

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>

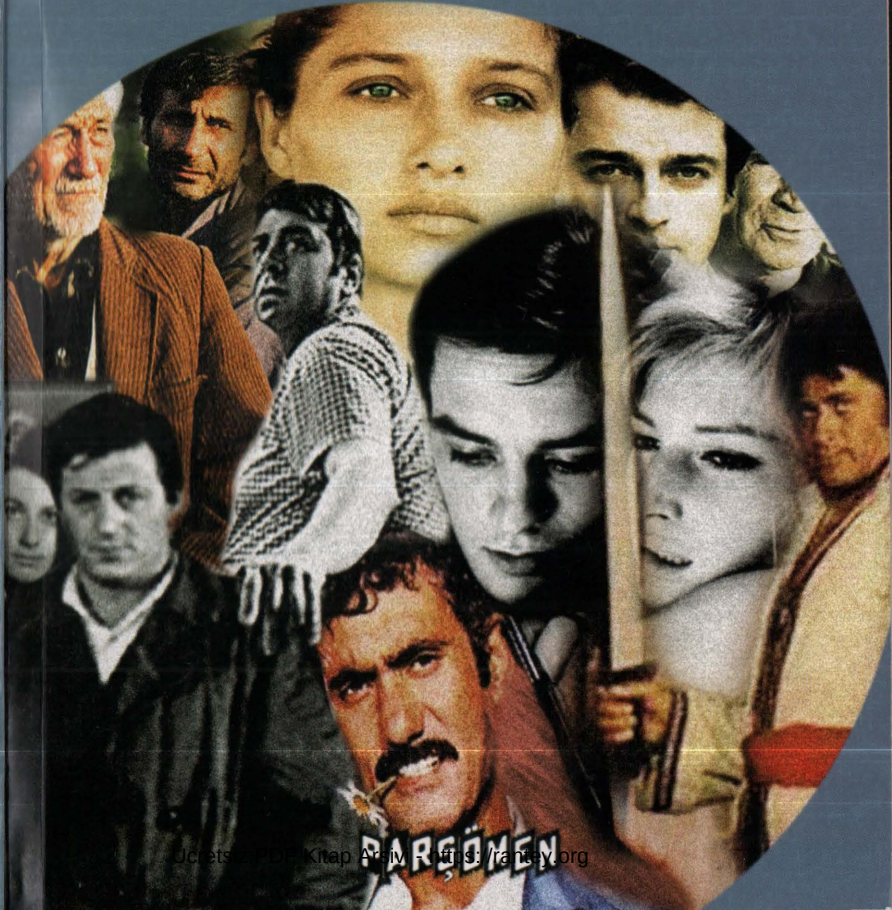


Türk ve Dünya Sineması Üzerine **SENTEZLER**

Editör: Serpil Kirel

Türk ve Dünya Sineması Üzerine
SENTEZLER

Editör: Serpil Kirel



Ücretsiz E-Kitap Arşivi: www.trantay.org

PARŞÖMEN

Serpil Kirel (Editör)

1990 yılında Marmara Üniversitesi Basın-Yayın Yüksekokulu'nu bitirdi. 1993 yılında "1950-1960 Yılları Arasında Türk Sinemasında Melodram ve Muharrem Gürses" adlı teziyle yüksek lisans derecesini, 1999 yılında "Bir Sinemasal Tür Olarak Güldürü ve 1990 Sonrası Türk Sinemasında Güldürünün İncelenmesi" adlı teziyle doktora derecesini aldı.

2001-2002 yılları arasında TÜBA bursuyla Amsterdam Üniversitesi'nde misafir araştırmacı olarak bulunan yazar, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Anabilim Dalı'nda öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Yaratıcı Yazarlık, Kültürel Çalışmalar ve Sinema, Senaryo Uygulamaları, Küresel Seyircilik ve Hollywood ve Popüler Türler üzerine dersler vermekte olan yazarın yayınlanmış "Yeşilçam Öykü Sineması" ve "Kültürel Çalışmalar ve Sinema" adlı kitapları ve ulusal sinemalar, Hollywood ve Türk sineması alanında yayınlanmış makaleleri bulunmaktadır. Senaryo Yazarları Derneği (SENDER)'in kurucu üyelerinden biri olan Kirel'in "Belkıs Hanım'ın Konağı" adlı televizyon dizisi ve "Herkes Kendi Evinde" adlı uzun metrajlı film senaryoları da bulunmaktadır. Kirel, sinema ile ilgisini akademik ve uygulama alanlarında sürdürmeye devam etmektedir.

Parşömen Yayıncılık
parsomenyayincilik@mynet.com
Sinema

© Parşömen Yayıncılık

Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler
Eitör.: Serpil Kirel

Genel Yayın Yönetmeni
İsmet Gülseçgin

Kapak Tasarım
Ahmet Arif Güneş

ISBN 978-605-4452-51-4
Sertifika No: 19845

Baskı ve Cilt: Barış Matbaacılık & Mücellit
Güven San. Sit. C Blok No: 291 Topkapı-İstanbul
Tel:0212 674 85 28

Birinci Basım: 2011
1000 (bin) adet yapılmıştır.

Parşömen Yayıncılık
Zümrütevler Mah. Cüneyt Sok. No: 52/ A
Maltepe - İstanbul
İletişim: 0216 589 17 99 GSM: 0541 948 99 60

www.parsomenyayincilik.com
online satış: www.hepsiorijinal.com

TÜRK VE DÜNYA SİNEMASI ÜZERİNE SENTEZLER

EDİTÖR: SERPİL KİREL

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	7
Türk Filmlerinde “Sinema”: 1980 Sonrası Türk Sinemasında	
“Özdüşünümsel/Film Hakkında Filmler” (Elif KURTOĞLU).....	9
Modernleşme ve Türk Sineması: 1914-1952 (Çağrı İNCEOĞLU).....	31
SİNEMATEK (Türk Sinematek Derneği): 1965-1980 Arasında Sinema ve	
Politik Tartışma (Hakkı BAŞGÜNEY).....	55
Tarihi Kostüme Avantür Sinemasında Kahraman Tiplemesinin Psikolojik	
Analizi (T. Emre YILDIRIM).....	69
12 Eylül Filmlerinde Şiddetin Sunumu (Galip Deniz ALTINAY).....	83
Son Dönem Türk Sinemasında Kentli Kimlik Bağlamında	
Ötekinin Sunumu (Tuğba ELMACI).....	99
Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri (Âlâ SİVAS).....	121
Türk Sinemasında Bağımsız Film Yapım Süreci ve	
Reha Erdem (Serpil BOYDAK).....	147
Yeşilçam Melodramatik Hayal Gücü ve Yeni Türk Sineması	
Üzerine Etkileri (Behice PEHLİVAN).....	169
Türk Sinemasında Pygmalion Etkisi (Evren Barın EGRİK).....	185
Türk Sinemasındaki Kadın Tiplemesi Üzerine Sosyolojik	
Bir Çözümleme: “Sevmek Zamanı” (Funda MASDAR).....	207
Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi (Eren YÜKSEL).....	225
Avrupa Sineması, Kültürel Karşılaşmalar ve	
Kimlik Sorunları (Işıl SÖNMEZ).....	251
Fatih Akın’ın “Aksanlı” Sineması (Ece DELİORMANLI).....	273
Antonioni’nin “Macera”, “Gece” ve “Batan Güneş”	
Üçlemesi Kapsamında Sinemada Yabancılaşma ve Çağdaş Anlatı	
İlişkisi (Fatma SERDAROĞLU).....	301
Soğuk Savaş Sonrası Bilim Kurgu Sinemasında Distopik	
Sistemler ve Kontrol Mekanizmaları (Tuna BAŞARAN).....	331
Televizyon-Sinema Dayanışması ve Fransa Örneği	
(Nilay ULUSOY ÖNBAYRAK).....	351
İnteraktif Sinema ve Televizyon (Fasih SAYIN).....	375
Yazarlar Hakkında.....	389

Sinema ile akademik ilgisi olan herkes yüksek lisans ve doktora tezlerinin nasıl bir süreç sonunda hazırlandığını iyi bilir. Sürecin zorluğundan olsa gerek tüm enerji teze verildiğinden tez bittikten sonra büyük bir boşluk ve yorulmuşluk duygusu insanın peşini bazen aylarca bırakmayabilir. Günlük rutinin sadece kitaplar, filmler ve bilgisayar olduğu zamanların ardından hayat yeniden eski haline döner. Ve tezler de çoğu zaman kütüphane raflarında kaybolur. Aslında, “Sentezler” sinema konusunda üretilen akademik çalışmaların sığağı sığağına paylaşılamamasından yakınırken ortaya çıkan bir proje oldu. Sinema konusunda yazılmış yüksek lisans ve doktora tezlerini görünür kılmak için Marmara Üniversitesi’nin ev sahipliğinde İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü’nün sorumluluğunu üstlendiği toplantı üniversitemizin Haydarpaşa Kampüsü R Salonu’nda 24-25 Nisan 2008 tarihinde gerçekleşti. 34 genç araştırmacı bu toplantıda sunum yapmak için başvurular. Çalışmalar, Prof. Dr. Özden Cankaya, Prof. Dr. Gülseren Güçhan, Prof. Dr. Esra Biryıldız, Prof. Dr. Şükran Esen ve Doç. Dr. Ruken Öztürk’ten oluşan bir danışma kurulu tarafından değerlendirildi. Zaman darlığı yüzünden sınırlı sayıda tez sunumunun gerçekleşebileceği bu toplantıda anlaşılan anlamda bir eleme yapılmadığını, bize ulaşan tüm başvuruların son derece değerli olduğunu tekrar hatırlatmak isterim.

Bu kitaba kaynaklık eden “Sentezler” toplantısının düşünce aşamasından gerçekleştirilmesine kadar katkıda bulunan isimleri anmadan geçemeyeceğim. Proje koordinasyonunu birlikte üstlendiğim Öğr. Gör. Aylin Çankaya Duyal tüm ayrıntılara hâkimiyeti, titiz çalışması ve özeniyle “Sentezler”in sıcak ve sorunsuz bir toplantı olmasını sağladı. Genç meslektaşlarım Arş. Gör. Nermin Orta ve Arş. Gör. Selin Tüzün Gül bu sürecin her aşamasında heyecanımızı paylaşarak özveriyle katkıda bulundular. MİSA’da görevli öğrencilerim Tayfun Tezel, Pelin Güneş, Mesut Kaplan ve Kazım Taşkın bu çalışma sırasında diğer yüksek lisans öğrencilerimle birlikte bizi yalnız bırakmadılar. Ayrıca, Prof. Dr. Funda Savaş Gün organizasyon, düzenleme ve sponsorlara ulaşma konusundaki bilgisini ve enerjisini paylaşmakta tereddüt etmeyerek toplantıda bize çok destek oldu. MİRAJ ve MİTA’da görevli arkadaşlarımla, basılı materyali tasarlayan Şahin İnan’ın katkıları da bizim için önemliydi.

Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler sunulan bildirilerden oluşturulmuş makaleleri içeren bir derleme. Farklı yaklaşımların yan yana gelişini görmek açısından da ilginç olabilecek bu derlemede; “Modernleşme ve Türk

Sineması"ndan "Soğuk Savaş Sonrası Bilim Kurgu Sinemasında Distopik Sistemler ve Kontrol Mekanizmaları"na, "12 Eylül Filmlerinde Şiddetin Sunumu"ndan "İnteraktif Sinema ve Televizyon"a, "Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi"nden "Türk Sinemasında Pygmalion Etkisi"ne, "Türk Sinemasındaki Kadın Tiplemesi Üzerine Sosyolojik Bir Çözümleme: Sevmek Zamanı"ndan "Antonioni'nin "Macera", "Gece" ve "Batan Güneş" Üçlemesi Kapsamında Sinemada Yabancılaşma ve Çağdaş Anlatı İlişkisi"ne, "Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri"nden "Televizyon Sinema Dayanışması ve Fransa Örneği"ne, "Avrupa Sineması Kültürel Karşılaşmalar ve Kimlik Sorunları"ndan "Sinematek (Türk Sinematek Derneği):1965-1980 Arasında Sinema ve Politik Tartışma"ya, "Türk Filmlerinde Sinema"dan "Tarihi Kostüme Avantür Sinemasında Kahraman Tiplemesinin Psikolojik Analizi"ne, "Son Dönem Türk Sinemasında Kentli Kimlik Bağlamında Ötekinin Sunumu"ndan "Türk Sinemasında Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem"e, "Yeşilçam Melodramatik Hayal Gücü ve Yeni Türk Sineması Üzerindeki Etkileri"nden "1980-1990 Arası Türk Sinemasında Kentsel Ailede Kadının Konumu"na ve "Fatih Akın'ın Aksanlı Sineması"na uzanan çalışmalarla karşılaşacaksınız. Bu kitabın sadece film izlemeyi değil sinema üzerine okumayı ve düşünmeyi de sevenler için kavramlar, kuramlar ve tartışmalar eşliğinde zengin ve çok boyutlu bir okuma olanağı vereceğini umuyorum.

Doç. Dr. Serpil Kirel

TÜRK FİLMLERİNDE "SİNEMA"

1980 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA

"ÖZDÜŞÜNÜMSEL / FİLM-HAKKINDA-FİLMLER"

Özet

Sinema literatüründe bir tür olarak kabul edilen en geniş anlamıyla 'meta-sinema', daha dar anlamıyla 'film-hakkında-film' olarak anılan ve 'özdüşünümsel' olarak nitelenen sinemayı konu alan filmler, dünyada sinemanın ilk yıllarından itibaren görülmektedir. Türkiye'de ise, 1960'lı yıllardan sonra görülmeye başlanan bu türdeki filmlerde 1980 yılı sonrasında belirgin bir artış gözlemlenerek sinema ve sinemacının sıkıntılarının anlatılmaya başlandığı görülmektedir. Bu değişim sebebi Türkiye'de 12 Eylül Askeri Darbesi, askeri hükümet ve sonrasındaki Özal hükümetinin uyguladığı depolitizasyon hareketi; dünyada ise serbest piyasa ekonomisinin ve rekabetin öne çıkmasıyla ben-merkezci birey anlayışının önem kazanması ve tüm bunların, teknolojinin gelişmesiyle ortaya çıkan küreselleşme sonucu iyice yerleşmesi arasında paralellik kurulabilir. Toplumsal değişim ve onun sonucu olan toplumdan bireye geçiş ile birlikte; sinemacı da toplumu anlatmaktansa bireyi anlatmaya başlamıştır. 1980'lerin sinemaya yansımaları olduğunu söyleyebileceğimiz bireysel filmlerden, sinemanın kendisini konu aldığından 'en bireyseli' olarak gördüğümüz 'film-hakkında-filmler', 1980'lerden sonra sinema dünyasını eleştirel olarak ele almış ve sinemacının sıkıntılarını, çoğunlukla gerçekçi bir biçimde işlemeyi amaçlamıştır. Bu çalışmada Türk sinema tarihindeki ulaşılabilen tüm film konuları incelenmiş ve "film-hakkında-filmler" belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Metasinema, Özdüşünümsellik, Film-Hakkında-Film, 1980'ler Türkiye'sinde Bireyselleşme

Giriş

Ortaya çıktığı ilk günden beri sinema, kurulmuş ve yeniden var edilmiş bir gerçekliği göstererek, bir grup insanı büyüdü bir dünyanın içine sokmak amacıyla bir araya getirmeyi başarmıştır. İlk film gösteriminden beri insanlar, filmleri eleştirmeye başlamış ve zamanla bilinçli bir şekilde yapılmaya başlanan film eleştirisi, bir meslek haline gelmiştir. Her konuda ve türdeki filmler, uzman kişilerce çözümlenmiş ve bu fikirler kamuoyuyla paylaşılmıştır. Her film dolaylı olarak sinemacının 'bakış açısını' gösteriyor olsa da; sinemanın yaratım ve metinsel süreci üzerine düşünmenin ve bu düşünceleri yansıtmamanın, karşı taraftan, yani 'sinemacının kendisi' tarafından yapılmış şeklinin 'metasinema' olduğunu söyleyebiliriz. Tür olarak 'metasinema' ve 'film-hakkında-film'; terimsel olarak ise 'özdüşünümsel' kavramıyla anacağımız bu filmler ile sinemacılar, kendi yapım koşullarını açığa çıkarmış, film kişilerinin hayatını yansıtmış, film yaratıcılarının sıkıntıları göstermiş, film endüstrisine eleştirel bir gözle bakmış ve böylece kendi büyüdü dünyasını izleyicilerle paylaşmışlardır.

Bu filmleri, sinemaya bakışları açısından incelemek; kendi dönemlerinde, sinema dünyasının sıkıntılarını içeriden bir gözün nasıl değerlendirdiğini, sinemacıların kendileri ile ilgili ve sinemayla ilgili düşüncelerini doğrudan görmemizi, aynı zamanda da Türk sinemasında 'film-hakkında-filmler'in bir başlıkta toplanmasını sağlayacaktır.

'Metasinema', 'Film-Hakkında-Film' ve 'Özdüşünümsellik'

'Metasinema'

Sinema ve sinemacıları konu alan filmler düşünüldüğünde, karşımıza çıkan en genel kavram 'metasinema (metacinema)'dır. 'Metasinema'daki 'meta' kelimesi, 'metadil (metalanguage)', 'metametin (metatexture)', 'metatiyatro (metatheatre)' terimlerinde olduğu gibi 'ötesi', 'üstü' anlamına gelirken; bir yandan da 'metadata' teriminde olduğu gibi 'kendisi hakkında' anlamını içermektedir. İşte, metasinema da en basit anlamıyla 'sinema-hakkında-sinema'dır. Sinemanın bir ötesi olan bir sinemanın -sadece kavram göz önünde

bulundurularak- kendisinin farkında olan bir anlatım dili kullanabileceği düşünülebilir.

Sinema literatüründe, metasinema teriminin kullanımlarına ve tanımlamalarına bakıldığında, öncelikle Deleuze'un, '*Zaman-İmge*' (*The Time-Image*) kitabında, kendisinin içinde olan sinemanın metasinema olduğunu belirttiği görülmektedir (Deleuze, 2001:23). Homewood Public Library Film Group ise 'metasinema'yı şöyle tanımlamaktadır (<http://homewoodlibrary.org/rearwindow.pdf>); "*Kendinin farkında olarak ve film hilelerini göstererek yapılan bir film yapım türüdür. Tiyatro oyununun seyirciye 'bir oyun izlediklerini unutturmaması' duygusu vermesi gibi, metasinemanın da film izleyicisine 'film izlediğini unutturmaması' ile benzerlik kurulabilir*". Homewood Public Library Film Group, metasinemanın araçlarını sıralayarak bu araçlara dünya sinemasında belirgin olan metasinema türündeki filmlerden örnekler vermektedir:

'Film yapan bir kişi ile ilgili bir film': '*Sekiz Buçuk*' (8, 1/2- Yön: Federico Fellini-1963); '*Küçümseyiş*' (Le Mepris-Yön: Jean-Luc Godard-1963)

-Film izleyen bir kişi hakkında bir film: '*Kahire'nin Mor Gülü*' (Purple Rose of Cairo, Yön: Woody Allen- 1985), '*Tekrar Çal Sam*' (Play it Again Sam - Yön: Woody Allen-1972), '*Tut Şu Bücürü*' (Get Shorty - Yön: Barry Sonnenfeld- 1995)

'Film yapımının spesifik düzeni hakkında bir film': '*Yağmur Altında*' (Singing In The Rain- Yön: Gene Kelly - Stanley Donen-1951), '*Yapımcılar*' (Producers - Yön: Mel Brooks-1968), '*Oyuncu*' (Player - Yön: Robert Altman-1992)

'Baştan sona gelişen film düzeni dışında doğrusal olmayan bir film': '*Ucuz Roman*' (Pulp Fiction - Yön:Quentin Tarantino-1994), '*Akıl Defteri*' (Memento - Yön: Christopher Nolan-2000)

'Yönetmen veya senaristin bir karakter olduğu bir film': '*Amerikan Filmi*' (American Movie - Yön:Chris Smith-1999), '*Tersyüz*' (Adaptation-Yön:Spike Jonze-2002), '*Sullivan'ın Yolculuğu*' (Sullivan's Travels -Yön: Preston Sturges-1941)

'Karakterlerin filmde bulunduklarının farkında olduklarını gösteren bir film': '*Sensiz Olmaz*' (High Fidelity-Yön: Stephen Frears-2000), '*Okulu Kırınca*' (Ferris Bueller's Day Off-Yön:John Hughes -1986)" (<http://homewoodlibrary.org>).

Yukarıda verilen metasinemanın araçlarında görüldüğü üzere, metasinema çok geniş bir yelpazeye sahiptir. Kapsamının sadece sinema ve sinemacılar ile ilgili filmler değil, sinemanın doğrusal yapısının bozulduğu filmleri de içerdiği anlaşılmaktadır. Verilen örneklerle bakıldığında sinema tarihindeki çok sayıda filmin bu maddenin içerisine girebileceği görülmektedir.

Metasinema türündeki filmlere 'metafilm' de denilirken; kullanılan diğer bir terim de 'metakurmaca' (metafiction)'dır. 'Metakurmaca', kendi anlatısı veya dilbilimsel kimliği üzerine yorum yapan, kurmaca hakkında kurmaca olarak tanımlanmaktadır (Stam vb., 1992:200). Bu terim metasinema terimiyle, sinema sanatının doğasından kaynaklanan kurmacalığı nedeniyle eşanlamlı gibi görünse de 'metakurmaca' sadece sinema için değil, sanatın diğer dalları -edebiyat- için de kullanılmaktadır. Özet olarak, metasinema, konusu sinema olan sinema türüdür. Fakat bu tanım geniş bir açılıma sahiptir. Sinemanın kendi koşullarını ve sinema filmi olmasını sağlayan özelliklerini açığa vuran bir anlatım dilini bilinçli olarak kullandığını açık eden bir yapıya sahiptir. Bu sebeple ilk olarak 'özdüşünsel' terimini akla getirir.

Özdüşünsellik

Düşünümsellik (Reflexivity) ve Özdüşünümsellik (Self-reflexivity) konusu 'sinema' olan filmlerden bahsedilirken, en çok karşılaşılan kavramlardandır. Bu iki kavram arasındaki fark çok az olduğundan ve ilgili kaynaklarda birbiri yerine kullanıldığı görüldüğünden, iki kavram birlikte açıklanacaktır. Erol Mutlu'nun 'İletişim Sözlüğü'nde 'düşünümsellik veya özdüşünümsellik (self-reflexiveness)' diyerek bahsettiği kavramlar, şöyle tanımlanmaktadır: "*Düşünümsellik veya özdüşünümsellik bir sistemin kendine gönderme yapabilme niteliğidir.*" (1994:176). Öncelikle özdüşünümsellik, bir sinema terimi değildir, farklı disiplinlerden ödünç alınarak; edebiyat, resim gibi sanatın diğer dalları için de kullanılır olmuştur.

Bu terim ilk olarak, kendini tanıma süreci içinde, insan zihninin hem kendi nesnesi hem de kendi öznesi olma kapasitesine atıf yapan felsefe ve psikoloji terminolojisinden ödünç alınmıştır. Bir medya veya dilin özdüşünümsellik kapasitesini ortaya çıkartmak için metaforik olarak sanatı da içine alacak şekilde genişletilmiştir. Luisz Antonio Coelho'nun belirttiği gibi, düşünümsellik ile ilişkili terimler, önek veya 'auto', 'meta', 'reflect', 'self' ve 'textuality' ailesinden türetilmiş şekilbilimsel ailelere bağlıdır (Stam, vb: 200-201). Bertolt Brecht'in tanımına göre düşünümsellik, sanatın, kendi yapısının ilkeleri-

ni açığa vurması, kurmaca olayların çalışmadığı sadece gerçekleştiği önerisinin dolandırıcılığından sakınması gerektiği disiplindir (Stam vb, 200-201).

Chandler, 'Düşünümselliğin Biçimleri' başlıklı yazısında medyadaki çeşitli düşünümsel metinlerde bulunan temel özellikleri -bu özelliklerin çoğaltılabileceğini de vurgulayarak- sıralamaktadır: Metametinsel anlatım, Brechtien yabancılaştırma stratejileri, görsel-işitsel devamsızlıklar, klasik birliklerin çiğnenmesi, beklenti oluşturmama, belirsizliği tercih etme, yapım süreç ve araçlarının ön plana çıkarılması, yapaylığa dikkat çekilmesi, film-içinde-film, gerçek ve kurmacanın birbirine karışması, anlatıcının metinde görünür olması, duygusal katılımından çok zihinsel etkileşimin tercih edilmesi - pasif tüketimden çok eleştirel düşünümselliğin tercih edilmesi (www.aber.ac.uk). Chandler'in saydığı özelliklere bakıldığında bunların, Klasik Hollywood Sinemasının tam olarak yaratmak istediği gerçeklik izlenimini zedeleyici öğeler içerdiği görülmektedir. Çünkü biçimsel öğelerin öne çıkması, gerçeklik izleniminin zayıflatılması anlamına gelmektedir¹ (Parkan, 2004:13). Düşünümsel metinlerde bulunan yukarıda saydığımız özellikler metasinematik anlatım ile birebir örtüşmekte ve Chandler, aynı başlıklı yazısında yukarıdaki öğelerden bahsederken bunların metasinematik öğeler olduğunu da belirtmektedir. Buradan hareketle metasinema ve düşünümsellik arasındaki bağ daha anlaşılır olmaktadır.

Filmlerde düşünümsellik eğiliminin bazen çok, bazen ise daha az belirgin olduğu görülmektedir. Bu durumdan 'düşünümsellik katsayısı' olarak bahseden Robert Stam, düşünümsellik katsayısının; türden türe (Stanley Donen ve Gene Kelly'nin yönettiği 'Yağmur Altında'-*Singing In The Rain*-1952 gibi müzikaller, Delbert Mann'in yönettiği 'Marty'-1955 gibi sosyal gerçekçi dramalardan daha düşünümseldir), dönemden döneme (çağdaş postmodernist dönemde düşünümsel, kuraldışıyla tercih edilen bir normdur), aynı yönetmen tarafından yapılan filmde filme (Woody Allen'in 'Zelig'-1983 filmi, yine kendisinin 'Another Women'-1988 filminden daha düşünümseldir) değişiklik gösterdiğini belirtmektedir (Stam, 2000:152-153).

1- Bu esnada belirtilmesi gereken önemli bir nokta, yine de, 'düşünümsellik' ve gerçekliğe, birbirinin tam karşısı terimler olarak bakmamak gerektiğidir. Örnek olarak Balzac'ın 'Lost Illusions' adlı romanı ve Jean-Luc Godard'ın '2 Numara' (Numero Deux-1975) filmi gibi, bir eserin aynı zamanda hem düşünümsel hem de gerçekçi olabileceği görülebilmektedir. Gerçeklik ve düşünümsellik, daha ziyade, birbirine işlenmiş bir eğilimle, aynı metinde birlikte varolmaya daha yatkındırlar (Stam, 2000,152-153).

Federico Fellini'nin '8,1/2' adlı filmi, özdüşünümsel sinemaya ve aşağıda inceleyeceğimiz 'film-hakkında-film' türüne verilebilecek en tipik örnektir. S. Ruken Öztürk, bu filmin özdüşünümsel olduğunu şöyle dile getirmektedir: *"Fellini'nin ana konularından biri sanat, hatta filmin kendisidir. -Sekiz Buçuk adlı filmi-, self-reflexive/ öz-düşünümsel (kendi üstüne düşünen), modern sinemanın önemli taşlarından biridir. Film, film yönetmenin sıkıntıları-nı yaşayan bir yönetmen üzerinedir"* (Öztürk, 2007). Görüldüğü gibi özdüşünümsellik, kendini yansıtan -Öztürk'ün yukarıdaki kullandığı üzere- kendi üstüne düşünen anlamındadır. Aşağıda açıklanacak olan, 'film-hakkında-filmler'in de kendilerini konu aldıklarından, özdüşünümsel oldukları söylenebilir.

'Film-Hakkında-Film'

'Film-Hakkında-Film'ler, özdüşünümsel sinemanın bir alt başlığı konumundadır. Daniel Lopez, *'Films By Genre'* adlı kitabında film türlerinden biri olarak tanımladığı 'film-hakkında-filmler' genellikle bir çok karakteristik özelliği barındıran sinema ve sinemacıları konu alan filmlerdir: *"Bunlar, bir filmle ilgili bir şahsın hayatını betimleyen filmler (yıldız, senarist, yönetmen) veya endüstriyi büyük çapta etkileyen bir filmin önemli kişinin kariyerini konu alan filmlerdir (yapımcı, stüdyo sahibi). Bunun yanı sıra bu filmler, sinema tarihinin belli bir dönemine odaklanabilir ya da film mesleğinin karmaşıklığını ve bir filmi bir araya getirmenin sırlarını gösterebilirler"* (Lopez, 1993: 112-113). Amerika'da 'film-hakkında-film' genellikle 'Hollywood-Hakkında-Film'dir. Ama bu tür filmler sadece Hollywood'da değil tüm dünyada yapılmaktadır. Bu filmlerin; biyografileri, müzikalleri, komedileri, parodileri, hatta korku gibi farklı türlerde filmleri kapsadığı görülmektedir. Bu türde ağır basan, film yapma sanat ve becerisi üzerine olan filmler ve bir film kişisi veya film dünyasını konu alan filmlerdir (Lopez, 112-113).

Sinema Tarihinde 'Film-Hakkında-Film'ler

Sinemanın ilk dönemlerinden beri kendi dünyasının hikayesini anlatan, kendini referans alan çok sayıda film yapılmıştır. Bu filmlerin hepsinin sayılabilmesi için bugüne kadar tüm dünyada yapılmış olan filmlerin konularının incelenmesi gerektiğinden, burada, bu konuda yapılmış öncü ve önemli filmlerden bahsedilecektir.

Sinemanın ilk yıllarında "gerçeklik-için-hatalı-sahne-ilüzyonu"nu (misten-screen-illusion-for-reality) kullanarak yapılan, üç film örnek verilebilir:

Mack Sennett'in '*Kid Auto Races at Venice*' (1913) adlı filminde, Charlie Chaplin'in bir belgesel film yapımına mani olduğu görülmektedir; 1915'te '*His New Job*' ve 1916'da '*Behind The Screen*' filmlerinde ise, yine Chaplin, bir film stüdyosunda kargaşa çıkarmaktadır (Stam,1992:78). Robert Stam, diğer erken dönem film-hakkında-filmleri ise şöyle belirtmektedir; '*Moving Pitchers*' (1913), '*A Vitagraph Romance*' (1912), '*Mabel's Dramatic Career*' (1913), '*Metron Of The Movies*' (1924), '*The Cameraman*' (1928), '*Show People*' (1928) (Stam, 1992:78-79). O dönemin eleştirmenleri, kendini yansıtan filmlerin, Hollywood'un aurasını ve çekiciliğini bozacağından endişe duymuşlardır. Motion Picture News, 1918 yılında yapılan ve bir dublörü anlatan '*The Goat*' filmi hakkında, filmin prodüksiyonunun gösterilmesinin, filmin gizeminden kaynaklanan illüzyonu zedeleyeceğini belirterek sinemacıları uyarmıştır. Benzer bir şekilde, Motion Picture Magazine ve Hollywood eleştirmenleri de, Hollywood'un sihrinin, yapım sırlarını açığa vurmaktan korunmaya çalışılması görüşünü benimsemişlerdir (Stam, 1992: 78). Sinemanın erken dönemlerindeki özdüşünsel filmlerin, film çevresinde kaygıya yol açtığı görülmektedir. İnsanların hayatına yeni yeni girmeye başlayan sinemanın, çekim koşulları ve hileleri gösterilerek büyüünün yok olacağı ve bunun sonucunda izleyici kaybedeceği kaygısı taşınmaktadır. Böylelikle, o dönemlerde özellikle Hollywood çevresinde, filmler ne kadar gerçekçi yapılırsa, seyirci tarafından ne kadar inandırıcı bulunursa o kadar başarılı olacağı düşüncesinin hakim olduğu sonucuna varılmaktadır ki bu tartışmalar, sinemadaki gerçeklik tartışmaları şeklinde, günümüzde de devam etmektedir.

Sinemanın erken dönemlerinde Amerika'nın uzağında, Sovyetler Birliği'nde ise Dziga Vertov, sanatı hem yapımı hem de yapımla ilişkisi açısından gösteren '*Kameralı Adam*' (*A Man With A Movie Camera*-1929) adlı bir film yapmıştır. Film-yapım çevresini anlatan pek çok Hollywood filminden farklı olarak, Vertov'un filmi kendi yapım yöntemini açığa vurmaktadır. Filmin temaları; bir kişinin doğumdan ölüme hayatı, şehirde bir gün, bir filmin gerçekliği ve gösterimidir (Stam, 1992:80). O dönemde yapılan tüm özdüşünsel filmlerden farklı olan '*Kameralı Adam*', sinema-göz kuramıyla, gerçeğin olduğu gibi, müdahale edilmeden verilmesini savunan belgesel sinemaya daha yakın duran bir filmidir.

1960, 1970 ve 1980'lerde yapılan düşünsel filmler, Jean Luc Godard'ın film yapımının tüm aşamalarını gösteren '*Küçümseyiş*' filmi ve Federico Fellini'nin kendisiyle ilgili bir film çekmek isteyen bir yönetmeni konu aldığı ve

bu sebeple çift-ayna yapılı (double mirror construction) olarak anılan 'Sekiz Buçuk' filminin bir nevi torunlarıdır (Stam, 1992:102). Film-hakkında-film-lerin, genellikle dönemlerinde yapılmış olan aynı türde filmleri etkiledikleri veya onlardan etkilendikleri görülmektedir.

Film-hakkında-film örneklerine dünyanın her yerinde rastlanabilmektedir. Film yapımı ile ilgili, Üçüncü Dünya Sineması'nda iki önemli örnek bulunmaktadır. Bunlar, 'Cinema Thieves' (1976) ve 'In Search Of Famine' (1980)'dır (Stam:1992, 112-113). İran sinemasının iki büyük yönetmeni de, bazı filmlerinde sinemayı anlatmayı tercih etmişlerdir. Abbas Kiarostami'nin 'Close Up' filmi (1990); Mohsen Makhmalbaf'ın 'Salaam Cinema' (1995) ve 'Once Upon A Time Cinema' filmleri de 'film-hakkında-film' örnekleridir. Günümüzde de film-hakkında-film örnekleri artarak devam etmektedir. Bu konuda en çok işlenen konu olan aktör veya aktris çevresinde kurulan filmlerin yanı sıra; pek çok senarist, yönetmen veya film endüstrisini konu alan film de yapılmaktadır. Son dönemlerde bu konuda yapılmış olan filmlere örnek olarak, efsanevi yönetmen Howard Hawks'ın gerçek hayatını konu alan, buradan hareketle film endüstrisini de gözler önüne seren, Martin Scorsese'nin filmi 'Aviator' (2005) verilebilir.

Türk Sinemasında 'Film-Hakkında-Film'ler

Türk Sinemasında da özdeşimsel 'film-hakkında-film'ler bulunmaktadır. 1960'lı yıllardan sonra görülmeye başlayan sinemayı konu alan filmler; 1980'li yıllara kadar eleştirel bir niteliği bulunmayan; sinemaya, bir aşkı, bir intikamı, bir şöhret öyküsünü anlatırken değinen; çoğunlukla artist olmak uğruna büyük şehre gelen genç kız odağında yaklaşan filmlerdir. Bu dönemde öne çıkan filmler konularına göre aşağıdaki gibi ayrılabilir:

Artist Olma İsteği	Sinema Oyuncusu	Diğer ²
Ölüm Film Çekiyor (1961)	Sisli Hatıralar (1972)	Kokulu Film (1954)
Ahtapotun Kolları (1964)	Delicesine (1976)	Hollywood Rüyası 1956
Ah Güzel İstanbul (1966)	Cemal (1977)	Kovboy Ali (1966)
Ya Sev Ya Öldür (1972)	Yalnız Adam (1977)	Erkeklik Öldü mü Abiler? (1970)
İşte Hayat (1975)		Kış Bekârı (1978)
Yeşilçam Sokağı (1977)		Uçurumdaki Kadın (1979)
Gül Hasan (1979)		

2- Üç bölüme ayırdığımız tablonun 'Diğer' başlığı altındaki filmler, bu dönemde bir kez işlenmiş konulara sahip olan filmlerdir.

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

Bu dönemde görüldüğü gibi öne çıkan konu 'artist olma' dır. 'Artist olma isteği' başlığı altında, ağırlıklı işleniş biçimi, 'köyden kente (İstanbul'a) artist olmak için gelen saf genç kızın kötü yola düşmesi'dir. Bu konuyu işleyen yedi film 1960 ve 1970 yılları arasında üretilmiştir. 1960'lı yıllar, Türkiye'de, yıldız olgusunun yoğun olarak yaşandığı yıllardır. Artist olmak, herkesin hayalini kurduğu bir durumdur. Çünkü artistler zengindir, güzeldir, büyütlü bir dünyada yaşamaktadırlar (Kirel, 2005:68-69). Türkiye'deki bu durumun sinemaya yansması olarak görebileceğimiz bu yedi film, konuya olumsuz olarak yaklaşmaktadır. Filmlerin asıl amacı, dönemlerindeki sinema dünyasını anlatmak değildir. Sinemacıların kendilerini filme yansıttıkları veya sinema çevresini' eleştirme gibi bir amaçları olmadığından, doğrudan özdüşünümsel olarak ortaya çıktıkları söylenemez. Özdüşünümsel özellikler taşıdıklarını söylemenin bile zor olacağı bu filmler, tek açıdan bu kategoriye girmektedirler. Köyden kente artist olmak için gelen saf genç kız 'kötü yapımcının' eline düşmektedir. Buradaki yapımcı tiplerleri 'ünlü olmanın yolunun kendi yataklarından geçtiğini' belirten zengin, katı, güçlü, duygusuz insanlardır. Sadece paraya değer verirler, sinema işini de para kazanmak için araç olarak görürler; bunlar, sanatsal değerlerden çok uzak sadece ticari düşünen kişilerdir. Dönemin sinemasının koşulları göz önünde bulundurulduğunda -etkisini göstermeye başlayan seks furyası- köyden artist olmak için büyük şehre gelen genç kızlar, kötü bir dönem seçmişlerdir.

Görüldüğü gibi, 1980 öncesindeki 'film-hakkında-film'lerde, sinemacıların kendi çevrelerine yönelttikleri eleştirel bir yaklaşım görülmemektedir. Bu filmlerde sinema çevresi asıl öykü içerisinde rastgele seçilmiş karakterlerden öteye gitmemektedir. 1980 öncesinde çekilen 'film-hakkında-film'lerin, özdüşünümsellik katsayılarının düşük olduğunu söylemek mümkündür.

1980 yılı sonrasında ise, bu tür filmlerde belirgin bir artışın yanı sıra, içeriklerinde de belirgin bir değişim yaşandığı gözlemlenmektedir. Bu tarihten sonraki filmlerde, sinemaya daha eleştirel bakılmaya, özdüşünümsellik bilinci olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu değişimin nedenini anlamak için 1980 yılı ve sonrasında Türkiye'de yaşanan değişimler önem taşımaktadır. Çünkü sinemacı toplumun bir parçasıdır ve yaşadıklarından, değişimlerden etkilenecek, toplumun aynası gibi, bunları ister istemez filmlerine yansıtmaktadır.

1980 Sonrası Toplumsal Değişimler

1980 yılı Türkiye için bir dönüm noktasıdır, sonuçlarının getirileri günümüzde halen yaşamın içerisinde hatta Türk toplumunun her köşesindedir. 1980'li yıllar, 24 Ocak 1980 Kararları ile başlamakta; 12 Eylül Askeri Darbesi, takip eden dönemdeki askeri hükümet, 1982 Anayasası, 1983'te tekrar sivil iktidara dönüş ve onu izleyen süreç ile devam etmektedir. 24 Ocak 1980 Kararları, o dönemde dibe vurmuş olan ülke ekonomisini kaldırmak amacıyla alınmış, yabancı sermayeyi teşvik eden, faiz ve fiyatları serbest bırakan, ithalatı serbestleştirmek amacıyla olan kararlardır. En önemli noktası ise dışa bağımlılığın, dış borçların giderek artması ve Türkiye'nin büyük bir dış borç altına girmesidir (Kepenek, 1987:47; Kongar, 2005:30-31).

Türkiye'de ekonomik bunalımın yanı sıra, asayişin sağlanamaması, önüne geçilemeyen sokak çatışmalarının ardından; 12 Eylül sabahı radyolardan, Kuvvet Komutanları'nın yönetime tümüyle el koyduklarını bildiren bir mesaj yayınlanmıştır (Topuz, 2003:256-257) Harekâtın amacı ise, ülkenin bütünlüğünü, devletin otoritesini yeniden sağlamak, demokratik düzenin işleme-sine engel olan nedenleri ortadan kaldırmak olarak açıklanmıştır (Akşin vs., 2005:31). TBMM' nin tüm yetkilerinin Milli Güvenlik Kurulu'na, Cumhurbaşkanlığı'nın yetkilerinin de Milli Güvenlik Kurulu Başkanına, yani Kenan Evren'e geçtiği ilân edilmiştir. Başbakanlığa ise, Emekli Amiral Bülent Ulusu getirilmiştir. Böylece Türkiye'de yeni bir dönem başlamıştır (Topuz, 2003:256-257). Yapılan darbe, toplumu her alanda kısıtlamış, askeri yönetim tarafından hazırlanan 1982 Anayasası ile de toplumdaki baskılar daha da arttırılmıştır.

12 Eylül Darbesi'nin ardından kapatılan siyasi partiler sonucunda, ülke partisiz bir dönem geçirmiştir. Ardından 24 Ocak Kararları'nın mimarı Turgut Özal Türkiye'nin kültürel hayatına damgasını vuracak bir süreci Anavatan Partisi (ANAP)'ni kurarak başlatmıştır. Halkın önünde liberal bir görünüm çizen, serbest pazar ekonomisini savunan, yumuşak üslubuyla askeri darbenin sert imajından uzak bir görünümü olan, ama yine de askere de yakın duran Özal, 1983 yılında yapılan yerel seçimlerde büyük oy çoğunluğuyla iktidar olmuş ve başbakanlık görevine getirilmiştir (Ayman, Söğüt, 1993:52). Sivil Hükümet-Özal Hükümeti, yabancı sermayeyi Türkiye'ye çekmeye yönelik formülleri ve '*benim memurum işini bilir*' gibi rekabetçi yeni birer söylemleriyle, yeni bir toplumsal görünüm oluşturmaya başlamıştır.

1980'lerin başında yaşanan, siyasal hayattaki kökten değişim, kültürel ve toplumsal hayatı da değiştirmiştir. 12 Eylül Darbesi'ni takip eden süreçte, Türkiye'de, halk arasındaki en belirgin değişim, siyasetten bahsedilmemesi, siyasetin kaçılması gereken bir şey gibi görülmeye başlamasıdır. Artık politika, herkesin çekindiği konuların başında gelir olmuş, insanlar siyasetten ne kadar uzak dururlarsa, kendilerini o kadar güvende hissetmişlerdir. Böylece kendilerine uğraşacak devlet meseleleri dışında konular aramaları gerekmiştir (Kongar, 2005:47). Yasaklamalar nedeniyle siyasetten bahsedilmez hale gelmesi, özellikle ülkenin siyasal çalkantılar ve değişimler yaşadığı bir dönemde, çok basit karşılanacak bir durum değildir. Bu dönemde, insanların yaşadığı sıkıntıları unutturacak ve düşünmemelerini sağlayacak, uğraşlar bulunması gerekmektedir. Ama bunu da halka belli etmeden, halkı mutlu edecek şekilde yapmak lazımdır. Bir taraftan duygu ve düşüncelerin bastırılması, diğer taraftan rahatlatma ve özgürlük gibi sunulmaktadır.

Yeni oluşumu destekleyecek araçların başında gelen, o yıllarda her eve yeni yeni girmeye başlayan teknolojik ve bireysel eğlence aracı televizyon, halkı oyalamada en etkili araç olarak devreye girmiştir. Televizyon, depolitizasyon sürecinin bir parçası olarak, kültürel boşluğun doldurulması anlamında insanları yalnızlığa itmiştir. Bu dönemde insanlar da, kendi kişisel dünyalarının televizyon ile doldurulmasına izin vermişlerdir (www.sinemasal.gen.tr). ANAP iktidarı, o sıralar tek kanaldan yayın yapan, denetlediği TRT radyo ve televizyonu aracılığıyla, kendi kültür anlayışını sunmayı yetersiz bularak, kültür yaşamının her aşamasını denetim altına almayı amaçlamıştır. Bu iktidar, toplumda kendisine ters gelebilecek tek sözü bile engellemeye çalışmıştır (Kongar, 2005:245-246). Televizyon ve reklam piyasasının etkisiyle meydana gelen görselleşme sürecinin doğal sonucu olarak, kültürel hayatta, *'yazın/sanat ürünlerinden çok, yazın/sanat ürünlerine ilişkin, yazarın kişiliği, tartışmalar, dedikodular gibi öğeler' daha önem kazanmaya ve gündeme gelmeye başlamıştır* (Oktay, 2002:292). Günümüzde de halen etkisi hissedilen ve halk kitlelerini en çok oyalayan, en etkili tüketim nesnesi olan magazinleşmenin ön plana çıkmasının, bu dönemde gerçekleştiği söylenebilir.

Hızlı değişen toplumlarda birey, kendini boşlukta hissetmektedir. Bu boşluk bireyin, kendisine veya toplumuna yabancılaşması ve giderek yalnızlaşması sonucunu doğurmaktadır. 12 Eylül'ün toplum ve birey üzerindeki sonuçlarına ve Türk toplumunda 1980 sonrasında değişmeye başlayan, topluluk bilincinden, ben merkezci, rekabetçi bireye geçilmesini, sadece Türki-

ye'deki değişiklikleri, 12 Eylül Askeri Darbesi'ne bağlamak doğru olmaz. Toplumsal etkilerinden yukarıda bahsettiğimiz televizyonun gelişen teknolojiyle her eve girerek etkili bir kamuoyu oluşturma hatta yeni bir zihniyet oluşturma aracı olarak kullanılmaya başlanması gibi, bu yıllarda dünyada da benzer değişimler yaşandığı gözlemlenmektedir.

İngiltere'nin 1980'lerdeki başkanı Margaret Thatcher, 'rekabetçi birey'in tarafında olduğunu, '*toplum diye bir şey yoktur*' diyerek belirtmekteydi. İngiltere'de Thatcherizm'in desteklediği 'girişim kültürü'nün anlamı üzerine bir tartışma ortaya çıkmıştır (Wagner, 2003: 320) Bunun sonucundaki siyasal program, girişimci benliğin özelliklerini, yani özgüveni, amaca yönelmeyi, eylemciliği ve ödöl beklentisini teşvik etmeyi amaçlamıştır. Bu politika sonucu ortaya çıkan yeni bireyin, '*toplumun mükemmel bir üyesi, kendi hayatını küçük bir iş gibi yürüten birey*' olması hedeflenmiştir (Wagner, 2003:204). Bu yeni bireycilik anlayışında, toplumun yerine birey, toplumsalın yerine bireysel, toplumsal çıkarın veya kurumsal çıkarın yerine bireysel çıkar kavramları yerleştirilmeye başlanmıştır. Bu yeni politikada, tek amaç yükselmek, daha çok kazanmak, kazancı, her yolu kullanarak çoğaltmaktır (Dorsay, 1995:13). Özal Hükümeti'nin ve ANAP'ın politikaları da Thatcher'in bu yeni bireycilik anlayışını takip etmiş ve benzer beklentiler Türk toplumunda da yaşanmaya başlanmıştır.

Dünyada 1980'lerde duyulmaya başlayan ve 1990 sonrasına damgasını vuran 'küreselleşme' ise, değişime yön veren en önemli olgulardan biridir. Küreselleşme yani, teknoloji sayesinde mesafelerin ve sınırların ortadan kalkmasıyla dünyanın tek kutuplu hale gelmesi sonucunda bu tek kutuplu dünyada güç, doğal olarak gelişmiş ve teknolojik açıdan güçlü ülkelerin elinde olacaktır. Türkiye'de de yeni dünya düzenine, küreselleşmenin yanı sıra kapitalizme uyum sağlama çabaları, 24 Ocak Kararları ve Özal'ın politikalarıyla, gerçekleşmeye başlamıştır. 12 Eylül rejiminin yarattığı ortamda ve askeri hükümetin otoritesine dayandırılarak da uygulamaya konulmuştur.

1980'li yıllarda dünyaya gelen gençlerin 'X Kuşağı- Kayıp Kuşak' olarak nitelendirilmesi, değişimin ne denli etkili olduğunu daha net ortaya koymaktadır. Bu kuşağın en büyük özelliği apolitikliğidir. Diğer özellikleri ise, hiçbir değer yargısına sahip olmamak, sorumluluk ve yükümlölük duygusuyla alay etmek, her şeye sahip olma hakkını kendisinde görmek, neyi neden istediğini bilmemek, çok düşünmemek, çok umursamamak, sınırsız bir tüketici özelliği sergilemek, günlük ve anlık yaşamak, hedefe yönelik planlar yapma-

maktır (Kongar, 1999:333). Görüldüğü gibi, 1980 sonrası toplumsal ve kültürel hayatta Türkiye'de yaşanan değişimler; dünyada, aynı döneme denk gelen küreselleşmenin ve ekonomide benimsenen bireysel politikaların oturması, televizyonun yaygınlaşmasıyla görselleşme ve tüketim kültürünün benimsenmesi ile günümüzde yerini sağlamlaştırarak devam etmektedir.

Yukarıda saydığımız tüm bu toplumsal değişimler, yasaklamalar ve onun sonucu olan toplumdan bireye geçiş ile birlikte, sinemacı da toplumu anlatmaktansa bireyi anlatmaya yönelmiştir. Askeri hükümet döneminde, toplumsal eleştiri yapan filmler yasaklandığından; bireysel bunalımlar, sinema ve yaratım sorunları ile kadın sorunları sinemada işlenmeye başlanmıştır (Esen, 2004:104-105). Özellikle kadının birey olabilme sorunlarına, evlilikte erkekten beklediklerine; toplumun kadına bakışına değinen filmler dikkat çekecek kadar artmıştır (Esen, 2000:41). Toplumsal filmlerin yerini alan filmlerde, kadın filmlerinin dışında, bireyin iletişimsizlik sorunları, yabancılaşması, psikolojik yapısı gibi konular işlenmiştir. Yeni konular ve yaklaşım biçimleri arayışında olan yönetmenler, Yeşilçam'ın seyirci kitlesinden giderek uzaklaşarak 'entel' olarak nitelendirilen denemelere girişmişlerdir. Sinemacıların bu tutumları, televizyona alışmış izleyiciyi sinemadan uzaklaştırmıştır (Pösteği, 2004:32-33).

1980 Sonrası Bireyselleşen Türk Sineması ve Özdüşünümsel Filmler

Toplumsal değişime paralel olarak yaşanan bireyselleşmenin, Türk sinemasına yansımalarının bir kolu olarak görülebilecek; sinemacı veya sinema çevresinin öne çıktığı bir tür dikkat çekmektedir. Bu tür 'film-hakkında-filmler'dir. Değişim, baskı ve yasaklamalar sonucu, yaratıcılık sıkıntısı çektiğini söyleyebileceğimiz sinemacı; bu dönemde kendisine dönüş yapmış ve 'sinema'nın kendisini; 'sinemacı'nın kendisini, 'oyuncu'nun kendisini, 'tür'ün kendisini konu alan filmler yapmaya ağırlıklı olarak bu dönemde başlamıştır.

Bireysel filmlerin 'en bireyseli' olarak tabir edebileceğimiz, 1980-2006 yılları arasındaki filmleri konularına göre dört başlık altında toplayarak inceledik. Bunlar; 'film-oyuncusu-hakkında-film', 'kendisinin-parodisi-olan-film', 'sinema-sevgisi-hakkında-film' ve 'film-yapımı-hakkında-film'dir. Bu dört başlık içerisinde sinemanın kendisinden, en doğrudan bahsettiği, eleştirel olarak en çok kendisini yansıttığı yani özdüşünümsellik katsayısının en yüksek olduğu filmler 'film-yapımı-hakkında-filmler'dir. Bu filmler, bazen bir

filmin gerçekçi olarak gösterilen kamera arkası niteliği taşıırken, bazen de bir yönetmenin iç dünyasını, film yaratım sıkıntısını gözler önüne sermektedir.

Türk sinemasında 1980 yılından 2006 yılına kadar olan, sinemayı konu alan filmleri, '1980-1990', '1990-2000' ve '2000-2006' olmak üzere üç döneme; bu dönemleri de kendi içlerinde, konularına göre, 'film-oyuncusu-hakkında-film', 'kendisinin-parodisi-olan-film', 'sinema-sevgisi-hakkında-film' ve 'film-yapımı-hakkında-film' olmak üzere dört kategoriye ayırarak inceledik.

1980-1990 yılları arasındaki filmlere baktığımızda; film-oyuncusu-hakkında-filmlerde iki film; '*Çirkinler de Sever*' ve '*Kardeşim Benim*' görülmektedir. İki filmde de asıl amaç sinemayı eleştirmek olmasa da; '*Çirkinler de Sever*'de ünlü bir sinema oyuncusu ile sıradan birinin farkını; '*Kardeşim Benim*'de ise mesleği figüranlık olan birinin yalnız, yabancılaşmış ve işsizlik içindeki hayatı gösterilmektedir. Bu dönemdeki 'kendisinin-parodisi-olan-film'lere baktığımızda karşımıza çıkan iki film; '*Biz Doğarken Gülmüşüz*' ve '*Arabesk*'te, baştan sona aynı bakış açısı ile Yeşilçam'ın anlatı yapısı ve klişe konularının hicvedildiği görülmektedir.

1980-1990 yılları arasındaki film-yapımı-hakkında-film'ler de ise; karşımıza çıkan yedi filmin genelinde, bireysel sıkıntıları ile bir yönetmenin iç dünyası anlatılmaktadır.

1980-1990 Yılları Arasındaki Film-Yapımı-Hakkında-Filmlerin Konuları:

<i>Gökyüzü</i>	Düşünceleri bile engellenen baskı altındaki yönetmen.
<i>Su da Yanar</i>	Baskıdan dolayı istediği filmi yapamayan yönetmen.
<i>Gece Yolculuğu</i>	Dönemin sıkıntılarıyla piyasanın dışına çıkmak isteyen yönetmen.
<i>Hayallerim, Aşkım ve Sen</i>	Tüm hayallerini bağladığı senaryosu, değiştirilerek kötü bir film yapılan senarist.
<i>Uçuncü Göz</i>	Yaratım sıkıntısı, doğum sancısına dönüşerek, bir karakter yaratan yönetmen.
<i>Umut Yarına Kaldı</i>	Sinema piyasasına kızarak bunalıma giren ve ölümünün filmi yapan yönetmen.
<i>Film Bitti</i>	Oyuncusu-seti-yönetmeni ile sinema dünyasındaki yalnızlık, emek ve sıkıntılar.

Yukarıdaki filmlerin konularına bakıldığında, aynı yıllar arasında Türk sinemasında daha önce pek işlenmeyen bir konunun birbirine benzer mesajlarla farklı versiyonlarının çekildiği görülmektedir. Bu filmlerin, Türkiye'de 1980'lerdeki değişimin, depolitizasyonun, bireyselleşmenin ve sansürün, Türk sinema yönetmenine etkisini gösteren filmler olduğu söylenebilir. Bu filmler arasından '*Gökyüzü*', '*Hayallerim, Aşkı ve Sen*' ve '*Üçüncü Göz*'de gerçeküstücü öğelerin kullanıldığı görülmektedir. Bu anlatımın, yönetmenin kendisinin iç dünyasını daha iyi betimleyebileceği düşünülerek kullanıldığı varsayılabilir. Daha önceki yıllarda Türk sinemasının pek tercih etmediği bu gerçeküstücü anlatımın, bireyselleşme eğilimi ile yaygınlaştığı da öne sürülebilir. Bu yedi filmde, düş ve gerçeğin, kurmaca ve gerçeğin birbirine karıştırılması da genel olarak dikkat çeken diğer bir anlatım biçimidir.

1990-2000 yılları arasında ise, film-oyuncusu-hakkında-film türünde çarpıcı bir örnek karşımıza çıkmaktadır. '*Uzlaşma*', usta bir sinema diliyle, gerçek bir olayı merkeze alarak, bir oyuncunun rolüne hazırlanma ve oynayacağı karaktere bürünme sürecini anlatmaktadır. Filmde, soyut bir anlatıma kaçılmadan, kurmaca ve gerçek, geçmiş ve bugün iç içe anlatılmaktadır. Kendisinin-parodisi-olan-film türündeki iki filmden biri olan '*Amerikalı*', Türk sinemasının değil de Amerikan sinemasının parodisini içermesi açısından farklı bir örnektir. '*Kahpe Bizans*', Türk sinemasında tarihi kahramanlık öyküleri ile ilgili çekilen '*Malkoçoğlu*', ve '*Battal Gazi*' gibi filmleri hicvetmeye çalışmakta; fakat derinlik ve eleştiri içermediğinden, film setinin kendisini açık eden özdeşünümsel bazı ayrıntıların dışında pek bir önem arz etmemektedir. 'Sinema-sevgisi-hakkında-film' türünde ise iki film; '*Benim Sinemalarım*' ve '*Hollywood Kaçakları*' görülmektedir. '*Benim Sinemalarım*'da, bir genç kızın, 'sadece bir seyirci olarak' sinema filmlerinin büyüsunü sevmesi ve hayatındaki tek eğlence olarak sinemayı görmesine değinilirken; '*Hollywood Kaçakları*'nda iki küçük çocuğun sinemacı olarak Hollywood'a gitme sevdaları anlatılmaktadır. Bu iki filmde, sadece izleyici olsalar da, sinemayı hayatlarındaki en önemli şey olarak gören genç kuşak anlatılmaktadır ve bu filmlerde sinemanın büyülu dünyası başrodedir.

1990-2000 yıllarında 'film-yapımı-hakkında-film' türündeki dört filmde, 1980-1990 yılları arasında görüldüğü gibi birbirine benzer bir yaklaşım biçimi veya konu bulunmamaktadır.

<i>Devlerin Ölümü</i>	Uç öykülü, kadını anlatan bir film çekmek isteyen umutlu yönetmen.
<i>Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni</i>	Dönemin etkisiyle değişmeye çalışan fakat değişemeden eski haline geri dönen yönetmen.
<i>Camdan Kalp</i>	Eskisi gibi klişe filmler yazmak istemeyen "entel" Yeşilçam senaristi.
<i>Mayıs Sıkıntısı</i>	Minimalist bir film çeken, çevresine yabancılaşmış bir yönetmen.

Yukarıdaki 1990-2000 yılları arasında yapılmış olan dört farklı konudaki filmin konularını görmekteyiz. Bu filmlerden iki tanesi, '*Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*' ve '*Camdan Kalp*' diğerlerine göre birbirlerine daha yakındır. Yakın olmalarının nedeni sinema dünyasına eleştirel açıdan bakmalarıdır. '*Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*', Yeşilçam'ın içinde bulunduğu krizi neredeyse tüm boyutlarıyla verirken; '*Camdan Kalp*', artık düzenin adamı olmak istemeyerek, daha sanatsal filmler yazmak isteyen bir senaristin, çevresiyle çatışmasına değinmektedir. '*Devlerin Ölümü*'ndeki yönetmen daha çok kadın sorununu ele almaktadır. Bu filmdeki yönetmen ve ekibinin, mesleki bir sıkıntılarının varlığı filme yansıtılmamıştır; 'film-yapımı-hakkında-film'ler içerisinde en umutlu bakan film bu sebeple '*Devlerin Ölümü*'dür. '*Mayıs Sıkıntısı*' ise, Türk sinemasının yeni döneminden bir filmidir. Filmdeki yönetmenin, sinema sektörü, kendisini kısıtlayanlar, ne yapması gerektiğini söyleyenlerle ilgili bir sıkıntısı yoktur; çünkü yönetmen bağımsız bir yönetmendir, filmlerini çekmesi için büyük bir ekibe veya profesyonel oyunculara ihtiyacı yoktur. Onun problemi kendi bencilliği ve sadece istediği filmi çekebilmesidir. Filmde, sinemaya çeşitli eleştirilerde bulunulsa da, bunlar bireysel sıkıntılardan öteye gitmemektedir.

2000-2006 yılları arasındaki filmlere bakıldığında; 'film-oyuncusu-hakkında-film' türünde bir film görülmektedir: '*Renkli-Türkçe*'de anlatılan, Türk sinemasının 1970'li yıllarından 12 Eylül 1980'e kadar devam eden seks furyası döneminden, günümüzde hiç bahsedilmeyen bu furyanın bir oyuncusunu konu alması bakımından farklı bir bakış açısidir. Bu dönemde yapılan 'kendisinin-parodisi-olan-film' ise, '*Ömerçi*'tir. '*Ömerçi*', günümüzden tekrar Yeşilçam dönemine geri dönerek, o dönemde yapılmış olan ağdalı melodram türündeki filmlerin klişeleriyle kabaca dalga geçmektedir. Filmdeki önemli

unsur, filmin yapım koşullarına, efektlerine kadar gönderme yapılarak kullandırılan özdüşünümsel araçlardır. 'Sinema-sevgisi-hakkında-film' türünde; 'Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak' ve 'Sinema Bir Mucizedir' filmleri görülmektedir. 'Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak'ta, köyde yaşayan iki çocuğun, 'Hollywood Kaçakları' filminde olduğu gibi sinemacı olma konusunda kurdukları hayalleri ve saf dünyalarını samimi bir dille anlatmaktadır. 'Sinema Bir Mucizedir'de ise, yine sinemacı olmak isteyen bir çocuk ve sinema salonu sahibinin televizyon öncesi dönemdeki dostlukları, masalsı bir dille anlatılmaktadır.

2000-2006 yılları arasında üç tane 'film-yapımı-hakkında-film' örneği görülmektedir: 'Bekleme Odası', 'Son' ve 'İki Süper Film Birden'.

2000-2006 Yılları Arasındaki 'Film-Yapımı-Hakkında-Film'lerin Konuları:

Bekleme Odası	Bir senaryo yazarken yaratım sıkıntısı çeken yönetmen.
Son	Yeni dönemde tutunmak için bir film yapmaya çalışan eski sinema emekçileri.
İki Süper Film Birden	İlk filmi olan deneysel bir film çekmeye çalışan modern genç den

Bu üç film, film-yapımı ile ilgili olsa da, yaklaşım biçimleri birbirinden çok farklıdır. Bağımsız filmler yapan ve Nuri Bilge Ceylan gibi Türk sinemasının son dönemini temsil eden Zeki Demirkubuz'un 'Bekleme Odası' filmi de Ceylan'ın 'Mayıs Sıkıntısı' filmi gibi kişisel bir sıkıntıyı ele almaktadır. Hatta film o kadar kişiseldir ki Demirkubuz'un kendisinin canlandığı yönetmen Ahmet karakteri, Demirkubuz'un kendi üslubunu taşıyan bir yönetmendir. Tıpkı Ceylan'ın 'Mayıs Sıkıntısı' filminde olduğu gibi. 'Son' filmi, bir film çekimini mizahi bir dille de olsa, en kapsamlı biçimde ele alan filmidir. Film bir çok, yeni ve profesyonel sinema dünyasına ayak uyduramayarak tutunamamış ve unutulmuş karakteri barındırmaktadır. Bu film de, 'Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni'nde olduğu gibi, unutilan sinemacılara nostaljik bir yaklaşım ve saygı duruşudur. Günümüze kadar geldiğimizde karşımıza çıkan son film 'İki Süper Film Birden', tüm bu filmler arasında farklı bir yere oturmaktadır. Çünkü bugünün teknolojik dünyasını içine katarak, yine bugünün kısa filminden uzun metrajlı filme geçmek, hatta deneysel film çekerek dünyaya açılmak isteyen genç yönetmenini anlatmaktadır. Filmdeki, daha

ilk filmini çekmemiş olan 'yönetmen' yeni dünyanın düzenine ayak uydurarak, kafayı çalıştırıp türlü hilelerle amacına ulaşmakta, önceki dönemlerdeki filmlerde karşılaştığımız yönetmenler gibi, bocalayarak bunalımın içine sürüklenmemektedir. Yeni dünya düzeninin genç yönetmeni, tutunmanın bir yolunu bulacaktır.

Değerlendirme:

1980-2006 yılları arasında yukarıda değerlendirdiğimiz filmler içinden, en çok 'film-yapımı-hakkında-film' yapıldığı görülmektedir. Bu tarihler arasında 4 tane 'film oyuncusu-hakkında-film'; 5 tane 'kendisinin-parodisi-olan-film', 4 tane 'sinema-sevgisi hakkında-film' ve 14 tane 'film-yapımı-hakkında-film' yapıldığı görülmektedir. 'Film-yapımı-hakkında-film'ler, sinemayı konu alan filmler arasında yönetmenin kendini ifade ettiği en bireysel filmlerdir. Bu filmlerde sinemacı, kendisini doğrudan filmlere yansıttığından da özdüşünümsellik katsayısı en yüksek olan filmlerdir. Özellikle yukarıda bahsedilen filmlerin tümü, sinema konusunu seçerken, sinemayı bir araç olarak değil, 'sinema sevgisi', 'sinemayı hicvetmek', 'sinema oyuncusu' bile olsa, 'amaç' olarak kullanmışlardır. 'Film-yapımı-hakkında-film'ler ise, diğer kategorilere göre, doğrudan doğruya 'sinemanın kendisini' anlatmak amacıyla yapılmıştır. 1980-2006 yılları arasında çekilen sinemayı konu alan özdüşünümsel filmlerde, karşımıza genel yargılar çıkmaktadır. Yönetmen karakteri, her zaman yalnız, düzenli bir ailesi olmayan bir erkektir. Kadın yönetmen hiçbir filmde bulunmamaktadır. Sette görülen kadınlar ise başarılı yönetmen yardımcılarıdır. Yapımcı tipler her zaman olumsuz karakterlerdir; parayı düşünen, sanata bakmayan, yönetmenin yaratıcılığını kısıtlayan, klişelerin peşinden koşan kişilerdir. 1980'lerden 2006'ya gelinceye kadar, özdüşünümselliğin daha bilinçli olarak kullanılarak, filmlerin biçimsel özelliklerine de yansıdığı görülmektedir. Özdüşünümsellik katsayısının da bu bilinçli kullanıma bağlı olarak, günümüze doğru çok olmasa da biraz daha arttığı söylenebilir. Dönemler arasında yapılan filmlerde asıl dikkat çeken durum; 1980-1990 yılları arasında çekilen filmlerdeki yönetmenlerin, sinema dünyası ile ilgili gerçek sıkıntılarını filmlerine yansıtarak, sinemayı dertlerini anlatmada bir araç olarak kullanmalarındadır. Filmlere bakarak bu dönemin sinemasındaki sorunları anlayabiliriz, yapımcı baskısı, seyirci bunu istiyor baskısı, dönemin baskısı, söz söyleme özgürlüğünün kısıtlanması, yaratıcılığın kısıtlanması ve denetlenmesi. 2000 sonrasında yapılan filmlere bakıldığında ise,

sinemacıların veya piyasanın sıkıntılarından çok, bireysel çıkmazların anlatıldığı filmler veya sinema sektörüyle ilgili eğlencenin öne çıktığı çeşitlemeler görülmektedir. Bir yandan da sinemacıların, Türk sinemasının canlanmaya başlamasıyla sıkıntılardan bir nebze kurtulmuş oldukları da söylenebilir. Yine günümüze doğru, sinemayı konu alan filmlerin yaklaşım biçiminde bir farklılaşma gözlenmektedir. 2000 sonrası filmlerde ya nostaljik olarak Yeşilçam karakterleri veya sinemanın eski dönemleri sıcak ve eğlenceli bir dille anlatılmış, ya yine eski sinema dünyası hicvedilmiş ya da yeni Türk sinemasındaki bağımsız yönetmenler, bireysel filmlerinde kendilerini konu almışlardır. Sonuç olarak, Türk sinemasında 'özdüşünsel film', 1980 sonrası yaşanan değişimlerle bireyselleşmenin ve baskıların etkisiyle artmıştır. Dönemin sinemacıları da söz söyleyemeseler de kendilerini anlatmanın böyle bir yolunu bulmuşlardır. 1980-1990 arasında görülen bu eleştirelilik 2000'lere gelindiğinde azalmıştır. Türk sinemasının günümüzde, yurtdışında kazanılan başarılarla sesini dünyada duyururken, eski seyircisini de yeniden kazanmaya başladığı söylenebilir. Seyirci sanatsal filmleri çok fazla tercih etmese de, popüler Türk filmlerine gider olmuştur. 2000 yılı sonrasındaki, sinemayı konu alan filmlerdeki eleştireliliğin azalmasında ve film içinde canlandırılan yönetmenin kendi sıkıntılarına değinmemeye başlamasında, Türk sinemasında son dönemde yaşanan bu olumlu havanın etkisi olduğu ileri sürülebilir.

Kaynakça:

Kitap:

Deleuze, Gilles (2001). *The Time-Image*. Mineapolis: Minnesota University Press, 6. Basım.

Dorsay Atilla (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*. İstanbul: İnkılap Kitabevi

Esen, Şükran (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. 2. Basım. İstanbul: Beta Yayınevi.

Esen, Şükran (2004). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Naos Yayınları.

Kepenek, Yakup (1987). *12 Eylül'ün Ekonomi Politikası ve Sosyal Demokrasi*. Ankara: V Yayınları.

Kirel, Serpil (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.

Kongar, Emre (2005). 4. Basım, *12 Eylül Kültürü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kongar, Emre (1999). 19. Basım, 21. *Yüzyılda Türkiye*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Lopez, Daniel (1993). *Films By Genre*. North-Carolina: Mcfarland&Company Inc.

Mutlu, Erol (1994). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ark Yayınları.

Oktay, Ahmet (2002). *Türkiye'de Popüler Kültür*. İstanbul: Everest Yayınları.

Parkan, Mutlu (2004). *Brecht Estetiği ve Sinema*. İstanbul: Donkişot Yayınları.

Pösteği Nigar (2004). *1990 Sonrası Türk Sineması*. İstanbul: ES Yayınları.

Stam, Robert (1992). *Reflexivity in Film and Literature*. USA: Columbia University Press.

Stam, Robert (2000). *Film Theory An Introduction*. USA: Blackwell Publishers.

Topuz, Hıfzı (2003). *Türk Basın Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Çeviri Kitap:

Wagner, Peter (2003). *Modernliğin Sosyolojisi*. (Çev: Mehmet Küçük). Ankara: Doruk Yayınları.

İki Yazarlı Kitap:

Büber, Oya, Söğüt, Mine (1993). 'Siyaset Merdivenleri ve Özal'. Bütün Yönleriyle Özal ve Dönemi. İstanbul: Hürgüç Gazetecilik A.Ş.

Üç Yazarlı Kitap:

Tanör, Bülent. Korkut Boratav, Sina Akşin (2005). *Türkiye Tarihi-5 Bugünkü Türkiye (1980-2003)*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy (1992). *New Vocabularies in Film Semiotic*. London: Routledge.

Gazete Yazısı:

Öztürk, S. Ruken (2007). "Kişisel ve Fantastik Filmlerin Ustası" *Radikal 2 Gazetesi*, 15.04.2007.

İnternette Yazı:

Çetin, Zühal. "Türk Sinemasında İletişimsizlik ve Yabancılaşma" *Sinemasal Dergisi*. Sayı: 2 www.sinemasal.gen.tr/iletisimsizlik.htm

Chandler, Daniel. (<http://www.aber.ac.uk/media/Modules/MC30820/reflexivity.html>).

İnternette Yazarı Belli Olmayan Yazı:

Homewood Public Library Film Group. "Rear Window". (<http://homewoodlibrary.org/rearwindow.pdf>).

MODERNLEŞME ve TÜRK SİNEMASI: 1914-1952

Özet

Tarihsel olarak Batı Avrupa'da başlayan modernleşme süreci yayılarak sayısız toplum gibi, Türk toplumunu da derinden etkilemiş bir olgudur. Modernleşme sorunsalı varlığını ayrı ayrı toplumsal yapı öğelerinde olduğu kadar temsil araçlarında da göstermektedir. Bu yazıda modernleşme-sinema ilişkisi çift yönlü bir ilişki olarak ele alınmıştır: İlk önce, 1950'lere kadar olan Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet dönemi modernleşmesi içinde sinemanın tarihsel, toplumsal ve ekonomik açılardan konumlanması ve modernleşmenin sinemaya bakışı incelenmiştir. Ardından, bu dönemin filmlerinin özellikle kültürel anlamda modernlik, modernleşme olgusu ve modernleşme düşüncesini temsili, dönemin tarihsel-toplumsal koşulları ve modernleşme anlayışları çerçevesinde çözümlenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Modern, Modernlik, Modernleşme, Batılılaşma, Türk Sineması, Temsil.

Giriş

'Modern' sözcüğü ilk olarak 16. yüzyılda İngilizce'de, klasik sanat kuramı ve onu güncellemeye çalışan yeni düşünce akımı arasındaki tartışmaya atıfta bulunmak amacıyla kullanıldı. 19. yüzyıl öncesine kadar çoğu düşünür 'modern'i, geleneğin altını oyan, kötü, istenmeyen bir kavram olarak nite-

lendirmişti (aktaran Hall, 1992a: 14). Modern dönemin başlangıcı konusunda çok çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Kimi düşünürler modernliği keşifler, Rönesans ve Reform devrine kadar götürürken, kimileri modern çağın Aydınlanma ve Sanayi Devrimi ile başladığını kabul eder. Rustow (1973: 94)'a göre modernlik Avrupa'da Rönesans ve Reform çağında başlamıştır ve keşif ve icada dayalı bir sistem olarak tüm dünyanın dönüşümüne öncü olmuştur. E-yerman (1992: 37)'a göre ise modernlik kavramının kökleri 19. yüzyılın ikinci yarısında, sanayileşme, kentleşme, demokratikleşme şeklinde Avrupa'da meydana gelen toplumsal değişmelere dayanır ve modernlik terimi 'geleneksel' ile 'modern' arasındaki karşıtlık üzerine kuruludur. Geç 15. yüzyılın 'erken modern' dönem olarak adlandırılması, bu dönemde çok uzun bir zamandır pek fazla değişime uğramamış eski toplumsal yapıların ve yaşam biçimlerinin çatırdamaya başlaması, yeni yapıların belirmeye başlaması ile ilgilidir. 19. yüzyılın modern dönemin başlangıcı olarak kabul edilmesi ise bu dönüşümün ivmesinin bu dönemde en üst düzeye ulaşmasına ve küresel bir fenomen haline gelmesine dayanır (Hall, 1992a: 14-15).

Modern öncesi ya da geleneksel bir toplumdan modernliği yaşayan modern bir topluma dönüşme süreci modernleşme terimi ile ifade edilir. Bu değişimin çeşitli yönlerine çeşitli yazarlar tarafından farklı şekillerde vurgu yapılır. Eisenstadt (1973: 1) modernleşmeyi, *"17. ve 19. yüzyıllar arasında Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'da gelişmiş, daha sonra diğer Avrupa ülkelerine ve 19. ve 20. yüzyıllarda da Güney Amerika, Asya ve Afrika kıtalarına yayılmış sosyal, ekonomik ve siyasal sistemlere doğru bir dönüşüm süreci"* olarak tanımlar. Vago, (1989: 129)'ya göre *"Modernleşme, tarım toplumlarının sanayi toplumlarına dönüştüğü süreçtir"*. Bu dönüşüm, ileri bir teknolojinin gelişmesini ve bu teknolojinin devamlılığını sağlayacak, onu yönlendirecek ve verimli bir şekilde kullanacak sosyal, siyasal ve kültürel düzenlemeleri içerir.

Bir başka bakış açısından modernleşmenin, *"insanın bilgi sınırlarını genişleterek, çevresindeki doğal şartları kontrol altına alabilmesi, bu bilgileri uygulayarak sürekli bir şekilde daha iyi ve daha üstün bir yaşama düzeyine ulaşma çabası olduğu söylenebilir"* (aktaran Tuğaç vd., 1970: 251). Bu tanımlama örnekleri sayısız yazarlar için az ya da çok farklılıklarla çeşitlendirilebilir. Modernleşme, insanın üç temel ilişkisinin, *"insanın zamanla, fiziksel çevresiyle ve diğer insanlarla"* (Rustow, 1973: 93) olan ilişkisinin belli bir yönde dönüşümüdür. Dünyanın çeşitli yerlerindeki pek çok toplum gibi, Türk

toplumu da modernleşme deneyimini yaşadı. Bu deneyimin başlangıcı 18. yüzyılın başına kadar uzanır. İlk modernleşme çalışmaları, artan Batı tehdidine karşı direnme gerekliliği üzerine askeri alanda başlamıştı.

Osmanlılar ve ondan önceki Türk devletleri, kendilerine has geleneksel kurumlarıyla Avrupa'nıkinden tamamen farklı bir toplumsal, ekonomik ve siyasal oluşumdan gelmekteydi. Bu iyi bilinen ve küçük değişikliklerle yüz-yıllar boyunca işleyen sistem, ansızın, değişen dünya karşısında işlerliğini yitirmişti. Değişim için gerekli altyapı, birikim ve beceriye sahip olmalarına karşın, Osmanlılar için geleneksel sistemin beliren zaafalarını kabullenmek ve dahası onun öğelerini farklı bir uygarlığın ürünüyle değiştirmek kolay değildi. Modernleşme üzerine uzun yıllar tartışmaların sürdüğü bir ortamda Osmanlı Devleti'nin Birinci Dünya Savaşı sonunda ortadan kalkmasından sonra bir devrimle gelen yeni Türkiye Cumhuriyeti bu tartışmaların mirasından payını aldı. Tarık Zafer Tunaya (1960), Cumhuriyet Türkiye'sinde modernleşmeye yönelik düşünsel tavırları ve bunların temsilcilerini '*Bütüncüler*' ve '*Kısmiciler*' olarak iki kategoriye ayırır: '*Bütüncüler*e göre, "*Batı medeniyeti bir bütündür. Ancak bütünlüğü ile alınabilir, bu kesin bir karardır. (...) Türkiye'nin Batı medeniyeti alanından Doğu medeniyeti alanına geçmesi zardır. (...) Batı bir zihniyettir, bir ruhtur, bir 'kafa'dır. (...) Doğu, insanları köleleştiren, aklın hürriyetini ezen bir hüviyete sahiptir*" (Tunaya, 1960: 151-155). '*Bütüncüler*'i birbirinden farklılaşan görüşleri çerçevesinde '*Sentezciler*', '*Hümanizmacılar*', '*Gelenekçiler*' şeklinde alt gruplara ayırır. '*Kısmiciler*', Batı'nın tamamen örnek alınamayacağını, kısmen ve belli özelliklerinin alınabileceğini ve bunun da öncelikle teknoloji olduğunu savunurlar. Tunaya (1960; 197), birbirine zıt iki düşünce akımının üyelerini, kendilerini sosyalist olarak niteleyen *Kadrocuları* ve din odaklı İslamcılar *'Kısmiciler*' olarak niteler. Modernleşme süreci özetlenecek olursa, Batı'nın ele geçirmeye başladığı üstünlüğe karşı geleneksel kurumları savunma aracı olarak düşünülen ve uygulanan reformlar, Osmanlı modernleşme süreci içinde zamanla geleneği tasfiye aracına dönüştü. Yani, başlangıçta öngörülen 'savunmacı modernleşme' yaklaşımı aşarak toplumun bazı kesimleri tarafından içselleştirildi. Askeri alanda başlayan reformlar, kültürel ve siyasal alanları da kapsayacak şekilde yayıldı. Diğer bir deyişle başlangıçta dışsal bir zorlamanın sonucu olan modernleşme, içsel özellikler kazandı.

Türk Modernleşmesi İçinde Sinema

Cumhuriyet dönemi, bir kültür devrimi olan Türk Devrimi'nin kültürel açıdan akla gelebilecek her alanda, dilde, eğitimde, kıyafette, sanatta, radikal değişimlere yol açtığı bir dönemdir. *"Rönesans, reform, 17. yüzyılın sonundaki seküler bilimsel devrim, Fransız Devrimi, hepsi tek bir insan ömrüne sığacak şekilde bir araya getirildi ve kanunlarla zorunlu kılındı"* (Toynbee, 1953: 83). Bunu gerçekleştirmek pratikte mümkün görünmese de, Toynbee'nin abartılı yorumu, o günlerin havasıyla devrimcilerin inanç ve istencini kusursuz bir biçimde özetlemektedir.

Sinema modern çağda modernitenin bir ürünü olarak Batı'da doğmuş ve gelişmiştir. Türkiye'ye sinemanın girişi dünya ile hemen aynı anda olmasına karşın, çökmekte olan bir imparatorluğun içinde bulunduğu koşullar çerçevesinde sinemanın gelişmesi beklenemezdi. Nitekim, böyle de oldu. Birinci Dünya Savaşı'na kadar İstanbul, İzmir ve Selanik gibi kentler dışında sinema halk tarafından bilinmiyordu (Onaran, 1999: 12). Film yapımına geçiş için yaklaşık yirmi yıl geçmesi gerekti. Elde kesin bir belge olmamakla birlikte Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin, 1914'ün Kasım ayının on dördüncü günü yıkılışını bir Türk kameramanın, Fuat Uzkinay'ın filme aldığı iddiası temelinde, bu tarih Türk sineması için milât olarak kabul gördü. *"Bunu, Osmanlı ordusunda kurulan (1915) 'Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin belgeselleri izledi"* (Özön, 1995: 19). Ardından çekilen az sayıdaki filmle bu süreç devam etti. İlk özel yapımevi, Kemal Film adıyla 1922'de kuruldu. Nijat Özön (1995: 55), *"Sinema, bütün Cumhuriyet tarihi boyunca resmi makamlarca nedeni anlaşılmayan bir tutumla ihmal edildi"* der.

Bu bölümün amacı, 1950'lere kadar olan dönemde Cumhuriyet'in sinemaya karşı böyle bir tutumu olup olmadığını; eğer varsa bunun ardındaki nedenleri ve onların boyutlarını, sinemaya atfedilen önem ya da önemsizlikleri ortaya koymaktır. Diğer bir deyişle, Türk modernleşmesi içerisinde sinemanın konumu tartışılacaktır. Modern bir sanat yani modernitenin ürünü, endüstriyel toplum tipinin ürünü olduğu belirtilen sinemanın kendisi de bir endüstri ürünüdür aynı zamanda. Sinema endüstrisini doğuran Batı tipi endüstrileşmiş toplumun en temel ekonomik özelliği şüphesiz ki kapitalizmdir. Kapitalizm aynı zamanda ortaya koyduğu üretim ilişkileri ve toplumsal yapı ile de sıkı sıkıya bağıntılıdır. Sinema kapitalist toplumun bir ürünüdür; ancak bu özelliğine karşın dünyanın her yerinde piyasa ekonomisinin işleyişi içerisinde mevcut liberal koşullar altında şekillenmemiştir. Burada şekil-

lenme ifadesiyle temellerinin ortaya atılışı değil, tarihin belli bir dönemine denk düşen gelişme koşulları anlatılmaktadır. Sinemanın iki savaş arasındaki dönemi itibariyle ülke sinemaları, kapitalizmin mantığı doğrultusunda serbestçe gelişenler ve otoriter bir siyasal rejimin altında gelişenler olarak ikiye ayrılabilir. Amerika Birleşik Devletleri örneğinde sinema endüstrisi tamamen kapitalist sistem içerisinde siyasal otoritenin ekonomik müdahalesi olmaksızın gelişirken; Almanya'da otoriter bir siyasal rejimin etkisinde, açıkça ideolojik hedeflerin önceliği doğrultusunda ilerlemiştir (Bergfelder, 2002: 49).

Türkiye'de ise sinemanın ortaya çıkışı ikinci yolla yani devlet eliyle Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kuruluşuyla (1915) gerçekleşmesine karşın, gelişmesi kapitalist ekonominin işleyiş kurallarına bırakılmıştır. Kapitalist ekonominin bu süreç içinde yeni yeni oluşmakta olduğu hatırlanırsa, Türkiye'de sinemanın gelişme çizgisinin, Türk kapitalizminin gelişme çizgisinden bağımsız düşünülemeyeceği gerçeği ortaya çıkar.

1914'te erkenden kapıyı çalan Dünya Savaşı, İttihat ve Terakki'nin milli bir burjuvazi yaratma projesinin yarım kalmasına neden olmuşsa da, 1908 öncesine oranla gözle görülür bir fark yaratılmış, 'milli burjuvazi'nin tohumları atılmıştı (Keyder, 1990: 107). O güne kadar ülkedeki ticaret gayrimüslimlerin elindeydi. Milli burjuva yaratma çabaları, milliyetçilikle, yani bir Türk ulusu yaratma çabalarıyla da atbaşı ilerlemekteydi. Topluma ulus bilinci kazandırarak, ülkenin yabancı ülkeler tarafından sömürülmesinde payı olan gayrimüslim ticaret burjuvazisini saf dışı bırakacak bir Müslüman-Türk kesim yaratılmaya çalışılıyordu. Oluşmaya başlayan milli burjuvazinin öncelikli amacı, Batı'da üretilen malların ülkede pazarlanmasında aracı rolünü oynamaktı.

1906 sayımında yüzde 18 olan gayrimüslimlerin sayısı 1927 sayımında yüzde 2,6 idi. Kurtuluş Savaşı sonrası altüst olmuş demografik yapıda, Müslüman - Türk burjuvazisi nüfus mübadeleleri ve Ermeni tehciri ile ülkeden ayrılan azınlık burjuvazisinin bıraktığı servete el koyabildi (Keyder, 1990: 111-117). Böylece "*Müslüman burjuvazi 1914-1923 dönemindeki birikimi kullanarak Cumhuriyet'in ilk yıllarında daha fazla kar elde etme ve genişleme fırsatını bulmuştur*" (Keyder, 1990: 132). 1920'ler Türkiye'deki milli burjuvazi şimdiye kadar özetlendiği gibi sanayi değil, bir ticaret ve tarım burjuvazisiydi. Sanayicilik halen çok daha güçlü olan yabancı sermayedarın işiydi.

Ülkede, Batı'dakinin aksine sinemanın bir sanayi olarak belirmeye başlayabileceği bir ekonomik birikim bulunmamaktaydı. Türk burjuvazisi temel ti-

carette aracı rolünü ele geçirerek gelişmişti ancak sinemayla uğraşabilecek denli zenginleşmiş değildi. İlk film yapımcılarının da öncelikle, film ithalâtçısı ve sinema salonu işletmecisi olmalarıyla, bu aracılık konumunda yerlerini aldıkları görülebilir. Gerçekten de Türkiye'nin ilk film yapım şirketlerini kuranlar, Sedenler (Kemal Film) olsun, Filmerler olsun, İpekçiler olsun, hepsi de önce sinema işletmeciliği, ardından da film ithalâtçılığı yollarından geçerek yapımcılığa atılmışlardır. Yapımcılık gibi ekonomik güç isteyen bir alana girebilmeleri için başarılı işletmecilik ve ticaretten elde ettikleri sermaye birikimine ihtiyaçları vardı. Bu girişimci filmci ailelerin ekonomik gelişimi, şaşırtıcı derecede Türkiye'deki burjuvazinin gelişimiyle atbaşı gitmektedir. Sinema işletmeciliği ve ithalâtçılığı o günlere kadar tamamen azınlıklara mahsus bir uğraşı iken, İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e geçerken ve Cumhuriyet dönemi boyunca film yapımcılığına sıçrayanların arasında azınlık burjuvazisine mensup kimsenin olmayışı da ayrıca dikkat çekicidir. Bu durum, az önce bahsedilen milli bir burjuvazi yaratma çabaları ve Türkiye'nin demografik yapısındaki büyük değişimlerle açıklanabilir. Dönemin Türkiye'sindeki sinema faaliyeti gelişmiş büyük bir sanayi ve ticaret burjuvazisinin değil, küçük ticaret burjuvazisinin işleridir ve onun olanaklarını resmetmektedir. Bu olanaklar, gelişmiş kapitalist ekonomiye sahip Batı ülkelerindeki, Edison'un, Lumiere Kardeşler'in ya da Broadway'de yapımcılığa başlayıp daha sonra Hollywood stüdyolarını inşa eden büyük sermayedarın olanaklarından kesinlikle çok farklıdır.

Dünya Buhranı ile birlikte 1920'lerin ithalât ve ihracat üstüne kurulu ekonomisi gerileyerek şeker, seramik, kimyasal ürünler gibi ara malların üretimine ağırlık verildi. "*Devletçilik 1930'larda yalnızca dünya ekonomik bunalmının zorlamasıyla değil, aynı zamanda hızlı ekonomik kalkınmayı gerçekleştirmek için anlamlı bir yöntem olarak da kabul edilmişti*" (Kongar, 1981: 156). Ancak bu model, aslında ekonomik sistemde kapitalizmden bir dönüşü temsil etmiyor, bir yeniden bölüşümü ve kapitalist sınıfın oluşmasında ağırlıklı bir devlet desteğini getiriyordu. Başlangıçtan beri özel girişimciyi desteklemeye yönelik olan sistem temelde aynıydı. Aradaki fark, kârlılığın yeniden bölüşümle ticaret sektöründen sanayiye kayması idi. "*İthalattaki fırsatlar küçük ve perakendeci tüccarların elinden çıkıp hükümetin kayırdığı büyük tüccarlar ile sanayicilerin eline geçti. (...) Sanayi burjuvazisi daha yüksek kârlar elde ederek hızlı bir birikim sağladı*" (Keyder, 1990: 144-146). İthalattaki bu kısıtlama İpekçiler, Filmerler ve Sedenler gibi sinema ile uğraşan,

küçük ve orta boy ticaret burjuvazisini iki şekilde etkilemiş olmalı: Birincisi, dolu film ithalatında. Çünkü o güne kadar yabancı film şirketlerinin temsilciliklerini yaparak dışarıdan getirdikleri filmler üzerinden önemli oranlarda kazanç elde ettikleri biliniyor. Bu kaynak büyük ölçüde kesilmişti. İkincisi, ham film ile film araç ve gereçleri ithalatında. Ham film ve film yapımında kullanılan teknik araç ve gereçler Batı'dan ithal edildiği için, film yapımında bir durgunluk olması ya da zaten az olan yapımın durması doğaldı.

Gelişmiş ülkelerde bir endüstri kolu haline gelmiş olan sinema konusunda Türkiye'de kayda değer herhangi bir yatırım ya da destekleme yapılmadı. Bunun birden çok ekonomik nedeni vardır. Öncelikli olarak devletin doğrudan yatırımları dokuma, maden, çimento, şeker, kimyasal maddeler gibi temel ve ara mamullere yönelikti ve bu yolla, oluşturulması düşünülen gelişmiş sanayinin alt yapısı hazırlanıyordu. İkincil olarak, özel girişimcilere yönelik de sinema alanında bir destek verilmedi; çünkü filmin bir iş alanı olarak konumu diğer alanlardan çok farklıdır. Özön'ün (1995: 289) de belirttiği gibi, diğer endüstrilerin aksine sinemada gelir = maliyet + kâr değildir. Önceden getirisi kesin olarak bilinemez. Diğer bir dezavantajı da filmciliğin yabancı teknolojiye bağımlı olmasıydı. Bu yönüyle de dönemin dışa kapalı devletçi politikalarına tam ters yönde durmaktaydı.

Bir diğer etken de, demografik olarak yüzde 80'inden fazlası kapalı köy ekonomisinde yaşayan halkın henüz tüketici konumunda olmamasıdır. "Sanayileşmenin eriştiği aşama geniş bir iç pazarın geliştirilmesini henüz gerektirmediğinden, bu iki taraftan (bürokrasi ve burjuvazi) hiçbirinin köylülükten veya işçi sınıfından umacağı pek bir fayda yoktu" (Keyder, 1990: 130). Dönemin politikası çerçevesinde köylü ve işçilerin ücretlerinin düşürülmesi sonucu, halk kesimlerinin eğlenceye de doğal olarak daha az para harcama eğiliminde olduklarını söylemek yanlış olmasa gerek. Kaldı ki, büyük kentler dışında sinema filmi gösterecek yerler 'Halkevleri' dışında yoktu. Bu da kendi halinde bir kapitalist gelişme sürecine bırakılan sinemanın, dönemin sosyo-ekonomik koşulları içerisinde cazip bir iş alanı haline gelmemesini açıklayan bir başka etmendir. Özön'ün (1995: 49) de vurguladığı gibi bununla ilgili olarak, yapım bir yana, Türkiye'de sinema salonları sayısı da çok yavaş bir gelişim gösterdi. 1923'te otuz kadar olan salon sayısı, 1939'da yüz otuza, 1949'da ise ancak iki yüze yükselmisti. Henüz, gösterimin bile belirli yerlerle sınırlı olduğu bir ortamda sinema gibi pahalı bir alanda üretimi gerektirecek ekonomik pazar oluşmamıştı.

Bu dönem içerisinde, devletin sinemaya uyguladığı tek ekonomik destek 1948'de sinemayla uğraşan kesimin büyük baskılarıyla belediye eğlence vergisindeki indirim yoluyla oldu. Bu da, ne tesadüftür ki, devletçi-seçkinci askeri ve sivil bürokratların eski gücünü kaybettiği, gelişen burjuvazinin yönetimde artık daha çok söz sahibi olduğu bir döneme, Demokrat Parti iktidarının hemen öncesine denk gelmektedir. Üstelik bu uygulama da sinema endüstrisi oluşturmaya yönelik bir girişim değil, buraya kadar sözü edilen ulusal bir burjuvazi oluşturma yolunda, yine bu kesimin kârını arttırmaya yönelik bir girişimdi. Ülkede modern eğitim kurumları, tiyatro, plastik sanatlar, opera, bale, dil ve tarih üzerine çalışan kurumların pek çoğu bu dönemde kuruldu. Batılılaşma hareketlerinin bir ürünü olduğu için, fazla sorgulanmadan Osmanlı'dan devir alınanlar üzerinde ise yapısal değişikliklere gidildi. Kültürel ve sanatsal alanda hedeflenen gelişmelere yönelik girişimlerin belli başlıları şunlardı: "*Birincisi, yabancı uzmanlardan yararlanma; ikincisi, yurtdışında öğrenim gören gençlerin sorumlu görevlere getirilmesi; üçüncüsü, 'okullaşma' ilkesidir. Dördüncü yöntem ise 'mevzuat'ın düzenlenmesi... Yani yasa çıkarmaktır*" (Katoğlu, 2003: 181). Cumhuriyet yönetimi, Batılılaşma hedefi doğrultusunda Batılı bir sanatı ülkede yerleştirmek için çok çaba sarf etti. Bunu gerçekleştirebilmek için güzel sanatların her dalında eğitim ve özendirme yoluna gitti. Sadece sanat üretimini değil, sanatın alımlayıcısı bir çevreyi de yaratmak için çalıştı. Batı sanatından anlayacak böyle bir kesimin oluşması için müzeler, sergiler, galeriler kuruldu, yayın ve konferanslar yapıldı. Sanat ve kültür işleri siyasal iktidarla hep iç içe oldu. "*Temel amaç, işlevsel bir Cumhuriyet seçkini yaratmaktır*" (Kayalı, 2003: 82). Böylece, 1923-1950 döneminde nüfusunun yüzde sekseninden fazlası köylü ve Doğu kültürüne bağlı olan bir topluma sahip Türkiye'de, Batı kültürünün ürünü olan sanatlar, büyük kentlerde yerleşmiş ve yaşam tarzı bakımından Batılılaşmış bir kesim arasında zor da olsa yaygınlaştırmaya çalışılıyordu. Örneğin, Cumhuriyet dönemi tiyatro eserlerinde kentli orta sınıf ve aydın kesimin görüşleri temsil edilmektedir. Bu kesimler aynı zamanda Cumhuriyet tiyatrosunun hedef izleyici kitesidir (aktaran Kayalı, 2003: 86). Ekonomik, siyasal ve askeri açıdan büyük bir yıkımın külleri arasından çıkan Türkiye Cumhuriyeti, zayıflığına karşın, kültürde ve sanatta modernleşme açısından pek çok girişimi gerçekleştirebilecek ekonomik güce ve siyasal iradeye sahipti.

Sinema alanındaki girişimlerin çoğunu yasa çıkarma ve mevzuatı düzenleme oluşturmaktadır ve bunların tamamı gösterime yöneliktir. Sinemayı

Cumhuriyet'in modernleşme idealleri doğrultusunda oluşturmaya ve geliştirmeye yönelik girişimlerden çok, mevcut olan yabancı film gösterimi ile az sayıdaki yerli filmi ve gelecekteki muhtemel yapım girişimlerini kontrol altında tutmaya yönelik düzenlemeler vardır. Film yapımını ekonomik, teknik ve estetik açıdan geliştirmeye yönelik herhangi bir düzenleme yapılmamıştır. Diğer bir deyişle, görünen o ki, ülkede kurumlarıyla birlikte modern tiyatro, modern mimari, modern müzik yaratmaya çalışan Cumhuriyet kadrolarının programında modern bir sinema kurmak gibi bir konu yoktur.

Sinema üzerine olan yasa ve düzenlemelerin özellikle iki konuda toplandığı görülür: denetim ve film ithalatçı / işletmecilerine vergi indirimi yoluyla sağlanan ekonomik destek. Örneğin, 1948'den sonra yerli filmlerin sayısındaki artış, hükümetin yapıma yönelik bilinçli bir destek politikasının değil, gösterime uygulanan vergi oranlarındaki indirimin dolaylı bir sonucu idi.

Hükümetler, kendi ekonomik çıkarları ve devletçi politikası açısından vergileri yüksek tutmayı yeğliyor, diğer yandan da sinemaların izleyici sayısını azaltarak özel sektöre darbe vuracak bir girişimden kaçınıyor, rejimin ve özel kesimin menfaatleri arasında bir denge kurmaya çalışıyordu. Ancak, önce 1938'deki vergi indirimi işletmeciliğe yarıyor, ardından da 1948'deki, yerli yapımlardan yabancıların yarısı kadar vergi alınmasına yönelik girişim yapımın ivme kazanmasına yarıyordu (Özön, 1995: 47). Çünkü yerli film, artık kârlı olabilecek bir iş kolu haline geliyordu. Rejimin böylesine bir tavizle vergi gelirinden feragat etmesi, Cumhuriyet tarihi boyunca sermaye birikimini arttıran ve güçlenen kapitalist kesimin, giderek artan ölçülerde yönetimde söz sahibi olduğu bir zamana, yani ipleri ele geçirmesinden kısa bir süre öncesine denk gelir. Örneğin daha önce, İnönü'nün Toprak Reformu girişimi ile köylünün durumunu iyileştirerek toplumsal bir denge bulma ve yönetimi tamamen burjuvazinin eline kaptırmama çabasına yönelik politikası biliniyor (Timur, 2001: 214). Ancak devir, dengelerin siyasal açıdan da tüccar, sanayici ve büyük toprak sahiplerinin lehine döndüğü bir devirdir artık. Özetle, hükümetin bu uygulaması, sinema sanatına destek ya da bir sinema sanayinin tohumlarını atma düşüncesinin değil, daha çok siyasal zorunlulukların bir sonucu gibi görünmektedir. Eğer, sinema Cumhuriyet Türkiye'si'nde önemli bir iş alanı olarak görülmüş olsaydı, iktidarın, fırsatları değerlendirmeyi bilen çevresindeki bürokrat kökenli kesimden güçlü bir burjuvazi yaratma sürecinde, bu kesimi bir sanayi kurabilmesi için yönlendirmiş olması gerekirdi.

O yılların en temel sanayiye yönelik hamlesi içinde sinemanın bir ticaret işi olarak ikincil bir önemde olması ve ancak ikinci bir aşamayı temsil ediyor olması şaşırtıcı değildir. Çünkü sinemanın ticaretten bir sanayi koluna dönüşebilmesi için gerekli olan altyapı ve sosyo-ekonomik koşullar hazır değildi. Eğer ülkenin dört bir yanına ulaşım ve elektrik götürülmüş, sanayileşmenin ileri bir aşamasına gelinmiş ve dolayısı ile de kapalı tarım ekonomisinden, işçi sınıfının büyüyüp geliştiği ve tüketimin de buna paralel olarak arttığı bir seviyeye gelinmiş olsaydı; o zaman piyasa koşulları içinde bir sinema sanayinin oluşma şartları gerçekleşmiş sayılırdı.

Sinema kentlerde yaşayan küçük bir kesime hitap ediyordu. Resmi istatistiklere ve nüfus sayımlarına dayanarak Tütengil'in (1970: 84-85-123) verdiği bilgilere göre, 1927 yılında Türkiye'deki kentli oranı % 16,4 idi. 1960 yılına gelindiğinde Türkiye'de nüfusun ancak % 25'i kentlerde oturmaktaydı. Geriye kalan % 75'lik nüfus (18.895.089 kişi) 35.382 köye dağılmıştı ve köylerin 34.162'sinin her birinde en fazla binbeşyüz kişi yaşıyordu. Hatta, 22.072 köyde, diğer bir deyişle tüm köylerin % 62,3'ünde köy nüfusu beş yüzden azdı. Türkiye toplumunun büyük çoğunluğu Cumhuriyet dönemi itibariyle çok küçük yerleşim birimlerinde yaşıyordu ve kentsel bir olgu olan sinemanın bu kitleyle buluşması pratikte pek mümkün görünmüyordu.

Türkiye'de 1950'de, 20 milyonluk nüfusun ancak dörtyüzünü (% 2'si) bir işveren için çalışan ücretlilerden oluşuyor, *"sanayi sektöründe bile işçilerin % 37'si ya kendi işlerinde ya da aile işletmelerinde çalışıyorlardı"* (aktaran Keyder, 1990: 161). 1950'lerden itibaren kırsal kesimin gittikçe bozulan ekonomik yapısı ile köyden kente doğru büyüyen bir göç dalgası olmasaydı, muhtemelen Yeşilçam sineması ortaya çıkmayacaktı. Türkiye'de sinemada düzenli bir üretimine geçilmesi, kentli nüfusu oranının Lerner'in modernleşme için elzem gördüğü bir orana (%25) ulaşmasından sonradır. Ancak bu çerçevede ortaya çıkan kentli nüfus, Lerner'in kastettiği gibi, sanayileşmenin doğrudan sonucu olan bir kentleşmeye dayanmıyordu. Yeşilçam sineması kentlerde yaşayan köylü kitle için üretildi. Başka bir deyişle, sinema köye ulaşmadı ama, köy sinemaya geldi. Sorun yalnızca demografik de değildi. Okul, yol, su, sağlık hizmeti gibi en temel ihtiyaçların götürülemediği bu yerlerde doğal olarak sinema, ihtiyaçlar hiyerarşisinde en alt sıralarda yer alıyordu. Kısaca, sinema bir 'iş' olarak tamamen özel sektöre terkedilmişti ve diğer sanatsal ve kültürel dallar için kullanılan yöntemler arasından yalnızca ekonomik ve ideolojik açılardan bir mevzuat düzenlemesi ve gene çok sınırlı bir yabancı uz-

man kullanımı dışında diğerleri uygulanmamıştı. Var olan tüm düzenleme ve çalışma, vergilendirme, denetleme ve gösterime yönelikti.

Türkiye'de sinemanın, yasal düzenlemelerde ve bunların uygulamalarında hep birahane, gazino, pavyon, bar, meyhane, umuma açık oyun ve eğlence yerleriyle birlikte ele alınması, onun Cumhuriyet modernleşmesi içindeki konumunu çok iyi yansıtmaktadır. Sinema mevcut haliyle bir eğlence aracıdır ve daha da önemlisi bir iş koludur. Mevcut yerli yapımların estetik açıdan gelişmemişiği ile hem yerli hem de getirilen yabancı filmlerin eğlendirme ya da cinselliğin sergilenmesi yoluyla izleyici çekmeye yönelik ticari özelliği, bu bakışı pekiştirici bir rol oynamış olsa gerek. Söz konusu özellikler, dönemin popüler dergilerinde de görülür (Oktay, 2002: 51-86). Bu, sinemanın tümüyle hangi kategoriye dahil olduğunun bir göstergesidir. Cumhuriyet'in sinemaya fazla müdahale etmemesinin ve devlet desteği sağlamamasının bir nedeni, Kayalı'nın (2003: 82) da belirttiği gibi, sinemanın ele avuca sığmaz popülarlığına karşılık, devletin sanat ve kültür hayatında eğitimli, seçkin bir kesim yaratma hevesidir.

Dünyada filmin bir sanat eseri ve kültürel miras olarak korunmaya değer bir malzeme olduğunun kabulü 1930'ları bulmuştu. Henri Langlois, filmlerin kültürel bir değer olarak korunması, saklanması ve üzerinde çalışılmasına yönelik ilk kurumu (kulübü), olan Fransız Sinemateki'ni (Cinematheque Française), kendi kişisel imkânlarıyla kurduğunda yıl 1936 idi ve ilk arşiv evinin banyosuydu (Roud, 1996: 13). Sinematek'in devlet desteğini alması ve kurumsallaşması İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda gerçekleşti. Bu, İngiltere'de de BFI (British Film Institute) yoluyla benzer bir seyir izlemiştir. Denilebilir ki, otoriter rejimler altında olmayan Avrupa ülkelerinde sinema sanayine fonlar ve çeşitli mekanizmalarla doğrudan devlet desteği kesinlikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkmış bir olgudur. Bu döneme kadar kapitalist rejimler içinde sinema, her zaman, her iki yönüyle (sanatsal ve endüstriyel) de sanatçıların ve özel girişimcilerin özel alanına bırakılmıştı.

Daha önce de belirtildiği gibi, sinema endüstrileri, kapitalist ekonominin kuralları içinde gelişenler ve otoriter bir rejim altında devlet yoluyla gelişenler olarak ikiye ayrılırlar. Ancak, bu ayırım, daha çok, bir sinema sanayinin nasıl kurulduğuna değil, ortaya çıkmış bir sanayinin yoluna nasıl devam ettiğine işaret eder. Çünkü, otoriter rejimler altındaki sinema sanayileri dahi, devlet kontrolü altına girmeden önce serbest piyasa ekonomisinin kuralları gereğince doğmuş ve serpilmişlerdir. Tarihsel olarak Avrupa'da baskıcılığın

popüler hale gelmesi, sinemanın ortaya çıkışından daha sonraki bir döneme, iki dünya savaşı arasındaki döneme denk gelir. Bir başka şekilde ifade edilirse, otoriter iktidarların sıkça işbaşına geldikleri bir dönemde, önde gelen Batı ülkelerinde yerleşik bir sinema sanayi vardı. Bu, İtalya gibi otoriter, Hitler Almanya'sı ve Stalin Rusya'sı gibi totaliter özellikleri olan ülkelerde de bu şekilde gerçekleşmiştir. Yani, sinemanın bu iktidarların kontrolüne geçmesi ve geliştirilmesi, bir sanayi olarak etkinliklerinin fark edilmesinden sonra olmuştur. Var olmayan bir film sanayinin devlet eliyle kurulması şeklindeki bir örneğe rastlanmamıştır.

Sinemayı bir sanayi haline getiren asıl itici güç, talep, yani her zaman hazır bulunan ve her geçen gün büyüyen bir izleyici kitlesiydi. Sinema filmle-
rindeki ve salonlarındaki hızlı artışın en önemli nedeni doğal olarak, sine-
manın alıcısı olan izleyicilerdi. Sözü edilen dönem itibarı ile modernlik ve si-
nema arasındaki ilişki birbirini tamamlayan bir ilişkidir. Sözgelisi, ulaşımın,
iletişimin, ve sanayileşmenin gelişmiş olduğu ülkelerde sinema izleyicisi hız-
la artarken, artan izleyici sayısı da bir film sanayinin oluşmasına ya da film
ithalatının artmasına neden olmuştur. Örneğin kentlerde düzenli gösterimler
sürerken gelişmiş demiryolu sayesinde 1907 itibarıyla sinema, gezici gösteri-
ler yoluyla Almanya'da nüfusu beş binin üzerinde olan her yere ulaşmıştı.
Diğer bir deyişle, ülkede bin üç yüz kasaba en azından bir kez filmle buluş-
muştu (Garncaz, 2002: 115). Sinema, toplumun her kesimini kapsayan, tam
anlamıyla kitlesel bir araçtı.

Türkiye'de Cumhuriyet dönemi modernleşmesi açısından sinemanın ye-
rini tespitte ortaya çıkan tablo şu şekilde özetlenebilir:

Birincisi, Türkiye'de bu dönem içerisinde bir sinema sanayi oluşturacak
toplumsal, ekonomik ve kültürel koşullar oluşmamıştı. Diğer bir deyişle dö-
nem açısından modern toplumlara özgü bir araç olan sinemanın ortaya çıkıp
tutunabilmesi için gerekli olan asgari modern koşullar mevcut değildi.

Bu durum;

a) Sanayileşmeye bağlı bir kentleşmenin çok düşük düzeyde olması nede-
niyle sinema izleyicisinin yoğunluğunu oluşturan kentli bir nüfus yoğunlu-
ğunun olmamasıyla, yani halkın büyük bir yoğunluğunun küçük yerleşim-
lerde yaşamasıyla;

b) Ülkenin ekonomik koşulları açısından, endüstriyel bir boyuta sahip, pa-
halı bir pratik olan film üretimini düzenli olarak gerçekleştirebilecek serma-
yeye sahip kapasitede bir kapitalist sınıfın yokluğuyla;

c) Batıyı örnek alan Cumhuriyet'in sinema alanında da Batılı ekonomik politikaları izlemesiyle, yani Almanya, İtalya, Rusya örnekleri de dahil sinemayı serbest girişimin alanına bırakmasıyla¹;

d) Sanayileşme, iletişim, ulaşım, teknoloji gibi evrensel altyapı modernleşme ölçütlerinin düşük seviyede olması ve büyük bir kapalı tarım ekonomisinin varlığının sinemanın gelişimi için uygun ortam sağlamamasıyla açıklanmalıdır.

İkincisi, ideoloji ve kültürel politikalar açısından bakılacak olursa, ekonomik zorluklar bir yana, sinema henüz bir sanat dalı olarak değil iş ve eğlence olarak kabul görmekteydi. Bu kendini en iyi şu tutumda belli eder. Ülkenin sanata ve yüksek kültüre yatırım yapacak güce sahip olması ve onu modernleşmede önemli bir araç olarak görmesine karşın Cumhuriyet kadrolarının sinemayı modernleşme projesi çerçevesinde kullanmak gibi bir idealleri yoktu. Bu yüzden yurt dışından uzman getirerek ya da Batı'ya öğrenci gönderek, Ankara'da sivil bir sinema merkezi kurmak ya da konservatuarda bir bölüm ayırmak gibi girişimler düşünülmeydi. Cumhuriyet'in gözünde sinema kesinlikle, resim, heykel ya da tiyatro ile bir değildi. En fazla, bir eğitim ve propaganda aracı olabilirdi.

Son olarak, bu tablodaki bütün olumsuzluklara karşın, sinemanın plastik sanatlar ve sahne sanatlarından farklı olarak devletleştirilmemiş olması Türkiye açısından olumlu bir durum olarak algılanabilir. Otoriter rejimler sinemayı ideolojik bir araç olarak kullanmışlar ve belli kalıpların dışına çıkılmasına izin vermemişlerdi. Türkiye'de ise güçlü sansür ve denetim mekanizmasına karşın sinema daha kendiliğinden ve doğal bir gelişim süreci izlemiş oldu.

Sinemanın Modernleşmeye Bakışı: Filmlerde Kültürel Modernleşmenin Temsili

Sinemanın Türk modernleşmesi içindeki yeri, diğer bir deyişle modernleşmenin sinemaya bakışının ardından 1952'ye kadar olan Türk sinemasında modernleşme olgusuna bakışın ele alınması, modernleşme-sinema ilişkisini daha anlamlı bir boyuta taşıyacaktır.

Modernleşme kavramını yoğun bir biçimde temsil ettikleri düşünülen beş filmde kültürel modernleşme süreci ve düşüncesinin izleri sürülmeye çalışıl-

1- Buralarda hâlihazırda işleyen bir sinema sanayiinin siyasal iktidar tarafından ele geçirilmesi söz konusuydu, kurulması değil.

dı. Bu filmler kronolojik sırayla, Muhsin Ertuğrul'un "Söz Bir Allah Bir"² (1933), "Aysel Bataklı Damın Kızı"³ (1935), "Şehvet Kurbanı"⁴ (1940) ile Turgut Demirağ'ın "Bir Dağ Masalı"⁵ (1947), Lütfi Ö. Akad'ın "Kanun Namına"⁶ (1952) adlı filmleridir.

"Kanun Namına" ve "Bir Dağ Masalı"nda modernleşme/Batılılaşma, belli bir açıdan 'yozlaşma' ile bir tutulur. Bu bakış açısı, edebiyatta uzun bir zamandır var olan ancak Türk sinemasında yeni yeni belirmeye başlayan ve ilerleyen dönemlerde sıkça kullanılacak olan bir temanın başlangıcıdır. Bu filmler hem Muhsin Ertuğrul dışındaki yönetmenler tarafından yapılmıştır hem de 1947 ve 1952 gibi daha geç tarihlerde, muhafazakârlığın iktidara yürüdüğü, aradan geçen zaman içinde Cumhuriyet'in icraatlarının başarı ya da başarısızlıklarının daha rahat değerlendirilmeye başlandığı, devrim yorgunluğunun yaşandığı bir döneme aittirler.

Modernleşmeye yönelik ilk hareketlerden, Osmanlı ıslahatlarından beri, altından kayan sosyo-ekonomik düzene duyduğu güvensizlik ile modernleşmenin ivmesi arttıkça geleneğe daha fazla bağlanan kitlelerin korkusu Lütfi Akad ve Turgut Demirağ'ın söz konusu filmlerinde kendini göstermektedir. Gerek düşünce hayatında, gerek edebiyatta ve popüler kültürde kendisini hissettiren bir izlek olan bu korku, filmlerde 'yozlaşma' eleştirisi olarak ortaya çıkmakta, ancak gerçekte Anadolu'da toplumsal olarak sıkça karşılaşıldığı gibi dini tonlara kaymamakta, hatta gericilik eleştirisi ("Bir Dağ Masalı") de yapılmaktadır. Laiklik ya da diğer bir deyişle dinin geleneksel etkisinden uzaklaşılması gerektiği düşüncesi, Cumhuriyet'in ele alınan döneminde jakoben olduğu kadar, gelenekçi kesimler arasında da tartışmasız kabul görmüş bir konudur.

Düşünce hayatında ve anlatılarda yer alan yozlaşma teması neredeyse Türkiye'nin modernleşme tarihi kadar eskiye dayanır. "Yeniden üleştirme" olarak anılan Osmanlı ekonomik sisteminden kaynaklanan halk geleneğine göre, mevki sahibi kimse, servetini hizmetinde çalışan kalabalık bir toplulukla paylaşırdı. Harcama yapmamak ve mütevazı bir yaşam sürmek genel ahlâk kuralıydı. Çünkü servet, kişinin değil, mevkiininindi (Mardin, 2007: 27-54). Tanzimat'la birlikte hızla oluşan yeni bürokrat sınıfıyla ve zayıflayan des-

2- Muhsin Ertuğrul, (1933), "Söz Bir Allah Bir" (İpek Film)

3- Muhsin Ertuğrul, (1935), "Aysel Bataklı Damın Kızı" (İpek Film)

4- Muhsin Ertuğrul, (1940), "Şehvet Kurbanı" (İpek Film)

5- Turgut Demirağ, (1947), "Bir Dağ Masalı" (And Film)

6- Ö. Lütfi Akad, . (1952), "Kanun Namına" (Kemal Film)

potik kurallarla servet kişiselleşmeye başladı. Avrupa sanayi ürünlerinin ülkeye girmeye başladığı bu dönemde, bu bürokrat kesimin ikinci kuşağı, yeniden üleştirme geleneğinden gittikçe koparak, söz konusu ürünlerin tüketicisi konumunu aldılar (Mardin, 2007: 27-54). Recaizade Ekrem'in Bihruz Bey⁷ (1896), Ahmet Mithat Efendi'nin Felatun Bey (1876)⁸ tipleri işte bu kesimin üyelerinin birer örneğidirler. Muhafazakâr ve İslamcı düşüncede öteden beri vurgulanan "ihanet" temasının kökleri böyle bir "iktisadi törenin inkârı"na (Mardin, 2007: 53) dayanmaktadır. Bu eleştirilerin birinci merkezi, Batı tüketim kültürüne ve zevklerine düşkünlük iken, diğeri de kadının toplumsal konumudur (Mardin, 2007: 53-75). Yerasimos'un (2005: 99) açıklamasıyla köylüler, "*kendi zararlarına oluşan kapitalist birikime ve ülkede kapitalist üretim biçiminin genelleşmesine karşıdır*". Kapitalizme ve kendilerinin proleterleştirilmelerine olan bu karşıtlık, bunların bir sebebi olan Batılılaşma ile "gâvur" olarak nitelendirdikleri Batı'ya karşı olmak, dine daha fazla bağlanmak olarak kendisini göstermekteydi.

Mardin'in "toplum hareketlendiricileri" olarak adlandırdığı modernleşme yanlısı Yeni Osmanlılar, "*alt sınıfların bu yeni değerlere karşı duydukları hoşnutsuzluğu kendi amaçları için kullandılar*" (Mardin, 2007: 65). Özellikle Ahmet Mithat Efendi gibi halk kesiminden gelen aydınlar, bu zengin kesimin yozlaşmışlığı temasını işlediler. Ahmet Mithat Efendi, eski toplumsal yapılar ve değerlerle iç içe olan esnaf sınıfından gelmekteydi. Modernleşmeyle gelen Batı uygarlığının maddi yönlerini ve bunlara tutkunluğu kötü ve günah saymak çok yaygın bir tutumdur. Halk ahlaki çöküntüyü Batılılaşmayla bir tutuyordu. "*Osmanlı İmparatorluğu'nda 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başlarındaki yeniliğe karşı hareketlerin hepsinde bu ideoloji*" (Mardin, 2007: 69) görülür.

Türk modernleşme düşüncesinde, hatta daha da genelleyerek Türk düşüncesinde her dönem başat bir rol oynayarak Tanzimat döneminden itibaren tartışmalara merkez teşkil eden asrileşmek, Batılılaşmak meselesi, bu dönemin düşünce hayatında da kendisini hissettirmektedir. Örneğin, İslamcı aydınların had safhaya vardığı ve "*kendilerini alamadıkları bir temel izlek*" (Bora, 2004: 253) olan "aşırı" Batılılaşmış tip karikatürizasyonu, çeşitli dozlarda hemen her düşünce akımında zaman zaman yer bulmuştur. Milliyetçi-mu-

7- Recaizade Ekrem, *Araba Sevdası*. Haz. Kemal Bek. İstanbul: Bordo Siyah Yayınevi. (2003).

8- Ahmet Mithat Efendi, *Felatun Bey* ve *Rakım Efendi*. İstanbul: Gözlem Yayıncılık. (1992).

hafazakâr düşüncede Tanzimat'ın "*taklitçi Batılılaşmayla gelen yabancılaşmanın miladı*" (Bora, 2004: 253) sayılması bir yana Batılılaşma yanlısı aydınlar arasında da "doğru" bir Batılılaşma tartışması, edebiyattan sinemaya, popüler dergilerden daha entelektüel ya da ideolojik dergilere kadar günümüzde olduğu gibi yer almıştır.

Lütfi Akad, "*Kanun Namına*" da belirgin bir şekilde, kimi zaman paralel kurgu yardımıyla, kimi zaman da kesmeyle birbirini takip eden sahnelerle karşıtlık yaratarak iki farklı dünyayı, İstanbul'u ve İstanbullu'yu karşı karşıya getirmektedir. Ayten'lerin evi, Aksaray'da eski bir İstanbul mahallesinde, klasik bir Osmanlı evidir. 19. yüzyılda Osmanlı evine girmeye başlamış olan Batılı eşyalar ile geleneksel objelerin bir arada olduğu göze çarpar. Evde Batılı gibi masa, sandalye, koltuk takımları kullanılır, duvara portre asılırken, diğer yanda ölmüş bir aile büyüğü olduğu anlaşılan portredeki kişinin başında fesiyle Osmanlılığı vurgulanmakta; bir köşedeki sedir ve bunun üzerinde duran ut, kahve-cezve takımları, geleneksel süslemeli sehpa görülmektedir. Bunların varlığı farklı zamanlardaki birden fazla çekimle yönetmen tarafından vurgulanır. Bu tablo, fonda beliren sabah ezanıyla ve ardından gelen çekimde oturdıkları eski İstanbul mahallesinin huzurlu görüntüsüyle tamamlanır.

Aynı saatlerde, 'öteki' İstanbul'da, Ayaspaşa'daki bir apartman dairesinde, etrafa saçılmış objeler arasında kanepede, yerde, orada burada yatan kadın ve erkekler görülür. Evin sahibi olan Halil, evden ayrılmak üzere giyinmektedir. İzleyiciye, orada kumar oynandığını belirtmek istercesine, uşak, Halil Bey'e gece para kazanıp kazanmadığını, ne kadar kaybettiğini sorar. Halil'in evi terk etmesinin ardından uşak, etrafta henüz uyanmamış olan kalabalığı, ayılamamış olsalar da yaka paça kaldırarak dışarı atar. Böylece evdeki manzaranın, içkili bir sefahat gecesinin sabahı olduğu açıklığa kavuşur.

Filmdekine benzer şekilde eski İstanbul'da her semt birbirinden kesin çizgilerle ayrılmıştı ve kentin yapısı içinde bu semtler birbirinden farklı tarzda yaşamlara sahne olmaktaydı. Bu 19. yüzyıl ortalarına kadar uzunca bir müddet böyle devam etti. Özellikle Müslüman ve Levanten İstanbul'u birbirine bağlayan yollar ve köprülerin genişletilmesiyle bu iki dünyanın temas noktaları artınca, daha önce mahallesinden dışarı kolay kolay çıkmayan Müslüman kesim Levanten İstanbul'a karışmaya başlamış ve böylece gençlere cazip gelen "Avrupa taşrasına özgü bir hayat üslubu"nu tanımaya başlamıştı (Işın, 1995: 126-127). Artık, "*darülfünun diplomalı genç, yemeğini aile büyükleriyle*"

le yer sofrasında yese de tiyatroyu, bu renkli dünyada iskemleye oturarak seyrediyor ve birasını aynalı tezgahlarda yudumluyordu" (Işın, 1995: 127). Avrupa "adab-ı muaşeret"ine gittikçe daha fazla ilgi duyan, ancak yurtdışına gidemeyen gençler için İstanbul'da Avrupa'nın izlerinin bulunabileceği tek yer Beyoğlu idi. Yarım yamalak öğrenilen Batı kültürü Bihruz ve Felatun'larla dönemin edebiyatında sıkça yer bulmuştur. Ahmet Mithat Efendi'ye (aktaran Işın, 1995: 131) göre özgürlük kavramı, bu kesim tarafından "ilkesiz bir serbestlik" olarak algılanmıştır.

"*Kanun Namına*" da bir aşk ve cinayet öyküsü etrafında bu iki kesime ait kişilerin uyuşamaması ve çatışması ortaya konur. Yönetmenin tavrı, gelecekçi kesimden yanadır ve hiçbir olumlu özellik atfedilmeyen Avrupalılar, 'namuslular'ı da yoldan çıkarmakta, toplum düzenini sarsmaktadırlar. Ahmet Mithat gibi, Cumhuriyet "adab-ı muaşeret" de Avrupa orta sınıf "adab-ı muaşeret"inden etkilenmişti. Çünkü o dönemde Avrupa'daki eğilim de birer orta sınıf üyesi haline gelmiş olan asker ve mühendislerin savaş sonrası Avrupa'sının yeniden imarına girişmesiydi. Böylece, "*Cumhuriyetçi ütopyanın öngördüğü gündelik hayat biçimini planlayanlar kurmay subaylardı (...)* Cumhuriyet adab-ı muaşeret" de bu resmi kalıp içinde şekillenmiş, karşı çıktığı aristokratik kuralcılık yerine daha basit, fakat daha disiplinli bir yönde gelişmiş"ti (Işın, 1995: 148). Ağırbaşlı ve mütevazı yaşamlarıyla Nazım, Ayten ve babası, Cumhuriyet "adab-ı muaşeret" ile de uyum içerisindeydiler. Diğer yanda ise Halil ve çevresinin temsil ettikleri, "*Adab-ı muaşeret konusunda, eskiye ait her türlü değer ve davranış biçimi*"ni "geri kalmışlık göstergesi" sayan "*Osmanlı snobu*"nın (Işın, 1995: 139) ardılı olan tiplerdir.

Turgut Demirağ'ın 1947 ve 1967'de iki defa çevirdiği filmi "*Bir Dağ Masalı*", İstanbul'daki zengin hayatını ve gelecek vadeden öğrenimini bir kenara bırakarak Anadolu'nun fakir bir köyüne öğretmen olarak gelen Ahmet'in öyküsünü, bakanlığın gönderdiği bir müfettişin tahkikatı çerçevesinde anlatır. Dönemin edebiyatında sıkça görülen yozlaşmış karakterler gecikmeyle de olsa sinemada ve "*Bir Dağ Masalı*"nda da yer alır. Eğlenmekten başka hiçbir işi gücü olmayan zengin kentlilerden biri olarak tasvir edilen Ahmet, değişim geçirip 'doğru yol'u bulmadan önceki bu halinde, vaktini sosyetik partilerde içki ve kumarla öldürmektedir. Ahmet'in kentteki hayatı anlatılırken, kokteyl parti, dans, bale, caz müzik, frak, takım elbise, içki, kumar, bol para harcamak, yakın kadın-erkek ilişkileri, çıkar ilişkileri, bireycilik, ikiyüzlülük, yozlaşmış ve ahlâken çökmüş hayatın sembolleri olarak ortaya konur. Eserin

alındığı yazar olarak gösterilen Reşat Nuri Güntekin'de de "danslar, balolar, eğlence biçimleri...yozlaşmayı vurgulamak amacıyla sıklıkla kullandığı simgeler olarak hemen göze çarpar" (Türkeş, 2002: 447). O dönem yazılan aşk romanlarında modernliğin simgesi olan caz orkestraları, siyasi-felsefi sorunlarla ilgili yazarlar açısından yozlaşmanın simgesiydi (Türkeş, 2002: 437). Yozlaşmış olarak gösterilenlerden biri olan Ahmet'in eski nişanlısı Lale her şeyin parayla çözülebileceğini düşünür. Köye yaptığı ziyarette Ayşe'nin testiye kırmasına neden olunca parasını ödemeye kalkışır. Lale'nin köye geliş nedeni de söylediği gibi Ahmet'e duyduğu özlem değil, varlığından haberdar olduğu mirasa ortak olma hırsıdır. Söz konusu hayatın gerçeğini dibe vurarak keşfeden Ahmet, kurtuluşu kendisini Anadolu'ya atmakta bulmuştur. Köydeki hayat sakın, sade ve bozulmamıştır. İnsan ilişkileri ise içten. Köylüler kötü değildirler; yalnızca cahil ve fakir kalmışlardır.

Modernlik, "Bir Dağ Masalı" ve "Kanun Namına" ya göre aşırı Batılılaşma olarak kendisini gösterdiğinde, özenilmemesi gereken, kötü bir değişimdir. Bu filmlerde aşırı Batılılaşmış sınıfa giren kentliler, 'ikiyüzlü', 'çıkarıcı', 'bireyci', hatta 'ahlâk yoksunu' kimselerdir. Diğer yandan, her iki filmde de, modernleşmiş ama yozlaşmamış kentliler de vardır. Ancak bunlar, diğerleri yüzünden kolayca tuzağa düşürülebilirler ("Kanun Namına"). Ya da bazen hatalarını anlayıp, doğru yolu bulurlar ("Bir Dağ Masalı"). Filmler, böylece, 'doğru' ve 'yanlış' modernleşme biçimleri üzerine önermeler ortaya koyarlar. "Bir Dağ Masalı"nın 'doğru' olarak kabul ettiği ve önerdiği modernleşme davranışı kültürel Batılılaşmayı içeriyor ise de, bunun sınırları çizilmekte, özü kaybetme endişesi dile getirilmektedir. İçki, kumar, şehvet ve lüks düşkünlüğü, yalancılık, ikiyüzlülük, maddiyata önem verme gibi özellikler aşırı Batılılaşma olarak görülürken, sadakat, tevazu, yardımseverlik, dürüstlük, saf sevgi ve aşk, insan sevgisi gibi özellikler korunması, bozulmaması gereken geleneksel erdemler olarak temsil edilirler. Kültürel yabancılaşma büyük bir tehdit olarak görülür. Bir taraftan modern yöntemler uygulanmalı, Batı'nın bilimi ve tekniği, akılcılığı gibi işlevsel özellikleri benimsenmeli, ancak geleneksel erdemler kaybedilmemelidir. Doğu ve Batı bir arada yer almalı, bu yapılırken değişimi yumuşatıcı geçiş formülleri bulunmalıdır. Bu geçiş, aydınların öncülüğünde olacaktır. Bunun için halkla kaynaşmış, onunla iletişimi sağlam bir aydın profili öngörülür. Tepeden inme, jakoben tutumlar eleştirilir. "Kanun Namına"da modern ve geleneksel olan bir arada uyum içinde yaşayabilir. Filmin kahramanları Batılı gibi giyinir, Batı müziği dinler,

masada yemek yerler ama, diğer yanda, eski bir İstanbul mahallesinde yaşar, sedirde oturur, Klasik Türk Müziği dinlerler, geleneksel aile yapısı içinde yaşar, büyüklere hürmet eder, adetleri, görenekleri sürdürürler. “Söz Bir Allah Bir”, “Aysel Bataklı Damın Kızı” ve “Şehvet Kurbanı”nda ise yukarıdaki türden bir bakış açısına, kültüre yönelik bir tehdit algısına rastlanmaz. Muhsin Ertuğrul gibi kentli bir kesimden gelen ve daha önemlisi seçkinci bir yönetmen açısından Tanzimat ve sonraki dönemdeki gelenekçi, zaman zaman Batı karşıtı eleştirel eğilimlere rağmen 'alafrangalık' tartışması söz konusu değildir.

Muhsin Ertuğrul'un Bihruz'ları olan Şerafettin ve Şadan⁹ 'ın yozlaşmış olmaktan çok sempatik ve ancak gülünç kimseler olarak verildiği görülür. Şerafettin ve Şadan'ın, Bihruz ve Felâtun Beyler gibi hayal dünyasında yaşayan ve yalnızca kendine zararı olan saf insanlar (Moran, 1997: 79-80) olmamasına rağmen. Diğer bir deyişle,

Ertuğrul'un bakış açısının, -birebir uygunluk aramak mümkün olmasa da- Ahmet Mithat'ın ya da Rezaizade Ekrem'in gelenekçi tutumundan çok, Servet-i Fünun'cuların ya da Yakup Kadri'nin ilk döneminin seçkinciliğine daha yakın durduğu görülmektedir. Film incelendiğinde ve hakkındaki yorumlara bakıldığında bu durum daha belirgin olarak ortaya çıkar. Ertuğrul'un filminde tasvir edilen çevre, ne Tanzimat dönemi ne de Cumhuriyet dönemi romanında gösterildiği biçimde bir eleştirelilik taşımaz. Karakterlerin arasındaki ilişkiler, olaylar daha çok birer gülünçlük unsuru olarak ortaya konmaktadır. Modernleşme sürecinde herhangi bir sorun ya da çelişki yoktur Ertuğrul'a göre. Aksine o, “Şehvet Kurbanı”nda güçlü pozitivist etkilerle, moderniteden uzaklaşmanın tehlikelerini vurgular ve Cumhuriyet'in aydınlanmacı modernleşme çizgisini yansıtır: Akıl, mantık, hesap, disiplin, düzen, kural. Bunlar daha çok aydınlanma dönemi modernitesinin düsturudur ve Cumhuriyet reformları ve onları gerçekleştirenler, 19. ve 20. yüzyıl Batı modernleşme düşüncesinden çok aydınlanmayı kılavuz olarak benimsemişlerdir (Yavuz, 2002: 212-217). Veznedar Ahmet Barksever yaşam felsefesinde, Türk modernleşmesinde başrolü oynamış bir düşünce akımının, pozitivizmin etkilerini taşır. Bütün özellikleriyle pozitivizm modernitenin ürünü bir düşünce sistemidir. Avrupa'da kökleri 19. yüzyıl öncesine kadar uzanan, ancak; modern anlamda Auguste Comte (1798-1857) tarafından kurulduğu kabul edilen bir düşünce sistemi olan pozitivizm, esas olarak, toplumsal olay-

9- “Söz Bir Allah Bir”(1933),
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

ların da tıpkı doğa olayları gibi incelenip yasalaştırılabileceği varsayımı üzerine kuruludur. Toplumu, biçimlendirmeye yönelik bir toplum mühendisliğine varan "rasyonalist, merkeziyetçi, otoriter, bürokratik, seçkinci, laisist, üsttenci" (Özlem, 2004: 460) pozitivist anlayış, Jön Türkler ve İttihat ve Terakki girişimlerinden Cumhuriyet reformlarına ve "1950'lerin ortalarına kadar" (Özlem, 2004: 460) hemen her alanda etkili olmuştur.

Veznedar, pozitivist anlayışa sıkı sıkıya bağlı, tamamen "hesap"a, "nizam ve intizam"a, yani akla dayandırdığı her hareketiyle "sağlam raylar üzerinde ilerleyen bir tren" gibi yaşamına devam etmektedir. Ona göre, bu hesaplılığın haricinde bir dünya ve içgüdülere dayalı bir hareket tarzı düşünülemez. Akılının liderliğinde şaşmadan hareket eden bir insanın, nefisin zaafalarına kapılmayacağına inanır. Çünkü o güne kadar öyle olmuştur ve bundan sonra da bu tutarlığın devam edeceğine dair güveni tamdır. Cahide Sonku'da cisimleşmiş sarışın kötü kadına kapılıverdiğine kendisi de şaşırır. Kendini trenle özdeşleştiren -nitekim yönetmen filmin adını önce '*Tren Raydan Çıkınca*' olarak belirlemiş, sonra değiştirmişti (Onaran, 1981: 270), yani makineye, güncel bir deyişle robota benzeten veznedar, bunun aslında pek de kolay bir şey olmadığını farkına varmıştır. Sağlam raylar üzerinde ilerleme sözünü, kadının çekiciliğini her fark edişinde yineler. Tren hareket ederken, çocuklarına "Sakın programınızı bozmayın" diye tembih eder veznedar. Oysa kendisi Adana'da kaldığı akşam otel odasına dönmek yerine, yolda yeniden karşısına çıkan kadının teklifine uyar; programını bozarak bara gider. Programdan çıkmanın cezası çok geçmeden gelecektir. Diğer yanda yaşamlarının dakik ve ölçülü düzenini bozmadan ilerleyenler -ki oğlu başarılı bir kemancı olmuştur- mutluluklarını kaybetmeden ve acılar çekmeden yaşamaya devam edeceklerdir. Veznedar, yıllar sonra ailesini yeniden görmeye gittiğinde, kendi verdiği disiplinin ve düzenin onlar tarafından sürdürüldüğünü görür.

Muhsin Ertuğrul, izleyiciye, nizam ve intizamdan şaşıp raydan çıkanların sonunun ne olacağına dair bir ibret öyküsü anlatmaktadır. Akılcı yaşam biçiminin bir an dışına çıkan veznedar yaşamının kontrolünü tamamen kaybeder. Filme göre pozitivist modernitenin sağlayacağı fayda ve mutluluk, alabildiğine geniş, ama bir o kadar da kırılgandır. İnsan iradesinin zaafı vardır. Ahmet Barksever gibi nizam ve intizamın kalesi bir adam bile -özellikle kadınlar söz konusu olduğunda- kolayca aldanmaktadır; ancak bu zaafı yönetmek imkansız da değildir. Ertuğrul, Cumhuriyet'in asker kökenli kurucularının züppeliğe kaçmayan, disiplinli bir modernliği öngören söyle-

mini ödünç alır. Ancak diğer yandan "Söz Bir Allah Bir" de bambaşka bir çizgidedir. "Züppeliği" sempatikleştirmektedir. Ertuğrul'un yalnızca, "Aysel Bataklı Damın Kızı" filminde köy ve kent kültürünün farklılıkları, modernleşme süreci ile aralarında doğan farklılaşma, Gülsüm ile Ali'nin uzlaşamamasında bir dereceye kadar kendini gösterir.

"Aysel Bataklı Damın Kızı"nda modern eğitim almış olan Gülsüm, her yönüyle Cumhuriyet'in yaratmak istediği modern kentli kadın görüntüsünü yansıtır. Kadının görüntüsü ve özgürleştirilmesi konusu Türkiye'de modernleşme hareketlerinde merkezi bir öneme sahiptir. Kadının toplumdaki yeri modernleşmenin erken aşamalarından itibaren tartışma konusu olmuş ancak en hızlı dönüşümler Cumhuriyet döneminde gerçekleşmiştir. Kadın adına erkekler tarafından yönetilen bu süreç, Cumhuriyet Türkiye'sinde Batılı ülkelere Türk toplumunun ne kadar medeni bir toplum olduğunu ispatlama araçlarından biri olarak da işlev görmüştür. Gülsüm bir açıdan, özünü kaybetmeden biçimin değişmesinin ve eğitim yoluyla modernleştirilen kadının simgesi olarak tasarlanmıştır. Örneğin, modaya uygun giyinmek yozlaşmak değildir vurgusu yapılmaya çalışılmaktadır. Ancak bu, Ali ve çevresi tarafından pek de inandırıcı bulunmamaktadır ki, Ali, köyde "namusu lekelenmiş" kabul edilen Aysel ile evlenmeyi, Gülsüm'ün kendisine fazla gelen modernliğine tercih eder. Ali'nin akli dengesi bozuk olan kardeşi de, Gülsüm'ü seyrederken, onun kentli ve kendine güvenen tavırlarından hoşlanmayarak "Val-la ben Ali'nin yerinde olsam almam bu kıztı" der. Çünkü Gülsüm, kendisi aksini iddia etse de kente ve onun kamusal alanına uygun bir kadındır artık. O dönemde Atatürk'ün söylev ve demeçlerinde de vurguladığı¹⁰, erkeğiyle omuz omuza çalışacak, her zorluğa göğüs gerecek, fedakâr ve cefakâr köylü kadını olmaktan uzaktır. Diğer yanda Aysel ise eğitimsizliğine karşın tam da bu tanıma uyan bir köylü kadınıdır. Film boyunca tarladan ev işlerine kadar her işte Aysel'in çalışkanlığı gösterilir, vurgulanır. Sonuç olarak, Muhsin Ertuğrul'un modernleşme ve modernlik konusundaki tavrı değişken ve karmaşıktır. Tutarlı bir tavır ya da eleştirel bir çizgi taşıdığını söylemek çok güçtür.

10- Atatürk şöyle demektedir: "Çift süren, tarlayı eken, ormandan odunu, keresteyi getiren, ürünlerini pazara götürerek paraya çeviren, aile ocaklarının dumanını tütüren, bütün bunlarla beraber, sırtı ile, kağınsı ile, kucağındaki yavrusu ile, yağmur demeyip, kış demeyip, sıcak demeyip cephenin mühimmatını taşıyan hep onlar, hep o ulvi, o fedakar, o ilahi Anadolu kadınları olmuştur" (Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, Konya Kadınları ile Konuşma, 21.3.1923 s. 147'den aktaran Göle, 2001: s. 91).

Ertuğrul, demiryolu hamlesini, tarımda modernleşme politikalarını, kadının eğitim almasını, laikliği, akılcılaşmayı, disiplini, merkezileşmeyi, bürokratikleşmeyi yansıtmakta ve desteklemektedir. Bu haliyle Ertuğrul'un, pozitivist, Kemalist modernleşme düşüncesi kanadında olduğu söylenebilir. Kendisinin Cumhuriyet tiyatrosunun başına getirilmiş bir kişi olduğu düşünülse, bunun başka türlü olması da beklenemez. Ancak, Ertuğrul zaman zaman Cumhuriyet'in modernleşme anlayışının dışına çıkmaktadır. Cumhuriyet'in köylüyü ve köylü kadını yücelterek kitlelerle arasında bir bağ kurma arayışının karşılığına "*Aysel Bataklı Damın Kızı*"nda rastlansa da, "*Söz Bir Allah Bir*" de de görüldüğü gibi, Cumhuriyet'in 'yozlaşmışlık' olarak gördüğü bir Batılılaşma biçimiyle de içli dışlıdır. Otoriter reformcuların ya da muhafazakârların aksine aşırı Batılılaşma türü bir tehdit algısı bulunmaz Ertuğrul'un filmlerinde. Bu nedenle de Ertuğrul, aynı zamanda modernleşme düşününün diğer kanadına, elitist Batıcılara da yakın konumlandırılabilir.

Filmlerin birbirinin içine geçmiş ve çelişkili gibi görünen farklı modernleşme düşüncelerini zaman zaman bir arada kullandığı görülmektedir. Bu, aslında Türkiye'de modernleşme düşüncesinde sıkça görülen bir olgudur ve aynı akıma mensup olduğu düşünülen düşünürlerin modernleşmenin farklı boyutları üzerine birbirine zıt görüşlere sahip oldukları ve farklı şekillerde yorumlandıkları gerçeği düşünülürse, bu durum son derece doğal karşılanmalıdır. Birbirinden farklı yönleri uzlaştırmaya çalışmasıyla Ziya Gökalp, Peyami Safa gibi düşünce adamlarının eklektik düşüncelerini andıran yapılarıyla bu filmler, böylece, yaygın bir karakteri de paylaşmaktadırlar.

İncelenen filmler Türkiye'de Tanzimat'tan bu yana süregelen modernleşme düşününün, politikalarının ve buna bağlı tartışmaların izlerini taşımaktadırlar. Bu anlatılarda modernle geleneksel arasındaki çatışmanın izleri görülür. Özellikle Yeşilçam filmleri denilen ve 1960'lara damgasını vuran, modern-geleneksel ikiliğine kilitlenen, cinsellik ve aşkı muhafazakâr kodlarla tanımlayan, aile ve mahalle hayatının önemine değinen filmlerin (Kirel, 2005: 179) öncüllerinin 1940'lı yıllara kadar uzandığı görülmektedir. "*Bir Dağ Masalı*" ve "*Kanun Namına*", Yeşilçam filmlerinin bu tipik özelliklerini paylaşırlar. "*Kanun Namına*" ve "*Bir Dağ Masalı*" ise modernliği reddetmeyen ancak geleneği korumayı öngören muhafazakâr modernleşme anlayışını dile getirmektedirler. Diğer yanda Muhsin Ertuğrul'un bu kategoriye dahil edilemeyeceği açıktır.

Kaynakça

- Berkes, Niyazi (1965). *Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler*. İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Bora, Tanıl (2004). "Milliyetçi-Muhafazakar ve İslamcı Düşünüşte Negatif Batı İmgesi". U. Kocabaşoğlu (drl.). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. İstanbul: İletişim Yayınları. 251-268.
- Eisenstadt, Shmuel N. (1973). *Tradition, Change, and Modernity*. Toronto: John Wiley and Sons Inc.
- Eyerman, Ron (1992). "Modernity and Social Movements". H. Haferkamp, N. J. Smelser (drl.). *Social Change and Modernity*. Berkeley: University of California Press. 37-54.
- Garncarz, Joseph (2002). "The Origins of Film Exhibition in Germany". T. Bergfelder, E. Carter & D. Göktürk (drl.). *The German Cinema Book*. London: BFI Publishing. 112-120.
- Göle, Nilüfer (2001). *Modern Mahrem*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hall, Stuart (1992a). "Introduction". S. Hall (drl.). *Formations of Modernity, Understanding Modern Societies: An Introduction*. Cambridge: Polity Press. 1-16.
- Işın, Ekrem (1995). *İstanbul'da Gündelik Hayat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kayalı, Kurtuluş (2003). "1930'lar Sonrasında Türkiye'nin Kültürel Görünümü". *Türk Düşünce Dünyasında Yol İzleri*. (2. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Keyder, Çağlar (1990). *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kırel, Serpil (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınevi.
- Kongar, Emre (1981). *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mardin, Şerif (1992). *Türkiye'de Toplum ve Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, Berna (1997). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. (5. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oktay, Ahmet (2002). *Türkiye'de Popüler Kültür*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Onaran, Alim Şerif (1999). *Türk Sineması*. (c.1). Ankara: Kitle Yayınları.
- Onaran, Alim Şerif (1981). *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Özlem, Doğan (2004). "Türkiye'de Pozitivizm ve Siyaset". U. Kocabaşoğlu (drl.). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. İstanbul: İletişim Yayınları. 452-464.
- Özön, Nijat (1995). *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*. (cilt 1). Ankara: Kitle Yayınları.
- Roud, Richard (1999). *A Passion for Films: Henri Langlois and The Cinematheque Française*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Rustow, Dankwart A (1973). "The Modernization of Turkey in Historical and Comparative Perspective". K. Karpat (drl.), *Social Change and Politics in Turkey: A Structural-Historical Analysis*. Leiden: E. J. Brill, 93-122.
- Tekin, Serdar & Toker, Nilgün. (2004). "Batıcı Siyasi Düşüncenin Karakteristik Evreleri: Kamusuz Cumhuriyet'ten Kamusuz Demokrasiye". U. Kocabaşoğlu (drl.). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. İstanbul: İletişim Yayınları, 82-106.
- Timur, Taner (2001). *Türk Devrimi ve Sonrası* (5 baskı). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Toynbee, Arnold (1953). *The World and the West*. London: Oxford University Press.
- Tunaya, Tarık Zafer (1960). *Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri*. İstanbul: Yedigün Matbaası.
- Türkeş, Ömer (2002). "Güçük Bir Edebiyat Kanonu". A. İnsel (drl.). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce:Kemalizm*. İstanbul: İletişim Yayınları, 435-448.
- Tütengil, Orhan Cavit (1970). *Az Gelişmenin Sosyolojisi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayını.
- Vago, Steven (1989). *Social Change*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Yavuz, Hilmi (2004). "Modernleşme: Parça mı, Bütün mü? Batılılaşma: Simge mi Kavram mı?". U. Kocabaşoğlu (drl.). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. İstanbul: İletişim Yayınları, 212-217.
- Yerasimos, Stefanos. (2005). *Az Gelişmişlik Sürecinde Türkiye* (cilt 3). (Çev. Babür Kuzucuoğlu). İstanbul: Belge Yayınları.

**SİNEMATEK (TÜRK SİNEMATEK DERNEĞİ):
1965-1980 ARASINDA SİNEMA VE POLİTİK TARTIŞMA**

Özet

Bu çalışma 1960'lı yılların pek çok diğer sosyal ve kültürel projelerinin yanı sıra kayda değer bir fenomen olan Türk Sinematek Derneği'ni incelemektedir. Bir çok sinema sevdalısı tarafından 25 Ağustos 1965'te kurulan dernek, 12 Eylül Askeri Darbesi'ne kadar varlığını sürdürmüştür. Bu çalışma 1960 ve 1970'lerin kültürel gelişmelerinin derneğin gelişimi üzerindeki etkilerini ve derneğin genel politik atmosferin biçimlenmesindeki rolünü incelemektedir. Bu çalışma, derneğin de en üretken dönemi olan 1965-1975 aralığını, Türk sinemasındaki dönüşümlerle birlikte diğer alanlarda da tiyatro ve edebiyat gibi, dönüşümlerin yaşandığı bir dönem olarak değerlendirmekte ve bu dönemde kültürel faaliyetlerin kamusal hayata çok daha fazla mal olduğu tespitini yapmaktadır. Ayrıca çalışmada bu dönemde politik tartışmaların yapılabilirdiği bir sanatsal ortamın oluştuğu iddia edilmektedir. Bunun yanı sıra, o dönemki gençlerin ve entelektüellerin temel karakteristikleri olarak kamusal alanla etkileşim ve yeni, ütöpik bir toplum isteğinin belirleyici olduğu düşünülmektedir. Bu dönemde, entelektüeller ve gençlik, kendilerini ülkenin politik, ekonomik-sosyal problemleriyle ilişkileri içerisinde tanımlamaktaydılar. Bu eleştirel yaklaşımın tabii ki kültürel alanda da yansımaları görülmektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın temel amacı bu derneğin analizi üzerinden dönemin entelektüel ve politik hareketlerinin özelliklerini saptamak olacaktır. Daha farklı bir şekilde ifade edilirse, Sinematek Derneği ve diğer sinema

gruplarının, 1960'ların ve erken 1970'lerin önemli politik ve entelektüel yaklaşımlarını yansıttıkları, ifade ettikleri ve o döneme dair bilgi sağladıkları ölçüde, dönemin genel atmosferinin anlaşılmasını sağladıkları ileri sürülebilir.

Anahtar Kelimeler

Sinematek, Sinema ve Politika İlişkisi, Kolektif Kültür, Aydınlar.

Giriş

Bu makalede yakın tarihimizin henüz yeterince fikir birliğine varılamamış bir dönemini 1960'lı yılları bir sinema derneği üzerinden tartıştırmaya çalışacağım. 1960'lı yılların pek çok diğer sosyal ve kültürel projelerinin, oluşumlarının yanı sıra dikkate değer bir etkinlik sergileyen bu dernek, Türk Sinematek Derneği, 1965 ile 1980 yılları arasında varlığını sürdürmüştür, özellikle 1975'e kadar son derece etkin bir şekilde faaliyet göstermiştir. 1975'ten sonra, dernek etkinliğini büyük ölçüde kaybetse de 12 Eylül Askeri Darbesi'ne kadar varlığını korur. Benim görüşüme göre, bu dernek dönemin temel kültürel ve sanatsal tartışma konularının örneklenmesi ve politik atmosferin bu tartışmalar üzerindeki etkisini gözlemlemek açısından önemlidir. Bu tartışmalar için ortak, uygun ve verimli bir zemin sunmaktadır. Bu çalışma zamanın kültürel gelişmelerinin derneğin gelişimi üzerindeki etkilerini incelerken, diğer yandan derneği Türkiye'nin o yıllardaki kültürel atmosferinin biçimlenmesinde, sanatın toplumsal hayattaki rolü konusundaki tartışmalarda önemli bileşenlerden birisi olarak görmektedir.

İlk olarak bu çalışmada derneğin etkin olduğu 1965'ten özellikle 1975'e kadar olan dönem Cumhuriyet tarihinde özel, ayrıksı bir dönem olarak resmedilecektir. Biraz geniş tutarsak, 1960 Darbesi ile başlayan ve kesin olarak 1980 Darbesi ile sona eren bu dönem daha önceki 10 yıl 1950'ler ile daha sonraki 10 yıl 1980'lerden kesin olarak ayırır (Arslan, 2005:119-20, Zürcher, 1994). Ekonomik, sosyal dönüşümlerin yanı sıra bu çalışma açısından en önemlisi kültürel farklılıklardır. Kültürel politikalar, sanata yüklenen farklı anlamlar, sanatın kamusal alandaki rolü, sosyal yaşamdaki etkinliği büyük ölçüde farklılaşır. Bu sinema açısından ve Sinematek Derneği açısından da kesinlikle böyledir, zaten Sinematek o döneme özgü, o dönemin koşullarında ortaya çıkabilecek ve ileride betimlenecek özelliklerin taşıyıcısı olabilecek bir sosyal, kültürel ortamdır.

Sinematek Derneği dönemin tartışmalarını, problemlerini, çelişkilerini, ha-

yallerini, ekonomik sıkıntılarını, teknik imkânsızlıklarını, amatör ruhunu, herhangi bir iktidar odağından ve otoriteden bağımsız kalma isteğini yansıtırken diğer taraftan, o dönemi biçimlendiren, döneme damgasını vuran kurumlardan birisi olarak ortaya çıkmaktadır. Vedat Türkali “*Yeşilçam Dedikleri Türkiye*”¹ adlı romanında Yeşilçam sinemasını ağır sömürü ilişkilerine dayanan yozlaşmış, insanları öğüten bir sistem, bir yandan da aksine canlı ve dinamik insani ilişkiler yaşanan bir ortam olarak resmederken aynı zamanda değişmekte olan Türkiye’yi anlatmaktadır ve Yeşilçam üzerinden Türkiye’nin bir resminin çekilebileceği iddiasındadır. Bana kalırsa aydınlar ve gençlik açısından ise Sinematek Derneği, bu tür bir ayna işlevi görebilir. Dernek ben- ce o dönemdeki, amatör, kâr amacı gütmeyen, kamu çıkarını, toplumsal sorunları merkeze koyan kültürel kurumların ve aynı zamanda muhalif politik görüşleri benimseyen entelektüel grupların neredeyse temel bütün dinamiklerini içinde ve çevresinde barındırmaktadır ve yer yer de karşısına almıştır.

İlk olarak bu makalede konunun tarihsel arkaplanına yoğunlaşmak istiyorum. ABD’nin 1950’lerdeki politik ve ekonomik hegemonyasının bir sonucu olarak, (Türkiye özelinde DP iktidarının benimsediği tarıma dayalı ekonomik kalkınma modelleri [Pamuk, 1988]) bu dönemde kültürel ve sanatsal alanda ABD’nin yoğun etkisinin izlerini görmek mümkündür; 1960’larda ise rüzgâr tersine döner ve entelektüel ve sanatsal çevrelerde Sovyetler Birliği hayranlığı ve sonrasında Çin Kültür Devrimi ile birlikte Çin etkisi ile yer değiştirir (Zileli, 2002). Bu yıllarda yükselen ABD karşıtlığı küresel kapitalizmin en güçlü temsilcisine karşı soğuk savaş yıllarında etkin bir sol politik muhalefetin yükselmesinin sonucu olarak da görülebilir. Örneğin, 1960’ların başından 1970’lerin ortalarına kadar Türkiye’de sol kitle desteğinin çok ötesinde bir entelektüel etki yaratabilmiştir. Öte yandan, bu yıllarda siyasi süreçlere katılım önceki yıllara göre inanılmaz bir şekilde artmış; demokratik kitle örgütlerinin ve sendikaların hak ve özgürlük mücadelesi son derece etkili olmuştur. Bu entelektüel muhalefetin kentlerde ciddi bir kitle desteğine dayandığını da göstermektedir. Ancak, bir sınıflandırma yapılırsa 1960’ların sonu entelektüel hareketin geliştiği ama toplumsal hareketlerin henüz yeterli olgunlukta olmadığı, 1970’lerin sonu ise entelektüel hareketin geriye çekildiği, toplumsal hareketlerin etkisinin arttığı bir dönem olarak düşünülebilir, bu anlamda entelektüel hareket ve kitle hareketi arasında bir senkronizasyon-

1- Bkz. Vedat Türkali (2001), *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*, İstanbul: Gendaş.

dan bahsetmek mümkün değildir (Aydınöğlu, 2007). Bu yıllar kimilerince Cumhuriyet tarihinin en demokratik, katılımcı dönemi olarak görülürken (Kozaklı, 1998: 70), öte yandan askeri darbeler, katliamlar, idamlar, şiddetle bastırılan işçi ve öğrenci eylemlerinin damgasını vurduğu bir dönemdir. Sinemada da bu yıllarda sansür yoluyla ciddi bir baskıdan bahsedebiliriz (Özgüç, 2000).

Ancak, klasik anlamda modernist olarak tanımlamakta zorlanacağımız bu hareketleri anlamak ve değerlendirmek Cumhuriyet tarihinin bu dönemini anlamak ve değerlendirmek için zorunludur. 1960'ların sosyal kalkışması ve orta sınıf kitlelerin radikalleşmesi Eric Hobsbawn tarafından dünya ölçeğinde (Hobsbawn, 1995), Zafer Toprak tarafından da Türkiye özelinde yüksek öğrenim kurumlarında artan, piyasa tarafından içerilemeyen mezun oranları ile açıklanmaktadır (Toprak, 1998). Ben ise bunun yanı sıra, o dönemki gençlerin ve entelektüellerin ayrıksı bir özelliği olarak sosyal, kollektif etkileşim, yeni, ütöpik bir toplum ve kamusal alan isteğinin belirleyici olduğu düşünmekteyim. Bu dönemde, entelektüeller ve gençlik, ülkenin politik, ekonomik-sosyal problemlerine müdahale etme isteğindeydiler. Bu eleştirel yaklaşımın tabii ki kültürel alanda da yansımaları oluyordu.

Filmi epey öncesine sararsak, erken Cumhuriyet döneminde ise siyasi rejimin otoriter karakterinin sanat ve kültür alanında da kimi yansımaları olduğundan bahsetmek bir ölçüde mümkündür. Türk Ocakları, mason locaları, kadın dernekleri gibi pek çok sosyal kültürel kurumun, gazete ve politik dergilerin, özellikle karikatür dergilerinin 1930'lı yıllarda kapatıldıklarını biliyoruz (Zürcher, 1994). Cumhuriyet'in ilk yıllarında CHP siyasi bir merkezileşme arayışında, bunun sonucu olarak da devletin kültür politikalarında bir merkezileşmeden bahsedebiliriz. Bu yıllarda sanat, özellikle tiyatro, bale, opera ve bir ölçüde edebiyat devletin kültür politikalarına koşut ve hatta bu politikaların sonucu olarak bir gelişim göstermiştir ve evrensel niteliklere sahip olduğu düşünülen batı kültürünün benimsenmesi ve kimi durumlarda da uyarlanması şeklinde tezahür etmiştir. Oysa sinema, Cumhuriyet'in ilk yıllarında oldukça yavaş bir gelişim gösterir, bu tutukluk her türlü kaynak sorununa bağlanabileceği gibi, sinemanın gelişmemesindeki diğer bir etken devlet otoritelerince kontrol edilmesi güç bir sanat dalı olarak görülmüş olması da olabilir (Kaplan, 1997: 656). *"1950'lerde ise Cumhuriyet'in ilk yıllarının romantik ortamı kapanır. Bu yıllarda DP iktidarı sanat alanında ve kültür politikalarında son derece atıl kalmıştır. Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü*

kapatılmış, 1937'de açılan Resim ve Heykel Müzesi ise sürekli kapalı tutulmak- tadır. 1950'lerde kurulan dernekler Filarmoni Derneği (1954), Sanatse- venler Cemiyeti (1950), Sanat Dostları Derneği, Helikon Sanat Derneği (1952) devletten bağımsız bir sanatsal ortam oluşturma çabasıdadır" (Yaman, 1998: 97). Fakat, bu yukarıda sayılan dernekler 1960'lı yıllarda faaliyet gösteren der- nekler kadar aktif ve üretken olamamışlardır. 1950'lerde ortaya çıkan birey- cilik, bireyin iç dünyası söylemi 1960'larda hızlı bir şekilde toplumcu, Marksist, ulusal kalkınmacı çizgi tarafından içerilmiştir (Behramoğlu, 2007). 1960'larda soyut, avant-garde, bireysel öğeleri merkeze koyan sanat hep bir şüphe ile karşılanırken; çağdaş sanat içerisinde varolma, Türk sanatını dün- ya sanat tarihinin içerisinde konumlandırma isteği dönemin sanatçılarının başat eğilimidir. 1960'lar bu anlamda Jön Türk devriminin ürünü olan 1910'lı yıllara yani Kemalizm'in oluşmasını hazırlayan sosyal, politik koşullara bir dönüştür (Toprak, 1998:158). Bu anlamda 1960'lı yıllar küçük yaştan itibaren Kemalist modernizmin değerleriyle yetişen genç aydınların bu değerleri hem benimseyip, hem de eleştirip daha ileri bir noktaya götürme çabalarıdır. 1960'lara geldiğimizde bir anda gerçekten sanat ve özellikle sinema için yep- yeni bir dönem açılır, bu dönem Yeşilçam'ın mutlu yılları olarak da tanımlanmaktadır (Abisel, 1994: 98). Bu dönüşüm, tiyatro, edebiyat, plastik sanatlar ve resim için de büyük ölçüde geçerlidir.

Ancak, daha önce de değindiğimiz gibi, Cumhuriyet'in ilk yıllarında sinemaya rejim tarafından gösterilen genel bir ilgisizlikten sonra 40'lar ve 50'lerde bu hava dağılmaya başlamıştır. Ama bu yıllar Türk sinemasının emekleme dönemleridir ve sinema aynı zamanda bir tiyatrocı olan Muhsin Ertuğrul'un kesin hâkimiyetindedir (Erdoğan, 1998: 261). 1960'lar sinema için hızlı bir yükselişi getirir, 239 film ile 1966'da Yeşilçam'da önemli bir film üre- tim seviyesine ulaşılır (Kırel, 2005: 41). 1960'larla birlikte aslında sinema bü- tün dünyada hızlı bir şekilde değişmektedir. Son derece ilgi çekici filmler çekilir ve bu filmler geniş kesimlerce tanınır, keşfedilir. Dünyanın çok farklı coğrafyalarında film çeken bu yönetmenlerin ortak paydası sanat sineması değerlerine olan bağlılıkları ve bu değerlerin zenginleşmesindeki dönüşü- mündeki rolleridir: Hindistan'dan (Satyajit Ray), Japonya'dan (Akira Kuro- sawa), Brezilya'dan (Glauber Rocha); Çekoslovakya'dan (Forman, Svankmajer), Polonya'dan (Polanski, Wajda), Sovyetler Birliği'nden (Tar- kovsky); Almanya'dan (Jean-Marie Straub), İsveç'ten (Bergman), İtalya'dan (Antonioni, Fellini, Pasolini) ve Fransa'dan, (Buñuel, Marker, Resnais, Rouch)

gibi isimlerin 1960'larla birlikte sinemayı bir sanatsal form olarak yeni, devrimci, birbirinden çok farklı sinema yorumlarıyla beslediklerinden bahsetmek mümkündür (Beckerton, 2006: 83).

Problemler, Tartışmalar ve Çelişkiler

*"Biz pembe filmler istemiyoruz, bizim istediğimiz üzerinde kan rengi olanlardır."*²

Bu makalede Sinematek Derneği'ni iki temel eksende ele almaya çalıştım, ve bu iki eksen bir arada götürmeye çalışacağım. İlk eksen daha spesifik, Türkiye sinema tarihi ve sinema kültürü, sinema izleyiciliği açısından derneğin önemi boyutunda, ikinci eksen ise derneğin kuruluşundan itibaren ama 1970'lere doğru artan bir şekilde kimi politik, sanatsal ve kültürel tartışmaların dernek üzerindeki etkisi açısından.

Konuya salt sinema ekseninden yaklaştığımızda, sinemanın önemli bir popüler kültür alanı olduğu, geniş kesimlere seslenen ve bu geniş kesimlerin beğenisini kazanmaya çalışan bir ticari ürün olarak düşünülmesi gerektiği gerçeğiyle karşılaşırız; ama öte yandan sinemanın kuruluşundan itibaren yüksek kültür tarafından da sahiplenilen ve farklılaştırılmaya çalışılan bir sanatsal form olduğu olgusuyla başlamamız gerekir. *"Sinema tek bir karede, tek bir imajda en fazla gerçekliği taşıma, yansıtma potansiyelini taşıyan sanat dalı olarak tanımlanabilir"* (Montagu, 1964: 332). Sinemada gerçeğin temsili, hem görünenle ya da gösterilenle, gerçekte yaşanmakta olan ve dahası yaşanmakta olan ile yaşanması arzu edilen arasındaki ayrım açısından önemli bir teorik ve pratik tartışma alanı olagelmıştır. Örneğin sinema teorisyenleri gerçeğe sinema aracılığı ile ne ölçüde ulaşılabileceğini, bunun ne tür teknik, biçimsel dönüşümler gerektirdiğini ve aksine ne tür tekniklerin gerçeği çarpıttığını ve izleyiciyi gerçeklerden uzaklaştırdığını, olması gerekenden ise varolmakta olanı edebi ve kalıcı olarak sunduğunu tartışmışlardır. Bu anlamda sinemada temsil edilen gerçeklik, hem aktüel olan, hem de potansiyel olanı, yani hem olanı hem de olması gerekeni söyleme, gündeme getirme iddiasındadır. Sinemanın bu anlamda devlet ve devletin politikalarına muhalefet eden entelektüel çevreler için özel bir önemi olmuştur, devlet için sine-

2- 1960 yılında yayınlanan bir Aydınlar Bildirgesi'nden bu cümlelerin dönemin ruhunu çok sembolik bir şekilde yansıttığını düşünüyorum. (Yeni Sinema, no:3:2, 1966)

mayı kontrol edebilmek, muhalefet içinse sinemayı bağımsız ve eleştirel kılabilmek önem taşımıştır.

Türkiye özelinde baktığımızda ise pek çok sinema tarihçisine göre devletin batılılaşma projelerinin bir nesnesi olarak görülmeyen sinema popüler kültür alanında ve nispeten bağımsız bir kimliğe sahip olmakla tanımlanmaktadır (Arslan, 2005:45-54). Fakat bu bağımsızlığın ne tür bir bağımsızlık olduğu dönemin Sinematek Derneği çevresinde toplanan sinema yazarları tarafından tartışılmakta ve ekonomik çıkarlar ekseninde bu sinemanın sermayeye ve ABD emperyalizmine bağımlı olduğu eleştirisi yapılmaktadır. Örneğin Onat Kutlar, 1967 yılında yazdığı bir makalede varolan sinemayı eleştirmekte ve alternatif sinemanın nasıl oluşturulabileceği konusunda bazı önerilerde bulunmaktadır; *"...yollar konformist olmak istemeyen, yepyeni bir dünyaya bakış açısını, yeni bir anlatım, yeni bir biçim getirmek isteyen sinemacıya kapalıdır. Birinci yolda herşey piyasa kalıplarına bütünüyle boyun eğmekle başlamakta, ikincisinde ise bu kalıplar büyük tavizler pahasına azıcık aralanmaktadır. Öyleyse non-conformiste sinemacı için piyasa dışında olanaklar aramak zorunludur. Dünya sinemasında teknik ve estetik alandaki son gelişmeler çok ucuz film yapmayı mümkün kılmaktadır. Böylece bu yeni sinema kuşakları yapacakları öncü filmler için sanatsever kapital sahipleri bularak, hatta kendi paralarıyla kısa filmler çevirmek isteklerini gerçekleştirebileceklerdir. Bu girişimler başlangıçta tek tek çıkışlar olarak kalacığından belki yerli sinemayı temsil etmekten uzak kalacaklardır. Ama değerli örnekler verirlerse, sanat adına özenti çukuruna düşmezlerse sinemanın uluslararası olanaklarından yararlanacaklar ve daha da önemlisi Sinematek'in, Sinema klüplerinin, basının desteğiyle ülkede bir "kalite pazarı"nın oluşmasını sağlayacaklar. Bu pazar doğduktan sonra mesele kalmamaktadır. Çünkü bu alanda kazanç gören piyasa yapımcıları yalnızca kazanç amacıyla da olsa böyle filmler yapılmasına imkan tanıyacaklardır"* (Kutlar,1967:15). Onat Kutlar'a göre o yıllarda sinema endüstrisini dönüştürmek için kısa filmler önerilmekte örneğin, *"kısa film sinemanın molotof kokteylidir"* yaklaşımıyla bağımsız ve devrimci sinemanın yolu olarak daha düşük sermaye ile çekilebilecek kısa filmler gösterilmektedir. Ancak derneğin yayın organı olarak görülebilecek *Yeni Sinema Dergisi*'nde çıkan başyazılarda film çekmekten önce de yapılması gereken şeyler önerilmekte, örneğin o yıllara dek çok sınırlı ölçüde Türkiye'de izlenme olanağı bulunabilen Dünya sinemasına özellikle de Avrupa sanat sinemasına ve sosyalist ülkeler sinemasına ait örneklerin dernek tarafından gösterilmesinin sinemaya çok daha farklı yak-

laşacak kuşakların yetişmesi için ve teorik içerikli sinema yazınının da *Yeni Sinema Dergisi* tarafından okuyucuya ulaştırılmasının sinemanın entelektüel içeriğinin farkına varılması açısından önem taşıdığı vurgulanmaktadır.

Bu projeleri önüne koyan Sinematek Derneği'nin sosyal tabanı ile kültürel ajandası arasında bir tutarlılıktan bahsetmek en azından ilk yıllarda mümkündür. Fakat ilerleyen yıllarda bu uyum giderek bozulur. İlk olarak derneğin kurucular listesinin; Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı, Hüseyin Baş, Aziz Albek, Semih Tuğrul, Tunç Yalman, Tuncan Okan, Sabahattin Eyüboğlu, Cevat Çapan, Macit Gökberk, Nijat Özön ve Muhsin Ertuğrul gibi birbirinden değerli aydınlar tarafından oluştuğunu söylememiz gerekir (Avcı, 2006: 178). Üyelerindeki çeşitliliği görmek açısından ise Aziz Nesin, Yaşar Kemal, Yılmaz Güney, Aliye Rona, Atıf Yılmaz, Ali Özgentürk, Selim İleri, Doğan Hızlan, Gencay Gürsoy, Dora Karabey, Yavuz Özkan, Umur Bugay, Atilla Dorsay, İlkey Demir ve Zeynep Oral gibi isimlerin derneğin bünyesinde yer aldıklarından bahsetmek ve derneğin bir gösterimine örneğin, Onat Kutlar'ın "*Sinema Bir Şenliktir*" kitabında vurguladığı gibi Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Kuzgun Acar, Prof. Dr. Cavit Orhan Tütengil, Oğuz Atay ve Hasan Ali Ediz gibi çok farklı alanlardan aydınların katıldıklarını söylemek yeterli olacaktır (Kutlar, 1991:12). İlk yıllarda daha çok genç ve yaşlı her kesimden aydınların ortak zemini olarak gelişen dernek ilerleyen yıllarda, özellikle 1968 yılından sonra dönemin devrimci öğrencilerinin mekânı olur ve ilk yıllardaki "nezih ortam" hızlı bir şekilde dağılır (Sayman, 2006: 214).

İkinci eksenden devam edersek, ulusal sinema tartışmaları, derneğin gelişimindeki rolü açısından ve Türk sinemasındaki en önemli taraflaşmayı temsil etmesi açısından önem taşımaktadır. Dernek tarafından Yeşilçam sinemasına karşı benimsenen ve tercih edilen sanat sineması özellikle de Avrupa sineması, yeni yeni yükselen auteur sinemasının büyük ustalarının örnekleri, Yeşilçam yönetmenleri ile dünya sinemasını, evrensel sinemayı bu sinemaya yeğleyen dönemin aydınlarını karşı karşıya getirir. Bu aydınlarda, sinema yazarlarında Türk sinemasına dönük ciddi bir hoşnutsuzluk vardır. Türk sinemasının sorunları ve Türkiye'yi evrensel sanat sineması ölçütleriyle değerlendirmenin zorluğu dernek üyelerinde alternatif bir sinemanın oluşması isteğini doğurmaktadır. Dolayısıyla, Türk sineması için Avrupa yüksek sanatı ile Anadolu'nun yerel ve popüler kültürünün bir bireşiminin arayışı içerisindeydiler, bu bağlamda evrensel sanat ile Türkiye'nin kendine özgü, sosyal kültürel yapısı arasında bir bağ kurmak istiyorlardı denilebilir.

Halit Refiğ ve Metin Erksan gibi sinemacıların derneğin Türk sinemasına biçtiği elbiseye dönük eleştirilerinin merkezinde ise bence yerel ve evrensel değerler arasındaki gerilim durmaktadır. Milliyetçi, yerel ve gelenekçi bir perspektifle modernist, evrensel değerleri sahiplenmiş bir grubun mücadelesi olarak okunması mümkün görülen bu tartışma daha sonra kendilerini Ulusal Sinema Grubu olarak tanımlayacak Halit Refiğ ve Metin Erksan'ın Türkiye'ye yakıştırdıkları biriciklik, özgünlük, kendine has olma iddiasından ve kimlik ve kültürün, sınıf siyasetine ve ekonomik kalkınma arayışına baskın olması gerektiği inancından beslenmektedir. Kemal Tahir tezlerini benimseyen bu grup, dönemin Sinematek Derneği üyelerini Existentialist, Marksist, Batıcı olarak görmekte; dönemin Sinematek Derneği çevresinde toplanan Batı kültürüne çok daha pozitif yaklaşan grup ise, Türk sinemasını ve yönetmenleri Batı kültüründen yeterince nasiplenmemiş, ama ekonomik çıkarlar ekseninde Batı'ya bağımlı görmektedir. Kopyacılık, taklitçilik, sömürü bu sinemanın temeli olarak eleştirilmekte; "*Türkiye sineması 20. yy'ın ikinci yarısında hala hiçbir insani değer taşımamaktadır. Türkiye sineması politik sorunlar bir yana kendi insanına yabancıdır*" (Gevgilili, 1966:15). yaklaşımı bu eleştirilerin merkezinde durmaktadır. Aynı zamanda, Türkiye meselelerinin Türkiye'nin içinden halledilebileceği yaklaşımına artan bir şekilde uluslararası değerlendirmeler, daha global çözüm arayışları baskın çıkmaktadır. Tartışma bana kalırsa, bu ikiliklerden yerellik, evrensellik, Batı-Doğu arasındaki çatışmanın, bir az gelişmişlik, geri kalmışlık sorununa dönüştürülmesine direnen Kemal Tahir çizgisindeki aydınların sorunu bir medeniyet sorunu olarak görmekteki ısrarlarına dayanmaktadır. Bu çizgideki aydınlar modern avant-garde sanatı da dönemin en muteber eleştirisi bireysellik suçlaması ile reddetmekte, dernek çevresini elitizmle, ayağı yere basmama, Türkiye değerlerine yabancı olmakla suçlamaktadırlar (Refiğ, 1971: 35). Dernek çevresinde ise 68 Hareketi'nin devrimci ve halkçı ruhu giderek güç kazanmakta, halka gitmek, halka dönmek, halka yaklaşmak söylemini benimseyen gençler etkili olmaktadır. Bu ekseninde 1970'lerin sonunda genç ve dönemin devrimci örgütlerinin üyesi sinemacılarla derneğin ilk kuşak sinema eleştirmenleri arasında da bir ayrım yaşanır, gençler dernek üyelerini, pasifizm ve elitizmle suçlarlar, sinemanın politik eylemin bir parçası olarak yapılandırılmasını isterler (Soner, 1995: 10). Bu tartışma da dernek içerisinde bir huzursuzluk yaratır ve derneğin ilk yıllarındaki kapsayıcılığını zedeler.

Ulusal ve yerel değerleri savunan aydınlar ile, modernist ve evrenselci değerleri tekeline alan grup arasındaki bu keskin tartışma, modernleşme ve u-

ulusal kimlik konusundaki vurgunun dönemin anti emperyalist söylemiyle ve ruhuyla kesişmesiyle başka bir boyut kazanır. Dernek üyeleri antiemperyalizmi hiçbir zaman bir Batı karşıtlığı olarak görmezken, Ulusal Sinemacılar Grubu tartışmayı bir medeniyet çatışmasına götürmek ister. Öte yandan, Dekolonizasyon süreci, Asya tipi üretim biçimleri, Çin Kültür Devrimi dönemin politik tartışmalarında son derece kilit anlamlar taşımaktadır. Antikolonyalist bir söylem, bir Üçüncü Dünya Ülkesi olma halinin iki grup tarafından da aslında tam olarak benimsendiğini söylemek zordur. Dönemin aydınları kendilerini hiçbir zaman bir sömürge ülkesi aydını olarak görmediklerinden ve Osmanlı mirasını ve kökü çok derinlerdeki modernleşme sürecini Batı değerlerine olan yakınlık için bir temel olarak düşündüklerinden Batı aydınları ile ortak değerleri paylaştıklarını düşünmektedirler. Tabii bu makalede yeterince değinmeyeceğim çok çeşitli politik farklılaşmalar oluşur bu yıllarda. TİP çevresinin, ulusal bir devrimi savunan Doğan Avcıoğlu'nun ve Türkiye'nin üretim yapısını Asya Tipi Üretim biçimine dayandıran Sencer Divitçioğlu ve İdris Küçükömer gibi aydınların da bu tartışmalarının beslediğini söylemek mümkündür.

Ekonomik bağımsızlık ve kendi kendine yeter olma isteği, ulusal egemenlik, halkın siyasi süreçlere katılması, dışa bağımlılık eleştirisi dönemin politik söylemini belirlediği ölçüde sanatta karşılık bulmuştur. Türk sanatının, Türk Sineması'nın az gelişmişliği dışa bağımlılık eleştirisini de beraberce getirir. Türkiye modernleşme projesinin yeni ve yoğun bir evresi olarak değerlendirdiğimiz 60'lı yıllar demokratik kitle örgütleri, sendikalar, TİP gibi çok önemli bir siyasi partinin rengini verdiği yıllardır. Bu süreci yayıncılık alanında *Ant* ve *Yön* gibi dergilerin ortaya çıkması, kültürel alanda ise Sinematek Derneği gibi ortamların oluşması tamamlıyordu. Aydınlar ve gençlik ülkenin sorunlarını sinema üzerinden ve sinema aracılığıyla tartışır, tıpkı tiyatronun ve edebiyatın da bu tür tartışmaların bir parçası kılındığı gibi. Bu anlamda, dernek politik muhalefetin merkezlerinden birine dönüşmüş, kentli kültürün önemli bir tamamlayıcısı, modern hayatın önemli bir parçası olarak kurgulanan dernek daha farklı işlevler kazanmış, tek başına bir sinema salonu ya da bir sanatsal atölyenin ötesine geçerek, hiyerarşik olmayan kolektif bir çevre, avant-garde, bohem, Marksist aydınların, sanatçıların toplandığı devletten bağımsız ve muhalif bir alan olarak şekillenmiştir. Bu noktada derneğin genç kuşak üyelerinden Jack Şalom derneği şu şekilde değerlendirmektedir: *"Bir kurum olarak Sinematek'in net bir politik tavrının olduğu"*

nu söylemek güçtür. Bir kere Sinematek'in kurum olup olmadığı tartışma götürür. Hiç kuşkusuz geniş bir kitleye seslenen, işini başarılı biçimde yürüten bir dernekti ama tavrının kurumsal olduğunu söyleyemem... Bir süre sonra, Sinematek "solcu" bir dernek olarak toplumda yerini almış ve öyle bilinmişti. O kadar ki, 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980'den sonra bu yüzden sıkıntı çekmiş ve ikinci dönemde kapanmıştır. Bu açıdan, Sinematek'in düpedüz bir siyasi tavrının olduğunu söyleyemiyorum. Ancak, kabaca Türkiye'nin siyasi yelpazesinde sol kanatta yer alan görüşlerin tartışıldığı bir yer konumunda olduğunu söyleyebilirim".³

Son olarak neden o yıllarda böyle bir dernek oluşabilmiştir sorusuna cevap olarak vurgulanması gereken önemli bir koşul ise, bu yıllarda entelektüel özerkleşme ve coğrafi ayrışmanın son derece sınırlı olduğu gerçeğidir; entelektüel yoğunlaşmanın büyük şehirler eksenli, İzmir, Ankara, İstanbul merkezli olduğunu ve çok çeşitli sanatsal alanlarda faaliyet gösteren sanatçıların kendi aralarında görüştüğünü ve sanat dalları arasında karşılıklı bir etkileşimin varolduğunu vurgulamalıyız. Tabii Anadolu'ya ulaşma isteği hem sinemada ve sanatta Anadolu'yu yansıtmaya hem de sinemayı ve sanatı tabii gerçek sinemayı Anadolu'ya götürme isteği gençler arasında belirgindir. Öte yandan aydınlar dünya sinemasının seçkin örneklerini izlemek istiyorlardı ve sanat sinemasını Yeşilçam filmlerine tercih ediyorlardı. Sinematek Derneği'nin bu beklentilere, taleplere canlı samimi bir atmosfer sağladığı kanısındayım. Sinematek, Yeşilçam' da umduklarını bulamayanlar ve bu beklentilerinin gerçekleşmeyeceğini düşünenler için bir alternatif çekim merkezi olmuştur.

Bu tartışmaları özetlemek gerekirse, ben bu dernek çevresinde toplanan aydınları Cumhuriyet'in ilk yıllarında Hasan Ali Yücel ile temsil olunan hümanist, romantik geleneğin sürdürücüsü olarak görüyorum. Özellikle, Batı'nın eleştirel kültüründen beslenen derneğin üyesi olan bu aydınlar tarafından Marksizmle birlikte Sürrealizm, Existentialism ve Psikanaliz gibi düşünce akımları da bu dönemde bilinmekte ve okunmaktadır. Bu yıllarda, Türkiye'nin sadece Batı kültürü olarak sınırlandırılmayacak evrensel ve kendi içinde her zaman bir eleştirel potansiyeli taşıyan zengin dünya kültürünün değerleriyle barışık aydınlarının sanatın her dalında ürün vermek istedikleri yaratıcı ve aktif bir dönemden geçtiklerini düşünüyorum. Bu isteklerini ne ölçüde sinemada yansıtabildikleri de önemli bir tartışma konusudur. Yılmaz

3- Jack Şalom ile Mayıs 2007 tarihinde internet üzerinden yapılan görüşme.

Güney ve Ömer Lütü Akad sineması dernek çevresi tarafından arzu edilen sinema olarak değeriendirilmiş, ilerleyen yıllarda şerif Gören, Ali Özgentürk, Erden Kıral ve Ömer Kavur gibi yönetmenlerin üzerinde de derneğin ciddi bir etkisi olmuştur.

Heyecan, amatör ruh, samimiyet, siyasal angajman, dünyanın değıştirilebilirliğine dönük bir inanç, kafa karışıklığı, netlik, derinlik, yüzeysellik, moda, çatışma, çelişki, tartışma gibi bütün bu kimi zaman birbirine zıt kavramları dönemin sanatsal ortam ve çevrelerinde gözlemlemek mümkündür. Canlı bir örnek vermek gerekirse, Melih Aşık 1960'larda Sinematek salonlarında Bergman filmleri izleyip, sinema eğitimi almak için İsveç'e gidip, 6 ayın sonunda yabancı öğrencilerin sinema öğrenimi alamadıklarını öğrenip düş kırıklığı içerisinde Türkiye'ye dönen genç bir sinema sevdalısı olarak bu bahsettiğimiz ruhu çok güzel yansıtmaktadır.

Kaynakça:

- Abisel, Nilgün (1994). Türk Sineması Üzerine Yazılar. Ankara: İmge Kitabevi.
- Arslan, Savaş (2005). Hollywood Alla Turca: A History of Cinema in Turkey. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ohio State University.
- Avcı, Zeynep (2006). "Onat Kutlar ve Şakir Eczacıbaşı Sinematek Dönemini Anlatıyor, Röportaj," *Onat Kutlar Kitabı*. Turgut Çeviker (der.) içinde, İstanbul: Türsak Yayınları.
- Aydınoğlu, Ergun (2007). Türkiye Solu: 1960-1980: Bir Amneziğin Anıları. İstanbul: Versus Kitap.
- Beckerton, Emilie (2006). "Adieu To Cahiers". *New Left Review*, no. 42: 69-97.
- Behramoğlu, Ataol (2007). Hasan Bülent Kahraman'ın Moderatörlüğünde Konferans. 7 Mart 2007, Aksanat Kültür Merkezi.
- Eric J. Hobsbawn, (1995). Age of Extremes: The Short Twentieth Century. 1914-1991, London: Abacus.
- Erdoğan, Nezih (1998). "Narratives of Resistance: National Identity and the Ambivalence in the Turkish Melodrama Between 1965 and 1975". *Screen*. no. 39: 259-271.
- Gevgilili, Ali (1966). "Çağdaş Sinema Karşısında Türk Sineması". *Yeni Sinema Dergisi*, no. 3:13-5.
- Kaplan, Yusuf (1997). "Turkish Cinema", *The Oxford History of World Cinema*. Geoffrey Nowell-Smith (der.) içinde, Oxford: New-York University Press.
- Kozaklı, Süreyya Tamer (1998). "Türkiye'nin Kendi Kaderini Tayin Hakkı". *Birlik Dergisi*, no. 111-112: 70-75.
- Kutlar, Onat (1991). Sinema Bir Şenliktir: Sinema Yazıları. İstanbul: Can Yayınları.
- _____ (1967). "Türk Sineması Niçin Olumlu Çıkış Yapamıyor," *Ant, Siyasi Dergi*, no. 11: 14-5.
- Montagu, Ivor (1964). Film World: A Guide to Cinema. Baltimore: Penguin Books.
- Özgüç, Agah (2000). Türk Sineması'nda Sansür. Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Pamuk, Şevket ve Toprak Zafer (der.) (1988). Türkiye'de Tarımsal Yapılar. Ankara: Yurt Yayınevi.
- Refiğ, Halit (1971). Ulusal Sinema Kavgası. İstanbul: Hareket Yayınları.
- Sayman, Aydın (2006). "Onat Kutlar Present!" *Onat Kutlar Kitabı*, Turgut Çeviker. (der.) içinde, İstanbul: Türsak Yayınları.
- Soner, Ahmet. "Onat İsyancıdır" *Özgür Ülke*. (12 Ocak 1995): 10.
- Şalom, Jak (2007). İnternet Üzerinden Mülakat.
- Toprak, Zafer (1998). "1968'i Yargılamak Ya da 68 Kuşağına Mersiye". *Cogito*. no. 14: 154-159.

- Türkali, Vedat (2001). Yeşilçam Dedikleri Türkiye. İstanbul: Gendaş.
- Yaman, Zeynep Yasa (1998), "1950'lerin Sanatsal Ortamı ve Temsil Sorunu". *Toplum ve Bilim*. no. 79: 94-137.
- Zileli, Gün (2002). Yarılma: 1954-1972. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zürcher, Erik Jan (1994). Turkey: A Modern History. London and New York: I. B. Tauris and Co. Ltd. Publishers.

TARİHİ KOSTÜME AVANTÜR SİNEMASINDA KAHRAMAN TİPLEMESİNİN PSİKOLOJİK ANALİZİ

Özet

Bu çalışma Cüneyt Arkın'ın başrolünü oynadığı tarihi fantazya türü filmleri ve bu filmlerin kahramanlarını psikolojik analize tabi tutmaktadır. Malkoçoğlu, Battal Gazi ve Kara Murat serileri merkez alınarak Arkın'ın başrolünü oynadığı kostüme avantür filmler içerdiği mitik özellikler ve mitik örtüşme noktaları tespit edilerek psiko-mitoloji tarzında incelenmektedir. Arkın'ın tanıttığı kahraman modelinin analizi yapılarak, kimliğini ve kahramanlık gücünü nereden aldığı, seyirciyle nasıl bir etkileşim yaptığı açıklanmaktadır.

Darboğazdan geçme dönemlerinde toplumlar kahramanlar üretir, bu filmler de bunun yansımasıdır. Dinamik psikoloji açısından Arkın avantürleri kendi dönemi içinde incelendiğinde görülür ki, Türk insanı engelleyici otorite olarak Batı dünyası karşısında çaresiz kalışını ödünlemek için bu filmlerle bir Ödipal çatışma hikayesi ortaya koyar. Avrupa karşısında yetersizlik, Rumlar ve Yunanlılarla olan Kıbrıs sorunu, ABD ambargosu gibi endişeleri sembolize eden bir baba figürü üretilir: “*Kahpe Bizans*” ve kastre edici bu canavar babaya karşı onu kastre edebilecek güçte bir kahraman üretilir. Bu kahraman Malkoçoğlu, Battal Gazi ve Kara Murat karakterleriyle temsil edilir ve bu kahraman kastre eden babayı döver. Bu noktada incelediğimiz üç kostü-

me avantür serisi de kolektif planda cereyan eden bir Ödipal çatışmanın dışı vurumudur. Nevrozlar savunmaya yöneliktir, rahatlamayı getirir ve top-
tan çöküşü engeller. Bu açıdan Arkın filmleri hem kolektif bir nevrozu
yansıtır hem de önceden varolan bir nevroz için sağaltımsal, tedavi edici bir
etkiye sahiptir.

Anahtar Kelimeler:

*Kahramanlık Sineması, Sinemada Türkçülük, Erkeklik Miti, Sinemada
Psikolojik Analiz*

Avantür Sinemasında Kahramanın Psikolojik Analizi

Sinema bir fantezi dünyası olarak elbette bilinçdışının bir dışavurumudur.
Ancak sinema türleri içinde fantastik sinemadan bahsedecek olursak sine-
ma-bilinçdışı ilişkisi daha da belirginleşir. Aklımıza gelen ve gelmeyen her
tür türlü fantazyayı sinema dünyasında ekrana yansıırken görmek mümkündür,
öyle ki masallar, destanlar, rüyalar, fanteziler ve her türlü epik anlatı hayat bu-
lur. Bu bakımdan sinemayı adeta bir mit üretme aracı olarak da görebiliriz.
Fantazy sineması özellikle 1960'lı yıllardan 1970'lerin sonuna kadar Yeşil-
çam'ın en popüler türlerindendi. Neredeyse "her şey" denendi bu dönemde.
Giovanni Scognamillo çoğu yapıtını sınırlı zaman, sınırlı imkân ve sınırlı büt-
çelerle gerçekleştiren Yeşilçam sinemasının "*genelde fantastik*" olduğunu be-
lirtir. Bütün fantastik film türlerinin "*en verimli türü ve çeşitlemesi daha geniş
yapım olanakları ve oyuncu kadrosundan yararlanan tarihsel fantazyadır*"
(Scognamillo ve Demirhan, 1999: 10). İncelemesi yapılan türle ilgili olarak,
Boston Güzel Sanatlar Müzesi Akademisi öğretim üyesi Prof. Dr. Nan Free-
man, "B" sınıfı filmleri sinemanın baş yapıtlarıyla kıyaslarken "*kimi zaman
kötü (olarak nitelendirilen) sanat eserlerini incelerken en az başyapıtlardan al-
dığımız içerikle kıyaslanabilecek derecede yoğun bilgiyle karşılaşırız*" (Free-
man, 2004) diyerek bu filmlerin sanatsal derecelendirmesi ne olursa olsun
incelemeğe değer olduğuna dikkat çeker.

Peki bir tarih nasıl hayal edildi uyanık film tüccarlarının zihninde ve da-
ha sonra Türk seyircisinin gözünde ve kabulünde? Bu tarih anlayışı bazı yer-
ler ve isimler realiteye yapılan birkaç gönderme dışında bir arketipik
göstergeler savaşıdan ibarettir. "*Bir simge (kahraman), başka bir simge ile
karşılaşıyor (düşman) ve kahramanlığa yakışır şekilde olumlu olan olumsuz
olanı ortadan kaldırıyor*" (Scognamillo ve Demirhan, 1999: 139). Bu tarih ne-

den öyle hayal edildi de daha başka türlü düşünülmedi? *"Tarihi filmlerimizde hep yağız Türk yiğitleri yola çıktığında Bizans'ın tüm dilberleri kapılara dökülüp onları beklerler. Ancak sarışın Bizans delikanlıları yola çıkınca hiçbir esmer güzeli Anadolu kızının böyle bir şey yaptığını görmeyiz. Tabi ki görmeyiz, görsek toplumsal infial olurdu"* derken, Ünsal Oskay neden tarihi daha başka türlü düşünemeyişimiz sorusunun da bir ölçüde cevabını veriyor. Hemen ardından gelen soru neden böyle bir şeye ihtiyaç duyulduğu olacaktır. *"Süper Adam'dan Kara Murat'a kadar her kurulan mitos, bir gereksinimin yansımasıdır"* (Scognamillo ve Demirhan, 1999: 8). Peki nasıl bir gereksinimdir bu?

Bu tez, Cüneyt Arkın'ın başrolünü oynadığı tarihi fantazyaya türünde çekilen filmleri ve bu filmlerin kahramanlarını psikolojik analiz ışığında incelemektedir. Malkoçoğlu, Battal Gazi ve Kara Murat serileri merkez alınarak Cüneyt Arkın'ın başrolünü oynadığı "kostüme avantür filmler" olarak isimlendirilen yapıtların içerdiği mitsel özellikler ve mitsel örtüşme noktaları tespit edilerek yapıtlar psiko-mitoloji tarzında incelenmektedir. Cüneyt Arkın'ın Türk seyircisine tanıttığı kahraman modelinin analizi yapılarak, kimliğini ve kahramanlık gücünü nereden aldığı, seyirciyle hangi etkileşim içinde olduğu açıklanırken Carl Gustav Jung'un kolektif bilinçdışı ve arketip kavramlarından yararlanılmıştır. Tezin varsayımı; Cüneyt Arkın, milliyetçi çizgi doğrultusunda yaptığı tarihi aksiyon filmleriyle kendini genel olarak Türk insanının kolektif bilinçdışındaki arketipleriyle özdeşleştirmeyi başardı. Arkın, toplumumuzun bilinçdışı hayallerini fantezilerini gerçekleştiren mitler ve imgeler üreterek belli bir dönem için kolektif bilinçdışımızın milli kahramanı haline geldi.

Tarihi Aksiyon Filmleri

İncelemede kahramanlık sineması tarihi fantazyaya türü olan tarihi kahramanlık sineması üzerine konsantre olunmuştur. Tarihi fantazyaya filmlerinin Türkiye'ye özgü ve genel kabul görmüş ismi "kostüme avantür" olarak geçer. Terim yabancı hatta Fransızca gibi görünmesine rağmen hiçbir dilde karşılığı yoktur. Hemen her defasında düşük bütçeli alelacele yapılmış olan, çoğu senaryosuz veya senaryosunun sette yazıldığı Yeşilçam sinemasının özgün türleri arasında sayılan tarihi fantazyalar, fantazyaya türünün en geniş ve ticari açıdan en verimli şekli olarak ortaya çıkar.

Çoğunlukla "B" sınıfı içinde yer alan tarihi fantazyaların iki temel kayna-

ğı vardır: aynı türdeki çizgi romanlar ve liselerde "milli tarih" yaklaşımıyla okutulan milliyetçi, hatta yer yer şövenliğe varabilecek çizgideki Türk(lük) tarihi. Ortaokul ve lise eğitimimizde "milli tarih" düşüncesi tarihe dair verilerin öğrencilere bilgi olarak verilmesinden çok bir duygulanım olarak verilmesi üzerine kurulmuş bir anlayışı ifade eder. Tarihi fantazyaya sineması ise benzer ancak daha yoğun bir duygulanımla, mitleşen Türk tarihinin olağandışı, masalsı ve mitik yapısının altını çizen bir tarih anlayışıyla yapılır. Bunun için, formül olarak ders kitaplarındaki kurgusal olan tarih görgüsüne daha fazla kurgusalılık, fantezi ve düş eklenir. Bir diğer ifadesiyle "kostüme avantür" tarihimizin fantezi boyutunu adeta cisimleştirerek bize sunar. Filmlerin tarzı, yapımcıları bunu hedeflese de hedeflemese de, milliyetçi düşüncenin inşası, tarih ve ulusal kimlik kurgusunu sinemada yeniden üretmek gibi neticeleri otomatik olarak getirmektedir.

Kahramanlık Filmlerinde Cüneyt Arkın Tarzı

Arkın, aksiyon filmlerinde yıldız olmanın ötesinde bir mitos yaratır. Yıldızlık elbette beraberinde rol stereotipliğini de getiriyordu. *"Oyuculuktan çok gösteri peşinde olan Cüneyt Arkın, izleyici sayısını arttırırken bir yandan da 'marka' haline geliyordu"* (Scognamillo, 2003: 283). Yıldızlar aynı zamanda kitlelerin bilinçaltının tezahürü olan simgelerdir. Yıldız kişilik sadece aktör tarafından değil, kitle tarafından da şekillendirilmiştir. Sinema Tarihçisi Giovanni Scognamillo'ya göre geçen onca yıla ve yapılan eleştirilere rağmen bugün Arkın popülaritesinin hâlâ korumakta ki bu da Arkın'ın bizim bilinçaltımızı bize seslendirdiği ve bu yüzden bu derecede tutulduğunu düşündürüyor. *"Gayet sıradan, gündelik bir nesne, 'Şey mertebesine çıkarılır çıkarılmaz', bir tür ekran/perde işlevini, öznenin arzusuna dayanak oluşturan fantezileri yansıttığı boş bir mekân işlevini... bir gerçek artığı işlevini görmeye başlar"* (Zizek, 2004: 180). Arkın'ın yaptığı aslında sadece toplumun arzusunu, fantezisini perdeye yansıtmak olmuştur. Bu fantezi geçerliliğini koruduğu sürece de Arkın'ın popülaritesi devam edecektir.

Metod-Psikanalitik Eleştiri

Psikanaliz kuramına göre yapılan eleştiride seçilen filmlerde bilinçdışının açığa vurumu veya kolektif (toplumsal) bilinçdışının ortaya çıkması olarak incelenir. Filmler tıpkı bir düş süreci gibi incelenerek görüntünün altında yatan içeriğe ulaşılır.

Freud Psikolojisi: Malkoçoğlu, Battal Gazi ve Kara Murat filmleri merkezde olmak üzere Cüneyt Arkın'ın başrol oyuncusu olduğu tarihi filmlerdeki psikolojik süreçler ve bilinçdışı yapılar en temel olarak Sigmund Freud'un getirdiği kavramlarla açıklanır. İncelememiz için bunlardan en önemlisi Freud'un "*Topografik Ruhsal Yapı Modeli*" dir. Bu modele göre söz konusu filmlerdeki bilinçdışı süreçler takip edilir ve anlamlandırılır.

Jung Psikolojisi: Freud'un incelediği kişisel bilinçdışı süreçlerin yanı sıra toplumsal (kolektif) bilinçdışı süreçlere dikkat çeken Jung ekolü, filmlerin kitlere hitap etmeleri ve harekete geçirmeleri noktasında, psikanalizin açıklamadığı veya yeterince açıklayamadığı noktaları aydınlatmada kullanılır. Jung psikolojisinin kolektif bilinçdışı kavramı ve arketipler kuramı tarihi fantazyaya filmlerinin vazgeçilmez pek çok kitsch imgelerini ve karakterini aydınlatmaktadır.

Dinamik Psikoloji: Dinamik psikoloji Freud'un terminolojisini kabul eder, ancak psikanaliz dışında farklı yöntemleri de kullanır. Kuram olarak, dinamik psikoloji daha çok dürtüye vurgu yapan klasik Freud psikolojisini, evrensel arketiplere vurgu yapan, spiritualist ve ideolojik yönelimleri olan Jung ekolü gibi diğer ekolleri de içinde barındırır (Özakkaş, 2005a). Bu noktada pragmatik bir bakış açısidir. Yine belirli disiplin ve prensipler içerisinde bir teorinin tıkandığı yerde bir diğerini kullanır.

Cüneyt Arkın filmlerindeki regresyon ve çocuksu malzeme ve özellikle kişilik yarılması gibi hastalıklı özellikler gösteren fiiller dinamik psikoloji perspektifiyle incelenir. Malkoçoğlu, Battal Gazi, Kara Murat ve diğer karakterlerin film boyu işlenerek maceranın sonundaki erginleme sürecine kadarki eylemleri psiko-seksüel ve psiko-sosyal gelişim evreleri açısından incelenirken, her ne kadar temellerini Freud ortaya atmışsa da teoriyi güncel haliyle uygulayan, dinamik psikolojiden istifade edilir.

Mit ve Yeşilçam Mitolojisi

Mitler, bütün zamanları, toplumları coğrafya ve medeniyetleri aşkın anlattırlar. Mit, doğayı, insanı, yaşamı anlama ve açıklama çabasıdır. Mitolojinin çağlar ve medeniyetler üstü olması, zamanımızda halen modern veya popüler olarak işleniyor ve üretiliyor olması, insana içine düşmüş olduğu evreni açıklamada belki de en geçerli araç olduğunu düşündürür. Mitin rüyalarla

benzerliği ve "ifade ettiği ve uyandırdığı duygular(ın), hatta büyük ölçüde onun anafikri(nin), bilinçdışından gelmekte" (Fordham, 1996: 30) olması mit, güncel-mit üretimi, rüyalar ve Cüneyt Arkın'lı kostüme avantür filmler arasındaki ilişkiyi sağlayan kritik bağlantılardır. Tezimizi ve analizimizi mümkün kılan bu bağlardır. Arkın'ın kostüme avantür filmlerini bilinçdışı süreç olarak incelerken diğer bilinçdışı süreçlerle ortak olan yanlarına vurgu yaparak ilerleyeceğiz. Anlatımın bilinçdışı bir süreç olarak karşımıza çıktığı en belirgin örnek masallar ve mitlerdir. Bu noktada pek çok araştırmacı gibi biz de sinema endüstrisini bir popüler mitoloji üretme aracı olarak görmekteyiz. "Eğlence sanayinin popüler mitolojisinin tarihsel mitlerle ortak yanı aynen o mitler gibi, az çok maskelenmiş, örtülmüş biçimde muazzam boyutlarda deneyim, bilgi ve sorun içermeleridir" (Atayman, 2004: 85). Antik mitolojiyle güncel mitoloji arasında en çok göze batan fark ise kahramanın Hercules (Herkül) veya Deli Dumrul gibi boynuzlu miğfer ve post giymesi yerine ceket giyip kravat takarak devlet memuru olarak karşımıza çıkması; balta, kılıç taşımak yerine elinde pazar filesi, evrak çantası taşımasıdır. İşte bu elbise değişikliği kahramanı günümüz ekonomik ve politik örgütlenmesinin içinde de fonksiyonel hale getirir ve böylece adeta "varoşların Herkül'ünü", "kenar mahalle Odysseus'unu" anlatan bir "gecekondu mitolojisiyle" karşılaşırız.

Battal Gazi gibi halihazırda destan kahramanı olan "tarihi" kişiler ve maceralar ise güncel (popüler) mitte James Bond'laşarak veya Western'leşerek karşımıza çıkar. Battal Gazi için 12. 13. yüzyıllarda yazılan Battalname Destanları günümüz gerçekliğinden çok uzaktır. Gerçeklik ile mitos bir bütün oluşturmalıdır. Şu durumda Battal (ve her ne kadar efsaneye dayanıp dayanmadığını bilmesek de epik çizgisi sebebiyle türevi saydığımız Malkoçoğlu, Kara Murat filmleri de) ancak bir Müslüman Western'i olarak canlanabilmiş ve günümüz gerçekliğinde (seyircinin gerçekliğinde) yer bulabilmiştir. İçeriğin klasik Western kurgusuyla benzerliği zaman zaman görüntüye de yansımıştır. 1969 yapımı "*Malkoçoğlu Cem Sultan*"da Arkın dar kırmızı gömleği, deri püsküllü aksesuarları ve özellikle kunduz kuyruklu kalpağı ile adeta bir Osmanlı David Crockett'ini oynamaktadır.

Tarihi Fantazya Sineması ve Bilinçdışının Kahramanı

Denilebilir ki Arkın, zamanlar üstü, tarihler ve coğrafyalar ötesi, nesilleri aşkın bir kahraman olmuş ve "Şanlı Tarihimizin" Odysseus'u haline gelmiştir. İlyada'da "yiğit ve akıllı Odysseus" diye anılan Homeros'un kahramanı

tüm zamanların kahramanıdır. Çünkü o Odysseus macerasında insanın bilinçdışına yolculuğunu yapmış, tüm insanlığın bilinç ötesini dile getirmişti. Malkoçoğlu, Battal Gazi, Kara Murat ve diğerleri Odysseus'la ne kadar örtüşür bunu bu incelemede cevaplayamayız ancak bütün yapıtlarında Odysseus benzeri esrarlı bir kahramanın bilinen dünyadan (bilinç hali) yani Anadolu'dan, olağandışlılıkların, garipliklerin ülkesine (bilinçdışı) yani diyar-ı Rum'a gittiğini görürüz ve onun maceralarını izleriz. Bu bakımdan Cemal Süreyya'nın, Arkın'ın otobiyografisinde yer alan yazısında onu, Odysseus'a benzetmesi rastlantı değildir. Mitlerde "*kahraman bildiğimiz ülkeden karanlığa doğru yola çıkar; orada macerasını tamamlar*" (Campbell, 2000: 249) ve bize döner. Buna göre tarihi fantazyanın diyar-ı Rum'u adeta Türklerin bilinçdışı evreninin yansımasıdır.

Bilinçdışı süreçlerin ve id'in yoksun olduğu sekiz temel özelliğe göre tarihi fantazyaya sinemasındaki Cüneyt Arkın evrenine bakacak olursak:

1. Zaman: tarihi fantazyaya filmlerinde zaman döngüseldir.

2. Mekân: ise "-mış gibiler" mekânıdır.

3. Ahlâk: ahlâk kahramanın yaptığıdır, ahlâksızlık ise onun yaptığı başkasının yapmasıdır.

4. Mantık: mantık bizim evrenimizin kural ve kanunlarının dışında düşler aleminin, daha doğru bir ifadeyle 'Yeşilçam Evreni'nin' prensipleriyle işlemektedir.

5. Determinizm: sebep-sonuç gibi determinel yapılar kostüme avantür de yönetmen Fikret Uçak'ın ifadesiyle "*aklınız durur*" diyeceği şekilde kararlaştırılır. Bir diğer ifadesiyle böyle bir şey yoktur.

6. Suçluluk: her ne yaparsa yapsın kahraman için suçluluk yoktur, kimileri için rüyalarda görüldüğünde intihara kadar giden bir süreci başlatan fiilleri işleyen kahraman hem kendi hem de seyircinin gözünde saf ve masumdur.

7. Cezayı kabullenme: düştüğü zindanları, yapılan kötü muameleleri asla hak etmez, hatta kimi zaman Fatih Sultan Mehmet'in vereceği cezayı dahi hak etmez, cezalandırılmak onun için söz konusu değildir.

8. Suçluya ceza verirken denge: ancak kendisine karşı duranların ise kahraman tarafından parça parça kesilerek, burçlardan aşağı atılarak, kazıklanarak ve daha bin bir çeşit işkenceli ölümlerle yok olması seyirci tarafından da onaylanan kahramanın verdiği "*adil*" cezalardır. Bütün bunlara bakarak Malkoçoğlu, Battal Gazi, Kara Murat ve diğer Arkın karakterleri için rahat-

lıkla söyleyebiliriz ki, karşımıza çıkan toplu bilinçdışımızın milli iddia ve söylemler içinde olan bir dürtü kahramanıdır.

Yeniden Üretim Sürecine Giren Mitler

İncelediğimiz filmler kendi zamanlarına kadar çeşitli formlarda tekrarlanarak gelen bazı mitlerin günün şartlarına uygun bir yorumla bu defa beyaz perdede yeniden ortaya çıkmasıdır. Bu yapılanlarda mitin doğasına ait kolektif bilinçdışının etkinliği görülür. Çünkü bu eserler mitin değişken ve kendini yenileyen doğasının bir uzantısıdır.

Bu durumda akla gelen soru bunların hangi mitlerin türevi olduğudur. Elbette ilk ve en kolay cevap olarak "*Battal Gazi Destanı*" karşımıza çıkıyor. Hemen ardından Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun "*Kızıl Tuğ*" başta olmak üzere romanları, Ayhan Başoğlu'nun "*Malkoçoğlu*" çizgi romanı, Murat Sertoğlu'nun "*Battal Gazi*" çizgi romanı ve "*Kara Murat*" çizgi romanı öncelikli olarak akla geliyor. Üç ayrı seri ve ara ara "*Kılıç Aslan*", "*Korkusuz Cengaver*", "*Hakanlar Çarpışıyor*" gibi başka isimlerle çıkan filmlerde de sanki farklı kişilerin macerası anlatılıyormuş gibi olmasına karşılık gerçekte Arkin'li kostüme avantürlere baktığımızda sanki hep aynı kahramanı izliyoruzmuşuz hissine kapılırız. Şablon hep aynı olduğu gibi kahraman da hep aynıdır, hatta giysileri ve girip çıktığı mekânlar da öyle. Maceraların farklı kişilerin başından geçmesine rağmen bir paralellik bir bütünlük taşıması, kahramanın ve hainlerin özellikleri, düşmanın tanımı gibi detaylar bütün varsayımlarımızı hızlıca eleyerek bizi tek bir isimle karşı karşıya bırakıyor: "*Dede Korkut Destanları*". Dede Korkut, konumuz olan Yeşilçam mitine sadece bazı motiflerde değil aynı zamanda da felsefe olarak, olaylara, dünyaya, kişilere bakış olarak kaynaklık yapmıştır.

Dede Korkut Destanları

Türk sinemasının tarihi aksiyon filmlerinde "düşman" diye isimlendirilen grubun tanımı pek çok karakter düşkünlüğü ve bozukluğunun (zalimlik, korkaklık, din fanatizmi, cinsel sapkınlık, homoseksüellik, sadist ve psikopat kişilik bozuklukları göstermesi vb.) kendilerinde toplamasıyla yapılır. Türk sinemasında yabancılaştırmanın milli amaçlara hizmet eder hale gelmesi için son nokta olarak "düşmanın" tüm vahşilik ve ruh hastalıklarına ilâveten Türk düşmanı-düşman Bizans, Çin vb. olduğu durumlarda ayrıca İslam düşmanı olduğu da- listeye eklenir. İncelediğimiz filmlerde düşman öncelikli olarak

Bizans'tır". Bizans=kefere= Türk düşmanı" (Scognamillo ve Demirhan, 1999: 141). Bütün bu yakıştırmalar düşman diye tanımlanan her kim olursa olsun onu insanlığından sıyrarak demonize eder (şeytanlaştırır). Türk'ün tanımı için daha çok demonize edilmiş düşmanın, yani Türk olmayanın gösterilmesinin ciddi önemi vardır. Bahsi geçen filmlerde Türk'ün ne olmadığını ifade etmek, ötekileştirme ve düşmanı şeytanlaştırma hem yapımcılar tarafından kolay uygulanan hem de seyircinin kolaylıkla anlayıp hazmedebileceği bir formüldür. Türk'ün kim olduğunun tanımı büyük ölçüde Türk olmayanı teşhir etmek vasıtasıyla yapılır.

Bu noktada düşman ve düşmanın karşısında Türk tanımıyla karşımıza '*Dede Korkut Destanları*' çıkmaktadır. Orijinal ismiyle '*Kitab-ı Dedem Korkud Alâ Lisân-ı Tarife-i Oğuzan*' hikayeleri Yeşilçam için adeta bir kaynak teşkil etmiştir. Düşmanın kapkara olduğu, cehennemi ölçüler içinde ejderleştiği ve "kefere" olarak tanımlandığı (dini inancı yüzünden aşağılandığı) öyküler Dede Korkut anlatımlarıyla birebir paralellik göstermektedir. "*Dirse Han yayan, biner atlı yürüdüler, alıp kanlı kafir ellerine, yöneldiler*" (Ergin, 2003: 33). "... pis dinli, din düşmanı alaca atlı kafir" (a.g.e., 39). "... itim kafir ... azgın kafir... murdar kâfir (a.g.e., 41). "*Bre dini yok akılsız kâfir, akıllı yok derneksiz kafir*" (a.g.e., 52). *Kafirin "insan etini yahni kılan aşçısı olur "* (a.g.e., 96). ifadeleri kostüme avantür sinemamızın Bilal İnci başta olmak üzere hemen tüm kötü adamlarının bir ön portresini çizmektedir. Yeşilçam destanlarında da "*kahramanımızın mücadelesi ettiği 'düşman' ister Viking olsun ister Çin'den gelmiş olsun, isterse 'kahpe' Bizans'tan çıkmış olsun her defasında kapkardır, barbardır, gözü dönmüştür ve kesinlikle, nedenli nedensiz Türk düşmanı'dır*" (Scognamillo ve Demirhan, 1999: 135).

Arkın'lı kostüme avantürler sadece kara "murdar kâfir" portresiyle değil kimi zaman senaryosuyla da bire bir Dede Korkut'u takip eder. Salur Kazan Destanı'nda, attığı 96 kiloluk taşlarla "*Yiğitler ejderhası Karacık Çoban...kafirin üç yüzünü (tek) sapan taşıyla yere*" (a.g.e., 41) sererek yine kostüme avantür kahramanının tek başına birkaç ordu askeri dağıtmasına bir prototip oluşturur. 1973 yapımı "*Savulun Battal Gazi Geliyor*" filminde Kara Şövalye'nin kuyuya hapsedtiği Battal'ın babasına sadece üzerine örtülen dev değirmen taşının deliğinden ekmek atılmaktadır. Aynı olay yaklaşık 1000 yıl önce yine Dede Korkut Kitabı'nda, Salur Kazan Destanı'nda geçer. Karacık Çoban gazaya gitmek için, bağlı bulunduğu "*koca ağacı yeri ile yurdu ile kopardı, arkasına aldı*" (a.g.e., 47). Dede Korkut Destanları'nda sadece bir defa

geçmesine karşın Cüneyt Arkın benimsemiştir bu ağaç, direk koparma işini, kâh Battal Gazi serisinde kâh "*Hakanlar Çarpışıyor*" gibi aynı çizgide diğer kostüme avantürlerde sık sık bağlandığı yeri koparıp sırtında kazıklarla, ağaçlarla savaşıp düşmana karşı. Bamsı Beyrek Destanı'nda ise, Deli Karçar kız kardeşini istemeye gelen Dede Korkut'a kılıç çeker ve "*Hak Teala'nın emri ile Deli Karçar'ın eli yukarıda asılı kal(ır)*" (a.g.e., 66). "*Battal Gazi'nin İntikamı*"nda ise bilmeden babası Battal'a kılıç kaldıran oğlunun eli taş olur havada kalır (ancak Kelime-i Şahadet getirince çözülür). Yeşilçam'da ölümcül yaraların iyileşmesi ise *Dede Korkut Destanları*'na oranla çok daha hızlı gerçekleşir. Boğaç Han'ın ölümcül yarası 40 günde iyileşir. 'Battal Gazi Destanı'nda ise kahramanımızın bütün kemikleri istisnasız kırılmış püre kıvamına gelmiştir. İyileşmesi ve eski gücünü kazanması ise üç gün sürer (üç gün sonra yapılacak Elena-Leon düğününe yetişmek içindir bu acele!). Boğaç Han, yarasını Hızır'ın gelip tedavi etmesine karşın 40 gün ile Battal'ın iyileşme hızına yaklaşılamamıştır bile.

Neden Bazı Mitleri Yeniden Üretme İhtiyacı Duyuldu?

Arkın'lı kostüme avantürlerin kaba çerçevesini oluşturan her ne kadar Battalnâmeler olmuşsa da içten içe bir Dede Korkut etkisi hem hikayede hem de detaylarda çok net görülür. '*Dede Korkut Destanları*' üzerine psikolojik bir inceleme yapan Bilgin Saydam, bu destanları ortaya çıkaran sosyo-psikolojik nedenleri incelemiştir. Saydam'ın bulguları sadece destanlar ve Arkın'lı kostüme avantürler arasında değil aynı zamanda bunların üretildikleri toplumlar arasında da önemli bir benzerliğe dikkatimizi çekmekte.

Bilgin Saydam, "*Dede Korkut Destanları*"nın Tükler için çok kritik bir kültürel geçiş, kültürel kargaşa, bocalama döneminde ortaya çıktığına dikkat çeker. Animist-Şamanist ve anacıl (anaerkil) bir kültürden süratle tek tanrıcı ve babacıl (ataerkil) İslam kültürüne zorunlu geçiş söz konusuydu bu dönemde. Bu destanlarda ve bilhassa Deli Dumrul'un "*şahsında İslamiyet ve İslami inanca sistemiyle yeni yeni tanışan Türklerin, bu yabancı değerler ve kurallar manzumesini benimsemeye karşılaştığı zorluklar dile getirilmektedir*" (Saydam, 1997: s.113). *Dede Korkut Destanları*'nın bazı hikayelerinde anlatımın yabancı kaynaklardan alınarak ufak bir makyajla ithal edildiğini görürüz. "*İthal ürünün, hangi gereksinmelerin acil karşılanması gereksinimiyle, 'yerli' üretimin beklenmediği, ya da tıkanıdığı bir 'yeni' durumu tanımladığını bulmak... ilginç olabilir*" (Saydam, 1997: 113) diyen Saydam bunu Türklerin kar-

şılaştığı durumun, din değişikliğinin, çok ani gelmesine bağlıyor. Animist-anacıl Türklerin babacıl İslam'la karşılaşmaları ve geçiş dönemi 7-14. yüzyıllara denk gelir. Bu dönemde eşyayı, dünyayı, insanı ve hayatı, tanrıyı ve insanı yeniden yorumlayan yepyeni bir dünya görüşü karşısında ne yapılabileceğini, nasıl davranıp nasıl yaşanılacağını bildiren popüler bir eser gerekiyordu. Türk edebiyatının baş yapıtları arasındaki orijinal ismiyle "*Kitab-ı Dedem Korkut Alâ Lisân-ı Tarife-i Oğuzan*" bu dönemde işte bu ihtiyacı karşıladı.

Dede Korkut'un tartışılmaz izleri Yeşilçam'da rahatça gözlenebilir. Her şeyden önce tarihi olarak Dede Korkut'un anlattığı yıllar nasıl Türklerin İslam'a geçiş milâdı (çoğu tarihçi geçiş miladı için 751 Arap-Çin arası yapılan Talas Savaşı'nı verir) sayılırsa aynı şekilde 1923 de modern Türkleri için bir milât, bir yeniden doğuş tarihidir. Tıpkı anacıl-şamanizmden yepyeni bir medeniyete geçen Türkler gibi 1923'te şimdiye kadar sadece ümmet olmuş bir halk, ulus devlet ve dahası Batılı-seküler bir ulus devlet olma yoluna girdi. Bu gün Türk halkı, birden bire kendini bulduğu bu noktada hala daha şaşkın görünüyor. 1923 miladı Türkiye Cumhuriyeti sınırlarında yaşayanları kültürel olarak yeniden 751 yılındakine benzer bir bocalama durumuyla karşı karşıya bıraktı. Bu yeni dönemin yeni gereksinimleri karşısında her şeyin yeniden tanımlanması gerekiyordu. Elbette pek çok aydın, düşünür, sanatçı başta Cumhuriyet'in kurucusu Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere bu ihtiyaca elle tutulur cevaplar ve ürünler verme konusunda önemli çalışmalarda bulundular. Ancak konu itibarıyla bu tezin üzerinde durduğu Arkın'ın tarihi aksiyon filmlerinin bu arayışa katkısıdır. Arkın düşmanın, kahramanın tanımını yeniden yaparken dindar adamın ve dini yaşantının da tanımını yeniden yapıyor. Her şeyin reddedilemeyecek kadar pratik ve "Cumhuriyetçesini" veya "Batılı-Müslümancasını" bize sunuyor: Arkın filmlerinde aslında bir genelev olan 40 Bakire Tapınağı bir anda Kılıç Ustası Hammer'in hidayet erdiği dini mekân olabiliyor, yarı çıplak "fahişeler kraliçesi" Faustina, Hammer'in Kelime-i Şahadet'ine şahit oluyor, fonda dini müzik çalıyor- "*Battal Gazi Destanı*", (1971). Yeşilçam'a yepyeni bir İslam mezhebi kurduracak kadar radikal bir diğer uygulama da "*Battal Gazi'nin Oğlu*", (1974) filminde görülür: Battal'ın düğünü öncesi ele geçirdikleri korsan gemisinden şarap almaya kalkışan mücahit'e arkadaşı "*kefere şarabı içilmez Ayıboğan. Ben (mümin Müslüman şarabı) bulurum*" der- "*Battal Gazi'nin Oğlu*", (1974) Battal Gazi'nin modern evliya örnekleri dur durak dinlemez devam eder Azize

Mariya'nın yatağına girdikten sonra yakalanarak kör edilen Battal çıktığı dağdan kerametlerle iner, asısından kılıç çıkar, kör gözleri açılır- "*Savulun Battal Gazi Geliyor*", (1973) Yeşilçam sayesinde yepyeni bir Müslüman ve yepyeni bir evliya tanımı vardır karşımızda.

Türün ve Bulguların Genel Analizi

Çalışmamızı yaparken listemizde üç ayrı psikolojik ekolün ismi var, ki bu filmleri incelememizde bize ancak kâfi geliyor. Peki bu Malkoçoğlu, Battal Gazi, Kara Murat ve diğerlerini çeken, yapan, senaryosunu yazan, başrolünü ve ikincil rollerini oynayanlar bunları gerçekten de böyle mi düşündüler, a-kıllarından kolektif bilinçdışımızın arketiplerini temsil etmek veya toplumun modelleme yapabileceği bir destan kahramanına ihtiyacı olduğunu ne kadar geçirdiler? Psikolojiye dair bahsettiğimiz birinci kısmı hayallerine bile getirmemiş olmaları kuvvetle muhtemeldir. Ancak, Arkın'ın otobiyografisi ve bazı röportajlarından "*gençlere örnek bir kahraman*" sunma arzusunda olduğunu çıkartsak da, bunun sanatçının kostüme avantür filmlerde oynadığı döneme değil Polis Cemil gibi daha toplumsal içerikli filmlerde oynadığı döneme denk geldiğini gözlemlemekteyiz. Peki nereden ve nasıl çıktı onca psikanalitik malzeme?

Freud ve Jung yaptıkları çalışmalarda sanatsal eylemin bilinçdışı süreçlere dayandığını gözlemlediler. Sinema dahil tüm sanat dalları verdikleri eserlerde psikolojik göstergeler, semboller ve arketiplerle doludur. Realist ve naturalist akımlar gerçeğe bağlı ürünler vermeye çalışırken modern ve gerçeküstü akımlar daha çok psikolojik söylemlere ağırlık verir. Bu ruh dünyasına ait anlatımlar Ekspresyonizm, Sürrealizm, Fütürizm veya fantazyaya türü eserlerde yapımcılarca büyük ölçüde bilinçli olarak kullanılsa da bazı yapıtlarda bu anlatımlar, tıpkı bir psikoterapi sürecinde analistin önüne kopup gelen malzeme gibi, kendiliğinden gelebilir. Özellikle naif veya primitif olarak nitelendirilen sanat eserleri için bu durum söz konusudur. İncelediğimiz kostüme avantürleri birer naif sanat eseri olarak değerlendirmek durumundayız.

Yapımcıların sezgilerinin ihtiyacı tespit ettiler, çalışma şekillerinin getirdiği naifliğin de psikolojik malzemeyi ortaya çıkarttığını gözlemlemekteyiz. Ortaya çıkan psikolojik malzeme ise, haliyle, nevrotik bir görünüm vermekte. Neden? Nevroz, gerçeği değerlendirme yetisini yitirmediği halde psikolojik sorunu olan kimseyi ifade eder. Yani gerçek algılanır ancak tahammül sınırını geçtiği yerde çarpıtılır, yeniden yorumlanır kişiliği incitmeyecek yumuşatmalarla kabullenilir. Bazen de bu kolektif olarak yapılır.

Örneğin, eğitim sistemimiz insan yetiştirmekten uzak başarısız ve yozlaşmış olabilir. Sebebi ise bizim milletçe olan hatalarımızdır. Nevrotik düşünce şekli ise şuna benzer bir cevabı verir: *"Eğitim sistemimiz işlememektedir. Çünkü gizli masonlar ve ajanlar bu milleti kendi özünden uzaklaştırmak için yüz yıllardır oyun oynuyorlar, neslimizi yozlaştırıyorlar"*. Arkın filmleri de aynı nevrotik mantıkla, ödünleme mekanizmasıyla işlemektedir. Avantür tarzı yapıtlar için Levent Cankat'ın *"kendinden utanan anlatı"* (Cankat, 2003: 219) olarak nitelendirdiği şey de budur. Realitenin acı bir şekilde toplumumuzun yüzüne vurduğu yetersizlikler karşısında Malkoçoğlu, Battal Gazi ve Kara Murat yeni bir ayna çıkartır ve topluma bu aynada kendisini gösterir. Toplumdaki örselenme ne kadar büyükse aynadaki narsist şişirme ve megalomani de o derecede büyür. *"Psikolojik bozukluklar, nevrozlar, savunmaya yöneliktir. İnsan ruhunu rahatlatıcı özelliğe sahiptir. Öbür türlü yapı tamamen çökebilir. Nevrozlar bazen yaşam kalitesini ciddi ölçüde düşürmesine rağmen nevrotik kişi belli ölçüde fonksiyonel olarak hayatını sürdürebilir"* (Özakkaş, 2006b). Bu noktada Arkın filmlerinin hem kolektif bir nevrozu yansıttığını hem de önceden varolan bu nevroz için sağaltımsal, tedavi edici bir etkisi vardır.

Özellikle Arkın'ın, salt Milliyetçi Narsizm olarak nitelendirebileceğimiz Malkoçoğlu, Battal Gazi, Kara Murat ve diğer kostüme avantürleri bir noktadan sonra kesip yerine Polis Cemil gibi sanatçının ifadesiyle "Modern Malkoçoğlu" karakterlerini canlandırması Arkınlı kostüme avantürlerin toplum için terapiye benzer bir süreç olduğu söylemimizi desteklemektedir. Malkoçoğlu nedenini, niçinini söylemeksizin kapkara düşmanlara karşı Türk'ün üstünlüğünü anlatırken Polis Cemil, aynı heyecan ve inanmışlıkla çok daha güncel ve gerçekçi "düşmanlara" değinir (Amerikan Emperyalizmi, bölücülük, mafya gibi). Aynı zamanda eksiklik ve zaaf noktasında Türklere de bir fatura çıkarır: emperyalizmin maşası, mafya ve onun kandırdığı gençlerdir ve dahası bunlar Bizanslı veya Ermeni-Rum gibi milliyetçiliğin Türklük dışı kabul ettiği kişiler değil, bizzat Türk'türler. 1960 başları ve 1970 sonlarına kadar süren kostüme avantür furyası içinde Malkoçoğlu, Battal Gazi ve Kara Murat serileri bu noktada toplumun kırılğan yapısı için narsist ve megaloman tesselli verme görevini yapmış ve kimlik ve saygınlık noktasında içine düşülen kolektif travmayı yumuşatmada etkin rol oynayarak kendi devirlerini kapatmıştır. Bu gün ise, bu yapıtlardan bazıları, zaman zaman birer nostalji veya kısa süreli regresyon gibi, kült halinde sınırlı bir popüleriteyi sürdürmektedir.

- Atayman, Veysel (2004). *Postmodern "Kurtarıcılar"*. İstanbul: Donkişot.
- Campbell, Joseph (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Kabalcı.
- Cantek, Levent (2003). *Erotik ve Milliyetçi Bir İkon: Karaoğlan*. İstanbul: Oğlak.
- Ergin, Muharrem (2003). *Dede Korkut Kitabı*. İstanbul: Boğaziçi.
- Fordham, Frieda (1996). *Jung Psikolojisi*. (Çev. Aslan Yalçınar). İstanbul: Say.
- Freeman, Nan B. (2004). School of the Museum of Fine Arts at Boston. "Düşük Kaliteli Sanat Eserlerinin İçerdiği Psikolojik Malzeme" konulu görüşme. Boston.
- Freud, Sigmund (1974). *Amatör Psikanalizi*. Çev. Erol Taş. İstanbul: Bozok.
- Özakkaş, Tahir (2004). *Bütüncül Psikoterapi*. İstanbul: Litera.
- Özakkaş, Tahir, MD. (2005). *Psikiyatrist*. Azerbaycan Tıp Üniversitesi, Psikiyatri Ana Bilim Dalı Öğretim Üyesi, "Dinamik Psikoloji ve Dinamik Psikolojinin Film Çözümlemesinde Kullanılabilirliği" konulu görüşme, İstanbul.
- Özakkaş, Tahir, MD. (2005). *Psikiyatrist*, Azerbaycan Tıp Üniversitesi, Psikiyatri Ana Bilim Dalı Öğretim Üyesi, Konferans. "Beyin Yıkama-Kitle Psikolojisi-Sosyal Mühendislik". Tarık Zafer Tunaya Kültür A.Ş. İstanbul.
- Saydam, Bilgin (1997). *Delidumrul'un Bilinci*. İstanbul: Metis.
- Scognamillo, Giovanni (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı.
- Scognamillo, Giovanni-Demirhan, Metin (1999). *Fantastik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalcı.
- Zizek Slavoj, (2004). *Yamuk Bakmak*. (Çev.: Tuncay Birkan). İstanbul. Metis Yayıncılık.

12 EYLÜL FİLMLERİNDE ŞİDDETİN SUNUMU

Özet

12 Eylül filmlerinde şiddetin sunumunu konu alan bu araştırma temel olarak üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Türkiye'nin 1980'li yıllarda içinde bulunduğu durum aktarılmış ve 1980 Darbesi sonrası yaşanan değişimlerin günümüze kadar gelen süreçte Türkiye'yi nasıl etkilediğine bakılmıştır. İkinci bölümde ise genel olarak "şiddet" olgusuna bakılmıştır. Bu olgunun farklı tanımlamaları yapılmış; farklı şiddet türlerine yönelik bilgiler verilmiştir. Araştırmanın üçüncü ve son bölümünde ise 12 Eylül filmlerinde şiddetin nasıl ve ne şekilde sunulduğuna belirlenen temalar çerçevesinden bakılmış ve çalışmanın asıl amacı olan bu filmlerde karşımıza çıkan şiddet sunumlarının ne yönlerden birbirine benzediğine bakılarak bu durumun ortaya çıkardığı sonuçlar incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler

12 Eylül, Şiddet, Toplum-Sinema

Giriş

Türkiye toplumunun tarihine baktığımızda yaşadığı ancak bir türlü yüzleşemediği (ya da yüzleştirilmediği) pek çok travmadan bahsedebiliriz. Ermeni Tehciri (1915), Varlık Vergisi (1942), 6-7 Eylül Olayları (1955), Kürt Sorunu ve askeri darbeler yaşanan travmalara örnek olabilir. Bunlar içinde 12 Eylül

1980, Türkiye'nin yakın tarihi için gerçek bir kırılma noktası olmuştur. Bu tarihte Türk Silahlı Kuvvetleri'nin ülke yönetimine el koyması günümüze kadar gelen süreçte bu ülkede yaşayanların hayatını temelden etkileyen pek çok olaya neden olmuştur. Ülkede insan hakları o güne kadar görülmemiş boyutta ihlâl edilmiş, demokratik kurumlar birer birer tasfiye edilmiştir. Murat Belge'nin deyiimiyle bu tarih Türkiye Cumhuriyeti tarihinin en büyük "katakstrof"udur (Belge, 1993: 7). Bu dönemde askeri hükümetin aldığı kararlar ve uygulamaları zaman içinde yasal dayanaklara da kavuşturulmuş ve 12 Eylül'ün yarattığı anti-demokratik toplumsal yapılanmalar ve süreçler sonraki dönemlerde de yerleşerek devam etmiştir.

12 Eylül 1980'de Türk Silahlı Kuvvetleri'nin ülke yönetimine el koyması Türkiye'de demokrasiye, insan haklarına, düşünce özgürlüğüne, kültür ve sanata büyük bir darbe vurmuştur. Bu baskı rejimi pek çok anti-demokratik uygulamayı da beraberinde getirmiştir. 12 Eylül dönemi Türkiye'de demokrasinin ve insan haklarının devlet tarafından ihlâl edildiği bir dönemdir; bu ihlaller yasalarla kurumsallaştırıldığı ve meşru bir zemine oturtulduğu için 12 Eylül rejimi sona erdikten sonra bile devam etmiştir. Bu noktada 12 Eylül döneminde yaşanan şiddetin boyutlarını göstermek için o dönemde yaşanan bazı olayları örnek gösterebiliriz. *"Milli Güvenlik Konseyi, yönetimde kaldığı süre içinde 626 yasa yaptı. Bu yasaların bir bölümü demokratik yaşamı ilgilendiren önemli konulara ilişkindir. Bu dönemde salt 1420 sayılı sıkıyönetim yasası 15 kez değiştirildi. Başta anayasa olmak üzere, siyasal partiler yasası, toplu sözleşme, grev ve lokavt yasası, toplantı ve gösteri yürüyüşleri yasası, dernekler yasası, polis vazife ve salâhiyetleri yasası ve daha pek çok temel yasa anti-demokratik içerikle donatılarak yürürlüğe konuldu"* (Helvacı, 1996:70). Amaç aydınların, işçilerin, öğrencilerin, basın ve özellikle muhalefetin mümkün olduğunca sindirilmesi, rejimin güçlendirilmesiydi. *"Türkiye Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu'na (DİSK) bağlı yaklaşık 2000 sendikacı, 14 Eylül 1980 günü yayınlanan bildiri ile gözaltına alındılar. Çoğunun mahkemeye çıkarılıp tutuklanmalarına kadar ağır işkence, baskı altında geçen sorgulama süreçleri 107 günü buldu. 24 Aralık 1986 günü davanın başlamasından 5 yıl sonra askeri mahkeme 261 sendikacı ve uzmanı TCK'nın 141. maddesi gereğince 5 yıl ile 15 yıl arasında değişen hapis cezası ile cezalandırdı. DİSK ve 28 üye sendikayı kapattı"* (Pekin, 1995:225-226). Yine bu dönemde çıkarılan YÖK Kanunu ve 1402 sayılı Sıkıyönetim Kanunu ile toplumsal muhalefetin en önemli merkezlerinden olan üniversitelerin

bilimsel ve yönetsel özerklikleri kaldırılmış, ğretim yeleri üzerinde çok ciddi baskı kurulmuştur. 12 Eylül yıllarında basın özgürlüğü de büyük darbe yemiştir. Bu dönemde; "gazetecilere toplam 3315 yıl 6 ay hapis cezası verildi. 13 büyük gazete hakkında 303 dava açıldı. Toplam 4 bin yıl kadar ceza istendi. 300 gazeteci saldırıya uğradı, bunların  öldürüldü. Cezaevlerindeki gazeteci sayısı 31, haklarında tazminat istenilenlerinki de 211 idi. 39 ton gazete, dergi ve kitap sakıncalı olduğu gerekçesi ile imha edildi" (Tanör, 2004: 96). 1980'lerde Türkiye'de düşünce özgürlüğü ve örgütlenme hakları alabil-diğince kısıtlanmış, toplumun tüm kesimleri (zellikle aydınlar, kültürel kurumlar) zerinde baskılar yoğunlaşmıştır. Tüm bunlara karşın güçlü bir toplumsal muhalefet ortaya çıkmamış/çıkarılmamıştır. Toplum, siyasal alanda inanılmaz bir baskı altında tutulurken diğerk alanlarda ise değişim ve dönüşüm büyük bir hızla gerçekleşmeye başlamıştır. Liberalizm giderek güçlenmiş; bu dönemde yaşanan değişim ve dönüşüm ise her alanda bireyciliğın ve rekabetin görünür hale gelmesi olarak karşımıza çıkmıştır. Kültür, giderek metalaşmış ve üretme-yaratma ideallerinin yerini kazanma hırsı almıştır. Bu eğilimler toplumun bütün kesimlerine hâkim olmuş ve yoksul kitleler bu piyasa içinde eğer yolunu bulurlarsa köşeyi dönmelerinin, sınıf atlamanın mümkün olacağına inandırılmışlardır.

1980'li yıllarda tüm toplumu etkileyen değişim ve dönüşümün yansımaları Türk sinemasında da görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde yönetmenler bir yandan kırsal kesimde yaşanan sorunları diğerk yandan da büyük kentin yoksul insanları üzerinde yeni ekonomik düzenin açtığı yaraları anlatan filmler çekerler. Eleştirel olmayı hedefleyen toplumsal gldrt filmlerinin yanı sıra, kadın sorunlarını, 12 Eylül döneminin getirdiği acıları, aydınları konu alan filmler, 1970'lerin ortalarından itibaren izleyici kitlesini kaybetmiş olan sinemayı tekrar gündeme getirir. Bu gelişmelerle birlikte özellikle entelektüel kesimler sinema ile yakından ilgilenmeye başlar. İfade zgrlğnn, sanatın büyük baskı altında olduğu bir dönemde 12 Eylül Türkiye'sinin güncel sorunlarını, popüler konuları perdeye taşıyan filmler, gazete ve dergiler aracılığıyla kamuoyunda hemen büyük bir yankı bulmuş, tartışılmıştır.

12 Eylül Askeri Darbesi'nin Türk toplumunun siyasal, kültürel, toplumsal, ekonomik hayatına getirdiği değişimler içinde belki de en çok dikkat çekeni, düşünsel alandaki kısıtlamalar ve bunun sonucu olarak da baskıydı. Yaşanan baskılarla beraber depolitizasyonun da hâkim olduğu 1980'ler Türkiye'sinde olumsuzlukları dile getirmek için kültürel rtnler üzerinden muhalefet yapılmaya çalışılmıştır. Ancak kültürün de metalaşma sürecine girerek pi-

yasaya tabi olması Türk sinemasını muhalif olmak ile toplumun yükselen değerlerini yansıtarak piyasada yer bulmak ikilemi ile karşı karşıya getirmiştir. 80'lerde çekilen pek çok film muhalif olmayı hedeflemiştir. Ancak hem yaşanan olayın sıcaklığı hem de hayatın bütün alanları gibi sinemanın da "değerler değişimi"nden kendisini soyutlayamaması sonucu bunu tam anlamıyla başaramamıştır.

12 Eylül döneminde şiddet toplumun tüm kesimlerine yönelmiş, binlerce insan hapsedilmiş, gözaltına alınmış, işkenceden geçirilmiş ve idam edilmiştir. Yasal olarak hiçbir şekilde sorgulanmayan ve hesaplaşılmayan 12 Eylül döneminde yaşanan şiddet ve onun getirdiği acılar 12 Eylül filmlerinin öyküleri, karakterleri ve mekânları üzerinden eksik şekilde de olsa ele alınmıştır. Bu yazı 12 Eylül döneminde yaşanan şiddetin farklı şekillerde sunulduğu yirmi 12 Eylül filminde¹ bu sunumların nasıl yapıldığını incelemeyi amaçlıyor. Filmlere ilişkin ayrıntılı bir değerlendirmeye girişmeden önce, ele alınan filmlerde karşımıza çıkan farklı şiddet türleri üzerine genel bir çerçeve gerekmektedir.

12 Eylül Filmlerinde Karşımıza Çıkan Farklı Şiddet Türleri

"Şiddet" kavramı günümüze kadar, birçok bilim insanı, yazar, araştırmacı ve eleştirmen tarafından çeşitli şekillerde tanımlanmıştır. Şiddetin bu şekilde çok geniş bir yelpazede ele alınmasının nedeni onun değişik biçimlerde ortaya çıkmasından kaynaklanır. Bütün kültürler için geçerli olabilecek tek bir şiddet tanımı yapmanın güçlüğüne; hatta bunun imkânsızlığının kabul edilmesi gerekmektedir. Buna rağmen normal olarak, gündelik dünyada insanların ötekilere, kasti olarak zarar vermesiyle ilgili eylemlerin 'şiddet' olarak algılandığı göz önünde tutulursa, şöyle bir tanım yapılabilir; belirlenmiş bir amaca ulaşmak için uygulanan resmi ya da gayri resmi sert davranış, güç

1- Yazıda incelenen yirmi film şunlardır: "Sen Türkülerini Söyle" (Şerif Gören, 1986), "Dikenli Yol" (Zeki Alasya, 1986), "Prenses" (Sinan Çetin, 1986), "Su Da Yanar" (Ali Özgentürk, 1987), "Av Zamanı" (Erden Kıral, 1988), "Bütün Kapılar Kapalıydı" (Memduh Ün, 1989), "Darbe" (Ümit Efekan, 1990), "İkili Oyunlar" (İrfan Tözüm, 1990), "Suyun Öte Yanı" (Tomris Giritlioğlu, 1991), "Uzlaşma" (Oğuzhan Tercan, 1991), "Bekle Dedim Gölgeye" (Atıf Yılmaz, 1991), "Hoşçakal Umut" (Candan Evci-men İçöz, 1993), "Bir Sonbahar Hikayesi" (Yavuz Özkan, 1993), "Babam Askerde" (Handan İpekçi, 1994), "Gerilla" (Osman Sınav, 1995), "Gülün Bittiği Yer" (İsmail Güneş, 1998), "Eylül Fırtınası" (Atıf Yılmaz, 1999), "Vizontele Tuuba" (Yılmaz Erdoğan, 2003), "Babam ve Oğlum" (Çağan Irmak, 2005), "Eve Dönüş" (Ömer Uğur, 2006), "Beynelmilel" (Sırrı Süreyya Önder - Muharrem Gülmez, 2006).

kullanımı, kabalık, sözlü veya sözsüz hareket; hasar verme amacıyla kullanılan fiziksel kuvvet veya bu gücü kullanmakla tehdit etmek. Gerçekten de dar açıdan baktığımızda bu tür "*meşru olmayan*" davranışlar şiddetin tümünü ifade eder. Ama farklı ve daha geniş bir yaklaşımla şiddet tanımlarına, savaslar, idam cezası ve polislin davranışı katılabileceği gibi bundan da daha geniş bir tanım, yoksulluğu, ekonomik sömürüyü ve ayrımcılığı (ırk ayrımcılığı, cinsel ayrımcılık vb.) içine alabilir. Yazıda incelenen filmlerde dar ve geniş anlamlarıyla şiddete bu çerçeveden bakılacaktır.

Çalışmada 12 Eylül filmlerinde sunulan şiddete ilişkin en çok kullanılan sınıflandırmalardan biri de yasal ve yasadışı şiddettir.

"Toplumsal bir düzenin kurulması ve sürdürülmesiyle ilgili olan yasal şiddetin karşısı yasa dışı şiddet, toplumsal hukukun ihlâl edilmesi olasılığını içerir" (Copet - Rougier, 1989: 70). *"Gücsüz durumda olanlar, iyice ölçüp biçerek kendi çıkarlarını düşünüp şiddete maruz kalmamak için, kendilerinden güçlü bir oluşuma bazı haklarını temsil edebilirler. Bu kabul, bu teslimiyet bir toplumsal uzlaşma biçimini aldığında güç yumuşak bir geçişle, halkın rızasıyla gücsüzlere kabul ettirilir. Böylelikle şiddet sivil ve siyasal düzenin yanında yerini alarak meşrulaşır, normalleşir ve devletin baskı araçlarından biri olur"* (Sitterlin, 2004: 17).

Şiddet kavramına dar ve geniş anlamları açısından bir sınıflandırma getirilecek olunursa, dar anlamıyla şiddetin fiziksel şiddeti ifade ettiği söylenebilir. Fiziksel şiddeti, insanların bedensel bütünlüğüne karşı dışardan yöneltilen, sert ve acı verici bir edim olarak tanımlamak olasıdır.²

Ünsal'a göre geniş anlamıyla şiddet dolaylı bir şiddettir. Dolaylı şiddet, insan üzerindeki fiziksel ve ruhsal etkileri dolaylı ve somut bir biçimde hissedilen baskı türleri olarak tanımlanabilir (1996: 33). Yine Ünsal'a göre, bir çeşit dolaylı şiddet olan "*ekonomik şiddet*"in de şiddet tipolojisine dâhil edilmesi ve her türlü "*mala verilen zarar*" olarak, insana yönelik fiziksel şiddetten ayırt edilmemesi gerekmektedir.³ Teresa de Lauretis de şiddet kavramına

2- Ünsal, hukuk dilinde bunun "şahıslara karşı cürümler" diye nitelendirildiğini söyler. Kurbanın can sağlığı, bedensel bütünlüğü ya da bireysel özgürlüğüne karşı bir tehdidin de söz konusu olduğunu ve ölüm, yaralama ırza tecavüz, yağma, adam kaçırmaya ya da rehin alma gibi eylemlerin de fiziksel şiddet olduğunu vurgular (Ünsal, 1996: 31).

3- Örneğin, kırsal kesimde hasım aileler arasında birbirinin hayvanını vurmaya, ekinini yakmaya, karşı tarafı korkutmaya ve sindirmek amacına dönük olduğu için basit bir mala zarar verme değil, insana yönelik "dolaylı" bir şiddet türünü de ortaya koymaktadır (Ünsal, 1996: 33).

doğrudan ve dolaylı olmak üzere bir sınıflandırma getirmektedir. Ona göre doğrudan şiddet, insan üzerinde fiziksel veya psikolojik olarak sonuçlanan doğrudan saldırı ve hareketlerdir. Bu tür şiddet, tüm öldürme ve cinayetleri kapsamaktadır. Savaş suçları, soykırım, toplu katliamlar, işkence, tecavüz vb. yine bu tür içine girmektedir. 'Dolaylı şiddet' ise; zarar verici, bazen öldürücü olabilen, kurbanlar ile kurumlar ve bireyler arasında doğrudan ilişki gerektirmeyen durumlar ve hareketlerdir (De Lauretis, 1989: 249).

Yazıya kaynak oluşturan filmlerde karşımıza çıkan şiddet türlerinden bir diğeri de 'terör'dür. Ruşen Keleş, terörün klasik tanımının altüst edici ve felce uğratici aşırı korku olduğunu söylerken; terörizmin başlıca amacının da siyasal iktidarı ele geçirmek isteyen güçlerin onu yıpratmak ve bu arada, sindirdikleri yığınları da sahipsiz kaldıkları düşüncesine yöneltmek için şiddet eylemlerinden faydalanmak olduğunu vurgular (1989:93). Jabri günümüzde terör türlerini başlıca iki gruba ayırır: Devlet terörü ve devlete karşı terör. Devlet teröründe, devlet yönetimini ellerinde bulunduran güçler, ayrıcalıklarını ve etkinliklerini yitirmek kaygısıyla, buyrukları altındaki resmi kuruluş ve gruplar aracılığıyla şiddete başvurarak karşıtlarını yok etmeyi ya da en azından onu sindirmeyi amaçlamaktadırlar. Devlete karşı terörde ise, toplumsal düzene, siyasal iktidara ve siyasal kurumlara yöneltilen şiddet eylemleri söz konusudur (1996:63).

Çalışmamız açısından önemli olan bir başka kavram da Campbell ve Dillon'ın yaptığı 'bastırıcı şiddet'tir. Bu şiddet türü, yaşama ve korunma içgüdülerinden çok bazı temel haklarla ilgilidir. Bu yüzden bastırıcı şiddet, insan hayatını tehlikeye sokan, özgürlüğüne ve eşitliğine tecavüz eden insan hakları ihlallerini kapsamaktadır.⁴

12 Eylül ve Sinema

12 Eylül döneminin Türk sinemasındaki yansımalarına bakmadan önce bir karşılaştırma sunması bakımından 12 Mart Askeri Darbesi'nin sinema-daki temsillerine bakılabilir. 12 Mart Darbesi'nin etki bakımından 12 Eylül'e göre daha dar bir çevreyi etkilediği söylenebilir. 12 Mart Darbesi'nden sonra gözaltına alınan ve işkence görenler daha çok aydınlar olmuştur.

⁴ Campbell ve Dillon bastırıcı şiddetin üç temel hak ile ilgilendiğini söyler. Sivil haklar, siyasal haklar ve toplumsal haklar. Başlıca sivil haklar; düşünce ve inanç özgürlüğü, hareket özgürlüğü, özel hayatın dokunulmazlığı, kamu önünde herkesin eşit haklara sahip olmasıdır. Siyasal haklar; seçme ve seçilme hakkını, ifade özgürlüğünü kapsamaktadır. Toplumsal haklar ise bireylerin çıkarlarını korumak için greve gidebilme, sendika ve dernek kurabilme haklarını kapsar (Campbell ve Dillon, 1993:59).

12 Eylül döneminde de aydınlar yine şiddetin öncelikli kurbanlarıydılar. Fakat "sıradan ve normal vatandaş"lar da bu dönemde ciddi şekilde şiddete maruz kalmışlardır. 12 Mart döneminin sanata yansımalarına baktığımızda da yine 12 Eylül dönemiyle aralarında belirgin farklar olduğunu görürüz. Murat Belge, 12 Mart döneminde Yeşilçam'ın o dönemde yaşananlarla fazla ilgilenmediğini dolayısıyla bu dönemin sanat alanında öncelikle romana ve şiire yansıdığını söylemektedir (1993: 137). Gerçekten de 12 Mart'ın sinemadaki yansımalarına baktığımızda karşımıza çok da fazla örnek çıkmamaktadır.⁵ Buna rağmen 12 Mart'ın edebiyat alanındaki yansımaları ise sinemanın aksine oldukça zengindir.⁶ 12 Mart Askeri Darbesi'nin 1970'li yıllarda sinemada işlenmemiş olması, Yeşilçam'ın popülist karakteriyle, ağır sansür koşullarıyla ve sonrasındaki yıllarda da Türk sinemasının krize girip seks filmlerine yönelmesiyle açıklanabilir.

12 Eylül'ün sinemayla ilişkisine baktığımızda yine Belge'den alıntılarla, 1980'ler ve 12 Eylül'le başlayan dönemin bu sefer daha çok sinemaya malzeme sağladığını söyleyebiliriz (1993:137). Bu dönemin sinemaya yansımalarına baktığımızda 12 Mart dönemine göre bu dönemin çok daha fazla ele alındığını görmekteyiz.⁷

5- 12 Mart döneminin sinemada ele alınması 1980'li yıllardan itibaren gerçekleşmiştir. Ümit Elçi'nin yönettiği "Bir Avuç Gökyüzü" (1987), Reis Çelik'in yönettiği "Hoşçakal Yarin" (1997) ve Turgut Yasalar'ın yönettiği "Leoparın Kuyruğu" (1998) 12 Mart'ın Türk sinemasındaki ender temsillerindendir.

6- 12 Mart döneminde yaşananlar Çetin Altan'ın "Bir Avuç Gökyüzü", Tarık Dursun K.'nin "Gün Döndü", Erdal Öz'ün "Yaralısın", Sevgi Soysal'ın "Şafak", Füzûzan'ın "47'liler" adlı romanlarında karşımıza çıkmıştır.

7- 12 Eylül filmleri günümüzde sorunlu bir adlandırma olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemi konu alan filmleri inceleyen akademisyen ve sinema yazarlarının üzerinde uzlaştığı bir tanımdan ve bir film listesinden hâlâ söz edilememektedir. Bu çalışma kapsamında da günümüze kadar 12 Eylül'ün konu edildiği otuz bir filmin çekildiğini söyleyebiliriz. Bunlar: "Öç" (Mesut Uçakan, 1984), "Sen Türkülerini Söyle" (Şerif Gören, 1986), "Dikenli Yol" (Zeki Alasya, 1986), "Ses" (Zeki Ökten, 1986), "Prenses" (Sinan Çetin, 1986), "Yağmur Kaçakları" (Yavuz Özkan, 1987), "Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç" (Şerif Gören, 1987), "Su Da Yanar" (Ali Özgentürk, 1987), "Kimlik" (Melih Gülgen, 1988), "Av Zamanı" (Erden Kıral, 1988), "Bütün Kapılar Kapalıydı" (Memduh Ün, 1989), "Kara Sevdalı Bulut" (Muammer Özer, 1989), "Sis" (Zülfü Livaneli, 1989), "Darbe" (Ümit Efekan, 1990), "İkili Oyunlar" (İrfan Tözüm, 1990), "Suyun Öte Yanı" (Tomris Giritlioğlu, 1991), "Uzlaşma" (Oğuzhan Tercan, 1991), "Bekle Dedim Gölgeye" (Atıf Yılmaz, 1991), "Hoşçakal Umut" (Candan Evcimen İçöz, 1993), "Bir Sonbahar Hikâyesi" (Yavuz Özkan, 1993), "Çözümler" (Yusuf Kurçenli, 1994), "80. Adım" (Tomris Giritlioğlu, 1995), "Babam Askerde" (Handan

12 Eylül Filmlerinde Şiddet

12 Eylül döneminde karşımıza çıkan birçok uygulama gerek Jabri'nin *devlet terörü* gerekse Campbell ve Dillon'un *bastırıcı şiddet* olarak ortaya koyduğu kavramlar için verilecek örneklerdir. İncelemeye kaynaklık oluşturan filmlerde ise bu çerçevede değerlendirebilecek sunumların olmayışı ya da çok az sayıda oluşu dikkat çekicidir. 1980'lerde çekilmiş filmlerde Kenan Evren'in hâlâ iktidarda olması ve ağır sansür koşulları bu sunumları etkilemiştir. Fakat daha sonraki yıllarda çekilen 12 Eylül filmlerinde de geniş anlamda şiddeti ele alan ve onları toplumsal, siyasal, ekonomik gerçeklik içinde gösteren filmlerin olmayışı 12 Eylül darbesinin toplum üzerindeki etkilerinin eksik ve yanlış anlaşılmasına neden olmuştur.⁸

İncelenen filmlerde şiddet karşımıza dar anlamıyla sadece fiziksel şiddet sunumları olarak çıkmaktadır. Bu durum da 12 Eylül döneminin etkilerinin tam anlamıyla anlaşılmasını engellemektedir.

İncelenen filmlerde bireyci eğilimlerin yükselişinin ve "daha adaletli, daha özgür, daha mutlu bir toplumsal düzen" in kurulması için mücadele eden kişilere toplumun sahip çıkmamasının yarattığı hayal kırıklığı açık biçimde görülür. Filmlerde genellikle olumsuz bir toplum betimlemesine gidilmiş, toplumda oluşturulan bireyci, çıkarıcı, muhafazakâr ve aynı zamanda ikiyüzlü ahlak anlayışına karşı eleştirel gözle bakılmıştır.

İpekçi, 1995), "Gerilla" (Osman Sınay, 1995), "Gülün Bittiği Yer". (İsmail Güneş, 1998), "Eylül Fırtınası" (Atıf Yılmaz, 1999), "Vizontele Tuuba" (Yılmaz Erdoğan, 2003), "Babam ve Oğlum" (Çağan Irmak, 2005), "Eve Dönüş" (Ömer Uğur, 2006) "Beynelmilel" (Sırrı Süreyya Önder-Muharrem Gülmez, 2006), "Zincirbozan" (Atıl İnaç, 2007). Bu listeye ek olarak örneğin Şükran Esen'in '80'ler Türkiye'si'nde Sinema' adlı eserinde belirttiği "Yol" (Şerif Gören, 1981), "Uçurtmayı Vurmasınlar" (Tunç Başaran, 1989) filmleri de çeşitli yerlerde 12 Eylül filmi olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca 2005 yılında gösterilmiş olan Çağan Irmak'ın çektiği "Çemberimde Gül Oya" adlı dizi de 12 Eylül öncesini ve o dönemi ele alması bakımından anılmaya değer bir çalışmadır.

8- O dönem çekilen filmlerle ilgili olarak Hilmi Maktav şu değerlendirmeyi yapmaktadır: "12 Eylül bütün ülkeyi Kenan Evren'in komuta ettiği bir kışlaya çevirdiğinde, cezaevine gönderilenler arasında yönetmenler, oyuncular da vardı ama askeri darbelerin mağdur ettiği solcu kahramanlar film karelerine, bir kez bile 'ordu' ve 'darbe' sözcüklerini kullanmadan, orduyu eleştirmeden, sadece sol geçmişleriyle hesaplaşarak girebildiler. Bugün bile 1970 sonrasında doğan ortalama seyircinin darbe yıllarında geçen bu filmleri izleyip de, 12 Mart'ta veya 12 Eylül'de ne olduğunu anlamasının imkânı yoktur. Niçin girmişlerdir cezaevine o kahramanlar, niçin işkence görmüşlerdir ve niçin filmin kötü adamının dışında, başta cuntacılar olmak üzere hiçbir kurumla hesaplaşma gereği duymamışlardır?" (Maktav, 2006:78).

Çalışmada incelenen filmlerden “*Sen Türkülerini Söyle*”, “*İkili Oyunlar*”, “*Hoşçakal Umut*” ve “*Bir Sonbahar Hikayesi*”nde toplum, bu duruma uygun olarak olumsuz özelliklere sahip olarak gösterilmiştir. 12 Eylül döneminde yaşanan baskı ve şiddet, 12 Eylül filmlerinde mücadele ruhunun kaybolmasına, toplumun yılgın, güvensiz bir şekilde yansıtılmasına yol açmıştır. Çalışmada incelenen tüm filmlere bu "kader" duygusu, değişmesi mümkün olmayan bir olgu olarak yansımıştır. İncelenen tüm filmlerde hâkim olan genel tavır karamsarlık ve umutsuzluktur.

Şiddetin kurbanı olan karakterlere baktığımızda incelenen tüm filmlerde bu karakterlerin sol görüşe sahip kişiler olduğunu görürüz. Bu karakterler, “*Su da Yanar*”, “*Av Zamanı*”, “*Bütün Kapılar Kapalıydı*”, “*İkili Oyunlar*”, “*Uzlaşma*”, “*Suyun Öte Yanı*”, “*Bekle Dedim Gölgeye*” ve “*Bir Sonbahar Hikâyesi*” filmlerinde “aydın” karakterlerdir. İncelenen diğer filmler olan “*Sen Türkülerini Söyle*”, “*Dikenli Yol*”, “*Prensés*”, “*Darbe*”, “*Hoşçakal Umut*”, “*Babam Askerde*”, “*Gerilla*”, “*Eylül Fırtınası*”, “*Vizontele Tuuba*”, “*Babam ve Oğlum*”, “*Eve Dönüş*” ve “*Beynelmile*”de de şiddete maruz kalan karakterler ise aydın olarak gösterilmemelerine rağmen mutlaka kitap ya da gazete okuyan, çevrelerinde olup bitene duyarlı karakterler olarak gösterilmişlerdir. Şiddet görenler “*Bütün Kapılar Kapalıydı*”, “*Eylül Fırtınası*” filmlerinde kadındır. “*Bütün Kapılar Kapalıydı*” filminin kahramanı Nil (Aslı Altan) cezaevinde işkence görür. “*Eylül Fırtınası*”nda Ayten’in (Zara) görüldüğü işkence gösterilmez ama Ayten’in yüzünün yara bere içinde olmasından, yürüyememesinden işkence gördüğünü anlarız. Çalışmalarda incelenen filmlerden “*Prensés*”, “*Av Zamanı*”, “*Uzlaşma*”, “*Bekle Dedim Gölgeye*” ve “*Vizontele Tuuba*” filmlerinde gösterilen şiddet 12 Eylül öncesinde yaşanmıştır. Bu filmlerde şiddet öldürülen akademisyen, saldırı düzenlenen gazeteci, basılan kahvehaneler, silahlı sokak çatışmaları, sağ ve sol örgütlerin eylem hazırlıkları, örgütler arası çatışmalar olarak temsil edilmiştir. 12 Eylül sonrasında anlatan filmlerde ise şiddet daha çok solcu kahramanlara yapılan işkenceler şeklindedir. “*Sen Türkülerini Söyle*”, “*Dikenli Yol*”, “*Su Da Yanar*”, “*Bütün Kapılar Kapalıydı*”, “*Darbe*”, “*Hoşçakal Umut*”, “*Eylül Fırtınası*” ve “*Babam ve Oğlum*” filmlerinde solcu kahramanlar işkence görürler. Bu filmlerin hiçbirisi doğrudan işkence olgusu üzerine değildir. İşkencenin varlığı kahramanların kâbuslarında ya da anılarını hatırlamalarıyla somutlaştırılmıştır.

12 Eylül filmlerinde şiddetin kimler tarafından uygulandığına baktığımızda daha çok devletin güvenlik kuvvetlerince uygulandığını görürüz. An-

cak bu filmlerde genelde şiddet, özelde işkence sahneleri nasıl simgesel biçimde anlatılıyorsa, şiddeti uygulayanların kimler olduğu da açıkça ortaya konulmaz. Şiddet gören kişiler gözaltında şiddete uğradıkları için şiddeti uygulayan bu kişilerin devletin güvenlik güçlerinden olduğuna dair bir imâ yapılır. Filmlerde bu kişilerin kimliklerine ilişkin somut göstergeler olmamasının yanında davranışları ya da zihniyetlerinin ne olduğuna dair net bilgiler yer almaz. “*Sen Türkülerini Söyle*”, “*Dikenli Yol*”, “*Su da Yanar*”, “*Bütün Kapılar Kapalıydı*”, “*Darbe*”, “*Hoşçakal Umut*”, “*Eylül Fırtınası*” ile “*Babam ve Oğlum*” filmlerinde açık olarak kimlikleri vurgulanmasa da şiddeti uygulayanların asker ya da polis olduğu vurgulanır. Bunlardan farklı olarak çalışmada incelenen filmlerden gösterim tarihleri en yakın olan “*Eve Dönüş*” ve “*Beynelmilel*” filmlerinde şiddeti uygulayanların kimliklerine ilişkin daha net bilgiler yer almaktadır. “*Eve Dönüş*” filminde Mehmet Ali Alabora'nın oynadığı Mustafa karakteri ile Altan Erkekli'nin oynadığı Hoca karakterine polisler işkence yaparlar. “*Beynelmilel*” filminde ise filmin sonunda işkence sahneleri açıkça gösterilmese de işkenceyi yapanların asker oldukları son derece açıktır.

12 Eylül öncesinde şiddeti uygulayanların kimlikleri ise daha belirsizdir. Çalışmada incelenen filmlerden biri olan “*Prences*”te sol bir örgütün eylem hazırlığında olduğu gösterilir. Eylem sonunda hem örgütten hem de eylemin yapılacağı yerden birilerinin ölmesine kesin gözüyle bakılmaktadır. Nitekim başarısız olan eylem sonunda örgütten bir kişi ölür, bir kişi yaralanır. Bunun dışında filmde, şiddetin topluma yayılmışlığını anlatmak için sokakta vurulup ölen insanlar ve çatışma görüntüleri kullanılmıştır. Ama bu kişilerin kimliklerine ilişkin herhangi bir bilgi verilmez. “*Av Zamanı*” filminde ise yazarın profesör arkadaşının vurulduğunu görürüz. Profesörü öldürenlerin kimlikleri belli değildir. Topluma yayılan bu şiddetten kaçarak bir adaya sığınan yazar da filmin sonunda öldürülür, fakat burada da şiddeti uygulayanların kim olduğu belli değildir. “*Uzlaşma*” filminde ise Abdi İpekçi suikastı konu edilmiştir. Şiddeti uygulayanların Mehmet Ali Ağca ve arkadaşı olduğu filmde belirtilir. Fakat film, kişilerin kimliklerine ilişkin bu açıklamayı yeterli görmüştür. Abdi İpekçi'yi öldürenlerin hangi görüşten olduğu ya da neden böyle bir olaya kalkıştıklarına dair herhangi bir açıklama yer almaz filmde. Bu örneklerde de görüldüğü üzere, 12 Eylül öncesini anlatan bu filmlerde şiddeti uygulayanların kim olduğu konusunda net bir ifade yoktur. Bu da filmlerde sunulan şiddetin gerçeklikle olan ilişkisini olumsuz yönde etkileyen bir unsur olmuştur.

Çalışmanın araştırma alanını oluşturan 12 Eylül filmleri temelde kaynaklarını ya da ana fikirlerini 12 Eylül Askeri Darbesi'nden almış olsa da çalışmada incelenen filmlerin hiçbirinde "darbe" asıl konu olarak yer almaz. Darbenin nedenlerini ya da oluşum aşamasını, incelenen filmlerde göremeyiz. 12 Eylül Askeri Darbesi bu filmlerde sadece fonda yer bulabilmiştir. "*Bir Sonbahar Hikâyesi*" filminde darbe, filmin kahramanı olan akademisyenin radyodan darbe olduğuna ilişkin haberi duyup kocasına bu haberi vermesi ile yer bulur. Filmin ana karakteri, kocası ile darbe üzerine tartışırken boş sokak görüntüleri üzerine silah sesleri ve askerlerin yürüyüş sesleri darbeyi simgeleyen motiflerdir. "*Vizontele Tuuba*" filminde 12 Eylül Askeri Darbesi, filmin geçtiği kasabaya gelen askerler ve onların ilan ettiği sokağa çıkma yasağı ile temsil edilmiştir. "*Babam ve Oğlum*" da ise darbenin olduğu akşam sokağa çıkma yasağından dolayı karısını hastaneye götürmeyip onu kaybeden filmin kahramanına bu bilgi, onu yolda karısının cesedi başında otururken bulan bir asker tarafından verilir. Yukarıda da söylediğimiz gibi, bu filmlerin hiçbirinde "darbe", hikâyenin asıl ögesi değildir. Çalışmada incelenen filmlerin çoğu darbe üzerine bir hikâye anlatmak yerine 12 Eylül Askeri Darbesi'nden sonraki baskı döneminde yaşanan hikâyeler anlatmayı tercih etmişlerdir.

İncelenen filmlerde şiddetin yaşandığı mekânlar cezaevleri ve nezarethanelerdir. İşkencenin uygulandığı bu mekânlar; "*Sen Türkülerini Söyle*", "*Di-kenli Yol*", "*Su Da Yanar*", "*Bütün Kapılar Kapalıydı*", "*Darbe*", "*Hoşçakal Umut*", "*Eylül Fırtınası*", "*Babam ve Oğlum*", "*Eve Dönüş*" ve "*Beynelmilel*" filmlerinde karşımıza çıkar. Bu mekânlar tüm filmlerde karanlık ve klostrofobik yerler olarak gösterilmiştir.

12 Eylül öncesi yaşanan şiddet ise daha çok tüm ülkeye yayılan terör olayları şeklinde sunulmuştur. Bu olaylar, terörün tüm ülkeye yayıldığını, hemen hemen her köşe başında yaşandığını göstermek için dış mekânlarda görüntülenmiştir. Yaşanan sokak çatışmaları, taranan veya bombalanan kahvehaneler, evlerine ya da işlerine giderken vurulan insanlar şiddetin ülkenin tamamına yayıldığının bir göstergesi olarak kullanılmıştır.

Bu çalışmada incelenen konulardan biri de, 12 Eylül filmlerinde sunulan şiddetin sonuçlarının neler olduğu, bunların filmlerde nasıl yansıtıldığıdır. İncelenen filmlerde yaşanan şiddetin sonuçlarından biri kahramanların yaşadıkları değişimde kendini gösterir. Film kahramanlarının yaşadıkları "*kimlik arayışı*", "*kimlik bunalımı*", "*değişen topluma uyum çabaları*" 12 Eylül döne-

mindeki baskı ve şiddetin sonuçları olarak ortaya çıkar. Bu tema özellikle "*Su da Yanar*", "*Av Zamanı*", "*İkili Oyunlar*" ve "*Suyun Öte Yanı*" filmlerindeki aydın kahramanların yaşadıklarıyla somutlaştırılmıştır. Toplumsal sorunlar için mücadele etmekten vazgeçip, kendi sorunları ile uğraşan aydınlar geçmişleri, aile ilişkileri, çevreleri, ortaya koydukları eserler ve ideolojileri konusunda bir hesaplama ve arayış içine girerler; bütün çabaları artık bireysel bunalımlarını aşmaya çalışmaktır. Politize olmuş aydınların suçlandığı, cezalandırıldığı, hatta "*iç düşman*" olarak ilân edildiği 80'li yıllarda aydın kahramanların kendi içine dönük, bunalımlı tipler olarak çizilmesi giderek daha da fazlalaşmıştır. İncelenen filmlerde bu tür uyum sorunlarını yaşayan sadece aydın karakterler değildir. 12 Eylül filmlerinin cezaevinden çıkmış sıradan solcu kahramanları da yeni hayatlarına uyum sağlamaya çalışırken bunalımlı bir dönemden geçerler. 12 Eylül döneminde cezaevine girmiş, dışarıya çıktığında bambaşka toplumsal değerlerle karşılaşmış insanların karamsarlık içinde olmaları doğaldır. Ancak bu kahramanların toplumun ve yakın çevrelerinin değişen değer yargılarından rahatsızlık duymalarına rağmen, tepkisel davranmayan, içe dönük karakterler olmaları sadece "*haksızlığa uğramış acılı insanlar*" vurgusu ile sınırlı kalmıştır. Sol görüşlü olmalarının ötesinde idealleri konusunda somut bilgiler verilmeyen kahramanları (içinde bulundukları olumsuz koşullardan dolayı) karanlık bir geleceğin beklediği kanısı uyanmaktadır. İdealleri için mücadeleye kaldıkları yerden devam edeceklerine dair hiçbir işaretin olmayışı, sol görüşlü kahramanları da tıpkı "*aydınlar*" gibi pasif, bir "*değerler bunalımı*" içinde yaşamaya çalışan, ne yapacağını bilmeyen karakterler haline getirmiştir.

12 Eylül filmlerinde sunulan şiddetin sonuçlarından biri de yaşanan şiddetten sadece bunu yaşayanların değil, çevrelerindeki birçok kişinin de etkilenmesidir. "*Sen Türkülerini Söyle*", "*Dikenli Yol*", "*Bütün Kapılar Kapalıydı*", "*Darbe*", "*Hoşçakal Umut*", "*Eylül Fırtınası*", "*Vizontele Tuuba*", "*Babam ve Oğlum*", "*Eve Dönüş*" ve "*Beynelmilel*" filmlerinde yaşanan şiddetten sadece cezaevine girip çıkan, şiddet gören karakterler değil tüm yakınları etkilenmiştir. Bu noktada özellikle filmlerdeki baba karakterleri üzerinde durmak gerekmektedir. Baba karakteri bu filmlerde daha çok devleti temsil eder şekilde kullanılmıştır. Örneğin "*Sen Türkülerini Söyle*" filminde Hayri'nin babası oğlunu hep sözünü dinlememekle ve onu anarşist olmakla suçlamaktadır. Burada otoriter bir devlet temsilinin olduğu söylenebilir. Baba bir yandan oğluna kızarken öte yandan annesi yoluyla oğluna harçlık da

vermektedir. Bu da babanın/ devletin hem seven hem döven olma özelliğine yönelik bir vurgu olarak dikkat çekmektedir. Fakat filmin çekildiği yıl (1986) itibariyle baba ve oğul ilişkisi tam bir uzlaşma olmadan film bitirilmiştir. Buna karşılık 2005 tarihli “*Babam ve Oğlum*” filminde ise yine oğlunu kendi sözünden çıkmakla bu yüzden de hayatını karartmakla suçlayan bir baba portresi filmin sonunda oğlu için gözyaşı döken, ağıtlar yakan, oğlunun başına gelenler yüzünden kendini suçlayan bir baba haline dönüşür. Bu da aradan geçen bunca zaman içinde darbenin ve yaşananların algılanışında görülen farklılığı işaret etmektedir.

Sonuç

Türk sineması, 12 Eylül üzerine şu ana kadar 31 film üreterek Türkiye tarihinde siyasal, sosyo-kültürel ve ekonomik açıdan çok önemli olan bu döneme belli bir duyarlılık göstermiştir. Bundan sonra da bu dönem üzerine filmlerin çekileceğini beklemek çok da yanlış olmayacaktır. Bunun temel nedeni 12 Eylül’ün yarattığı travmanın hâlâ devam ediyor olmasıdır. 12 Eylül’ün bütün gücüyle hüküm sürmeye devam ettiği, anayasasının hâlâ yürürlükte olduğu bir ülkede 12 Eylül döneminin ve yarattığı travmanın etkilerinin geçtiğini söylemek mümkün değildir. Toplumun bu dönemden başlayarak günümüze kadar maruz kaldığı şiddetin yarattığı travmayla yüzleşebilmesinde sanat eserleri başat rol oynamalıdır. Bu nedenle 12 Eylül dönemini anlamaya yönelik bu tür çabaların olması önemlidir. Ancak bu çabaların bir sonuç verebilmesi için çekilen filmlerin bu dönemde yaşanan sorunlarla yüzleşmesi, hesaplaşması ve hatta bu sorunları sorgulayabilmesi gerekmektedir. Bu çalışmada incelenen filmlerde gerek bu dönemin, gerekse bu dönem yaşanan baskı ve şiddetin gerçeğe uygun olarak sunulmasında eksikliklere rastlanmıştır. İlerride bu dönemi anlatan filmlerde çalışmada belirttiğimiz eksikliklerin giderilmesi ve 12 Eylül dönemiyle ilgili daha cesur yüzleşmelerin ortaya çıkması toplumun bu travmayı atlatmasına büyük fayda sağlayacaktır. Bu araştırmada yöntem olarak ağırlıklı kütüphane taraması yöntemi kullanılmıştır. Tezin asıl bölümünü oluşturan 12 Eylül filmlerinde şiddetin sunumu bölümünde 12 Eylül filmlerinin önemli bir kısmına ulaşılarak tezde elde edilen bilgiler bu filmlerin incelenmesiyle sağlanmıştır. Tezde 12 Eylül filmlerinde şiddet olgusunun karşımıza çoğunlukla fiziksel şiddet olarak çıktığı görülmüştür. Filmlerde yeralan bu şiddet bize daha çok film kahramanının yaşadıkları üzerinden sunulmuştur. 12 Eylül filmlerinde şiddet yaşanan çeşitli

baskılar nedeniyle gerçek boyutlarıyla ve tüm yönleriyle değil daha çok film kahramanlarının rüyaları, hatıraları üzerinden gösterilmeye çalışılmış; bu da yaşanan şiddetin etkilerinin tam anlaşılmasına engel olmuştur. Son olarak da 12 Eylül filmlerinde şiddetin sınırlı, eksik ve benzer sunumları 12 Eylül darbesinin toplum üzerindeki etkilerine yönelik çok sınırlı bir eleştiri olarak kabul edilebilirler.

Kaynakça:

- Belge, Murat (1993). 12 Yıl Sonra, 12 Eylül. İstanbul: Birikim.
- Campbell, D. ve Dillon. M. (1993), Political Subject of Violence, Manchester: Manchester University Press.
- Copet- Rougier, E. (1989). "Başarısız Bir Toplumda Görünen ve Görünmeyen Şiddet". *Antropolojik Açıdan Şiddet*. David Riches (der.) içinde. Çev., D. Hattatoğlu, İstanbul: Ayrıntı.
- De Lauretis, Teresa (1989). Feminist Studies. Critical Studies, Basingstoke: MacMillan Press.
- Esen, Şükran (2000). 80'ler Türkiye'sinde Sinema. İstanbul: Beta.
- Helvacı, Nevzat (1996). "12 Eylül Dönemi ve Sonrası İnsan Hakları Sorunları". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt:13, İstanbul: İletişim.
- Jabri, Vivien (1996). Discourses on Violence. Manchester: Manchester University Press.
- Keleş, Ruşen (2005). "Kent ve Siyasal Şiddet". *Cogito*. 06-07: 91- 105.
- Maktav, Hilmi (2006). "Vatan, Millet, Sinema", *Birikim Dergisi*. 207: 71-83.
- Pekin, Faruk (1996). "12 Eylül ve DİSK". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt:12, İstanbul: İletişim.
- Şitterlin, R. (2004). Violence. London: Quintet Publishing Ltd.
- Tanör, Bülent (2004). Türkiye Tarihi 5. Bugünkü Türkiye 1980-2003, İstanbul: Cem.
- Ünsal, Artun (2005). "Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi: Şiddet Üzerine Bildiri". *Cogito*. 06-07: 29-36.

SON DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA KENTLİ KİMLİK BAĞLAMINDA ÖTEKİNİN SUNUMU

Özet

Bu çalışmada kent ve kentleşme kavramları çerçevesinde modern bireyin kent içerisindeki konumu tartışılmıştır. Kentler, insanları yalnız kalabalıklara dönüştüren mekânlar olmasının yanı sıra, onlara kimlik kazandıran bir içeriğe de sahiptir. Bu nedenle kent, modern ya da modern olmaya çalışan dünyada önemli bir ayrıştırma mekânıdır. Çalışmanın ana eksenini oluşturan kavramlar ışığında son dönem Türk Sineması'nın (1990'lı yıllardan 2005'e kadar olan sürede) kente nasıl baktığı sorgulanmış ve seçilen filmlerle birlikte kentin, insanları acımasızca kategorize edip, kimilerini de dışlayarak, 'öteki'leştirdiği tezi doğrulanmıştır.

Seçilen örneklem filmler, içerik analizine göre değerlendirilmiş, fakat sinemasal anlatımda içerik ve biçimin birbirini tamamladığı gerçeğinden yola çıkarak, biçimin tematik ögeye katkısı olduğu yerlerde biçimsel analize de yer verilmiştir. Sonuçta kent tüm parçaları ile varolmaya devam eden bir doku, 'ben' ve 'öteki' ise, kentin ve modern dünyanın vazgeçilmez unsurlarıdır. Bu unsurlar da yeni kuşak sinemacıların ilgisini çekmeye ve kameralarından yansıtmaya devam edecektir.

Anahtar Kelimeler

Öteki, Kent, Göç, Sinema, Kimlik

Giriş

Bu çalışma temel olarak 1990 sonrası Türk Sineması'nda, toplumsal bir değişim olarak gözlenen, kentsel mekânda yeniden üretilmiş, çok çeşitli kimlik tanımlamalarından türetilen karakterlerin ve de mevcut kimlikleri ayrıştırma merkezi olarak kent ögesinin, genç kuşak yönetmenlerce filmlerinde kullanıldığı varsayımından yola çıkılarak hazırlanmıştır.

Kent, aslında mekân olarak, toplumsal eşitsizliklerin yeniden düzenlendiği hatta yenilerinin yaratıldığı bir alandır. Kent, günümüzdeki kozmopolit yapısı ile belli kalıplara sıkıştırılmış homojen bir yapıyı ve kültürel birikimi ifade etmez. Dolayısıyla da bu çalışmanın ana eksenini oluşturan kent, yaratılan kimliklerin hem nedeni hem sonucu olarak, 1990 sonrasında üretilen bazı filmlerin değerlendirilmesinde de görüldüğü gibi Türk Sineması'ndan yeterli ilgiyi görmüştür. Bu bağlamda çalışmanın temel amacı, kent yaşamında çoğu zaman görmezden gelinen ya da dışlanan bireylerin neye göre 'öteki' olarak konumlandırıldıkları ve bu durumun 1990 ve 2005 yılları arasındaki, son dönem olarak adlandırılan Türk Sineması'na nasıl yansıdığının ortaya çıkartılmasıdır. Türkiye'nin 1950'li yıllardan itibaren yoğun göçlerle başlayan kentlerdeki gelişme ve modernleşme serüveni hem sosyal hem de bireysel anlamda çeşitli sıkıntıları da beraberinde getirmiştir. Kırdaki çözülme, insan kitlelerini kent merkezlerine yöneltmiş, kent ise fiziki anlamda gelişimini oturtamamış olduğundan gelen bu insan selini içinde eritmemiştir. Bununla birlikte, hızlı kentleşme süreci kentsel yığılmalar şeklinde olunca beklenen modernleşme -batılılaşma- arzu edildiği şekilde gerçekleşmemiştir. Bu bağlamda çalışmanın temel problematiğini oluşturan bu kavramlara genel olarak bakmak gerekecektir.

Kent, Kentleşme ve Kentlileşme

Robert Park'a göre kent; *“bütün bir nüfusun özel bir bölge veya özel bir ortamda yaşamaya en iyi uyan bireyleri yanılmadan seçen, büyük bir ayıklama mekanizmasıdır. Kentler rekabet, istila ve yerine geçme süreçleri boyunca doğal alanları içerisinde düzenlenirler”* (Sarı, Erişim:02.03.2006).

Kent ilk zamanlardaki tanımlamalarının dışına çıkmıştır. Özellikle de kırsal alanının cazibesini yitirmesiyle birlikte kentin sunduğu sanayileşme ile gelişen ekonomik imkânlar (özellikle tarımda makineleşme ile tarımda daha az insan gücüne gereksinim duyulması), savaşlar, siyasal anlaşmazlıklar, hareket özgürlüğünü sınırlayan yasaların ortadan kalkması, ulaşım olanak-

larının teknoloji ile gelişmesi ve yer değiştirmenin kolaylaşması, iletişim olanaklarının artmasıyla kentin sadece ekonomik anlamda bir cazibe merkezi olarak sunumunun da ötesinde bir sınıf atlama nesnesi olarak görülmesi kentleşmeyi tetikleyen unsurlar olmuştur.

İhsan Sezal bu durumu ülkemizde kentleşme değil "şehirleşememe" olarak tanımlar ve bu bağlamda 'kent' ve 'kentli' öğelerini de bu süreçte şu şekilde değerlendirir; *"Şehir, bu süreçlerin birbiriyle bütünleşmiş ve kesintisiz yaşandığı mekân, şehirli, aynı şekilde bu süreçleri bir bütün olarak ve kesintisiz olarak yaşayan insan demektir. Böyle olunca şehirleşme, inkar edilemez bir biçimde 'bu kesintisiz yaşanan süreçler bütünü'nün' gerçekleşmesi olmaktadır. Süreçler kesintisiz olarak bir bütünlük halinde hem mekân hem insan boyutunda gerçekleşmemiş ise 'şehirleşmeden bahsedilemez. Kentlileşme, "kentleşme" akımı sonucunda, toplumsal değişimin insanlarını davranışlarında ve ilişkilerinde, değer yargılarında, tarihsel ve özdeksel yaşam biçimlerinde değişiklikler yaratma sürecidir (1997:147). Özellikle geleneksel değerlerin terk edilmesi ile birlikte oluşan çözülme ve terk edilen değerlerin yerine yenilerinin konamayışı kenti sorunlu insanların mekânlarına dönüştürür. Geline bu yeni mekândaki en önemli sorun barınma olacak ve bunun içinde geliştirilecek çözüm başkalarının arazilerine yapılacak illegal evler yani gecekondular olacaktır.*

Gecekondular, Mübaccel Kıray gibi pek çok araştırmacı tarafından kentle bütünleşmeyi sağlayacak tampon bir unsur, en azından göç bunalımının yumuşak bir şekilde geçirilebileceği geçiş alanı olarak nitelendirilmiştir. *"Göç edenin kentle bütünleşmesi daha çok maddi kültür yolu ile gerçekleşmekte, sosyal ve davranışsal bütünleşme ise daha yavaş olmaktadır. Gecekondu yaşayanlar alt kültür oluşturmaktadır"* (Sezal, 1997:147). 1980'li yıllardan sonra ise, gecekondular kavramı yerini şiddet içeren 'varoş' kavramına bırakmıştır.

Görüldüğü gibi gecekondular bir bütünleşmeye geçiş süreci olarak tanımlanırken artık göstereni yani nesnesi bile değiştirilmiş, atıfta bulunduğu içerik anlam kaymasına uğramış ve 'kentin içindekiler' tarafından modernleşmesi gecikmiş mekân ve insan güruhundan, toplumsallığı, devleti ve kendisini yani bireyi de tehdit altında bırakan, sakıncalı içerikli bir kavrama dönüşmüştür. Varoş kimliği de bir başka kentli kimliğin tanımlanması olan 'orta sınıf' üzerinden anlam kazanır olmuştur. Orta sınıf, nispeten kendisinden farklı olarak iş ve barınma güvencesini kazanmış, eğitim ve sağlık hizmetlerinden

daha iyi yararlanan ve kentin planlı ve düzenli yerlerinde ikâmet eden, kendisinin tam zıttında varolan kimliği içerir (Kurtuluş, 2003: 80).

Amerikalı sosyal antropolog Mary Douglas da insanların birbirlerini etiketleme, farklılık yaratma işinin hayati bir öneme sahip olduğunu vurgular; insan hayatı için can alıcı farklılıkların doğal olarak var olmadığını ama itinayla korunulması gereken bir durum olarak görüldüğüne işaret eder (Bauman, 1998: 68). Zygmunt Bauman bu duruma şu şekilde yaklaşır: *"Bu amaca ulaşmak için, sınırları bulandıran ve böylelikle tasarımı zayıflatan, hedeflenen düzeni bozan ve açıklığın hüküm sürmesi gereken yerde akılları karıştıran bütün bir muğlâklık bastırılmalı ve yok edilmelidir. Benim yaratmak istediğim düzen imgem, benim güzellik ve incelik imgem, ayrımlara uymayan bu dik başlı müphem gerçekliğin tezahürlerine öfke duymama neden olur. Silip süpürmek için elimden geleni yaptığım çöpler olsa olsa dışarıda bir yerde olan, benim dünya imgemde kesin bir yeri olmayan bir şeydir. Eşyanın doğasından gelen bir yanlışlık yoktur. Orada olmaması gereken şeyin orada olması onu iğrenç ve çekilmez yapar"* (1998:68). Gecekonducular da eklemledikleri kentlerde düzen imgesini bozmakta, katlanılmaz yapılar olarak sunulmaktadır. Nasıl, sevdiğimiz bir yemeği tabağımız yerine, yatağımızın içinde görmek bizi tiksindiriyorsa aynı şekilde köyümüzde ya da kasabamızda gördüğümüz aynı tür yapılaşmalar kentte karşımıza çıktığında estetik dışı olarak nitelendirilip aşağılanmaktadır.

Modernlik, Kimlik ve Öteki

Emre Kongar modernleşmeyi, *"Batılı toplumbilimciler tarafından bütün gelişmekte olan toplumların batı toplumlarına benzer aşamalardan geçecekleri anlayışından hareketle oluşturulmuş bir kavram"* (Kongar, 1979: 201) olarak açıklamaktadır. Ama her toplum özellikle de Üçüncü Dünya benzer aşamalardan geçmeden bu sürece dâhil olmuştur. Modernlik olgusu Batı dışında kalan toplumların kökleriyle olan bağlarını kopartıp atan, ne geçmişle bir bağ kurabilen ne de geleceğe taşıyabilecekleri bir olguya dönüşür. Nilüfer Göle de, bu perspektiften modernlik olgusunun Batılı olmayan toplumların kendi tarihleri ve bugünleri ile olan ilişkilerini alt üst ediş sürecini şöyle açıklar: *"Batı modernliğinin dışında, kenarında, gerisinde kalan toplumlar kendi kültür ve tarih güzergâhlarının yolunda evrilerek değil, ancak o yolu arkalarında bırakarak ilerleyebileceklerine, yani modernleşeceklerine inanmışlardır. Gerek Batıcı modernleşmeci gerek solcu gelişmeci siyasal hareket-*

lerin ortak noktası geçmişle bağları koparmaya yönelik devrimci, ilerlemeci değişim anlayışlarıdır. Devrimci sil baştan anlam ve eylemleri, modern tarihselliği zayıf toplumların geçmişlerinden kopmak ve 'yeniyi' yakalamak istencini ifade eder. Zaman kavramına dönersek diyebiliriz ki bu toplumlar 'şimdiki zaman'larıyla barışık olmayan, bugünlerine yabancılaşmış toplumlardır. Bu yüzden kendilerini gelecekte (sosyalist ütopya) ya da idealleştirilmiş geçmişte (İslamcı Altın Çağ ya da Mitolojik Milliyetçilik) yeniden kurgular" (Göle, 2002:61). Modernlik, bireyde kopuşçu bir zihniyet yaratır, gelenek de belli ölçüde deforme edilerek yıkılır. Modernlik hem mevcut zamanda hem de mevcut mekânda bir değişim yaşatırken, içeriksel anlamda radikal bir dönüşümün tetikleyicisi olmaz. Anthony Giddens; "Modernliğin zamanı ve mekânı birbirinden kopararak ve bu ikisinin içeriklerini boşaltarak yeni bir biçim yarattığını ileri sürmektedir. Ona göre, zamanın geleneksel bağlamından kopartılması (boşaltılması), 'uzam'ın boşaltılmasını da doğurmuştur. Yerinden çıkartılma, toplumsal ilişkilerin yerel etkileşim bağlamlarından kaldırılması ve sonsuz uzunluktaki zaman/uzam boyunca yeniden yapılandırılmasını ifade etmektedir" (Aktaran Genç, 1997: 234).

İşte modernleşmeye ilk adım olan ve hazırlıksız gelen kentsel mekânda, geleneksel tutum ve davranışlar yerinden yurdundan edilip bunlara yeniden bir içerik kazandırılmaya çalışılmaktadır. Kimlik süreçleri de geleneksel kodlardan koparılıp, yerine yeni bir dünya algılamasıyla yorumlanmış kültürel alanlara hizmet eder hale gelmiştir. "Kimliğin kentlileşme bağlamında, aktörlerce algılanış ve pratik edilişi geleneksel ve modern saf tiplerle tam karşımayabileceği gibi, tamamen karma, melez, karşıt oluşmuş ve hatta bilinçler ve yaşam biçimleri açısından tamamen şizofrenik nitelikte bölmelenmiş kopuk unsurlardan inşa olunmuş olabilir. Kültürel alan bir yaşama biçimi olarak ele alındığında, kimliklerin somutlaşma ve yansıma alanıdır. Kimlik somut yaşamdan, gündelik yaşam ve pratiklerden kopuk bir kavram değil, aksine hem yansıma olarak hem de kaynak olarak bu alanlara doğrudan bağlı bir kavramdı." (Genç,1997:312-313). Douglas Kellner'e göre kimlik yaratılmış, kurgulanmış bir süreçtir ama o da modernitede kimliğin kurucu unsuru olarak 'öteki'yi görür: "Modernitede kimlik, aynı zamanda toplumsal ve 'Öteki' bağlantılıdır. (...) Modernitede toplumsal olarak tanımlanmış mevcut roller, normlar, görenekler ve beklentiler arasında bir etkileşim yapısı hala vardır; insanlar bunlar açısından karşılıklı tanımının karmaşık süreci içinde kimlik edinmek amacıyla seçim yapmak, sahiplenmek ve yeniden üretmek

zorundadır. Bu şekilde , 'öteki', modernitede kimliğin kurucu unsurlarından biridir ve 'öteki'nce yönlendirilen karakter tipi geç modernliğin bildik tipidir; bu tip tanınmak için kişisel kimliğin kurulması için 'öteki'lere bağımlıdır" (2001:196). Öznenin kuruluş sürecinde 'ben'e atfedilen her şey 'öteki'yi de belirler. 'Ben' ile 'Öteki' birbirlerinden ayrılamaz bir yapı, birbirlerinin varoluş nedenidir. Biri olmadan diğeri açıklanamaz.

'Öteki'ne ilişkin sosyolojik ve antropolojik olarak beş farklı yaklaşım karışımıza çıkar. Buna göre;

1- Ampirik nesne olarak 'Öteki': 'Öteki' burada, hakkında rasyonel araştırmalar ve çıkarımlar yapılabilecek bir kavram olarak nitelendirilir.

2- Kültürel bir nesne olarak 'Öteki': Modern ve geleneksel yani Doğu ve Batı ayrımından yola çıkılarak geliştirilen bir söylemdir. Modern olmayan ötekidir. 'Öteki'nin ne olduğu ile değil ne olmadığı ile ilgilidir.

3- Bir varlık olarak 'Öteki': Modern kimliğin anlaşılmasını sağlayan ve benliğin oluşumuna katkıda bulunan bir yapıdır. 'Öteki'yi tarihsel bir varlık olarak kurgular ama bunu yaparken de moderniteye bağlıdır.

4- Söylemsel bir yapı olarak 'Öteki': 'Öteki', çeşitli söylemler açısından bilgi nesnesi durumundadır. Özellikle Edward Said'in "*Orientalism*" adlı kitabında Doğu'nun Batı tarafından söylemsel olarak kurgulanması meselesi üzerinde durur. Bu açıklamaya göre de Doğu yani 'Öteki', Avrupa kültürünün ne olmadığının açılımıdır.

5- Farklılık olarak 'Öteki': Said bu çalışmasında ötekinin kuruluş sürecinden bahsederken, sömürge sonrası dönemde kimliklerin nasıl ötekileştirdiği konusu üzerine düşünmez. Ona göre Doğu homojen bir yapıdır. Hâlbuki postmodern ve feminist söylemler ötekiyi bu şekilde düşünmezler, aksine kimlik-farklılık ekseninde eleştirel bir yaklaşımla değerlendirirler (Keyman, Mutman, Yeğenoğlu, 1996:77-78).

Bizim kafalarımızdaki örtük oryantalist süreç de kentsel yaşamda olmadığımız bir 'ben'in 'öteki'sine karşı kurgulanmakta, biz de ona karşı bilinçdışı korkular, fanteziler üretmekteyiz. Kentli birey, Baudrillard'ın zihinsel travestilik olarak nitelendirdiği, inanmadığı şekilde düşünen ve bunu harekete geçiren bireyine dönüşmüştür. Gerçekte Batılının 'öteki'si iken kendini koşullandırdığı süreçte, kendi zihinsel coğrafyasında -ki Said'in tanımında belirttiği gibi- belirlediği şarklıyı 'öteki'leştirerek kendisine bir alan yaratır. 'Kentli ben' artık Batılının zihniyetine bürünerek, kendi özüne karşı oryanta-

list bir tavır takınan zihinsel travesti konumundadır. Onu, söylemiyle -dilsel kodlarla- ötekileştirir. Aslında 'öteki'leştirdikleri kendisinin aynadaki görüntüsüdür. Korkulan şey de kişinin kendisinden hareketle düşüncelerinin ve yapabileceklerinin sınırının olmayışıdır. Türk 'ben'i de aslının ne olduğundan, ötekinin yapabilecekleri, marjinalleşebileceği sınırı biliyordur. Marjinalleşme ya da kendini göstermenin en geçerli enstrümanı şiddettir. Şiddet müstehcen bir davranış biçimi olsa da 'Öteki' fantazmalarının en önemli tehdit unsurudur. Kentsel dönüşüm alanlarında modernliğe ilişkin çoğu süreci içselleştirememiş öteki için şiddet de bir çözüm aracı konumundadır.

Zygmunt Bauman '*kentli ben*' ve '*Öteki*' çatışmasına, sosyolojik iç grup ve dış grup açılımı üzerinden farklı bir yorum getirir. Ona göre aslında iç grup ile dış grupta, yani biz ve onlar arasında birbirlerini besleyen bir durum söz konusudur. Dış grup, iç grup için vazgeçilmez hatta varlığının biricik koşuludur. Bizi biz yapan şeydir. Ama Bauman'a göre; *"İç grup ile dış grup arasındaki keskin sınırlar fikrine müşteri olma ve birinciyi görünüşte ikinciden gelen tehdide karşı kıskançlıkla kollama eğilimi alışıldık ve bildik hayat koşullarında ürkütücü bir değişikliğin yarattığı güvensizlik duygusu ile çok yakından ilişkilidir. Daha çok belirsiz ve daha az kestirilebilir hale geldikçe durum tehlikeli ve bu yüzden korkutucu görünmeye başlar. İnsanların o güne kadar hayatla baş etmenin verimli ve etkili yolu olarak gördüğü şey aniden daha az güvenilir hale gelir. İnsanlar önceden baş ettiklerine inandıkları durumun kontrolünü kaybettikleri duygusuna kapılırlar. Bu yüzden değişime kin duyulur. Güçlü bir biçimde eski tarzları (yani bildik ve rahat tarzları) savunma ihtiyacı duyulur ve sonuçta ortaya çıkan saldırganlık yeni gelenlere eski tarzlar hala güvenle yerlerinde dururken mevcut olmayan ama şimdi ortalarda dolaşan kişilere yöneltilir.(...) Yeni gelenlere yer açma zorunluluğundan ve dışarılıkların kendilerine yer açma zorunluluğundan doğan gerilim iki tarafı da faklılıkları abartmaya iter. Farklı koşullarda göze çarpmadan geçirtililecek küçük küçük özellikler şimdi göze batar ve birlikte yaşamının önündeki engeller olarak sunulur"* (1998: 60).

Tülin Bumin de psikiyatr Fanon'un "*Yeryüzünün Lanetlileri*" adlı kitabında belirttiği görüşlerinden yola çıkarak şöyle der; *"Fanon, kolonize olmuş halkların bir zamanlar uğradıkları şiddeti aynı yoldan telafi etme girişimleri üzerinde düşünür, şiddetle görünür olma talebi ve saygı talebi arasında ilişki kurar"* (Bumin, 2005:17). Öteki üzerinden götürülen iktidar ilişkileri de bu şekildedir. İki tarafın da görünür olma yolu şiddete dayandırılıyor. Fanon'a

göre kökeni kolonyal döneme dayanan bu olgunun günümüz kentlerinde de bilindik varoş patlamalarına neden olan ve şiddete eğilimli yeni kentlinin niteliğini de yansıtmaktadır.

Türkiye'de 1970'li yılların sonlarına kadar, kente yeni gelenler homojen bir sosyal yapı ve 'sömürülen öteki' olarak kurgulanırken, konjonktürel değişimler, derin ekonomik ve ideolojik krizler ile artık 'sakıncalı öteki'ye dönüşmüştür. Burada yaşayan insanlar artık yalnızca kır kökenli, köylü gibi tanımlamalara oturtulamaz, aksine 'kent yoksulu' konumuna getirilmiştir. Ötekinin adı 'varoşlu'dur ve kente eklenmesi hem maddi hem de manevi açıdan pek mümkün değildir. Zaten o, kentli elit 'ben' tarafından hem ekonomik hem de kültürel olarak eksik olarak ötekileştirilmektedir. Kentli ben, onun için kurgulanan dönüşümünün son aşaması, olunması gereken model, belli statü göstergelerine ulaşılması gereken erek, özlemdir. Eskiden kentsel mekânda belli statü göstergeleri varken (giyim v.b.) artık görünüme göre ayırım, yerini mekâna göre ayırma bırakmıştır. Bunun sonucu olarak ortak kentsel alanlarda belirli ayrımlara gidilmiştir. Bu ayırım belirli yerlerde ancak belirli tip insanlar bulunabilir, ötekiler bulunamaz anlayışıdır. Bauman, bu durumun *"Başka bir deyişle girişe izin vermeme gücünün, kentsel hayatın yoğun nüfuslu anonim dünyasında, seçilmiş mekânların görece homojenliğini berraklığını sağlamaya hizmet ettiğini"* (1998:76) söyler. Zaten ötekine karşı geliştirilen bilinçdışılık bu temel argümandan kaynaklanır yani homojen olamama durumunun verdiği rahatsızlıktır.

Mekânlar istenildiği kadar ayrımlansın yine de kentsel mekân 'Öteki' ile karşılaşılacak bir yer olacaktır. Burada insanların geliştirdiği bir nevi 'Öteki'ne -kim kime göre öteki durumu bazen karışık olsa da-karşı bir koruma ya da 'Öteki' ile yaşamayı katlanır kılma durumudur. Burada insanların geliştirdiği yöntem yok saymak ya da Erving Goffman'ın tabiriyle 'sivil dikkatsizlik'tir. Sivil dikkatsizlik, karşılaşılacak kent ortamında kişinin bakmıyor, dinlemiyor gibi yapmasıdır. Kentlerdeki fiziki yakınlığın aksine vazgeçilmez silah olan mesafeler konarak ötekilik vurgulanır. Sivil dikkatsizlik kuralları kentsel alanın her bir yanında geçerliliğini koruyan adeta genel bir ayrımlama konsensüsüdür (Bauman:1998: s. 60). Kentte çoğu zaman yaşanan mekâna göre konumlandırılan 'Öteki' açılımları genellikle de çatışma unsuru olarak kurgulanmıştır. Yaşanılan mekânın günümüzde, tüketim edimleri üzerinden değerlendirildiği kent ortamında en önemli statü ve kimlik göstergesi olduğu su götürmez bir gerçektir.

Değişme ve modernleşme toplumun her kesiminde aynı oranda gerçekleşmemiş özellikle de kentsel mekânda başlayan kutuplaşmalar, bireyleri toplumsal alanda birbirine karşı farklı tanımlamalara itmiştir. Kentsel mekânda ilk dönemde ortaya çıkan ve geçici yerleşim yerleri olarak görülen gecekondu, zamanla kültürel bir öğeye dönüşmüş, kentin ayrılmaz bir fiziki alanı olmuştur. Kent saçakları olarak adlandırılan bu alan, 1970'li yıllardan sonra özellikle de 1990'lara gelindiğinde, varoşlar olarak adlandırılacak ve bu kesim kent için tamamen olumsuzlayıcı içerikleri barındıracaktır. Varoşlar, ideolojik, dini ve etnik kamplaşmanın mekânı olmuş, 1970'li yıllardaki öngörülen iyimser durum marjinal bir hal almıştır. Artık sorun kır kökenli alışkanlıklar ya da tutumların değişmesini beklemekten öte, kentte yaratılan, ne geleneksel ne de modern yapının içine dahil olabilen melez, marjinal kültürdür. Tezin ana ekseninde de bu kültürün kent ortamında bireysel kimlikleri nasıl etkilediği konusu incelenmiş ve kentin homojen bir yapı olmadığı gerçeğinden hareketle kentin 'Öteki' olarak konumlandırılacak kimlikler yaratan bir alan olduğu sonucuna varılmıştır.

Yıllar içinde ülkede açılan derin ekonomik yaraların yeni sınıflar ortaya çıkarması ve yeni oluşan bu sınıfların da kent mekânı içerisindeki ayrıcalık talepleri, kentte görünür kimlik mekânlarının oluşmasına yol açmıştır. Özellikle de 1990 sonrasında irrasyonel biçimde ortaya konan tüketim kültürü, özel televizyonların yayın hayatına girmesi ile toplumun tüm katmanlarını etkilemiştir. Artık temel gerekçeler geçim derdinin ötesinde, tüketim kalıpları üzerinden giden ve "öteki" olarak konumlandırılan durumundan kurtulma mücadelesine dönüşmüştür. Ama altmış yıllık bir sürecin değişmeyen tek gerçekliği kimi zaman kent saçaklarında kimi zaman da yoksul mahallelerde yaşanan hüsrân, bireyin kalabalıklar içerisindeki yalnız 'Öteki' konumuna dönüşmesi olmuştur.

Modern geleneksel karşıtlığı üzerine temellenen kentlileşme süreci, kitlelerin bu durumu içselleştirememesi nedeniyle tamamlanamayan, marjinalleşen bir hal almıştır. Kente eklemelenemeyen birey kendisine, bu marjinal duruşuyla birlikte bir savunma mekanizması geliştirmiş olur. 1950'li yıllardaki iç göç olgusu beraberinde günümüze kadar gelen, çarpık kentsel yapı ve bu yapı içerisinde oluşturulan ayırtılma mekanizmaları ile bu süreçte kentte eklemelenemeyen insanların kimlik bunalımları, 'öteki'leştirilmeleri gibi sorunların da kaynağını oluşturmuştur. Yıllarca süren kent-köy çatışmasının da artık tek kazananı -belki de kaybedeni- kent olmuştur. Kent insanlar için

artık bir ayırılma merkezine dönüşmüş, bu nedenle de kimlik yaratım sürecinde başat bir aktör olmuştur.

Günümüz metropol kentlerinin, 60 yıl önce gelinen ve nispeten daha homojen olan kentlerden çok farklılaştığı, dolayısıyla da günümüzdeki mevcut bireysel ilişkilerin ve tanımlamaların da içeriğinin değiştiği de bir gerçektir. Bireyin kentsel alan içerisindeki bu yeni konumu da 'öteki' kavramı üzerinden değerlendirilmiştir. 'Öteki'leştirmenin bilindik oryantalist kurgulamaların yanı sıra, öznenin kuruluş sürecinden itibaren var olan 'ben' in karşısı olarak düşünen düalist yapının bir parçası olduğu gerçeğinden yola çıkılmıştır.

Sinema ve Kent

Görölmüştür ki hızlı değişimlerin geçirildiği bir dünyada günümüz kent yaşamının, hayatlarımızın temel düzenleyicisi ve dönüştürücüsü olması, Türk Sinemasının da dikkatinden kaçmamış ve 1980'li yıllardan sonra öne çıkarttığı bireyci bakışını, kent ortamında daha da yalnızlaşan, ötekileştirilen, aynı zamanda da çeşitlendiren kent kimliklerine çevirmiştir. Sanatın toplumlara öncü olması gerekliliğinden yola çıkarak Türk Sineması'nın da mevcut durumu eleştirmesi ve yeni pratikler önerebilmesi gereklidir. 1990 yılından başlayıp tezin hazırlanma aşaması olan 2005 yılına kadarki son dönem olarak adlandırdığım süreçte yaşanan bu toplumsal değişimler, özellikle de 1990 sonrasında ilk film örneklerini veren yönetmenlerce iyi tespit edilmiş ve duyarsız kalınmamış bir durumdur.

Kent, aslında mekân olarak, toplumsal eşitsizliklerin yeniden düzenlendiği hatta yenilerinin yaratıldığı bir alandır. Kent, günümüzdeki kozmopolit yapısı ile belli kalıplara sıkıştırılmış homojen bir yapıyı ve kültürel birikimi ifade etmez. Dolayısıyla da bu tezin ana eksenini oluşturan kent, yaratılan kimliklerin hem nedeni hem sonucu olarak, örneklem filmlerin değerlendirilmesinde de görüldüğü gibi Türk Sineması'ndan yeterli ilgiyi görmüştür. 1990 sonrasında film çekmeye başlayan yeni kuşak kamerasını kent ortamında daha da yalnızlaşan, ötekileştirilen, aynı zamanda da çeşitlenen ve renklenen kent kimliklerine çevirmiştir. 1980'li yıllarda aydın bireyin daha doğrusu filmleri çeken kesimin içinde bulundukları aydın bunalımının ve o yıllarda yeni yeni ortaya çıkan kadının kimlik bulma sürecinin incelenmesi söz konusu iken onu takip eden 1990 sonrası kuşak, daha gerçekçi bir anlayışla her gün karşılaştığımız kentteki sıradan insanın bireyselliğini yansıtır.

mayı seçmiştir. 1990 sonrasında hem Türkiye'de hem de dünyada gözlenen hızlı değişimler bireyleri tüketime yönlendiren, tüketim değerleri üzerinden şekillendiren ve kategorize eden bir ortama sürüklemiştir. Birey de bu yeni oluşan toplumsal değerler içerisinde, kalabalıklaşan kentlerde daha da yalnızlaşmıştır. Bireyi daha da yalnızlaştıran, zaman zaman da kent ortamında yok sayan tüm bu süreç bireyleri temelinde maddi göstergelerle de olsa kentli ben tarafından 'Öteki' konumuna itmiş ve farklılaştırmıştır.

Kentin ve ona tutunmaya çalışan bireylerinin, Türk sinemasında yıllar içinde oturtulduğu belli kalıplardan ancak 1990 sonrasında kurtulmaya başlanmış, eşcinsellik, Kürt sorunu, kentin saçaklarına tutunmuş küçük ve yalnız insanları gibi konular ise, bu genç kuşak yönetmenlerin anlatmayı sevdiği temalar olmuşlardır. Daha politik tavır sergileyen Reis Çelik, Yeşim Ustaoglu, Handan İpekçi ve Kazım Öz gibi yönetmenlerin yanında toplumsal sıkıntıları birey üzerinden yorumlayan Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar, Derviş Zaim ve Semir Aslanyürek gibi küçük bütçelerle çalışan minimalist yönetmenler mevcut sinema ortamına yurt içi ve yurt dışında altında aldıkları ödüllerle hareket getirmişlerdir (Pösteği, 2004: 10). Bu filmler 'anlatacak derdi olan filmler' olarak nitelendirilseler de 1980 sonrası depolitizasyon sürecinin yetiştirdiği kuşaklar tarafından istenilen ilginin gösterilmediği filmlerdir. Zaten Amerikan dağıtım şirketlerinin hâkimiyetinde olan salonlarda Amerikan eğlence sinemasına alıştırılan bir kuşak için farklı bir davranış tarzı beklenmemektedir. Bununla birlikte, popüler Türk filmleri de Amerikan filmlerinin eğlence ve tanıtım tarzlarını kullanarak Türk Sineması'nda tekrar bir hareketlenme yarattığı gerçeği de göz ardı edilmemelidir.

1990 sonrasında karşımıza çıkan büyük kent ortamlarındaki bunalım öyküleri anlatan, *"Dönersen Isık Çal"*, *"Gece, Melek ve Bizim Çocuklar"*, *"Eşkiya"*, *"Karışık Pizza"*, *"Laleli'de Bir Azize"*, *"Tabutta Rövaşata"*, *"Masumiyet"*, *"Lola+Bilidikid"*, *"Ağır Roman"*, *"Büyük Adam Küçük Aşk"*, *"Dar Alanda Kısa Paslaşmalar"*, *"Hemşo"*, *"Uzak"*, *"Güneşe Yolculuk"*, *"Masumiyet"* ve *"C Blok"* gibi filmler artık bize kırdan kente göçün kendisinden çok kente eklemelenmeye ya da bir şekilde de olsa tutunmaya çalışan, kıyıda köşede kalmış insanların hikâyelerini anlatır.

Zaten artık 1950'li yıllarla başlayan göç hareketi gibi bir dalga da yoktur. Kent, artık geriye dönüşü olmayan, tüm unsurları dağıtılıp, yozlaştırılsa da kabullenilmiş bir mekândır. Ayrıca göç, eskisi gibi yaşamsal geçeklerin değil, medyatik hegemonya üzerinden beslenen hayallerin nesnesidir. Artık kent, o

bilindik köylü figürlerinden çok daha karmaşık ve sorunlu bireylerin mekânı belki de yaratıcısıdır. Kent bu yeni üyelerine geçmişten daha acımasızdır, kentte varolabilmek için gerekli olan iş olanakları (marjinal hizmet sektörleri dahil) kısıtlı olduğundan formel yollardan para kazanmak daha da zorlaşmıştır. Kazanılacak para, geçmişin tamahkâr kahramanlarını mutlu eden özelliğini de kaybetmiştir. Kentin zorladığı yaşamlar o zorlu mücadelelerden daha da marjinal bireyleri üretmiştir.

Özellikle 1990'lardan sonra gerçek kent ortamında, yaşamın onlara ne getireceğinden habersiz, ne geçmişe ne de geleceğe ait olduğu bilinmeyen öğelerle süslü çeşitli 'Öteki'lerin çoğalması kuşkusuz Türk Sineması'nı da etkilemiştir. Kimi zaman elli yıl öncesinin kahramanları gibi kasabalı olan 'Öteki', bazen de etnik ayrımlama ile bu sıfatı kazanmakta, bazen de kaotik kent ortamında kendi iradesinin bile hakimi olamayan, yarınsız bir tiple çizilmektedir. Günümüzde daha da kompleks ve anemik bir yapıya dönüşen kent, bireyin dahil olamadığı pek çok grup ve mekân yaratırken, onu da dışarıda bırakıldığı her yerde öteki, yani dahil olmayan yapmaktadır.

Kent aslında mekân olarak, toplumsal eşitsizliklerin yeniden düzenlendiği hatta yenilerinin yaratıldığı bir alandır. Kentteki etnik, dini, sınıfsal, kültürel ve cinsel kimlikler, kent mekânındaki ayrışmayı da beraberinde getirir (Kurtuluş, 2003:76). Dolayısıyla da bu tezin ana eksenini oluşturan kent, yaratılan kimliklerin hem nedeni hem sonucu olarak Türk Sineması'nda, bazen fon olarak, bazen de gerçekliği temsilen yer almıştır. Kent ögesi filmlere ilk kez 1952 yılında gerçek bir olaydan esinlenerek Lütfi Akad tarafından yapılan ve Ayhan Işık'ı üne kavuşturan "*Kanun Namına*" filmi ile girdi. Bu filmle birlikte Akad "polisiye türdeki kent filmleri" furiasını başlatmış oldu (www.turksineması.com). Daha önceki dönemlerde zevk sefa alemlerinin mekânı olarak yansıtılan melodramların kenti, 1960'larla birlikte Türk sinemasında göçün ereksel mekânına, daha sonrasında ise kahır yuvasına dönüşecektir. Daha önce bahsettiğimiz gibi iç göçü ele alan filmlerde gösterilen kent mekânı zaten dışlayıcı, kenarda kalmışlığı vurgulayıcı unsurları barındıran bir çerçeveden verilmiştir. 1990'lara gelindiğinde, kente göçün azaldığı ve kente gelenlerin de kentle bir şekilde de olsa bütünleştikleri bir dönemin içindeki kent, artık kendi başına sorunların kaynağı olmuştur. Bu anlamda sinemada sunulan kent, gecekonduları, yükselen apartmanları ve sorunları ile büyüyen toplumsal bir ayrıştırma merkezidir.

Türk sinemasında birkaç istisna dışında vazgeçilmez kent mekânı İstan-

bul'dur. İç göç konulu filmlerde meşhur 'Haydarpaşa Garı' ile açılan sahneler 1990 sonrasında yerini Beyoğlu'nun arka sokaklarına bırakacaktır. Artık kent tam anlamıyla insanların birbirlerine yabancılaştıkları kaotik, heterojen bunalım mekânıdır. Özellikle de büyük kentlerin batakhane mekânları ve buralardaki gece hayatının parçası olan nevrotik insanları yaratılan atmosferin değişmez unsurlarıdır. 1992 yılında yönetmenliğini Orhan Oğuz'un yaptığı, bir travesti ile cücenin arkadaşlığının anlatıldığı "*Dönersen Islık Çal*" filmi kentin karanlık sokaklarındaki yaşamları beyaz perdeye taşıyan öncü örneklerdendir. Toplum tarafından dışlanan biri travesti, diğeri ise cüce bir barmen olan iki marjinal kahraman eşliğinde kentin arka sokaklarındaki hezeyan, kente-yaşama tutunma çabası dramatik bir üslupla sergilenir. 1993 yılında ise, Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı "*Gece, Melek ve Bizim Çocuklar*" filmi, yine Beyoğlu'nun arka sokaklarında geçer. Filmin kahramanları ise kentin marjinal olduğu kadar sıradanlaşan insanları; fahişeler, kadın satıcıları, jigololardır. Yılmaz'ın bu filmde kent sadece batakhanelerden ibaret değilse de 'öteki' mekânlara ulaşan yollar bu batakhanelerden geçmektedir. Bu filmde kent kahramanlarının bedenlerini de onlardan almıştır. Kız fahişedir, sevgilisi olan erkek ise jigolo! Yılmaz'ın kentinin insanları uçlarda dolaşır.

Kentin daha doğrusu İstanbul'un arka sokaklarında geçen başka bir hikâyeyi anlatan film ise 1997 yılında, Mustafa Altıoklar'ın çektiği "*Ağır Roman*"dır. Kasımpaşa'da küçük çapta mafya olmaya çalışan bir grup serseri ve fahişe kahramanları ile marjinal kent hayatı Fellinivari bir abartı ve cinsellikle anlatılmıştır. Marjinal kent hayatı temalı filmler, 1990'lı yıllarda oldukça sevilen bir tema olmuş ve yukarıda sayılan örneklerin dışında da arka sokaklar, fahişeler, kadın satıcıları, eşcinseller ve tabii ki 1990'ların bir diğer gerçeği olan mafya konuları, kent motifi olarak daha pek çok filmin çıkış noktası olmuştur. Bu dönemde ilk filmlerini veren pek çok yönetmen bu konuları çok sevmiş ve filmlerinde de bol bol işlemişlerdir. Aslında reklam filmleri ve klip yönetmenliği yapan ve geldikleri yerler nedeniyle de biçimsel tavırları ile geçmiş dönemin yönetmenlerinden ayrılan bu genç kuşak, hareketli kameralar buna paralel hızlı kurguları ile Türk sinemasına yenilikler getirecektir. 1997'de Umur Turagay imzalı, mafya hesaplaşması ve cinayet konulu "*Karışık Pizza*", 1998 yılında Kutluğ Ataman'ın eşcinsellik üzerine temellendirdiği "*Lola+Bilidikid*", kadın satıcılığı ve uyuşturucu üzerine Kudret Sabancı'nın çektiği "*Laleli'de Bir Azize*" (1998), aynı yıl Serdar Akar'ın çekti-

ği kente arada bir giren bir grup keş gemicinin hikâyesinin anlatıldığı "*Gemide*" filmleri de bu grupta değerlendirilebilecek kentin arka sokaklarını mekân tutmuş filmlerdir.

1990 sonrasında, daha minimalist yaklaşan genç kuşak yönetmenlerin kahramanları da bu sayılan filmlerin tam tersine küçük, sıradan, günlük hayatta herkesin karşılaştığı ama ilgilenmediği, silik insanlardır. "*Masumiyet*", "*Tabutta Rövâşata*", "*Mayıs Sıkıntısı*", "*Üçüncü Sayfa*", "*Kaç Para Kaç*" ve "*Uzak*" gibi filmlerin kahramanları da toplumda kendisine yer bulamamış sıradan tiplerdir (Pösteki, 2004: 48). Bu filmlerden bazıları, tezin temel eksenini çerçevesinde çözümlenecek olan örneklem filmler olduğundan bu başlıkta daha ayrıntılı yer verilmeyecektir.

Yukarıda genel hatları ile Türk sinemasının kent ve kent insanı kavramlarına dönemler çerçevesinde nasıl yaklaştığı özetlenmiştir. Ayrıca son dönem Türk sinemasının içinde yer alan, kente kolay para kazanma felsefesinin merkezi olarak bakan "*Kolay Para*", "*Her Şey Çok Güzel Olacak*" gibi birkaç eğlence filmi de bu gruba dahil edilebilirdi. Fakat kentin salt bir tüketim alanı olarak sunulduğu bu filmler, kenti ve bireyi algılayışlarındaki, bu yüzeysel anlayışları nedeniyle dahil edilmemiştir. Burada verilen filmlerde kent, hikayeyi süsleyen fotografik bir manzara olmanın ötesinde, çoğu durumda hikayenin yönü belirleyen baş aktör konumundadır. Zaten günümüz kent yaşamı, hayatlarımızın temel düzenleyicisi ve dönüştürücüsü olması gerçeğinden hareketle, Türk Sineması da artık 1980'li yıllardan sonra öne çıkarttığı bireyci bakışını kent ortamında daha da yalnızlaşan, 'Öteki'leştirilen, aynı zamanda da çeşitlenen ve renklenen kent kimliklerine çevirmiştir. Bu çalışmada seçilen örneklem filmlerde de bireyi 'Öteki'leştiren tek bir değişken olmadığı tüm toplumsal sürecin bu tanımlamaya içerik olarak katkıda bulunduğu gözlenmiştir.

Film okumalarından da elde edilen veriler, kentsel mekânın çeşitli kimlik tanımlamaları ortaya çıkarttığı ve bu tanımlamaların kişiler ve tüketim edimleri üzerinden gittiği, gerçeği bireyleri birbirlerine göre, söylemde de olsa 'Ötekileştirdikleri görülmüştür. Filmlerde de gösterilen kent, geline zamanında içinde her türlü dokuyu barındıran, homojen olmayan ve etiketlemeler üzerinden giden bir kültürle yoğrulan bir öznedir. Ayrıca filmlerde kent dokusunun, yalnızca dekor olarak kullanılmadığı, aynı zamanda karakterlerin kimlikleri ve psikolojilerinin yaratımında kullanılan, kimi filmlerde de adeta ana karakter olarak çizilen bir alan olduğu da görülmüştür.

Kentsel mekânda filmlerde gösterilen öteki kurgulamalarında temelde ekonomik göstergelerin bireyin mevcut konumunu tanımlayan temel argümandır. Birbirini tanımlamaktan kaynaklanan fark yaratımının kökeninde ekonomik yapıdan kaynaklanan sınıfsal göstergeler yatmaktadır. Kişiler ister etnik ister fiziksel ister cinsel tercihleri ile ötekileştirilsin kent ve kentin ayrımlanan mekânlarındaki temel farklılaşma maddi göstergelerle oluşmaktadır. Maddi göstergeler temelinde şekillenen ayrımlamalar, ötekileştirmeler alt sınıfa ait ögeler için ya da bu ögelerin kendi aralarındaki tanımlamaların ve kurgulamaların da oluşumunda geçerli bir argüman oluşturur. Türkiye gerçekleri, Baudrillard'ın perspektifi ile bakılacak olursa tam bir tüketim toplumu aşamasını ifade etmez. Ama tüketim değerleri üzerinden şekillenen yeni toplumsal yapı, bireyleri tüketimleri ile kategorize etmektedir. Bu gerçeklik de kent dokusunun maddi ögeler düzeyinde algılanmasının da temel nedenini oluşturmaktadır.

Bu çalışmada seçilen örneklem filmlerde de bireyi 'öteki'leştiren tek bir değişken olmadığı tüm toplumsal sürecin bu tanımlamaya içerik olarak katkıda bulunduğu gözlenmiştir. Değerlendirilen ilk film olan Zeki Demirkubuz'un "*C Blok*" filminde, kentleşme karşısında bireyin yaşadığı çelişkiler ve yeni oluşan kent dokusu içindeki yalnızlığı ve bu doku içerisinde birbirlerine göre öteki olma konumları anlatılmaktadır. Filmdeki devasa bloklara yapılan göndermeler, insanların kent yaşamındaki sıkışmışlığı, kahramanın kendi sınıfının aksine, ötekinin bilinemezliğinden gelen çekiciliğine karşı ilgisi, 'öteki'leri dışlayan mekân tasarımları ve insanların numaralardan ibaret görüntüsü vurgulu bir şekilde anlatılmaktadır. Bu apartman blokları bilindik kenar mahalle bitişiklerindeki apartmanlar gibi değildir. Özellikle 1990'dan sonra iyice beliren liberal politikaların etkisiyle, kamu kesimi istihdamının büyük bir bölümü özel şirketlere yönelmiştir. Bilinen klasik orta sınıf anlayışının dışında bu liberalleşme politikaları ile gelişen yeni bir orta sınıfa hitap eden Emlak Bankası'nın yapmaya başladığı konutlarla kentte yeni bir ayrımlama mekânı yaratılmıştır. Yeni oluşan bu orta sınıf, eskinin fabrika işçilerinden farklı, kendi muayenehanesi olan doktorlar, mimarlar, dekoratörler, özel şirket yöneticileri gibi konumlarda çalışan insanlardan oluşmaktadır ve bu yeni sınıf kentsel mekân içinde, kendisini, eski orta sınıftan yani 'öteki'lerden ayıracak yerlere ihtiyaç duymaktadır. Emlak Bankası'nın yaptığı bu evler, bu sınıfın aradığı sınıf pekişimini sağlayacak ve ötekini de dışarıda bırakacak mekânlar olacaktır. Filmde gösterilen bloklar da bu ye-

ni oluşan orta sınıfın güvenliklı ayrımlama merkezidir. Filmin girişinde bir kuru temizlemecinin içeriye giremediğini görürüz. Aynı adam bloğun kapısına bir kere daha gelecek ve yine içeri giremeyecektir. Filmin sonunda da Tülay anahtarları teslim ederken apartmanın kapısındaki yazıyı okur: "*dilenciler, satıcılar ve yabancılar giremez*" Artık ironik bir şekilde Tülay da yabancı, 'Öteki'dir. Tülay "*Geri dönüp baktığımda daireler canavarlar gibi duruyorlar*" diyecektir.

Yavuz Turgul ise, "*Eşkıya*" da, günümüz metropol kentinin şiddetle kendisini görünür kılan bir başka 'öteki'den bahseder. Filmde dikkat edildiğinde, kent ortamında güçlü olan mekanizmaların hep mafya türündeki yapılanmalar olduğu gösterilir. Filmin geneline hâkim olan şiddet havasının, kentin bu 'öteki'leri açısından varoluşsal bir önem taşıdığı görülür. Cumali'nin sokak ortasında öldürölmesi de önemli bir şiddet üzerinden prestij kazanma edimidir. Filmde aslında otuz beş yıl boyunca Baran'ın içinde koruyup sakladığı eskiye ait değerler ile yeni değerlerin çatışması vardır. Aslında film geçmişteki dağların eşkıyası ile günümüzde kentin mafya haline dönüşmüş eşkıyasının ironik bir karşılaştırılmasıdır. Ama geçmişin eşkıyalılığı mert, ahlâki değerleri olan bir kurum iken, kent eşkıyalılığı olan mafya, yoz değerleri ve ahlâksızlığı ile biçim değiştirmiş yeni kente özgü bir eşkıyalıktır. Demircan, Baran'ın eski bir eşkıya olduğunu duyunca "*Kaldı mı dağda eşkıya emmi? Eşkıya artık şehirde*" diyerek bu ironiyi doğrular. 'Öteki'ye ilişkin kuramsal teorilerin işlendiği birinci bölümde Fanon'dan alıntılarla belirtildiği gibi kent ortamında kendi dışlanan ve ötekileşen konumunu, görünür kılmanın tek yolu olarak şiddete başvurmaktır. Filmde dikkat edildiğinde, kent ortamında güçlü olan mekanizmaların hep mafya türündeki (Demircan'dan Berfo'ya) yapılanmalar olduğu gösterilir. Filmin geneline hakim olan şiddet havasının, kentin bu ötekileri açısından varoluşsal bir önem taşıdığı görülür. Nitekim filmin sonunda şiddet aleminin kuralı gereği hata yapan Cumali sokak ortasında öldürölür. Filmin sonuna bakıldığında ise o ana kadar kendisine otelde kafa atan adama karşı bile en ufak bir şiddet kullanmayan eski eşkıya, filmin sonunda herkesi öldürerek ihtişam kazanıyor. şiddetin prestiji istemediği halde onu da görünür yapıyor. Cumali'nin arkadaşlarının "*Ne işin var lan bu kıro ile?*" diyerek onunla dalga geçmelerinde, Cumali'nin arkadaşlarının da kendi konumlarına göre Baran'ı ötekileştirmeleri söz konusudur. Burada yola çıkılan 'öteki'leştirme doğrudan söyleyenin anlamlandırmasından, tanımlamadan doğar. Zaten öteki, başkaları tarafın-

dan belirlenen anlamları tanımlama ve üzerinde işlem yapma olarak da adlandırılır (Bulaç, 1995: 79). Buradaki tanımlama nesnesi ise 'kıro'nun argodaki içeriğini oluşturan "*kaba saba, görgüsüz, doğulu, taşralı*" türünden bir aşagılamadır.

Filmde kullanılan mekânlar, İstanbul'un kalabalık caddeleri, Tarlabası'nın arka sokakları, kaldıkları otel ve onların İstanbul'u seyrettikleri çatısı gibi kentin sıkışmış, eski yerleridir. Filmde sık sık İstanbul'un kalabalıklığı ve büyüklüğü vurgulanır. Hayatının son otuz beş yılını hapishanede geçiren Baran'ı kentin kalabalığı, dar sokakları boğmaktadır. Bir gün Cumali'ye; "*Bu şehir hapishane. Nefes alamıyorum, hayvan ölüsü gibi kokuyor. Koğuşlar da öyle kokardı*" der. Onun için şehir ile hapishane arasında bir fark yoktur, ikisinde de aynı sıkıştırılmışlık vardır. Baran oteli her bulmaya çalıştığında sokaklar üstüne doğru gelir. Kent kalabalıkla birlikte anılır. Kent herkesin birbirine göre 'öteki' olduğu, Cumali'nin deyişiyle "*bu şehirde herkesin bibirine düşman*" olduğu gerçeğidir.

Derviş Zaim'in "*Tabutta Rövâşatası*" çizilen Mahsun karakteri ile 'Öteki' üstü bir kent bireyi kurgulanır. Mahsun'un 'öteki'liği diğerlerine benzemez. Mahsun'un 'öteki'liği, onu, kentin gerçek 'öteki'lerinin bile dışına itecek kadar dışlayıcı, acıtırıcıdır. Ayrıca Zaim'in çizdiği kent, adeta kaybedenlerin, kalabalıklar içerisinde kaybolanların ülkesidir. Polisin Reis'e söylediği gibi polisler, amirler, gardiyanlar, müdürler, bekçiler herkes Mahsun'dan bıkmıştır. Mahsun sistemin, hepsinin düşmanıdır. Kontrol altına alınması gereken bir kent 'ötekisi'dir. Rumelihisarı'ndaki haber ekibi bile yanlarına yaklaşan Mahsun'u hemen yanlarından uzaklaştırmaya çalışıyorlar. Çünkü, 'öteki'nin bilinemezliği, onları ürkütmüştür. Halbuki, Mahsun arkadaşlarının yanında böyle bir korku havası oluşturmaktan çok, aşagılanan tarafı ile 'öteki'dir. 'Öteki' kavramının tanımlamalar ve kurgulardan ibaret olduğu tezi, Mahsun'un bu değişken 'öteki'liği ile örtüşüyor. Aslında Mahsun'un mevcut durumu Baumann'ın bahsettiği gibi "*silip süpürmek için elimden geleni yaptığım çöpler olsa olsa dışarıda bir yerde olan, benim dünya imgemde kesin bir yeri olmayan bir şeydir*" (1998:132). Mahsun da hiç kimsenin dünya imgesinde yer almaz.

Yeşim Ustaoglu'nun "*Güneşe Yolculuk*" filmindeki 'öteki'si ise 'etnik ve sakıncalı bir öteki'dir. Kahraman, koyu teni yüzünden doğulu, sakıncalı bir 'öteki' olarak konumlandırılır. Ustaoglu'nun kentten seçtiği bu 'öteki' İstanbul'da, kendine göre kendinden yabancılaşmış, başkaları tarafından belirle-

nen, anlaşılan, tanımlanan ve üzerinde işlem yapılan bir 'öteki'dir. Onun polislerce sakıncalı bir 'öteki' olarak görülmesi de, Avrupalı 'ben'in doğulu 'öteki'ye yaptığı tüm göndermeleri, polislerin dolayısıyla da Türk kimliğinin, kendisine göre doğulu olan 'sakıncalı bir öteki' yaratımının sonucudur. Onu konumlandıran ve tanımlayan zihniyet, oryantalist gözlüklerden bakan bir sözde -kime veya neye göre olduğu bilinmeyen- doğulu avcısıdır. Filmin ne tür bir konjonktüre ışık tuttuğunun anlaşılmasının ardından filmin içerik analizine filmin baş karakteri Tire'den birkaç ay önce İstanbul'a gelmiş olan Mehmet ile başlamak uygun olacaktır. Mehmet su idaresinde çalışan, sevdiği kızla evlenme hayalleri kuran bir gençtir. Mehmet'in dünyaya bakışı sıradandır, arkadaşı Berzan gibi politik bir kişiliği yoktur. Buna rağmen Mehmet, filmin ilerleyen bölümlerinde koyu teni yüzünden doğulu, sakıncalı bir 'öteki'ye dönüşecektir. Arkadaşları, polisler hiç kimse onun Tire'li olduğuna inanmazlar. Mehmet İstanbul'da, kendine göre kendinden yabancılaşmış, başkaları tarafından belirlenen, anlaşılan, tanımlanan ve üzerinde işlem yapılan bir 'öteki'dir. Onun polislerce sakıncalı bir 'öteki' olarak görülmesi de, Avrupalı 'ben'in doğulu 'öteki'ye yaptığı tüm göndermeleri, polislerin dolayısıyla da Türk kimliğinin, kendisine göre doğulu olan 'sakıncalı bir öteki' yaratımının sonucudur. Mehmet'in karşısında, birinci bölümde değinilen oryantalist bakış açısına sahip, kendine yabancı bir zihniyet vardır. Karakolda kimliğini gösterdiği polisler onda ısrarla doğulu, sakıncalı bir kök ararlar. Polis, "*Baban da mı Tireli lan?*" diye çıkarır. Çünkü polisin Mehmet'i tanımladığı 'öteki', bilinen ezbere ve kafalarındaki gerçeğe uygun olmak zorundadır. Mehmet kendisini 'öteki' yapan unsurlardan kurtulmak ister. Saçlarını spreylere boyayarak sarıya boyaması onu daha da farklı yapar. Yolculukta arabasına aldığı çocuklar, saçının neden öyle olduğunu sorduklarında Mehmet; "*Tanrı böyle yaratmış nasıl seninki siyah ise benimki de sarı*" diyerek aslında 'ötekileştirme' ediminin, nasıl yaratılmış ve kurgulanmış bir olgu olduğunu vurgular. 'Öteki' olmaktan kurtulmaya çalışan Mehmet bu kez Doğu'da sarı saçları ile 'öteki' olmuştur. Zaten, Mehmet gözüaltından çıktıktan sonra artık sadece koyu teni ile değil polis kayıtlarına geçmesi ile de dışlanmaya, 'ötekileştirilmeye' başlanıyor. Filmde sunulan mevcut konjenktürel etki bu filmde Mehmet'in apolitik konumunda da değişiklik yapacak, Mehmet artık çevresinde olan bitene karşı politik bir bakış kazanacaktır. Mehmet Berzan'ın ölü bedeni ile birlikte gittiği yolculukta, trendeki nereli olduğunu soran askere "*Zorluca luyum*" diyerek kendisine bir kimlik de kazandırmış olur. Filmde

çokça görülen İstanbul manzaraları, vapur, tren, futbol vandalları, turistler gibi kente ve kentin keşmekeşine ilişkin genel bir panorama vermektedir.

Handan İpekçi'nin yönettiği "*Büyük Adam Küçük Aşk*"ta ise, Yeşim Ustaoglu'nun 'Öteki'sine karşı gösterilen Evdo Emmi karakteri 'öteki'nin sakıncalı olmadığının filmdeki en iyi göstergesidir. Rıfat Bey'in doğru kalıplarına uymayan Hejar'a, "*Türkçe anladın mı? Bu memlekette Türkçe konuşacaksın*" diye çıkışır. Cumhuriyet'in temel değerlerini özümsemiş bir aydın olarak Rıfat Bey özellikle de dil konusunda taviz vermez. Onun 'öteki' üzerinde tahakküm etme isteği vardır. Farklılığı kabullenmez ve bu yüzden Hejar ile anlaşmak için Kürtçe konuşan on yıllık yardımcısı Sakine'ye bile Kürtçe'yi yasaklar. Baumann'ın, toplumsal 'fark', 'öteki' ayrımını, iç grup, dış grup çatışmasında anlattığı gibi Rıfat Bey için yaşamı ve ülkesi, belirsiz ve daha az kestirilebilir hale geldikçe durum tehlikeli ve bu yüzden korkutucu görünmeye başlar. O güne kadar hayatla baş etmenin verimli ve etkili yolu olarak gördüğü şey aniden daha az güvenilir hale gelir ve önceden baş ettiğine inandığı durumun kontrolünü kaybettiği duygusuna kapılır. Bu yüzden değişim onu korkutur. Dil gibi onun için önemli ve kırılmaz addedilen bir unsuru, oğluna gönderdiği koliye oğlunun adına 'Mr.' ekleyerek ve Hejar'a 'Negri' diyerek kırmış olur.

Filmde kullanılan mekân kentin merkezindeki bir apartman dairesidir. Ev yaşlı bir adamın yaşayabileceği eski tarzda döşenmiş naif bir evdir. Film stüdyoda çekilmesine rağmen mekanlar gerçekçidir. Ayrıca Rıfat Bey'in koşu yaptığı park, kentin modern mekânları ile ilgili fikir vermesi açısından iyi kullanılmıştır. Filmde kentin kalabalığı, bireyin yalnızlığını vurgulayan bir unsur olmuştur. Filme diğer taraftan bakıldığında yani 'öteki'nin mekânı da İkitelli'deki gecekondu mahallesi olarak verilmiştir. Kentin saçaklarına doğru yol aldıkça Rıfat Bey'in kenti ile Hejar'ın ait olduğu kentin ayrımı iyice ortaya çıkmaktadır. Rıfat Bey'in hayatında belki de ilk defa dolmuşla gittiği, kadınların çeşme başında çamaşır yıkadığı, adeta başka bir zamana ve mekana ait bu yer, kendisini tuhaf hissettirmiştir. Evdeki eşyalar ve çocuklu kadınlarla dolu Evdo'nun mekânı klasik bir gecekondu, 'öteki' mekânıdır. Aslında trendeki çarşafli kadın, dolmuştaki sadece onun anlamadığı, Hejar'ın ağzından dökülen küfürün dili ile yabancı, farklı hisseden kendisidir. Hejar ile birlikte içine girdiği, onun korunaklı dünyasının dışındaki 'öteki'leri barındıran bu kozmopolit kente gerçekten de yabancıdır.

Nuri Bilge Ceylan'ın "*Uzak*" filmindeki öyküsü taşralı bir 'öteki'nin kente

eklemleme çabasını ve kendi köyünden kente gelmiş Mahmut tarafından nasıl konumlandırıldığını anlatır. Mahmut'a göre 'taşralı öteki', vasıfsız, kendini geliştirmekten aciz, hayata karşı plansız ve kolaycıdır. Ceylan'ın ötekisi adeta elli yıl öncesinin göç filmlerinden çıkıp gelmiş bir nostaljidir ama tek fark hemşehrisi tarafından istenip tanrı misafiri edileceğinden emin olan göçerin akrabasının hiç de elli yıl öncesinin nostaljik hemşehriyi bulamamasıdır. Yusuf, Mahmut'un kendince konumlandırıldığı ve bir arkadaşına söylediği gibi "uzaktan bir akraba" yani öteki'dir. Aralarındaki ilişki zoraki kurulan diyaloglardan öteye geçmez. Mahmut'un bu alt sınıftan gelen akrabasını ve onun gibileri kendi tanımlamaları üzerinden kategorize edip 'öteki'leştirdiği görülür. Yusuf ve Yusuf gibi kente gelen herkes Mahmut için aynıdır. Mahmut'un bu anlamda sığındığı kimliği, kente ilişkin değerler üzerinden giden aydın kimliğinin, dışavurumudur. Mahmut acımasız olduğu gibi, evde kaybolan köstekli bir saati bulamayınca alenen Yusuf'u suçlayacak kadar da güvensizdir.

Son film olan "*Anlat İstanbul*" ise modern metropollerin tüm 'öteki'lerinin panoramasıdır. Film içine geçmiş beş öykü üzerinden anlatılmaktadır. Tek ortak noktaları, onları birleştiren kent, İstanbul'dur. Filmde İstanbul'da olması gereken tüm 'öteki'ler bulunmaktadır. Mafya, hayat kadınları, travestiler, cüce, deli, uyuşturucu kaçakçıları, sıradan yoksul insanlar gibi kentin pek çok 'öteki'si bir aradadır. Film, 'öteki'ler kolajıdır. Kente doğru düzgün eklemle-nememiş pek bir karakter yoktur. Aldatılan Hilmi ise filmin sonunda her şeyini aldığını iddia edip; küfür ettiği İstanbul'un 'kaybeden öteki'sidir. İlk gördüğünde irkildiği, Ramazan'ın ise görmezden geldiği 'fiziksel öteki'nin yani bir cüce kızın yardımı sayesinde hayata tutunmaktadır. Onu sömüren satıcısının elinden kurtaran Mimi adındaki eski transseksüel ve onu uzaktan uzağa seven Fiko dışında, gardaki adamlar, evdeki hayat kadınları dahil sokaktakilerin, 'herkesin ötekisi'dir. Filmin diğer bir kayda değer 'öteki'si ise Doğu'nun bir köyünden gelmiş, Türkçe'yi askerde yarım yamalak öğrenmiş Musa'dır.

Örneklem filmlerde de görüldüğü üzere etnik ya da fiziki ayrışmalar yine de temelde maddi ögeler tarafından şekillenmektedir. Bu ögeler bireylerin yaşamlarını idame ettirme anlayışlarından öte, modern bireyin prestij sunumu açısından önemlidir. Genelde ekonomik göstergelerle yaratılan fark, kent ortamında mekânsal ayrışmayı da beraberinde getirmiş ve seçilen filmlerde de görüldüğü gibi 1990 sonrasındaki toplumsal yapıda yeni ortaya çıkan sı-

nıflar için de maddi ögelere dayalı mekânsal ayırım arayışı ortaya çıkarmıştır.

Toplumsal yapının tüketim edimleri üzerinden şekillendiği gerçeği kent ortamındaki diğer ayrışmaların temelini oluştursa da bireyin, karşımıza etnik, fiziki, cinsel ve kültürel anlamda dışlanma, 'öteki'leştirilmeler şeklinde çeşitli kimlik tanımlamalarına maruz kaldığı ve sınıflandığı görülmektedir. Örnekleme filmlerde yaratılan karakterler de bu anlamda kategorize edilmiş, kentin diğer unsurları tarafından ötekileştirilmiş bireylerdir. Filmlerde sunulan mekân- larda da bu ayrımlamanın tüm ögeleri teşhir edilmektedir. Kent ortamında çeşitli kategorilere bölünüp ayrıştırılmış ve çeşitlendirilmiş ötekiler de kent içerisinde bu ayrıştırılmış mekânlarına sıkıştırılmıştır.

'Öteki' kavramı genel olarak tanımlayanın dışında kalan her şeye genellenebilecek bir içeriği barındırmaktadır. Zaten karşısındakini tanımlamalar üzerinden giden 'öteki' olarak kurgulama, sinema sanatının kendisi açısından da varolan bir gerçekliktir. Kameranın da kurulduğu yerden dışarıda kalanları 'öteki'leştirdiği de düşünülebilecek bir gerçeklik olarak ele alınabilir. Kameralardan yansıtılanların hangi açılardan gösterildiği de önemlidir. Yönetmenin kamerayı kurduğu yerden gösterilenler 'öteki'leştirilirken bile yine yönetmenin tanımlamaları ile seyirciye bir taraf sunulmaktadır. Bu anlamda, film düzleminde yönetmenin dışarıda bıraktığı ya da karşı taraftan okuduğu ögeler, toplumsal yapıdaki dışarıda tutulan ögeler gibidir.

Son dönem olarak tanımlanan 1990'dan 2005 yılına kadar geçen süre içerisinde seçilen filmlerde, yeni oluşan farklı kent kimliklerinin ve bireylerin bu tanımlamalardan doğan 'öteki' konumlarının kent dokusu içerisinde çeşitlenen örneklerinin pek çok açıdan yansıtıldığı görülmüştür. Kentin içerik olarak pek çok şeyi yitirdiği ama gösterenler düzeyinde kutsandığı bir zamanda, kente eklemlemeye çalışan insanların tutunma hikâyeleri hem Türk Sineması hem de dünya sinemasınca işlenmeye değer konular olarak uzun süre daha gündemini kaybetmeyecektir.

- AYDOĞAN, Feramuz (1997). "Köyden Kente Göçün Ailenin Akrabalık ve Komşuluk İlişkileri Üzerine Etkileri". *Toplum ve Göç*, Ankara, DİE Yayınları. 1997
- BAUMANN, Zygmunt (1998). *Sosyolojik Düşünmek*. (Türkçesi: Abdullah Yılmaz.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998, s. 68.
- BULAÇ, Ali (1995). "Ötekinin Kimliği ve İmajı". *Birikim*. Mart-Nisan 1995. Sayı 71-72, İstanbul: Birikim Yayınları.
- GENÇ, Ernur (1997). *Toplum ve Göç*. Ankara. DİE Yayınları:1997.
- GIDDENS, Anthony (1994). *Modernliğin Sonuçları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GÖLE, Nilüfer (2002). "Batı Dışı Modernlik: Kavram Üzerine". *Modernleşme ve Batıcılık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- KELNERR, Douglas (2001). "Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası". *Doğu Batı Dergisi*. Sayı.15. Mayıs-Haziran-Temmuz. İstanbul: Doğu Batı Yayınları (Türkçesi: Gülcan Seçkin).
- F. Keyman, M. Mutman, M. Yeğenoğlu (1996). "Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark" İstanbul: İletişim Yayınları.
- KONGAR, Emre (1979). "İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı" İstanbul: Bilgi Yayınları, 3. basım.
- KURTULUŞ, Hatice (2003). "Mekânda Billurlaşan Kentsel Kimlikler: İstanbul'da Yeni Sınıfsal Kimlikler ve Mekânsal Ayrışmanın Bazı Boyutları". *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. yıl: 6. Sayı: 23.
- PÖSTEKİ, Nigar (2004). "1990 Sonrası Türk Sineması". İstanbul : Es Yayınları.
- SARI, Mesut. "Göç Olgusuna Kuramsal Bir Bakış". Erişim: 02.03.2006. www.geocities.com.
- SEZAL, İhsan (1997). "Göçler ve Şehirleşemeyen Şehirler". *Toplum ve Göç*. Ankara: DİE Yayınları.

Ayrıca;

Ömer Lütfi AKAD ile yapılan röportaj (www.turksineması.com.)
Tulin Bumin, Röportaj Derya Sazak, Milliyet Gazetesi. 14 Kasım 2005.

TÜRK SİNEMASINDA BAĞIMSIZLIK ANLAYIŞI VE TEMSİLCİLERİ

Özet

Sinema, ilk gösterimlerin yapıldığı 1895 yılından on beş sene sonra bir endüstri koluna dönüşmüştür. Sinema tarihindeki ilk bağımsız duruşlar ise, 1910'lu ve 1920'li yıllarda sektöre egemen olan büyük stüdyolara alternatif olarak kurulan küçük stüdyolarla görülmüştür. Günümüzde bağımsız sinema kavramı yalnızca ekonomik açıdan stüdyo sisteminin dışında kalmak anlamına gelmemektedir. 1990'lı yıllardan itibaren dünya sinemasında bağımsız film kavramı giderek tartışmalı bir konuma sürüklenmiştir. Bağımsız sinema kavramının günümüzde ekonomik kriterlerin yanı sıra, anlatımsal, seyretme ilişkileri ve ideolojik açılardan pratikleri de içermesi öngörülmektedir. Bu çalışmada 1990'lı yıllardan günümüze Türk Sineması'nda yaşanan endüstriyel değişimler irdelenmiş ve bu değişimlerin kaçınılmaz sonucu olarak gelişen bağımsız sinema tartışmalarına yer verilmiştir. 1990'lı yılların Türk sinema ortamında ortaya çıkan bağımsızlık anlayışı, bağımsız sinema kavramının günümüzde öngörülen pratikleri çerçevesinde açıklanmış, bu anlayışın temsilcileri belirlenmiş ve onların izledikleri bağımsızlık yaklaşımları yine bağımsız sinemanın içermesi öngörülen pratikleri çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Giriş

Lumi re Kardeşler'in sinematograf aygıtıyla Paris'te ilk paralı film gösterimlerini yapmalarının ardından kısa bir süre sonra bu icadın önemli bir k r potansiyeli olduğu anlaşılmış ve 1910'lu yıllarda sinemanın bir endüstri olarak egemenliği kaçınılmaz olarak kapitalizmin imkânlar  lkesi Amerika'da gerçekleşmiştir. Sinema endüstrisindeki ilk bağımsız kuruluşlar 1910'lu ve 1920'li yıllarda "   büyükler" olarak adlandırılan Edison, Biograph Company ve Vitagraph Company'e karşı kurulmuştur. 1930'lu yıllarda ise "beş büyükler" olarak bilinen Warner Brothers, Paramount, MGM, Twentieth Century Fox ve RKO stüdyolarının hakimiyetinin dışında, B tipi filmleri finanse eden yapım şirketleri kurulmuştur. İlk bağımsız stüdyoların ardından bu kavramın endüstriyel anlamının yanı sıra biçimsel ve estetiksel gelişimi Avrupa'da ve Amerika'da ortaya çıkan sinema hareketleriyle gerçekleşmiştir. Öncelikle Birinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan öncü sinema hareketlerinin-Fransız İzlenimci Sineması, Rus Bi imciliği, Dışavurumcu Alman Sineması ve Gerçeküstücü Sinema -ardından, İkinci Dünya Savaşı sonrasında görülen İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı, Fransız Yeni Dalgası, Yeni Amerikan Sineması, bir başka deyişle New York Okulu veya Yeraltı Sineması bağımsız sinema kavramının tarihsel süreç içerisindeki gelişimini endüstriyel, biçimsel ve içeriksel açılardan gösteren örneklerdir. 1970'li yıllardan itibaren giderek gücünü kaybeden yeraltı sinemasının ardından Amerika'da bağımsız sinema, 1980'li yıllarda yeniden ivme kazanmış ve 1990'lı yıllarda patlama yaşamıştır. Kablolulu televizyon ve ev sineması sistemlerinin gelişiyle bağımsız yapım-ların dağıtımı yaygınlaşmış, bağımsız yönetmenlere finansman sağlayan sermaye olanakları artmıştır. Ancak günümüzde bağımsız yapımları destekleyen pek çok kuruluş, büyük stüdyoların alt kuruluşları olarak faaliyetlerini sürdürmektedir. Giderek artan b t  erle finanse edilen ve dağıtılan bağımsız filmlerin "ana-akımlaşma" doğrultusunda ilerledikleri görülmektedir. Günümüzde bağımsız film kavramı Hollywood ile bağımsız sektör arasında muğlak bir çizgide varlığını sürdürmektedir.

Bağımsız sinema kavramının Türk Sineması'ndaki konumu ise 1990'lı yıllardan itibaren tartışmaya açılmıştır. Türk Sineması'nda Yeşilçam döneminin sona ermesinin ardından, özellikle 1990'lı yıllarla birlikte endüstriyel bir mer-

kezden söz edilemezken, örgütlü ve bilinçli bir çıkış olmaksızın kişisel sermayelerle herşeye rağmen sinema adına üretim yapma isteğinin kaçınılmaz sonucu olarak ilk filmlerine imza atan yönetmenlerin ortaya çıkışıyla Bağımsız Türk Sineması tartışması gündeme gelmiştir.

Bu çalışmada öncelikle bağımsız sinema kavramının ne olduğuna dair cevap aranacak ve bu kavramın ekonomik bağlantısızlık dışında içerdiği öngörülen pratiklerine değinilecektir. Daha sonra 1990 sonrası Türk Sineması'nda bağımsızlık anlayışının ortaya çıkışına zemin hazırlayan koşullar açıklanarak, bu anlayışın içerdiği değişen finans kaynakları, yeni anlatı kalıpları ve sinema-seyirci ilişkileri irdelenecek, 1990-2006 yılları kapsamında ilk konulu uzun metraj filmlerine imza atarak üretimlerini sürdüren temsilcilerin izledikleri bağımsızlık yaklaşımları örneklerle ele alınacaktır.

Bağımsızlık Kavramına Genel Bakış

Latince'de "*liber*", İngilizce'de "*independent*", Fransızca'da "*indépendant*", İtalyanca'da "*indipendente*", Almanca'da "*unabhaengig*" ve Osmanlıca'da "*müstakil*" kelimeleriyle ifade edilen "*bağımsız*" kavramının en temel Türkçe açıklaması; "*davranışlarını, tutumunu, girişimlerini herhangi bir gücün etkisinde kalmadan düzenleyebilen*" (Türkçe Sözlük 1, 1988: 127) şeklindedir. Ayrıca bu açıklamaya ek olarak "*davranışlarında başka birine bağlı (bağımlı) olmayan, kendi başına olan*", "*kendini kimsenin buyruğu altında saymayan*", "*davranışları herhangi bir şekilde kösteklenecek bir durumda olmayan*", "*insanlık haklarını özgürce kullanabilen*" (Okyanus Ansiklopedik Sözlük, C.1) gibi ifadeler de bağımsız kavramına karşılık gelirken, kelimenin yakın anlamlı sözcükleri bağımsız, kayıtsız, başına buyruk, baş eğmez, özgür, serbest, erkin, hür (Okyanus Ansiklopedik Sözlük, C. 1) olarak sıralanmaktadır. "*Bağımsız*"dan türemiş olan "*bağımsızlık*" sözcüğü ise en temel anlamda bağımsız olma hali veya niteliğini (Okyanus Ansiklopedik Sözlük, C. 1) ifade etmektedir. Bununla birlikte bağımsızlık, destek ve ilgi görme ve yön tayin etme bakımından başkalarına bağlı olmama hali veya kendi kendine yeterlik (Okyanus Ansiklopedik Sözlük, C.1) olarak da açıklanmaktadır. Bağımsız kelimesinin yakın anlamlı karşılıklarına, etimolojik kökenlerine ve mantık bilimi, metafizik veya siyaset felsefesi gibi çeşitli disiplinlerdeki kullanımlarına göz attığımızda bu kavramdan bahsedebilmemiz için hakim bir işleyim sisteminin var olması gerektiği görülmektedir.

Sinemada Bağımsızlık Kavramı Üzerine Tartışmalar ve Bağımsız Sinema Kavramının İçerdiği Öngörülen Pratikler

Sanatta bağımsızlık kavramı 1950'li yılların ortalarında Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü bünyesinde çok sayıda genç sanatçı, yazar ve eleştirmenin bir araya gelerek oluşturduğu, halk kültürü, kitle kültürü ve popüler kültür üzerine tartışmalarla gündeme gelmiş ve esas gelişimini 1960'lı yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde Pop-Art hareketi bünyesinde sürdürmüştür. Bağımsız film kavramı ise geleneksel ifadesiyle; "*Genellikle gerekli parasal kaynağı işleyim içinden bulamamış yapımcı ve yönetmenin kendi kaynaklarından, işleyim dışı kaynaklardan sağladığı parayla çevrilen film*" (Özön, 2000: 83) şeklinde tanımlanırken, buna ek olarak "(ABD'de) *Hollywood yapımcılarının dışında çevrilmiş film*" (Özön, 2000: 83) şeklindeki açıklamayla tanımlanmaktadır. Sabri Kalıcı'nın de belirttiği gibi bağımsız sinema, 1960'lı yıllarda "*yeraltı*" nitelemesinden hoşlanmayan Amerikalı deneyselemlerin kullandığı bir terim olmakla birlikte aynı zamanda, Amerika'da belli yapımcılara bağlı olmadan, satıştan önce sanat kaygısıyla çekilen küçük bütçeli ve "*B tipi*" olarak da adlandırılan filmlere getirilen bir nitelemedir (1992:13). Ayrıca deneysele sinema, avant-garde (öncü) sinema, sanat sineması, alternatif sinema, karşı sinema, underground sinema (yeraltı sineması), minimalist sinema ve auteur (yönetmen) sineması terimleri de bağımsız sinema ile dolaylı olarak örtüşmekte, hatta kimi zaman yerine kullanılabilir.

Bağımsız sinema kavramı çerçevesinde ele alınan filmlerin 1990'lı yıllardan itibaren büyük stüdyoların alt kuruluşları tarafından finanse edilerek giderek artan bütçelerle çevrilmeleri ve endüstriyel açıdan ana akıma entegre olarak muğlak bir çizgide varlıklarını sürdürmeleri bu kavramın geleneksel tanımının sorgulanmasına yol açmış ve "Bağımsız film nedir?" sorusunun birden fazla pratikleri göz önünde bulundurarak cevaplanması gerekliliğini gündeme getirmiştir. Bağımsız sinemanın pratiklerine geçmeden önce bu çalışmada izleyeceğimiz pratiklere temel oluşturan ve bu pratiklerin öngörülmesinin gerekliliğini ortaya koyan birtakım tartışmalara da yer vermekte yarar vardır. Emanuel Levy, "*Cinema Of Outsiders*" başlıklı kitabında ideal bağımsız filmin düşük bütçeyle, özel bir üslupla çekilmesi ve yönetmenin kişisel bakışını ortaya koyan olağandışı bir temaya değinmesi gerektiğini vurgulamıştır. Buna ek olarak Levy, 1990 sonrası Amerikan Sineması'nda bağımsız filmlerin yükselen maliyetlerine değinmiştir (1999: 2-3). Chris Holmlund, "*From The Margins To The Mainstream*" başlıklı makalesinde Levy'nin belirttiği gibi bağımsız film kavramının geçirdiği değişimlere değin-

nirken, bağımsız filmlerin son yıllarda artan popülerliğine dikkat çekmiştir. Holmlund, "*dışarıdakiler*" veya "*sınırdakiler*" olarak adlandırdığı bağımsızların günümüzde ana akıma entegre olduklarını, bu yüzden bağımsız film kavramının tartışmalı ve muğlak bir hale büründüğünü vurgulamıştır (2005: 1-2). Greg Merritt ise "*Celluloid Mavericks: A History of American Independent Film*" başlıklı kitabında bağımsız filmin tek özelliğine, yani büyük ya da küçük bütün stüdyolardan özerk olarak finanse edilir olmasına yer vermiştir. Merritt'e göre, bağımsız filmin temelini finansal koşullar belirlemektedir. Bunun dışında Merritt, biçim, içerik, üslup, alternatif bakış gibi özellikleri ile bir filmin bağımsızlığının ele alınmasını "hilekâr" bulmaktadır (2000: xii). Geoff King ise "*American Independent Cinema*" başlıklı kitabına Merritt'in savını çürüterek başlamıştır. King, bağımsız bir filmi üç yaklaşıma göre ele almıştır: 1) Filmin endüstriyel konumu; 2) Biçimsel/estetik stratejiler; 3) Toplumsal, kültürel, politik ve ideolojik konularla olan ilişkisi. King'in belirttiği üzere bir film, her üç bağımsızlık yaklaşımını aynı anda barındırabileceği gibi, bazen finansal açıdan Hollywood ile sıkı ilişkilerini sürdürerek ayrık üslubuyla gündeme gelebilmektedir (2005: 2, 9). Bernard F. Dick, "*Anatomy Of Film*" başlıklı kitabında her yönetmenin öncelikle paraya bağımlı olduğunu vurgulamıştır. Dick'e göre, önemli olan öncelikle bir filmin çevrilmesi için herhangi bir kaynaktan bütçe temin edilmesidir. Ona göre bir filmin bağımsızlığını belirleyen esas unsur ise, o filmin yönetmenin önceden tasarladığı üzere amacına uygun olarak çekilmiş olmasıdır (2005: 12). Bağımsız sinema konusunda çalışmakta olan bir başka yazar Maria Debora Farina ise, bağımsız sinemanın tarihsel gelişimini anlattığı "*Le Storie del Cinema Indipendente*" başlıklı kitabında bağımsız filmin endüstriyel özerkliğinin dışında bazı estetik öğelere ve anlatı kalıplarına sahip olması gerektiğine dikkat çekmiştir. Farina'ya göre bağımsız sinemanın estetik boyutu, biçim, görüntü ve görsellik açısından majörlerin estetik politikalarına karşıt bir duruş sergilemesinden ileri gelmektedir (2001: 6).

Farklı kaynaklardan aktararak ele aldığımız bu görüşler, bağımsız sinema kavramını kesin yargılara dayanarak tanımlamanın ne derece zor olduğunu göstermektedir. Bağımsız sinema kavramıyla ilgili yer verdiğimiz bu görüşler çoğunlukla Amerikan sinema endüstrisi kaynak alınarak ifade edilmişlerdir. Bunun sebebi; günümüzde Amerikan sinema endüstrisinin Hollywood gibi yerleşik, hakim bir endüstriyel sisteme sahip olması ve bu sistemin ulusal sinemalar üzerinde halen etkin bir güç olarak yer alması, bu gücünü devam ettirmesidir. Egemen sinema ya da ana akım sinemanın kesin hatlarıyla

varlığını sürdürdüğü böyle bir ortamda kuşkusuz ki bağımsız sinema tartışmaları da yoğunlukla devam etmektedir. Yukarıdaki alıntılardan da anlaşıldığı üzere bağımsız sinema kavramıyla ilgili kesin tanımlamalara varmak oldukça zordur. Tek tipleştirilmiş bir bağımsız sinema kavramından söz edilemeyeceği gibi bu terim, farklı seslerin biraraya geldiği zengin bir kolektif oluşumu vurgulamaktadır. Bu bağlamda sinemada bağımsızlık olgusunun esnek bir terim olduğunu söyleyebiliriz.

Bu başlık altında yer verdiğimiz görüşlere dayanarak bağımsız sinemanın sadece bir ekonomik özerklikten ibaret olmadığını ve bunun yanı sıra farklı pratikleri de beraberinde getirdiğini varsayabiliriz. Dolayısıyla bağımsız bir sinemadan söz etmeden önce bu alanda bazı sorular sormak da kaçınılmaz olmaktadır. Bu çalışmanın inceleme konusu olan Türk Sineması'nı da göz önüne aldığımızda bir filmin veya yönetmenin bağımsızlığının *"hangi üretim sürecinden, hangi anlatı kalıplarından, hangi seyretme ilişkisinden ve hangi duruştan, ideolojiden bağımsızdır?"* soruları çerçevesinde irdelenmesi önerilmektedir. Bu sorular kapsamında bağımsız sinemanın içermesi gerektiği önerilen dört pratik karşımıza çıkmaktadır: Endüstriyel (ekonomik) bağımsızlık pratiği. Anlatımsal bağımsızlık pratiği. Seyretme ilişkisi açısından bağımsızlık pratiği ve İdeolojik bağımsızlık pratiği.

Sinema tarihinde bağımsızlık kavramının en basitleştirilmiş anlatımıyla yer almasına zemin teşkil eden endüstriyel bağımsızlık pratiği, farklı, karşıt ya da muhalif bir üretim sürecini (Akbal Süalp, 2003-2004: 20) kastetmektedir. Hakim olan üretim biçimine, ana üretim ağlarına az çok bir kendinde bilinçle karşı durarak ya da onların dışında kalmaya çalışılarak üretmek, faaliyetlerini bu ilişkiler ağının dışında gerçekleştirmek anlamına gelir (Akbal Süalp, 2003-2004: 20). Bu üretim süreci, geleneksel olarak oluşmuş iş bölünmelerinin ve hiyerarşilerin dışında durur; hatta durmayı tercih eder, amaçlar (Akbal Süalp, 2003-2004: 20). Geleneksel anlamda endüstriyel bağımsızlık kavramı, sinema endüstrisini oluşturan büyük veya küçük tüm stüdyo sistemlerinin dışında durmayı ifade etmektedir. Bir başka deyişle yapım-dağıtım-gösterim sistemi anlamında bağımsız filmler, hiçbir merkezi sistemden destek almazlar. Ancak günümüzde değişen bağımsızlık kavramı düşünüldüğünde, bu pratik çerçevesinde bağımsız bir film, herhangi bir büyük stüdyodan bağlantısız bir şekilde üretilmiş olsa bile bazen dağıtımı büyük şirketler tarafından veya büyük bir stüdyonun özel bir birimi tarafından üstlenilebilir.

Sinemada bağımsızlık kavramından söz edilirken farklı estetikler, imge, anlatım, yapılanış, anlama dikkat çekme çabası, inşası gibi düzeylerde gerçekleşen denemeler de kastedilebilir. Böylece basit bir göster ve anlat geleneğinden, doğrusal anlatılardan, bu anlatım biçimleriyle oluşmuş geleneklerden kopuşu hatta, karşı duruşu da bağımsızlık olarak tanımlarız; yani geleneksel, şablon, aşına anlatılardan bağımsız olarak gelişen farklı anlatım arayışlarını gördüğümüzde de bağımsız bir sinemadan söz edebiliriz (Akbal Süalp, 2003-2004:20). Sinemada ekonomik bağımsızlığın günümüzde içerdiği oldukça değişken faktörlerin yanında anlatımsal bağımsızlık pratiği, bağımsız sinema kavramını nitelerken daha güçlü ve yol gösterici bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. "Hangi anlatı kalıplarından bağımsız?" sorusunun cevabi niteliğindeki bu pratik, ana akımın izlediği klasik anlatı kalıplarına karşı bir duruş sergiler. Bu anlamda bağımsız sinemanın egemen sinemanın kullandığı geleneksel anlatıdan ziyade, farklı anlatım arayışlarını takip eden çağdaş anlatı formlarına yakın bir duruş sergilediği gözlemlenmektedir.

Bağımsız sinemanın içermesi öngörülen anlatımsal bağımsızlık pratiğinin yarattığı üstü kapalı, örtük ve seyircinin yorumuna açık film-seyirci ilişkisi, kaçınılmaz olarak sinemada bağımsızlık kavramının bir başka pratiği olan seyretme ilişkisi açısından bağımsızlığı da beraberinde getirmektedir. Burada dikkat çeken olgu, anlatımsal ve seyretme ilişkisi açısından ele aldığımız pratiklerin iç içe geçmiş, birbirlerini bütünleyici nitelikte olmalarıdır. Ekonomik ve anlatımsal bağımsızlık pratiklerinin yanı sıra kendine yönelik bir bakışın, kendi film yapış sürecinin farkında oluşun ve bunu yaptığı işe de yansıtan bir kaygının bulunması ve muhtemel seyirciye taşınması da bağımsız bir filmi oluşturan özellikler arasındadır. Seyirciyle girilen ilişki, filmi yapanın filmi izleyecek olana nasıl baktığı ve muhtemel bir ilişki talep edip etmediği de bağımsızlık tanımını beraberinde getirir. Bağımsız sinemanın seyircisi salonu dolduran kalabalık, gişeye yansıyan numaralar olarak algılanmayan; aktif ve katılımcı bir izlemenin amaçlandığı ilişkinin tarafıdır ya da öyle algılandığı varsayılır. Üstelik bağımsız filmler tarihine bakıldığında bağımsız filmlerin seyirciyle daha da yakın bir ilişki kurdukları ve filmleri bu ilişkilerin dinamikleri içinde oluşturdıkları bir başka tür seyirci de amaçladıklarını görürüz (Akbal Süalp, 2003-2004: 20).

Susan Hayward, bağımsız sinemanın ana akım dışında üretilen filmleri ifade eden bir kavram olduğunu belirtirken, bu filmlerin deneysel tarzda olmaları bile "*egemen ideolojiye karşı alternatif bir ses getirme yöneliminde*"

(Hayward, 2006: 225) olduklarını eklemektedir. Bu pratik çerçevesinde ele aldığımız filmlerin bir tür ortak kamusal alan yaratma çabası taşıyan, üzerinde anlaşılmış meselelere bağı olan seyirciye yönelik; o konular etrafındaki amaçlanan kamusalığa seslenen filmler oldukları gözlenebilir. Kadınlar, işçiler, bir bölge, topluluk gibi politik, toplumsal ya da çevresel kaygı ve katılımları olan hareketlere bağı insanların izleyicisi olduğı filmler olarak da görülebilir (Akbal Süalp, 2003-2004: 20). Bağımsız sinema kavramının içerdiği öngörülen bu pratik, belirli bir inancı, politik, toplumsal, ideolojik veya etnik görüşü merkez alan, bir başka deyişle egemen sinemanın geleneksel görüşlerinden öte, alternatif görüşlerle üretilen filmler çerçevesinde düşünülebilir. İdeolojik bağımsızlık pratiğı kapsamındaki filmlerin, içerdikleri bu özelliklerden ötürü belirli bir seyirci kitlesini hedefledikleri ve bu kitleden muhtemel bir ilişki talep ettikleri gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, ideolojik bağımsızlık pratiğinin seyretme ilişkisi açısından ele aldığımız bağımsızlık pratiğıyle örtüştüğü de söylenebilir. Bu pratik kapsamında bağımsız olarak ele alınan filmler hazır bir seyirci kitlesine sahip olmalarından dolayı avantajlıdırlar. Bu çalışmada bağımsız bir filmin, yukarıda kısaca açıkladığımız ve öngördüğümüz bu dört pratikten en az birini veya bazen birkaçını aynı anda barındırabileceğı varsayılmıştır.

Günümüz Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışının Oluşmasına Zemin Hazırlayan Koşullar

Türk Sineması'nda 1980'li yılların sonunda başlayan ve 1994 yılından itibaren giderek belirginleşen değişim olgusu, Yeşilçam sinemasına karşı temel farklılıklar içeren yeni bir dönemin başladığını göstermektedir. 1990'lı yıllardan günümüze dek Türk Sineması'nın içinde bulunduğı bu yeni dönem sinema yazarları, araştırmacılar ve eleştirmenler tarafından "*Yeni Türk Sineması*" veya "*Türkiye'deki Sinema*" gibi ifadelerle tanımlanmaya başlamıştır. Sinema yazarı Agah Özgüç, 1980'lerden günümüze dek Türk Sineması'nda gerçekleştirilen üretime "*Yeni Bunalımcı Filmler*" (2005: 347) ifadesiyle yaklaşmaktadır. Sinema yazarı ve araştırmacısı Burçak Evren ise bu yeni dönemi "*Bağımsızlar Dönemi*" veya "*Post Yeşilçam*" (2006: 333) olarak adlandırmaktadır. Bu çalışmada Türk Sineması'nda bağımsızlık anlayışını ve temsilcilerini incelerken çoğunlukla çıkış kaynağımız olarak başvurduğumuz Burçak Evren, Türk Sineması'nda "*Bağımsızlar Dönemi*"ni 1994 yılıyla başlatmakta ve günümüze dek getirmektedir. Evren, bu dönemi özellikle 1994 yılı itibarıyla

la başlatma sebebini, Zeki Demirkubuz'un "*C Blok*" veya "*Üçüncü Sayfa*" filmlerine baktığınız zaman, bu filmlerin başlangıcında '*Bağımsız Yapım*' yazısını görebilirsiniz. O yüzden '*bağımsız*' sözcüğünü kullanarak bu dönemi adlandırıyorum" (Görüşme, 18 Nisan 2007) şeklindeki ifadesiyle açıklamakta ve benzer şekilde "*Vurun Kahpeye*" filminin çekilmesiyle 1950 yılında Sinemacılar Kuşağı'nın başlatılabildiğini, kısacası sinema tarihindeki dönemlerin bir film ile belirlenebildiğini (Görüşme, 18 Nisan 2007) vurgulamaktadır. Buna karşılık Burçak Evren'in ifadelerine ve günümüz Türk Sineması'ndaki bağımsızlık söylemine karşı çıkanlar da mevcuttur. Örneğin, sinema yazarı Giovanni Scognamillo, Burçak Evren'in Türk Sineması'ndaki son 12 yılı "*Bağımsızlar*" olarak adlandırmasını idealist (Görüşme, 17 Nisan 2007) bir yaklaşım olarak değerlendirmekte, buna ek olarak bağımsız sinemanın sadece Türkiye'de değil, dünyada varolabileceğine inanmadığını (Görüşme, 17 Nisan 2007) dile getirmektedir. Scognamillo, bu ifadesini filmlerin dağıtım aşamasını temel alarak açıklamaktadır: "*Türkiye'de yapım kaynakları açısından tümünden bağımsız bir film çekilebiliyor. Bu noktaya vardık. Fakat dağıtım aşamasında film, Özen Film'e verilirse, bu noktada 'nerede bağımsızlık?' sorusunu sormamız gerekir*" (Görüşme, 17 Nisan 2007). Evren ise Türk Sineması'ndaki ekonomik yapının yok oluşunu bağımsızlık olarak adlandırdığını, ayrıca bir filmde ayrık konuların ele alınabilmesini de bağımsızlık içinde değerlendirdiğini ve fiktisel olarak, risk alma açısından bu dönemi "*Bağımsızlar*" olarak adlandırdığını (Görüşme, 18 Nisan 2007) vurgulamaktadır. 1990'lı yıllarda Türk Sineması'nın genel çerçevesini ve buna bağlı olarak bağımsız sinema anlayışının ortaya çıkışına önayak olan gelişmeleri şöyle sıralayabiliriz:

1- 1980'li yılların sonunda Turgut Özal yönetiminin Türkiye'yi Batı ile bütünleştirme kararı, her alanda olduğu gibi sinema sektörünü de etkilemiştir. 1990 sonrasında Türk Sineması'nda bağımsızlık kavramının gündeme gelmesine sebep olan en somut olay kuşkusuz ki Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan değişiklik (1989) ve bu değişikliğin ardından dev Amerikan şirketleri olarak bilinen majörlerin Türk sinema sektörü üzerinde hakim bir güç olarak yer almalarıdır: Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan değişiklik ve 17, 30 ve 31 sayılı kararnamelerle Türk Sineması'nı koruyan tüm duvarlar yıkılmıştır. Başta dev Amerikan şirketleri olmak üzere, yabancı şirketlere ülkemizde şirket kurup, dağıtım ve gösterimleri hakları tanınmıştır. Bu durum karşısında, Onat Kutlar'ın zamanında ifade ettiği gibi; "*Az gelişmiş, iyi örgütlenme-*

miş, küçük bütçelerle çalışan, teknolojik altyapıdan yoksun, estetik çabaların henüz başında olan, geçmişte belki birçok hataları bulunan ama bu hataların faturasını nasıl ödeyeceğini düşünen, alçakgönüllü, tutkulu ama çileli endüstrimizi, sinema arenasında aslanların önüne attık. Bu kararın üzerinden henüz iki yıl bile geçmemiştir. Ama hep gördüğümüz gibi, önümüzdeki yılın hemen tüm haftaları (yabancı filmler tarafından) kapatılmaktadır. Salon bulamadığı için Türk film sayısı azalmaktadır. Kazanılan para ayakta durmaya bile yetmediği için kalite düşmekte, altyapı ve benzeri yatırımlara hiçbir kaynak aktarılmamaktadır" (Evren, 2006: 345).

Yabancı Sermaye Yasası'nın değişiminden yararlanarak Türkiye pazarına giren "majörler" (dev Amerikan şirketleri), "*Dangerous Liaisons-Tehlikeli İlişkiler*" (Warner Bros) ve "*Rain Man-Yağmur Adam*"la (UIP-United International Pictures) başlattıkları gösterimlerini çok kısa zamanda tüm sinema salonlarını kapsayan bir yaygınlığa ulaştırmışlardır. Bu yaygınlık yalnızca gösterim alanıyla sınırlı kalmayıp, giderek işletme ve dağıtım tekelini de beraberinde getirmekte gecikmemiştir. Giderek, zaten kriz içinde devinen ulusal sinema, büyük ölçüde film üretememe konumuna düşmüş, ürettiği çok az sayıdaki filmi ise büyük kentlerin merkezi sinemalarında gösterememe zorluğunu yaşamaya başlamıştır (Evren, 2006: 345). Örneğin, 1988-1989 sinema mevsiminde 212 yabancı filme karşılık ancak 13 Türk filmi gösterime girer. Daha doğrusu küçük sinemalarda, ancak birkaç gün gösterimde kalabilir. Filmleriyle Türk Sineması'nın en fazla izleyici toplayan starlarından Türkan Şoray'ın iki filminden biri ("*Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu*") ancak üç gün vizyonda kalır, diğeri ("*Menekşe Koyu*") ise İstanbul sinemalarında gösterime girecek sinema salonu bulamaz. Korhan Yurtsever'in "*Zincir*" adlı filmiyle, Mahinur Ergun'un "*Geceyarısı Tutsakları*" filmleri ise yine benzer bir akıbete uğrayarak üç günlük gösterimden sonra "iş yapmıyor" gerekçesiyle vizyondan kaldırılır. Bunun üzerine Yurtsever, bu durumu protesto etmek için "*Zincir*" filmini gösterimden kaldırdığı sinemanın önünde yakar (Evren, 2006: 316).

2- Türk Sineması'nda bağımsızlık kavramının oluşmasına zemin hazırlayan ikinci önemli etken ise yine Özal yönetiminin yaktığı yeşil ışıkla ilk özel televizyon kanalı Star 1'in 1990 yılında yayın hayatına başlamasıdır. Ardından Show TV'nin yayınlarıyla devam edecek olan özel televizyon olgusu, Atilla Dorsay'ın deyişiyle kısa zamanda Türkiye'yi hiçbir sağlam yasal, ahlaki, estetik ve teknolojik denetimin var olmadığı bir özel televizyon cennetine veya cehennemine (2004: 12) dönüştürmüştür. Böylece majörlerin egemenliğinin

deki Amerikan filmleriyle tanışan Türk sinema seyircisi, özel televizyon yayınlarının gelmesiyle sinema salonlarından -özellikle de yerli yapımlara gösterdiği ilgiden- bir kez daha uzaklaşmıştır.

3- Türk Sineması'nda bağımsızlık kavramının oluşmasına zemin hazırlayan bir başka unsur ise yasal ve korsan video olgusudur. Bu dönemde yapımcılar, sinema filmleri yerine video alanına yatırım yapmışlar ve finansmanlarını yine bu yolla sağlamışlardır. Seyirci ise sinema salonlarına gitmek yerine kısa bir süre sonra filmleri videoda seyretmeyi tercih etmiştir. Sinema Salonları İşverenler Sendikası Başkanı Mehmet Soyarslan bu konuya şöyle değinmiştir: " ... *Türk filmleri sinemalarda hafta bulamıyor; çünkü film yapımcılarımız hedef olarak artık beyazperdeyi değil, video ekranını seçmiş ve ona teslim olmuş durumdadır. Tabii bu davranışın sebepleri vardır. Bu sebeplerden biri sinema salonlarının çok az sayıda olmasıdır. Diğer sebep ise, yapımcılarımızın artık finansmanlarını videodan temin etmesi, bu nedenle bağımsız film yapmamasıdır. Filmler, video dağıtım firmalarından temin edilen finansmanın limitleri dahilinde imal edilebiliyor. Bu durumda yapımcı, sinemadan ne alsın onun için kâr haline geliyor. Sinemaların iş yapış yapmaması artık yapımcının sorunu olmaktan çıkıyor. Seyirci ise aynı filmi çok kısa bir süre sonra videoda izleyeceğini ilanlardan öğrenince sinemaya gitmiyor. Ayrıca, özellikle yerli filmlerin mutlaka büyük ekran isteyen sinemaskop, Dolby-stereo gibi sesli çekim, special effects (özel efektler) gibi özellikleri de olmadığından seyirci yerli film seyretmek için sinemayı tercih etmiyor. Durum böyle olunca bu seneye kadar sadece yerli film göstermiş birçok sinema bile kesinlikle yerli film oynatmamak kararıyla yabancı filme dönmüş oluyor*" (Evren, 2006: 345).

4- Bağımsız sinemacıların ortaya çıkışına zemin hazırlayan bir başka sebep ise, çağdaş teknolojiyi yakalayamayan ve bu açıdan tıkanma noktasına gelen Türk Sineması'nın karşısında beliren, gelişmiş teknolojinin tüm olanaklarını barındıran Hollywood yapımlarının seyirciye sunulması ve bu filmlerin gösterimleri için kaçınılmaz bir olgu olarak gözlemlenen sinema salonlarında yaşanan değişimdir. 1980'li yılların sonlarındaki dev Amerikan şirketlerinin tekeli, önce loş salonlardan yitip giden seyirciyi bu salonlara döndürme eğiliminde oldu. Yeni, gösterişli ve genç kuşağın beğenilerine seslenen, gelişmiş teknolojinin tüm öğelerini barındıran Hollywood yapımları, böylesine bir tekniğe oldukça yabancı olan Türk sinema seyircisinde bir kıvılcığa ve loş salonlara yönelişe neden oldu. Ardından sinema salonlarında bir devrim yaşanmaya başladı. Artık eskisi gibi devasa, ama bu filmlerin gereksinim duy-

duğu teknik yeniliklerden arınmış salonlar değil, aksine çağdaş tekniğin tüm öğeleriyle donatılmış küçük salonlara yöneliş başladı ve bu yöneliş kısa zamanda yaygınlık kazandı. Eski sinema salonlarından bazıları bu yeni oluşuma salonlarını bölerek ve yenileyerek ayak uydurdu. Böylece koltuk sayısı açısından azalan ama salon sayısı açısından çoğalan, izleyene farklı seçenekler sunan bir sinema salonu anlayışı sinema ortamına egemen oldu. Yine bu doğrultuda, seyirciyi sinema salonuna getirmek değil de sinema salonunu müşterinin ayağına getirme politikası güdüldü. Sinemaya gereksinim duyulan semtlerde yeni salonlar açılırken (semt sinemalarına doğru yöneliş) aynı zamanda büyük iş merkezlerinde yeni sinema salonları yapıldı. Bu süreçte, Türk filmlerinden boşalan her yeri yabancı, çoğunlukla da Amerikan filmleri doldurdu. Sinema salonlarındaki söz konusu değişim, büyük kentler başta olmak üzere tüm Anadolu'ya da bir tekel görünümünde yayıldı. Film kopya sayıları arttırılarak, sinema ortamımızda görülmemiş bir oranda kopya basılarak, aynı semtte, aynı filmler, aynı anda gösterime sokularak, yeni ve farklı bir gösterim politikası izlendi. Pahalılaşılan bilet ücretlerinin karşılığında yeni bir teknik, Avrupa ile aynı anda-kimi zaman ondan da önce-vizyon yapma olanakları sunuldu (Evren, 2006: 346). Sinema salonlarına getirilen yüksek standartta film izleme koşulları (gümüş perde, Dolby digital stereo ve surround ses sistemleri, kaliteli koltuk v.s.) Türk Sineması için zor rekabet koşulları yaratmış olsa da günümüzde bu standartların sinemamız üzerindeki olumlu etkileri, özellikle de filmlerin biçimsel kalitesi üzerindeki etkileri görülmektedir. 1990'lardan başlayarak Türk Sineması'ndaki radikal değişiklikler, öncelikle görüntü ve ses alanında ortaya çıkmıştır. Bu döneme Türk Sineması'nda görüntünün gücünün keşfedildiği dönem de diyebiliriz. Bu dönemde sadece Uğur Eruzun, Uğur İçbak, Mehmet Aksın gibi okullu görüntü yönetmenlerinin çektiği filmlerin görüntü yönetimi açısından kalitesi artmadı; aynı zamanda Yeşilçam geleneğinden gelen Aytekin Çakmakçı, Erdal Kahraman, Ertunç Şenkay, Orhan Oğuz gibi görüntü yönetmenleri de daha kaliteli, estetik bir görselliğin arayışı içine girmişti. Diğer yandan 1990'lar sonrasında reklam sektöründe yabancı yönetmen ve görüntü yönetmenleri başgöstermeye başlamıştı. Özellikle bu görüntü yönetmenlerinden bazılarının Colin Mounier, Jürgen Jürges, Haik Kirakosian gibi uzun metrajlı Türk filmlerinde çalışmaya başladıkları gözlenmiştir. Yabancı görüntü yönetmenlerinin ortaya çıkışı rekabet koşulları açısından tartışmalı görünse de, kaliteyi öne çıkaran bir rekabet yaratması açısından ele alınabilir (Vardar ve Onaran, 2005: 5-6). 1990'larda Türk Sineması'nda ortaya çıkan diğer radikal bir değişim ise

ses alanında olmuştur. 1990'larda sesli çekim açısından Türk Sineması'nda yeni bir eğilim egemen olmaya başlamıştır. Bu dönemde çekilen filmlerin neredeyse hepsi sesli çekilmeye başlamıştır. Sesin ülkemiz sinemasında, sinemanın olmazsa olmazı olduğu, bu dönemde kabul görmüştür. Filmlerin sesli olarak çekilmesini tek başına amaçlanan bir öge olarak değil, bu dönemde yapılan filmlerdeki kalite arayışının bir uzantısı olarak da görmek gerekir (Vardar ve Onaran, 2005: 6).

Günümüz Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı:

Değişen Finans Kaynakları, Anlatı Yapısı ve Seyirci Profili

Majörlerin Türkiye'deki sinema salonlarına girişi, özel televizyon yayınları ve videoyla yaşanan seyirci kaybı ve yapımcıların yerli yapım üretiminden ziyade video alanında veya film ithalatında işleyişlerini sürdürmeleri gibi olumsuz koşullar Türk Sineması'nda varolan geleneksel yapım-dağıtım-gösterim üçgeninin yıkılmasına ve geleneksel yapımcı profilinin yok olmasına neden olmuştur. Burçak Evren'in deyişiyle, "*dünyada yapımcısı olmayan ya da istenilen düzeyde yapımcısı olmayan tek sinema Türkiye'dedir*" (Görüşme, 2 Mayıs 2004). İşte bu noktada Yeşilçamın usta-çırak ilişkilerinden yitmiş, klasik yapımcısı olmaksızın, tüm riskleri göz önüne alarak, biçim ve içerik açısından Türk Sineması'nın önceki dönemlerine göre ayrıksı projelere imza atan "Bağımsız Sinemacılar" ortaya çıkmışlardır. Örgütlü ve bilinçli bir çıkış olarak adlandıramadığımız bu yönetmenler, 1990'lı yıllarda aynı zaman biriminde ilk filmlerine imza atmışlar, film üretiminin imkansızlaştığı bir ortamda yalnızca film yapma isteğinin doğal bir sonucu olarak filmlerinin hem yapımcılığını hem de yönetmenliğini üstlenmişlerdir. Bu noktada gözden kaçırılmaması gereken ve Burçak Evren'in özellikle vurguladığı unsur, Bağımsız Sinemacılar'ın temel özelliği olan "*riski göze alma*" meselesidir. Evren'in ifade ettiği gibi 1990'lı yıllarda; "*yapımcının, yönetmenin, senaristin, -hatta kimilerinde oyuncunun ve kameramanın bile- aynı kişide odaklandığı görülür. Bunun tercümesi ise gayet açıktır. Riskli bir ortamda bir film yapmak oldukça risk taşıyan bir iştir. Parayı bulan kişi aynı zamanda çekeceği filmin senaryosunu da yazıp yönetmek zorundadır. Riski paylaşmaz, aksine tümünü kendisinde toplar. Çünkü parayı koyan da odur, filmi çeken de... Böylesine bir durum sanatçıya sonsuz bir özgürlük alanı açarken, aynı zamanda birçok yükü de sırtına yükler. Bunun sonucunda gelen başarının tümü de onundur*" (2003: 14).

Geleneksel yapımcının yok olmasıyla Bağımsız Sinemacılar'ın ortaya çıkışına temel oluşturan ve günümüzde bağımsızlık anlayışını belirleyen ilk unsur ise finans kaynaklarında yaşanan değişimdir. Geleneksel film yapım sisteminin yıkılması sonucunda film yapmak isteyen yönetmenler sinema dışındaki sermayenin sinemaya kanallı edılmasıyla üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. 1990'lı yıllardan günümüze Türk Sineması'nın ve elbette ki Bağımsız Sinemacılar'ın da beslendiği finans kaynaklarını şu şekilde sıralayabiliriz:

1- Bağımsız Sinemacılar'ın temel sermayesini kişisel birikimleri, aldıkları kişisel borçlar oluşturmaktadır. Ayrıca filmlerinin kitlelerden ziyade festivallerde ilgi görmesi, dolayısıyla yarışmalardan kazandıkları ödüller de bir sonraki filmleri için sermaye teşkil etmektedir.

2- 1990'lı yıllarda Türk Sineması'na bir başka destek ise Kültür Bakanlığı'ndan gelmiştir. İlk kez 1990 yılında *"filmlerin projelerle belirlenen maliyetinin yarısının -200 milyon lirayı aşmamak kaydıyla- Kültür Bakanlığı tarafından karşılanması"* uygulamasına geçilmiş ve bu, birçok filmin yapılmasını sağlamıştır (Dorsay, 2004: 16). Ayrıca 2004 yılında yürürlüğe giren Sinema Yasası'yla sinema alanında bir canlılığın ortaya çıktığı da görülmektedir. Kültür Bakanlığı'nın, 2005 yılı için rüsumlardan elde edilen gelirlerden 10 milyon YTL (10 trilyon TL)'lik bir kaynağı da sinemamızda yeni yapımları desteklemek için ayırdığını belirtmek gerekir (Vardar ve Onaran, 2005:4).

3- 1990'lı yıllarda Türk Sineması'nın ve bağımsız çıkışlar yapan yönetmenlerin beslendiği bir başka finans kaynağı ise 1989'da kurulan ve Türkiye'nin de Bakanlığın desteğiyle üye olduğu Eurimages, yani Avrupa Yaratıcı Sinemasal ve Görsel İşitsel Yapıtların Ortak Yapım ve Yayınlarını Destekleme Fonu'dur. Faruk Günlaltay'ın belirttiği üzere Eurimages'in işlevleri, ortak yapımlarla ülkeleri bir araya getirmek, filmlerin -bir fiyasko olmadığı takdirde- ülkelerinde gösterime girmesini sağlamak ve sinema ile halk arasında dayanışma sağlamak (Toplantı Konuşması, 1 Ekim 2004) şeklindedir. Atilla Dorsay, Türkiye'nin Eurimages'a üye olmasını; *"dönemin hükümetleri ve kültür bakanları olmasaydı, bu desteğin sağlanması ve asıl etkilerini belki daha sonra, 1995'lerden sonra gösterecek olan patlamanın gerçekleşmesi belki mümkün olmazdı ya da çok gecikirdi"* (2004: 16) şeklinde yorumlamaktadır.

4- Bunlara ek olarak 1990'lı yıllarda Türk Sineması'nın içinde bulunduğu

olumsuz koşullar yeni sermaye arayışlarını da beraberinde getirmiştir. Böylece Türk Sineması'nda ilk kez sponsorluk kavramı oluşmuştur. Ayrıca televizyonlara yapılan ön satışlar da günümüz Türk Sineması'nın ve bağımsız sinemacıların beslendiği bir başka kaynaktır.

Ancak elbette ki bu finans kaynaklarının işleyişinde halen sorunlar yaşanmakta ve bu sorunlar günümüz Türk Sineması'nda kişisel, ayrıksı projelerin ortaya çıkmasında zorluklar yaratmaktadır. Derviş Zaim, özellikle mevcut iç kaynaklar olan televizyon desteği, sponsorluk ve Kültür Bakanlığı tarafından sağlanan destekler konusunda yaşanmakta olan sorunları şöyle özetlemektedir: *"Türkiye'de mevcut iç kaynaklar nelerdir? Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, sponsorluklar, ödüllerden alınan paralar, televizyon desteği vardır. Televizyonlarla ilgili kuşkularım var. Televizyon kanalları, Türk Sineması'nın çürümekte olduğunu ve kendilerinin desteğiyle ayakta kaldığını iddia edebilirler. Bu sav, kısmen doğrudur. Şöyle ki, ana akım denilebilecek bir filme Türk televizyonları 400.000 ila 600.000 dolar arasında bir rakam verebiliyorken, daha marjinal filmlere bırakın para vermeyi, onları izlemeye bile yanaşmamaktadırlar. En önemli Türk televizyon kanallarından birinin başındaki bir insanın bir panelde, "Cannes veya Venedik bizim için anlam ifade etmez, bizim için önemli olan o filmin Türk seyircisi açısından ne kadar popüler olduğudur" cümlesini şahsen işitmişimdir. Dolayısıyla burada çok net bir ayırımdan bahsetmek gerekiyor. Televizyonlar, ticari salon gösteriminden bir filmin nasıl performans gösterdiğine bakıyorlar ve filmin 700.000-800.000 ya da bir milyon veya iki milyon seyirci getirdiğini gördükten sonra -ki bu rakamlar konjonktüre göre değişebiliyor- onun televizyon için satın alınmasına karar veriyorlar. Ancak daha az iş yapmış, ama daha "değerli" veya daha "bağımsız" duran, daha farklı, alternatif anlatı biçimlerine sahip olan filmler, bir paket oluşturdıkları veya çok satan bir filmin peşine takıldıkları zaman Türk televizyonlarına girebiliyorlar. Ayrıca bunlar için ön finansman mümkün değil. Ana akım filmleri için ön finansman çok mümkün iken, diğer filmler için bu söz konusu değil. Tabii bu durumu ilişkiler belirliyor. Örneğin, siz bir televizyon kanalında dizi film çekiyorsanız, bilinen bir yapımcıysanız, daha önce yaptığınız çalışmalar ana akım sinemaya paralellik gösteriyorsa o zaman sizin ön satış yapma şansınız artabilir. TRT'nin "bağımsız" denebilecek filmlere verdiği para ise 15.000 Euro'dur. Türkiye'deki sponsorluk efsanesinin üzerinde de durulması gerektiğini düşünüyorum. Ancak şahsi ilişkiler söz konusu ise sponsorluk işleyebiliyor. Bunun dışında spon-*

sorulukları, süreklilik arz eden, sistematik bir kaynak olarak değerlendiremeyiz. Kültür Bakanlığı'nın işleyişi ise bürokrasiden ve uygulamadan doğan sorunlar nedeniyle henüz oturmamıştır" (Görüşme, 16 Nisan 2007).

Günümüz Türk Sineması'nda bağımsızlık anlayışını görebilmemiz için yukarıda sözünü ettiğimiz değişen finans kaynakları tek başına yeterli kalmamaktadır. Yönetmen Derviş Zaim günümüz Türk Sineması'nda finansal anlamda bağımsızlığın ne olduğuna dair bir kavram karmaşası olduğunu belirtirken bu durumu bazı örneklerle açıklamaktadır. Örneğin, Abdullah Öğüz'un "*Mutluluk*" adlı filmiyle, Zeki Demirkubuz "*Kader*"'inin ve Nuri Bilge Ceylan'ın "*İklimler*"'inin aynı fondan (Eurimages) yararlandığına; yani merkezin ve çevrenin aynı kaynaktan beslendiğine (Görüşme, 16 Nisan 2007) dikkat çekmektedir. Zaim'in verdiği bir başka örnek ise Kültür Bakanlığı'nın desteği ile ilgilidir. Filma-Cass, Plato veya BKM gibi kurumların da Kültür Bakanlığı'ndan destek aldığına dikkat çekerken, yalnızca finans kaynaklarına bakarak net bir sonuca varamayacağımızı (Görüşme, 16 Nisan 2007) vurgulamaktadır. Zaim'in belirttiği gibi günümüz Türk Sineması'ndaki bağımsızlık anlayışını yalnızca finansal kaynaklar belirleyememektedir. Dolayısıyla yönetmenlerin izledikleri farklı anlatım tarzlarına, ayrıksı temaları işleyen ve bu yolla seyirci üzerinde geleneksel seyretme pratiğinin ötesinde bir etkinlik yaratabilen, seyirciyi edilgin olmaktan kurtaran üretimlere bakmamız gerekmektedir.

Yönetmen Ümit Ünal, günümüz Türk Sineması'nda stüdyo sistemi olmadığına, finansal anlamda hem büyük boyutlu hem de küçük boyutlu filmelerin hepsinin bağımsızlık olarak değerlendirilebileceğine dikkat çekerken, asıl bağımsızlık meselesinin insanların kafasında olduğuna inandığını (Görüşme, 27 Nisan 2007) dile getirmektedir. Benzer şekilde Burçak Evren de 1990'lı yıllarda "*durum sineması*"na geçildiğini, minimalist sinemanın temellerinin atıldığını vurgularken, Yeşilçam döneminde Türk Sineması'nın en büyük sorununun parasızlık olduğunun söylendiğini, ancak esas sorunun estetik, ideoloji ve fikirsizlik olduğuna (Görüşme, 18 Nisan 2007) inandığını ifade etmektedir: "*İşte bu sorunlar ilk defa bağımsızlar döneminde gündeme geldi. İlk defa bu yönetmenler az parayla minimalist filmler çektiler ve sinema ortamında belirgin konuma geldiler. Böylece Türkiye'de herkesin sinema yapabileceği olgusuna varıldı. Oyuncunun konumu değişti, amatör isimlerle filmler çevrildi. Kısacası Yeşilçam kendi içinde dağıldı ve onun dışındaki hallede başka bir sinema yapılmaya başladı*" (Görüşme, 18 Nisan 2007).

Giovanni Scognamillo ise Yeşilçam'ın geleneksel anlatı yapısının günümüzde televizyon dizileriyle devam ettiğini, bazı nostaljik sinema filmlerinde bu yapıya rastlanabildiğini (Görüşme, 17 Nisan 2007) söylemekte ve 1990'lı yılların Türk Sineması'nın öz ve biçim açısından değiştiğini vurgulamaktadır: *"Yeşilçam geleneği bazı örneklerle devam ediyor, ancak 90'lı yıllarla oluşan Türk Sineması öz ve biçim açısından çok değişik bir sinemadır. Zaten değişik bir sinema olmak zorundaydı, çünkü Yeşilçamın yıllarca kullandığı kalıplar artık geçerli değildi. O kalıplar kendilerini tükettiler"* (Görüşme, 17 Nisan 2007). Görüldüğü gibi 1990'lı yıllarla birlikte Türk Sineması'nda yalnızca finans kaynakları değişmemiş, aynı zamanda geleneksel anlatı kalıplarının dışında da denemeler gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla günümüzde bağımsız sinema anlayışını, gelenekselin dışında temalar ve üsluplar izleyen, ticari sinema seyircisine hitap etmeyen yönetmenler çerçevesinde de ele almamız gerekmektedir.

Günümüz Türk Sineması'nda yaşanan ve halen tartışılmakta olan bu gelişmelere, yerli yapımların rağbet görmesine kuşkusuz ki değişen seyirci profilinin etkilerini eklememiz gerekmektedir. Günümüzde sinema kitaplarında, dergilerinde ve televizyon kanallarında yayınlanan sinema programlarında hem niteliksel hem de niceliksel anlamda bir artışın olduğu bilinmektedir. Ayrıca giderek çoğalan Sinema-TV okulları, üniversiteler bünyesindeki sinema kulüpleri, özel sinema kursları, festivaller ve yarışmalar genç, dinamik ve bilinçli bir seyirci kitlesinin yetişmesine katkı sağlamıştır. Scognamillo Türk Sineması'nda değişen seyirci profilini şöyle aktarmaktadır: *"Yeşilçam'ın yıkılmasıyla, aile merkezli seyirci kitlesi sinema salonlarından çekilmiştir. Sinema, bugün genç kuşak seyircilere kalmıştır. Sinema salonlarına girdiğiniz zaman günümüz seyircisinin %80'ini genç kitlenin oluşturduğunu görebilirsiniz. Sadece Türkiye'de değil, dünyada da genç kuşak seyirci çoğunlukta"dır. Orta kuşak ve daha yaşlı kesim zaten günümüzde filmleri televizyon kanallarından veya DVD'den seyretmeyi tercih ediyor. Seyirci profilinin değişmesiyle, hedeflenen kitle de değişti ve o kitleye yönelik filmler çevrilmeye başladı. Mesela bu yıl piyasaya gençlik filmleri çıkmaya başladı. Bu tür filmler biraz geç üretilmeye başlamıştır. Seyircinin çoğunluğu genç kuşaktan oluşuyorsa, bu genç seyircinin kendi sorunlarını yansıtan filmler izlemek istemesi ve bu tür filmlere rağbet etmesi de doğaldır. Örneğin, günümüzde Sınav filminin iyi derecede gişe yapmasının sebebi filmin öğrencilerin sorunlarını yansıtmasından ve dolayısıyla genç seyirci kitlesinin filme rağbet et-*

*mesinden kaynaklanmaktadır" (Görüşme, 17 Nisan 2007). Bu ifadeye ek olarak Evren ise, yerli yapımların promosyonlarına yapılan yatırımların genç seyirci kitlesini etkilediğini dile getirmektedir: "Önceki yıllarda Türk filmle-
rinde reklama ayrılan pay çok azdı, şimdi ise yerli yapımların reklamı yapı-
lıyor, buna yatırım yapılıyor. Galalar aracılığıyla, televizyon aracılığıyla
reklam yapılıyor. Bu da genç seyirciyi etkiliyor, sinema salonlarına çekiyor. İlk
defa Türk Sineması'nda oyuncular yerine yönetmenler konuşuluyor; filmler
yönetmenleriyle biliniyor. Ayrıca sinema kitaplarının, yayınlarının çoğalma-
sı ve televizyonda sinema programlarının çoğalması seyirciyi bilinçlendirdi.
Bütün bunlar sinemayı popüler bir odak haline getirdi. Sinema kurslarında
belki sinemacı yetişmiyor ama en azından bilinçli sinema seyircileri yetiştiri-
liyor" (Görüşme, 18 Nisan 2007).*

Günümüz Türk Sinemasında Bağımsız Yönetmenler

Bu çalışmada günümüz Türk Sineması'ndaki bağımsızlık anlayışının tem-
silcileri olarak öngörülen yönetmenler, ilk filmlerine 1990'lı yıllarda imza a-
tan ve uzun metraj, konulu film çeken yönetmenler arasından seçilmiştir. Bu
yönetmenlerden Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim "*Ba-
ğımsız Sinemanın Öncü Yönetmenleri*" olarak adlandırılmıştır. Bu isimler,
hem filmlerinin yapım süreçleri açısından, hem izledikleri anlatı kalıpları a-
çısından, hem de filmleriyle seyirci arasında kurdukları ayrık seyretme bi-
çimleri açısından "öncü" sıfatıyla anılmışlardır. 1990'lı yılların Türk sinema
ortamında, birbirlerine yakın yıllarda ilk çıkışlarını yapan ve günümüze dek,
her biri kendine özgün film yapım anlayışıyla çalışmalarına devam eden ve
sinema dışında herhangi bir sektörde faaliyet göstermeden, taviz vermeden
yerlerini koruyan bu yönetmenler, aynı zamanda pek çok kaynakta günü-
müz Türk Sineması'nın auteur'leri olarak da tanımlanmaktadır.

Zeki Demirkubuz, ilk filmini çektiği 1994 yılından 2006 yılına dek toplam
yedi uzun metrajlı, kurmaca sinema filmine imza atmıştır. 2006 yılında çek-
tiği son filmi "*Kader*" haricinde diğer altı filmi yönetmenin sahibi olduğu
Mavi Film bünyesinde yapılmıştır. İlk filmi "*C Blok*", 2001 yapımı "*İtiraf*" ve
2003 yapımı "*Bekleme Odası*" filmlerinde Kültür Bakanlığı desteğini almış-
tır. Ayrıca, 2001 yapımı "*Yazgı*" ve "*Bekleme Odası*" filmlerinde, yönetme-
nin aldığı FIBRESCI ödüllерinin karşılığı olarak Efes Pilsen'in katkıları
mevcuttur. Yönetmen, son filmi "*Kader*"de Kültür Bakanlığı ve Eurimages
desteği alarak filmini Mavi Film-Inkas Film işbirliğiyle, Türkiye-Yunanistan

ortak yapımı olarak gerçekleştirmiştir. Görüldüğü gibi yönetmen, ilk altı filminde çoğunlukla kişisel sermayesine dayalı, düşük bütçeli yapımlara imza atmıştır. Ancak son filminin bir ortak yapım olması yönetmenin bağımsızlık yaklaşımının yalnızca finansal açıdan ele alınmaması gerektiğini ortaya koymaktadır. Demirkubuz'un filmlerinde kullandığı üslup, geleneksel anlatı kalıplarının dışında kalmakta ve seyirciden bilinçli, aktif bir izleme pratiği talep etmektedir. Örneğin; Demirkubuz'un filmleri vicdan, kader, suçluluk, kötülük, nedensizlik ve insan psikolojisi temaları üzerine kuruludur. Filmlerinin biçimsel özellikleri de bu temaları destekleyici niteliktedir. Yalın bir sinema dili kullanır; kamera hareketleri, müzik kullanımı en aza indirgenmiştir. Uzun ve durağan planlarla yüklü yavaş tempolu sahneleriyle minimalist bir yaklaşım sergilemektedir. Filmlerinde içeriğe uygun olan bu biçimsel özellikler, ticari sinema seyircisi açısından filmlerinin izlenirliğini güç kılmaktadır. Ayrıca filmlerindeki anlatı bütünlüğünü oluşturan temel unsurlar arasında karakterlerin davranışlarındaki nedensizlik ve kayıtsızlık, eksilteli anlatı kullanarak filmin anlamsal bütünlüğünü seyircinin oluşturmmasını beklemesi, her filminde yer verdiği uzun bir monolog sahnesi, klostrofobik bir atmosfer içerisinde sunulan iç mekanlar, Yeşilçam filmlerine yapılan göndermeler, toplumcu değil insana dair temel varoluşsal meselelere dayalı gerçekçilik anlayışı sayılmaktadır. Zeki Demirkubuz, filmlerinde yapımcı, yönetmen, senaryo yazarı, görüntü yönetmeni olarak yer almakta, bazen kurguyu da üstlenmektedir. Filmlerinde profesyonel oyunculara yer verdiği gibi amatör isimlere de yer vermekte, hatta "*Bekleme Odası*" adlı filminde başkarakter kendisi canlandırmaktadır. Görüldüğü gibi Demirkubuz, geleneksel anlatı kalıplarının dışında bir üsluba sahiptir ve seyirciden bilinçli bir izleme talep etmektedir. Buna ek olarak, filmlerini sadece kendi kişisel ifadesinin dışavurumu (Görüşme, 6 Eylül 2004) olarak tanımlayan Demirkubuz, ideolojik anlamda bağımsızlık pratiğine sahip değildir. Yönetmen, ilk filmlerinin jeneriklerinde kullandığı "*bir Zeki Demirkubuz bağımsız yapımı*" cümlesiyle, 1990'lı yıllarda ilk defa "bağımsız sinema" kavramını ortaya atmış olsa da, daha sonra bu tanımlamayı geri almıştır.

1995 yılında "*Koza*" adlı kısa metrajlı filmiyle sinema çalışmalarına başlayan Nuri Bilge Ceylan, toplam dört uzun metrajlı, konulu filme imza atmıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın ilk üç filmi kendi şirketi NBC Film bünyesinde, kendi sermayesiyle gerçekleştirilmiştir. 1997'de çektiği ilk uzun metrajlı filmi "*Kasaba*" da Kültür Bakanlığı desteğini, 1999'da çektiği ikinci filmi "*Mayıs Sıkıntısı*"

tısı"nda ise, ilk filmiyle aldığı FIBRESCI ödülünün karşılığı olarak Efes Pilsen'in desteğini almıştır. Yönetmenin 2002'de çektiği üçüncü filmi "*Uzak*" ise, Uluslararası Rotterdam Film Festivali Hubert Bals Fonu ve 36. Antalya Altın Portakal Film Festivali "Tuncan Okan" ödülü katkılarını almıştır. Yönetmenin ilk üç filminin finans kaynaklarına baktığımızda ekonomik açıdan bağımsızlık pratiği açıkça görülmektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın 2006 yapımı son filmi "*İklimler*" ise ortak yapımdır. NBC Film, Pyramide Film ve CO Production işbirliğiyle, Eurimages desteğiyle çekilmiş Türkiye-Fransa ortak yapıımıdır. Bu noktada, yönetmenin son filmi itibariyle bağımsızlık yaklaşımı tartışmalı bir konumda görünmektedir. Ancak, Ceylan'ın bağımsız sinemacı kimliğini kavrayabilmemiz için filmlerini, anlatımsal ve seyretme ilişkileri açısından bağımsızlık pratikleri dahilinde değerlendirmemiz gerekmektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde ele aldığı konular ve yarattığı karakterler çocukluğunu geçirdiği taşradan, yetişkinlik ve olgunluk dönemlerini yaşadığı şehre uzanan kişisel öykülere dayanmaktadır. Hikayelerini ve karakterlerini aktarırken ticari sinema seyircisinin alışık olmadığı biçimsel özelliklere başvurur. Sahneler, uzun ve durağan planlardan oluşur. Fotoğraf tekniğinin baskın olduğu çerçevelemeler kullanır. Kamera hareketlerini minimuma indirir. Diyalogları ve müzik kullanımını en aza indirgeyerek görüntü dilini ön plana çıkarır. Sesin kullanımında, doğal, çevreden gelen seslere başvurur. Mekân-karakter uyumu ile filmin atmosferini biçimlendirir. Zeki Demirkubuz gibi toplumsal, muhalif olmayan bir gerçekçilik anlayışı izler. Filmlerindeki gerçekçiliği nesnelerin sunumuyla pekiştirir. Yönetmen, küçük bir ekiple çalışır. Filmlerinde yapımcı, yönetmen, senaryo yazarı olmanın dışında, kurguyu, görüntü yönetmenliğini de üstlenir. Yakın çevresinden kişilerle, amatör oyuncularla çalışır. Hatta son filmi "*İklimler*"de başrolde kendisi ve eşi Ebru Ceylan yer almaktadır. Nuri Bilge Ceylan, filmlerinde ele aldığı son derece kişisel temaları ve ayırksı anlatı özellikleriyle bilinçli ve aktif bir seyretme ilişkisi gerektiren çalışmalar yapmaktadır. Hatta, Ceylan'ın sineması ticari sinema seyircileri açısından bu özellikleriyle "sıkıcılık"la tanımlanabilmektedir. Merkezinde genç ve güzel bir çiftin olduğu, özdeşleşmeyi talep eden, çoğunlukla sonu evlilikle biten türden klasik öyküleme yapısına alışkın bir izleyici için bu sıkıcılığın gerekçesi anlaşılabilir. Onun filmlerindeki minimalist anlatı yapısı, aksiyondan yoksunluk, sessizlik, zamana ve mekâna odaklanan durağan anlatım, bu nedenle yerleşik egemen film izleme pratiklerimizi sarsabilecek bir deneyim vaat etmektedir (Akbulut, 2005: 10). Özetle, Nuri Bilge Ceylan'ın bağımsızlık yaklaşımı finans kaynakları açısından değeren-

dirildiğinde ilk üç filminin ekonomik açıdan bağımsız olduğu görülmektedir. Son filminin ise ortak yapım olması itibarıyla bağımsızlığı tartışılabilir niteliktedir. Ancak yönetmenin izlediği özgün üslubu, gelenekselin dışında izlediği anlatı kalıpları ve buna bağlı olarak filmleri ve seyirci arasında kurduğu aktif seyretme ilişkisi onu bağımsız sinemacı olarak tanımlamamıza yol açmaktadır.

Derviş Zaim, ilk filmi "*Tabutta Rövaşata*"yı çektiği 1996 yılından günümüze dek toplam dört uzun metrajlı, kurmaca sinema filmine imza atmıştır. Zaim, ilk filmini kişisel sermayesiyle, düşük bütçeyle, az mekânla, son derece kısıtlı imkânlarla gerçekleştirmiştir. Filminin post prodüksiyon aşamasında ise İFR şirketinin sahibi Ezel Akay'dan destek almıştır. Yönetmen, ikinci filmi "*Filler ve Çimen*"; Pan Film bünyesinde gerçekleştirmiştir. Üçüncü filmi "*Çamur*" ile Eurimages desteği almaya başlamış ve ortak yapımlara girmiştir. Zaim'in son filmi "*Cenneti Beklerken*" de bir ortak yapımdır. Yönetmenin filmlerini gerçekleştirmek için başvurduğu finans kaynaklarına baktığımızda ilk filmi dışında ekonomik açıdan bağımsız olmadığı görülmekte ve giderek artan bütçelerle ve çeşitlenen finans arayışlarıyla sinema çalışmalarına devam ettiği görülmektedir. Kendisiyle yaptığımız görüşmede ifade ettiği gibi yönetmen, farklı kaynaklardan finans arayışlarını sürdüreceğini ve bunu "*daha temiz kalabilmek*" adına yapacağını (Görüşme, 16 Nisan 2007) söylemiştir. Bu ifadesinden anlaşıldığı gibi yönetmen, finans kaynaklarındaki çeşitliliği "meselesi"ni aktarmak için araç olarak kullanmaktadır. Yönetmenin bağımsızlık anlayışı, anlatımsal açıdan ve seyretme ilişkisi açısından izlediği pratiklerle daha net ortaya çıkmaktadır. Zaim'in filmlerinde üç temel unsur göze çarpmaktadır: Filmlerinde işlediği temalar; bu temaları işlerken kullandığı çok katmanlı, metaforik yaklaşım ve oyuncu kullanımı. Yönetmenin içinde yaşadığı tarihe, coğrafyaya ve toplumsal meselelere duyarlılığı filmlerinin ortak temasını oluşturmaktadır. Ayrıca bu temaları işlerken anlatımı bütünlemek için kullandığı metaforlar filmlerini çok yönlü okumaya açık bırakmaktadır. Bu açıdan ticari sinema seyircisi için Zaim'in filmleri anlaşılabilir bulunabilmektedir. Ayrıca Zaim, bağımsız sinemanın diğer öncü temsilcilerinin aksine amatör oyunculara yer vermemekte, profesyonel oyuncular kullanmaktadır. Ancak tiyatro kökenli veya medyatik oyuncularla çalışmasına rağmen oyuncu merkezli filmler çekmemekte, filmlerinde işlediği temalarla ve üslupla ön plana çıkmaktadır. Kendi seyirci kitlesini yaratmak istediğini (Görüşme, 16 Nisan 2007) söyleyen Zaim, ilk filmiyle 1990'lı yıllarda ekonomik açıdan bağımsız bir çıkış sergilemiştir. Ancak yönetmenin ba-

ğımsızlık yaklaşımı daha sonra finans kaynaklarıyla değil, anlatımsal ve seyretme ilişkisi açısından izlediği pratiklerle devam etmiştir. Zaim, kendisi için "*bağımsız yönetmen*" kavramının özellikle tırnak içinde kullanılmasını istemekte, Türk Sineması'ndaki bağımsızlık kavramının problemlili olduğunu düşünmekte ve bu kavram yerine yeni bir terim önermektedir. Ancak yönetmen, önermiş olduğu terimi kendisiyle yaptığımız görüşmede dile getirmek istememiştir. Zaim, kendisinin yazdığı ve 2007 yılı içerisinde Cambridge Üniversitesi tarafından yayımlanacak olan bir makalede bu terimin yer alacağını (Görüşme, 16 Nisan 2007) belirtmiştir.

"*Bağımsız Sinemanın Öncü Yönetmenleri*" ifadesiyle ele aldığımız bu yönetmenler, ilk filmlerini kişisel sermayeleri doğrultusunda kurdukları yapımcı şirketleriyle, yakın çevrelerinin destekleri ve aldıkları kişisel borçlarla çevirmişlerdir. Ayrıca bu yönetmenler, Kültür Bakanlığı desteği alarak, ulusal ve uluslararası festivallerden, yarışmalardan kazandıkları ödüllerle, sponsor kurum ve kuruluşlarla çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Ancak, Nuri Bilge Ceylan'ın ve Zeki Demirkubuz'un son filmlerinde Eurimages desteği alarak ortak yapımlara imza attıkları görülmektedir. Derviş Zaim ise ikinci filminde başka bir yapımcı firmayla çalışmış, son iki filminde ise Eurimages desteği alarak ortak yapımlara imza atmıştır. Görüldüğü gibi yönetmenlerin bağımsızlık yaklaşımlarını finans kaynaklarıyla belirleyebilmek artık mümkün olamamaktadır. Bu üç yönetmenin öncü bağımsızlar olarak değerlendirilmelerinin sebebi ise finansal anlamda bağımsız çıkışlar sergilemelerinin yanı sıra izledikleri özgün anlatım yolları ve seyirciyle kurdukları ayrıksı ilişkilerle günümüzde istikrarlı olarak çalışmalarına devam etmeleridir.

Bu üç yönetmenin dışında 1990'lı yıllarda ve günümüzde bağımsız çıkışlar sergileyen, henüz en fazla üç filme imza atmış olan ve bağımsızlık yaklaşımları üzerine kesin genellemelere varmak için erken olduğunu düşündüğümüz on yönetmeni ise "*Diğer Bağımsız Yönetmenler*" grubu içerisinde ele alabiliriz: Kazım Öz, Ümit Ünal, Semih Kaplanoğlu, Turgut Yasalar, Handan İpekçi, Yeşim Ustaoglu, Ahmet Uluçay, Yüksel Aksu, Yeni Sinemacılar ve Seçkin Yasar. Bu gruptaki yönetmenler de filmlerinin finans kaynaklarını, günümüz Türk Sineması'nda değişen finans kaynakları doğrultusunda temin etmişlerdir. Ayrıca anlatımsal, seyretme ilişkisi bağlamında ve bazıları ideolojik açıdan farklı duruşlar sergilemişlerdir. Ancak filmlerinde izledikleri bu yaklaşımların devamlılığını görebilmemiz ve değerlendirme yapabilmemiz için bir süre daha geçmesi gerekmektedir.

Sonuç

Bu çalışmayı oluşturan temel başlıklardan yola çıkarak son bir değerlendirmeyi şu şekilde yapabiliriz: 1990'lı yıllardan günümüze Türk Sineması, önceki dönemlere oranla çok farklı bir yapıya sahiptir. Finans kaynaklarının değişimi, farklı sinema anlayışlarının gelişmesi, anlatımsal arayışlar, ideolojik duruşlar ve değişen seyirci profili çerçevesinde bu dönem, "*Türk Sineması'nda Bağımsızlar Dönemi*" olarak adlandırılabilmektedir. Çalışmanın başlangıcında belirttiğimiz gibi bir oluşumun bağımsız olabilmesi için onun muhalif olduğu egemen bir sistemin varlığı şarttır. Ancak günümüz Türk Sineması'nda endüstriyel açıdan veya anlatımsal açıdan herhangi bir egemen duruş söz konusu değildir. Bu durumda egemen sistem olmadığı sürece her yapımın bağımsızlık alanına girebileceği düşünülebilir. Ancak bu noktada bağımsız sıfatını kullanırken egemen sistem olarak gözettiğimiz unsur, Yeşilçam'ın geleneksel yapısıdır.

1960'lı yıllardan 1970'li yılların ikinci yarısına dek hakimiyetini sürdüren Yeşilçam sinemasında endüstriyel yapı yapımcılar, bölge işletmecileri ve yıldız oyuncuların baskın güç olarak yer aldığı bir sistemdir. Buna karşılık "film fikri" üretme konusunda neredeyse hiç söz sahibi olmayan ve kârdan en düşük payı alan kişiler, yönetmenler ve senaryo yazarlarıdır. Senaryolar, "ismarlama" olarak yazılırken, yönetmenler usta-çırak düzeni içinde var olabilmektedirler. Gerek çevrilen film sayılarına, gerekse seyirci sayısına bakıldığı zaman Yeşilçam'ın enflasyonist bir sinema olduğu görülebilmektedir. Yeşilçam'ın anlatı yapısı ise görselden çok işitsele dayalı, çoğunlukla melodramatik anlatı kalıplarından oluşmaktadır. Temel olarak iyi-kötü çatışması üzerine kurulu temalarla, klişe tiplerle, kimi zaman mekan-zaman ilişkisinin mantığa ters düştüğü yapılarıdaki filmler Yeşilçam'ı oluşturmuştur. Yeşilçam'ın gelenekselleşmiş bu tip filmleri üretmesindeki sebep ise yapımcıların ve işletmecilerin "halk bunu istiyor" yönündeki inançlarıdır. Yeşilçam'ın seyirci profilini çoğunlukla aile merkezli seyirci kitlesi oluşturmaktadır. Bu dönemin film izleme kültürü ise günümüzdekinden oldukça farklıdır. Henüz televizyon yayınlarının başlamadığı, video veya ev sineması sistemlerinin var olmadığı 1960'lı yıllarda seyirci, evinden çıkarak sinema salonlarına gitmektedir. Bir başka deyişle sinema, halkın en büyük eğlence aracıdır ve toplu film izleme alışkanlığının yaygınlığıyla Yeşilçam'da seyirci "görünür" kılınmaktadır. Yeşilçamın bu geleneksel dinamikleri çerçevesinde sistemin dışında üretilen bazı yapımlar bulunmaktadır, ancak bu yapımlar da sadece

"bağımsızlık denemeleri" olarak adlandırılabilirler. Örneğin; Atilla Tokatlı'nın 1960'ta Sel Film bünyesinde ve kişisel çabalarıyla temin ettiği sermayeyle çektiği, karakter ve durum merkezli yapısıyla göze çarpan ve seyirci tarafından anlaşılamayan filmi "*Denize İnen Sokak*"; Alp Zeki Heper'in 1966 tarihli, yapımcılığını, yönetmenliğini ve senaryo yazarlığını üstlendiği soyut anlatımlı, gerçeküstücü etkilenmeler taşıyan ve sansür engeline maruz kalarak seyirciye buluşamayan "*Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri*"; Metin Erksan'ın 1966 yapımı en kişisel ve özgün çalışması olarak kabul edilen, yönetmenin kendi şirketi Troya Film bünyesinde çekilen, derinlikli diyaloglarıyla, atmosfer yaratma çabasıyla ve geleneksel Yeşilçam anlatı kalıplarının dışında kalarak şiirsel anlatımıyla dikkat çeken, dönemin Avrupa sanat sinemasında çevrilen yapımları andıran ve birkaç özel gösterimle seyirciye ulaşabilmiş "*Sevmek Zamanı*" adlı filmler bu denemeler arasında gösterilebilir.

1990'lı yıllardan günümüze tartışılabilen Türk Sineması'ndaki bağımsızlık anlayışı ise geleneksel Yeşilçam yapısından, endüstriyel, anlatımsal, sinema-seyirci ilişkileri ve ideolojik dinamikler açısından farklı bir yapıyı ifade etmekte ve bu geleneklerden kopuşu simgeleyerek yeni bir düzen kurma arayışını gündeme getirmektedir. Günümüzde Yeşilçam anlayışı, sinema alanında olmasa da farklı bir kanaldan, televizyon yapımları, dizileri aracılığıyla seyirciye aktarılmaktadır. Bu anlayışın dışında kalan ve finansal, anlatımsal, ideolojik, seyretme ilişkisi pratikleri çerçevesinde ayrıksı olduğunu gördüğümüz çalışmalar ve bu çalışmalara imza atan yönetmenler, "*bağımsız sinema*" oluşumu içerisinde değerlendirilebilmektedir. Günümüz Türk Sineması'nda bağımsızlık anlayışının örneklerinin her anlamda Yeşilçam anlayışının dışında kaldıkları ve çoğunlukla Avrupa sanat sinemasına yakın bir duruş sergiledikleri düşünülmektedir.

- Akbal Süalp, Tül (2003-2004). "Bağımsız Sinema Kim(ler)den ve Ne(ler)den Bağımsızdır ve İllaki Niye Bağımsızdır?". *Antrakt* 75-76: 20-22.
- Akbulut, Hasan (2005). Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak Anlatı. Zaman, Mekân. Ankara: Bağlam.
- "Bağımsız", Türkçe Sözlük 1. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. 1988.
- "Bağımsız", "Bağımsızlık". Okyanus Ansiklopedik Sözlük. C. 1.
- Dick, Bernard F (2005). *Anatomy Of Film*. 5. basım, Boston&New York: Bedford/ St. Martin's.
- Dorsay, Atilla (2004). *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları (Türk Sineması 1990-2004)*. İstanbul: Remzi.
- Evren, Burçak (2003). "Yeşilçam Bitiyor Mu, Değişiyor Mu?". *Antrakt* 73: 12-16.
- Evren, Burçak (2006). *Türk Sineması/ Turkish Cinema*. Antalya: 42. Antalya Altın Portakal Film Festivali.
- Farina, Maria Debora (2001). *Filmmakers: Le Storie Del Cinema Indipendente*. Faenza: Editrice Cinetecnica.
- Hayward, Susan (2006). *Cinema Studies: The Key Concepts*. Third Printing. New York: Routledge.
- Holmlund, Chris (2005). "From The Margins To The Mainstream". *Contemporary American Independent Film*. Chris Holmlund ve Justin Wyatt (ed.). New York: Routledge.
- Kaliç, Sabri (1992). *Deneyisel Sinemanın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hil.
- King, Geoff (2005). *American Independent Cinema*. London& NewYork: I.B. Tauris.
- Levy, Emanuel (1999). *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*. New York: New York University Press.
- Merritt, Greg (2000). *Celluloid Mavericks: A History of American Independent Film*. New York: Thunder's Mouth Pres.
- Özgüç, Ağâh (2005). *Türlerle Türk Sineması Dönemler/ Modalar/ Tipler*. İstanbul: Dünya.
- Özön, Nijat (2000). *Sinema Televizyon Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabcacı.
- Vardar, Bülent ve Alim Şerif Onaran (2005). *20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması*. İstanbul: Beta.
- Burçak Evren ile yapılan görüşme. İstanbul, 18 Nisan 2007.

Derviş Zaim ile yapılan görüşme. İstanbul, 16 Nisan 2007.

Giovanni Scognamillo ile yapılan görüşme. İstanbul, 17 Nisan 2007.

Ümit Ünal ile yapılan görüşme. İstanbul, 27 Nisan 2007.

Prof. Bülent Vardar'ın Burçak Evren ile "1990'larda Türk Sineması" konusunda yaptığı görüşme. İstanbul, 2 Mayıs 2004.

Prof. Bülent Vardar'ın Zeki Demirkubuz ile "1990'larda Türk Sineması" konusunda yaptığı görüşme. İstanbul, 6 Eylül 2004.

"Eurimages Sonrası Avrupa Sineması". Konuşmacılar: Ali Özgentürk, Faruk Günaltay, Feriye Lokantası Toplantı Salonu, İstanbul, 1 Ekim 2004.

TÜRK SİNEMASINDA BAĞIMSIZ FİLM YAPIM SÜRECİ VE REHA ERDEM

Özet

Türkiye'deki popüler sinema 1960'lı yıllardan 1980'lere kadar klişeleşmiş Yeşilçam sinemasının melodram kalıpları ve star oyuncularını ile halkın eğlence aracı olmuştur. 1980'lerde yaşanan toplumsal olaylar Türk sinemasının bireyi keşfetmesini sağlamıştır. 1990'lara gelindiğindeyse birey merkezli filmlerin dışında, medyatik insanları kullanarak, klasik Yeşilçam teknikleri dışında çekilmiş popüler filmler görürüz. Bu filmlerin - *"Amerikalı"*, *"Eşkıya"*, *"İstanbul Kanatlarımın Altında"* - gişe başarıları da yüksek olmuştur. Yavaş yavaş da olsa tabu sayılabilecek konularda da- Kürt sorunu, eşcinsellik, 12 Eylül gibi- filmlerin üretilmeye başlandığı 1990'lı yıllar, ayrıca genç sinemacıların yurtdışı festivallerindeki başarılarına da sahne olur. 1994'den sonra kendi paralarıyla, kendi hayatlarındaki travmalardan ya da iz bırakan olaylardan yola çıkarak filmler yapan bir grup genç yönetmen girer Türk sinemasına. Kendi paralarıyla veya sponsorlarla, Kültür Bakanlığı'ndan aldıkları yardımlarla, festivallerden aldıkları ödül paralarıyla film çektikleri için oyuncu, bütçe, mekan ve konu yönünden minimalist özellikte film çekerler. Handan İpekçi, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar, Derviş Zaim ve Kutluğ Ataman gibi yönetmenlerin filmlerini yaparken izlediği yol onların bağımsız olarak adlandırılmalarına neden olmuştur.

Bağımsız yönetmenler klasik anlatım biçimlerinin dışında kendilerine özgü bir tarz geliştirmişlerdir. Klasik yapım şirketleriyle çalışmamaktadırlar. Bu yönetmenler o ülkedeki popüler üretim biçiminin dışında kalırlar ve filmlerini yaparken klasik ekip anlayışları yoktur. Bağımsız sinema uluslararası destek, festivallerde kazanılan ödüller ve uluslararası seyirci ile yön bulmaktadır. Şimdiye kadar dört uzun metrajlı film çeken Reha Erdem de bağımsız bir yönetmen olduğunu belirtmektedir. Çalışmanın amacı, Reha Erdem'in kendisinin de iddia ettiği gibi bağımsız bir yönetmen olup olmadığını belirlemektir. Yönetmenin bağımsız olup olmadığını anlayabilmek için sinemasını ve çalışma sistemini iyi incelemek gerekmektedir.

Türk sinemasında bağımsız yönetmenlerin çıkmasına neden olan koşulların 1990'lı yıllarda oluştuğunu ve 1994 yılından sonra ivme kazandığını düşünerek çalışmamda 1990-2005 arasındaki bağımsız sinemayı inceledim. Üç bölümden oluşan çalışmamın ilk bölümünde; bağımsız sinemanın tanımını belirlemeye çalıştım ve bu konuda yapılan birçok tanımlamayı vererek bağımsız sinema tanımından ne anladığımı ve sinema sektörü olarak dünyada belki de tek endüstrileşmiş ülke olan Amerika'da, Hollywood'a karşı gelişen bağımsız sinemanın nasıl doğduğunu verdim. İkinci bölümde; bağımsız sinemanın Türk sinemasındaki yerini belirterek, bağımsız yapımcıların çıkışının nedenlerini ve bu konuda kimlerin öncü olduğunu, Türkiye koşullarındaki yapım olanaklarını vermeye çalıştım. Son bölümde ise; Reha Erdem'in yaşam öyküsünü ve çalışmalarını tanıttım. Bu bölümde Reha Erdem'in sinema sanatı dışında faaliyet gösterdiği diğer sanat dallarındaki çalışmalarını da ayrıntılı olarak vererek bu çalışmalarının sinemasını nasıl etkilediğini göstermek istedim. Reha Erdem'in sinemasını anlatabilmek için filmlerini çözümlledim, ama bunun öncesinde filmlerinin izlenmemiş olabileceğini düşünerek konularını ayrıntılı olarak çalışmama ekledim. Ve bu filmleri anlatırken de, yapım öykülerini; çekim öncesi, çekim aşaması ve çekim sonrası diye üç başlık altında toplayarak bu aşamalarla ilgili olarak Reha Erdem ile yaptığım söyleşiden bölümler de ekledim. Yönetmenin uzun metrajlı filmlerini jenerik, tema, mekân, zaman ve karakterler açısından çözümlemenin yanı sıra, her filmin teknik bileşenlerini de ayrıntılı olarak vererek bağımsız yönetmen kriterlerine uygunluğunu belirlemeye çalıştım. Çalışmamı hazırlarken, gazete röportajları, gazete ve dergilerde yayınlanmış eleştiri yazıları, kitap, festival katalogları gibi yazılı kaynaklardan, yaptığım röportajlardan ve yönetmenin çektiği filmlerden yararlandım.

Bağımsız Sinemanın Tanımı

Nijat Özön; bağımsız yönetmen kavramını, yönetmenlik yanında yapımcılık görevini de üstlenen ya da bu görev için yapımcıdan tam bir özgürlük sağlayan yönetmen (Özön,1981:29) olarak tanımlar.

Tül Akbal Süalp ise, bağımsızlık tanımını en basitleştirilmiş anlamıyla; *"Hakim olan üretim biçimine, ana üretim ağlarına az çok bir kendinde bilinçle karşı durarak ya da onların dışında kalmaya çalışılarak üretmek, faaliyetlerini bu ilişkiler ağının dışında gerçekleştirmek anlamına gelir"* (Aralık 2003-Ocak 2004:20) diyerek tanımlamaktadır.

Bu konudaki bir başka yaklaşım Uluslararası 16 İstanbul Bağımsız Filmler Festivali'nin koordinatörlerinden Serra Ciliv'den gelir. Ona göre; Hollywood Stüdyoları'nın dışında yapılmış tüm filmler, bağımsız film. Aslında bu nokta, bağımsız film tanımının ortaya çıktığı noktadır. Serra Ciliv'in görüşü, yönetmenin ticari tercihlerden ziyade kendi tercihlerini, kendi kişisel sanatsal tercihlerini kullandığı filmlere bağımsız film deme yönündedir. Bunların bütçesinin çok fazla sorgulanmaması gerektiğini düşünen Ciliv, başka noktalara dikkat çeker; Yönetmenin prodüktörlerden bütçesinin gelmesi için kendi fikirlerinden ve kendi seçimlerinden feragat etmediği filmler ona göre bağımsız filmlerdir. Kimi filmler prodüktörü, yüksek bütçesi olup da çok özgün üretilmiş filmler olabilmektedir. Ciliv, bu yapımları yine de yönetmenin bağımsızlığını koruyabildiği filmler olarak algılamaktadır (Serra Ciliv'le yapılan görüşme, 2006). Burçak Evren'in bağımsız sinemacılar olgusunu tanımı ise şöyledir; *"Kendilerinden talep edilmeden, kendilerinin tüm riskleri göze alarak film yapmaya talip oldukları bir sinema eylemidir"* (Aralık 2003-Ocak 2004:15). Sinema yazarı Murat Özer ise bağımsız sinemayı; *"büyük stüdyolardan bağımsız olarak çekilen, genellikle yaratıcılarının özverili çabalarıyla gerçekleştirilen ve 'stüdyo fimleri'yle karşılaştırılamayacak kadar düşük bütçeye sahip filmleri bünyesinde toplayan bir tür ya da akım"* diye tanımlıyor (2002). Tuna Erdem, Fatih Özgüven ve Tül Akbal Süalp, sinemada bağımsızlık konusuna farklı perspektiflerden bakmakla birlikte, bir filmin bağımsız olarak adlandırılması sorunsalı konusunda ortak bir kriterde birleşirler: **anlatım**. Günümüzde filmleri üretim ve tüketim dinamiklerinden ayrı değerlendirmenin çok zor olduğu bir gerçek, fakat bir filmi asıl bağımsız kılan özelliklerin biçime ve anlatıma dayalı olduğunu söylemek çok da yanlış olmaz. Böyle bir çıkarım, hem 'bağımsız' kavramını bugünkü muğlaklığından

kurtarmaktadır, hem de dış etmenleri mümkün olduğunca yok sayarak filmleri kendi içlerinde değerlendirme pratiğine bir temel oluşturmaktadır.

Tüm bu tanımlardan yola çıkarak bağımsız film kavramını şöyle tanımlayabiliriz; herhangi bir ekole ve yapımcıya bağlı olmadan, anlatmak istediğini özgürce hiçbir müdahale olmadan anlatabilen, popüler kültürden ve klasik anlatım biçimlerinden farklı kendine özgü bir tarz geliştiren yönetmenlerin ürettiği filmlerdir. Bu yönetmenler o ülkedeki popüler üretim biçiminin dışında kalırlar ve filmlerini yaparken klasik ekip anlayışına göre çalışmazlar. Çünkü çoğunluğu senaryolarını kendileri yazmaktadır, filmlerinin yapımcılığını kendileri yapmaktadır, gerektiğinde kameramanlığını ve montajını da kendileri üstlenmektedirler.

Amerika'da Bağımsız Sinemanın Doğuşu

Kırkılı yıllarda Hollywood stüdyo sisteminin çökmesiyle bağımsız yapımlar ivme kazanmıştır. Bu dönemlerdeki bağımsız film tanımı, Hollywood'a alternatif bir gelenek olarak, New York'tan çıkan Amerikan filmleri için yapılmaktaydı. Bu bağımsızlık, bir tavır alış olarak değil de büyük dağıtım ve yapım şirketleriyle ilişki kurmadan üretilen filmleri kastetmektedir. Bu filmlerin ortak özellikleri ve anlatım biçimleri olduğu düşünülmemekle beraber klasik Hollywood öykücülüğünün ve anlatı kalıplarının dışında üretilmiş filmler oldukları söylenebilmektedir (Cantek, 2000:57). Stanley Kramer, Otto Preminger, Robert Aldrich, Sidney Lumet, Stanley Kubrick, Maya Deren ve John Cassavettes bu tarzın Amerika'daki ilk temsilcileridir. Onların arkasından gelen Arthur Penn, Francis Ford Coppola, John Carpenter, David Lynch ve Jim Jarmusch da bağımsız filmler üreten önemli yönetmenlerdir. Tabii ki bu tercihleri onların Hollywood'dan tamamen kopuk çalıştıkları anlamına da gelmemektedir. Zaman zaman büyük stüdyolar için de film çekmişlerdir. Ve 1990'lı yıllar Amerikan bağımsız sinemasının en parlak dönemi olmuştur. Bu dönemi başlatan yönetmen ise Quentin Tarantino'dur. Tarantino'nun çektiği "*Rezervuar Köpekleri- Reservoir Dogs*" ve "*Ucuz Roman- Pulp Fiction*" dan sonra tüm dünyada, ciddi şekilde bu filmlerden etkilenen yönetmenler bağımsız filmler üretmeye başlamışlardır (Göral, Aralık 2003-Ocak 2004:30). Tarantino'nun başarısı 'bağımsız ruhlu' yeni yönetmenler için bir umut kaynağı olmuştur. Çünkü Amerika'da yerleşik olan bir kanıya göre eğer bir yönetmen film yapmaya sıfırdan başlıyorsa, ilk filmlerini bağımsız yapmalıdır. Ayrıca bağımsız film festivallerine başvurunca şansını arttırmak için de bir-

takım kurslara gidip "okullu" olması da gerekmektedir. Özellikle Amerika'da bağımsız sinema bile bu yüzden bir endüstri, hatta bir kurum haline gelmiştir. Ama okullu olmayan ve sinemayı çalıştığı video kiralama dükkanında izlediği filmlerden öğrenen Tarantino'nun başarısı, bu yolun tek alternatif olmadığını göstermiştir (www.sinemafanatik.com).

Amerikan Bağımsız Sinemasının Önemli İsimlerinden Biri:

John Cassavetes (1929-1989)

Çalışmamda Amerikan bağımsız sinemasının önemli yönetmeni John Cassavetes'i daha ayrıntılı anlattım çünkü bana göre incelediğim yönetmen Reha Erdem'le benzer yönleri vardı. New York Ekolü'nün kurucusu John Cassavetes, Hollywood "sistemi" içinde belgesel tadında özgür bir sinemanın, Amerikan bağımsız sinemasının babası olarak kabul edilir (Dorsay, 1989: 88). 1953'de oyuncu olarak sinemaya başlayan John Cassavetes, oyunculukta başarılı bir grafik çizmiştir (Taşçıyan, 2004). Televizyon için çekilen, dedektif dizisi "*Johnny Staccato*"nun yıldızı olarak popüler olmuştur. Bu programdan kazandıklarıyla ilk uzun metrajlı kurmaca filmi "*Gölgeler*"i çekmiştir (www.evrensel.net).

John Cassavetes'in yönettiği, filmler Amerikan sinemasında emsalsiz bir konuma sahiptir. Küçük bütçeli, kısmen doğaçlama, "Sinema Verite" belgeselciliğinden ilham almış bu filmler, çoğu kez, onu derinden takdir eden geniş bir seyirci kitlesine ulaşmayı başarmıştır. John Cassavetes'in öncü sanatı olmasaydı, bugün bağımsız sinemanın durumunun kesinlikle farklı olacağı rahatlıkla söylenebilir. Hiçbir taviz vermeyen gerçekçi üslubu, oyuncularıyla giriştiği işbirliği ve doğaçlamanın duygusal gücünü kavrayışı bir araya gelince, ona "*Bağımsız Sinemanın Babası*" ünvanını kazandırmıştır (www.evrensel.net). Cassavetes'e göre, fiziksel ifade olmadan, herhangi bir kavramı aktarmak mümkün değildir ve anlamın kaynağı da oyuncudur. Yönetmenin filmlerinde oyuncular devamlı fiziksel hareket içindedirler; düşerler, kalkarlar, sağa-sola çarparlar ve bu şekilde izleyici için kavramsal algı yollarını açarlar (Refiğ, 2004: 58). Reha Erdem'in "*Korkuyorum Anne*" filminde de oyuncular devamlı fiziksel hareket içindedirler. Düşerler, kalkarlar, takılırlar, hapsirirler, sağa-sola çarparlar. Cassavetes ilk filmlerinde daha çok ikili ilişkiler üzerinde dururken daha sonraki dönemlerde, 'topluma karşı birey' olarak konumlandığı karakterlerle uğraşır. Bu karakterlerin en büyük derdi, topluma karşı yapmak durumunda oldukları rolü yap(a)mamak olarak özet-

lenebilir. Onların uyum sağlamaya çalışıp bunu başaramama süreci Cassavetes'in üzerine eğilmekten çok hoşlandığı bir diğer konudur (Refiğ, 2004: 58). Reha Erdem'in filmleri için de aynı süreçten bahsedebiliriz. "A Ay" ve "Kaç Para Kaç" filmlerinde yönetmen ana karakterler olan Yekta ve Selim'i birey olarak ele alır ama çevresinde yaşanan olayları ikili ilişkiler çerçevesinde inceler. "Korkuyorum Anne" ve "5 Vakit"te ise ana karakter olarak seçilen bireylerin ikili ilişkilerinin yanı sıra aileleriyle ve toplumla olan uyuşmazlıkları ve çatışmaları da işlenmektedir. Cassavetes saplantılı bir şekilde, dostluk ve aile ilişkilerinin basit ama çoğu kez açıklayıcı küçük ayrıntılarına dönerken, çevresine de onun ruhundan anlayan, yetenekli bir oyuncular "aile"si toplamıştır (www.evrensel.net). Bunlar eşi Gena Rowlands, Peter Falk ve Ben Gazzara'dır. Yönetmen çekim yaparken onların kişisel alışkanlıklarının, karakterlerinin, özelliklerinin, senaryo için tasarladığı karakterlerle bütünleşmesinden ortaya çıkan beklenmedik durumları, birer zenginlik olarak değerlendirmiştir (Refiğ, 2004:58). Reha Erdem'de de aynı çalışma sistemini görmekteyiz. O da kendi deyimiyle 'biriktire, biriktire' oluşturduğu kemik bir oyuncu kadrosuyla çalışmaktadır. Kendi isteklerinin dışında oyuncuların da karaktere kattıklarını olumlu görüp kullanmaktadır.

Doksanlı Yıllar ve Sonrasında Türk Sinemasında Bağımsız Film Üretimi

Türk Sineması 1990'lara sıkıntılı girmiştir. 1980'lerde başlayan tüm değerlerin eskisi gibi olmayacak bir şekilde farklılaşma süreci 1990'larda da devam etmiştir. Ekonomik ve politik alandaki gelişmeler toplumu derinden etkilerken; sinema alanında da Doksanlı yılların özelliklerine uygun bir takım yeni oluşumlar ortaya çıkmıştır. 1990'lara kadar geleneksel bir film üretim biçimine sahip olan Türk Sineması, bu yıllarda kendi dilini kurmayı amaçlamış yeni bir kuşakla tanışır. O yıllarda filmlerin çok seyirci toplamaları, başarılarının ölçütü olarak değerlendirilmiştir. Doksanlar boyunca Türk sinemasında, fiksi olarak değil de daha çok film sayısı ve seyirci bazında artış olmuştur.

Doksanlı yılların seyircisinin beklentileri de farklılaşmıştır. İki tip izleyici profili oluşmuştur; ilk grup, Amerikan filmlerine düşkündür, filmlerde aksiyon ve macera izlemek istemektedir. İkinci grup ise azınlıkta kalmaktadır. Bu grup izleyici sinemayı yaşam felsefesi haline getirmiştir. Seyircinin bölünmesi gibi özellikle 1994 sonrasında Türk Sineması'nda da iki ana gelişme göze çarpmaktadır. Seyirciyi hedefleyen filmlerin yapılması ve yurtdışında da takip edilen yeni bir yönetmenler kuşağının film çevirmeye başlamasıdır. Ti-

cari sinema mevcut popüler kültüre hitap edebilirse ancak seyirciyi çekebilmektedir (Pösteke, 2004 :28-29-35).

Türk sinemasında bağımsızlaşma hareketleri, yönetmenlerin kendi yapım şirketlerini kurup o şirket adı altında film yapmalarıyla başlamıştır. Yılmaz Güney'in Güney Film'i, Ali Özgentürk'ün Asya Film'i, Ömer Kavur'un Alfa Film'i gibi. Böylece bağımsızlık isteyen yönetmenler varolan yapımcılık kurumlarından uzaklaşarak özgürlüklerini ilan etmişlerdir (Göral, Aralık 2003-Ocak 2004:30). Ayrıca bu dönemde Yeni Türk Sineması'nın gelişimine önemli katkılarda bulunan Şerif Gören ve Erden Kıral'ı da belirtmemiz gerekmektedir. Özellikle Erden Kıral, hareketin en yetenekli yönetmenlerinden birisidir (Kaplan, 2003:744).

Doksanların en önemli yanlarından biri de kendi kişisel dünyalarını daha küçük ölçekli öyküler ve filmlerle anlatmak isteyen yönetmenlerin, artık belli bir düzey tutturan yapıtlarla seyirci önüne çıkmaları olmuştur. Bu kez 1980'lerin başındaki gibi hedef sadece biçim anlamında değil, öz anlamında da tutturulmuştur. Örneğin Fehmi Yaşar 1990'da çektiği "*Camdan Kalp*" i bu tür filmlerden biridir. İstanbul'da başlayıp Doğu'ya kadar sürüklenen öyküde Yaşar, şehirli küçük burjuva aydına, evindeki temizlikçi kadının peşinden ülkenin değişik kültür ve coğrafyalarına doğru belirsiz bir yolculuk yaptırırken bir anlamda kimlik sorunlarını da masaya yatırmıştır. Onbir yaşındaki bir kızın dünyası çevresinde şiirsel bir anlatımı yeğleyen ve William Blake, E.C. Cummings, Edip Cansever gibi şairlerin dizelerini de öyküye katan Reha Erdem de, ilk filmi "*A Ay*" da müthiş bir plastik yaratarak Türk sinema tarihinin en ilginç çalışmalarından birini ortaya koymuştur. Küçük bütçelerle de iyi filmler yapılabileceğini gösteren Zeki Demirkubuz da yaptığı filmlerle genç yönetmen adaylarına cesaret veren bir yönetmen olmuştur (Vardan, 2003: 751). 1994'den sonra kendi paralarıyla, kendi hayatlarındaki travmalardan ya da iz bırakan olaylardan yola çıkarak filmler yapan bir grup genç yönetmen girer Türk sinemasına. Bu dönemde sinemaya girip yeni sinema anlayışlarıyla ürünler veren yönetmenlerin başında Reis Çelik, Handan İpekçi, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar, Kudret Sabancı, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu ve Kutluğ Ataman'ı sayabiliriz. Kendi paralarıyla veya sponsorlarla, Kültür Bakanlığı'ndan aldıkları yardımlarla, festivallerden aldıkları ödül paralarıyla film çektikleri için; oyuncu, bütçe, mekân ve konu yönünden minimalist özellikte film çekerler. Filmlerini yaparken izledikleri yol onların bağımsız olarak adlandırılmalarına neden olmuştur. Bağımsız yö-

netmenler klasik anlatım biçimlerinin dışında kendilerine özgü bir tarz geliştirmişlerdir. Klasik yapım şirketleriyle çalışmamaktadırlar. Bu yönetmenler o ülkedeki popüler üretim biçiminin dışında kalırlar ve filmlerini yaparken klasik ekip anlayışları yoktur.

Genel olarak, bir yönetmenin yaşadığı ülkenin popüler sinema endüstrisinin dışında, ticari tercihlerdense, sanatsal tercihlerini hiçbir baskı ve müdahale söz konusu olmadan uygulayarak çektiği filmlere bağımsız film diyebiliyoruz. Bu filmler genellikle yönetmenlerin bulduğu veya yarattığı kaynaklar kullanılarak çekildiği için bütçe açısından zor yapımlardır. Ama hepsinin böyle çekildiğini söyleyemeyiz, kimi filmlerin prodüktörü de yüksek bütçesi de olabilmektedir. Ancak bu rahatlık o filmin özgün olamayacağı anlamına da gelmemelidir.

Bağımsız filmler, klasik film öykücülüğünün ve anlatı kalıplarının dışında üretilirler. Seyirciyle yakın bir ilişki kurarak aktif ve katılımcı bir izlemeyi sağlarlar. Ticari kaygıları yoktur ve anlatımsal olarak farklıdırlar. Bağımsız yönetmenlerin hemen hemen hepsi bireysel olarak filmlerini çekmeyi tercih etmişlerdir. Bu yönetmenlerin büyük çoğunluğunun sinema okulu mezunu olduğu görülmektedir. Bir ikisi dışında sinemaya girişleri asistanlık yapmadan olmuştur. Sinema dışındaki sanatlara da ilgi duyan ve ürünler veren bu yönetmenler; yurt dışında ve yurtiçinde katıldıkları festivallerden ödüllerle dönmektedirler. Festivaller sayesinde yurtdışındaki birçok sinema fonundan destek almayı başarmışlardır. Rotterdam Film Festivali'nin Hubert Bals Fonu'ndan yararlanarak film çeken yönetmenlere örnek olarak Yeşim Ustaoglu ve Semih Kaplanoğlu'nu sayabiliriz. Ödüllerin dışında sponsorluk kavramını geliştirmişlerdir. Yurtdışındaki festivaller dışında Kültür Bakanlığı'nın her yıl belli oranlarda yaptıkları yardımlar da film üretimlerinde destek sağlamaktadır. Festivallerde ödül alan bağımsız yapımlar bu sayede vizyon şansı bulabilmektedirler, ancak seyirci sayıları yine de düşük olmaktadır.

Türk sinemasında bağımsız yapımların izlenme oranları ise düşüktür. Birkaç duyarlı dağıtımcının olanak vermesi sonucu vizyona çıkabilmektedirler. Çünkü tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'deki izleyici de Hollywood'un ticari filmlerine alışmıştır. Ve bu tarza alışmış olan izleyici, izlemek için Türk filmlerini seçse de onların arasında da görsel efektleri olan, temposu yüksek, tanınmış ve hayran oldukları aktörlerin veya aktristlerin oynadığı filmleri daha çok tercih etmektedirler. Özellikle 1980'li yıllarda yapılan bazı filmleri -Sinan Çetin'in "*Gökyüzü*", Şahin Kaygun'un "*Dolunay*", İrfan Tözüm'ün "*Melodram*", Orhan Oğuz'un "*Üçüncü Göz*", Ömer Kavur'un "*Ge-*

ce *Yolculuğu*" gibi- kitlelerin beğenmemesine ve tercih etmemesine rağmen festivallerde ödül alması kamuoyunda yanlış bir kanının oluşmasına yol açmıştır. Ve zamanla bir film ödül aldıysa yönetmen sanat filmi yapmıştır, bu film izlenmez diye bir kanı oluşmuştur. Son yıllarda özellikle bağımsız çalışan yönetmenlerin festivallerde ödül alması ve o yapımların birçoğunun da düşük bütçeler nedeniyle minimalist filmler olmaları bu filmlerin de aynı şekilde algılanmasına yol açmıştır.

Bir Bağımsız Sinemacı Portresi Olarak Reha Erdem

Çalışmama konu olan yönetmen Reha Erdem, kısa film geleneğinden gelmektedir.

Reha Erdem'in Kısa Yaşam Öyküsü

Şu an 48 yaşında olan Reha Erdem İstanbul doğumludur. Yatılı olarak okuduğu Galatasaray Lisesi'nde tiyatro, fotoğraf ve sinema ile ilgilenir. Liseyi bitirdiğindeyse sinema okumak istemektedir ama arkadaşlarının da etkisiyle Boğaziçi Üniversitesi'nde yeni kurulan Tarih bölümüne girer. Burada okuduğu 3 yılda tarihi değil de tarihe nasıl bakması gerektiğini öğrenir. Reha Erdem, Galatasaray Lisesi'nde başlayan sinema merakını, Boğaziçi Üniversitesi'ndeki sinema kulübünün çatısı altında daha da pekiştirir. Ve beslendiği diğer alanlarla sinemayı birleştiren işler yapar. Buna sinema tarihini araştırmakla başlar. Daha sonraları film çekmeye başladığında ise eğitimi aldığı felsefe ve plastik sanatlar en çok yararlandığı alanlar olur (Reha Erdem'le yapılan görüşme, 2006). Yönetmen, Boğaziçi Üniversitesi'nin Sinema Kulübü'ndeki çalışmalarını daha da ilerletir ve kulübün o zamana kadarki en genç başkanı olur. Ancak Reha Erdem için bu da yeterli değildir. Tam bu sıralarda Fransa'da başvurduğu üniversiteden kabul cevabı gelir ve 1983'de Fransa'ya gider. Reha Erdem, Fransa'yı tercih etmesinin sebeplerini ise şöyle açıklıyor; *"Fransızca eğitim ile büyüdüğüm için öncelikle. Fransa o zaman her şeydi. Benim için sinema Fransa demektir. Gerçi tam görmüyorduk ama Godard, Yeni Dalgacılar, o zamanlar militan sinema merakımız vardı ve Fransa'da 68 sonrası sinemada çok değişik fikirler, düşünceler vardı. O yaştaki bir genç için çok etkileyici şeylerdi. Bir de Fransa'nın sinemateği çok büyüktü. Şu anda hala dünyada filme en çok yatırım yapan, nüfusuna göre en çok filmin seyredildiği ülke orasıdır. Hala da genel anlamda sinemanın en önemsendiği ülkedir"* (Reha Erdem'le yapılan görüşme, 2006).

Erdem, 1983'den 1990'a kadar kaldığı Fransa'da Paris VIII Üniversitesi'nde

Sinema ve Plastik Sanatlar Bölümü'nde okur. Ve Modern Sanat Bölümü'nde de yüksek lisansını tamamlar. Bu okul ona sinemanın sadece teknik bir şey olmadığını diğer sanat dallarında olduğu gibi bir kültür meselesi olduğunu öğretir. Reha Erdem Fransa'daki sinema eğitimi sırasında diğer alanlardan da dersler alır. Özellikle Jean François Lyotard'ın felsefe dersi onun hayat görüşünü, sanatını ve sinemasını etkiler. Okulda sinemanın kuramsal yanını öğrenirken, okulla birlikte devam ettiği etnografik belgeselleriyle ünlü yönetmen Jean Rouch'un film yapma birimi VARAN'da da pratik yapma olanağı bulur. Burada öğrenciliği boyunca birçok film çeker. Kamera, film, montaj masası gibi teknik malzemeyi tanıma olanağı bulur (Reha Erdem'le yapılan görüşme, 2006). VARAN'da çalıştığı dönemlerde, Jean-Luc Godard'ın başını çektiği bir grubun geliştirdiği Aaton tipi kameralar çıkınca bu kameraları ilk kullananlardan birisi de Reha Erdem olur; *"O sıralarda Aaton kameralarının omuzda kullanılanları yeni çıkmıştı. Bu kameralar VARAN'da deneniyordu ve deneyenler de bizlerdik. O zamanlar çok değerli ve özel bir şeydi o kameralara dokunmak. Ve onlarla sürekli çekim yapıp, bütün özelliklerini öğrendik. Kendimiz çekiyor, montajlıyor ve miksaılıyorduk. Benim için iyi bir okul oldu VARAN. Sonra da "A Ay"da bana büyük destek verdiler. Montajı orada yaptım. Biraz kendi yerim gibiydi"* (Reha Erdem'le yapılan görüşme, 2006). Jean Rouch'un sinema yapmadaki yaklaşımını Reha Erdem şöyle özetler; *"Jean Rouch'un, "Cinema-Direct" denilen bir disiplini var: belgeselleri, insanlara kendi hikayelerini oynattırarak yapmak. Çok ilginç aslında. İnsanlar kendi hikayelerini yeniden oynuyorlardı ve bu da belgesel gibi yapılmaya çalışılan bir şey değildi. Kısa filmlerim de o çapta yaptığım filmlerdir. Bu tür çok bana göre değildi. Öğrendim, çok çalıştım ama orada da, o yapının içinde de bunun en çok tartışmasını yapanlardan biriydim"* (Reha Erdem'le yapılan görüşme, 2006). Reha Erdem'in "Cinema-Direct"e tepkisi 'filmlerde gerçeği olduğu gibi vermek istememesi'nden kaynaklanmaktadır. Yönetmen filmlerinde, olayları gerçekçilikten kopartmak, filmin zamanını kurmak, daha zor olsa da bunu yapmaktan vazgeçmemektedir (Başbüyük- Karabey, 2006:7). Reha Erdem, VARAN'da çalıştığı dönemde "Cinema Direct" (Doğrudan Sinema) denilen türde *"Ericindirect"*, *"Yayalar Durun / Attendez Piétons"* ve *"Bir Yoğurt Açmayı Bile Beceremiyorsun/ Tu ne Sais Meme Pas Ouvrir un Yaourt"* adlı 3 kısa film çeker. Üç filminde de olayların yaşandığı an kişilerin yanındadır fakat olaylara müdahale edemez. Hatta, *"Bir Yoğurt Açmayı Bile Beceremiyorsun"* filminde ne kadar rahatsız olsa da çekimini yaptığı sıra da

okuldan bir grup öğrencinin gerçekleştirdiği hırsızlık olayının bile parçası olur. Ancak bu filmleri isteyerek çekmediği için kendisine ait olmadığını düşünür ve hiçbir yerde göstermez. Çünkü bu türü sevmemektedir. Ve bu filmlerin kendi sinemasını yansıtmadığını düşünmektedir (Reha Erdem'le yapılan görüşme, 2006).

İlk filmi "A Ay"ın senaryosunu Fransa'dayken yazar. O dönemde "Ve Sinema Dergisi"ne Fransa'dan sinema yazıları göndermektedir. Bu yazıları ile bazı genç sinemacıların ve sektör içindeki gençlerin ilgisini çeker. Projesini paylaştığı arkadaşları da destek olmayı kabul edince filmi Türkiye'de çeker. Büyük maddi sıkıntılar ve zorluklarla çektiği "A Ay-1989" önünde birçok kapının açılmasını sağlar. Filmin çekimlerine başladıktan sonra projeye dahil olup para yatıran Fransız yapımcı ikinci projesi olan "Atlar, Kanatlar ve Tayfalar"ı da beraber yapmayı önerir. Ancak filme başlayamadan yapımcı firma iflas eder. Reha Erdem'in de geçinebilmek için para kazanması gerekmektedir. Filmni yapamaz. Türkiye'ye döner ne yapacağına da tam karar verememişken reklam yönetmeni olması için bir teklif alır. Ve 1990 yılında reklam filmi yönetmenliği yapmaya başlar. Reha Erdem, her yıl düzenlenen Kristal Elma Türkiye Reklam Ödülleri Yarışması'nda 1996'da "Pastavilla" reklam filmiyle ve 1998'de de "Pamukbank / Dialog (İşe Başlamak)" reklam filmiyle i-ki kere "En İyi Yönetmen" ödülünü alır. 1999 yılında ise "Mc Donald's" ve "Turkcell-Telesekreter" reklamlarıyla başarı belgesi alır.

Reha Erdem, 10 yıl reklam sektöründe çalışır. 100'ün üzerinde reklam filmi çekmesine rağmen reklamı sevmeyen ama reklam ona çok fazla film çekme olanağı verdiği için çalışmalarına devam eder. 1994 yılında arkadaşı Ömer Atay'la beraber kurdukları "Atlantik Film" isimli prodüksiyon şirketinde de uzun ya da kısa metraj filmlerin yanında reklam filmleri de çekmeye başlar. Reha Erdem'e göre; "Reklam filmi iyi aslında, ısmarlanmış fonksiyonel bir şey yapıyorsunuz. Son derece ne istendiği belli, ne olacağı belli ama o da aslında belki o an başka bir egzersizdi benim için. Reklamda hoşuma gitmeyen insan ilişkileri. İş dünyasındaki gibi, bana uygun şeyler değildi. Ama prodüktörüm Ömer Atay sayesinde fazla hırpalanmadan çalışabildim. Bir de reklamda da yeni şeyler yapmaya çalıştık, onun da mücadelesini vermek zor oldu. İnsanlar, yeni şeylere son derece kapalılar fakat yine de yeniliklere ihtiyaçları olduğu için kabul etmek zorunda kaldılar. Genel olarak şöyle oluyordu. Projeyi ajansa hazırlayıp veriyorsunuz önce bir yutkunuyorlar. Çünkü bir şeye benzemeyeni herkes önce bir itiyor. Sonra film oynamaya başlıyor, beğeniyorlar-beğenmiyorlar bir süre sonra laf da edemiyorlardı. Çok müca-

dele ediyorduk. O sükse yapınca ve alışılınca bu değişik filmlere, bana 'al nasıl istersen öyle yap' demeye başladılar" (Reha Erdem'le yapılan görüşme). Reklamcılığa başladığı ilk üç-dört yıl Coca Cola, Yapı Kredi, Turkcell ve Ford filmi gibi büyük bütçeli ve Reha Erdem'in dediği gibi piyasada sükse yapan filmlere imza atınca bir anda reklam piyasasının en pahalı yönetmeni olur; "Pahalı derken, reklamda parayla ölçülüyor her şey. İyi-kötü cetveli yok, ne kadar yüksek kazanırsan o kadar iyisin. Bir de biz ağır prodüksiyonlar yapıyorduk. Ama filmlerimin şöyle özellikleri olduğunu söyleyebilirim. Reklam filmi çabuk tüketilen bir şeydir ama benim filmlerimin birçoğu eskimeyen yeni duran filmler" (Reha Erdem'le yapılan görüşme 2006). Bu yaklaşım aslında Reha Erdem'in tarzı olur. Çünkü çektiği filmlerinde de en çok dikkat ettiği ve sakındığı şey, o filmin hangi yıla ait olduğunun anlaşılmasıdır; "Gündelik olanı sevmediğim için, bugünmüş gibi değil de her zamana ait olan güzel geliyor bana. Bugün mesela bir konuşma raconu var ama 5 yıl sonra onların hiçbir anlamı kalmayacak. Ya da 3 yıl önce bu kelimelerin, cümlelerin bir anlamı yoktu. Bu 3-5 yılın ötesinde bir varlığa ait. Ya da modacıların yarattığı trendler var, onlardan uzak durmaya çalışıp, bugünmüş gibi bugünden alınmış bir parça gibi hissini vermemek için uğraşıyorum. Mesela "Kaç Para Kaç" filmimde bomboş bir İstanbul gözüktüyor. O boşluk ayrı bir etki, bir his veriyor, bir durum veriyor ama bugünün İstanbul'u bambaşka bir şey. Bugünkü İstanbul'u çekmiş olsam, film bir esnafın para meselesi olur ve 'ay o adamcağızın başına ne gelmiş' gibi bir his uyandırır. Halbuki orada bir insanlık dramı var. O İstanbul'un boşaltılmışlığı tam zamanla ilgilidir aslında. Hiçbir zamana ait olmadığı için. Sanki boşaltılmış plato gibi. O adam sadece bir insan olarak algılanıyor o zaman. O adam İstanbul'da yaşıyor ama işte o filmdeki İstanbul oluyor o zaman. Bizim bildiğimiz her gün yaşadığımız İstanbul değil. Sadece onun malzemeleriyle yapılmış. Bu da anlam veriyor diye düşünüyorum sinemada" (Reha Erdem'le yapılan görüşme, 2006). Reha Erdem, reklamcı yönünün sinemasına pek katkısının olmadığını düşünüyor; "Sinemamı etkileyecek bir şeyi yok çünkü reklamın kendi kendisine bir etkisi yok. Genel olarak reklam filmleri emanet şeylerle yürüyor. Etkisi ne olacak. Reklam o an vur-kaç taktiği uygulayan, albenili filmler. Ve bunun bir kısmını sinemadan alıyor. Veya bir dönem çok popüler olan video-klipten alıyordu. O alan biraz kısıldı şimdi, yaratıcılarını da kaybetti. Dolayısıyla hep sinemadan alıyor. Reklam özendiğim bir durum veya beğendiğim bir estetik olmadığı için, sinemada denemek istediklerimi denedim. Ama bazı reklam filmlerin-

de bulduğum montaj tekniklerini filmlerimde de kullandığım oldu. Reklam insanın şinemasını şöyle etkiler; çok para kazanırsınız ve bir şey oldum der-siniz öyle bir bozukluk olur. Teknik anlamda ise reklam, popüler sinemanın da istediği şeyi istiyor. Eğlendir, hafif ama çarpıcı olsun. İnsanlar kansın, fa-reli köyün kavalcısı gibi arkasından gelsinler, herkes onu istiyor. Reklam bu anlamda hiç olmazsa direkt" (Reha Erdem'le yapılan görüşme, 2006).

Gerçekten de yönetmen reklam filmlerini yaparken sinemadan fazlasıyla yararlanır. Örneğin, 2001 yılında İş Bankası'na ait Maksimum Kart'ın tanıtı-mı için çektiği ve büyük ilgi gören reklam filminde kullandığı müzik, ünlü yönetmen Fellini'nin "Amarcord" filmindendir (Gemici, 2001). Reha Erdem, 1991'de İstanbul Devlet Tiyatroları'nda yönetmen olarak Jean Genet'nin "Hiz-metçiler" oyununu sahneye koyar. Reha Erdem, oyunu verilen kısa sürede, is-tediği gibi sahneye koyabilmek için çok mücadele verir. Oyun sahnelendiği zaman beğenilir ve uluslararası anlamda da olumlu tepkiler alır; "Benim si-nema alışkanlığım olduğu için, sinemada oyuncu bir türlü oynuyor ve onu a-lıyorsunuz o artık öyle kalıyor. Tiyatroda her gün başka türlü oynuyorlar. Oyunu çıkardık ama ben bir ay boyunca her gün tiyatroya gidiyordum. Son-ra dediler ki bana bu artık senin işin değil. Bu bizim oyunumuz. Doğru, on-ların oyunu dolayısıyla o alan bana ait bir alan değil. Tiyatronun güzelliği o aslında, hayat var orada ama benim hayatım olmadığı kesin. Tiyatro sinema gibi değil. Benim için sinema daha başka bir şey. Şimdi de gene yapalım di-yor bazı arkadaşlarım ama ben vakit kaybetmek istemiyorum, onun yerine filme emek vermek istiyorum. Ama sahne üstünde performans yapmak iste-rim. Onun bir gösteriye yönelik kısmını sevmiyorum. Vücut çalışmaları gibi şeyleri yapmayı ya da yaptırmayı çok isterim ama bir oyun hazırlama işine girmek istemiyorum. Sanırım büyük bir ihtimalle burada imkân olmadığı i-çin bana pek cazip gelmiyor. İmkân yok derken üç günde beş günde, salon vermeden oyunun çıkması isteniyor. Bir opera projem vardı 'Hizmetçiler'den sonra. Çok da heveslendim büyük bir şeydi. Kendi yazdığım bir şeydi. Ope-ra değil de böyle bir operanın da içinde olduğu bir performans diyeyim. Ba-na hemen başla denildi. Ama o kadar imkân yok ki. Hafta sadece 3 gün salonu verebiliyorlar, AKM Büyük Salon. Sonra şu kadar zamanda çıkması la-zım diyorlar. Onunla hiçbir şey olmaz ve olmuyor da bence. Oluyor gibi gö-rünüyor" (Reha Erdem'le yapılan görüşme, 2006).

Yönetmenin dördüncü kısa filmi bir şiir klibidir. Kültür Bakanlığı tarafın-dan 1995'de gerçekleştirilen "Şiir Filmleri Projesi" çerçevesinde Yahya Kemal

Beyatlı'nın "*Deniz Türküsü*" şiirinin filmini çeker. Şiiri Cüneyt Türel seslendirir, aynı zamanda bu klipte oynar. Toplam süresi 7 dakika olan klip için Fuat Erman'a özgün müzik hazırlatılır. Yönetmenin bu çalışmasıyla ilgili yorumları şöyledir; "*Hiçbir yerde oynamadı, gösterilmedi ama çok da heveslendik. Bakanlığın verdiği bütçe kadar parayı da cebimizden vererek çektik. Hülya Uçansu hala söyler bunu. Şiir klibi çekmek zor bir şey. Yaptığımın da iyi olduğunu düşünmüyorum. Çünkü, bir şiirin ruhunu yıkmamaya çalışıp şiirden ilgisiz bir şey üretmek kötü, ama bir şiirin üzerine ayrı bir şiir yapmaya çalışmak daha da kötü, hatta hainlik. Nasıl cesaret etmişim hem de Yahya Kemal. Bu bir pop şarkısı değil ki her söylenene bir şey yapasınız. O şiirin ruhunu bozmadan yansıtmaya çalıştık ama ben kendim yaptığım için de pek yapılabilecek bir şey olduğunu düşünmüyorum*" (Reha Erdem'le yapılan görüşme, 2006).

Reklam filmleri çekmeye devam ederken bir taraftan da sırasıyla "*Kaç Para Kaç-1999*" ve "*Korkuyorum Anne-2004*"'yi gerçekleştirir. Üçüncü uzun metrajlı filmini çektikten sonra reklam çekmeyi bırakır. Ve son olarak da 2006'da "*5 Vakit-2006*" adlı filmini bitirir. Ama daha bu filmi vizyona girmeden "*Ekimde Hiçbir Kere*" adlı kısa filmini çeker. Süresi 20 dakika olan bu kısa filmi de "*A Ay*" gibi deneysel bir filmidir. Yönetmen filminin temasını 'sinemada zaman/mekân araştırması' olarak açıklamaktadır.

Reha Erdem Sinemasının Özellikleri

Reha Erdem, yaptığı filmler ilk bakışta farklı gibi gözükse de kendine özgü sinemasal bir dil oluşturmuştur. Yönetmenin sinemasının özelliklerini ve çalışma prensiplerini şöyle sıralayabiliriz;

* Filmlerini yapımcısı Ömer Atay'la beraber kurdukları reklam şirketinden kazandıkları parayla, Kültür Bakanlığı'nın verdiği yardımlarla, katıldığı festivallerden aldığı ödül paralarıyla, yurt dışındaki vakıfların fonlarından yararlanarak çekmektedir.

* Klasik yapımcılarla çalışmanın ödün vermeyi de kabul etmek olduğunu düşündüğünden, kendisini böyle bir sistemin içine sokmamaktadır. Kendisi de bir yapımcıyla çalışmaktadır. Ancak bu klasik anlamda anlayacağımız bir yapımcı değildir. Bu yapımcı Reha Erdem'in işlerini, fikirlerini engellemekten çok, rahat çalışabilmesi için bütün ayrıntıları halleden bir yapımcıdır.

* Film ekibinde kısıntıya gitmeyip, geniş bir ekiple çalışmaktadır ama çekiminde çalıştığı teknik ekip de oyuncular da genelde para almadan veya sa-

dece masraflarını karşılayacak kadar para alarak çalışmaktadırlar. Bu da yönetmenin bulduğu paraları tamamen film için harcayabilmesine olanak vermektedir. Ve paranın büyük kısmını filmin teknik, dekor ve aksesuarına harcamaktadır.

* Filmlerini çekerken nasıl çekmeyi düşünüyorsa ve planlamışsa, gereken her şeyi yapmakta ve gereken parayı harcamaktan kaçınmamaktadır.

* Reha Erdem, filmlerini çekerken gizli sponsor kullanmayı da kabul etmemektedir.

* Reha Erdem, kazanç kaygısı düşünmeden film üretmektedir. Onun için önemli olan, anlatmak istediklerini aktaracak bir film yapabilmektir. Filmle-
rinin yapıldıkları yıl vizyona çıkamaması veya televizyon satışlarının yapılmamış olması onun yeni filmler üretmesini engellememektedir. Bunun gibi dağıtım-cılarla da kendi şartlarında anlaşma sağlayamazsa filmini yıllarca bekletmeyi bile göze almaktadır.

* Filmlerinin izlenmesini, ticari kaygılarla değil de, sırada bekleyen projelerin bekletmeden hemen çekebilmek için istemektedir.

* Filmlerinin satış ve pazarlamasıyla ilgilenmeyi ancak üçüncü filmi "*Korkuyorum Anne*"de başarabilmiştir.

* Reha Erdem'in reklam yönetmenliği yapmış olması maddi sıkıntı çekmeden projelerine de zaman ayırabilmesini ve bol çekim pratiği yapmasını sağlamıştır.

* Filmlerinin teması, kişilerin kendileri ve çevreleriyle ödeşmeleri, iç dünyaları ve bunların yansımaları, ayrıca büyüme ve getirdiği sorumluluklar, aile büyüklerinin çocuklarını büyütürken yaptıkları hatalar üzerinedir. Hayatta olup hata yapanların dışında, olmayan anne ve babaları da vurgulamıştır filmlerinde.

* Filmlerinde baş karakterler genellikle çocuklar. "*Korkuyorum Anne*"de yaşı büyük de olsa yine çocuklar vardır. Ve çatışmalar genelde ebeveyn-çocuk arasında geçmektedir. İlk filminde kız çocuk ve kadın karakterler daha ağırlıklı olarak yer almaktadır. İkinci filmi "*Kaç Para Kaç*"ta ise başta Selim olmak üzere, çocuk karakterler arasında bile, erkek karakterler ağırlıktadır. "*Korkuyorum Anne*"de ilk bakıldığında her kesimden, her cinsten çok sayıda karakter gözükse de, genel olarak insan bedeni ve korkularını işli-yorsa da, filmde erkeklerin korkularına ağırlık verilmiştir. Ana karakter erkek çocuk ve babasıyla sorunları vardır.

* Filmlerini yaparken kadınların tarafını tuttuğu için filmlerindeki kadınları hep güçlüdür. Erkek egemen toplumumuzun değer yargılarına göre er-

keklerin tarafını tutan onları güçlü gösteren filmlerdense, onların zayıf yönlerini ve hatalarını öne çıkaran filmler yapmaktadır.

* Yönetmenin oyuncu kaynağı Yeşilçam dışındandır. Genellikle tiyatrocularla çalışmaktadır.

* Filmlerinin hepsinde kaçış sahnesi bulunmaktadır. Hollywood tarzı popüler filmlerde filmin gerilim temposunu yükseltmek için kullanılan kaçma-kovalamaca Reha Erdem'in filmlerinde psikolojik durumu anlatabilmek içindir.

* Filmlerinde sadece senaristlik ve yönetmenlik yapmaz. Bütün filmlerinde montajı aynı kişi yapmaktadır ancak yine de Reha Erdem montaja müdahale eder, yani kendisi de montaj masasına oturup çalışmaktadır.

* Geleneksel anlatılardan bağımsız olarak gelişen farklı anlatım arayışları vardır. Filmlerinde belli bir hikaye anlatmamaktadır, hikaye anlatmanın dışına çıkmayı tercih etmektedir.

* Reha Erdem, kısa film yapmayı egzersiz olarak görmektedir. Ayrıca kısa filmde seyirciye beğendirmeye zorunluluğu da olmadığı için çok daha bağımsız film üretebildiğini belirtmektedir. Ona göre; *"Kısa film ayrı bir format. Çabucak bir şeyler yapabiliyorum. Ayrıca o format çok bağımsız bir alan. Benim yaptıklarım, uzundan çok daha deneysel. Belli formatlara girmiyor. Göstermek için yapmıyorum böyle bir özgürlüğüm var. Ama gösterilirse de gösterilir. Nasıl istiyorsam, Atilla Dorsay'ın "A Ay" için söylediği gibi, kendim için yapıyorum. Bir maliyeti yok gibi. Son yaptığım "Ekim'de Hiçbir Kere"yi 10 gün içinde yaptım kimseye de yük olmadım"* (Reha Erdem'le yapılan görüşme, 2006).

* Komedi filmi bile çekse, filmlerinde sisteme veya toplumsal değerlere karşı politik eleştirilere yer vermektedir. Benim filmlerimin ortak özelliği "benim filmim olmaları" diyen Reha Erdem, çektiği filmlerinin özelliklerini şöyle tarif etmektedir; *"Benim hayatımda o an yaşımla, durumumla, dertlerimle aşağı-yukarı o konuların ağırlığı tabii filmimde yer alıyor; aile-baba-oğul iç meseleleri, anne-kız ama bunları ben sadece benim acılarım diye değil, ben de herkes kadar bunlardan acı çekmiş ya da çekmekteyim ama bunların insanlığın temel sorunlarından biri olduğunu düşünüyorum "Korkuyorum Anne"nin Eskişehir'deki gösteriminden sonra, öğretim üyesiymiş galiba bana 'başka filmler yapmaya korktuğunuz için mi politik değil de böyle komedi ve duygular üzerine filmler yapıyorsunuz?' diye sordu. Bence en politik filmler bunlar. Geçmişte olayların tırmandığı dönem generallerin Demirel'e basıkları filan; bütün o generallerin, bütün o Danıştay'ı dini sebeplerle basan*

adamların arkasında öyle problemler var. Herkes kendi problemini halletmeli. İşte onun için o türeyen erkekler ya da erkekler daha çok oluyor, ortalığı mahvediyorlar, perişan ediyorlar, başkalarına çok zarar veriyorlar. Mesele bu. Politik film yapmak kadar, cevap vermek kadar kolay bir şey var mı? Politik film cevap. O iyidir, bu kötüdür diyorsunuz" (Reha Erdem'le yapılan görüşme, 2006).

* Reha Erdem, sinemanın hikaye anlatma sanatı olmadığını, montaj sinemasına inandığını ve bunun kendisini heyecanlandığını söylüyor.

* Söz de içinde olmak üzere gereksiz ne varsa filmlere doldurulduğunu belirten yönetmen, filmlerinin gerçekmiş gibi algılanması için çaba sarfetmediğini de şöyle açıklıyor; "*Sanat hayatın aynası değil, ya bir adım ötesi ya da bir adım gerisinde. Gerçekçilikte hayattan alınanların tuzakları var. Sinemada gerçekçiliğin sonu, en gerçek pornografi. En gösterilmeyeni göstermek de tükenir, çünkü bir cevap var. Oysa cevap ölümlü, soru ise insanı yaşatan şey*" (Reha Erdem'le yapılan görüşme, 2006). Bundan dolayı yönetmen filmlerinde cevabı vermektense, izleyenleri de düşündürecek anlamlı sorular sormayı tercih etmektedir. Yönetmen, filmlerde cevap vermenin kolaycılık olacağını ve zihinlerden çabuk silineceğini düşünmektedir.

* Reha Erdem, filmlerini yaparken çok fazla şu neyi sembolize ediyor, bu neyi sembolize ediyor diye düşünmeyi sevmediğini belirtmektedir.

* İlk üç filminde mekân olarak İstanbul'u seçen yönetmen sadece son filmi "5 Vakit'i Çanakkale'nin Kozlu Köyü'nde çekerek bu kuralını bozmuştur. Bundan sonra çekmeyi planladığı iki filmini de İstanbul'da çekeceğini söyleyen yönetmen bu tercihinin nedenini şöyle açıklamaktadır; "*İstanbul'da yaşadığım ve şehri bildiğim için. Bir de zaten çok renkli. Malzemesi çok bol bir şehir olduğu için. Gerçekten uzun yıllardır festivaller nedeniyle bir sürü şehir gördüm. Adı büyük şehirler bile gördüm İstanbul kadar insanı böyle etkileyen, bu kadar renkli, bu kadar büyük bir hayatın yaşandığı, bu kadar farklı farklı renklerin altlı-üstlü yan yana olduğu ve inanılmaz kargaşanın yaşandığı şehir görmedim. Sinema için çok zengin bir yer*" (Reha Erdem'le yapılan görüşme 2006).

* Reha Erdem, filmlerinin hiçbirisi için özel müzik yaptırmamış daha doğrusu yaptıramamıştır. Filmlerinin en pahalı kaleminin hep müzikleri olduğunu söylemektedir. Filmlerinin bitişlerinde müzikle beraber karakterlerin yaşadığı mekânlar ve karakterler tarafından kullanılan özel eşyalardan detaylar verilmektedir.

* Yönetmenin filmlerinin bir diğer özelliği ise seyircisinin istikrarıdır. Re-

ha Erdem, seyirci sayısının bir yerden başlayıp, sayı düşmeden o şekilde gösterimde kaldığı sürece devam ettiğini belirtmektedir.

* Yönetmenin dört filminde de deniz en belirgin semboldür. Buna bağlı olarak özellikle şehir hatları vapurları olmak üzere, arabalı vapur ve motorlar da İstanbul'da çektiği filmlerinde mutlaka bulunan öğelerdir.

* Ayrıca bütün filmlerinde ezan ve cami gibi dini öğeleri kullanmıştır. Bu "A Ay"daki gibi sadece ezan sesini vererek, "Kaç Para Kaç"taki gibi cami avlusu ve ezan sesini vererek, "Korkuyorum Anne"de isteklerinin olması için dua etmek gerektiğinden bahsettirerek, deprem sırasında dua edişlerini vererek ve son filmi olan "5 Vakit"teki gibi tamamen filmi ezan ve cami motifleriyle süsleyerek mutlaka kullanmıştır. Ama Reha Erdem filmlerinde İslam dininin motiflerini çok sade, yalın ve itici olmayan bir şekilde vermektedir.

* Yine bütün filmlerinde hayvan sevgisi ve hayvan kullanılmıştır.

* Reha Erdem, kendisini Galatasaray Lisesi'nde filme merak sardığı günden beri yönetmen olarak görüyor ve kendi yönetmenlik anlayışını şöyle açıklıyor; "Yönetmenlik nedir? Hiçbir şey değildir. Film çektikten sonra başkaları kabul ediyor sizi ya da etmiyor ama ben kendimi çoktan kabul etmiştim. Bu kabul de başkalarının kabulünü beklememe, istediğini yapmama özgürlüğü veriyor" (Reha Erdem'le yapılan görüşme, 2006).

* Reha Erdem; "Ben bağımsız olduğumu düşünüyorum, bağımsız sinema yaptığımı düşünüyorum" diyerek, bağımsız yönetmen ve bağımsız film tanımının da ülkelere ve kültürlere göre değiştiğini belirtmektedir. "Bir hesap yapmadan, sonucuyla ilgili bir hesaplamaadan yola çıkmadan yapılan her film bağımsız filmidir. Sanattan olan zaten bence bağımsız olan demektir. Bağımsız o yani. Bir yönetmen filmini yaparken 1 milyon seyirci için yapıyorum ya da festival için yapıyorum dediğinde o film bağımsız olmaktan çıkmaktadır" diyen yönetmen; "belli insanları tavlama için yapıyorum onların beğenisini kazanmak için yapıyorum deyince zaten onların kıstaslarından bakıyorsunuz. Halbuki benim sevdiğim sinema, bu küçük hesapların öldüreceği bir şey" demektedir (Reha Erdem'le yapılan görüşme, 2006).

* "5 Vakit" filmini dijital (HD-High Definition) olarak çeken yönetmen sonuçtan çok memnun ve artık kendisi için negatifi bittiğini rahatlıkla söyleyebilmektedir. Bu formatın sinema yapanlar arasında daha demokratik koşulları sağladığını düşünüyor; "Bunun sinemada en büyük devrim olduğunu düşünüyorum. Sinemayı şimdiye kadar iyi para bulabilen, sosyal ilişkileri iyi olan ve kendini iyi satanlar yaptı. İnsanlar film çekmeye cesaret edemiyordu, çünkü çok pahalı, ama artık daha iyi filmler çıkacak. Sinema

herkesin yapabileceği bir şey olunca esas er meydanı o zaman olacak diye düşünüyorum. Dünyada son zamanlarda çıkan çok güzel şeyler hep böyle kendi başlarına yapabilmiş insanların işleri. Ya da bağımsız yönetmenlerin" (Reha Erdem'le yapılan görüşme, 2006).

* Reha Erdem'in Türkiye'de beğendiği ve takdir ettiği yönetmenler Kutluğ Ataman ve Fehmi Yaşar, etkilendiği yönetmen ise *'tuhaf bir sinema duygusuna sahip'* olduğunu düşündüğü Metin Erksan. Reha Erdem, Erksan'ın sinema tarzının ve sinema anlayışının kendisi için tek olduğunu düşünüyor.

* Reha Erdem film çekerken, televizyon dizileri gibi seyirlik işler yapmak istemediğini belirtmektedir. Hedefi filmleriyle insanları her seferinde şaşırtmaktır.

* Filmlerinin kendine has ritimlerinin olması ve içindeki rutini kırmak için, her filminde başkalaşmayı göze almaktadır.

* Reha Erdem, sinemanın kültürün yanı sıra eğitim işlevi de olduğunu düşünmektedir. Yönetmene göre, sinema yapmak için felsefe okumak, sanatla ilgilenmek gerekmektedir; *"Oysa, tecimsel sinema kitap okumayan, sevgiyi tanımayan insanların elinde"* diyerek tepkisini de dile getirmektedir. Sinema yapmak için resim nosyonunu çok iyi bilmek gerektiğini düşünen Reha Erdem, *"Diğer sanatlardan ne kadar su taşırırsa sinemanın da verimi o kadar artar, bu sadece resim değil diğer plastik sanatlar için de geçerli"* demektedir.

* Reha Erdem, filmlerinin senaryolarını yazarken resimlerle çalışmaktadır. Özellikle bir duyguyu vermeye çalışırken nasıl yapacağına karar veremiyorsa o duyguyu veren resimle çalışarak senaryosunu tamamlamaktadır.

Sonuç

Çalışmaya konu olan yönetmen Reha Erdem, filmlerini yapmak için bulduğu ya da kazandığı paranın büyük kısmını filmin teknik, dekor ve aksesuarına harcamaktadır. Film ekibinde kısıntıya gitmez ve geniş bir ekiple çalışır ama çekiminde çalıştığı teknik ekip de oyuncular da genelde para almadan veya sadece masraflarını karşılayacak kadar para alarak çalışmaktadırlar. Bu da yönetmenin bulduğu paraları tamamen film için harcayabilmesine olanak vermektedir. Filmlerini yapımcısı Ömer Atay'la beraber kurdukları reklam şirketlerinden kazandıkları parayla, Kültür Bakanlığı'nın verdiği yardımlarla, katıldığı festivallerden aldığı ödül paralarıyla, yurt dışındaki vakıfların fonlarından yararlanarak çekmektedir. Klasik yapımcılarla çalışmanın ödün vermeyi de kabul etmek olduğunu düşündüğünden, kendisini böyle bir sistemin içine sokmamaktadır.

Reha Erdem, filmlerinin senaryolarını kendisi yazmaktadır. Sadece "*Korkuyorum Anne*" filminin senaryosunu eşi Nilüfer Güngörmüş'le beraber yazmıştır. Filmlerinin izlenmesini, ticari kaygılarla değil de, sırada bekleyen projelerini bekletmeden hemen çekebilmek için istemektedir. Filmlerinin satış ve pazarlamasıyla ilgilenmeyi ancak üçüncü filmi "*Korkuyorum Anne*"de başarabilmiştir Bir yapımcıyla çalışmaktadır ancak bu klasik anlamda anlayacağımız bir yapımcı değildir. Reha Erdem'in işlerini fikirlerini engellemekten çok rahat çalışabilmesi için bütün ayrıntıları halletmektedir.

Reha Erdem'in reklam yönetmenliği yapmış olması maddi sıkıntı çekmeden projelerine de zaman ayırabilmesini ve bol çekim pratiği yapmasını sağlamıştır. Daha önce asistanlığını yapan ve şimdi reklam yöneten ekibi sayesinde de yapım için gerekli şeylerin bir çoğunu para ödmeden halledilebilmektedirler.

Filmlerinin teması kişilerin kendileri ve çevreleriyle ödeşmeleri, iç dünyaları ve bunların yansımalarıdır. Filmlerinde -komedi filmi bile çekse- sisteme veya toplumsal değerlere karşı politik eleştirilere yer vermektedir. Filmlerini yaparken izleyenleri de düşündürcek anlamlı sorular sormayı tercih etmektedir. Filmlerde cevap vermenin kolaycılık olacağını ve zihinlerden çabuk silineceğini düşünmektedir.

Filmlerini yaparken kadınların tarafını tuttuğu için filmlerindeki kadınları hep güçlüdür. Erkek egemen toplumumuzun değer yargılarına göre erkeklerin tarafını tutan onları güçlü gösteren filmlerdense, onların zayıf yönlerini ve hatalarını öne çıkaran filmler yapmaktadır.

Yönetmenin oyuncu kaynağı Yeşilçam dışındandır. Genellikle tiyatrocularla çalışmaktadır. Filmlerinin hepsinde kaçış sahnesi bulunmaktadır. Hollywood tarzı popüler filmlerde filmin gerilim temposunu yükseltmek için kullanılan kaçma-kovalamaca Reha Erdem'in filmlerinde psikolojik durumu anlatabilmek içindir.

Reha Erdem, kazanç kaygısı düşünmeden film üretmektedir. Yönetmen için önemli olan anlatmak istediklerini aktaracak bir film üretmektir. Filmlerinin yapıldıkları yıl vizyona çıkamaması veya televizyon satışlarının yapılmamış olması onun yeni filmler üretmesini engellememektedir. Dağıtıcılarla da kendi şartlarında anlaşma sağlayamazsa filmini yıllarca bekletmeyi bile göze almaktadır.

Filmlerinde sadece senaristlik ve yönetmenlik yapmaz. Bütün filmlerinde montajı aynı kişi yapmaktadır ama Reha Erdem yine de montaja müdahale

eder yani kendisi de montaj masasına oturup çalışır. Geleneksel, anlatılardan bağımsız olarak gelişen farklı anlatım arayışları vardır. Filmlerinde belli bir hikaye anlatmamaktadır, hikaye anlatmanın dışına çıkmaktadır. Bütün bu özelliklerine bakarak Reha Erdem'in bağımsız bir yönetmen olduğunu söyleyebiliriz.

Kaynakça:

Kitaplar:

Cantek, Levent (2000). "Gönderen:Bağımsız Hollywood Sineması". *Kültür ve İletişim*. 3 (2).

Dorsay, Atilla (1989). Yönetmenler, Filmler, Ülkeler- 1, 2. Baskı. Varlık Yayınları.

Özön, Nijat (1981). Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü. Ankara: TDK Yayınları.

Pösteki, Nigar (2004). 1990 Sonrası Türk Sineması. İstanbul: Es Yayınları.

Vardan, Uğur (2003). "1980'lerden Sonra Türk Sineması". Dünya Sinema Tarihi. Ed.: Geoffrey Nowell-Smith. (çev: Ahmet Fethi). Kabalcı Yayınevi.

İnternet:

Gemici, Hacer. www.arsiv.sabah.com.tr/2001/06/14/e03.html.

Özer, Murat. "Sanatın Bağımsızlığı-Sinema". www.milliyet.com.tr/2002/01/24.

Sinefil, "90'lı Yıllar". www.sinemafanatik.com/elestri/elestiri90.html

"Bağımsızların Öncüsü", www.evrensel.net/04/04/02/kultur.html

Görüşmeler:

Reha Erdem ile 22 Mayıs 2006 tarihinde İstanbul'da yapılan görüşme.

Serra Ciliv ile 3 Mayıs 2006 tarihinde İstanbul'da yapılan görüşme.

Gazete Yazıları:

Taşçıyan, Alin, (16.04.2004). *Milliyet Gazetesi Pazar Eki*.

Dergi Yazıları:

Başıbüyük, Esra-Karabey, Yalın. (25.06.2006). *Cumhuriyet Gazetesi Pazar Dergi*. Sayı:1057, yıl:20.

Evren, Burçak. (Aralık 2003-Ocak 2004). *Antrakt Dergisi*. Sayı:75-76, s.15.

Göral, Burak, (Aralık 2003-Ocak 2004). "Bağımsız Olunca Ne Oluyor?". *Antrakt Dergisi*. Sayı:75-76, s.30

Süalp, Tül Akbal, (Aralık 2003-Ocak 2004). "Bağımsız Sinema Kimlerden ve Nelere Bağımsızdır ve İllaki Niye Bağımsızdır?". *Antrakt Dergisi*. Sayı:75-76, s.20.

Kaplan, Yusuf. "Türk Sineması", Dünya Sinema Tarihi. Ed.: Geoffrey Nowell-Smith, (çev: Ahmet Fethi). Kabalcı Yayınevi, Mayıs 2003.

Kuleli, Berna. "İlk Filmim-Nasıl Başladım". Altyazı Aylık Sinema Dergisi. No. 53, Temmuz-Ağustos.

Refiğ, Elif. (2004). "Kendine Özgü ve Özel John Cassavetes". Altyazı Sinema Dergisi. Sayı: 28 (Nisan 2004)

YEŞİLÇAM MELODRAMATİK HAYAL GÜCÜ VE YENİ TÜRK SİNEMASI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Özet

Türkiye'de, özellikle 1960 ve 1975 yılları arasında, dramatik sosyo-ekonomik değişimler ve modernizasyon projesinin hegemonik ideolojisi altında melodramatik sinemanın popülerliği ve etkisi arttı. Melodram, bu yeni gelişen sosyal düzen için yeni bir ahlak anlayışı yaratmaya çalışıyordu. Bu zaman zarfında Yeşilçam'ın melodramatik hayalgücü, karakteristik bir Türk melodram geleneği yaratmayı başardı. Bu tez, Yeşilçam'ın bu melodramatik hayalgücünün 1990 sonrası Türk sineması üzerine etkilerini araştırmaktadır. Bu yeni Türk sinemasının öne çıkan bazı örneklerine (Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Yavuz Turgul) odaklanan bu analiz, yeni Türk sinemasının temelindeki Yeşilçam melodram geleneğini tanımlıyor. Bu tez, melodramatik anlatım yapısını, melodramatik hayalgücünün tarihsel ve kültürel temellerini, ve Türkiye'de melodram geleneğini oluşturan Yeşilçam melodramının temel karakteristiklerini incelemektedir.

Anahtar Kelimeler:

Melodram, Türkiye, Modernizasyon, Yeşilçam.

Tarihsel ve Kültürel Bağlamında Melodram

Melodramın doğuşu kesin bir tarih verilemekle birlikte 19. yy. Avrupa'sı ile sınırlandırılabilir. Zamanın sosyo-ekonomik durumu, yeni bir burjuva sı-

nının ortaya çıkıyor oluşu, yeni ve eski yaşam biçimlerinin çatışması melodramatik dramanın oluşmasında etkili olan temel kavramlar olmuşlardır. Ancak melodram, ortaya çıktığı zaman ve mekânı aşmış, hemen tüm gösterim sanatlarının içine sızabilmiş ve neredeyse tanımlanması imkansız hale gelmiş bir genel form halini almıştır. Melodramı artık bir sinema ya da tiyatro türü içerisinde sınırlandırmak ya da ortaya çıktığı 19. yy. Fransa'sı ile açıklamak boşuna bir çaba olacaktır. Çünkü melodram, şu anda ancak bize çağrıştırdığı duygu ve kelimelerle tanımlamaya çalışabileceğimiz geniş ve son derece muğlak bir kavram olmuştur. Yine de, melodramatik imgelemin kökenlerine inmek ve toplumsal bilincimizin/bilçidışımızın hangi noktalarıyla örtüştüğünü anlayabilmek için melodramın temelindeki ana çatışmayı ortaya çıkaran toplumsal koşulları görmek yararlı olacaktır.

Peter Brooks melodramatik dramayı temel olarak yeni burjuva toplumunda kutsal mitinin çözülmesi ile ilişkilendirir (1976: 15). Geleneksel olarak kutsal olan tüm kurumlar sorgulanırken trajik olan geçerliliğini kaybetmeye başlamıştır. Böyle bir ortamda ortaya çıkan melodramın temel rolü, izleyiciyi tekrar evrensel bir ahlakın varolabileceğine inandırmaya çalışmaktır. Brook'un belirttiği üzere melodram aslında trajedinin ve trajik kahramanın düşüşüne verilen toplumsal bir tepkidir. Melodram, tüm ekonomik ve sosyal dengeleri değişen bir toplumun yeni günlük yaşantıya, yeni otorite ve onunla kurulan yeni ilişkiye anlam verme çabasıdır. Yeni ve eski düzenin çatıştığı ve modernitenin doğduğu bu ortamda melodramatik drama, yaşanan kaostan doğan endişe ve korkunun ortaya çıktığı bir alan olmuştur.

Melodram hangi zaman diliminde olursa olsun her zaman çalışan orta sınıfın 'sanatı' olmuştur. Temel dinamiğini sürekli olarak ortaya çıkıp güç kazanmaya başlayan yeni çalışan orta sınıfın geleneksel güçlü sınıfla girdiği otorite savaşından alır. Bu yüzden otorite ne şekilde görünürse görünsün (devlet, baba, koca, Tanrı, üst sınıf, vb.) her zaman melodramın merkezinde yer alır. Aslına bakılırsa melodrama merkezi otorite ile güç kazanmaya çalışan yeni sınıfın üzerinde yeni bir güç dengesi bulabilecekleri bir ahlaki zemin arayışı olarak da bakmak mümkündür.

Melodramın başarısı yukarıda sözü edilen sınıfsal güç çatışmasını politik merkezinden kaydırması, bir başka deyişle kamusal olanı özel alan içerisinde çözmeye çalışmasıdır. Melodramatik dramanın temel eksenini hep çekirdek ailedir. Endüstriyel devrim ve modernizasyon sürecinin getirdiği en önemli sonuçlardan birinin çekirdek ailenin doğuşu olduğu düşünülürse melodra-

mın çekirdek aileyi merkezine oturtmasını anlamak kolaylaşır. Otorite savaşının toplumdaki en küçük birimi olarak aile, melodramın toplumsal endişe ve korkuyu toplumsal kimliğinden sıyrarak anlatabilmesi için mükemmel bir konudur. Zaten Christine Glendhill'in deyişiyle "*melodram sosyo-politik olana yalnızca insan ruhunu tetiklediği yerlerde dokunur*" (1987: 37). Melodram, toplumsal olanı özel alan içerisinde problematize eder. Geleneksel trajedide mücadele evrensel doğa güçlerine ve evrensel otoriteye karşı verilirken, melodramda ana çatışma küçük gündelik yaşamın olduğu bir dünya içerisindeki birkaç karakterin arasına indirgenmiştir. Aristokratik ve feodal toplumdan burjuva aile yapısına geçerken melodram, toplumsal olanın tehlikeli gerilimini aile içinin 'güvenli' atmosferine taşır. Bu atmosfer içinde melodramın temel mekanizması aşırılaştırılmış duygular, yüksek dramatizasyon, abartılı hareketler ve fazla/abartılı konuşmalar ile bu sosyal gerilimi gizlemektir. Brooks'un da belirttiği gibi melodram her zaman "*herşeyi söyler*" (1976:4). Denilebilir ki melodram her bakımdan abartılı ve fazla diyalog/monologları, hareketleri, müzikleri, kostümleri dekoru, dramatizasyonu ile söylenmemiş hiçbir şey bırakmama çabasıdadır. Karakterler ve hikayedeki rolleri mümkün olduğunca açık seçik olmalıdır ve melodramatik yapı bunu sağlayabilmek için mümkün olduğunca çok tekrara, abartıya ve kutuplaşmaya başvurur. Sonunda fazlasıyla duygusal ve abartılı hale gelen melodram gerçekten evrensel bir ahlâkın var olduğu bir alternatif gerçeklik yaratır.

Temel olarak melodramın yaptığı farklı gerçeklik katmanları yaratmaktır. Bir yandan hikayenin görünen yüzü 'herşeyi söyleyerek' ve son derece ağır bir duygusallık yaratarak izleyicinin karakterlerle özdeşleşmesini ve hikayenin sonunda üretilen 'çözüme' inanmasına çabalar. Diğer yandan, hikaye yapısındaki 'fazla' bize görünürdeki saçma denecek kadar abartılı yüzeyin gerisinde gizlenmiş bir gerçek katmanına işaret eder. Geoffrey Nowell-Smith, melodramatik dramada her zaman dışarı çıkamayan duyguların olduğunu ifade eder. Tıpkı histeride bastırılan duyguların bedensel bir semptom olarak geri gelmesi gibi, melodramda da bastırılmış olan ve melodramatik yapı tarafından dile getirilemeyen bir 'fazlalık' geri gelir (1987: 73). Bir başka deyişle Nowell-Smith'e göre yalnızca melodramatik kahramanlar değil, melodramın kendisi de 'histeriktir'.

Melodramatik dramayı bu açılardan ele aldığımızda gerçekte bu çokkatmanlı ilişkisinin araştırmacılar için çok değerli bir kaynak olabileceğini görü-

rüz. Melodramın histerik yapısı, altında gizlenen sosyal gerilim ve endişeleri açık ettiği için kültürel ve sosyolojik çalışmalar için bir fırsat olabilir. Bu nedenle bu bilgilerin ışığında Türk melodramatik sinemasını incelemek Türk toplum ve kültürü hakkında yeni fikirler edinmek adına faydalı bir analiz olacaktır.

Türk Melodramatik Sineması

Türk melodramatik sinemasını belirli tarih aralıklarına sınırlandırmak mümkün olmasa da 1960 ve 1970'li yılları Türk melodram sinemasının altın yılları olarak almak mümkündür. Bu yıllarda artan film üretim ve seyirci sayısı ile bu filmlerin çok büyük bir çoğunluğunun melodram olması nedeniyle hem tür hem de tarihsel anlamda bu filmler 'Yeşilçam' ifadesi altında anılır olmuştur. Bu yıllarda üretilen filmlerin Türk sineması için bir temel teşkil ettiğini düşünürsek Türk sinemasının kendine özgü bir melodramatik gelenek yaratmış olduğunu ve melodramın Türk sinemasının ayrılmaz karakteristiklerinden biri olduğu ileri sürmek sanırım çok yanlış olmayacaktır.

1960-1975 arasındaki zamanı Türkiye'de melodramatik hayalgücünün temel dışavurum şeklini bulduğu zaman dilimi olarak tanımlayabiliriz. Tabi ki burada Yeşilçam'ın kendisinden genellemeler çıkarılabilecek bir tek homojenik varlık olduğu ileri sürülemez. Ancak Yeşilçam melodramatik sineması içerisinde birçok filmde varolan tekrarlamaları ile bazı genel geçer tematik ve yapısal ortak noktalar gözlemlemeye imkan veriyor. Bu açıdan, özellikle bu tarihler arasındaki melodramatik sinemanın Türk melodramatik hayalgücünü anlamak açısından önemli bir kaynak olduğunu söyleyebiliriz.

Yeşilçam melodramatik sinemasında yukarıda sözünü ettiğimiz ortak noktalardan biri aileye yapılan sürekli vurgudur. Daha önce de belirtildiği gibi melodramatik drama dışarıda olup biten sosyo-politik krizlerin özel alan içine alınıp orada metaforik olarak çözümlenmesi üzerine inşa edilir. Bu açıdan bakıldığında Türkiye'de melodramın 1960'lardaki yükselen popülaritesi tesadüfi değildir. Nilgün Abisel'in belirttiği gibi aile melodramda tamamen sosyal bağlamından soyutlanarak verilir (2005:206). Yalnızca kamusal alana ait olan problemi özel alana taşımakla kalmaz, aynı zamanda onu dominant, ataerkil düzene göre çözmeye ve hakim ideolojiyi yeniden yaratmaya çalışır. Ancak yukarıda da bahsettiğimiz gibi melodramatik yapı bu ağır yükü taşıyamaz ve sonuç olarak dışı vurulamayan duygular yapıda fazlalığa ve dolayısıyla histeriye yol açar. Bu durum yüzeyde bariz bir şekilde görünen

hakim ideolojinin ve onun göstermelik çözümün problematik hale gelmesini sağlar. Geoffrey-Nowell Smith bu durumu "*ideolojik kaybetme*" olarak adlandırır (1987: 74). Smith'in melodram analizini temel alırsak Türk melodram sinemasının çözmeye söz verdiği sosyal ve politik sorunları yapısı içerisinde sağlıklı bir şekilde barındıramadığını söyleyebiliriz. Birçok sosyal, kültürel, ekonomik, politik problemle başetmeye çalışan Türk melodramı bu problemleri yapısı içerisinde bir çözüme ulaştırmakta yetersiz kalır. Zorlama ve inandırıcılıktan uzak sondan sonra saklandıkları yerden yüzeye çıkmış olan krizler açıkta kalırlar. Bu açıdan baktığımızda, Abisel'in yukarıda sözünü ettiğimiz melodramın hegemonik ideolojiyi tekrar yarattığı hakkındaki argümanını tamamen doğru görünmemektedir. Çünkü melodramatik yapı her ne kadar tüm imkanlarını bunu yapmak için harcasa da hakim ideolojiyi yeniden üretmeyi başarıyla gerçekleştiremiyor.

Muhafazakâr, modernist, şehirli, Batılı, ataerkil ve elitist hakim ideoloji kendini Türk melodramatik sinemasında yeniden yaratmaya çalışır. Ancak bu yaratım, tüm bu problemlerin kendi bağlamlarından kopartılarak aile içinin güvenli ve tanıdık atmosferine alınmasıyla yapılmaya çalışılır. Ancak tüm bu yeniden yaratım çabası melodramatik yapı içerisinde başarısızlığa uğrar. Modernizasyon projesiyle olan problemli ilişki, Batı-Doğu kimlik çatışması, şehir-taşra çatışması, ataerkil düzenin kadına uyguladığı şiddet, İslami etkiler gibi birçok arkaik korku ve takıntılar melodramın yüzeyini işgal ederek yapının bu ağır yükü taşıyamamasına neden olur. Smith'in de belirttiği gibi melodramatik drama tüm bu derin karışıklık ve krizleri sahte ve başarısız bir sonla "çözermiş gibi yaparak" açıkta bırakır.

Bu noktada, Türk melodramatiğinin otorite ile kurduğu dengesiz ilişkiye değinmek yerinde olur. Smith'in "*ideolojik kaybetme*" önermesinin ışığında ilerlersek Türk melodramının egemen ve elitist ideoloji tarafından her zaman hakir görülmesinin tesadüfi olmadığı görülecektir. Umut Tümay Arslan bu durumu şöyle dile getirmektedir: "*Sinema, adeta her defasında, homojen ulus ve kültür imgesini bozan unsurların açığa çıktığı/ çıkıverdiği bir 'arıza' alanı oluşturmuştur*" (2005: 41). Arslan, Yeşilçam melodramatik sinemasını bastırılanın sürekli olarak yüzeye geri döndüğü ve görünür hale geldiği bir arıza alanı olarak tanımlıyor. Arslan, Yeşilçam melodramının homojen, modern kültür ve toplum imajıyla bağdaşamayan tüm problematik parçaların üzerinde yansıdığı bir ayna olduğunu dile getirerek Smith ile aynı görüş ekseninde ilerliyor. O'na göre Yeşilçam, "*garip*", "*geri kalmış*", "*ilkel*", "*küçük*

düşürücü", *"kaba"*, *"şekilsiz"* bulundukları için bastırılan unsurların elden kaçırıldığı, tutulmadığı bir alan olmuştur" (2005:41). Bu yüzden Yeşilçam melodramı eleştirmenlerin bile girmeye çekindiği tehlikeli bir bölge olarak algılanagelmıştır. İçselleştirilmiş Batılı göz Yeşilçam melodramatliğini "diğer" olarak konumlandırır. Bu bakışa göre genel olarak melodram türü, özel olarak da Yeşilçam melodramı hastalıklı olandır. Gerçeğin şizofrenik fragmantasyonu, rasyonel yüzeyi kıran histerik kriz ve kendi bilinçaltına yapılan göndermelerle Yeşilçam modernleşmiş olarak kabul edilen Türk bilincinde tekinsiz bir boşluk olarak durmaktadır. Bu yüzden Yeşilçam görünürdeki yeri her zaman egemen ideoloji ile mükemmel bir uyum içerisinde olmasına rağmen hiçbir zaman tam olarak onaylanmamıştır.

Yukarıda da belirtildiği gibi ailenin Yeşilçam melodramındaki temel görevi egemen ideolojiyi yeniden yaratmak ve onu normalize etmektir. Aynı zamanda, aile Yeşilçam melodramında dışavurulamayan duygusal fazlayı ve histeri krizlerini üreten temel mekanizmadır. Nilgün Abisel'e göre, *"Düzenin göstergesi, filmlerimizde ailedeki birlik ve beraberliktir. Aile içi düzen bozulmamalıdır. Bunun için her türlü özveriye başvurulur"* (2005:77). Yeşilçam melodramında enerjinin büyük çoğunluğu ailenin bütünlüğünü korumak ve bu bütünlüğe geri dönmek için harcanır. Tüm melodramatik yapı, bu bütünlüğün durumuna göre inşa edilmiştir. Gerginlik bu bütünlüğe bir tehdit oluştuğunda başlar, hikayenin düğüm noktası bu bütünlüğün parçalanmasıdır, sonda ise bu bütünlüğün yeniden sağlandığını görürüz. Türk melodramının ruhu her zaman bu bütünlükten ayrılmış olmak, sürgünde olmak haliyle mücadele içindedir. Arslan'a göre *"Kahpe dünyanın' içine fırlatılmışlık, bu dünyanın içinde ne yapacağını, nereye gideceğini bilemez bir yetim kalmışlık duygusu hüküm sürer bu filmlerde"* (2005:42). Yeşilçam kahramanı her zaman ailesini, başka bir deyişle bir zamanlar varolan uyumlu denge durumunu arar. Bu bütünlük hali Yeşilçam kahramanının melodramatik evrende anlamlı bir varoluşunun olabildiği tek andır. Bu bütünlük halinden ayrılmak o denli acı vericidir ki, Yeşilçam melodramının yüzeyi ve dramatik anlatım bu acıyı taşıyamaz hale gelir. Bu ayrılık her zaman melodramatik yapıda dışavurulamayan duygusal fazlalık yaratır.

Bu fazlalığı dışa vurmanın yollarından biri olarak melodramatik drama sürekli olarak konuşur. Melodram drama formları içinde en dışavurumcu olanıdır. Yeşilçam melodramının ise bu konuda bir adım önde olduğunu söyleyebiliriz. Yeşilçam melodramı hiç susmaz. Anlatıcı üst ses, diyaloglar,

monologlar, şarkı sözleri ya da mekân, dekor, objeler gibi görsel öğeler aracılığıyla Yeşilçam melodramı sürekli olarak konuşur. Bu görsel öğeler çoğu zaman Yeşilçam'ın anlamlar vermek yoluyla fetişleştirdiği objelerdir. Abisell'in bu objelere verdiği örneklerden birkaçı şöyledir: "*Haydarpaşa tren istasyonu, cezaevi kapısı, kitap, daktilo, gözlük, kafesteki kuş, yat, üniforma*" (2005:284). Bu melodramatik fetiş objeler perdede göründükleri anda içinde bulundukları kareden bir adım öne çıkarlar, artık yalnızca gözlük, daktilo ya da tren istasyonu değil bastırılan ve dışavurulamayan duygulara işaret eden göstergelerdir. Örneğin, Haydarpaşa İstasyonu'nun merdivenlerinde elinde bavulla duran karakter artık yalnızca merdivenlerde elinde bavulla duran bir adamın fotoğrafı değildir. Bu imge melodramın karelerin birbirine mantıklı bir şekilde eklenerek oluşturdukları rasyonel yüzeyinde bir çatlak yaratır. Birdenbire bu yüzeye göç, Doğu-Batı kimlik çatışması, modernizasyon projesi, bastırılmış taşra kimliği, taşraya duyulan nostalji gibi bastırılmış olan çağırılır.

Yeşilçam melodramında çoğu objenin Yeşilçam melodramatik evrenine özgü bir anlamı vardır. Yeşilçam bunun yanlış anlaşılmasına veya anlaşılmasına imkan vermez. Sürekli olarak aynı görselin aynı anlama işaret etmesini sağlayarak bir gelenek oluşturur. Bu bağlamda "tekrar" Yeşilçam melodramının en güçlü silahlarından biri haline gelir. Diğer türler için tekrar yasadık bölge iken, melodramda tamamen istenilen bir unsurdur. Aynı zamanda tekrar, göstergenin kendisinin fetişleşmesi ve kendine işaret etmeye başlamasına da neden olur. Bir başka deyişle, bir dizi tekrardan sonra Haydarpaşa tren istasyonu yalnızca özel birtakım sosyal ve kültürel durumlara işaret etmekle kalmaz, kendinden önceki Haydarpaşa tren istasyonu sahnelerine de işaret eder. Böylece Yeşilçam melodramı sürekli olarak aynı görsel, işitsel ve retorik göstergeleri kullanarak tamamen kendine özgü ve kapalı bir melodramatik evren kurmayı başarır.

Yeşilçam Melodramatik Sinemasının Yeni Türk Sineması Üzerine Etkileri

Bu tezin ana çabası yukarıda sözü edilen Yeşilçam melodramının ve melodramatik hayalgücünün yeni Türk sinemasında izini sürmektir. Bu noktada öncelikle yeni Türk sinemasının tam olarak neyi karşıladığı üzerinde durmakta fayda var. Bu araştırmada yeni Türk sineması 1990 sonrası Türk sineması olarak alınmıştır. Burada özellikle Yavuz Turgul'un "*Eşkıya*" (1996)

isimli filmi birçok sinema eleştirmeni ve araştırmacı tarafından Türk seyircisi ile Türk filmlerini kitlesel olarak tekrar buluşturması bakımından yeni Türk sinemasının miladı olarak kabul edilmiştir. Bu açıdan bu çalışmada da bu filmi Türk sinema tarihinde yeni bir dönemin başlangıcı olarak alabileceğimizi düşünüyorum. Bu araştırma, bu yeni dönem filmleri ile Yeşilçam melodramının olası bağlantılarını bulmaya çalışmaktadır. Bir başka deyişle, cevaplanması istenen soru Mitsuhiro Yoshimoto'nun dile getirmiş olduğu şu sorudur: "*Melodramatik gerçekten kayıp mı oldu yoksa bilinçaltı haline mi geldi*" (1993:116). Bu sorunun ekseninde yeni Türk sinemasına yön veren yönetmenlerden Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Yavuz Turgul'un filmleri Yeşilçam melodramatik evreniyle olası bağlantıları bakımından incelendi.

Zeki Demirkubuz'un sineması her zaman içeriyle, evin, ailenin, ilişkilerin, insan ruhunun içerisiyle ilgilidir. Sürekli olarak bastırılmış, saklanmış olanı arar. Bu bakımdan bastırılmış olanla ilişkisi yukarıdaki bölümlerde incelenmiş olan melodramla Demirkubuz sinemasının çok benzeşmesi tesadüfi değildir. O'nun filmlerinde 1970'lerin sonlarına doğru ortadan kaybolmuş olan Yeşilçam melodramatik evreni yeniden günışığına çıkar. Tıpkı bastırılmış olanın yüzeye geri dönüşü gibi, melodramatik Yeşilçam'dan tanıdık öğeler de geri dönerler.

Demirkubuz yalnızca klasik Yeşilçam'dan tanıdık hikayeler, karakterler, dekorlar kullanmaz. Yeşilçam melodramlarının kendilerini de tekinsiz, rahatsız edici, izleyicinin ortak bilincinden tanıdık unsurlar olarak kullanır. Burada Demirkubuz'un Yeşilçam melodramlarını insan ruhunun açıklanamaz mantıkdışılığına işaret eden bir gösterge olarak kullandığını söyleyebiliriz. Asuman Suner bu konuda şöyle der: "*Klasik Yeşilçam melodramı, bir anlamda sinemanın 'çocukluğunu' temsil eder. Bu çerçevede, televizyon ekranı içe doğru (geriye, geçmişe) açılan, geçmişin boğucu görüntülerini biteviye gösteren bir pencere işlevi üstlenir*" (2006: 191). Suner'in de belirttiği gibi, Demirkubuz filmlerinde televizyonda Yeşilçam melodramları izleyen insanlar dış dünyaya değil, içeriye bakarlar. Çoğu zaman yapıldığı gibi televizyon dış dünyayla ilişkiyi değil, bastırılmış hatıralar ve çocukluk fantazilerine olan bakışı sembolize eder.

Demirkubuz filmlerinde Yeşilçam melodramlarının kullanımlarının iki fonksiyonu olduğunu söyleyebiliriz. Birincisi, yukarıda da belirtildiği gibi karakterlerin Yeşilçam filmleri izlediği sahneler bastırılmış olanın yüzeye çağrıldığı anlar olarak işlev görür. Bu melodramların kullanımı, kendi dramatik

yapılarındaki mantıkdışı boşluklara ve histerik patlamalara gönderme yapar. Klasik Yeşilçam melodramı hiçbir zaman mutlu ve masum eski günleri hatırlatan nostaljik öğeler olmazlar, aksine kendi tekinsizliklerine işaret eden tekinsiz öğeler olarak kullanılırlar. İkincisi ise, bunlar kendi kendilerini açık eden parçalar olarak, yani kendi kullanımlarını ve melodramatik yapıya işaret edişlerini açık ederek kendi kurgusalılıklarını gösterirler. Suner bu konuyu şöyle açıklar: *"Diyebiliriz ki "Masumiyet" ve "Üçüncü Sayfa"da, olayların arka planında sürekli görülen/işitilen Yeşilçam melodramları, anlatının yapısını yankılayan bir ayna-metin, bir üstkurmaca düzlemi oluşturur. Anlatı içinde Yeşilçam melodramlarına yapılan göndermeler, filmin bir yandan bir illüzyon yaratırken, diğer yandan, yarattığı illüzyonu açık etmesi ve kendi kurmacalığı üzerine yorumda bulunması anlamını taşımaktadır. Film, böyle bir üstkurmaca düzlemi yaratarak yalnızca kendi kurmacalığına dikkat çekmez, aynı zamanda izleyiciyle öykü arasına ironik bir mesafe koyar, öyküyü kendi içinde değil, başka bir söylem dolayımıyla okumamızı mümkün kılar"* (2006:191). Suner'in de açıkladığı gibi, Demirkubuz filmlerinde kullanılan Yeşilçam melodramları filmin kendisinin üzerinde yansıdığı bir ayna haline gelirler. Tüm melodramatik öykü anlatımı ve melodramatik karakterler, bir başka deyişle, Yeşilçam melodramatik evrenine yapılan işaret etme hali, kullanılan Yeşilçam melodramlarından parçalar ile açık edilir. Sonuç olarak, Demirkubuz sineması, içinde göstergenin ve gösterilenin sürekli olarak birbirini yansıttığı bir sonsuz döngü halini alır. Suner'in sözleriyle *"...tıpkı Yeşilçam melodramlarında oduğu gibi, boğucu ve kapalı bir yapı içerisinde biteviye geri dönme duygusu yaratır"* (2006:191). Demirkubuz böylece Yeşilçam melodramlarını kendini yansılayan ayna metinler olarak kullanmak suretiyle son derece klostrofobik bir yapı kurmayı başarır.

Bu klostrofobik atmosferde hiçbir karakter için kısır döngüden çıkış söz konusu değildir. Demirkubuz'un filmi ve içerisindeki Yeşilçam melodram parçaları sonsuz bir şekilde birbirini yansılar ve birbirini tekrar yaratırken sinemasal zaman donar. Demirkubuz filmlerinde de zaman melodramda olduğu gibi muğlaktır. Karakterler, sanki bu birbirini sürekli olarak yansılayan aynalar arasında sıkışıp kalmış gibidir. Demirkubuz filmlerinin bu denli tekinsiz ve ürkütücü olmasının sebeplerinden birinin bu sıkışmanın karakterler tarafından uysallıkla kabul edilmesi olduğu söylenebilir. Chris Berry'e göre, *"Ekranla kızılca kıyamet koparken onlar kimi zaman pür dikkat kimi zaman da akılları başka yerde ekrana bakarlar. Ama asla tepki göstermezler"*

(2006:22). Berry, bunun Demirkubuz karakterlerinin ve sinemasının donukluğunun bir motifi olarak düşünür. Özellikle Yeşilçam melodramlarını izlerken had safhasına çıkan ve tekinsiz bir hal alan bu donukluk, kullanılan melodram parçalarını da tekinsiz kılar. Bu nokta, belki de Demirkubuz sinemasını melodramatik dramadan ayıran ana unsurlardan biridir. Melodramlarda karakterler tek bir anın içinde sıkışıp kalma durumuna çok şiddetli ve histerik bir şekilde tepki gösterirken, Demirkubuz sinemasında karakterler anlaşılabilir bir donukluk ve sessizlikle bu durumu karşılarlar.

Burada ilginç olan noktalardan biri de bir zamanlar izleyiciye tatmin ve huzur sağlayan melodramatik hayalgücünün öğeleri, Demirkubuz filmlerinde ürkütücü bir rol oynamasıdır. Melodramatik olanın neden tekinsiz bir hal aldığı ve melodramatik imgelemi geri çağırmanın neden ürkütücü bir deneyim olduğu sorusu araştırılmaya değer bir noktadır. 1990 sonrası Türk sinemasında, özellikle Demirkubuz filmlerinde umut ve iyimserlik tamamen kaybolmuş gibidir. Melodramatik dramının vazgeçilmezi olan bütünlük ve denge durumu ile mutlu son ihtimali artık geçerliliğini yitirmiş gibidir. Böyle bir evrende, melodramatik imgelemin işaretleri bile ürkütücü objeler haline gelmektedir. Yeşilçam melodramı, özelde Demirkubuz sinemasında, genelde 1990 sonrası Türk sinemasında, bir zamanlar hem seyircinin hem de sinemanın kendisinin inandığı çocukluk fantazisine işaret eder. Burada Yeşilçam melodramlarının Demirkubuz sinemasında kullanılma amaçları için bir üçüncü madde sayabiliriz: Artık ölmüş bir evrenin kalıntıları olarak melodramatik öğeler kendi yokluklarına işaret ederler. Demirkubuz filmlerinin melankolik atmosferi sanki melodramatik evrenin çöküşünün getirdiği hayalkırıklığını taşıyor gibidir. Yeniden dolması imkânsız bir boşluktan büyüyen ağır bir yas havası hakimdir. Demirkubuz sinemasında melodramatik unsurlar, bu depresif ruhu hem güçlendirir hem de kendisine işaret ederek bu durumu açık eder.

Bu araştırmada incelenen bir diğer yönetmen de 1990 sonrası Türk sinemasında öne çıkan bir diğer isim olan Nuri Bilge Ceylan. Ceylan'ın sinemasında Yeşilçam melodramatik sinemasının izlerini sürmek ilk başta çok anlamlı bir çaba olarak görünmeyebilir. Ancak yakından incelendiğinde melodramatik hayalgücünün merkezinde yer alan krize benzer bir krizin Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasında da yer aldığını görebiliriz. "*Kasaba*" (1996), "*Mayıs Sıkıntısı*" (1999) ve "*Uzak*" (2002) filmlerinde Ceylan hep taşıyıcı ve sonucunda gelişen klostrofobiyi sorgular. Örneğin, "*Uzak*"ta baş karakterlerden

biri olan Yusuf şehre geldiğinde taşradan kaçmanın mümkün olmadığını farkeder. Suner'in sözleriyle "*asıl sıkıntı şimdi başlar, kahramanın, taşranın kasabayla sınırlı olmadığını, taşranın bitimsizliğini fark ettiği anda*" (2006: 118). Tıpkı Demirkubuz gibi, Ceylan'ın da kurduğu klostrofobik sinemasal evrenin ötesinde hiçbir şey varolmaz. Fazla spekülasyon yapma riskini göze alarak şunu söyleyebiliriz ki; "*Uzak*", "*Mayıs Sıkıntısı*" ve "*Kasaba*"daki karakterler içlerinde melodramatik bir boyut taşımaktadırlar. Melodramatik hayalgücündeki benzer bir iyimserlik ve tamamen modern olabilmeye yönelik bir inanç taşırlar. Ancak daha önce sözü edilen 1990 sonrası Türk sinemasına sinmiş olan melankoli ve modernizasyon mitinin yıkılmasından doğan bir hayalkırıklığı, tıpkı Demirkubuz gibi Ceylan'ın sinemasının da temel taşlarından biridir. Aslında yukarıda sözünü ettiğimiz üç filmde Ceylan bir büyük hikaye anlatmaktadır: taşrayı terketme, şehirli ve modern bireyler olma isteğinde olan karakterler sonunda taşranın limitsizliğini ve onun ötesinde hiçbir şeyin olmadığını keşfederler. Ne baştaki taşra yaşamı ne de bireyci yaşam melodramatik dramada olduğu gibi estetikleştirilir ya da abartılır. Ancak Ceylan, melodramatik Yeşilçam sineması ile bu sinemanın temelinde yatan modernizasyon/şehirleşme krizini paylaşır.

Klasik Yeşilçam melodramında bastırılmış olan filmin yüzeyine histerik patlamalar olarak geri dönüyordu. Melodramatik imgelemin temelinde yatan kriz, her ne olursa olsun mutlaka yapının bir yerinde tekinsiz bir rahatsız ediş durumuyla ortaya çıkıyordu. Ceylan sinemasında sinemasal zaman kavramını bu tür bir tekinsiz geri dönüş olarak ele almak mümkündür. Hasan Akbulut, Ceylan sinemasının zamanı hakkında şöyle söylemektedir: "*Uzak*", *Ceylan'ın önceki filmleri gibi, sanki zamanın kaydını düşer film şeridine. Bu, dondurulmuş bir zamandır ya da zamanda bir genişlemedir. Tam da bu nedenle gördüklerimiz ya da görmediklerimiz üzerine düşünmemizi sağlar*" (2005:164). Akbulut'un da söylediği gibi Ceylan'ın sinemasında tek bir an genişler ve bastırılan, dışavurulamayan krizlerin yüzeye çıkmasını sağlayacak bir boşluk yaratır. Bu boşluk aynı zamanda seyircinin yüzeyin altındaki krizler hakkında düşünmesini sağlayacak bir boşluk işlevi de görür. Suner, Ceylan'ın filmlerinde olan bu tür açılımları "*açık imgeler*" olarak tanımlar. Suner buna şöyle değiniyor; "*Nuri Bilge Ceylan sineması derdini öyküyle değil, esas olarak imgeyle anlatan bir sinemadır. Ceylan'ın filmlerinde popüler sinemada görmeye alışık olmadığımız, 'açık imge' diye adlandıracağım, özel bir imge türü çıkar karşımıza*" (2006:120). Bu imgeler çoğu zaman yukarıda bah-

sedilen donmuş ve genişlemiş anlarda, herhangi bir neden-sonuç ilişkisi içine sokulmadan ortaya çıkar. Filmin o sahnesinde görünmelerinin mantıkla açıklanabilen bir nedeni, belirli bir anlamı, belirgin biçimde sembolize ettiği ya da işaret ettiği bir yer yoktur. Melodramatik hayalgücünün bilgisi ışığında bu duruma baktığımızda, bu anların ve imgelerin yapının kendi krizleriyle başetme yolu olduğunu düşünebiliriz. Tabii ki bu Ceylan'ın sinemasını melodramatik yapmaz, ancak Yeşilçam melodramının altında yatana benzer bir krizin nasıl benzer bir şekilde dramının yüzeyini bozduğunu ve tekinsiz bir şekilde geri döndüğünü gösterir.

Ceylan'ın ve Demirkubuz'un sinemasını melodramatik geleneğe bağlayan bir diğer nokta da "*negatif olarak kurulmuş özne*" durumudur. Yoshimoto'nun geliştirdiği bu kavram Japon melodramatik sinemasını açıklamak için kullanılmıştır. Ancak bu kavramın Türk melodramatik hayalgücünü açıklamak için de çok faydalı olabileceğini söyleyebiliriz. Melodramatik hayalgücü öznelere sürekli olarak negatif olarak kurar, bu özneler, olayların gidişatına yön verip eylemde bulunmazlar, üzerinde eylemde bulunulan olurlar. Bu konum, özneyi başarılı olamamış olmanın sorumluluğundan kurtarır ve şeytani bir gücün masum kurbanı olarak kutsar. Yeşilçam melodramatik sinemasının özünde yer alan bu karakter tipi yeni Türk sinemasında da sık sık karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Demirkubuz'un filmlerinde özellikle erkek karakterler negatif olarak kurulurlar. Karakterler eylemsizliklerini kimi zaman olabildiğince uç noktalara taşıyarak dış dünyaya karşı bir isyan şekline dönüştürür, kimi zaman da dış bir güç tarafından sürüklenmenin mazoşistik tatminini yaşarlar. Bu bağlamda Demirkubuz sinemasında karakterlerin pasifliklerini bir öz yıkıma dönüştürdüklerini, bunu bir intihar şekline çevirdiklerini söyleyebiliriz.

Nuri Bilge Ceylan sinemasında da bu karakter yapısını görürüz. Tıpkı yukarıda sözünü ettiğimiz donmuş zamanlar gibi karakterler de tek bir anda donmuş ve bekliyor gibidir. Suner bu konuyu şöyle açıklamaktadır: *Öykülerin içerdiği bu durağanlığa paralel olarak, anlatı mekanı içinde etkinlik gösteren, durumlara tepki veren, olayları sonuca ulaştıran karakterlere de rastlamayız. Tersine, karakterleri tanımlayan çoğunlukla bir tür bekleyiş, geri çekilme, eylemsizlik durumudur... Ceylan'ın karakteri de, eyleme geçen değil, gören, izleyen karakterlerdir*" (2006:125). Ceylan'ın karakterleri çoğunlukla bekler ve izlerler. Hareketten önceki anda sıkışıp kalmış gibilerdir. Hareketi bekleyişin endişesi tüm filme sinmiş gibidir. Kendi pasifliklerinden

kaçmakta en istekli olan karakterler bile eyleme geçmek için yeterli enerji ve motivasyonu bulamazlar. Ceylan sinemasının özünde yatan ruhun, negatif olarak kurulmuş özne olmanın sınırlı alanında sıkışmanın melankolisi olduğunu söyleyebiliriz.

Ceylan da, Demirkubuz da bu noktada melodramatik gelenekten ayrılırlar. İkisi de sinemalarını farkındalık üzerine kurarlar. Halbuki melodramın temel amacı, izleyicinin negatif olarak kurulmuş özneye inanmasını ve onunla özdeşleşmesini sağlamaktır. Belirli düzeyde bir farkındalık dramının bilinçaltında yatabilir ve histerik patlamalarla yüzeye çıkabilir, ancak melodramatik karakter hiçbir zaman eylemsizlik durumunun farkında değildir. Demirkubuz ve Ceylan'da ise karakterler kendi eylemsizliklerinin ve sıkışmışlıklarının açık bir şekilde farkındadırlar. İki yönetmen de melodramın aksine pasifliklerinin sorumluluğunu karakterlerin kendilerine verirler. Sonuç olarak, bu karakterler negatif olarak kurulmuş öznenin yarattığı kandırmacaya işaret eder hale gelirler. Seyircinin arkasına saklanmaya alıştığı bu özne tipi açık edilir, bu kandırmacaya gönüllü inanmanın suçluluğu seyirciye yüklenir.

Bu karakterin yeni Türk sinemasında bir başka yansıması karşımıza Yavuz Turgul sinemasında çıkar. Genellikle Yavuz Turgul günümüz sinemasında Yeşilçam melodramatik geleneğine en yakın duran isim olarak adlandırılır. Turgul'un sinemasının büyük ölçüde negatif olarak kurulmuş özneyi temel aldığını söylemek herhalde yanlış olmaz. Özellikle "*Eşkıya*" da bu özne tipinin neredeyse fetişleştirildiğini görürüz. "*Eşkıya*"nın Türk sinema seyircini kitlesel olarak salonlara çekmedeki başarısını bu özelliğine bağlamak mümkündür. Turgul melodramatik fantazi evreninin öldüğünü kabul eder. Ama, Demirkubuz ve Ceylan'ın aksine bunu kendini açık eden bir melankoliye dönüştürmektense, melodramatiğin bir büyük simgesi ve göstereci olarak bu özne tipini bir nostalji halesiyle kaplamayı seçer. Bir başka evrene ait olan melodramatik pasif özne günümüz dünyasına getirilir. Ancak karakterin günümüz dünyasından tamamen izole edilerek gerçek olmayan bir fantazi dünyasına işaret etmesi sağlanır. Bu durum 1990 sonrası popüler Türk sinemasında oldukça sık görülen bir durumdur. Melodramatik kurbanı yeniden yaratma isteği ve bu kandırmacanın günümüzdeki geçersizliği popüler Türk sinemasını çözüm olarak nostalji takıntısına götürür. "*Eşkıya*" belki de ilk olarak bu problemi tanımlar ve çözümünü üretir. Melodramatik karakteri yaratır ancak onu bir nostalji halesiyle sararak bu dünyadan değilmiş izlenimini yaratır.

Görüldüğü gibi negatif olarak kurulmuş özne, 1990 sonrası Türk sinemasının başlıca sorunsallarından birini oluşturmaktadır. Bu karakter tipi, yeni Türk sinemasının popüler ayağında nostalji ile kuşatılarak eski ama varolmayan bir dünyanın simgesi olarak yeniden yaratılmaya çalışılır ya da Demirkubuz ve Ceylan gibi yönetmenler tarafından problematize edilir. Nostaljinin tatmin edici huzur ve eğlencesi karşısında bu sinema eylemsizliğin utanç ve suçluluğunun melankolisini taşır. Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, 1960 ve 1970'lerin naif ve umutlu melodramatik evreni yerini 1990 sonrasında yabancılaşma, inançsızlık ve hayalkırıklığının yol açtığı melankoliye bırakır. Yeni Türk sineması bu evreni nostaljiyle yeniden yaratma ya da ondan tamamen yabancılaşarak onu sorunsallaştırma yönüne doğru gitmiştir. Ancak iki durumda da sanılanın aksine, melodramatik Yeşilçam sineması ve melodramatik hayalgücünün yeni Türk sinemasının temel problematiklerinden biri olduğunu söylemek mümkündür.

Kaynakça:

- Abisel, Nilgün (2005). Türk Sineması Üzerine Yazılar. Ankara: Phoenix.
- Akbulut, Hasan (2005). Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak. Ankara: Bağlam
- Arslan, Umut Tümay (2005). Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk. İstanbul: Bağlam.
- Berry, Chris (2006). "Zeki Demirkubuz: Karanlığın Işığında". *Kader: Zeki Demirkubuz*. Ruken Öztürk (der.) içinde. Ankara: Dost
- Brooks, Peter (1976). *The Melodramatic Imagination*, London: YUP
- Gledhill, Christine (der.) (1987). "The Melodramatic Field: An Investigation" *Home: Where The Heart Is*. London: BFI.
- Nowell-Smith, Geoffrey (1987). "Minnelli and Melodrama" *Home: Where The Heart Is*. Christine Gledhill (der.) içinde, London: BFI.
- Suner, Asuman (2006). Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet. Kimlik ve Bellek, İstanbul: Metis.
- Yoshimoto, Mitsuhiro (1993). "Melodrama, Postmodernism and Japanese Cinema". *Melodrama and Asian Cinema*. Wimal Dissanayake (der.) içinde. London: CUP.

TÜRK SİNEMASINDA PYGMALİON ETKİSİ

Özet

Bu araştırmanın amacı, psikoloji literatüründe "Pygmalion etkisi" adı verilen psikolojik durumun toplumsal zeminde nasıl yer edindiği ve konusu bakımından Pygmalion uyarlamalarının türevleri olan yapımların sosyal hayatta, kadın/erkek, ezen/ezilen ilişkisi bağlamında değerlendirilmesi ve yorumlanmasıdır. Bu nedenle 1960'lı yıllardan itibaren Yeşilçam'da oldukça sık işlenen bir konu olarak Bernard Shaw'un "*Pygmalion*" oyunundan yapılan ilk uyarlamalar incelenmek üzere seçilmiştir. Popüler söylem yaratma aracı olarak Yeşilçam'ın sıradan insana hayat önerileri, yaşam biçimi ve toplumsal cinsiyet temsilleri tezin ana konusunu oluşturmaktadır. Araştırmada varsayımları sınamak üzere Yeşilçam anlatı kalıplarından yola çıkılarak, tarihsel ve dramaturjik bağlamda geleneksel/modern çatışmalarına yer verilmiştir. Toplumsal bağlamda ise toplumsal cinsiyet, sınıf atlama ve popüler kültürün söylem yaratma sürecine değinilmiştir. Egemen ideolojinin "ezici" söylemlerinin Pygmalion uyarlamalarında izi sürülebilir. Yeşilçam'da "mutlu sonlarıyla" Pygmalionesk anlatım kalıpları cinsiyetçi ideolojinin "anormallikleri"ni "normalleştirici" bir etkiye de sahiptir. Pygmalion uyarlamalarının cinsiyetçi söylemi, kadının olumsuz anlamları üzerinden ikiliklere dayalı kadın temsilleri sunmaktadır. Yeşilçam'da Pygmalion uyarlamaları ise popüler

ürünlerin tahakkümü meşrulaştırdığına dair bu konuda verilebilecek, sistemin sürekli yeniden üretiminin "her şartta" gerçekleştiği örneklerin en önemlilerinden biridir.

Anahtar Kelimeler:

Toplumsal Cinsiyet, Toplumsal Rol, Sınıf Atlama, Sosyal Psikoloji.

Yaratan Erkek ve Yaratılan Kadının Temsili: Pygmalion

Geçmişten günümüze, arkaik toplumlardan bugüne aileyi kurmak, toplumun en küçük çekirdeğinin görünmez kahramanı olmak genellikle cinsiyetler tartışmasıyla birlikte kadının göreviymiş gibi tanımlanmıştır. 19. yüzyılla birlikte modernlik tartışmalarının da önceliği cinsiyetler tartışması olarak şekillenmiş, bu tartışmayı yönetenler de nihayetinde sanayi toplumunun "gözbebeği" İngiltere'den çıkmıştır. Kamusal ve özel alanın tanımlama sürecinin aslında bir nevi cinsiyetleri tanımlama pratiği olduğunu, bu pratiğin neticesinde belirlenen alanların ilk aşamada bir cinsiyeti temsil ettiğini söylemek yanlış olmaz. Lupton'ın ifade ettiği gibi (2002:165): "*Sanayileşmeyle birlikte Batı toplumlarında ev ve iş arasındaki ayrışma giderek güçlenince pek çok yazar çalışmalarında dişilliği 'özel' ve 'duygusallıkla', erilliği ise 'kamuyla' 'rasyonellikle' bağlantılandırdı. Özel alan ile kamusal alan arasındaki bu ayrımın bir veçhesi de ev içinin veya ev ile ailenin artan bir biçimde dişileştirilmesi oldu. İş ve ev ayrımı bu mekânları, duyguların farklı kullanım ve ifade alanları olarak konumlandırdı*". Yaratan erkek ve yaratılan kadın sorunsalı da, Sanayi Devrimi'yle birlikte, bu dönemde Avrupa'nın gerek ekonomik gerekse siyasal bakımdan ipleri elinde tutan ülkesi İngiltere'de filizlenir. Bu dönem, siyasalın yeniden tanımlandığı, toplumsal zeminin birbirinden ayrıştığı ve bu "yeniden tanımlama" sürecinde sosyal bilimlerin açısından pek çok disiplinin iç içe geçerek anlam arayışına girdiği "üretken" bir dönemdir. Bu yüzyılda ticaretin eril dünyası ile evin dişil dünyası arasındaki büyüyen bölünme erkekleri, özellikle Viktoryen dönemde, sanayi kapitalizminin büyümesiyle uyum içinde, daha katı ve soğuk bir maske takınmaya teşvik etmiştir (Lupton, 2002:165).

19. yüzyıl başında gerçekleşen kamusal alan ve özel alan tartışmalarında, bu iki alanı birbirinden ayıran şeyin cinsiyetler olduğu görüşü hâkimdir (Plumwood, 2004: 67; Phillips, 1995: 121; Berktaş, 2003: 130; Sennett, 2002: 128-129). Özel alan dişiliğin, kamusal alan ise erilliğin kapasitesi altında ta-

nımlama uğraşının nedeninin "her toplumun kadınlara ilişkin düşüncesi ve yazınsal metinleri, onların doğasına ve işlevine ilişkin ön kabuller tarafından koşullanması" (Berktay, 2003:131) olduğu ileri sürülen argümanlar arasındadır. *"Kapitalizmle birlikte, İngiltere'de orta sınıf-işçi sınıfı, erkeklik-kadınlık gibi kavramlar kültür ve doğa analojisi ile açıklanmaya başlanmış; orta sınıf ve erkekler bir kültürün -medeniyetin- ürünü iken, işçi sınıfı ve kadınlar doğaya daha yakın, işlenmemiş ham yaratıklar olarak tanımlanmışlardır"* (Davidoff'tan aktaran Özbay, 2002:14). Dişillığın "özel alan" ve "ev" ile bağdaştırılmasının da, ücretli istihdam dahil, yaşamın pek çok alanında kadınlara yönelik imaları vardır (Lupton, 2002:162). Ataerkil toplum düzeniyle, cinsiyete dayalı işbölümünün doğurduğu tartışmaların temelinde, Batı kültüründe egemen olan insan/doğa karşıtlığından hareketle insanı eril, doğayı da dişil bir imge olarak nitelendirilmesi yatmaktadır (Plumwood, 2004:64). Örneğin, Val Plumwood, egemen söylemde kadının doğa ile özdeşleştirildiğini söylerken, kültür, akıl, erkek, rasyonalite, özgürlük, insan, medeni ve üretim gibi kavramların karşısında da kadının durduğunu belirtir (2004:65). *"Bununla birlikte özel/kamusal dikotomisi, feminist literatür de dahil olmak üzere bütün sosyal bilim literatüründe kadının erkeğin zıt kutbuna yerleştirildiği dikotomilerinden yalnızca biridir"* yorumunu yapar Nira Yuval Davis *"Cinsiyet ve Millet"* adlı çalışmasında: *"Kadınların doğayla özdeşleştirilmesi, sadece uygar kamu siyasi alanından dışlanmalarının nedeni değil, aynı zamanda tüm kültürlerde kadınlara toplumsal olarak erkeklerden daha az değer verilmesinin de bir açıklaması olarak düşünülmektedir"* (2003:26) diyerek bu ikiliğe dikkat çeker.

Tartışılan aslında kadının işlevsel olarak nerelerde varolabileceği değil, erkeğin onu nerelerde değerlendirebileceğidir; kadının konumu eril bir düzen anlayışı içinde erkeklerin belirlediği sınırlar içinde tanımlanır. Kadınların kamusal alandan dışlanmalarını, onlara erkeklerden daha az değer verilmesinin nedenini Simone de Beauvoir (Aktaran Yuval-Davis, 2003:26), *"insanın hayvandan daha üst bir konuma yükseltilmesinin nedeni hayat vermesi değil, hayatı riske atmasıdır: bu nedenle insanlıkta doğuran değil de öldüren cinsiyete üstünlük verilmiştir"* biçiminde açıklar. Antikçağdan itibaren, karşıt görüşler olsa da geçerliğini sürdüren bu düşünce erkeğin kadını "yaratma" ediminin bir yansımasıdır. Kadını fiziksel ve duygusal olarak ikiye bölerek a- it olduğu alanı belirleyen bu kanı, kadını duygu, duyguyu doğa ve dolayısıyla doğayı da erkeğin karşısında gören erkek egemen bir bakış açısıyla

değerlendirilmesi sonucunda gelişmiştir. Geneieve Lloyd, "Erkek Akıl" (1996: 18-20) adlı çalışmasında, genel kanıdan yola çıkarak; kadınların doğaya doğal olarak yakın görüldüğünü, erkeklerin doğanın sunduğu erdemleri ve hakikati görmek için akla ihtiyaçları olduğunu, doğaya yakınlaşmayı ise ancak akıl yoluyla saptayabildiklerini savunur.

Felsefi düşüncenin başından beri sürüp giden, özellikle ilk bölümde belirtildiği gibi mitoloji yani sözlü gelenekle aktarılan kanı da bu yöndedir. Kadın Tanrıçalar ya da mitosların kadın kahramanları -ki bunun en bilinen örneği Medea'dır- gerçekliği kadın oluşlarının onlara getirdiği "tanımlanamaz" bir güç üzerinden var ederler. Antik Yunan mitolojisinde kadınlar, fiziksel ya da duygusal olarak dönemin felsefesi gereği tanımlanamadıkları için gizil güçleri olan aynı zamanda "eksik etek" varlıklardır; bu nedenle "aklın geride bıraktığı" denilen, rasyonaliteden uzak olduklarını vurgulamak amacıyla olumsuz anlamlarla bağdaştırılmışlardır. Pisagorcü felsefe ise erkekleri doğrudan fiziksel açıdan tam, akılla tanımlanabilen, rasyonel olarak tanımlar; kadınlar ise belirsiz, sınırları değişken, irrasyonel varlıklardır. *"Duyguların ve duygusallığın sürekli olarak dişillikle bağlantılandırılması sonucunda dişilik irrasyonellik, 'grotesk beden'in' kaotik doğası, akıldan yoksunluk, eğitilmemişlik ve aşağı sınıfların üyesi olma gibi duyguyla bağlantılı öteki olumsuz anlamlarla da ilişkilendirilir"* (Lupton, 2002:162). Bu düşünce biçimi, antik felsefe ve antik Yunan mitolojisinin kendini tekrar eden mitoslarıyla birlikte kadın sürekli olarak duygusallık ve duygularla ifade edilmiştir (Lupton, 2002: 157-158). Deborah Lupton'ın *Duygusal Yaşantı* (2002:159) adlı çalışması, duygusal dengeyi kurmakla yükümlü kadının toplumsal düzen içinde nasıl konumlandırıldığı sorusuna *"duygusal kadın"* ve *"duygusal olmayan erkeğin"* özel ve kamusal alana konumlandırılışını tartışır: *" (...) 'Açık' duygusal ifadenin ve duygusal yönetimin gevşemesinin daha yerinde, hatta bireylerin esenliği için zorunlu görüldüğü 'ev' veya özel alan, iş alanının zıddı olarak kurulur. 'Ev' baskınlıkla erkekten çok kadının alanı olarak, kadının güç uyguladığı ve asıl sorumluluğu üstlendiği alan olarak tasvir edilir."*

Kamusal alan kavramı en temelde mahremiyet kavramının tartışmaya açılmasıyla ortaya çıkmıştır. Mahremiyetin deneyimlenmesi, kültürden kültüre farklılık göstermesi, bunun dışında bir yaşamın mekânsal, zihinsel ve ideolojik olarak kimi zaman ayrı kimi zaman bileşik olarak yorumlanması ve tartışılması Jürgen Habermas'ın "kamusal" ve "özel" ayrışmasını tartışmaya açmasıyla zenginleşir (Sennett, 1996: 53). Bölümün başında da değinilen, ö-

zel alan ile kamusal alan arasındaki ayrım da her iki cinse ayrı ayrı mal edilen duyguların ve yükümlülüklerin paylaşılması ise sanayi kapitalizminin gelişiminden kaynaklanır. Bu durum İngiltere'de Viktoryen dönemde doruğa ulaşmış, "*ticaretin eril dünyası ve evin dişillliği arasındaki büyüme*" (Lupton, 2002:165) erkeğin kendini üstün ve tamamlanmış bir varlık olarak tanımlamasına zemin hazırlamıştır. Erkeğe, yeminlerine, sözlerine, aşklarına inanılmaması gerektiğine koşullandırılan kadın, özel alana dahil edilerek 19. yüzyıl burjuva erkeğinin "*sığınacağı*" ev içindeki arzu nesnesi haline gelir; kamusal alanda yer alabilmek için gereken "*duygusuzluğu*" barındıramayacak kadar "eksik"tir. Fransız Devrimi'yle birlikte giderek gelişen kadın hareketi ise, kadının kamusal alan içinde de varolabileceğini kanıtlamak için var gücüyle savaşılmaktadır. Viktoryen dönemin katı ahlakçı anlayışı da kadını yalnızca ona atfedilen duygusallık ve doğurganlıkla sınırlandırmış; onu "ev" ve "ev işleri" olarak sınırlandırılan özel alanda bir süs eşyası gibi "putlaştırırken", kamusal alanda erkek egemen bir söylemle yaratmaya devam etmiştir: "*Bu dönemde, cinsiyetler arasındaki reel ilişki, geniş bir perspektiften bakıldığında, kadın tarihindeki en düşük seviye olarak görülmektedir. Toplumsal ve siyasi modernleşme yolunda ilerlenirken, cinsiyetler karışımı, cinsiyetler eşitliği ve kadın egemenliğinin hüküm sürdüğü altın çağ olan erken Yeniçağ'ın yerini, Viktorya dönemi toplumunda cinsiyetler arasında keskin bir ayrımcılık ve işbölümü almış, bunun etkileri 20. yüzyılın ortalarına dek sürmüştü*" (Bock, 2004:100).

Kadının toplumsal kimliği üzerinde belirleyici bir rol oynayan Viktoryen dönemin dinamiklerine eleştiriler de yöneltilmektedir. Bu "eleştirilerin" edebi anlamda en çok ses getireni İrlandalı oyun yazarı George Bernard Shaw'un 1916 yılında yazdığı *Pygmalion*'dur. Konusunu, tam da cinsiyetlerin toplumsal ve sınıfsal olarak ayrıştığı bir dönemde mitolojiden alan bu tiyatro oyunu, Viktoryen dönemin bir eleştirisi olarak, erkek egemen bir ahlak anlayışına karşı bir duruş gibi değerlendirilmişse de aslında varolan kanıyı doğrular nitelikte bir başka mitosa dönüşmüştür.

Shaw'un komedi alanındaki başarılarından biri olarak değerlendirilen, "*sesbilgisi üzerine didaktik bir oyun*" olarak nitelendirdiği '*Pygmalion*'da çiçekçi bir kızın sınıf atlama sevdasıyla bir fonetik profesöründen ders alması anlatılır. Oyunda, profesörle altsınıftan gelen bir kızın arasında gelişen, erkeğin kendi kadını yarattığı ya da kadının erkeği için kendinin yaratılmasına izin verdiği bir "aşk" anlatılır. Oyun getirdiği eleştiriye ironi aracılığıyla

gerçekleştirdiği için, karakterle özdeşleşmeye pek izin vermez. Shaw tarafından yaratılan kadın, daha sonra pek çok esere konu olacak ve pek çok kadının da kendisiyle özdeşleştirdiği bir karaktere dönüşecektir. Oyunun 1956'da yapılan müzikal uyarlaması olan "*My Fair Lady*" ise George Cukor tarafından 1964 yılında filme çekilmiştir. Yapıtın sinema uyarlamasından sonra ise, tarihin belki de her döneminde geçerliğini koruyacak olan sınıf atlama ve aşk arasındaki çekişmeli kurgu popülerleşmiş ve bir anlatı kalıbına dönüşmüştür.

Döneminde çığır açan eleştirilere imza atan çağın siyasal ve ekonomik düşüncesinin gelişiminde önemli bir rol oynayan Bernard Shaw'un Pygmalion'u, insanın yorumlama etkinliğine dayanarak, bedenleştirme ve kaydetme pratiğine büyük olanak sağlayan bir anlatıyı içerir. Jan Assmann, "*Kültürel Bellek*" adlı çalışmasında, mekânın "hatırlama kültüründe" hatırı sayılır bir rolünün olduğunu söyleyerek, bu olgu için "*bellek mekânları*" (2001: 63) tanımını kullanır. Bellek mekânları, kültürel kimliğin yaratılmasında ve hatırlama eylemi ile birlikte pekiştirilmesinde oldukça önemlidir; çünkü birey bu mekânların hatırlattığı imgeleri göstergeleştirerek belleğine alır. Assmann, iletişimsel, kültürel ve toplumsal belleğin tanımlarını yaptığı kitabında, tüm bu kavramları kutuplarına ayırır. 20. yüzyılda, Avrupa toplumunun içinde bulunduğu koşullar, kültürel, iletişimsel ve toplumsal belleği ortak bir paydada buluşturmuştur. Bu buluşmanın dönemin dinamikleriyle ilgili olduğu ve bu tanımlama sürecinin de Sanayi Devrimi'yle sıkı sıkıya ilişkisi olduğu açıkça ortadadır. Öyleyse, Assmann'ın bellek mekânları olarak kavramsallaştırdığı bu duruma, yani hatırlama, tekrar yapılandırma ve toplumsal belleğe kaydetme sürecine, bir tiyatro oyunu olarak Pygmalion'un da önemli bir katkısının olduğu söylenebilir. Çünkü Pygmalion yazıldığı dönemdeki toplumsal yapılanmanın izlerini açıkça ortaya koyan yazınsal ve teatral bir metindir.

Türk sinemasında Pygmalion

Serpil Kirel, "*Yeşilçam Öykü Sineması*" (2005:219) adlı çalışmasında; "1960'lı yıllara gelinmeden önceki yıllarda da edebiyat ve sinema arasında ilişki olduğu unutulmamalıdır" der. Sinemanın yerini aldığı Türk tiyatrosu da gündelik hayatın "eğlence" biçimlerinden biri olarak değerlendirildiğinde, özellikle Tanzimat döneminde gerçekleşen Batılılaşma hareketiyle beraber, bu alanda yabancı edebiyat uyarlamalarının oldukça fazla olduğu görülmektedir (And, 1972: 33). Bunun en önemli nedeni, geleneksel tiyatromuzun sözlü

bir geleneğe dayanması olarak açıklanabilir. Çünkü ortaoyunu, köy oyunları gibi oyun türleri ve meddahlar sözlü geleneğin taşıyıcısıdır; dolayısıyla sahneledikleri ya da anlattıkları şey de yazılı bir kültürün ürünü değildir. Bu nedenle özellikle Tanzimat döneminde, Avrupalı oyun yazarlarının metinleri Türkçe'ye uyarlanmaya başlanmış, böylelikle tiyatro edebiyatı da oluşturulmaya çalışılmıştır. Batılılaşma, her dönemde olduğu gibi, bu dönemde de seçkin bir anlayışın kültür ve sanat ortamına getirdiği "yeniliklerle" sınırlı kalmış, çoğu Beyoğlu'nda gösterilen tiyatro oyunları özellikle altsınıfa mensup yerli izleyicilere kapatılmıştır (And, 1972:82). Metin And, Tanzimat dönemini *"Her şey sıfırdan başlamıştı. Oyuncusu, yöneticisi, oyun yazarı nasıl yepyeni bir dünyaya pencereyi aralıyorsa seyirci de onlarla birlikte bu yeni yaşantıyla tanışmak, onu sevmek için bir başlangıç yapmak zorundaydı"* diye özetler (1972:82). *"Tepeden inme"* bir Batılılaşma hareketi sonucunda seyirci, bu "yeni" eğlence biçiminden uzaklaştırılmak istense de tiyatroya olan ilgi gün geçtikçe artmış, yabancı toplulukların yanı sıra, azınlıkların, özellikle Ermenilerin kurduğu "yerli" tiyatroların sahneledikleri oyunlar Cumhuriyet dönemi ve sonrasında da seyirciden büyük ilgi görmeye başlamıştır. Dolayısıyla, *"bu yepyeni seyir türünü birden anlayıp, değerlendirmesi beklenmeyen"* (And, 1972:82) seyirci/halkın beğenisinde ortaoyunu, meddah gibi sözlü geleneğe ve güldürüye dayanan eğlence kültürünün yerini, Batılılaşmanın günlük yaşamdaki etkileriyle birlikte giderek yabancı uyarlamalar, *"alafranga"* tiyatrolar almıştı. Tüm bu etkenler dahilinde, Türkiye'nin yazılı tiyatro geleneğinin temelinde seçkin bir anlayışın temellendirdiği, Pygmalion oyunundaki gibi, *"zorlama"* ve *"ezbere"* bir değişim süreci yatmaktadır.

Osmanlı döneminin Tanzimat hareketine ve Cumhuriyet döneminin 1960 Askeri Darbesi'ne bakıldığında, her iki hareketin de varolan duruma sırasıyla padişahın/ devlet erkinin ve ordunun *"ilerici bir müdahale"* de bulunduğu görülmektedir. Tanzimat döneminde bu durum, *"halkın lehine"*, daha önce de belirtildiği gibi *"seçkin ve ilerici"* bir tavırla *"tepeden inme"* gerçekleştirilmiş; *"ilericiliğinin"* nedeni de reform çalışmaları olarak gösterilmiştir (Zürcher, 2000: 79). Eric Jan Zürcher, *"Modernleşen Türkiye'nin Tarihi"* (2000: 101) adlı çalışmasında, Tanzimat döneminin, dış siyasal müdahaleler, idari reformlar, ekonomik bütünleşmeden ziyade *"sınırlı bile olsa"* bir anlamda kültürel bir devrim olduğunu söyler. Fakat durum bu şekilde değerlendirilse de, Tanzimat döneminin siyaset politikaları halkın isteğine dayanmamaktadır.

1960 Askeri Darbesi'nde ise durum, Tanzimat hareketi ile "ilericilik" söyleminde buluşsa da toplumsal rızanın sağlanması bakımından ayrıışmaktadır. 1960 Askeri Darbesi, demokrasi dışı bir seçenektir. Fakat bu darbeyi "demokratik" olarak niteleyen kamuoyu daha sonraki "maddi ve manevi yaşamdaki" darbeleri de meşrulaştıracaktır. Bu durumun halkın siyasal ve ekonomik yaşamına olduğu gibi kültürel yaşamına da "derin" etkileri vardır. Bu kültürel etkiler, Tanzimat döneminde tiyatrodaki Batı'nın estetik anlayışı ve yazınsal yapıtlarının "yerelleştirilmesi" adına aynen "kopyalanması"yla gerçekleşirken, sinemada da Kirel'in de belirttiği gibi "yabancı filmlerden yapılan uyarlamalarda 'yerelleştirmek' kaygısı ön plana çıkmaktadır" (2005: 227). Nitekim Aslı Daldal da 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik (2005:58) adlı çalışmasında, Türk sinemasındaki toplumsal gerçekçiliği "27 Mayıs sonrasında genç bir yönetmen kuşağının, filizlenen sinema ortamı içerisinde hem ulusal bir sinema dili yaratmak hem de Batı'nın estetik normlarını yakalama adına verdiği cesur ve candan bir uğraş" olarak tanımlamaktadır. Bu noktada dikkati çeken, "Batı'nın estetik normlarını" yakalama adına yapılan çalışmaların, zaman zaman Batı taklitçiliğine kaymasıdır. Bunun nedenlerinden biri, yaşanan toplumsal krizin gerisinde kalan kültürel ürünlerin ve bu ürünleri üretenlerin bir an önce varolan duruma adapte olmaya çalışması olarak da açıklanabilir. Özellikle 1960'lı yıllarda Türk sinema sektöründe yaşanan, üretim enflasyonu da bu biçimde değerlendirilebilir.

1960 Askeri Darbesi, bizzat bir sınıfın anayasal olarak adlandırdığı kurumları bir çırpıda yok sayarak, toplumsal sürece silahlı müdahalesidir. Bu nedenle, "askeri müdahale" süreç ve sonucundan bağımsız olarak "ilerici" ya da "gerici" olarak adlandırılmamalıdır. 1960 Askeri Darbesi, Adalet Partisi'nin (AP) "gerici" politikalarına karşı bir müdahale olarak karşılanmışsa da, süreç bu müdahalenin demokrasiye olan "tavrını" açıkça ortaya çıkarmıştır, bu durumda da söz konusu olan "simgesel bir demokrasi"dir. Her iki kriz dönemi de kültürel bir süreçle beraber değil, siyasal bir sürecin sonucu olarak gerçekleşmiştir. Dolayısıyla yapılan müdahaleler, kültürel süreçle paralel olarak gelişmemiştir. Bu bağlamda, kültürel ürünlerin varolan süreci takip etmesi, bu sürecin bir parçası olması ancak kültür ürünlerini "ithâl" ederek ve bu ürünleri toplumun "tepeden inme" müdahalelere adaptasyonu bakımından "yerelleştirilerek" gerçekleştirildiği söylenebilir. Bu "yerelleştirme" aynı zamanda çelişkili bir zihniyeti de beraberinde getirmiştir. Saraçgil'in "Bukale-

mun Erkek" adlı çalışmasında ifade ettiği gibi, Cumhuriyetçi seçkinlerin kendilerini özdeşleştirmiş oldukları kimliğe ve dünya görüşüne, onların yukarıdan "*dayattıkları*" Batılılaşmaya karşı kimi "*koruyucu kimlik modelleri*" de üretilmiştir (2005: 314).

Kültürel bir ürün ve günlük yaşamla iç içe geçmiş bir ritüel olarak "*sinemanın içeriği, toplumun o andaki inançları, tavırları ve değerlerini yansıtır. Başka bir deyişle toplumdaki baskın ideoloji filmlerde sunulan ideolojiyle daha da güçlenir*" (Güçhan'dan aktaran Kirel, 2005:140). Dolayısıyla Güçhan'ın bu yorumundan hareketle toplumun, askeri darbe gibi varolan krizlere adaptasyon sürecinde her kültürel ürünün olduğu gibi sinemanın da katkısının olduğu söylenebilir.

Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemine kadar gerçekleşen bu iki toplumsal kırılma noktasında, "ilerici" gibi görünen "baskıcı" ve "anti demokratik" uygulamalar çerçevesinde hem edebiyat hem sinema hem de tiyatro alanında "yerelleştirmek" adına kültürel kimliklerden taviz verildiği ve sayılan alanlarda yapılan "uyarlamalarda" bir tür "kopyalama" tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla bu durum, "gelişmeyi engelleyici" bir faktördür: "*Türk sinemasında uyarlama uygulamalarının 'gerçek uyarlamalar', 'Türkçeleştirilen konular' ve 'yerelleştirilen konular' olmak üzere üç ana başlık altında toplandığı görülmektedir. Uyarlamaları kendi içinde sınıflandırıp, inceleyen Giovanni Scognamillo'nun önerdiği ise Türk sinemasında arzulanan ilerlemeye erişebilmek için uyarlamaların ötesine geçebilmek gerektiğidir. Yazar, uyarlamayı gelişmeyi engelleyici bir yöntem olarak ele alır*" (Kirel, 2005:219). Tarihsel her iki tespitin de, çalışmanın konusu olan Pygmalion oyununun kurgusuyla örtüşen yanlarının bulunması dikkat çekicidir. Her iki tarihsel kırılma noktasında, efendi-köle ilişkisi bağlamında toplum hâkim görüşe istinaden "dişi" bir unsur olarak rol oynamış, yani tahakküm altına alınarak, duygusallık, kültürsüzlük gibi ikiliğe dayalı ayrımlara maruz kalmıştır. Bu kırılma noktalarında, devlet erki, toplumsal rızanın sağlanması ve tahakkümün "normalleştirilmesi" bağlamında, gerek Tanzimat döneminde, gerekse 1960 Askeri Darbesi'nde "efendi" rolünü üstlenerek, gerçekleştirdiği eylemi "ilerici" bir söylem içinde sunmuştur. 'Pygmalion' oyununun karakteri de "iktidar" olgusunun karakteriyle paralellik göstermektedir. Oyun, iletişi bakımından "aydın" olarak nitelendirilse de iktidarın eril dizgesini tekrarlayarak, ikilikleri meşrulaştırmaktadır. Oyunda "aydın" erkek temsili, kadını tüm özellikleriyle kimi zaman açıkça kimi zaman örtük bir biçimde aşağıla-

arak, onun kendine özgü kimliğini/karakterini yok sayarak, erkeğin zihniyetinde kadını "yeniden yaratabilmek" amacıyla tahakküm altına alarak, "ötekinin inşasını" gerçekleştirmektedir. Bu özellikleri dolayısıyla Pygmalion senaryosu Türkiye'deki toplumsal krizlerin olageliş biçimiyle hem performatif hem de kurgusu bakımından paralellik içermektedir.

Tanzimat döneminin "ilerici" söylemi Batılılaşma ve modernleşmedir. 1960 Askeri Darbesi'nin topluma vaadi ise "eşitlikçi" bir anlayıştır. İki farklı dönemin toplumsal "uzlaşmacı", yani "ilerici" olduğu iddia edilen söylemi kültürel ürünlere de yansımıştır. Tanzimat döneminden sonra Türk tiyatrosunda, 1960'lı yıllarda Türk sinemasında uyarlamaların "yerelleştirilmesi"ne ağırlık verilir. Çünkü her iki dönemde de getirilen "yeniliğe" toplumun uyum süreci, kültürel etkinliklerle daha da kolaylaşacaktır. Pygmalion oyununun öyküsündeki gibi, nasıl kadın toplumsal cinsiyet varsayımlarında iktidarın eril kimliğiyle oluşturulmuşsa, bu dönemlerde ve günümüzde de geçerli olduğu gibi, halk da seçkinci bir anlayışla "öteki" olarak inşa edilmiş ve altsınıfla bütünleştirilmiştir. Bu durumda asli model, devlet erkidir. Daha önce de belirtildiği gibi, "ikiliğin etkisi 'tahakkümü doğallaştırmaktır', tahakkümü hem egemen hem de tabi kılınmış birimlerin doğalarının ya da kimliklerinin parçası haline getirerek kaçınılmaz ve 'doğal' kılmaktır" (Plumwood, 2004:50). Daha sonra değinilecek olan Türk sinemasında Pygmalion uyarlamalarında da sunulan vaat, 1960 Askeri Darbesi'nin ve ardından 1961 Anayasası'nın "eşitlikçi" söyleminde de olduğu gibi, "sınıf atlama" üzerine gelişmiştir; bu da varolan erkin "sınıflı bir toplum" önerisiyle pekişmektedir. Aslı Daldal, "1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik" adlı çalışmasının ana tezini belirlerken şu ifadeleri kullanmıştır: "Çalışmanın ana tezi, sınıf çatışmalarının dengelendiği, yönetici sınıfın toplumun değişik katmanlarına uzlaşması ve 'ilerici' bir tutumla yaklaştığı tarihsel dönemlerde (özellikle savaş sonrası, darbe sonrası gibi toplumsal kriz dönemlerinde, dağılan [ama tamamen parçalanmayan] toplumu 'yeniden canlandırma', 'yeniden yapılandırma' gibi amaçların öne çıktığı zamanlarda) sanat alanında 'gerçekçi' bir eğilimin ortaya çıktığıdır" (2005: 56). Daldal'ın dönemi tanımlarken kullandığı, toplumsal kriz dönemlerine örnek olarak verdiği savaş hali ya da sonrası için yönetici sınıfın, sınıflara karşı uzlaşmacı tavrı darbe dönemleri için geçerli değildir. Çünkü darbe, daha önce de belirtildiği gibi "bizzat bir sınıfın anayasal olarak adlandırdığı kurumları bir çırpıda yok sayması" ve toplumsal olarak varılan sürece askerin silahlı müdahalesidir; bu noktada

"düşman" demokrasi anlayışıdır. Bu durumlarda, *"toplumu yeniden canlandırma ve yeniden yapılandırma"* varolan iktidar dizgesinin tekrarını gerektirir; kaldı ki 1971 yılında verilen muhtıra ya da AP üyelerinin "antidemokratik" bir biçimde yargılanışı da bunun bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla, 27 Mayıs sürecinin "reformcu ruhu" en küçük demokratik taleplerin karşılanması üzerine gelişmiş, bu nedenle demokrasi anlayışı içerisinde işlerlik kazanması gereken, örneğin, TKP gibi oluşumlar illegal düzlemde yaşamına devam etmiştir. Hasan Bülent Kahraman *"Türkiye'de Kültürel Söylem Kurguları: Kopuştan Eklemlenmeye ve Geleneksizliğin Geleneği"* adlı makalesinde 1960 Askeri Darbesi'ni şu sözlerle ifade etmektedir: *"Devletin tekil mantığını ve tekelciliğini kendisine varlık nedeni olarak seçmiş kesimler, özellikle de ordu ve onun seçkinci eğilimleri olaylara müdahale ederken yalnızca siyasal bir yapılanmayı değil kültürel bir yapılanmayı da öngörmekteydi. (...) Toplumsalla kültürelin kesişme ve eklemlenme sürecinde denebilir ki, bir girişimin bu derece etkisiz, yetersiz kaldığı, bir girişimin bu yoğunlukta kendi üstüne kapandığı ikinci bir dönemi daha yakın tarih içinde bulmak olanaksızdır. 1960 Darbesi getirdiği anayasaya, kurumlara hatta zihniyete karşın başarısızlıkla sonuçlanmış ve gene denilebilir ki, 1971 müdahalesi adeta 1960 Darbesi'ne karşı yapılmıştır. Bu ise, tek bir şeyin, kitle kültürünün ve tüketim gerçeğinin artık neredeyse geriye dönüşü olmaksızın egemenleştirdiğini gösteren bir olgu ve gelişmedir"* (1999:134).

Nilgün Abisel'in de değindiği gibi, 1960 yılından başlayarak çekilen yerli filmlerin dramatik noktaları, *"toplumsal değişimlerin yarattığı çelişkiler üzerine"* (1994:86) odaklanırken, aynı zamanda, toplumsal gerçekçi olarak nitelenen yerli filmlerden çok daha fazla çekilen Yeşilçam melodramlarının anlatı yapısının da *"izleyiciyi bir dizi ideolojik söylemi doğal ve geçerli kabul etmeye konumlandırmak istediği açıkça görülmektedir"* (Kaplan, 2003, www.bianet.org). Pygmalion uyarlamalarında da görüleceği gibi bu durum, sınıflara karşı uzlaşmacı ya da reformcu bir anlayışın göstergesi değil, *"sınıf atlama"* vaadinin kültürel ürünlerle *"yeniden ve tekrar yapılandırılmasına"* olanak sağlaması olarak değerlendirilmelidir. Fatmagül Berktaş, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet'e geçiş süreci bir ulus-devlet ve modernleşme projesi olarak okunduğunda milliyetçi ve modernleşmeci bir söylemin genel niteliklerine uygun bir görünümle karşılaşıldığını ifade etmektedir: *"Vatanı bir kadın bedeni olarak temsil eden bu söylem, erkek kardeşlerden kurulu olan ulusta, erkeklerin birliğini ve dayanışmasını temel alan ulusal bir kimlik*

inşa eder. Aynı zamanda, eski statü toplumundan yeni sözleşme toplumuna geçişin bir ifadesi olarak ulus-devletin projesi, kadınlara atfedilen geleneksel rollerin modern biçimler altında sürdürülmesini sağlamaktır" (2004:278).

Berktaş'ın belirttiği "geleneksel rollerin modern biçimler altında sürdürülmesi" modernleşme süreçlerinin yarattığı çelişkilerle de doğrudan ilişkilidir. Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemine kadar ve daha da sonrasında Ahmet Oktay'ın da "Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları" (2000:26-27) adlı çalışmasında belirttiği gibi, egemen ideolojik söylem ve yazınsal alan arasında politik bir paralellik söz konusudur. Saraçgil, Türk kültüründe toplumsal cinsiyetin Batı kültüründe olduğu gibi duygusallık ve cinselliğin birbirinden ayrı tutulmasıyla ifade edildiğini savunarak, "ideal kadın" temsiline de egemen ideolojik söylemin bir parçası olarak şekillendiğine dikkat çekmektedir: "Kemalizmin erkekliğin temeli olarak vurguladığı askerin soğuk rasyonalitesi, bir bakıma inananın Allah ile kurduğu ilişkide zihni kontrolünün bütünlüğüne verilen önemi hatırlatmaktadır. Bu şekilde duygu ve duygusallık yeniden, erkekliği tehdit eden tehlikeler olarak öne sürülmektedir. Bu tehlikelerin en etkin temsilcileri olan kadınlar ise kendilerinden uzak durulması gereken düşmanlar olarak resmedilmektedirler" (Saraçgil, 2005:294).

Gerek edebiyatta, gerekse uyarlamalar dahilinde sinemada, "ideal kadın" kimi zaman "aseksüel" birey ve kadın olarak Halide Edip'in eserlerinde "kendi isteklerini milli dava için feda eden kız kardeş" (Adak, 2005:165) ya da "gerikalmış toplumun korunmaya muhtaç, zayıf, yalnız ve cahil kadın prototipi" (Saraçgil, 2005:220) olarak tanımlanmıştır. "Kemalizm kadınların kamu yaşamındaki konumlarını gerek erkekler gerekse devlet kurumları karşısında köklü bir biçimde değiştirecek" (Saraçgil, 2005:294) kadın-erkek ilişkilerinde bir farklılığa yol açmıştır. Bu durum, örneğin edebiyatta Halide Edip'in eserlerindeki cinselliklerini tamamen yadsımış kadınlarla ifade bulmuştur. Egemen ideolojik söylemin "reel" ifadelerinden bir diğeri ise 1960'lı yıllarda hız kazanan, "Kemalizmin laik ilkelerinden ve Batı seçiminden yola çıkıp, onu aşacak bir düzen kurmayı hedefleyen" yegâne hareket olmasına rağmen Türk solunun "cinsel serbestliğe kararlı bir şekilde karşı koyması" ve "militanlarının iffeti üzerine titreyerek cinselliklerini sıkı bir kontrol altında tutması" (Saraçgil: 294, 358) olarak örneklenebilir. Türk solunun bu söylemi, örneğin, Kemal Tahir'in romanlarında, yine cinselliği yadsınmış kadınlarla, "bacılarla" ifade bulmaktadır. Toplumsal değişim dönemlerinde "kadın" sürekli yeniden tanımlanmış, bu durum egemen ideolojik söylemin özünde kadına atfedilen

özellikleri değiştirmese de kısmi olarak ve çeşitli biçimlerde kadının dönemin "idealleri" uğruna, özellikle kültürel ürünlerde izleri sürülebilecek olan örneklerde görülebileceği gibi, yeniden ve yeniden "ötekileştirilmesine" olanak sağlamıştır.

1950 ve 1960 yıllarında ise *"ülkenin çeşitli bölgelerinde ve farklı ekonomik sektörlerinde adil olmayan bir biçimde gerçekleşen kapitalist gelişme, eski sosyal ve ekonomik hiyerarşileri değiştirmiş"* (Saraçgil, 2005: 314) ve dolayısıyla bu değişim özellikle kırsal bölgelerde küçük esnaf ve tüccarların oluşturduğu yeni bir seçkinler grubunun çıkmasına yol açmıştır. Bu ekonomik ve toplumsal değişim, edebiyata ve sinemaya da yansımış, örneğin bir "Kezban" tiplmesiyle ön plana çıkmıştır. Yaratdığı kadın karakterler ve bu karakterlerin dönemin ruhunu ve anlayışına uyum sağlayan özellikler taşımaları sebebiyle yönetmenler tarafından tercih edilen Halide Edip'in eserlerinde, örneğin Vurun Kahpeye adlı romanında "Kezban", daha önce de belirtildiği gibi geri kalmış toplumun bir temsil biçimidir (Saraçgil, 2005: 220). Daha sonra bu tipleme, yeni bir seçkin anlayışın doğması gibi toplumsal/ekonomik koşullar nedeniyle, değişim geçirmiş ve köyden kente göçün, kültürel iletiler dahilinde kadın imgesinin değişiminin de bir örneği haline gelmiştir. Halide Edip'in romanında zayıf, cahil, korunmaya muhtaç bir prototip olan "Kezban", kente köydeki geleneksel âdetlerini sürmeye çalışırken, evin zengin beyine âşık olan, bu aşkla beraber kente "bir anda adapte" olan bir kimliğe dönüşmüştür. Bu anlamda, "Kezban" tiplmesi vatani da kadın bedeni gibi algılamının bir temsili olarak değerlendirilebilir; çünkü toplumsal değişimler doğrudan olmasa da çeşitli kültürel kodlar dahilinde çekilen filmlere yansımakta ve bu yansıma "belirli senaryolar" dahilinde gerçekleşmektedir.

Bu senaryoların, egemen ideolojinin söylemini doğallaştıran, tüketim kültürüne bağlı etkisi Pygmalion mitosuna ve dolayısıyla Pygmalion oyununun anlatısı izlenerek de görülebilir. Serpil Kirel, "Kezban" serisini, *"Yeşilçam'ın anlatmayı çok sevdiği öykülerinden biri"* (2005:235) olarak tanımlarken de popüler kültürün "değişen kadın imgesine" ağırlık verdiğini vurgulamaktadır: *"Köyden kentli zengin amcasının yanına gelen 'Kezban' saç örgülerinden ve kıyafetlerinden kısa sürede kurtulacak. Koleje gidecek ve bir kentli 'hanımefendi' olacak. Bize de seyirci olarak bu öyküye sevinmek kalacak"* (2005: 235). Serpil Kirel, 'Pygmalion' adlı oyundan "yerelleştirilerek" Yeşilçam'a uyarlanan "Kezban" prototipinin "gerçek yaşamlarında yeni kentlileşen ve değişmek zorunda kalan kadın seyirciyi sinema salonlarında rahatlatan bir iş-

levi" olduğunu savunmaktadır. Çünkü "Kezban" filmlerinde (1953: Hicri Akbaşlı, 1961: Arsevir Alyanak, 1968: Orhan Aksoy, 1971: Orhan Aksoy, 1970: Orhan Aksoy) köyden kente, gelenekselden moderne adaptasyon süreci neredeyse "anında" gerçekleşmekte ve bu durum seyirciyi gerçek yaşamda karşılaştığı adaptasyon ve geçiş süreçlerinin zorluğundan, sinemadaki tiplmelerle "özdeşleşme" yoluyla kaçışını sağlamaktadır. Bu durumun "yeniden yapılandırılan" kitle kültürünün bir sonucu olduğu da söylenebilir. Çünkü en ucuz eğlence biçimi olarak sinema, aralarında gerek sınıfsal gerekse kültürel olarak uçurumlar bulunan iki ayrı noktayı, anlattığı öykülerle, özellikle de Pygmalion odaklı senaryolarla birleştirmiş, bu uçurumu "özdeşleşme" yoluyla kapatmıştır. Ünsal Oskay, "Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım" adlı çalışmasında, kitle kültürünün özdeşleşme işlevine değinirken de bireye "acı veren", bireyin yüzleşmek istemediği toplumsal gerçeklerin, yaratılan kitle kültürüyle birlikte "unutturulduğuna" değinmektedir: "*Kitle kültürü, yöneten ile yönetileni, varlıklı ile yoksulu, özgür olan ile özgür olmayanı, mutsuz insan ile onu mutsuz kılan toplumsal realiteyi özdeş kılan bir yanılsama yaratma işleviyle üretilir. Kitle kültürünün üreticisi olduğumuz anlarsa, realitenin gerçek yüzünü görmekten kaçtığımız anlardır. Bize acı veren toplumsal realite karşısında, unutmaya, amneziye sığındığımız anlardır*" (2004:181).

'Pygmalion' adlı oyundan "yerelleştirilerek" filme alınan "Kezban" serisinin senaryolarında da Serpil Kirel'in belirttiği gibi, "kızın başa çıkması gereken, aşılması zor bir sınıfsal farklılık" mevcuttur. Bu sınıfsal farklılık, bir sınıf atlama "vaadiyle" değil, bu durumun "zorunluluk" gibi gösterilmesiyle de Pygmalion'un senaryosundan farklılaşır. Bu noktada, Pygmalion'un "yerelleştirilmesinde" toplumsal gerçek, köyden kente göçle birlikte gelen bir uyum sorunu olmuştur. Dolayısıyla, sınıf atlamanın "zorunluluk" olarak gösterilmesi, kente uyumun "bir anda" aşılma istendiğinin göstergesi olarak nitelendirilebilir. Oskay'ın da savunduğu gibi, gerçek yaşamda "acı veren" uyum sorunu "Kezban" serisinde kızın kibarlaşırken düştüğü gülünç durumlarla bertaraf edilirken, öykünün sonunun "sınıf atlamanın" önerdiği "mutlu son"la bitmesi, seyirci üzerinde etkisi üşünüldüğünde "amneziye sığınmakla" açıklanabilir.

Filmlerde görülen bu durumun, dönemin toplumsal hayatında da izi sürülebilir. Dilek Tunali, 1960'lı yılların toplumsal hareketliliğini kadın-erkek rollerindeki göreceli değişimlerle açıklarken, "köy/kent sorunları, içgöç/dışgöç, işçi/işveren çatışması melodramın anlatısal ve görsel kodlarına rahat-

Lıkla uyumlanabilmiştir" (2006:214) der. Bir tür olarak melodram, kitle kültürünün toplumsal çelişkilerin yarattığı açığı kültürel alanda dolduran, çoğu zaman "mutlu" kimi zaman ise "mutsuz" sonlarıyla seyirciyle özdeşlik sağlayan bir anlatım biçimi olarak değerlendirilebilir. Gerek Pygmalion oyununda gerekse, Yeşilçam'da bu oyun ve anlatı temel alınarak yapılan "uyarlamalarda" melodramın tür özelliklerinin çok belirgin olduğu görülmektedir. Pygmalion oyununun bu türün içinde yer alması da anlatı biçimi ve olayların gelişimi melodram türü içersinde yer almasına yol açmıştır. Melodram türü içinde yer alan anlatılar, Pygmalion oyununda olduğu gibi "gerçekleşeceği vaat edilen" bir önerme taşır, bu önermenin muhatabı da genelde kadındır. Toplumsal olarak vaat edilen önerme sınıf atlamadır ki bu vaat melodramlarda görülebilir. Pembe Behçetoğulları, *"Melodram: Kadınsı Bir Film Türü"* adlı çalışmasında *melodramik* anlatının toplumsal yaşamın gerçekleri gibi zıtlıklar üzerine kurulduğunu savunurken, bu bağlamda kadının anlatısal bir öge olarak değiştiğine dikkat çekmektedir: *"Kadının filmin açılışındaki durumuna ilişkin özellikleri -cinsel, mesleki, ahlaki- film ilerledikçe değişime uğrar; kadın karakter erkek karakterle karşılaştıktan sonra bütün hayatının değiştiğini fark eder. Kadının hayatının değişimi, çatışmayı ortaya çıkaran unsurun devreye girmesinden sonra, kadının film içindeki sürüklenişini ifade eder. Kadın acı çeken, mutsuz olan bir karakter olarak çizilir. Burada önemli olan erkek karakterin, kadının hayatına girişinden sonra ne kadar sabit kalabilmiş olduğudur"* (1999:68).

Bu açıklamada görüldüğü gibi Pygmalion anlatısı merkezli "Kezban" filmlerinde ve daha sonra çözümlemeler dahilinde ele alınacak Pygmalion uyarlamalarında olduğu gibi, bu filmlerin ait olduğu bir tür olarak melodram, kapitalizmin, dolayısıyla kitle kültürünün sınıflar düzleminde önerilerine uyum sağlayan/sağlayacak olan bir tür anlatı yapısını içermektedir. Bu anlatı yapısı, egemen ideolojinin, toplumsal katmanlarda en altta konumlandırdığı kadının olumsuz anlamları üzerinden gelişmektedir. Kadının, filmin ilerleyen yapısında değişime uğraması, bir zorunluluk gibi gösterilirken, "yeniden yapılandırmaya" her seferinde uyum gösteren kadın, karşıt gücün, erkek egemen toplumun ya da kapitalizmin isteklerine bu değişim dahilinde aşk üzerinden rızasının alınmasıyla sebat etmektedir. Kadının varolan gerçeklikten dolayı acı çekmesi, örneğin Kezban tiplemesinde olduğu gibi, bir an önce erkeğin "yola gelmesi"ni sağlamak üzere bu değişime razı gelmesi, egemen anlayışın bireyler üzerindeki yaptırımlarıyla da örtüşmektedir. *"Ulus*

devletin ve modernizmin kendini yeniden üretebilmesi ve yaygınlaşabilmesinde bir anlatım aygıtı olarak melodram, ulus fikrinin inşasında asgari müştereklerin ne olduğunun hatırlatılmasında, çatışma ve çelişkilere karşı rızanın inşasında ve kadın, erkek rollerinin ve benzerliklerin yeniden yapılanmasında önemli bir rol oynamaktadır" (Akbal Süalp'ten aktaran Kirel, 2005:275).

Daha önce de belirtildiği gibi, sistemin ayakta kalmasını sağlayan şey, bireylerin sınıf atlama umudunu koruyarak varolan asgari koşullara adapte olmasını sağlamaktır. Bu nedenle Yeşilçam'da, yapımcıların halktan gelen yoğun talep üzerine bu tür filmlere ağırlık vermesi, bireylerin yanılsama yolu ve "en az acıyla" değişime uyum göstererek, varolan düzenin taleplerinin meşrulaştırılmasını sağlamak olarak açıklanabilir. Bu tür filmlerde, erkeğin sabit kalarak özelliklerini koruması ya da mutlu sonla biten filmlerde erkeğin "yola gelmesi" de, erkeğin varolan düzenin özellikleriyle cisimleştiğinin bir ifadesidir.

Serpil Kirel, "Kezban" serisi için, *"âşık olduğu adama ulaşmak için değişmek zorunda kalan köylü kızın yaşadıkları, güldürülerden melodramlara dek geniş bir yelpazede biteviye işlendiğini"* (2005: 235) belirterek, Yeşilçam filmlerinde *"kadın izleyicinin hoşuna giden bu konunun her fırsatta 'Kezban' örneğinde olduğu gibi"* sık sık tekrarlandığını, filmdeki dramatik yapının Pygmalion oyununun "yerelleştirilmesi" bağlamında değişikliklere uğradığını, *"filmde yapının dramatik eserdeki gibi sınıfsal farklılıklardan çok, köylü/kentli ya da fakir/zengin ikiliğine"* dayandırıldığını savunmaktadır (2005:233). Daha önce belirtildiği gibi, 1960'lı yılların sineması, günlük yaşamla iç içe geçmiş toplumsal bir ritüel olarak değerlendirildiğinde, gerek yerli gerekse yabancı edebiyattan yapılan uyarlama enflasyonu ile birlikte varolan sürece ve toplumsal koşullara uyum sağlama adına "olumsuz" kadın stereotiplerinin de meşrulaştırıldığı görülür.

1960'lı yıllarda, film sayısındaki hızlı artışın nedenlerini Şükran Esen (2000:32) en ucuz eğlence aracının sinema olması ve magazin basınının film yıldızlarına ilişkin fotoğraflı haberlerinin etkisi olarak açıklamaktadır. Kirel'in vurguladığı ikiliğin filmlerde sınıf atlama vaadinin yerine geçmesinin popüler kültür bağlamında da geçerliği mevcuttur.

Sinema yıldızlarının Ses Dergisi'nin düzenlediği artist yarışmalarında, "halkın içinden" gelen kişilerden seçilmesi, büyük çoğunluğu altsınıfa mensup sıradan seyircinin de kendilerini bu kişilerle özdeşleştirmesine neden olmuş, yarışmalardan çıkan yıldızlar öncelikle halk nezdinde kabul görmüştür.

Bu nedenle Yeşilçam ve onun üretimleri bağlamında sınıf, statüye indirgenmiş, sinemanın popülerleşmesini sağlayan magazinsel kaynakları da takip eden seyircinin "sınıf atlama umudu" korunmuş; bu tür yarışmalarda seçilenleri "içlerinden biri" olarak değerlendirmelerine olanak sağlamıştır. Nilgün Abisel'in de belirttiği gibi, *"Popüler sinema dünyanın her yerinde toplumsal düzenden yana filmler üretir. Ancak bu (...) basit ve aşikâr bir biçimde gerçekleşmez; karmaşık bir ilişkiler ağı içinde, değişken bir tarzda olur. Düzenin temel mantığının sabit kalması, hiçbir ilkesinin değişim göstermediği -esnemediği, genişlemediği, daralmadığı- anlamına gelmez. Her geçen gün toplumsal düzenin işleyişine yeni mekanizmalar katılmaktadır. Bütün bunların yarattığı sonuçlar filmlere doğrudan yansımaz, seyirci-endüstri-teknoloji-sanatçı ilişkilerinin süzgecinden geçerek aktarılır"* (1999:227).

Halkın özdeşleştiği kadın oyuncuların, örneğin, Türkân Şoray'ın arkasında Rüçhan Adlı, Fatma Girik'in Memduh Ün, Filiz Akın'ın Türker İnanoğlu gibi her bir kadın sinema yıldızının Yeşilçam imajını korumaya alan, bu oyuncuların "yaratılmasına" imkân sağlayan erkekler altsınıfta mensup değil, neredeyse seçkinci bir anlayışın temsilcisiydiler. Bu nedenle Abisel'in vurguladığı, "karmaşık ilişkiler ağı" popüler kültürün Yeşilçam'a yansımaları bağlamında düşünüldüğünde, "düzenin işleyişine yeni mekanizmalar katmak" ve varolan mekanizmaya "yeni kılıflar uydurarak" sık sık tekrar edilmesi olarak değerlendirilebilir.

Pygmalion uyarlamalarının Türk sinemasının en çok kullanılan konularından biri olması gibi, sözü geçen yıldızların "ideal kadınların" hayattaki durumlarının bir erkek egemenliğinin gölgesinde gerçekleşmesi de Pygmalion anlatısının popülerliğinin geçerliği bağlamında, bu anlatının gerçek yaşamla nasıl uyduğu yansımalarından biridir. Yeşilçam'da birebir sayılabilecek ilk Pygmalion uyarlaması Adolf Körner'in 1942 yılında çektiği *"Sürtük"* adlı filmidir. Bu filmi daha sonra çekilen, Hulki Saner'in *"Aslan Yavrusu"* (1960) ve Ertem Eğilmez'in 1965 ve 1970 yıllarında çektiği *"Sürtük"* adlı filmler izlemiş ve Pygmalion oyununun anlatısı Yeşilçam'ın adı geçen filmlerinden esinlenilerek daha pek çok filme konu olmuş, anlatımsal özellikleri ilk örneklerinden farklı da olsa çeşitli filmlerde Serpil Kirel'in deindiği, köylü/kentli, zengin/fakir ikilikleri popülerlik kazanmıştır. Bu ikiliklerin kadın temsillerinde kullanılması da yönetmenler, yapımcılar ve seyirciler tarafından oldukça sık tercih edilen senaryonun ana özelliğini oluşturmaktadır.

Sonuç

Türk tiyatrosunda olduğu gibi Türk sinemasında da yabancı edebiyat uyarlamaları, özellikle 1960 ve 1970'li yıllara damgasını vurmuştur. Yapım sayısında oldukça büyük bir artışın yaşandığı bu yıllarda yabancı kaynaklardan yapılan uyarlamaların tercih edilmesinin nedeni ise, tiyatrodaki olduğu gibi hem kolayca adapte edilen metinler sayesinde bir alışkanlık haline gelmesi, hem de senaryoların seyircinin beklentilerine hitap eden "basit" ve "popüler" konuları ihtiva ediyor oluşudur. Sinema endüstrisinin ürettiği yapımların "nitelik" bakımından artışta olduğu bu yıllarda, sürekli kendini tekrar eden ve günümüzde de kullanılan senaryoların birçoğu yabancı yapıtlardan adapte edilmiş ve ticari olarak kayda değer bir başarı yakalamıştır. 1940-1980 yılları arasında gerçekleştirilen yapımların ticari başarısının altında, tercih edilen uyarlamaların kullanılış biçimleri, seçilme nedenleri gibi niteliksel özelliklerinden çok popüler kültürün ve dolayısıyla tüketim kültürünün yükselişi yatar.

İnsanların gerçekleşmesini arzu ettikleri ya da gerçek olarak algıladıkları bir şeyin er ya da geç gerçekleşeceğini belirten bir mitos olarak Pygmalion pek çok edebiyat, tiyatro ve sinema eserine konu olmuştur. İlk kez 1942 yılında Adolf Körner tarafından çekilen Bernard Shaw'un Pygmalion adlı eserinin uyarlaması "*Sürtük*" adıyla gösterime girer. Daha sonra 1960 yılında Hulki Saner aynı uyarlamayı "*Aslan Yavrusu*" adıyla, Ertem Eğilmez de 1965 ve 1970 yıllarında yine "*Sürtük*" adıyla sinemaya uyarlar. Pygmalion uyarlamalarının ortak özellikleri, egemen ideolojinin cinsiyetler üzerindeki tahakkümünü meşrulaştıracak bir bakış açısıyla, sınıf atlayan kadın stereotiplerinin kullanıldığı filmler olmalarıdır. Pygmalion merkezli uyarlamalar o kadar benimsenmiştir ki daha sonraki yıllarda defalarca çekilmiş, melodramatik yapısı nedeniyle Türk sinemasını oldukça etkilemiştir. Pygmalion merkezli uyarlamaların izleyici tarafından bu kadar talep edilmesinin nedeni, yalnızca bir sınıf atlama hikâyesi sunarak, izleyicinin de bundan haz almasını sağlamak değildir. Pygmalion uyarlamaları, kadının reel yaşamdaki varlığını "tuzaklarla" dolu bir düş dünyasının içine hapsederek, kadın temsillerinin oluşturulmasında toplumsal kalıp yargılardan faydalanarak onun toplumsal cinsiyetiyle özdeşleşmesini sağlar. İzleyicinin bu düş dünyasındaki konumu ise hazzın sürekli kılınması olarak açıklanabilir. Popüler filmlerin karakteristiği gereği hazzın sürekli kılınması, izleyiciye çeşitli vaatlerde bulunulmasını da gerektirir. Bu vaatler tamamıyla egemen ideolojinin varolan tahak-

kümcü sisteme "ayak uydurma" söylemleri üzerinden gelişir. Sınıf atlama temsilleri bu uyarlamalarda kadının "ötekileştirilmesi" bağlamında, onun tüm varlığıyla altsınıf olarak kabul gördüğü görüşü üzerinden ortaya konmaktadır.

Sosyal tabakalaşmanın giderek şekillendiği, sınıfların birbirinden keskin çizgilerle ayrıldığı ve toplumsal olayların ivme kazandığı 1960'lı yıllarda Pygmalion uyarlamaları seyirci tarafından büyük ilgi görmüştür. Dönemin toplumsal dinamiklerini yansıtmaktan ziyade dönemin koşullarıyla aralarında derin uçurumlar bulunan bu uyarlamalar aslında bir tek hikâyenin sürekli tekrarlanmasından oluşmaktadır. Yeşilçam melodramları, sürekli tekrarlanan hikâyelerle, izleyicinin bu yöndeki taleplerini karşılamak ve dolayısıyla ticari bir başarı elde etmek için yapılmış olsalar da, içeriğindeki kadının sosyal varlığının, temsilinin toplumsal ve tarihsel bağlamdaki yeri konusu çeşitli toplumsal cinsiyetin örgütlenmesini de içersinde barındırır, bunu koşullar. Kişinin "üstün" olarak nitelendirilen beklentilere uygun düşen davranışlar sergilemesi, psikoloji literatüründe "Pygmalion etkisi" olarak adlandırılmaktadır. Kişinin kendi yarattığı şeye âşık olması, "Pygmalionizm" ise, yapılan uyarlamalarda "bir anda" sınıf atlamanın temsili haline gelmektedir. Bir şey hakkındaki imaj ve temsillerimizin, bizzat o şeyi algılamada etkili olduğu ve bir süre sonra o şeyin algıladığımız haliyle gerçeklik kazandığı düşünülürse, Pygmalion uyarlamalarında kadının temsilinin egemen ideolojinin kadına yüklemek istediği tüm olumsuz anlamları meşrulaştıran bir söylem oluşturduğu görülmektedir. Bu söylem, sinema dahilinde birey/seyirci özelinde geçerli olduğu gibi, kitleler/toplum üzerinde de geçerlidir. Toplumsal düzlemde, bireylerin bir gün "keşfedileceğine" olan inancı, paralelinde popüler sinemayla sınıf atlama umudunun sürekli korunması, bu umudun "sinema" aracılığıyla yeşertildiğinin bir göstergesidir. Pygmalion merkezli uyarlamaların bu bağlamda söylemleri, alternatif yaşam seçeneklerinin reddi, varolan sistemi benimseme, bu sistemi içselleştirme ve sonucunda tahakküme boyun eğmenin doğallaştırılması olarak açıklanabilir.

Uyarlamalardaki kadın stereotiplerinin, karar ve davranışları, temelde başkalarının veya ait olmadığı bir üst sınıfın kararlarına ve davranışlarına bağlı olarak şekillenmektedir. Dolayısıyla bu filmlerin sosyal referans noktası olarak söylemi, bir üst sınıfın söyleminden ibarettir. Filmlerde kadın ve erkek olarak iki kutbu olan bu söylem, her iki kutbu da besleyen özelliklere sahiptir. "Pygmalion" etkisinin temelinde benlik kavramının şekillenmesi ya-

tar. Benlik kavramının oluşması ve şekillenmesinde melodram merkezli Pygmalion uyarlamalarının toplumsal anlamda katkısı yine toplumsal rollerin kabulü ve bu rollerin sürekli yeniden üretilmesi üzerine gelişir. Bu araştırmanın amacı, psikoloji literatüründe "*Pygmalion etkisi*" adı verilen psikolojik durumun sosyal zeminde, popüler ürünler vasıtasıyla kendi sürekli yeniden ürettiği ve dolayısıyla toplumsal cinsiyeti örgütlediğinin vurgulanmasıdır. 1960'lardan bugüne yapılan televizyon dizileriyle de ("*Bir İstanbul Masalı*", "*İhlamurlar Altında*" vs.) Pygmalion etkisi, ezilen bir kimlik olarak kadının toplumsal rolüyle özdeşleşmesini, sınıf atlama umudunu sürekli yeniden üretmesini ve dolayısıyla tahakkümcü sistemi ayakta tutan tüm unsurların yeniden ve sürekli hatırlatılmasıyla varlığını sürdürmektedir. Bu ürünlerin sürekli yeniden üretimindeki etken, sınıf atlama vaadiyle izleyiciye reel yaşamın aksine "umut" aşılmasıdır; böylelikle bir düş dünyasının içinde kurgusal dünyanın temsil biçimleriyle özdeşleşen seyirci "mutlu" olur, bundan haz duyar, popüler kültürün amaçladığı da budur. Egemen ideolojinin, bu umudun altındaki "gizli" tahakkümle söylemini sürekli ve yeniden tekrar etmesi ise çelişkiden doğan temel paradigmayı oluşturur. Fakat bu "gerçekleşmeyecek umut" aynı zamanda sistemin kendisini var eden yegâne değerlerinden birisidir. Çünkü her alanda sömürüye dayalı bu sistem, farkındalığı yok ederek ilerlemekte "umut" adına "boyun eğmeyi" pekiştirmekte ve varlığını bu şekilde sürdürmektedir. Bu nedenle, egemen ideoloji her kimliğe, toplumsal her role oluşturduğu etiketlerle bireyin hareket alanını, hayal gücünü kısıtlayarak ilerler, kişiye "sen busun" der. Yeşilçam'da Pygmalion uyarlamaları ise popüler ürünlerin tahakkümü meşrulaştırdığına dair bu konuda verilebilecek, sistemin sürekli yeniden üretiminin "her şartta" gerçekleştirildiği örneklerin en önemlilerinden biridir.

Kaynakça:

- Abisel, N. (1999). Popüler Sinema ve Türler. 2. Baskı, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (1994). Nasıl Yaşıyor, Nasıl Düşünüyoruz? N. Abisel, E. Köker, O. Onaran (Der.) *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi* içinde. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Adak, H. (2005). Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliliği: Halide Edip'in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet. S. Irzık ve J. Parla (Der.) *Kadınlar Dile Düşünce, Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- And, M. (1972). Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Assmann, J. (2001). Kültürel Bellek-Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik. (Çev. Ayşe Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Behçetoğulları, P. (1999). Melodram: Kadınsı Bir Film Türü. *Yıllık 1999*. "Mahmut Tali Öngören'e Armağan" içinde. Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi. s.55-75.
- Berktaş, F. (2003). Tarihin Cinsiyeti, İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2004). Doğu ile Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı T. Bora ve M. Gültekinil (Ed.). *Modernleşme ve Batıcılık*. 3. Baskı içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 275-285.
- Bock, G. (2004). Avrupa Tarihinde Kadınlar. (Çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Daldal, A. (2005). 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Davidoff, L. (2002). Feminist Tarihyazımında Sınıf ve Cinsiyet. (Çev. Zerrin Ateşer-Selda Somuncuoğlu). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Esen, Ş. (2000). 80'ler Türkiye'sinde Sinema. 2. Baskı, İstanbul: Beta Basım.
- Kırel, S. (2005). Yeşilçam Öykü Sineması. İstanbul: Babil Yayınları.
- Lupton, D. (2002). Duygusal Yaşantı Sosyokültürel Bir İnceleme. (Çev. Mustafa Cemal). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lloyd, G. (1996). Erkek Akıl. (Çev. Mutallip Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Oktay, A. (2000). Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları. İstanbul: Akyüz Kitabevi.
- Oskay, Ü. (2004). Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım. 5. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Özbay, F. (2002). "Evlerde El Kızları: Cariyeler, Evlatlıklar, Gelinler". L. Davidoff. *Feminist Tarihyazımında Sınıf ve Cinsiyet*. içinde. İstanbul: İletişim, 13-44.
- Phillips, A. (1995). *Demokrasinin Cinsiyeti*. (Çev. Alev Türker). İstanbul: Metis Yayınları.
- Plumwood, V. (2004). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*. (Çev. Başak Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.
- Saraçgil, A. (2005). *Bukalemun Erkek, Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat*. (Çev. Sevim Aktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sennett, R. (1996). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. (Çev. Serpil Durak-Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tunalı, D. (2006). *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram. "Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramına Bir Bakış"*. Ankara: Aşina Kitaplar.
- Yuval-Davis, N. (2003). *Cinsiyet ve Millet*. (Çev. Ayşin Bektaş) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zürcher, E.J (2000). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. 9. Baskı. (Çev. Yasemin Saner Gönen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Süreli Yayınlar

- Kahraman, H.B. (1999). "Türkiye'de Kültürel Söylem Kurguları: Kopuştan Eklemlenmeye ve Geleneksizliğin Geleneği". *Doğu ve Batı Düşünce Dergisi* içinde. İstanbul, s.9, 125-141.

TÜRK SİNEMASINDAKİ KADIN TİPLEMESİ ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR ÇÖZÜMLEME: "SEVMEK ZAMANI"

Özet

Türk sinemasının önde gelen yönetmenlerinden biri olan Metin Erksan'ın "Sevmek Zamanı" adlı filmi üzerinde yoğunlaşmış olan bu çalışmada, kadın olgusunun yaşamın tüm boyutlarındaki yansımalarının bilimsel bir çerçeve içinde ele alınması zorunluluk olarak kabul edilmiştir. "Sevmek Zamanı" adlı filmin çözümlemesinde toplumbilimsel yöntemler, sanat eleştirisi yöntemlerine tercih edilmiştir. Entelektüel birikim ve bilimsel kimliği ile Türk sinemasında ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu kabul edilen yönetmen Metin Erksan ve filminin seçimi; hem çalışmanın öngördüğü kavramsal çerçeve hem de kadına ilişkin tartışmaların dayandırılacağı somut veriler anlamında bilinçli bir tercihtir. Sosyal bilimlerin alanındaki birçok disiplinin farklı biçimlerde ele almış olduğu kadın ve cinsel kimlik olguları, bu çalışmada sanat sosyolojisi bağlamında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler:

Türk Sinemasında Kadın, Metin Erksan, "Sevmek Zamanı", Cinsiyet Ayrımcılığı

Giriş

Sinema sanatı, yaşamın sanatsal dille yeniden üretimidir. Kadın, türün

önemli parçası olarak yaşamın inşasının kurgulayıcılarından biridir. Bugüne kadar erkek merkezli bir yaklaşım gösteren bilimle çelişki oluşturacak biçimde, sanatsal üretim ve tasarımların merkezine daha çok kadın yerleştirilmiştir. Kadın, tüm sanat dallarının evrensel temalarından biridir. Sinema sanatı, kadın temasında edebiyattan ödünç aldığı duygu dünyasıyla yaşam realitesini birleştirerek inandırıcı bir canlandırma yolunu seçer.

Sinema başlangıçta bir eğlence kurumu, zamanla ticari yönüyle bir işkolu/endüstri olsa da modern dünya üzerinde artık toplumsal/kültürel bir kurum olarak yerini almıştır. Yansıtır, şekillendirir, etkiler, var eder ya da yok eder. İşlevleri sayısız ve sınırsızdır. Onun etkisi altında, herkes kendinden bir şeyler bulur ve herkes kendinden bir şeyler kaybeder. Görsel bir sanat olması ve belge niteliği taşıması sinemayı toplumsal sorumlulukla karşı karşıya bırakır. Kameraya çekilen her görüntünün kitlesel bir izleyici ortamıyla buluşacağı düşünüldüğünde, kitlenin beklenti ve yorumları da düşünülme zorundadır. Beklenti ve yorumu en çok etkileyen unsurun özdeşleşmeyle ya da birikimle olduğunu kabul edersek sinema, hitap ettiği kitleyle ve bu kitlenin değer yargılarıyla, yaşam stratejileriyle toplumsal oluş biçimleriyle denk düşmek zorundadır. Teknolojinin hızla ilerlemesi, sınırları yok edecek derecede insanları birbirine yaklaştırması, görüntünün her an aynı hız ve zaman içinde her yere ulaşabilme imkanı sağlaması kitle iletişim araçlarının önemini ve etkisini artırmıştır. Sinemanın aynı zamanda kitle iletişim aracı olma özelliği, onu toplumbilim açısından hem etki edici hem de yansıtıcı kılar.

Tarihsel süreç içerisinde sinema-toplum ilişkisine dair üç eğilim üzerinde durulmuş ve bu eğilimlerin her biri kitle iletişim araçları üzerine yapılan araştırmalarla paralel gitmiştir. 1970'li yıllara gelindiğinde kitle iletişim araçlarında yeni yöntem değişiklikleri gündeme gelmeye başlamış, bu tarihe kadar geçerli olan Sender/Receiver ve Pekiştirme kuramlarının etki kavramı çerçevesinde kaldığı fark edilmiştir. Her iki kuramda da kitle iletişim araçlarının etkisi söz konusuydu. Yeni kuram, kitle iletişim araçlarının insanlara ne yaptığından çok insanların, bu araçlarla ne yapabileceği üzerine oluşmuştur. Bu kurama uyularak sinema alanında yapılan toplumbilimsel araştırmalarda da artık sinemanın etkileri değil, sinema filmlerinin, üretildikleri ülkelerin toplumsal ve kültürel tarihleri içindeki yerleri ve sinemada işlenen toplumsal tema ve motiflerin, gerçek yaşamla olan ilişkileri konu edilmeye başlandı (Kalkan, 1988:34-37). Özellikle bu kuramın ışığında araştırmanın

konusu olan kadın olgusu niteliksel içerik çözümlemesi yöntemi ile ele alınarak, Türk sinemasında ele alınan kadın motifinin reel toplumsal yaşamdaki kadın olgusuyla ne derece örtüşebildiği incelenmiştir.

Türk Sineması ve Kadın Olgusuna Genel Bir Bakış

Türk sinemasında kadın motifleri her zaman toplumsal gerçeklikle örtüşmüş kadın sinemaya ikincil, edilgen, korunmaya muhtaç, iffetli ya da iffetsiz, erdemli ya da erdemden yoksun sıfatlarla bütünleştirilerek yansıtılmıştır. Toplumsal ilişkiler, ataerkil yapının geleneksel normları, feodalizmin kalıntıları, inanç sisteminin dayatmaları, kapitalizmin ve tüketim kültürünün baş döndürücü karmaşası dâhilinde sunulan kadın, gerçek hayattaki erkege men toplumun ortaya koyduğu kadın motifinin aynısıdır. Zaman ve mekânsal unsurlar dikkate alınarak, eğitilmiş kadın, iş kadını, entelektüel kadın, eşitlikçi evlilik kurumunda ya da boşanmış kadın, siyasi söylem gücüne sahip olan kadın imajları çizilmiş olmasına rağmen ikincillik her zaman yerini korumuştur.

Kadının sinemayla tanışması, sinema teması olması ülkemizin sinemayla tanıştığı günlere rastlar. *"Sinemamızın ilk filmlerinden biri olan "Mürebbiye" ilk cinsellik taşıyan filmlerimizden birini oluşturduğu gibi, bir kadının kişiliği çevresinde kurulan öyküye de sahip ilk uzun filmlerimizdendir"* (Soykan, 1993:26). İlk yıllarda Türk Sinemasında rol alan kadın oyuncuların tamamı yabancı uyruklulardır. Dönemin Türk asıllı en önemli ismi ve sinemamızın ilk kadın oyuncusu Muhsin Ertuğrul'un keşfedip beyaz perdeye taşıdığı Cahide Sonku'dur. Cahide Sonku doğal bir cinsellik taşıyan, sarışın olması nedeniyle, Türk tiptemesine aykırı bir görünümü olmasına karşın, gizemli, melodramatik, vamp kadın rollerinde başarılı olmuş, özel yaşamıyla da mitleşmiş bir oyuncudur. Ertuğrul'un *"Şöhret Kurbanı"* filmiyle Cahide Sonku, Türk Sinemasına ilk önemli erotizm örneğini kazandırmıştır. Dönemde ele alınan temaların başlıcalarında sosyete çevresi, düşen kızlar, metres hayatı yaşayan kadınlar ve bu çevrenin olumsuzluklarını yansıtan tiplerinin oluşturulduğu kadın motiflerine rastlanır. Dönemde kırsal kesimdeki kadın tiptemesini anlatan film ise yok denecek kadar azdır. Genel olarak salon filmleri, hafif ve baştan çıkarıcı biçimde ele alınmış kadınların yer aldığı aşk ve melodram filmlerinden oluşur.

Türk Sinema tarihinin; 1922-1939 *"Tiyatrocular"*, 1939-1950 *"Geçiş Çağı"* ve 1950-1960 *"Sinemacılar"* başlıkları altında dönemlere ayrıldığı kabul

edilmektedir (Özön, 2003: 69-150). 1960-1986 yılları arasındaki dönemde Türk sineması, ulusal sinema kimliğini kazanmış, sinemasal dil ve akımları ile yaratıcılığın ve üretimin en üst seviyeye ulaştığı 27 yıllık bir süreç yaşamıştır. Bir ihtilalle başlayıp bir diğer ihtilalle sona eren bu dönem içinde Türk sinemasının da etkiel ve tepkiel anlamda toplumsal olaylardan bağımsız kalabilmesi, gerek sanat gerekse ticari sektör olma özelliği bakımından olası değildir. Sinema sanatı bu dönemde, ulusal ve görsel bir sanat olarak giderek büyümekte, büyüdükçe güçlüklerle karşılaşmaktadır. *"Büyüme enflasyona yol açmakta, furyalar yaratmakta, yeni endişeler, aşamalar ve krizler yaratmaktaydı. Renkli filmler gelip yerleşmekte, dış ülkelerle ilişkiler gelişmekte, Türk filmleri uluslar arası yarışmalara katılıp, ilgi çekip, ödüller kazanmakta ve bu kazanımlar Türk sinemasını artık bir bilinmeyen olmaktan kurtarmaktadır"* (Scognamillo, 1998:159).

Aynı dönemin sinemacılarına baktığımızda ise aynı kıpırdamaları bireysel anlamda da fark edebiliyoruz. *"Sinemaya yön vermek isteyen bir sinema kültürünü bir sinema bilimini ve öğretimini yaymayı amaçlayan kurumlar bu dönemde doğuyor. Devlet de zaman zaman sinemanın varlığını hisseder gibi oluyor. Derken kuramlar yaratılıyor. (Toplumsal Gerçekçilik, Halk Sineması, Devrimci Sinema, Ulusal Sinema, Milli Sinema), tartışmalar kopuyor, tartışmalar suçlamalara varıyor, gruplaşmalar, anlaşmazlıklar, düşmanlıklar ortaya çıkıyor ve doğal olarak zamanla sönüp gidiyor"* (Scognamillo, 1998: 159).

İhtilalle başlayan bu dönem Türk sinemasına yeni bir soluk, yeni bir umut getiriyor bununla beraber bu yıllardan önce tabu sayılan birçok konu, sorun ilk kez ve büyük bir coşkuyla beyaz perdede yerini alıyor. Bütün yönleriyle, iyisi kötüsüyle kısa bir o kadar da hareketli, zorluklarla dolu olduğu kadar da heyecan verici olan bu dönem Türk sinemasının gerçekçilikle daha ayrıntılı bir biçimde yüzleştiği dönemdir.

1960-1980'li yıllar arası gerçek anlamda Türk Sinemasının oluştuğu, gerçeklikle tanıştığı döneme rastlar. Aynı dönem içinde kadının Türk Sinemasına tema olduğu konularda gerçekçilikle daha çok örtüşmektedir. Köy yerinde sahipsiz kalan kadın, yalnızlık ve gizli kalan cinsel duyguların açığa vurulması, erkeğin zorbalığı ve cinsel tutkuları, kadının edilgen ve bağımlı durumu, kadın üzerinde erkek baskısı, töre içerisinde kadının çaresiz ve suskun durumu, kaderi kardeşi-ağası ve kocası tarafından tayin edilen kadın modeli, sevdiğine kavuşamayan kadın ve yaşam kavgası veren, direnen kadın dönemin kırsal kesimdeki başlıca kadın temalarını oluşturur.

Vücudu ve çıplaklığıyla yasallaşan, soyunan, seven, striptiz yaparak seyirciyi etkileyen kadınların genelde yan rollerde yer alan yabancı uyruklu- lar tarafından temsil edildiği dönemin kent kadın modelinde, başrol oynayan Türk kadınları barda, pavyonda da olsa namuslu ve masum kadın tiplemesini çizmiştir. Vamp kadın kişiliği dönemde çok fazla kullanılmıştır. "1960'larda sinemada cinselliğin örtülü ve/ya bilinçsizce ele alınması, o dönemin sosyo-kültürel yapısından kaynaklanıyordu. 1970-1975 arasındaki seks furyasından sonra, bugün baktığımızda bu filmlerdeki birçok sahnenin masum kaldığı görülür. Çıplak insan bedeni tabusu ancak bu tür filmlerden sonra kalkacak, cinsellik metalaştırılacak ve cinselliğin sömürüsü sürdürülecektir" (Soykan, 1993:64).

Fetay Soykan'ın dönemin cinsellik içeren filmlerine dair yapmış olduğu bu saptama dönemdeki lumpen kadın filmlerine dair yapılan bir diğer saptamayla dönemin dikkat çeken iki temasını vermektedir. "Türk sinemasındaki lumpen kadın filmleri, sosyal, kültürel, dinsel ve cinsel açılardan düzene tamamen aykırı filmlerdi. Bu yapımların, kapalı ve tutucu bir toplum tarafından bu denli tutulması us dışı bir çelişkiyi yansıtmaktadır. Acılı-mendil ıslatan kadınlardan, küfürbaz-yumruk sallayan kadınlara atlanması, bu filmlerin onlarca filmi aşması, jest-tavır-giyim vb. biçimsel görünümlemlerle bir fetişe dönüşmesi, geleneksel yapımıza ilişkin önyargıların tartışılması gerektiğini de göstermektedir" (Soykan, 199: 65).

Bütün lumpen, kabadayı, çileli, erotik kadın tiplmelerine rağmen aslında verilmek istenen temel tema sokakta kabadayı-lumpen, evde kadın ve dışı olan, barda, pavyonda cinsel bir meta ama sahnedeki indiginde namuslu olan kadın tiplmeleridir. Bu nedenledir ki, kadının dişiliği ve cinselliği verilirken toplumsal yapıya denk düşmek üzere erkeksi kadın tiplemesi bu dişilikle örtüştürülerek verilir. Soykan'ın da belirttiği gibi; "kadını hiçbir şekilde erkekle eşit ve aynı düzeyde tutmayan, her fırsatta ezmeye çalışan bir sosyal yapı ve anlayış içinde, kadının bir erkek/lik özentsisiyle, atak, güçlü ve saldırgan gösterildiği bu filmler kadın konusunu çarpıtmakta ve yanlış imajlara göndermeler yapmaktadır" (Soykan, 1993: 69).

1970'li yıllarla beraber kırsal kesimde ücretsiz aile işçisi, "boğaz tokluğuna çalışan" kadın tiplmeleri aynı zamanda yardımcı oldukları erkeğe baba ya da kocaya bağlı olan kadın tiplmeleri ekonomik bağımsızlığı olmayan edilgen ve sömürülen kadın tipleri kırsal ke simin başlıca temalardır. Kırsal kesimin yansıtıldığı sinema filmlerinde başlıca kadın tiplmeleri çileli, dayanıklı, saf,

çekingen, ürkütölmüş, mücadele anında erkeğinin peşine takılan, gerekirse silah kullanan, erkeğı gurbete giden, uzun süre yalnız kalan, bu yalnızlıkla yaşlanan, inatla evine, çocuklarına bağımlılığını sürdüren, güzelse erkeklerin ilgisini arzusunu çeken, genelde sevdiğine kavuşamayan gerçekçi kadın tipiyle özdeşleşmiştir.

Arabesk filmlerde kadının konumu Anadolu kadınının konumundan pek farklı değildir. Kadın yine çileli, kaderci ve teslimiyetçidir. 1980 sonrası kadına yönelik ve kadın temasının işlendiğı filmlerin önceki yıllara göre daha fazla ön plana çıktığı ve olması gereken kadın tiplmesiyle daha çok örtüştüğü görölmektedir. O yıllarda önceki yıllara oranla kent ağırlıklı filmler bir yükseliş göstermektedir. Kırsal kesimde geçen filmlerin çoğunda feodal kalıntıların ezdiği kadın yerine yalnız da olsa ayaklarının üzerinde durabilen, cinselliğinin bilincine varan, kafasını aydınlanmaya hazır tutan yeni bir kadın imajıyla karşılaşmaktayız. Diğer taraftan çağdaş kadın ekonomik bağımsızlığını kazanmış, entelektüel, cinselliğini dilediğince kullanabilen, özgür kadın modeli de kent yaşantısında kadın imajını vermektedir.

Gerek politik sarsıntılar, gerek ekonomik krizler Yeşilçam'ın klasik zengin kadın yoksul erkek ya da zengin erkek yoksul kadın, masum şarkıcı motiflerinden uzaklaşarak daha gerçekçi yaklaşımlarla sosyal yaşam içinde kadın verilmeye başlanmış kadının psikolojik bunalımları irdelenmiştir. Kadının kimlik bunalımları, kompleksleri, tutkuları 1980'li yılların değişen siyasi tablosu içinde verilmeye başlanmış kadın zaman zaman aydın, marjinal ve kent soylu alışkanlıklarıyla yansıtılırken sorunların realitesine değil, düşlere, sanrılara ve bunalımlara öncelik verilmiştir. Bunalımlar adeta idealleştirilmiş en özel sorunlar kadın sorunsalının teması içinde ön plana çıkarılmıştır. Feminist kadın tiplmesi 1990'larda oluşmaya başlamış galeri yöneticisi, yazar, ressam olarak kadın cinsiyet bilincine sahip ancak yalnızlığın bunalımları içinde verilmiştir. Entelektüel feminist kadın metropolde yaşayan cinsel tatminsizlik içinde olan orta yaş krizlerini aşamayan kadın olarak sunulmuştur. Bu sunumla adeta feminizmin çözümsüzlüğünü kanıtlamak isteyen bu çözümsüzlük karşısında hala saf sevginin değerini vurgulamak isteyen ideolojik bir tutum izlenmiştir.

Genelde toplumda aşağılanan kaderlerine razı olarak yaşamak zorunda kalan ve kurtuluşu ölümden bulan bir diğer kadın tiplmesi genelev kadınlarıdır. Genelev kadınlarının konu edinildiğı filmlerde başlıca temalar şöyledir:

"- Toplumda aşığılanan bu kadınların durumu ya kaderlerine razı olarak yaşamak ya da kurtuluşu ölümdedir bulmaktır.

- Toplum değerleri açısından bu kadınlar, özendirici kötü örneklerdir, masum insanların arasına karışmaları sakıncalı ve tehlikelidir. Kimse onlarla komşu olmak istemez.

- Öte yandan onları bu yola yönlendiren, onları sömüren sonra da aşığılanan tamamen erkekler ve erkeksi düzendir. Çünkü kadın bir metadır ve bu sermayeden kendine hisse çıkaran yine erkeklerdir. Bu çifte standardın arkasında yine maskilizmin yenilmez üstünlüğü yatmaktadır.

- Kadının çalışması ancak ekonomik gerekçelerle kabul edilebilir. Bu da aslında kadın için "çifte sömürü"den başka bir şey değildir. Ve kadınlar için toplumda belirli meslekler önerilir: Öğretmenlik, hemşirelik, bankacılık, sekreterlik vb. Kadının yönetici konumda olması erkekler tarafından pek kabul görmez. Kadın otoriteye-erkeğe-saygılı olmak durumundadır.

-Fahişeler ise toplumun yüz karasıdır. Kimse onların "insan" olarak hakları olduğunu onaylamaz. Tecavüze uğrasalar bile suç tecavüz edende değil, tecavüze uğrayan kadındır. Ceza yasasında bile bu, erkekler lehine hafifletici bir nedendir" (Soykan, 1993: 120).

Sinemada evli kadın ve evlilik sorunsalının konu edinildiği filmlerde genelde şu noktalar dikkati çekmektedir:

"- Toplumumuzun genel yapısı içinde kırsal kesimdeki kadar olmasa bile, kent ve çevresinde de bir "erkek kültürü" yaşanmaktadır.

- Evlilik kurumu gereklidir; kadın erkeğinden kopsa bile, bir başka erkeğin himayesine girmek veya evine dönmek zorundadır. Çünkü kadın korunmaya muhtaçtır.

- Evlilikte sosyal çevrenin -koca hoşgörülü olsa da- baskıcı tutumu söz konusudur. Ve bu kadın üzerinde yoğunlaşmıştır.

- Az görülmekle birlikte, erkeklerin de evlilikte açmaz -ları vardır.

- Kendini yenileyemeyen ilişkilerde evliliğin bir süre sonra alışkanlığa dönüşüp, kişileri daralttığı ve tarafları başka arayışlara yönelttiği gerçeği bu filmlerde de ortaya çıkmaktadır" (Soykan, 1993: 109).

Türk sineması iyi niyetli bir yaklaşım göstermesine rağmen kadını kaba yargılarla anlamlandırmaya çalışmış örneğin kadın cinselliğinin çıplaklığa eşdeğer algılanmasını güçlendirmiştir. Özellikle 1992'den sonra varoşlar Türk sinemasının postmodern eğilimleri olarak kadını tematik boyutta ele almış,

fahiş ve uyuşturucu bağımlısı kadın, Amerikan sineması öykünmesi içinde beyaz perdeye yansıtılmıştır. Değişen ideolojik değerlerin bir yansıması olarak inanç kadın temasıyla birlikte işlenmiş siyasal İslami anlayış bütünüyle kadın kimliğiyle yansıtılmıştır. 1990'lar boyunca kent soyluluğun ifadesi ve liberal ekonominin zenginlik tutkuları İstanbul örneklenerek verilmiş çok sayıda kiç ve popülist güldürü modaya dönüşüp, kadın bol argonun kullanıldığı güldürülerin aşağılanan nesnesi haline getirilmiştir. .

Yaşam realitesi olan, pederşahi aile düzeni içinde babanın kocanın, erkek kardeşin ve erkek çocuğun tartışılmaz egemenliği filmlere de aynen yansımıştır. Genellikle erkek tarafından uygulanan babadan, sırasıyla kocaya ve kocanın ailesine zamanla tüm çevreye geçen baskı unsuru hem kırsal yaşantının onarılmaz realitesi hem de Türk sinemasının vazgeçilmez temasıdır. Geleneklerin kalıplaşmış varlığı, eğitimsizlik, ekonomik olanaksızlıklar, feodal kalıntılar en önemlisi de dini ritüeller olan toplumsal faktörler bu baskıyı sürekli onaylayıcı ve doğal kılmaktadır.

Kırsal kesimin yaşantısını konu eden filmlerdeki bir diğer temayı kumalık olgusu oluşturur. Kumalık olgusu daha çok iki biçimde beyazperdeye yansır. Realiteyle tamamen örtüşen bu iki biçimden biri geleneksel ağalık sisteminin de konu edildiği filmlerde birden fazla kadınla evliliğin doğal hak kabul edilmesi biçimidir. Başlık parası ve ağalık sistemi gibi iki ekonomik kökenli olgunun bir aradalığı, alışlagelmiş gelenekler ve dini ritüellerle birleşince kumalık sorununu toplumsal realiteye dönüştürmüştür. Bu biçimde gerçekleştirilen kumalık olayında, kadının "mal gibi alınıp satıldığı" durumu ve karşılayıcısı olan erkeğin "param var alabili rim" durumu meşru kılınmıştır. Kumalık olgusunu kırsal kesimde meşrulaştıran diğer dayanaklar ise var olan eşin hastalığı, çocuk sahibi olamaması ya da erkek çocuk sahibi olamamasıdır. Kırsal yaşantının ekonomik koşullarına dayanan yoksulluk, bekâret, kan davası, iç evlilik sahipsizlik ve töre cinayetleri de Türk sinemasında hak ettiği ilgiyi gören konular olmuştur.

Kadının cinsel varlığını aşağılayan hatta yok eden bekâret olgusu, kadına yapılan toplumsal baskıyı meşru kılmakla kalmaz kan davasını, töre cinayetini de doğallaştırır. Kan davası kadına çift taraflı olumsuzluk getirir. "Kadının namusu" kavramı bunun nedeni gibi gösterilirken, kadının "kan davası bedeli" olması da bunun kurtarıcısıdır. Evden kaçma ya da zorla kaçırılma, gayri meşru diye tabir edilen onaysız ilişkiler, özellikle kapalı toplumlarda görülen dedikodu mekanizması ise kırsal yaşamda kadını yok

etmek için geçerli nedenlerdir. Kırsal kesimde kadını konu alan filmlerin genel temasını, bütün bu unsurların birincil nedenini yine kadına yüklenen iffetlilik sıfatı oluşturur. Kadını var eden iffetinin ve erdeminin varlığıdır. İffet ve erdemin varlığını sağlayan da "dokunulmamışlık", "itaatkârlık" ve "edilgen"liktir. Kadın; söylemsel, edimsel bir özgürlük talep etmediği sürece ve kendisine dair tercihleri başkalarının yapmasına izin verdiği sürece mükemmeldir ve ikincil de olsa birey olma hakkına sahiptir. Kadına yüklenen ahlak ve iffet kavramları "öteki kadının" baskı hakkını da ortaya çıkarmaktadır. Özellikle "sahipsiz" olarak nitelendirilen herhangi bir erkeğin egemenliği altında olmayan kadın ise hem erkek egemenliğinin hem "öteki" yani sahipli kadının dayatma ve baskılarına maruz kalmaktadır. Nihayetinde eşi askere giden ya da çalışmak için başka bir şehre giden ya da eşi ölen kadının toplumla özellikle de erkek baskısıyla nasıl karşı karşıya kaldığı birçok filmin ana teması olmuştur. Geleneksel kültürün en çok kullandığı endogaminin (aile içi evli liğin) nedenlerini de bu sahipsizlik olgusuyla beraber ekonomik süreç oluşturur. Eşi ölen kadına verilmiş başlık parasının boşa gitmemesi ve eve dahil edilen işgücünün kaybının göze alınamaması kayın evlenmesi diye adlandırılan durumun nedenini ve açıklamasını oluşturur.

Din ve ahlâk yasalarının, törelerin erkekten yana bir tavır çizdiği kırsal kesimde, feodal ilişkiler çerçevesinde kadın motifinin işlendiği filmlerdeki temel temalar şunlardır:

"- Feodal ilişkiler çerçevesinde, kadın alınır ve satılır. Bu bir cinsiyet-mülkiyet ilişkisi ve sonucudur.

- Kadın soyun devamını sağlar, sağlayamazsa "kuma" gelir, onun görevini yapar; kadın kusurludur, gücenip, küsmeye hakkı yoktur.

- Kadın 'sahipsiz' kalmamalıdır, babası, eri-erkeği "saçı uzun aklı kısa" olan bu yarattığı dizginlemelidir.

- Kadın eğer sahipsiz kalırsa 'düşer' veya 'düşürülür'? Soyun adı kirlenir, cezası ölümdür.

- Kadının görevleri kutsal kitabımızda da belirlidir. Toplumumuzda da "eksik etek, kaşık düşmanı" olan bu yaratıklar zinhar (!) kocalarının istek ve arzularının dışına çıkamazlar" (Soykan, 1993: 76).

Genel anlamda Türkiye coğrafyasında kırsal yaşantının bütün zorlukları ve kadına dair bütün dayatmaları Türk sinemasında temaya dönüşmüştür.

Türk sinemasında kent yaşantısında kadın konusunu tema edinen filmlerde, köyden kente göçmüş, kent-köy kültürü karşıtlığı içinde var olmaya çalışan kadın ve kentte yaşayan kadın iki ayrı motifi oluşturur. Özellikle 1960 sonrası ülkemizde başlayan ekonomik ve siyasal değişimler kente göçü hızlandırmış, kent içinde bir varoş kültürü yaratmıştır. Yaratılan bu kültür içinde kadın çatışmanın merkezinde yer almaktadır. Kırsal yaşamdaki yoksul hayat kent varoşlarında daha yoksul ve daha ağır bedelle hayatta kalabilme şartlarının hüküm sürdüğü bir yaşantı yaratmıştır. Kadın geldiği yerden beraberinde ister istemez, kırsal yaşamın gelenek, göreneklerini ve feodal kalıntıları da getirmiştir. Ekonomik şartların dayatmasıyla gerek fabrikada işçi olarak gerekse başka evlerde temizlikçi olarak, bir şekilde iş hayatına da atılmıştır.

Türk sinemasında bu realite hep film teması olmuş, kent olarak genelde İstanbul seçilmiştir ve çelişkilerle yaşayan kadın ya bu çelişkiyle hayatını devam ettirmiş, ya da kent kültürünü cazip bulmuş ve "*kötü kadın*" imajıyla sona ulaşmıştır. "*aldatan kadın*", "*açılan saçılan kadın*", "*bara, pavyona düşen kadın*", "*geneleve düşen kadın*" imajlarının hepsi bu çelişkili kültürün sonucu olarak verilmiştir.

Kent yaşantısında kadın olgusunun ele alındığı farklı bir tema da klasik kentli burjuva kadındır. Genelde evli, zengin, aldatılan ama modern daha doğrusu toplumsal realiteyle örtüşen bir kadın motifi yaratılmıştır. Ekonomik bağımsızlık ya da birey olma bu tarz kadın motifinde yoktur. Kadının varlığının onayı, zengin eşin varlığının onayı ve kadını onaylamasıyla mümkün kılınmıştır. Bu temanın işlendiği filmlerde kadın genelde sadık, affedici ve kocayı sosyal anlamda iyi taşıyıcı ve yansıtıcı bir model oluşturur. Özellikle son yirmi yıl içinde Türk sinemasında yaşamsal realiteyi de ihmal etmeyecek şekilde kadın motifleri kullanılmıştır. Yalnız kadın, entelektüel kadın, siyasal söylem sahibi kadın ve marjinal kadın motifleri klasik kadın tiplerinin yerini almıştır. Yurt dışında eğitim almış kadın, kendi işyerinin sahibi olan kadın, sanatçı kadın, yazar kadın, politikacı kadın gibi yeni kadın modelleri oluşturulmuştur. Aşk, aldatma, terk etme, boşanma, cinsel isteklerini dile getirme, bunalımlarını yansıtma artık kadınların doğallıkları olmak zorunda kalmıştır. Ve bu doğallıklar günümüz kent yaşantısında kadının yaşam standartları ve yaşamsal sorunlarıyla örtüşmektedir. Hatta çoğu zaman günümüz filmlerine toplumsal yaşantının üstünde tutkular, kompleksler ve bunalımlar da yansımaktadır. Kadının, kişilik ve kimlik arayışları, basmakalıp kadın

modeli dışında konumlanışları, tutkuları ve ihtirasları günümüz kadınının konu edinildiği filmlerde daha çağdaş çerçevede verilmeye hatta çözüm yaratmaya yönelik bir tema oluşturur.

Kadına oldukça geniş bir yer ayıran günümüz Türk sineması, kadına dair ne kadar iyi niyetli bir bakış sergilediğini savunsa da aslında yaşamsal realiteye denk düşerek ikincil insan ve cinsel meta imajlarını da sürekli muhafaza etmektedir. Kadın ister yalnız olsun isterse bu yalnızlığı gidersin, aldatsın ya da aldatılsın, uyumlu ya da uyumsuz bir birliktelik içinde yer alsın her zaman çözülemez bir sorun olarak yansıtılır günümüz filmlerine.

Kırsal yaşamda kadın olgusunu ele alan filmler nasıl realiteyi pekiştiriyorsa, kentte kadın temasını konu edinen filmlerde bir realiteyi meşru kılıcı ve pekiştirici yöndedir. Kadın için yalnızlık imkânsızdır. Özgürlük ciddi bedel ister. Eğitimli ya da ekonomik bağımsızlık sahibi oluşu her ikisine de engel değildir. Taciz, tecavüz, kadın eşittir cinsellik olgusunun doğal yansımasıdır. Türk sinemasında da ısrarla veriler pornografiye varacak boyuttaki çıplaklık kareleri bunun doğruluğunu ve sürekliliği onaylamaktadır.

Genel anlamda Türk Sinemasında ele alınan kentli ve özgür kadın tiplerlerinin konu edinildiği filmlerde ortaya çıkan belli başlı temalar şunlardır:

"Özgür ve yalnız kadınlar, çevrenin baskı ve yakın takibi altındadırlar. Ama insan olarak kendilerine seçim hakkı ve ortamı sağlanmaktan geri kalmazlar.

- Evinde ve işinde, evli ve ya değil, aktif görevlerde bile olsalar, dayanma sınırlarına bağlı olarak bu kısırcanın ağırlığını duyarlar.

- Kimileri terkedilmiş, kötü yola düşmüş bu kadınlar, düzenin kendilerine hazırladığı tuzaklardan kaçamamış, kapitalist ve maskilist ilişkiler ve beklentiler için "emre amade" olmak ve sömürülmek durumunda kalmaktadırlar. Bilinç düzeyleri ve sosyal güvencesizlikleri bu sömürüyü engelleyememektedir.

- Yalnız ve özgür kadınlar arasında, ekonomik bağımsızlığı olan ve/ya varıl kadınlar, toplum kurallarına ve çevresel baskılara daha az bağımlıdırlar veya bunları hiç dert etmezler. Onlar beyinsel ve bedensel olarak tamamen özgür tiplerdir" (Soykan, 1993: 115).

"Sevmek Zamanı" Filminin Çözümlemesi

Yönetmen

Türk Sinema tarihinin en önemli birkaç rejisöründen biri olan Metin Erksan, 1 Ocak 1929'da Çanakkale'de doğdu. Öğrencilik yıllarını İstanbul'da geçiren Erksan, 1947 yılından itibaren çeşitli gazete ve dergilerde sinemayla ilgili makaleler yazmaya başladı. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi/Sanat Tarihi Bölümü mezunu olan Erksan, 1950 yılında Atlas Film için Yusuf Ziya Ortaç'ın "*Binnaz*" adlı filmini senaryolaştırarak sinemaya adım atmış oldu. 1952'de Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun senaryosunu yazdığı "*Karanlık Dünya/Aşık Veysel'in Hayatı*" adlı ilk filmini yöneten Erksan, bu filme hem Türk Sinema tarihinin ilk köy filmini çekme başarısını hem de sansür kurulu tarafından ilk yasaklanan filmin yönetmeni olma şanssızlığını bir arada yaşadı. Erksan, 1965'de sıra dışı bir film örneği olan ve sinema izleyicisine bir türlü ulaşamayan, yıllar sonra televizyonda gösterilen "*Sevmek Zamanı*" adlı filmini yönetir. "*Sevmek Zamanı*", karasevdayı yüceltişiyle, dönemini aşmasıyla, insanı, tutkuyu ifade etme tarzıyla farklı bir yaptı. 40 yılı aşan sinema yaşamı boyunca Türk toplumunun, daha doğrusu Türk kültürünün temel sorunlarını kavramaya çalışan Erksan, aynı zamanda sürekli okuyan ve sürekli yazan bir yönetmen olarak sinemaya 1974'de İDGSA (İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi) Film Arşivinin Türkiye'de ilk defa başlattığı Sinema Kurslarında öğretmen olarak, 1997'den sonra da MimarSinan Üniversitesi'nin verdiği Onursal Profesörlük unvanı ile bu üniversite de verdiği sinema dersleriyle, düşünsel ve yazınsal katkılarını da sunmuştur. Türk Sinemasına bir diğer katkısı da Türkiye Sinema İşçileri Sendikası'nı kurup ilk başkanı olmaktır.

"Sevmek Zamanı" Filminde Kadın Temsili

Bir melodram olarak tasarlanmış olan film, 1965'te vizyona girmesine karşın izleyici bulamamış ancak Türkiye'de televizyon yaygınlaştıktan sonra izleyiciyle buluşabilmiştir. "*Sevmek Zamanı*", Metin Erksan'ın ulusal değerlerle, Batılılaşma sürecinde Batının değerleri arasında sıkışıp kalmış iki dünya görüşünün çatışmasını ortaya koyar. Metin Erksan bu çatışmayı sinema dilinde de ortaya koyar. Bir yandan alışılmış, kolay anlaşılır Yeşilçam diliyle öte yandan derin anlatım detayları arayışı içinde olan o yılların Hollywood Sineması dili bir arada kullanılmıştır.

"*Sevmek Zamanı*"; Doğu-Batı karşıtlığından doğan, alt sınıf= köylü=Doğu karşısında, üst sınıf=kentli=Batı çatışmasını herhangi bir tarafta yer alınmaksızın sunar.

"*Sevmek Zamanı*"nda sadece konu değil, mekân da Doğu-Batı karşıtlığını kültürel çelişkileriyle ortaya koyar. Bir yandan Doğu'nun gizemini sunan camiler ve türbeler yalın doğa içinde sunulurken bir yandan zengin ve coşkulu bir yaşamın sürdüğü lüks İstanbul apartmanları görüntülenir.

"*Sevmek Zamanı*"nda müzik de aynı Doğu-Batı karşıtlığını sunacak biçimde bestelenmiştir. Metin Bükey tarafından bestelenen müzik, mekânların içine sindirilmiştir. Filmin özellikle Batı yaşantı öykünmesi bölümlerinde; Bach'ın "*Toccata and Fugue*" eseriyle bütünlenen bir anlatıyla karşılaşırız. Ancak bu karşıtlığın içine öykünmeyi vurgulayacak biçimde disko müzikleri de yerleştirilerek Batı'nın benimsenmek yerine zengin kentli tarafından sadece özenilen bir kültür yansılması vurgulanır.

"*Sevmek Zamanı*" içerisinde düz anlamlı siyasal söylem taşımaya bile kahramanların sosyo ekonomik durumları açısından bir sınıf çatışmasının da sunumunu ana temanın hemen arkasında, hatta ana temayı oluşturan nedensel olarak sunulmuştur. Ancak Erksan, Yeşilçam filmlerinde alışmış olduğumuz zengin burjuva yaşantısını çatışmanın tarafı olarak vermez. Çünkü çatışmayı yaratan aslında alt sınıfa ait olan kahramandır. Burjuvayı temsil eden aile alt sınıfa ait olan kahramana karşı hoşgörülüdür. Ancak bu sıra dışı sonuçla da Erksan, sınıf çatışmasının alt sınıf tarafından derin algılanışını vurgulamak ister. Alt sınıfa ait kahraman kendi öznel dileği gerçekleşecek olsa bile burjuvanın yaşam nesnesi olmayı dolayimli olarak reddeder. Bu sınıf çatışmasının alt sınıf konumundan burjuvaya bakışın entelektüel bir yorumu olarak algılanabilir.

"*Sevmek Zamanı*" iki ana kahraman etrafında kurgulanır. Her iki kahramanın filmdeki işlevi eşdeğer vurguya sahiptir. Meral (Sema Özcan); zengin, geleneksel muhafazakâr alışkanlıkları geride bırakmış ancak; Batı öykünmesini henüz yaşama biçimine bütünüyle uyarlayamamış yoz ara kültür yaşantısı olan bir ailenin eğitimli kızıdır. Halil (Müşfik Kenter); işinde usta, zanaatkâr bulunduğu konumdan şikâyetçi olmayan, mütevazı, duygulu, ince zevkleri olan kişilik ve duruş olarak sınıfsal kültürel konumundan çok hayali örnek insan konumunda tutulan bir kahramandır. Melankolik duruş öznel olmaktan çok adeta evrensel umutsuzluğu vurgular.

İkinci derece kahramanlar asıl kahraman olan Halil ile Meral'in toplumsal

konumunu ve yaşam standartlarını tamamlayan kanıtlar olarak kullanılmıştır. Örneğin, Mine ve Oya, Meral'in küçük burjuva yaşantısının sınırları içinde yozlaşmış kültürel yaşantının nesneleri olarak sunulurken, Mustafa; Halil'in gizemli melankolik dünyasını çok iyi algılayamasa da onun dünyasının değerli insan olgusunu yansıtır. Meral'in sınıfsal tanımı; kentli, kâr sistemi yüksek bir iş yerinin sahibi olan baba olgusuyla sunulmuştur. Ancak kızını seven, altsınıfa hoşgörü ile bakan, kızının tercihlerine saygı duyan, onu cesaretlendiren, özverili bir kişilik çizer. Ancak, bu kişilik Halil üzerinde olumlu bir etki yaratmak yerine Meral'i daha da erişilmez bulması için önemli bir neden oluşturur. Çünkü bu baba motifi; Meral'in vazgeçişini değil, Meral, Halil'i seçse bile lüks yaşantısını babasının desteği ile sürdüreceği fikrini güçlendirir.

Filmin gerek sınıfsal çatışma, gerekse cinsel kimlik çatışmasını en belirgin biçimde ortaya koyan kahramanı Başar (Süleyman Pekcan)'dır. Başar, hem eril kimliğin alışılmış karakteristik eğilimlerini hem de küçük burjuva yaşantısının kültürel alışkanlıklarını kimliğinde toplar. Başar kendine güvenen, aşk ve tutkuyu kaba cinsel arzuyla sunan, ilişkilerinde öznel çıkarını önceleyen bir karakter çizer. Kaybetmeyi sevmediği için elde etmeyi isteyen Başar, elde etmeyi istediği kadın hakkında seviye dair hiçbir değer duygusu hissetmez. Meral onun için hiçbir çaba harcamaksızın zaten ona ait olan cinsel bir nesnedir.

"*Sevmek Zamanı*"; modern toplumda pratik yaşamsal sorunlarını çözmüş ancak bu çözümde bireysel hiçbir çaba harcamamış olan, cinsiyet kimliği üzerine hiçbir fikri olmayan kadını sunmuştur: sıklıkla modern liberal toplum modelinde rastlanan bu kadın tiplemesinde yaratılan fark kadının duygusal seçkileridir. Bir melodram olan film izleyiciye şu soruyu sordurur: Dram kadın üzerine mi erkek üzerine mi kurgulanmıştır? Yüzeysel bir anlamlandırma ile filmi izlediğimizde dramın Halil yani erkek üzerine kurgulandığı düşünülür. Oysa, dikkatli bir alt anlam çözümlemesi kadının sosyo-ekonomik problemlerini çöze bile cinsel kimliği konusunda belirlenmişlikler arasında sıkışıp kaldığını ve bu sıkışıklık içinde nasıl bir tercih yaparsa yapsın erkek için var olduğunu ve bu varlığın kendi belirlemesi değil; ancak kimi daha çok mutlu edebileceği ile ilgili karakteristik kadın olma sorumluluğu ile ilgili dram yaşanır. Bu dram kadının dramıdır.

Halil ve Başar aslında erkek cinsiyetinin birbirini tamamlayan iki yanını temsil eder. Yönetmen adeta eril kimliğin özelliklerinin iyi ve kötü, doğru ve

yanlış gruplamasını yaparak ikiye ayırmış, bütüncül eril özellikleri iki ayrı kişiymiş gibi sunarak doğru iyi ve hümanist erkeği yaratmıştır. Ancak, ortaya çıkan idealleştirilmiş erkek kadının cinsel kimlik problemine çözüm bulmak yerine tersine kadında bütünüyle gerçekçi olmayan bir teslimiyet duygusu yaratmıştır. Halil melankolik, masum ve hiçbir cinsel tutku içermeyen platonik aşkını sunarken, kadın kendi cinsel tutkularından da feragat etmek ve kendisini bu temiz ancak patolojik aşka hiçbir seçimi olmadan sunmak durumundadır. Çünkü diğer seçenek başka bir erkeğin haz nesnesi olmayı getirecektir. Kadın, aşk ve cinsellik arasında erdem, üst yapı bir çelişki ile yüz yüze kalırken kendisine sunulan beğenin koşullarının yaptırımlarına müdahale şansını bütünüyle yitirmiştir. Halil'in mazoşist, Başar'ın narsist eril kimliği arasında sıkışan öznel kadın kimliği her iki patolojiyi de kendi benliğinde toplayarak "önemsizleştirme" yoluyla erdemli bir sunuşu tek çıkar yol olarak görmek zorunda bırakılır. Kadın bu iki tehdit arasında bir vazgeçiş yaşar. Bu vazgeçiş; çocuksu, korunma gereksinimi duyan korkuları ve nefretleri bastırılmış, bağımlı uzlaşmacı, kendi erişilmezliğini utanca dönüştürmüş, bu nedenle af dileyen, en önemlisi beğenilmiş olmayı şans sayan, cinsel heyecan ve arzularını bütünüyle egosunun derinliklerine gömen bir kadın ortaya çıkmıştır. Görsel olarak gelinlik giymiş mankenin sulara kayboluşuyla ve gerçek Meral'in kayıpta sulara gömülmesi Halil'in dramı olarak görülse de, aslında sulara gömülen bir kadındır. Ve bu nesnel görüntüden çok önce kadının benliğinde kendi kimliği erdemin ve öteki olan erkeğin sembolik varlığına gömülmüştür.

"*Sevmek Zamanı*" dönemi içindeki Türk Sineması örneklerinden oldukça farklı Dışavurumcu (Ekspresyonist) bir estetik anlatım içermektedir. Dış bakışla İzlenimci (Empresyonist) peyzajlar göze çarpsa da tüm bu izlenimler bir duygunun dışavurumunu sağlayacak biçimde kurgulanmıştır. Yönetmen, dışavurumcu yaklaşımında mekânı, mekân içinde kamera akışını değişimlerdeki zaman dizinini dikkate almış, filmdeki bütün kareler dikkatle kadrajlaşmıştır. Sinema dili açısından filmin temposunun yavaşlama riski göze alınarak izleyicinin Dışavurumcu detaylara yönlendirici zaman ve kadraj verilmiştir. Film, tiyatro sanatının temel ilkesi olan izleyiciyi "*olayın tanığı yapmak*" ereğini gerçekleştirecek biçimde tasarlanmıştır. Olaylar, görüntüler, mekânlar, replikler izleyicinin gözlerinin önünden hızla akıp geçmek yerine adeta izleyiciyi o mekânın içindeki bir gözlemci imiş gibi anın kendi duygu ve düşünsel süzgecinden geçirebileceği ölçüde yaşam kesitinin içine alıp, iz-

leyicinin kendisini, duygularını tanımlayacağı kadar zaman verilmiştir. Filmin başlangıcındaki karşılaşma sahnesinden başlayarak izleyici tüm duyguların ve olay akışının tanığı durumundadır.

Sonuç

Kadın olmanın trajedisi olarak kabul edeceğimiz cinsiyet savaşımı, kadının en önemli özelliği olan "*kadınsılığı*" yok ederek hatta onun küçücük belirtilerini, bir zayıflık utancıyla saklayarak bir anlamda kadını cinsiyetsi-leştirilerek kazanılmıştır. Kadının kazandığı bu savaş onun rahat nefes al-masını sağlamamış; tersine geçmişteki korkularını daha çok derin ve daha çok yaygın hale getirmiştir. Komşu korkusu, kamuoyu korkusuna, eş ko- rkusu, patron korkusuna, açlık korkusu, iflas korkusuna, yönetilme korkusu, yenilgi korkusuna dönüşerek büyümüştür. Bu arada kadın kendi ruhunu, be- denini, doğurganlığını, duygusallığını, şefkatini, sabrını en önemlisi beğeni- sini bu savaşta yitirmiştir. Bu Marx'ın söylemiyle bir yabancılaşma da değildir. Çok daha derin bir kayıp olarak benliği yitirmek ile sonuçlanmıştır. Bu savaşta erkek daha erkek olurken, kadın erkeğin geçmişteki özelliklerine sahip yapay bir kopya ya da erkek kopyası haline gelmiştir.

Kadın sanatın evrensel temalarından biridir. Dünya sanatı bir zaman dizininde incelendiğinde, her kültürel dönemin kadına bakışını izlemek olanaklıdır. Sinema, teknoloji uygarlığının önemli bir sanat dili olarak yaşama tanıklık ederken, yüz yılı aşkın bir zamandan bu yana kadını beyazperdeye birçok boyutta yansıtmıştır. Türk sinemasında, kadın Türkiye'nin sosyo-ekonomik ve kültürel yapısını yansıtan ve bu yapı içinde kadını tematik örgünün ana elmanı olarak işleyen çok sayıda film vardır. Özellikle aktör ve aktrist olgusunun merkeze alındığı dönemlerde senaryolar adeta aktristler için tasarlanmıştır. Kadın sadece tematik bir değer olarak değil; aynı zamanda görsel bir değer olarak da Türk sinemasında yer almıştır. Kırsal yaşamda, güçlü Anadolu kadını yansıtılırken kadının duygusal kimliği hep ön plana çıkarılmıştır. Genel olarak, Türk Sineması kadına karşı hoşgörülüdür. Kadın hem sevgi nesnesi hem de estetik bir nesne olarak vazgeçilmez bir unsur ol- muştur. Genel olarak kadın aşağılanmamıştır. Buna karşın bir cinsiyet çatış- ması da hissettirilmemiştir. Kadının mutsuzluğu büyük ölçüde ekonomik ve geleneksel baskı neden gösterilerek ele alınmış ama kadının içinde bulun- duğu anti demokratik cinsiyet eşitsizliği çok fazla filmin temasında yer ala- mamıştır.

"*Sevmek Zamanı*" kadına hoşgörüyü bakıp onu yumuşak, sevecen, duygusal ve korunmaya değer bir sevgi nesnesi olarak sunarken, Türk sinemasının diğer örneklerinden farklı olarak, kadına erkek tarafından tutkuyla sevilmenin dramatik suçluluk duyumsamasını hissettirir. Kadın tutkuyla sevildiği için sevmek zorundadır. Görüntü estetiği açısından neredeyse her karenin bir fotoğraf karesi olarak tasarlandığı filmde, romantizm ve tutkulu aşk mekân ve doğa yansımalarında da hissettirilir. Türk sinemasında alışık olmadığımız ölçüde diyaloglara az yer verilir duygu beden diline yüklenir. Uzun sessizlikler müziğin desteğinde monotonluğu ortadan kaldırır. İzleyicinin, melankolik bekleyişe, filmde yaşananları kendi duygularıymış gibi yaşamasına olanak tanır. "*Sevmek Zamanı*" filmini farklı kılan erkek kahramandır. Erkek kahramanın dünyasındaki kadın algılayışında, ataerkil erkek kültürünün algılayışından oldukça farklı derin anlamlar yüklenerek kadın özelleştirilir. Bu filmde bütünüyle kadın, yaşamın vazgeçilmez öznesidir.

Yukarıda sinema edebiyatı anlamında karakteristik özelliklerini vurguladığımız "*Sevmek Zamanı*" filminin seçimindeki önem, filmin yapılma yıllarındaki Türkiye sinemasının yaygın beğenisi dışında, kadını ele almış olmasından kaynaklanmaktadır. Kadının erkek düşlerinde özne olarak varlık bulduğu "*Sevmek Zamanı*" filmi, ne diğer yönetmenleri etkilemiş ne de kadın hakları savunucuları tarafından dikkate alınmıştır. "*Sevmek Zamanı*" filminin analizi ile ulaşılan en önemli sav, nevrotik de olsa tutku yoluyla erkeğe ege-men olan özne kadının kültürel boyutta yer bulamayışdır. Kadın nasıl algılanırsa algılansın öznel kimliğini erkeğe benimsetmekte hep eksik ve yetersiz kalmıştır.

Kaynakça:

Özön, Nijat (2003). Türk Sineması Tarihi. Ankara: Vipart.

Kalkan, Faruk (1988). Türk Sineması Toplumbilimi. İzmir, Ajans Tümer Yayınları.

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

Soykan, Fetaş. (1993). Türk Sinemasında Kadın. İzmir: Altındağ Matbaacılık.

YILMAZ GÜNEY SİNEMASINDA KADIN İMGESİ

Özet

Bu çalışmada Yılmaz Güney filmlerindeki kadın imgesi, feminist bir perspektif çerçevesinde çözümlenmiştir. Çalışma film metnine odaklanmakla birlikte, filmlerin üretildiği dönemdeki toplumsal ilişkileri de göz önünde bulundurmuş ve psikanalizin temel kavramlarından yararlanarak kadına atfedilen değerlerin ve kadın imgesindeki güçsüzlük, ötekileştirme ve sabitliklerin hangi anlamlandırma sistemlerine karşılık geldiğini ortaya koymayı amaçlamıştır. Bu bağlamda Güney filmlerinin kadın imgesinin sunumu açısından cinsiyetçi bir kapanma yarattığı varsayımı, Güney'in yönetmenliğini üstlendiği 17 film çerçevesinde araştırılmıştır.

Güney bazı avantürler dışında, filmlerinde ele aldığı olayları ve karakterleri gerek metaforik düzeyde, gerekse betimleyici bir çerçevede siyasi ve toplumsal bağlamla ilişkilendirerek sunmakta ve toplumsal iktidara başkaldırıcı cisimleştiren filmler ortaya koymaktadır. Ancak muhalif okumalara olanak sağlayan bu filmler, kadın imgesi söz konusu olduğunda gerek cezalandırma, şiddet uygulama, fetişleştirme, düşmana dönüştürme, yalnızlaştırma aracılığıyla gerekse yüceltme, değer verme, sembolik bir işlev yükleme gibi taktiklerle kadını araçsallaştırarak muhafazakâr bir söyleme eklemlenmekte ve bazı kırılmalar görülmekle birlikte -örneğin "*Umut*", "*Ağıt*" ve

“Zavallılar” filmlerinde üstün erkek kahraman anti-kahramanla yer değiştir-diği için hegemonik erkeklik parçalanmıştır- erkek kimliğindeki yarılmanın gizlenmesine olanak sağlamaktadır. Yani Güney filmlerindeki temel yönelim, erkeğin kendi eksikliğini kadına yansıtması ve kendi bütünselliğini kurmak için onu araçsallaştırmasıdır. Bu nedenle kadını düşmana dönüştürme ile kadını yüceltme aynı işlevi karşılamakta, kadın karakterler hegemonik erkek kimliğinin sürdürülmesi bakımından önemli bir işlev yüklenmektedir. Bu bağlamda Güney filmlerinin popüler Türk filmlerinde kullanılan bazı yön-temler aracılığıyla kadına birtakım değerler ve sabitlikler yüklerken, mod-ernleşme sürecindeki çelişki ve çatışmaların toplumsal cinsiyet üzerinden okunması bakımından yararlı açılımlar sağladığı söylenebilir.

Anahtar Kelimeler:

Toplumsal Cinsiyet, Hegemonik Erkeklik, Ataerkil Düzen

Giriş

Bu çalışma Yılmaz Güney'in 1966-1984 yılları arasında yönettiği filmlerde kadın imgesinin kuruluşunu ele almaktadır¹. Çalışmanın amacı Güney'in filmlerinde kadına yüklenen değer, sembol ve sabitliklerin hangi anlamlan-dırma sistemlerine karşılık geldiğini ortaya koymaktır. Bu bağlamda Yılmaz Güney sinemasında kadın imgesinin sunumu feminist bir perspektif çerçeve-sinde ve Güney sinemasındaki iki farklı eğilim içerisinde (avantür filmlerde kadın ve toplumsal içerikli filmlerde kadın) değerlendirilecektir. Böylelikle Güney'in filmleri bakımından kadın imgesinde bir dönüşüm olup olmadığı araştırılacak ve bu filmlerdeki kırılma noktaları incelenecektir.

Çalışmanın temel varsayımı, toplumcu bir yönelim çerçevesinde egemen anlamların kırılmasını ve bu anlamların yeniden tanımlanmasını sağlayan Güney filmlerinin, kadın imgesinin kuruluşu bakımından dönemin muhafa-

1- Çalışmada Yılmaz Güney'in yönetmenliğini üstlendiği 22 film arasından ulaşıla-bilen 17 filmi değerlendirilmiştir. Bu filmler şu şekilde sıralanabilir: *“At, Avrat, Silah”* (1966), *“Bana Kurşun İşlemez”* (1967), *“Benim Adım Kerim”* (1967), *“Pire Nuri”* (1968), *“Seyyit Han”* (1968), *“Aç Kurtlar”* (1969), *“Canlı Hedef”* (1970), *“Umut”* (1970), *“Yedi Belalılar”* (1970), *“Vurguncular”* (1971), *“Yarın Son Gündür”* (1971), *“Umutsuzlar”* (1971), *“Acı”* (1971), *“Ağıt”* (1971), *“Baba”* (1971), *“Zavallılar”* (Atf Yılmaz'la birlikte, 1974) ve *“Arkadaş”* (1974). Güney'in yönetmenliğini üstlendiği son filmi olan 1983 tarihli *“Duvar”* ise çocuk mahkûmlara odaklandığı için çalışma kap-samı dışında tutulmuştur.

zakâr söylemine eklenerek, kadın imgesindeki güçsüzlük, ötekileştirme, eksiklik aracılığıyla erkek kimliğini hegemonik bir konuma yerleştirmesidir. Medya Yeğenoğlu'nun, Joan Riviere'den aktardığı gibi, hem kadın tarafından baştan çıkarılan, hem de kendisine yönelik alay ve tehdidi algılayan erkek, kadına ilişkin bilgi eksikliğinin neden olduğu muğlâk arzuyu aşırı bir temsil ile dönüştürmektedir. Yani erkek kendi deneyimlediği denge kaybını kadına yansıtarak ve onun güvenilmez, aldatıcı bir cins olduğunu söyleyerek kendi durumundan kurtulmaya çalışmaktadır (Yeğenoğlu, 2003:73). Bu durum, erkek öznenin simgesel düzende kadını bir fantazi nesnesi olarak görmesiyle de ilişkilidir. Elizabeth

Wright'a göre simgesel düzene girişte erkek için "artı jouissance", Lacan'ın "objet petit a" dediği şeyle yakalanmaktadır. Bu nesne öncelikle bütün öznelce eksiklik, simgesel düzene girişi izleyen bir yabancılaşma olarak hissedilmekte ve erkekler kadında fantazi arayarak bu eksiklikle başa çıkmaya çalışmaktadır (Wright, 2002: 33).

Bu bağlamda çalışma, Annette Kuhn'un feminist bir film çözümlemesinde ataerkil iktidar ilişkilerini yapı bozumuna uğratmak için gerekli gördüğü şu sorular üzerinden biçimlendirilecektir: Kadınlar görsel olarak nasıl temsil ediliyor? Kadınlara ilişkin belli, sabit imajlara başvuruluyor mu? Eğer böyleyse bunlar film anlatısı aracılığıyla nasıl kuruluyor? Nasıl işlevsizleştiriliyor? Kadınlar filmde nasıl temsil edilmiyorlar? (Kuhn, 1982: 81). Ayrıca kadın üzerindeki eril iktidarın hangi yollardan kurulduğu ve kadınların ataerkil iktidar anlayışı karşısında bir direnme stratejisi oluşturup oluşturamadıkları da (örneğin kadın dostluğu, kamusal alandaki iktidar ilişkilerine eklenme pratikleri vb.) sorgulanması gereken temel noktalar arasındadır.

Feminist film çözümlemeleri, kadın bakış açısıyla film metnine odaklanmakla birlikte tek bir metodolojiye dayanmamakta ve çözümlemelerde farklı farklı yöntemleri benimseyebilmektedir. Psikanaliz, yapısalcılık, göstergebilim gibi çeşitli kuramsal perspektiflerden beslenen feminist film çalışmalarının temel ilgi odağı kadınların bir "anlamlar seti" olarak nasıl inşa edildiği olmuştur (Kuhn, 1982: 72). Feminist bir film çözümlemesinin, film metninin yanı sıra film metninin üretildiği dönemdeki toplumsal ilişki biçimlerini de dikkate alması gerektiğini belirten Kuhn, çözümlemenin hem metin, hem de bağlam üzerinden şekillenmesi ve bu ikisi arasındaki ilişkiye odaklanması gerektiğini vurgulamaktadır (1982: 73). Bu çalışma da film metnini ve film metninin üretildiği dönemdeki toplumsal ilişkileri feminist bir perspektif çerçevesinde incelerken, hem sosyolojik bir bakıştan hem de psikanalizin fark-

lılaştırdığı ve yeniden sorguladığı özne teorisinden yararlanacaktır. Çalışmanın temel dayanaklarından biri olan sosyolojik bakış, Güney'in filmlerinin toplumsal cinsiyet ilişkileri bakımından dönemin egemen söylemleriyle nasıl bir ilişki içinde olduğunu değerlendirmek için gerekli görülmektedir. Çalışmanın ikinci dayanak noktasını oluşturan ve filmlerdeki ataerkil tahakküm ilişkilerinin ortaya çıkarılması amacıyla yararlanılan psikanalitik bakış ise özellikle 1970'li yıllarda feminist film çözümlemelerini biçimlendiren Lacancı psikanalizin benimsediği "Ayna Teorisi", "Oidipus Süreci" ve Laura Mulvey'in ve Slavoj Žižek'in popüler filmleri çözümlerken yeniden yorumladığı psikanalitik kavramlar aracılığıyla ortaya konulacaktır. Öte yandan yapısalci dil çalışmalarının yararlandığı metafor (eğretileme) ve metonimi (düzdeğişmece), film çözümlemelerinde yararlı açılımlar sağlayan ve yeri geldiğinde kullanılacak diğer kavramları oluşturacaktır.²

1970'li yıllarda feminist film çözümlemelerine hâkim olan Lacancı psikanaliz, bazı feminist kuramcılar tarafından fallusmerkezcilikle suçlansa da (Sarup, 2004: 46), ataerkil iktidar ilişkilerinin açıklanması bakımından feminist eleştiriye büyük katkı sağlamıştır. Lacan'ın savları hem ataerkil iktidar ilişkilerini, hem-de bu ilişkilere yeniden üretimine ilişkin kadın bakışını biçimlendirmiş; kadın üzerinde baskıya yol açan ekonomik, kültürel ve dilsel yapıyı feminist eleştirinin odağına yerleştirmiştir (Sarup, 2004: 46-49). Lacan'a göre simgesel düzene giriş, Oidipal olduğu için, dil erkeksi olana kadını olan üzerinde bir ayrıcalık atfetmektedir. Cinsiyetler arası farkın yalnızca biyolojik olana indirgenemeyeceğini söyleyen Lacan'ın deyimiyle cinsiyetler arasındaki fark, söylem ve anlamlandırma aracılığıyla şekillenmektedir (Humm, 1997: 23). Kişi, özne olarak dünyadaki yerini ancak simgesel düzene (dile ve kültüre) girişle kazanmakta, anne için duyulan arzuyu yasaklayan ve kastrasyon tehdidini fallusuyla simgeselleştiren baba, simgesel müdahaleyi gerçekleştirmektedir. Fallus simgesele girişi temsil eder. Ancak cinsel yasa ve öznellik, fallusa sahip kadın ve erkek için farklı işlemektedir. Buna göre, arzu teorisinde, fallus kendisini temsil ettiği için ve annenin arzusu ile ilişkili olmadığından, kadınlar "*kendinde özne*" olamazlar, sadece bir simge ya da erkek ruhundaki semptom olabilirler (Chodorow, 1989:188).

2- Yapısalci dilbilimin kullandığı metafor ve metonimi kavramları şu şekilde özetlenebilir: *Metafor, benzerlik ve farklılıktan yararlanarak bilinmeyen bir şeyin bilinen bir şeyle aktarılmasıdır* (Fiske, 1996: 123-124). *Metonimi ise bir parçanın bütünü temsil etmesidir. Yani gerçekliğin bilinmeyen kısmı metonimi aracılığıyla inşa edilir* (Fiske, 1996: 127-128).

Lacan'ın temel savlarını özetledikten sonra Zizek'in Lacan'dan yararlanarak geliştirdiği film çözümleme yöntemini ele almak, çalışmanın kuramsal dayanaklarının ortaya konması bakımından yararlı olacaktır. Zizek'in temel yöntemi, Lacan'ın ve Freud'un kavramlarını Hollywood filmlerinin ve diğer popüler kültür ürünlerinin yorumlanması aracılığıyla açıklamaktır. Zizek, bir yandan film anlatısının çok boyutluluğunu ortaya koyarken diğer yandan da psikanalizi ve psikanalizin öznellik yorumunu gözden geçirmektedir (Cook ve Bernink, 2005: 351). Bu bağlamda Lacancı psikanalizi yeniden yorumlayan Zizek'in feminist çalışmalar tarafından da kullanılabilecek yararlı açıklamalar sağladığı söylenebilir.

Zizek'in, "arzu", "histeri" ve "fantazi" kavramlarına yönelik saptamaları, Güney filmlerindeki erkek öznenin, simgesel düzendeki eksiklikle başa çıkmak için kadını nasıl ve ne şekilde konumlandığını gösterebilmek açısından önemlidir. Zizek'e göre simgesel düzende kendi temel yetenekleri ile açıklanamayacak simgesel görevler üstlenen erkek özne, simgesel düzeni oluşturan dil yapıları tarafından biçimlendirildiği için, simgesel düzenin yönelttiği "che vuoi?" (Arzuladığın nedir? Aslında ne istiyorsun?) sorusunu yanıtlayamamaktadır. Çünkü dile girişle birlikte öznenin gerçek varlığı ile simgesel görevi arasında bir boşluk oluşmakta ve öznenin annenin bedeninden ayrılarak yaşadığı eksiklik simgesel düzende çeşitli nesneler aracılığıyla giderilmeye çalışılsa da, arzu asla tam olarak doyurulamamaktadır. Öznenin bu boşluk karşısındaki tepkisinin histerikleşme olduğunu belirten Zizek, bu durumu, öznenin simgesel görevi üstlenme yeteneksizliğini ifade eden *"Ben niye senin zannettiğin şeyim, niye böyle bir görevim var? Ben niye (öğretmenim, efendiyim, kralım) kısacası senin (büyük Ötekinin) söylediği şeyim?"* (Zizek, 2004: 129) sorusu aracılığıyla formüle etmektedir. Bu soru bir yandan öznenin simgesel görevi koşulsuz üstlenme yeteneksizliğine işaret ederken, diğer yandan *"çağrılmaya karşı koyan öznedeki nesnenin boşluğunu"* açmakta ve *"öznenin simgesel ağa dâhil oluşunu"* göstermektedir (Zizek, 2004:130). Zizek'e göre öznenin simgesel bir senaryo yani bir fantazi yaratmasının nedeni de boşlukla başa çıkmak ve *"simgesel düzenin travmatik bir imkânsızlık etrafında, simgeselleştirilmeyen bir şey yani joussaince gerçeği"* etrafında yapılandırıldığı (2004: 141- 135) gerçeğinden kaçınmaktır.

Psikanalitik kuramın film çalışmalarına sağladığı açıklamalar çerçevesinde Yılmaz Güney filmlerindeki kadın imgesini değerlendirmeyi amaçlayan bu çalışma iki bölüm üzerinden ilerleyecektir. İlk bölümde öncelikle erkek kimliğinin kadın imgesi üzerindeki şekillendirici rolü ve silah fetişizmi ve erkek

dostluğu gibi mekanizmalar aracılığıyla biçimlendirilen "hegemonik erkek" imgesi ele alınacaktır. Çünkü erkek imgesinin değerlendirilmesi, Ayşegül Altınay'ın da belirttiği gibi, erkeklik kurgularının fark edilir kılınmasını, erkeklik ve kadınlık arasındaki ilişkinin tarihsel ve kültürel açıdan açığa çıkarılmasını sağlar. Dolayısıyla "...hangi süreçlerden geçerek erkek olduğunu, erkekliğin ne şekilde tanımlandığını ve farklı erkeklik kurgularını anlamak kadınlığı ve toplumsal cinsiyetin işleyişini anlamak açısından gerekli" dir (Altınay, 2004: 19-20). İkinci bölümde ise, Yılmaz Güney'in yönetmenliğini üstlendiği filmlerdeki kadın imgesi, ilk bölümdeki değerlendirmeler ışığında "aşk ve evlilik ilişkileri", "aşkın nesnesinden tüketimin nesnesine", "annelik", "kadın dostluğu", "kadın cinselliği" ve "çalışma yaşamında kadın" gibi başlıklar çerçevesinde analiz edilecektir.

Erkeklik Olgusunun Kadın İmgesi Üzerindeki Etkisi

Yılmaz Güney filmlerinde kadın imgesi üzerinde belirleyici olan en önemli unsurlardan biri, ataerkil toplum düzeninin göstergesi olan ve kadın kimliğinin kuruluşunu etkileyen "hegemonik" erkek kimliğidir. "Hegemonik" erkeklik, herhangi bir dönemde ve herhangi bir yerde tanımlanan ve erkeklerin eylemlerini, düşünce yapılarını ve davranışlarını belirleyen standartlar bütünüdür. Doğallaştırılır ve idealden çok daha fazlasını içerir (akt. Nagel, 2004: 73). Herhangi bir ulusta tüm erkekler ve kadınlar arasında ideal erkek konusunda bir mutabakat olmadığını belirten Joane Nagel'in deyiimiyle "...Hegemonik erkeklik, diğer erkekliklerin rekabet ettikleri ya da kendilerini ona göre tanımladıkları bir standarttır" (2004: 73).

Yılmaz Güney'in filmleri hegemonik erkeklik bağlamında değerlendirildiğinde, Güney'in "Çirkin Kral" döneminden kaynaklanan avantür nitelikli filmlerinin temel olarak maço, sert erkek tipindeki "hegemonik" erkek kahramana dayandığı görülecektir. Güney'in güç kullanımının öne çıktığı, şiddetin intikam temelinde meşrulaştırıldığı avantür nitelikli filmlerinde hegemonik erkek kimliği, temel erkek kahramanın hem diğer erkeklerden daha üstün olduğunu gösteren imgeler aracılığıyla, hem de görüntü düzenlemesi aracılığıyla kanıtlanmaktadır. Bu erkek tipi diğerlerine oranla daha güçlü, daha dayanıklı, daha namuslu, daha dürüst ve daha korkusuz olarak tanımlanmaktadır.

Güney'in "Benim Adım Kerim" filminde canlandırdığı iki farklı erkek karakter, erkekliğe ait kodların kurgulanması açısından önemlidir. Öldürülme korkusu taşıdığı için evden hiç dışarı çıkmayan, korkak, şüpheli, cinsel açı-

dan edilgen bir kişilikle temsil edilen Mustafa Bey kadınısı/ efemine, onun yerine geçen ve alt sınıftan gelen güçlü ve cesur Yadiğâr ise tam bir "erkek" olarak sunulmaktadır. Anthony Easthope, popüler kültürün erkeklik mitlerine ilişkin araştırmasında erkekliğin düşmanları tarafından kuşatıldığını belirtir: "*İçte kadınsılık ve eşcinsel arzu inkâr edilmelidir, dışta kadın ve kadınsılık ikinci konuma düşürülmeli ve orada tutulmalıdır*" (akt. Segal, 1992: 139). Film bu düşüncüyü iki düzlemde (cinsellik ve şiddet) ele almaktadır. Mustafa Bey'in iktidarsızlığı karşısında Yadiğâr'ın farklı kadınlarla sevişmesi ve kadınların sevişmeden aldıkları hazzın yakın planda görüntülenmesi (kadınların erotikleştirilmesi), Mustafa Bey'le simgeleşen kadınsılaşıma korkusunun alaşağı edilmesini ve Yadiğâr'ın cinsellik çerçevesinde bir üst kimlik oluşturmaları sağlar. Erkek iktidarının temel göstergelerini cinsel performans ve şiddet eğilimi oluşturmaktadır. Bu bağlamda Yadiğâr'ın saldırganlık/güç/iktidar gibi erkek değerleri ile ilişkisi kurulur. Mustafa Bey böceklerden (Mustafa Bey böcek gördüğünde korumalarını odasına çağırır ve karısının yanında küçük düşerek kadınsılaşıp), silahlardan, ani seslerden (patlayan bir şampanya sesinden bile) korkarken, Yadiğâr'ın silahıyla uyuması, yatağına konulan zehirli yılanı korkusuzca dışarı atması, bir böceği bile silahla öldürecek kadar sert olması "erkek" kimliğinin kuruluşu açısından önem kazanır.

Güney'in filmlerinde erkek kahramanın iktidarı bir yandan silah kullanma becerisine ve cinsellik çerçevesinde bir üst kimlik oluşturmaya bağlanırken; diğer yandan halkın sorunlarına çözüm bulan bir lider figür olarak sunulmasıyla da biçimlendirilmektedir. Örneğin "*Arkadaş*" filminde erkek kahraman otoritesini ve üstünlüğünü hem kadınlarla, hem de erkeklerle ilişkisi çerçevesinde "namus" ve "devrimcilik" ekseninde kurar. "*Arkadaş*" ta Güney'in "maço" imgesinden beslenen (kadınları doğru yola getiren, ahlaksızlığı cezalandıran ve fahişeye yatmayan) Âzem karakterinin etrafındaki erkeklerden üstünlüğü, "*A'nın üzerinde şapka var*" esprisiyle somutlaşmaktadır. Bu filmlerde erkekler arasındaki grup bağları güçlü olsa da, hegemonik erkeğin yaratılması için bireysel olarak hareket eden bir kahraman söz konusudur. Çünkü hegemonik erkeklik kadınlarla ilişkili olduğu kadar, ikincil duruma düşürülmüş çeşitli erkeklik biçimleriyle de ilişkilidir (Connell, 1998: 245). "*Benim Adım Kerim*" filminde Kerim, polis şebekesinde çalışmasına karşın tek başına hareket eder, "*polissiniz bu kadar cinayet çözdünüz, bir tanesi için daha kafa patlatırsınız*" diyerek kanıtları diğer polislerle paylaşmaz, onlarla dalga geçer. Çok fazla konuşmadığı için yetkinliğinden şüphe edilir. Ancak filmin sonunda cinayetleri tek başına çözmesi ve kaçırıldığına fiziksel şid-

deteye katlanma becerisi nedeniyle yüceltilir. "Ağıt" filminde, köyde kaçakçılık yapan bir çete reisinin lideri olan Çobanoğlu'nun çete üyeleri görüntülendikten sonra çerçevede tek başına belirmesi, tuzakları önceden sezmesi, zıplayarak düşmanlarının kurşunlarından kaçması ve ameliyat edilirken fiziksel acıya katlanma becerisi iktidarının hem fiziksel hem de zihinsel bir üstünlük etrafında kurulmasına neden olur.³

Erkek kahramanların otorite figürü haline geldiği filmlerin temel özelliklerinden bir diğeri, kadınlar tarafından beğenilme arzusudur. Bu arzu erkekliğin sürekli kanıtlanmak zorunda olmasıyla da ilişkilidir. Erkek gibi yaşamak için sertlik, mücadele ve zafer gereklidir (Segal, 1992:140). "At Avrat Silah" filminde "avradını" bulmak için şehre giden Yusufçuk yanlışlıkla bir bara gider ve buradaki kavgaya karışır. Kavga ederken aklından geçen düşünceler, iç ses aracılığıyla seyirciye iletilir: "Avratların yanında madara olursan yaşamam", "avratların içinde rezil olmak yakışmaz". Pierre Bourdieu'nün vurguladığı gibi, erkekliğin biçimlendirildiği oyun alanlarında kadın, üstlendiği izleyici rolüyle sadece erkeklerin kendi güçlerini ve egemenliklerini görebilecekleri bir ayna konumuna indirgenmiştir (akt. Onur ve Koyuncu, 2004:33). Kadınların bu filmlerdeki en önemli işlevi erkek kahramanın gücü, cesareti ve içinde bulunduğu tehlikelerle ilişkili sorular sormasıdır. Eril şiddetin onaylanmasını sağlayan bu sözler aynı zamanda "hegemonik" erkeğin yaratılmasına yardımcı olur. Bu soruları bazen kötü adamın sevgilisi, bazen de kahramana aşık olan ve hakkında bilgi edinmek isteyen kadınlar sorar.⁴ Böylelikle erkek kahramanın diğer erkeklerden ayrı bir üst kimlik oluşturması sağlanır.

3- Ancak bu film aynı zamanda Güney'in "Umut", "Zavallılar" gibi filmlerinde yarattığı anti-kahraman imgesini önceler. Ağıt'ta insanüstü özelliklere sahip Çobanoğlu, filmin sonunda sıradan bir köylü tarafından vurulur ve kaçmaya çalışırken hayatını kaybeder. Bu sahne filmin, erkek karakterin yenilmez bir kahraman olarak tarif edildiği ve ölümünün üstünlük mitini yeniden ürettiği diğer Güney filmlerinden ayrışmasını sağlar. Roy Armes'a göre Ağıt, Güney'in kahraman süpermenlerden savunmasız bireye dönüşüm çizgisi açısından önemli bir filmidir:

"Ağıt"ın eşkıya lideri, sırlarından arındırılmış bir kahramandır. Yetenekleri, gücü ve dürüstlüğü barizdir ama isyanının sınırları da öyle. Değil köylülerle tek başına toplumsal değişime yol açabilecek bir ilişki kurabileceği, küçük çetesini bile bir arada tutabilecek düşünce birikiminden yoksundur. Çete bir süre bir arada olabilir; ama kan davasına dayalı değer yargılarının olumsuz yönleri onları kaçınılmaz olarak böler ve yalnız başlarına ölürler. Burada lider için kahramanca bir son yoktur. Ödül alma umuduyla heyecanlanan bir köylünün uzaktan açtığı ateşle vurulur" (1998: 91).

Güney'in filmlerinde hegemonik erkekliğin kurulması bakımından öne çıkan diğer önemli unsurlar silah fetişizmi ve erkek dostluğudur. Bu filmlerde erkeğin elinde görülen silah, gücün ve iktidarın erkeğe ait olduğunu vurgulamakta, silah bir fallus simgesi haline gelmekte ve silaha sahip olmayan ya da silahla ilişkisi engellenen kadın, iktidar ve güçten yalıtılmaktadır. Ayrıca suç dünyası içinde konumlanan erkekler arasındaki dostluğun idealize edilmesi ve erkekler arasında bir kardeşlik söylemi yaratılması, kadının zaman zaman dostluğu engelleyici bir yabancı, engel olarak görülmesine neden olmakta ("*Yedi Belahlılar*", "*Umutsuzlar*") ve kadının erkek dünyasıyla uyumsuzluğuna dikkat çekilmektedir.

Örneğin "*Umutsuzlar*" filminde birbirlerine âşık olan Çiğdem ve Fırat'ın kavuşmalarındaki en önemli engel, mafya babası olan Fırat'ın hayatta kalmak için "silahına mecbur olması" ve Çiğdem'in Fırat'ı, "ya silahın ya ben" şeklinde bir seçime zorlamasıdır. Kadın erkek için tehdit edici bir varlıktır. Film süresince kadınların (hem Fırat'ın annesinin hem de Çiğdem'in) özlemini duyduğu aileyi/yuvayı temsil eden sevgi/bağlılık/ huzur/güven gibi değerler, Fırat'ı "imgesel alanda" tutma savaşına yöneliktir. Ancak Fırat imgesel alanda kalmayı seçerse babanın yasasına karşı gelecek ve hadım edilecektir. Fırat'ın çetesindeki arkadaşları babanın yasasını simgelerler. "Bizim için çok kadın var", "Bütün gün seni aramadığımız yer kalmadı. Okuldan kaçan küçük çocuklara benziyorsun. Bu kız davası yine mi başladı?", "Yanlışı yoldasın, bu kız sana ölüm getirecek. Görüyorum ki aşk gözünü kör etti. Yirmi yılda dişinle tırnağınla hayatın pahasına bu yere geldin, bir kız için bunları feda etmeye değer mi?", "Görüyorsun ki büyük ve yenilmez Fırat değilsin artık. Namlunun ucundasın ve her an bu akılsız başın bir kurşunla delinebilir" sözleri, âşık olmanın erkekliği bozan, yaralayan bir şey olduğunu vurgulamakta ve erkeğe yasayı hatırlatmaktadır. Çiğdem'in ortaya çıkması Fırat'ın mafyadaki liderliğine ve otoritesine gölge düşürmüş, erkek birliğinden dış

4- "*Canlı Hedef*"te, Çino ve Asım'a âşık olan öğretmen arasındaki konuşma ile Asım'ın düşmanı Bilal ve sevgilisi arasında geçen konuşmalar Asım'ın eril kimliğini pekiştirmek, onun gücüne ve üstünlüğüne işaret etmek için kullanılan anlatsal inşa tekniklerinden biridir:

Öğretmen: Kimdir bu adam? Nedir? Neden Kara Cellad'dır?

Çino: Çok adam öldürdü, çok kan döktü, çok ocak söndürdü gözünü kırpmadan, yüreği titremeden.

Kadın: Asım, Mavzer'le uğraşma, başına iş açacaksın.

Bilal: Akıl mı veriyorsun bana?

Kadın: Sadece korkuyorum. Duyduğum kadarıyla tehlikeli bir adammış

lanmasına neden olmuştur. Film süresince "büyük" ve "yenilmez" olarak tanımlanan Fırat, Çiğdem'e olan aşkı sonucunda histerik bir figür haline gelir. Mafya babası olan Fırat Çiğdem'le ve arkadaşlarıyla yaptığı aşırı duygu yüklü, özlemden nefrete, aşktan kıskançlığa dönüşen teatral konuşmaların sonunda "büyük ve kudretli Fırat, büyük ve yenilmez Fırat, büyük ve yalnız Fırat" diyerek aynadaki yansımaya ateş eder (Anlatıda, Fırat'ın sürekli aynalara ateş ettiği, "bu 40. ayna oldu" sözüyle desteklenir).

Psikanalitik kuramda çocuğun ilksel tamlığa ulaşma evresi olarak görülen ve narsisizmle ilişkilendirilen ayna evresi, Güney'in filmlerinde kahramanların başarısızlığını simgeleyen, "kadiri mutlaklık ve ilksel tamlık duygusunun kaybı", "parçalanma halinin cisimleşmesi" olarak okunabilir. "*Baba*" da bir dişi eksik olduğu için Almanya'ya gidemeyen Cemal, eksik dişine aynada bakar. Dişine bakarken yakın planda görüntülenen Cemal'in yüz ifadesi, boğulma ya da asılma eylemini çağırıştırır. Psikanalitik literatürde iğdiş edilmişliği simgeleyen eksik diş (Freud, 2004: 87- 88), "*Baba*" da Cemal'in Almanya'ya gitme hayalinin imkânsızlığını simgeleyen bir metafora dönüşür. ve hadım edilmişliği anlatır. "*Umutsuzlar*" da da aynı şekilde, ilksel tamlık arzusuna ulaşamayan Fırat, aynaya ateş eder. Narsistik imgelemin kaybı, Fırat'ın aynaya ateş etmesi ve aynanın kırılması aracılığıyla anlatılmaktadır.

Kadın İmgesinin Kuruluşu

Aşk ve Evlilik İlişkileri

Yılmaz Güney'in filmlerinde kadınlar geleneksel kadın imgesine uygun biçimde fahişe, anne ve vamp kadın gibi kalıplaşmış imgeler çerçevesinde ele alınırken, bu kadınların ortak özelliği olan erkeğe duydukları aşk, erkeklerin belirleyici olduğu iktidar ilişkilerinin doğallaştırılmasını sağlayan, kadını toplumsal cinsiyetinin gerektirdiği özellikler çerçevesinde sıradanlaştıran, farklı kadın kimliklerinin yaratılmasını engelleyen bir işlev taşır. Bu bağlamda kadın karakterlerin erkeğe duydukları aşk, bazı filmlerde onların iktidarı erkeğe devretmesine ("*At Avrât Silah*", "*Pire Nuri*", "*Yedi Belalılar*") ya da mazoşist kadın imgesiyle sabitleyerek güçsüzleştirilmesine neden olurken ("*Canlı Hedef*"); bazı filmlerde ise tam tersine, erkeğin güçsüzlüğünün ve eksikliğinin cisimleştirilmesine yol açmaktadır ("*Umutsuzlar*", "*Yarın Son Gündür*"). Erkek, suç dünyası ile aşk/aile arasında kalmakta ve bu iki dünya arasındaki çelişki erkeğin tutarlılığının parçalanmasıyla sonuçlanmaktadır. Çünkü kadın hem bir arzu nesnesi, hem de tehdit edici bir varlıktır. Bu filmlerde suç dünyası yerine kadını seçen ("*Umutsuzlar*") ya da herhangi bir se-

çim yapamayan erkek ("*Yarın Son Gündür*"), kadınla kurduğu dolaylımsız ilişki nedeniyle yasa tarafından kastre edilirken (kadının aile kurma arzusu, erkek kahramanın ölümüyle sonuçlanır), aşık oldukları erkekleri suç dünyasından uzaklaştırmaya çalışan ve onları güçsüzleştiren kadın karakterler, anlatı tarafından yalnız bırakılarak cezalandırılmaktadır. Bu çerçevede kadının aşık kadın imgesiyle sabitlendiği bu filmler arasında bazı kırılmalar olmakla birlikte, kadının eninde sonunda eril iktidarı yücelten bir konum aldığı görülmüştür.

Bu noktada, kadının aşık kadın imgesiyle bile anlatıda yer almadığı; "*Aç Kurtlar*" ve "*Vurguncular*" gibi bazı Güney filmlerinin temel işlevinin, erkeği kadın tehlikesinden korumak olduğu söylenebilir. Yani kadının şiddetin nesnesi kılınarak anlatı tarafından pasifleştirilmesi iki amaca yöneliktir. Bunlardan birincisi psikanalitik kuramdan kaynaklanan, kadının farklılığıyla yarattığı tehdidin bertaraf edilmesi, diğeri ise erkek kimliğine bir kurtarıcı misyon atfedilmesi aracılığıyla erkek bütünlüğünün inşa edilmesidir. Çünkü bu filmlerde kadına yapılan kötülükler bir yandan erkeğin intikamcı bir figür olarak simgesel düzen tarafından çağırılmasına neden olurken, diğer yandan da bazı filmlerde bireysel mücadelenin toplumcu mücadeleyle pekiştirilmesi sağlanmakta ve erkek karakterler bir halk kahramanına dönüşmektedir. Örneğin "*Aç Kurtlar*" da eşkıyalar tarafından dağa kaldırılan ve bu utanca dayanamayarak intihar eden karısının intikamını almak için eşkıyalarla hesaplaşan Serçe Mehmet, aynı zamanda yöre halkına faydalı bir hizmet gerçekleştirmektedir. Halkın can güvenliğini ve namusunu koruyan Serçe Mehmet'in, eşkıyaları öldürdükten sonra jandarma tarafından bir kahvede sıkıştırıldığında tek başına yanarak ölmeyi tercih etmesi ve duvardaki seçim afişlerinin de onunla birlikte yanması, iktidara yönelik başkaldırıyı cisimleştirmektedir.

Aşkın Nesnesinden Tüketimin Nesnesine

Güney'in "*Umutsuzlar*", "*Bana Kuşun İşlemez*", "*At Avrat Silah*", "*Pire Nuri*" gibi filmlerinde romantik aşkın nesnesi olan kadınlar, 60'lı ve 70'li yılların politize ortamından etkiler taşıyan "*Arkadaş*", "*Umut*", "*Benim Adım Kerim*", "*Yarın Son Gündür*" ve "*Baba*" gibi filmlerde ekonomik ve kültürel dönüşümün nesnesi olarak sunulurlar. Toplumsal değişimin aile üzerinde yarattığı olumsuz etki ve bu etkinin neden olduğu aile içi sorunlar kadın karakterler üzerinden biçimlendirilir. Güney, ekonomik sisteme yönelik eleştirisini hem burjuva kadınlar, hem de yoksul kadınlar aracılığıyla dile

getirirken, melodram filmlerindeki iyi-kötü karşıtlığını zengin-yoksul; köylü-kentli; fahişe-aile kadını gibi pek çok karşıtlık çerçevesinde yeniden üretir. Bunun nedeni kapitalizmin neden olduğu ekonomik krizin erkeklik krizine yol açması, erkeklik değerlerinin ve kurallarının tehlike altında olmasıdır. Özellikle feodal düzenin kurallarının geçerli olduğu toplum yaşamında, modernleşme sürecinin erkek kimliğinde bir yarılmaya neden olduğu, yarılmının ekonomik bir perspektife dayandığı, feodal değerler ile modern değerler arasında kalan erkeğin trajedisine odaklanıldığı görülür. Çünkü feodal düzenin parçalanması fallik kriz yaratmıştır. Erkeğin, kadının sunduğu takdir aracılığıyla gerçek bir erkek haline gelebileceğini ifade eden Bourdieu, erkek olma sürecinin, kadının erkeğe boyun eğmesi ile yapılandırıldığını ifade eder (akt. Onur ve Koyuncu, 2004: 35). Bu çerçevede, modernizm sürecinin yarattığı güvensizlik ve belirsizlik ortamında, ekonomik gücü zayıflayan erkekler kadınların takdirini ve desteğini beklerken, tam tersine eril iktidarı sorgulayan kadınlarla karşı karşıya gelirler. Bu nedenle, eril krizin bertaraf edilmesi yani "hegemonik erkekliğin" yeniden tesis edilmesi için, popüler yerli filmlerde kullanılan bazı yöntemler geliştirilir. Bu yöntemler kadınların ev içi özel alana hapsedilip, kadercı bir yaklaşım çerçevesinde elindekiyle yetinen, ekonomik sıkıntılar karşısında kocasına destek olan, kanaatkâr, tevekkül sahibi "iyi" kadınlar olarak konumlandırılması ("*Umut*", "*Baba*"), ev içi özel alanın dışına çıkmaya çalışan, aileleri ekonomik sıkıntı içinde olmasına karşın, kendisini düşünen, tüketim kültürünün nesnesi haline gelen, sınıf atlama özlemi içinde erkeğin iktidarını sorgulayan yoksul kadının ya da aşırı zengin olan ailelerde aşırı batılılaşmış ve modernleşmiş zengin kadınların düşmana dönüştürülmesi ("*Benim Adım Kerim*", "*Yarın Son Gündür*", "*Arkadaş*"), fahişelik yapan kadınların ötekileştirilmesi, kurban konumuna indirgenmesi ve kurtarılması aracılığıyla ("*İzin*", "*Arkadaş*", "*Düşman*", "*Zavallılar*") erkek üstünlüğünün yeniden tesis edilmesi olarak sıralanabilir.⁵ Ayrıca Güney'in 1970 sonrasında yönetmenliğini üstlendiği "*Arkadaş*" ve senaryosunu yazdığı "*Düşman*", "*Bir Gün Mutlaka*", "*İzin*" gibi filmlerde bu yöntemlerin yanı sıra feodalizm ile kapitalizm arasında sıkışan erkeğe fallik krizden çıkış yolu olarak (erkekliğin nasıl yapılandırılacağına dair bir öneri) devrimci mücadelede önerilir. Bu filmlerde devrimci mücadele içinde yer almayan erkekler trajikleştirilip kurban konumuna indirgenirken, devrimci mücadelenin ge-

5- Ancak bu iyi-kötü karşıtlığının melodram filmlerindeki gibi keskin zıtlıklara sahip olmadığı, iyi ve kötü kadın arasında geçişkenliklerin olduğu da eklenmelidir.

rekliliği ile erkeğin hegemonik kimliğinin yeniden tesisi arasında paralellik kurulur. Erkeklerin trajik konumu, hem ekonomik kriz, hem de kadınların namussuzluğu temelinde biçimlendirilirken, fallik kriz devrimci mücadelede yer alacak ve kadının namussuzluğu ile mücadele edecek "üstün" ve "yüce" erkeklerin yeniden inşa edilmesi yoluyla bertaraf edilir.

Örneğin "Arkadaş" filminde Yılmaz Güney burjuva sınıfını kadınlarının cinselliğinden yola çıkarak eleştirmekte ve sınıfsal savaşı kadına yönelik savaşa dönüştürmektedir. Bu savaşta Güney, görüşlerini ekonomik bir temelden çok ahlaki bir çerçeve doğrultusunda biçimlendirirken, burjuva kadınlarının "fahişeliğini", erkeğin modernleşme süreci sonucunda yaşadığı fallik krizin bir göstergesi olarak kurgulamaktadır. Filmde burjuva erkeği ile burjuva kadınının aldatması arasında çifte standart yaratılması da bu durumun bir sonucudur. Erkeğin aldatması eleştirilse de çok sert bir tepki verilmezken; kadının aldatması "namussuzluktur". Âzem, Necibe'yi uyarmayı düşünmezken (Cemil de Necibe'yi fahişelerle aldatır); hem Cemil'i uyarır hem de onun yerine Necibe'yi tokatlayarak cezalandırır (Filmde aslında bunu "pezevenklikle" itham edilen Cemil'in yapması gerektiği beklentisi oluşturulmuştur). Necibe ise Âzem'in attığı tokat karşısında sessiz kalırken, intikamını filmin sonunda onu tokatlayarak alır. Ancak bu sefer de tokat yemesine karşın Âzem elini kaldırmaz ve yumruklarını sıkarak, "Bir gün bu tokadın hesabını mutlaka soracağız" diye yanıt verir. Bu hesap, "namussuz" kadından değil, "namussuz" burjuva kadınlarından sorulacaktır. Film namus-namussuzluk ekseninden, burjuva-emekçi karşıtlığına dönüşür. Burjuva kadını ile burjuva yaşam tarzı, kapitalist sistem arasında metonimik bir bağ kurulur. Erkek egemen toplumda namus anlayışını çiğneyen kadının cezalandırılması gerektiği düşüncesinin terk edilmesi, devrimci mücadeleye işaret eder.⁶ Ahlakçı bakış açısı, devrimin kadının namussuzluğuna çözüm olabileceği mesajı

6- Güney'in senaryosunu yazdığı "Düşman" ve "Bir Gün Mutlaka" filmlerinde de aynı temayı görmek mümkündür. 'Düşman'da fahişelik yaparak biriktirdiği paralarla evden kaçan karısı Naciye'yi öldürmekten vazgeçen İsmail, kızını ailesinin yanına bırakarak İstanbul'a işçi olarak çalışmaya gider. İsmail'in işçi sınıfına katılma kararı karısının fahişeliği ile gerekçelendirilirken, feodal değerler ile kapitalist değerler arasında sıkışan erkeğe devrimci mücadele önerilir. İsmail için bulunan çözüm ataerkil kapanmayı gerçekleştirmiş, devrimci mücadele namus cinayetiyle yer değiştirmiştir. "Bir Gün Mutlaka"da ise kız kardeşinin bir burjuva tarafından iftial edildiğini ve fahişelik yaptığını öğrenen Binali kız kardeşinin namusunu temizlemeye karar verse de onu bu kararından devrimci örgütteki arkadaşları vazgeçirir. Devrim bütün sorunları çözecektir.

ile temellendirilir. "Arkadaş"ta kadının namus sorunu, erkeğin fallik krizden çıkabileceği ve hegemonik kimliğini yeniden inşa edebileceği devrimci hareketin en önemli bileşkesinden biri haline gelir. Bu durum Yılmaz Güney sine-masında devrimci hareket ve milliyetçi hareket arasındaki bağlantıyı da göstermektedir. Güney'in filmlerinde kadınlar devrim temelinde kurulacak yeni topluluğun tanımlanmasında merkezi bir rol oynamaktadırlar. Kadın-ların bedenleri yalnızca kendilerine ait değildir, aynı zamanda ulusun namu-sunun da bir göstergesi dir. Lale Yalçın-Heckmann ve Pauline Van Gelder'in da belirttiği gibi cinsiyet farklılıklarına ilişkin söylem, politik grupların ken-dini tanımlayışlarında, geliştirdikleri kültürel ve toplumsal projelerin inşa e-dilmesinde kullandıkları önemli stratejilerden biridir (2004: 328).

Annelik

Filmlerinde zaman zaman ekonomik, siyasal ve sosyal sorunların aile içi ilişkilerde yarattığı yabancılaşmaya dikkat çeken Güney, eleştirilerini kadın-lara yöneltirken, erkeklerin bu ilişkiler çerçevesinde yaşadığı iktidar krizine yer vermekte, maddi bağlantıları vurgulasa da ataerkilliğin üretildiği kurum-ların başında gelen ailenin işlevini sorgulamamakta, kadın ve erkeği toplum-sal cinsiyet rollerinin uzantısında tanımlayarak, ailenin bütünlüğünü ve birliğini vurgulamaktadır. Güney'in filmlerinde ailenin bütünlüğü ve kutsal-lığı vurgulanırken bu düşünce mutlu ve birbirlerine destek olan aile bireyle-ri aracılığıyla değil; tam tersine birbirlerinden kopan, parçalanen ailelerde, bireylerin içine düştüğü kaosla sergilenir. Bu aynı zamanda babasızlıkla da bağlantılıdır. Güney'in "Baba", "Umutsuzlar" ve "Zavallılar" gibi filmlerin-de babanın yokluğu ailedeki otorite boşluğunu ve çocukların içine düştüğü histeriyi vurgulamak için kullanılır.

Güney'in "Pire Nuri" ve "Umutsuzlar" filmlerindeki erkek kahramanların ortak özelliği yetim olmaları⁷ ve baba modelinin yokluğunda imgeselden sim-

7- Yetimlik Güney'in filmlerinde olduğu gibi, dönemin pek çok erkek filminde de karşımıza çıkmaktadır. Çocukluğu acılar içinde geçmiş, yetim kurtarıcı kahramanın 70'li yılların erkek filmlerini birleştiren unsurlardan biri olduğunu söyleyen Umut Tümay Arslan, ekonomik, toplumsal ve siyasi sorunlara karşı koyan ve mazlumun yanında yer alan erkek kahramanın eril şiddet, iktidar ve intikam arzusunu cisim-leştirdiğini belirtmekte ve bu filmlerdeki esas meselenin baba-oğul arasındaki çatış-malı zeminde şekillenen erkeklik problemi olduğunu vurgulamaktadır. Arslan'ın deyişiyle, "Yeşilçam erkek filmleri, 70'lere egemen kollektif kaygıyı güçlü bir kur-tarıcı- erkek figürüyle yatıştırmaya çalışırken, aynı anda bir eril cinsel kimlik krizini, erilliğin kaybına dair bir korkuyu açığa vurmaktadır" (2005: 10- 11).

gecele geçiş sürecini kendi kendilerine deneyimlemeleridir. Babanın kudretinden yoksun kaldıkları için, babayla özdeleşmek yerine babanın yerini alma zorunluluğunu duyarlar. Ancak Oidipus sürecinin normal bir şekilde gelişmemesi birtakım semptomlara neden olur. Simgeselde yer almak için anne ve annenin yerine geçen kadından kopmak zorunda kalan erkek karakterler arada kalır. Hep bir eksiklik duyar. Bir yandan dilin, şiddetin, erkek kurallarının hüküm sürdüğü erkeklerin dünyasında kalmak ister; diğeryandan annesine ("Bana Kurşun İşlemez") ya da annesi yerine koyduğu sevgiliye dönmek ister ("Umutsuzlar"). "Pire Nuri" ve "Umutsuzlar" da narsistik bütünlüğü "mafya babası" ego ideali ile ikame eden erkek öznelerin bastırdıkları güçsüzlüklerin, yenilgilerin, her türlü duygunun kadın aracılığıyla geri döndüğü görülür. Erkek kahramanların çevrelerinde kurduğu baskı, otorite, hegemonya anne figürü aracılığıyla kırılır. Her iki filmde de güçlü, korkusuz olarak tanımlanan ve şiddet kullanan erkeklerin, annelerinin öfke patlamaları karşısında çaresiz kaldığı görülür. Ancak, Güney'in filmlerinde erkek karakterler üzerinde baskı oluşturan otoriter anneler olumsuz imgelerle tanımlanmazken; ekonomik sıkıntılar sonucunda ailelerini bırakıp kaçan annelerin "bencil" ve "para düşkünü" olarak betimlendiğı ve bu kadın karakterler aracılığıyla babalığın kutsallaştırıldığı görülür. Bu filmlerdeki anneler çocukları için yoksulluğa katlanmayan, daha çok kendisini düşünen kadınlardır. Bu durum modernleşme sürecinde evinden ayrılan ve bireysel davranan kadınların düşmana dönüştürölmesi aracılığıyla eril krizin bertaraf edilmesi amacına yöneliktir.

"Benim Adım Kerim" de (anne filmde gösterilmese de anlatıda belirleyici bir rol oynamaktadır) "kötü anne" figürü aracılığıyla erkek birliğı kurulur; baba ile oğlun bir kadının varlığına ihtiyaç duymadan mutlu bir biçimde yaşamlarını sürdürebilecekleri gösterilir. Kutsallaştırılan baba, bütün fedakârlığı ve sevgisi ile oğlunun hem annesi hem de babası olmaya razıdır. Bu durum modernleşme sürecinde eril kriz yaşayan erkeğın babalık rolüne sarılmanın yanı sıra annenin görevlerini de üstlenerek aile içindeki belirleyici rolünü yeniden inşa etmesi şeklinde yorumlanabilir. Filmde "yarınlara yönelik mücadelenin" (yani devrimci mücadelenin) önündeki engel de anne metaforu aracılığıyla betimlenir. Kadınlar ve sümüklü böcekler arasında eğretilme kurulurken, "daha fazlasını isteyen", "toplumsal rollerine uygun davranmayan" kadınların sümüklü böcek olmaktan kurtulamayacağı anlatılır. Anneye yönelik suçlamalardan hareketle hem kadın düşmanlığı yapılır

hem de baba-oğul birlikteliği çerçevesinde şekillenen, kadınların içinde yer alamayacağı devrimci mücadele vurgulanır.⁸

Filmde erkekler devrimci mücadelede etkin bir rol alırken; elindekiyle yetinmesini bilen, kendi emeği ile geçinen tek kadın karakter, zengin bir yaşantı sürdürmesine karşın mutsuz olduğu gerekçesiyle Kerim tarafından köy işçisine dönüştürülen Birsen bile devrimci mücadeleye katılmaz. Birsen yalnızca "yarınlara yönelik mücadelenin" yaratılmasında emeğin, dayanışmanın önemini vurgulayarak sembolik bir işlev yüklenir ve herhangi bir aşk ilişkisiyle gündeme gelmeyerek öteki kadınların neden olduğu tehlikenin bertaraf edilmesini sağlar. Filmin sonunda erkekler devrimci mücadeleyi gerçekleştirmek için yola koyulurken, Birsen köyde kalır. Böylece devrimci mücadeleye aktif olarak katılmayan kadının bu mücadeledeki edilgin rolü bir kez daha vurgulanır.

Kadın Dostluğu

Güney'in filmlerinde kadınlar arasında dostluktan ziyade düşmanca, rekabete dayalı, kıskançlık içeren ilişkiler söz konusudur. Erkekler arasındaki dayanışmacı söylem kadınlar arasında kurulmaz. Kadınlar ya tek başlarına diğer kadınlardan yalıtılmış olarak gösterilirler ("*Seyyit Han*", "*Acı*", "*Yedi Belalılar*") ya da kadınlar arasında dostluk kurulsa da bu ilişkinin karşılıklı

8- Çocuk: ...Anamdan niye ayrıldın?

Kerim: Ben ayrılmadım yavrum, anan ayrıldı. Daha doğrusu 745 liralık polis maaşıyla geçinemedi. Kadınlar isterler oğlum, sadece isterler ve hiçbir zaman da aldıklarıyla yetinmezler. Hak edip etmediklerini düşünmeden daima isterler. İsterler, isterler, isterler...Oysa mühim olan vermesini bilmektir. Yakındakilere, uzaktakilere, bütün insanlara yardım için varlığını ortaya koyunca kişiliğini bulur insan oğlum. Büyür, değer kazanır, sümüklü böcek olmaktan kurtulur, kutsallaşır ve yaşantısını hak eder. Yarının dünyası böyle insanların çoğunlukta olduğu bir dünya olacak. Kendini ona göre hazırla ve yarının daha doğru, daha mutlu dünyasının geliş şartlarını değiştir, yarını uzaklara itmek isteyen hastalıklı bünye lerle, sümüklü böceklerle savaşmakla kendi payına düşeni yapmaya çalışan babanı sana gereken ilgiyi göstermediği için hoş gör ve affet.

Çocuk: ...Sana söz veriyorum bundan sonra sümüklü böceklerle karşı savaşında bedenimle olmasam bile yüreğimle yanında olacağım...

Kerim: ...Şimdi nereye gidelim, Malatya'ya mı? Diyarbakır'a mı?

Çocuk: ...Her yere yetişmeni istiyorum. Bütün sümüklü böcekleri yok edelim. Büyümek istiyorum baba, güçlenmek, bedenimle ve kafamla yanında olmak istiyorum.

Kerim: Yarın çok güzel olacak oğlum. Yarın çok güzel olacak...

çkar, bencilik içerdđđ, sağlam temellere dayanmadđđı vurgulanır ve kadınların birbirlerine güvenmesindeki güçlük sergilenir ("*Umutsuzlar*", "*Arkadaş*", "*Bana Kurşun İşlemez*", "*Canlı Hedef*"). "*Umutsuzlar*" filminde Çiğdem, Fırat'la yaşadđđı sorunları birkaç kez dansçı arkadaşıyla paylaşıa da iki kadın arasında birlik duygusu yaratılmaz. Arkadaşı, Çiğdem'e destek olmak bir yana onu, "*sen bu adamla mutlu olamazsın. Gecesi gündüzü belli olmayan uygunsuz adamla sonun nereye varacak?*" diyerek yargılar. Yine aynı filmde Çiğdem, Fırat'ın annesi ve Fırat'ın kız kardeşı arasında bir dayanışma kurulur.

Ancak bu dayanışma acılara ortak olmaktan, sorunları paylaşmaktan çok hepsinin ortak amacı olan evliliğe yönelik özlemle şekillenir. Fırat'ın annesi ve kız kardeşı, Çiğdem'i, Fırat'la evlenecek ve onu mafyadan uzaklaştıracak bir "*kurtarıcı*" olarak görür. "*Canlı Hedef*" te "kötü kadın" figürü kendisini kurtarmak için arkadaşını kaderine terk eder ve kendi suçlarının cezasını arkadaşına ödetir. Asım, Mavzer evi bastığında saklanan kadın karakter, Asım Mavzer'in arkadaşına yaptığı işkenceler karşısında sessiz kalır. "*Arkadaş*" ve "*Bana Kurşun İşlemez*" filmlerinde zengin kadınların arkadaşlık ilişkilerindeki yüzeysellik ve ikiyüzlülük vurgulanır. Tek ortak noktaları erkekler ve cinsellik olan bu kadınlar, bir yandan arkadaşlık ilişkilerini devam ettirirken, diğer yandan arkadaşlarının kocalarını baştan çıkarırlar. Örneğin "*Arkadaş*"ta Necibe evli olmasına karşın, hem kız kardeşinin hem de arkadaşı A-hu'nun hoşlandığı, kocasının arkadaşı Âzem'i baştan çıkarmaya çalışır.

"*Zavallılar*", "*At Avrat Silah*", "*Arkadaş*", "*Yarın Son Gündür*" gibi filmlerde ise kadınlar birbirleriyle ancak rekabet ve kıskançlık içeren ilişkiler kurabilirler. Bu filmlerde kadınların birbirleri için kullandığı "haspa", "orospu", "sürtük" gibi tanımlamalar kadınların ataerkil iktidarı içselleştirdiklerini gösterir.

Güney'in filmlerinde erkekler arasındaki dostluğun idealleştirilmesine, erkekler arasında bir kardeşlik söylemi yaratılmasına karşın, kadınların birbirleriyle olan ilişkisinin düşmanlık çerçevesinde değerdendirilmesi kadınların eril iktidara yönelik direnme stratejilerinin engellenmesine neden olur. Kadınların sorunlarını, amaçlarını, beklentilerini paylaşmasını engelleyen bu tutum, eril iktidarın kadın üzerindeki denetimini sürdürmesi amacına hizmet eder. Çünkü feminist kuramcıların da belirttikleri gibi kadın dostluğu kadın özgürlüğünün geliştirilebilmesi ve eril iktidar tanımları dışında kalan kadın öznenin kurulabilmesi açısından son derece önemlidir. Karşılıklı tanı-

ma, özdeşleşme ve yorumlama gibi süreçler çerçevesinde gelişen kadın dostluğu, kadın öznenin kendisini tanıması ve yeniden şekillendirmesi sürecinin bir parçasıdır (Abel'den akt. Hollinger, 1998: 15).

Kadın Cinselliğinin Kuruluşu

Güney'in hem avantür filmlerinde hem de toplumcu bir yönelime sahip olduğu filmlerde cinsellik konusunda geleneksel bir bakış açısının hâkim olduğu görülür. Eril iktidara yönelik kadın tehdidini, kadın cinselliğini küçülterek, aşağılayarak bertaraf eden Güney, kadın bedeni üzerinde bir tahakküm oluşturmaktadır. Güney'in filmlerinde cinsellik konusunda ikili bir yapı gözlemlenmektedir. Erkek karakter bir yandan sınırsız cinselliğiyle haz nesnesi olarak konumlanan kadınlarla ilişki kurarken, diğer yandan bu kadınlara karşı alaycı bir tutum takınır ve ideal aşkı olumlar. 1970'li yılların ikiye bölünmüş görünümü, Güney'in filmlerinde 1960'lı yılların sonunda ortaya çıkmakta ve aynı anda birlikte var olmaktadır.⁹

Örneğin, "*Bana Kurşun İşlemez*" de kenti terk edip köyüne dönmek isteyen kahraman, kadın cinselliği ile özdeşleşen kent yaşamının olanaklarından da sınırsızca yararlanır. Anlatı bir taraftan köylü kız ve Yedigâr arasındaki "kutsal aşka" odaklanırken, diğer taraftan Yedigâr ve kentli kadınlar arasındaki cinsel birleşmeye indirgenen sevişme sahnelerini gösterir. Köylü Kezban'ın Kerim'e olan aşkı cinsellikten arındırılarak idealize edilirken, cinselliği içgüdüsel bir doyum aracı olarak yaşayan kadınlar her an sevişmeye hazır görünümleriyle (kadınların kıyafetleri, bakışları, hareketleri cinsel imalarla yüklüdür) kendilerini teşhir etmekten hoşlanan para düşkünü, entrikacı, mazoşist "fahişeler" olarak sunulur. Filmde kadınların cinselliğin kölesi olarak konumlandırılmasının en büyük nedeni kent hayatının temsilcisi olmasıdır. Kente içkin anlamlar (yozlaşma, tehlike, sömürü düzeni) özgür kadın cinselliğine yönelik korku aracılığıyla ifade edilir. Köyden gelen ve köydeki erkekler karşısında namusunu başarıyla koruyan Kezban, kente adım atar atmaz

9- Nurdan Gürbilek 80'li yıllarla özdeşleşen arzu patlamasının 70'li yılların bir devamı olduğunu söyler. Ona göre 70'ler kendi içinde ikiye bölünmüştür: "Bir yandan, hiçbir zaman doyurulamayacak arzunun verdiği enerjiyle iktidarla rekabeti göze almış, insanları büyük kentin kışkırtıcılığına kapılmamaya, bugünden değil uzak yarından bir şeyler beklemeye çağıran bir ses vardı. Diğer yanda ise feragate razı olmayan, buna zaten imkânı da olmayan, arzularının kadını uğruna yasayla çatışmaktansa kendini baştan çocuksu taleplerle sınırlandırmayı, müstehcen ve komik olmayı kabul etmiş ikinci bir ses" (Gürbilek, 2001: 20).

geneleve düşer. Geneleve düşme yani "fahişeleşme", kente ait anlamların metaforu haline gelir.

Güney'in avantür filmlerinde olduğu gibi toplumcu yönelime sahip olduğu filmlerde de, modernleşme sürecinin ve kent hayatına içkin anlamların, kadınların cinselliği aracılığıyla dillendirildiği görülür. Ancak bu filmlerde eleştiri noktası köy-kent karşıtlığından işçi, köylü-burjuva karşıtlığına dönmüş ve sınıfsal düşmanlık, cinsel açıdan etkin bir rol üstlenen burjuva kadınlarının "fahişe" olarak konumlandırılmasıyla biçimlenmiştir. Örneğin "Arkadaş" filminde kadını cinselliğe indirgeyen olumsuz bakış, onun denetlenmesi gereken bir nesne olarak sabitlenmesiyle pekiştirilir. Filmde, modernleşme sürecinde ortaya çıkan "ahlak/ahlaksızlık", "namus/namussuzluk" gibi ikilikler köy/kent; zengin/yoksul karşıtlığı çerçevesinde kadın bedeni üzerinden tanımlanır.

"Arkadaş"ta toplumu dönüştürme misyonu üstlenen "devrimci erkek özne", kadiri mutlak bir iktidarın söylemiyle konuşur. Âzem'in filmdeki sesi, Yücel Kayıran'ın Türk şiirinde erkek imgesini araştırırken, Mehmet Akif Ersoy ve Nâzım Hikmet'in şiirlerinde saptadığı "Kurtarıcı/Cumhuriyetçi/Devrimci" erkek öznenin sesiyle örtüşür. Kayıran'a göre bu şiirleri birleştiren ortak özellik, temel görevi toplumu içinde bulunduğu yoksulluk ve karanlıktan kurtarmak, emperyalizme karşı mücadele vermek ve toplumu yeniden kurmak olan erkek öznenin sesinin bir mutlakiyet kazanmasıdır (2004:116). Filmde de devrimci erkek özne Âzem, hem kadınlar hem de erkekler üzerinde oluşturduğu otoriteyi, üstlendiği vatan kurtarma misyonundan edinir. Güney "Arkadaş" filmini, Kayıran'ın 1970'li yıllarda Türk şiirine egemen olduğunu söylediği "erkeklik söylemi" üzerinden biçimlendirirken, eril iktidarın modernleşme sürecinde otoritesini yitirmesinden duyduğu kaygıyı modernleşme/batılılaşma eleştirisi çerçevesinde değerlendirir; kadının, erkeğin namusu olarak görüldüğü halk kültürünün/ geleneklerin kaybolmasıyla gerekçelendirir. Çünkü kadın üzerindeki denetimin yitirilmesiyle eril iktidar kendisini meşrulaştıracağı, iktidarını kuracağı bir alanı kaybetmiştir. Bu nedenle Güney'in devrimci erkek öznesi, modernleşme sonucunda krize giren erkekliği devrim sürecinde yeniden yapılandırmaya ve kadın kimliğini denetlemeye çalışır.

Güney, "Arkadaş"ta toplum yaşamına tehdit oluşturan ekonomik dengesizlik, işsizlik, kadın cinselliği gibi gösterenlerin anlamını "ahlak" anlayışıyla sabitler. Bu nedenle burjuva kadınları arasında yer alsa da Melike daha

farklı bir şekilde temsil edilir. Melike, korku romanları okuyan, moda defilelerine katılan, bilgisi ve görgüsü artsın diye Avrupa'ya gönderilen ama ülke gerçeklerini bilmeyen, Doğu'da su olmadığını öğrendiğinde "aaa... Ben denizsiz duramam... Peki, siz nasıl duruyorsunuz?" diye şımarıkça tepkiler gösteren aşırı modernleşmiş bir kadın olarak sunulsa da, burjuva kadınları gibi özgür cinselliğiyle tehdit oluşturmadığı ve Âzem'e âşık olduğu için olumludur. Melike'nin aşkı Âzem'in kahraman egosunun tatmin edilmesini, narsistik imgelemenin kadın aracılığıyla kurulmasını sağlar.

Burjuva kadınların karşısında konumlandırılan asıl kadın karakter ise cinsellikten arındırılmış olan Semra'dır. "Arkadaş" filminde, kullandığı didaktik dil, oturduğundaki ve durduğundaki ciddiyet, giyinişindeki sadelikle (uzun, düz, kahverengi saçları, makyajsız yüzü, gömlek ve uzun bir etekten oluşan kıyafetiyle 1970'lerin militan kadınlarıyla benzer) burjuva kadınlarının aksine cinsellikle ilişkisi olmayan bir kimlik çerçevesinde temsil edilen Semra karakteri, 1970'lerde Türk solunun benimsediği devrimci ideolojideki, kadının cinsiyetinden ötürü devrimci mücadeleden sapmaya yatkın görülmesi nedeniyle geliştirilmiş, bireyselliği ve cinselliği öne çıkmayan kadın arkadaş tipi olan 'bacı', 'arkadaş' rolünü karşılar (Berktaş, 1995: 316). Âzem'le tartışmalar yapan, toplumsal sorunlara duyarlı militan, devrimci kadın tipini temsil eden Semra, hem geleneklerine, hem de devrimci mücadeleye olan bağlılığıyla, ideal devrimci kadının nasıl olması gerektiğine ilişkin bir örnektir.¹⁰ Semra, hem ailesiyle birlikte pikniklere katılarak geleneksel değerlere bağlılığını gösterir, hem devrimci kitaplar okur, hem de Âzem'in Cemil'i dönüştürme sürecine eleştirel bir tavırla yaklaşır. Ancak olayların gelişiminde doğru tahminler yapmasına karşın Semra filmde etkin bir rol oynamaz. Filmin son sahnesi, kadının yalnızca sembolik bir rol oynadığını gösterir. Devrimci mücadele, kadının içinde yer almadığı, erkekler arası kardeşlik söylemi çerçevesinde idealize edilmektedir.

10- Filmin gösterime girdiği dönemde filmle ilgili yapılan tartışmalarda Semra'nın şematik bir tip olduğu, Güney'in onu özellikle filme yerleştirdiği söylenmiştir. Ender Kamil Boyacı'ya göre filmde TDK Türkçesi ile konuşturulan Semra emekçi halkla bütünleşememiş devrimci tipinin bir örneğidir (1975: 6-7). Oysa Yılmaz Güney Semra'nın ilerici bir tip olarak kullanıldığını, eleştirel ve dinamik bir rol oynadığını belirtmekte (Coş ve Ayça, 1974: 4) ve Semra'yı devrimci mücadelenin temsilcisi olarak kullanmaktadır.

Çalışma Yaşamında Kadın

Güney'in filmlerinde kadınların toplumsal ilişkilerden çok bireysel ilişkiler çerçevesinde ele alındığı, kadınların toplum hayatından soyutlanmış, erkekler aracılığı ile toplumsal hayata katılan bağımlı kişiler olarak sunulduğu gözlemlenir. Çoğu filmde kadınlar çalışmamakta ve ev içinde, özel alanda konumlandırılmaktadır. Örneğin "Acı" filminde erkekler tarlada çalışırken, Zelha onlara tarlada yardım etmek yerine evde yemek yapar, onlara su ve yemek taşıma dışında evden çıkmaz. "Baba"da ise filmin ilk yarısında evde, çocuklarına annelik yaparken gösterilen kadın karakter, filmin ikinci yarısında (kocasını hapse girdiği için) yanlarında çalıştıkları Bey'in konağında hizmetçilik yaparken görüntülenir. Ancak kadının kendi evinin sınırları dışına çıkması aile için olumlu sonuçlanmaz, kadın karakter kocasının yokluğunda tecavüze uğrayarak "ailenin namusunu kirletir".

Kadınların ev içi özel alan dışına çıkarak çalışma yaşamına katılmaları ise başta fahişelik olmak üzere konsomatrislik, hizmetçilik, doktorluk, dansçılık, öğretmenlik gibi meslekler aracılığıyla gerçekleşmektedir. "Canlı Hedef" ve "Umutsuzlar" filmlerinde kadınların mesleklerinin tek başına bir önemi yoktur, kadınlar mesleklerinden ziyade erkek karakterlerle olan aşk ilişkileri doğrultusunda temsil edilirler.

"Ağıt"ta ise kadın karakterin mesleği, kadınların toplumsal cinsiyet rollerinin uzantısında olan fedakârlık, bakım, şefkat, ilgi gibi kavramlarla ilişkilendirilebilecek doktorluk mesleğidir. Armes'a göre Güney'in filmlerindeki tek aktif kadın karakter bu filmdeki doktordur. Köyde kendisine ait bir yaşam kuran doktor, ne eşkıyalara yardım etmekten, ne de eşkıyalara yardım ettikten sonra onları polise ihbar etmekten çekinir. Ancak bu korkusuzluğuna karşın eşkıyaların lideri olan Çobanoğlu'na duygusal açıdan yakınlık beslemesi, onun aktif kadın kimliği ile çelişki oluşturmakta ve kadın karakter duygusal açıdan korunmasız olarak tasvir edilmektedir (Armes, 1998: 90). Mesleğini korkmadan başarıyla tamamlayan doktorun kaçakçılık yapan Çobanoğlu'nu ziyaret ettiği sahnede erkeğin korumasına ihtiyaç duyduğu düşüncesi yaratılır ve Çobanoğlu'nu ameliyat ederek edindiği aktif rol (Çobanoğlu'nu ameliyat ettiği sahnede iradesi etrafındaki erkeklerden ve Çobanoğlu'ndan üstün kılınmıştır) bertaraf edilir. Ancak kadının erkeğe olan ilgisi hissettirilse de, anlatının sonunda "sana olan düşkünlüğümüz kara saçın, kara gözün için değil biz ilk defa insan kıymeti bilen birini görmüşüz" diyen Çobanoğlu'nun, onu bir arzu nesnesi olarak görmediğinin altı çizilmekte ve kadının erkeğe

duyduğu aşk karşılıksız bırakılarak, kadının asıl işlevinin, bireysel istek ve arzularını feda ederek modernleşme sürecindeki öncü rolünü gerçekleştirmek olduğu vurgulanmaktadır.

Kadın doktor, Cumhuriyet döneminin hedeflediği modern kadın tipinin bir örneğidir. Köyde yetişmiş ve öğrenimini tamamladıktan sonra halkına faydalı olabilmek için köyüne geri dönmüştür. Köylüleri eğitmek için çaba sarf eder. Kadınlara, içme suyunun kaynatılmadığı takdirde zararları, çocuklara zamanında aşı vurulması gerektiği gibi konularda bilgiler vererek hurala-felerle savaşıır. Doktor köylü kadınlarla konuşurken kamera, sırtında küfe taşıyan köylü kadınıni takip eder. Modern kadın-geleneksel kadın karşıtlığı-nın yaratılmasına neden olan bu sahne, köylü kadını modernleştirilmesi ve kurtarılması gereken bir kadın imgesi çerçevesinde sunarken, kadın sorunu-nun Kemalist devlet politikaları tarafından biçimlendirilen, ezilmiş kadın/ül-kenin geri kalmış yapısı ve modern kadın/ gelişmiş Türkiye bağlantısı aracılı-lığıyla kurulduğunu gösterir.

Güney'in filmlerinde kadınların en çok tanımlandığı meslek fahişelik ol-sa da filmlerde fahişeliğin bir meslek olarak ele alınmadığı, daha çok "nam-us- namussuzluk" ikiliği çerçevesinde eril iktidarı yeniden üreten bir strateji olarak kullanıldığı görülür. Fahişelik yapan kadınları kapitalist sistemin "kur-banları", "korunmaya muhtaç", "güçsüz" yaratıklar olarak gören Güney, mu-halif sinemasını bu kadınları ötekileştirerek oluşturur. Güney'in ilk filmlerinde fahişeliğin nedenleri üzerinde durulmazken, 1970 sonrasında olaylara politik bir perspektif doğrultusunda yaklaştığı, bazı filmlerinde ve senaryo-larında siyasi mesajların fahişelik yapan karakterler aracılığıyla verildiği gö-rülür. Güney'in "Arkadaş"tan itibaren senaryosunu yazdığı filmlerde, fahişelik yapan kadınlarla kapitalist sistem arasında kurduğu ilişki, onun si-neması ve politik görüşleri arasındaki bağlantıyı göstermektedir. Fahişelik yapan kadınlar sadece ticari kaygılarla ele alınmamakta, aynı zamanda fahi-şelerin toplumsal sistem içindeki yerleri de sorgulanmaktadır. Ancak bu sor-gulama geleneksel kodlarla ve ahlak anlayışıyla biçimlendirilmekte, fahişe-lere yönelik cinsel sömürünün eleştirisi fahişelerin "namuslu"- "namussuz" olarak konumlandırılmalarıyla ilişkilendirilen iyi-kötü kadın karşıtlığı üze-rinden kurgulanmaktadır. Nagel, milliyetçi hareketlerde kadınların cinselli-ğine ve cinsel davranışlarına özel bir önem verildiğini, gelenekçi erkeklerin kendilerini ulusun namusunun koruyucusu olarak gördüklerini ve kadının, hem ailenin hem de ulusun namusunu temsil ettiğini vurgular. Nagel'in de-

yimiyle "kadınların utancı ailenin utancıdır, ulusun utancıdır ve erkeğin utancıdır" (2004: 84). Anti-empyeryalizmden beslenen ve milliyetçi bir çerçevede şekillenen geleneksel Türk sol hareketinin (Belge, 1988: 160) Türk sinemasındaki temsilcisi olan Güney'in, filmlerinde kadının namusuna neden özel bir önem atfettiği ve fahişeliği neden sorguladığı bu bağlamda düşünüldüğünde anlam kazanır. Filmlerinde açık ya da örtülü bir şekilde devrimci mücadeleye çağrı yapan Güney, milliyetçi, İslamcı ve laik söylemlerin yaptığı gibi kadının bedenini temel alır; kadın bedenini ülkenin namusu ile özdeşleştirir. Çünkü modern ulusal tahayyül şekilleri, toplumsal cinsiyete dayalı bir işbölümü gerektirmektedir: "*Koruyucu, güçlü erkek, tam karşıtı bir kategori, yani korunmaya muhtaç, zayıf kadınlar olmadan inşa edilemez. Kadınların bedenleri ulusun gösterenleridir, ulusal anlatının üzerine yazıldığı bedenlerdir*" (Saigol, 2004: 242). Bu çerçevede fahişeliğin erkeğin hegemonik konumunu tutarlılaştıran bir dayanak noktası sağladığı söylenebilir. Fahişeler arasında, kurtulma isteği ve cinsel ilişkiden haz alma bağlamında "iyi kadın"- "kötü kadın" karşıtlığı yaratılırken, "iyi fahişe" devrimciye tutarlılığını veren, onun fahişeyi sömürmediğini göstererek kurtarıcı bir figür olarak sunulmasını meşrulaştıran, yani onu "*yüce bir bedene yerleştiren*" önemli bir işlev görmektedir. Yani kadınlara devrimci bir mücadelenin yaratılmasında sembolik bir önem atfedilmekte ve kadının cinsel davranışlarını ulusun namusu ile özdeşleştiren bu tutum (erkeklerin kendilerini ulusun namusunun koruyucusu olarak konumlandırmaları aracılığıyla) (Nagel, 2004: 84), erkeklerin militarize edilmesini amaçlayan milliyetçi düşünce geleneğine eklemlenmektedir.

Sonuç

Bu çalışmada Yılmaz Güney filmlerindeki kadın imgesi, psikanalitik kuramın getirdiği yeni açılımlar ışığında analiz edilmiştir. Güney'in filmleri avantür ve toplumcu yönelime sahip olduğu filmler çerçevesinde değerlendirilirken; bu filmler arasında bazı kırılmalar görülmekle birlikte, temel bir farklılaşmadan söz edilemeyeceği saptanmıştır. Bu durum hem egemen anlamların kırılmasını sağlayan muhalif bakış, hem de muhafazakâr bir söyleme eklemlenen toplumsal cinsiyet ilişkileri aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Bu noktada Güney'in filmlerinde kadının, "erkek olmayan", "öteki" olarak olumsuz bir bakış çerçevesinde tanımlandığını, filmlerdeki eril değerlerin ve erkek üstünlüğünün hegemonik erkek kahraman, erkek dostluğu ve silah fetişizmi aracılığıyla sürdürüldüğünü söylemek mümkündür. Bu durum Gü-

ney'in avantür filmlerinden toplumcu bir yönelime sahip olduğu filmlere kadar devam ettirilirken, "Ağıt", "Umut", "Zavallılar" gibi filmlerde kırılmaya uğramış (hegemonik erkek kahraman anti- kahramanla yer değiştirir) ancak Güney'in yönetmenliğini üstlendiği "Arkadaş" ve senaryosunu yazdığı "İzin", "Bir Gün Mutlaka" gibi filmlerde "devrim" ve "namus" ekseninde yeniden üretilmiştir.

Çalışmada kadın üzerindeki eril iktidar analiz edilirken, kadın imgesinin güçsüzlük ve ötekileştirme aracılığıyla kurulduğu ve erkek kahramanın narsistik kimliğinin ve bütünlüğünün kadınların âşık, mazoşist kadın olarak sabitlenmesi, anneliğin idealize edilmesi, kadın cinselliğinin denetlenmesi, iyi kadın- kötü kadın karşıtlığının köylü-kentli, zengin-yoksul, fahişe-aile kadını gibi karşıtlıklara eklemlenmesi, kadınların şiddetin ve cinselliğin nesnesi olarak sunulması, özel alanla sınırlandırılması ya da kamusal alana çıktığında görev kadınına dönüştürülmesi ve kadın dostluğunun engellenmesi gibi stratejiler çerçevesinde üretildiği gösterilmiştir. Güney'in filmlerinde modernleşme sürecinde aşırı batılılaşmaya yönelik eleştirilerin ya da devrimci bir mücadelenin gerekliliğine yapılan vurgunun özellikle kadın karakterlerin ötekileştirilmesi aracılığıyla biçimlendirildiği söylenebilir. Bu durum Nurdan Gürbilek'in belirttiği gibi, kadının özel alandaki varlığının bir sonucudur: "*Medeniyet değiştiren bir toplumda modernliğin tehdit ettiği cemaatin mamevi simgesi, mahrem alanın doğal uzantısı olarak görüldüğü için yani 'dış'a karşı 'iç'le özdeşleştirildiğinden modernlikle ilgili endişelerin üzerinden konuşulduğu bir alan oldu hep kadın...*" (Gürbilek, 2004:29). Sonuç olarak Güney'in filmleri, popüler Türk filmlerinde kullanılan bazı yöntemler aracılığıyla kadına birtakım değerler ve sabitlikler yüklerken, modernleşme sürecindeki çelişki ve çatışmaların toplumsal cinsiyet üzerinden okunması bakımından yararlı açılımlar sağlamaktadır. Güney filmlerindeki temel yönelim, erkeğin kendi eksikliğini kadına yansıtması ve kendi bütünselliğini kurmak için onu araçsallaştırmasıdır. Yani kadını düşmana dönüştürme ile kadını yüceltme aynı işlevi karşılamakta, kadın karakterler hegemonik erkek kimliğinin sürdürülmesi bakımından önem bir işlev yüklenmektedir.

Kaynakça:

- Altınay, Ayşe Gül (2004). "Giriş: Milliyetçilik, Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm." *Vatan, Millet, Kadınlar*. Ayşe Gül Altınay (der.) içinde. İstanbul: İletişim. 15- 32.
- Armes, Roy (1998). "Yılmaz Güney". Çev. Y. Duru, *Yeni İnsan Yeni Sinema*. 5: 87- 93.
- Arslan, Umut Tümay (2005). Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk. İstanbul: Metis.
- Belge, Murat (1988). "68 ve Sonrasında Sol Hareket". *Toplum ve Bilim*. 41: 153-166.
- Berktaş, Fatmagül (1995). "Türkiye Solunun Kadına Bakışı: Değişen Bir Şey Var mı?". *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. Şirin Tekeli (der.) içinde. İstanbul: İletişim, 313- 326.
- Boyacı, Ender Kamil (1975). "Yılmaz Güney 'Arkadaş' ve 'Endişe'". *Yansıma*. 38: 4- 12.
- Chodorow, Nancy J. (1989). *Feminism and Psychoanalytic Theory*. New Haven and London: Yale University Press.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı.
- Cook, Pam ve Mieke Bernink (2005). *The Cinema Book*. London: British Film Institute.
- Coş, Nezih ve Engin Ayça (1974). "Yılmaz Güney'le Konuşma-1: Yılmaz Güney Arkadaş'ı Anlatıyor". *Yedinci Sanat*. 18: 3- 7
- Fiske, John (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev. S. İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat/ Ark.
- Freud, Sigmund (2004). *Düşlerin Yorumu*. (Çev. Dr. E. Kapkın). İstanbul: Payel.
- Gürbilek, Nurdan (2001). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, Nurdan (2004). *Kör Ayna Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis.
- Hollinger, Karen (1998). In *The Company of Women: Contemporary Female Friendship Films*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Humm, Maggie (1997). *Feminism and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press; Indiana: Indiana University Press.
- Kayıran, Yücel (2004). "Türk Şiirinde Erkek İmgesi". *Toplum ve Bilim*. 101: 104-126.

- Kuhn, Annette (1982). *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Nagel, Joane (2004). "Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik". *Vatan, Millet, Kadınlar*. Ayşe Gül Altınay (der.) içinde, İstanbul: İletişim, 65- 101.
- Onur, Hilal ve Berrin Koyuncu (2004). "Hegemonik Erkekliğin Görünmeyen Yüzü: Sosyalizasyon Sürecinde Erkeklik Oluşumları ve Krizleri Üzerine Düşünceler". *Toplum ve Bilim*. 101: 31- 49.
- Sarup, Madan (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çev. A. Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Saigol, Rubina (2004). "Militarizasyon, Ulus ve Toplumsal Cinsiyet: Şiddetli Çatışma Alanları Olarak Kadın Bedenleri". *Vatan, Millet, Kadınlar*. Ayşe Gül Altınay (der.) içinde. İstanbul: İletişim, 227- 259.
- Segal, Lynne (1992). *Ağır Çekim Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler*. (Çev. V. Ersoy). İstanbul: Ayrıntı.
- Yalçın-Heckmann, Lale ve Pauline Van Gelder (2004). "90'larda Türkiye'de Siyasal Söylemin Dönüşümü Çerçevesinde Kürt Kadınların İmajı: Bazı Eleştirel Değerlendirmeler". *Vatan, Millet, Kadınlar*. Ayşe Gül Altınay (der.) içinde. İstanbul: İletişim, 325- 355.
- Yeğenoğlu, Meyda (2003). *Sömürgeci Fantaziler: Emperyalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*. İstanbul: Metis.
- Wright, Elizabeth (2002). *Lacan ve Postfeminizm*. (Çev. E. Kılıç). İstanbul: Everest.
- Zizek, Slavoj (2004). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. (Çev. T. Birkan) İstanbul: Metis.

AVRUPA SİNEMASI, KÜLTÜREL KARŞILAŞMALAR VE KİMLİK SORUNLARI

Özet

Küreselleşme olgusuyla artan kültürel karşılaşmalar 'melezleşme', 'kültürel çeviri' ve 'kültürel diyalog' gibi kavramlara dikkat çekerler. Günümüzde kültürel karşılaşmaların en yoğun yaşandığı coğrafyalardan biri Avrupa'dır. Çalışmamın hareket noktası, 'Avrupa', 'Avrupa Kültürü' ve 'Avrupa Sineması' üzerinde yoğunlaşan tartışmaların, kültürel karşılaşmalar ve kimlik söylemlerindeki dönüşümlerle olan ilişkisini sorgulamak.

Bu kavramları yeniden tanımlama çabalarının odak noktasında, kültürel karşılaşmaların temelindeki en önemli hareket olan göçler; bu göçlerle birlikte ortaya çıkan 'melez' kimliklerin varlığı, kabulü ve temsili vardır. Bu noktada, kültürel karşılaşmaların ve dönüşen söylemlerin anlaşılabilir olması için, 'yabancı/öteki' sinemacıların Avrupa'da çektikleri filmler önem kazanmaktadır. Bu filmler, kuramsal düzeyde yürütülen tartışmaları görsel olarak temsil eder ve bu tartışmalardan beslenir ve onlara yeni boyutlar kazandırır. Aynı zamanda sinematografik anlamda da gerek 'Avrupa Sineması'nın, gerekse 'Dünya Sineması'nın içinde farklı bir patika oluştururlar.

Çalışmamın amacı, Avrupa'da yaşanan kültürel karşılaşmaları ve kimlik sorunlarını, 'Bağımsız Uluslararası Sinema', 'Aksanlı Sinema', 'Kültürlerarası Sinema', 'Diasporik Sinema' ve 'Sürgün Sineması' gibi farklı başlıklar altında

tanımlanan bu filmler çerçevesinde incelemektir. Yeniden tanımlanmaya çalışılan, 'Avrupa', 'Avrupa Kültürü' ve 'Avrupa Sineması' gibi kavramlar da, bu sınıflandırmalara ve tanımlara koşturularak tartışılacaktır. Söz konusu filmlerin tek tek içerik analizini yapmaktan ziyade, genel olarak 'kimlik' ve 'kültür' kavramını, özel olarak da 'Avrupa kültürü' kavramını temsil etmele-
rindeki ortak noktaları saptamaya çalışacağım.

Anahtar Kelimeler:

'Avrupa', 'Avrupa Kültürü', 'Avrupa Sineması', 'Melezleşme ve Melez Kimlikler', 'Bağımsız Ulusaşırı Sinema', 'Aksanlı Sinema', 'Kültürlerarası Sinema', 'Diasporik Sinema' ve 'Sürgün Sineması'.

Küreselleşme Deneyimi, Dönüşen 'Kültür' ve 'Kimlik' Kavramı Üzerine

'Kültür' kavramının şu zamana kadarki çağrışımları kültürü sabit bir yerellik düşüncesine bağlamakta ve geleneksel olarak sınırlılığını vurgulamaktadır. Ancak küresel mekânda dolaşım ve hareketliliğin çok geniş bir yelpazede yoğunlaşmasıyla ortaya kültürün geleneksel tanımlarını dönüştürücü, karmaşık ve çok katmanlı bir resim çıkmaktadır. Ulf Hannerz bu karmaşıklığı 'kültürün küreselleşmesi' olarak tanımlamıştır: *"Toplumsal olarak düzenlenmiş bir anlam olarak kültür, öncelikle bir karşılıklı etkileşim olgusudur ve yalnızca karşılıklı etkileşimler belirli uzamlarla bağlantılı ise kültür de bağlantılı olabilir. Kültürü klasik antropolojinin çalışmalarında olduğu gibi, tamamıyla çok fazla yer değiştirmeyen insanlar arasındaki yüz yüze ilişkilerde gerçekleşen bir anlam akışı olarak görmek kültürleri belirli toprak parçalarına yerleşmiş çoğul kendilikler olarak düşünmek için yeterli bir neden olabilir. Kültür teknolojisi yüz yüze ilişkilere alternatif olabilecek ilişkilere izin verdiğinde ve insanlar giderek şu ya da bu şekilde hareket serbestliği kazanmaya başladığında kültür daha da karmaşıklaşır. İşte 'kültürün küreselleşmesi'yle vardığımız nokta budur... Ancak bu dünya eşitlikçi bir küresel köy değildir. Karşı karşıya olduğumuz şey oldukça katı bir biçimde yapılandırılmış bir merkez çevre ilişkisidir"* (1998: 150-139). Hannerz'in belirtmek istediği gibi, klasik antropolojideki saf kültür tanımı yerine kültür gittikçe karmaşık ve çok çeşitli bir anlam kazanır. Ayrıca küreselleşmeyle birlikte, kültür ve fiziksel konum/coğrafya sabitliğinin ayrılmaz ikili olma düşüncesi de aşınmıştır. Dünyanın gittikçe daha hareketli bir mekân haline gelmesi, coğrafi sınırları ve bu sınırların kültürle kurduğu ilişkiyi yeniden tanımlamayı gerektirmektedir. Bir başka deyişle; *"Yer ve kültürün özgünlüğü terk edilemez,*

mutlak olarak aşılabilir. Küreselleşme, aslında, yeniden yerelleşme dinamikleriyle bağlantılıdır" (Morley ve Robins, 1997: 161).

Konuyla ilgili önemli bir kavram olan 'Yersiz Yurtsuzlaşma' kavramı, kültürün dönüşümüyle ilgili önemli referanslar taşımakta ve çözüm önerileri sunmaktadır. 'Yersiz yurtsuzlaşma' küreselliğin en önemli kültürel etkisidir. Bu kavram, kültürel deneyimin mekâna daha sıkı bir biçimde bağlı olduğu önceki durumdan uzaklaşmak anlamına gelmektedir. Kökleri çok uzakta olan deneyimler yaşamlarımıza daha çok nüfuz eder ve yaşamlarımızla iç içe geçerken 'yerel bir kültürel kimlik' duygusunun muhafaza edilmesi güçleşmektedir. Ancak yine de, kültürün yerel bağlantıları hiçbir zaman tam anlamıyla koparılamaz; Yersiz yurtsuzlaşma yerelliğin sonu değil, yerelliğin daha karmaşık bir kültürel mekâna dönüşmesidir.

Yersiz yurtsuzlaşmış kültürün en çarpıcı biçimde görüldüğü yerler göç sonucu oluşan sınıır mekânlarıdır. Buralarda, yeniden yurt edinme, yeniden kimlik inşa etme, kültürel bir ev kurma girişimleri vardır. Kitlesel göç olgusu nedeniyle yaşanan kültürel karşılaşmalar, kültürlerin iletişim ve diyalog içinde kendilerini gerçekleştirebilen pratikler olduğunu hatırlatır. Bir harekete, yolculuğa, çok sesliliğe ve dönüşüme işaret ederler. Söz konusu hareketin ve yaşanan dönüşümün doğasını anlamak için, kültürel karşılaşma süreçlerinin ayrıntılarına ve 'melezleşme' kavramının içeriğine getirilen yorumlara gerek duymaktayız.

Kültürel Karşılaşmalar ve Melez Kimliklerin Doğuşu

Bahsettiğimiz gibi, kültürel ayırt edicilik eskisi kadar kesin değildir. Metropolitan biçimler artık kolayca tanımlanamayacak hale gelirler ve tercüme edilemedikleri için yeni bir terime ihtiyaç duyarlar. Bu noktada Hannerz'in önerisi şöyledir: *"Merkez ve çevre arasındaki süre giden tarihsel açıdan birikimsel kültürel karşılıklı bağımlılığı betimleyen ve doğru çağrışımların çoğuna sahip bir terim söz konusuysa, sanırım bu terim daha genelleşmiş dilbilimler yoluyla tikel toplumsal ve kültürel tarihlerden ödünç alınan 'melezleşme' terimidir"* (1998: 161). Melezleşme, heterojenliği simgeler. Melezlik düşüncesinin en temel unsuru basitçe karışımdır; yani birbirine geçme. Hannerz'in önerdiği melezleşme kavramı bir dizi bileşene sahiptir. Örneğin 19. yüzyıl milliyetçiliğinin kültüre ilişkin genel kabulleriyle çatışır; diller gibi kültürlerin de tarihsel olarak saf ve türdeşten daha çok özünde karmaşık kökenleri olabileceğine işaret eder. Hannerz'i destekleyen diğer görüşlere dönecek olursak, Salman Rushdie de *"Şeytan Ayetleri"* kitabı üzerinden

melezliği över ve melezliğin 'kitlesele göçlerle' ayrılmaz ilişkisini vurgular: *"Melezlik, köklerinden kopma, ayrılma ve metamorfoz deneyiminin kendisinden başlar. Bu deneyim, göçmenlik durumudur ve içinden tüm insanlık için bir metafor çıkarılabilir"* (1991: 394).

Genelde, melezliği koşulsuzca öven yaklaşımlar, kültürler arasındaki iktidar haritalarının eşitsiz dengesinin üzerinde durmazlar. Konu hakkındaki diğere yaklaşımlar, kullanılan kaynakların eşitsiz dengesine, kültürel kabul süreçlerinin siyasal boyutuna ve yerleşik hegemonyalara dikkat çekerler. Prof. Dr. Nurçay Türkoğlu *"küresel-kültürel melezliği özgürleştirici bir durum olarak kutsamalarına karşın, küreselliğin gurur duyulacak bir evrensellik olarak değil de, Bauman'ın 'bükemediğin bileği öpeceksin' deyiimiyle karşıladığı, acı bir kabullenme biçimi olarak yaşandığına"* (2004: 61) inandığını ifade eder ve ekler; *"Melezliğin yeni bir şey olmadığı bir kültür coğrafyasında yaşamamıza karşın, melezlik tartışmalarının sadece akademik zeminde yapıılıyor olması, kendi yurttaşlık algılayışımız açısından sorunlu bir bölgeye işaret etmekte"* (A.g.e : 62). Türkoğlu'nun vurguladığı gibi, küreselleşmenin sonucunda ivme kazanan melezliğin 'acı bir kabullenme biçimi' olarak deneyimlenmesi, iktidar yapılarına, siyasal ve kültürel kabul süreçlerindeki gerçeklere işaret eder. Bu nedenle, melezliği öven ve eleştiren tezler arasında bir seçim yapmak yerine, melezliğin kültürel anlamda zenginleştirici boyutunun yanında, melezliğin siyasal boyutunu göz ardı etmemek ve melezleşme sürecinde hegemonyanın sadece üretildiği değil yeniden şekillendiğinin altını çizmek çok önemlidir.

Avrupa Kültürü ve Kültürel Karşılaşmalar

Avrupa, Batı ile eş anlamlı olan tinsel bir kavramı temsil eder. Avrupa kültürü, Batı medeniyetinin mirasıyla beslenmiştir. Bu nedenle Batı ile ilgili yapılan yorumlar Avrupa kimliği hakkında bilgi verirler: *"Batı, eski dünyanın geri kalanına kıyasla nispeten daha homojen bir insan dokusuna sahip olmasına karşın, farklılıkları birbirinden ayırmaya ve aralarında doğal bir çatışmanın var olduğuna inanmaya daha eğilimliydi. Buna karşılık Doğu kendi heterojen insan malzemesini bir arada 'uyum' içinde tutma alışkanlığına sahipti. Başka bir ifadeyle Batı toplumsal yapıyı tek bir kimliksele katman içinde barındırıyor ve tek tek toplumların kimlik arayışları ister istemez kendilerini 'dışlarındaki' gruplarla karşılaştıran bir eksene oturtuyordu"* (Mahçupyan, 1998: 47).

Doğu ve Batı'nın konumlanışından referansla, Avrupa'nın tanımlanmasında da homojen ve heterojen kültür tartışmaları öne çıkar. Avrupa imgesi ekonomik ve toplumsal sorunların yarattığı çatışmalardan, bünyesinde barındırdığı farklılıklardan soyutlanarak, steril ve simgesel bir evren olarak gösterilir. *"Avrupa, birçok parlak ve olumlu imgenin birleştiği bir bütünlüğün çağrışıımıdır. Çok farklı tarihsel aşamalar yaşamış, farklı gelenek ve deneyimlerin bütünü olan farklı ülkelerden kurulu bir tabloda çok, tek bir rengin, beyazın ve kusursuzun, uygarlığın ve refahın kendisidir. Düşünme geleneğinden yaşam tarzına, kurumsal işleyişlerinden devlet yapısına, politik sistemlerine kadar her şey bu "mükemmel bütünlüğe" hizmet eder"* (Özgüven, 2005: 17). 'Avrupa Merkezci Zihniyet', Avrupa kültürünü üstün ve evrensel kültür olarak konumlarken Batı'nın tarihsel mirasından özenle seçilmiş öğelerden yararlanmıştır: *"Avrupa Merkezci söylem çizgisel ve ilerlemeci bir tarihi yansıtır. 'Saflik', 'Batı' ve 'Demokrasi' kavramlarıyla yapılan Antik Yunan'dan, Roma İmparatorluğu'na, Hristiyanlık'a, Rönesans'a, Aydınlanma'ya ve ardından modern Avrupa metropollerine kadar uzanan bir kurgudur bu. Tarihsel değişimin köşe taşları; 'Sınıfsal Toplum', 'Feodalizm', 'Kapitalizm' ve 'Endüstri Devrimi' Avrupa tarafından inşa edilmiştir. Avrupa, demokratik kurumsallaşma sürecinin doğal taşıyıcısı olarak sunulur. 'Koloniyalizm', 'Köle ticareti' ve 'Emperyalizm' gibi negatif unsurlar ise bu resmin içinde yer almazlar. Çünkü onlar her zaman için istisna olarak kabul edilirler"* (Shohat ve Stam, 1994:2). Avrupa'nın 'tarihi', 'yapılışı', 'icadı', 'kimliği' üzerine büyüyen bu literatürdeki en önemli ortak eleştiri motifi; homojen tarihine arkasını yaslayan 'Evrensel Uygarlık Avrupa'nın 'öteki'leri dışlayan söylemidir. Sınırları çizilmiş kimlik tanımlarına dayanan bu bakış açısı, kültürün ve kültürel kimliklerin statik olmadığı, aksine bir akış/değişim/dönüşüm içerisinde oldukları gerçeğini gözden kaçırır.

Oysa günümüzde artan 'insan akışları', 'Öteki' kültürleri Avrupa'nın göbeğine taşımıştır. Küreselleşmeyle birlikte ivme kazanan kültürel karşılaşmalar Avrupa'nın merkezinde yaşanmaktadır. Bu kültürel karşılaşmalar, yeni evrensel ölçütler çizilmesini önerirler; 'Avrupa Merkezli' bir kimliğin ötesine geçilmesi gerektiğini ve 'kültürler arası diyalogu' vurgularlar; *"Avrupalı olmanın artık sadece Avrupa'da olmakla bir tutulamayacağının anlaşıldığı ve kültürlerarasılığın iyice boyutlandığı günümüzde, diyaloga işaret etmek büyük önem taşımaktadır. Çağımızın birçok filozofu "kültürlerarası diyalogu" bireylerin/toplumların birbirlerini anlamasının yolu olarak görmektedir. Av-*

rupa da bu bağlamda diyaloğu genişletmelidir. Dışlayıcı değil, tam tersine, kendisini de daha uzun erimli olarak var etmek istiyorsa, birliğini duvarlar içine hapsetmemeli, yeni evrensel ölçütler geliştirerek, kendisi olmayanla kendini hep yeniden kurmanın yollarını aramalıdır" (Çotuksöken, 2001:51).

Değişen siyasi, toplumsal ve kültürel değerler çerçevesinde dinamik ve inşa edilmekte olan bir kimlik tanımı daha gerçekçi gözükmektedir. Bu yeni Avrupa tanımı 'Kültürel Çeşitlilik' ve 'Çeşitlilik İçinde Birlik' söylemleriyle beslenir ancak diğer yandan ortak kültür mirasından da vazgeçemez. Avrupa Birliği Komisyonu'nun önemle altını çizdiği, 'insanların kolektif bilinçlerinde derin köklerinin olduğunu' belirttiği ortak kültür mirası, Avrupalı kabul edilen 'içerideki' kültürleri ortak bir kültür mirası altında birleştirmeye çalışırken, 'dışarıdaki kültürler' ya da 'dışarıdan' gelen 'öteki'lerle kurulacak ilişki için farklı bir çözüm önermemektedir. Bir başka deyişle, bu tanımlar "bir ortaklık hissi yaratabilmek için siyasal aktörlerce çeşitli çıkarlara göre yönlendirilmiştir. Bu nedenle de 'Avrupalılık' 'öteki'ni dışlamakla, içine almak arasındaki gerilimle özdeşleşmiştir" (Vardar, 2002: 33-34). Günümüzdeki durumu özetleyecek olursak, "Küreselleşmeyle birlikte göç sorununun giderek siyasallaşması, bölgeselleşme, Soğuk Savaş sonrasında uluslar arası toplumun bölünmelere ve parçalanmalara maruz kalması ve Avrupa'da yeniden yükselen ırkçılık ve aşırı sağın doğurduğu sorunlar ve kaygılar, süratle bir 'Avrupa Kimliği' geliştirilmesi ihtiyacını doğurmuştur (Karaosmanoğlu, 2001:163). Kendi değerlerinden kuşku duymayan Avrupa'nın güvenli kimliği sarsıntıya uğramıştır. Kimliğini yeniden tanımlama sürecinde de, 'kültür', Avrupa projesinin kalbini oluşturmaktadır. Bir başka deyişle Avrupa'yı yeniden tanımlamak bir kültürel programın parçasıdır. Bu programın esas belirleyici özelliği ise, diğer kültürlerle kurulacak kabul ilişkileri, kültürel tanıma politikaları ve kültürel temsil biçimleri etrafında yürütülen tartışmalardır.

Avrupa'da Kültürel Kabul Süreçleri ve Kültürel Çeşitliliği Düzenleme Politikaları

Avrupa bir yandan yeni bir kimlik duygusu yaratmak adına, ortak kültür mirasını 'çeşitlilik içinde birlik' politikasıyla yeniden tanımlarken, diğer taraftan bu 'yabancı/öteki' kimliklerle uzlaşmanın yollarını, bütünleşmenin olanaklarını ve sınırlarını tanımlamaya çalışmakta. Bu süreç ise, kültürel kabul süreçleri, kültürel çeşitliliği düzenleme politikaları ve çok kültürlü bir toplum tasavvuru konusunda hararetli tartışmalara yol açtı. Öyle ki, kültürel,

irksal ve etnik farkların tanınmasına ve bu farklara "saygı" gösterilmesin² ilişkin taleplerin dile getirilmesi bugünkü ulus ötesi siyaset yapmanın belirleyici bir tarzı haline geldi.

Farklı kültürlere ait insan gruplarının süreklilik arz eden doğrudan ilişkisinden kaynaklanan süreci karşılayacak birçok kavram kullanılmıştır: "Acculturation"/"Kültürel Uyuşma", "Adaptation"/"Uyum Sağlama", "Integration" / "Bütünleşme", "Assimilation"/ "Asimilasyon" ...gibi. Bu kavramlarla "söz konusu edilen, ister geleneksel bir toplumsal yapıdan, ister modern bir toplumsal yapıya geçiş, ister çevreden merkeze geliş, ister Müslüman bir ülkeden Batı uygarlığına geliş biçiminde olsun hiyerarşik olarak sıralanmış iki farklı toplumsal düzen arasındaki uyum sorunlarıdır" (Fırat, 2003: 79). Sonuçta kültürel çeşitlilikten kaynaklanan kültürel uyum sorunlarına işaret eden hangi kavramı kullanırsak kullanalım, bu kavramlar farklı kültürlerin birbirinden beslenmesini ifade etmekten uzaktır, aynı zamanda her iki tarafa da kendisini ötekinin gözüyle tanıma fırsatı sunmaz; öteki'lerin varlığının oluşturduğu tehdidi onaylarlar. Sosyal Bilimler literatürünün geleneksel kavramları dışında, özellikle Avrupa merkezli kültürel uyum tartışmalarında en çok gündemde olan kavram da 'Çokkültürlülük'tür. Bu kavram 1970'lerin başından itibaren kullanılmaya başlamıştır. "*Harpers Collins Dictionary of Sociology*" Çokkültürlülüğü şöyle tanımlıyordu: "*Birçok toplumda kültürel çoğulculuğun bir olgu olarak tanınması ve geliştirilmesidir. Çokkültürlülük, kültürel çeşitliliği, örneğin azınlık dillerini kutsar ve korumanın yollarını arar. Azınlıklarla egemen kültürler arasındaki çoğu zaman eşitsiz olan ilişkilere dikkat çeker*" (Jary ve Jary, 1991:133). Bu kavrama gelen eleştirilerin ortak noktası da, çokkültürlüğün kültürel farklılık sorununu çözmede yetersiz kaldığıdır. Sonuç olarak 'çokkültürlülük', ılımlı çağrışımlarıyla bile, işaret ettiği sorunlara tatmin edici bir çözüm sunamamakta ve damgalayıcı/dışlayıcı yorumlar taşımaktadır. Kültürel karşılaşmaların her geçen gün katlanarak arttığı Avrupa'da 'çokkültürlülük' dâhil olmak üzere söz konusu kavramlar, bilimsel düzlemde ve medyada, ilgi çeker hale gelmişken, siyasal alanda önemli bir varlık kazandıkları söylenemez. Bu kavramlar siyasi alanda aktif çözümler üretmedikleri için bir bakıma azınlıkların 'azınlık' olarak tanımlanmasının; 'azınlık haline getirilmesi'nin yanında durur.

Avrupa'nın azınlıkların yaygınlığını kabul etme durumu da sorunludur. Öyle ki göçmen ülkelerinin 'göçmen ülkesi' olması inkâr edilmekte ve siyasal açıdan hesaba katılmamak istenmektedir. Bu durum, "göçmenlerin siya-

sal katılımlarını kısıtlayan, bireysel haklarını sınırlayan ve değişik toplumsal alanlarda dezavantajlı kılan kurumsal kriminalizasyonda kendini göstermektedir" (Ayata, 1999:6). Sonuç olarak göçmenlerin siyasal katılımının imkânları kısıtlıdır. Kısıtlamalar göçmenlerin gündelik hayatına dek nüfuz eder. Aynı zamanda, toplumsal kaynaklara erişimde onlara dönük özgül engeller vardır. Bu nedenle, siyasal katılımının olmadığı, azınlıklaştırma sürecinin işlediği bir noktada 'öteki' hegemonik tarafa kendini başka yollardan ifade etmenin yollarını arar. Bir başka deyişle, *"Dışarıdan gelmiş yani yabancı bir göçmenin varlığı hukuki anlamda geçicidir ve kendisinin dışında bir nedene ve amaca - ki bu iştir- bağlı bir varlıktır. Bu nedenle göçmen mevcudiyetini sürekli meşrulaştırma ihtiyacı duyar"* (Sayad, 2003: 27). Son yıllarda göçmenler, bu ihtiyaca bir çözüm olarak kültüralist argümanlar geliştirmeye başladılar ve kültür sektörü kendilerini ifade edebildikleri önemli bir alan olarak ortaya çıktı. Yakın zamanda birçok göçmen sanatsal etkinlikleriyle, müzik, edebiyat ve sinema alanlarında kültür endüstrisinin ilgisini üzerine çekmeyi başardı.

Döntüşen Avrupa Kültür Kimliğinin Temsilcisi Olarak Avrupa Sineması

Avrupa Sineması, Avrupa ve Avrupalılık tartışmalarından, global anlamda kendini güçlü bir şekilde duyuran kültür ve kimlik krizinden etkilenmiş; son zamanlarda tartışılan bir konu haline gelmiştir. Bu tartışmalar Avrupa Sineması'nda önemli değişikliklere işaret etmekte ve yol açmaktadır. Öncelikle film araştırmaları bağlamında ele alacak olursak 'Avrupalı' ya da 'Avrupa' ya ait olmak' ne anlama gelmektedir? Avrupa, kültürel ve kimliksel melezleşmenin, çok dilli ve çok kültürlü karşılaşmaların yaşandığı bir mekân haline gelmiştir. Bu noktada, bu soruların yanıtı sınırlandırılması zor bir alana işaret eder.

Avrupa Sineması araştırmaları çoğu zaman 'ulusal sinema araştırmaları' ile eş değer görülmektedir. Avrupa Sineması'nı değerlendirmede 'ulusal sinema'nın, 'homojen kültür tahayyülü' ve 'ötekiyle kurduğu ilişki' önemli birer parametre olarak kabul edilmektedir. Ancak 'ulusallık' kavramı içerisinde bir sinemayı/filmi değerlendirmek oldukça sorunludur. Bu noktada, Andrew Higson'un yaptığı çalışmalar yol göstericidir: *"Ulusal sinemayı tanımlamak, her şeyden önce bir 'birlik' tanıını yapmaktır. Bir başka deyişle, değişmez bir takım anlamların oluşturduğu 'tek ve özgün' bir kimliğe işaret etmektir"*

(2002: 133). Sinemayı ulus-devlet bağlamıyla ilişkilendirerek anlamlandıran 'Ulusal Sinema' kavramının temel sorunu, Andrew Higson'un belirttiği gibi, ulusal kimlik ve geleneğin homojen, sabit ve yerleşik kategoriler olduğunu varsaymasıdır. Bu varsayım, Avrupa Merkezîyetçi homojen ve sabit kültür geleneğiyle kesişir. Avrupa Sineması'nın, "öteki" dünyayı temsilinde bir eksiklik, bir içermeme ve görmezden gelme eğilimi ortaya çıkmaktadır. Avrupa Sineması'nda kültürel olarak uyumlu olmayanlar ulusal mitin kurulmasına yardımcı olabilecek kadar temsil edilmişlerdir. Tül Akbal'ın da ifade ettiği gibi, *"Ulusal sinemalar ulusun ve ötekilerin tahayyül edildiği, yazıldığı, gösterildiği ve adına konuşulduğu, kültürün sahnelendiği en güçlü mekânlardan biri olmuştur hep. Bu sahnede ötekilerin basmakalıp imgeleri, genel geçer karakteristikleri çizildi"* (2005:51). Böyle bir eleştiride Avrupa merkezli kültür varsayımında ve ulusal sinemalarla birlikte değerlendirilen Avrupa Sineması örneklerinde yerini bulmaktadır. Bu yanlış ve eksikli temsil sadece 'öteki kültürlerin' sorunu değildir. Bu kültürlerin temsilindeki eksiklik aynı zamanda Avrupa'nın kendi temsilindeki bir gerçeklik eksikliğine işaret eder.

Avrupa Sineması tartışmalarıyla birlikte, 1990'larda ele alınan bir diğer kavram ise 'Avrupa Sanat Sineması' kavramıdır. Avrupa Sanat Sineması meşruiyetini ve tutarlılığını, Avrupa düşünce tarihini, sanat ve edebiyatını kapsayan yüksek kültür mirasına borçludur. 'Avrupalılık' ise, önceki bölümlerde açıklamaya çalıştığımız gibi belirli bir 'Avrupalı zihniyet' çerçevesinde işler. Başka bir deyişle devlet desteğine bağlı, festival ve ödüllerin pazarlanması dayanan 'Avrupa Sanat Sineması', Avrupa kültür projesinin destekleyicisi ve Avrupa kültür siyasetinin önemli bir referans noktasıdır. Bu anlamda 'Avrupa Sanat Sineması'na yönelik belki de en ciddi sorgulama sömürgecilik-sonrası kuramlardan ve kültürel araştırmalardan geldi; *"Bu kuramlara göre Avrupa sanat sinemasının kültürel homojenleşme yaratması ve yüksek kültür yanlısı olması bakımından eleştirilebilir ve seçkin bir sinema olduğu söylenebilir. Sanat sineması yöresel farklılıkları, popüler kültürü ve izleyicileri (kültürel bakımdan sanat sinemasıyla bütünleşmiş seyircilerden ziyade) dışlaması bakımından da eleştirilmekte, bu eleştiriler uç noktaya taşındığında ise Avrupa sanat sinemasının kültürel ve etnik bir "Avrupa kalesi"ni desteklemekte olduğu bile söylenebilmektedir"* (Bergfelder, 2005: 192). Sonuçta, Avrupa Sineması'nın değerlendirilebileceği, tarihsel, toplumsal ve kültürel bağlam, 'Avrupa Merkezîyetçi Kültür ve Zihniyet', 'Ulus', 'Ulusal Sinema' gibi kavramlar üzerinde yoğunlaşan tartışmalardan beslenir; bu tartışmalarla

aynı paralellikte gelişir. Küresel dinamikler, nüfus hareketleri ve kültürel karşılaşmalar sonucu artan kültürlerarası etkileşim bu kavramların temelinde bir takım kırılmalara yol açmıştır. Avrupa Sineması'nın yerleşik tanımları ve tarihi anlatıları sorgulanmaktadır. Ulusalçı eğilimleri eleştirilmekte olan Avrupa Sineması, 'kimlik', 'kültür', 'kültürel karşılaşmalar', 'aidiyet' gibi kavramlar ekseninde tartışılmaya başlanmıştır. Bu eleştirilerin odak noktası ise, 'homojenleşme', 'öteki kültürler ve onların temsili'dir. Günümüzde öne çıkan gerçek ise, Avrupa'nın ve Avrupa Sineması'nın dışarıdan gelen kültürel unsurlara kapısını kapatmaya çalıştığı halde, giderek melezleşmesi ve meleziğin kültürel formlara yansmasıdır.

Avrupa'daki Kültürel Karşılaşmaların Sinemada Temsili

Küresel akışlarla değişen siyasi sınırlar, büyük göçler, sürgünler ve diaspora 20. yüzyıl Avrupa tarihinin de yüzleşmesi zor bir parçası haline gelmiştir. Bu göçmen, sürgün, diaspora kimlikler aynı zamanda melez kimlik tartışmalarının öznesidirler. Bu kimliklerin, Avrupa'nın sosyal, toplumsal ve siyasal hayatına kabul süreçleri sorunlu olmuştur. Bu süreçte, Avrupa Merkezci temsilin başlıca biçimlerinden dışlanan 'ötekiler', kendilerini merkez-siz ya da alt grup olmak dışında konumlandıramamışlardır. Aynı topraklarda "hep öteki" konumunda durmak ise, onların sürekli kimlikle hesaplaşmalarına neden olmuştur.

Avrupa kendi egemenlik konumunu toplumsal farklılıkları dışlayarak sürekli olarak yeniden üretmeye çalışırken, bir yandan dışlanan kimliklerin kendi seslerini duyurmaya, farklılıklarını görünür kılmaya ve ayrımcılığa karşı mücadelelerine tanık oluruz. Bu mücadelenin ayrımcılık karşıtı özelliği, kolektif bir tarih/hafıza oluşturmaya çağırmasından beslenir. Çünkü Avrupa hafızasının aynı zamanda, Avrupa'nın içinde yaşayan farklı kültürlerin de hafızası haline gelmesi ancak farklı kültürlerin kendi deneyimleriyle bu hafızaya katkıda bulunması ile mümkündür. Meşrulaştırılmış tarihin yanına 'saklı tarihler'in eklenmesi gerekmektedir. Sınırdaki kültürlerin saklı tarihi denildiğinde, gerek kendi ülkelerinin öne çıkmayan özgün koşulları, gerekse Avrupa'da biriktirdikleri deneyimler anlaşılmalıdır. Melezleşmiş bir kültür olarak yabancıнын, kendini oluşturan iki kültür olan kendi kültürüne ve Avrupa'ya bakışı, geride kalan memleketlerini ve kültürel kimliklerini tekrar keşfetmelerine, yeni memleketteki aidiyetlerini de inşa etmelerine yardımcı olur. Bu ikili/çifte bakış, bir başka deyişle aynı anda iki aidiyeti de taşıyan

'melez' mensubiyetin temsidir. *"Asıl kökleriyle kök salmak arasında bir tercihte bulunması gereken göçmen, yeni rolü ve eskiden sahip olduğu rol arasında bölünmüşlü ve ikili bir mensubiyeti aynı anda yaşar. Kendi özüne dönmekle, yaşadığı topluma giderek daha fazla bağlanmak arasında kalan göçmen, bulunduğu toplumda kendisini yeniden üretmek zorunda kalmaktadır"* (Monckachi, 2003:67).

Ortaya köken toplumun bir kopyası olmayan aynı zamanda yeni gelinen ülkeden etkilense de, o ülkenin aidiyetini de giyinememiş 'melez/ sınırda' bir kimlik çıkar. Bu kimliğin oluşumunda göçmenin bireysel tarihi kadar, hem göç alan ülkenin hem de göçe kaynaklık eden ülkenin ekonomik, toplumsal ve kültürel özel koşulları ve iki ülke arasındaki tarihsel ilişki önemli rol oynar. Sınırdaki 'melez' kimliklerin kendilerini temsil çabaları sinemada ve genel olarak toplumsal yaşamda görünür biçimde ortaya çıkmıştır; *"Tüm bu zorunlu gönüllü sürgünler, göçmenler, diasporalar Avrupa'nın kültür hayatını canlandırırken, aynı zamanda gündelik hayatın ideolojisine karşı eleştirel olunabilecek bir alan açıyorlar"* (Kenbur, 2005:43). Ayla Kanbur'un da ifade ettiğı gibi, zorunlu, gönüllü sürgünlerle, yersizleşmeye maruz kalmış öteki dünyanın insanların Avrupa'nın gündelik yaşamını, kültür hayatını ve siyasetini nasıl şekillendirdiklerini ortaya koyan filmler ortaya çıkmıştır. Avrupa'nın günümüzde tartışılan yapısına, görsel olarak bu filmler sayesinde net bir şekilde tanık oluruz: *"Bu filmler, Avrupa'daki heterojen yapıyı ve kimlik ve kültürlerdeki çeşitliliğı görsel olarak anlatabilir. Böylece, kültürel yapı maske- lenmeden sergilenir ve kimliğin karmaşıklığını, dönüşüm sürecini görsel anlatımla daha net kavrama olanağı sağlar"* (Petrie, 1992:3).

Homi Bhabha'nın, 'Kültürel Çeviri' kavramı öteki kültürlerin temsil tartışmalarında öne çıkmaktadır. 'Kültürel Çeviri', öteki kültürlerin, kimliklerin ve yaşam biçimlerinin tanınması ve kabul edilmesi anlamında kullanılır. Bir başka deyişle, kültürel çeviri, kültürel farklılıkla ilişkilidir. Bilgiye 'öteki'nin gözünden bakmayı Bhabha 'kültürel farklılık' söylemiyle tamamlar. Bhabha'ya göre bu söylem, 'kültürel karşılaşma', 'kültürel eklemleme' gibi kültür diyalogu yaratan süreçleri temsil eder.

Ötekilerin kendilerini temsil olanağı buldukları filmler de 'kültürel çeviri'nin sorumluluğunu üstlenirler ve kültürel farklılıkları sorgulayan kimlik stratejilerini vurgularlar. Bu filmler, 'Avrupa Sineması' içinde de farklı bir patika oluşturmaktadırlar. Sonuçta, artarak yaşanan eşitsiz kültürel karşılaşmalar ve kimlik arayışı sürecinde, 'Bağımsız Ulusaşırı Sinema', 'Aksanlı

Sinema', 'Kültürlerarası Sinema', 'Diasporik Sinema', 'Sürgün Sineması' gibi farklı tanımlar çerçevesinde kümelenen filmler Avrupa'nın ve Avrupa Sineması'nın içinde bir çatışma, uzlaşma ve direnç noktası olarak ortaya çıkmışlardır. Aynı zamanda yaratıcılarının deneyimlerinden beslenerek gelişen bu sinemaların yanında, Avrupalı yönetmenlerin filmlerinde de göçmen, diasporik, sürgün kimlikleri taşıyan karakterlerin ivme kazanarak arttığını görmekteyiz. Söz konusu tanımlamaların ortak noktası, genellikle Batılı (Batı Avrupa ve Kuzey Amerika) metropollerdeki Üçüncü Dünya kökenli azınlık topluluklara mensup sinemacıların filmlerinin ortak olarak sahip oldukları kültürel, estetik ve politik niteliklerden dolayı yeni bir bağımsız tür olarak incelenebileceği saptaması oluşturuyor. Bu filmler çok kültürlü ve çok çeşitli etnik köklerden beslenen konu/karakterleriyle geleneksel Avrupa Sineması'nı Batılı olmayan gelenekler ve yeni janrlarla tanıştırmışlardır.

Aksanlı Sinema

Hamid Naficy'nin 'Aksanlı Sinema' terimi, Naficy'nin önceki çalışmasında kullandığı 'Bağımsız Ulusaşırı Sinema' kavramının geliştirilmiş versiyonudur: *"Bağımsız Ulusaşırı Sinema önceden tanımlanmış coğrafi, ulusal, kültürel, sinemasal ve üst sinemasal sınırları boylu boyunca kesen yeni bir türdür. Farklı tarihsel, toplumsal, siyasal nedenlerle yurtlarını terk etmek zorunda kalmış sinemacıların ürettiği "bağımsız ulusaşırı filmler", yalnızca ortak olarak yöneldikleri temalar anlamında değil, aynı zamanda ortak biçimsel özellikleri, benzer üretim ve tüketim koşulları nedeniyle de yeni bir tür oluşturmaktadırlar"* (1996:119). 'Aksanlı Sinema' kavramı ise, Batı'da yaşayan sürgün, diasporik ve/veya postkolonyal/etnik kimlikli sinemacıların 1960'lardan bu yana ürettikleri filmleri adlandırmak için kullanılır: *"Büyük bir çoğunluk, üçüncü dünya ve post kolonyal ülkelerden olan bu sinemacılar, 1960'tan itibaren kuzeydeki kozmopolit yerleşim merkezlerine yerleşmişlerdir. Yer değiştiren bu insanların hem kendi uluslarıyla hem de yerleştikleri uluslarla aralarında gerginlik ve anlaşmazlıklar vardır. Kısaca, bu sinemacılar, marjinalliğin ve farklılıkların gerilimiyle beslenirler"* (Naficy, 2001:10).

Bir başka deyişle, 'Aksanlı Sinema', sürgün, göçmen ve diasporanın yaşadığı yersiz-yurtsuzlaşma ve melezleşme deneyiminin estetik bir ifadesi/temsildir. Naficy dilbilimsel bir kavram olan "Aksan" sözcüğünü bu tür sinemayı, standart, hâkim ve ticari olandan farklı kılmak, aynı zamanda yerinden edilmişlik deneyiminin altını çizmek için seçmiştir. *"Aksanlı sinema*

yaratıcıları, anavatanlarından zorla koparılmış, ayrılmak zorunda kalmış ya da kendi isteğiyle ayrılmış kişilerdir. Yerini terk etme ve yeni bir yere yerleşme ihtiyacı hissetmişlerdir. Bu bakımdan filmleri de kendi deneyimlerini ya da kendi deneyimlerine benzer deneyimleri sorgular. Aksanlı filmler parmak izi gibi tek ve eşsizdirler. Yazarlarına ait otobiyografik izler taşırlar" (A.g.e: 34):

'Aksanlı sinema', hâkim sinema anlatısının karşısında, azınlık diyalektiğiyle konuşan, kendini bağımsız ve dolaysız konumlayan bir sinema örneğidir. "Aksan, filmin öykü dünyasındaki karakterlerin aksanlı konuşmalarından ziyade, sinemacıların dünyaya bakışlarını, dünyayı algılayışlarını, dolayısıyla üsluplarını şekillendiren yerinden edilmişlik durumundan kaynaklanır. Aksanın kaynaklarından biri yönetmenlerin deneyimleriyse eğer, diğeri de filmlerin üretim koşullarıdır" (Suner, 2006:258).

Ortak yapım veya sanatsal kaygılardan kaynaklanan dayanışmalarla gerçekleştirilmesi, yönetmenin ve hatta seyircilerinin yurtsuzlaşmış olması, bir filmi aksanlı sinemaya dâhil eden en önemli özelliklerdendir. Aksanlı Sinema 1960'lardan bu yana ortaya çıkan sinemasal yapıların, teorilerin ve pratiklerin dönüşümünden de etkilenir. Özellikle Latin Amerika Sineması'nın teorize olmasıyla ve dolaylı olarak Üçüncü Sinema'nın ortaya çıkmasıyla, Teshome H. Gabriel tarafından olgunlaşmasıyla, 'Aksanlı Sinema'nın referansları çoğalmıştır. Marksist ve Sosyalist kuramlardan beslenen Üçüncü Sinema'ya göre, 'Aksanlı Sinema' daha çok kişisel hikâyeler, etnisite, milliyetler ve kimlik stratejileri ve yerinden olma deneyimi ile bağlantılıdır. "Tarihsel gelişimi içinde modern dünya sisteminin siyasal tarihine ilişkin en çarpıcı şey genel olarak kültürel direniş şeklinde adlandırılabilir. baskı altındaki ögeler tarafından giderek daha sık ve daha etkili bir biçimde kullanılmasıdır" (Wallerstein, 1998:131). 'Aksanlı Sinema', Wallerstein'in deyişiyle 'kültürel bir direniş' biçimi olarak algılanabilir. Aksanlı anlatım formlarının daha sık kullanılması ise daha çarpıcı bir etki yaratır. Hâkim anlatının yapılarına direnirken, aynı zamanda onlara meydan okur. Farklı ülkeleri, dilleri ve kültürleri birleştirir. Kusurlu estetiğiyle hâkim sinemaya karşı bir duruş geliştirir. Yüksek dozda politiktir çünkü ortaya çıkış evresinden, kabul sürecine kadar politik evrelerden geçmiştir.

Diğer yandan Naficy önemli bir ayrımın altını çizer: "Buradan aksanlı sinemanın kendini hâkim sinema karşısına yerleştiren bir bakış açısı sergilediği düşünülmesin. Kapitalist modelin hakimiyetinde, aksanlı filmler de

kendilerini, yapımcılarını ve seyircilerini meşrulaştırmaya ve bu sistemin içinde asimile etmeye mecburlardır" (2001:25). Naficy, sürgün kavramının dönüşümünü ele aldığı "*Framing Exile*" adlı makalesinde, medya ve teknolojinin küreselleşmesiyle birlikte, ulusal sınırların göçmen kimliklerin aleyhine tanımlandığı sürecin ivme kazandığına dikkat çeker. Bu gelişmeye paralel olarak "*1980'lerden beri, film küratörleri film festivallerinde 'öteki' kültürlerle ilgili söylemlere önemli bir yer ayırmaktalar. Bu süreç dünyada melezleşmiş kültürel formların öne çıktığı bir dönemdir*" (1998:5). Altı çizilen bu noktalar, aksanlı filmlerin kültürel endüstrinin bir metası haline gelme tehlikesi, hatta moda olması eleştirisiyle kesişir. Ancak her ne olursa olsun, Avrupa'nın 'öteki' deneyimlerini dinlemek, Avrupa Sineması'nı besleyen Batılı kültür geleneğinin dönüşümüne 'öteki'nin objektifinden bakmak, kimliğin inşası için çok önemlidir. Bu noktada, 'Aksanlı Sinema', 'öteki'nin bakışından işleyen bir yol açar.

Naficy, 'Aksanlı Sinema'nın bileşenlerini, kesin ve net bir akademik disiplin olan 'biçimci üslup'la yola çıkarak belirlemiştir. Her şeyden önce 'Aksan', sinemasal yapının biçimini etkiler, sinemasal yapının öğelerine işler. Anlatısını, temasını, görselliğini, karakterlerini ve temasını biçimlendirir. Aksanlı sinemacıların kullandıkları en önemli biçimsel bileşenlerden biri görsel açıdan fetişleştirilmiş anavatan ve geçmiş imgesidir. Anavatan, bu filmlerin en köklü referansıdır. Anlatımlar anavatana kavuşma arzusuyla şekillenir. Eve dönüş imgesi imkansızlığını açıkça ortaya koyduğunda, ayrılık, fetişler, anlamlar ve anılar üzerinden nostalji üretmeye başlar. Ancak son yıllarda 'eve dönüş'ü arzulayan karakterlerin yanında, geldiği yerde 'kültürlerarası karşılaşmalar' sonucu 'melez' kimlikler inşa eden daha hareketli karakterler de ortaya çıkmıştır.

Naficy'ye göre sürekli tekrarlanan bir başka izlek ise, 'yolculuktur'. Yolculuk yalnızca mekânın değil, kimliğin sınırlarının sorunlaştırılması anlamına gelir. Aksanlı filmlerde yolculuk izleğinin uzantısı olarak karşımıza çıkan diğer izlek bellektir. Yerinden edilme, göç, yurdundan uzakta yaşama ister istemez bellek süreçlerini tetikleyen, geçmişte kalan evin anısını farklı biçimlerde bugüne taşıyan deneyimlerdir. "*Aksanlı filmler farklı şekillerde seslenir belleğe. Birbirinden uzakta yaşayan insanlar arasında iletişimi sağlayan 'mektup tarzı araçlar' (epistolary), filmlerde çoğu kere anlam kurucu öğeler olarak anlatıya eklenir ya da bazen anlatıda doğrudan bu öğeler üzerinden yapılandırılır. Aksanlı sinemada en az yüz yüze iletişim kadar vurguyla başvuru olan şey, mektup, telefon, fotoğraf, film, kaset gibi araçlar aracılığıyla*

süregiden iletişimdir. Bu araçlar yalnızca uzaktaki insanları bir araya getirmekle kalmaz, aynı zamanda karakterlerin geçmişleriyle, geride bıraktıkları evleriyle, yurtlarıyla bağlantılarını sürdürmelerini sağlar" (Suner, 2006: 262).

Aksanlı filmler, üzgün, yalnız, akli başka bir mekânda asılı kalmış ve yabancılaşmış karakterlerle doludur. Bu karakterler bedensel ve ruhsal açıdan ortak deneyimler yaşarlar. Sınır dışı olmak, yersiz yurtsuzlaşma deneyimi ve sürgün olmak, özellikle de yerleşilen vatandaki ırkçılık ve düşmanlıkla besleniyorsa, bedenin ve beynin bütünlüğü endişe duygusuyla yaşamaya başlar. Karakterler, bu duygularını bastırarak yaşamaya alışmaya çalışırlar. Aksanlı karakterlerde ortaya çıkan önemli bir diğer özellik, 'arada kalmışlık', bir başka deyişle 'melezlik'tir. Naficy, sürgünün arada kalmış halini, toplumsal, kültürel ve siyasal ölçütlerle ilişkilendirdiği 'sınır bilinci' kavramıyla açıklar: "*Sermayenin, emeğin, kültürün ve medyanın küreselleşmesi, sınırları kullanılmaz ve ulusal egemenliği de konu dışı bırakan bir yapıdadır. Son yıllarda topraklar arasında yaşanan çatışmalar, sınırlarda yaşayan insanlar ve sınırlardan geçen insanlar aksanlı sinemanın da konusu dâhilindedir. Sınırların çatlaklar oluşturan, eşitsiz güç ilişkilerine ve karşıt kimliklere dayalı yerler olmaları, sürekli kanayan tarihler ve kişisel hikâyeler üretmelerine neden olur*" (2001:32). Sınır, kültürel karşılaşmalara, kültürler arasılığı, kültürel geçişkenliğe işaret ettiği için, sınırları anlatan sinemacılar kendilerini temsil etmekten çok, kendi kültürlerini diğerlerine tercüme etmeyi stratejik olarak benimserler. Bu çeviri Bhabha'nın 'kültürel çeviri' söyleminin karşılığıdır. Böyle bir strateji hâkim olan kültürle öteki kültürler arasındaki farkı, bu kültürler aralarındaki etkileşimin altını çizer. Sonuç olarak en başarılı sınır filmleri melezdir ve deneyseldir; çok dilli, çok faklı bakışı aynı anda içeren, parçalı ve çeşitli öznellikler ortaya koyan yapıdadır.

Naficy, aksanlı sinemacıların haritasını çıkarırken, bu sinemacıları 'Sürgün', 'Diasporik' ve 'Etnik' olarak üçe ayırarak kolaylık sağlamak istemiştir. Bu ayrımlar çok keskin ve güçlü değildir. Çünkü büyük bir çoğunluğun, farklı ölçülerde de olsa birleştikleri ortak noktalar vardır. Her grubun da kendi içinde alt grupları vardır. Nasıl ki bu sinemacılar ülkeden ülkeye, kimlik arayışları yaşıyorlarsa, filmlerinin içeriğinde ve film yapma yöntemlerinde de arayışlar vardır. Aksanlı sinemanın temsilinde özellikle, diaspora ve sürgün sineması öne çıkar. Sonuçta Naficy'nin vurguladığı gibi, bütün aksanlı filmler sürgün ve diaspora sinemasına örnek değildir ancak sürgün ve diaspora sinemasına dahil tüm filmler aksanlıdır.

Diaspora Sineması, diasporada üretilen kültür ve kimlikle ilgilidir; "Ken-

di ülkesinin sınırları dışında yaşayan, dağılmış herhangi bir topluluğun yaptığı sinemadır. Kendi anavatanı dışında film yapan birçok topluluğu kapsar: Fransa'daki Beur Sineması, Türk-Alman Sineması, İngiltere'de Asyalı sinema kolektifleri ve diasporadaki Yahudi Sineması gibi... Avrupa'daki diaspora sineması, emperyalist, sömürgeci, kültürel ve melezdir" (Berghahn, 2006:1). Diaspora ve sürgün sineması belli noktalarda benzeşir, belli noktalarda ise birbirlerinden ayrılırlar. Sürgünler gibi, diaspora kimlikleri de kendi vatanlarında sahip oldukları öncül kimliklerle birleşerek, yeni kimliklerle eklenerek oluşur. Sürgünler kişisel ve kolektif bir kimlik taşıyabilirler oysa diasporalar genelde kolektif kimliğin taşıyıcısıdır.

Sonuç olarak, kolektif hafıza, diasporik kimliğin kaynağı/temeli olan anavatanı idealize eder. Bu anavatan imgesi ya varolan/belirli bir vatanı imler ya da henüz belirli olmayan/varolmamış olanı. Diasporada yaşayan insanlar, ev sahibi ülkenin ya da anavatanın düşmanca tavrına karşı uzun vadede etnik ve ayırt edici bir bilinç oluştururlar. Anavatanla dikey ve birebir ilişki kuran sürgünden farklı olarak diasporaların anavatanla ilişkisi yatay ve çok boyutludur. Çünkü bu ilişki sadece anavatanla, yerleşilen ülkenin ilişkilerini içermez aynı zamanda dünyanın herhangi bir bölgesindeki diaspora yurttaşlarını da içerir. Dolayısıyla, çokluk, çeşitlilik ve melezlik diasporanın yapısındaki baskın ve hâkim özelliklerdir. Oysa sürgünler için süreç öncelikli olarak ikili ilişkiler çerçevesinde ilerler. Bu farklılıklar sürgün ve diaspora filmlerinin farklı şekillenmesine neden olur. Diasporik sinemacılar merkezileşme eğilimi gösterirler, sürgün sinemacılar ise tek bir anavatanla ilişki içindedirler ve onu temsil ederler. Diasporik filmler sürgün sinemacıların filmlerinden daha yoğun aksanlı özellikler taşırlar; çoğulculuğu ve kimliğin akışkanlığını temsil ederler. İkili temsiller sürgün filmleri ifade ederken, diasporik filmler daha karmaşık eklemlemeleri ve çoğulluğun altını çizerler.

Kültürlerarası Sinema

Laura Marks "*The Skin Of The Film*" isimli kitabında, "Kültürlerarası Sinema" terimini, "melez", "sömürge sonrası", "marjinal", "ırkçılık karşıtı", "arada kalmış sinema" ve "Üçüncü Sinema" gibi ilgili terimlerin yerine önermiştir. Marks önerisini "Kültürlerarası" kavramından yola çıkarak temellendirmiştir. "Kültürlerarası" olma durumu, temelde bir kültürden diğerine yapılan bir yolculuğu, bir hareketi ifade eder. Bu yolculuk ve hareket, dönüşüme ve çok sesliliğe işaret etmektedir. Tek bir kültürü temsil etmesinden ziyade, en azın-

dan iki kültürü bir araya getirir, iki farklı yön arasında ortak yol işlevi görür. Misafir olan kültürle, ev sahibi kültür arasında dinamik bir ilişki kurulmasını sağlar. Ev sahibi kültür genellikle, beyaz ve Avrupalı olan kültürdür. Marks, kavramın içeriğini genişleterek neden bu kavramı seçtiğini şöyle açıklar: " 'Kültürlerarası' terimi sadece iki kültür arasındaki ilişkiyle bağlantılı değildir. Aynı zamanda ırksal azınlıklar arasındaki ilişkiye ve Avrupa merkezîyetçi ulusal temsile de bağlıdır. Bundan dolayı, ulus, ulusçuluk, ulusal sınırlar gibi tanımlamaları da kapsar. Kültür kavramının dışarıdan aldığı etkiler ve bu etkilerle bir dönüşüm sürecine girmesi, ulus kavramının aldığı etkilerden daha hareketlidir. Hareket fiziksel olarak uluslararası sınırlarda gerçekleşmekte, fakat değişim, kültürler arası olmaktadır. Bu durumu 'kültürlerarası' kavramı karşılamaktadır... Sinemanın kültürlerin içindeki bu değişimleri dinamik olarak takip edebilmek ve kültürlerarası bir alışverişi gerçekleştirmek için önemli araçlardan biri olduğunu da düşünürsek, "Kültürlerarası" tanımlamasının neden daha uygun olduğunu da anlamış oluruz" (2003:9). Marks'a göre bu terim, diğerlerinden daha az anlamla yüklüdür ve daha nettir. 'Kültürlerarası' kavramından hareketle, "Kültürlerarası Sinema" tanımı da tek bir ulusun içinde birlikte var olan kültürlerin arasındaki alışverişi, etkileşimi ve karışımı tanımladığı için, "ulus" kavramından çok, "kültür" kavramına işaret eder. Kültür, sürekli akış halinde olduğu için, "ulus"tan daha zengindir. Ulusal sınırlar arasında dolaşan kültür, zamanla ulusları da dönüştürür" (Berghahn, 2006:2). "Kültürlerarası Sinema" tanımı tek bir kültüre özgü olmayan, en az iki farklı kültürü birleştiren, bu kültürlerin ilişki kurmasında aracılık eden bir anlamla yüklüdür. Tek bir ulusun içinde yer alan farklı kültürlerin diyalogu, ulusun kendi içindeki yabancı kültürlerle olan diyalogunu da geliştirir."

'Kültürlerarası Sinema', yerinden edilmiş, melezleşmiş, farklı kültürel karşılaşmalar yaşamış kişilerin, Batı'da sahip oldukları deneyimleri politik ve ideolojik bir altyapıyla besleyerek ifade ettikleri bir harekettir. Dolayısıyla, Batı metropollerindeki, göç, sürgün ve diaspora deneyimlerinin sonucu olarak ortaya çıkmış yeni kültürel formlardan beslenmektedir. Bu tür film örnekleri veren yaratıcılardan çoğu, Batı'daki kültürel azınlık bölgelerinde yaşamaktadırlar. Bu sinemacıları genelde, Asya'dan, Ortadoğu'dan, Latin Amerika ve Afrika'dan göçmen kuşaklar oluşturmaktadır. Kültürlerarası sinemacılar, diasporada yaşayan göçmenlerin, sürgünlerin, melezleşmiş kimliklerin gizli kalmış hayatlarını temsil ederler. Bu anlamda aktivist bir rol üstlenirler. Tarihsel altyapıları kuvvetlidir. Daha önce de vurguladığımız gi-

bi, yazılmamış bir tarihi aydınlatırlar, ortak yeni bir hafıza ve kimlik inşa sürecinde önemli rol oynarlar.

'Aksanlı Sinema'da olduğu gibi 'Kültürlerarası Sinema'da, Üçüncü Sinema'dan beslenir. Sinematik anlatım formları 'Üçüncü Sinema'da olduğu gibi belirli bir politikayı ve estetik anlayışı beslemektedir. İki kültür arasında kalan sinemacılar kendilerini ifade edecek, içinde bulundukları durumu temsil edecek anlatım formları aramışlardır. Marks bu arayışı sözel olarak kendini ifade edemeyen kültürlerin görsel temsili olarak yorumlar. Marks, 'Kültürlerarası Sinema'yı tanımlarken, kültürel karşılaşmalar sonucu tanımlanan diğer sinemalardan farklı olarak, kültürel hafızanın dokunma ile ilgili anıların uyanışıyla tazelendiği saptamasında bulunur. Duyular kültürel mirasın yaratılmasında ve hafızanın oluşumunda en önemli araçlardır. 'Kültürlerarası Sinema'da bu duyuların farklı kültürel bileşimlerini tasvir etmek için önemli bir araçtır. Marks'a göre; *"Bu çalışmalar, kültürel ve bireysel anıları uyarıp, dokunma, koklama, tatma gibi duyularla ilgili deneyimleri hassaslaştırıp görselleştirdikleri için, bilinçaltının ya da görünmeyen, derinlerdeki bilgi ve deneyimlerin ortaya çıkmasını sağlar. Filmlerde de, kuvvetli duyusal dışavurumlar gözden kaçmaz. Bu duyusal deneyimler, görsel-işitsel yüzeylerde, bir duyular haritası çıkarır"* (Marks, 2003:2).

Özellikle Avrupa'nın ve Avrupa Sineması'nın önde gelen üç büyük temsilcisi Fransa, İngiltere ve Almanya'da sayıları gün geçtikçe artan farklı kültürler, kültürler arası diyalogun sinemasal sınırlarını zorlamaktalar. En az iki kültürü bir araya getiren 'Kültürlerarası Sinema' örnekleri de Alman-Türk, Fransız-Cezayir, İngiliz-Asya Sineması gibi ikili isimler anılırlar. Sonuçta, yer değiştirme pratikleriyle sürekli değişen kültürel ve kimliksel söylemlerden etkilenen ve aynı zamanda onlara yön veren bu filmler Avrupa ve Dünya Sineması'nın içinde meşruiyetlerini kazanmışlardır. Özellikle 2000'li yıllarla birlikte uluslar arası festivallerde önemli ödüllere layık görülen bu filmler, yapımçı ülkeler tarafından sahiplenilmeye başlanmıştır.

Sonuç

Küreselleşme tartışmaları 'homojenleşme' ve 'heterojenleşme' iddialarının karşılığında beslenmiştir. Küreselleşmeyle birlikte, küresel alanda yaşanan akışlar ve kültürel karşılaşmalar çoğalmıştır. Bu bağlamda dönüşen kültür kavramının içeriğine getirilen yorumlarla, küreselleşme tartışmaları paralellik taşımaktadır. Homojen, statik, mekâna/coğrafyaya ve toplumsal kara parçalarına bağlı olarak kurgulanan geleneksel kültürel kimliklerin yanında,

kültürel farklılıklardan beslenen, heterojen, melez kimlikler öne çıkmıştır. Yukarıdan aşağıya enjekte edilen kültürel akışkanlık tanımına alternatif olarak da, kültürlerarası iletişimi savunan, kültürel harmanlamalara işaret eden 'kültürel çeviri', 'kültürel diyalog', 'yersiz yurtsuzlaşma' gibi kavramlar kullanılmaya başlanmıştır. Saf kültür savunuculuğunun karşısında olan bu tanımlar, bütünlüğün içindeki istikrarsızlığa işaret ettikleri gerekçesiyle eleştirilmiştir. Melez kimlikler ise, ortaya çıkan karşılaşmalar ve karışımların üreteceği çözümlere dikkat çekerler. Her iki tanıma getirilen eleştiriler, 'öteki'ni dışlamakla kabul etmek arasındaki gerilimden beslenir.

Avrupa'nın tanımlanmasında da homojen ve heterojen kültür tartışmaları öne çıkar. Avrupa'nın kültürel ve toplumsal kökeni, homojenlik ve evrensellik olgularını temsil eden Batı mirasıyla beslenmiştir. Günümüzde, Avrupa imgesinin kendi içinde farklılıklardan soyutlanmış, steril bir evren olarak gösterilmesi eleştirilerin odağı olmuştur. Çünkü kültürel karşılaşmaların yoğun olarak yaşandığı Avrupa artık Batı'nın kültürel geleneklerinden ibaret olarak düşünülemez. Bu kültürel karşılaşmalar Avrupa merkezli bir kimliğin ötesine geçilmesi gerektiğine ve kültürlerarası diyaloga işaret eder. Bu noktada Avrupalılık 'öteki'ni içine almakla dışlamak arasındaki söylemlerle özdeşleşmiştir.

Kimliğini yeniden tanımlama sürecinde, 'kültür' Avrupa projesinin kalbini oluşturmaktadır. Bir başka deyişle Avrupa'yı yeniden tanımlamak kültürel bir programın parçasıdır. Bu programın esas belirleyici özelliği ise, diğer kültürlerle kurulacak kabul ilişkileri, kültürel tanıma politikaları ve kültürel temsil biçimleri etrafında yürütülen tartışmalardır. Kültürel karşılaşma süreçlerinin özneleri olan, Avrupa'da gittikçe artan göçmenlerin sayısı yadsınamayacak boyutlara ulaşmıştır. Avrupa kendini yeniden tanımlama sürecinde, bu 'yabancı/öteki' kimliklerle uzlaşmanın yollarını, bütünleşmenin olanaklarını aramaktadır.

Kültürel alanda 'Avrupa'nın ve 'Avrupa Kültürü'nün değişen tanımları, Avrupa Sineması konusunda da karşımıza çıkar. Avrupa Sineması, Avrupa ve Avrupalılık tartışmalarından, global anlamda kendini güçlü bir şekilde duyuran kültür ve kimlik krizinden etkilenmiş; son zamanlarda tartışılan bir konu haline gelmiştir. Avrupa Sineması'nın değerlendirilebileceği tarihsel, toplumsal ve kültürel çerçeve, 'Avrupa Merkezîyetçi Kültür ve Zihniyet', 'Ulus' ve 'Ulusal Sinema' gibi kavramların, 'öteki'yle kurdukları ilişkilere getirilen farklı yorumlardan beslenir. Bu bağlamda, Avrupa Sineması'na getirilen en büyük eleştiri ise, 'öteki' dünyayı temsilinde bir eksiklik, bir içermeme ve

görmezden gelme eğiliminin varlığıdır. Oysa günümüzde Avrupa'daki farklı kültürler, Avrupa'nın bir gerçeğidir. Bu kültürlerin temsilindeki eksiklik ise, Avrupa'nın kendi temsilinde bir eksikliğe işaret eder.

Avrupa Sineması'nı yeniden tanımlama yolundaki en önemli adımlardan biri, Avrupa'yı durağan bir kimlik ya da kategori olarak değil, belirsizliğin söz konusu olduğu, devam eden bir süreç olarak ele almak olacaktır. Bu noktada Avrupa'da yaşanan kültürel karşılaşmalar sonucunda ortaya çıkan 'melez' kimlikler ve onların temsili önem taşımaktadır. 'Kültür', 'Avrupa' ve 'Avrupa Sineması' kavramları çerçevesinde yürütülen tartışmalara koşut olarak, Avrupa'da yaşayan yabancı nüfusun çektiği filmler konuya bütünlüklü bir yaklaşım getirir. Sayıları gün geçtikçe artan bu filmler, taşıdıkları ortak özellikleri bir araya toplayan 'Aksanlı Sinema', 'Kültürlerarası Sinema', 'Sürgün Sineması' ve 'Diyaspora Sineması' gibi farklı başlıklar altında incelenmeye başlanmıştır. Bu özelliklerden en önemlisi, bu filmlerin Avrupa'nın giderek melezleşen yapısını görünür kılmalarıdır. Böylece kültürel yapı maskelenmeden sergilenir ve yeniden tanımlanır. Melezleşmiş bir kültür olarak yabancı/öteki, kendini oluşturan iki kültürü; geride kalan memleketini ve içinde yaşadığı Avrupa'yı kendi bakışıyla (öteki'nin bakışıyla) yeniden tanımlar. Bu süreç, 'öteki'lerin eksikli temsiline karşı, kolektif bir hafızanın yeniden yazılması için de önemlidir.

Avrupa'da yaşanan kültürel karşılaşmaları ve melez kimlikleri temsil eden bu filmler aynı zamanda, Avrupa'da yaşayan 'öteki' kültürlerin kendi seslerini duyurabilmeleri, farklılıklarını görünür kılabilmeleri için de önemli birer araçtır. Göçmenlerin Avrupa toplumuyla yaşadıkları sorunlu kültürel kabul süreçlerinin altını çizerler. Göçmenlerin kültürel ve toplumsal yapılarında zaman içinde oluşan değişimlere de dikkat çekerler. Filmlerdeki karakterler, farklı kültür ve kimlik söylemlerinin öznesidirler. Bazıları melez kimlikleri kabul eder, bazıları melezliğe karşı geleneksel kalıplar içerisinde direnir.

Sonuçta bu filmler, kültür kavramının tanımındaki dönüşümlere koşut olarak, Avrupa'nın Batı uygarlığının mirasıyla beslenen statik ve steril kimliğinin karşısında, değişen ve dinamik bir kimlik anlayışını öne çıkarırlar. Bu duruşlarıyla, Avrupa Sineması'nın içinde bir çatışma ve mücadele alanı olarak farklı bir patika oluştururlar. Avrupa Sineması'na yeni hikâyeler, yeni anlatım formları sunarlar. Filmlerin başarıları hem Avrupa, hem de yönetmenlerin kendi memleketleri tarafından sahiplenilir. Bu durum ise, filmlerde tartışılan dinamik 'çifte aidiyet'in fiili bir göstergesidir.

Kaynakça:

- Akbal, Tül Süalp (2005). "Sığınanlar, Kiracılar ve Gecenin İçinde Kaybolanların Ev Sahipleriyle Eşitlendiği Öyküler: Yedinci Kıtı". *Toplumbilim, Avrupa Sineması Özel Sayısı*: 18.
- Ayata, İmran (1999). "Almanya'da Göçmen Kültürü: Resmi Dayanışma ile Vesayetçi Çokkültürcülük Arasında". *Toplum ve Bilim* 82.
- Bergfelder, Tim (2005). "Avrupa Sineması'nı Yeniden Düşünmek: Avrupa Sinema Tarihi İçin Kavram ve Öneriler". *Toplumbilim, Avrupa Sineması Özel Sayısı* 18.
- Berghahn, Daniela (2006). "Diasporic Cinema" http://www.migrantcinema.net/glossary/term/diasporic_cinema/ 10.10.2006
- Berghahn, Daniela (2006). "Intercultural Cinema" http://www.migrantcinema.net/glossary/term/intercultural_cinema1/ 09.11.2006
- Çotuksöken, Betül (2001). Avrupa: Öznenin Doğum Yeri. *Doğu Batı* 14.
- Fırat, Derya (2003). "Göçmenlerle İlgili Fransız Sosyolojik Düşüncesinin Çözümlemesi: Fransa'daki Türkiye Kökenli Gençlerde Bütünleşmenin Bir Sonucu Olarak "Ötekileşmiş" Kültürel Kökenin Yeniden Keşfi". *Toplumbilim, Göç Sosyolojisi Özel Sayısı* 17.
- Hannerz, Ulf (1998). "Çevre ve Kültür Senaryoları", *Kültür Küreselleşme ve Dünya Sistemi*. Anthony King (der.) içinde, (Çev. Gülcan Seçkin-Ümit Hüsrev Yolsal). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Higson, Andrew (2002). "The Concept of National Cinema". *The European Cinema Reader*, Catherine Fowler (der.) içinde, London&New York: Routledge.
- Jary, David ve Jary, Julia (1991). *Collins Dictionary of Sociology*. Glasgow: Harpers Collins.
- Kanbur, Ayla (2005). "Göçmenliğin Gölgesinde". *Toplumbilim, Avrupa Sineması Özel Sayısı* 18.
- Karaosmanoğlu, Ali L. (2001). "Avrupa Güvenlik ve Savunma Kimliği Açısından Türkiye-Avrupa Birliği İlişkileri". *Doğu Batı, Avrupa* 14.
- Mahçupyan, Etyen (1998). "Doğu ve Batı: Bir Zihniyet Gerilimi". *Doğu Batı, Doğu ne? Batı Ne?* 02.
- Marks, Laura, U. (2003). *The Skin Of The Film, Intercultural Cinema, Embodiment and The Senses*. London: Duke University Press.
- Monkachi, Nejma (2003). "Sınırdaki İki Örnekten Hareketle Göç Sosyolojisini Yeniden Düşünmek: Kazablanka'daki Fransızlar ve Paris'teki Amerikalılar". *Toplumbilim, Göç Sosyolojisi Özel Sayısı* 17.

- Morley, David ve Robbins, Kevin (1997). *Kimlik Mekânları-Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar*. (Çev. Emrehan Zeybekoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Naficy, Hamid (1996). "Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre". *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*, Rob Wilson ve Wimal Dissanayake (der.) içinde, Durham: Duke University Press.
- Naficy, Hamid (1998). "Framing Exile: From Homeland to Homepage", *Exile and Homeland: Film, Media and the Politics of Place*, Hamid Naficy (der.) içinde. New York: Routledge.
- Naficy, Hamid (2001). *An Accented Cinema- Exilic&Diasporic Film Making*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Özguven, Fatih (2005). "Europa'nın Katetmediği Topraklar: Avrupa Sineması'na Bir Kuşbakışı". *Toplumbilim. Avrupa Sineması Özel Sayısı* 18.
- Petrie, Duncan (1992). "Change and Cinematic Representation in Europe", *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*. Duncan Petrie (der.) içinde. London: BFI,
- Rushdie, Salman (1991). *Imaginary Homelands*. Londra: Granta.
- Sayad, Abdelmalek (2003). "Çifte Yokluk: Göç Ederken Kurulan Hayallerden. Göçmen Olmanın Acılarına". *Toplumbilim. Göç Sosyolojisi Özel Sayısı* 17.
- Shohat, Ella ve Stam, Robert (1994). *Unthinking Eurocentrism-Multiculturalism and the Media*, London & New York: Routledge.
- Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev, Yeni Türk Sineması'nda Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Türkoğlu, Nurçay (2004). "Bereketli Kimlikler ve Televizyonda Kültür Vatandaşlığı". *Kültürel Üretim Alanları Renkli Atlas*. Nurçay Türkoğlu (der.) içinde. İstanbul: Babil Yayınları.
- Vardar, Deniz (2002). "Avrupa Birliği ve 'Kimlik' Oluşum Süreci". *Birikim* 157.
- Wallerstein, Immanuel (1998). "Ulusal ve Evrensel Dünya Kültürü Diye Bir Şey Olabilir mi?". *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi*, Anthony King (der.) içinde. (Çev., Gülcan Seçkin-Ümit Hüsrev Yolsal). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

FATİH AKIN'IN "AKSANLI" SİNEMASI

Özet

Uzun yıllar derin bir kültür çatışması yaşayan, çoğu zaman dışlanan çoğu zaman da içine kapanan Almanya'da yaşayan Türk kökenliler bugün Alman kültürünün dinamik bir parçası haline gelmiştir. Zamanla Alman kültürüyle harmanlanan ancak göçmen kültürünün de izlerini taşıyan genç bir kitle topluma zenginlik katmaya başladı. Bu bağlamda çalışmamın amacı bu zenginlik kaynaklarından biri olan Türk asıllı Alman yönetmen Fatih Akın'ı filmlerini analiz ederek göçmen sınırlamasından kurtarıp, evrensel konuları bireysel olarak anlatan ve kendine has melez sinema diline sahip bir yönetmen olarak sunmaktır. İki kültürü de içinde barındırması yaratıcılığını arttırmakta ve yönetmeni zenginleştirmektedir. Akın, üçüncü kuşak bir Türk olarak hem Alman toplumunun hem de Türk diasporasının bir parçasıdır ancak ikisini de aşan bir kimliğe sahiptir. Böylelikle iki topluma da objektif ve subjektif bakma lüksüne sahiptir. Bu ikili bakış sinemasına yansımakta, yönetmen Türkler ve Almanlar için bir çeşit "aksanlı filmler" yapmaktadır.

Anahtar Kelimeler:

Post-modern kimlik, Diaspora, Kültürel Melezlik, Alman Sineması, Diaspora Sineması, Fatih Akın Sineması

Kimlik ve Post-Modern Kimlik

Fatih Akın, Avrupa'da yankı uyandıran filmi "Gegen Die Wand" ("Duvara Karşı", 2004)'dan sonra bir anda gündeme oturdu. 1973 Hamburg doğum-

lu, Hamburg Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim mezunu olan Akın, yönetmenliğe kısa filmleri "*Du Bist Es!*" ("*Sensin*", 1995) ve "*Getürkt*" ("*Ot*", 1996) ile başlamıştır. Bu filmleri uzun metrajlı olan "*Kurz Und Schmerzlos*" ("*Kısa ve Acısız*", 1998) ve "*Im Juli*" ("*Temmuzda*", 2000) takip eder. Ardından tüm akrabalarıyla çektiği belgesel gelir, "*Denk Ich an Deutschland: Wir Haben Vergessen Zurückzukehren*" (2001). Belgeseli takiben uzun metrajlı filmleri "*Solino*" (2002) ve "*Gegen Die Wand*" ı ("*Duvara Karşı*", 2004) çeken yönetmen, bu filmin ardından Lars von Trier projesi olan "*Visions of Europe*" (2004) filmine "*Die Bösen Alten Lieder*" adlı kısa filmiyle Almanya'yı temsilen katılır. Ardından bir müzik belgeseli olan "*Crossing the Bridge: The Sound of İstanbul*" u ("*Köprüyü Geçmek: İstanbul Hatırası*", 2005) yönetir. Son olarak da uzun metrajlı "*Auf der anderen Seite*" ("*Yaşamın Kıyısında*", 2007) filmini yönetmiş ve Cannes Film Festivali'nde en iyi senaryo ödülünü kucaklamıştır. Şu anda Akın, New York, "*I Love You*", "*Garbage in the Garden of Eden*" ve "*Mamarosh*" adlı üç farklı projede yönetmen olarak yer almaktadır. Yönettiği filmlerin sekizinin, "*Duvara Karşı*" da dahil olmak üzere, senaryosu yine kendisine aittir. Bu bağlamda, Akın filmlerinde görsel bir dil oluşturmanın ötesinde, içerik üzerinde de belirleyici bir role sahiptir.

Sinemayı başından beri sanat olarak gören ve üretimini bu yönde şekillendirirken, dil olarak Almanca'yı seçen, senaryo metinlerinde Almanca'nın yalnızca Almanya'da yaşayanların algılayabilecekleri incelikleri kullanan Akın, bu tavrıyla kendisini bir anlamda Alman sineması içinde tanımlamakta ve Almanya'da yaşayan azınlık hayatına dair özgün bir gerçekçilik tavrı yakalamaktadır. Bu yönüyle Akın, diasporik bir birey olarak değil, kültürler üstü ve melez bir birey olarak ve evrensel konuları ele alan, toplumsaldan çok bireysel öyküleri sinemalaştıran bir yönetmen olarak ele alınabilir. Melez kimliği sayesinde ulusal sınırlılıklardan sıyrılıp sanatta daha farklı ve özgür yaratılarda bulunmakta, bir başka deyişle iki dili kullanarak üçüncü ve farklı bir dil yaratmaktadır. Akın'ı göçmen, Türk ya da Alman gibi sınırlamalardan kurtarıp, sinemasının neden sadece Alman olamayacağı ya da neden sadece diasporik olarak algılanamayacağını sunmaya çalışmak ve melez kimliği dolayısıyla sınırlarının genişliğini gözler önüne sermek amacıyla kimlik kavramına yakından bakılması gerektiğini düşünüyorum.

Kimlik oluşumu karmaşık bir süreçtir. Kişi ne olup ne olmayacağına karar verirken çevresindeki pek çok olasılığı gözden geçirmek zorundadır. İçerme ve dışlama süreci sonunda kişi bir bakıma kimlerle benzeşip kimlerden ayrılır.

sacağına karar verir. Bu bağlamda kimlik, kişisel ve aynı zamanda da toplumsal bir olgudur. Kişinin kimliği hakkındaki kavrayışı, çevresi ile kurduğu etkileşim sonucunda gelişip, değişir ve kişi çevreden gelen mesajlara göre kendini şekillendirir. Bu şekillendirme çevre, koşullar ve zaman değiştikçe farklı boyutlara taşınır. Kimliği tanımlamada birbirinden farklı yaklaşımlar kullanılmasına rağmen genel olarak iki tip kimlik tanımından söz edilebilir; "*Geleneksel görüşe göre tutarlı, bütüncül ve sabit kimliğin üretimi için tüm dinamikler (ırk, cinsiyet, sınıf) birlikte hareket eder. Daha yeni olan görüşe göre ise, kimlik devamlı üretilir, inşa edilir*" (Sarup, 1996:14).

Akın'ı ele alırken kullanılan kimlik tanımı da Stuart Hall'un deyişiyle "*öz-cü değil, stratejik ve konumsaldır*" (1996:3). Geçmişte bireylerin verili kimlikleri olduğu varsayımından hareket edilirken artık toplumu oluşturan bireylerin kimliklerinin de her an yapılan, bölünen, parçalanan ve yeniden bir araya gelen yapılar olduğu söylenebilir. Kimlik yaradılıştan gelmez, aksine toplumdaki kurumlar ile bireylerin devamlı etkileşimi sonucu oluşur. Bu bağlamda net sınırları olmayan, pek çok unsurun toplamı ve onların daha fazlasını ifade eden çok katmanlı bir yapı ortaya çıkar. Kimlik oluşumunun arkasında farklı ve çoğunlukla çatışan değerler vardır. Bu değerlerin ağırlığı ise herhangi bir formüle tabi değildir ve neredeyse sonsuz açılımlara gebedir. Kimliği bu kadar problemlili bir çalışma alanı haline getiren de bu sonsuz açılımlardır. Böylelikle kültürle biçimlenen, daha açık uçlu ve çeşitlenen kimliklerin ortaya çıkışına tanık oluruz. Bu da bizi, çalışmanın dayandığı, post-modern kimlik anlayışına götürür; sabit, sürekli ve özü olmayan bireye. "*Modernliğin kuşatıcı temalarının, ulus ve edebiyatı, dili ve kimlik duygusu; metropol; merkez duygusu; psişik ve kültürel homojenlik duygusunun*" (Chambers, 2005:39) bozulup sorgulanmaya başlamasıyla, kimlik bizi çevreleyen kültürel sistem tarafından durmadan değişime ve dönüşüme uğrayan bir kavram olarak karşımıza çıkar. Bu özne artık biyolojik olarak değil, tarihsel olarak belirlenir, hareket ve başkalaşım onun temel özellikleri haline gelir. Post-modern kimlik çoğul ve hareketlidir, toplumsal ilişkilere, diğer bireylerle olan karmaşık bağlara ilişkindir ve günümüzde bu ilişkiler giderek daha da karmaşık hale gelmektedir. Bu karmaşaya katkıda bulunan önemli bir olgu da göçtür. Globalleşme sonucunda göçmenler dünya metropollerine akarak, Rönesans'ta doğan ve sömürgecilik, emperyalizm ve moderniteyle yerleşen tekil ve homojen bakış açısını yerinden etmişlerdir. Burada post-modern öznenin oluşumunda önemli unsur olarak göçmenler karşımıza çıkar.

Göç, modernitenin temellerinin altını oyan ve onları sorgulamaya açan bir kavramdır. Global insan göçleri, ulus-devlet sınırlarını ya da Birinci Dünya ve Üçüncü Dünya gibi ayrımları bulanıklaştırır ve eski açıklamaları geçersiz kılar. Farklı tarih ve hafızaların iç içe geçmesi ve harmanlanması, tekil kimlik kurgularının parçalanmasını ve dilin melezleşmesini doğurmaktadır. Bu bağlamda globalleşen dünyada sürekli hareket sonucunda kimliklerin durağanlığından söz etmek artık mümkün değildir. Franco Rella, modern özneyi "*bir sınır öznesi*" (Chambers, 2005:61) olarak tanımlar, Rella'dan hareketle post-modern özne sınırları aşan özne olarak tanımlanabilir. Elbette sınırları aşarken hiçbirimiz daha önceki kültürümüzü tümüyle terk edip kolayca bir başka kimliği seçemeyiz. Miras olarak devraldığımız şeyler -kültür, dil, tarih, gelenek, kimlik duygusu- imha edilemez ama parçalanır, sorgulamaya açılır ve yeniden inşa edilir hale gelir. Bu hareketli dünyada insanların fiziksel olarak hareketini sağlayan göç olgusu da yarattığı sınır aşan bireylerle yepyeni kimlik oluşumlarına öncülük eder. Ancak kimlik kavramı Almanlar açısından bakıldığında farklılık gösterir. "*Almanlar kendilerini kökleri pek çok yüzyıl geriye dayanan tarihi bir ulusun parçası olarak görürler. Alman İmparatorluğu 1871 yılında ilk modern Alman devletine dönüştüğünde vatandaşlık aynı yurdu paylaşma esasına değil, ırka göre belirlenmiştir*" (Castles ve Miller, 1993:115-116). Alman olmak, sadece biyolojik nesil üzerine kuruludur ve bunun nedeni olan özcülük ise sonuç olarak göç edenlerin marjinalleşmesini doğurur. Alman olmak soya dayanır, "*Almanlık kanda bulunur*" (Watson, 2000:30). Bunun sonucunda doğal olarak milyonlarca yabancı sivil toplumun parçası haline gelmelerine rağmen, devlet ve millettten dışlanırlar. Diğer bir deyişle orada doğmak, kişiye Alman olma hakkı vermez. Alman milliyeti vatandaşlıktan önce gelir.

Alman olmak "*temiz, düzenli, güvenilir*" olarak algılanırken yabancılar "*kirli, dağınık, güvenilmez*" olarak algılanır (Forsythe, 1989:150). Bu bağlamda yabancılar Alman kimliğine tehdit oluşturan bozucu unsurlardır. Ancak günümüzde "*ekonomik ve kültürel üretim ve tüketim gitgide küreselleşirken ulusal egemenliğin ve kimliğin sürdürülebilmesi de gitgide zorlaşmaktadır*" (Morley ve Robins, 1997:57). Çünkü göçmenler kültürler, uluslar, etnik kökenler ve toplumsal alanlar arasındaki ayrımları bulanıklaştırarak, hiyerarşiye dayanan ilişkilerin sarsılmasına ve sorgulanmasına da yardımcı olurlar. "*Daha önce çevresel ve marjinal olan, artık merkezde ortaya çıkmaktadır. Çünkü modern metropol figürünü oluşturan, göçerdir*" (Chambers, 1992:38).

Akın'ın Alman kamuoyu tarafından göçmen olarak tanımlanmasının altında yatan neden Alman kimliğinin özcü yapısıyla doğrudan ilintilidir. Kimliği en katı özcülük kurallarına bağlayan Alman toplumunun, içlerinden çıkan yönetmeni öteki olarak tanımlaması şaşırtıcı değildir, ancak post-modern kimlik çerçevesinde düşünüldüğünde Akın'ı tanımlamak konusundaki yetersizliği ortadadır. Yönetmenin yaşadığı toplumdan aldıklarının yanı sıra, onu zenginleştiren farklı bir kimlik daha barındırır; bu da Türk diasporasından edindiği kimliktir.

Diasporik Kimlik ve Melez Kimlik

"*Almanya 1955-1968 yılları arasında içlerinde Türkiye'nin de bulunduğu sekiz Akdeniz ülkesinden sözleşmeli olarak işçi alımına başlamış*" (Kuruyazıcı, 2001:3) ve yıllar içinde işçiler ve aileleri Almanya'da sürekli ikâmet eden, bu ülkeye tamamıyla yerleşen, yatırımlarını ve geleceklerini orada şekillendiren karar alıcı bireyler haline gelmişlerdir. Almanya'da yıllar içerisinde oluşan bu ekonomik nedenli diasporaların en büyüğü üç milyona yaklaşan nüfusuyla Türk diasporasıdır ve en geniş "Alman olmayan" nüfusu oluşturur.

James Clifford'ın diasporayı ulus ötesi ağların gelişimiyle birlikte oluşan yeni bir kimlik ya da bilinç olarak tanımlayan görüşü de modern diasporalar için uygun bir tanımlamadır (Clifford, 1992:108). Bu yaklaşımla birlikte diasporalar yeni kültürel üretim ve anlatım şekilleri olarak karşımıza çıkar. Gelişen iletişim ve ulaşım olanaklarıyla diasporik özneler bir yandan içinde yaşadıkları toplum diğer tarafta ana vatanlarıyla ilişkilerini sıkı bir biçimde sürdürerek, anavatanı dışarda yaşama olanağı bulurlar. Steven Vertovec'in tanımıyla; "*Bir bilinç olarak diaspora hem ayrımcılığın olumsuz yönleriyle hem de tarihi mirasla özdeşleşmenin olumlu yönleriyle belirlenir*" (Vertovec, 2003:66). Şöyle ki diasporada iki seçenek söz konusudur; ya anavatanı yaşamaya devam etmek ya da egemen kültüre göre kendini geliştirmek. Bu bağlamda diasporalar geleneksel durumu korumak isteyen ve ona meydan okuyan iki farklıktan oluşur.

Almanya'ya ilk giden Türkleri ele aldığımızda, Alman toplumunun olumsuz tavırlarının da etkisiyle, ilk gruba girdikleri ortadadır. Zamanla Türkiye'nin köylüleri, Almanya'nın ev, araba, sermaye sahibi yerleşikleri haline gelince dönüşüm de başlamıştır. Kimlik tercihinde önemli bir nokta da kişinin duygusal eğilimidir, insanın para kazandığı, yatırım yaptığı ve geleceği-

ni şekillendirdiği ülkeye duygusal bağlarla bağlanması da kaçınılmazdır. Böylelikle aradan geçen zaman ve koşulların değişmesi özellikle daha sonraki nesillerin ikinci grupta yer almasını sağlamıştır.

Almanya'ya ilk gidenler yaşadıkları olumsuzluklar ve dışlanma karşısında bir gün geri döneceklerinin hayalini kurup, kendilerine "gurbetçi" demişlerdir. Bu koşullar altında gettolaşma ve Türk kalma, kendilerini dışlayan toplumu dışlama eğiliminde olup, çocuklarını daha çok Türk yetiştirme yoluna gitmişlerdir. Ancak Akın'ın ait olduğu nesil, ilk göç eden ve geçici olduğu düşünülen nesilden kimlik bakımından oldukça farklıdır. Geri dönme mitinin ortadan kalkması, gelişen küresel iletişim ve ulaşım olanakları sayesinde yeni kuşaklar ailelerin Türkiye'den getirdikleri bazı temel norm ve değerleri koruyup devam ettirmenin yanı sıra, Alman kültürü ve küresel kültürün etkileriyle kendilerine yeni bir kimlik oluşturmaya başlamışlardır. Türk gençleri içinde doğdukları iki kültürlü ve kimlikli toplumda Türk gelenekleri ve Alman yaşantısını dengeleyecek yeni stratejiler yaratmak zorunda kalmışlardır. Buna göre genç nesiller kendi tarihlerini, beklentilerini, kimliklerini oluştururken Almanya'da yaşayan Türk asıllı olmanın ne olması gerektiğini de yeniden şekillendirmeye başlamışlardır. Bu bağlamda Alman toplumu içinde kimliklerini oluştururken, Alman ve "Alman olmayan" Türk kültürleri arasındaki etkileşim iletişime olanak sağlayan farklı bir kültür doğurur ki, bu kültür iki kültürün toplamından daha fazla bir şey ifade eder.

Pek çok Türk, günlük yaşamlarında iki kültür arasında gidip gelir. Öyle ki sosyal yaşamlarında, okulda ya da işte Alman kültürü, evde ise Türk kültürünün sınırlarında dolaşırlar. Gündelik hayat sürekli iki kültürün sınırlarının aşılmasından oluşur. Sarup, göçmen, mülteci ve sürgündeki insanları sınırlara yakın insanlar olarak tanımlar ve bu uç noktadaki insanları yalnızca yaşadıkları millete yakın olarak görmez ayrıca onların dışa ve diğer milletlere açılım sağladıklarını düşünür. Göçmenler de temel olarak sınır aşan ve sınırları bulanıklaştıran insanlardır (Sarup, 1996:6). Çünkü bir ülkeden diğerine ve devamlı olarak bir kültürden ve bir dilden diğerine yer değiştirme sözkonusudur, böylelikle de içinde yaşadıkları toplumun sınırlarını zorlarlar. Wittgenstein'ın "*dilimin sınırları, dünyamın sınırlarıdır*" (Teber, 1993:26) sözü yeni kuşağın dil ve düşünce dünyasının zenginliğini ortaya koyar niteliktedir. "*Eğer biz bir dilin sakinleriyssek ve dilin sınırları dünyamızı sınırlıyorsa, o zaman dilin dokusu içinde ötekilerle karşılaşmak dili sündürmek, katlamak, sorgulamak ve yeniden yaratmak demektir*" (Chambers, 2005:48).

Tan ve Waldhoff'un Almanya'daki ikinci ve üçüncü nesil Türklere ilişkin saptaması kayda değerdir. Onlara göre yeni nesiller Türkçe ya da Almanca'nın baskın olarak yer aldığı karışık bir dil kullanırlar. Bu dil oluşturma Türk ve Alman yaşamlarının çok çeşitli şekillerde birbirine dokunması veya iç içe geçmesinin bir göstergesi olarak bu nesiller için yeni bir sosyal çevre oluşturur. İki taraftan gelen kavramlar, düşünceler ve hissetme şekilleri birleşerek yeni, kendilerine özgü dilsel semboller ve ifadeler yaratır (Tan ve Waldhoff, 1996:145). S. Poplack, code-switching'ı (dil değiştirme) bir söylem veya cümle içinde iki ya da daha fazla dil arasında gidip gelme olarak tanımlar (Kaya, 2000:132). Burada ele alınan dil, sözcükler, kavramlar, işaret sistemlerinden öte bir şey, bir yaşam tarzı tarihsel, politik ve kültürel gelişmelerin bir ürünüdür.

Dili bir tür dünya görüşü oluşturan sürekli değişim halinde olan organik bir yapı olarak tanımladığımızda, iki dile sahip olmanın yeni nesil Türklere kültürel zenginlik olarak döndüğü söylenebilir. Çünkü onlar hem içinde hem de dışında oldukları toplumda, farklılık ve yenilik yarattıklarından aynı şekilde farklılık ve yeniliklere de açıktırlar. *"İki dil arasında hareket etmek bir seçme özgürlüğü ve buna bağlı olarak ifade özgürlüğü sağlar. Diller arasında hareket eden konuşmacıların dilin nüanslarını ifade etmede yüksek kapasiteleri ve dilsel, kültürel, mantıksal ve duygusal sınırları aşma yetenekleri daha iyidir"* (Tan ve Waldhoff: 145). Dil değişimi üzerinde özellikle durulmasının sebebi Akın'ın filmlerinin hepsinin çok dilli olması ve dil değişimine yer vermesidir. Chamber'in deyişiyle dil; *"belli bir yerden ve biri adına konuşur; belli bir uzamı, belli bir ortamı, belli bir aidiyet ve evindelik duygusunu inşa eder"* (Chambers:39). Kanımca dil değiştirme iki aidiyet duygusunun somut bir örneği olarak Akın filmlerde karşımıza çıkar. Artık uyum sorunu çeken ve geri dönme hayalleri kuran birinci nesil, gettoda büyüyen ve gerekli kültürel ortamlara giremeyip arada kalan ikinci nesilden daha farklı bir nesil sözkonusudur. O da geleneksel yapıların dışında oluşan, iyi uyum sağlayan, kültürel açıdan melez olan üçüncü nesil Türklerdir. Gelineen durum Bozkurt Güvenç'in ifadesiyle: *"Bu neslin Türk kalması mucize olurdu. Daha bugünden 'Türk asıllı Almanım' diyenler hızla çoğalıyor. Kültürel süreçler, tüm yasal ve toplumsal engellemelere karşın zaman Türk göçmenlerden yana işlemektedir"* (1998:445). Bir başka deyişle Alman toplumunun tüm karşı koymalarına rağmen kültürel melezlerin sayısı hızla çoğalmaktadır.

Melezlik teorisinin gelişimindeki anahtar eser Homi Bhabba'nın *"The Lo-*

cation of Culture (1996)" adlı kitabıdır denilebilir. Melezlik konusunda Bhabba'nın söylediklerine bakacak olursak; "*Melezlik iki ayrı orijinden bir üçüncünün doğması değil, başka olasılıkları doğuran üçüncü bir alanın doğmasıdır. Bu üçüncü alan kendini oluşturan tarihlerin yerini alır ve yeni otorite yapıları inşa eder*" (1990:211). Böylelikle diasporik kimlikten post-diasporik olarak nitelenebilecek çifte bilinç sahibi kimliğe, Bhabba'nın deyişiyle "üçüncü bölge"ye varırız. Bu yeni kimliği "burası" ve "orası" arasında müzakere eden ve gidip gelen sosyo-kültürel melez bir oluşum olarak da algılanabilir. Geleneksel olarak pek de yüceltilmeyen bu kültürel karışımı, melezlik durumunu, Hall yücelterek farklı bir anlam yükler ve melezliği yeni, dinamik ve karışık bir kültür yaratma olanağı sunduğundan, onda güçlü bir yaratıcılık bulur ve şöyle der, "*Modern sanatlarda bir yaratıcılıkla ortaya çıkan ne varsa, sınırdakilerin dilleriyle bir bağlantısı vardır*" (Karakuş ve Kuruyazıcı, 2001:35). Bu konuda Bakhtin'in dedikleri de Hall ve Bhabba'dan farklı değildir: "*Melez sadece iki sesli ve iki aksanlı değil iki dillidir de; bunlar içinde yalnızca iki bilinç, iki ses, iki aksan değil ikili sosyo-linguistik, bilinç ve tarih taşırlar. Bu kavramlar bilinçli olarak ifade alanında çarpışırlar. Bu çarpışma iki farklı dünya görüşü arasında meydana gelir. Onlar potansiyel olarak yeni dünya görüşlerine gebedirlir*" (Hall ve du Gay, 1996:58).

Sinemada kültürel melezliğe en güzel örneklerden biri İtalyan asıllı Amerikalı yönetmen Martin Scorsese'nin "*Italianamerican*" (1974) adlı filmi olup, yönetmen filmin adını Italian-American yapmak yerine ikisini birleştirip biri olmadan ötekinin yetersizliğine vurgu yaparcasına çoğulculuğu ve melezliği filmin ismine taşımıştır. Burada Bhabba'nın dediği gibi iki farklı alanın birleşmesinden daha farklı bir üçüncü alan doğmaktadır. Akın örneğinde de Almanlık dışında var olan bir Türklük, ya da tersi, söz konusu değildir. Akın da filmlerinde kültürler arası gezerek Alman ulusunun tabi olduğu sınırlılıkları aşarak, egemen söylemin karşısında anlatılar geliştirir ve var olan sosyal ve kültürel ayrımları bulanıklaştırır. Akın'ın sinemasında yarattığı melez kültürü algılamak açısından Alman sineması ve diaspora sinemasının kodlarının ortaya konması yerinde bir davranış olacaktır. Yönetmenin her ikisinden de etkilenen ancak aynı zamanda farklı olan bir sinema dili oluşturduğunu ancak bu şekilde daha net görebiliriz.

Alman Sineması

Alman sinemasının en önemli özelliği toplumsal olaylardan etkileniş biçimidir. Sinema tarihle ve politikayla hep çok sıkı bir ilişki içinde olmuş ve a-

deta tarihinin yansıması haline gelmiştir. Alman sinema tarihinin dönüm noktası I. Dünya Savaşı'dır denilebilir. Nitekim savaş sayesinde doğan yeni pazarlar ve propaganda olanaklarının farkına varılmasıyla, savaş süresince sinema salonlarında ve üretimde artış sağlanmıştır. 1917 yılında sinemanın sağlayacağı siyasal faydaların farkına varılıp Alman sanayicileri ve hükümetin ittifakıyla mevcut sinema şirketlerinin Universum Fim AG (UFA) çatısı altında toplanmıştır.

1918-1928 arasındaki dönemde Ernst Lubitsch, Robert Wiene, Paul Leni, Fritz Lang, F. Wilhelm Murnau ve G. Wilhelm Pabst gibi yönetmenler sayesinde Alman sineması altın çağını yaşamıştır. Bunun sebebi kuşkusuz ürettikleri filmlerin avangard ve sanatsal olması ve döneme damgasını vuran sinemada dışavurumculuk akımının yaratıcıları olmalarıdır. Bu akım savaştan yenilgiyle çıkan, açlık, yoksulluk ve işsizlikle mücadele eden Alman halkının psikolojisini yansıtan nitelikte amorf mizansenler, yamuk çerçevelemeler ve düş dünyasını andıran çekimlerle perdeye yansımıştır.

1919-1933 yılları arası Weimar Dönemi olarak anılır ve dışavurumculuğun yanı sıra fantastik nitelikli masalsı gotik-romantik filmler ve melodramların da yapıldığı bir dönemdir. Bir diğer önemli film türü ise "Heimat" (Memleket) filmleridir. Filmlerde ormanlar, doğal güzellikler, mutluluk ve güven ortamı sunan görüntüler bulunur. Bu filmler geleneksel (ataerkil, otoriter) aile ve toplumsal değerleri olduğu kadar taşra ve toprağı yücelten oldukça ideolojik filmler olup, Kaes'in deyişiyile "faşizmi olanaklı hatta kaçınılmaz kılan filmlerdir" (2003:695). Hitler'in iktidara gelişinden sonra Alman sineması milliyetçi ve faşist dalgalardan nasibini alarak gerilemeye başlamıştır. Alman eleştirmen Wilhelm Roth'un gözlemine göre, 1933-1945 arasında üretilen 1100 uzun metrajlı anlatı filminde, izleyici sinematografik cehennem görüntüleri eşliğinde iğrenç bir propaganda, biçimsel boş sözler ve dayanılmaz kitsch eziyetlere maruz kalır (Rentschler, 2003:429). Bu dönem filmlerinin en önemli özelliğı bireyin yalnızlığının karşısına daha büyük, güçlenmiş ve cesaret veren toplum hayali koymasıdır (Schulte-Sasse, 1996:20). Bu bağlamda Hitler sinemayı Nazi politikalarını estetize etmek için kullanarak I. Dünya Savaşı'nın ağır yenilgisi altında kırılan ulusal onuru tamir etmeyi en azından görüntüde başarmıştır. Savaşın bitmesiyle bir kez daha yenilgiye uğrayan Almanya, Alman Bankası ve sanayicilerinin desteklediğı UFA'nın Doğı Berlin'de kalmasıyla sinema da sessizliğe gömölür.

1950'lerde yeniden canlanan endüstride çekilen filmler genellikle gerçekçi "yıkıntı filmleri", geleneksel değerleri yücelten Heimat (Memleket) filmle-

ri, soft pornolar ve düşük kaliteli müzikallerdir. 1960'lı yıllarda sinemasal açıdan çok farklı, yakın ve uzak geçmişi yoksayan bir sinema anlayışı doğmuştur. Filmlerde Nazi geçmişiyle hasaplaşma, sinemanın kitlesel eğlence endüstri olarak algılanmasına tepki, ekonomik mucizeyle gelen konformist yaklaşıma karşı duruş ve ulusal kimlik arayışı bulunur. Rentscher'in tanımlamasıyla bu yeni sinema "diğer" Almanya'nın edebiyat ve felsefesinden beslenir (1996:53-54). Şüphesiz buradaki "diğer" barbarlık, toplama kampları ve fanatik dogmayı akla getiren Nasyonal Sosyalist Almanya'nın dışında kalan ve üniversiteleri, çağdaş felsefesi ve kültürüyle ifade edilen Almanya'dır. Ancak, Davidson'a göre barbar ve kültür sahibi Almanya birbirleriyle ilişki içindedirler. Burada Davidson, Walter Benjamin'den hareketle kültürün tarihi gerçeklikten ayrı görülemeyeceğini söyler (1996:52-53).

Alman sinemasının yukarıda belirtilen özelliklerinden yola çıkarak, Akın'ın kendi deyimiyle 'en az etkilendiği sinemanın Alman sineması olması şaşırtıcı değildir. Kanımca bunun nedeni bu sinemanın "milli karakter" oluşturmak ve onu korumak düşüncesi ve etnik kökenlilere karşı olan tutumdur. Bu toplumun ürettiği ortak tarihin bir ürünü olan Fatih Akın, elbette ki bir yönüyle Alman sinemasının içindedir. Ancak paylaştığı uzun bir tarih ve gelenek göz ardı edilemez. Bu bağlamda yaşamadığı tarihi farklı deneyimlerle dolduran Akın'ın sinemasının çözümlenmesi için diaspora sineması da referans alınmalıdır.

Diaspora Sineması

Geçtiğimiz son 20 yıl sinemanın sahip olduğu ulusal sınırların zorlandığı bir dönem olmuştur. Ulusal sinemalardan kopuşun başlıca sebepleri ise; üretim ve dağıtım biçimlerinin çok sesli hale gelmesi, göçmenlerin yaptığı sinema ve dünyanın dört bir yanında estetik ve stil olarak Hollywood sinemasını andıran filmler yapılması olarak sıralanabilir. Bu bağlamda ulusaşırı sinema değişik anlamlara gelebilmektedir. Burada ele alınan diaspora sineması, ulusaşırı sinemanın göçmenler tarafından yapılan şeklini ifade etmektedir; *"Son on yılda Fransa, Büyük Britanya ve Almanya'da göçmen kökenli gençlerin bütünleşme ve kimlik sorunlarını işleyen ve çoğu göçmen topluluklardan gelme yetenekli genç yönetmenlerin imzasını taşıyan bir dizi film yapılmıştır. Daha dolaylı bir militan hava taşıyan bu filmlerin itici gücü, toplum için bir şeyler yapma yönündeki sahici arzudur; üzerinde durulan konular ev sahibi ülkede maruz kalınan ayrımcılık ve adaletsizlik ve ayrıca göçmen ailelerin ve toplulukların yaşam tarzındaki baskıcı ve köhne yönlerdir. Kimi*

zaman isyankar bir tavır benimseyen bu tip filmlerde mizah ve alay unsurlarına da sıkça rastlanır. Hatırı sayılır bir gişe başarısı elde etmiş olmaları, bir bakıma Avrupa toplumlarında bütünleşmenin gerçekleşmeye başladığının en iyi göstergesidir. Her ne kadar herkesin malumu olan ciddi sorunlar hala varsa da, Avrupa toplumları başka yerlerden gelen kültürel etkilere gittikçe daha açık olmaya yöneliyorlar" (Chansel, 2003:119).

Avrupa sinemasında görünüm ve konu açısından çok kültürlü ve etnik zenginliği olan filmlerin sayısı son yıllarda oldukça artmıştır. Bunun nedeni de göç alan Avrupa'nın göçmenlerinin artık sanatla uğraşmaya ve ekonomiden farklı olarak kültüre de katkı sağlamaya başlamasıdır. Farklı kökene sahip Avrupalılar'ın yaptığı filmler kuşkusuz ana akım sinemanın dışında değerlendirilmelidir. Özellikle yönetmenlerin içinde yaşadıkları toplumla girdikleri, farklılıklarından doğan gerilim taşıyan ilişkileri filmlere de yansır. Genellikle daha bağımsız olan bu yapımlar, yapıları gereği daha marjinal olup, farklılığa daha çok yatkındırlar. Çevreden merkeze gelen göçmenlerin dili değiştirmesi, metropol yaşamında söz edinmesi gibi, yönetmenler de kendi zamanlarının temsillerini, elbette ki daha önce Batılılar tarafından hiç tecrübe ve temsil edilmemiş konuları, beyaz perdeye taşımaya başlamışlardır.

Hamid Naficy'ye göre Batı'da farklı etnik kökenlilerin yaptığı, kendi deyişiyle "Accented (Aksanlı) Sinema", iki ana zaman döneminde ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki 1950'lerin sonundan 1970'lerin ortalarına kadar olan dönemdir ve sömürgeciliğin tarihe karıştığı ve savaş sonrası dönemlerde işgücü ihtiyacından dolayı göçlerin arttığı bir dönemdir. İkinci dönem ise, 1980'ler ve 1990'larda nasyonalizm, sosyalizm ve komünizmin çökmesiyle; globalizmin hız kazanması ve teknolojik gelişim gibi sebeplerle Batı'ya göç edilen dönemdir (Naficy, 2001:10-11).

Diasporik filmler genellikle milletler üstü olarak kurgulanan, çok dilli ve kültürlerarası filmlerdir. Bu tür filmler genellikle bağımsız yapımlar olup, yönetmenler film yapım sürecine farklı düzeylerde dahil olurlar. Diğer türlerin aksine, bu tür filmler diasporanın olduğu her yerde, kabaca tüm dünyada amatörden konulu filmlere, belgeselden avant-garde'a kadar pek çok biçim altında ortaya çıkarlar. Her bir yönetmenin etnik farklılığını yaşayışı ve sunumu elbette pek çok açılıma gebedir. Bu bağlamda diasporik filmler tek bir yere ve kurala bağlı olmamalarıyla da her yönetmenin kendine özgü bir anlatı yaratmasına imkan verirler. Ancak yine de bu tip filmleri gördüğümüz zaman, kendini ele veren birtakım genel özellikler taşıdıkları da bir gerçektir.

Anaakım sinema toplumun her kesimine hitap etmesi gerekliliğinden dolayı dili olabildiğince doğal, bir başka deyişle kimliksiz kullanır. Oysa dilin en önemli özelliklerinden birisi de aksandır. Dilbilimde aksan iki şekilde tanımlanır. İlki, *"bir kimsenin bölgesel ya da sosyal olarak nereden geldiğini teşhis eden telaffuzla ilgili işitsel öğelerin tümüdür."* İkincisi ise, *"konuşmanın dışında belirli kelime ya da hecelerin vurgusudur"* (Blackwell, 1991:2). Bu bağlamda aksansız konuşmak ve kimliliğin ele verilmemesi mümkün değildir. Yabancı bir dil konuşulmasa bile ana dilin kullanımı toplumun hangi grubundan geldiği ve eğitim düzeyi gibi şeyleri ele verir. Bu yönüyle aksan, *"grupsal kimlik ve dayanışmanın bir numaralı yapıcılarında olup, bireysel düzeyde de kişiliğimizi ve bireysel farklılığımızı ortaya koyar"* (Naficy, 2001:23). Diasporik filmler hem içerdikleri en az iki dilden, hem de dillerin kullanılışı ve kimliğe yaptıkları vurgu açısından ana akım sinemadan ayrılırlar. Elbette her aksan kullanan film, diasporik değildir ancak her diasporik film aksanlıdır ve genellikle de yaşanan toplumun dili aksanlı konuşulur. Naficy bu durumu şöyle değerlendirir: *"Genellikle ana akım filmlerde aksan yalnızca telaffuzda bulunur ve gramer ile kelime dağarcığı bozulmaksızın sunulur. Oysa diaspora filmlerinde aksan filmin anlatısına, görsel stiline, karakterlere, konu ve olay örgüsünün içine işler. Bu bağlamda filmlerde aksanlı stil, dildeki aksan ve lehçe gibi işlev görür"* (2001:23).

Dil gibi, ses de diaspora sinemasında değişikliğe uğrar. Elbette farklı kültürleri bir arada barındıran yönetmenler sözel, vokal ve müzikal anlamda daha zengin olanaklara sahiptirler. Diasporik filmlerde dili kullanırken aksan ve tonlama; yaşanan toplumda yer almayan seslerin ve müziklerin kullanılması yoluyla bireysel ve grupsal kimliğin dışı vurumu sağlanır. Kimliğin dışı vurumunda kullanılan görsel öğeler ise; geçmişin ve anavatanın- eserler, fotoğraflar, mektuplar, hediyelik eşyalar, doğa görüntüleri vb.- görüntüleri, aidiyet ve kimlik göstergesi olan görsel öğelere- kıyafetler, saç biçimleri, davranış vb.- gibi sıralanabilir. Bu kullanımlar nerden geldiklerini unutmalarının ve bir anlamda da izleyene hatırlatmanın bir göstergesi olarak işlev görür. Ayrıca kimi karakterler, yerler, sözler, aksanlar, hareketler, görüntü ve sesler yönetmenle aynı kaderi paylaşan izleyicilerin hatıralarına seslenerek, onları yaşatmalarını daha kolay kılar.

Genellikle diaspora sinemasının duygusu filmlerde yönetmenin Naficy'nin deyişiyle taşıdığı derin yerinden edilmişlik deneyiminden gelir ki, bu duygu anavatanın ütöpik resmedilmesiyle sonuçlanır. Filmlerin görsel dün-

yasını belirleyen üç öge; mizansen, filme çekme ve anlatı yapısıdır. Yukarıda adı geçen ögeler aynı zamanda filmin stilinin de oluşturuucu unsurları arasında yer alır. Bu kavramlar da uzamsal ve zamansal olarak belirlenirler. Naficy'ye göre diasporik filmlerde uzam ve mekân eklemelenmesi üç şekilde oluşur; açık, kapalı ve üçüncü mekan. Açık eklemelenmede dış ve açık mekân, doğa, parlak doğal ışık ve hareketli karakterlerden oluşan bir mizansene ihtiyaç duyar. Bu mizansene uzun çekimler, hareketli çerçeve ve karakterlerin açık alanda görüntülenmesi eşlik eder. Kapalı eklemelenmede ise mizansen sınırlı, karanlık ve iç mekanlardan oluşur. Dolayısıyla karakterler sıkışmışlık, çaresizlik ve hapsolma duygularıyla donatılır. Elbette buna uygun olan çekimler yakın, sabit ve dar çerçevelemeyi gerektirir. Zamansal olarak açık formlarda zaman devamlılık, iç gözlem ve geçmişe bakıştan yanadır. Oysa kapalı zamansal form, panik, korku, hapsolma ve kaçış tarafından yönlendirilir. "Üçüncü mekân" eklemelenmesi ise sınırlar, limanlar, havaalanları, oteller, ulaşım araçları gibi ara mekânlarla geçicilik, sınırda yer alma olup, böylelikle geçişkenlik duyguları yaratılır (2001:152-154). Suner, aksanlı filmlerde bu modellerin birbirini dışlaması gerekmediğini belirtir. Değişik filmlerde anlatı bu modellerden birinin etrafında kurulabileceği gibi, üç modelin bir arada, birbirinin etkisini güçlendirir ya da birbiriyle çelişir biçimde var olması da mümkündür (2006:261). Louis Gianetti'ye göre açık form genelde belirgin olmayan, spontane ve kazara ortaya çıkmış gibi görünür ve realizmle benzeşir. Oysa kapalı form, bariz, kasıtlı ve kendinin farkında olarak görünür, ve bu yönüyle formalizme benzer. Felsefi olarak açık formlar seçme özgürlüğünü, kapalı formlar ise kader ve iradenin faydasızlığını ima eder (Gianetti, 1990:67-71).

Diasporada yaşayan bireylerin kısıtlanmışlık, çaresizlik ve yalnızlık duyguları ele alınırken kapalı formlar, karakteri kareye hapseden ve onu kısıtlayan formlar kullanıma uygundur. Oysa anavatanın hatırlanması, rüyaların resmedilmesi ya da yolculuk sözkonusuysa özgürlük veren açık formlar kullanılır. Filmlerde birbiriyle çelişen duygular ve durumlar yer aldığı ve mizansen kurgudan daha ön planda bulunduğu için, mekân-insan ilişkisi duygulara göre kurulur.

Daha önce diasporik bireylerin sınır aşan insanlar olduğunun altı çizilmişti. Anlaşılabileceği gibi, yönetmenler aşına oldukları bu durumu filmlerinde çokça ele alır ve fiziksel ya da ruhsal sınır aşımalarına filmlerde sıklıkla rastlanır. Hayali ya da gerçek yolculuklar diaspora sinemasının vazgeçilmez te-

malari arasında yer alır. Yolculuğun doğal bir parçası olarak filmlerde sınırlar, havaalanları, istasyonlar, oteller gibi yolculuk mekânları ve her türlü ulaşım aracına rastlarız. Bu yolculuklar eve dönüş veya ev arayışı, keşfe çıkmak ya da kaçış şeklinde olabilir. Tüm yolculuklar fiziksel olmak zorunda da değildir, ruhsal ve metaforik yolculuklar da sözkonusudur. Örneğin bireyin kimlik arayışında olması, kendini keşfe çıkması gibi. Naficy'ye göre; *"Ancak çoğunlukla yolculuk basit ve homojen olmayıp, birleşik ve evrimsel özelliklere sahiptir. Bir kez başladıktan sonra yolculuk karakter değiştirir; kaçış olarak başlayıp, sürgün, göç, keşif ve dönüşle sonuçlanabilir"* (2001:222).

Fatih Akın'ın "Aksanlı" Sineması

Fatih Akın'ı eldeki mevcut kategorilerle bir insan ve bir yönetmen olarak sınıflandırmak çok zor bir iş. Çünkü en başta yönetmen kendini bu tip sınıflandırmaların dışında tutuyor. Filmlerini ve anlattığı hikayeleri anlamak için Akın'ın hayatı hakkında bilgi sahibi olmak gerektiği kanısındayım. Genç yaşta Avrupa sineması için yeni ve canlı bir soluk olarak kabul edilen yönetmen kimdir aslında?

Bir işçi ailesinin ikinci çocuğu olarak 1973 yılında Hamburg'da doğan yönetmen, çocuklarını sıkmayan mutlu bir aile ortamında yetişmiştir. Küçüklüğünden itibaren her fırsatta fabrikada babasının yanında çalışan, daha büyüyünce barlarda bardak toplayan, sinemada patlamış mısır satan yönetmen, giderek sinemaya ilgi duymaya başlamıştır. İlk gençlik yıllarında sinemaya oyuncu olarak düşkündür. Küçüklüğünden beri yazdığı hikayelere lise son sınıfta iki de senaryo ekler. Bu senaryoları daha sonra *"Kısa ve Acısız"* ve *"Temmuzda"* adıyla filme çekecektir. Hamburg Thalia Tiyatrosu'nun deneysel sahnesinde oynayan, televizyoncular tarafından keşfedilip dizilerde rol almaya başlayan Akın, bu arada filmlerinde rastlanacak hikayeleri yaşamaktadır. Gençlik yıllarında bir çeteye katılır, hatta dazlaklar yüzünden hapse girer. Sonra çete olaylarına uyuşturucu karışınca çeteyi bırakır ve çok dost kaybeder. *"Kısa ve Acısız"* da bu yaşananlara benzer çok olay vardır. Türk olmasından dolayı karşılaştığı ayrımcılık ve düşmanca tavırların onda eziklik ya da kompleks yaratmadığını söyler. Kendini Hamburg toplumunun, kendi mahallesi Altona'nın bir parçası olarak görür. Nitekim orada okula gitmiştir ve yalnız değildir, bir sürü yabancı vardır ve bunu hep zenginlik olarak görmüştür. Akın bu durumu şöyle ifade eder: *"Eğer küçük yaşlardan itibaren farklı ülkelerden insanlarla birlikte olursan, herkesten daha çok şey öğrenir-*

sin tabii. Filmlerimde göçmenlik durumu sadece bir fon. Sadece bunun olduğu filmler de yapıldı, mesela 40 Metrekare Almanya. Ama o benden önceki dönem. Hala acı hikayeler vardır ama ben kişisel hayatımdan şeyler vermeyi tercih ettim" (Armutçu, 2004). Avrupa'da yaşayan göçmen Türklerin sorunları üzerine eğilen ve kimlik çatışması, yabancılaşma gibi konuları göçmenlik ekseninde ele alan Tevfik Başer, Yılmaz Arslan ve Tunç Okan gibi yönetmenlerin aksine Akın, filmlerinde evrensel insan sorunlarına odaklanıp, göçmenliği bir alt metin olarak kullanmaktadır. Yönetmen ısrarla sadece göçmen ya da sadece Türk olmadığının altını çizerek; *"Kendimi bazen Alman, bazen ise Türk gibi hissediyorum. Ama bu benim için hiçbir zaman dezavantaj olmadı. Beni engellemek yerine daha da yaratıcı yaptı"* (Tosun, 2004). Hall'un melezlerde bulduğu güçlü yaratıcılığı Akın kendinde böyle ifade eder; *"Biz iki kültür arasındaki köprüler gibiyiz. Batı ile Doğu'yu birleştiriyoruz ve iki kültürden de besleniyoruz"* (Erdem, 2004).

Yaşamın bütün zıtlıklarını aşırı uçlarda yaşayarak öğrendiği söylenebilir; Hamburg'un barları, gece kulüpleri, kahveleri, kumarhaneleri ile dolu yer altı dünyası. Bu durum Akın'ın beş filminde de seks, özlem, şiddet, öfke, ihanet, tutku, acı, korku ve kanın harmanı olarak karşımıza çıkar. Akın'ın deyişiyle, *"Benim filmlerimde ne kadar sıcaklık, yakınlık, sevgi hissediyorsan onun kadar gölgesini olan şiddeti de görüyorsun"* (Dalaman ve Mican, 2004). Bunların birleşiminde ise Akın'ın filmlerinde özgürlüğüne düşkün, yaşama delice bağlı ve mutluluğu arayan karakterler çıkar karşımıza. Bir bakıma geldiği yerin gerçeğini yalın bir dille filmlerine yansıtır. Kanımca, filmlerindeki bu tipleri Almanya sokaklarında ikinci veya üçüncü nesil yabancı asıllı gençler arasında görmek olasıdır. Bir tarafta ailelerin getirdiği sıkı gelenekler, öte yanda Alman toplumunun dışlama çabaları gençleri haklı bir öfkeye sürükler. Filmlerinde yalnızca Türk asıllılar değil, Yunan, İtalyan ve Yugoslav asıllılar, bir başka deyişle Alman toplumunun güney Avrupalı "ötekiler"i de yer alır.

Akın'ın filmlerinde öykülerin popüler anlatılar gibi, başı, ortası ve sonu bellidir ve öyküler karakterler üzerinden anlatılır, bu kişilerin yaşamları öyküyü oluşturur. *"Kısa ve Acısız"* da Cebrail ve arkadaşları, *"Temmuzda"* da Juli ve Daniel, *"Solino"* da Gigi ve Giancarlo, *"Duvara Karşı"* da Cahit ve Sibel, ve *"Yaşamın Kıyısında"* da Ayten, Nejat ve Charlotte'un kişisel yolculukları anlatılır. Konulu filmlerindeki bu yaklaşım öykünün kişilere ve kişiler arasındaki ilişkilere dayandırılarak anlatılması, filmin çatışma ve çelişkileri-

ni bireysel düzeye indirger. Belgeselde de yönetmen, bireysel olarak müzisyenleri ve müziği ele alışlarını, onların kişisel tarihlerinden hareket ederek anlatır.

Akın'ın kullandığı en önemli anlatı özelliklerinden biri de yabancılaştırmadır. Brecht'ten hareketle yabancılaştırma olgusu, anlatıyı Aristoteles biçimi dramadan uzaklaştırarak, bilincin yani aklın yolunu üretken bir biçimde açmak için kullanılan tekniklerin tümüdür. *"Bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu öncelikle, kendiliğinden-anlaşırlılığından, tanınırlılığından, görünür şeklinden uzaklaştırıp, şaşkınlık ve merak uyandıracak bir duruma sokmaktır"* (Parkan, 2004:63). Özellikle özdeşleşme ve seyircinin empatisi sonucu oluşan catharsis (arınma) ortadan kaldırılmalı; anlatıyı homojen tek bir organik bütünlük gibi sunan kurgudan vazgeçilmeli ve dramının sıkı yapısı kırılarak daha gevşek bir yapı benimsenmelidir. Süreksiz kurgu, epizodik anlatım ve anlatı içine serpiştirilen şarkı, düzyazı, kameraya konuşmak, ara fasıl ve koro görüntüleri gibi yollarla yabancılaştırma sağlanır. Akın ilk filmi *"Kısa ve Acısız"* dan itibaren yabancılaştırmaya yer vermiştir. Filmde kullanılan donmuş çerçeveler bu uygulamanın ilk örneğidir. Bu tip karelerle Akın, filme düşünsel ve dramatik açılardan açıkça yorumda bulunur. Daha sonra *"Temmuzda"* da bir adım daha ileri giderek, efektler, oyunculuk ve kurguyla sinemanın *"gerçekmişgibiliğini"* bozar. Kameraya bakarak konuşanlar, iksire dönüşen içecekler, Méliès'ye yapılan gönderme gibi öğeler bu bozucu etkiyi sağlamasına yardımcı olur. Gerçekliği zedeleyen, özdeşleşmeyi kıran bir başka teknik de filmin belli bir bölümünde Juli ve Daniel'in yolculuklarının fotoğraflarla özetlenmesidir. *"Solino"* da ise kardeşlerin uyuşturucu ve içki etkisi altında arabada havada gittiği görüntüler bu uygulamaya örnektir. Ancak kanımca yabancılaştırmının doruğa çıktığı filmi *"Duvara Karşı"* dır. Film İdil Üner ve Selim Sesler eşliğindeki beş erkek müzisyenin Haliç kenarındaki fasıl görüntüleriyle açılır. Bu görüntüler bize son derece geleneksel bir film izleyeceğimiz izlenimini verdiği sırada, Hamburg'da bir bara geçiş yapılır ve seyirci şaşırtılır. Film beş bölümden oluşan epizodik bir yapıdadır ve öykünün gelişimiyle bağlantılı altı şarkı/fasıl müziği filmi bölümlere ayırır. *"Yaşamın Kıyısında"* da da benzer bir yaklaşımla film 'Yeter'in Ölümü' ve 'Lotte'nin Ölümü' adlı bölümlere ayrılırken hikaye zaman ve mekân olarak iç içe geçecek şekilde anlatılır.

Donmuş çerçeveler, yavaş ya da hızlı hareket, tekrar eden çekimler, farklı kamera hareketleri ve açıları, kendini fark ettiren kurgu, parlak ve renkli ışıklar (sokaklar, lunaparklar, gece kulüpleri) ve uzun klipvari sahnelerden bir

kısmı ve kimi zaman hepsi, filmlerde karşılaşılan biçimsel özelliklerdir ve anlatıyı gerçekmişgibilikten uzaklaştırırlar, hatta kimi zaman “*Temmuzda*” da olduğu gibi gerçeküstü bir yöne çekerler.

Naficy'den hareketle, yabancılaştırma diaspora sinemasının da sıkça başvurduğu bir yoldur. Ancak klasik diasporik filmlerde karakterin içinde bulunduğu topluma yabancı olmasından dolayı, özellikle dil ve ses yoluyla seyirci yabancılaştırılır. Buradaki amaç, diasporadaki bireyin özellikle dil yoksunluğundan dolayı çektiği sıkıntıları bir nebze olsun seyirciye yaşatmaktır. Görünmeyen kişilerin mektup okuması, filmi anlatması ya da çevirisi olmayan diller, seyirciyi rahatsız bir evrende sorularla başbaşa bırakır. Bu tür bir yabancılaştırma, filmlerin evrensellik düzeyini oldukça etkiler. Akın filmlerinin yabancılaştırması ise, bize izlediğimiz bir film olduğunu anlatmaya çalışır. Buradaki karakterlerin birinci dilleri Almanca olduğu ve çoğu zaman aksanlı Türkçe konuştukları için karakterlerin dil ile ilgili bir problemleri yoktur. Klasik diasporik filmler gibi çok dilli olan Akın filmlerinin onlardan ayrılan yönü Almanca'nın aksansız ve ana dil olarak kullanılıyor olmasıdır. Almanca'nın yanı sıra filmlerde Türkçe, Sırpça, Yunanca, İtalyanca ve İngilizce'ye rastlanır. Yönetmenin dile hakim olması ve aynı şekilde karakterlerin de dile hakim olmalarıyla, filmler diasporik filmlerden önemli bir biçimde ayrılır. Yalnızca “*Solino*” da anne ve baba Almanca konuşmazken çocukların yeni geldikleri ülkeye hemen adapte olup dili öğrenmelerine vurgu yapılır.

Daha önce belirttiğim gibi, filmlerde özgürlüğüne düşkün, yaşama bağlı ve mutluluk peşinde olan karakterler karşımıza çıkar. Bu karakterlerin toplumla değil kendileriyle sorunları vardır ve hayatlarının gidişatıyla örtüşmeyen beklentilere sahiptirler. Filmlerdeki karakterlerin birleştiği önemli bir nokta hayatlarını değiştirmeye duydukları özlemdir. “*Kısa ve Acısız*” da Cebrail Almanya'yı terketmek, Türkiye'ye dönmek ister; başka, daha iyi bir hayatın özlemini duyar. “*Temmuzda*” da Daniel sıkıcı hayatından kurtulmak, aklına geleni özgürce yapmak ister. “*Solino*” da İtalyan baba daha iyi bir hayat için Almanya'ya göç etmek ister. “*Duvara Karşı*” da Sibel daha özgür ve farklı bir yaşamı özlerken, filmin sonunda Cahit de başka bir yaşam için yola çıkar. “*Yaşamın Kıyısında*” da hemen hemen tüm karakterler politik, vicdani ya da özlem gibi nedenlerle yolculuğa çıkıp hayatlarını baştan sona değiştirirler.

Filmlerdeki kadın karakterlerin de ortak noktaları dikkat çekicidir. Akın filmlerinde bağımsız ruhlu ve güçlü kadınlar karşımıza çıkar. Kadın karakterler erkek karakterlerin gölgesinde değildir, aksine anlatıda önemli yere sa-

hiptirler. Bu yönüyle Akın filmlerinde kadın sıradan yan karakterler olarak değil, karar alıcı ve etkileyici karakterler olarak kurgulanır. Bu yönüyle de ataerkil anlatıdaki kadın karakterlerden farklılaşırlar. Çizdiği bağımsız, özgür, kendi sorunlarına çözüm bulabilen, hayatını çalışarak kazanan ve cinselliğini özgürce yaşayan kadın karakterler kadın bireyselliğine vurgu niteliğindedir. Bu kadın karakterler yaşamda güçsüz, korumasız ya da yardıma muhtaç olarak gösterilmezler.

Yabancı asıllı Alman karakterlerin yani Cebrail, Bobby, Costa, Ceyda, İsa, Melek, Gigi, Giancarlo, Cahit, Sibel, Nejat ve Yeter'in ortak noktaları herhangi bir Almandan farklarının olmamasıdır. Yaşam stilleri, konuşmaları, kıyafetleri ve davranışlarıyla daha çok Almandırlar. Ancak tüm filmlerde bunlara eşlik eden geleneksel karakterler de bulunur. Bu özelliğiyle filmler hem Alman yaşantısı ve karakterlerini hem de Almanlara yabancı olan yaşantı, alışkanlık ve karakterleri birleştirerek farklılıkları bir arada uyum içinde sunmayı başarır. Akın'ın filmlerinde sunduğu karakterler, imgeler ve gündelik hayat biçimleri farklı dünyaları yan yana sunarken aynı zamanda kalıp yargıları yıkan bir işlev de görür. Son derece geleneksel sahneler, karakterler, ilişkiler ve sesleri bunlara zıt olaylar, mekânlar ve kişilerle göze batmadan yan yana sunması, bir anlamda her iki dünyayı kaynaştırması yönetmenin sinemasının en önemli özelliğidir. Akın'ın melez kimliği doğal olarak sinemasına da yansır ve melez Alman-Türklerin egemen söylem eksenindeki geçmişten gelen sınıflandırılmasını da alt üst eder. Sinemanın kimlik inşasındaki önemi göz önünde bulundurulduğunda post-modern dünyanın bir parçası olan yeni melez kimliklerin yer aldığı filmlerin ayrı bir önem taşıdığı ortadadır. Diaspora tecrübesini sinemasında zenginliğe dönüştüren yönetmen kurguladığı karakterler, anlattığı hikayelerle kültürler arasında köprü kuran ve iletişime olanak sağlayan melez bir dil yaratmayı başarır. Bu bağlamda Ülker Gökberk'in üçüncü kuşak yazarlar için söyledikleri Akın için de geçerlidir: *"Ortaya çıkan metinler ne Alman yazınının alışılmış kategorilerinde, ne de yazarların köken olarak bağlı olduğu ulusal yazınların özelliklerine uyuyor. Bu üçüncü boyut içinde devinerek yazın tarihinin alışılmış kalıplarını zorlayan bu metinlerin işlevi, yazarlarının tanımına göre, tek boyutlu düşünmeye alışmış Alman toplumunun düşünce yapısını kültürel bir çok boyutluluğa doğru genişletmektir"* (Karakuş ve Karayazıcı, 2001).

Akın'ın mekân kullanımı filmlerinin karakteristiğini oluşturan bir diğer önemli unsurdur. Filmlerinin anlatı yapısı, mekânları ve karakterleri arasın-

da son derece sıkı bir ilişki bulunur. Anlatıyı kuvvetlendiren ve anlatıda aktif rol alan mekânlar karakterlerle karşılıklı ilişki içinde bulunur. “*Kısa ve Acısız*” Akın'ın da mahallesi olan Hamburg'un Altona'sında geçer. Film net olmayan sokak kavgası görüntüleriyle başlar. Bir suç filmi olan “*Kısa ve Acısız*” çoğunlukla sokaklarda geçenleri ve gece yaşananları anlatır. Cebrail'in hapisneden çıkışı ve ardından yapılan ağabeyinin geleneksel Türk düğünüyle yeni başlangıçlara vurgu yapılır. Düğün salonları Akın filmlerinin önemli bir mekânı olarak karşımıza çıkar; geleneksel oyun havalı, yabancı ve Türklerin halay çekerek eğlendiği düğünlerdir bunlar. Erkek karakterler sürekli bir eylem içindedir ama bu eylemleri mekânsal sınırlarını bir türlü aşamaz. Nitekim filmde öldürülen tüm karakterler de sokakta can verirler.

“*Temmuzda*” da ise mekân sınırsızdır. Film, Hamburg'da bir sınıfta başlar ve Boğaz Köprüsü'nden Anadolu Yakası'na geçerken biter. Filmdeki karakterleri Daniel, Juli, Melek ve İsa'nın sürekli bir eylem halinde oldukları ve bir yerden bir yere gittikleri görülür. Bu devamlı hareket filmde anlatıya özgürlük hissi katarak yardımcı olur. Hemen hemen tüm yolculuk araçları sırasıyla filme mekân olur; araba, tır, gemi, karavan, traktör, kayık ve otobüs. Bunlara ek olarak da yolculuktaki nehirler, köprüler, yollar ve caddeler, havaalanı, sınırlar, açık alanlar ve doğa, otel ve mola yerleri gibi mekânlar da karakterlerin kısa sürelerle durdukları yerler olarak karşımıza çıkar. Film devamlı aşılın sınırlar sayesinde değişik ülkelerde geçer ve Almanya'da başlayan film neredeyse tüm Doğu Avrupa'yı geçerek Türkiye'de son bulur. Daniel'in değişimi devamlı değişen mekânlara koşturarak anlatılır ve filmin dinamizmi bu devamlı değişen mekânlar aracılığıyla yaratılır.

Bir dönem filmi olan “*Solino*”, 1964 yılından başlayarak üç ayrı onar yıllık dönemi İtalya ve Almanya'ya yayarak anlatılır. Almanya'da göç edilen Ruhr Bölgesi geniş ve boş sokakları, gri ve ruhsuz apatmanları, küçük evleri, karanlık maden ve endüstri bölgesi ile resmedilirken buraya renk katan tek şey ailenin pizza restoranıdır. Pizza restoranı hem ailenin Almanya'daki yeni başlangıç noktası, hem de ailenin dağılma noktasıdır. Ailenin anavatanı İtalya'nın Solino kasabası renkli, canlı ve aydınlık olarak resmedilir. Almanya'da insanlar bar, restoran ya da fabrika gibi yerlerde biraraya gelirken, “*Solino*” da insanlar sokaklarda hep beraber otururken ya da açık hava sinemasında film izlerken görülür. İki ülke arasında gidip gelmelerden dolayı yolculuk aracı olarak tren ve mekân olarak istasyonlar karşımıza çıkar. “*Solino*” da da İtalyan usulü bir düğün karşımıza çıkar.

“*Duvara Karşı*” da ise karakterlerin içine kısırıldıkları dünyalarından çıkış noktaları bir rehabilitasyon merkezidir. Ardından Cahit'in önceden dar-madağan ve pis olan, Sibel'in gelişiyle değişen ve güzelleşen evi çiftin diğer insanlardan uzak yaşadıkları, bir anlamda kutsallığı olan bir yer olarak karşımıza çıkar. Düşün parasıyla Sibel tarafında kurulan evde dikkat çeken iki kişilik bir kanepe bulunur. Kanepe çiftin hiçbir zaman yan yana gelmediği ama ikisinin yan yana gelme olasılığını gösteren bir obje olarak karşımıza çıkar. Nitekim her ikisi de farklı insanlarla cinsel beraberlik yaşamalarına rağmen, ikisi de evlerine bir başkasını getirmez, hatta evde ikisinden başka kimseyi görmeyiz. Genellikle ikisinin yalnız olduğu sahneler evde geçer ve bu anlamda ev, hem onların korunağı hem de birbirlerine farkında olmadan daha sıkı bağlandıkları bir yer olarak kurgulanır. Toplum içinde ikisini birlikte ve mutlu göremeyiz, geceleri ya bir kavga ya da birinin çekip gitmesiyle sonlanır. Film Cahit ve Sibel'in geleneksel Türk düğününe de ev sahipliği yapar. Hem Almanya'da hem de Türkiye'de barlar ve diskolar karakterlerin yaşantıları hakkında bize ipuçları verir. Yine otel ve yolculukla ilgili mekanlar filmin diğer önemli mekanlarıdır. Nitekim Sibel İstanbul'a geldiği zaman otelde çalışmaya başlar, otel gelip geçici bir mekandır, kimsenin evi değildir. Bu bağlamda karakterin yersizlik, yurtsuzluk ve de yalnızlığına vurgu yapılır.

“*Köprüyü Geçmek: İstanbul Hatırası*” nda mekân çeşitliliği müzik çeşitliliğini bile geride bırakacak düzeydedir. Genellikle müzisyenler doğal ortamlarında, ev, düşün, otel, bar, disko, konser ve müzik festivalinde sunulmuştur. Bunlara ek olarak binaların çatıları, avlular, tekneler, Boğaz, Beyoğlu, İstiklal Caddesi ve özellikle sokaklar ev sahipliğine soyunur. İstanbul'un sadece kart-postal güzelliğindeki mekânları değil, güzel çirkin ayırt edilmeksizin her köşesi müziğe koşut olarak verilir. İstanbul'un iki kıtayı, doğu ile batıyı birbirine bağladığı düşünüldüğünde bir anlamda kültür köprüsü olduğu da açıktır. Alexander Hacke'nin, Beyoğlu'nda gezerken buranın Hamburg'un Kiez semtini aratmadığını söylemesi de varsayılan doğu-batı ayrımını bulanıklaştırır. Bu filmin bir Türk asıllı Alman tarafından yapılmış olması da önemlidir, çünkü İstanbul'u "dışarıdan" bir göz bize tekrar tanıtır. Kültürleri birleştiren bir yönetmenin yine kültürleri birleştiren bir şehri anlatması ortaya zengin bir anlatı çıkarmıştır. Film bir anlamda şehrin kozmopolit ve kültürlerüstü kimliği ortaya çıkarır niteliktedir.

“*Yaşamın Kıyısında*” da mekân açısından zengin bir filmidir. Karadeniz'de başlayan film, Bremen'de devam eder. İstanbul-Hamburg-Bremen ve Kara-

deniz ekseninde geçen film, şehirler arası geçişleri belli belirsiz yapar. Hemen her karakter film boyunca birden çok kez yolculuğa çıktıkları için devamlı mekân, hatta ülke değiştirmeleri sözkonusudur. Bu değişimlere koşut olarak kültürel kodlar ve yaşam biçimleri de değişir. “*Temmuzda*”da olduğu gibi yolculuk mekânları, terminaller, trenler, vapurlar ve arabalar bize film boyunca eşlik eder.

Diasporik filmlerde olduğu gibi üç çeşit uzam ve mekân eklemelenmesi; açık, kapalı ve üçüncü mekân, Akın filmlerinde de yan yana görülür. Burada amaç filmlerde anlatıyı güçlendirmek, biçim ve içeriğin uyumunu sağlamaktır. Ancak burada kapalı eklemelenmenin diaspora sinemasından farkı kısıtlanmış, çaresizlik ya da yabancılaşma gibi duygular diaspora tecrübesinden değil, yaşanan öznel olaylardan kaynaklanmasıdır. Örneğin “*Kısa ve Acısız*”da yönetmen karakterleri, içine düştükleri suç dünyasının kaçınılmazlığını vurgulamak için kapalı formlarda sunmayı tercih etmiştir. Yönetmen “*Temmuzda*” filminde ise ilk filminin aksine olabildiğince açık formlar kullanır. Bunda başlıca sebep karakterlerin devamlı yolculuk halinde olması ve bu yolculukla Daniel’in git gide özgürleşmesidir. “*Solino*” ise hem kapalı hem de açık formlara sahiptir. Yeni bir ülkeye göç eden aile bireylerinin genel plandaki boş sokaklardaki görüntüleri onların yalnızlığına vurgu yaparken, kapalı formlar Romano’nun madende bulunduğu, annenin restoran mutfağında bulunduğu ve ailenin evde bulunduğu sahnelerde kullanılır. “*Duvara Karşı*”da da hem açık hem de kapalı formları içinde barındırır. Karakterlerin sıkışmış ve çaresiz görüntüleri, Sibel’in intihara teşebbüsünden sonra kapı aralığındaki görüntüsü, yine Sibel’in otelde dört duvar arasında çalıştığı görüntüler, hapishanenin ince uzun koridorunda yürüten Cahit ve sevişme sahneleri kapalı formla; karakterlerin mutlu ve hareketli görüntüleri, Sibel’in ilk cinsel deneyimi sonrası sokakta yürüyüşü, lunaparkta tek başına eğlenmesi ve düğün sahnesi açık form eşliğinde verilir. Ayrıca filmdeki birçok sahnede çerçeve dışından konuşan bir ses görüntüye eşlik eder. Bu da uzamı genişletici bir etki yaratır. “*İstanbul Hatırası*”nda eğik çerçeveler, çok yakın çekimler, İstanbul’un hava, deniz ve karadan çekimleri ve müzisyenleri adeta yücelten alttan çekimler dikkat çeker. Filmin hemen her karesine müzik eşlik ettiğinden form oldukça açıktır. Kameranın devamlı hareketli olması filme büyük bir dinamizm getirmiştir ve kamera müziğin ve müzisyenlerin peşine takılmış gidiyor hissi yaratılmıştır. “*Yaşamın Kıyısında*” filminde yine açık ve kapalı formlar birlikte anlatıya hizmet eder. Yolculuk-

lara eşlik eden doğa görüntüleri karakterler için her yönüyle özgürleştirici anlamlar ifade ederken, Lotte'nin çaresizce telefon konuşması yaptığı kabinde sınırlandırılmış görüntüsü hapisanedeki Ayten gibi onun da çaresizliğine gönderme yapar.

Akın'ın filmlerinde diyalog, müzik, sessizlik ve anlatıya dair sesler (televizyon, ezan, çan sesleri) bulunurken özel ses efektlerine rastlanmaz. Duygusal etki yaratmak açısından büyük öneme sahip olan müzik, Akın filmlerinin yapı taşlarındandır. Filmlerin hepsinde müzik ve şarkı sözleri anlatıyı pekiştiren ve duygusal etkiyi arttıran unsurlar olarak karşımıza çıkar. Farklı dillerdeki müzikler ister istemez dikkatin müziğe yoğunlaşmasını sağlar. Tekrarlanan müzikler belli bir duyguya ya da duruma işaret eder niteliktedir. Sessizlik ise özel anlarda, özel etkiler yaratmak için kullanılır. Sessizleştirmenin taşıdığı simgesel anlamlar, karakterin yalıtılmışlık hissi, gerilimin arttırılması, bazen de donmuş karelerdeki gibi sonsuzluk duygusu gibi sıralanabilir. Seyirciye hikaye bilgisini anlatan önemli bir unsur olan diyalog, Akın filmlerinde belirgin biçimde ön plandadır. Diğer sesler diyalogla yarışır değil, onu tamamlar niteliktedir. Diyaloglar çok dilli olup, karakterlerin yaşamları ve toplumsal yerleriyle ilgili bilgi verir niteliktedir. Herhangi bir karakterin iç sesi duyulmaz, bunun yerine duyguları ve düşünceleri dışa vuran hareketlere rastlanır. Diyalogları ve anlatıyı tamamlayan diegetic müzik kullanımının yanı sıra, non-diegetic müzik kullanımı da sıkça görülür. Her iki tür müzik kullanımında da karakterler, durum ve fikir verici özellikler bulunur. Müzik ve melodilerin tekrarlanması, müziğin sözlerinin içinde olunan durumu açıklamayı anlatıyı kuvvetlendirirken, seyircilerin de duygularına hitap eder nitelik taşır.

"Kısa ve Acısız" da Sırpça, Yunanca, Türkçe ve Almanca'nın yan yana kullanımı söz konusudur ve müzik kullanımında da çok dillilik göze çarpar. *"Temmuzda"* da ana karakterler Alman olmasına rağmen film çok dillidir ve Almanca, Türkçe ile İngilizce kullanılır. Müzik yine anlatıda önemli bir yere sahiptir. Filmde, İsa ve Daniel'in yolculuğa başladığı sahneye Sezen Aksu, *"Değer mi Hiç?"* adlı şarkısıyla eşlik eder. Bu şarkı tüm bu maceraya değip değmeyeceğini sorar niteliktedir. *"Solino"* da İtalyanca ve Almanca konuşulurken müzik sembolik anlam yaratmada önemli bir öneme sahiptir. Film Solino kasabasının görüntüleri eşliğinde çalan *"Paese Mio (Benim Ülkem)"* adlı şarkıyla açılır, bu şarkı filmin pek çok sahnesinde dramatik etki yaratmak amaçlı kullanılır. Yine filmde 1974 yılından 1984'e geçiş yapılırken çalan *"Il*

Tempo Se Ne Va! (Zaman Geçer)" adlı şarkı zamanın geçtiğini bize anlatan yardımcı bir unsur olarak karşımıza çıkar. "Duvara Karşı" Almanca, Türkçe ve İngilizce'ye yer verirken, dil zenginliği bu filmde de devam eder. Bu filmde müziğin kesildiği ve sessizliğin hakim olduğu sahneler de söz konusudur. Bunlar Cahit ve Sibel'in seviştiği sahneler olup, bu özel anları daha da belirginleştirmek için kullanılmıştır. Müziğin anlatıya yardım etmesi ise doruğa ulaşır, neredeyse her sahnede kullanılan müziğin özel bir anlamı vardır. Akın bu filmin müzikleri için müziğin gücüne çok inandığını ve "Duvara Karşı" da şarkıların senaryodan önce belli olduğunu ve hatta ilk kez böyle çalıştığını ışığa değil ama müziğe çok para yatırdığını söyler (Karaahmet, 2004). Zaten filmin, Selim Sesler eşliğindeki fasıl heyetinin altı şarkıyla bölünmesi bunu kanıtlar niteliktedir. Müziğin belirleyiciliğine en önemli örneklerden biri Cahit'in arabayı duvara doğru sürdüğü bir anlamda dibe vurduğu sahnede çalan "I Feel You", Sibel'in içerek kendini yok etmeye çalıştığı ve barda içip kendinden geçtiği sahnede de çalmaktadır. "İstanbul Hatırası"nda öykü müziğin ve müzisyenlerin kendisidir, müzik her karededir. Film bize gerçekten de birlikte yaşayıp farkında bile olmadığımız sesleri tanıtır. Yönetmen, dışardan gelen bir bakış açısıyla belli bir tür ya da önem sırası gözetmeksizin İstanbul'un/Türkiye'nin çok kültürlü yapısını müzik yoluyla seyirciye gösterir. Bunu yaparken de müzisyenlere, müziğe, müziğin tarihine ve İstanbul'a sözü bırakır. Kimi zaman araya İstanbul fotoğrafları, belgesel ya da film görüntüleri girer. Ses hiç susmaz, müzik olmazsa röportajlar, şehrin sesi, eski Türk filmlerinden sesler anlatıya yardımcı olur. Bazı sanatçıların da İstanbul üzerine yazdıkları ve söyledikleri şarkılar, İstanbul hakkındaki görüşlerini somutlaştırır niteliktedir. Birbirinden son derece farklı sanatçıların İstanbul yorumları da birbirinden farklılık gösterir ve Akın hepsini bir arada uyum içinde sunar. Tek bir gerçek/İstanbul yoktur ve bu öznel deneyimlerin şarkı sözlerine yansısıyla filmin göreceliğine katkı sağlar. "Yaşamın Kıyısında" da Almanca, Türkçe ve İngilizce yer alırken, Almanca'nın en az geçtiği filmidir diyebiliriz. Farklı dillerden konuşmaları ve farklı toplumlardan gelmelerine rağmen karakterler birbirleriyle sorunsuzca anlaşılır. Filmin dramatik etkisine katkıda bulunan en önemli unsurlardan biri de filmin pek çok yerinde duyduğumuz Kazım Koyuncu ve Şevval Sam'in Karadeniz şivesiyle seslendirdiği "Ben Seni Sevdigimi" adlı parçadır.

Sonsöz

Çalışma boyunca eldeki kategoriler doğrultusunda Akın'ın filmlerinin ge-

tirdiği yenilikler ve filmlerinin ortak özellikleri dolayısıyla ortaya çıkan melez dil tanımlanmaya çalışıldı. Yönetmenin diaspora tecrübesini yaşadığı toplumla birleştirerek farklı bir dil yarattığından hareketle, bu dil ne Alman, ne Türk ne de tam anlamıyla diasporiktir, her kesime farklı gelecek yönleri bulunmaktadır. Bu nedenle de yönetmenin üç grup için de "aksanlı" filmler yaptığı söylenebilir. Günümüzde diasporada oluşan melez kimlikler sayesinde, Akın ve onun gibi tecrübeler yaşayan yönetmenler için klasik diaspora sineması tanımlamasının kısıtlı olacağını düşünüyorum. Yönetmenin melez kimliği, diasporayı ele alış ve kullanım biçimi, sunduğu yeni kimlikler farklı bir diaspora sinemasına işaret eder niteliktedir. Akın özelinde bu sinema, hem diasporayı hem de yaşanan toplumu yansıtan veren, evrensel konular ekseninde "insan" hikayeleri anlatan, çok kültürlü, egemen söylemi kıran ve değişikliğe açık olarak tanımlanabilir. Yönetmen kendi deyimiyle göçmenlerin "sorun" olarak ele alındığı "stereotip Türk" rollerini oynamamak, bir diğer deyişle egemen söylemi kırmak için kendi filmlerini çekmeye başlamıştır.

Akın, çalışmaya konu olan filmlerde gözlemlediğim kadarıyla bir stil oluşturmayı başarmıştır. Öncelikle filmleri seyircide merak uyandırarak anlatıya başlar. Hikaye anlatış şekli objektiftir ve ana tema devamlı başka temalar ekseninde ele alınır. "*Kısa ve Acısız*" suç dünyasını ele alırken odaklandığı dostluk kavramıdır. "*Temmuzda*" bir yol filmi gibi görünmesine rağmen bireysel yolculuk ve aşkı bulmaya odaklanır. "*Solino*" göçmenlik ekseninde kardeş ilişkisi ve kıskançlığı ele alır. "*Duvara Karşı*" aşk ekseninde bireysel yolculuk ve kendini bulma temalarını işler. "*Yaşamın Kıyısında*" bir kaçış ve arayış filmi gibi başlarken öfke, pişmanlık, tutku, sevgi ve affetme üzerine şeyler söyleyerek filmi bitirir. Her filmi varolan dengeden çok uzaklarda kurulan başka bir denge ile son bulur. Anlatıların hepsi karakter merkezli olup, tüm duygu ve düşünceler karakterler üzerinden anlatılır.

Filmlerin çok sesli/dilli olması diasporik filmlere yaklaştıran ancak Almanca her zaman baskın dildir. Diasporik filmlerle yaklaştığı diğer bir nokta görsel öğelerin kullanımıdır. Akın da filmlerinde gelinen ülkenin eserlerini, binalarını yansıtan resimler kullanır ancak bunlar özlemle anılan yerler olmaktan öte başka kültürlere onları tanıtmak amacıyla görselleşir. Diaspora filmlerinde rastlanan yolculuk temasına hem kişisel hem de gerçek yolculuklara, Akın filmlerin de rastlanır. Tüm karakterler filmin sonunda değişir, dönüşür ve farklı bir yere varır. Filmlerde göçmenlik alt metin olarak bulunurken, hiçbir filminde ön plana çıkmaz. Asıl önemli olan insan ilişkileridir

ve tüm filmler ilişkilere odaklanır. Bu yönüyle de diaspora sinemasından ayrılır, karakterlerin göçmenlikten dolayı yaşadığı bir problem yoktur. Akın sineması, kimliklerin açıklık ve dinamizm olanaklarını gözler önüne sererek yeni temsiller aracılığıyla bellek oluşumuna katkısı açısından önemlidir.

Kültürel melezliğin yönetmene anlatısını oluştururken ek bir özgürlük getirdiği ve filmlerinde dilsel, duygusal, mantıksal ve kültürel sınırları aşmasında yardımcı olduğunu düşünüyorum. Gündelik hayatta sınırları aşan ve onları bulanıklaştıran yönetmen, filmleriyle de Türk-Alman gibi ayrımları ortadan kaldırır ve bireysel 'insan' hikayelerini onlara uygun atmosfer yaratarak öznel bir dille anlatır. Bu tavrıyla yönetmen diasporik film kodlarından da faydalananarak kendine has bir sinema dili yaratmayı başarmıştır. Naficy'nin tanımıyla önceden tanımlanmış coğrafi, ulusal, kültürel, sinemasal ve üstsinemasal sınırları boylu boyunca kesen (Naficy, 1996) yönetmen, açıktır ki Alman sineması içinde melez stiliyle bir "aksandır." Nitekim Akın geleneksel sinemaya (Alman sineması) ve üstsinemaya (Avrupa sineması) kattığı yeniliklerle bu sinemaların sınırlarını boylu boyunca keser. Aynı zamanda 18 yıl aradan sonra Altın Ayı ödülünü Almanya'ya getirdiği düşünüldüğünde, yönetmenin Alman sineması için ne büyük bir şans olduğu da ortadadır.

Kaynakça:

- Bhabba, Homi K. (1990). "DissemiNation: Time, narrative, and the Margins of the Modernization" *Nation and Narration*, H.K. Bhabba (der.) içinde. London: Routledge.
- Bhabba, Homi K. (1996). "Culture's In-Between". *Questions of Cultural Identity*. S. Hall, P. Du Gay (der.) içinde. London: SAGE Publications
- Castles, Stephen; Miller, Mark J. (1993), *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World*. London: Macmillan.
- Chambers, Iain (2005). *Göç, Kültür, Kimlik*. (Çev: İ. Türkmen). M. Beşikçi, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Chansel, Dominique (2003). *Beyaz Perdedeki Avrupa: Sinema ve Tarih Eğitimi*. (Çev: Nurettin ElHüseyni). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Clifford, James (1992). "Traveling Culture". *Cultural Studies*, L. Grossberg, C. Nelson, P. A. Treicher (der.) içinde. NY: Routledge
- Davidson, John E. (1996). "Hegemony and Cinematic Strategy". *Perspectives on German Cinema*. T. Ginsberg, K.M. Thomson (der.) içinde. NY: Macmillan
- Forsythe, Diana. (1989). "German Identity and the Problems of History". *History and Ethnicity*, E. Tonkin, M. Chapman. (der.) içinde London: Routledge.
- Gianetti, Louis D. (1990). *Understanding Movies*. New Jersey: Prentice Hall.
- Güvenç, Bozkurt. (1998). "Türkiye'de ve Almanya'da Türk Olmak" *Türk Alman Sempozyumu*. "Alman Olmak Nedir? Türk Olmak Nedir?". Hamburg: Körber Vakfı.
- Hall, Stuart (1996). "Introduction: Who Needs 'Identity'?". *Questions of Cultural Identity*. S. Hall, P. Du Gay (der.) içinde. London: SAGE Publications
- Kaes, Anton (2003). "Yeni Alman Sineması". *Dünya Sinema Tarihi*. G. Nowell-Smith (der.) içinde. (Çev: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Kaya, Ayhan. (2000). *Berlin'deki Küçük İstanbul: Diasporada Kimliğin Oluşumu*. İstanbul: Büke Yayıncılık.
- Kuruyazıcı, Nilüfer (2001). "Almanya'da Oluşan Yeni Bir Yazının Tartışılması". *Gurbeti Vatan Edenler: Almanca Yazan Almanyalı Türkler*. M.Karakuş, N. Kuruyazıcı. (der.) içinde. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Morley, David; Robins, Kevin. (1997). *Kimlik Mekânları*. (Çev: Emrehan Zeybekoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Naficy, Hamid. (1996). "Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre". *Global/Cultural: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. R. Wilson, W. Dissanayake (der.) içinde, Durham: Duke University Press.

- Naficy, Hamid (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Parkan, Mutlu (2004). *Brecht Estetiği ve Sinema*. İstanbul: Don Kişot Yayınları.
- Rentschler, Eric (2003). "Almanya: Nazizm ve Sonrası" *Dünya Sinema Tarihi*. G. Nowell-Smith. (der.) içinde. (Çev: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sarup, Madan (1996). *Identity, Culture, and the Post-modern World*. Athens: University of Georgia Press.
- Schulte-Sasse, Linda (1996). *Entertaining the Third Reich: Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*. Durham: Duke University Press.
- Suner, Asuman. (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınevi.
- Teber, Serol (1993). *Göçmenlik Yaşantısı ve Kişilik Değişimi*. Oberhausen: Orta-doğu Verlag.
- Vertovec, Steven (1997). "Three Meanings of 'Diaspora' Exemplified Among South Asiain Religions". *Diaspora 6*: 281 aktaran Ercan Betigül Argun. *Turkey in Germany: The Transnational Sphere of Deutschkei*, Routledge: N.Y.
- Watson, C.W. (2000). *Multiculturalism*. Buckingham: Open University Press

Gazeteler

- Armutçu, Emel (2004). "İki Ülkeye Birden Hasret Kaldıkları Ödülü Getiren Türk Fatih Akın". *Hürriyet Gazetesi*. 21 Şubat 2004
- Dalaman, Cem; Mican, H. Savaş (2004). "Altın Ayı Üçüncü Kuşağın". *Milliyet Gazetesi*. 22 Şubat 2004
- Erdem, Aynur (2004). "Annemin Tepkisinden Korktum". *Sabah Gazetesi*. 22 Şubat 2004
- Karaahmet, Yiğit (2004). "Bu Filmde Bağcılar da var, Buzada da". *Milliyet Gazetesi*. 12 Eylül 2004
- Tosun, Murat (2004). "İki Kültürlü Olmak Yaratıcılığımı Arttırdı". *Hürriyet Gazetesi*. 16 Şubat 2004

ANTONIONI'NİN “MACERA”, “GECE” VE “BATAN GÜNEŞ” ÜÇLEMESİ KAPSAMINDA SİNEMADA YABANCILAŞMA VE ÇAĞDAŞ ANLATI İLİŞKİSİ

Özet

Camus (1965: 45), “İsveç Söyleni”nde, sanatın amacının, her şeyden önce anlamaya çalışmak olduğunu söyler. Sanatın anlamaya çalıştığı, içinde bulunduğu çağın yaşamı ve insanıdır. Sanat, çağının yaşam ve insan gerçeğinden beslenir; kendi gerçekliğini, çağının ruhuyla şekillendirir. Sanatta oluşan biçimler, içerikle böyle bir ilişki içindedir. Bu çalışmada, bu ilişkiden yola çıkılarak, yabancılaşma ve çağdaş anlatı ilişkisi ortaya konmaya çalışılmıştır. Bunun için de özelde, Antonioni'nin, “Macera”, “Gece” ve “Batan Güneş” üçlemesi ele alınmıştır.

Bu çalışmayla, çağdaş anlatının gerisindeki yaşam ve insan gerçeği göz ardı edilmeden, bu gerçeğin sinemayla arasındaki bağın, sinemanın olanaklarına vurgu yapılarak açıklanması hedeflenmektedir. Bunun için çalışmada öncelikle felsefi, sosyolojik ve psikolojik yabancılaşma tanımlarına yer verilmiştir. Sonrasında ise, yabancılaşma gerçeğinin sinemayı ne şekilde etkilediği, çağdaş sinemacılar tarafından örneklerle desteklenerek gösterilmiştir. Araştırma, literatür taraması ve DVD'lerden elde edilen olgusal ve yargısal verilerle desteklenerek, tarama modeli kapsamında ortaya konmuştur. Filmler, sanat yapısının kendisinin göz önünde bulundurulduğu yeni eleştiri (Moran, 1981: 183) ve insana bağlı değerleri temel alan antropolojik yaklaşım (Kuşuradi,

1999: 94) çerçevesinde irdelenmiştir. Böylelikle filmlerin, çağlarıyla ilgili hangi insani değerleri barındırdıkları gösterilirken, sinema tarihindeki yerleri de belirlenmiştir.

Sonuç olarak, "Macera", "Gece" ve "Batan Güneş" in, parçalı anlatımı, belirsizlik ve süreksizlik duygusu veren paradoksal kurgusu, tedirgin edici atmosferiyle, çağdaş anlatıyla biçimlendiği ve yabancılaşma gerçeğini maddeleştirdiği bulgulanmıştır. Ayrıca yabancılaşmanın, üç aşamalı bir şekilde sinemasal anlamda da tanımlandığı saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler:

Yabancılaşma, Varoluşçuluk, Modernleşme, Nevrotik Olma, Varoluşçu Psikiyatri, Sinemada Geleneksel Anlatı, Sinemada Çağdaş Anlatı.

Felsefi, Sosyolojik ve Psikolojik Bağlamda Yabancılaşma

Anlam çatısı oldukça geniş olan ve kökenleri oldukça eskilere dayanan yabancılaşma, özellikle 19. yüzyıl itibariyle, çeşitli çalışma alanlarda sıkça ele alınan bir kavram olmuştur. Yabancılaşmanın, çeşitli çalışma alanlarında bir kavram olarak değerlendirilmesi, insan yaşamını etkileyen bir sorun olarak ele alınması ile başlamıştır. Yabancılaşma, genel anlamıyla, "... bir şeyi ya da kimseyi başka bir şeyden ya da kişiden uzaklaştıran, başka bir şeye ya da kimseye yabancı hale getiren eylem ya da gelişme..." (Cevizci, 1997:710) şeklinde tanımlanabilir. Yabancılaşma kavramı temelde, kelime anlamında bulunan 'yabancı olma' fikrine sahip olmakla birlikte, felsefe, sosyoloji ve psikoloji gibi farklı alanlarda, farklı anlamlar ifade etmektedir. Yabancılaşma, ilk felsefe tanımlarında, içindekilerle birlikte dünyaya uzaklaşma anlamına gelir ve bu bağlamda genel olarak metafizik açılımlara sahiptir. Yabancılaşmaya ilk defa bir sorun olarak doğrudan yaklaşan Plotinus'a göre, hal ve biçim değiştiren fiziki dünya kesin bir biçimde kötü ve gerçek dünyaya yabancıdır. Hegel'e göre ise yabancılaşma, tez, anti-tez ve sentez aşamalarını içeren bir diyalektik süreci kapsamaktadır. "Hegel'de yabancılaşma, Bütün'ün bir gelişim süreci içinde somut bir tarzda belirlenmesi zorunlu olan ve genel anlamda tüm yaşam hareketine biçim veren bir uğrak (Moment)tır" (Kızıltan, 1986: 12). Ve bu dünya ile ilgili somut bir süreçtir.

Başlıca sorunu yabancılaşma olan (Cooper, 1990: 31) varoluşçu felsefe ile yabancılaşma, insanın insan olma özünden uzaklaşması boyutunu kazanarak, 20. yüzyılda patlak veren boşluk ve hiçlik duygularını kapsayan bir kav-

ram haline gelmiştir. İnsanın ne olduğundan ziyade ne olabileceğine değinen varoluşçuluk, insanın bu olasılıklardan uzaklaşmasını yabancılaşmanın nedeni olarak değerlendirir. Varoluşçuluk açısından, insanın özünü oluşturan en temel özelliği varolabilme potansiyelidir. "*Heidegger'e göre yalnız insan varolmaktadır*" (Wahl, 1964: 13). Hiçlikten ortaya çıkan ve kendisini sürekli gelecekte kuran varoluşun devingen doğasını kaygı (anxiety) belirlemektedir. Çünkü kaygı, insanın kendisini ve içinde bulunulan dünyanın sorgulamasına zemin hazırlayarak "... *kişinin bireysel varoluşuna ve varoluşunun olanaklarına yönelmesini sağlar*" (Cooper, 1990: 128). Kendisini bir birey olarak oluşturma kaygısı içine giren kişinin, "authentic (otantik/hakiki) varoluşu"nu gerçekleştirdiği düşünülmektedir. Otantik varoluş, kişinin kendisini kötü niyetten ve herkesten ayırdığı, kişiselleştirilmiş bir varoluş şeklidir (Cooper, 1990: 127-28). Otantik bir yaşamı reddetmek, kişinin kötü niyet/inanç içine girdiğinin bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Kötü niyette varolmak, öznelliği, özgürlüğü ve karar için sorumluluğu yitirmektir. Kötü niyet, kendine bir kişi gibi olmaktan çok, bir nesne gibi davranmaktır (Sahakian, 1997: 318). Bunun nedeni olarak, kişinin kendini alışlagelmiş günlük hayata fazlaıyla bırakması gösterilebilir. "*Günlük hayat içinde insanın ancak toplumsal bir işlevi vardır ve adsız bir gücün etkisinde tam yaşamayan bir varlıktır*" (Hızır, 1981: 76). Heidegger böyle yabancılaşmış bir şekilde yaşayan insanı "Das Man" olarak adlandırmaktadır. Bu tip yaşam tarzı Kierkegaard'ın düşüncelerinde estetik hayat olarak adlandırılır ve en alt seviyedeki bir varoluş tarzını nitelendirmek için kullanılır. Kierkegaard, insanın bir parçacık haline indirgendiği modern yaşamı estetik hayata benzetir. Kierkegaard, modern kamu hayatının seviyesinde bir düşme olduğunu ve insanların bu hayat içinde bir anlam bulamadıklarını dile getirmiştir (Guignon, 2004: 5). Heidegger, bu anlamsızlık ve boşluğu, "...*insanın kendi kendinden uzağa düşmüş olduğu...*" (İyi, 2003: 55) yurtsuzluk durumu olarak tanımlamaktadır. Varoluşçu filozoflar, özellikle 20. yüzyıl itibarıyla, kişinin anlam duygusunu giderek yitirdiğini ve dolayısıyla da mutsuz, donuklaşmış bir yaşam şekli benimsediğini dile getirirler. Sartre'a göre çağımızda insan, bir toplumsal özne olarak tükenmiş ve tümüyle nesneleşmiştir (Aydın, 2001: 53). Sonuç olarak ise kişi giderek varlığını yitirmekte ve adeta yok olmaktadır. Sürekli hesaplayan ve hesaplanan bir varlık haline getirilen insanın, kendiyi ve diğer insanlarla hakiki ilişkiler kurmasıysa olanaksızlaşmaktadır.

Sosyolojik yabancılaşma tanımlarının, modernleşme ile birlikte kapitalist-leşen üretim- tüketim ilişkileri ve toplumsal yapılar çerçevesinde (Rotenstre-

ich, 1989: 78) ortaya çıkan toplumsal sorunları kapsadığı görülür. Yabancılaşma kavramını, sosyolojik bağlamda ele alan ilk düşünür Marx'tır (Israel, 1971: 5). Marx'ın yabancılaşma ile ilgili düşüncelerinin odak noktasını emeğe yabancılaşma oluşturur. Marx'ın görüşlerinde insanın, emeğinin üretimi sürecinde ve sonrasında yaşadığı yabancılaşma, toplumsal etkinliklerin tümünü etkilemektedir.

Marx sonrası sosyolojik yabancılaşma tanımlarının, hızla değişen modern toplum ve modern insan üzerinde odaklandığı görülür. Georg Simmel yabancılaşmayı, modern kültürde yaşanan değişimin yarattığı çatışmayla birlikte ele alır. Simmel (2004: 85)'e göre, "*Modern hayatın en derin sorunları, ezici toplumsal güçler ezici tarihsel miras, toplumsal kültür ve hayat tekniği karşısında bireyin, varoluşunun özerkliğini ve bireyselliğini koruma talebinden kaynaklanır*". Kişinin benliğini tehdit eden yabancılaştırıcı unsurlar daha çok modernleşmenin merkezi olan metropollerde etkilidir. "...akılcı, bilimsel, teknolojik ve idari etkinliğin ürünlerinin yaygınlaştırılması..." (Touraine, 1995: 23) anlamına gelen modernlik ve modern toplum, Frankfurt Okulu düşünürlerince de değişik açılardan ele alınmıştır. Frankfurt Okulu düşünürleri yabancılaşma kavramını, teknolojiyle beslenen modern toplum yapısının yarattığı bireysel baskı mekanizmaları dâhilinde ele almışlardır. Bu anlamda da Weber'in 'akılcılaşma' ile ilgili görüşlerinden etkilenmişlerdir. Akılcılık/ ussallaşma, her şeyin akıl ile doğru bir şekilde hesaplanabileceği ve bu sayede insanlığın sürekli bir ilerleme kaydedeceği düşüncesi üzerine inşa edilmiştir. Oysa ki modern çağda kendi yarattıkları içinde sıkışıp kalan bireyin özgürce hareket etmesi imkânsızlaşmaktadır. Kafa gücünden yoksun, mekanikleşmiş işlerin çoğaldığı akılcı toplumda, düşünce yetisi giderek yok olmaktadır. Böyle bir sistemde "... modern birey, genel uyarlanma modelleri doğrultusunda 'otomatik tepkiler' veren bir konuma gelmiştir" (Horkheimer, 2005: 122). Horkheimer ve Adorno, birlikte kaleme aldıkları "*Aydınlanmanın Diyalektiği*"'nde, "*kültür endüstrisi*" tanımı ile beraber, modern toplumun yabancılaştırıcı unsurlarına dikkat çekmişlerdir. Kültür endüstrisi, kapital sahiplerince yaratılan bir düzendir. Bireyleri pasifize etmeye ve standartlaştırmaya yarar. Yabancılaşma, modern toplumun her köşesine sinmiştir. Yaptığı işte sadece bir yönünü kullanan kişi, diğer insanlarla da sadece tek bir boyutu ile etkileşime geçmektedir. İnsanlar, aynılaştıkça sisteme uygun hareket etmeleri de kolaylaşmaktadır. "*Marcuse'a göre, teknoloji bağımlı araçsal rasyonalizm, ürettiği kurumsal vasıtalarla, sömürü ve köleliğe yeni boyutlar*

kazandırmıştır" (Ertöy, 2007: 114). Modern toplumda gün geçtikçe daha da edilgenleşen birey, içsel hayatında da bir takım psikolojik sorunlar yaşamaya başlamıştır. Değişen toplum içinde sıkışıp kalan insan, giderek güçsüzlük, boşluk, anlamsızlık, iletişimsizlik, yalıtılmışlık gibi duygular içine girmektedir.

Psikolojik anlamda yabancılaşma, kişinin kendisi ile olan ilişkisi çerçevesinde değerlendirilmekte ve benliğinin sınırlarında kendisini ve kişiliğini kaybetmesi anlamına gelmektedir (Rotenstreich, 1989: 77). Bu durum, çeşitli nevrozlara neden olan bir takım içsel çatışmalar sonucunda meydana gelir. Örneğin Fromm (1999: 65), yabancılaşmış kişiyi nevrotik olarak değerlendirir. Nevrotik bireyin, kendisine ve diğer insanlara yabancılaştığı düşünülmektedir. Nevrotik insan, kendi yaşamında etkili bir güç olma duygusunu yitirmiştir (Horney, 1999: 205). Hayatı adeta onun değilmiş gibi hareket etmekte, çoğu zaman hayata katılamamakta; kendisine bir yabancıymış gibi yaşamaktadır. Bireyin böyle nevrotik bir süreç içine girmesine büyük oranda, bir savunma mekanizması olan bastırma neden olur. Bastırma durumunda, kişinin unutmak istediği duygu, düşünce ve arzuları otomatik olarak (Ersevîm, 2002: 249) bilinç düzeyinden bilinçdışı düzeye aktarılmaktadır. Freud'un geliştirdiği bilinçdışı, psikolojik açıklamaların çoğunda önemli bir yere sahiptir ve nevrozların giderilmesi için bilinç düzeyine çıkarılmalıdır.

Yabancılaşma kavramının psikolojik bir sorun olarak değerlendirilmesinde Jung önemli bir yere sahiptir. Jung'un yabancılaşma ile ilgili görüşleri, çoğunlukla kişiliğin oluşumu ile ilgilidir. Jung, kişiliğin ego, bireysel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışından oluşan üç ayrı katmandan meydana geldiğini ileri sürer. Kolektif bilinçdışı, toplum tarafından bireylere aktarılan arketiplerden oluşmaktadır. "*Arketip, daha önce öğrenilmemiş şeyleri belirli bir tarzda gerçekleştirme eğilimi şeklinde açıklanabilir*" (Boeree, 2006: 3). Kişi farkında olmadan birçok kültürel kod ve sembolü öğrenmekte ve kişiliğini, bunlara göre şekillendirmektedir. Toplumun bir üyesi olarak kendine yer bulan birey, içinde yaşadığı toplumun ona sunduğu rollere (persona) dayanarak hareket etmektedir. Kişinin, toplumla bütünleşememesi, kimlik duygusunda bir eksikliğe, dolayısıyla yabancılaşmaya neden olur. Fakat role aşırı derecede bağlanmak da yabancılaşmaya neden olan bir diğer etmendir. Çünkü bireyin kendine has bir kişilik geliştirmesi engellenir.

Bu durum, varoluşçu psikiyatride kişinin otantik kimliğinden uzaklaşması ya da onu keşfedememesi anlamına gelir. Varoluşçu psikiyatri, "...

'ben'in algılanabilmesi ve yaşanabilmesine öncelik tanır" (Geçtan, 1999: 40). Modern çağda kişinin benliğini giderek kaybettiği, kendisine ve diğer insanlara yabancılaştığı düşünülmektedir. *"Her çağın kendine ait ortak bir nevrozu vardır.... Günümüzün kitle nevrozu olan varoluşsal boşluk, özel ve kişisel bir nihilizm şekli olarak tanımlanabilir..."* (Frankl, 1995: 114). Varoluşsal boşluk, kişinin varlığını anlamlandıramamasından ve ona anlam katamamasından kaynaklanan, kişinin aidiyetsizlik, belirsizlik ve güçsüzlük gibi duygular içine girdiği bir uyuşukluk hali olarak nitelendirilebilir. Hayatının merkezine koyacak belirli bir değer ve anlam duygusundan yoksun modern insan, kendisini artık 'evinde hissetmek'ten uzaktır. *"Eksik olan, kişinin hayatını içerikle dolduracak olandır; ona anlam verecek, önem kazandıracak ve değer sağlayacak olan ortada yoktur"* (Davidov, 1990: 15). Varoluşçu psikiyatride, insanın kendisini seçmesi ve yaşaması gerektiğine inanılır. Böylelikle insanın kendi dışına çıkmasının; yani kendisine yabancılaşmasının engelleneceği düşünülür.

Sinemada Yabancılaşma ve Çağdaş Anlatı İlişkisi

Camus (2000: 247), *"Başkaldıran İnsan"* da, sanatın, gerçeğe karşı çıktığında dahi, gerçekten kaçamadığını dile getirir. Camus'nün bu sözle, sanatla ilgili çok önemli bir boyutu açığa vurduğu söylenebilir. Sanatın gerçekliği, çağın yaşam ve insan gerçeği tarafından belirlenmektedir. Sanat, içinde bulunduğu gerçeğin bir parçası, bu gerçeğin anlamlandırılmaya çalışıldığı bir alandır. Sanat, insanı ve yaşamı anlamak adına, insana kendisini ve yaşamını gösteren bir evrene sahiptir. Bu evreni kuran sanatçı, yaşam ve insanla ilgili göstermek istediklerini, bunları görünür hale getiren bir biçim içinde maddeleştirir. Böylelikle sanatçı, sanatıyla, yaşam içinden çekip çıkardıklarını, insanlığın ortak bilinç alanına sunmuş olur.

20. yüzyılda, pek çok farklı boyutuyla yabancılaşmanın çağa damgasını vurduğu söylenebilir. Sartre (1963:52)'ın da dediği gibi bu yüzyılda, Tanrının ölümünün ardından insan da ölmek üzeredir. Bu yüzyılın insanı, teknolojiyle gelen savaflara, büyük bu'ıranlara, dağılmalara, acılara, inandığı gerçeklerin yitimine, kendisine ve aklına olan güveninin kaybolmasına tanıklık etmiştir. Her şeyin hızla değiştiği, iletişimsizlik ve anlamsızlıkla örülü bu yeni dünyanın en büyük gerçeği, bireyin kendisine ve dünyasına yabancılaşması olmuştur. Bu bağlamda 20. yüzyılda sanatın da, yabancılaşma olgusundan önemli ölçüde etkilendiği görülür. *"İnsanın gerçeğe yabancılaş-*

ması olgusu, 20. yüzyıl estetiğinin ana taşıyıcılarından biridir. Anlamakta güçlük çektiği bir dünyayla kendini özdeşleştirmekte zorlanan, ona yabancılaşan insan, yabancılaşmayı sanatsal boyuta taşır..." (Ecevit, 2004: 36). Değişen dünyayı, başkalaşan insanı kavramak ve anlatmak için bu dönemde sanatta modernizm çerçevesinde yeni ifade yollarına gidilmiştir. Sinema sanatında bu biçim, çağdaş anlatıyla oluşturulur.

Sinema, gerçekliğin teknoloji aracılığıyla yeniden üretimine olanak tanıyan ve cinématographe (sinematograf) adı verilen bir buluşla ortaya çıkmıştır. Bu mekanizmanın ilk şekli, daha öncesinde, resimlerin ışıklı bir silindir etrafında döndüğü büyütlü fenerlerde görülür. Sinematograf, atası olan büyütlü fenerin küçücük bir kutuda yaptığı sihir etkisini, 20. yüzyılın hemen başında, bütün bir dünyayı ve insanlığı kapsayacak boyutlara taşımayı başarır. Hareketli görüntülerin kalabalıklara bir eğlence olarak gösterimiyle başlayan sinemanın, giderek, kurgu, çerçeveleme, alıcı hareketleri, ses, ışık, renk gibi olanaklarını keşfetmesiyle beraber, kendisini güçlü bir anlatım aracı olarak ortaya koyduğu görülür.

Sinema, aynı anda hem zamansal hem de mekânsal bir alana sahip, birden fazla duyuya hitap eden, teknik ve düşünsel bir sanattır. "... *diğer sanat dallarının bir bileşimi ve bu bileşimin de kendisini oluşturan bu öğelerden daha fazla ve daha farklı bir şey (bir film) olduğu ...*" (Savaş, 2003: 153) görülen sinemanın, çok yönlü ve etkili bir anlatım gücüne sahip olduğu söylenebilir. Teknik özellikleri sayesinde kitlelere kolay ulaşabilmesi, gerçeğe olağanüstü yaklaşabilmesi, kurgu, montaj gibi öğelerle kendi gerçekliğini yaratabilmesi, sinemayı diğer sanat dallarından ayırmaktadır. Fakat sinema, sadece bu özelliklerinden dolayı etkili ve olanaklı bir sanat olarak nitelendirilemez. "*Sinemanın, hayatın özgül bir parçasını, dünyanın henüz kavranamamış, diğer sanatlar tarafından da ifade edilememiş bir boyutunu yansıttığı için...*" (Tarkovski, 1986: 88) bugün önemli bir yerde durduğu düşünülmektedir. "*Sanat yapıtı, içinde bulunduğ u koşulların bir ürünü...*" (Ecevit, 2004: 17) ise eğer, yeni keşfedilen bir sanat da, döneminin düşünsel bir getirisi şeklinde nitelendirilebilir. Sinema, 20. yüzyıla ait bir sanattır. "*Sinema, insanlığın gerçeği daha geniş bir şekilde benimsemesi ihtiyacına bir cevap ve teknoloji çağının bir aracı olarak doğmuştur*" (Tarkovski, 1986: 89). 20. yüzyıl, çocuğ u olan sinemanın gelişimine tanıklık ederken, sinema da, içinde doğduğ u yüzyıla tanıklık edecektir. Sinema, günümüz insanının, kendisini ve hayatını beyazperdede olanca çıplaklığı ve somutluğu ile gördüğ ü, keşfettiğ i, geçmişin ve geleceğ in şimdiki zamanda eridiğ i bir düşünce, bir eleştiri ortamıdır.

Bu bağlamda sinemanın, yabancılaşma olgusunu dile getirme konusunda ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu düşünülmektedir. "*Zamanın içine yerleşmiş ve sürekli değişen olguları ve olayları yakalamadaki gücü, mükemmelliği ve acımasızlığı sinemayı başka herhangi bir sanat dalıyla karşılaştırmayı olanaksız kılar*" (Tarkovski, 1986: 73). Bu somutluk, sinemaya oldukça inandırıcı bir özellik kazandırır. Fakat büyük inandırıcılık gücüne sahip olan sinema, bu durumu sorgulattığı, gerçeğin katmanlı yanına dikkat çektiği vakit, sarsıcı bir etki de yaratabilir. Sinema, bu sayede, insanın kendisini kandırmasından kaynaklanan yabancılaşma durumlarını sorgulatabilir. Nitekim, "*Gerçekle sahtenin karışımında, gerçek sahteyi öne çıkarır ve sahte gerçeğe inanmamızı engeller*" (Bresson, 1992: 19).

Fakat endüstrinin ve içinde yaşadığı ideolojinin bir uzantısı olan sinemanın, bir endüstri kolu olarak çoğu zaman sahteyi gerçek olarak yeniden ürettiği görülür. Sinema, sistemin bir ürünü, dolayısıyla ideolojinin de ürünüdür. "*Açıkça, sinema gerçekliği yeniden üretir...*" (Comolli ve Narboni, 1993: 46). Sinemanın kendi ideolojisi de budur. Sinema, en kusursuz gerçeklik yanılsamasını verebilecek niteliktedir. Sinemada, dünya kendisini yeniden sunar ve bir kez daha kabul ettirir. İnandırıcılık potansiyeli yüksek olan sinema, çoğu zaman bu şekilde, egemen ideolojinin yeniden üretimine ve devamlılığını sürdürmesine olanak tanır. Bu tarz bir sinema, "*...sinema sanatının araçlarını... gerçeklik izlenimi oluşturmak yönünde kullanan bir...*" (Bayram, 1997: 156) anlayışa sahiptir ve geleneksel, klasik sinema ya da burjuva sineması olarak adlandırılır. Geleneksel sinemanın karakterleri, konuları, olay örgüsü tipiktir. Sontag (1998: 42)'ın da belirttiği gibi, "*Her biçim, bir şey üzerinde ısrarla durma aracıdır*". Geleneksel anlatı biçimi de, egemen ideolojiyi, kalıplaşmış değerleri onayıp kabul edilmesini sağlar. Geleneksel anlatının örnekleri Hollywood ve çeşitli tür filmlerinde görülebilir. Bu filmler, standartlaşmış ölçütler doğrultusunda üretilirler. Belirli bir başlangıç ve son arasındaki olayları kapsayan, izleyicide gerçeklik yanılsaması yaratan bu tarz filmler, izleyene tamamlanmış, güvenli bir evrenin konturlarını çizerler. Özdeşleşilen karakterlerin bir dizi olaylar doğrultusunda hareket ettiği, çatışmaların yaşandığı, çözüldüğü, neden-sonuç ilişkisiyle örülü bir öykü, geleneksel filmlerin en önemli belirleyeni konumundadır.

Böyle bir sinema anlayışının, gerçeğin algısının ve anlamının değiştiği, büyük savaşlara tanıklık edilen, iliklere kadar yabancılaşmanın yaşandığı bir çağın kaygılarından uzak olduğu görülür. Sanatın, artık, ne bireysel bir icra,

ne bir eğlenme aracı, ne de gerçeğin temsilcisi olamayacağını düşünen Camus'nün de belirttiği gibi, "*Sanat, olanın ne bütün bütün bir reddi ne de bütün bütün kabulüdür*" (Camus, 1965:43). Bu bağlamda, sinemanın da bir sanat olarak yapması gereken şeyin, yaşanan insanlık durumunu göz ardı etmeden, ama onu da onaylamadan, çağını anlamak ve sorgulamak olduğu söylenebilir. Böyle bir sorumluluğu üzerine alan bir sinemanın, ister istemez estetik sınırlarını da zorlamak durumunda kaldığı görülür. Nitekim yaşamın çok daha karmaşık boyutlarına erişmek için artık, daha özgül anlatım yöntemleri bulmak gereklidir (Gevgilili, 1989: 34). Aklın çöktüğü, insanın büyük ikilemler arasında gelip gittiği bir çağda, akılcılıkla kurulmuş bütüncül bir sinema anlatısı yerini, kuralların geçerliğini yitirdiği bir sinema anlayışına bırakmaktadır. Bu anlayış ise çağdaş anlatıyla biçimlenmektedir.

Geleneksel anlatı sinemasının, yaşanan insanlık durumunu gizlemeye yarayan araçlar kullandığını düşünen çağdaş anlatı biçimi, kalıplaşmış estetik ölçütleri reddeder. Fakat söz konusu bu kural tanımazlık, bir dünya görüşünden bağımsız değildir; gerçekliğin belirsizleştiği bir çağda, "*Sinemanın özgül ideolojisini sorgulayan çağdaş anlatı sineması, gerçekmiş gibi alımlanmasına neden olacak her kuralı yıkmaya hazırdır. Bu yoldaki denemeler, sorunlara, kavramlara, tanımlanmış, adlandırılmış ilişkilere 'başka' biçimde bakma olanağını da elde ederler*" (Bayram, 1997:166). Bu bağlamda çağdaş anlatı sinemasının genel olarak yapmak istediği, "... gerçeğe özel bir dikkat göstermek, sorunlara ve olayların karmaşıklığına saygı duymak ve seyircinin gördükleri karşısında etkin katılımını ve eleştirel bir tavır geliştirmesini sağlamaktır" (Vincenti, 1993: 122). Bunun için de, büyük oranda biçimden yararlanılmaktadır. Çağdaş anlatı sinemasında da, filmin biçimsel yapısı, onun en çok dikkat çeken yanıdır. "*Çağdaş anlatı filmlerinde anlatı yapısının kurulması seyircinin hipotezinin hedefi olur*" (Doğan, 1999: 41). İzleyene alışılmıştan farklı tamamlanmamış bir dünya sunan çağdaş anlatı filmleri, seyirci ile birlikte bulgulanmayı ve şekillenmeyi hedefler.

Uzlaşım sal görme tarzlarının yıkılması ve yeni görme biçimlerinin kazanılması, sinemaya her defasında dolaysız, yepyeni yollardan bakmayı gerektirir. "...Picasso'nun her resim yapışında sanki resim yapma sanatını yeni baştan keşfediyormuşçasına bir tutum izlediği söylenir" (Hauser, 1984: 406). Benzer bir anlayışın, çağdaş anlatıyla film yapan yönetmenler için de geçerli olduğu görülmektedir. Çağdaş bir sinema anlayışıyla "*Yapılacak her film, kaçınılmaz olarak, üstü açık ya da kapalı bir biçimde, sinema tarihi üzerine*

bir söylem olacaktır" (Vincenti, 1993: 123). Yaratma özgürlüğünü ve sorumluluğunu sanatçısına bırakan çağdaş anlatı sineması, öykü anlatmayı reddeder. "... çünkü o, yaşamdan, yaşamın gerçeği neyse onu seçmekten yanadır" (Savaş, 2003: 202). Ve 20. yüzyılda yaşam, bütünlüğünü ve anlamını yitirmiş, özden yoksun bir görünüm sunmaktadır. Örneğin Jean Luc Godard'ın ilk uzun metraj filmi "*Serseri Âşıklar*" (A Bout de Souffle, 1960), bir kızın bir erkeğe ihanetinden yola çıkar. Fakat izlediğimiz, klasik filmlerdeki ihanet öykülerinden oldukça farklıdır. Bu ihaneti meydana getiren olaylar, bütünlüklü bir öykü oluşturmaz. Bir ihanetle karşılaşmayı ummadığımız filmde, gördüklerimize ve duyduklarımıza olan saf inancımız sorgulanır.

Çağdaş anlatı sinemasının, "... öykü anlatmayı reddetmesinin altında yatan temel neden, dile karşı duyulan kuşkudur" (Savaş, 2005: 4). Dil, sanıldığı gibi yalnızca gerçekliği yansıtmaz, aynı zamanda onu kurar, yaratır, oluşturur da (Savaş, 2005: 4). Gerçekle yalanın birbirine karıştığı bir dünyada, ideolojiyle, önyargıyla, gelenekle yoğrulmuş kelimelerle kurulacak öykülerin, gerçeği anlatmada yetersiz kaldığı ve onu tükettiği düşünülmektedir. Alain Resnais'nin "*Hiroşima Sevgilim*"i (*Hiroshima Mon Amor*, 1959) de, Hiroşima'da, "*Düzenin doğayı, bombanın atomu değiştirdiği gibi, sözün de yaşıntıyı...*" (Benk, 2000: 387) nasıl değiştirdiğini gözler önüne serer. "*Hiroşima Sevgilim*", yaşanan gerçeğin, sarf edilen her yeni kelime ile birlikte ne kadar da eksildiğini, kelimeler ve görüntülerin karşıtlığı içinde ifade eder. "*Hiroşima Sevgilim*" ile "*Alain Resnais, imgeyi yaşıntıdan koparıp söze bağlayarak, Hiroşima'nın, orada yaşanan korkunç acının nasıl bir masal haline geliverdiğini anlatmak istemiştir*" (Savaş, 2003: 192). "*Olay anlatıcısı olmaktan büyük ölçüde kurtulan yeni sinema bakımından çoğunlukla söz konusu olan...*" (Gevgilili, 1989: 148) soyut sorunlardır. Çağdaş anlatı sineması, modern insanın yaşayabileceği somut durumlardan yola çıkarak, onun hayatını etkileyen kavramları tartışma konusu yapar. İzleyici, bu somut durumlar sayesinde oluşan imgelerle kavramlara ulaşır, bu kavramlar üzerinde kafa yorar.

Çağdaş anlatıda, neden-sonuç ilişkisi etrafında gelişen klasik olay örgüsü dağılmıştır. Olaylar, giriş, gelişme ve sonuç çizgisinde birbiri ardınca ilerleyen tutarlı sırasını kaybetmiştir. Aklın, akıldışı bir hal aldığı modern hayata bir tepki olarak gelişen çağdaş anlatıda planlı bir dünyaya yer yoktur. Dünya nasılsa o şekilde gösterilmelidir. Bundan dolayı "*Çağdaş anlatıda öncelik öyküde değil, anlatma işlemindedir ve nedensellik zinciriyle bağlı olay örgüsü yerine, serbest çağrışımlarla oluşan bir anlatı tercih edilir*" (Schatz, 1983: 232).

Çağdaş anlatıda, birbirinden bağımsız parçalar (episod), olay örgüsü yerini almaktadır. Söz konusu parçaların her biri, bir diğerinden bağımsız ve ayrı görünür. Her an her şey olabilir, beklenmedik durumlar ortaya çıkabilir, zaman ve mekân atlamaları yaşanabilir. Godard'ın "*Çılgın Pierrot*" (Pierrot le Fout, 1965) adlı filmi, buna bir örnek olarak gösterilebilir. Film, olaylardan çok, anlatı üzerine odaklanan bir anlayışa sahiptir ve parçalardan oluşmuştur. Fakat bu parçaların sonuçta oluşturduğu tablo, bir duygu, bir düşünce oluşturmaya yetecek kadar güçlü niteliktedir. Parçaları birleştirecek olan, gördüklerini sorgulayacak ve onlar hakkında yorum yapacak olan ise izleyicidir. Çağdaş anlatı biçiminde artık, tıpkı yaşam gibi, olasılıkların ve belirsizliklerin alanıdır. Bu da izleyicinin tedirginlik duyarak tamamlanmamışlık hissi içine girmesine neden olur. Çağdaş anlatıyla zaman, mekân sınırlamasından kurtulur. Şimdinin, geçmiş ve gelecekle iç içe geçtiği bu yeni zaman anlayışı, bireyin duyumsadığı öznel zamanı gösterir.

Görünenlere ve sinemaya, kalıplaşmış değerleri yadsıyarak bakan ve bu sayede yeni anlatım yolları geliştiren çağdaş anlatı sineması, izleyicisi ile sürekli bir 'diyalog' içindedir. Çağdaş anlatı, araçlarını ve kuruluş biçimini gizlemez; izleyicisiyle paylaşır. Çağdaş anlatı mantığı ile oluşturulmuş bir filmi izleyen kişi, film izlediği gerçeğini asla unutmaz. Çünkü filme, bir temsil gözüyle değil, bir düşün alanı olarak bakılmaktadır. Bu bağlamda, çağdaş anlatı, epik tiyatronun sahnede yaptığını perdede yapar. Epik tiyatro gibi çağdaş sinema da, "...*durumları yeniden temsil etmez, onları açığa çıkarır*" (Benjamin, 2000: 18). Çağdaş anlatı sineması izleyiciye, gördüklerinin, kendisinin ve yaşamının gerçekliğini sorgulattır. Film böylelikle bir tüketim alanı olmaktan çok, düşünsel üretim alanı haline gelir. Biçim üzerinde odaklanan izleyicinin dikkati gerçeklikle ilgili sorunlara yönlendirilir.

Walter Benjamin (1995: 59), sinemadaki kapital ağırlığını koruduğu sürece, genelde bugünün sinemasından beklenebilecek tek devrimci nitelikteki hizmetin, sanata ilişkin genel tasarımlara yönelik devrimci bir eleştiriyi gerçekleştirmek olduğunu dile getirmiştir. Bu devrimci eleştirinin sinemada, çağdaş anlatı ile sağlandığı söylenebilir. İzleyicinin kendi bilincine varmasının yolunu açan çağdaş anlatı bunu, dayatılan değer yargılarının ve bakış açılarının yanılması bozarak gerçekleştirmeyi dener. Bu sayede, kendi bilincinde olan bir sinemanın da önü açılmış olur. Kendini 'saf' bir gözle yeniden bulgulamaya çalışan çağdaş sinema, büyük bir özgürlük ve sorumluluk içinde, kendisi ve olanakları üzerinde düşünme imkânı yakalar. Böylelikle, yeni

bir bakış açısıyla gözlemlediği dünyayı yeni yollarla sunarken, aynı zamanda, izleyicinin de kendisine ve yaşamına karşı yeni bir bakış geliştirmesini sağlar.

Çağının yaşam koşullarını ve insanını anlayan ve göstermek isteyen birçok sanatçının, bu tarz bir girişim içine girdiği görülür. Böyle bir sorumluluk duygusuna sahip her sinemacı da, bu sanatçılar içindeki yerini alır. Michelangelo Antonioni (1912- 2007) de, yaptığı filmlerle, bu sinemacılardan birisi olduğunu ispatlamaktadır.

"Macera" (L'avventura, 1960)

1960 yılında *"Macera"* ile aldığı Jüri Özel Ödülü için Cannes Film Festivali'nde yaptığı konuşmasında Antonioni, her gün, yaşanan her duygunun, yeni bir maceraya yol açtığını dile getirmiştir. Her yeni macera, modern insanın henüz tanımadığı bir yönünü açığa çıkarmaktadır. Daha önce yaşamadığı durumlarla, anlam veremediği duygularla karşı karşıya kalan insan, içsel denebilecek bir çeşit yolculuk içine girmektedir. *"Macera"* da, Claudia'nın başta hayretle, Sandro'nunsa umarsızlıkla karşıladığı birliktelikleri, insanın yabancılaştırmışlığı içinde kaybolmuşluğunu, Claudia'nın yaşadığı keşiflerle belirginleştirir. Bu keşiflerin ise hemen her seferinde yabancılaşmayla düğümlenen çıkmazlarla noktalandığı görülür.

"Macera", üzerinde, modern dünyanın yabancılaşıma ile yoğrulan atmosferini taşır. Bu özellikle, filmin geçtiği 1960'lar İtalya'sı için geçerlidir. Bu dönem İtalya'sı, *"Protestan Ahlakı ve Kapitalizm Ruhu"*nda (1985: 146) Weber'in daha önceden haberini verdiği demir kafesin duvarlarıyla örülmektedir. İtalya, hızla modernleşmekte ve toplumsal anlamda çok önemli değişimler yaşanmaktadır. Filmin başında, yakında çerçevenin tamamını dolduracağı izlenimini veren ev inşaatları da, teknolojiyle karılan betonun insandan uzak doğasını vurgularcasına geride resmedilir. Fakat insana uzak olan sadece değişen dünya değildir. İnsan da insana gittikçe yabancılaşmaktadır. Filmde, çoğunlukla birbirlerinin yüzüne bakmadan, memnuniyetsiz ifadeler takınarak ve boşluğa dönerek konuşan karakterlerin söyledikleri, aralarındaki uzlaşmazlığın, birbirlerine yabancılaştırmalarının göstergeleridir. Antonioni, pek çok filmindeki gibi *"Macera"* da da "...sadece iletişimsizliğe değil, iletişim kurma çabasının imkânsızlığına..." (Houston, 1964: 166) da vurgu yapmaktadır. *Macera*'da iletişim kurmak için gösterilen cılız çabalar sonuç vermez. Aksine kişiler arasındaki uzaklığı daha da belirgin hale getirir.

Diğer insanlarla doyurucu ilişkiler kurmayı başaramayan kişinin, kendisini eksik bir şekilde var ettiği görülür. Bunun sonucunda ise kişi kendi varoluşunu tam anlamıyla gerçekleştiremez. Nitekim bu, varoluşçuluk tarafından insanın varolma koşullarından birisi olarak kabul edilir. Bir şeyler yitirdiğini hisseden fakat bunun ne olduğuna bir türlü anlam veremeyen insan için yaşadığı eksiklik duygusunu ifade edecek sözcükler de yetersizdir. Anna, filmin başında, uzun zamandır uzakta olan nişanlısı Sandro'yu bu yüzden görmek istemez. Bütün bunlarla bir kez daha yüzleşmekten korkar.

Kendini adadığı değerlerin artık geçerliliğini kaybettiği modern dünyada nerdeyse tüm dayanakları yok olan insan, kendi varlığını anlamlandıracağı inançlarını yitirmiş durumdadır. Yaşamının merkezine neyi koyacağını bilemeyen, kendi kendisinin uzağına düşen insan, Heidegger'in 'yurtsuzluk' olarak adlandırdığı durum içinde yaşamaktadır. Tekne ile uçsuz bucaksız deniz üzerinde çıkılan yolculuk, Anna'nın ruhunda duyumsadığı ve diğer karakterlerin farkında olmadan yaşadığı kuruluğun ve yurtsuzluğun bir yansıması gibidir.

Sonsuzluk hissi uyandıran sessiz deniz, insana olan uzaklığı ile, insanın içinde duyduğu ama çoğu zaman umursamadığı hiçlik duygusunu canlandırır. Aynı zamanda da Anna ve Sandro'nun yaşadığı yabancılaşmayı somutlaştırır. Sandro ve Anna birbirlerine, denizde birbirinden ayrı duran adacıklar kadar uzak ve yabancıdır. Birbirlerine ulaşmaları imkânsız görünmektedir. Kayalıkların oluşturduğu adaların terk edilmişliği ve kısırlığı, yabancılaşma ile beliren boşluk ve yalıtılmışlık duyguları yerine geçer. Bu adalar da insanlar kadar ulaşılmaz ve ruhsuz, modern yaşam kadar kuru ve boştur. Anna'nın bu adalardan birinde kaybolması da bu anlamda tesadüfi değildir. Nitekim, "*Adadaki her şey yabancıdır.... Çıplak kayaların, kasvetli figürlerin görünüşleri..., durgun denizin uzun çekimleri ve kayalıkları döven dalgaların yakın görüntüleri melankolik bir izolasyonu göstermek için bir araya gelmiştir*" (Houston, 1960: 12). Bu yitiş, filmin kasvetli havasının artmasına neden olduğu gibi, izleyicide büyük bir boşluk ve yabancılaşma hissi uyandırır. Anna'nın 'kaybolarak' yarım bıraktığı ilişki, onun dönmesini bekledikleri kısacık süre içinde Sandro'yla yakınlaşan Claudia tarafından devam ettirilir. Fakat "*Macera*"nın diğer çiftleri gibi, "*Erkeklerle Claudia, istedikleri diyalogu, insandan insana ulaşan yalansız ve kurtarıcı bir ilişkiyi asla kuramayacaklardır*" (Gevgilili, 1989: 173). Bu, Antonioni'nin (1960: 1), mecazi bir dille, artık dengesini kaybettiğini ileri sürdüğü Eros'un, kızarak boşa savurduğu bir

okun işi gibidir. Ve bu ok, sanki tesadüfen yan yana duran Sandro ve Claudia'ya denk gelmiştir. Claudia'nın mahcuplukla, tereddütle giriştiği, korku ve şüphe ile yürüttüğü bu ilişki, filmin rotasını da belirleyecektir.

Varlığı ile olan bağı incelen, diğerleriyle ilişkilerinde kendisini ortaya koyamayan insanın, anlamsızlığın ve boşluğun kıyılarında dolaştığı görülür. "Macera"nın genel havasına da bu ruh halinin damgasını vurduğu düşünülmektedir. Samuel Beckett'in "Godot'yu Beklerken" (1993) adlı oyununa hâkim olan bekleyiş duygusunun, "Macera"nın karakterlerini de kapladığı söylenebilir. Filmde hiçliğe doğru akıp giden bir akıntının içinde yüzen insanlar, zamansızlığın duygusuzluğuna ve boşluğuna asılı kalmış izlenimi verirler. "Macera"nın gri rengini pekiştiren bu hava, filme oldukça nevrotik bir atmosfer katmaktadır. Grinin bütün tonlarının birleşip oluşturduğu bu atmosfer, filmin karakterlerine de hâkimdir. Giulia'nın histerik gülüşleri, Patrizia'nın uyuşukluğu, Sandro'nun ifadesiz yüzü, en çok da Anna ve Claudia'nın iç bunalıtısı bu atmosferi pekiştirir.

Anna'nın kaybolarak son verdiği sıkıntı, onun yokluğunu ve Sandro'nun boşluğunu 'doldurma' görevini üstlenen Claudia'ya geçer. Yaşadığı ilişki ile, film ilerledikçe karşı karşıya kaldığı şeyin içinde gittikçe boğulan Claudia, kendisine daha çok yabancılaşır. Sandro ile ilişkilerinin resmen başlama yeri olan Noto'nun kasveti hem filmi hem de Claudia'nın benliğini kaplar. Duygu durumuna hâkim olan nevrotik havayı Claudia, sevinç ve tedirginliğin birbirine karıştığı, ani ruh iniş çıkışlarıyla dışa vurur. Bir yandan ihanet duygusunun utancı ve arkadaşını kaderine terk etmiş olmanın verdiği suçluluk duygusu altında ezilirken, diğer yandan kendisine yakıştıramadığı hareketinin yabancılığı ile varlığına uzaklaşır. Filmin sonuna doğru, Patrizia'nın odasında onu ağlatan da, anlamsızlığın içinde kaybolmanın verdiği acıdır. Nitekim kaybolan Anna değil, bu 'serüven'i yaşayan Claudia'dır. İçine girdiğini sandığı serüven ile aslında, kendi kayboluşunun serüvenine tanıklık eder.

"Macera"nın, insanlığın yaşadığı bu yitiriş duygusuna uygun olarak, Claudia'nın yaşadığı nevrotik iç sıkıntısını andıran bir çizgide ilerlediği düşünülmektedir. "Bir sanat eseri... düşünceyle biçimin organik birliği demektir" (Tarkovski, 1986: 30). "Macera"da, yaşanan parçalanmayı ve yabancılaşmayı somutlaştıran bir biçime sahiptir. Değişimle gelen anlamsızlık, uyumsuzluk ve dolayısıyla yabancılaşma sorunu "Macera"da, belirsizliği ve yabancılık hissini belirgin kılan bir formda sunulur.

Çağdaş insanın ve yaşamın içinde bulunduğu durumla bir tür hesaplaşma niteliğinde olan, çağının bir tanığı olma sorumluluğunu üzerine aldığı düşünülen filmin aynı zamanda, sinema açısından da büyük bir devrimi gerçekleştirdiği ileri sürülebilir. Zira *"Macera, sanat dâhilinde daha önce düşünülmemiş yeni olanakların bütün bir görünümünü sunan nadir filmlerden biridir"* (Ellis, 1990: 323). *"Macera"*, sinemanın eğlence aracı olmasının dışında bir anlatım aracı olarak kendi içinde bir amaç olabileceğini ispatlamaktadır. Sanata ve sinemaya yönelik genel yargıları, kalıplaşmış değerleri kıran film, izleyicisine alternatif görme biçimleri sunarak, izleyicisinin eleştirel bir tavır kazanmasına da olanak tanımaktadır. *"Macera'nın bize gösterdiği şey, filmlerin büyük olaylar etrafında gelişmelerinin gerekli olmadığı, çok az bir drama da filmin yine ilgi çekici kılınabileceğidir"* (Nowell-Smith, 2003: 1). *Macera'nın* öyküsü yok denecek kadar azdır. Çünkü filmin amacı öykü anlatmaktan ziyade bir yabancılık hissi uyandırmaktır. Filmde bir kızın, adada kaybolmasının ardından sevgilisi ve en yakın arkadaşı arasında gelişen aşkın tutunmaya çalışan öyküsünü anlatılır. *"... Mutluluktan ziyade, duygusal karmaşa ve suçluluk duygusu getiren..."* (Beaver, 1983: 390) *"Macera"*, bir melodram değildir. Gittikçe yabancılaşan dünyada, yabancılaşmış insanın yaşadığı boşluğun, samimi temellere dayanmayan kadın-erkek ilişkileri kapsamındaki yansımasıdır. *"... Bir bakıma kurulamayan çocuksu görünümlü diyalogun ya da diyalogsuzlukta somutlaşan yabancılaşmanın öyküsüdür"* (Gevgilili, 1989: 172).

"Macera", birbirini neden-sonuç ilişkisi içinde takip etmeyen, birbirinden alakasız görünen, ama birbiriyle bağıntılı çeşitli parçaların bir araya getirilmesiyle kurulmuştur. Patrizia'nın köşkünde, açık havada, Anna'nın bulunamamasıyla ilgili konuşmaların geçtiği ayırmadan hemen sonra Claudia'nın, Giulia'nın ısrarı üzerine Giulia ve prensesin torunu Goffredo ile birlikte Goffredo'nun resim atölyesine çıkmaları buna bir örnek olarak gösterilebilir. Nitekim atölyede gelişen olayların Anna'nın kayıp olayı ile bir ilgisi yoktur. Bu sayede, Claudia'nın, Anna'nın kaybolmuşluğu ve Sandro'ya karşı hissettikleri arasındaki dağılmışlığı ve arkadaşının kayboluş fikrinden uzaklaşmaya başlaması maddeleştirilir. Aynı zamanda da, izleyicinin Anna ile ilgili duyguları, Anna'nın bulunup bulunmamasına dair düşünceleri kesilmiş olur. Gelişen bir olayın yarım bırakılması, izleyeni tedirgin eder, onu filme yabancılaştırır. Bu şekilde neden-sonuç ilişkisi ile bağlanmayan, uyumsuz parçaların yan yana kurgulanması, izleyicinin biçime odaklanmasına neden olur. Film

anlatısının ön plana çıktığı paradoksal gelişim süreci, izleyicinin filme karşı eleştirel bir tavır takınmasını sağlar. Böylelikle görünenlerin sorgulanmasına olanak tanınırken, filmin gerçeklik yanılması da kırılmış olur. Nitekim, Anna'nın bulunacağı ümidi ile tetikte bekleyen izleyici, her defasında başka bir ayrıntı, başka bir beklenmedik durum ile hayal kırıklığına uğrar.

Sadece kurgusal anlamda değil, atmosfer anlamında da, kişilerden eşyalara, ışıktan sese, dekordan çekimlere, renkten kamera hareketlerine, oyunculuktan film ritmine kadar her şey, filmin yabancılık hissini artırır, yabancılaşmanın olabildiğince somutlaştırılmasına katkıda bulunur. Anna'nın adada kaybolmasının ardından bozan hava, filmin bütün havasını etkiler. Film, izleyiciye, huzur duyacağı sıcak bir evren sunmaz. "Macera"nın sesini, yoğun olarak duyulan doğal seslerin bileşimi oluşturur. Müziğin çok az kullanıldığı filmde sesler, belirli bir ruh durumunu vermek için, görüntüyü destekleyen bir biçimde kullanılmaktadır. Bu ruh durumuna ise yabancılaşma hâkimdir. Adada kayalıklara çarpan dalgaların umarsız ürkütücü sesleri, filmin sonunda geriden gelen sirenlerin uzak ve tiz sesleri adeta, kişilerin içlerinde duyumsadığı uçurumu ve dünyanın yabancılığını dile getirir. Bunun yanında, ani kesmelerle birleştirilen sahneler, yaşanan maceranın karmaşasına uygun bir ritim meydana getirir. Bir hareketlenip bir durağanlaşan sahneler, Claudia'nın yaşadığı yabancılaşma yolculuğuna uygun inişler çıkışlar yapar.

Antonioni'nin "Macera"da yarattığı bu evren, duyumsanan yabancılaşma gerçeğini görünür kılar. Yabancı bir dünyanın insana olan uzaklığının, insanın bu dünya içinde kaybolmuşluğunun, insanlar arasında yaşanan diyalogsuzluğun her karesine sindiği "Macera", kişinin yabancılaşmışlığını tedirgin edici biçimiyle maddeleştirir. Bu bağlamda, tanrının unuttuğu, insandan uzak bir adada başlayan ve giderek tekinsizleşen bir serüvene dönüşen "Macera"nın, neyin içine girdiğini kavrayamayan insanın, bu yeni varoluş şekli karşısında yaşadığı bocalamanın bir görünümü olduğu söylenebilir.

"Gece" (La Notte, 1961)

"Macera"da yavaş yavaş bilincine varılan ve adlandırılan yabancılaşma durumu, "Gece"de artık içinde yaşanan bir alacakaranlığı andırmaktadır. Bu anlamda "... yabancılaşmanın, çağdaş yaşamdaki insanın duyduğu yalnızlığın, huzursuzluğun, korku ve bunalımın birebir karşılıklarını Antonioni'de bulmak, onun Gece'sini, 20. yüzyılı kuşatan gece olarak görmek mümkündür" (Savaş, 2003: 162). "Macera"da, bir kaçamak havasında, daha çok Claudia ve Sandro üzerinden ortaya konan yabancılaşma olgusu, "Gece"de

Giovanni ve Lidia'nın savrulduğu dağınık bir yol hikâyesi etrafında seyreder.

Bu yolun içinden geçtiği şehir olan Milan'ın yalıtılmış steril havası, filmin tüm atmosferine hakimdir. 1960'lar İtalya'sında yaşanan ekonomik patlamanın (il boom) ilerlemeci ruhu, pek çok İtalyan kentinin hızla endüstrileşerek büyümesini de beraberinde getirmiştir. İş potansiyelinin arttığı kentler, metropoller halini almaya başlamıştır. "*Macera*"nın hemen başında çerçevenin kenarından gösterilen inşaat halindeki binalar artık, "*Gece*"nin şehrini ve tüm çerçevesini kaplamaktadır. Büyük bir endüstri kenti olan Milan'ın arabalarla dolu caddeleri, binalarla örülü beton gövdesi, tüm donukluğu ile büyüyen modern dünyanın insana uzak doğasını hatırlatırcasına dikilir. Yüksek bir binanın camlarının ardından aşağıya inen asansörle tepeden gösterilen şehir manzarası izleyiciye, modern insanın içinde bulunduğu durumun kırılğanlığını ve uzaklığını hissettirir. İzleyici birazdan, şehrin mekanik ve tiz seslerinden oluşan 'senfoni' eşliğinde gittikçe kasvetlenen havayla, bu görüntünün içinde yaşayan insanların hayatlarına bir gözlemci olarak davet edilecek; camın aradan hiç kalkmadığı bir yolculuğa çıkılacaktır.

Bu yolculuk, amansız bir hastalıktan dolayı acı çeken Tommaso'nun çırpışları ile bir hastane odasında başlar. Arkadaşlarını ziyaret etmeye giden Giovanni ve Lidia'nın, asansörde kameraya sırtlarını dönerek yukarı çıkması, film ilerledikçe şahit olunacak, uzaklıklarının ilk göstergesidir. Giovanni ve Lidia'nın sessizliklerinde vücut bulan yabancılaşmaları, 20. yüzyılda sesini yitirmiş insanın bir diğerine ulaşmadaki başarısızlığının bir yansıması gibidir. Bu başarısızlığın, kişinin kendi benliği ile arasındaki bağı yitirmiş olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Kendisini tanımayan, insani değerlerini yitiren insanın samimi ilişkiler kurması ise olanaksız görünmektedir. Tommaso'nun yanından Lidia'dan sonra ayrılan Giovanni'nin, hastaneye henüz geldiklerinde eşi ile gördükleri nemfomanyak bir kadınla yaşayacağı 'kaçamak' da bunu destekler niteliktedir. Ölmek üzere olan bir arkadaşının odasından çıkar çıkmaz bir kadınla birlikte olmaya çalışan Giovanni, Kierkegaard'ın ortaya attığı estetik hayatın da bir temsilcisidir.

Kendisine ve insanlara bu şekilde yabancılaşan insanın, kurduğu ilişki biçimlerinin yanı sıra, ilişkilerinin çokluğu ile de kendisinden uzaklaştığı düşünülmektedir. Çoğalan insan ilişkileriyle artan personalar içinde, kişinin gerçek kimliğini giderek kaybettiği görülür. Çünkü bu, kişiliğin belli parçaları ile yüzeysel olarak etkileşime geçilmesini gerektirir. Modern toplumda, sunulan hazır rollerdeki hızlı değişimin de, kişinin kendisi ile ilgili bir yargı-

ya varmasını güçleştirdiği ve kendisine karşı yabancılık duymasına neden olduğu söylenebilir. Hastanede, eş ve arkadaş rolünü oynadığı sırada, beklenmedik bir şekilde bastırılmış duygularının açığa çıkması ile aniden kendini tanıyamayan Giovanni, buradan sonra gittikleri, adına verilen kitap kokteylinde buna benzer bir yabancılık yaşar. Girişte kitaplardaki resmine ve adına şöyle bir durarak bakması bunu gösterir. Burada artık başka bir Giovanni, Giovanni Pontano vardır.

Bu ortama kendini yabancı hisseden Lidia, bir sonraki sahnede, hızlı adımlarla binadan uzaklaşırken görülür. Bundan sonra Lidia, yeryüzünün ıssızlığını anımsatan Milan'ın yüksek binalarla kaplı sokaklarında, adeta sürükleneceği bir yürüyüşe çıkar. Bu yürüyüşle, zamansızlık duygusunun ruhuna ve sokaklara egemen olduğu bir rotada, melankolik bir ruh hali içinde ilerler. İnsanın, ruhunun derinliklerinde duyumsadığı hiçlik ve anlamsızlık duygusunu pekiştiren umursamaz dev binaların gölgesinde, Lidia'nın yalnız yaptığı bu yürüyüş, içsel denebilecek bir tür yolculuğu andırır. Bu yolculuk, Giovanni'nin evde bir başına geçirdiği saatlerle çakışır. Giovanni, rüzgârın sayfalarını çevirdiği masadaki kitap kadar kendi haline terk edilmiş görünür. Bu bunaltı Lidia'nın, Giovanni'nin onu alması için aradığı telefonla dağılır.

Evde banyo yaparak yorgunluğunu atan Lidia, birlikte bir şeyler yapmak için dışarı çıkma önerisi getirir. Giovanni, aslında davet edildiği Gherardinilerdeki partiye gitmek istediğini belli etse de, konuşmaları bir karara bağlanmadan, parti hakkındaki oyalayıcı kısa bir diyalogla biter. Birlikte vakit geçirmek için (striptiz izlemeye) gittikleri bar, Lidia'nın umutlarını tükettiği yer olur. Barda çalan müziğin, umursamaz notaları adeta, Lidia'nın içinde bulunduğu kırılmanın melodisini çalar. Bir aradayken daha da yalnız görünen çiftin yaşadığı uzaklık, konuşmalarını bölen dansla daha da artar.

Gherardinilerdeki partide, bu uzaklığın giderek bir kopma noktasına geldiğine şahit olunur. Giovanni ve Lidia'nın dağılmaya yüz tutmuş ilişkileri büyük bir hızla çözülür. Giovanni ve Lidia'nın, yörüngelerini kaybetmiş bir şekilde birbirlerinden gittikçe uzaklaşarak dolandıkları bu parti, çiftin uzaklığını daha da acımasız bir katılıkla gözler önüne serer. Kalabalığın abartılı coşkusuyla süren parti, Giovanni ve Lidia'yı, birbirinin gözünde giderek nesneleştiren bir etki yaratır. Gece boyunca çok nadir yan yana gelen çift, birbirini uzaktan izleyen iki yabancı halini alır. Varlıkları ve yoklukları birbirine karışan çift, sanki hep bildikleri bir gerçeği birbirlerine uzaktan uzağa itiraf ederler.

Bu partide nesne konumunda olan sadece Giovanni ve Lidia değildir. Partide ılgnlığın içine gömülen insanların, eğlencenin yüzlerini maskelediği nesneleri andırdıkları söylenebilir. Kendini kaybeden insanlarla dolu kala-balığın, varoluşçu düşünürlerin farklı şekillerde adlandırdıkları en alt seviyede bir varoluş tarzı sergilediği görülür. Bu insanların, kurduğu ilişkilere de, yüzeysellikten kurtulamaz. Boş konuşmayla geçen diyaloglar derinlikten yoksun ve samimiyetten uzaktır. Giovanni ve Lidia'nın villaya ilk geldiklerinde karşılaştıkları sessizliğin bu bağlamda, bu topluluğun asıl görüntüsünü verdiği söylenebilir.

Giovanni'nin, Gherardinilerin kızı Valentina'ya söylediklerinin de bunun bir yansıması olduğu düşünülmektedir.

GIOVANNI: Bundan böyle tek satır yazabilecek miyim, onu bile bilmiyorum Şimdi. Ne yazacağımı bilmiyor değil, nasıl yazacağımı bilmiyorum. Bunalım dedikleri bu olsa gerek. Günümüzde her yazarın başına gelen bir Şey bu. Ama benim içimi gizli gizli kemiriyor, bütün yaşıamımı değiştiriyor.

Giovanni'nin bütün yaşıamını değiştirdiğini düşündüğü bu kısırlığın, bir ilham meselesinden çok, 20. yüzyılda insanın, kendisini gerçekleştirecek gücü kaybetmesinden kaynaklandığı ileri sürülebilir. Valentina'nın, odasında Giovanni'ye dinlettiği ses kaydında geçen Şu cümlelerin de, ıskalanan bu gerçeği ortaya koyduğu söylenebilir:

VALENTINA'NIN SESİ: ...Kulağını bir ağacın gövdesine daya, yeteri kadar beklersen bir ses duyarsın. Belki içinden gelen bir sestir bu. ...

Fakat belki de günümüzdeki gerçek, insanın artık bu sesi içinde hiç duymamasıdır. Bu aslında, Frankl'ın (1995: 114) bahsettiği, yabancılaşmayı da beraberinde getiren varoluşsal boşluğun bir yansımasıdır. Bu ruh hali, insanın enerjisini öldürmekte, hayata karşı takındığı tavra, yaptığı iše, kendi benliği ile arasındaki ilişkiye de aynı havayı vermektedir. Evliliklerine de böyle tükenmiş bir havanın hâkim olduğunu çoktan bilmesine karşı Giovanni'nin filmin sonunda yine de Lidia'yı bırakmak istemediğine şahit olunur. Her fırsatta Lidia'yı aldatmaya hazır görünen Giovanni, Lidia'nın, evlilikleri ve ken-

dileri için sarf ettiği acımasız sözlerin gerçekliğini inkâr eder. "... *insancıl ve duygusal yanını yitirmiş bir tür cinselliği, sıradan erotizmin insanı aşağılayan biyolojik soğukluğunu...*" (Gevgilili, 1989: 174) içine sindiren Giovanni, tüm direnişlerine rağmen, Lidia'yla birlikte olmak için çabalar. Böylelikle çoktan bitmiş ilişkileri için, kendisi için, kendince bir çıkış noktası bulmaya çalışır. Öte yandan Lidia, anlamsızlığın denizinden birlikte çıkamayacaklarını artık anlamıştır.

Yabancılaşmayla birlikte gelen bütün çıkmazlar "Gece"de, yaşanan kısırlığı keskinleştiren bir formla anlatılır. Sontag'ın da (1998: 27) belirttiği gibi, "Sanat yoluyla edinilen bilgi, bir şeyin kendisinin bilgisinden çok, bir şeyi bilme biçiminin ya da biçiminin yaşantısıdır". "Gece"de de biçim, bir düşünme; fikirleri gerçekleştirmenin bir yolu (Rodhie, 1990: 22) olarak kendini gösterir. "Gece", yabancılaşmış insanın duygularındaki, ilişkilerindeki, dünya ile etkileşimindeki kısırlık oranında az bir öyküyle, bir güne sığdırılan olaylar etrafında gelişir. Giovanni ve Lidia çiftinin başarısız evliliğini konu edinen film, yürümeyen bir evliliği anlatmaktan başka bir amaca sahiptir. Giovanni ve Lidia'nın tükenmiş evliliğini, yabancılaşan dünya içinde, anlamını ve samimiyetini yitiren duyguların yarattığı yabancılığı ve iletişimsizliği maddeleştirmek için kullanır.

"Gece"de olaylar, neden-sonuç ilişkisi içinde ilerlemez. Şehir görüntülerinin ardından hasta ziyaretiyle başlayan film, Giovanni'nin hastanedeki nemfomanyak bir kızla yaşadıklarının ardından gidilen kitap kokteyliyle devam eder. Hemen sonra Lidia'nın tek başına çıktığı yürüyüşle, vakit geçirmek için gidilen bar sahnesiyle ve parti görüntüleri ile sekmeler içinde gelişir. Birbiri ile pek de ilişkili görünmeyen bu kesitler, yabancılaşma gerçeğinin bir görünümünü vermek için bir araya gelmiştir. Parçalı anlatımını daha da çok parçalayan pek çok sahnenin ani kesmelerle çakıştığı "Gece", Giovanni ve Lidia'nın yaşadığı yabancılaşmayı, ikisinin yaşadığı farklı deneyimleri iç içe kurgulayarak iyice somutlaştırır.

Anlatı yapısıyla yabancılaşma düşüncesini maddeleştiren "Gece", görsel özellikleriyle de bu amaca hizmet eder. Filmin görsel yönünün, tematik yönüyle çok sıkı bir ilişki içinde olduğunu dile getiren Antonioni (Billard, 1996: 141), "Gece"de yabancılaşmayı, oluşturduğu atmosferle de kurar, somutlaştırır. Siyahın, "Macera"ya göre daha keskin kullanıldığı "Gece"ye rengini, yine gece verir. Yavaşça karararak kasvetlenen hava, Lidia'nın ruh durumunu andırır. Oluşan gölgeler, konturlarını çizdiği insanların yalnızlığını anımsa-

tır. Doğal dekorların tercih edildiği “Gece”de mekânlar, ruh durumlarının uzantıları gibidir. “*Milan’ın kasvetli havası, ilişkinin duygusal tabiatıyla uyum içindedir*” (Beaver, 1983: 391). Lidia’nın geçtiği sokaklar, insana uzak binaların beton gövdeleriyle, Lidia’nın yaşadığı güçsüzlüğü ve yalnızlığı anımsatırcasına uzar gider.

“Gece”de sesler de yabancılik hissi yaratır. Film, şehir seslerinin yarattığı tedirgin hava eşliğinde açılır. Müzikler çoğu yerde, kişilerin ruh durumuna tezattır. Giovanni ve Lidia’nın golf sahasında konuştuğu sırada geriden gelen müzik, buna örnek olarak gösterilebilir. Lidia’nın, ilişkilerinin tükendiğini haykırdığı diyalog ile, çalan neşeli müzik birbiriyle uyumsuzdur.

“Macera”da zorla kavranan gerçek(ler), “Gece”de bilinen, geceye inat gün gibi aşikâr bir gerçeğin yolculuğu halini alır. Bir tek gün içine sığdırılan “Gece”, şafakla birlikte Lidia’nın yaşadığı aydınlanma ile biter. Lidia’nın haykırdığı fakat pek de karşı koyamadığı yabancılaşma gerçeği, üçlemenin son filmi, “*Batan Güneş*”le, kaldığı yerden devam eder. “Gece”nin bittiği şafak vakti başlayan “*Batan Güneş*”te yabancılaşma, artık iyice ayırdına varılan ve en sonunda da reddedilen bir gerçektir.

“Batan Güneş” (L’eclisse, 1962)

Antonioni, filmler için iyi olan fikirlerin, gerçek hayattakilerle aynı olmadığına inanır (1990: 34). Antonioni, filmlerinde, görünenlerden çok, bir duygu, bir düşünce iletmek istediğini bu şekilde dile getirir. Antonioni, asıl amacınınsa, görünenlerin gerisindeki gerçekliğin duyumunu yakalamak olduğu söylenebilir. Duyumsadığı ve anlamlandırmaya çalıştığı bu gerçekliği Antonioni (1990: 35), şu sözlerle dile getirir: “*Şurası doğrudur ki, hiçbir zaman bu gün olduğu kadar her şeyden şüphelenmemişizdir. Her şey belirsizleşti, iki uç arasında gidip gelmeye başladı... Tamamlanmamış ve vücut bulmamış bir gerçekle çevriliyiz. İkimizde, şeyler, sis ve gölge fonu üzerinde beliren ılık benekleri gibi beliriyorlar. Bizim somut gerçeğimizin hayalet gibi, soyut bir niteliği var*”. Antonioni, filmleriyle, kavranması zor bu soyut niteliği somutlaştırmayı dener. Belirsizlikle örülü, değişen dünyanın, kişide yarattığı yabancılik hissini, kişinin içinde bulunduğu yabancılaşma durumunu, kendince maddeleştirmeye çalışır.

“Macera” ve “Gece”de olduğu gibi “Batan Güneş”te de Antonioni, yabancılaşma olgusunu izleyiciye fark ettirecek bir biçim içinde ortaya koyar. Fakat bu sefer bunu, bu duyuma daha çok yaklaşarak gerçekleştirir. Bunun nedeni, Antonioni’nin, bireysel olduğu kadar sinemasal anlamda da, “Macera” ve

"Gece" de karakterleriyle birlikte çıktığı keşfi ve yolculuğu, "Batan Güneş"le iyice tamamlaması ve karşısına almasıdır. "Macera"da sancılı bir şekilde anlamlandırılan ve kabul edilen, "Gece"de acı da olsa bilinen ve artık içinde bulunulan yabancılaşma gerçeği, "Batan Güneş"te, tamamen bilincinde olunan bir olgu olarak belirir. Bundan dolayı, "Batan Güneş"te daha keskin bir şekilde hissedilen yabancılaşma durumunun, daha deneysel ve daha soyut bir biçimde maddeleşmesine ve bu sayede de daha somut bir şekilde görülmesine olanak sağlanır.

"Batan Güneş"te yabancılaşma, gittikçe insansızlaşan bir dünyada, duyguların giderek yitirilmesi şeklinde kendini gösterir. Zira "Antonioni, "Batan Güneş"in, insanlar hakkında bir hikâye olmadığını; bir duygunun ya da duygusuzluğun hikâyesi olduğunu dile getirmişti" (Castello, 1962: 31). Bundan dolayıdır ki, barındırdığı onca nesne içinde, sadece insanın fazladan olduğu izlenimini veren dünya, bütün umursamazlığıyla "Batan Güneş"in tüm atmosferini kaplamakta, insanı adeta dışarıda bırakmaktadır. Bu durumun, bir yandan o dönemde modernizmin yaşandığı pek çok ülkenin, diğer yandan da 1960'lar İtalya'sının bir görünümünü verdiği söylenebilir. Ekonomide ve teknolojiye yaşanan hızlı gelişme, yaşam standartlarını ve refah düzeyini giderek arttırmıştır. İnsanların hareketlerine yön veren güç ise, kazanç halini almıştır. Paranın ve metanın başat bir rol oynadığı modern dünyada insan giderek silikleşmiş, insani ilişkiler yok olmaya yüz tutmuştur. "Bu nedenledir ki Batan Güneş'te, nesneyi betimlemek, nesneyi nasılsa öyle görerek betimlemek ayrı bir önem ..." (Savaş, 2002: 79) taşımaktadır. Bunun, 20. yüzyıl insanının, artık ona yabancı olan bir evren içinde değişen konumunun, dünya ile bağ kurma biçimindeki değişikliğin bir dışa vurumu olduğu söylenebilir. Bu bağlamda "Batan Güneş"in, yeni romanın edebiyat alanında yakaladığı duyumu, sinemasal anlamda oluşturduğu düşünülmektedir. "Batan Güneş"te, artan nesnelerle daha da umursamaz bir görünüm verdiği bir çağda, aslında ne anlamlı ne de anlamsız olan dünyanın (Robbe-Grillet, 1981: 37), insanda uyandırdığı yabancılık ve hiçlik duyguları maddeleştirilmiş olur. Bir abajur ve yanında duran kitapların görüntüsüyle açılan film, daha en başından, bu duyguların insanda yarattığı iç sıkıntısını verir. Çalışan bir vantilatör ve yanan abajur dışında, hayat bu odada adeta donmuştur. Bu donukluk aynı zamanda, nesneler kadar cansız, bu oda kadar ruhsuz görünen Riccardo ve Vittoria'nın içinde bulundukları durumun da bir duyumunu verir. Uzun süren bir ilişkiyi henüz bitirmekte olan Riccardo ve Vittoria, artık birbirlerine birer yabancıdır.

Vittoria, öğlen annesini görmeye, Roma'nın ünlü borsa binasına gider. Her şeyin büyük bir hızla yapıldığı, rakamların havada uçtuğu borsa binası, para odaklı ilişkiler ağının merkez noktasıdır. Borsayla meşgul olan annesinden beklediği ilgiyi göremeyen Vittoria, öğle paydosunda annesinden ayrılır. Akşam komşusu Anita ile Kenya'da büyümüş olan Marta'nın evine gider. Bu egzotik ülkenin resimlerden etkilenen Vittoria, takılar takıp yüzünü boyayarak, dans edip yerlileri taklit etmeye başlar. Vittoria, sanki geçici de olsa, varlığını anlamlandıramamanın verdiği ağır yükü, kendisini bir yabancı gibi hissettiği başkalaşan dünyadan, insanlardan ve kendisinden kaçıp, yepyeni bir dünyaya açılarak atmaya çalışır.

Yaşadığı yoğun anlamsızlığın yarattığı boşluğu karmaşa olarak adlandıran Vittoria, içine düştüğü bu çıkmazı, yeni bir ilişkinin coşkusuyla üzerinden atmaya çalışır. Fakat bu dünyada, "*Sadece anlam değil, zihnin bildiğini yadsıyan vücutlarla yaratılan erotizmin dışında duygular da yoktur*" (Ellis, 1990: 322). Duygusal bağların kopma noktasına geldiği bir dünyada, sevginin gerçek anlamda yakalanması imkânsızlaşmıştır. Vittoria ve Piero'nun hızlı başlayan aşk macerası, içinde yaşadıkları dünya kadar umursamaz ve kısır bir görünüm sergiler. Peşinen kabul edilerek girilen bir anlaşmayı andıran bu kısa süreli birliktelik, birbirini tanımayan iki farklı insanın, birbirine gittikçe yabancılaştığı bir deneme girişimi gibidir. Birbirlerine sadece kuru bir erotizmle temas edebilen "*Piero ve Vittoria, muğlâk ve inandırıcı olmayan cinsellik dışında, birbirleriyle çok da ilgileniyormuş gibi görünmez*" (Brunette, 1999: 80). Bunun nedeni belki de, insanın içinde, boşluktan başka paylaşacak bir şeyinin kalmamasıdır. Diğer insanlarla sıradanlıklar dışında paylaşacak pek de bir şeyi olmayan kişi kendisini artık, sadece paranın satın aldığı nesnelerle var etmekte; paraya ve bu nesnelere önem verdiği ölçüde de nesnelenmekte; kendi benliğine yabancılaşmaktadır. Filmde Piero'nun, arabasını çalarak trajik bir şekilde ölen bir insanın hemen ardından, arabasına gelen zarar hakkında konuşması, buna bir örnek olarak gösterilebilir. Bu sözlerin, bir yandan Vittoria'nın ayırdına vardığı ruhsuzluğu betimlerken, diğer yandan, bu durumun meydana getirdiği 'tutulma'yı ortaya koyduğu söylenebilir. Her şeyi keskin bir donukluk ve yabancılık içinde gösteren bu tutulmadır. "*Batan Güneş*"'in öbür adı olan ve kelime olarak, 'tutulma' anlamına gelen, Latince 'lipo' (yok olmak) kökünden türeyen 'l'eclisse', modern dünyaya genel havasını verir. Floransa'da izlediği tutulmanın kendisinde uyandırdığı hisler Antonioni'yi, "*duyguların bile durduğu bir anın filmi*"ni (Antonioni,

1964; Bramann, 2007: 1) yapmaya götürmüştür. Vittoria'nın duyumsadığı da, gerçek anlamdaki tutulmaya çok benzeyen bu tutulma halidir: "*Beklenmedik ve yoğun bir soğukluk. Diğer tüm sessizliklerden daha başka bir sessizlik. Diğer bütün ışıklardan bambaşka donuk bir ışık. Ve sonra karanlık. Büsbütün bir durgunluk*" (Antonioni, 1964; Bramann, 2007: 1).

Bütün zamanını bu anın belirlediği "*Batan Güneş*"in karakterleri, bu zamana takılı kalmış gibidir. Nitekim "*Batan Güneş*"in kahramanları, duygulara inanmayan, yani, duygularını belirli şeylerle kısıtlayan insanlardır (Autera, 1996: 277). Piero'nun, kendisini bir an için yabancı bir dünyada hissettiğini söyleyerek dile getirdiği bu durum, Vittoria'nın bütün bir ruh haline egemendir. Vittoria'nın bilincine vardığı, her şeyi adeta donduran bu gerçeklik, onun duygu dünyasını da tutulmaya uğratmaktadır. Piero ile yaşadığı kısa aşk macerasıyla, kendisine bir kez daha itiraf ettiği bu sevememe durumunun, onda yarattığı gerilemeyi ve kuruluşu Vittoria, şu sözlerle dile getirir:

VITTORIA: Birini sevmek için sanırım karşıdakini tanımamak gerekiyor. Fakat belki de o zaman hiç sevmemek lazım.

Filmin sonundaysa, Claudia ve Lidia'nın aksine, artık emin olduğu bu yabancılaşma gerçeğine sırtını dönebilmeye cesaretini gösterir. Antonioni, "*Batan Güneş*"te değişen dünyanın ve buna bağlı olarak değişen varolma şeklinin onda uyandırdığı izlenimleri, bu izlenimleri somutlaştıracak, onları görünür kılacak bir biçim içinde var eder. Bunu da, izleyiciye, bu görünmez gerçekleri duyumsayıp sorgulayabileceği yepyeni bir görme biçimi, farklı bir bakış açısı kazandırarak yapar. Bunun için ise, geleneksel sinemanın kurallarından değil, çağdaş anlatının olanaklarından yararlanır. Bu olanaklar içinde ise kurgu, belirleyici bir öneme sahiptir. Öykünün yok denecek kadar az olduğu "*Batan Güneş*", birbirini neden-sonuç ilişkisiyle takip etmeyen, bir takım günlük ve sıradan sayılabilecek olayların, iç içe kurgulanmasından oluşur. Örneğin tesadüfen bir araya gelen Vittoria, Marta ve Anita, Marta'nın ülkesi Kenya'dan bahsederlerken, Vittoria aniden yüzünü boyamış, takılar takmış bir şekilde Afrika müziği eşliğinde yerlilerin dansını taklit ederken görülür. Gelişen bir olayın herhangi bir sonuca bağlanmadan kesilmesi, duyguları askıya alınan, düşünceleri farklı bir yöne kaydırılan izleyiciyi tedirgin eder. Bu tedirginlik ise izleyici üzerinde yabancılaştıracı bir etki yaratır.

Tutulmanın donuk ışığıyla aydınlanan "*Batan Güneş*", bu yabancı dünyanın, modern insana verdiği donukluğu ve boşluğu, kuru havasıyla keskinleştirir. Bu havanın oluşturulmasında, kullanılan dekor önemli bir yere sahiptir. Gerek iç, gerekse dış çekimlerde, gerçek mekânlar ve nesneler kullanılarak oluşturulan dekorlar, huzursuzluk verici bir şekilde sıkıcı, anlamsız ve duygudan yoksundur. Özellikle binalar dışarıda, birlikte yaşanması gereken birer sıkıntı halinde dikilirler. Müzik ve ses de, bu varlığı iyice belirginleştirir. Müziğin çok az yer tuttuğu filmde çoğunlukla tercih edilen doğal sesler, biçimi ve görüntüleri destekleyecek şekilde kullanılır. Diyalogun az olduğu filmde, nesnelerden çıkan sesler, nesnelerin varlıklarını çoğaltırcasına yüksek frekansta ve tek tek kullanılır.

Yabancılaşan dünyanın yarattığı yabancılaşmanın, film içinde görünenlere gittikçe yabancı bir nitelik kazandırılması yoluyla da elde edildiği görülür. Bunun ise, nesnelerin ve mekânların, daha önceki anlamlarından yalıtılarak gösterilmeleri sayesinde sağlandığı söylenebilir. Filmin sonunda, yedi dakika boyunca süren ve elli altı ayrı çekimden oluşan görüntüler, buna bir örnek olarak gösterilebilir. Film, insansız imajlar, daha önceden görülmüş ve şimdi de insani anlamdan yoksun yerler ve nesnelerle biter (Ellis, 1990: 316). Bu şekilde, kullanılan biçimsel öğeler aracılığı ile, ortaya koyduğu çeşitli yabancılaşma görünümelerini belirginleştiren Antonioni'nin "*Batan Güneş*"le, "*Macera*" ve "*Gece*" ile başlatmış olduğu serüveni devam ettirdiği ve tamamladığı görülür. Bir yandan sinemasal anlatım olanaklarını geliştiren Antonioni, diğer yandan da 20. yüzyıl yaşamını ve insanını derinden etkileyen yabancılaşma sorununu iyice tanımlayarak ve karşısına alarak kendi içinde bitirir.

Kaynakça:

Kitaplar

Antonioni, Michelangelo (1990). "Michelangelo Antonioni" ...Ve Sinema, Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü. (der.) içinde. (Çev. Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü). İstanbul: Hil Yayınları.

Autera, Leonardo (1996). "The Eclipse" The Architecture of Vision: Writings and Interviews On Cinema. Carlo di Carlo and Giorgio Tinazzi. (der.) içinde, New York: Marsilio Publishers.

Aydın, Ayhan (2001). İnsanca Varolma Sanatı. İstanbul: ALFA.

Bayram, Nazlı (1997). "Yalancı Carmen". Avrupalı Yönetmenler. (der.) içinde, Ankara: Kitle Yayınları.

Beaver, Frank E. (1983). On Film: A History of The Motion Picture. New York: McGraw-Hill Book Co.

Beckett, Samuel (1993). Godot'yu Beklerken Bütün Oyunları 1. (Çev. Uğur Ün). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Benjamin, Walter (1995). Pasajlar. (Çev. Ahmet Cemal) İstanbul: YKY.

Benjamin, Walter. (2000). Brecht'i Anlamak. (Çev. Haluk Barışcan, Güven Işısağ). İstanbul: Metis Yayınları.

Benk, Adnan (2002). Eleştiri Yazıları. İstanbul: Doğan Kitap.

Bresson, Robert (1992), Sinematograf Üzerine Notlar. (Çev. Nilüfer Güngörmüş). İstanbul: Nisan.

Billard, Pierre. "An Interview With Michelangelo Antonioni" The Architecture of Vision: Writings and Interviews On Cinema. Carlo di Carlo and Giorgio Tinazzi (der.) içinde. New York: Marsilio Publishers, 1996.

Brunette, Peter. The Films of Michelangelo Antonioni. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Camus, Albert (2000). Başkaldıran İnsan. (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Can Yayınları.

Cevizci, Ahmet (1997). Felsefe Sözlüğü. Ankara: Ekin Yayınları.

Comolli, Jean-Louis ve Narboni, Jean (1993). "Cinema/ Ideology/ Criticism 1" *Contemporary Film Theory*. Anthony Easthope. (der.) içinde. London: Longman.

Cooper, David E. (1990). Existentialism: A Reconstruction, Oxford: Basil Blackwell.

Davidov, Yuri (1990). Özgürlük ve Yabancılaşma. (Çev. Sargut Şölçün). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

Ecevit, Yıldız (2004). Türk Romanında Postmodernist Açılımlar. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Ellis, Jack C. (1990). A History of Film, Englewood Cliffs. N.J. : Prentice Hall.
- Ersevım, İsmail (2002). Freud ve Psikanalizin Temel İlkeler. İstanbul: Assos Yayınları.
- Ertoý, Muhammet (2007). Yabancılaşma: Kader mi Tercih mi?. Ankara: Lotus Yayınevi.
- Frankl, Viktor E. (1995). İnsanın Anlam Arayışı. (Çev. Selçuk Budak). Ankara:Öteki Yayınevi.
- Fromm, Erich (1999). Özgürlükten Kaçış. (Çev. Selçuk Budak). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Geçtan, Engin (1999). Varoluş ve Psikiyatri. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gevgilili, Ali (1989). Çağını Sorgulayan Sinema. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Guignon, Charles (2004). "Becoming a Self: The Role of Authenticity in 'Being and Time'" The Existentialists: Critical Essays on Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, and Sartre, Charles Guignon. (der.) içinde. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Hauser, Arnold (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi. (Çev. Yıldız Gölönü). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hızır, Nusret (1981). Felsefe Yazıları. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Horkheimer, Max (2005). Akıl Tutulması. (Çev. Orhan Koçak). İstanbul: Metis Yayınları.
- Horney, Karen (1999). Nevrozlar ve İnsan Gelişimi. (Çev. Selçuk Budak). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Israel, Johem (1971). Alienation: From Marx to Modern Sociology. The USA: Allyn and Bacon Inc.
- İyi, Sevgi (2003). Martin Heidegger'de İnsan Sorunu. İstanbul: Asa Kitabevi.
- Kızıltan, Güven Savaş (1986). Çağımızda Yabancılaşma Sorunu: Kişinin Silinen Yüzü. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kuçuradi, İoanna (1999). Sanata Felsefeyle Bakmak. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Moran, Berna (1981). Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Robbe-Grillet, Alain (1981). Yeni Roman. (Çev. Asım Bezirci). İstanbul: YAZKO.
- Rodhie, Sam (1990). Antonioni: Criticism and Interpretation. London: BFI Pub.
- Rotenstreich, Nathan (1989). Alienation: The Concept and Its Reception. The Leiden: E. J. Brill.
- Sahakian, William S. (1997). Felsefe Tarihi. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.
- Sartre, Jean-Paul (1963). Çağımızın Gerçekleri. (Çev. Sabahattin Eyuboğlu, Vedat Günyol). İstanbul: Çan Yayınları.

Savaş, Hakan (2003). Sinema ve Varoluşçuluk. Kızılay-Kadıköy: Altı Kırk Beş Yayın.

Schatz, Thomas (1983). Old Hollywood/ New Hollywood: Ritual, Art, and Industry. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press.

Simmel, Georg (2004). Modern Kültürde Çatışma. (Çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Sontag, Susan (der.) (1998). Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş. Haz. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis yayınları.

Tarkovski, Andrey Arsenyeviç (1986). Mühürlenmiş Zaman. (Çev.Fusun Ant) İstanbul: AFA Yayınları.

Touraine, Alain (1995). Modernliğin Eleştirisi. (Çev. Hülya Tufan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Vincenti, Giorgio (1993). Sinemanın Yüz Yılı. (Çev. Engin Ayça). İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı.

Wahl, Jean (1964). Existentialisme'in Tarihi. (Çev. Bertan Onaran). İstanbul: Elif Yayınları.

Weber, Max (1985). Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhı. (Çev. Zeynep Aruoba). İstanbul: Hil Yayın.

Dergiler

Camus, Albert (1965). "İsveç Söylevi". Tercüme 84: 18-53.

Castello (1962). "Cinema Italiano", Sight and Sound 32, 1: 28- 33.

Houston, Penelope (1960). "L'avventura". Sight and Sound 30, 1: 11-13.

_____(1964). "Keeping Up With The Antonionis", Sight and Sound 33, 4: 163-168.

Savaş, Hakan (2002). "Fenomenolojik Bakış ve Sinema". Kurgu Dergisi 19: 67-83.

Bildiriler

Antonioni, Michelangelo (1960). "L'Avventura Statement", Cannes Film Festival.

Savaş, Hakan (2005). "Doğunun Paradoksu, Batının Özdeşliği ve Çağdaş Anlatı Sineması" 8. Uluslararası Belgesel Sinemacılar Konferansı'nda sunulan bildiri, İstanbul.

Tezler

Doğan Topçu, Aslıhan (1999). Filmsel Zamanın Oluşturulmasında Kullanılan Zaman Atlamalarının Geleneksel ve Çağdaş Anlatı Sinemasında Anlatısal Yapı ile İlişkileri, Kısmen Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet Kaynakları

Boeree, George (2006), "Carl Jung"

<http://webpace.ship.edu/cgboer/jung.html>.

Bramann, Jorn K (2007), "The Eclipse (L'eclisse)"

<http://faculty.frostburg.edu/phil/forum/Eclipse.html>.

Nowell-Smith, Geoffrey (2003), "L'avventura"

<http://www.criterion.com/asp/release.asp?id=98&eid=106&section=essay>

SOĞUK SAVAŞ SONRASI BİLİM KURGU SİNEMASINDA DİSTOPİK SİSTEMLER VE KONTROL MEKANİZMALARI

Özet

Bilim, insanoğlunun gerek fiziksel gerekse zihinsel evrimi içinde hep önemli bir konumda olmuştur. Toplumsal gelişim süreci içinde, teknolojiyle hayat kolaylaştırılmış, doğa bizlere göre, istediğimiz gibi dönüştürülmüştür. Fakat bu süreç içinde giderek daha çok derinleşen, birbirine bağlı hayat oluşumu ortaya çıkmış ve sistematik bir iktidar gözetiminin içine girilerek özgürlükler kısıtlanmaya başlanmıştır. Toplumsal düzenin sağlanması, yönetenler ve yönetilenler arası dengenin sağlanması için başta gözetim mekanizmaları olmak üzere kontrol mekanizmaları sürekli faaliyette olmuş ve giderek artan bir şekilde insanları kuşatmaya başlamıştır.

Bu tez çalışması, ilk olarak kontrol ve gözetim mekanizmalarının kökleri ve tarihsel gelişimini, kurumsallaşmasını, Soğuk Savaş ve sonrasında Amerika Birleşik Devletleri'nin dünya dengeleri üzerinde hakimiyet kurmasıyla birlikte küresel bir boyut kazanarak hayatlarımızın önemli bir parçası haline geliş sürecini ele almaktadır. Ardından bu sürecin gelişimi ve geleceğine dair eleştirilerle uyarılarda bulunan bilimkurgu edebiyatı ve sinemasının kendi tarihi içinde nasıl bir duruş sergilediğine bakmaktadır. Özellikle Soğuk Savaşın sona ermesiyle bilimkurgunun tek kutuplu geleceğin kontrol mekanizmalarına yönelik kaygıları nasıl ifade ettiği, dönemin eleştirel bakış açısı sergileyen filmlerinin ele aldığı temalar çerçevesinde incelenmektedir. Bu filmler kapsamında gelecekte ortaya çıkması muhtemel distopik sistem yapıları ve kontrol mekanizmalarının nasıl şekilleneceğine dair uyarılar analiz edilmektedir. Sonuç olarak son yir. ni yıl içinde bilimkurgu sinemasında yer alan eleştirel yaklaşımlar ortaya konmakta ve işaret edilen mevcut dünya dü-

zeni içinde bizleri çevrelemekte olan ve geleceğe damga vurması muhtemel kontrol mekanizmaları ve distopik sistemlerin bir tespiti yapılmaktadır.

Anahtar Kelimeler:

Bilim Kurgu Sineması, Distopya, Gözetim, Kontrol Mekanizmaları, Kurmaca Gerçeklik, Genetik

Giriş

Bilim, insanoğlunun gerek fiziksel, gerekse zihinsel evrimi içinde hep önemli bir rolde olmuştur. "2001:Uzay Macerası" (2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968) filminin giriş sahnesinde betimlendiği gibi teknolojinin gelişim süreci, bugün insanı neredeyse içinde var olduğu doğanın ve etrafındaki gezegenlerin efendisi olmasını sağlayacak bir noktaya getirmiştir. Fakat bu gelişim sürecine paralel olarak sosyal ve siyasi hayatı da evrimleşen insanoğlu, teknolojiye bağlı bir hayat oluşumunun ve iktidar denetiminin içine girerek özgürlüğünü yitirmeye başlamıştır.

Sanatsal kurmacalar içinde var olmaya başlayan ve edebiyat tarihi kadar eski olan bilimkurgu, hem teknolojik hem de sosyolojik tasarımlar için sanal deneme alanları oluşturan bir tür olmuştur. Aydınlanma döneminden itibaren hızla gelişen teknoloji ile birlikte gündelik yaşamın dinamikleri de büyük dönüşüme uğramaya başlamıştır. Bu bağlamda sosyal ve siyasi hayat büyük değişimler geçirmeye başlamış ve teknolojinin hayatın merkezinde olduğu ve her türlü sistemin ona bağlı olarak şekillendiği yeni bir çağa girilmiştir. Başlangıçta, gerek edebiyatta gerekse sinemada, fantastik gezilerin işlenmesi ile yoluna başlayan bu tür, sade bir eğlence aracı olmaktan öteye geçerek ciddi sosyal ve siyasal konuların ele alındığı, toplumsal ve bilimsel kuramların, tasarımların tartışıldığı özel bir ortama dönüşmüştür. Jules Verne'in teknolojik hayalleri mühendislik konusunda yeni hedefleri gösterirken, sosyolojik alanda Eflatun'un "Devlet"i ile başlayan, iktidara yönelik önermelerin simüle edildiği ütopyalar da bu tür içinde özel bir konuma sahiptir.

Ütopyalar, ideal hedefleri ortaya koyarak ve bir anlamda içinde yaşanılan zamanın ve toplumun ilacı olabilecek tasarımlarını sunarken, distopyalar sunulan bu ilacın yan etkilerini ve tehlikelerini simüle ederek göstermektedirler. Distopyalar, özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan baskıcı, totaliter iktidar sistemlerine yönelik bir karşı çıkışın araçları olmuşlardır.

"Distopya" terimi ise ilk defa "Oxford İngilizce Sözlüğü"nde belirtildiği gibi, John Stuart Mill tarafından 1868 yılında yaptığı bir konuşmasında orta-

ya atılmıştır. Mill, “*distopya*” terimini hayal edilebilecek 'en kötü' yönetimi ya da durumu, kaosu, savaşı ve zorbalığı tanımlamak için kullanmaktadır ve “*gerçekleşmesini dilerken çok dikkatli olmak gereken bir ütopya*” olarak niteler (Roth, 2005: 230). Darko Suvin, distopyayı sosyo-politik kurumlar, normlar ve toplumsal ilişkilerin, yazarın kurduğu toplumda mükemmele yakın olarak örgütlendiği, genelde gelecekte geçen, topluma egemen olan, insan özgürlüğünün temelden reddedildiği, kabusu andıran bunaltıcı ve baskıcı bir toplumun edebiyat yoluyla kurgulanıp anlatılması olarak tanımlar (Suvin, 1998). Nail Bezel'e göre ütopyalar, bir çeşit yeryüzü cenneti önerirken, distopyalar akıllarında bir yerde gizli olan cenneti inşa etmeye çalışanların yarattığı cehennemi sergiler; ütopyalar mutluluk için uyum gereğini vurgularken, distopyalar uyum düzeni adına yol açılan korkuyu ve acıyı anlatmaktadır (Bezel, 1993:17). Distopyalarda bir yandan iktidarların merkezileşmesi ve totaliter toplumsal yapılanmanın kaygısı dile getirilirken, diğer yandan da teknolojik ilerlemelere paralel olarak “pandoranın kutusu”nu açan karakterlerin kendilerini birdenbire nasıl yenik duruma düşürülmüş buldukları anlatılır (Dolgun, 2005: 197).

20. yüzyıl edebiyatı, genelde ütöpic olanı hem imkânsız hem de arzu edilmeyen olarak ele almıştır. Kontrolsüz sanayileşme, dengesiz kapitalist yayılım, Nazi Almanyası ve Stalin Rusya'sı gibi totaliter rejimlerin aşırı uygulamalarıyla II. Dünya Savaşı ve sonrasında gelen nükleer savaş gerilimleri, hızlı teknolojik gelişim ve tek kutuplu dünya düzeninin neden olduğu korkular edebiyatta distopik gelecek kurgularının, “*Biz*” (Yevgeni Zamyatin, 1921), “*Cesur Yeni Dünya*” (Aldous Huxley, 1932) ve “*1984*” (George Orwell, 1948), “*Fahrenheit 451*” (Ray Bradbury, 1954) gibi geleceğe olumsuz bakan distopaların ve sistem eleştirilerinin ana hatlarını çizen çalışmaların günümüzde daha yaygın olmasına yol açmıştır (Booker, 1994: 17).

Distopaların temel özelliklerini tematik olarak ele alacak olursak, distopik çalışmalarda genellikle yönetim teması altında güçlü bir idari yapı, sosyal sınıflar, bireyler arasında çarpık ilişkiler ve çarpık bir kimlik olgusu yer alır. Gözetim ve kontrol teması altında gerçekliğin kurgulanması, sansür, beyin yıkama faaliyetleri, izleme, psikolojik ve fiziksel kontrol gibi alt temalar ele alınmaktadır. Bilim ve teknoloji teması altında ise dijital teknolojiyle bağlantılı üstün gereçler ve sistemler; genetik mühendisliğiyle bağlantılı olarak da klonlama ve soyun ıslahı alt temaları yer almaktadır.

19. yüzyıldan itibaren bugünkü anlamıyla bildiğimiz bilimkurgunun oluşmaya başlaması ile birlikte gelişen teknolojiye bakış açısı ve onun kimin

kontrolünde olacağı ve hangi amaçlarla kullanılacağı sorusunun işlenişi, tütün gelişimini ve bakışını yönlendirmiştir. İlk başlarda tanrısal alana müdahale gibi kabul edilen teknoloji kavramı, sonradan iyimser ve ütöpik bir yaklaşımla fantastik dünyaların kapısını açan anahtar olarak görülmüştür. Fakat, I. Dünya Savaşı gibi bir deneyimden sonra renkli dünyaların aracı olması düşlenen teknolojinin bizleri avlayan, hayatları cehenneme çeviren, despot hükümdarların iktidar araçları olduğunun farkına varılmış ve distopyalar şekillenmeye başlamıştır. Başlarda, çok ileri zamanları konu alan bilim-kurgu hikayeleri, teknolojinin gelişerek hayal edilenleri gerçek kılmaya başlamasıyla birlikte, daha yakın zamanları hedefleyerek, doğrudan iktidar eleştirisine yönelmiştir.

Tarihe bakıldığında iktidarı elinde tutan tarafların güçlerini kontrol mekanizmalarından aldıklarını, gözetim kavramının da tüm bu sistemlerin merkezinde yer aldığı görülebilmektedir. Queen's Üniversitesi Sosyoloji Bölümü profesörü ve gözetimle ilgili araştırmaların dijital ortamda yayımlandığı *Surveillance and Society Dergisi* editörü olan David Lyon, herkesin tam olarak gözetimin boyutları ve hayatımızda ne kadar önemli bir konumda olduğunun farkına varabilmiş olmadığını ifade eder. Kişisel verilerle ilgilenen iş alanları milyarlarca dolarlık pazarlar oluşturmakta, hükümet birimleri ve güvenlik güçleri bu verilerin işlenmesi için büyük çapta bilgisayar ve haberleşme sistemlerinin desteğini kullanmaktadır. Gözetim konusunda, özellikle 1990'larla birlikte güç kavramının sorgulanması, sorumluluklar ve hakların sınırlarının neler olduğuna dair tartışmalar söz konusu olmuştur. Mahremiyet ile ilgili tartışmalar yanında toplumu ilgilendiren, gözetimin varlığından dolayı yaşadığımız hayat içindeki seçeneklerimiz ve kararlarımızın nasıl etkilendiği konusu da önem kazanmıştır. Fakat gözetim kavramı, son elli yıl içinde yoğun tartışmalara yol açacak ve hayatı etkileyecek şekilde merkezi bir öneme kavuşmasına rağmen yeni bir olgu değildir ve neredeyse tüm insanlık tarihi boyunca hayatın önemli bir parçası olmuştur. (Lyon, 2006a) Tarihe bakacak olursak gözetimin otoriteler tarafından otokontrolün sağlanması için önemli bir araç olarak kullanıldığını görebiliriz. Gözetim uygulamaları, mağara devrinde yaşayan atalarımızın rakipleri olan kişi ve grupları gözetleme ihtiyacıyla başlayan bir süreçtir ve bu uygulamaların kökleri, kişisel veya grup menfaatleriyle ilişkili olarak ortaya çıkmıştır. Her dönemde düzen için potansiyel tehdit oluşturan kişi ve grupların gözetim mekanizmaları, la tespit edilerek dengelerin korunması için etkisiz hale getirilmeleri söz konusu olmuştur. İngilizce'de "humint" olarak adlandırılan ve kişi istihbaratına dayalı

algılama ve iletişim yöntemi mağara devrinden başlayıp 20. yüzyıla kadar geliştirilerek kullanılmıştır. Elektrik enerjisinin kullanılmaya başlanması ve elektronik cihazların hızla gelişmesiyle teknolojik gözetim uygulamaları ortaya çıkmış; telgraf, telefon, teleks, bilgisayar ve internet haberleşmesiyle daha geniş alanlara yayılma fırsatı bulmuştur.

Gözetimin gündelik yaşamda önemli bir konuma gelişi ve kontrol mekanizmalarının işletilebilmesi için toplumunun sürekli gözetiminde başlıca etkenler, iktidarlarla bilgi teknolojileri arasındaki ortaklık ve bu teknolojilerde son yüzyılda görülen büyük gelişmeler olmuştur. Gelişmiş elektronik teknolojisine dayalı sistemler sayesinde gözetim etkinlikleri tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar sistematik hale gelmiştir. Bu gelişmeler ışığında meydana gelen sosyo-ekonomik dönüşümlerle hayatın içine nüfuz eden gözetim etkinlikleri son yüzyıl içinde kurumsallaşarak bireylerin her an her hareketini merkezi bir gözetim ağı vasıtasıyla izleyebilir güce erişmiştir. Bu oluşumlarla bağlantılı olarak bilgi ve iletişim teknolojilerinin getirdiği üstünlükler, bu sistemleri elinde bulunduran iktidarın merkezileşerek, totaliter eğilimler içinde bireysel özgürlüklerin teminatı olan kişi mahremiyetini bastırma faaliyetleri içinde bulunmaları gibi sonuçlar doğurmaktadır. Bu açıdan kurulan hegemonyanın kudreti kişilerin ne kadar denetlendiğiyle orantılı bir hale gelmiştir.

Dünyanın çehresini dönüşüme uğratan yeni teknolojilerin seri üretimle kitlelere yayılması, denetim mekanizmalarının işini kolaylaştırmaktadır. Bu durum Michel Foucault'un "*Hapishanenin Doğuşu*"nda ifade ettiği gibi görünür olanın kontrol edilebileceği savıyla bağlantılıdır. Foucault, gözetimi sadece örgütler açısından değil, toplumun genelinde daha geniş bir disiplin bağlamında ele almıştır. O'na göre modern toplumun kendisi disipliner bir toplumdur ve bu toplum yapısında iktidar teknikleri ve stratejileri daima var olmuştur. Bunlar başlangıçta ordular, hapishaneler ve fabrikalar gibi belli kurumlar içinde gelişeler bile, etkileri sosyal hayatın dokusuna nüfuz etmiştir. Foucault, modern toplumda gözetimi anlatmak için, Jeremy Bentham'ın Panoptikon hapishanesi metaforunu kullanmıştır. Panoptikon, tüm (pan) tutukluların gözlemlenmesinde (optikon), tutuklular üzerinde izlenip izlenmediklerinden emin olamadıkları ve görünmez bir "herşeyi bilen" tarafından izlendikleri duygusunu ortaya çıkararak etki kuran bir mekanizmayı tasvir eder (Foucault, 1992: 245-285). Foucault'ya göre bu sistemde esas tuzağı kuran, görünür olma halidir. Mahkum görülme halinden kaçamamakta ama izlenip izlenmediğinden asla emin olamamaktadır. Sistemin en etkili

olduğu yanı da burada ortaya çıkar; bilinçli ve sürekli bir görünebilirlik hali içindeki mahkum, yapacaklarının gizli olamayacağını bildiğinden kendiliğinden iktidarın işleyişine uymak zorunluluğu hissedecektir. Gerçek bir tabi olma durumu, hayali ilişkiden mekanik olarak doğmaktadır. Öyle ki, mahkumu iyi davranmaya, deliyi sakin olmaya, işçiye çalışmaya, okul çocuğunu özenli olmaya, hastayı tedaviye uymaya zorlamak için bu yollarla güç kullanmaya gerek kalmamaktadır. Artık demir parmaklıklara ve kocaman kilitlere gerek kalmamaktadır. Toplumsal kontrol ve denetim açısından, görmenin rolü "olmazsa olmaz" bir niteliktedir; çünkü görülen şeyin bilgisine sahip olunur, bilgisine sahip olunan şey de kolayca egemenlik altına alınır ve iktidar tarafından ele geçirilir. Kısacası, görülebilen her şey denetlenebilir (Foucault, 1992).

David Lyon, Panoptikon'un sosyal kuram açısından getirmiş olduğu devrimsel yeniliği, tâbi olanları gözetlemek ve teslimiyet yaratmak için "belirsizliği" itaat ettirmenin bir aracı olarak kullanması olarak tanımlar (Lyon, 1997:44). Foucault, panoptik toplumu; ıslah temelli olarak kişisel ve sürekli bir gözetime dayanan, denetim/cezalandırma ve ödüllendirme gibi mekanizmalar yoluyla bireylerin belli kurallara göre dönüştürülmesini hedefleyen ve doğrudan bireyler üzerine uygulanan bir iktidar biçimi olarak tanımlar. Bu tanımlama içinde, tüm toplumu kapsayacak şekilde kendini gösteren ve gözetim-denetim-ıslahtan oluşan üçlü yapı, günümüz toplumlarında da geçerli olan iktidar ilişkilerinin temel boyutunu oluşturur. Bugün insanlık, Bentham'ın temellerini attığı ve programladığı panoptik toplumda hapis durumundadır; bu aynı zamanda, iktidarların tüm çağlarda düşünüy kurduğu bir ütopyadır (Dolgun, 2005: 90).

"Gözetim Toplumu" terimi sosyolog Gary T. Marx tarafından ortaya atılmıştır. G. T. Marx bu terimi, *"bilgisayar teknolojisiyle üstün toplumsal kontrolün sağlanmasında son engelinin de yok olduğunu"* gösterecek şekilde, Orwell'in tasvir ettiği durumla ilintili olarak, 1985'teki çalışmasında kullanır. İlk dönem, gözetim, doğrudan izleme ve denetime ek olarak kayıt tutulmasını da içermektedir; modern gözetim, bürokratik idarenin rasyonel metodlarını da bünyesine katmıştır (Marx, 1985: 26-34). Yazara göre içinde yaşadığımız gözetim toplumunda artık hepimizin gizliliği tehdit altındadır; çünkü yeni teknolojiler gözetim potansiyelini sürekli arttırmaktadır (Lyon, 2006b: 67). Gary T. Marx'tan sonra tarihçi David Flaherty de Batı ülkelerinin bilgi toplumları yanında gözetim toplumlarına da dönüştüklerini dile getirmiştir (Flaherty, 1989:1). Gary T. Marx, ayrıca bu teknolojiler sonrasında olu-

şan ortamına "Yeni Gözetim" adını verir ve yeni toplumsal gözetimi "*kişilerin ya da bir grupların teknik araçlar kullanılarak derinlemesine araştırılması*" olarak tasvir eder (Marx, 1985). "*Video kameralar, bilgisayarla veri eşleme, profil çıkarma, veri sondajlama; DNA tahlili, ilaç testleri, yalanın tespiti için beyin taraması, uydular, duvarların ve kapalı kapıların ardındakini görmek amacıyla kullanılan termal tarayıcılar gibi teknik araçlarla gözetimin duyuları ve bilişimsel yetenekleri genişletilir. Yeni Gözetim, kooperatif ama çoğunlukla görünmez bir yapıya sahiptir*" (Marx, 2004).

Özellikle 1990'lardan itibaren internet başta olmak üzere yeni iletişim teknolojileri sayesinde insanların özel hayatları daha da görünür bir hal almış, iktidarın gözetimi ve kontrolü altına girmeye daha müsait bir hale getirilmiştir. Bu teknolojilerle yöneten ve yönetilenin bilgiye erişimi açısından daha da yakınlaştıkları ve böyle bir ortamda özgürlüğün arttığı düşünülmektedir. Aslında erişilebilen bilginin iktidar tarafından bazı filtrelerden geçirilmiş ve dolaşımına izin verilmiş olması, özgürlük düşüncesinin pek de geçerli olmadığını, bizlere sunulan seçeneklerin yönetimce sınırlandırılmış bir alanı ifade ettiğini anlamamız gerekiyor.

Dikkatlerin tarih içinde meydana gelen bu gelişmelere çekilmesinde, bilimkurgunun önemi büyüktür. Hem yazınsal hem de beyaz perdedeki gelişim sürecinde bilimkurgu ister eğlence amaçlı, ister eleştirel tonda olsun, yeni teknolojilerin toplumsal hayata olan yansımalarını sıklıkla ele almıştır. Özellikle distopik eserlerde, hayatı derinden etkileyecek teknolojilerin, gelecekteki muhtemel açılımlarıyla ortaya çıkaracakları etkiler işlenmektedir. Toplumsal hayatta iktidarların bu araçlarla bireyler üzerindeki egemenliklerini arttırarak bizleri insanlığımızdan, özgür düşünce yapımızdan uzaklaştıracak kullanımlar bulacaklarının tasvirleri sıklıkla yapılmıştır. Popüler nitelikteki eserlerin akademik çalışmalara göre daha çok kişiye ulaşmasıyla bilimkurgu ürünleri mesajlarını kolaylıkla iletebilmiş ve gittikçe önemi artan bir toplumsal eleştiri aracı haline gelmiştir.

Günümüz yaşantısında ortaya çıkan gözetim ve toplumların kontrolüne yönelik temaların distopyalar aracılığıyla gündeme gelmesi önemlidir. George Orwell'in kaleme aldığı "*1984*" distopyasında tasvir edilen gözetim mekanizmalarının çalışma felsefesi, bugünün gözetim teknolojisinin gelişiminde temel teşkil etmiştir. Romanda işlenen diğer bir strateji de kurmaca gerçekliktir. Gerçekliğin algısının ve tarih olgusunun iktidar tarafından kontrol edilmesi, günümüzde de kapsamlı bir şekilde devlet kurumları tarafından ve medya vasıtasıyla oldukça etkili bir şekilde ortaya konmaktadır.

Bir diğerk önemli distopya örneği olan, Aldous Huxley'in "*Cesur Yeni Dünya*"sı, günümüzde ortaya çıkmış olan tüketim odaklı Amerikan yaşam tarzının nasıl gerçeğedönüşebileceğini yetmiş beş yıl öncesinden başarıyla tahmin edebilmiştir. Özellikle Soğuk Savaş'ın sona ermesi, küreselleşme ve kapitalizm hareketinin tüm dünyaya yayılmasını sağlamıştır ve Amerika Birleşik Devletleri'nin tek süper güç konumuna gelişid, romanda tasvir edilen Dünya Devleti'ne dönüşebilmesi yolunda önemli bir kilometre taşı olmuştur.

Bilimkurgu filmleri de gelecekte bizleri bekleyen toplumsal hayat hakkındortak uyarılarda bulunmuşlar ve yeni teknolojik gelişmelerle hayatlarımızın nasıl etkileneceğine dair tahminler ortaya koymuşlardır. Yönetim, gözetim ve kontrol mekanizmaları temaları çerçevesinde şekillendirilen bu örnekler ne yazık ki daha da özgürleşeceğimiz bir geleceğı öngörmemektedirler. Bu tahminlerde bugüne kadar bizleri izleyen iktidarların giderek daha sıkı gözetim ve kontrol faaliyeti içinde olacağı öngörülmektedir. Üstelik, genetik biliminin kullanımıyla bizleri otokontrol mekanizmalarına gerek kalmayacak şekilde "söz dinleyen" vatandaşlara dönüştürmeye çalışabilecekleri ortaya konmaktadır. Bu kapsamda incelenmiş olan temalara baktığımızda iktidar tarafından hedeflenen amaçlar ve gelecekte kullanılması muhtemel kontrol stratejilerini tespit edebilmemiz mümkün olabilmektedir.

Soğuk Savaş sonrasında ortaya çıkan bilimkurgu filmlerinde yapılan distopik sistem tasvirlerinde genel olarak kapitalizmin geleceğine yönelik eleştirilerin yoğunluğu dikkat çekmektedir. Spielberg'ün yönettiğı ve bir Philip K. Dick uyarlaması olan "*Azınlık Raporu*"nda ("*Minority Report*", 2002) şehire hakim olan bilgi şebekesi ve devasa ekranlar vasıtasıyla devlet ve ticari odakların mesaj ve reklam bombardımanı tasvir edilmektedir. Buna karşılık Andrew Niccol'ün 1997 yapımı "*GATTACA*"sında büyük şirketlerin kontrolünde insanlar ve toplumda verimliliğinin en üst seviyeye ulaştırılması amacıyla genetik müdahalelerin kullanılması ve insanların toplum içinde genetik yapılarına göre oluşturulan kast sistemi içinde sert bir ayrıma maruz kalmaları konu alınmaktadır. Bu uygulamalarda özellikle kişilerin hayatlarına dair karar alma ve eşitlik haklarının doğmadan önce ellerinden alınması, kapitalizm sisteminin eşitsizliğe dayanan doğasını da vurgulamaktadır. John Woo'nun yönettiğı ve yine bir başka Philip K. Dick uyarlaması olan "*Hesaplaşma*" ("*Paycheck*", 2003), büyük şirketlerin her türlü finansal manevrayla kişilerin emeklerini sömürdüğü ve yaptırdığı işlerin bitiminde hafızalarını istediğı gibi silerek yapılan işe dair her türlü hakkı kendisine sakladığı ticari bir ortamı tasvir eder. Ridley Scott'un "*Bıçak Sırtı*" ("*Blade Runner*", 1982) ve

Michael Bay'in yönettiği "*Ada*" ("*The Island*", 2005) örnekleri ise kapitalist sistemlerin genetik bilimini kullanarak insan bedeni ve ruhunun bile ticari bir ürün haline getirilebileceği uyarısını yapmaktadır. Özellikle "*Ada*" filminde toplum elitlerinin daha uzun bir süre toplum üzerinde etkilerini sürdürebilmeleri amacıyla her türlü dinî ve ahlaki söylemi görmezden gelerek insan klonlamayı yasal hale getirdikleri ve sadece klonlara yönelik kontrol mekanizmalarıyla baskıcı bir yönetimin söz konusu olduğu ortam kurulmaktadır. Ayrıca bu filmlerde, sistemin kendi amaçları için özel kölelerini yaratabileceği ve bu köleleri kontrol altında tutmak için kontrol mekanizmalarını şekillendirmesi temaları işlenir. Bu yolla günümüzde de mevcut olan kontrol sistemleri ve stratejilerine dikkat çekilerek vatandaşların belirlenen rollere nasıl yöneltildiklerine dikkat çekilmektedir.

Öte yandan Paul Verhoven'ın 1990'da yönettiği ve yine bir Philip. K. Dick uyarlaması olan "*Gerçeğe Çağrı*"ında ("*Total Recall*", 1990) Mars kolonisi sakinleri, Kurt Wimmer'in "*İsyan*"ında ("*Equilibrium*", 2005) Libria halkı ve "*Ada*"da klonlar üzerindeki baskı tasvirleri, "*1984*" distopyasında konu alınan totaliter sistem tasvirleriyle paralellik göstermektedir. Bilimkurgu sinemasında bu tasvirlerin özellikle 11 Eylül sonrası dönemde Amerika Birleşik Devletleri'nin aldığı savunma kararları ve dış siyasetindeki tek taraflı yaklaşımın etkisini göstermeye başlamasıyla yoğunlaşması dikkat çekicidir.

Ele alınan sistem yapılarında kullanılan, geleceğin kontrol mekanizmalarını şekillendiren stratejilere bakacak olursak bugün de olduğu gibi gözetimin önemli bir konumda olduğunu görürüz. Günümüzde mevcut olan gözetim uygulamalarının, şimdilik teori aşamasında bulunan teknolojilerle gelecekte daha da sıkılaştırılması ve yayılması halinde oluşturulabilecek otokontrolün tasviri sıklıkla yapılmaktadır. "*Azınlık Raporu*", "*GATTACA*" ve "*Ada*" filmlerinde kurulmakta olan bilgi şebekeleriyle oluşturulan enformasyon şehri çerçevesinde ağırlıklı olarak bedenlere yönelen gözetimi mümkün kılan biyometrik gözetim teknolojilerinin vurgusu yapılmaktadır.

"*Azınlık Raporu*", retina tarayıcılarla donatılmış panoptik bir şehir temsili içinde geleceğin de gözetime dahil edilmesinin mümkün kılındığı, gelecekteki suçlarının tespit edilmesine rağmen bireylerin kaderlerini değiştirmelerine fırsat verilmeden cezalandırıldıkları bir sistemin tasvirini yapar. Her yerde bulunan devasa ekranlarla "*Precrime-İşe Yarıyor!*" sloganları kullanılarak propaganda yapılmaktadır ve kuralların dışına çıkılması halinde vatandaşların hiçbir kaçış şansının olmayacağı vurgulanmaktadır.

Bu yaklaşımıyla film, ABD'nin 11 Eylül sonrasında dış siyasette içine gir-

miş olduğu önceden müdahaleye dayalı yaklaşıma ve günümüzde geliştirme çalışmaları devam etmekte olan, muhtemel tehditleri tahmin etmeye yönelik gözetim sistemlerine dikkatleri çekmektedir. Geleceğin gözetlenmesi temasıyla ABD Başkanı'nın 11 Eylül sonrası "*sıkıyönetim yetkileri*" ile donatılması ve derinlemesine soruşturmayı bekleme zorunluluğundan muaf tutularak anlık hareket ve infaz kararları alabilmesi hakkında bir eleştiri söz konusudur. Didem Yaman, ABD'nin bu yaklaşımının, teröre karşı aldığı önlemlerden birisi olarak "önleyici müdahale" kavramıyla kendini gösterdiğini ifade eder. Bu kavram çerçevesinde teröre karşı önlem alınması için doğrudan bir saldırı veya tehditin doğmasının beklenmeyeceği, insan hakları, özgürlükler ve demokrasi gibi değerlere yönelik her türlü tehdidi henüz oluşum aşamasındayken yok etme hakkının bütün özgür dünya için kullanılacağı ifade edilmiş ve sert düzenlemeler içeren yeni yasalar çıkarılmıştır. Bu yasal düzenlemelerin geniş bir yelpazeye yayılmış olması, ABD'nin her alanda gözetimi arttırarak kontrol mekanizmalarını genişletmek ve etkinleştirmek istemesinin göstergesidir. Söz konusu terör saldırılarının yasalar çerçevesinde getirildiği en önemli değişiklik, yürütme organına ait yetkilerin, kişi hak ve özgürlükleriyle mahremiyetleri ortadan kaldıracabilecek şekilde, "*terörle etkin mücadele*" adı altında genişletilmesi ve kanun koruyuculardan yana çeşitli düzenlemelere gidilmesidir. Özellikle Vatanseverlik Yasası, içeriği ve beraberinde getirdikleri açısından büyük önem arz etmektedir. Çıkarılan yasaların büyük kısmı, istihbarat edinimiyle ilgili tedbirleri, kamu güvenliğini arttırıcı önlemleri, acil durum planlarını, terörizm karşıtı programları ve sınırların güvenliğini arttırıcı uygulamaları kapsamaktadır (Yaman, 2005: 136).

Jean Baudrillard, bu sistemle ikinci Irak müdahalesi arasında bir bağlantı kurmaktadır. "*Savaşın Maskesi*" adlı makalesinde, filmde konu alınan işlenmesi muhtemel suçların engellenmesi senaryosuyla Saddam Hüseyin'in toplu katliam silahlarına sahip olması konusunu ilişkilendirmektedir. Baudrillard'a göre, Saddam biyolojik silahlara sahip olma ihtimaliyle gelecekteki bir katliamın potansiyel suçlusu konumundadır. Saddam'ın bu durumu ve Irak müdahalesi, gelecekte olacakların yeniden programlanmasıdır; bu yolla sadece herhangi bir suçun değil, aynı zamanda hegemonik dünya düzenini rahatsız edebilecek bir olayın da engellenmesi söz konusudur (Baudrillard, 2003a).

"*Azınlık Raporu*" nda Orwell tarzı karamsar bir gözetim tasvirinin yanı sıra özel şirketlerin hayat üzerindeki kontrollerine de dikkat çekilmektedir. Kişilerin zihinleri devamlı ticari odakla ve hükümetin mesaj bombardımanına maruz kalmaktadır. Her yerde, her şekilde mevcut olan devasa ekranlar re-

tina tarayıcılarla ortak çalışarak yayın alanına giren potansiyel müşterilerinin kimliklerini okumakta, onların adına özel çağrılarda bulunmaktadırlar. Filmde GAP mağazasındaki örnekte ise bu uygulamanın biraz daha genişleyerek, veritabanlarından çıkarılan bilgiyle daha öncesinden yapılan alışverişte alınmış ürünler sıralanarak, müşterinin memnun kalıp kalmadığının da sorulduğu görülmektedir.

“GATTACA”da geleceğin şebekeleşmiş şehrinde DNA odaklı bir biyometrik gözetim mercek altına alınır. 1997 yapımı olan filmde bu veritabanı merkezli hayat bilimkurgu olarak kurulmaktayken artık günümüzde bu sistemler hayatımızın birer parçası haline gelmiştir ve artık CSI serileri¹ gibi adli tıp kurumlarına odaklı polisiye dizilerinde bile sıradan bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır. “GATTACA”da tasvir edilen DNA tabanlı teknolojiler, yeni değildir ve neredeyse yirmi senedir aktif bir şekilde adli tıpta kullanılmaktadır. Bu uygulamalar çerçevesinde adli tıp, suç mahallinden alınan saç, kan, meni, tükürük ve deri gibi bedensel parça ve sıvıları kullanarak şüphelilerin kimliği tespit edilebilmektedir. Genel adıyla genetik parmak izi ya da DNA profilinin çıkarılması olarak anılan bu tahlil yöntemi, 1984 yılında İngiliz genetik bilimci Alec Jeffreys tarafından Leicester Üniversitesi bünyesinde geliştirilmiştir.² DNA testleriyle kimliklerin tespiti günümüzde adli soruş-

1- CSI serileri - Crime Scene Investigation yani olay yeri inceleme birimlerine odaklı bu terimi başlık olarak seçen diziler, 2000 senesinden bu yana Jeff Bruckheimer prodüktörlüğünde “CSI: Las Vegas”, “CSI: Miami”, “CSI: New York” adlarında üç farklı uyarlamasıyla güncel gözetim ve suç araştırma tekniklerinin gösterimini yapmaktadır.

2- Bu teknik, ilk olarak o yörede işlenen Enderby cinayetleri olarak anılan, iki genç kızın tecavüz edilerek öldürüldüğü bir seri cinayet davasının çözümünde kullanılmıştır. Kurbanlar üzerinde bulunan katile ait bedensel sıvıların, kasabada bulunan beş bin kişiden alınan kan ve tükürük örnekleri ve sonradan tespit edilen şüphelilerle karşılaştırılması sonucunda Colin Pitchfork adındaki şahıs tespit edilir ve itirafı üzerine 1988 senesinde tutuklanarak ömürboyu hapse mahkum edilir Bu dava sonrasında birçok idari bölgede çeşitli suçların şüphelisi konumundaki kişilerin bilgisayar veri tabanlarına işlenmek üzere DNA örneği vermeleri zorunlu kılınmıştır. Bu uygulamanın devreye girişiyle birlikte önceden çözülememiş olan, olay yerinde şüphelilerle ilgili kalıntılar bulunmuş olan davalar da çözümlenmeye başlar. Ayrıca, bu metodlardan babalık testleri, arkeolojik buluntuların incelenmesi, organ naklinde uyumluluk testi gibi amaçlar için de yararlanılmaktadır (İngiltere Adli Tıp Servisi websitesi (Birleşik Krallık Adli Bilimler Servisi websitesi (2006), "Casefiles: Colin Pitchfork - the first murder conviction on DNA evidence also clears the prime suspect", http://www.forensic.gov.uk/forensic_t/inside/news/list_casefiles.php?case=1 15.04.2006).

turmalarla mahremiyetin korunmasına yönelik yasaların izin verdiği ölçülerde yapılmaktadır, fakat özellikle 11 Eylül saldırılarından sonra çıkarılan yasalara bakarak, ABD'de herkes için zorunlu hale getirilen parmak izinin kayıt altına alınması uygulaması gibi, DNA örneklerinin de kayıt altına alınacağı günlerin uzakta olmadığı söylenebilir.

Gözetimde risklerle savaşmak için bilgi arayışında beden gözetimi değerli bir kaynak olarak görülmektedir. DNA, sadece geçmişte ne olduğunun değil, aynı zamanda gelecekte de ne olacağının detaylarını verecek bir potansiyele sahiptir. "*Azınlık Raporu*"nda ele alındığı gibi risk söylemleri öncelikle gelecek hakkındaki bilgiyle ilgilenirler.

Ulrich Beck'in ifade ettiği gibi, "*risk bilincinin temeli şu anda değil, gelecektedir.* (Beck, 1992: 32). Bundan dolayı herşeyden önce DNA'yı kullanan beden gözetimi, bir sonraki doğal adım olarak ortaya çıkmaktadır. Sonuç, beden gözetiminin, sosyal aktivitelerin ve insan aktörlerin anlaşılma yollarının genel dönüşümündeki yerini almasıdır. İşyerinde, artık önemli olan, bir kişinin yeterliliği ya da kişisel tavırları değildir. Bir kişinin gelecekteki potansiyel sağlık durumu, şu an iş ayrımcılığı, çatallaşması ve sınıflandırılması için önem taşımaktadır (Lyon, 2006b, 169-170).

"*GATTACA*"nın ortaya koyduğu distopik sistemde ayrıca toplumsal hayat sürekli ilerlemeye ve mükemmelliyetçiliğe yönelik olarak şekillendirilmektedir ve genetik bilimi bu hayatın belirleyici ögesi konumundadır. Bu dünyada insanlar eskisi gibi cinsel ilişki sonucu değil, laboratuvar ortamında yaratılmaktadır. Uygulamada bireyler tüm genetik haritaları çıkarılmış, herhangi bir zihinsel ya da fiziksel kusur oluşturabilecek genetik kodları ayıklanmış ve sadece başarılı olmak için mükemmelleştirilmiş bir şekilde dünyaya getirilebilmektedirler. "*GATTACA*"da sorulan soru, mükemmel insanın ve toplumun oluşturulmasının ve böyle bir ortamda gerçekten insanlık değerlerinin korunmasının mümkün olup olmayacağıdır. Genetik müdahaleyle geliştirilen bireyler toplumsal yapı içerisinde en üst sınıfı oluştururken, doğal yöntemle dünyaya gelen bireyler toplumda "yeni alt sınıf vatandaşlar" olarak görülmektedir. Doğum öncesinde yapılan DNA tahlilleriyle yetişkinlikteki IQ seviyesi, bedensel gelişim ve sınırlılıklar gibi ayrıntıların tespitiyle hayatlarının biyolojik özeti çıkarılan bireyler, ya "geçerli" ya da "geçersiz" (aynı zamanda "dejenere (de-gene-rate)" terimi de kullanılmakta) olarak sınıflandırılırlar ve toplum içinde bu sıfatlarının belirlediği sınırlar içinde yaşamak zorunda bırakılmaktadırlar. Bu sınırlar özellikle iş hayatında

kendini belli etmektedir ve kişilerin seçilmesinde başlıca ölçüt olarak DNA yapılarına bakılmaktadır. Filmde bu ayrımcı yaklaşıma "Genoizm" adı verilmektedir ve aslında yasadışı olmasına rağmen toplumun kanunları ciddiye almayarak işe alımlarda geçerli bireylere öncelik verildiği vurgulanmaktadır. Ayrıca toplumun mükemmelliye olan saplantısı elit tabaka olarak kabul edilen geçerlilerin de toplum normlarınınca sürekli olarak başarılı olmak için zorlanmalarına yol açmaktadır. Rekabetçi ortam içinde bireylerin her türlü müdahaleyle geliştirilmelerine rağmen onlar arasında da genetik bir rekabetin varlığı söz konusudur.

Alman felsefeci Jürgen Habermas, 2003 yılında kaleme aldığı çalışmasında insanî değerlerin, biyolojik tabanlı olarak, türümüzün kimliğinde yattığını ifade eder ve "tür etiğinin", genetik müdahalelerle yıkılabilir olduğuna dikkat çeker: Biyoteknolojik süreçlerde insanın araçsallaştırılması, türün kendisini etik olarak anlamasını derinden etkileme potansiyeline sahiptir. Zenginleştirici müdahalede embriyoya, tasarımcının şahsi tercihlerinin bir aracı olarak yaklaşılır ve bu, araçsallaştıran bir davranıştır. Gerçekten de, genetik olarak tasarımılanan bireyin, ne tasarımın ilk evresinde ne de gelecekte, öngörülebilir bir rızasından söz edilemez. Tasarlanan kişinin gelecekte ortaya çıkacak bireysel yaşamı genetik olarak belirlenirken, bu belirlemenin sonuçları önceden bilinemez; bu bilenemediği ölçüde de öngörülmüş bir rızanın bulunduğu da iddia edilemez (Habermas, 2003).

"GATTACA", gelecekte genetik biliminin yol açabileceği sıkıntılara işaret eden bir yapım olarak ortaya çıkmış ve tartışma platformlarında bu alana yönelik uygulamaların toplumsal yapıda yaratabileceği sınıflaşma ve eşitsizlik ihtimallerine yönelik birçok tartışmanın başlamasına yol açmıştır. Özellikle filmin piyasaya çıkmasından üç yıl sonra İnsan Genomu Projesi kapsamında DNA'mızın dizin yapısının çözülmesinin tamamlanması, dikkatlerin genetik biliminin getireceği uygulamalara çevrilmesine sebep olmuştur. "Cesur Yeni Dünya" da tasvir edilen sosyal yapının oluşumuna olanak tanıyacak uygulamaların teknik olarak başarılması, filmde de ifade edildiği gibi "çok uzak olmayan bir gelecekte" mümkün olabilecek gibi gözükmektedir. Yine de bu uygulamaların yürürlüğe girmesi uzun sürecek ahlaki ve hukuki tartışmalara bağlıdır. Genetik biliminin özellikle sigorta şirketlerinin uygulamalarıyla gözetim alanında kullanılmaya başlanması şimdiden toplum içinde eşitsizliklere yol açmaya başlamıştır. Kamuoyunun bu konuda harekete geçerek toplumsal yapıda ortaya çıkacak bir "genoizm" oluşumunun önüne geç-

mek için hukuki dayanakların oluşumunu sağlaması gerekmektedir. Distopik gelecekte konu alınan önemli stratejilerden bir diğeri de sistemin işleyişi için kurmaca gerçekliklerin yaratılması olarak karşımıza çıkmaktadır. Orwell'in "1984" distopyasında bu kontrol stratejisinin bir boyutu gözetim organlarına gerek kalmayacak ortamı oluşturmak ve vatandaşları sistemin arzu ettiği itaatkar kalıba sokmak amacıyla, Ingsos partisinin ideolojisine aykırı düşünceleri uyandırabilecek kavramların konuşulan dilden atılmasıyla ortaya konmaktadır. Öte yandan bireylerin tüm dış gerçekliklerini şekillendiren haber organları ve tarihi dokümanların siyasi dengelere göre tekrar tekrar elden geçirilmesiyle vatandaşlarca algılanan gerçeklik ayarlanmakta, kişilerin beyinlerinde saklı olan anıların sorun çıkarması durumunda ise düşünce polisinin işkenceleriyle kolaylıkla etkisiz hale getirilebilmektedir.

Kurmaca gerçeklik teması, örnek filmlerde "1984" e yakın bir felsefeyle fakat daha teknolojik açılımlarla ortaya konmaktadır. "Bıçak Sırt"ı ve "Gerçeğe Çağrı" da beyinlere yapılan doğrudan müdahalelerle sahte anıların ekilmesi ve bu anıları destekleyici nitelikteki fotoğraflar, tanındık kimseler gibi detaylarla garanti altına alınmaya çalışılmakta ve bu sayede kişilerin kontrol altında tutulmaları ve amaçlanan hedeflere yönltilmeleri söz konusu olabilmektedir. "Gerçeğe Çağrı" filmine bakacak olursak hafızaların beyinlere yapılabilecek müdahalelerle sistem tarafından istenildiği gibi programlanabileceğini ve sistemin bireyleri istediği şekilde istenen faaliyetleri gerçekleştirir hale getirilebileceğine dikkati çekmektedir. Benzeri bir yöntem "Ada" örneğinde klonların oluşturuldukları safhada şartlandırılmalarıyla, içinde bulundukları tesisi çevreleyen üç boyutlu hologram görüntüleriyle ve kapsamlı bir felaket senaryosuyla gerçekleştirilmektedir.

Andy ve Larry Wachowski kardeşlerin yönettiği "Matrix" serisinde bu kontrol stratejisi bir adım daha öteye taşınarak makineler tarafından tutsak edilen bedenlerin tüm duyularının sinir sistemlerine bağlanmış olan cihazlarla işgal edilmesiyle tüm gerçekliklerinin yerine simülasyon bir gerçekliğin konmasıyla gerçekleştirilmektedir. George Orwell'in "1984" ünde olduğu gibi "Matrix" te de insanların hayatının görünmez bir irade tarafından denetlenip yönlendirilmesi söz konusudur. "1984" te Büyük Birader adıyla zihinlerde somutlaşan bu irade, "Matrix" te insanların kendi elleriyle yarattığı ama kontrollerinden çıkan teknoloji halinde ortaya çıkmaktadır. "1984" te insanlar telet ekranlar, düşünce polisleri ve muhbirlerle gözetim ve denetim altına alınırlarken, "Matrix" te durum daha vahimdir, çünkü insanlar zaten zihnen

ekranın içindedirler, yani hayatları sanal ortamda farkettilmeden manipüle edilmektedir (Soysal, 1999). Ayrıca düşünce polislerinden de üstün, sanal ortamın sağladığı fizik kurallarının üstünde güce sahip ajanlar da söz konusudur. Sistem, kapsüllerdeki insanların beyinsel tepkimelerine karşılık simülasyonun işleyişinin hesaplamalarını yaptığından her türlü hareket, davranış ve sisteme aykırı bir oluşum derhal sistem tarafından algılanarak önlemleri alınmaktadır.

Jean Baudrillard'ın simulakr kuramına göre düşünüldüğünde "*Matrix*" bir simulark olarak nitelenebilir, çünkü "orijinali olmayan bir kopyadır". 20. yüzyıl dünyası artık yoktur, gerçek dünya savaştan dolayı bir harabe haline gelmiştir ve sağ kalanlarsa yer altına sığınmışlardır. Fakat 1999'un dünyası bilgisayar simülasyonu olarak varolmaktadır. İnsanlar bir simulakrın içinde yaşamaktadırlar, kendisinin gerçekliğinde var olan bir kopya dünyada. Filmde Morpheus, Baudrillard'dan bir alıntı yaparak, "*Gerçekliğin çölüne hoşgeldin*" ifadesini kullanarak Baudrillard felsefesinin temelinde yer alan üçüncü grup simulakrlara işaret eder. Bu hipergerçekliktir, kodlar ve modellerden inşa edilmektedir ve gerçek dünyada bulunan hiçbir şeyi referans alma zorunluluğu bulunmamaktadır. Baudrillard'a göre postmodern toplum "orijinal" kavramını, kendinden hakiki gözüken bir şeyi temsil eden şey için reddetmiştir (Baudrillard, 1998).

"*Matrix*", 21. yüzyılda ABD'nin gerçekliği saklamak için siyasi oyunlar ve medyanın kullanımıyla bir yanılsama üretim makinesine dönüşmesinin bir alegorisi olarak okunabilir. Baudrillard'ın ifade ettiği gibi "*Matrix*" de bu makinenin bir ürünüdür ve bu film makinanın kendisini dışarı vurması olarak okunabilir. Kendi dünyamıza baktığımızda medyanın yükselen rolü, gerçekliğin yitirilişinin açık bir kanıtıdır: "İmgeler, göstergeler ve kodlar üreten taklit makineleri" olarak medya, temsil ve gerçeklik bağıntısının "tersine çevrilişi"nin en yetkin örneğini verir. Medya, gerçekliği yansıtan bir dolayım olmaktan çıkarak; gerçek dediğimiz her şeyin kendisinin bir dolayımı olarak ortaya çıktığı tözsel bir bulutsu'ya dönüşmüş gibidir. Sanki karşımızda gerçek olandan daha gerçek bir gerçeklik vardır. Salt habersel, bir sava göre de 'çıplak' gerçeğin anlatımına dayanmayan televizyon iletişiminde bu etkileşim farklı bir içerik kazanmaktadır. Çünkü aynı paradigmanın bir sonucu olarak, yani gerçeğin karşısındaki alımlama özgürlüğü içinde üretilmesi sonucunda, "kültürel değerin toplumsal olarak inşası"na dönük bir akışkanlık yaratılmaktadır. Bu, aslında televizyon gibi görsel medyanın son derecede bilinçli

olarak kullandığı bir tekniktir. Bütün televizyon görsel mantığının bu yaklaşım üstüne kurulduğu söylenebilir ki, yine bu olgu, görsel medya gerçeğinin yukarıda değinilen çoğulluğunu da belirler (Taşkale, 2006). Aslında amaç tam olarak şudur: gerçekte olan edimsel bağı koparmak, "var olmayan bir gerçekliğin görüntüsünü yaratmak", aç olanı tok, kötüyü iyi, mutsuzu mutlu gibi göstermek. Gerçeklik ve sanallık arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak (Adanır, 2000: 43).

Bu kontrol stratejisine yönelik tüm bu örneklerde insanı şekillendiren şeyin dışarıdan algıladığı gerçekliğin detayları ve anılarına dayalı olduğu vurgulanmaktadır. Orwell'in "1984"te felsefi sınırlarını belirlediği bu yaklaşım, bizim için pek de uzak gözükmeyen teknolojilerin hayata geçişiyle benzeri yöntemlerin üzerimizde tatbik edilebileceği uyarılarında bulunmaktadır. Sosyolog C. W. Mills, özgürlüğün tanımını yaparken, özgürlüğün sadece insanın dilediğini yapabilmesi olanağı ya da önündeki seçeneklerden birini seçebilmesi olanağı olmadığını ifade eder. Bu bağlamda özgürlüğün elde edilebilmesi için öncelikle seçenekler üzerinde düşünülmesi ve tahlil edilmesi gerekmektedir, özgürlük bundan sonra tanımlanabilir. Mills'e göre özgürlük sorunu, "insana ilişkin sorunların geleceğine dair kararların nasıl, kimin tarafından alınmakta olduğu sorunudur. Yani özgürlük sorunu, "bir karar mekanizması" ve "insanın olası geleceklerinin neler olabileceği" sorunudur" (Mills, 2000: 276). Mills'e göre, modern çağda özgürlüğe ve akla yönelik en önemli tehdit, "ortadaki sorunların açık ve görünen sorunlar haline getirilmemiş olması; sorunların açıkça ifade edilip ortaya konması yerine, sorunlarla ilgilenme konusunda yaygın bir isteksizliğin oluşturulmasıdır". Sorunların açıklığa kavuşturulamamasının nedeni ise, bunları açıklığa kavuşturmak için gerekli yetenek ve niteliklerin tehdit altında bırakılmasıdır (Mills, 2000:283). Fakat herkesin özgürlük için gerekli olan akla sahip olmakta istekli olmayışı, özgürlüğü istememesi, insanları "mutlu robotlar" haline getirmiştir. Mills, her ne kadar özgürlük sorununun insanın kendi tarihini düşünüp yorumlamasıyla çözülebileceğini söylemiş olsa da, ona göre, insanlar düşünme yeteneklerini yitirmiş olmalarından dolayı böyle bir sorunun varlığını tanımayacak, bu nedenle de özgürlüğü istemeyecek ve "mutlu" bir şekilde yaşayacaklardır (Koçak, 2003: 64).

İncelenen filmlerde ele alınan bu geniş tema yelpazesine ve günümüzdeki gelişmelere bakıldığında ortak olan şeylerin başında yönetim sistemlerinin ve uygulamalarının kişilerin seçme şanslarını daraltmayı hedefledikleri

açıkça görülebilmektedir. Gerek "1984" te tasvir edildiği gibi gözetim mekanizmaları, zorlama, işkence ya da sansür aracılığıyla, gerekse "Cesur Yeni Dünya" da olduğu gibi bireylerin genetik olarak programlanmaları ya da uyuşturulmaları yoluyla olsun, gelecekte insanların seçme şanslarının daraltılmasıyla karar verebilme ve hareket edebilme alanlarının, başka bir deyişle özgürlüklerinin sınırlandırılması hedeflenmektedir. Filmlerde tasvir edilen oluşumların, gündelik hayatlarımız göz önüne alındığında hakikate dönüşmeye başlamış olduklarını söyleyebiliriz. Özellikle gözetim mekanizmalarının çeşitlenerek yayılımı ve genetik bilimindeki gelişmeler, bilimkurgu filmlerinde yapılan saptamaların doğruluğunu ortaya koymaktadır. İnsanlığın teknoloji çağı öncesindeki günlerine geri dönmesi mümkün değildir ve artık teknoloji hayatlarımızın vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Temel insanlık değerlerini ön planda tutarak teknolojiyi yaşama becerisini göstermemiz ve toplumsal hayatın dinamikleri arkasındaki gerçeklere kayıtsız kalmayarak distopik sistemlerin oluşumuna izin vermememiz gerekmektedir.

Kaynakça:

- Adanır, Oğuz (2000). Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Baudrillard, Jean (1988). Selected Writings. ed. Mark Poster. Stanford. California: Stanford University Press.
- Baudrillard, Jean (2003a). "The Mask of War". Rebonds, Libération. Paris, 10 Mart 2003, www.ctheory.net/articles.aspx?id=494 . 11.03.2006
- Beck, Ulrich (1992). Risk Toplumu, Yeni Moderniteye Doğru. Londra: Sage.
- Bezel, Nail (1993). "Ütopyalarda ve Karşı Ütopyalarda Aklın ve İnsanın Durumu ve Kapsamı". (Çev. Selahattin Özpalabıyıklar). Varlık. sayı:1026. Mart 1993.
- Booker, Keith M. (1994). The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism. London: Greenwood Press.
- Dolgun, Uğur (2005). İşte Büyük Birader. İstanbul: Hayykitap.
- Flaherty, David (1989). Protecting Privacy in Surveillance Societies. Chapel Hill, Carolina-USA: University of North Carolina Press.
- Foucault, Michel (1992). Hapishanenin Doğuşu. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitapevi.
- Habermas, Jürgen (2003). The Future of Human Nature. Cambridge: Polity.
- Huxley, Aldous (2000). Cesur Yeni Dünya. (Çev. Ümit Tosun). İstanbul, İthaki Yayınları.
- Koçak, Dilek Özhan (2003). Bir Toplum Eleştirisi Olarak Bilimkurgu Edebiyatında Karşı Ütopyalar: Biz, Cesur Yeni Dünya, 1984, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Lyon, David (1997). Elektronik Göz. İstanbul: Sarmal Kitapevi.
- Lyon, David (2006a). "Surveillance". Blackwell Encyclopedia of Sociology. George Ritzer ed., Malden, USA:Blackwell Publishing.
- Lyon, David (2006b). Gözetlenen Toplum. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Marx, Gary T. (1985). "I'll be watching you: reflections on the new surveillance". Dissent, sayı 32.
- Marx, Gary T. (2004). "Surveillance and Society". Encyclopedia of Social Theory. Gary T. Marx resmi websitesi, www.web.mit.edu/garyhome.html.14.04.2006.
- Mills, Charles Wright (2002). Toplumbilimsel Düşün. (Çev. Ünsal Oskay). İstanbul: Der Yayınevi.
- Orwell, George (2002). Bin Dokuz Yüz Seksen Dört. (Çev. Nuran Akgören). İstanbul: Can Yayınları.
- Roth, Michael S. (2005). "Trauma: A Dystopia of the Spirit". Thinking Utopia: Steps into Other Worlds, Oxford-New York: Berghahn Books.

- Soysal, Zehra Âzâde (1999). "Matrix ya da İçsel Bir Yolculuk Hikayesi". Ülke Dergisi, Sayı 41.
- Suvin, Darko (1998), "Utopianism From Orientation to Agency: What We Intellectuals Under Post-Fordism To Do". Utopian Studies, www.questia.com
- Taşkale, Ali Rıza (2006), Medya ve Anlatısı: "Gerçeğin Görüntüsel Çölüne Hoşgeldiniz!", http://www.tesmeralsekdiz.org/icinden_okumalar/medya_ve_gercegin_colu.asp , 17.12.2006
- Yaman, Didem (2005), "11 Eylül Sonrasında ABD: Algılamalar, Psikolojik Yansımalar ve Yasal Düzenlemeler". *Uluslararası Hukuk ve Politika Dergisi*, Yıl:1 Sayı:1
- Zamyatin, Yevgeni (1996), Biz. (Çev. Füsun Tülek). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi

TELEVİZYON-SİNEMA DAYANIŞMASI VE FRANSA ÖRNEĞİ

Özet

"Televizyon Sinema Dayanışması ve Fransa Örneği" adlı doktora çalışmasında Fransa'da sinema sektörü ile televizyon sektörü arasında dayanışmayı sağlayan CNC (Centre National de la Cinematographie-Ulusal Sinema Merkezi)'nin Fransız kültürü ve Fransız sinemasına kurulduğu 1946 yılından itibaren yaptığı etkiler incelenmiştir. Özellikle Hollywood Sineması'na karşı Fransız sinemasını bir endüstri kolu olarak geliştirmek amacıyla Fransız Kültür ve Haberleşme Bakanlığı'na bağlı olarak kurulan CNC, Fransız Görsel İşitsel ürünlerine mali destek vermekte, söz konusu ürünlerin yurt dışında tanıtımlarını üstlenmekte, Fransa'da sinema eğitimini düzenlemektedir. CNC, Fransız Sineması'nı her alanda desteklerken en büyük desteği, televizyon kanallarından almaktadır.

Türkiye'de sinema, bir endüstri kolu olarak gelişmemiştir. Türk Sineması'nı kültürel ve ekonomik açıdan güçlendirmek amacıyla kurulması planlanan bir Türk Sinema Kurumu için CNC, önemli bir model oluşturmaktadır. Bu varsayımdan yola çıkarak, Türkiye'de kurulacak Türk Sinema Kurumu'nun, CNC ile olabilecek benzerlikleri, Türk Sineması alanında yapacağı çalışmalar ve bu çalışmalar sırasında Türk televizyonlarından ne şekilde yardımlar alabileceği söz konusu çalışmada incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler:

Türk Sinema Kurumu, CNC (Centre National de la Cinematographie), Televizyon

Kısaltmalar

A.B.D.: Amerika Birleşik Devletleri

C.N.C.: Centre National de la Cinematographie-Ulusal Sinema Merkezi

C.S.A.: Conseil Superieur Audiovisuel-Görsel İşitsel Yüksek Konsey

IDHEC: Institut de Hautes Etudes Cinematographiques-Sinematografik Yüksek Eğitim Enstitüsü

T.S.A.: Taxe Speciale Additionnel-Özel Ek Vergi

S.F.P.: Societe France Producteurs-Fransız Yapımcıları Topluluğu

Televizyon Sinema Dayanışması ve Fransa Örneği

Giriş

Bir ülkenin ekonomik gelişimindeki en önemli endüstri kollarından biri olan sinema, ülkemizde hak ettiği güce kavuşamamıştır. Dünyada özellikle Hollywood Sineması'na karşı ülke sinemalarını korumak için pek çok ülke çeşitli önlemler almışlardır. Bu önlemlerin içinde sinema dışındaki diğer önemli görsel işitsel kitle iletişim aracı olan televizyonun yeri ve önemi büyüktür. Özellikle güçlü bir sinema endüstrisine sahip olan Fransa, televizyon sinema dayanışmasını, kurduğu "Ulusal Sinema Merkezi" (CNC) ile sağlayarak, Hollywood'un küreselleşmenin etkisiyle dünya üzerinde kurduğu ekonomik ve kültürel baskıdan kendini büyük bir ölçüde korumuştur. Ülkemizde ise bir Ulusal Sinema Kurumu kurulması için yapılan çalışmalar 1980'li yıllardan beri süregelmektedir. Fakat değişen yönetimlerin her seferinde değiştirdikleri kültür politikaları, değişen ekonomik koşullar ve sinema sektörünün birbirleri arasında gerekli koordinasyonu sağlayamaması günümüzde hala söz konusu tartışmaların devam etmesi durumunu doğurmaktadır.

Bir Endüstri Kolu Olarak Gelişen "Hollywood Sineması" ve Fransız Sinemasına Etkileri

Günümüzde Batı Avrupa ülkelerinin görsel işitsel yayınlarında %40 ilâ %90 oranında Kuzey Amerika kökenli ürünlerin ağırlığı görülmektedir

(O'Regan, 1990: 1). Dünyanın her köşesinde gösterilen Hollywood filmlerinin bu gücü I. Dünya Savaşı'nın bitiminden itibaren süregelmektedir.

I. Dünya Savaşı'ndan önce tek bir nikel para ile girilen nikelodeonlarda izlenen filmler, göçmenler ülkesi Amerika'da dil, ırk ve din ayrımını ortadan kaldırarak, ortak bir eğlence haline gelmişti. Bu büyük ekonomik gücün farkına varan ünlü Pathe ve Gaumont gibi dünyanın en büyük iki Avrupalı film şirketi sinemanın ilk yıllarında, Amerikan pazarının büyük bir oranını ele geçirmişti (www.worldpolicy.org). 1910'ların başında okyanus, çöl, dağ, orman gibi pek çok doğal özelliği bir arada taşıyarak doğal platoların kurulması için elverişli bir doğa barındıran Los Angeles'a, merkezi New York olan MPPC (Motion Picture Patents Company-Hareketli Resim Patent Şirketi) nin yaptırımlarından kurtulmak isteyen bağımsız film şirketleri taşındılar ve günümüzün en güçlü sinema devi Hollywood'un temellerini attılar. Daha önce Avrupa filmlerini gösteren bu bağımsız şirketler Hollywood'da birleştikten sonra, prodüksiyonunu üstlendikleri filmlerin anlaşma yaptıkları sinema salonlarına dağıtımlarını da yapmaya başladılar. Öte yandan film üretimini bir düzene oturttular. Çok sayıda, kolay ve ucuza film üreten firmalar yurt dışından film almamaya başladılar. Daha uzun süreli, yıldız oyuncuların reklamları ile ünlenen, orta sınıfın ilgi gösterdiği edebiyat uyarlamalarından konularını alan filmler sayesinde stüdyolar 1912 yılına gelindiğinde, tüm ABD pazarında tek söz sahibi oldular (Thompson, Bordwell. 1994, :69). Kendi pazarlarını fetheden stüdyolar ilk başta daha çok para kazanmak amacıyla ABD dışında film satışına yöneldiler. İlk önce komşusu Güney Amerika'da Avrupa filmlerinin gücünü kırdılar. Dil ortaklığı sebebiyle Londra'daki firmalarla çalışan Amerikan şirketlerinin Avrupa'da söz sahibi olması 1920'li yılların ortalarına kadar sürdü. Hollywood yapımları I. Dünya Savaşı'ndan önce kendine özgü tarzı ile Avrupa'da popüler olmaya başladı (Thompson, Bordwell, 1994 :54-55). I. Dünya Savaşı'nın başında tarafsız kalan A.B.D. (Amerika Birleşik Devletleri), 1917 yılında Almanya'ya savaş ilan etti. Kazanan tarafta yer almasına rağmen Amerika savaşa hazır değildi. Bunu hisseden müttefik ülkeler savaş sonunda Versailles'da yapılan anlaşmada Amerika'nın söz sahibi olmasına izin vermedi. ABD hâlâ Avrupa'yı etkileyecek güce sahip olmadığını anladı ve çalışmalara başladı. Endüstriyel alanların yanında kültür endüstrisi ve özellikle sinema endüstrisine ağırlık verdiler. (www.turkish.turkey.usembassy.gov). Amerikan filmleri kendi piyasasında masraflarını çıkarıyor ve hatta kâra geçiyordu. Bu sebeple Amerikan filmleri Avrupa'ya ucuz fiyata satılıyorlardı. Ayrıca finans sorunu olmayan Hollywood

stüdyoları zaten Avrupa'ya göre fazla olan olanaklarını en iyi şekilde değerlendirerek yüksek bütçeli filmler çekebiliyorlardı. Teknolojik gelişmeleri daima takip eden ve destekleyen Amerikan yapımları, kendi starlarını yaratarak bunları tüm dünyaya sevdirmek için büyük reklam kampanyaları yaptılar. 1922-1928 yılları arasında ve özellikle 1926 yılında Motion Picture Division of the Department of Commerce (MPDDC-Film Ticaret Departmanı) adlı birliğin kurulmasından sonra tüm dünyada Hollywood filmlerinin izlenme oranı ikiye katlandı (Thompson, Bordwell 1994, :71). Washington, Hollywood'un gerek ekonomik, gerek politik öneminin farkına varmıştı. Sinemanın ikna edici, toplumun yaşam tarzının ve kültürünün biçimlenmesinde etkili bir araç, resmi olmayan bir eğitim kaynağı olduğuna ve Amerikan filmlerinin ABD'nin büyük elçisi olduğuna inanan Beyaz Saray, film içeriklerinin deniz aşırı ülkelerinde Amerika lehine toplumsal değişimlere yol açacağını keşfetmişti. Böylece Hollywood ve Washington birlikte çalışan iki kurum halini aldı.

II. Dünya Savaşı'nın bitiminde söz konusu savaşın tek galibi Amerika'nın "tek güç" olma plânlarını bozabilecek en büyük tehlike Sovyetler Birliği ve komünist rejimdi. ABD dışında savaşa katılan ülkeler, hem ABD'nin hem de dünyanın sayesinde kurtulacağı uluslararası özgür girişim, serbest ticaret ve yatırım sistemiyle bağdaşmayan ekonomik siyasetlere ve toplumsal devrime kulak verebilecek, aç, umutsuz ve radikalleşmiş ulusların yaşadığı yıkıntılar alanı olmuştu. Çökmüş ekonomi nedeniyle komünist rejime sempati duyan Avrupa devletleri, ABD'yi korkutuyordu (Hobsbawm, 1996,: 320-321). Bunun üzerine Amerika'nın yeni stratejisi Marshall Planı, Avrupa üretimini desteklemek, Avrupa ülkelerine ait paranın değer kazanmasını sağlamak ve uluslararası dolaşımını kolaylaştırmak, özellikle ABD'nin ekonomisinin gelişmesinde büyük yarar sağlayan Avrupa ile ticareti çoğaltmak amaçlıydı. Avrupa'da, Amerikan egemenliğini güçlendiren ve belirlenen Avrupa ülkelerine toplam 13 milyar \$ yardım yapan Marshall Planı sayesinde, Avrupa ekonomik darboğazdan kurtuldu ve Amerikan ürünlerinin en büyük müşterisi oldu (Hobsbawm, 1996, :320-321).

Hollywood'un gücünün ana kaynağı, 19.yüzyıl sonu kapitalist mübadelelerin bütünleyicisi olan küreselleşme kavramıdır. Eric Hobsbawm'ın "*Birleşik Devletlerin ve yaşam tarzının küresel zaferi*" olarak tanımladığı küreselleşme; mülkiyet ve denetimin giderek daha fazla türdeş hale gelmesi ve hızla gelişen ölçek ekonomisiyle düşüncelerin mübadelesine egemen olma kapasitesi olarak ABD'nin güçlenmesine olanak sağlamıştır. Bu zaferin merkezi ise Hollywood olmuştur (Miller, 2004, :33). Hollywood'un bel kemiğini oluş-

turan film şirketleri ulusal sınırlar arasında mal ve hizmet üretir, ürettiği mal ve hizmetleri pazarlar ve dağıtır; fikirleri, zevk ve teknolojileri dünyanın her yanına yayar ve global ölçekte planlar yapıp global stratejilerini hayata geçirir. Çok uluslu Hollywood film şirketleri iletişim teknolojilerinin de gelişimi ile küreselleşmeden yararlanarak tüm dünyada filmlerini satabilmekte ve bundan kâr elde etmektedir. Teknolojiyi kendi içinde yaratıp, sinemaya en iyi şekilde adapte etmesi ABD'nin "modern" olmanın sembolü olmasına, zamanın bir adım önde gitmesine olanak sağladı ve ABD Hollywood sayesinde bu modernliğin, iyiyi, doğruyu sembolize ettiği inancını yaydı. Özellikle kültür ve din gibi ortaklıkları olan Avrupa ülkeleri için küreselleşmenin yarattığı Hollywood, ulusal kültür açısından büyük bir tehlike oluştuyordu.

Sinematografin mucidi Fransa, daha önce belirtildiği üzere I. Dünya Savaşı'nda büyük darbe aldı. Fransız stüdyolarının yetersizliği, kâr etme endişesi karşısında bankaların finansman sağlamamaları ve iş imkânı sağladığı için Doğu Avrupa'ya kaçan teknisyenlerin yarattığı sıkıntı sonucu Pathé ve Gaumont gibi iki büyük şirketin batmasıyla Fransız Sineması küçük şirketlerin eline kaldı (Barbier, Bertho Lavenir; 2001:194). Söz konusu dönem, Hollywood Sineması'nın Fransız sinema salonlarını işgal etmesine ve Fransız halkını Amerikan kültürüne alıştırmaya sahne oldu.

II. Dünya Savaşı'nda Almanya'nın işgali ile ana parasını, doğal zenginliklerini, insan gücünü, ekonomisini ve endüstrisini kaybeden Fransa'nın Marshall Ekonomik Yardımı'ndan pay alabilmek için A.B.D.'ne bazı fırsatlar vermesi gerekti (Barbier, Bertho Lavenir; 2001:194). 1946 yılında yapılan Blum-Byrnes Anlaşması ile Fransız sinema pazarı yabancı yapımlara ve özellikle Amerikan yapımlarına açılmıştır. Anlaşmanın hemen sonrasında gerçekleşen değişiklikler neticesinde 1946 yılının sinema sezonunun ilk döneminde 38 Amerikan filmi gösterilirken, anlaşmanın etkisi ile ikinci sezonda bu filmlerin sayısı 144'e, 1947 yılının ilk döneminde ise 338'e çıkmıştır (Predal, 1996 :40). Söz konusu tehlikeyi çabuk fark eden Fransa, 25 Ekim 1946 tarihinde sinema sektörünü, çalışanlarını birleştirmek, sendikalar gibi hükümetin de çalışmalarının kontrolünü kurmak, Blum-Byrnes Anlaşması ile devletin azalan sinema çalışmalarını arttırmak amacıyla yeni bir düzenlemeyle CNC (Centre National de la Cinematographie-Ulusal Sinema Merkezi)'ni kurdu (Predal, 1996:17). Öte yandan sinema alanında bu gelişmeler yaşanırken televizyon 1936 yılında Fransa'da düzenli yayınlara başladı. (Jeanneney, 1998, s: 261) II. Dünya Savaşı dönemindeki Alman işgali sırasında da işgalci kuvvetlerin de-

vam ettirdiği televizyon yayınlarına savaş sonrasında da düzenli devam edilmiştir (Jeanneney, 1998: 263).

CNC'nin kurulma dönemi II. Dünya Savaşı ertesine denk geldiği için oldukça sıkıntılı geçmiştir. 1948 yılında "Sinema Sektörüne Sürekli Destek Kanunu" imzalandı ve sinema biletlerine ek olarak konulan TSA (Taxe Speciale Additionnel- zel Ek Vergi) kabul edildi. Öte yandan Fransız sinemasını ulusal ve uluslararası alanda tanıtıma ya yönelik bir kuruluş olan Unifrance'ın 1949 yılında kurulması Fransız film üretimini her yıl biraz daha arttırdı (1948'de 91 film, 1949'da 107 film, 1950'de 117 film bkz. Predal,1996, s:38). 1946 yılında sinema dünyasına teknisyen, araç gereç sağlayan, yardımcı prodüktör olan, ortak yapımlara para desteği yapan Fransız Film Prod kt rleri Topluluğu SFP (Societe France Producteurs-Fransız Yapımcıları Topluluğu) televizyonlara haftada 4 saat Fransız filmi gösterme zorunluluğu getirdi. En az 5 yıl önce vizyona girmiş  zun metrajlı filmleri göstermeye başlayan Fransız televizyonunun bu dönemde daha kendi adlarına film üretme imkanları yoktu. Eylül 1948'te imzalanan kanun ile sinema salonu işletmecileri her 3 haftalık dönemde bir tane Fransız yapımı gösterme zorunluluğuuna tabi tutulmuşlardır. Sinema sektörünü korumak amaçlı yapılan bu çalışmaları 1953 yılında kabul edilen "Sürekli Destek Fonu" takip etti, ayrıca bu fon ile Fransız sinema okulu IDHEC (Institut de Hautes Etudes Cinematographiques-Sinematografik Yüksek Eğitim Enstitüsüne ve Fransız sinemateğine yardımlara da başlandı (Predal, 1996:39).

Halktan alınan vergilerin kamu hizmeti mantığında meslek birliklerinin onayı ile sinema sektörüne aktarılmak amacıyla kontrol edilmesini sağlayan CNC, 1959 yılında Kültür Bakanlığı'na bağlandı. CNC ilk başlarda Fransız sinema sektörünü desteklemek, söz konusu sektör için kararlar almak ve bunları uygulamak amacındaydı. Kabul edilen tüm kanunlar, prodüksiyon ve gösterime destek esasına dayalıydı. Fakat televizyonun 1950'li yıllarda günlük yaşama dahil olması ile beraber bu yeni kitle iletişim aracı sinemaya büyük bir rakip olarak yorumlanmaya başlandı. İlk başlarda televizyonun büyük ilgi çekmesi nedeniyle sinema kendini teknik alanda geliştirmeye yöneldi. 1950'li yıllara kadar toplumu en çok etkileyen, bir toplumsallaştırma, eğlence ve aynı zamanda geniş kitlelere sesini duyurabilme aracı olarak görülen sinemanın yerini kendi yarattığı dünyayı insanların evine taşıyan televizyonun alması üzerine tüm dünyada olduğu gibi Fransa'da da koruyucu kanunlara ihtiyaç duyulmaya başlandı.

II. Dünya Savaşı sonrası televizyon yayıncılığı Fransa'da devlet tekeli ve kontrolünde kalarak ulusal kültürün ve kamu hizmetinin bir aracı olarak algılanmıştır. Fransa'da salon gelirleri, televizyon önemli bir etkiye ulaşmadan önce ABD'nin daha önce değindiğimiz kotaları nedeniyle gerilemeye başlamıştır; bu durum öte yandan savaş sonrası nüfus kaymaları ve tüketici alışkanlıklarındaki değişikliklerin, film izleyicisi sayısının dünya çapındaki düşüşüne televizyon rekabetinden daha fazla katkıda bulunmuş olduğunu gösterir (Nowell-Smith, 2003:531). Tüm bu verilere rağmen televizyonun ulusal kültürün üremesine olanak tanımamakla suçlanmış ve televizyona bu görevi kazandırmak Fransa'da CNC'nin görevi olmuştur. CNC bu görevi kazandırırken ayrıca film ve televizyon sektörü arasında kurulan ittifak, film yapımı için düşük bütçeli de olsa sağlam bir ekonomik temel oluşturmayı, aynı zamanda bu ittifak sayesinde, Fransız filmlerinin, dünya pazarını hedefleyen Hollywood filmlerinin başaramadığı bir şekilde, televizyon aracılığıyla halka ulaşarak Fransız kültürüne hitap edebilmesine olanak sağlamıştır (Hill, 2001, s: 32). Bakanlık benzeri bir statüye sahip olan CNC'nin yaptığı düzenlemeler ve çalışmalar ile televizyon Fransa'da sinema için bir müşteri, dekor, kostüm, araç, teknisyen, işçi, yönetmen ve oyuncu sağlayan bir üretici olmuştur. Öte yandan yayınlanmasına olanak tanıdığı filmler için de bir promosyon aracı olmuştur CNC (Benghozi, 1989:158). CNC bulunduğu finans desteği ile hem kamu televizyonlarına hem özel televizyon kanallarına hem de sinema sektörüne korumacı bir şekilde yaklaşmış ve bu sektörleri dengede tutmayı amaçlamıştır.

Fransa'da Televizyon Sinema Dayanışmasının Sonuçları

Televizyon sinema dayanışması, ilk olarak daha önce de belirttiğimiz üzere 1946 yılında yapımcılar sendikasının televizyonlara haftada dört saat film gösterme zorunluluğu getirmesiyle başladı. Daha sonra sinema endüstrisi, sinema eserinin televizyon kanallarına bazı hukuki kurallar gözetiminde satılmasını ve gösterilmesini sağlayarak kendini güçlü rakibi televizyona karşı korumaya devam etti. Öte yandan, televizyonlar ekonomik olarak avantajlı olan ortak yapımlara imkan ve para sağlayarak kendine avantajlar elde etmektedir. Filme daha baştan para yatırarak ortak olan televizyon kanalları, hem filmin çekilmesine finansal olarak destek hem de teknik ekipmanını filmin kullanımına açarak teknik olarak destek olmaktadır. Bunun karşılığında filmin ilk gösterim hakkını elde etmektedir. (Diğer filmler Fransa'da üç yıl

sonra gösterime girmektedirler.) Televizyon kanalları yapımına ortak olduğu sinema filmlerinden elde ettiği kârı yeni ortak yapım filmlere aktararak bu sistemin devamını sağlamaktadır. Öte yandan her ne kadar filmin reklamının yapılması, izleyiciye ulaşması ve böylece filmin ana fikrinin yayılabilmesi açısından bir filmin vizyona girmesi çok önemli ise de, gösterim imkanı bulamayan filmler televizyonda bu imkana kavuşurlar. Televizyon kanalları sinema sektörüne yaptıkları yardım oranında vergilendirilirler (Benghozi, 1989:161,162).

Televizyon sinema dayanışmasının diğer bir ürünü de televizyon filmleri olmuştur. İzleyici sinemaya giderken belli bir ücret karşılığı film izlediğinin bilincindedir. Oysa bu, televizyonda film izlerken geçerli değildir. Bu nedenle televizyon filmleri daha düşük bütçeyle yapılan prodüksiyonlar olmuştur. Sinema sektöründe başarılı olan pek çok oyuncu ve yönetmen televizyondan yetismeye başlamıştır. Özellikle genç sinemacılar tecrübe kazanmak amacıyla televizyona yönelmektedirler (Benghozi, 1989:164). Televizyon, sinema sanatını özellikle 50'lerin sonunda açıkça etkilemeye başlamıştır. Fransız Yeni Dalga Akımı ile sinema tarihine geçen bu etki, ufak ekipman kullanan, sokak çekimleri yapan, özgür bir sinema dili ve kurgu kullanan yapısıyla dikkati çekmiştir (Predal, 1996:424-429). 1980'li yıllarda Fransa'da özel televizyon yayıncılığının başlaması, sinema televizyon ilişkilerine yeni bir yön vermiştir. Devlet kanalları ile çoğalan özel kanallar arasında reklam pastasından daha büyük pay almak amacıyla başlayan rekabet Fransız sinema sektörünü farklı alanlarda çalışmaya itmiştir. 1980'li yıllarda Fransız televizyon kanalları Kuzey Amerika kökenli sit-com ya da soap opera olarak adlandırılan dizilere ağırlık vermeye başlamıştır. Fransız sinemasının düştüğü zor durumun farkında olan CNC 80'li yıllarda çalışmalarına devam etmiştir. 1980'li yıllarda film başına yaklaşık 2 ila 3 milyon Frank yardımda bulunan CNC, yerel yönetimleri de prodüktör olarak sinema sektörüne sokmuştur (Forest, 2001:21). 1980'li yıllarda Fransız görsel işitsel dünyasındaki en önemli gelişmelerden biri, bu dünyaya yeni bir soluk ve kalite getiren Canal Plus'nün açılması olmuştur. 4 Kasım 1984'te kurulan Canal Plus, kamu hizmeti anlayışı ile yayın yapan özel bir televizyon kanalı olmuştur. Yılda 400 yeni film gösterme hakkına sahip olan Canal Plus yayınlarının %60'ını Avrupa, %40'ını Fransız kaynaklı ürünlere ayırmak zorundadır (www.canalplusgroup.com).

Canal Plus, 1988 yılından itibaren yıllık kârının yaklaşık %20'sini Fransız filmlerini desteklemeye ayırmaya başlamıştır (Forest, 2001:21). 1980'li yıllar-

da teknolojik gelişmenin sağladığı olanaklar ile açılan televizyon kanalları sinema sektörünü daha çok etkilemeye başlamıştır. Fransız sinemasının en büyük dağıtım şirketi olan Gaumont, 1980'li yıllarda Disney Productions ile anlaşarak dünyada güçlenme çabalarının ulusal kültürü ve ekonomiyi ayakta tutmaktan daha önemli olmaya başladığının en önemli sinyali vermiştir. Bu tip şirket evlilikleri, ulusal sinema dilini yavaş yavaş yok olma tehlikesine getirmiştir. Yeni küresel sistem ve gelişen teknoloji bir sinema filminin değerini de zamanla ölçmeye başlamıştır. Yeni küresel dünyada daha çok film daha büyük bir hızla tüketilmeye başlanmıştır (Frodon, 1995:638). Bu tip sinemanın yaratıcısı olan ve 1980'li yıllarda dünyada ikinci büyük patlamasını yapan Hollywood sinemasının egemenliği, 1990'lı yılların başlarında Fransa'da iyiden iyiye hissedilmeye başlamıştır. Kâr marjı azalan Fransız filmleri salon bulmakta Amerikan filmlerine karşı zorlanmaya başlamış, Fransız halkı II. Dünya Savaşı ertesinden beri bombardımanı ile karşılaştığı Hollywood filmlerine iyiden iyiye alışmış ve tüm bu gelişmeler git gide artan televizyon kanallarının yayın bombardımanı ile birleşince Fransız sinemasını çıkmaza sürüklemiştir (Chaniac, 1998:199). Daha önce bahsettiğimiz gibi, Fransız filmlerinin sinema salonlarında Amerikan filmlerine karşı gerilemesi 90'lı yılların başında Fransız televizyonlarını da etkilemiştir. Fransız televizyon kanalları sanatsal ağırlıklı filmlerden çok popüler nitelikli ve izlenme oranı yüksek düzeyde olduğu tahmin edilen filmlere ağırlık verirken, Amerikan filmlerinin gösterimini de arttırmaya başlamıştır (Chaniac, 1998:66). CNC'nin hukuki yaptırımları ile televizyon kanalları 1990'lı yılların başında film prodüksiyonuna desteğini arttırmıştır. 17 Ocak 1990 tarihli yasa ile Canal Plus dışındaki tüm özel ve kamu televizyon kanalları bir önceki seneki kârlarının %3 oranındaki kısmını sinema alanında yatırıma harcamak zorunda bırakılmışlardır (Dubet, 2000:224).

Sinema için televizyonun bir finansör olması CNC'nin işlerini kolaylaştırmıştır. Öte yandan sinema filmi sinema salonunda bilet karşılığı satılan bir son ürün olmaktan bu iletişim sayesinde çıkmıştır. Sinema filmi, televizyon kanallarını besleyen, televizyon izleyicisinin ilgisini çekerek televizyon kanallarına reklam kazandıran bir program türü olmuştur. Daha çok kâr elde etmek için geniş kitlelere ulaşmak amacıyla olan özel televizyon kanalları popüler Fransız filmlerine destek verirken, kamu televizyon kanalları sanatsal kaliteyi ön planda tutan filmleri göstermekte ve desteklemektedir.

2000 yılına gelindiğinde devlet sinema sektörüne yaptığı yardım oranını

daha da arttırmıştır. CNC'nin Fransa'daki tüm sinema salonlarında gösterilen her filmin bilet ücretleri üzerinden aldığı vergiyi Fransız sineması ve Fransız televizyon yayıncılığı için harcaması, Fransa'nın Amerikan sinemasına karşı aldığı en akıllıca korunma yöntemidir. Öte yandan yeri geldiğinde sinemanın en büyük düşmanı olarak gösterilen televizyonun Fransa'da CNC sayesinde bir dost haline dönüştürülmesi bu ulusal sinema merkezinin başarılı olmasında büyük bir etken olmuştur.

Fransa'da Sinema Televizyon İşbirliğini Düzenleyen Devlet Organı, CNL

Sinema ve görsel işitsel sektördeki tüm hukuki, mali düzenlemeleri ve yaptırımları uygulayan tek merci olan CNC'nin kurulma amacı, sinema endüstrisini ve görsel işitsel endüstriyi geliştirmek ve şekillendirmektir.

CNC dört ana alanda çalışmalarını sürdürür:

- * Düzenleme
- * Destek: sinema, multimedya sektörü, görsel işitsel sektör
- * Tanıtım
- * Koruma ve yayınlama (www.CNC.fr).

CNC, Fransız kültürünü tüm dünyada etkin hale getirmek başlığı altında Fransız sineması ve televizyon programcılığı arasındaki ilişkileri ve yardımlaşmayı geliştirmek, söz konusu kültürel ürünlerin yurt dışında rahatça sergilenmesini sağlamak, söz konusu teknolojileri geliştirerek uluslararası alanda Fransa'nın siyasi, ekonomik ve kültürel prestijini arttırmak için yaptığı tüm çalışmaları kısaca özetlersek: CNC'nin Görsel İşitsel Sektör ve Sinema Sektörüne Ekonomik Yardım Görevi;

- * Kültürel Mirasın Korunması ve Kültürel Yardım
- * Sinema Ürünlerinin Tanıtımı ve Uluslararası İlişkilerin Geliştirilmesidir.

CNC'nin işleyişini üç ana dala ayırarak daha rahat açıklayabiliriz:

- * Destekleyici
- * Düzenleyici ve İletişim Kurucu
- * Koruyucu

Türkiye'de Sinema Televizyon İlişkileri ve Fransa İle Karşılaştırılması

Türkiye'de ise sinemaya uzun yıllar ne ulusal kültürün en önemli yaratıcısı ve koruyucularından biri olarak, ne de önemli bir ekonomik ürün olarak ciddi bir şekilde bakılmamıştır. Bu nedenle devlet, sinemayı sadece bir eğlence aracı ya da bir politik propaganda aracı olarak görmüş ve sinemaya uzun yıllar bu şekilde yaklaşmıştır. Sinema alanının bir yasa ile düzenlenmesi ve özellikle devletin film yapımına fon ayırması konularında 1950'li yıllardan başlayarak, daha ziyade sinemacıların önyak olduğu birtakım girişimler bulunmaktadır. Özellikle Yerli Film Yapımcıları Derneği'nin, Türk Film Dostları'nın, Türk Film İmalcileri Derneği'nin hazırladığı raporlar Türk Sineması'nın yaşadığı sorunları söz konusu dönem içinde etraflıca ele alan çalışmalar olmuşlardır. Ancak, sinemacıların gerçekleştirdiği lobiler sonucu gündeme gelen tasarıların hiçbirisi siyasal karar mekanizmaları tarafından daha ileriye götürülmemiştir (Onaran (I. Cilt), 1994:96-98).

Öte yandan özellikle Türk sinemasında üretim maliyetlerinin yükselmesi, bu filmlerin gösterileceği salonların kapanması, halkın seks filmleri, terör ve sıkıyönetim kararları nedeniyle sinema salonlarından uzaklaşması 1980'li yıllarda Türk izleyicisini eve kapatmış, televizyona yakınlaştırmıştır. Bu durumda TRT'nin kurum dışı yapımlara ilgi göstermesi üzerine televizyon filmleri ve dizileri çekmek sinema çalışanlarına yeni bir ekmek kapısı oluşturmuştur (Onaran (II. Cilt), 1994:11). Fakat televizyon ile sinema arasında ilişkilerin herhangi bir hukuki düzenlemeye tabi tutulmaması bu birlikteliğin sinema sektörünü besleyecek bir verimlilikte olmasını engellemiştir. Türk sineması 1990'lı yıllara girerken dar boğazın eşiğine gelmiştir (Ulusay, (2004:111).

Öte yandan Türk televizyonculuğu yeni bir döneme girmiş, özel televizyon yayınları 7 Mayıs 1990 tarihinde başlamıştır (Cankaya, 1997:85). Televizyonda TRT tekelini kaldıran gelişmeden sonra 20 Nisan 1994 tarihinde 3984 sayılı "Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayınları Hakkında Kanun" yürürlüğe girmiştir (Cankaya, 1997:99). Böylece devlet tekeline hukuki olarak son verilmiş, televizyon yayıncılığında devlet tekeli hukuki olarak kırılmış ve özel televizyon yayıncılığı dönemi başlamıştır.

1970'li yılların ikinci yarısından itibaren dar boğaza giren Türk sineması, özellikle 1987'de kabul edilen "Yabancı Sermayeyi Teşvik Kanunu" ile dağıtım ele geçiren Amerikan Majörleri Türk sinemasını farklı bir alana sürüklemiştir. Türk filmlerinin konuları Amerikan filmlerinin konularına yaklaşmış; Türk filmleri sunum tarzını tamamen değiştirmiştir. Para kazanmak sinema

filmi yapmanın ana sebebi haline gelmiş, toplumsal içerikli konulardan uzaklaşarak sinema bir meta olarak ele alınmaya başlanmıştır (Pösteği, 2004 :30). Fakat yine de bu durum, uzun zamandır sinema salonlarından uzak duran izleyici, yeniden sinemaya salonlarına çekmeyi başarabilmiştir (Sinema Gazetesi Arşivi, (13.04.2006).

Öte yandan, özel televizyon kanallarında haftada ortalama 60-70 Türk filmi gösterilmesi eski Türk filmlerine olan ilgiyi arttırmış, (Onaran (II. Cilt 1994:11) söz konusu kanalların sinema yapımcılarına film ve dizi siparişleri artmıştır. Bu gelişmeler Türk sinema sektörünü bir dönem için canlandırmıştır. Fakat tekil çıkışlar ve anlık gelişmeler Türk sinemasını bir endüstri olarak değerlendirmemiz için yetersiz kalmıştır.

Türk Sinemasına Devlet Desteği

Türk Sineması'nın yok olma tehlikesinin farkına varan devlet, sinemaya yardım elini 1990'lı yılların başında uzatmaya başlar. Kültür Bakanlığı 1990 yılında Türk Sineması'nda; kurmaca film, belgesel ve canlandırma filmlerinin yapılması için maddi destek sağlamaya başlamıştır. 1990'da "Film Yaptırma ve Destekleme Esasları Yönergesi" yürürlüğe konulmuştur ve yedi üyeden oluşan bir "Değerlendirme Komisyonu" oluşturulmuştur. Komisyonun her yıl belirlediği 10-12 film projesine, her birinin bütçesinin yüzde 40'ı oranında destek sağlanmaya başlanmıştır. 1990 yılındaki uygulamada 500 milyon Lirayı aşmayacak şekilde projelere destek olunurken, söz konusu yılda film maliyetlerinin 1,5-2 milyar Liraya varması yardımların gereğince ihtiyacı karşılamadığı sonucunu doğurmuştur (Onaran (II. Cilt), 1994:11). 1992 yılında düzenlenen 3257 sayılı kanunda ön görülen sansürün kaldırılacağı ve Sinema ve Müzik Sanatını Destekleme Fonu'na yeni gelirler aktarılacağı belirtilmiştir (Pösteği, 2004:153). 1980'li yıllardan itibaren üretilen filmler, çoğu zaman yönetmenlerin girişimleri ile bir araya getirilmiş çeşitli fonlarca finanse edilmiştir. Finans kaynakları arasında yönetmenlerin kendi film şirketleri, Kültür Bakanlığı desteği, Eurimages fonları ve televizyon kanalları bulunmaktadır. Özellikle popüler filmleri finanse edenler arasında reklam şirketleri de bulunmaktadır.

Fakat, Kültür Bakanlığı'nun Türk Sineması'na destek fonunun eşitlik kriterlerine göre çalışmadığı konusunda yöneltlen suçlamalar, katkı olarak düşünülen bu fonun uygulamada senaryoları harekete geçiren ana sermaye olarak kullanılması ve devamında parasız kalınması sonucunda yarım kalan filmle-

rin Kültür Bakanlığı'na geri d n   n n olmaması; fon parasının bir takım yapım ılar tarafından sinema alanında kullanılmak yerine faize yatırılarak rant elde edilmesi, Kültür Bakanlığı Sinemaya Destek Fonu'nun amacına ulaşamadığı konusunda eleştiriler almasına sebep olmuştur (Kuzu, www.kir-pi.fisek.com.tr.).

Sinema okullarının, meslek birliklerinin, sendikaların ve sinema çalışanlarının çabaları sonucunda 2004 yılında 5224 sayılı "Sinema Filmlerinin Desteklenmesi Hakkında Kanun" yürürlüğe girmiştir. 3984 sayılı Kanunun 12. maddesi gereğince Radyo ve Televizyon  st Kurulu'nun yıllık bütçesinden harcanmayarak kalan miktarın aktarıldığı Kültür Bakanlığı adına bir kamu bankasında açılan hesaptan aktarılan bütçenin Türk kültürünün araştırılması, geliştirilmesi ve tanıtılmasına ilişkin olarak ilim-edebiyat, güzel sanatlar, müzik ve sinema gibi alanlarda gerçekleştirilecek çalışmalar desteklenmesinde kullanılması için ayrılan pay ile beslenen "Sinema Filmlerini Destekleme Fonu"nın i leyi i için 5224 sayılı kanuna göre kurulan Danışma ve Destekleme, Değerlendirme ve Sınıflandırma kurulları kurulmuştur. Destekleme kurulunca başvurusu uygun bulunan sinema filmleri 5224 sayılı kanunun 3. maddesinde belirtilenlere uygun olarak desteklenirler. Devlet 3 tür destekte bulunmaktadır. Proje desteği; araştırma, geliştirme, senaryo ve diyalog yazımı,  eviri, tasarım ve benzerleri gibi yapım öncesi aşamaların desteklenmesi amacı ile doğrudan ve geri ödemesiz yapılır. Yapım desteği; sinema filmlerinin yapım öncesi hazırlık aşamasından, gösterimin yapılabileceği hale getirilmesine kadar geçen tüm yapım aşamalarının desteklenmesi amacıyla doğrudan ya da dolaylı geri ödemeleri olarak yapılır. Yapım sonrası desteği; sinema filmlerinin izleyiciye ula tırılabilmesi amacı ile tanıtım, dağıtım ve gösterim aşamalarının desteklenmesine yönelik doğrudan veya dolaylı geri ödeme veya geri ödemesiz olarak yapılır (Binatlı, 2005:134-137).

5224 sayılı kanunun hayata geçirilmesi sırasında yaşanan bir takım aksaklıklar, bir kısım sinemacının 2005 ve 2006 yıllarında devlet yardımından yararlanmasını imkânsız hale getirmiştir. Söz konusu sorun üzerinde çalışmaya ba layan Kültür ve Turizm Bakanlığı, sinema destek yasasıyla ilgili sinema piyasasında faaliyet gösteren sivil toplum örgütleriyle yaptığı görüşmeler sonucundan bazı sorunlu maddeleri olumlu yönde değiştirmiş ve devletin sinema sektörüne yönelik finans desteğini kullanılabilir ve yararlı bir hale getirmiştir (Haftalık Antrakt Sinema Gazetesi, 23 Şubat-01 Mart 2007). 28 aralık 2006 tarihinde meclisten geçen yeni kararlar doğrultusunda, kredi ve-

rilen filmlerin kredi verilen yılın sonunda tamamlanarak bakanlığa bir kopyasının teslim edilmesi zorunluluğu ortadan kalkmıştır. Söz konusu yeni düzenlemelere göre, destek alan film, maliyetini çıkardıktan sonra elde ettiği kar üzerinden yardım aldığı oranı ödeyecek, kâr elde edememişse ödeme de yapmayacaktır. Öte yandan ödeme yapamayacak durumdaki filmin yönetmeni eski kanunda belirtildiği gibi üç yıl beklemek yerine ertesi yıl yeni filmi için destek başvurusunda bulunabilecektir. Aynı filmin yapımcısı ise daha önceki gibi yardımdan tamamen men edilmeyecek, üç yıl bekleme süresinin ardından tekrar devlet yardımına başvurabilecektir. Bu değişiklikler ile devlet desteği, banka kredisine benzer bir sıfattan uzaklaşmış ve kendi tanımına uydurulmuştur. Söz konusu değişikliklere olumlu bir ek olarak, film destek oranları filmin toplam bütçesinin %30'undan %50'sine çıkarılmıştır (Haftalık Antrakt Sinema Gazetesi, 23 Şubat-01 Mart 2007). Öte yandan 5224 sayılı yasayla aynı gün kabul edilen 5225 sayılı Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu ile Kültür ve Sanat alanında yapılan sponsorluklarda vergi indirimine gidilmiştir (<http://www.tbmm.gov.tr>). 5225 sayılı yasa ile kuruluşların sinemayı karlı bir reklam yatırımı olarak görmesi imkanı doğmuş, Türk Sineması için uzun yıllardır önerilen yeni finans kaynağı oluşmuştur (Kuzu, 1998:92).

Televizyon Kanallarının Desteği

1980'li yıllarda yaşanan bunalımın sonucunda, televizyon üretimi ile film üretiminin benzeşmesinin yanı sıra, ortak ekip ve aletlerin kullanılması, pazarlama avantajları, vergi avantajları gibi artıları göz önünde bulunduran eski film şirketlerinin yerlerini televizyon için program yapan ve reklam çeken şirketlere bırakması, film yapımını televizyoncuların eline geçirmiştir (Scognamillo, 2004:408-409). Yönetmenin film için gereken kaynağı kendi cebinden ve çeşitli kaynaklardan topladığı çoklu finans sistemiyle çekilen filmlerin yanı sıra özellikle 1990'lı yıllardan itibaren televizyon kanalları tarafında finanse edilen çok seyircili popüler filmler moda olmuşlardır. Çekilen film sayısı az olmakla beraber popüler sinema 1990'lı yıllardan günümüze seyirciyi çekmeyi başarmıştır. Popüler sinemanın çok sayıda izleyiciyi çekmesinin önemli sebeplerinin başında televizyon gelmektedir. Özel televizyon kanallarının yayınlarına başlaması ile söz konusu kanalların popüler kültüre kazandırdığı diziler ve oyuncuların beyaz perdeye taşındığı filmler, televizyonun aynı zamanda tanıtımını yapması ile popüler hale gelmektedir. Özellikle Sinegraf tarafından çekilen "*Deli Yürek Bumerang Cehennemi*" (2001),

ANS tarafından çekilen "Asmalı Konak Hayat" (2003) ve yine Sinegraf tarafından çekilen "Kurtlar Vadisi Irak" (2005) gibi son dönemlerin en çok hasılat yapan (Sinema Gazetesi Arşivi, (13.04.2006)) filmlerinden bir kaç televizyon tarafından çok sevilen dizilerin film versiyonları olmuşlardır.

Öte yandan, 3984 sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayınları Hakkında Kanun ile Avrupa Sınır Ötesi Televizyon Sözleşmesinde öngörülen hükümler çerçevesinde yayın kuruluşlarının uyması gereken yayın esas ve usullerini belirlemeyi amaçlayan ve 17 Nisan 2003 tarihinde Resmi Gazete'de yayınlanan; "Radyo ve Televizyon Yayınlarının Esas ve Usulleri Hakkında Yönetmelik" in 20. maddesinde belirtilen, "Yayın Kuruluşları, program, konulu film veya diziler için gerçek veya tüzel kişilerden tamamen veya kısmen mali destek alabilir. Yayınlanan herhangi bir programa tamamen veya kısmen mali destek sağlandığı takdirde, destek verenlerin kimliği programın başında ve/veya sonunda görsel ve/veya işitsel unsurlarla, televizyonda yazıyla, reklam kuşakları ile program tanıtımı kesintilerinin sonunda toplam en fazla 5 saniye süre ile belirtilebilir." Esaslar uyarınca televizyon kanalları yayınlayacakları ya da yapımını üstlenecekleri sinema filmlerine destek alabilmektedirler" ("Radyo ve Televizyon Yayınlarının Esas ve Usulleri Hakkında Yönetmelik" 15 Şubat 2005:3).

Özel televizyon kanalları ise çekim aşamasındaki Türk filmlerini önceden ilk gösterim haklarını satın alarak maliyet parasının yaklaşık yarısını ödüyor ve böylece kâra geçiyorlardı. Bu işlem film yapmaya niyetli kişilere bir ön destek oluyordu (Okuy, 1996:224). Daha çok sağlam bir kaynağı, televizyon kaynaklı popüler oyuncularını olan, popüler filmlere yönelen özel televizyon kanalları söz konusu filmlerin tanıtımlarını da yaparak, bu yapımlara destek oluyordu.

Daha önce bahsettiğimiz üzere 1970'li yıllarda televizyon yayınlarının başlaması ve videonun Türkiye'ye girişi ile yerli sinema büyük bir darbe yemiştir. Terörün de darbe vurduğu Yeşilçam, TRT'ye karşı video piyasası için filmler üretirken, TRT'de Yeşilçam'ın populist yaklaşımını kendisine uygun bir çizgide bulmayarak farklı bir dile yönelen bir sinemacı kuşağı yetiştirmiştir (Ayça, 1996:145). Öte yandan, kuruluşunun ilk yıllarından itibaren Türk sinemasının önemli yönetmenlerine dizi ve televizyon filmi olmak üzere başarılı dramalar çektiren TRT, 1990'lı yıllarda kendi kadrolarından yetişen yönetmenlere destek vererek, film çevirmelerine yardımcı olmuştur. TRT gibi önemli ve güçlü bir kurumun desteklediği filmler, tüm televizyon

kanallarının Türk sineması örneklerini yapım, dağıtım ve gösterim aşamasında destekleyebileceği konusundaki düşünceleri güçlendirmiştir (Öngören, 1996:240-241).

Fakat 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren televizyon ön alımları azalmıştır. Bu durumun sebebi olarak şunlar gösterilmektedir:

* Televizyon kanallarının 1999'da gerçekleşen Gölçük Depremi ve ardından gelen 2001 ekonomik krizinden etkilenmesi ve bu sebeple film ön alımlarından vazgeçerek daha önce haklarını satın aldıkları filmleri tekrar yayınlamaya devam etmeleri (Yeşim Ustaoglu ile görüşme (05.07.2006)).

* Televizyon seyirci profillerinin değişmesi ve televizyon kanalları tarafından yaratılan reality showlar, yarışma programları, yerli diziler gibi furyalara yönelmeleri

* Ticari mantıkla hareket eden ve piyasaya farklı açılardan bakan televizyon yöneticilerinin iş başına gelmeleri ve söz konusu yöneticilerin ön alımlarını yapacakları filmlerde popülerlik özelliğine dikkat etmeleri

Televizyon destekli söz konusu filmler, gişe başarısı elde edemeseler de televizyonda gösterimleri yapıldığında büyük ilgi görmüşlerdir. Hatta destek gördükleri kanallar dışında başka kanallara da satılabilmiş ve yeni kanallarındaki gösterimlerinde de ilgi çekmişlerdir. Örneğin, ("İz" ATV destekli çekildikten ve ilk televizyon gösterimi ATV'de yapıldıktan sonra Kanal D'ye satılmış ve bu kanalda da gösterilmiştir (Yeşim Ustaoglu ile görüşme (05.07.2006)).

Sinema filmi çekecek mali imkâna sahip olan filmlerin büyük çoğunluğunun sinema salonlarında gişe başarısı garantili, tanıtımı yapılan filmler olması, söz konusu filmlerin televizyon gösterim ücretlerinin daha yüksek fiyata satılabilmesine imkân tanımaktadır. ("Bir Sonbahar Hikayesi", "İki Kadın", "Yengeç Sepeti" ve "Bir Kadının Anatomisi" filmlerinin prodüktörü Aycan Çetin ayrıca Hülya Avşar gibi medyatik bir oyuncunun yer aldığı "Bir Kadının Anatomisi" adlı filmin ön alımının kolaylıkla yapıldığını fakat bir sonraki film olan "Bir Erkeğin Anatomisi"nin kadrosunda medyatik oyuncular bulunmadığı için yeni televizyon yöneticileri tarafından başvurularının sonuçsuz kaldığını yaptığımız söyleşide belirtilmiştir. Aycan Çetin ile Görüşme, (05.07.2006). Örneğin, Türk sinemalarında en çok hasılat yapan ilk beş filmin Türk filmi olması bunu açıklayıcı bir örnektir. Hatırlatmak gerekirse; (1. "Kurtlar Vadisi Irak", 2. "G.O.R.A." 3. "Babam ve Oğlum", 4. "Vizontele", 5. "Vizontele Tuuba" Sinema Gazetesi Arşivi, (13.04.2006).

Türkiye ile Fransa'nın Sinema Televizyon İlişkileri Açısından Karşılaştırılması

Bir önceki bölümde belirtildiği üzere, Fransız hükümetine bağlı olarak çalışmalarını sürdüren CNC, Fransız sinemasını korumak ve güçlendirmek amacıyla çalışmaktadır. Fransız Sineması'na bu konuda en büyük yardım ise Fransız televizyon kanallarından gelmektedir. 1946 yılından itibaren Fransız Sineması'nı özellikle Hollywood kaynaklı Amerikan Sineması'na karşı korumak için mali destek sağlayan CNC, aynı yıl düzenli olarak televizyon yayınlarının başlaması üzerine bu iki görsel işitsel kitle iletişim aracını bir dayanışma içersine sokmak amacıyla çalışmalarına başladı. Film yapımcıları sendikasının ilk televizyon kanalına haftada dört saat Fransız filmi gösterme zorunluluğu getirmesi üzerine, sinema endüstrisi sinema eserlerinin televizyon kanallarına bazı hukuki kurallar gözetiminde satılmasını ve bu kurallar dahilinde gösterilmesini sağlamak için çalışmalara başladı.

CNC öncelikle Fransız sinemasını korumak amacıyla Fransız televizyonlarına belli kotalar uygulamaktadır. Fransız filmleri eğer herhangi bir televizyon kanalı ile ortak yapım olarak gerçekleştirilmişse, sinema salonlarında gösterildikten 24 ay sonra, ortak yapım olarak gerçekleştirilmemişlerse 36 ay sonra gösterime girebilmektedirler. Öte yandan Avrupa Topluluğu (EUREKA) ve Avrupa Konseyi (Avrupa Sınırötesi Sözleşmesi) ile gerçekleştirilen anlaşmalar doğrultusunda, televizyon kanallarının yıl boyunca gösterdikleri filmlerin %60'ının Avrupa filmi bu oranın da %40'ının Fransız yapımı olması zorunlu tutulmuştur (Chaniac, 1998:20-21).

Öte yandan 1960'lı yıllarda yapılan bir kısım değişikliklerle televizyon kanalları bütçelerinin %8'ini Fransız filmlerine ön alım yapmada ya da ortak yapımlar için kullanıma aktarmak zorundaydılar. 1986 yılında yenilenen ekonomi kanunu ile Hertz dalgaları ile yayın yapan televizyon kanalları yıllık kârlarının %5,5'ini Fransız sinemasına destek olmak amacıyla, CNC'ye vergi olarak vermeye başlamışlardır. "Görsel İşitsel Vergi" olarak adlandırılan bu vergi, 1990'lı yıllardan itibaren CNC'nin kasasına, sinema biletlerinden sinema sektörüne destek amacıyla kesilen TSA'dan üç kat daha fazla gelir getirmektedir. Bu şekilde Fransız televizyonları Fransız sinemasının en önemli prodüktörü haline gelmektedir. Ödemeli kanallar kârlarının %25'ini, kablolu kanallar ise %10'unu yine Fransız sinemasına yatırmak zorundadırlar (Bonnell, 1996:559). Öte yandan hertz kanallarına yılda prime time saatleri arasında (20:30-22:30) 192 uzun metrajlı film gösterme kotası, bu filmlerde de

Avrupa ve Fransız filmleri gösterme kotasının geçerli olması, televizyon kanallarının sinema salonlarının izleyici çektiği Çarşamba ve Cuma akşamları saat 20:30'dan sonra ve Cumartesi tüm gün ve Pazar 20:30'dan önce film gösterememe kotası Fransız sinemasını desteklemek açısından CNC'nin belirlediği yükümlülüklerdir (Chaniac, 1998:121). Paralı kanallar için yukarıda belirtilen kotalar biraz daha hafifletilmiştir. Yılda gösterilebilecek film sayısı en çok 365 en az 120 olabileceği kotasını koymuştur. Çarşamba 13:00 ile 21:00 arası, Cuma 18:00 ile 21:00 arası Cumartesi 13:00 ile 23:00 arası, Pazar ve resmi tatil günlerinde ise 13:00 ile 18:00 arası uzun metrajlı film gösterilmesi yasaklanmıştır. Sinematografik ürünler yayınlamak ana amacı ile kurulan televizyon kanalları ise yıllık bütçelerinin %20'sini Avrupa eserleri, %14'ünü ise Fransız orijinli eserler satın alırlar. Yıllık film yayınlama kotaları ise 416'dır, Çarşamba 18:00 ile 21.00 arası, Cumartesi 15:00 ile 23:00 arası, Pazar ve resmi tatil günleri 13:00 ile 18:00 arası film yayınlamayazlar. Avrupa ve Fransız orijinli filmlerin bir bölümü 18:00 ile 24:00 saatleri arasında yayınlanmalıdır. Fransız televizyon kanalları "görev defteri" adı altında her sene CSA (Conseil Supérieur Audiovisuel-Görsel İşitsel Yüksek Konsey) tarafından kendilerine verilen iş karnelerine yaptıkları yayınları işlerler. CSA sene sonunda CNC ile bu kanalların bu kotalara uyup uymadıklarını, yayınladıkları sinema filmlerinin telif haklarına uygun prosedürde hareket edip etmediklerini kontrol ederler (Dubet; 2000:224).

Türkiye'de ise sinema bir endüstri kolu olamamış, ulusal sinemaya desteklemek amacıyla Fransa'da var olan CNC gibi bir Ulusal Sinema Kurulu tüm çabalara rağmen oluşturulamamıştır. Daha önce bahsettiğimiz üzere özel radyo ve televizyon yayınlarını düzenleyen 3984 sayılı kanunda televizyon kanallarına yerli film yayınlama kotası ve yerli film yayınlanma saatleri belirtilmemiştir. Sinema filmlerinin televizyon kanallarında yayınlanmasına dair belli bir zaman kotası da konulmadığı için yerli filmler vizyona girdikten çok kısa bir süre sonra televizyon kanallarında gösterilebilmektedirler. Ayrıca televizyon kanalları prime-time zamanlarında herhangi bir kısıtlama olmadığı için istedikleri program türlerini de yayınlatabilmektedirler. "Kültür Bakanlığı'nca 3984 Sayılı Kanun Çerçevesinde Elde Edilen Gelirlerin Kullanımına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik" in 4. maddesinin b şikkında belirtilen "*Türk kültürünün araştırılması, geliştirilmesi ve tanıtılmasına ilişkin olarak ilim-edebiyat, güzel sanatlar, müzik ve sinema gibi alanlarda gerçekleştirilecek çalışmaların desteklenmesinde*" ibaresinin dışında

Türk Sineması'na nasıl bir yardımda bulunulacağı kesinleştirilmemiştir (www.rtuk.org.tr).

2004 yılında kabul edilen 5224 sayılı "Sinema Filmlerinin Desteklenmesi Hakkındaki Yönetmelik" ise, 1986 yılında yürürlüğe konan 3257 sayılı "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu" gereğince Kültür Bakanlığı bünyesinde kurulan "Sinema ve Müzik Eserlerini Destekleme Fonu"nun çalışmalarını genişletmek için uzman kurullar kurmuş ve destek türlerini birbirinden ayırarak devlet desteğinin sistemini açıklığa kavuşturmuştur (Binatlı, 2005:136). Söz konusu yönetmelik sadece sinema sektörüne devlet desteğini açıklamaktadır.

5224 sayılı kanun ve 5115 sayılı "Sinematografik Ortak Yapım Avrupa Sözleşmesinin Onaylanmasının Uygun Bulunduğuna Dair Kanun"a dayanılarak hazırlanan "Sinematografik Ortak Yapımlar ve Türkiye'de Ticari Amaçlı Film Çekmek İsteyen Yerli ve Yabancı Yapımcılar Hakkında Yönetmelik"te ise sadece yabancı uyruklu yapımcılarla yerli film yapımcıları arasında gerçekleştirilecek çalışmalar hakkında hükümler vardır (Resmi Gazete, 12 Ağustos 2005: 83-86).

Türk televizyonlarında yerli film yayınlanması açısından kotalar bulunmadığı için Türk televizyon kanalları kendi istekleri doğrultusunda Türk filmi yayınlamakta, bu filmleri kendi istekleri doğrultusunda seçmekte ve yayım saatlerini de yine kendi istekleri doğrultusunda vermektedir. Türkiye'de 234 yerel televizyon, 15 bölgesel televizyon, 16 ulusal televizyon olmak üzere toplam 265 kanal bulunmaktadır. Bu kanalların günde 2 film gösterdiğini düşünürsek söz konusu kanallar haftada 3710 film gösterimi yapmaktadırlar. Bu filmler sinemadan izleyici çalmakta ve karşılığı sinema sektöründe değerlendirilememektedir ("Vergi ve Sponsorluk Komisyonu Raporu", 2003: 53).

Görüldüğü üzere Türk filmlerinin özel televizyon kanalları içerisinde yerli dizi, magazin ve reklamlar dışındaki en yüksek gösterim oranına sahip olan yerli filmler, TRT 1 televizyonunda %17,3 ve TRT 2 televizyonunda %7,4 oranında yayınlanmaktadırlar. Fakat önemli oranda yayınlanan yerli filmlerin telif haklarının ödenmesinde sorunlar yaşanmakta, özel televizyon kanallarının büyük bir yayın saati ayırdıkları Türk filmleri, yapımcılar ve televizyon kanalları arasında yapılan bir anlaşma ile bir kez satın alındıktan sonra hukuki boşluklar değerlendirilerek tekrar tekrar telif hakkı ödenmeden yayınlanmakta ve bu paralar sektöre geri dönmemektedir (Kâr, 2003:81).

5846 sayılı "Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu"nın 4110 sayılı yasa ile değiştirilmesi sonucu yapımcının değil sanatı üretenlerin eser sahibi olarak adlandırılması ise yukarıdaki uygulamayı değiştirmemiştir. "Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu"nın 48. maddesi uyarınca eser sahibi ve mirasçılarının mali haklarını devredebileceğine dair ibare ve Kültür Bakanlığı'nın 3257 sayılı yasanın 3. ve 5. maddesi uyarınca verdiği Sinema Eser İşletme Belgeleri'nin dikkatsizce verilmeye devam etmesi sinema alanında telif haklarının ihlalini arttırmaktadır (Kıvanç, 2003:73-74).

Türk Sineması'nın güçlü bir endüstri haline dönüştürülmesi için yapacağımız öneriler şunlardır:

Uzun yıllardır oluşturulmaya çalışılan Ulusal Sinema Kurumu hayata geçirilmelidir. Kültür Bakanlığı'nın ve sinema sektörünün birlikte gerçekleştirileceği Ulusal Sinema Kurumu, Fransa'dan farklı olarak hükümete bağlı bir kamu kuruluşu değil, kamu hizmeti ile çalışan özerk bir kuruluş olmalıdır.

Televizyon kuruluşlarına yerli film gösterme kotaları konulmalı, bu yapımların belli saatler içinde gösterilmeleri zorunlu tutulmalıdır. Ayrıca sinema salonlarının izleyicilerini çalmamaları açısından televizyon kanallarının sinema filmi gösterme saatlerine belli bir düzen getirilmelidir.

Televizyonların gösterdikleri sinema filmleri arasında aldığı reklamlardan sinema için pay alınmalıdır. Ayrıca, devletin yapacağı destek, Türk Tanıtma Fonu'ndan sinemaya spordaki gibi ayrılan pay, Turizm fonunda sinema için ayrılan pay, televizyonların gösterdikleri filmlerin telif haklarını ödedikleri fon, sinema biletlerinden daha önce belediyeler için ayrılan fakat yapılacak gerekli hukuki değişiklerle sinemaya aktarılacak olan payın oluşturulduğu Ulusal Sinema Kurumu Fonu'na Fransa'da olduğu gibi televizyon kanallarının yıllık kârlarından belirlenen bir payın aktarılması gerekmektedir. Bu fon çekilmek istenen yerli sinema filmlerinin prodüksiyonuna aktarılmalı, yurt dışı festivallerde gösterimlerini karşılamalı, sinema eğitimi için harcanmalı, nitelikli sinema salonlarının kurulması için harcanmalı ve bir sinema endüstrisi kurulmalıdır.

Kaynakça:

Kitaplar

Barbier, Frederic ve Catherine Bertho Lavenir (2001). Diderot'tan İnternete Medya Tarihi. Kerem Eksen (çev.). İstanbul: Okyanus yayınları.

Benghozi, Pierre Jean (1989). Le Cinema Entre l'Art et l'Argent. Paris: L'Harmattan.

Bonnell, Rene (1996). La Vingt-Cinquieme Image, Une Economie de l'Audiovisuelle. Paris: Editions Gallimard.

Cañkaya, Özden (1997). Dünden Bugüne Radyo Televizyon (Türkiye'de Radyo Televizyonun Gelişim Süreci). İstanbul: Beta Yayınları. Haziran.

Chaniac, Regine (1998). Television et Cinema:Le Desenchantement; Paris: Ed. Nathan.

Dubet, Eric (2000). Economie du Cinema Europeen: de l'Interventionnisme à l'Action Entrepreneunial. Paris: L'Harmattan.

Forest, Claude (2001). Economies Contemporaines du Cinema en Europe-L'inprobable Industrie, Paris:Edit.CNRS.

Frodon, Jean-Michel (1995). l'Âge moderne du cinéma français, Paris : Flammarion.

Hobsbawm, Eric (1996). Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı. Yavuz Alogan (çev.), İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Jeanneney, Jean-Noel (1998). Başlangıcından Günümüze Medya Tarihi. Esra Atuk (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Nowell-Smith, Geoffrey(2003). (edi.). Dünya Sinema Tarihi. Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi I. Basım.

Onaran, Alim Şerif (1994). Türk Sineması (I. Cilt). Ankara: Kitle Yayınları.

Onaran, Alim Şerif (1995). Türk Sineması (II. Cilt). Ankara: Kitle Yayınları, Mart.

Pösteki, Nigar (2004). 1990 Sonrası Türk Sineması. İstanbul: Es Yayınları, Ocak.

Predal, René (1996). 50 Ans de Cinema Français. Paris:Nathan.

Scognamillo, Giovanni (2004). Bay Sinema: Türker İnanoğlu. İstanbul, Doğan Kıtıapçılık.

Thompson, Kristin, David Bordwell (1994). Film History-An Introduction. USA: McGraw-Hill Inc.

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler, Melis Behlil (der.), İstanbul:Bağlam Yayınları.

Türk Sineması Üzerine Düşünceler. Süleymâ Murat Dinçer(1996). (der). Ankara: Doruk Yayımcılık.

Sürelî yayımlar

Binatlı, Ömer Cüneyt. "5224 Sayılı Kanuna Göre Sinema Filmlerine Devlet Desteği", İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Yıl:4, Sayı:7:134-137. Bahar 2005.

Kuzu, Hüseyin "Türk Sineması'nda Film Yapımları İçin Ek ve Potansiyel İmkanlar", Sinerama Sinema Kültür Dergisi, Sayı: 3, Nisan 1998.

Miller, Toby. "Küresel Hollywood, Hollywood Tarihi Kültür Emperyalizmi ve Küreselleşme"; Ayşegül Gürsoy, Mehmet Olcay (çev.), Yeni Sinema-Yeni İnsan. Sayı:14: 27-33. 2004.

O'Regan, Tom, "Too Popular by Far: on Hollywood's International Popularity", The Australian Journal of Media & Culture. Vol.5, No2: 1-12.1990.

Ulusay, Nejat. "Globalization and National Film Industries: The Turkish Case", Boğaziçi Journal, Vol.18, 12:109-113. 2004.

"Sinema Destek Yasası"nda Olumlu Değişiklikler", Haftalık Antrakt Sinema Gazetesi, Sayı: 20, 23 Şubat-01 Mart 2007.

Bildiriler, raporlar

Kar, Erdoğan. "Sinematografik Eserlerde Telif Hakları", 4. Türkiye Sinema Kurultayı Bildiriler Raporlar. İstanbul: Türk Sinema Vakfı, Ekim 2003, s.81-83

Öngören, Mahmut T. "Sinemamız ve Kurtuluşu", 4. Türkiye Sinema Kurultayı Bildiriler Raporlar. İstanbul: Türk Sinema Vakfı, Ekim 2003, s.240-241

Kişisel Görüşme

Çetin, Aycan- Bir Sonbahar Hikayesi, İki Kadın, Yengeç Sepeti ve Bir Kadının Anatomisi filmlerinin prodüktörü- "Televizyonlardan Destek Alan Filmler" konulu görüşme: 05.07.2006.

Ustaoglu, Yeşim-İz filminin yönetmeni- "Televizyonlardan Destek Alan Filmler" konulu görüşme: 05.07.2006.

Arşivler

Sinema Gazetesi Arşivi, (13.04.2006).

Yazan Olmayan Döküman

www.worldpolicy.org/journal/grantham.html (26.07.2004).

www.turkish.turkey.usembassy.gov/uploads/images/2bioa2MvmACvOJ-c73uSCA/abd_portresi.pdf (10.11.2005).

www.canalplusgroup.com/cid5201.htm (24.12.2005).

"CNC". www.CNC.fr/c_telech/fr_c2.htm, (22.11.2003)

<http://aksiyon.com.tr/detay.php?id=22351>, (28.06.2006)

"Cinema et Television". http://www.cnc.fr/index_dyn.htm?a_presen/r2/ssrub2/p2_9_cinetv.htm, (12.02.2006)

Makaleler

Aktan, Coşkun Can; İstiklal Y. Vural, "Globalleşmenin Politik İktisadı", www.canaktan.org/ekonomi/cok-uluslu/cokulus-anasayfa.htm (11.10.2005).

Kuzu, Hüseyin "Sinemamızda Kurumlaşma ve Devlet", www.kirpi.fisek.com.tr. (12.02.2005).

Yönetmelikler, Kanunlar

"Türkiye Büyük Millet Meclisi Kanun, Kültür Yatırımları ve Girişimlerini Teşvik Kanunu", (2004), <http://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k5225.html>, (11.04.2007)

"Radyo ve Televizyon Yayınlarının Esas ve Usulleri Hakkında Yönetmelik", Resmi Gazete, Sayı: 25728, 15 Şubat 2005.

"Sinematografik Ortak Yapımlar ve Türkiye'de Ticari Amaçlı Film Çekmek İsteyen Yerli ve Yabancı Yapımcılar Hakkında Yönetmelik", Resmi Gazete, Sayı:25904, 12 Ağustos 2005.

"Kültür Bakanlığı'nca 3984 Sayılı Kanun Çerçevesinde Elde Edilen Gelirlerin Kullanımına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında yönetmelik", www.kulturturizm.gov.tr/telifsinema/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF03077CA1048A1834E1EE9C5149D9166F. (11.02.2006).

İTERAKTİF SİNEMA VE TELEVİZYON

Özet

İnteraktif sinema kavramı günümüzde, devamlı popülaritesini arttırmaktadır. Bazı araştırmacılar interaktif sinemanın anlatımda yeni bir evrim olduğunu bile ifade etmektedir. Bu çalışma interaktif sinemanın tanımını bir anlatım metodu olarak birleştirici bir şekilde formüle etme amacındadır. Bunu yapmak için medyumun şu anki akademik ve popüler tanımlarının yanında tarihi de detaylı bir biçimde araştırılmıştır. Ayrıca, sinematik metodların interaktif versiyonlarına dönüştürülmesi yollarını ve hikaye anlatım yapılarını tanımlayıp formüle ederek interaktif sanat üretiminde karşılaşılan problemlerin çözümü de araştırılmıştır. Medyumun, “hareket hastalığı”, “esrarengiz vadi” ve “geçersiz ikilemler” gibi kendine has problemlerine de dikkat çekilmiştir. Son olarak, medyumun bir sanat formu olarak geçerliliği ve video oyunları ile ilgili bağları ile ilgili sorulara cevap aranmıştır.

Çalışmada konunun ruhuna uygun olarak interaktif araştırma yöntemlerine ağırlık verilmiştir. Mülakatlar yapılmış, çok sayıda basın ve internet kaynakları kullanılmıştır. Ayrıca adı geçen eserler birinci elden incelenmiş ve analiz edilmiş, daha sonra ilgili modeller hakkında bilgisayar yardımı ile simülasyonlar kurulmuştur. Literatür taraması da yapılmıştır. İnteraktif sinemanın, sinema sanatının bir evrimi olarak gelişmiş bir anlatı aracı olduğu kanaatindeyiz.

Anahtar Kelimeler:

Sinema, Sanat, Etkileşim, İnteraktif, İnteraktif Sinema, Yeni Medya, İletişim, Anlatım Bilim, Narratoloji.

Giriş

İnsanlık için son derece önemli olan hikaye kavramının tarih içinde gelişimi de oldukça detaylıdır. Sayısız hikaye anlatma yöntemi vardır. Bu yöntemlerin tarih içinde gelişmesinin ise temel iki sebebi vardır. Birinci sebep, hikayelerin kaydedilmek sureti ile ebedileştirilme ihtiyacıdır. Hikayenin insandan bağımsız olarak varlığını sürdürebilmesi, aktif olarak aktarılmasa bile, kendisini tecrübe eden kişiye karşı amacını yerine getirmesini sağlar. İkinci sebep ise hikayenin işlevini ve gücünü arttırmaktır. Bunun için değişik teknikler icat edilir. Yazın sanatları, dramatik sanatlar, görsel sanatlar hep değişik yöntemlerle anlatım yaparlar. Bunların içerisinde dramatik sanatların kendine has bir özelliği vardır. Tiyatro, belki de, tarihin ilk amalgam sanatı olarak görülebilir. Tiyatro içerisinde resim, heykel, yazın, dans, müzik ve oyunculuk gibi pek çok sanat bir araya gelip tek bir bütün oluşturur. Tiyatronun vücudunda sanatlar, gerçek anlamda ilk defa bu şekilde bir araya gelerek yeni bir yapı oluşturmuştur. Bu, belki de hikaye anlatmada tek bir ideal yönetime gidişin başlangıcı olarak görülebilir.

Sinema, bu amalgam sanatlar içerisinde en gelişmişidir. Pek çok sanat ve disiplini bir araya getirerek, pek çok değişik teknikten faydalanarak, bir hikayeyi en etkili şekilde anlatmaya yarayan, oldukça komplike bir sanattır. Neredeyse tüm sanat disiplinlerini birleştirip izleyicinin bütün duyularına hitap eder. Ancak pek çok sanat dalı, gözlemleyicisi ile tek taraflı iletişim kurar. Bu tek taraflı iletişimde gözlemleyici pasiftir. Bu pasiflik, iletişimi sınırlar ve sanatçının iletisini, yani hikayesini, tam olarak istediği gibi aktardığından emin olamamasına sebep olur. Bu durumda, interaktif hikaye anlatımı devreye girer.

Sanılanın aksine, interaktif hikaye anlatımı, yeni bir kavram değildir. Performans sanatlarının çoğu, özellikle hikaye anlatımı içeriyorsa, interaktiftir. Bunların en başında ise tiyatro gelir. Fakat interaktivite, kontrolsüz bir ortam oluşturur ve sanatçının otoritesini bozma eğilimindedir. Bu kaotik ortam, hikaye anlatımının olması gerektiği gibi yapılmasını engelleyebilir. Gerçekten de kayıt sanatları, daha rafine bir yapı içerirler. Sinema da bir kayıt sanatıdır. Bu durumda, tiyatronun doğal bir gelişimi olarak görülebilecek olan sinema,

tiyatronun sahip olmadığı pek çok anlatım aracına sahipken, onun en temel özelliği olan interaktiviteden yoksundur. Oysa ki en eski hikaye anlatımı yöntemlerinden olan oyunlar, tamamen interaktiftirler. Pek çok oyun, belirli bir hikayenin farklı şekillerde baştan canlandırılması veya belirli bir yeteneğin oyunculara kazandırılması amacının, soyut bir yansıması olarak görülebilir. Özellikle son dönemde yeni medya kelimesinin sıkça kullanıldığına şahit olmaktadır. Tartışmalı bir kavram olan yeni medya ve olanakları, sinema ile birleştiğinde, sinema sanatı, beklenmedik bir biçimde, eksik özelliği olan interaktiviteyi kazanmaktadır. Bu nedenle, son yılların en ilginç kavramlarından biri olan interaktif sinema, ortaya çıkmıştır. İnteraktif sinemanın, yeni olanakları ile sinematik anlatımı yeniden tanımladığı, sanat çevrelerinde tartışılmaktadır. Oysa ki bu tartışmalar yapılırken interaktif sinemanın ne olduğu konusunda bir konsensüs yoktur.

Sinema kelimesi, esas olarak, 1890'larda Lumiere kardeşler tarafından ortaya atılmıştır. Fransızca kökenlidir. Aslen "cinematographe" kelimesinin kısaltılmış haline karşılık gelir (Özön, 2000: 639-640). Bu kelime de aslında, antik Yunanca "Hareket" anlamına gelen (kinema) sözcüğünden türemiştir (Harper, 2006). Sinema kelimesi, hem hareketli resimlerle yapılan sanat dalına, hem bu sanatın yapılmasını sağlayan endüstriye, hem de gösterim yapılan salonlara karşılık gelir (Özön, 2000: 639-640).

Sinemanın sanatsal olarak nasıl bir düzleme oturduğunu belirlemek, interaktif sinema tanımlanması yolunda pek önemlidir. Ne var ki bunun yapılabilmesi için önce sanatın tam olarak tanımlanması ve kategorilerinin sabitlenmesi icap eder. Bu konu, pek çok filozofun ve sanatçının halen üzerinde anlaşılmaya varamadığı bir tartışmadır. Pesimist bir tavırla, Robert Frost gibi, "*Eğer şiir tercüme edilemeyen ise, sanat da tanımlanamayandır*" diyebiliriz (Monaco, 2001:27). Sinema tarihi incelendiğinde bu sanatın gelişmesini pek çok sinema tarihçisi roman sanatının gelişimine benzetir ve aralarında paralellikler bulur (Monaco, 2001: 221-222). Bu da, sinemanın büyük ölçüde bir hikaye anlatım aracı olmasından kaynaklanır. Elbette ki sinemanın kendine has bir anlatım tarzı ve kendine özgü araçları vardır. Ancak dikkatli bir inceleme, sinematik hikaye anlatımının temelini yazın olduğunu gösterecektir (Tames, 2007:1).

Mascelli de, "*Sinemanın 5 Temel Ögesi*" isimli kitabının önsözünde sinemanın bir öykü anlatım aracı olduğunu var sayarak hareket eder (2002:7). İnteraktif sinemanın incelenmesi için, interaktivite kavramının iletişim açısından açıklanması gerekir. İnteraktif kelimesi, İngilizcedeki "interactive"

kelimesinden Türkçeye girmiştir (Güncel Türkçe Sözlük, 2007). Bu kelime de, iki ayrı kelimenin birleşmesinden oluşmuştur. "İnter" kelimesi, Latince kökenli bir prepozisyonudur. Orjinali, "INTER"dir (M. Webster, 2007). Akuza-tif isim ile kullanıldığında "arasında" veya "süresince" anlamlarına gelebilir (M. Webster, 2007). İki süje arasındaki ilişkiyi vurgular. Bu ilişki, preposiz-yondan sonra gelen tanım kelimesine bağlıdır. Genişletilen anlamda, "arasın-da var olan", "karşılıklı" demektir (M. Webster, 2007).

"Active" kelimesi ise Latince "ACTIVVS" (aktivus) kelimesinden Fransız-ca'ya "actif" olarak, oradan da, "aktif" olarak Türkçe'ye girmiş bir kelimedir. Latince "AGERE" fiil kökünden gelir. AGERE, "Doğal bir durumun durağan gidişatını değiştirme" anlamında bir fiildir ve aksiyon kelimesinin de kökü-dür (M. Webster, 2007). Bu iki kelime birleştiğinde, karşılıklı hareket eden ve-ya değişiklik yaratan anlamına gelen "interactive" kelimesini oluşturup, iki taraflı bir aktiviteye işaret eder (M. Webster, 2007). Bu durumda, iletişim ay-nı kanal üzerinden çift taraflı çalışır. Sanatçı, yapıt vasıtası ile hikayesini iz-leyiciye gönderir. İzleyici, yapıtı algıladıktan sonra tepkisini yapıta yansıtarak, yapıtı aynı kanaldan sanatçıya geri gönderir. Bir bakıma, yapıt, sa-natçı ve izleyici tarafından ortaklaşa yaratılmış olur. İzleyici, yapıtın ortak yaratıcısına dönüşür (Manovich 2001: 55).

Klasik anlamda bir sanat, sanatçının ürettiği yapıtın gözlemleyici tarafın-dan algılanıp değerlendirilmesidir. Oysa ki, interaktif bir sanat daha ziyade iki kişinin gerçek zamanlı olarak karşılıklı konuşmasına benzetilebilir (Öğüt 2004: 63). Bu durumda sanatçı, yapıt ve izleyici arasındaki ilişki sadece doğ-rudan ve somut konuma gelmez, aynı zamanda tek bir kanalda birleşir. Ya-pıt, sanatçı ile izleyici arasında gerçek, çift yönlü bir araç haline gelir. İzleyi-cinin tepkisinin, yapıt üzerinde veya yapıtın ihtiva ettiği duyu uyarıcılarını somut olarak etkilemesi sonucu, yapıtın değişmesine gerçek interaktivite de-nir. İdeal halinde, hem sanatçı hem de izleyici, her an yapıta müdahale ede-bilir. Bu müdahaleler sırasında yapıt, somut değişime uğrar ve değişim herkes tarafından gözlemlenebilir.

İnsan algısının izafi olduğunu kabul edersek iki farklı kişinin sabit bir ya-pıtı algılarken üzerlerinde oluşan etki aynı olmayacaktır (Platon, 1967: 4). Gerçekten de sanat, özellikle soyutlama tayfında sağa yaklaştıkça izleyicinin tecrübesi daha subjektif olacaktır. Bu bağlamda pek çok sanat yapıtı aslında sabit olmasına ve fiziksel formu veya akışının değişmemesine karşın algısal bazda interaktif sayılır, çünkü sonuçta yapıta şeklini izleyici vermektedir.

Kısacası interaktif sinema, sinemaya özgü hikaye anlatımı sistemleri ile, interaktif özellikleri birleştirerek, sinema sanatını interaktif bir kimliğe sokan özel yapımlara verilen isimdir. "İnteraktif sinema", kavramın ismi olarak literatürde üzerinde anlaşılmış bir terim değildir. Neredeyse bu konuda araştırma veya deneme yapan herkes başka bir terim kullanmıştır. "Katılımcı Sinema" (Participatory Cinema), "İnteraktif Sinema", "İnteraktif Film", "İnteraktif Enstalasyon" (Interactive Installation), "İnteraktif Hareketli Resim" (Interactive Movie) bunlardan en yaygın olanlarıdır. Kanaatimizce en geniş anlama sahip olan "İnteraktif sinema" kavramının kullanılması uygundur ve dolayısı ile bu çalışma boyunca bu kavram kullanılmıştır. Özellikle algısal interaktiviteyi kendimize baz olarak alırsak, aslında her sinema filminin interaktif olduğu söylenebilir (Öğüt 2004:64). Bu nedenle interaktif sinemadan bahsedildiğinde genelde sözü edilen kategori, gerçek interaktivite faktörünü içeren yapımlar olacaktır. Gerçek interaktif sinema denemeleri, sinemanın ilk yıllarından beridir, sinema sanatının şekillenmesi çerçevesinde, bir çok yapımla karşımıza çıkar. Ancak interaktif öğeler içeren bu yapımların gerçek anlamda interaktif olduğunu söylemek zordur.

İnteraktif olarak kendini kolaylıkla ayırt edebilecek yapımlar, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkmaya başlar. Çoğunda amaç, dördüncü duvarı kırmaktır. Zamanın yönetmenleri, sinemayı pasif bir eğlence aracı olmaktan çıkartıp, izleyicinin aktif olarak iştirak ettiği bir hikaye anlatım aracına çevirmektedir. Bu şekilde seyircinin de hikayedeki kahramanlarla özdeşleşmesi daha kolay sağlanacaktır. Bu dönemde Castle'ın "*Percepto*"su, bir sahnelik de olsa gerçek interaktivite sağlamıştır. Yaratığın, sinema salonuna kaçtığı sahne senaryonun içsel bir parçasıdır. "*The Tinger*"da bu sahnedeki sinema, filmin seyredilmekte olduğu sinema salonu ve o salonda olması gereken figüranlar, filmi seyretmeye gelmiş izleyiciler olur. İzleyiciler o anda hikayenin parçasıdır. Çığlık atarlar ve tam olarak hikayedeki sinema salonundaki insanların yapmaları gereken şeyleri yaparlar. Üstelik bu sayede sinema salonu sahnesi her seferinde başka aktörlerle ve bambaşka şekilde gerçekleşmiş olup, sinemadaki insan sayısı kadar bakış açısından görüntülenir. Tek sahnelik olsa da gerçek interaktiviteye ulaşılmıştır.

Castle'ın "*The Tinger*" sonrasında yaptığı filmlerinden "*Mr. Sardonicus*", son sahnesinde olsa da, belki de bugün kullandığımız anlamda interaktif filmlerden ilkidir. 1961 yapımı, "*Mr. Sardonicus*"un iki değişik sonu vardır. Bir loto bileti için ölmüş babasının mezarını soyan Sardonicus'un filmin sonun-

da ölüp ölmeyeceğine seyirci karar verir. Sinema salonuna giren seyircilere üzerinde yukarıyı ve aşağıyı gösteren başparmak olan kartlar verilir. Filmin sonunda doğru bir sekansta Castle, izleyicinin önünde belirip, Sardonicus'un kaderinin ne olması gerektiğini sorar. Oylama sonrasında çıkan sonuca göre makinist filmin mutlu veya mutsuz sonunu oynatır. Ancak bilindiği kadarıyla resmi gösterimlerin hiçbirinde izleyiciler mutlu sonu seçmemiştir. "*Mr. Sardonicus*", seyircinin kararı ile film oynatılırken senaryonun değiştirilebildiği ilk filmidir. Dolayısı ile yine tek sahnelik olsa da günümüzdeki, çizgisel olmayan interaktif film anlayışının atasıdır. Muhtemelen kendisinden altı sene sonra yapılacak dünyanın ilk gerçek interaktif filmin yapılmasına fikir vermiştir.

1967 yılında, Çek yönetmen Raduz Cincera tarafından yapılmış olan "*Kinoautomat*" enstalasyonu, literatürde genel olarak, dünyanın ilk gerçek interaktif filmi olarak bilinir. Mayıs 2007'ye kadar filmin sadece beş gösterimi yapılmıştır (O Kinoautomatu, 2006). Cincera, daha sonra 1990'da "*Cinelabyrinth*" ile vizyonunu bir adım daha ileriye götürmüştür. Cincera, bugün hala interaktif sinemanın babası olarak bilinir.

1967 yılında Montreal Expo'da gösterildiğinde "*Kinoautomat*", dünyanın ilk interaktif filmi olarak tanıtılmıştı. Bunun sebebi özel olarak hazırlanan sinema salonundaki 127 koltuğun her birinde, biri kırmızı biri de yeşil olmak üzere iki tane düğme bulunmasıydı (Hales ve Cincerovalar: 2007). Her sahnenin sonunda film duruyor ve yönetmen Raduz Cincera veya başka bir sunucu sahneye çıkıyor, filmin kahramanı Novak'ın önündeki ahlaki ikilemde hangi yolu seçmesi gerektiğini soruyordu. İzleyiciler düğmelere basarak iki olasılıktan birinin gerçekleşmesi için oy kullanıyordu. Oylama sonuçları, gerçek zamanlı olarak perdenin etrafındaki ışıklı şeritte izleyicilere yansıtılıyordu (Neimark, 1998). Daha sonra Novak, herhangi bir gecikme olmadan izleyicinin seçtiği davranışta bulunuyor ve buna göre gelişen olayların görüldüğü sekans perdeye yansıtılıyordu. "*Mr. Sardonicus*" ve "*The Tinger*"'ı gerçek interaktif filmler olarak saysak bile, baştan sonra interaktif olan ilk ticari yapım "*Dragon's Lair*"'dır. 1,3 Milyon Dolara mal olan yapımın tek bir makinesi, bir salon oyunu olarak, haftada 1400 dolar kazanıyordu. Bu rakam en yakın rakibinin seksen katıdır. 43 milyon dolarlık "*Dragons's Lair*" sistemi satılmış, yapım sadece ilk sekiz ayında, sistem satış kârı sayılmazsa, sadece oynatma seanslarından 32 milyon dolar kâr etmiştir (Dot Eaters, 1999: 6).

İnteraktif sinema, henüz çok genç ve çok teorik bir alandır. Bu konuda yapılan ürünler, henüz yeni yeni olgunlaşma sürecine girmiştir. Ancak geçilen

evreler düşünüldüğünde bunun çok doğal olduğunu görürüz. Klasik sinemanın aksine interaktif sinema, bir hikaye anlatma medyumunu olarak sabit bir tekniğe sabit değildir. Pek çok açıdan, interaktif sinemanın ne olması gerektiği konusu da tartışmalıdır. Yöntem, bu tartışmanın sonuna göre belirlenecektir.

Klasik sinemaya en yakın hikaye anlatımı ve en basit anlamıyla, interaktif sinemanın, bilgisayar destekli olarak video oyunu sektörü tarafından gerçekleştirildiğini söyleyebiliriz. Medyumun, teknik olarak en çok bu kolda ilerlemiş olması, interaktif sinemanın sadece bu kolda ticari başarı kazanmasından kaynaklanır. Yine bu alandaki gelişmelerin, sinemanın ilk zamanlarındaki gelişmelerle paralellikler gösterdiği gözlenebilir. Her iki medyum da önce siyah beyaz başlamış, sonra renkli görselliğe geçmiştir. Her iki medyum da seslendirme sonradan gelmiştir. Yine her iki medyumda da hikaye anlatımı sonradan gelişmiştir. Bu açıdan son dönemde aynı paralelde devam eden bu iki medyumun, ne kadar birbirine yakın olduğu, birbirlerinden etkilenmeleri ile de belli olmaktadır. İnteraktif sinema söz konusu olduğunda interaktif ilişki, klasik anlamda iletişimin içine girer. İletişim, iletilerin, vericileri ve alıcıları zaman ve mekân içinde birleştirmesi olarak tanımlanabilir (Türkoğlu, 2004:19). Burada, iletişimde en temele indiğimizde, üç öge olduğunu söyleyebiliriz. Bunlar; kaynak, ileti ve hedeftir. İleti, hedefe ulaştırılır. Hedef, izleyici, algılayıcıdır. Bu noktada iletişim, amacına ulaşmış olur. Hedef, bir bakıma iletinin son durağıdır. Ancak iletinin hedefe ulaşmasından sonra hedefin kaynağa doğru bir feedback yani beslem yankı yapması olasılığı vardır (Türkoğlu, 2004: 24). En basit haliyle, interaktif iletişimin klasik iletişimden temel farkı, beslem yankının rolüdür. İnteraktif iletişimde beslem yankı, opsiyonel değildir ve iletişim sürecinin bir parçasıdır. İnteraktif iletişimde hedefin beslem yankısı, iletiyi doğrudan veya dolaylı olarak değiştirir. Bu değişiklikler, sürecin bir parçasıdır. Aslında, interaktif iletişim sırasında hedef ve kaynak, devamlı olarak yer değiştirir. Taraflar arasında sayısız ileti, yolculuk yapabilir. İnteraktif iletişimin sonuç iletisi, tüm bu iletilerin etkisi ile oluşur. Sonuç ileti, beslem yankıdan etkilenmemişse iletişim, interaktif değildir.

Bir yapıtın interaktif sayılması için, yapıtın interaktif iletişim sonucu ortaya çıkması gerekir. İnsan iletişimi, çoğunlukla interaktiftir. Ancak interaktif iletişimden bahsettiğimizde yapıtın kendisi, bir sonuç iletiye dönüşür. İnteraktif bir yapıtın var olabilmesi için, interaktif iletişimi oluşturan iletilerin yapıt hakkında olması gerekir. İnteraktif sanat üretimi sırasında izleyici,

yapıtın oluşturulmasına etki edebilmelidir. İnteraktif sinemanın yaratılma modeli ve tanımı konusunda farklı fikirler ve projeler vardır. Bunları; algısal, planlanmış ve yeni medya interaktif sineması olmak üzere üçe ayırabiliriz.

Sinemanın temel amacının hikaye anlatmak olduğu düşünüldüğünde, klasik sinemada sanatçı, hikayesini anlattıktan sonra bu hikaye sabit kalmaktadır (Brown, Del Favero, Shaw ve Weibel, 2005:1). İzleyicinin hikayeyi gözlemlemesi, herhangi bir şekilde hikayenin kendisini etkilemez. Hikaye içindeki iletiler demeti, herhangi bir başkalaşıma uğramaz. İnteraktif sinema ise en yaygın olarak, izleyicinin sanat eserinde anlatılan hikayeyi kendi iradesi ile değiştirmesi ve yapıtın içindeki iletinin, izleyici sanatçı işbirliği ile ortaya çıkmasıdır. Bu tanım, algısal interaktiviteye de uyduğu için algısal interaktif yapıtların temel özellikleri sinema için de söylenebilir. Bu tanım içerisinde interaktif sinema, kendiliğinden oluşur. Anlatımda oluşan boşluklar ve bilgi eksiklikleri, izleyici tarafından izlenme sırasında tamamlanır. İzleyici, anlatılmayan karakterler hakkında fikir oluşturur, hikayenin öncesini ve sonrasını kendisi belirleyebilir. Eksik tasvirler ve kareler, izleyici tarafından zihinde yaratılır. Sonu açık bir hikayenin nasıl bittiğini, izleyici belirler. Yani hikayenin nihai hali, izleyici tarafından yaratılır.

Weibel'e göre interaktif sinema, sinema sanatının Platonik mağarasıdır (Brown, Del Favero, Shaw ve Weibel, 2005:2). Bu metaforunda sanatçı yapıtını izleyicinin algı alanında, yani gözleri önünde değil, algı alanı dışında, yani arkasında sergilemektedir. İzleyici, yapıtın saf haliyle kendisini değil, yapıtın ışık ile önlerindeki duvara yansıyan, gölgelerini görür. İzleyici, bu gölgelerden kendi hikayesini oluşturur. Planlanmış interaktif sinemada ise izleyici, hikayenin belirli yerlerinde, hikayenin nasıl ilerleyeceği ile ilgili seçimler yapar veya hikaye içinde izleyicinin hareketleri ve seçimleri belirli sekansları harekete geçirir. Bu model, interaktif sinema kavramını çok daha somut bir şekilde ortaya çıkarır. Gerçek interaktivite sağlayarak bazen de olsa izleyiciyi pasif olmaktan çıkarır. Ancak interaktivite, devamlı olmadığı için bu tanımın da yetersiz olduğu kanaatindeyiz.

Lev Manovich'e göre ise interaktif sinema, yeni medya kavramının bir parçasıdır. İnteraktif hikaye anlatımının fikir olarak yeni medyadan çok daha eski olduğunu bilsek de günümüzde interaktif sinemanın en çok yeni medya kavramı içine oturduğunu ve bu alanda verilen yapıtların büyük bir kısmının yeni medya aracılığı ile ulaştırıldığını veya doğrudan yeni medya objesi olduğunu söyleyebiliriz. Manovich'e göre bu, bir sinema devrimidir ve var o-

lan yapıtların bile bu yöntemle yeni medya sanatı haline getirilmesi, yepyeni bir sanattır' (Weingarten, 2006).

Platon'un mağarası metaforunu bu modele uygularsak artık izleyicinin sadece oturmadığı veya ışık kaynağının nasıl hareket etmesi gerektiğini söylemekle kalmadığını görürüz. Artık izleyici, ayağa kalkar ve ışık kaynağını kendisi hareket ettirir. Gerekirse, kendisi ışık saçar. Metaforda izleyicinin kendisi de ışık kaynağı haline dönüşse de hiçbir zaman doğrudan ışığa bakmadığını unutmamak gerekir. Bu modelde bile izleyici, gölgesine bakmaktadır. Algısal interaktivite hep mevcuttur.

Anlaşılabileceği gibi, interaktif sinemanın tanımının yapılması, bu üç modelin değerlendirilmesi sonucu başarılabilecektir. Var olan interaktif sinema örnekleri incelendiğinde, çok azının yukarıda adı geçen modellerden sadece biri içerisine girdiği görülecektir. Pek çok interaktif sinema yapıtı, aslında bu üç modelden de pek çok özelliği barındırır, yani bu üç modelin de, bir şekilde, içine girer. O zaman bahsi geçen üç interaktif sinema modeli, arasında bir bağlantı olduğu söylenebilir. Öyleyse bu üç modelin her biri, tek başına interaktif sinemayı tanımlamakta yetersiz olabilse de üçü birden, interaktif sinemanın bütün özelliklerini içinde barındırmaktadır. Bu nedenle, bu üç model aslında tek başlarına interaktif sinemayı tanımlamaktan çok, hep birlikte her interaktif sinema yapıtının tanımlanabileceği bir düzlem oluşturur. Bu karma teori için tanımlanan üç temel modelin oluşturduğu üçgen bir düzlemin, interaktif sinemayı tanımladığı kanaatindeyiz.

İnteraktif sinemanın tanımlanması dışında en büyük problem, interaktif sinemanın sanat olup olmadığıdır. Aslında, akademik çevrelerde sinema kökenli interaktif yapımların sanat olup olmadığı konusunda pek bir tartışma yoktur. Bunun temel sebeplerinden biri, bu alanda yapılan çalışmaların, sinema etiketi altında, deneysel çalışmalar olarak gösterilmesidir. Gerek Cinceira'nın, gerekse Manovich'in çalışmaları ile onların izinden giden sanatçıların yapıtları, her zaman, deneysel sanat başlığı altında değerlendirilmiştir. Bu çalışmalar, hep, sinema sanatının bir devamı olarak görülmüş ve sinemanın geliştirilmesi amacıyla yapılmıştır.

Video oyunu yapımı ise, hikâye, resim, müzik, ses, animasyon ve programlama tekniklerini bir araya getirerek, değişken, interaktif formda bir eğlence yaratmak olarak tanımlanır (Sawyer, 1996:4). Tanım içerisinde yer alan öğelerin sinema sanatının da parçası olduğunu görmekteyiz. Burada önemli olan, bağımsız olarak video oyunlarının sanat sayılıp sayılamayacağına yanıtında, neyin sinematik, neyin sinematik olmadığını belirlenmesidir. Zira

her video oyunu, interaktif sinema sınıfına sokulamaz. Soyut, mekanik ve hikaye anlatımı içermeyen video oyunları da mevcuttur. Bunları, interaktif sinema olarak tanımlamak mümkün değildir (San, 2005). Ne var ki video oyunları için ortaya konulan araçların da sinema için kullanılan araçlar ile aynı olmasından dolayı, video oyunu yapımının, aslında sinema sanatı ile örtüştüğünü söyleyebiliriz. Video oyunları, interaktif sinema teorisinde aranan bütün özelliklere sahiptir ve bu konuda yapılan sair çalışmalar, video oyunlarındaki gelişmelerle karşılaştırılmaktadır (Schiessel, 2005).

Sanat olup olmama problemi ile ilgili görüşler iki grupta toplanabilir. Ebert'e göre interaktif özelliğe sahip bir ürün, asla sanat olamaz. Bu yapısal bir nedendir. Ebert, video oyunlarının ve dolayısı ile interaktif filmlerin tanımları itibarıyla izleyicinin seçimler yapmasını gerektirdiğini ve bu stratejinin, ciddi sinema veya edebiyat yapıtlarının tam tersi olduğunu söyler. Zira bahsi geçenlerde yazarın otoritesi şarttır (Ebert, 2005). Ragnar Tornquist'e göre ise, video oyunları hiçbir şekilde sanat değildir ama video oyunlarının içinde sanat vardır (Santos 2007:2). Video oyunu sektöründe çalışan, ünlü interaktif sinema yapımcısı, Tim Schafer ise, bu alandaki yapımların sanat olduğunu, tek bir cümle ile belirtir. Schafer'a göre sanat, sözlü veya yazılı olarak normal şartlarda anlatılması veya aktarılması zor, ya da imkansız olan, duygu ve/veya düşüncelerin yaratıcı bir şekilde ifade edilmesidir. Bu medyumla yukarıda söylenenler yapılabildiğine göre, elbette incelediğimiz şey sanattır (Ochalla, 2007).

İnteraktif sinemada izleyici, devamlı değişen bir hikayede protagonisttir. Bu da hikaye anlatımı tekniklerinde bir reform gerektirecek bir gelişmedir (Del Favero, 2001:8). Zira bu durum, klasik anlatımdaki bütün teknik ve kurallara aykırıdır. Klasik anlamda sinema, bir hikaye anlatma aracıdır. Hikaye anlatımı, medyumun yapısı itibarıyla çizgiseldir. Olaylar belirli bir sıra ile ard arda anlatılır. Aktarım, sıkı sıkıya zaman koduna bağlıdır. Hikaye, her seferinde aynı şekilde gerçekleşir ve değişmesi imkansızdır. Bu durum, hikayenin fiziksel akışında tek bir iradenin etkili olmasından kaynaklanır. Oysa ki interaktif sinemada senaryo, yine sanatçı otoritesinde olmasına karşın, izleyicinin etkisi tahmin edilerek oluşturulmalıdır.

Şu an yeni medyada hikaye anlatımı ile ilgili ön yargı ve varsayımlar, medyumun monokromatik bir yapıya sahip olup, interaktif teorisinin potansiyeleli bir yana, klasik sinema anlatımını bile başarmaktan aciz olduğu yönündedir. Bu reduksiyonist teoriye göre interaktif bir hikayenin hiçbir sanat değeri yoktur (Del Favero, 2001:8). Oysa ki pek çok interaktif çalışma gibi örneğin,

Del Favero'nun derlediği "*Dislocations*" da da Mikhail Bakhtin'in diaojik presibini görürüz. Bakhtin'e göre, tıpkı Dostoyevski romanlarındaki karakterlerin kendi sesleriyle konuştukları gibi, polifonik bir hikayede her karakter kendi sesi ile, yazarın iradesinden bağımsız olarak konuşabilir (Del Favero, 2001:9).

İnteraktif yapı, realizm akımından gelen bir roman gibi, içinde diğer hikayelerin oluşmasına olanak tanır. Günümüzde pek çok basın yayın organında interaktif sinema kavramından bahsedildiğini görmekteyiz. Bu sırada interaktif sinema kavramı hakkında çok değişik tanımlar yapılmaktadır. Hatta bazı sinema eleştirmenleri, sinema salonunda aktif olarak yorum yapan seyircileri bile interaktif sinema seyircisi olarak tanımlamaktadır.

Sanat çevrelerinde konu ile ilgili çalışmalar yapılmıştır, ancak fikirler birbirlerinden çok farklı ve sayıca oldukça fazladır. Bunun sebebi, interaktif sinemanın ne olduğu değil, ne olacağı veya ne olması gerektiği ile ilgili daha fazla araştırma ve çalışma yapılmasıdır. Kanaatimizce bu soruların altında yatan en büyük problem, interaktif sinemanın sabit bir tanımının yapılmamış olmasıdır. Bu çalışmada incelenen en önemli problem de budur. Temel tanımdan yola çıkarak yapılan tespitlerden en önemlisi, sinematik ve interaktif hikaye anlatımı konusunda en önemli çalışmaların interaktif hikaye anlatımının ticari bir değeri olduğu tek sektör olan video oyunları sektöründe yapılmasıdır. İnteraktif, kavramı kendi içinde izleyicinin ödül-risk-hareket üçgenine girmesini gerektirdiğinden, interaktif sinema, kendiliğinden oyun teorisi kapsamında da incelenebilir bir duruma gelmektedir. Var olan interaktif sinema yapıtlarından yola çıkılarak ortaya konan üç model de interaktif sinemayı tam olarak tarif etmekte yetersiz kalmaktadır. Her üç model de interaktif sinemanın var olan farklı özelliklerinden yola çıkarak tanımlanmıştır. Kanaatimizce, bu üç modeli de kapsayacak bir karma model, interaktif sinemayı şu an için en iyi şekilde tarif etmektedir. Tanım hususunda bir yan tartışma da interaktif sinemanın sanat olup olmadığı konusudur. Bu tartışmanın sonucu, interaktif sinemanın tanımlansa da sinema olarak değerlendirilip değerlendirilmeyeceği konusunda ısk tutacaktır. Elbette ki neyin sanat olduğu, neyin ise sanat olmadığı konusunda bir yargıya varabilmek için sanat kavramının tanımlanması gerekecektir. Sanat kavramının tanımı ise halen tartışmalı bir mevzudur. Bu çalışma, interaktif sinemanın sanat olup olmadığı tartışmasını sanatın genel olarak, en fazla kabul gören tanımına göre incelemiştir.

İnteraktif sinema, halen bir fikirden ibarettir. Başarılı bir şekilde saf ola-

rak interaktif sinemadan, çok da olmasa uzak olduğumuz kanaatindeyiz. Zira interaktivite, bilinen anlatım yöntemlerini değiştirmekte ve var olan sisteme pek çok bilinmeyen katmaktadır. Ancak bu bilinmeyenler kontrol edilebildiği zaman interaktif sinema, sanatçı ile hedefi olan izleyici arasında benzersiz bir bağ oluşturur. Fakat bu problemlerin çözümleri ve ilerlemenin sağlanması için, interaktif sinemanın sanatsal açıdan tanımlanması ve sınırlarının çizilmesi gerektiği inancındayız. Zira sanatçı, ne üzerinde çalıştığını bilmeden sanatını icra edemez, medyumunun olanaklarından haberdar olmadan, o olanakları kullanamaz.

Bugün kullandığımız kavramlara göre bu çalışmada tanımlanan interaktif sinemanın henüz her olanağı keşfedilmemiş bir sanat olduğu kanaatindeyiz. İletişimin amacı, bilgi aktarımı ise bilgi aktarımının en iyi yöntemi, bilgiyi dolaylı yoldan değil doğrudan aktarmak olacaktır. Bilgiyi doğrudan aktarmanın yolu ise bilgiye sahip olan kişinin aktarımı değil, bilgi aktarılacak kişinin bilginin kendisi ile doğrudan temas etmesini sağlamaktır. Bu açıdan, interaktif sinemanın, interaktif hikaye anlatımında sinemanın benzersiz olanaklarını da kullanarak tüm duylara hitap etmek suretiyle, benzersiz bir iletişim deneyimi sağladığı görüşündeyiz. Bu da çok kuvvetli bir anlatım aracıdır. Yeter ki bu anlatım aracının sırlarını çözüp, yöntemlerini kavrayalım. Bu çalışmanın, genel olarak tanım problemi ile ilgilendiği için konu ile ilgili yapılacak yeni çalışmaların başlaması açısından bir baz teşkil etmesi umundundayız. Zira tam olarak interaktif sinemanın tanımı yapılmadan konu ile ilgili çalışmalar yapılması da imkansız olacaktır. İleride yapılacak çalışmalarda yeni tanım teorileri ortaya atılsa da günümüzdeki yapıtların incelenmesi, ilerideki çalışmaların da amaç ve araç ilişkisi açısından sağlıklı sonuçlar vermesine yarayacaktır. Tüm dünyada önem kazanmakta olan interaktif teknolojilerin başarıyla sanata uyarlanması, sanat dünyasında yeni kapılar ve yeni anlayışlar açabileceği inancındayız. Bir Çin ata sözünün dediği gibi:

*"Anlatırsan unutturum
Gösterirsen hatırlarım
Yaşatırsan anlarım"*

Bu çalışmaların, gelecekte hikâyeleri izleyicilere gerçek anlamda yaşatacağı inancındayız. Ancak bu şekilde sanatçı ve izleyici arasında gerçek bir iletişim kurulacaktır.

Kaynakça:

- Brown, N., Dennis DelFavero, Jeffrey Shaw, Peter Weibel (2005). Interactive Narrative As A Multi-Temporal Agency, Massachusetts: MIT Press.
- Daniel Zenon Klein, -A3 Systems Programcı, AI uzmanı, University Of Saarland İngiliz Dili Ve Narratoloji bölümü- "AI, İnteraktif Narratoloji ve İnteraktif Sinema" konulu görüşme, Saarbrücken, 3 Ocak 2007.
- Del Favero, D., "Expanded Cinematic Forms Of Narration", disLOCATIONS, Derleyen: Del Favero, Karlsruhe: ZKM, Centre for Art and Media/Centre for Interactive Cinema Research, University of New South Wales, 2001.
- Ebert, R., Answer Man, Rogerebert.com, <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/section?category=ANSWERMAN&date=20051127>, 2005 (3 Mayıs 2006)
- Gökhan San, -Programcı, AI Uzmanı, İnteraktif Film Yapımcısı- "İnteraktif Sinema ve Yapay Zekanın Niteliği" konulu görüşme, İstanbul: 8 Aralık 2005.
- Güncel Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, <http://www.tdk.gov.tr/>, (8 Nisan 2007)
- Hales, C., Alena Cincerova, Kinoautomat, <http://www.kinoautomat.org>, 2007 (5 Nisan 2007)
- Harper, D., Online Etymology Dictionary <http://www.etymonline.com/index.php?term=cinema>, 2001(4 Ocak 2006).
- Internet Movie Data Base: Mr. Sardonicus, <http://www.imdb.com/title/tt0055200/> (17 Mayıs 2006).
- Manovich, L., "Post-Media Aesthetics", disLOCATIONS, Derleyen: Del Favero, Karlsruhe: ZKM, Centre for Art and Media/Centre for Interactive Cinema Research, University of New SouthWales, 2001b.
- Manovich, L., The Language of New Media, Massachusetts: The MIT Press, 2001
- Masceli, J.V., Sinemanın 5 Temel Ögesi, Çeviri: Hakan Gür, 1. Baskı, Ankara: İmge Yayınevi. 2002.
- Merriam Webster Online, "Inter-", <http://www.merriam-webster.com/> (3 Eylül 2006).
- Monaco, J., Bir Film Nasıl Okunur? (Çeviri: Ertan Yılmaz). 8. Baskı, İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti., 2001.
- Neimark, M., "Interactive Art - Maybe It's A Bad Idea", Cyberarts International Compendium Prix Ars Electronica, Derleyen: H. Leopoldseder-C. Schopf, Viyana ve New York: Springer, 1998.
- Neimark, M., Interval Trip Report #27: World's First Interactive Film Maker, <http://www.naimark.net/writing/trips/praguetrip.html>, 1998m (5 Eylül 2006)
- O Kinoautomatu, <http://www.kinoautomat.cz/index.php?lang=cze&stranka=2> (3 Eylül 2006).

- Ochalla, B., Are Games Art?(Here We Go Again...) , http://gamasutra.com/features/20070316/ochalla_01.shtml, 2007, (16 Mart 2007).
- Öğüt, S., "*Interactivity In New Media*", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yeditepe University Graduate Institute Of Social Sciences, 2004.
- Özön, N., *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*, Yeniden Yazılmış 1. Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000.
- Platon, *Apologia Sokratous*, Çeviri: Benjamin Jovett, Londra: Tiresias Books, 1967
- Santos, W., Insider Interview: Ragnar Tornquist, IGN Insider, <http://insider.ign.com/articles/783/783107p2.html>, 2007, (14 Nisan 2007).
- Sawyer, B., *The Ultimate Game Developer's Sourcebook*, 1. Baskı, Scottsdale: Coriolis Group Books.
- Schiessel, S., "Redefining The Power Of The Gamer", New York Times Online, 7 Haziran 2005, <http://interactivestory.net/NYTimesArtsArticle.html> (27 Şubat 2007).
- Tames, D., Kino Eye: Cinematic Storytelling Bibliography, <http://kino-eye.com/cinematic-storytelling-bibliography> 2007 (1 Şubat 2007).
- The Dot Eaters: Video Game History 101, http://www.thedoteaters.com/p2_stage6.php, 1999, (8 Mart 2007).
- Tracy, T., Interview: Tim Schafer, http://www.gamespot.com/gamespot/features/all/gamespotting/040502/p5_01.html, 2000, (4 Ocak 2005).
- Türkoğlu, N., *Toplumsal İletişim*, 1. Baskı, İstanbul: Babil Yayınları, 2004.
- Weibel, P., "Post-Gutenberg Narrations", disLOCATIONS, Derleyen: Del Favero, Karlsruhe: ZKM, Centre for Art and Media/Centre for Interactive Cinema Research, University of New South Wales, 2001.
- Weingarten, S., "Lev Manovich: "Der Designer Ist Der Prototyp Unserer Zeit", Der Spiegel Online, <http://www.spiegel.de/kultur/kulturspiegel/0,1518,429390,00.html>, 2006, (12 Ekim 2006).
- Wikipedia: The Free Encyclopedia, <http://en.wikipedia.org/wiki/Film>, 2006, (7 Şubat 2006).

YAZARLAR HAKKINDA

M. Elif Kurtoğlu Demoğlu (1980 İstanbul)

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon-Sinema Bölümü'nde Lisans ve Yüksek Lisans'ını tamamlayan Kurtoğlu Demoğlu aynı bölümde doktora yapmaktadır. Yazar, Marmara Üniversitesi Radyo-Televizyon Sinema Bölümü Sinema Anabilim Dalı'nda Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.

e-posta: ekurtoglu@marmara.edu.tr

M. Çağrı İnçeoglu (1975 İstanbul)

1999 yılında Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nden mezun olduktan sonra Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Yönetimi (2001) ve İngiltere'de The University of Warwick Sosyoloji Bölümü'nde, Sosyal ve Siyasal Düşünce (2005) programlarından yüksek lisans derecesi aldı. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-TV Bilim Dalı'nda doktorasını tamamladı Kocaeli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nde uzman, Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalıştı. 2007 yılından beri Yaşar Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

e-posta: cagri.inceoglu@yasar.edu.tr

Hakkı Başgüneş (1978 Bolu)

Lisans eğitimini Boğaziçi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nde, Yüksek Lisans'ını Boğaziçi Üniversitesi Atatürk ilke ve İnkılapları Enstitüsü'nde tamamlayan Başgüneş, halen Boğaziçi Üniversitesi Atatürk İlke ve İnkılapları Enstitüsü (The Ataturk Institute for Modern Turkish History) ve Marc Bloch Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Strasbourg, Fransa (UNIVERSITE MARC BLOCH - STRASBOURG 2 - Ecole Doctorale des Humanités) Ortak Doktora Programı (Cotutelle) öğrencisidir.

e-posta: hakkibas@yahoo.com

Tanık Emre Yıldırım (1972 İstanbul)

1992 yılında Boston Müzesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde başladığı üniversite eğitimini 1996'da Emerson College'da TV & Video Production bölümünde bitirdi. Boston University, School of Education, Educational Media and Technology bölümündeki yüksek lisansını bitirdikten sonra Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler En-

stitüsü, Radyo-TV Bölümü'nde başladığı doktorasını "Tarihi Kostüme Avantür Sine-
ması'nda Kahraman Tiplemesinin Psikolojik Analizi" başlıklı teziyle tamamladı. Şu
an Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi, Reklam İletişim ve Tasarımı Bölümü'nde
Yard. Doç. Dr. olarak çalışmaktadır.

e-posta: tyildirim@yeditepe.edu.tr

Galip Deniz Altınay (1979 Tarsus)

Lisans eğitimini Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve
Sinema Bölümünde tamamlayan Altınay, 2007 yılında "12 Eylül Filmlerinde Şiddetin
Sunumu" başlıklı yüksek lisans teziyle Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalından mezun oldu.

e-posta: galipdenizaltinay@gmail.com

Tuğba Elmacı (1981 Ankara)

Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi-Radyo Tv ve Sinema Bölümü'nde Lisan-
s'ını, Dokuz Eylül Üniversitesi Sinema-Tv Bölümü'nde Yüksek Lisans'ını tamamladıktan sonra aynı üniversitede doktora başlayan Elmacı halen Çanakkale
Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Öğretim Görevlisi olarak
çalışmaktadır.

e-posta: tugbaelmaci@gmail.com

Âlâ Sivas (1978 İstanbul)

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'n-
den mezun olduktan sonra aynı üniversitede İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo-
Televizyon Bilim Dalında Yüksek Lisans ve Doktora eğitimini tamamladı. "İtalyan
Sineması" ve "Bir Bernardo Bertolucci Kitabı" adlı yayımlanmış kitaplarının yanı sıra
sinema alanında çevirileri, makaleleri ve eleştiri yazıları bulunan Dr. Âlâ Sivas halen
İstanbul Ticaret Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmakta, Türk Sinema
Tarihi ve Film Eleştirisi ders- leri vermektedir.

e-posta: asivas@iticu.edu.tr

Serpil Boydak (1967)

2006 Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Bilimleri A.B.D. Radyo-Tv
Bilim Dalı Yüksek Lisans 1988 Marmara Üniversitesi B.Y.Y.O. Radyo-Tv Bölümü, Tv8
Haber Merkezi'nde yapımcı yönetmen olarak çalışıyor ve www. sadibey.com'da
sinema üzerine röportaj ve haberleri yayınlanıyor.

e-posta:serpil_boydak@yahoo.com

Behice Pehlivan (1982 İzmir)

2000-2005 yılları arasında lisans öğretimini Sabancı Üniversitesi Üretim Sistemleri Mühendisliği bölümünde bitirmiştir. 2007 yılında yine Sabancı Üniversitesi'nde Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı Bölümü'nde Yüksek Lisans derecesini almıştır. Mezuniyet tezinin konusu "Yeşilçam Melodramatik Hayalgücü ve Yeni Türk Sineması Üzerine Etkileri"dir.

e-posta: behice@su.sabanciuniv

Evren Barın Egrik (1979 İstanbul)

Lisansını yetenek sınavıyla girdiği İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dramaturji ve Tiyatro Eleştirmenliği bölümünde (2003) ve yüksek lisansını "Türk Sinemasında Pygmalion Etkisi" adlı teziyle Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-TV bölümünde (2007) tamamladı. Barın Egrik'in editörlüğünü yaptığı Avrupa'da Kadınların Tarihi (2004), Türkiye'de Kültür Politikaları (2006), Kültürel Açından Avrupa Birliği'ne Yaklaşım (2006), İstanbul'da Yaşam Kültürü (2007) adlı kitapları ve çevirmenliğini yaptığı Sınır Savaşı Askerler ve Psikiyatrlar 1914-1994 (2006) adlı bir kitabı bulunmaktadır. Barın Egrik, Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Bölümü'nde yarı zamanlı öğretim görevlisidir.

e-posta:evrenbarin@gmail.com

Funda Masdar (1976 Tatvan)

Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nde Lisans Eğitimi'ni tamamlayarak Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema TV Bölümü'ne araştırma görevlisi olarak atandı. 2006 yılında Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Bölümü Kurumlar Sosyolojisi Anabilim Dalı'nda "Türk Sineması'ndaki Kadın Tiplemesi Üzerine Sosyolojik Bir Çözümleme: 'Sevmek Zamanı'" başlıklı çalışması ile yüksek lisans programını tamamladı ve Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı'nda Doktora programına başladı. Halen Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.

e-posta: funda@yyu.edu.tr

Eren Yüksel (1981 Ankara)

2003 yılında Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü'nden mezun olduktan sonra aynı üniversiteye bağlı Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda "Yılmaz Güney Sinemasında

Kadın İmgesi" başlıklı tez çalışmasıyla yüksek lisansını tamamlayan Yüksel halen aynı Anabilim Dalı'nda doktora çalışmamı sürdürmekte ve Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.

e-posta: erenyuksel@yahoo.com

eyuksel@media.ankara.edu.tr

Işıl Sönmez (1981 İstanbul)

Lisansını ve Yüksek Lisansını Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde yapan Sönmez, "Avrupa Sineması, Kültürel Karşılaşmalar ve Melez Kimlikler (Aksanlı ve Kültürlerarası Sinema)" adlı teziyle Yüksek Lisansını tamamlamış, halen aynı üniversitede İletişim Bilimleri alanında doktorasına devam etmektedir.

e-posta: isilsonmez23@yahoo.com

Ece Deliormanlı (1975 Ankara)

Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Ekonomi Bölümü'nden mezun olan Deliormanlı, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü'nde "Fatih Akın'ın Aksanlı Sineması" isimli tezini tamamlayarak yüksek lisans derecesi almıştır.2005 yılında İtalya Büyükelçiliği'nde İtalyan Ticaret Merkezi Ankara temsilcisi olarak göreve başlayan Deliormanlı halen bu kurumda görevlidir.

e-posta: ecedeliormanli@gmail.com

Fatma Serdaroğlu (1981 Manisa)

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yabancı Diller Bölümü'nde okutmanlık yapan Serdaroğlu, lisansını Ortadoğu Teknik Üniversitesi Yabancı Diller Eğitimi Bölümü'nde bitirmiştir. Yüksek lisansını ise Anadolu Üniversitesi Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı'nda, "Antonioni'nin Macera, Gece ve Batan Güneş Üçlemesi Kapsamında Sinemada Yabancılaşma ve Çağdaş Anlatı İlişkisi" başlıklı tez çalışmasıyla, tamamlamıştır.

e-posta: fattos9ser@yahoo.com

Tuna Başaran (1978 Ankara)

Lisansını Ankara Üniversitesi DTCE, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı alanında tamamlayan Başaran, Yüksek Lisansını Ankara Üniversitesi İlef, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda yapmıştır.Halen TRT Haber Dairesi Başkanlığı'da görevlidir.

e-posta: tunabasaran@hotmail.com

***Nilay Ulusoy Önbayrak* (1975 İzmir)**

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü'nden mezun olan Önbayrak, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı İletişim Bilimleri Yüksek Lisans Programını "Fransa'da Özel Televizyon Yayıncılığı" adlı tez ile ve yine Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı Radyo Televizyon Doktora Programını "Televizyon Sinema Dayanışması ve Fransa Örneği" adlı tez ile 2006 yılında tamamlamıştır. Türk Sineması ve Devlet İlişkileri, Alfred Hitchcock Sineması, Küreselleşme ve Göç Sineması, Fransız Yeni Dalga Sineması üzerine çalışmaları bulunmaktadır. Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı Bölümü'nde Yardımcı Doçent Doktor olarak görev yapmaktadır.

e-posta: nilay.onbayrak@bahcesehir.edu.tr

***Fasih Sayın* (1977 İstanbul)**

Lisansını Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde tamamladıktan sonra Yüksek Lisans'ını Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü'nde "Teoride ve Pratikte İnteraktif Sinema ve TV" adlı tezi ile bitirmiştir.

e-posta: dreamkin@gmx.net

Türk ve Dünya Sineması Üzerine **SENTEZLER**



Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler, sadece film izlemeyi değil sinema üzerine okumayı ve düşünmeyi de sevenler için kavramlar, kuramlar ve tartışmalar eşliğinde zengin ve çok boyutlu bir okuma olanağı verebilecek bir derleme. Son yıllarda Türk ve Dünya sineması üzerine yapılan yüksek lisans ve doktora tezlerinden türetilen makalelerden oluşan bir kitap.

Türk Filmlerinde "Sinema": 1980 Sonrası Türk Sinemasında "Özdüşünsel/Film Hakkında Filmler" • Elif Kurtuluş

Modernleşme ve Türk Sineması: 1984-1952 • Çağrı İnceoğlu

SİNEMATEK (Türk Sinematek Derneği): 1965-1980 Arasında Sinema ve Politik Tartışma • Hakkı Başgüney

Tarihi Kostüme Avantür Sinemasında Kahraman Tiplemesinin Psikolojik Analizi • T. Emre Yıldırım

12 Eylül Filmlerinde Şiddetin Sunumu • Galip Deniz Altınay

Son Dönem Türk Sinemasında Kentli Kimlik Bağlamında Ötekinin Sunumu • Tuğba Elmacı

Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri • Ala Sivas

Türk Sinemasında Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem • Serpil Boydak

Yeşilçam Melodramatik Hayal Gücü ve Yeni Türk Sineması Üzerine Etkileri • Behice Pehlivan

Türk Sinemasında Pygmalion Etkisi • Evren Barın Egnik

Türk Sinemasındaki Kadın Tiplemesi Üzerine Sosyolojik Bir Çözümleme: "Sevmek Zamanı" • Funda Masdar

Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi • Eren Yücel

Avrupa Sineması, Kültürel Karşılaştırmalar ve Kimlik Sorunları • İtil Sönmez

Fatih Akin'in "Aksanlı" Sineması • Ece Dellormantı

Antonioni'nin "Macera", "Geca" ve "Batan Güneş" Üçlemesi Kapsamında Sinemada Yabancılaşma ve Çağdaş Anlatı İlişkisi • Fatma Serdaroglu

Soğuk Savaş Sonrası Bilim Kurgu Sinemasında Distopik Sistemler ve Kontrol Mekanizmaları • Tuna Başaran

Televizyon-Sinema Dayanışması ve Fransa Örneği • Nilay Ulusoy Önbayrak

İnteraktif Sinema ve Televizyon • Fasih Sayın

ISBN 978-605-4452-51-4



9 786054 445251

