınmaktadır: “Dağ otellerindeki kirli paçavrayla mı evleneceksin? Ya... gü-

Yine de bazı durumlarda, en azından tecavüz ve tecavüz girişimlerinde, anlatının kadın karakteri tümüyle “hak eder” konumuna yerleştirmedeği görülmektedir. Burada çelişkiyi ortadan kaldıran, şiddetin kendisinin değil türünün, hak edip etmeme konusunda belirleyici olmasıdır. Tecavüz girişimleri ve tecavüzler, kadın karakterlere, kendilerine göz koyacak erkeklerin var olduğu ortamlarda bulunmalarının, yalnız yaşamalarının ya da gözlerini yükseğe dikmelerinin yaratacağı tehlikenin büyüklüğünü kanıtlamak üzere kullanılsalar bile, bunların anlatı tarafından onaylandığını söylemek mümkün değildir. Nitekim tecavüz girişimleri ve tecavüzler, bir iki örnek dışında her zaman kötü erkeklerce gerçekleştirilmektedir. Kuşkusuz bazı durumlarda, özellikle kadınların giyim tarzları ve davranışları, erkek bakışından, abartılı biçimde görüntülenerek, çevredeki erkeklerin sarıktılıklarına, hatta tecavüz girişimlerine belli ölçüde haklılık kazandırılmaktadır.

Kadının Tepkisi

Filmsel anlatıların kadın karakterlere şiddet karşısında tepki gösterme açısından hangi olanakları tanıdığını saptamak, şiddetin kadınlık rollerinin tanımlanmasında nasıl bir işlev taşıdığını anlayabilmek açısından önemlidir. Bu, şiddeti uygulayan erkek karakterin kimliğine ve kadın karakterin rolüne bağlılığına paralel olarak değişmekte, bazı şiddet eylemlerinin kadın karakterlerin tepkileri aracılığıyla tümüyle haklılaştırıldığı görülmektedir.

cüne mi gitti? Evli bir erkekle birlikte olan bir sokak kadından nasıl bir dille bahsedeyim istiyordun? Orospu tabii, hem de alâsı” (*Kalbimin Efendisi*).

Esas kadın karakterlerin büyük bölümü şiddet karşısında ağlayıp yalvarmakta ve teslim olmuş bir tavır sergilemekte (%41,3) ya da kaçmaya çalışmaktadır (%23,1)¹³. Karşı koymaya çalışanların (%35,6) hemen hepsi bu davranışları kötü erkeklerle karşı ortaya koymakta, üstelik çoğu kez kurtulmayı başaramamaktadır¹⁴. Öteki kadın karakterler için de benzer bir durum söz konusu olmakta, hiçbirisi saldırgan erkekten korunmak/kurtulmak amacıyla herhangi bir nesneden yararlanma ya da karşı saldırıya geçme yolunu denememektedir. Bazı esas kadın karakterlerin, onlara göz koyan kötü erkeklerle direnişi ya da öteki kadınların erkeklerle başkaldırısı, erkeğin fiziki gücü karşısında çoğu kez başarısızlıkla sonuçlanmakta, kadının toplumsal gücü kadar bedensel gücünün de sınırlı olduğuna ilişkin önyargılar pekiştirilmektedir. Fiziki güçsüzlük iddiası, verili kadınlık rollerine uygun bir davranış biçimi olan şiddete katlanmanın ve teslim oluğun rasyonelleştirilmesinin temel dayanağı olmaktadır.

¹³ Kadınlar kötü erkeklerle direnmeye çalışırken “yalvarırım”, “anayım, acı bana”, “hiç mi vicdanın yok”, “Allah korkusu yok mu sende” gibi sözler kullanırken, sevgili ve kocalarının şiddeti karşısında “yalvarırım”, “yalnız seni seviyorum”, “senden başka erkek girmedi hayatıma”, “beni tanıyamamışsın, inan bana” sözleriyle kendilerini açıklamaya çalışırlar. “Bir gün beni affedersin sanmıştım. Beni idam mahkûmu kabul et, kızımı bir kez göreyim”, “Artık affet, bu işkence ne zaman bitecek? Yavrumu annesinden ayırma” diye yalvarırlar.

¹⁴ Bu açıdan farklı bir örnek, giderek güçlenen bir kadın karakterin sevdiği erkeğin güvenilmezliği karşısında kendi başının çaresine bakmak zorunda kalması ve karşılaştığı saldırılardan korunup kaçmayı başarmasıdır (*Uzun Bir Gece*, Duru, 1986). Ayrıca, iki kadın karakter tecavüze yeltenen erkekleri korkutup kaçırmayı başarmaktadır (*Saadet Güneşi*, Saydam, 1970; *Yaşam Kavgası*, Refiğ, 1978).

Şiddetin erkek iktidarının ayrılmaz bir parçası olduğunu benimser kılınan ve hata yaptıklarının bilincinde temsil edilen kadın karakterlerin, şiddet eylemi karşısında tepkisiz kalmaları kendilerini suçlamalarının sonucudur. Esas erkek karakterlerin sevgililerine yönelttikleri şiddet eylemlerinin nedenleri arasında önemli yer tutan yanlış anlamalarda, açıklama yapmasına fırsat verilmeyen kadın karakterler bile, erkeğin şiddet kullanışını sevgisinin ve erkekliğinin açıklaması olarak görmekte, yanlış anlaşılma haliyle bu durumun cezalandırılmasını doğal karşılamaktadır¹⁵. Erkek karakterlerin çoğu gerçeği öğrendiğinde pişmanlığını belirtse dahi bu, sevilen kadının aşkına ve sadakatine, iffetini koruma konusundaki kararlılığına inanmamış oluşuyla sınırlı kalır; uygulanan şiddet hiçbir biçimde gündeme gelmez. Böyle düzenlemeler, bazı filmlerde kadın karakterlerin terk edilip yalnız kalışlarının ya da yaşam mücadelelerinin anlatılmasında dramatik dönüm noktalarını inşa eden anlatısal birer mekanizma olarak kullanılmakta, yinelenen bu yapısal form seyircinin şiddet eylemini kolayca onaylamasını sağlamak açısından önemli bir işlev görmektedir. Ayrıca, bu kadın karakterin masumiyeti, onunla özdeşleşmeyi ve gerçeklerin ortaya çıkmasıyla kavuşulan mutluluk duygusunu da güçlendirmektedir.

¹⁵ Bir kadın karakter, "Bu kadar sevmeseydi aldatılacağına o kadar çabuk inanmazdı" diyerek erkeği haklılaştırırken (*Kalbimin Efendisi*), bir diğeri ise ona davranışlarının nedenini şöyle açıklamaktadır: "Attığın tokat bile aşkının sesiydi. Nefret aşkını saklayan bir maske, sığınak. Aşktan kaçılmaz, beni seviyorsun" (*Devlerin Aşkı*, Seden, 1976).

Şiddet Sahnelerinin Görüntülenmesi

İncelenen filmlerde, kadına yönelik şiddetin görselleştirilmesinde, filmin yapıldığı döneme, kimin, neden ve hangi tür eylemle karşılaştığına, uygulayıcının kimliğine ve bu eylemin olay örgüsündeki yerine, şiddetin haklı kılınmak istenip istenmemesine ya da yaratması beklenen etkiye bağlı olarak bazı farklar gözlenmektedir. Örneğin, sevgili, nişanlı ve kocaların ya da babaların attığı tokatların sıradanlığını vurgulayan uyuşumsal görüntülemenin esası, iki karakterin de içinde yer aldığı toplu ya da boy çekim ölçeğinde yapılmış bir çekimden sonra daha yakın bir ölçeğe geçilmesi ve çekimlerin, açı-karşı açı tekniğiyle kurgulanmasıdır. Anılan tokatların sayısının birle sınırlı olduğu hallerde, tokatlama sahnesi beş-altı çekimden oluşmakta, tokatlar çoğaldığında ise araya giren ikili çekimler aracılığıyla bu sayı artmaktadır. Her iki durumda da sahneler, yere ya da koltuğa/yatağa serilmiş olan kadın karakterin yakın çekimiyle noktalanmakta, bu sahnelerin çoğunda kamera, olayı izleyen üçüncü bir göz gibi konumlanmaktadır. Açı-karşı açılarda nesnellik belirli ölçüde azalsa bile amors çekimler öznel bakışın inşasını engellemektedir. Böyle bir görsel tarzın kullanılması, şiddet olgusunu da nesnel kılarak sıradan, olağan bir niteliğe büründürmektedir. Tokatların ya da dayağın atılma nedeni cezalandırma olduğunda ve ani öfkeyle değil erkeklik koduyla açıklandığında sahnelerin çok daha özenle inşa edilmekte; böylece, erkeğin şiddet kullanmadaki "haklılığı" görsellik aracılığıyla da pekiştirilmektedir.

Az sayıdaki örnek dışında, rolüne genel olarak uyan esas kadın karakterler uzun süre dövülmemekte, bu nitelikteki sahnelere, rolünün dışına çıkan, ihanet eden kadınların cezalandırılışı sırasında rastlanmaktadır. Tokat sayısının dört

ve beşe ulaştığı dayak sahneleri, kötü erkek karşısında kadının çaresizliğini vurgulamak amacıyla genellikle daha uzun ve itinalı biçimde gerçekleştirilmektedir. Yapım tarihi eski olan bazı örneklerde ve kadın bedeninin teşhürünün iyice netleştiği seksenli yıllarda yapılan filmlerde, yerden yere fırlatılan kadın karakterin savrulan saçları ve bedeni, bu sahnelerin görsel yoğunluğunu, etkisini arttırmaktadır.

Altmışlı yıllarda çekilen filmlerde yer alan tecavüz girişimi sahnelerinin gerilimi, kadının korku dolu yüzüyle saldırganın kararlı, "sırtkan" yüzünün yakın çekimlerine eşlik eden kaçma kovalama görüntüleriyle inşa edilmiştir. Tecavüz sahneleri ise yakalanan ya da uyutulan, tokatlanarak bayıltilan kadın karakterin üzerine eğilen erkeğin görüntüsünden sonra kameranın çevrinerek çerçeveyi değiştirmesiyle ya da yalnızca kadının kendinden geçişiyle sınırlı kalmaktadır. Bu örneklerde olayın niteliği, kesmeyle geçilen ilerideki bir zamanda durumun dehşetini fark eden kadının görüntülenmesiyle aktarılmıştır. Yetmişlerle birlikte "aile filmi" seyircisini yitirmeye başlayan ve genç erkek seyirciye yönelik filmlere ağırlık veren Yeşilçam'ın, tecavüz sahnelerini arttırdığı, sürelerini uzattığı ve daha ayrıntılı biçimde gerçekleştirerek erkek karakterlerle özdeşleşmeyi kolaylaştırdığı söylenebilir. Bu sahnelerin bir kısmı, "tahrik" ediciliğin altını çizmek üzere kadın karakterin gövdesinin ayrıntı çekimleriyle başlamakta ve açık bir haklılaştırma olmasa bile, elle tutulur bir "kaçırılmazlık" görsel açıdan sağlanmaktadır¹⁶. Direnen ka-

¹⁶ Örneğin, *İffet*'te yer alan iki tecavüz eyleminden ikincisinde, havuzda yüzen genç kızın gövdesi, erkeğin bakışından ve parçalanmış olarak sergilenmekte ve daha sonra onun: "Baktı bana, belki yanlış anladım. Namussuzum aklımda bir şey yoktu. Şeytan işte!" açıklamasına fırsat vermektedir.

dına atılan dayak, giysilerinin bedenini teşhir edecek biçimde açılışyla uzatılmaktadır. Kadın bedeninin ve uzuvlarının, erkek bakışıyla çakışan açılardan yapılan yakın çekimlerle parçalanarak teşhiri, bu sahnelerin pornografik niteliğini iyice açığa çıkarır ve filmin tecavüz olgusuna yer vererek dramatik çatışma yaratma niyetinin ötesine geçtiğini gösterir.

Sonuç: Fılsel Kurmacanın Şiddet Karşındaki Tutumu

Ele alınan yüz üç filmin ancak yedisinde hiçbir şiddet eylemine rastlanmaması (%6,8), yalnızca dördünde şiddete karşı bir tutum sezilmesi (%3,9), on birinde ise şiddetin açıkça onaylanması (%10,7), bu filmlerin şiddet karşındaki tutumunu ortaya koymaktadır. Filmlerin büyük çoğunluğu şiddeti, tanık oldukları eylemleri uzaktan izleyen bazı karakterlere benzer biçimde, yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak kabul etmektedir (%78,6). Şiddetin bu biçimde sergilenmesi, onaylamaya yakın bir duruşu ya da en azından kabullenmişliği ifade etmektedir. Bu bağlamda, bazı filmlerde şiddet kullanımının açıkça onaylanması şaşırtıcı değildir¹⁷. Erkek ve

¹⁷ Kamu görevlileri de bazı durumlarda şiddeti onaylamaktadır. Örneğin kız kardeşini genelevde yakalaup tokatlayan erkek karakteri polis önce engellemeye çalışır, durumu öğrenince “anlaşıldı, geçmiş olsun kardeşim” diyerek hak verir (*Yosma*, Elmas, 1984). Bir komiser ise yaka paça karakola getirilen kadın karakteri şöyle yargılamaktadır: “Dekolte bir gece kıyafeti giymişsin, üstelik içki de içmişsin; demek ki yoldan çıkmışsın” (*Buruk Acı*, Saydam, 1969). Bir başka komiser de oğlunu, annesini öldürmekle görevlendiren babaya şiddetin sonuçları açısından itiraz etmektedir: “Namus böyle temizlenmez. Sen ne yaptın? İki çocuğun ortada kaldı” (*Yaralısm*, Efekan, 1984). Karşılaşılan ilginç örneklerden biri, bir öğretmenın kız öğrencisini sınıfın ortasında tokatladığı sahnedir. Tümöyle haklı kılınan bu eylem, hafif müzik eşliğinde

kadın karakterleri belli biçimde davranmaya iten kan davası gibi bazı töreleri eleştirmeyi amaçlıyor görünen filmler bile, kadını kurban olarak göstermenin ötesine geçememektedir.

Öyküde çok kötü sonuçlara neden olsa da bu, anlatının şiddeti olumsuzladığı anlamına gelmediği gibi şiddeti yeniden üreterek içselleştirdiği anlamına gelebilir. Zaman zaman yaratılan kurbanlar -ki bunlar erkek karakterleri de içerebilmektedir- aracılığıyla şiddetin ve baskının felaketlere neden olduğu gösterilse ya da şiddetin türüne, yoğunluğuna ilişkin itirazlar sezilse bile durum değişmemektedir. Nitekim, iki yüz altmış üç şiddet eyleminin sonuçlarına bakıldığında bunlardan çoğunun karakterlerin yaşamında acı ve yıkım yarattığı (%49,4), çoğunun işgal ve tecavüz gibi kötü erkek davranışlarıyla bağlantılı olduğu görülmektedir. Ancak önemli olan, kadınlara sevgili, nişanlı, koca ve babalarınca yöneltilen şiddetin büyük kısmının olay örgüsünde hiçbir sonuç yaratmaması (%44,5) ve bu erkeklerin bazı şiddet eylemlerinin “olumlu” sonuç vermesi, çoğu kez varsıl şımarık kadının “insanca yaşamayı” ve kadınlık rolünü öğrenmesine hizmet etmesidir (%6,1). Bunun yanında, çok az sayıdaki örnek dışında, şiddet anlatı tarafından sorunsallaştırılmamakta ve hiçbir filmde kadına yönelik şiddet eleştirilmemektedir.

Filmlerde şiddetin “yaşamın gerçeği” olarak sunulduğu, bir yandan tokat, dayak ve itip-kakmalardaki “kolaylık” ve sıradanlıkla, öte yandan toplumsal bağlamından soyutlanmış “kötülüklerle dolu bir dış dünyanın” sürekli olarak vurgu-

dans eden ve bunu sevdiğini söyleyen varsıl şımarık kızın ısrarı üzerine gerçekleşmekte, öğretmen “aklını kaybettiysen hastaneye gir, bu sapıkça düşünceleri bırakmak için. Bu sanat yuvasına devam etmek istiyorsan kurallara uymaya mecbursun” diyerek ona vurmaktadır. İleride genç kız “hatasını” anlayacak ve öğretmendenden özür dileyecektir (*Herkesin Sevgilisi*).

lanmasıyla sağlanmaktadır. Kötülükleri keskin biçimde vurgulanmış erkeklerin uyguladıkları şiddet de anlatıda aynı yolla anlam kazanmakta ve dramatik kuruluşta bir kod olarak kullanılmaktadır. Bu karakterlerin kötülüğü, yasadışı yollara sapmış ve her şeyi göze alarak yaşamakta oluşlarıyla, doğuştan geliyor gibi gözüken acımasızlıklarıyla ya da yalnızca psikopat olmalarıyla açıklanır; böylece kadınlara yönelik şiddet eylemleri onlardan beklenen sıradan davranışlar haline gelir. Kötü erkek kodu, kadınlar için, içine girerse kendini savunamayacağı, muhakkak kirleneceği, felaketlere sürükleneceği bütün yabancı dış dünyayı temsil etmek ve dolayısıyla esas erkek karakterin tüm davranışlarını haklılaştırmak üzere kullanıldığından olabildiğince abartılmaktadır.

Ataerkil toplumun cinsiyetçiliğe dayalı iktidar ilişkilerini, filmsel uyulaşmalar aracılığıyla kurmaca dünyalara aktaran filmler, kadın ve erkek olmanın normlarını dile getirirken, şiddet ögesini her iki toplumsal rolün ve aralarındaki eşitsiz ilişkinin tanımlanmasında birinci etken olarak kullanılmaktadır. Şiddet, erkeklerarası iktidar mücadelesinde ritüellerini yaratmış bir kurum olarak var olduğundan erkek karakterin güzellemesinin yapılmasına, yüceltilişine hizmet etmektedir. Filmler, toplumsal iktidarın şiddet yoluyla elde tutulmasını, erkek karakterlerin şiddet içeren davranışlarını, erkek doğasından kaynaklanır biçimde sunarak meşrulaştırmaktadır. Erkek karakter için, cinsel güdülerini denetleyememek ne denli “doğalsa”, öfkesini dışavururken şiddete başvurmayı başaramamak da o denli “doğal” kılınmıştır. Kuşkusuz, kültürel olarak onaylanmış görünen ve erkekliği kanıtlayan bu davranışlar yalnızca erkeklerarası ilişkilerde değil, kadınlar söz konusu olduğunda da geçerlilik kazanmaktadır. Örneğin bir babanın, yumuşak davranmayı bırakıp kızını sonunda tokatlaması, “öteki” kadın karakterlere, fahişelere

yönelik bazı şiddet uygulamaları bu niteliktedir. Kadınlara ceza olarak şiddet uygulamanın erkeklik tanımı içinde yer aldığı, birçok filmde başka erkeklerin sözleriyle de desteklenmekte, esas erkek karakterden bu konuda harekete geçmesi beklenmektedir¹⁸.

Erkekliğin tersine, kadınlığın tanımlanmasında kadınla şiddet arasındaki ilişki, “şiddet uygulanan olmaya yazgınlık” tarafından belirlenmektedir. Bu filmlerde şiddet, kadınların toplumsal varlıklarının denetlenmesinde kullanılan araçtır¹⁹. Bir kez daha belirtmek gerekirse, kadınlar, erkeklerce, onların kurallarınca belirlenmiş, tehdit ve korkutularla donatılmış bir yaşamın sınırları içinde harekete zorlandığından, şiddet aracılığıyla sınanmakta ya da cezalandırılmaktadır. Kadınlara rolleri bu yolla öğretilmekte, hatasının “bilincinde”

¹⁸ Bir filmde, kız arkadaşını dövüşünü “ağzını burnunu kırdım” diye anlatan delikanlıyı arkadaşları “erkek adamsın” diye onaylarken (*Almanya Acı Vatan*, Gören, 1979), karısını öldürmesi beklenen kocanın bunu yapmaması izleyen erkeklerde hayal kırıklığı yaratır. Bir baba oğluna, “kadınların cenneti erkeğin ayağının altındadır”, “kadın halı gibidir, dövüldükçe güzelleşir” diye öğüt verir (*Kırk Çanaklar*, Ün, 1960). Bir başkası oğluna annesini öldürme görevi verir: “Namusumuzu temizlemek sana kaldı. Ananı bul, lekemizi temizle” (*Yaralı*). Başka bir baba kızının taleplerini yersiz bularak damadının tarafını tutar ve “dırdır dinlemeye gelmedik; damat, bunun dili fazla uzamış, bana hiç güvenmesin. Biz gidelim sen haddini bildir” demektedir (*Yarın Ağlayacağım*, Refiğ, 1986). Bu sahnelerin hepsi şiddete yönelik bir onay içermese bile “durumu” aktarır görünerek şiddete ilişkin toplumsal onayı yeniden üretmektedir.

¹⁹ Bazı kadın karakterlerin sözleri bu açıdan ilgi çekicidir: “Keşke tokatlasaydın, öldüresiye dövseydin de dinleseydin söylediklerimi” (*Dağlar Kızı Reyhan*), “Senin gibi bir erkekten başka türlü bir davranış beklenmezdi”, “Döv beni, öldür ama öyle bakma” (*Sevmek ve Ölmek Zamanı*, Refiğ, 1971).

olanlar en ağır biçimde cezalandırılmayı kendiliğinden talep etmektedir²⁰. Kendi yolunu çizme ve kendini denetleme, geliştirme yönünde istek duyanlar, şu ya da bu biçimde cezalandırıldıklarında durumu çok çabuk kabullenmektedir. Kadınların şiddet karşısındaki bu edilgin temsili, incelenen filmlerin şiddeti kaçınılmaz bir gerçeklikmişçesine sunuşunda önemli bir işlev görmektedir.

Çarpıcı olan noktalardan biri de, incelenen filmlerin - popüler anlatıların öngörülebilecek muhafazakârlık çizgisinin ötesine geçerek-, gerçek dünyadaki değişimleri ve farklı talepleri dolayımmlarken, kadın karakterler etrafında yeni tehdit, ders ve cezalandırma çemberleri inşa etmesidir. Kadınların “dış dünyaya” tehlikesizce katılmaları konusunda hemen hiç esneklik olmaması, bu filmlerin farklı ve temel bir korkuyu, kadının erkek iktidarının dışına çıkma olasılığına yönelik korkuyu dışa vurduğu iddiasını ortaya atmaya imkân vermektedir. Önceki yıllarda sinema salonlarında ve videolarda, bugün ise televizyonlarda bu filmleri izleyen kadın seyirciler, karakterler, neden-sonuç ilişkileri, gerçekmişgibilik ve doğallaştırma stratejileri aracılığıyla, var olan erkek iktidarını onaylamaya ve yarattığı eşitsizliklere rıza göstermeye davet edilmektedir. Bu filmlerin anlatı yapılarının kuruluşunda yinelenerek kullanılan kadına yö-

²⁰ Bir anne bıçakla karşısına çıkan oğluna: “Bir soysuz kandırdı beni, canım kurban sana. (...) Vur bıçağı, hadi durma” (*Yarah*) demektedir. Bir başka kadın karakter eski sevgilisine yalvarır: “Senin elinden ölmek ölümlerin en güzeli olurdu. Affetmek erkeğin şanındandır, affedersen huzura kavuşup rahat öleceğim” (*Sevmek ve Ölmek Zamanı*). Tecavüze uğrayan kız ise babasına şöyle bağırır: “Beni kirlettikleri an senin vazifen o itleri gebertmek, sonra da benim beynime bir kurşun sıkmaktı” (*Batsın Bu Dünya*, Seden, 1975).

nelik şiddet uygulamaları, yapılan davetin kabulüne yönelik tehdit ve korkutma süreçlerinin temel mekanizması olarak işlev görmektedir.

YEŞİLÇAM KADINA YÖNELİK ŞİDDETİ NASIL GÖRÜNTÜLÜYOR?*

Yerli filmlerde, onları seyretmeye düşkün herkesin biraz dikkat ettiğinde yakaladığı özelliklerden biri, şiddet sahnele-
rinin çokluğuudur. Bu filmlerde her türlü kaba şiddet uygu-
laması, yaşamın vazgeçilmez ya da ayrılmaz bir parçasıymuş-
çasına, sorgulanmaksızın gündeme gelir. Annenin ve baba-
nın kızlarını dövmesi, sevgili, nişanlı ya da kocaların aşık ol-
dukları kadınları tokatlaması, fahişelerin herkesten fazla hır-
pılanması, kötü adamların tüm kadınlara her türlü şiddeti
uygulaması sıradan eylemlerdir. İntikam almak, geleneksel
Yeşilçam anlatılarında gerilimi sağlayan en etkili dramatik
öğelerden biri olduğundan erkekler sık sık kavga eder ya da
birbirlerini öldürürler. Ancak erkekler arasındaki çatışma-
larda şiddet yanlış bir nitelik taşır. İyi ve kötü erkek ka-
rakterler güçlerini şiddet aracılığıyla sınar, namus bu yolla
temizlenir, kahramanca tavırlar yine böyle sergilenir. Erkek-
lerin kadınlara uyguladığı şiddet ise tümüyle, kadının denet-
lenmesi, sahip olmak istenen bir nesne olarak görülüp göste-
rilmesiyle ilintilidir ve toplumsal açıdan güçlü ile güçsüz ara-
sındaki eşitsiz ilişkinin bir sonucu olarak ortaya çıkar.

Erkeklerin kadınlara uyguladığı şiddet açısından bakıldı-
ğında, hemen hemen her filmde, şu ya da bu kadın karakte-
rin, en az bir kez şiddete maruz kaldığı görülecektir. Şiddet,
tokattan işkenceye, tacizden kaçırıp kapatmaya, tecavüzden
öldürmeye dek çok geniş bir yelpaze içinde sergilenmekte-
dir. Öyküler, olay örgüleri ve çatışmayı yaratan eylemlerin

* İlk kez 2001 yılında yayımlanmıştır.

nedenselliğe dayalı akışı içinde yer alan şiddet doğallaşır. Şiddetin hiçbir boyutta eleştirilmemesi, zaten filmsel anlatının mantığı içinde cezalandırılmayı “hak etmiş” olarak sunulan kadın karakterlerin karşılaştığı şiddet eylemlerini meşru kılar. Bunun yanı sıra erkeğin öfkesini ya da cinsel arzusunu denetleyemediği iddiası ve kıskançlığın erkeği kaba kuvvet kullanmaya iteceği inancına dayanarak “günahsız” kadınların dövüldüğü, kaçırıldığı, tecavüze uğradığı da görülür. Gerçekmişgibiliğin bu biçimde kurulması, şiddet ve şiddet tehdidi aracılığıyla yaratılan korku ortamını, kadınların yaşam alanlarının, ilişkilerinin ve beklentilerinin sınırlanıp denetlenmesinde en etkili araç haline getirir. Filmin inşa ettiği “dünya”, perdeyi aşırp yaşanan dünyayla bütünleşerek kadın seyircinin karşılaştığı şiddet eylemlerini ve üzerinde var olan baskıyı “normal” bulmasına açılan bir kapı işlevi görür.

Bilindiği gibi, filmin temel özelliği hareket içermesidir. Şiddet sahneleri de hareket yüklü olduğundan popüler sinemada ayrı bir önem kazanır. Bu sahnelerin etkisi ve şiddet eyleminin yoğunluğu, görüntüleme ve kurgu aracılığıyla artırılabilir. Bir şiddet eyleminin görüntülenme tarzı, bu eyleme ilişkin bir yorumu da beraberinde getirir. Her şeyden önce kameranın konumu, yani eylemin hangi uzaklıktan, hangi açıyla ve kimin gözüyle görüleceği, seyircinin bakışını belirler. Kurgu aracılığıyla şiddet eyleminin süresinin gerçek zamana göre uzatıp kısaltmak, eylemin öncesinde buna yönelik bir beklenti oluşturmak mümkündür. Örneğin, kadın karakterin tokadı “hak ediş”i ya da erkek karakterin “tırmanan öfkesi” kurgu yoluyla görselleştirilebilir. Kısacası tüm sinematografik öğeler, şiddetin bağlamını, anlamını ve etkisini inşa eder.

Yeşilçam filmlerinin büyük çoğunluğunda -birçok nedene bağlı olarak- simgesel anlamlar yaratmak üzere biçimci araştırmalara gidilmediği, inandırıcılığın, adeta, sinematografik olanakların sınırlı kullanımından kaynaklandığı, hatta bir tür gerçekçi anlatıma yol açtığı söylenebilir. Kameranın değişik ya da çarpıcı konumlara yerleştirilmesi ve karmaşık görüntü düzenlemeleri, özellikle aydınlatma açısından yaratacağı sorunlar nedeniyle pek fazla ihtar görmemiştir. Bu nedenle, yerli filmlere egemen olan görsel anlatım tarzı, çekimlerin gerçekleştirilmesi açısından kolaylığı saptanmış ve maliyet açısından sorun yaratmayan uylaşımlara dayalıdır. Ulaşımlar, seyirciyle etkileşim içinde var olduklarından, zaman içinde belirli sahnelerin son derece yalın biçimde görüntülenmesine ve eylemler dizisinde neyin neyi izleyeceğine değgin beklentilerin yaratılmasına; bir başka deyişle, görsel anlatımın etkili bir işlevsellik kazanmasına olanak vermiştir. Görüntülemelerde ulaşımların yoğun olarak kullanılmasının bir başka sonucu, özellikle kadınlara yönelik şiddet eylemlerinde, yinelemeden doğan etkiyi, beklentiler yaratarak daha da arttırmasıdır¹. Bu da, bu filmlerdeki şiddeti

¹ Ancak, Yeşilçam'ın, bu sahnelerin gerilimini ve özellikle "hak etmişlik"i kurarken, özellikle maliyet sorunu nedeniyle, farklı kamera konumları ve çok sayıda kesme kullanmak yerine karakterlerin hareketleri ve davranışlarıyla bitişen sözlere dayandığı görülüyor. Sigara, içki kadehi, giysinin niteliği, bacak bacak üstüne oturuş, başını dik tutuş ve karşı duran bir tavır, erkeğin hassas olduğu konularda söylenen "saldırgan" sözlerle birleşerek tokat ya da dayak beklentisini inşa ediyor. Nitekim *Kalbimin Efendisi*'nde esas erkek karakterin karısını tokatladığı sahne bunun tipik bir örneğidir. Alışılmışın aksine tek çekimden oluşan bu sahne, sarışın ve küstah bir kadının "damarına basuğı" erkeğin tokadını hak edişinin, birkaç aksesuarla birlikte sözler aracılığıyla nasıl kurulduğunu gösteren iyi bir örnektir. İki karakter arasında daha önce de benzer bir

gerilim yaşanmış ve şiddeti küçük çocuğun araya girmesi engellemiş, seyirci böylesine küstah, ağzı bozuk ve ısrarcı bir kadının tokatlanmasını bekler kılınmıştır. Üstelik hakaret eden Suna'yı Lale Belkis, hakaret ettiği, masumiyeti malûm esas kadın karakter olan Ayla'yı ise Hülya Koçyiğit canlandırmaktadır. Çekim/sahne, çerçevenin önünde ve kameraya dönük olarak oturan Suna'nın bel çekim ölçeğinde görüntülenmesiyle başlar, Suna önündeki sehpadan içki bardağını alır. Üzerinde dantel bir giysi ve otrişler vardır. Kamera geriye doğru kısa bir hareketle kayar ve ölçek genişlerken arkada görünür hale gelen merdivenlerden Ferit iner. Suna'nın başının arkasından görünen ve çerçevenin derinliğini sağlayan kapıya yönelirken çerçeve yeniden sabitlenir. Solda içki şişesi de görüntüye dahil olmuştur. Suna: "Nereye gittiğini sorabilir miyim? Yoksa gene o orospunun yanına mı?" Ferit döner ve "Kimden bahsediyorsun?" derken arkası dönük olan Suna'ya ve kameraya doğru yürür. Suna: "Dağ otellerinde koluna takıp dolaştırdığın o kirli paçavradan..." Ferit biraz daha yaklaşır: "Terbiyeli konuş Suna". Suna: "Yaaa, gücüne mi gitti beyefendi?" derken oturduğu yerde Ferite doğru döner ve devam eder: "Evli bir erkekle sürten bir sokak kadınından nasıl bir dille bahsedeyim istiyordun?" Doğrulup ayağa kalkarken: "Orospu tabii, hem de âlâsı," diye devam eder. Ferit iyice yaklaşır ve ikisi çerçevenin merkezinde boy çekim ölçeğinde birbirlerine bakarlar. Ferit: "Ağzını topla diyorum sana." Suna: "Beyimiz yoksa gönlünü mü kapırdı o süprüntüye?" derken kameraya doğru dönerek Ferit'ten biraz uzaklaşır. Ferit arkadan Suna'nın kolunu tutup çeker ve onu kendine döndürür: "Bak! Sana güzellikle ayrılalım demedim mi?" Kadını iki kolundan tutarak kendine çeker: "Demedim mi haa?" Suna silkinerek kurtulur: "Demek insan kendini otellerde satan bir fahişeye de gönlünü kapurabilirmiş" diyerek çerçevenin sağna ve öne doğru yürür. Ferit arkasından yaklaşırken bir kolunu ileri doğru uzatarak "Sus diyorum, sus. Yoksa..." diye tehditkâr bir tavır takınır. Suna kalktığı koltuğa yüzü kameraya dönük olarak dizleri üzerine otururken: "Susmayacağım, susmayacağım işte" dedikten sonra devam eder: "Gerekirse seni bütün dünyaya rezil edeceğim. Kim bilir kaç para için sana bacak açan o fahişeyi de,

haklı gören tutumun doğallaşıp “meşru” kılınmasına, yukarda anılan gerçekçi anlatımla birleşerek hizmet eder.

Bu kısa çalışma, *Televizyon, Kadın ve Şiddet*² adlı bir başka araştırma projesi sırasında izlenen yüzün üzerindeki filminden yararlanarak, Yeşilçam filmlerinde kadına yönelik şiddet içeren sahnelerin nasıl görüntülendiğine ilişkin bazı saptamalar yapmayı ve kullanılan tarzın Yeşilçam’ın kadın konusundaki tutumunu nasıl ele verdiğini göstermeyi amaçlıyor. Kadınlara yönelik şiddetin çeşitliliği ve sıklığı nedeniyle, taciz (*Almanya Acı Vatan, Acı Gerçekler, Annemin Gözyaşları, Namus Uğruna, Saadet Güneşi, Dönüş, Ümmler Kırılınca* vb.) kaçırma (*Devlerin Aşkı, Mavi Mavi, İffet, Güneş Doğarken, Kırmızı Gece, Bedrana*), iğfal (*Sana Dönmeyeceğim*) tecavüz girişimi (*Günahımı Çekeceksin, Allı Dudaklım, Süreyya, Toprağın Kanı*), linç girişimi (*Yanaşma*) ve boğarak (*Yarın Ağlayacağım*), tabancayla vurarak (*Meleklerin İntikamı, İntikam Alevi, Yanaşma, Yaralı*) bıçaklayarak işlenen cinayetler kapsam dışı bırakılmıştır. Önce tokatlama ve dayakların yer aldığı sahneler, sonra da tecavüz sahneleri ele alınarak, görüntülemeye hâkim olan tarzın ve uyuşumların neler olduğu, örnekler aracılığıyla açıklanmaya çalışılacaktır.

seni de el âleme rezil edeceğim”. Ferit arkasına gelmiş üzerine doğru eğilmiştir. Suna “Alçak adam, alçak, rezil!” diye bağırırken dönüp tuttuğu bardaktaki içkiyi Ferit’in üstüne döker Ferit ilerde tuttuğu eliyle Sunayı tokatlar ve onun, yüzünü tutarak koltuğun önüne yere düşmesine ve dolayısıyla bir an için görünmez olmasına neden olur. Suna kalkar, ağlayarak ve sendeleyerek merdivenlere doğru koşarken kesmeyle merdivenlerin üst basamaklarında duran çocuğa geçer.

² Nilgün Abisel, “Yeşilçam Filmlerinde Kadının Temsilinde Kadına Yönelik Şiddet”, *Televizyon, Kadın ve Şiddet*, (Der. Nur Betül Çelik), Ankara, KİV Yayınları, 2000 içinde ss. 173-212.

Dayağın Estetiği

Erkek karakterlerin kadınları tokatlaması ve dövmesi, eylemde bulunan ve buna maruz kalan karakterlerin kim olduğuna bağlı olarak değişiklik gösterir. Baba, eş, sevgili ve erkek kardeşler esas kadın karakterleri genellikle tokatlamakla yetinirlerken, dayağın kötü erkekler ve nadiren de olsa babalar tarafından atıldığı görülür³. Yardımcı kadın karakterler ise, esas erkek karakter dahil pek çok kişinin saldırısına uğrar (*Devlerin Aşkı*, *Yosma*, *İntikam Alevi*). Bu nedenle aşağıda sırasıyla, farklı erkek karakterlerin kadınları tokatlayışı, kötü erkeklerin kadınları dövüşü ve son olarak işkenceye dönüşen bir dayak sahnesinin görüntülenişi aktarılmaktadır.

a. Tokatlama

Yeşilçam filmlerinde, özellikle esas kadın karakterlerin tokatlanışında zaman içinde uylaşıma dönüşen bir görüntüleme ve kurgu anlayışıyla karşılaşılıyor. Bu eylemin görüntülenmesinde esas olan, iki karakterin de içinde yer aldığı, toplu ya da boy çekim ölçeğinde yapılmış “hazırlayıcı” bir çekimden sonra daha yakın bir ölçeğe geçilmesi ve çekimlerin, açı-karşı açı tekniğiyle karşılıklı konuşmaya uygun biçimde kurgulanmasıdır. Bu çekimlerde kamera, insan gözü yüksekliğinde konumlanır ve çoğu kez hareketsizdir. Sahnenin ritmi, çekimlerin süresinin kısalması, temposu ise yakın çekimlerdeki yüz ifadeleri ve kullanılan sözlerle yaratılır.

³ Tokatlamamanın kendisi aslında dayak tanımının içine giriyor. Ancak, filmlerde karşılaşılan bir ya da iki tokat ile bunların sayısının artması, vurmanın yumrukla gerçekleştirilmesi, saçlardan, kollarından çekerek kadının sağa sola fırlatılması, boğazının sıkılması da söz konusu olduğunda ortaya çıkan şiddet kullanımı arasında belirli bir fark gözetildiği anlaşıyor. Bu nedenle ikisi arasında bir ayrım yapmak gerekiyor.

Atılan tokatların sayısının birle sınırlı olduğu hallerde, tokatlama sahnesi beş-altı çekimden oluşurken (*Devlerin Aşkı, Yaralı, Reyhan, Herkesin Sevgilisi, Kaderimin Oyunu, Zeyno, Vahşi Çiçek, Mavi Mavi, Bir Annenin Drama, Dağlı Güvercin*), tokatlar çoğaldıkça araya giren ikili çekimler ve aç-karşı açlar aracılığıyla bu sayı artmaktadır (*Yasma, Hızlı Yaşayanlar, Kırmızı Gece, Kaderimin Oyunu*). Her iki durumda da sahneler, yere, koltuğa ya da yatağa serilmiş olan kadın karakterin yakın çekimiyle noktalanır. Bu sahnelerin çoğunda kamera, olayı izleyen üçüncü bir göz gibi konumlanır ve seyirci olayı, belli bir mesafeyle, karakterlerle değil durumla özdeşleşerek izler. Yanlış anlamaların “kurbanı” olan sevgili ve kocaların, kadının açıklama yapmasına izin vermeyerek öfkelerini sergiledikleri sahnelerin sonunda, yere serilmiş kadın karakterin üst açılı çekimine ve kameranın geriye hareketiyle ölçeğin genişlemesine de sıkça rastlanır (*Sevmek ve Ölmek Zamanı, Aşk Mabudesi, Ömrümce Unutamadım*). Çekimin bu biçimde sona ermesi, kadın karakterin yenilgi ve çaresizliğinin, terk edilmişinin simgesi olur. Kameranın standart konumunu terk ettiği durumlardan biri de yerdeki karakterin yüzünün onun göz hizasından görüntülenişinde ortaya çıkar. Kamera, zeminle aç yapmadığından bakış, sınırlı da olsa bir öznellik kazanır. Amaç, karakterin yüzünü ve duygusal tepkisini daha yakından göstermek olduğundan, filmsele uyulaşımlara alışkın seyircide herhangi bir yadırgama yaratmaz. Aynı şekilde, aç-karşı açlarda nesnellik belirli ölçüde azalsa bile amors çekimler öznel bakışın inşasını engeller. Böyle bir görsel tarzın kullanılması, şiddet olgusunu da nesnelleştirerek, sıradan, olağan bir niteliğe büründürmektedir.

Örnek 1: *Acı Hayat*’ta babanın kızına sözünü dinlemediği için attığı ikili tokat şöyle görüntülenmiştir:

Çekim 1: Toplu çekim. Kamera Ebru'nun arkasında. Ebru'nun arkası dönük olarak kapıdan girip ilerleyişi. Karşıda kameraya dönük duran annesi, babası ve Bahri. Ebru'nun karşılaşacağı sıkıntılı durumu sezdirenen, dikey çizgilerin hakim olduğu bir mizansen. Kesme.

Çekim 2: Diz çekim. 1'in aynı. Ancak önce Ebru'nun ilerleyişi sonra babanın kameraya doğru yürüyerek kızına yaklaşması. Kesme. Birinci ve ikinci çekimlerde, Ebru'nun kameradan ileriye, babanın ise kameraya doğru hareketi seyircinin daha çok Ebru'yla özdeşleşmesine yol açmakta ve gerilimi arttırmaktadır.

Çekim 3, 4, 5: Bel çekim. Sözlere paralel olarak yapılan kesmelerle bağlanmış aç-karşı aç çekimlerle babanın ve Ebru'nun yüzü. Bu çekimden itibaren bakış nesnellik kazanır.

Çekim 6: Bel çekim. Kamera babanın arkasında. Ebru'nun yüzüne inen elin ayasıyla sağdan sola ve elin tersiyle soldan sağa atılan iki tokat. Kesme. Bu çekimin Ebru'nun yüzünü sergilemesi, kısa bir an da olsa babayla özdeşleşmeyi beraberinde getirmekte ve bakış şiddete ortak olmaktadır.

Çekim 7: Bel çekim. Kamera Ebru'nun arkasında. Babanın öfkeli yüzü. Bakış bu kez Ebru'nun korkusuna ortak olmaktadır. Kesme.

Çekim 8: Diz çekim. Kamera babanın arkasında. Ebru'nun isyanı: "Ama zulüm bu yaptığınız. Seviyorum onu". Kesme.

Çekim 9: Bel çekim. Kamera tümüyle nesnel. Baba kız karşı karşıya. Baba kolunu kaldırarak tehdit eder: "Onun adını ağzına alırsan gözüümü kırpmam öldürürüm seni". Kesme.

Örnek 2: *Yasma*'da Kerem'in eve geç gelen kız kardeşini tokatlama sahnesi, tümüyle dışardan bir bakış yaratacak biçimde şöyle düzenlenmiştir:

Çekim 1: Bel çekim. Kamera evin içinde, nesnel konumda. Kapıyı açan arkası dönük Kerem ve kapının dışındaki Filiz. Kesme.

Çekim 2: Bel çekim. Kamera dışarda nesnel konumda. Filiz'in arkasından kapı eşiğindeki Kerem. Kesme.

Çekim 3: Bel çekim. Kamera içerde nesnel konumda. Kerem kardeşini kolundan çekip içeri alır. Hafif geriye kaydırmaıyla ölçek büyür. Kesme.

Çekim 4: Toplu çekim. Kamera nesnel konumda. Sağdaki masada sebze ayıklayan anne, solda Kerem ve Filiz karşı karşıya. Kerem kardeşine inanmaz ve onu sarsar. Filiz'in çantası yere düşer. Kesme.

Çekim 5: Üstten yakın çekim. Kamera nesnel konumda. Filiz'in çantası ve içinden dökülenler, para rulosu. Kesme.

Çekim 6: Bel çekim. Kamera nesnel konumda. Kerem'in attığı tokatla kameraya doğru savrulan Filiz. Kesme.

Çekim 7: Bel çekim. Kamera nesnel ancak yere yakın konumda. Yere düşen Filiz ve üzerine eğilen Kerem. Anne çerçeveye girer ve Kerem'i durdurur. Kesme.

Tokatların ya da dayanın atılma nedeni cezalandırma olduğunda ve ani öfkeyle değil erkeklik koduyla açıklandığında, sahnelerin daha büyük bir özenle inşa edildiği görülmektedir. Bu tür sahnelerde, erkeğin şiddet kullanmadaki "haklılığı" görsellik aracılığıyla da pekiştirilmektedir.

Örnek 3: *Kalbimin Efendisi*'nde, Ferit'in, kendine ihanet ettiğine inandığı Ayla'yı hastahane yatağında, kolunda serum bağlı olarak yatarken tokatladığı sahne şöyle düzenlenmiştir:

Çekim 1: Boy çekim. Kamera yatağın arkasında. İlerde sağda kapıdan giren Ferit, ön solda Ayla'nın başı. Kesme.

Çekim 2: Diz çekim. Kamera Ayla'nınkine yakın bir konumda. Ferit yatağa doğru yaklaşır, öfkeli bakışları çerçevenin altına, görünmeyen Ayla'ya yönelmiştir. Kesme. Ferit'in öfkesinin nedeni

seyirci tarafından bilinmektedir ve Ayla'nın hem bu durumdan haberdar olmaması, hem de yatakta yatıyor oluşu sahnenin gerilimini artırır. Uylasımaları bilen seyircide durumla özdeşleşme sonucunda şiddet beklentisi ortaya çıkar.

Çekim 3: Bel çekim. Kamera Ferit'in arkasında. Sağda, ilerde yataktaki sevinerek bakan Ayla. Kesme.

Çekim 4: Göğüs çekim. Kamera Ferit'in kane yakın konumda. Gülümseyen Ayla. Kesme.

Çekim 5: Göğüs çekim. Kamera Ayla'nın kane yakın konumda. Ferit çerçeveyi kaplamış olarak sol aşağıya bakar. Sağa çevrimle izlenen Ferit'in yatağın başucuna ilerleyişi nesnelliği artırır. Kesme.

Çekim 6: Göğüs çekim. Kamera tümüyle nesnel bir konumda. Ayla'nın çerçevenin hafif soluna bakan yüzü. Kesme.

Çekim 7: Göğüs çekim. Kamera Ferit'in bakışıyla özdeşleşmiş gibi, ani bir çevrimle çerçevenin soluna bakan Ayla'ya iyice yaklaşır. Kesme.

Çekim 8: Omuz çekim. Kamera Ayla'nın kiyle benzer olamayacak denli Ferit'e yakın konumda. Ferit'in kızgın yüzü. Kesme. Ferit'in bu yakın çekimi, Ayla'nın şaşkınlığının korkuya dönüşmesine ve erkeğin öfkesinin boyutunu göstererek yaklaşan şiddet eylemi için ortamın hazırlanmasına hizmet etmektedir.

Çekim 9: Baş çekim. 8'deki gibi. Kesme.

Çekim 10: Omuz çekim. Tam karşıdan Ayla'nın yüzü. Kesme.

Çekim 11: Baş çekim. Kamera nesnel konumda. Çerçevenin sağına bakan Ferit'in yüzü. Kesme.

Çekim 12: Baş çekim. Kamera nesnel konumda. Çerçevenin soluna bakan Ayla'nın yüzü. Kesme.

Çekim 13: Baş çekim. Kamera nesnel konumda. Çerçevenin sağ altına bakan ve "Sus yoksa!" diyen Ferit'in eğik yarım profili. Kesme.

Çekim 14: Bel çekim. Kamera nesnel konumda. Solda Ferit'in omzu ve kalkınan kolu, sağda doğrulmaya çalışan Ayla. Geri kaydırma ile büyüyen ölçekle Ferit'in yan arkasından çerçeveye tümüyle giren gövdesi. Eğilerek attığı tokat. Kesme.

Çekim 15: Bel çekim. Kamera yatağın ayak ucunda. Solda Ayla'dan uzaklaşarak kameraya doğru yürüyen Ferit, arkada yataktaki Ayla. Hafif geriye kaydırma; Ferit kameraya daha da yaklaşır. Net ayarının Ferit'in yüzüne yapılmasıyla Ayla flulaşır. Kesme. Böylece erkek karakterin kırılan omurunun, duyduğu öfke ve çektiği acının tokatlanmış kadının duygularından daha önemli olduğu vurgulanır; çaresiz konumdaki bir kadına vurmasının etkisi giderilmiş olur.

b. Kötü erkeğin dayacağı

Kendilerine ayrılan yaşam alanının ve davranış biçimlerinin sınırlarına genel olarak uyan esas kadın karakterlerin, az sayıdaki örnek dışında (*İntikam Alevi*, *Kahr*, *Kılıç Bey*, *Günahımı Çekeceksin*) uzun boylu dövülmediği daha çok bir iki tokada maruz kaldığı görülmektedir. Uzun süren dayak sahnelerine, daha çok tümüyle rolünün dışına çıkan, ihanet eden kadınların yakınlarıncı cezalandırmışında (*Hızlı Yaşayanlar*, *Aldatacağım*) rastlanmakla birlikte, masum olsun olmasın, kadınları bir yandan tokatlayıp bir yandan yerden yere vuran, saçından sürükleyen, böylece "yabancı ve kötü" olanın temsilciliğini yapan erkeklerin şiddet eylemleri daha uzun ve daha karmaşıklaşmış bir kurguyla inşa edilen sahnelerde yer almaktadır.

Örnek 4: *Namus Uğruna*'da kötü erkek karakterin konuşturmak amacıyla kaçırdığı Necla'yı dövdüğü sahnenin düzenlenişi şöyledir:

Çekim 1: Bel çekim. Kamera nesnel konumda. Sol önde Necla'nın kolunu tutan ve üzerine eğilen Hikmet. Necla'nın kolunu çekince Hikmet sağ eliyle onu tokatlar. Kesme.

Çekim 2: Bel çekim. Kamera ikisini yan yana karşıdan görüntüler. Bu kez Necla soldadır. Hikmet onu ikinci kez tokatlar. Necla öne, kameraya doğru düşer. Kesme.

Çekim 3: Kuş bakışı çekim. Kameranın bu sık kullanılmayan konumu çekimin nesnellliğini bozmakta ancak iki kişi arasındaki güç ilişkisinde birinin taşıdığı ağırlığın büyüklüğünü vurgulayarak yorum yapmaktadır. Yerde, başı çerçevenin üzerine dayanacak şekilde boylu boyunca yatan Necla ve çerçevenin alt sınırında başının üstü ve baskı biçimde gövdesi görünen Hikmet. Kesme.

Çekim 4: Boy çekim. Kamera nesnel konumda. Hikmet çerçevenin solundadır ve sağa aşağı eğilerek Necla'ya doğru uzanır, saçlarından tutup ayağa kaldırır ve yeniden tokatlar. Kesme.

Çekim 5: Boy çekim. Kamera Hikmet'inkine yakın konumda. Necla tokadın etkisiyle 2'dekinin simetrisini yaratacak biçimde yüzükoyun yere uzanır. Kesme.

Çekim 6: Bel çekim. Kamera Necla'nın konumundadır. Hikmet çerçevenin tam ortasını kaplayacak biçimde öne aşağı bakar. Baş, Hikmet'in acımasızlığının Necla'da yarattığı korku ve güçsüzlüğü hissettirmek üzere Necla'yla özdeşleşir. Kesme.

Çekim 7: Bel çekim. Kamera nesnel konumda. Önde karyolanın parmaklıkları, tüm çerçeveyi dikey çizgilerle bölmekte ve kâzın kısıtlanmışlığını vurgulamaktadır. Hikmet soldan sağa doğru eğilir ve Necla'nın boğazını sıkar. Necla'nın başı sağ altta görülür. Sola çevrinmeyle birlikte Necla'yı bırakan Hikmet pencereye yürür ve aşağı seslenir, sonra dönüp ona bakar. Kesme.

Çekim 8: Bel çekim. Kamera nesnel konumda. Solda altta Necla'nın başı, sağda onun üzerine eğilmiş boğazını sıkan Hikmet'in sırtı. Kesme.

*Çekim 9: Alt açılı ayrıntı çekim. Kamera Necla'nın konumunda. Hikmet'in yüzü çerçeveyi kaplar. Kesme. Bu çekim 3'deki kuşba-
kaşı çekimin simetriğidir ve çok keskin bir alt açıyla Necla'nın üye-
rine eğilmiş Hikmet'i görüntüler. Kesme. Burada çekim
6'dakinden daha yoğun bir öznellik ortaya çıkar, Necla'nın çare-
sizliğini ve dehşetini hissettirir.*

*Çekim 10: Ayrıntı çekim. Kamera Hikmet'in konumunda. Bu
kez de Necla'nın yüzü çerçeveyi kaplar ve şiddete teslim oluşunu
yakından sergiler. Necla dayanamaz Ekrem'in yerini söyler.
Kesme.*

Görüldüğü gibi bu sahne titizlikle planlanmış ve gerçek-
leştirilmiştir. Kamera konumları, ölçekler, ışıkla gölgenin
kullanımı ve kurgunun ritmi, sahnede yer alan şiddetin etki-
sini büyük ölçüde artırmıştır. Bu, eski tarihli siyah beyaz fil-
minde masum bir kadına kötü bir erkeğin yapabileceklerini
estetize ederek gösteren Osman F. Seden, sonraki filmle-
rinde de şiddet sahnelerini kendi üslûbuyla görüntülemeyi
sürdürmüştür.

Yerli filmlerin büyük kısmında, şu ya da bu nedenle fahi-
şelere ve "kötü kadın"lara yardımcı karakterler arasında yer
verildiği görülüyor. Bunun yanı sıra esas kadın karakterin
fahişe olduğu örneklerin sayısı da küçümsemeyecek denli
fazla. Şiddet sahnelerinin sayısı işte bu filmlerde daha da
artmakta, kadınlara -sevgili, satıcı, patron-, her kim olursa ol-
sun erkekler yoğun biçimde şiddet uygulamakta, atılan to-
katlarının sayısı altı yediyi geçmekte, kadınlar yerlerde sü-
rüklenip, boğazları sıkılmaktadır (*Yosma, Aldatacağım, Güneş
Doğarken, Güneşin Tutulduğu Gün, Bir Yudum Mıtluluk*). Kuş-
kusuz, fahişelerin maruz kaldıkları şiddeti sergileyen sahne-
ler, tokatlama sahnelerinden çok daha uzun sürmektedir.
Böyle sahnelerin temel özelliklerinden biri de kadın bedeni-

nin teşhirine yönelik oluşlarıdır⁴. Ancak teşhirin boyutlarının, şiddete uğrayan kadın karakteri canlandıran oyuncunun kim olduğuna, filmin yapıldığı döneme bağlı olarak değiştiği görülmektedir. Şiddet sahnelerindeki beden teşhiri, yetmişli yıllardan sonra çekilen, Ahu Tuğba, Serpil Çakmaklı, Banu Alkan ve Müjde Ar gibi oyunculara yer veren filmlerde ağırlık kazanmıştır⁵.

Örnek 5: *Yosma*'da isteklerine karşı çıktığı için kadın tellalı tarafından kaçınan Pınar'ın öteki kızların önünde dövüldüğü sahne şöyle düzenlenmiştir:

⁴ Örneğin, bu konudaki en çarpıcı örneklerin biri olan *Bir Yudum Mutluluk*'ta Zehra hemen her türlü şiddetle karşılaşır. Varsıl erkeğin bayıltarak tecavüz ettiği Zehra, kendini satmak zorunda kalıp eroinman olduktan sonra şiddetli krizler geçirirken uzun uzun görüntülenmiş, üstünü başını yırtması, yarı çıplak yerlerde kıvrınması gösterilerek teşhir edilmiştir. Yüzme havuzunda ev sahibinin oğlu tarafından dövülür, sudan çıkarılırken ve çıkarıldıktan sonra da dayak ve teşhir devam eder. Bir başka sahnede ise sevgilisinin gözleri önünde dövülerek otomobilden indirilen Zehra'ya üç kişi tecavüz eder. Çok uzun olan bu sahnede yavaşlatılmış çekimlerin kullanılması, Orhan'ın çaresizliğinin ve katlanma sürecindeki öznel zaman algısının ifadesi gibi görünse de filmin, gösterdiği şiddet aracılığıyla sapık bir haz yaratmaya yöneldiğinin kanıtı da sayılabilir. Zehra'nın -aslında artık Necla Nazır'ın- baygın bedeni, sevgilisi Orhan'ın tedavi amaçlı tazyikli su işkencesine maruz kaldığı zaman da onun tarafından uzun uzun kurulanışı aracılığıyla farklı çekimlerle parçalanarak teşhir edilir.

⁵ Anılan oyuncular arasında en fazla şiddete maruz kalan Ahu Tuğba'dır: *Yosma*'da zincire vurulur, *Beyaz Ölüm*'de önce sevgilisi tarafından kanlar içinde kalıncaya kadar, daha sonra bir grup erkeğin önünde patronu tarafından uzun süre dövülür. Yakın ve toplu çekimlerle kurulan ikinci dayak sahnesinde olayı izleyen erkeklerin yüzlerindeki ifadeler çekim sırasında aldıkları hazzı yansırtcasına etkileyicidir.

Çekim 1: Göğüs çekim. Kamera nesnel konumda. Patronun karşıdan görüntüsü. Hafif bir optik geriye kaydırmayla ölçek büyür ve çerçeveye önden, iki erkeğin tuttuğu Pınar girer. Arkaları kameraya dönüktür. Karşıda, patronun arkasında duran öteki kızların yüzleri görünmektedir. Bu yolla hem derinlik sağlanmış hem de üç düzeyli bir ilişki kurulmuştur. Patron Pınar'a sağlı sollu iki tokat atar. Kesme.

Çekim 2: Omuz çekim. Kamera patronun konumunda. Tokatların etkisini vurgulayacak şekilde Pınar'ın savrulan başının sağ profili. Patronun eli çerçeveye girer ve iki tokat daha atar. Pınar'ın yüzü iki yöne savrulur. Bakış şiddet eylemine ortak olur. Kesme.

Çekim 3: Baş çekim. Kamera nesnel konumda. Pınar'ın yüzü. Patronun başı çerçeveye girer. Pınar ona tükürür. Kesme.

Çekim 4: Bel çekim. Kamera 1'in sonundaki konumda. İki erkeğin tuttuğu kameraya arkası dönük olan Pınar'a patron bir yumruk atar. Pınar savrulur ve çerçeveden çıkarken kesme.

Çekim 5: Boy çekim. Kamera nesnel konumda. Pınar yere düşer. Daha sonra patronun isteğine uyarak borç senedini imzalar. Kesme.

c. Dayağın işkenceye dönüşmesi

Fahişelerin maruz kaldığı şiddetin yoğunlaşması ve işkenceye dönüşmesi uyuşumsal bir nitelik kazanmış görünmekle birlikte, esas kadın karakterler de yakınları olan erkekler tarafından benzer biçimde dövülmektedir. Bu açıdan çarpıcı bir örnek olan *İffet*'te yer alan "baba dayağı" sahnesi, birkaç açıdan benzerlerinden farklılaşmaktadır. Bu sahne, öncelikle bir meydan dayağını görüntüler ve tüm mahallenin gözleri önünde gerçekleştiği halde hiç kimsenin müdahalesi söz konusu olmaz. Ayrıca, uyuşumların aksine baba kızını elleriyle değil, kemeriyle dövmektedir. Bunların yanı

sıra oldukça uzun süren sahnenin görüntülenmesine özel bir itina gösterildiği anlaşılmaktadır. Filmin birinci bölümünde, çatışmanın zirvesini oluşturan bu sahneye gelmeden önce, erkek karakterin namus konusundaki aşırı duyarlılığı, şiddete eğilimi ve kızlarını dövdüğü birçok kez vurgulanarak bu etkileyici sahnenin kaçınılmazlığı sağlanmıştır. Film, kızlarına fazla baskı uygulayan babanın hatasını ve kötü dış dünyadaki çirkinlikleri göstermeye çalışıyor gibi görünse de aslında, esas kadın karakteri canlandıran yıldız oyuncunun istismarı ve bedeninin teşhiri üzerine kuruludur. *İffet* sonuçta, kızların “başına gelenler” aracılığıyla babanın endişelerini haklı kılmakta, ancak şiddetin de bir sınırı olması gerektiğini söylemektedir. *İffet*'teki şiddet sahnelerinin düzenlenişi, bir şiddet eleştirisi içermekten uzak olduğu kadar, adeta sinematografik yaratıcılığın bu eylemler üzerinden araştırıldığı hissini uyandırmaktadır.

Örnek 6: *İffet*'te babanın iffetini yitiren kızını mahallede kemerle dövüşü.

Çekim 1: Göğüs çekim. Kamera nesnel konumda. Cemil'in otomobilinin ardından koşan, sonra tren yolu kenarında yürürken intiharı düşünen İffet çaresiz ve dalgın duraklar. Kesme.

Çekim 2: Toplu çekim-karşı açı. Kamera nesnel konumda. Uzaktan kameraya doğru yürüyen baba. Kemerini çıkarmaya başlar. (Bu görüntünün teleobjektifle saptanması babanın çevresini flulaştırmakta, böylece hem niyetine ilişkin fikir verilip hem de kendini biraz sonra yapacaklarına ne denli yoğunlaştığı anlatılmaktadır.) Kesme.

Çekim 3: Göğüs çekim. Kamera nesnel konumda. İffet'in yarım profili. Dalgındır, babasını görmez. Kesme.

Çekim 4: Boy çekim. Kamera nesnel konumda. Baba kameraya yaklaşır. Kesme.

Çekim 5: Göğüs çekim. Kamera nesnel konumda. İffet biraz gecikmeyle babasını görür. Kesme.

Çekim 6: Toplu çekim. Kamera nesnel konumda. Çerçevenin içinden yatay olarak geçen tren. Baba soldan çerçeveye girer. (Trenin yoğun sola yönelik hareketiyle karşılaşan babanın çerçeveye girişi, teleobjektifle trenin flulaşıp babanın netlenmesiyle daha ürkütücü bir hal alır.) Babanın sağa hareketi çevrinmeyle izlenir ve İffet de sağdan çerçeveye girer, karşı karşıya gelirler. Kesme.

Çekim 7: Bel çekim. Kamera nesnel konumda. İffet arkası dönük çerçevenin sağında, baba karşıda solda. Baba sağ eliyle İffet'i tokatlar ve onu sağa doğru savurur. Kesme.

Çekim 8: Bel çekim. Kamera nesnel konumda. Önceki ikili çekim biraz farklı açıdan tekrarlanır. Baba bir tokat daha vurur. Aşağı çevrinme eşliğinde İffet yere çöker. Kamera İffet'in göz hizasına kadar indiğinden alçak açılı bir görüntü oluşur. Çerçevenin solunda boydan boya babanın bacağı, sağda ise dizlerinin üzerine çöküp omuzlarını öne eğmiş olan İffet. Kamera kısa bir hareketle sağa çevrinerek yalnızca "Cemil" diyen İffet'i çerçeveler. Kesme.

Çekim 9: Alt açılı göğüs çekim. Kamera İffet'in kine yakın konumda. Baba ve arkasındaki derinlikte apartmanların pencere-leri. Sola çevrinmeyle babanın kalkın kolu. Kesme. Bu çekimde normal objektif kullanılması olayı izleyen öteki gözlerin varlığına işaret etmektedir.

Çekim 10: Üst açılı yakın çekim. Kamera nesnel konumda. Baş öne eğik İffet'in omzuna inen kemer. Kesme.

Çekim 11: Baş çekim. Kamera nesnel konumda. Yine "Cemil" diyen İffet'in yüzü. Kesme.

Çekim 12: Bel çekim. Kamera nesnel konumda. Kamera sola hareket ederken baba bir kez daha vurur. Kesme.

Çekim 13: Baş çekim. Kamera nesnel konumda. İffet'in sağa doğru bakan profili. Kesme.

Çekim 14: Göğüs çekim. Kamera babanın hareketini izleyecek biçimde sağa doğru kaymaya başlar, nesnel konumu bozulur. Baba yine kolunu kaldırıp kemerle vurur. Bakış şiddete ortak olur. Kesme.

Çekim 15: Alt açılı baş çekim. Kamera nesnel konumda, İffet'in çerçevesinin sağını kaplayan yüzü, arkada evlerin pencereleri. Sağa kaydırmayla başını yukarı kaldırmış kolları havada babanın göğüs çekim ölçeğindeki görüntüsü çerçeveye hâkim olur. Sola kaydırmayla İffet'in etrafında hareket eden kamera sabitlendiğinde çerçevesinin büyük kısmını İffet kaplar. Solda arkada kendi evlerinin penceresinde kız kardeş görünür. Optik ileri kaydırmayla kıza yaklaşıyor ve tanıklığın yaratacağı korku üzerinden ilişki kurulur. Kesme.

Çekim 16: Baş çekim. Kamera nesnel konumda, İffet'in yüzü: "Cemil". Kesme.

Çekim 17: Üst açılı genel çekim. Kamera nesnel konumda. Ayakta duran baba, önünde yerde İffet ve arkada onları seyredenler yüksekte görüntülenir. Kesme. İffet'e bekâretini kaybetmiş olmanın bedeli, herkesin gözü önünde ödettirilmiştir.

Tecavüz

Kadının cinsel bir nesneye dönüştürülüşünün en ileri noktası olan tecavüz ve tecavüz girişimlerinin sayısının, yerli filmlerde beklenebilecekten çok daha yüksek olmasının nedeni, tecavüzün, dramatik gerilimi yaratan etkin bir mekanizma olarak kullanılmasıdır. Bu nitelikteki sahnelerin olay örgüsü içindeki varlığı, büyük ölçüde, kötü erkeklerin kadınlara göz koymasına bağlanır (*Özleyiş, Çalınmış Hayat, Kırmızı Gece, Arzu*). Karanlık işlerle uğraşan güçlü erkeğin, esas kadın karakteri ele geçirmek istemesi ya da zengin aile çocuğunun, evli kadınları, genç kızları baştan çıkarmayı planlaması dramatik çatışmayı kuran anlatısal uyulaşım ha-

line gelmiştir (*Yaralı, Nikah Masası, Gecelerin Kadını, Kır Gön-
lünün Zincirini*). Bir başka anlatımsal uyuşum ise, özellikle er-
kek karakterin merkezde yer aldığı erkek melodramlarında,
kadınların bir intikam aracı olarak kullanılması ve “görevli”
bir grup erkeğin -hemen her zaman üç kişi- tecavüzüne uğ-
ramasıdır (*Siyah Eldivenli Adam, Çaresizler*). Bununla birlikte,
bir ya da birden fazla erkeğin bir kadını, planlı ya da plansız,
kaçırıp tecavüze kalkışmaları da mümkündür (*Uzun Bir
Gece, Süreyya, Allı Dudaklım*).

a. Tek erkeğin tecavüzü

Kötü erkeğin, esas kadın karakteri ya da masum kızı, in-
tihara ya da kötü yola sürükleyen tecavüzünün görüntülen-
mesinde yıllara ve oyunculara dayalı olarak bazı farklar göze
çarpmakla birlikte, filmin bir fahişenin öyküsünü anlatma-
dığı ya da özel olarak kadın oyuncunun teşhirinin amaç-
lanmadığı hallerde, benzer özelliklerle karşılaşılıyor. Altmışlı
ve Yetmişli yıllarda yapılan ve esas kadın karakterin tecavüze
uğradığı birçok filmde bu olay melodramatik örgünün ku-
ruluşunda önemli bir dönüm noktası olarak kullanılmakta
ve yalnızca kadın karakteri değil, onun tüm çevresini etkile-
yerek topyekûn bir mutsuzluğa neden olmaktadır (*Özleyiş,
Kaderimin Oyunu, Acı Hayat, Çalınmış Hayat, İffet, Bir Yudum
Mutluluk, Kıralı Yaprıncak, Yaralı, Gecelerin Kadını*). Filmin iki
esas karakteri arasındaki aşkın imkânsız bir noktaya ulaşma-
sında bir araç haline getirilmiş olan tecavüzün kendisinden
çok sonuçları önem kazandığından, bu filmlerdeki sahneler
genellikle kısa sürmekte ve ayrıntıya yer verilmemektedir.
Uyuşimsal olarak saldırının başlangıcı gösterilse de tecavüz
eylemi görüntülenmez, hissettirilir. İçkisine ilaç karıştırılan
kadının bakışından yapılan öznel çekimle görüntünün netli-
ğinin kaybolması ve kararması ya da nesnel konumdaki ka-

meranın çevrinerek olayı çerçeve dışında bırakışı gibi yollarla, eylemin yer aldığı zaman dilimi atlanır. Sonra, olayın etki ve sonuçlarını göstermek üzere yeniden mağdureye dönülür. Bu sahnelerde kamera, dayak sahnelerinde olduğu gibi, bazı anlar dışında genellikle nesnelliğini korur.

Örnek 7: *Acı Hayal*'ta ailenin yakını olan Bahri'nin Ebru'ya tecavüz edişi şöyle görüntülenmiştir:

Çekim 1: Toplu çekim. Kamera nesnel konumda. Zorla bindirildiği arabadan inerek çerçevenin sağına doğru koşmaya başlayan Ebru. Kesme.

Çekim 2: Genel çekim. Kamera nesnel konumda. Ebru yine sağa doğru koşar, Bahri onu izler. Kesme.

Çekim 3, 4, 5: Toplu çekimlerle Ebru'nun ve Bahri'nin koşmaları. Kesme.

Çekim 6: Genel çekim. Kamera nesnel konumda Ebru bir ağacın altında yere düşer. Bahri ona yetişmiştir. Kesme.

Çekim 7: Üst açılı boy çekim. Kamera yukardan iki karakteri görüntüler. Ebru yerkededir. Bahri üstüne atlar, öpmeye çalışır. Kesme.

Çekim 8: Genel çekim. Kamera nesnel konumda. Ebru Bahri'yle boğuşur: "Hayır, hayır.." Kesme.

Çekim 9: Omuz çekim. Kamera Bahri'nin konumuna yakın. Ebru'nun kameraya bakan yüzü sağda, Bahri'nin başının arkası soldadır. Ebru'nun çığlıklarıyla görüntü donar. Kesme. Görüntünün donması, anlatıcı/yönetmen ile seyirci arasında özel bir ilişki kurar. Çaresizlik, teslimiyet ve dehşet anı iyice vurgulanarak sonsuzlaştırılır. Ebru için her şeyin sonu gelmiştir.

Çekim 10: Yakın çekim. Bakırköy Simir Hastahkları tabelasıyla olayın sonucunu anlatan yeni bir sahneye geçilir.

Örnek 8: *Kaderimin Oyunu*'nda hapisten çıkan çaresiz ve kimsesiz Zeynep'e yardım eder görünen kötü erkeğin ona tecavüz ettiği sahnenin düzenlenişi şöyledir:

Çekim 1: Diz çekim. Kamera odanın içinde Zeynep'in konumuna yakın. Zeynep solda arkası dönük. Kapıda duran otel patronu, isteklerini sıralar. Kesme.

Çekim 2: Bel çekim. Kamera nesnel konumda. Zeynep'in yüzü. Adam onu kollarından tutup sarsar. Kesme.

Çekim 3: Bel çekim. Kamera nesnel konumda. Zeynep kapıyı tutar: "İmdat".

Çekim 4: Bel çekim. Karşı açı. Zeynep'in direnişi karşısında elini kaldıran erkek. Kesme.

Çekim 5: Boy çekim. Karşı açı. Tokat Zeynep'in yüzüne iner. Zeynep sola doğru fırlayarak yatağın üzerine düşer. Kesme.

Çekim 6: Üst açılı baş çekim. Kamera erkeğin konumuna yakın. Zeynep'in baygın ve kanlı yüzü. Kesme.

Çekim 7: Alt açılı göğüs çekim. Kamera Zeynep'in konumunda. Adam kravatını ve gömüğünü çıkarmaktadır. Görüntü kararır. Kararma, donuk kareden daha öznel olmakla birlikte, Zeynep'in kendinden geçmiş olduğu önceki çekimde gösterildiğinden, tecavüzü görüntülemeksizin sonraki sahneye geçişi sağlamanın yanı sıra yine bir anlatıcı/yönetmen yorumu taşır; Zeynep'in geleceği karanlıktır.

Çekim 8: Toplu çekim. Kamera nesnel konumda. Dalgın yürüyen Zeynep kendini bir otomobilin önüne atar. Kesme.

b. Birden fazla erkeğin tecavüzü

Yetmişli yıllardan sonra yapılan filmlerde tecavüz sahnelerinin sayısının arttığı, sürelerinin uzadığı ve daha ayrıntılı biçimde düzenlendiği görülmektedir. Ayrıca, birden fazla erkeğin tecavüz amacıyla kadınlara saldırması önceki yıllara

göre daha fazla kullanılır olmuş, yine öncekilerden farklı olarak bu eylemler girişim olmaktan çıkıp tecavüzle sonuçlanmaya başlamıştır (*Çaresizler, Siyah Eldivenli Adam, Bir Yudum Mutluluk, Batın Bu Dünya*).

Çarpıcı bir örnek olan *Mağlup Edilemeyenler*, bu nitelikte bir tecavüz sahnesiyle başlamaktadır. Erkek yıldız etrafında kurulmuş olan filmin oldukça uzun süren bu sahnesi, ünlü bir gazetecinin kötü adamlarla mücadelesini başlatacak biçimde kullanılmıştır, Aysel'i kaçırıp iki varsıl gence getiren kişi, "kötü adam"ın tipik bir örneğidir ve tecavüz sahnesinde bu niteliği abartılı biçimde sergilenir. Öykünün devanında gençlerin, karanlık işler çeviren varsıl işadamlarının Yeşilçam'ın uyuşimsal "yoldan çıkmış" çocukları olduğu ve zamanlarını başka kadınlarla esrar içerek geçirdikleri anlatılır. Toplumdaki "kötü işadamları"yla mücadele eden erkek karakterle dürüst ve yoksul babanın öyküsünde, çatışmanın gücünü artırmak amacıyla kullanılan bu sahne, kuruluş tarzıyla filmin esas niyetinin ötesine geçmekte ve pornografik bir nitelik kazanmaktadır.

Örnek 9: *Mağlup Edilemeyenler*'deki tecavüz sahnesi, terk edilmiş bir kahvehane ya da ardiye niteliğindeki tek katlı binada gerçekleşir. Bu sahne, filmin açılışında yer almakta, bir kızın kaçırılmasının ertesinde başlayıp beş dakika sürmektedir. Bu örnekte, erkeklerin cinsel saldırganlığını en az görüntüler kadar vurgulayacak biçimde kullanılan sözlerin büyük kısmına da yer verilmiştir. Kameranın konumu büyük ölçüde nesnel olduğundan yalnızca farklı durumlar belirlenmiştir.

Çekim 1: Genel çekim. Karşıdan yaklaşan farların ışığını ve otomobilin duruşunu izleyen sola çevrinmenin sonunda A, direnen Aysel'i zorlayarak otomobilden çıkarır. Kesme.

Çekim 2: Bel çekim. A, elinde tuttuğu pakete sarılmış olan Aysel'i arkasından iter, hafif bir optik geriye kaydırma ve sola çevrinmeyle çerçeveye giren Aysel'i eve doğru saçımdan çekerek sürükler. Kesme.

Çekim 3: Diz çekim. Kamera binanın içinde. A, Aysel'i çekerek içeri sokar. Sağa çevrinme. Kesme.

Çekim 4: Diz çekim. Kamera odanın içinde. A, Aysel'i bir başka kapıdan içeri sokar, sola çevrinmeyle birlikte onu odanın içine savurur. Aysel yere düşer, toparlanarak oturur, pakete sarılmıştır. Kesme.

Çekim 5: Toplu çekim. Kamera Aysel'in arkasında, onun göz hizasında. Solda arkası dönük yerde oturan Aysel, karşıda derinlik yaratacak biçimde düzenlenmiş masa ve sandalyenin arkasında A. Kapıdan B ve C girer. Kesme.

Çekim 6: Bel çekim. Karşıya. Aysel'in yerde otururken endişeli yüzü ve geriye çekilişi. Kesme.

Çekim 7: Diz çekim. Kamera Aysel'inine yakın konumda. Çerçeveyi üç erkeğin gövdesi kaplamıştır. Sola çevrinmeyle B'nin hareketi izlenir. Işığı açar, C müdahale eder. Kısa sağa çevrinmeyle üçlü yeniden tamamlanır. Kesme.

Çekim 8: Üst açılı bel çekim. Kamera erkeklerinkine yakın konumda. Paketine sarılmış yerde oturan Aysel. Kesme.

Çekim 9: Diz çekim. Karşı-açı. Üç erkek. Kesme.

Çekim 10: Omuz çekim. A'nın gülen yüzü. Kesme.

Çekim 11: Baş çekim. Aysel: "Yalvarırım" der. Kesme.

Çekim 12: Omuz çekim. Solda A'nın yüzü, çerçevenin sağında B'nin profili, sola doğru bakarlar. Sola çevrinmeyle A ve B'nin hareketi izlenir. B'nin yüzü flulaşır ve öne geçer, ilerler. A çerçevenin dışında kalır. Toplu çekim ölçeği oluşur. Aysel solda arkası dönük oturmaktadır. Ortada masa ve üzerinde birbirine geçirilmiş iskemlelerin ardından yaklaşan B üzerine eğilir, paketi alıp

yırtarak açar içinden gelinliği çıkarır. İleri optik kaydırma ile yakın çekim oluşur. Kesme.

Çekim 13: Baş çekim. Aysel'in yüzü: "Yalvarırım yapmayın". Kesme.

Çekim 14: Toplu çekim. Kamera Aysel'in arkasında nesnel konumda. Solda arkası dönük Aysel, ileride derinlik içinde üç erkek. B gelinlikle dans eder. Kesme.

Çekim 15: Omuz çekim. Önde B'nin yüzü, arkada C'ninki. Kesme.

Çekim 16: Omuz çekim. Arkada A'nın yüzü. Sağa çevrinmeyle A'nın hareketi izlenir, ötekiler çerçeve dışı kalır. A, şişeden içki içer eliyle ağzını kurular ve sola dönerek konuşur: "Önce kim atlayacak?" Kesme.

Çekim 17: Baş çekim. Kamera A'nınkine yakın konumda. Aysel'in yüzü. Kesme.

Çekim 18: Baş çekim. B'nin yüzü: "Yazı tura atalım". Kesme.

Çekim 19: Göğüs çekim. C'nin yüzü: "Birinci benim", C'nin hareketini izleyen sağa çevrinme. A çerçeveye girer. C içkiyi alıp içer, ağzını silip bırakır: "Araba benim". Kısa geriye optik kaydırma, üç erkek de çerçeveye girer. A, C'yi kolundan tutar: "Bu işte de mi zenginler parayı toplayacak? Önce ben atlayacağım". Sola yürüyerek çerçeveden çıkar. B ve C geriye optik kaydırmayla bel çekimde sola bakarken görüntülenir. B: "Benim için fark etmez". Kesme.

Çekim 20: Göğüs çekim. Kamera A'nın arkasında nesnel konumda. Kız ortada yerde oturur, çerçevenin sağını A'nın arkadan görünen sırtı kaplar, hareket eden kolu üstten çerçeveye girer, belinden tabancayı çıkarıp sağda, çerçeve dışındaki masaya koyar. Kesme.

Çekim 21: Omuz çekim. Kamera Aysel'in kine yakın konumda. A'nın elinin hareketi aşağı çevrinmeyle izlenir, pantolonunun

fermuarım indirmeye başlar: "Debelenirsen canını yakarım ha!" Kesme.

Çekim 22: Üst açılı omuz çekim. Aysel endişeyle sağa bakarken birden dönüp sola hareket eder, ayağa kalkıp pencereye koşar, sola çevrinme sonucunda diz çekim ölçeği oluşur. Sandalyeyle cama kırar. Kesme.

Çekim 23: Baş çekim. Kamera pencerenin dışında. Aysel'in yüzü: "İmdat, yetişin". Kesme.

Çekim 24: Baş çekim. Üç erkeğin şaşkınlığı. C hızla arkaya koşar. Hareket, sola çevrinme ve kısa geriye optik kaydırma ile daha geniş bir ölçekten izlenir. C ışığı kapatır. Kesme.

Çekim 25: Yakın çekim. Sola çevrinmeyle B'nin koşan bacakları. Takılıp düşer. Kesme.

Çekim 26: Bel çekim. A, Aysel'in kolundan tutup çevirir ve tokatlar. Sağa aşağı diyagonal çevrinme. Aysel savrulup yere düşer. Kesme.

Çekim 27: Omuz çekim. A'nın bağırarak yüzü. Kesme.

Çekim 28: Göğüs çekim. Sola çevrinmeyle C'nin koşusu. C çerçeveden hızla çıkarken toplu çekim oluşur. Yerde yatan Aysel'in yanındaki A ve B. C soldan çerçeveye girer. Üçünün de elleri kızımlar üzerindedir. "Fena mı damat beye hazır yollayacağız seni!" Kesme.

Çekim 29: Üst açılı yakın çekim. Kamera kuş bakışına yakın nesnel konumda. Erkeklerin elleri arasından Aysel'in yüzü. Kesme.

Çekim 30: Baş çekim. A ve B'nin aşağıya eğik profilleri çerçeveyi sağdan ve soldan kaplar. Aysel çarpınır, bağırır. Kesme.

Çekim 31: Kısa ayırntı çekim. Sola çevrinmeyle kızın bacaklarından çorabını çıkaran eller. Kesme.

Çekim 32: Göğüs çekim. Yerde yatan Aysel'in başı ve göğsü çerçeve içinde, sağ üstten sol alta doğru. Solda üzerine eğilmiş olan A'nın sırtı. Eller gömleğini çıkarır. Aysel ellerini uzatarak aniden doğrulur. Kesme.

Çekim 33: Baş çekim. Kamera Aysel'in konumunda. A'nın yüzü. Aysel'in elleri çerçeveye girer ve yüzünü tırmalar. A doğrulur sol eliyle tokat atar. Kesme.

Çekim 34: Ayrıntı çekim. Kamera yer hizasında Aysel'inine yakın konumda. Çerçevenin altında arkadan Aysel'in başı. Yukarı çevrinmeyle çerçeveye erkeklerin elleri ve kolları, B'nin öne eğik başı, doğrulan A'nın fermuarına uzanan eli girer ve çerçeveyi kaplar. Kamera hareketi devam eder A'nın göğüs çekimi. Kesme.

Çekim 35: Baş çekim. Kamera A'nınine yakın konumda. Aysel haykırır, kasılıp kalır. Kesme.

Çekim 36: Toplu dış çekim. Bina, ağaçlar ve park etmiş otomobil. Sola çevrinme ve pencereye ileri optik kaydırmayla ölçek küçülür. Kesme.

Çekim 37: Ayrıntı çekim. Soldan sağa hareket eden bir çift bacak. A eğilip yerden kemerini alır. Yukarı çevrinmeyle bel çekimde A'nın kemerini takışı. Kamera A'yı sağa çevrinmeyle izler. A, dönüp çerçevenin sağına yürür masanın yanında durur. Kesme.

Çekim 38: Omuz çekim. A esrarlı sigarayı yakıp nefes çekerek üfler, sola bakar. Kesme.

Çekim 39:35'deki gibi. Kesme.

Çekim 40: Toplu çekim. Ortada masa ve üstündeki iskemleler. Arkada solda C'nin hareket eden sırtı. Sağda Aysel'in başı. Kesme,

Çekim 41: C'nin göğüs çekimi. Kesme.

Çekim 42: Omuz çekim. A paltasını omzuna alır. Sola çevrinme. A bir nefes daha çeker ve sola bakar. Olayı izlediği anlaşılır. Kesme.

Çekim 43: Yakın çekim. Kamera C'nin arkasında, A'nınine yakın konumda. Solda C'nin sırtı çerçeveyi kaplar, başı çerçeve dışında kalır. Sağda yatan Aysel'in göğsünden yukarı. C geri çekilir sağa doğru kaykalarak kameraya yaklaşıp kalkar, tüm çerçeveyi kaplar. Önünü kapattığı anlaşılır. Sağa yukarı çevrinmeyle

C'nin kalçası izlenir. Göğüs çekim oluşur. C çerçevenin solunda durur, sağda A çerçeveye girer, dumanı üfler. C sigara alır. Bir-birlerine bakarlar. A: "Nasıldı?" C: "Boş ver". Sağa çevrinme C gidip geride yere oturur sigarasını yakar. Kesme.

Çekim 44:35'deki gibi. Kesme.

Çekim 45: Göğüs çekim. B kameraya doğru. Kesme.

Çekim 46: Göğüs çekim. Sola bakan A sağdan çerçeveye girer. Aşağı çevrinme eli gövdesi üzerinde kayarken flulaşır, çerçeveye sağ alttan B'nin profili girer netleşir. Yukarı çevrinme B ayağa kalkar, alttan çekimle sırtı çerçeveyi kaplar, A ile yan yana gelir, göğüs çekimde sigara yakar. A: "Nasıl?" B: "Ölü gibi pek tadı yok". A: "Birer tur daha atalım mı ne dersin?" C: "Gidelim". Kesme.

Çekim 47: Bel çekim. C oturduğu yerden kalkar, çerçeveden çıkar. B sigarayı atıp kapıya ilerler: "Boş ver, tadında bırakalım, benim de evde işim var". A sola hareket ederek çerçeveden çıkar. Kesme.

Çekim 48: Baş çekim. Kamera yer hizasında, nesnel konumda. Aysel'in çerçevenin altına paralel profili. Arkadan A'nın bacakları çerçeveye girer yerden giysilerini alır. Kamera yukarı çevrinir alt açılı bel çekim oluşur ve Aysel'in bakaşına yaklaşır. A döniüp Aysel'e bakar sonra ilerler ve arkadaki kapıdan çıkar. Kesme.

Nasıl Bir Görsel Tarz?

Bu yazıda ele alınan örneklerin de gösterdiği gibi, Yeşilçam filmlerinde yinelenerek yer alan kadına yönelik şiddet uygulamaları yakından ve etkili biçimde, belirgin bir tarzda görüntülenmektedir⁶. Bu tarzın özellikleri şöyle sıralanabilir:

⁶ Bu sahnelerin etkisinin, görsel uyuşumların yanı sıra büyük ölçüde sözlerle beslendiği unutulmamalıdır. Kadınlar çoğu kez yalvarıp yakarmakta, erkekler ise giderek artan bir dozda onlara

1. Bütün sahneler, hareket, davranış ve sözlerin etki-tepki (neden-sonuç) ilişkisine göre düzenlenen çekimlerinin ardı ardına eklenmesiyle oluşur. Bu durum, geleneksel anlatı mantığına uygun biçimde, günlük yaşamdakine benzeyen doğrusal bir zaman algısının yaratılmasına ve gerçekmişgibiliğin inşasına hizmet eder.

2. Çekimler birbirini çoğu kez açı-karşı açılarla izler. Böylece, nedensellik, özellikle şiddet sahnelerinin kuruluşunda, bakışı nesnel bir konuma yerleştiren, anlatıcı/yönetmeni aradan çıkaran bir yöntemle sağlanır.

3. Bakış çoğu kez nesneldir ve izleyiciyi “olayı dışardan gözleyen” kılarak durumla özdeşleştirir. Nesnellik bir yandan nedenselliğin sonucu olarak ortaya çıkarken bir yandan da:

a. Kameranın karakterlerin göz hizasına uygun biçimde konumlanması,

b. Sahnedeki ilk çekimde, eylemin ve karakterlerin yer aldığı mekânı tanımlayıcı nitelikte görece geniş bir çekim ölçeğinin kullanılması,

c. Eylemin herhangi bir görüntü bozulmasına ya da karışıklığa neden olmayacak biçimde normal merceklerle görüntülenmesi,

d. Sahnenin, her şeyin net olarak görünmesine imkân verecek şekilde genel olarak aydınlatılması aracılığıyla elde edilmektedir.

Olaya dışardan gözleyerek katılma, sahnede şiddet eylemini izleyen başka karakterler olduğunda daha da yoğunlaşmaktadır. Bu karakterlerin seyirciliği ve tepkisizliği

hakaret etmekte, aşağılamakta ve bu yolla kadının cinsel bir nesne olarak tanımlanışı tamamlanmaktadır.

seyirciyi onlarla özdeşleştirir. Bu da şiddeti doğallaştıran bir işlev görür.

4. Şiddetin uygulanacağı ana yaklaştıkça yakın çekim ölçekleri kullanılır; tokatların ve darbelerin hedefine ulaşması her zaman gösterilir. Sahnenin gerilimi, şiddet beklentisini yaratan ve öfkeyle korkuyu sergileyen baş çekimlerine dayandırılır. Tecavüz sahneleri dışında şiddet anı yakın çekimle sergilenir. Bunu daha geniş bir ölçekten görüntülenen kadının başının ya da bedeninin savruluşu izler.

5. Son çekim ise, genellikle şiddete uğrayan kadının yalnız, çaresiz ve yenik halini gösterecek biçimde çerçevelenir. Bu çekimlerde kamera, kadını yere yıkılmış olarak üst açı konumundan görüntüler. Böylece anlatıcı/yönetmenin duruma ilişkin yorumu dile getirilir.

6. Bazı çekimlerde bakış, şiddetin nedenine ve uygulayanın kim olduğuna bağlı olarak eylemin süresini ve etkisini artırmak üzere öznellesir. Bu, çoğu kez mağdurenin gözünden, eylemi gerçekleştirenin gücünü gösterecek biçimde ya da erkeğin gözünden, kadının korkusunu izleyecek biçimde gerçekleşir ve bazen açı-karşı açılarla birbirini izleyen öznel bakışlar ortaya çıkabilir. Her iki durumda da saldırıya uğrayanın çaresizliğinin, erkeğin gücünün altı çizilir.

7. Bir grup erkeğin yer aldığı tecavüz sahnelerinde, erkek karakterlerin yüz çekimleri ve toplu çekimlerdeki bakış yönleri ağırlık kazanır. Böylece, kamera nesnel konumunu korusa da seyircinin bakışı büyük ölçüde onlarınkiyle özdeşleşir; kadın, görüntüde yer alan erkekler kadar seyircinin bakışının da nesnesi olur. Bu tür bir öznellik ve buna bağlı olarak erkek karakterlerle özdeşleşme daveti, seyircide suç ortaklığına dayalı bir haz oluşturmaya amaçlar. Bu nitelikteki sahnelerin, "Aile seyircisi"nin sinemalardan uzaklaştığı ve

seks filmlerinin yaygınlaştığı Yetmişlerin ortalarından başlayarak artması açıklayıcıdır.

Burada, genel olarak Yeşilçam filmlerinde, sahnelerin dramatik etkisinde ışığın rol oynamadığını ve ayrıca, aydınlatmayla elde edilebilecek derinlik duygusundan vazgeçilmiş olduğunu belirtmek gerekiyor. Başta da değinildiği gibi maliyet sorunları nedeniyle, özellikle renkli filmlerde, gölgeler ya da ışık yoğunluğundan kaynaklanan zıtlıklar, atmosfer yaratmada kullanılmaz; bunun yerine en kolay yol seçilerek, tüm sahne genel olarak aydınlatılır. Aydınlatmanın en az düzenleme gerektirecek biçimde yapılması zorunluluğu, çekim ölçeklerini, çerçeve içi hareketi, kamera hareketlerini ve kullanılan mercekleri etkilemiş, yakın çekim ölçekleri, standart mercek ve daha sonra *zoom* objektif kullanımı artmıştır. Bütün bunlar sonuçta, Yeşilçam'a özgü bir görüntüleme tarzının yaratılmasındaki önemli etkenlerdir, Örneğin sabit çerçevelerin ya da kısa takip çevrilmelerinin ağırlık kazanması, standart merceklerle, çoğu kez gerçek mekânlarda yapılan göz hizası çekimlerle birleşerek bu filmlerde bir tür nesnellik yaratmıştır. Seyirci açısından ise şiddet sahnelerinin de öteki sahneler gibi, başkalarının yaşamlardan alınan kesitlermişçesine, oldukça yakından ve net biçimde izlenmesi söz konusudur.

Sonuç

Hemen her filmde farklı erkeklerce kadınlara uygulanan farklı nitelikteki şiddetin gerçekleştiği anın muhakkak olay örgüsüne yerleştirilmesini ve seyircinin bu olaya en azından yakın bir gözlemci olarak ortak edilmesini, yalnızca bu filmlerin melodramatik yapılarına bağlamak olası değildir. Kadın karakterlerin şiddete maruz bırakılması, hangi rolü üstlendiklerine -kurban ya da suçlu- bağlı olarak çeşitli ne-

denlerle ilişkilendirilse ve sahnelerin duygusal etkisi -acıma ya da "hak yerini buldu" duygusu- farklılaşsa da sonuçta bu filmler, adeta kum torbasına dönüştürülerek nesneleştirilen, onuru kırılmış kadın görüntüleriyle yüklüdür. Bu sahneler, nedenselliğe dayanan anlam tarzı bağlamında öykünün, erkeğin kadına uyguladığı şiddeti doğallaştırışına eklemelenen ve onu besleyen bir nitelik taşımaktadır. Bu nedenle kadın seyirciye yönelen melodramlarda hedef kitleye gerçek yaşamdaki eşitsiz iktidar ilişkileri verili biçimiyle yeniden inşa edilerek sunulmuştur.

Bu filmlerdeki şiddet sahnelerinin daha çok durumla özdeşleşmeye imkân verecek şekilde kurulduğu görülmektedir. Şiddete maruz kalan karakterin kurban olması durumunda, bu sahnelerin sonuna yerleştirilen ve bakışı belirli ölçüde nesnellikten uzaklaştırarak yönetmene ya da seyirciye kadın karakterin çaresizliği ve boyun eğişi üzerine yorum yapma imkânı veren çekimler, kaçınılmazlığın ve teslimiye-tin taşıyıcısı olmuştur. Yetmişli yılların ortalarından itibaren Yeşilçam, genç erkek seyirciye yönelmiş ve şiddet sahneleri bu kez tümüyle erkek bakışından kaynaklanan hazı yoğunlaştıracak biçimde kurulmaya başlamıştır. Böylece şiddet, öteki örneklerle oranla çok daha büyük ölçüde kadın bedenini teşhir edici bir biçimde ve öznel bakışa daha fazla olanak verecek tarzda görüntülenmiş, buna bağlı olarak süreleri uzatılmıştır.

Metinde adı geçen filmler

<i>Acı Gerçekler</i>	1981, Remzi Jöntürk
<i>Acı Hayat</i>	1973, Orhan Aksoy
<i>Aldatacağım</i>	1991, Orhan Elmas
<i>Allı Dudaklın</i>	1986, Nazmi Özer
<i>Almanya Acı Vatan</i>	1979, Şerif Gören
<i>Annemin Göz Yaşları</i>	1957, Nuri Akıncı
<i>Arzu</i>	1985, Şahin Gök
<i>Aşk Mabudesi</i>	1969, Nejat Saydam
<i>Batsın Bu Dünya</i>	1975, Osman F. Seden
<i>Bedrana</i>	1974, Süreyya Duru
<i>Bir Yudum Mithluk</i>	1982, Orhan Aksoy
<i>Çalınmış Hayat</i>	1970, Nuri Ergün
<i>Çaresizler</i>	1973, Natuk Baytan
<i>Dağlar Kız Reyhan</i>	1969, Metin Erksan
<i>Dağlı Güvercin</i>	1986, Kaya Ererez
<i>Devlerin Aşkı</i>	1976, Osman F. Seden
<i>Dönüş</i>	1972, Türkan Şoray
<i>Gecelerin Kadını</i>	1983, Osman F. Seden
<i>Günahımı Çekacaksın</i>	1970, Safa Önal
<i>Güneş Doğarken</i>	1984, Şerif Gören
<i>Güneşin Tutulduğu Gün</i>	1983, Şerif Gören
<i>Herkesin Sevgilisi</i>	1970, Nejat Saydam
<i>İffet</i>	1982, Kartal Tibet
<i>İntikam Alevi</i>	1956, Osman F. Seden
<i>Kaderimin Oyunu</i>	1972, Orhan Aksoy
<i>Kahr</i>	1983, Osman F. Seden
<i>Kalbimin Efendisi</i>	1970, Ertem Eğilmez
<i>Kılıç Bey</i>	1978, Natuk Baytan
<i>Kınalı Yaprıncak</i>	1969, Orhan Aksoy
<i>Kır Gönlünün Zincirini</i>	1980, Şerif Gören
<i>Kırmızı Gece</i>	1988, Şahin Gök
<i>Mavi Mavi</i>	1985, İbrahim Tatlıses
<i>Mağlup Edilemeyenler</i>	1976, Anıl Yılmaz

Türk Sineması Üzerine Yazılar

<i>Meleklerin İntikamı</i>	1966, Osman F. Seden
<i>Namus Uğruna</i>	1960, Osman F. Seden
<i>Nikah Masası</i>	1982, Temel Gürsu
<i>Ömrümce Unutamadım</i>	1971, Süreyya Duru
<i>Özleyiş</i>	1973, Aram Gülyüz
<i>Saadet Güneşi</i>	1970, Nejat Saydam
<i>Sana Dönenececeğim</i>	1970, Mehmet Dinler
<i>Sevmek ve Ölmek Zamanı</i>	1971, Halit Refiğ
<i>Siyah Eldivenli Adam</i>	1973, Mehmet Aslan
<i>Süreyya</i>	1972, Metin Erksan
<i>Toprağın Kana</i>	1966, Anıf Yılmaz
<i>Uzun Bir Gece</i>	1986, Süreyya Duru
<i>Ümitler Kırılınca</i>	1962, Orhon Murat Anıburnu
<i>Vahşi Çiçek</i>	1971, Lütfi Ömer Akad
<i>Yanışma</i>	1973, Duygu Sağıroğlu
<i>Yarak</i>	1984, Ümit Efekan
<i>Yann Ağlayacağın</i>	1986, Halit Refiğ
<i>Yasma</i>	1984, Orhan Elmas
<i>Zeyno</i>	1970, Anıf Yılmaz

Sinema, farklı çıkış noktalarından, farklı yöntemlerle incelenebilecek karmaşık ve geniş bir alandır. Yapılacak araştırmada, yalnızca saf estetik sorunlar üzerine yağıunlaşmak ne denli olanaklıysa, bir başkasında ikdisadi formülleri devreye sokmak, psikanalitik yöntemlerle anlamlandırma süreçlerine eğilmek ya da filmlerin anlatısal ve görsel öğelerinin niteliklerinden yararlanarak kültürel açıklamalar yapmaya çalışmak da o denli olanaklıdır. Ne tarz bir inceleme olursa olsun, bunların hepsi de, -ya filmin kendiyle, ya film yapım süreçleriyle, ya filmleri izleyenlerle, ya da filmleri yapanların "yaratıcılık" sorunlarıyla ilgili olacağından- tek bir bütünün etkileşim içindeki mekanizmalarından birini açıklamaya yönelik olacaktır. Sinemaya ilişkin incelemeler ne denli çeşitlenir ve çoğalırsa, bütünün işleyişi de o denli kapsamlı ve derinlikli olarak kavranabilmektedir. Bu derlemenin amacı da birbirinden farklı konular aracılığıyla Türk sinemasına ilişkin genel bir görünüm sunmaktadır.



ISBN 975-6565-99-3

