

# 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>



# Yeni Kadrajlar Türkiye'de Sinema

Fatma Serdaroğlu > Sevcan Sönmez > Elif Gizem Uğurlu > E.  
Nezih Orhon > Fatma Okumuş > Çağrı Yılmaz > Özgür Çalışkan  
> Nergiz Karadaş > S. Serhat Serter > Ali Karadoğan > N. Aysun  
Akıncı Yüksel > Hakan Aşkan > Meltem Cemiloğlu Altunay >  
Nadide Gizem Akgülgil > Funda Can Çuvalcı > Emin Paftalı >  
Serhat Koca > Canan Uluyağcı

S. Serhat Serter > Editör

S. Serhat Serter, 1974 yılında Eskişehir'de doğdu. 1996 yılında Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü'nden mezun oldu ve 1997 yılında aynı fakültede araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladı. 1999 yılında Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nden yüksek lisans, 2005'de ise doktora derecesi aldı. 2005 yılından bu yana İletişim Bilimleri Fakültesi'nde yardımcı doçent olarak görev yapmakta ve *Senaryo Yazımı*, *Modern Sinema*, *Sinemada Türler*, *Sinema Tarihi II*, *Sinemada Biçem*, *Mitoloji II*, *TV Programcılığı* derslerini vermektedir. Başladığı 1998 yılından bu yana, Uluslararası Eskişehir Film Festivali'nin yönetmenliğini ve başkan yardımcılığını yürütmektedir.

S. SERHAT SERTER

*Editör*

# YENİ KADRAJLAR TÜRKİYE'DE SİNEMA

Fatma Serdaroğlu, Sevcan Sönmez, Elif Gizem Uğurlu, E. Nezih Orhon, Fatma Okumuş, Çağrı Yılmaz, Özgür Çalışkan, Nergiz Karadaş, S. Serhat Serter, Ali Karadoğan, N. Aysun Akıncı Yüksel, Hakan Aşkan, Meltem Cemiloğlu Altunay, Nadide Gizem Akgülğil, Funda Can Çuvalcı, Emin Paftalı, Serhat Koca, Canan Uluyağcı







*Editör*

*S. Serhat Serter*

*Yeni Kadrajlar: Türkiye’de Sinema*

Fatma Serdaroglu, Sevcen Sönmez, Elif Gizem Ugurlu, E. Nezih Orhon, Fatma Okumuş, Çağrı Yılmaz, Özgür Çalışkan, Nergiz Karadaş, S. Serhat Serter, Ali Karadoğan, N. Aysun Akıncı Yüksel, Hakan Aşkan, Meltem Cemiloğlu Altunay, Nadide Gizem Akgölgil, Funda Can Çuvalcı, Emin Paftalı, Serhat Koca, Canan Uluyağcı

© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2016

5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.’nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

*Grafik Tasarım ve Uygulama: André Ubrick*

*Kapak Tasarım: André Ubrick*

*Baskı: Tarcan Matbaası (0 312 384 3435)*

*Birinci Baskı: Nisan 2016*

ISBN: 978-9944-492-80-5



De Ki Basım Yayım Ltd. Şti. İlkyerleşim Mahallesi,  
Elele Sitesi, 1989 Sokak, No: 8 BATIKENT/ANKARA  
Tel-Faks: + 90 312 386 2758

bilgi@deki.com.tr ■ www.deki.com.tr

## **İÇİNDEKİLER**

Sunuş 7

### **Kadrajlar ve Filmler 9**

Bozkırda Varoluş Kavgası ve Sivas Filmi Eleştirisi

— Fatma Serdaroğlu 11

Hepimiz Ablukadayız: *Abluka* Filminde Anlatı, Biçim ve Zaman

— Sevcan Sönmez 23

Simgeler Aracılığı ile Film Anlamlandırma: *Zefir*

— Elif Gizem Uğurlu 39

Bir İklimi ve İkilemi Anlamak: *Mustang*

— E. Nezi Orhon 57

2000’li Yıllarda İki Türk Filminde Görünen Cinsellik:

*Zenne ve Çekmeceler*

— Fatma Okumuş 67

2000’ler Türkiye’sine Bir Bakış: *Çekmeköy Underground*

— Çağrı Yılmaz 79

Kültürel ve İdeolojik Açıdan Türkiye’de Bilim Kurgu

Filmleri: *Uzay Kuvvetleri 2911* ve *G.O.R.A*

— Özgür Çalışkan & Nergiz Karadaş 97

Denizin Ortasında: *Sarmaşık* Filminin Metaforik Dünyası

— S. Serhat Serter 113

Pencereyle Çerçeve Arasında *C Blok*’un Estetik Poetikası

— Ali Karadoğan 133

## **Kadrajlar ve Yönetmenler 157**

**Tuvalden Peliküle: Reha Erdem Sinemasında Ressam Balthus'un İzleri**

— N. Aysun Akıncı Yüksel 159

**Metin Erksan Filmlerinde Gerçeküstücülük İzleri: *Müthiş Bir Tren* ve *Geçmiş Zaman Elbiseleri* Üzerine**

— Meltem Cemiloğlu Altunay & Hakan Aşkan 175

**Onur Ünlü Filmlerinde Anti-Kahramanlar**

— Nadide Gizem Akgülçil 191

**Çağan Irmak Filmlerinde Aile ve Ataerkillik Teması**

— Funda Can Çuvalcı 201

**Fatih Akın Filmlerinde Suç ve Failleri: Almanlar ve Diğerleri**

— Emin Paftalı 223

## **Ve Kadrajlar 243**

**Bir Görme Biçimi Olarak Sinematografi**

— Serhat Koca 245

**Türk Sinemasında İktidarın Öznesi Kadın Olur Mu?**

— Nergiz Karadaş & Canan Uluyağcı 257

## Sunuş

Türk sinemasında doksanlı yıllar ile birlikte, 'yeni', 'genç', 'bağımsız' olarak tanımlanan, biçim ve estetik olarak da riskli ve eleştirilmeyi göze alan bir grup sinema sanatçısı ile tanışılmıştır. 2000'li yıllara gelindiğinde ana akımdan ayrılarak 'bağımsız' kimlikleri ile var olan sinema üreticilerinin, uluslararası bilinirlikleri ve başarıları ile üretilen filmler, alternatif bir izleyici kitlesi tarafından beğenilen işler olmanın dışına çıkmaya başlamıştır. Bağımsız kimliği ile yola çıkan bu akım, değişen dünya koşullarıyla, diğer tüm alanlarda olduğu gibi sinemada da şekillenen 'evrensel dil' i fazlasıyla yakalamıştır.

Bugünlere gelindiğinde, artık ülkemizde de, sinemaya sadece boş zamanını doldurmak amaçlı gitmeyen, soran ve sorgulayan gerçek bir izleyici kitlesi oluşmuştur. Modern sinema, artık elitist diye ayrımlaştırılmamakta ve sadece festivallerde yer bulmamaktadır. Yeni akım sinemanın, hem kendine yeni bir alternatif kitle yarattığını ve hem de mevcut kitlenin beğenisini kazanarak, yerleşik "Türk Filmi" algısını kökten değiştirdiğini söylemek hiç de yanlış olmayacaktır.

Tanıklığını ettiğimiz bu olumlu değişim süreci, işi sinema sanatı olan biz akademisyenlerin de, mevcut bilgilerini güncellemesi, eserlere klasik ve bildik metotlar dışında alternatif yöntemler ve uluslararası yeterlilikte analizler yapabilme yetisi kazanma zorunluluğu getirmiştir.

Yeni Kadrajlar: Türkiye'de Sinema isimli bu kitapta, sinema üzerine çalışan akademisyenlerin, değişik Türk filmleri ve yönetmenleri ile ilgili içerik analizlerine yer verilmiştir. Kitap; *Kadrajlar ve Filmler*, *Kadrajlar ve Yönetmenler*, *Ve Kadrajlar* isimli üç bölüme ayrılmıştır. Adından da anlaşılacağı gibi ilk bölüm, genel olarak Türk Sineması'nın yakın döneminde üretilen nitelikli filmlerine, ikinci bölüm ise sinemamızın yetenekli yönetmenlerine odaklanan yazılar içermektedir. Son bölüm ise, kuramsal tartışma ve bilgi sunan yazılardan oluşmaktadır.

Türk Sineması'nda beğeni kazanmış film ve yönetmenlerin, farklı perspektiflerden değerlendirildiği bu kitabın aynı beğeni ile okunacağını umuyorum.

Çağrım olumlu yanıt vererek, bu kitaba katkıda bulunan değerli meslektaşlarıma en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Kitabın ortaya çıkması ve yayına hazırlanmasındaki katkıları için, Meriem ve Suphi Erdal'a teşekkür ediyorum.

Elbette bir teşekkür de, aileme ve Ayşe Sönmez'e borçluyum.

***Özay Serter'e***

# Kadrajlar ve Filmler





# Bozkırda Varoluş Kavgası ve Sivas Filmi Eleştirisi

Fatma Serdaroğlu<sup>1</sup>

## Giriş

"Biz doğduğumuzdan beri yoksulduk.  
Varlığı görmedik ki yoksulluktan şikayet edelim".  
Neşet Ertaş

*Sivas* filmi, yönetmeni Kaan Müjdecı tarafından 'bozkırın tezenesi' Neşet Ertaş'a adanmış bir film. Bunun nedeni ise yönetmenin, bozkırın en iyi Neşet Ertaş'ın anlattığını düşünmesi. Ezgileri ve dizeleri ile bozkırın dile getiren alçakgönüllü ozanımız Neşet Ertaş'ın yukarıdaki sözleri de bozkırda varoluşu özetler niteliktedir. Bozkırın uçsuz bucaksız kurak ve soğuk coğrafyası insana kendisinden başka bir çıkış bırakmaz. Bozkırın sınırları, insanının da sınırlarını belirler. Bozkırda yaşam kısıtlı ve bir o kadar da acımasızdır. Tekdüzeliliğin yüzlere, bakışlara yerleştigi bu topraklarda yeni bir şey yoktur. Bozkır, insanı acı bir varoluş gerçeği ile baş başa bırakır çoğu zaman. *Sivas*, bu sıkıcılığın içinden çıkan, bizi terk edilmişlik hissi veren tepelerin, düz arazilerin arasına götüren, orada bir çocuk (Aslan) ve köpeğin (*Sivas*) hayatla olan kavgasını gösteren bir film.

Yurt içi ve yurt dışında ir çok ödöl alan *Sivas* pek çok tartışmaya da neden olmuştur. Bir sanat eserinin farklı kişiler tarafından değişik şekillerde anlaşılması ve yorumlanması olağan bir durumdur. Fakat ne yazık ki özellikle filmde geçen köpek dövüşü sahnelerinin yarattığı tartışmalar, filmin değerini geri planda bırakmıştır. Bu tartışmaların ilgili merciler tarafından ele alınması ve *Sivas*'a sadece sinemadaki yeri ve kendi içindeki sanatsal nitelikleri açısından bakılması gerekmektedir.

<sup>1</sup> Okutman, Anadolu Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu.

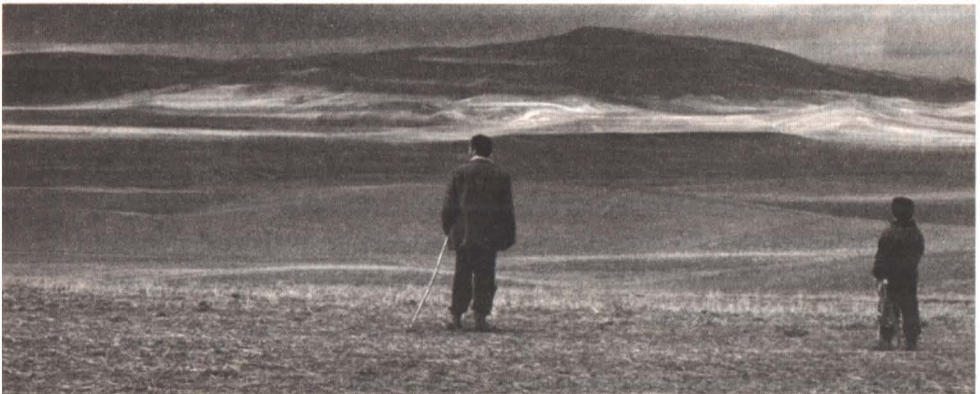
İçinde barındırdığı kültürel ve insan doğasına dair pek çok öğenin yanında *Sivas*’ı genel olarak ‘bozkırda bir büyüme hikâyesi’ olarak özetlemek mümkündür. Bu büyüme hikâyesinin içinde erkeklik kavramı, iktidar ve güç isteği, sınıfsal belirlenmişlik ve sınıfsal meseleler, başkaldırı, vicdan gibi olgu ve kavramlar varoluşsal bir zemin üzerinde yer almaktadır. Çalışmada, filmin barındırdığı bahsi geçen öğelerin filmin geliştirdiği sanatsal olanaklar kapsamında değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Bu açıdan, film incelenirken sosyolojik ve felsefi birtakım çözümlemelere başvurulmuştur.

### Vicdanımızın Bozkırı, Bozkırın Vicdanı

“Köpeğe verilen bir kemik yardımseverlik değildir.  
Yardımseverlik, siz de köpek kadar açken onunla paylaşılan kemiktir”.

Jack London

Sanat eserlerinin bir nesne olarak işlevini ‘estetik yaşantı meydana getirmek’ olarak tanımlamak mümkündür (Moran, 2013: 172). “Evrenin ve dünyanın estetik olmayan yanlarını anlatıma değer bir şekilde sunmak estetik bir yaşamdır” (Atalayer, 1994: 56). Sanat eserlerinin meydana getirdiği estetik yaşantı da insana dair, insan olmaya dair, hayata dair değerleri gösteren bir değer olmasında gizlidir. “...sanatın hiçbir zaman değişmeyen öncelikli, birinci dereceden önemli bir işlevi olduğu söylenebilir. Bu işlev de insanın kendisini tanıması, anlamasıdır. Sanatın öncelikli işlevi, dünyayı, yaşamı, insanı ve insan yaşamını yeni bir açıdan görme, idrak etme, yorumlama ve değerlendirme biçimi sunmasıdır da denebilir” (Savaş, 2012: 180).



Bu bağlamda, sinemanın da bir sanat olarak birinci dereceden işlevinin kişiye çeşitli insan eylem ve olanakları hakkında bilgi sunması, insana kendisini göstermesi olduğu söylenebilir. Tarkovski (2008: 27), sanatın bir tür bilgi edinme içgüdüünden kaynaklandığını düşünür. Sanatın insanları etkilemekteki gücü, insanın Tarkovski'nin de dile getirdiği anlam ve bilgi arayışını, kendine has bir şekilde yapmasıdır. "Sanat, görünüş dünyasından gerçeklik dünyasına yapılan uzun ve çetin yolculuk hakkındadır" (Murdoch, 1992: 46). Yani sanat eseri içinde kurulan, olanakların sınırsız olduğu dünya, insanı derinden etkileme kapasitesine sahiptir. Sinema ise, insan ve yaşam gerçeğini dolaysız bir şekilde aktarabilme yetisine sahip bir sanattır. Bu özelliği, sinemanın gerçeklikle kurduğu bağın teknik doğasından kaynaklanmaktadır. Tarkovski'nin (2008: 48) de *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabında bahsettiği üzere, gerçekliğe yaklaşımdaki başarısı, sinemayı hayata yakın kılan en önemli niteliğidir.

*Sivas* filmi hayata ve insana çok yakından dokunan, bizi kendimizle bir sorgulama içine sokan bir film. *Sivas*, zamanın âdeta durduğu ıssız bucaksız bozkırın ortasında acımasız bir coğrafyanın hüküm sürdüğü sıkıcı bir varoluşun içinden çekip çıkarılan, bir çocuk ve köpeğin hikâyesine yer vermektedir. *Sivas*, bir köpek ve erkek çocuğunun hikâyesinden çok insan doğası üzerine bir şey söylemektedir.

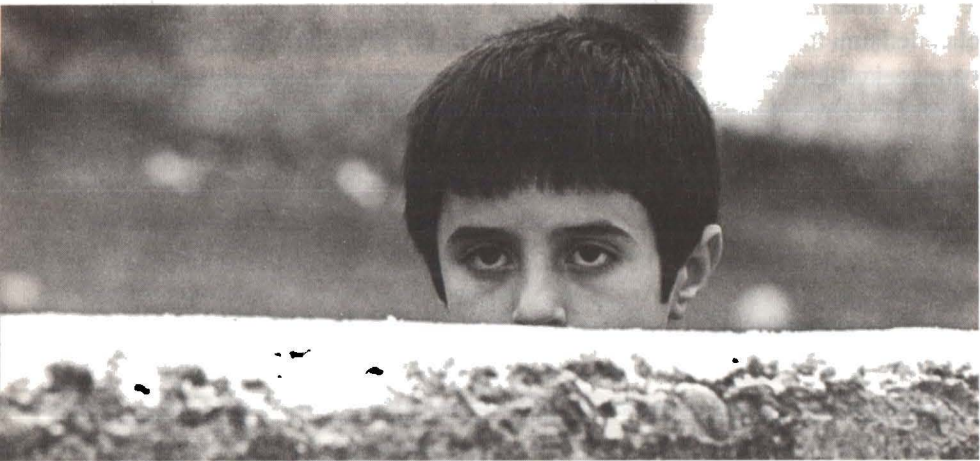
Dünya edebiyatında insan ve köpeğin dostluğuna dair anlatılan pek çok öykü yer almaktadır. Hiç şüphesiz Jack London'ın *Beyaz Diş* adlı romanı ve Mark Twain'in *A Dog's Tail* adlı kısa öyküsü bunlardan en bilindik ve etkileyici olanlarından ikisidir. Her iki hikâyeye de köpekler ve insanların onlarla olan iletişimi üzerinden insan doğası üzerine farklı gerçekleri olanca doğallığı ve gerçekçiliği ile ortaya koyar. Genel olarak macera ögesinin eklendiği bu tarz hikâyelerde dostluk kavramı karşımıza çıkar. Fakat *Sivas*, "... benzerini sıkça gördüğümüz bir "çocuk ile köpeğin dostluğu" filmi değildir. Daha çok, "taşrada hayata tutunmaya çalışan 'çocuk ile köpeğin mücadelesi'nin filmidir" (Sezer, 2014). Bunu da, bizleri belki de çoğumuzun bilmediği bir yaşama davet ederek bilindik duygularımızı ölçüp tartmamızı sağlayacak şekilde yapmaktadır.

On bir yaşında olan Aslan küçük bir köyde basit bir yaşam sürdürmektedir. Varlıklı olmayan ailesinin aksine Aslan oldukça hırslı bir yapıdadır. Köyün erkeklerinin umursamadığı meczup gibi dolanan abisi ya da bir boşvermişlik hali içinde olan babası, Aslan'ın hayatında önemli bir role sahip değil-

dir. Okula ilgi duymayan Aslan, sınıfındaki Ayşe’ye aşiktir. Fakat bu karşılıklı bir aşk değildir. Bir gün izlediği köpek dövüşünü kaybeden Sivas adında terk edilmiş bir kangal köpeği ile Aslan’ın yolları kesişir. Bir zaman sonra kendi köpeği olan Sivas sayesinde Aslan’ın hayatında bir takım değişiklikler boy gösterir. Bu değişikliklerin içinde Aslan’da meydana gelen değişimler önemli bir yere sahiptir. Aslan artık ‘erkeklerin dünyasına girmeye hak kazanmış’tır. Fakat kazanmaya çalıştığı bu hak, Aslan’ın çocukluğunun saf ve masum yanıyla yüzleştğinde kendi içinde vicdan muhasebesi yapmasına neden olur. Tolstoy’un pek çok romanında ele aldığı vicdan kavramı *Sivas*’ta bir çocuğun-Aslan’ın- vicdanı ve bozkırın vicdansızlığı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sivas’ı ilk olarak kaybettiği bir dövüş ile görürüz. Aslan ise işe yaramadığı için terk edilen bu köpeğin yanına giderek onu bırakmaz. Birbirlerine ruhen benzeyen Aslan ve Sivas birbirlerinin tek arkadaşları olurlar. Aslan, Sivas’ta kendine benzer bir yön görür ilk etapta belki de. Aslan, Sivas için bir kurtuluş kapısı açar. Fakat aynı şekilde Sivas da Aslan’ın bir çıkış noktası olarak karşımıza çıkar. Terk edilmişlik ve ölümden kurtardığı dövüş köpeği Sivas, çemberin dışında kalan Aslan için arkadaşları arasında bir onaylanma, üstünlük kurma ve statü kazanma nesnesi haline gelir.

Aslan, onu yadsıyan bu dünyaya anlam katmak, ‘ben de buradayım’ demek ister. Hayatta hep ikinci planda olmaktan bıkmıştır. Fakir ve sıradan bir köylü çocuğu olan Aslan, okulda gerçekleştirilecek olan *Pamuk Prenses* ve *Yedi Cüceler* piyesinde bile öğretmeni tarafından cüce rolüne layık görül-



müştür. Cüce olmak burada semboliktir ve Aslan için kabul edilmesi zor bir roldür. “Cücelik her ne kadar piyesteki rolü gibi gözükse de bu rol aslında Aslan’a gerçek hayatında biçilmiştir ve arenadaki savaşı başlamıştır” (Madayanti Dizici, 2014). Aşık olduğu kız Ayşe, Pamuk Prenses’tir ve prens rolü Aslan istemesine rağmen muhtarın oğluna verilmiştir. Fakat Aslan’ın bu duruma itirazı vardır. Hayattan istediği payı almakta güçlük çeken, ‘çevresinde oluşan hiyerarşik düzenin yer verdiği oranda var olan’ (Saydam, 2014), sosyal konumların belirleyiciliğine isyan eden Aslan kendi yapamadığını, bozkırın raconuna uygun bir yoldan gerçekleştirir. Sivas, okulda popüler çocuk muhtarın oğluna ve diğerlerine tasladığı üstünlüğün bir simgesi olur.

Sivas’ın, çocukların aralarında gerçekleştirdikleri bir köpek dövüşünde galibiyet alması, Aslan’ın içinde bir dönüm noktası yaratır. Aslan, çocukluğun masumiyetinden olduğu kadar köpeği ile kurmak istediği samimi bağdan da bu aşamada bir kopuş yaşar. Sivas artık meşhur bir köpektir. Aslan ise köpeğini koruyabilecek güce sahip değildir. Ayşe’nin de biraz aklını çelmesi ve ağabeyinin de işe karışması ile Sivas ve Aslan köpek dövüşlerine sürüklenir. Aslan aslında,

‘Kurtlar’a yem etmek istemiyor köpeğini. Dövüşlerde kendinden geçercesine onu motive ediyor, belki de sözleriyle koruyor onu ölümün pençesinden. Ama nafi! Biliyor ki ne kadar çırpınsa da bu çark onu da köpeğini de bu pisliğin içine çekecek. İktidar, iktidar sahibi olmak, iktidar aygıtını ele geçirmek; aslında iktidarın bataklığına, ahlaksızlığına saplanıp kalmaktan başka



bir şey değil. Gittikçe saygı görüyor, yetişkin “erkek”lerin dünyasına kabul ediliyor Aslan (Sezer, 2014).

Aslan’ın çocuk ruhuyla yanlış olduğunu hissettikleri, büyükler tarafından onaylanmaktadır. İçten içe Aslan köpeğine ‘ihanet ettiğini’ bilir. Fakat iktidardan da bir pay alır. Kendine ve köpeğine karşı dürüstlük sınırını aşar. Köpeğin aldığı her yara Aslan’ın da masumiyetine aldığı bir darbe olur. Aslan köpeğin iktidarına sahipken, âdeta kendi dışındaki sistemin hizmetçisi haline gelir. Sivas’ın yaşamı için aldığı sorumluluk dövüşmektir. Aslan’ın ise erkek olmak için yapması gereken dövüslere katılmak, sisteme dahil olmaktır. Aslan ve ağabeyinin bakamadıkları için yaşam oyunundan çekilmek zorunda bırakılan, ölüme terk ettikleri at gibi olmak istemiyorlarsa eğer, bu çarkı döndürmeleri gerektiğini bilirler, filmin sonunda Aslan köpeğini bir daha dövüştürmeyeceğini iddia etse bile... Sivas dövüştüğü, bir dövüş köpeği olarak sorumluluklarını yerine getirdiği sürece oyunun içinde yer alacaklardır. Filmde vicdan azabı ile harmanlanan zaferler, Aslan’da, vicdanın bozkırı olarak yer eder. *Sivas*, bizi, hiç bilmediğimiz bir dünyada tutunmaya çalışan bir çocuğun yaşadığı suçluluk duygusu ve masumiyetinin yitışı ile baş başa bırakır.

### İktidar Mücadelesi ve Erkeklik

*“Kavgaya kanşan köpeğin büyüklüğü değil, köpeğin kendi içindeki kavganın büyüklüğüdür mühim olan”.*

Mark Twain

Sivas’ın da Aslan’ın da kendi içlerindeki kavganın büyüklüğü kendi boy-larını geçer. *Sivas*, hayatın acımasızlığına karşı acımasızlığın mübah olduğu bir yaşamı aralar. Bunu yaparken de yalın bir dille bozkırın dolaysız bir sunumu-nu, bozkır hissiyatını, yönetmen Kaan Müjdeci’nin tabiri ile ‘yeri geldiğinde çocukla çocuk, köpekle köpek olarak’ göstermektedir. Hayatın sertliği ile bir dövüş köpeği olduğu ilk günden itibaren karşılaşan Sivas’ın yakın çekimleri, gözlerindeki hüznünlü bakışlar, âdeta onun yaşama olan sabırlı ve bir o kadar da çaresiz duruşunu vurgulamaktadır.

Aslan’ın ve Sivas’ın kavgası yaşama karşıdır ama bu savaşı sisteme uygun hareket ederek verirler. Bozkırda sisteme dahil olmak erkekliğin ge-reklerini yerine getirmek anlamına gelmektedir. *Sivas* filmi ile “... taşranın bir



erkek çocuğunu ataerkil kodlara nasıl bağımlı hâle getirdiğine tanıklık ederiz” (Saydam, 2014).

“Erkeklik, bir biyolojik cinsiyet olarak erkeğin toplumsal yaşamda nasıl düşünüp, duyup, davranacağını belirleyen, ondan salt erkek olduğu için beklenen rolleri ve tutum alışları içeren bir pratikler toplamı”dır (Atay, 2004: 14). *Sivas*’ta gördüğümüz bu pratikler ve davranışlar; erkeğin gücü elinde bulundurması, gerektiğinde şiddete başvurması, bolca küfür etmesi şeklinde görülebilir.

Erkeklik tıpkı kadınlık gibi düşüncede ideal olan bir kavrama işaret eder. Erkek olmak için erkeklerin gereklerini yerine getirmek şartı vardır. Aksi takdirde bir erkeğin diğer erkekler tarafından ‘yeterince erkek’ olarak kabul edilmemesi söz konusudur. “Kendini ‘öteki’ (kadınlar, eşcinseller, biseksüeller vb.) üzerinden tanımlayan bu kimlik, toplumdaki diğer erkeklerin gözetimi ve denetimi altındaki bir onaylanma ve yeniden onaylanma sürecidir. Ancak, bir dizi ritüel ve zorluk aşılarak kazanılan erkekliğin sürekli olarak pekiştirilmesi gerekmektedir” (Oktan, 2008: 153).

Bu bağlamda erkeklerin kendi aralarında sözsüz olarak kabul edilmiş belirli kalıpları yerine getirmeleri gerekir. Bunlar toplumsal yapı ile yakından ilişkilidir ve toplumdan topluma değişkenlik gösterebilir. Fakat genel olarak bakıldığında erkeklik kavramının güç ve iktidar ile bağlantılı olduğu söylenebilir. “Erkeklik, iktidar temelinde kurulan cinsiyet düzeninin ve buna bağlı kültürel, ideolojik, dilsel ve siyasal olguların devamını sağlamak için oluşturulan bir biçimlenmedir” (Demren, 2001: 34). *Sivas*’ın coğrafyasında



bu en kolay küfürle kendini gösterir. Köylülerin toplanıp ‘tabanca birleştirme’ oyunu oynaması da bunlardan biridir. Aslan ve ağabeyi de artık bu meclise giremeye ‘hak kazanmış’tır. Her ne kadar ağabey silahı birleştiremese de o artık meclise girebilen bir erkektir. Çünkü başka bir güç göstergesi, bir dövüş köpekleri vardır.

Erkeğin diğerlerine ve kendisine erkek olduğunu ispatlaması için güç ve şiddet uygulaması gerekir. Güç, tehdidi de içinde barındırır. Aslan’ın kozu da (bir anlamda köy erkeklerine karşı tehdidi de) Sivas’tır. Şiddetin ise fiziki olması şart değildir. “Şiddetin, eril iktidarın değil, iktidarın kaybedilme korkusunun ya da yokluğunun bir göstergesi olduğu fikri doğrudur. Fakat şiddeti sadece fiziksel şiddet olarak düşünmek eksik bir yoruma götürmektedir” (Sancar, 2011: 223). Ve “... erkek kimliğinin şiddetine en çok maruz kalanlar ironik bir biçimde belki de yine erkeklerdir. Erkek kimliği ile taşıyıcısı arasında, erkekliğin toplumsal alanda inşa edilen anlamından kaynaklanan bir gerilim söz konusudur.” (Oktan, 2008: 155). Aslan da abisi de bu şiddete en çok maruz kalan erkeklerdir filmde. Alay konusu olmak, dışlanmak yeterince erkek olamamakla eş değerdir. Fakat bu çoğu zaman ikiyüzlü bir otorite anlayışıdır. Her zaman daha güçlüsü vardır:

“Sivas’ı dövüştürmeye götürürken yol çevirmesindeki jandarma karşısında pısırlıklaşan ancak jandarmasının yanından ayrıldıktan sonra tekrar esip gürleyen köyün erkekleri belki de Aslan’a en büyük sorgulamayı yaptırır. Ne kadar erkeklik taslamaya kalksan da karşında hep bir otorite olacak, erkeklik hiç bitmeyen beyhude bir çaba, erkek olmaya uğraşırken sadece vicdanını kaybetmekle kalacaksın” (Akbulut, 2014).

Üstünlük kurma ve denetleme de şiddetin bireyler üzerindeki hegemonyasını gösterir. Fakat hegemonya Gramsci’nin *Hapishane Defterleri*’nde belirttiği gibi ‘rıza’ ilkesini de içinde barındırır. Her erkek bu hiyerarşik yapının en üstünde yer alamasa da, bir gün bundan pay alacakları düşüncesi bu sistemin devamını sağlar. Bu, Connell’in (1998: 245-254) ‘hegemonik erkeklik’ olarak tanımladığı kavramdır. Hegemonik erkeklik kısıtlı bir erkek grubuna aittir. “Farklı erkeklik biçimleri arasındaki etkileşim, ataerkil bir toplumsal düzenin işleyiş biçiminin ayrılmaz bir parçasıdır” (Connell, 1998: 245). Aslan’ın isyanı, içinde yaşadığı evrene yönelir belki ama erkeklerin onu aralarına almaları onun temelde istediği bir şeydir.



Erkek, iktidarın taşıyıcısı, hem öznesi hem de nesnesidir. “İktidar kurduğu, oluşturduğu bireyi kategorize ederek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasaı dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder” (Kundakçı, 2007: 11). Erkek bir özne olarak kendisini inşa ederken iktidarın da uşağı haline gelir. Erkek iktidarın esas mahkûmu erkektir. (Atay, 2004: 26). Aslan da köpeğini korumak ister fakat eril tahakkümle olan ‘anlaşma’sı onu doğru hissettiğini yapmaktan alıkoyar. “Aslan başlarda tanımaya çalıştığı, neden dışarısında olduğunu anlayamadığı ve bunun için de öfke duyduğu simgesel düzenin bir parçası haline gelir. Simgesel düzene geçişle birlikte üretimine katılmadığı sistemin de bir taşıyıcısı olur” (Saydam, 2014). Bu, aynı zamanda Bourdieu’nün ‘sembolik iktidar’ kavramı ile ilişkilidir. Bourdieu’ye göre, sembolik iktidar ‘gerçekliği kurma/yapılandırma iktidarı’dır (akt. Türk, 2007: 9).

İktidar, sosyal kimliklerin inşasını kendi oluşturduğu bilgi ile kurar. Bu bilginin içine çeşitli kültürel kod ve sembollerin de dahil olduğu söylenebilir. Kuşkusuz *Sivas*’ta bu sembollerin başında ‘spor’ gelir. Nitekim erkeklik imajı rekabete dayanan spor kanalıyla oluşturulur (Connell, 1998: 123). Fakat filmde erkeklerin kendilerinin dahil olmadığı kaçak göçek bir spordur bu. Köpek dövüşü ve köpek, *Sivas*’taki iktidar ve erkeklik sembollerinin başında gelir.



Erkeklerin Sivas’ın bir dövüşünden sonra zaferlerini kutlamak için geneleve gitmeleri de bir erkeklik sembolü ve ritüeli olarak sayılabilir. Aslan’ın sigara içmesi de erkekliğe atılan adımda bir tür sembol olarak kabul edilebilir.

Genel anlamda iktidar, kişileri kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirebilmek için kendi bilgisini yaratır. Foucault (1992: 33-34) için bilgi, iktidarın ürettiği ve denetlediği bir tür mekanizmadır. “İktidar söylem aracılığıyla ele geçirilmek istenen güçtür. Söylem sahibi bir kimse, ...iktidarını üretilip yaygınlaştıran kişidir” (Güneş, 2013: 61). İktidar, kişileri kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirebilmek için kendi bilgisini yaratır ve söylem aracılığıyla bunu bireylerin kimliklerine aktarır. Kişiler, özne olarak bu şekilde kimliklerini oluştururlar. Aslında, her özne iktidarın bir parçasıdır. Onunla bir etkileşim içindedir. Özneler kimliklerini söylemin hizmet ettiği denetim mekanizmaları içinde oluşturur. Burada Bourdieu’nün ‘habitus’ teriminden de bahsedilebilir. “Habitus, ‘toplumsallaşmış öznellik’tir. Belirli hal, duruş ve yaşamsal pratikleri ihtiva eden ve çeşitli davranış biçimleri için nesnel bir zemin oluşturan bir olgudur” (Türk, 2007: 7). Aslan’ın içinde yaşadığı bozkırın habitusu da ataerkil bir erkeklik söylemi üzerinde kurulmuştur.

## Sonuç

*Sivas* filmi Aslan karakterinin yaşadığı büyüme, tutunma, ait olma ve kendini ispatlama mücadelesini göstermektedir. *Sivas*, bozkırın ‘güdü’ yaşamında erkek olma olgusunu vicdan azabı ve iktidar ilişkileri ile birlikte veren bir film. Bu vicdan azabına, büyüklerin dünyasına adım atarken yaşanan masumiyet ve samimiyet yitiminin neden olduğu söylenebilir.

Çocukluk, saflığın ve masumiyetin topraklarında insanlığımızın son sığınaklarından birisidir. Büyümek ise bizim dışımızda dayatılan simgesel düzen içine girmektir. Nurdan Gürbilek’in (1995: 51) *Yer Değiştiren Gölge* adlı kitabında bahsettiği gibi çocuk, ‘büyüklerin dünyasının taşrasında kalmak’la kalmış’tır. Aslan da içinde yaşadığı taşranın onu ezen yükünden kurtulmak için kendi duygularını ezen bir dünyaya adım atar. Bu dünyaya köpek olarak gelen Sivas ise oyunu daha en başından kaybetmiştir, var olmak için dövmek zorundadır. Çark dönmezse ölümlü burun buruna gelecektir. Sivas bunu bilir, Aslan ise yavaş yavaş öğrenir.

Erkeklik kavramına göre erkekler güçlü olmalıdır ve yönetmek için yaratılmışlardır. Güçlü olmak ideali ise iktidar mücadelesi ile bir aradadır. Erkeklik, kazanılması ve sürdürülmesi gereken bir kavram olduğu için erkekler en çok erkeklerden şiddet görürler. Bu şiddet fiziki olabileceği gibi sembolik de olabilir. Erkeklerin güç arzusu hegemonik erkeklik kavramı ile açıklanabilir. Hegemonik erkeklik, belirli ve küçük bir erkek grubuna aittir. Erkek olmak aynı zamanda belirli sembol ve ritüellere göre de yaşamak anlamına gelir.

*Sivas* filminde Aslan, içinde yaşadığı çetin coğrafyanın erkekler dünyası tarafından yönetilen düzenine dahil olmak için oyunu kurallarına göre oynamak ister. Fakat bu oyunda masumiyetini yitirdiğini hisseder. Köpeğine olan sevgisi dahi onun saf duygularının yavaşça yok olmasına engel olamaz. *Sivas* filmi Aslan ile birlikte bizim de vicdanımıza dokunur. Dünyaya bir de Aslan ve Sivas'ın gözünden baktırır bizlere. Hakan Savaş'ın (2012: 126) *Bir Zamanlar Anadolu'da* için söylediğini tekrarlırsak *Sivas*'ın da "Tezenesiyle, ... önce Anadolu insanına sonra bu coğrafyanın sınırlarını aşan, insan ruhunun evrensel acılarına, sıkıntısına değinen bir bozlak..." olduğunu söyleyebiliriz.

### Kaynakça

- Akbulut, K.K. (2014). Sivas: Erkeklik Hallerine Taşradan Bir Bakış. <http://www.arkakapak.com/genel/sivas-erkeklik-hallerine-tasradan-bir-bakis-daha/>. (Erişim Tarihi: 29.03.2016)
- Atay, T. (2004). Erkeklik En Çok Erkeği Ezer. *Toplum ve Bilim*, 101, 11-30.
- Atalayer, F. (1994). *Görsel Sanatlarda Estetik İletişim*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. (Çev: C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı.
- Demren, Ç. (2001). *Ataerkillik Ve Erkeklik Biçimlerinin Karşılıklı İlişkileri Ve Etkileşimleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (Çev: M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge.

- Güneş, D. C. (2013). Michel Foucault’da Söylem ve İktidar. *Kayı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 21, 55-69.
- Gürbilek, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kundakçı, F. S. (2007). İktidar, Ataerkillik ve Erkeklik: Ankara Örneğinde Erkek Akademisyenler Üzerine Bir Çalışma. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Madayanti Dizici, T. (2014). İki Ayaklı Aslan ve Dört Ayaklı Sivas. <http://blog.umut.org.tr/iki-ayakli-aslan-ve-dort-ayakli-sivas.html>, (Erişim Tarihi: 28.03.2016)
- Moran, B. (2013). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim.
- Murdoch, I. (1992). *Ateş ve Güneş*. (Çev: S. R. Kırkoğlu). İstanbul: Ayrıntı.
- Oktan, A. (2008). Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura Ve Erkeklik Bunalımının Sınırları. *Selçuk İletişim*, 5 (2), 152- 166.
- Sezer, S. (2014). Sivas ve Aslan ya da “Beyaz Köpekli Prens”.<http://sukutsuikasti.com/2014/11/15/sivas-ve-aslan-ya-da-beyaz-kopekli-prens/>. (Erişim Tarihi: 28.03.2016)
- Sancar, S. (2011). *Erkeklik: İmkansız İktidar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Savaş, H. (2012). *Kiraz Mevsimi ve Sinema Bileti*. Ankara: Nirengi Kitap.
- Saydam, B. (2014). Taşrada Büyümenin Zorlukları. <http://www.tsa.org.tr/yazi/yazidetay/43/tasrada-buyumenin-zorluklari> . (Erişim Tarihi: 28.03.2016).
- Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman*. (Çev: F. Ant). İstanbul: Agora.
- Türk, H. B. (2007). Eril Tahakkümü Yeniden Düşünmek: Erkeklik Çalışmaları İçin Bir İmkan Olarak Pierre Bourdieu. *Pierre Bourdieu: Sosyal Bilimlerde Açılımlar Konferansı’nda Sunulan Bildiri*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.

# Hepimiz Abluka'dayız: Abluka Filminde Anlatı, Biçim ve Zaman

Sevcan Sönmez<sup>1</sup>

*Abluka*, bireyin baskı karşısında çaresizliği, sıkışmışlığı ve bu sıkışmışlık içerisindeyalıtılarak, yalnızlaştırılarak paranoyaklaştırıldığı bir süreci anlatmaktadır. Yıllar önce hapse giren Kadir 20 yıl sonra şartlı tahliye ile dışarı salındığında onu hayata bağlayacak iki şey vardır; biri kardeşi Ahmet, diğeri de salınırken kendisine verilen işidir. Hayata tutunmaya çalışırken kardeşini ve işini öyle bir takıntı haline getirir ki bir yerden sonra mahalledeki abluka ile Kadir'in zihinsel ablukası üst üste biner. *Ablukaya* alınmış mahallede Kadir'in, çöpleri karıştırarak bomba yapımında kullanılan malzemeleri ayırması ve şüpheli durumları amiri Hamza'ya bildirmesi gerekmektedir. Bir yandan komşusu Ali ve Meral'in "terörist faaliyetler" nedeniyle polis tarafından ortadan kaldırılışı, bir yandan kendisine cevap vermeyen kardeşi Ahmet'in esrarengiz durumu, diğer yandan görevini başaramaması nedeniyle amirinden azar işitmesi, Kadir'in kafasında bir hikâye kurup buna inanmasına neden olur. İşte burada film, gerçekliğin insan zihninde nasıl bulanık bir hal alabileceğini ortaya koyar. Hatta, filmin genelinde gördüğümüz yaşam artık rasyonel bir biçimde anlamlandırılabilir bir yaşam da değildir. Yönetmen bu durumu karakterler ve öyküyle verirken, oluşturduğu biçimle ve atmosferle izleyici üzerinde de bir abluka/kuşatma yaratır.

Kadir gibi, filmin diğer karakteri Ahmet de benzer bir kuşatma altında sıkışıp kalmıştır. Hayatla tüm bağları kopmuş, karısı tarafından terk edilmiş, işi sokak köpeklerini öldürmek olan bir adam, bacağından yaralandığı köpeğe kıyamayarak, onu evine almasıyla tam bir yok oluşa sürüklenir ve para-

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr., Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü

noyaklaşmaya başlar. Vicdani bir kararla yaralı köpeği evine aldıktan sonra bir başka çelişkinin içine girmiş olur. Bu insani eylem, onu çalıştığı kurumla çelişkiye düşürdüğünde sorun başlar ve bu noktada kişinin itaatle bağlı olduğu kurum ve mekanizmalarla çatışmaya başladığında nasıl bir ruh haline girdiğini görürüz. İstanbul’un kıyısında, hayatın kıyısında, ağabeyi ve belki iki arkadaşı dışında kimsenin umurunda olmayan Ahmet, çalıştığı birime, belediye ve amirine karşı büyük bir sorumluluk duymakta ve görevini çok ciddiye almaktadır. Çalıştığı birimin müdürü gücün, iktidarın bedenleşmiş halidir. Asıl mesele Ahmet’in bedeni üzerine kurulu olan ve hatta tüm toplumdaki bedenlere yansımış bir iktidar meselesidir. Karakterleri sıkıştıran ve ezen temelde bu meseledir. Aynı durum Kadir için de geçerlidir. Uzun süre hapis olan, bedeni ve ruhu disipline edilmiş Kadir, dış dünyada da hâlâ baskıyı ve yasakları yaşamaya devam eder. Bu noktada Foucault’nun iktidar, itaat ve beden konusunda söyledikleri hatırlanabilir:

...beden her toplumda, ona zorlamalar, yasaklar veya zorunluluklar dayatan çok sıkı iktidarların içine alınmıştı... bedene işlemlerinin özenli denetimine izin veren, onun güçlerinin sürekli olarak tabi kılınmasını sağlayan ve onlara bir itaatkârlık yarar oranını dayatan bu yöntemlere “disiplinler” adı verilir. ... Disiplinlerin tarihsel anı, yalnızca becerilerinin gelişmesini veya bağım-



lılığın ağırlaştırılmasını değil de, aynı zamanda onu aynı mekanizma içinde daha fazla yararlı hale getirdiği ölçüde daha da fazla itaatkar kılan (ve tersine) bir ilişkiyi oluşturmayı hedefleyen bir insan bedeni sanatının doğduğu andır. Bu andan sonra artık, beden üzerinde bir çalışma, onun unsurlarının, hareketlerinin, davranışlarını hesaplı kitaplı bir manipülasyonu olan bir bas-kılar siyaseti oluşmaktadır (Foucault, 1992: s. 169-170).

Tam da disiplinlerin işleyiş biçiminde kişiyi mekanizma içinde daha fazla yararlı hale getirmekle daha da itaatkar kılmak dediği nokta, *Abluka*'da hem Ahmet karakterini hem de Kadir karakterini açıklamaktadır. Ahmet de Kadir de kendilerine verilen işleri fazlasıyla ciddiye alan, oldukça derin bir sorumlulukla yaptıkları işe, üstlerine, hizmet verdikleri kurumlara ve bu kurumların bağlı olduğu en üst yapıya, yani devlete öyle bir bağlılıktadırlar ki, yaptıkları ya da yapabilecekleri bir hatada onları başka bir üst mekanizmanın cezalandırmasına gerek kalmaz. Kendi iç çatışmasıyla Ahmet paranoyayla kendini bir ablukaya sokar ve bu onun sonu olur, burada dört duvar arasında sıkışıp kaldığı evinde öldürülür. Aynı şekilde, görevini daha iyi yapmak adına kafasında oluşturduğu senaryoyla "terörist şebekenin" çökertilmesi için yaptığı planın, Kadir'in kardeşinin ölümüne sebep olması gibi. Her iki karakter de iktidar karşısında ezilen bireyler olarak yok oluşa sürüklenir.

Ahmet'in paranoyasının yükselişi ile evden dışarı adım atamaz hale gelmesi yakalanma ve cezalandırılma korkusudur da aynı zamanda. Bu paranoya ve zihinsel abluğa, bireyin sürekli izleniyor olduğunu bilmesiyle ilgili bir durumdur. Foucault'cu bir iktidar yaklaşımıyla ele alınırsa, Panoptikon gibi birey tarafından gözetim altında olduğunun bilindiği ama gözetleyenin asla görülmediği bir yapı söz konusudur. Gözetlendiğini bilen birey "normal", "doğru" davranmak için çaba sarf eder, itaat etmesi gerektiğini bilmesine rağmen zaman zaman insani yönü onu başka bir tarafa yöneltir. İktidar yaşamın her alanına, en ücra köşelerine ve en derin ayrıntılara kadar girmiş ve bireyi hapsetmiş, ablukaya almıştır. Filmde bunu örnekleyen sahne, Ahmet'in bir sanrı ile, amiri Vahap'ı bir anda evinin salonunda köpeği Coni'ye zehirli yiyecek verdiğini görmesidir. Yaptığı hatanın bir şekilde cezalandırılacağı korkusunun basit bir göstergesidir bu. Ya da Vahap'ın Ahmet'i yanına çağırıp "Ne yapıyorsunuz lan siz?" diyerek azarlaması fakat ardından yanlış kişiyi azarladığını anlaması, -öldürülen köpeklerin et olarak kasaplara satılması konusunda bir azarlama vardır fakat Ahmet'i başka bir çalışanla karıştırmıştır- söz

konusudur. Konunun Ahmet’le ilgili olmadığını fark ettiğinde konuyu değiştirir ancak Ahmet evdeki köpek hakkında bilgisi olmasından endişelenerek oldukça korkmuştur. Sonrasında kendi kendine “Bunlar insanı test ediyor” der. Bu durum ve Ahmet’in bu düşüncesi de iktidarın ezici baskısının her cümlede, her iletişimde ve her eylemin içinde gizli olduğunu vurgulamaktadır. Yine Foucault’ya baktığımızda iktidar ve itaat meselesinde bireylerin nasıl tertip edildiği şöyle açıklanır: “Güçleri azaltmak için onları birbirlerine eklemenin değil de, onları ayırmakta, çözümlemekte, farklılaştırmakta, bu ayrıştırma süreçlerini gerekli ve yeterli tekilliklere kadar götürmektedir” (Foucault, 1992: s. 213). Ayrıştırma ve farklılaştırma meselesi filmde Kadir’in arkadaşı ve komşuları Meral ve kocasının örgüt üyesi olma nedeniyle göz altına alınışıyla birlikte belirginleşir. Onları “suçlular” olarak konumlandırmaya başladığı andan itibaren Kadir, kardeşi Ahmet’in başına “onlar” tarafından bir şeylerin geldiği senaryosuna kendini inandırır. Film buradan tam da kimsenin kimseye güvenemeyeceği, paramparça olmuş bir topluma işaret eder. Böyle bir yaşamı, iktidarın ezip paramparça ettiği, şizofrenik ve paranoyak bir hayatın içerisinde sıkışmış insanları anlatırken film sinematografisiyle de bu anlatıyı besliyor. Biçim ve içeriğin birbiriyle örtüşmesi ve uyumu filmi farklı bir yere taşıyor. Filmde yaratılan atmosfer, ışık, renk, sesler, çerçeveler ve özellikle kurguyla o, parçalanmış, paranoyak, kaotik dünyayı kurarken gerçekliğin ne





olduğu, algıların nasıl değişebildiği, zamanın nasıl karmaşık bir döngü haline gelebildiğini ortaya koyuyor. Bu noktada film biçimine, sinema tarihindeki kuramcıların yaklaşımları üzerinden bakmak faydalı olur.

## Gerçek - Algı - Zaman

Sinemada kuramsal tartışmalar hatırlandığında, klasik kuramcılar içinde gerçekçi ve biçimci yaklaşımda olanların birbirinden iki zıt kutbu temsil ettiği bir durum söz konusudur. Gerçekçiler sinemada “gerçekliğe” uygun bir biçim ile dış dünyanın temsilinin önemini vurgularken, biçimciler için sinemayı sanat yapan şey “gerçekliği” film anlatısı lehine manipüle etme ve yeni bir dünya yaratmaktır. Arnheim, “film sanatı, teknik olarak görülebilir olanın manipüle edilmesine dayanır, insanın gördüğü şekilde bir yapı sunmaz bize” der (2010: s. 84). Biçimci kuramcıya göre sinemanın başlangıcındaki ilk dönem filmler eski müzikhol günlerinde izleyiciye tamamen heyecan veriyordu. Gündelik yaşamdaki sıradan olayların birebir benzerlerini sinemada perdede gerçek gibi görmek, bir lokomotifin hızla gelişini perdede izlemek heyecan uyandıran bir durumdu ve bu filmlerde izleyicinin ilgisini ilginç konular çekmekteydi. Bu süreç, Arnheim’a göre yeni karşılaşılan bir aygıtla insanların ilk tanıştıklarında yaşadıkları heyecan ve duygularla ilgiliydi. Ancak filmin bir sanat olmaya yaklaştığı noktayı Arnheim şöyle açıklar: “Sinema sanatı, ancak yönetmenler bilinçli veya bilinçsiz olarak sinematografik tekniğin olanaklarını geliştirmeye ve sanatsal üretimler yaratmak için onlardan yararlanmaya başladıkları zaman adım adım gelişti” (2010: s. 35). Arnheim sanat olarak sinemayı ele alırken belli unsurları vurgulamaktadır. Bunlar, çerçeveleme, azalmış alan derinliği, renklerin yokluğu ve ışıklandırma, görüntü düzenleme ve kurgudur. Kısacası Arnheim’a göre filmdeki sanatsal çaba biçimsel öğelerin düzenlenişine yönelik olanaklardadır. Bir filmin temel iki unsuru, öykü ve öykünün anlatılış şeklinden hareketle biçim konusu gündeme gelmektedir. Biçimi, Bordwell *syuzhet* olarak adlandırır. Bu “öykünün anlatılış şekli, sırası ve biçimidir. Biçim bu noktada devreye girer ve seyircinin öyküyü yapılandırmasını doğrudan etkiler. Bordwell biçimi filmin, aracın (medium) tekniklerini sistematik ve anlamlı (significant) şekilde kullanımı olarak tarif eder. Biçim, filmin ses ve görüntü dokusu, yönetmenin özgül tarihsel koşullarda yaptığı seçimlerdir” (Bordwell 1997: 4’den aktaran Topçu, 2010: s. 132). *Abluka*’da da biçim önemli bir unsurdur ve özellikle kurgu anlayışıyla film farklılaşmaktadır.

Kurgudan bahsederken Arnheim, “zaman-uzam sürekliliğinin olmamasının sanatsal olarak” kullanılması ifadesini kullanmaktadır. Şöyle bir açıklamada bulunur: “Gerçek yaşamın tersine, film zamanda ve uzamda sıçramalara olanak tanır. Kurgu, farklı yerlerde ve zamanlarda gerçekleşen durumların çekimlerinin birbirine bağlanması demektir (Arnheim, 2010: s. 74). Ona göre bir görüntüyü kaydetmek bir şekilde doğayı, dış dünyadaki gerçekliği yeniden üretmek demektir. “Ama sıra kurguya gelince insan işleme müdahale eder: Zaman parçalanır, zaman ve uzam açısından ilişkisiz öğeler birbirine bağlanır. Bu daha yaratıcı ve biçimsel bir işlem gibi görünür” (Arnheim, 2010: s. 74). Arnheim kurgudan bahsederken Rus kuramcılara ve elbette Eisenstein’a da atıfta bulunur. Sovyet biçimci kuramcılarının, kurguyu sinemanın en önemli yaratıcılık ve anlam üretme aracı olarak gördükleri bilinir. “Eisenstein’a göre, kurgunun amacı eski hayatın gerçekliğini, anlatıyı desteklemekten çok yeni bir gerçekliği, ideaları yaratmaktır” (Monaco, 2001: s. 380).

Eisenstein’a göre, bir “film yalnızca bir hikâye anlatma ve buna eşlik eden destekleyici bileşenlerin meydana getirdiği ham gerçekçilikten kaçınılabilir” (Andrew, 2010: s. 110-111). Bu destekleyici bileşenler; ışıklandırma, kompozisyon, oyunculuk, hikâyedir ve bunlar Eisenstein’a göre birbiriyle ilişkili olmalıydı. Bu unsurlar geleneksel sinema estetiğindeki anlamından farklıydı. Eisenstein için geleneksel estetik anlayışta tüm sinematografik öğeler



baskın eylemi desteklemeli düşüncesine karşı, “bir film seyretmek, sadece öyküden değil, filmsel seyirliğin değişik bileşenlerinin her birinden gelen şokların sürekli bağlarla insanı sarsması gibi bir şeydir” (Andrew, 2010: s. 111). Ayrıca, kurguya ilişkin Eisenstein şöyle der: “Yeteneği olanlar için kurgu, bir öyküyü anlatmada en güçlü düzenleme aracıdır. Düzenlemeyi bilmeyenler için kurgu, filmin her parçasını doğru kurmayı sağlayan bir sözdizimidir” (Eisenstein, 1985: s. 133).

*Abluka* filmi, tıpkı Eisenstein'ın vurguladığı gibi sadece öyküyle değil, filme özgü değişik bileşenlerin her birinin yarattığı şoklarla izleyeni sarsmakta ve içine almaktadır. Film, öyküyü yarattığı atmosferle sıradan bir öykü anlatımının üzerine taşımaktadır. Tüm sinemasal unsurlar yaratıcı bir biçimde kullanılmakta; ışık, ses ve özellikle kurgu sarsıcı bir etki yaratmaktadır. *Abluka*'daki kurgu tercihi de Eisenstein'ın vurguladığına benzer şekilde öyküyü anlatmadaki en güçlü düzenleme şeklindedir. Kurgu yoluyla, filmin zamanla ilgili farklı bir tavrı olduğu 18. dakikada ortaya çıkar. Kadir, film boyunca daha sonra da sıkça yapacağı gibi kardeşi Ahmet'in kapısını çalar. Yanında Meral'in kocası Ali vardır, zili çalar kapı açılmaz. “Işık da yok amma” der. İçeri bakmaya çalışır, koltukta oturan birini görür gibi olur ve Ali'ye sorar, Ali de bakmaya çalışır, kimseyi görmediğini söyler ve oradan ayrılıp giderler. Kadir Ali'yle mahallenin gizli meyhanesine gider içki içer. Sonraki kesmeyle



Ahmet kendi evinde sobasının közünden sigarasını yakar. Kalkıp koltuğuna oturur ve tüfeğini çenesine dayar. Eli tetikte önce koklar sonra tetiği çekmeye doğru elini kıpırdatır, tam bu esnada kapının zili çalar. İlk zamansal atlamayla burada karşılaşırız. Dışarıdan içeri görmeye çalışan ağabeyi Kadir, Ali’ye “Gel hele gel, bi bak koltukta oturan biri yok mu ya” der. Ahmet koltukta tüfeğiyle oturmaktadır hemen yere uzanır karanlığa saklanır. Böylece Kadir ve Ali’nin zamansal olarak ileri-geri giden hikâyesi kendini belli eder. Film boyunca, bu tarz kurgu ile izleyici kronolojik bir zamandan uzaklaştırılmaktadır. Birbirini 20 yıl boyunca görmemiş olan iki kardeşin arasındaki kopukluk, Kadir’in Ahmet’e yaklaşmaya çalışması, ona uzanma çabalarının cevapsız kalışı gibi, her iki karakterin zamansallığında da bir kopukluk vardır. Olaylar öncelikle Kadir’in bakışıyla verilir. Kadir dışarıdan Ahmet’in evini gözler, kapısını çalar, ısrarla ona ulaşmaya çalışır. Tüm bunlardan kaçabildiğince kaçan Ahmet’in ise içeride başka bir dünyası, başka bir çabası vardır. Bir başka sahnede Ahmet, tüm gün evden dışarı çıkmaz, uykuya dalıp uyandığında polis otosunun ışıkları dışarıdan evi aydınlatmaktadır ve zil durmaksızın çalınırken polis “Aç kapıyı” diyerek, kapıyı vurmaktadır. Ahmet ne yapacağını şaşırmış ve kanepenin arkasına saklanmışken, kesme ile dışarıda, Kadir’in tek başına Ahmet’in kapısını çalışı görülür. Bu aslında Kadir’in bir önceki gelişidir. İç mekânda Ahmet’i polis sirenleri ile görüş ise daha sonra Kadir’in gözünden gösterilecektir. Filmin, kurgu yoluyla farklı bir şey yaptığı açıktır. Arnheim, filmin gerçek yaşamın bir kopyası ve taklidi olmamasının kurgu sayesinde olduğunu vurgular. Gerçek yaşamda zamansal ve uzamsal sürekliliğe karşı, film farklı zaman ve mekânlardan çekilen görüntülerin bir araya getirilmesiyle gerçekleşir. Bu nedenle, sinema gerçek yaşamdan farklıdır, Arnheim’a göre (2010: s. 24-25).

Filmde zaman oldukça karmaşık bir biçimde düzenlenmiştir. Burada klasik kurgu anlayışından önemli bir şekilde uzaklaşma söz konusudur. Bindiği gibi, klasik ya da ana akım sinemanın temel kurgu tekniği devamlılık kurgusudur. “Görüntü, eylemi kayıt ediyormuşçasına, ileriye doğru doğrusal ve kronolojik bir çizgide ilerleyen kurgu üslubuna “devamlılık kurgusu” veya kesintisizlik kurgusu adı verilir. Gerçeklik yanılsamasına sebep olduğu için “görünmeyen kurgu” olarak da adlandırılır” (Toprak: 2012: s. 74). Film, bu kurgu anlayışıyla bunun bir film olduğunu seyirciye fark ettirmemek amacındadır. Gerçeklik yanılsaması denilen, izlenilen şeyin seyirciyi sarmalaması ve

içine almasıdır. Birçok filmde amaç da budur. Toprak'ın işaret ettiği gibi, bu kesintisizlik kurgusu anlayışında amaç: "Seyircinin kafasını karıştırmamak, onları öyküden kopartmamak, canlarını sıkıp sinirlerini bozmamak" (2012: s. 74). Ancak, klasik sinemanın kurgu anlayışından kopuşlar elbette sinema tarihi boyunca çokça görülmüştür. Özellikle seyircinin kafasını karıştırmak için uğraşan, seyirciye bu izlediğinin bir film olduğu bilgisini veren ve özellikle seyirciyi yabancılaştıran Godard'ın *jump cutları* hatırlanabilir. Burada Emin Alper'in de benzer bir amaca sahip olduğu söylenebilir. Seyircinin kafasını karıştırmakla birlikte karakterlerin psikolojilerini yansıtmak için de bu kurgu tercihinde bulunmuş olabilir. Gerçeklikle oynadığı filmde, hem film gerçekliğiyle yani sinemanın klasik anlamda yaratmaya çalıştığı gerçeklik yanılsamasını bozmak hem de genel olarak "gerçek" olarak algıladığımız şeyi sorgulama derdindedir yönetmen.

Film, "gerçeğin" kişiden kişiye nasıl değiştiğini, kişinin kendini kavrayışında bile tek bir "gerçeğin" mümkün olmadığını, hangi taraftaysan o tarafın "gerçeğine" katıldığını ortaya koyuyor. Bireyin maruz kaldığı politik şiddet, baskıcı ve ezici iktidar onu şizofrenik, paranoyak bir hale getirmiştir. Bu durum, gerçekliğin bireyin zihninde bölündüğü, parçalandığı, algıların bozulmaya başladığı bir dünya yaratır. Film, kurgusuyla izleyiciyi de bir parça bu ruh haline sokar. Gördüğümüz, aslında orada olan şey değildir. Ya da orada olan şey gerçekte gördüğümüz değildir. Daha da ötesinde, bize gösterilen hiçbir şey gerçekte orada olan değildir. Kadir, kafasında oluşturduğu senaryoyu amirine anlatır, kurduğu senaryoya tamamen inanmıştır ve şöyle der: "Ahmet'i içerde rehin tutuyorlar. Evi ablukaya almak lazım, Ahmet içerdeyken baskın yapmamak lazım..." O gece polis evi basar ve Ahmet ölür. Kadir ise baskın olacağını öğrenip diğerlerinin kaçtığını düşünmeye devam edecektir. Ahmet'in, hiçbir suçu olmadan öldürülüşü, polisin asılsız bir iddia ile aslında hiçbir politik faaliyetle ilişkisi olmayan Ahmet'i öldürmesi ve tüm bunların televizyon kanallarının haber bültenlerinde sunum biçimi, -haberlerde teröristlerle yapılan çatışmada bir teröristin ölü olarak ele geçirildiği söylenir- gerçeğin, gördüğümüzün veya bildiğimizin ne olduğunu, neyin gerçek olduğunu sorgulatmak adına önemlidir. Bu noktada, kurgu konusunda Rus kuramcılarının izleyiciyi nasıl konumlandırıdıkları hatırlanabilir. Andrew'in belirttiği gibi, Pudovkin için kurgu görüntülerin birbirine bağlanmasıydı ve bu, yönetmenin sunduğu anlatıyı izleyiciye kabul ettirmesi için kullandığı bir yöntemdi.

Bu noktada yönetmen izleyiciyi pasif bir hale getirmekteydi (Andrew, 2010: s. 115). Pudovkin bu kurgu anlayışıyla “izleyicinin “psikolojik rehberliğini” üstlenen bir anlatı stili önermişti” (Monaco, 2001: s. 381). öte yandan bu fikre karşıt olarak, “Eisenstein, buna dikkat çekti ve bunun yerine çekimlerin birbirine bağlanması değil çatışmaların oluşturulmasını ve pasif bir izleyici değil, izleyicinin ortak-yaratıcı olduğu bir süreci öne çıkardı” (Andrew, 2010: s. 115). *Abluka*’nın kurgu biçimi de daha çok bu yönelimdedir, çünkü yönetmen izleyicinin filmi anlamlandırmak için katılımcı olmasını ister. Zamansallıkla oynayarak, kurgu yoluyla aktif bir izleyici konumlandırır. Bu tavrıyla film, izleyiciyi hem abluka psikolojisinin içine çeker hem de sert bir şekilde hepimizi ablukaya alır, birbiri içine geçen ve karışan zamanda sıkışıp kalmamıza neden olur.

## Zaman-İmge ve Abluka

*Abluka* filminde, zamana ve zamanın algılanışına yönelik farklı bir yaklaşım olduğu ortadadır. *Abluka*’da filmsel zaman, geleneksel anlatı sinemasından alışık olunan düz, kronolojik ve doğrusal bir zaman değildir. Özellikle iç içe geçmiş, şimdiyle geçmiş zamanın birbiri içinde eridiği, farklı karakterlerin şimdisiyle, diğerinin geçmişinin birbirine geçtiğini görürüz. Tam da bu noktada akla Henri Bergson felsefesindeki zaman yaklaşımı gelir. Bergson’a göre şimdiki zaman, geçmiş ve gelecek zaman birbirinden ayrı ve çizgisel bir hatta değildir. Bergson bu konuya “Şimdiki an benim için nedir?” sorusuyla başlar ve şöyle açıklar:

Zamanın özül, onun akıp gidiyor olmasıdır; zaten akmış olan zaman geçmiştir ve zamanın aktığı ânı şimdiki zaman olarak adlandırırız. Ama burada matematiksel bir an söz konusu olamaz. Kuşkusuz ki, saf anlamda düşünülmüş, geçmişi gelecekte ayıran bölünmez sınır olan ideal bir şimdiki zaman vardır. Ama gerçek, somut, yaşanmış şimdiki zaman, ister istemez bir süreyi işgal eder. Bu süre nerededir? Şimdiki ânı düşündüğümde ideal olarak belirlediğim matematik noktanın ötesinde midir, berisinde midir? Hem ötesinde hem berisinde olduğu çok açıktır ve benim “şimdiki zamanım” diye adlandırdığım şey, hem geçmişimin hem de geleceğimin sınırlarını ihlal eder (Bergson, 2007: s. 103).

Şimdiki zaman hem geçmişini hem de geleceği ihlal eder Bergson'a göre. Bunu şöyle açıklar "konuştuğum an, daha konuşurken benden uzaklaşmıştır"; şimdiki an hem hızlıca geçmişte kalmaktadır hem de şimdi konuşurken geleceğe ilişkin bir yönelme söz konusudur. "Dolayısıyla "şimdiki zamanım" olarak adlandırdığım psikolojik durumun, aynı zamanda yakın geçmişin bir algısı ile yakın geleceğin bir belirlenimi olması gerekir." (2007: s. 104). Bergson'un bu yaklaşımı, eş zamanlılık olarak geçmektedir. "Zaman sürekli bir değişim içerir; geçmişten geleceğe uzanır, süreklidir ve biz şimdiki an içinde bu değişimi algılarız. Geçmiş hatırlar, geleceği hayal eder, şimdiki an'ı ise yaşarız. Bergson'un zaman anlayışının temelinde ise 'eş zamanlılık' vardır. Bergson'un zaman kavramına filmlerde, romanlarda olduğu gibi çağdaş sanatın tüm dallarında rastlayabiliriz. Böylece, olaylar Bergsoncu zaman anlayışına uygun olarak eş zamanlı gelişim içinde verilirler (Hauser, 1995: 412'den aktaran Serttek, s. 62).

Bu noktada, Bergson'un düşüncelerini sinemaya aktaran Deleuze'un film kuramındaki hareket-imge ve özellikle zaman-imge kavramları akla gelir. Deleuze, II. Dünya Savaşı öncesi sinemayı hareket-imge ile açıklarken sonrasını zaman-imge sineması olarak adlandırır ve modern sinemayı zaman-imge sineması olarak değerlendirir. Deleuze felsefi bir sinema kuramı –bu makalede amaç Deleuze'un kuramını açıklamak olmadığı için kurama filmle ilgili bağlantı kuracak kadar kısıtlı bir adım atılmaktadır– ortaya koymuştur ve:

Sinemanın gücünün izlerini hareket-imgeden, zaman-imgeye geçiş sürecinde arar. Hareket imgesiyle –bir görüş açısı boyunca hareket eden kamera açıları sayesinde– hareketin dolaysız anlatımı olanaklı hale gelir. Böylece düşünce, hayatın hareketliliğini kavrayabilir. Zaman imgesinde ise zaman dolaylı olarak sunulmaz; çünkü zaman-imge ile sunulan zamanın kendisidir. Zamanı, artık bir hareketi diğerine bağlayan şey olarak görmeyiz (Deleuze, 1989: 15'den aktaran Serttek, s. 47).

Yetişkin'in belirttiği gibi "Hareket-imge düşünceyi, imgenin kendisinde ya da birleşme tarzında verir. Hareket imge, hareketi kurguyla yaratabileceği gibi çekim (shot), kadraj (framing), kesme (cutting) ve kamera hareketiyle de gerçekleştirir" (2011: s. 128). Zaman imge, hareket imgeden farklı olarak, düşünceye dayalı bir imgedir. Zaman, harekete tabi değildir, zaman-imgede. "Algının bütünüyle maddeden özgürleşmesi ile var olur. Burada aynı zaman-

da kurguyu da aşan bir sinema anlayışı hâkimdir. Sinemada dış dünyaya bağlı rasyonel bağıntılarla gerçekleşen hareket-imgenin bağımsızlığını yitirmesi ve düşüncelerin zihinden rasyonel olmayan bağıntılarla çıkarsanması zaman-imgeyle olmuştur.” (Yetişkin, 2011: s. 135). *Abluka* filminde, zamana baktığımızda bu açıklamaya yaklaşan bir yapı görürüz. Filmde zaman, hareketi ya da birbiri ardına gerçekleşen olayları, eylemleri birbirine rasyonel bir şekilde bağlamamaktadır. Filmsel zaman tıpkı Bergson’un belirttiği gibi şimdinin gelecekte, geleceğin geçmişle olan diyalogu çerçevesinde kurulmuştur. Her bir an, kendinden bir önceki ya da sonraki anın içinde dolaşmaktadır. Zaman-imge Deleuze’e göre düşünceye dayalı imgedir ve *Abluka*’da gerçeklik ve gerçek zamanın giderek bulanıklaştığı, gerçekle hayal ürünü olan şeylerin birbiri içinde kaybolduğunu görürüz. Modern sinemayı zaman-imge sineması olarak değerlendiren Deleuze, rasyonel bağlantıların kopuşuna atıfta bulunur. Burada, *Abluka* filminde de insanın dünyayla kurulan rasyonel bağlantıları kopmuştur. Dünya tamamen rasyonellikten kopmuştur ancak “zavallı” birey kendince bir anlam yaratma, hâlâ bir mantık kurmaya çabalamaktadır. Bunun mümkün olmadığı bir ortamda birey paranoyayla ve zihninin tamamen bulanmasıyla bir yok oluşa sürüklenir.

Deleuze’ün kuramında “organik rejim” ve “klasik rejim” ayrımı vardır. Organik rejim klasik sinemanın betimleme anlayışıdır. Gerçekliğin temsil edilebilir olduğu ve stratejik olarak, rasyonel olarak neden-sonuç ilişkileriyle bağlantılı olarak bir betimleme yapar. “Organik rejim, önceden var olan gerçekliğe dayalı ve stratejik olarak seçilen unsurları rasyonel bağlantılar, ya da basit neden-sonuç ilişkilerine dayandırarak betimlemeleri kurguda bir araya getirir ve bir bütüne, yani bir sonuca, karara, yargıya ulaşır” (Yetişkin, 2011: s. 138). Organik rejimin bu tarz bir temsil anlayışı ve anlatı yapısı varken Deleuze, bunun karşısında bir kristal betimleme ve kristal rejimden bahseder. “Kristal rejimde imge, kendi gerçekliğini kendisinin yaratmasından ötürü temsili niteliği olmayan bir düşünme tarzıyla ilişkili olarak orta- ya çıkmaktadır. O halde, kristal betimleme ile zaman-imgeye dayalı sinema, organik betimlemede var sayılan gerçekliği bütünüyle kesintiye uğratmaktadır. Bu durumda, kristal rejimde imge, bir şeyin yeniden sunumu ya da biri/bir şey için ya da biri/bir şey adına konuşan değil, bizzat kendisi temsil olan şeydir. (Yetişkin, 2011: s. 139). Deleuze’ün zaman-imge sinemasına ve kristal rejime örnek olarak gösterdiği filmlerden biri *Hiroşima Sevgili*, bir başkası ise *Şangaylı Kadın*’dır.



Sinemada, zaman imgesine dayalı kristal rejime örnek olarak Deleuze, Welles'in, *The Lady from Shanghai* filmindeki karakterlerin "magic mirror maze" içindeki sahnesini gösterir. Aynalı odada karakterlerin gerçekliklerinin sınırları bulanıklaşmış (actuality), mekân ve zaman kendi "gerçekliklerinde" yeniden yaratılmış ve karakterler, karşısındakinin nesnel gerçekliğini yeniden bulmak için tüm aynaları yok etmek yolunu seçmişlerdir (Kulaç, 2013).

Zaman imge sinemasına ve kristal rejime örnek bir diğer film ise hatırlamak ve unutmak meselesini sorgularken şimdiyi, geçmiş zamanı Bergsoncu bir yöntemle birbiri içinde eriten *Hiroşima Sevgilim*'dir. Klasik sinemadaki kronolojik zaman anlayışından farklı olarak "an" a odaklanan filmde, "Otel odasında yatakta yatan sevgilisinin eline bakan Elle, hatıralarında, bu sahnedan birden Alman sevgilisinin eline geçiş yapar. Bu temsil ile beden üzerinden "şimdi"den, "geçmiş"e geçiş ve geçmişin, kadının zihninde şimdi ile yeniden biçimlenişi okunabilir" (Kulaç, 2013).

Bu örneklerde olduğu gibi bir durum vardır *Abluka*'da. Temsil edilen bir gerçeklikten öte bir şey vardır filmde. Tıpkı *Şangaylı Kadın* filmi örneğindeki "karakterlerin gerçekliklerinin sınırlarının bulanıklaştığı" ve bunun mekân ile sunuluşu gibi bir durumdur bu. *Abluka*'da, karakterlerin "gerçeklikleri", yaşam algıları, dünyayla ve birbirleriyle iletişim kurma halleri her geçen an bulanmaktadır, karışmaktadır ve bu karışma, zamansal sapmalarla ve şimdi ile geçmiş farklı bir şekilde tasvir etmekle ortaya konulmuştur. Kristal rejimde imge, kendi gerçekliğini kendisinin yaratmasından ötürü temsili niteliği olmayan bir düşünme tarzıyla ilişkilidir. Bu tam da *Abluka*'ya uyan bir yaklaşımdır. Çünkü film öyle bir dönemi, öyle bir durumu ve yaşamları anlatmaktadır ki, hem bunun gerçek dünyada yaşanışı büyük bir kaos, hem de rasyonel bir şekilde anlamlandırması imkansız bir durumdur. Film boyunca evlerde görülen televizyon görüntüleri hep aynıdır; kanallarda patlama ve çeşitli şiddet haberleri görüntüsü vardır. Mahalle bir savaş alanı gibidir. Büyük askeri araçlarla maskeli askerler mahalleye getirilir, ambulanslar sokaklarda oradan oraya gider, büyük polis otobüslerine göz altına alınan birçok insan bindirilir. Ambulans ve patlama sesleri sirenler mahallenin genel sesi olmuştur. Zırhlı askeri araçlar geçtikleri sokakları titretmekte, camları çatlatmakta ve yadıkları yüksek ışık adeta uzaylıların dünyayı işgal görüntülerini andırmaktadır. Böyle bir durumu klasik anlatı biçimiyle ortaya koymak belki de

imkansızdır. Bulanık, karışık, tarif ve temsil edilemez ancak insanı psikolojik olarak içine çeken bir durum ve dünya Deleuze’ün zaman-imge sineması tarifine benzer, zamansal olarak iç içe geçen ve karışan bir yapıyla anlatılmıştır.

Sonuç olarak, Emin Alper’in son dönem Türkiye sinemasında oldukça önemli ve farklı bir yerde olduğu açıktır. Bir de, meselelere az çok farklı taraflardan bakabilme olanağının yeşermeye başladığını görmek, politik bir filmin slogan atmadan, hatta hiç ama hiç alıştığımız klişe, politik görüntüleri, diyalogları ve biçimleri kullanmadan seyirciye bir şeyler söyleyebildiğini görmek heyecan verici. Klasik anlatı unsurlarının ötesinde bir sinema dili yaratan Alper, bir yandan Deleuze’ün ve Bergson’un felsefi yaklaşımını filminde ortaya çıkarmıştır. *Abluka* filmi, adından ve konusundan beklenen sıradan bir filmde karşılaşacağımız; şiddet görüntüleri, hapis, sorgu odaları, işkence, baskıya dair alıştığımız görüntülerle örülü bir anlatı sunmayarak önemli bir örnek oluşturdu.



## Kaynakça

- Andrew, J.D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. Zahit Atam (Çev.). İstanbul: Doruk.
- Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema*. Rabia Ünal Tandoğan (Çev.). İstanbul: Hil.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek*. Işık Ergüden (Çev.). Ankara: Dost.
- Eisenstein, S. (1985). *Film Biçimi*. Nijat Özön (Çev.). İstanbul: Payel.
- Focault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. M. A. Kılıçbay (Çev.). Ankara: İmge.
- Kulaç, B. B. (2013). [https://algilamatemsiltasarimvemimarlik.wordpress.com/2013/10/21/deleuzede-zaman-imge-uzerinden-olus-icinde-hakikati-yaratan-yanlisin-gucu-\\_burcin-basyazici-kulac/](https://algilamatemsiltasarimvemimarlik.wordpress.com/2013/10/21/deleuzede-zaman-imge-uzerinden-olus-icinde-hakikati-yaratan-yanlisin-gucu-_burcin-basyazici-kulac/)
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. Ertan Yılmaz (Çev.). İstanbul: Oğlak.
- Serttek, G. E. (2013). *Deleuze'ün Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi /Felsefe Anabilim Dalı: Ankara.
- Topçu. G. (2010). Hollywood Biçiminin İzinde. Seçil Büker-Y. Gürhan Topçu (Ed.). *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* içinde (s.130-137). İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Toprak M. (2012). *Filmin Dili: Kurgu*. İstanbul: Kalkedon.
- Yetişkin, E. B. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. Sayı 40. 123-141.



# Simgeler Aracılığı ile Film Anlamlandırma: Zefir<sup>1</sup>

Elif Gizem Uğurlu<sup>2</sup>

## Giriş

Monaco, (2002: 149) göstergeleri anlatmaya başlarken sinema dilini öğrenmek için sözcük bilgisini öğrenmeye gerek olmadığını hatırlatır ve çocukların daha konuşma dilini geliştirmeden aylar öncesinde televizyon görüntülerini anlayabildiklerini söyler. Buradan yola çıkarak da filmi en azından temel düzeyde değerlendirebilmek için entelektüel olmaya gerek olmadığını savunur. Ancak ona göre sinema büyük ölçüde dile benzer. “Sinemayla fazlasıyla içli dışlı olan, görsel açıdan üst düzeyde bilgili insanlar, sinemaya nadi-ren giden insanlardan daha çok şey görür ve duyarlar”. Görüntülerin algılan-masında kültürel farklılıklar da söz konusudur. Çeşitli imgeler farklı kültürler-ce farklı şekillerde yorumlanabilmektedir. İnsanların, hareketli ya da durağan

<sup>1</sup> Bu makale, 17-25 Eylül 2011 yılında 18. Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali Kapsamında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından düzenlenen Uluslararası Altın Koza Sinema Kongresinde sunulmuş, kongre kitabının 146-150. sayfaları arasında basımı gerçekleştirilmiştir. Bu metin bildiri kitapçığındaki basımından sonra kontrol edilmiş ve yönetmen Belma Baş'ın önerileri ile yeniden gözden geçirilmiş halidir. Çalışma, 2-9 Mayıs 2012 tarihinde Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Eskişehir Film Festivali kapsamında düzenlenen “Sinema Kültürüne Katkı Ödülleri Yarışması”nda “En iyi Sinema Makalesi” dalında birinci olarak ödüle layık görülmüştür.

<sup>2</sup> Yrd. Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü

görüntüleri izlemeye yönelik güçlü bir yeteneği olduğunu ileri süren Monaco (2002:151), bunu öğrenmeye bağlamaktadır. Görüntülerin algılanması iletişim süreci ile de ilgilidir. Çok çeşitli tanımları yapılıyor olsa da bu bağlamda “Bir gönderici tarafından, öte yandaki bir alıcı üzerinde belli bir etki yaratmak amacı ile adına gösterge denilen, anlam yüklü birimlerden yararlanarak, karşı tarafa belirli bir “bildiri” ulaştırılması eylemi (Başkan, 1988: 64)” olarak tanımlanabilir. Bu, anlaşmak için kullanılan dilden, davranışlara; bir trafik işaretinden, bir heykele; bir müzik yapıtından, bir mağaza vitrinine; bir tiyatro gösterisinden, bir sinema filmine kadar bildirişim amacı taşısın ya da taşımasın, anlamlı bütün oluşturmaktadır ve bu bir dizge olarak adlandırılabilir. Gerçekleşme düzlemleri değişik olsa da bunları oluşturan birimler göstergedirler (Rifat, 1990: 83). Dolayısıyla iletişimin her alanında gerçekleşebilmesi için gösterge adı verilen birimlere gereksinim vardır. Ancak unutulmaması gereken ; bu birimlerin anlam yüklü ve toplumsal uzlaşımın bir parçası olmaları gerektiğidir. İletişimin en önemli ögesi olan gösterge Erkman (1987: 10)’a göre: “Kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan her şey” olarak tanımlanmıştır. İletişim sürecinde kaynak, mesaj ve alıcı bulunur. Mesajı alacak olan yorumcudur. Mesajın ya da diğer bir deyişle göstergenin anlaşılabilmesi için yorumlama gereklidir.

Yorumlama ya da anlamlama, anlamı oluşturan ilişkileri ortaya koyabilme çabasıdır. Anlamı yaratan ve oluşturan alıcı/ okuyucu/ yorumcudur. Yorumcu, algıladığı göstergeler arasındaki ilişkiler ağını belirleyerek anlamı ortaya koyar (Günay, 2002:174). Anlamlandırma, “anlam vermek” (TDK, 1974:46) olarak ifade edilebilir. Bir nesneyi, oluşu, varlığı, olayı, kavramı zihnimizde canlandırmaya yarayacak bir göstergeye bağlayan oluş olarak da tarif edilebilir. Anlamın oluşması, gösterge ile sıkı sıkıya bağlıdır. Anlamlama sürecinin gerçekleşmesinde düz anlam ve yan anlam olmak üzere iki düzlem bulunur. Anlaşılması için hiç zorlanılmayan anlam düz anlamdır. Örneğin bir yönetmen, filminde bir elma göstermek isterse, bir elma gösterir. Bu izleyen için de, görüntüsel gösterge, düz anlamda bir elmadır. Yan anlam ise yorumcudan etkilenir. Bu nedenle gösterge ile ifade edilmek istenenin okuyucuda oluşturacağı yan anlam için bir uzlaşımın olması gereklidir. Yukarıdaki örnekten hareketle, bir yönetmen “günaha çağırıyor” anlatmak için de elma göstergesini kullanabilir. Eğer okuyucu bu meyvenin Adem ve Havva’ya sunulan yasak meyve olduğunu ya da Kötü Kraliçe’nin Prenses’e sunduğu elma olduğu bilgi-

sine sahip ise, bu çağrışım gerçekleşebiliyor ise, yan anlam oluşabilmektedir.

Göstergeleri ve anlam yaratma sürecini inceleyen bilim dalı göstergebilimdir; “her nesneyi iletişim açısından verici ile alıcı arasındaki ilişkide anlam yaratma işlevi bakımından incelemeye çalışır” (Günay, 2002: 173). Büker (1991: 2), sinema göstergebilimini etkileyen iki temel yaklaşımdan söz eder. Bu yaklaşımların kuramcılarının biri Charles Sanders Pierce, diğeri Ferdinand Saussure’dür. Bu kuramcılardan çok sonra göstergebilimi sinemaya uygulayan Peter Wollen, Pierce’den, Christian Metz ise Saussure’den etkilmiştir. Pierce, gösterge kavramı üzerine çalışmıştır. Onun gösterge tanımlarından biri “gösterge oluşturduğu ya da değiştirdiği bir düşünceyle bir şeyin yerine geçer” diğeri, “gösterge bir yönüyle ya da bir özelliğiyle, herhangi biri için bir şeyin yerini tutan şeydir” (Pierce, 1868: 287-298; Büker, 1991: 29). Pierce göstergeleri üçlü karşıtıllara dayanarak ikon, belirti ve simge olarak üçe ayırmıştır. Yapılan bu çalışmada Pierce’ün simge tanımı ele alınarak Belma Baş’ın *Zefir* adlı filminde yer alan bazı özel simgeler çözümlenmeye çalışılmıştır.

### Simge Kavramı

Göstergebilim terimini ilk kullanan Pierce, Amerikalı pragmatist felsefeci/mantıkçıdır. Mantık ve göstergebilimin soyutlama ve simgeleme edimlerini incelemesinden dolayı hemen hemen birbirleri ile aynı olduğunu söyler (Erkman, 1987: 28). Pierce göstergeleri üçlü karşıtıllara dayanarak ikon (icon), belirti (index) ve simge (symbol) olarak üçe ayırmıştır (Pierce, 1868: 287-298; Wollen, 1989: 125; Fitzgerald, 1996: 161). Pierce’ün ayrımılaması göstergebilimin gelişmesinde temel basamaklardandır. Pierce, ikon, belirti ve simgeye birbirini dışlayan birimler olarak bakmaz. Ona göre bu üç özel grup çoğu zaman birbirleriyle iç içe girip yan yana var olurlar. Pierce’ün gösterge ayrımındaki simge, Saussure’nin rastlantısal göstergesi ile benzeşmektedir. Yapısalcılık ve göstergebilim alanında adını duyurmuş olan İsviçreli dilbilimci Saussure de simgeyi bir gösterge haline getiren anlaşımdan söz etmektedir. Her ikisi için de simgeyi gösterge haline getiren kavram “anlaşma”dır (Wollen, 1989: 125). Bu bakımdan simgesel gösterge uzlaşımsaldır.

Nesnesine benzerliğinden ötürü onu temsil eden gösterge ikondur. Nesnenin bir kez var olması için ikonun varlığı yeterlidir. Gösterenle gösterilen

arasında doğal bir bağ varsa, gösterge belirti olur. Simge ise anlıksal çağrışımın bir sonucudur. Gösterge ile nesnesi arasındaki ilişki alışkanlık sonucu oluşan çağrışımlarla ortaya çıkar. Simgelerde biçimle içerik arasındaki ilişki nedenli değil, uzlaşmaya bağlıdır. Bir simgenin anlaşılabilmesi için toplumun o simgeye yüklediği anlamın bilinmesi gerekmektedir. Sık verilen bir örnek olan duman ve ateş üzerinden açıklanacak olursa, duman ile ateş arasındaki fiziksel bağdan dolayı yorumcu, dumanı ateşin göstergesi olarak yorumlayabilir. Büker (1985: 29)'e göre, simge, nesnesine ancak bir yorumcu aracılığı ile bağlanabilmektedir. Simgenin anlaşılabilmesi için yorumlayanın varlığı gerekmektedir. Simge söz konusu olduğunda, biçimle içerik arasındaki ilişkinin nedenli değil, uzlaşmaya bağlı olduğu hatırlanmalıdır.

Simgelerin anlaşılabilmesi için uzlaşmaların da bilinmesi önkoşuldur. Eğer uzlaşım bilinmiyorsa ya da simge ile nesnesi arasında uzlaşım sağlanamıyor ise bu gösterge boş gösterge olarak kalacaktır. Sadece sözlü dillerde değil, görsel dillerde de uzlaşım büyük önem taşımaktadır. (Uluyağcı, 2007: 218). Bunun yanı sıra; filmsel simge doğal olmak, izleyiciye görüntüde kendiliğinden varmış, yönetmence özel olarak konmamış gibi görünmek zordur (Büker, 1996: 105).

Sinema, metinleri ve anlamlı söylemi ile bir dildir. Sinema, bir dili başlı başına bir anlatım aracı olan görüntüyü kullanan estetik bir biçim olarak kabul edilir (Büker, 1996: 104). Ancak sözel dilden farklı olarak, önceden var olan bir koda bağlanamaz (Wollen, 1989: 122). İkon ve belirti göstergelerinin sinemada en baskın göstergeler olarak bulunduğu son derece açık olduğunun altını çizen Wollen (1989: 142), simgesel göstergenin ise ikincil ve sınırlı olduğunu ifade eder. Sinema kendi dili içerisinde anlamı oluşturmak için göstergelerden faydalanır. Wollen'a göre; "sinemanın estetik zenginliği, göstergenin üç boyutu; belirti, görüntüsel gösterge ve simge boyutlarını birleştirmesinden kaynaklanır" (1989: 143). Bu bakımdan bir filmin doğal akışı içerisinde yönetmenin belirlediği çerçeve içinde yer alan göstergelerin yönetmence yerleştirilmeyip filmin doğal akışı içerisinde var olduğu izlenimini uyandırması (Büker, 1996: 105) filmi zenginleştirecektir.

Bir filmde iletişimin gerçekleşebilmesi için, ne kadar kullanımı ikincil ve sınırlı olduğu düşünülse de simge de anlatımı zenginleştiren gerekli öğelerden biridir. Kavramsal yazıdaki bir simgenin değişmez olmasına karşın



sinemadaki simgeler devinimlidir, hem eylem hem de sözcük işlevi görürler (Büker, 1996: 104). Yapısalcılık ve göstergebilim alanında adını duyurmuş olan İsviçreli dilbilimci Saussure de simgeyi bir gösterge haline getiren anlaşılmadan söz etmektedir. Lehman ve Luhr, “Filmin anlamının basit olarak filmin içinde yer almadığını, hiçbir filmin her türden seyircinin ‘doğru şekilde’ yaklaşarak ‘anlayabileceği’ ‘doğru’ bir anlama sahip olmadığını ifade ederler. “Bir filmin anlamlarının seyircilerin film ile girdikleri etkileşimde üretildiğini, seyircinin art alanı, arzuları ve önyargıları, filmin yapım ve pazarlama şekli, diğer insanların ona nasıl tepki verdikleri ve kültürel ortam gibi pek çok şey bu etkileşimleri etkilediğini belirtirler. “Aynı film aynı dönemde farklı seyirciler için farklı şeyler ifade edebilir, farklı dönemlerde aynı seyirci için bile farklı anlamlar taşıyabilir” (2008: 188). Söz konusu simge olduğunda, bu durum, göstergenin simgelediği, anlamın uzlaşımın çağrışımları daha da önem kazanmaktadır. Yönetmenin kullandığı nesne, yorumcudaki çağrışıma neden olmalıdır. Bu çağrışımın, yönetmenin vermek istediği mesaj, nesneye yüklediği anlamın doğru şekilde anlaşılabilmesi, yorumcunun yönetmenle o nesneye ait birikiminin en azından benzer olması gerekmektedir. Bir örnekle toparlamak gerekirse, yönetmen filmdeki bir karakterin “gerçek yüzünü sakladığı” mesajını vermek istediğinde, karakteri “maske” taktığı, aldatıcı görünüşe büründüğü bir planda gösterebilir. Yorumcunun maske simgesini anlamlandırabilmesi için maske nesnesinin “aldatıcı görünüş, gerçek yüzünü gizleme” gibi anlamlara geldiği art bilgisine sahip olması, maske takmış karakteri gördüğünde bu çağrışımın zihninde uyanması gereklidir.

Görüldüğü gibi; sinemasal göstergeler, sinema göstergebilimi ya da sinema dili, simgesel göstergeleri içermektedir. Bu yaklaşımla *Zefir* adlı filmde simgelerin nasıl oluşturulduğu incelenmeye çalışılmıştır. Filmin anlatı yapısını destekleyen simgeler belirlenmiş ve içerik ile ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Simgelerin yorumlanmasında göstergebilimsel çözümleme yöntemi içinde yer alan simge kavramı temel alınmıştır. Filmde birçok simgesel ifade saptanmıştır. Ancak sınırlama yapmak gerektiği için anlatı yapısına katkıda bulunanlardan mantar, buzağı, salyangoz, maske, üç sayısı, süt, elma, sis, dürbün, müzik simgeleri yorumlanmıştır.

## Zefir Filminde Simgeler

Film, hasretini çektiği annesinden bir daha ayrılmak istemeyen kız çocuğunun hikâyesini anlatmaktadır. Filme adını veren Zefir, filmin kahramanı ve 10-12 yaşlarında bir çocuktur. Zefir, kuzeyden esen sert poyrazdan sonra, batıdan esen ılık rüzgâr, sözlük anlamı ise; “kokulu kir, is, yağ lekesi”dir (TDK, 2011). Batı dillerinde “Bir tür kumaş ve Batı’dan esen hafif ve ılık rüzgar” (Merriam-Webster, 2011; The Free Dictionary, 2011), Arapça’daki; “nefes, soluk alıp verme” ve Yunan Mitolojisi’ndeki “Batı Rüzgarı Tanrısı” (Oxford Dictionaries, 2011) anlamlarını da taşımaktadır. Hikâye, Türkiye’nin kuzeyinde, Karadeniz’de geçer. Zefir, Türkiye’nin batısından, İstanbul’dan anneanne ve dedesinin yanına gelmiştir. Onların içini ısıtan bir rüzgâr gibidir. Ancak Zefir annesi için hayatında yapmak istediklerinin önüne çıkan planlarının üzerindeki bir leke gibidir. İs gibi, çıkmayan, zorlu bir lekedir. Ayrıca isin kokunun hafızada kalıcılığı gibi onun varlığı annesinin hayatında kalıcıdır. Zefir bir kız çocuğudur ama ilk bakışta cinsiyeti konusunda kesin bir yargıya varmak güçtür. Çünkü o bir çocuktur; annesinin yavrusu, büyükanne ve dedesinin torunudur ve cinsiyetinin önemi yoktur. Bu yüzden ilk bakışta Zefir’in cinsiyeti anlaşılmaz. Üstelik “Zefir” hem kız hem de erkek için kullanılabilecek çift cinsiyetli isimlerden biridir.

Yönetmenin yakın plan çekimlerinde Zefir’in doğayla çevrilmiş dünyası anlatılmaktadır. Ancak simgesel anlamları da Zefir’i çevreleyen dünya hakkında bilgi vermektedir. Bunlardan biri “mantar”dır. Mantar doğada aniden bitiveren, dünyanın her yerinde bulunabilen, uygun koşulları bulduğunda ortaya çıkan bir canlı türüdür. Kimi yenilip yutulurken, kimi zehirleyebilir. Kiminin zehirli olduğu bir bakışta anlaşılırken kimi sinsi sinsi zehirleyebilir; tıpkı uydurma söz, yalan gibi. Yönetmenin mantarı anlatı yapısı içinde yalanı simgelemek için kullanmış olduğu söylenebilir. Yalan da dünyanın her yerinde uygun koşulları bulduğunda ortaya çıkabilir, kimi yalanın ilk bakışta uydurma söz olduğu anlaşılırken kimi yalanlar anlaşılmaz. Zehirli ve zehirsiz mantarlar yan yana yetişebilmektedir, tıpkı doğru ve uydurma söz gibi. Bunları ayırt edebilmek bir birikim ve beceri gerektirse de emin olmak çok zordur. Zefir ve annesi mantarlar hakkında bilgi sahibidirler. Mantarların var olduğunu ve zehirleyici özelliğini bilmektedirler. Bununla ilgili olarak filmde iki diyalogla karşılaşmaktadır. Anne ve dede arasında geçen diyalogun bir

benzeri Zefir ve arkadaşı arasında geçmektedir. Erkekler mantarı teşhis edip zehirli olanları söylerken, kadınlar da “Biliyorum” diye cevap vermektedir. Dede sık sık mantar toplamaya çıkar, evde olmadığını farkına vardığında ise annanne dedenin mantar toplamaya çıkmış olabileceğini düşünür. Dede dışarıdan eve mantarlarla döner. Dışarıda olduğu saatler hakkında kimse bir şey bilmez. Yönetmenin mantar simgesi aracılığı ile kurmak istediği anlatı erkeğin evin dışındaki yaşamı ile ilgili sorulara alınacak cevap mantarlar gibidir. Diğer bir deyişle, doğruluğu konusunda temkinli yaklaşılması gereken sözlere dir. Bu nedenle annanne gelecek cevabı bildiği için sorgulamaz. Karşılaşacağı bir tepsi mantarı, başka bir ifadeyle doğruluğunu bir kere daha düşünerek tartması gereken sözler olacaktır.

Film boyunca doğada karşılaşılan birçok canlı, nesnesi ile arasında benzerlik olmaksızın simgesel gösterge olarak kullanılmıştır. Bunlardan biri buzağıdır. Yeni doğmuştur, beslenmek için annesine bağımlı bir canlıdır. Büyüme sürecinde Zefir de annesine ihtiyaç duymaktadır. Buzağının annesi Nergis adlı bir inektir. Nergis’in kelime anlamı araştırıldığında, Narkis, Narkisos, Narcissus kelimelerine karşılık geldiği anlaşılr. “Narkis çiçeğine adını veren Narkisos’un öyküsü hemen her çağda şairleri etkilemiş bir öyküdür. İki insanın aşk uğruna harcadıkları boşuna çabayı anlatır” (Erhat, 1972: 270). “Güzelliği ve kendine hayranlığı ile ünlü Narkisos, su yüzeyinde gördüğü kendi hayaline âşıktır ve sonsuza kadar su yüzeyinde kendisini seyredebilmesi için nergis çiçeğine dönüştürülmüştür” (Hançerlioğlu, 1988: 258). Filmin genelinde de Zefir’in annesine ilelebet kavuşmak için harcadığı çabanın boşunalığının bir simgesidir. Ayrıca inek “Zerdüştlük’te, çocuk Zerdüşt’ü emzirerek beslediğine inanılan ve sütanne olarak algılanan simgesel kutsal hayvan”dır (Korkmaz, 2010: 631). İnek, sütü ile insanları beslediği ve bu bakımdan “hayvan sütanne” (Korkmaz, 2010: 631) yerine geçtiği toplumsal olarak da kabul gören bir uzlaşdır inek, bir isim (Nergis) verilerek kişileştirilmiştir. Buzağının ise daha ismi yoktur ve cinsiyeti filmde açıklanmaz. Çocuk gibi cinsiyeti önemsizdir. Önemli olan onun bakımındır. Buzağı annesini emerken sahibi olan kadın tarafından boynundan bağlı ipten tutulmaktadır. İp onu sahibine bağlamaktadır. Sahibi ise onu ehlileştirmek için ipe ihtiyaç duymaktadır. İp, bağı simgelemektedir. Bağlı bulunan ve bağı tutan arasındaki bir aidiyetin varlığına da işaret etmektedir.

Zefir, Nergis’ten süt sağan kadının yanına gelir. Süt, Korkmaz’ın (2010: 1109) açıklamalarında “doğa temelli varoluş tasarımlarında simgesel anlamda ‘gençlik’ veren ve ‘ölümsüzlük’ kazandıran, ‘yaşam ağacı’nın özsuğu”dur. “Sûfi gelenekte, ‘sevginin taşıyıcısı’ olarak algılanan simgesel ‘cennet içeceği’ olarak kabul edilir.” Korkmaz, sütün simgesel anlamını seçilmiş yiyecekler oluşuna bağlayarak açıklamaktadır. “Cennette Muhammet’e bal, süt ve elmadan oluşan bir yemek” geldiğini, balın peteğinin insanın mayası, sütün sağıldığı memenin insanın ana rahmi olduğunu ve elmanın kabuğunun ise insanın derisi kabul edildiğini savunur. Açıklamalarına göre, “Tanrı süte ‘sevgiyi’, bala ‘aşkı’, elmaya ise ‘dostluğu’ bağışlamış, üçünü de cennet ürünü olarak insanlara yollamıştır.” Süt simgesinin filmde kullanılışı yersiz değildir. Zefir akşamları dedesinin balla karıştırarak sunduğu, Nergis’ten sağılmış sütü içerek uyumaktadır. Nergis kaybolduktan sonra, annesinin sunduğu sütün tadını yetersiz bulur, beğenmez. Bu durum, izleyiciyi, simgesel anlamda annesinin sunduğu sevgiyi yetersiz ve şefkatten yoksun bulması sonucuna götürebilir. Annesinin sevgisinin içindeki bal, diğer bir deyişle, Zefir’e olan tutku, aşk yetersiz gelmiştir. Zefir, süt sağan kadının yanına geldiğinde, ineği sağlamak ister. “Danayı ne zaman salacaksınız?” diye sorar. “Tutacak biri olursa” cevabını alır. “Ben tutarım” der. Danayı dışarı çıkartmışlardır ama ele avuca sığmaz. Tutmak zordur, hırçındır, ipe bağlanmışdır ama zaptedilemez. Film boyunca Zefir’in sessiz hırçınlıkları anneanne ve dedesinin yanında kalmak zorunda bırakılmasına karşı isyanındandır. İzleyicinin, dananın hırçınlıkları ile Zefir arasında bir bağ kurabilmesinin yolu açıktır.

Film boyunca doğada karşılaşılan canlılardan biri de bahçe salyangozudur. Salyangozların çift cinsiyetli olduğu bilinir. Ayrıca kaplumbağalar gibi onların da evlerini üstlerinde taşıdıkları benzetmesi yapılır. Ayrıca yol alırken arkalarında sümüksü sıvı iz bırakırlar. Filmde salyangozlara birçok yakın çekim yapılmıştır. Bir sahnede Zefir, salyangozu okşarken görülür. İnek Nergis kaybolmuş, sahibi onun yolunu beklemektedir. Zefir ise annesinin geleceği günü bekler. Yol gözleyenlerin sayısı ikiye çıkmıştır. Havva ineği Nergis’i, Zefir annesini yola bakarak gözler. Görüntüde arka arkaya, evini sırtında taşıyan solucana yakın çekim ve yol izi görülür. Bu defa yönetmen izleyiciye ilişkiyi daha belirgin şekilde vermektedir. Salyangoz gibi Zefir’in de cinsiyeti konusunda ilk bakışta karar verilemez. Saçları kızlarınkı gibi uzundur ama bir erkek çocuk da bu boyda bir saç kullanabilir. Kıyafeti, ses tonu hatta adı

bile cinsiyeti konusunda ipucu vermez. Yönetmen, çocuğun cinsiyetine vurgu yapmak istememiştir.

Salyangoz evini, yuvasını sırtında taşıırken Zefir yuva hasreti çekmektedir. Uzaklardan dönüp gelen annesinin de arkasında sırt çantası vardır, salyangozu çağrıştırır. Annesi evini sırtlanmıştır. Gittiği yer, kalmak istediği her yer onun evidir, tıpkı salyangoz gibi. Ayrıca Zefir'in annesi ile izleyicinin karıştığı, annenin geldiği anı gösteren sahnelerde kamyonundan inen komando pantolonu giymiş kişinin kadın mı erkek mi olduğu anlaşılmaz. Bu benzerliklerden yola çıkarak salyangoz figürünün bir simge olarak kullanıldığı, bu yolla izleyicide bu ilişkinin kurdurulmaya çalışıldığı da yorumlanabilir. Yeri gelmişken; komando pantolonunun simgesel çağrışımı da annenin komando gibi olduğu izlenimini vermesidir. Zira komando zorlu koşullarda görevi tamamlayan asker olarak bilinir. Anne de kendi başına başka diyarlarda çalışmakta, kendi başının çaresine bakmaktadır.

Zefir annesine özlem duyan bir çocuktur ancak bunu dile getirmemektedir. Yönetmen, Zefir'in annesine duyduğu özlemi onun rüyaları aracılığı ile aktarır. Rüya, düş, hayal, "olmuş ya da varmış gibi insanın zihninde tasarlayıp canlandığı şey, düş, imge, hülya" (TDK,1974: 367) olarak açıklanır. Gerçekte yanında olmayan annesi, Zefir'in zihninde var gibidir. Zefir annesini özlediğini etrafındakilere inkâr ediyor olsa bile, izleyici, Zefir'in annesine duyduğu özlemi onun rüyaları aracılığı ile anlamlandırır. Özlemini açığa çıkartmak istemez, gizler. Filmde kullanılan maske simgesi de gerçekleri gizlemeyi çağrıştırmaktadır. Filmde bir şenlik düzenlenecektir. Şenlik için çadırlar kurulur. Çocuklar gelenlerin kutularındaki eşyaları karıştırırlar, Zefir bir maske bulup takar. Maske, "aldatıcı görünüş" (TDK,1974: 556) olarak açıklansa da altında gerçeği gizlemek, gerçek niteliğini gizlemek anlamlarını taşır. Zefir'in taktığı maske simgesi ile gerçekleri gizlediği konusunda çağrışım yaratılmaktadır. Benzer bir sahne de ormanda geçer. Ormanda on iki çocuk vardır. Hepsi kostümler giymiştir. Ayı, Kırmızı Şapkalı Kız, Kızılderili, Korsan, Örümcek Adam, Pamuk Prenses ve Zefir'in üzerinde de *Elm Sokağında Kabus* adlı film serisinin ana karakteri Freddy Kruegger'in alameti farikası olan bordo-yeşil çizgili kostüme atfen seçilmiş bir kıyafet ve Freddy'nin şapkası ve bıçaklı eldiveni ile tamamlanan bir kostüm bulunmaktadır (bkz. fotoğraf 1). Bu kostümlerin hepsinin hikâyeleri bir şekilde ormanla, doğa ile kesişmektedir ancak hiçbirisi gerçek değildir, hayal ürünü, masal kahramanlarıdır, Zefir'in çevresin-

dekilerin aldatıcı görünüşleridir. Bu sahnede çocuklar sessiz sinema oynarlar. Korsan kostümlü olan çocuk anlatır, diğerleri “Dünyayı Kurtaran Adam” diye anlatmaya çalıştığı filmin adını bilirler. Hayali karamanların kostümlerini giymiş olan çocuklar, başka bir hayali kahramandan da haberdardırlar. Filmde Zefir, annesinin onu anneanne ve dedesinin yanında bırakarak temelli gideceğini duymuştur ancak bildiğini açıklamaz, onun açıklama yapmasını bekler. Ormandaki sahnede gösterilen maske ve kostüm simgeleri ile izleyicide bu çağrışımlarla örtüşecek yapı kurulmuştur. Dolayısıyla, Zefir’in taktığı maske, çocukların giydikleri kostümler ve oynadıkları oyun, nedensiz değildir.

Zefir için anneanesi ve dedesi tarafından uygun görülen, anne, baba ve çocuk olarak tanımlanan aile ortamıdır. Ancak Zefir, anneanne, dede ve çocuk olarak yaşamaya devam edecektir. Bu üçlemeye ilişkin simge, filmin başında, anneannenin kahvaltı hazırlama işleri sırasında görülmektedir. Filmde anneanne üç göz yumurta yapar. Üç göz yumurta, üçlemeyi simgelemektedir. Üç sayısı, “çocuğun erkek ve kadın olarak anne-babayı birleştirici bir öge olması gibi” (Schimmel, 2000: 69), beden-can-ruh, anne-baba-çocuk olabileceği gibi, filmin sonunda Zefir’in yaşamına devam edeceği anneanne-dede-Zefir üçlüsünün çağrışımına da neden olmaktadır. Filmde üçlemeyi çağrıştıran simge başka bir simge ile birlikte bulunmaktadır: Üç elma. Dede ortadan kaybolmuştur. Zefir seslenir: “Dede elma dersem çık, armut dersem çıkma”. Zefir dedesine elma vaat eder. Başka bir sahnede de Zefir, dağ çileği toplamaya giderken, iki arkadaşı ile paylaşmak üzere sepetine üç kırmızı elma koyar. Burada



Fotoğraf 1

bir simge daha eklenir: Kırmızı. Gerçi ilk anda kırmızı elma izleyicide Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalında Kraliçe'nin ödül olarak sunduğu zehirli elmayı çağrıştırırsa da simgesel olarak anlamı "günaha çağrı" olarak yorumlanır. Dikkat çekici bir renk olan kırmızı; kanın, heyecanın, saldırganlığın, ateşin, aşkın ve şehvetin simgesidir. İştah açıcı ve hâkimiyet kuran bir renk olduğu da bilinir. Bu özellikleri ile Zefir ile benzeşmektedir. Kırmızı elma Zefir'in eline yakışmıştır. Zefir annesine karşı aşk ve onu öldürecek kadar şehvetle bağlılık hissetmektedir. Arkadaşının üzerinde ise hâkimiyet kurmuş ve dağa sis çöktüğü sırada inek Nergis'i kaybettikleri konusunda büyüklerine olan biteni söylemesini engellemektedir. Onu sırrına ortak etmiştir.

Filmde "sis" de bir simge olarak kullanılmıştır. Sis, "ortalığı görmeye engel olacak kadar kalın ve yığın durumunda su buğusu" (TDK,1974: 716) olarak açıklanmaktadır, bulanıklık yaratır. Sisli durumda nesneler, olaylar açık seçik görünemezler. Sis engeldir, açıklığın yitirilmesidir. Engel ise, bir işi yapılamaz duruma sokan nedendir. Sis filmde birkaç defa kullanılmıştır. Zefir ve arkadaşı dağda ineğin peşindelerken sis bastırmış, belirsizliğin içinde inek uçurumdan düşmüştür. O gece sis sırasında göz gözü görmezken Hüsnü Dede evde lamba yapar. Bir başka sahnede anne yola çıkar, koyun sürüsünün arasından geçerken "Sis iyice çöktü" der. Yoldaki köylüler, "Bu siste yolunu bulabilecen mi abla?" diye sorarlar. Anne, "Bulurum" der. Köylü, "Sapağa kadar götüreyim istersen" diye teklif eder. Anne "Zahmet etme" diye teklifi geri çevirir. Çok geçmeden "Ah!" diye bir inleme duyulur. Köylüler, "Ne oldu abla" diye seslenirler. Anne, "Düştüm" der. Nergis gibi siste yolunu şaşırmış düz yolda düşmüştür. Ağlama sesi duyulur. Sisin kullanıldığı başka bir sahnede ise, anne ve dede yolda yürürler. Baba, "Manzaraya karşı oturalım" der ancak sis vardır. İzleyici sisten manzarayı göremez. Sis perdesi manzara ile izleyicinin arasına girmiştir. Dede ve anne yüzlerini sise, sırtlarını izleyiciye dönerek uçurumun kenarına oturlar. İzleyicinin oyuncuların mimiklerini görmesi de engellenmiştir.

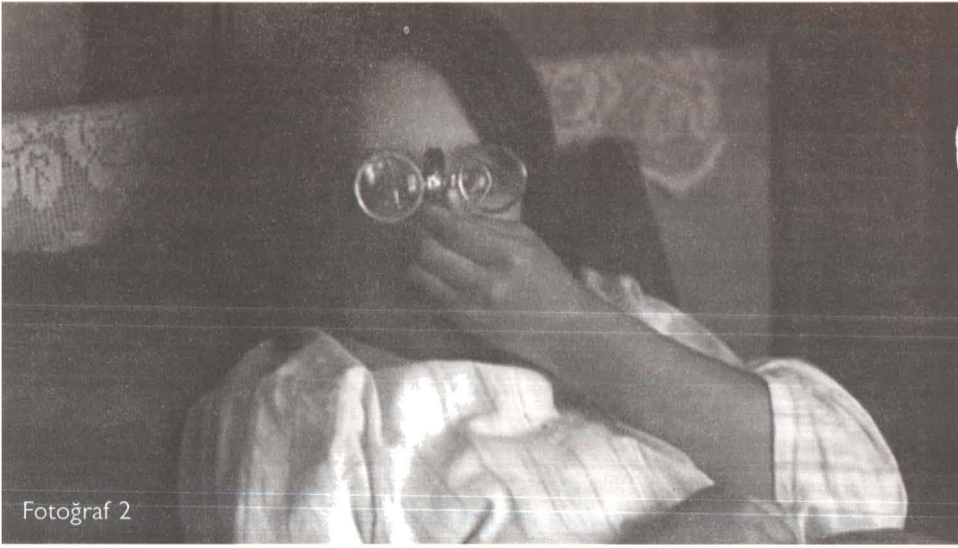
Sis görüntüsünün bulunduğu sahnelerde yorumu izleyiciye bırakılan bir belirsizlik vardır. İnek Nergis'in uçurumdan düştüğü düşünülür, köylüler arar ama ölüsünü de bulamazlar, film sonuna kadar geri gelmesi beklenir. Sisin bastırıldığı gece Hüsnü Dede belirsizliği ortadan kaldırmak için aydınlatıcı, diğer bir deyişle lamba yapmaktadır. Bu, izleyiciyi dedenin belirsizliği ortadan kaldırmak için çaba gösterdiği yorumuna götürmektedir. Nitekim dede annenin düşüncelerini öğrenmek için konuşmaya, onu anlamaya çalışan kişidir.

Anlayış gösteren bilge kişi olduğu konusunda yoruma götürecek bazı simgeler de bulunmaktadır. Dedenin ak sakalları, konuşma sırasında asası vardır ve annesine ile evde vakit geçirdikleri sırada annesine bulmaca çözerken dede kitap okumaktadır. Birçok kişi “ak sakallı dede”yi bilge kişi olarak yorumlamakta tereddüt etmeyecektir. Çünkü ak sakallı dede göstergesi için toplumda bir uzlaşma bulunduğu rahatlıkla söylenebilir. Dede, “Alevilik’te ‘ocak’ simgesi kutsal kimlik” (Korkmaz, 2010: 284), aynı zamanda atadır, dervıştır. Derviş, “Alçak gönüllü ve her şeyi hoş gören kimse”dir (TDK,1974: 217). Zaten kızının açıklamalarından sonra kızının, çocuğunu bırakarak gitmesini sadece o hoş görür. Baba kızın yürüyüşleri sırasında ellerinde birer değnek bulunmaktadır. Değnek, “Tasavvuf kültüründe, insanın güç simgesi ya da ona zor koşullarda ‘kılavuzluk eden’ simgesel güç” olarak tanımlanmakta, “ağaçtan insan yapımı olarak elde edilen ‘asa’ ya da ‘değnek’ ağaç kutsallığının taşıyıcısı, yerine göre insan gücünü arttıran ve zor koşullarda ona kılavuzluk eden” (Korkmaz, 2010: 285) bir nesne olarak betimlenebilmektedir. Değnek simgesi, dedenin de dayanağıdır. Onlar kararlarındaki gücü, desteği topraktan, doğadan almaktadır. Dede, kızının bırakıp gitme arzusunu doğal bulur. Kızının ise özgürlük isteğine kılavuzluk eder, güç verir. Görüldüğü gibi, sisle bağlantılı anlatılarda, sisten başka destekleyici göstergeler, simgeler de devreye girmektedir.

Annenin siste düştüğü sahnede annenin kararsızlığı anlatılmaktadır. Kendisine çevresi tarafından teklif edilen yardımları da kabul etmek istemez. Yolunu çizmiştir, çocuğunu bırakıp gidecektir. Gideceği yol izleyici için de Zefir için de ailesi için de belirsizdir. Sis simgesinin anlatmak istediği gibi bulanıktır. O bulanık durum, filmin ilgili sahnesinde, yolun sisli oluşundan ötürü annenin düşmesine yol açmaktadır. Sonuç onun canını yakmış, ağlatmıştır. İzleyiciye bu göstergeler yolu ile çağrışımsal uyarılar gönderilmiştir. Simgeler yardımıyla da anlam desteklenmiştir.

Sis, dede ile annenin uçuşunun kenarında oturduğu sahnede de hâkimdir. Manzaraya karşı oturmak isteseler de her ikisi de geleceği simgeleyen manzarayı sisten göremezler. Nergis’in düştüğü uçuş her ikisi için de sınır noktasıdır. Filmin sonunda da anne gitme kararı verince Zefir, onu, diğer anne inek Nergis’in yanına, uçuşundan aşağı iterek sınırı aşırır. Uçuş, yaşam ve ölüm arasındaki sınır çizgisidir. Bu yüzden dede ve anne uçuşunun kenarında otururken, yaşamdan sonrası hakkında bildiklerimiz kadardır görebildikleri-





miz. Daha açık olunur ise, yaşamdan sonrası hakkında bilgi sahibi olmadığı-mız için sınırdan ötesi sis perdesi ile belirsizleştirilmiştir.

Bunca belirsizliğin içinde Zefir'in belirsizliği ortadan kaldırma çabası-nı simgeleyen bir nesne bulunmaktadır: Dürbün.

- Zefir yatakta dürbün yapar. Dürbünle izleyiciye de bakar (bkz. fotoğraf 2).
- Anneanne uzakta birini görüp, şu gelen annen mi der. Zefir koşup gider ama boynunda kocaman objektif asılı, fotoğraf makineli sırt çantalı bir kız elindeki otu göstererek “Buralarda siz buna ne dersiniz?” diye sorar. (Bilmece çözmeye çalışan, doğayı tanımaya çalışan kadın).
- Zefir çantasını hazırlar. Pusulalı dürbününü de yanına alır.

Anlıksal çağrışımlar yapan simgelerden bir kısmı da müzikle, şarkı ve türküler aracılığı ile kurulmuştur. Müzik, “Ruhun dili ya da tüm dillerden farklı olan dil”dir (Korkmaz, 2010: 902). Şarkı sözleri ya da bilindik melodiler ile yapılan göndermeler, anlamın oluşturulması sürecinde filmde defalarca kullanılmıştır. Gösterge ile nesnesi arasındaki ilişki gibi, şarkı sözleri ya da melodilerin bilinirliği uzlaşımından dolayı nesnenin yerine geçebilmektedir.

Zefir anneannesine bulaşık yıkamaya yardım ettikten sonra eski bir pikapta Mamy Blue<sup>1</sup> (O Anne) isimli şarkıyı dinler. Anneanesi ve arkadaşı “Annemi özledin mi?” diye sorduklarında “Hayır” demiş ya da cevap vermemiş olan Zefir, kabul etmiyor olsa da annesini özlemiştir. Pikaptan sesi duyulan yabancı müzik, bir zamanlar milyonlarca kişinin beğendiği bir melodi olsa da, o sırada bulmaca çözen anneanneyi ve kitap okuyan dedeyi rahatsız eder. “Sesini kıs ya da kapını kapat” derler. Zefir kapıyı kapatır. Simgesel olarak anneanne ve dedenin duymak istemedikleri şey, Zefir’in annesine olan özlemidir. Şarkının sözleri izleyiciye mesajı ulaştırmak için kullanılmıştır. Bu sahnede anneannenin bulmaca çözerken betimlenmesi, kadının sorunu çözmeye ilişkin çabasını, dedenin kitap okurken betimlenmesi ise erkeğin bilge kişilik olarak sunulması yorumuna götürebilir. Başka bir sahnede Zefir kekik toplamaya çıktığında duyulan şarkı sözleri simgesel anlamda kuvvetli bir mesaj taşımaktadır. Zefir, orman içinden gelen bir ses duyar, gitar çalan bir genç “Yaşamak istiyorum, ben sadece ben olmak istiyorum” diye şarkı söylüyordur. Gitar çalan genç, Karadeniz’in hırçın çocuğu olarak tanınan, Fırtına Deresi’ne yapılacak santrali protestodan insan hakları ihlallerine karşı çıkmaya kadar çeşitli etkinliklere destek veren, nitelikli Anadolu Rock müziği yapan, 2005 yılında 33 yaşında hayata veda eden, Kazım Koyuncu’nun kardeşidir. Ancak bu mesaj günümüz Türkiye’sinde hem Kazım Koyuncu’yu tanıyan, hem de gitar çalan gencin Kazım Koyuncu’nun kardeşi olduğu bilgisine sahip olan kişiler için anlamsal uzlaşıya sahiptir. Öte yandan şarkı sözlerinin hayatın devam etmesi ve özgürce kişiliğini sürdürme istemine karşılık geldiği açık bir uzlaşıdır. Özgürlüğe vurgu yapan ve müzik aracılığı ile desteklenmiş sahnelerden biri de Zefir’in annesinin seyir tepesine çıkıp uzanarak gökyüzünü izlediği sahnedir. Şenlik ekibi köyden ayrılır. Ekibi anne geçirir. Sonra, seyir tepesine çıkar. Zefir’in annesini takip ettiği çıtırtılardan anlaşılır. Üzerinde oduncu gömleği, çok cepli komando pantolonu gibi, dağcılık yürüyüşlerinde kullanılan pantolonu vardır. Cebinden sarma sigara çıkarır. Zippo çakmakla yakar, sırtüstü kayalara uzanır (bkz. fotoğraf 3). Bu sırada Pink Floyd grubunun efsanevi şarkılarının

<sup>1</sup> Sözleri Fransız Hubert Giraud’a ait, Mamy Blue şarkısı ilk kez 1971 yılında İtalyan şarkıcı Ivana Spagna tarafından seslendirilmiş ve dünya çapında ilgi görmüştür. Fransızca olarak Lale Belkıs tarafından, Türkçe sözler yazılarak “Oy Anam Oy” ismiyle Arda Kardeş tarafından, “Sen Nerede Ben Orada” ismiyle Kamuran Akkor, “Bir Sana Bir Bana” ismiyle Sevil& Vural tarafından seslendirilmiştir. Televizyonlarda oynayan Eski Yeşilçam filmlerine Türkçe seslendirilmiş hali oldukça ilgi görmüş, hafızalarda yer etmiştir.



Fotoğraf 3

dan “Goodbye Blue Sky”<sup>1</sup> adlı şarkı duyulur. Pink Floyd grubu ve şarkıların özgürlük arayışı ve başkaldırının simgesi olarak bilinir. Annenin kıyafeti, sarma sigarası, kullandığı çakmak, görüntüler aracılığı ile özgürlük arayışını simgelerken şarkı da özgürlük arayışı dönemine gönderme yaparak anlamı pekiştirmektedir. Sözlerin öne çıktığı melodilerden biri de annenin seyir tepesinden inerken koyun güden köylülerin türküsüdür. Köylülerin sesinden “Karadır kaşların ferman yazdırır, bu dert beni diyar diyar gezdirir”<sup>2</sup> sözleri duyulur. Türkünün sözleri esmer bir çocuk olan Zefir’in kara kaşlarını, annenin içinde bulunduğu çaresizliği, memleketinden başka diyarlara gidişini vurgulamaktadır. Özürlük (2011)’ün yaşadığı olayı türküye döken, Mustafa Tuna ile yaptığı görüşmeden de sözlerin, aşkla bağlanan kişinin hatıra/anı yazdırması, diyar diyar gezdirmesi, çare bulamaması anlamları taşıdığı ortaya konmaktadır. Şarkı sözlerinin kullanıldığı bir sahne daha bulunmaktadır. Zefir, annesinin onu köyde bırakarak gideceği, okulunu burada okuyacağı, İstanbul’a evine dönme-yeceği haberini aldıktan sonra annesine kırılgan, küskündür. Pikabı alır, “Yalan

<sup>1</sup> Şarkının filmde kullanılan bölümünde “Did you ever wonder why we had to run for shelter when the promise of a brave new world unfurled beneath a clear blue sky?” Çevirisi: Merak ettin mi hiç neden sığınıklara kaçışmak zorundaydık masmavi göğün altında “Cesur (bir) Yeni Dünya” vaadi dalgalandırıldığında?

<sup>2</sup> Mustafa Tuna’ya ait, Eskişehir- Seyitgazi Türküsü: Karadır kaşların ferman yazdırır, Bu aşk beni diyar diyar gezdirir, Lokman Hekim gelse, yaram azdırır, Yaramı sarmaya yar kendi gelsin.

yalan ayrılık yok artık, öyle demiştin. Anladım ki her şey koca bir yalan” şarkı sözleri duyulur. Anne gelir. Pikabı kapatır ve pilleri camdan dışarı atar. Yalan söylediğine dair çocuğun vermek istediği mesajı kabul etmek istemez. Bu mesaj, şarkı sözlerinin simgelediği anlam aracılığı ile de pekiştirilir.

## Sonuç

Filmsel düz anlam; kurgu, çerçeveleme ve alıcı devinimleri ile oluşturulur. Yönetmen filmde anlatı yapısını kurarken önünde sonsuz sayıda görüntü bulunur. Çerçeve onun seçimine kalmıştır. Yönetmen önündeki çeşitli seçeneklerden birini tercih ettiğinden, görüntü onun öznel seçimidir. Ayrıca çerçeve gerçek dünyada olmayan bir özelliktir. Filmde yönetmenin tercih ettiği, çerçeve içine aldığı simgeler kendiliğinden varmış gibi doğal görünmek zorundadır. Yönetmenliğini Belma Baş’ın yaptığı *Zefir* filminde toplumsal uzlaşıya varılmış, izlendiği anda çağrışımlara neden olabilecek kadar kolay simgeler olduğu kadar, belli bir okuma tecrübesine sahip kişilerce yorumlanabilecek simgelerin de bulunduğu söylenebilir. Ayrıca, izleyicilerin filmle girdikleri etkileşim ile yeni anlamlar yakalayabilecekleri simgeler de mevcuttur. Bu çalışma tüm simgeleri ortaya çıkartmak ve yorumlamak iddiasını taşımamaktadır. Filmde bulunan ancak çalışma kapsamında yorumlanmamış birçok simge daha bulunmaktadır. Bu çalışmada filmin anlatı yapısını destekleyen simgelerin nasıl oluşturulduğu belirlenen birkaç simge örneği üzerinden, içerik ile ilişkilendirilerek yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu film için yapılan çalışmada incelenen filmdeki simgelere ait yorumlar, farklı araştırmacılar için farklı şeyler ifade edebilir, farklı dönemlerde aynı araştırmacı için bile farklı anlamlar taşıyabilir. Bu bakış açısı film izleyicisi için de geçerlidir.

Belma Baş’ın *Zefir* filminde birçok simgesel ifade bulunmaktadır. Baş, sinemada anlatı yapısının oluşma sürecinde önemli yeri olan “simge”sel anlatımı kullanmıştır. Pierce’ün simge kavramı ile Baş’ın kullandığı simgeler arasında paralellikler bulunmaktadır. Baş, filminde anlıksal çağrışımlar yoluyla, mantar, buzağı, salyangoz, maske, üç sayısı, süt, elma, sis, dürbün, müzik ve benzer simgeleri kullanarak izleyicide anlamın oluşmasını ya da pekişmesini sağlamıştır. Bazı sahnelerde açık değilmiş gibi duran, çerçeve içine doğallıkla yerleştirilmiş simgelerin, olay örgüsü ile iç içe bulunduğunu görmek olanaklıdır. Baş’ın filminde görüntüsel öğelerin yanı sıra şarkı, türkü, melodi gibi, müzikal simgeler de yer almaktadır. Bu simgeler de anlatım yapısını destekler

niteliktedir. Baş'ın *Zefir* adlı filmi üzerinde yapılan çalışma sonucu, Pierce'ün gösterge birimlerinden "simge" kavramını anlatı yapısını oluşturma sürecinde yetkin bir biçimde kullandığı ve bu yolla sinema diline önemli bir katkı getirdiği sonucuna varılabilmektedir.

## Kaynaklar

Baş, B. (Yönetmen/Senarist). (2010). *Zefir*. [Film]. Türkiye: FiLMiK Produksiyon & FC İstanbul.

Başkan, Ö. (1988). *Bildirişim*, Altın Kitaplar: İstanbul.

Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Dost Kitabevi, Ankara

Büker, S. (1991). *Sinemada Anlam Yaratma*. İmge Kitabevi, Ankara

Büker, S. (1996). *Film Dili: Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*. İstanbul, Kavram.

Hançerlioğlu, O. (1988). *Ruhbilim Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, Ankara

Erhat, A. (1972). *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, Ankara

Erkman, F. (1987). *Göstergebilime Giriş*, Alana Yayıncılık, İstanbul.

Lehman, P. Luhr W. (2008). "İzleyiciler ve Alılmama", *Sinema Tarih / Kuram / Eleştiri*. Çev: Aydan Özsoy. Der: Büker, S., Topçu, G. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, Ankara

Korkmaz, E. (2010). *Simgeler Sözlüğü*, Anahtar Kitaplar, İstanbul

Merriam-Webster. (2011). <http://www.merriam-webster.com/dictionary/zephyr> son erişim 05.08.2011.

Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?*, Çev: Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, İstanbul

Oxford Dictionaries. (2011). <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/zephyr?q=zephyr>. Erişim Tarihi: 05.08.2011.

Özürküt, Y. (2011). "Karadır Kaşların Türküsünün Hikayesi", <http://www.baktabul.net/turkulerimizin-hikayeleri/67328-karadir-kaslarin-ferman-yazdirir-turkusunun-hikayesi.html>, Erişim Tarihi: 24.08.2011.

Pierce, S. C. *On a New List of Categories*. Proceedings of the American Academy of Art and Sciences. 7 (1868), 287-298. <http://www.peirce.org/writings/p32.html>, (son erişim: 08.08.2011).

Rifat, M. (1990). *Dilbilim ve Göstergebilimin Çağdaş Kuramları*, Düzlem Yayınları, İstanbul

Schimmel, A. (2000). *Sayıların Gizemi*, Çev: Mustafa Köpüşoğlu, Kalcı Yayınevi, İstanbul

TDK (1974). *Türkçe Sözlük*, Bilgi Basımevi, Ankara

Uluyağcı, C. (2007). “Simge Kavramı ve Bir Film Çözümlemesi: Karşılaşma”, *Journal Of Communication*. Vol. 5, Number 1, s. 217-224.

The Free Dictionary. (2011). [http://www.thefreedictionary.com/\\_/misc/HarperCollinsProducts.aspx?English](http://www.thefreedictionary.com/_/misc/HarperCollinsProducts.aspx?English) son erişim 05.08.2011.

Türkçe Sözlük. (2001). <http://tdkterim.gov.tr/bts/> son erişim: 05.08.2011.

# Bir iklimi ve ikilemi Anlamak: Mustang

E. Nezih Orhon<sup>1</sup>

O, her şeyin çok güzel olacağını sunmaya aday sahne ile başladı her şey. Gençliğin coşkusu, kuralları veya yargıları düşünmeksizin oynanan kızlı erkekli oyunlar, denizin ve gençliğin coşkusunun sulara karıştığı paylaşımlar ve günün ilerleyen bölümüne doğru batan bir güneşle beraber eve dönme. Her şeyin çok güzel başladığı bir film “Mustang”.

Artık okul bitmiştir ve annesi babası olmayan beş kız kardeş okuldan erkek arkadaşları ile birlikte sahilin tadını çıkartmaktadır. Böylesine güzel bir anın içerisinde elbette bir tür ‘kötü karaktere’ ihtiyaç vardır. Kızları hızla babaannelerine ispiyonlayacak bir başka kadın, o mutlu anları silmek için ilk hamleyi yapmış olur. Kızların, kabul edilemez bir zevk ve mutluluk içerisinde olduğunu ve bu heyecanı erkek arkadaşlarının omuzlarında aradıklarını hızla yetiştirmiştir. Aslında, genç kızların kendilerini keşfetmeleri ile birlikte böylesi yakınlaşan hareketlerde bulunmaları pek de yadırganmamalıdır. Keşke her şey o ispiyoncu kadının yaptıkları ile sınırlı kalabilse. Maalesef, mümkün mü? Amcaları Erol da, fahişeymiş gibi hareket ettiklerini düşündüğü bu beş kardeşe ‘hakettikleri’ dayacağı atacaktır (Vulture, 22 Şubat 2016, Erişim: 10 Nisan 2016)). Bundan sonrası, aslında kulağa çok bilindik hikayeler olarak gelmektedir. Filmin derdi de bu bilindik ama üzerine ses yükseltilmesi gereken iklimi ve bu iklim içerisinde sıkışmış kadınların, genç kızların öykülerini anlatabilmesidir.

<sup>1</sup> Prof. Dr., Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü.



Belki de her şey, o vahşi atların özgürlüğünü hatırladığımız anda oldu. Belli bir kurala bağlı olmaksızın, dilediğince ve coşkuyla koşan atlar, o vahşi atlar. Yırtıcı, cesaretli, isyankar, gem vurulmaz; işte “mustang” diye tanımlanan atlar. Deniz Gamze Ergüven’in yönetmenliğini yaptığı filmin isminin de “Mustang” olması, herhalde tesadüf olamazdı. Okulun kapanması ile birlikte deniz kenarındaki eğlenceden gelen kız kardeşler Lale, Ece, Selma, Sonay ve Nur’un, filmin başlangıcında tanıklık ettiğimiz o coşkulu ve mutlu halinin, filmin geri kalanında sancılı dolu bir gerginliğe bırakacağını düşünebilir miydik? Belki de evet. Filmin toplumsal, gerçekçi bir vurgusunun olduğunu fark ettiğimiz anda aslında, olan bitenle yüzleşmenin kaçınılmaz olduğunu söylemek gerekiyor.

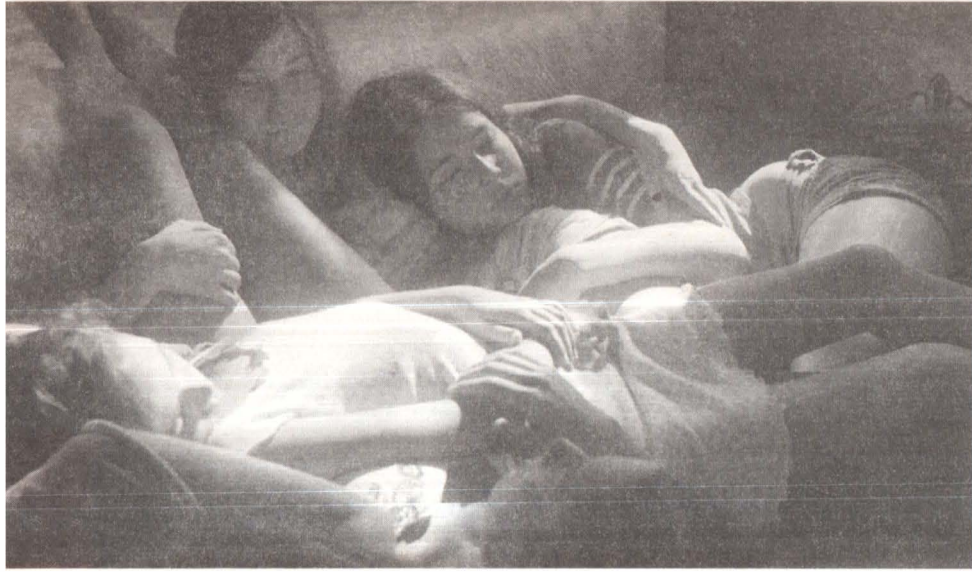




“Mustang”, sadece dört kız üzerine odaklanmış ve onların belli bir yöre ve ev içerisindeki sıkışmışlığını anlatan bir film mi? Keşke böyle olabilseydi. Çok daha fazla sıkıntıyı, toplumsal sorunu, günümüz tartışmalarının merkezindeki konuları işleyen ve belli ölçüde ahlaki değer yargılarını mercek altına alan bir filme dönüşüyor.

Karadeniz’de küçük bir yerleşim noktasında, okulun kapanması ile birlikte deniz kenarında genç erkekler ile eğlenen beş kız kardeşin eve yaklaşmasıyla beraber duyulan “torunlarım” ve ardından gelen kendilerini erkekler ile eğlendiriyorlar vurgusu, sadece o beş kız kardeşin öyküsünü değil, gençliğin içinde bulunduğu sıkışmışlığı, belli kalıp yargıları, gelenekler içerisindeki bocalamalarını ve daha birçoğunu anlatan bir ‘gençlik sorgulamasına dönüş-tüğünü göstermekte (Dunlevy, 28 Ocak 2016, Erişim: 10 Nisan 2016). Toplumda gençlerin uyması gereken kuralları, ahlaki değer yargıları içerisinde kendilerine ayrılan yeri ve geleneksel ‘büyüklerin’ gençlere yönelik algılarını ifade eden vurguların izlerini görmeye başlıyoruz.

Genç kızlar ile içinde sıkıştıkları evleri arasındaki en önemli vurgu, La-le’nin, ev yaşantısını, bir tür eş üretme fabrikası görmesi ile ortaya çıkmaktadır. İçinde yaşadıkları o ev, gençliklerini yaşayabilecekleri bir ev olmaktan çok, daha uzakta bir yerededir; bir tür sıkışmış gençlik kampı gibidir. Bir tür yarı açık cezaevi gibidir (Morgenstern, 19 Kasım 2015, Erişim: 10 Nisan 2016).



Gençlik olarak ifade edildiğinde tam belli bir noktaya oturmayan ve belki belli ölçüde muğlak olan durumu ‘genç kızlar’ olarak somutlaştırmaya çalışmak, daha yararlı olacaktır. Mustang, sadece gençlere yönelik bir algıyı ortaya koymuyor, daha da ötesinde, Türkiye’de, genç kızların toplum içerisindeki yerini ve kendilerine yönelik algıyı anlayabilmek adına, daha sayısız örnek sunuyor. Annesiz ve babasız kız kardeşlerin, beraber büyüdükleri amcaları, büyükanneleri ve çevrelerindeki yetişkin çevre ile ilişkileri, aslında kendileri adına çözüm üretebilecek bir durumdan çok, kutuplaşmış, anlaşma üretemeyen ve belli ölçüde karşılıklı hoşnutsuzluk içeren bir durumu ortaya koymaktadır. Genç kızların mercek altına alındığı süreç, aslında çok daha geniş bir durumu ortaya koymakta; bu da, günümüz toplumlarında gençlere, genç kızlara ve kadınlara yönelik yaklaşımlarda ciddi bir kırılmanın söz konusu olduğunu vurgulamakta.

Peki, genç kızların bu kadar merkezde olduğu bir filmde tartışılan ve vurgulanmak istenen tek nokta, bu kızlara ve içinde bulundukları duruma mı ilişkin? Az önce de vurgulandığı üzere, beraberinde kadınlara yönelik toplumsal algıyı mı işaret etmektedir? Elbette bu iki noktanın temel sonuçlar olduğunu söyleyecek de olsak, bunun altında yatanın ‘gelenek’ olduğunu ve gelenek denen olgunun da daha çok ‘erkek kurgusu’ ve ‘erkek bakış açısı’ ile şekillen-



diğini söylemek doğru olacaktır. Filmde, büyükannenin ifadeleri, bir ölçüde erkeksi bir yakıştırmanın ve bu yöndeki yeniden üretimin bir başka biçimde yansımaları ve ortaya çıkışını sergilemektedir.

“Mustang” izleyene nazik bir oyun oynamaktadır. Merceğin odaklandığı yere beş kız kardeşi yerleştirmiş gibi davranıyorsa ve sanki genç kızların öyküsünü anlatıyor gibi yaklaşıyorsa da, izleyeni çaktırmadan boğan bir şekilde ‘erkek düzenini’ ve onun yerleşik yargılarını, kurallarını ve sıkıcılığını anlatmakta. Böylesine keskin bir kutuplaşmanın yer aldığı durum da ortalama sayılabilecek bir ana veya yaklaşıma izin vermemektedir. Evin dışında genç erkekler ile şakalaşan ve oyunlar oynayan; gece geç saatte dışarı çıkan genç bir kızdan ne beklenebilir ki! Erkek merkezli muhafazakar bakış açısına yönelik eleştirinin, filmin alt metni olduğunu söylemek, de işte bu yüzden mümkün olacaktır.

Filmin başlangıç sahnesinde, karşı cinslerden gençlerin arasındaki eğlence, toplumda sıradan ilişkilerin bile nasıl bir değerlendirme içine alınabildiğini, kadın-erkek arasındaki ilişkilere yönelik algının yansıtılabilmesi açısından önemlidir. ‘İlişki’ olarak ifade edilen durumun aslında eleştirilen tek tarafı, genç kızlar ve kadınlardır. Bir kere daha yargılanan, eleştirilen, belli kalıplar içerisinde tarif edilmeye çalışılan genç kızlar ve kadınlar. Sadece eleştirmek ve belli bir kalıba yerleştirmek adına mı? Burada bir “hımmm” demek gerekiyor. Bu vurgunun altında yatan, aslında ‘erkek hazzının’ varlığıdır. Belli bir durumu eleştiriyor gibi davrandığımız bir anda da, aslında erkek hazzına



yönelik bir kurguyu yerine getiriyor olabiliyoruz. Böyle düşünüldüğünde, de her anlamda erkek bakış açısının ne denli güçlü bir egemenliğe sahip olduğunu görmüş oluyoruz. Kadına karşı bakış açısının eleştirildiği bir durumda bile var olan duruma hizmet edebiliyor olmak. Tarifi zor bir durum.

Filmin içerisinde dikkat çeken anlardan birisi, genç kızların bir futbol maçına gittiği andır. Bu bölüm, aslında erkeklere ait olan alanın, kuşatılmış olanın ne kadar ele geçirilebilir olduğuna ilişkin ilginç bir vurguyu içermektedir. Filmin ana yapısı içerisinde, ‘evlendirilmek’ kaçınılmaz bir ‘başa geliş’ olarak sergilenirken, bir kamyon ile kaçış ve ifade edildiği gibi bir maça katılma, aslında yerleşik örgünün ne kadar delinebilir olduğunu göstermektedir. Ağı güçlendirmek ve sistemden olası bir kaçışa engel olmak için, oturlan evin bahçesine yüksek demir çitlerin çekilmesi ve telefon bağlantılarının kesilmesi gibi durumlar da kaçınılmazdır. Bunlara tanıklık etmek bile ne acıdır.

Gelenekselliği vurgulayan ve bu gelenekselliğe ait örgüyü vurgulayan örnekler de son derece çarpıcıdır. Evlendirilecek olan kızlar, kendi isteklerine ve seçtikleri bir aday ile keşke evlenebilseler. Mümkün mü? Elbette hayır. ‘Görücü usulü’ denen yöntem, filmin vurgulamak istediği iklimi örneklendirmek için altı çizilerek kullanılmış. Sadece görücü usulü mü? Ona da elbette hayır. Bir başka örnek ise ‘bekaret kontrolüdür’ (The Guardian, 19 Mayıs 2015, Erişim: 10 Nisan 2016). Böylesi durumların varlığında, kuşatılmışlık içindeki kızlar için geriye kalan formül nedir? Yaşam ile ölüm arasındaki bir ayrımdayatmaktadır. Filmde, genç kızları, tanıklık ettiğimiz asiliğe ve “mus-

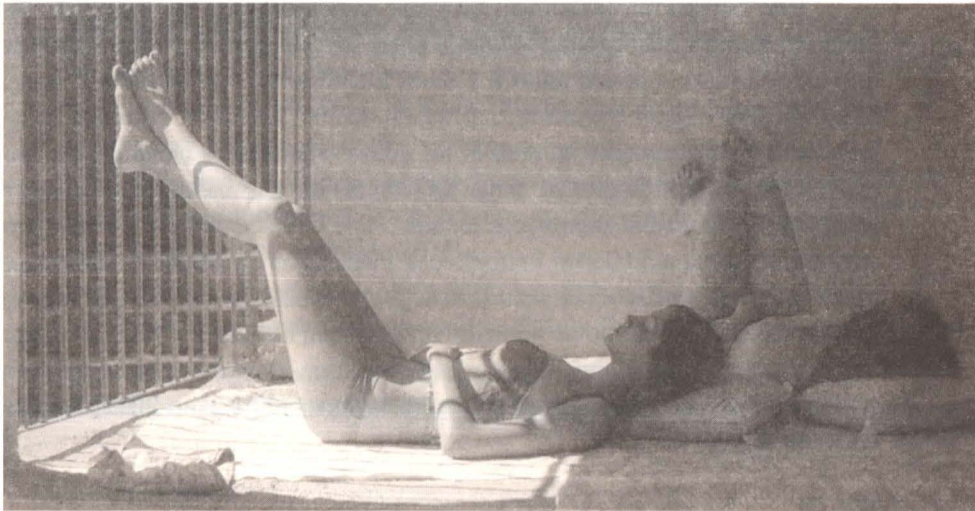




tang” olmaya iten, belki de kendilerine bırakılan bu dar ayırımdır.

Film, aslında vurgulamak istedikleri açısından sembolik bir anlatımı güçlü bir bağ kurucu olarak değerlendirmiştir. Futbol maçına katılmak, içine tıkınılan evin sergilenişi, küçük ve yaşça daha büyük kardeşlerin üstlendikleri roller, İstanbul’a yerleşen ideal öğretmen ve daha birçoğu, filmin vurgulamak istediği temel tartışmaları taşımak için dikkat çeken bileşenlerdir.

Filmde, belli oranda izleyene tanıklık etme şansı ve hatta belki gözetleme şansı verilen önemli bir nokta, kız kardeşler arasındaki oyunlardır. Belki buna, abartılı olacaksa da, oynaşmalar ve cilveleşmeler de denebilir. Bunun özenle seçilmiş bir uygulama olduğunu söylemek mümkündür. Sanki burada amaç, bastırılmak zorunda olunan cinselliğin ve ilintili konuların, yine o eve sıkışmışlığını gösterebilmektir. O eve sıkışan sadece o genç kızlar değil, gençler ile beraber ilişkilendirdiğimiz cinselliğe ilişkin farklı konular ve bunlara ilişkin yaptırımlar, sınırlamalardır. Geceleri, kızları kaba şekilde kontrole





gelen amcaları Erol, genç kızlar ve kadınlar üzerindeki baskının ve denetimin bir tür aracı rolündedir. O rol, aslında toplumda geleneksel erkeğe verilen rolün kendisidir.

İşte, böylesi bir denetim ve baskının içerisindeki kız kardeşler için aslında söz konusu olan sayısız miktarda kaçış söz konusudur. Nefes alabilmenin yolu da bu çok sayıda kaçışın yolunu tutabilmekte yatmaktadır. Filmde, farklı kaçışlar dikkati çekmekte. Kilitlenen odadan kaçmaya, çıkmaya çalışmak -tersini de okuyabiliriz, mesela bir odaya sokmamaya çalışmak da olabilir-, bir bahçeden kaçmaya çalışmak, küçük bir kasaba/köyden kaçmaya çalışmak, bir arabadan kaçmaya çalışmak... İşte bu kaçışlardır yaşamla ölüm arasında tutunma noktalarını üretebilecek olan. Daha da ötesinde, üzerlerine çökmüş olan ağır geleneksel yapının örneği olan o uzak, erişilmesi güç, kırsal, dış dünya ile bağı sınırlı olan yerleşim bölgesinden kaçmak... Belki de sadece kaçmak değil, yaşadığı anda bile çevresinden, konu-komşudan, bakan-izleyen gözlerden kaçmak için yaşamak (New York Times, 22 Kasım 2015, Erişim: 10 Nisan 2016).

Boğan iklimi, kapatılmışlığı ve kuşatılmışlığı vurgulayan ‘ev’, genç kızlar ile birlikte son derece başarı ile resmedilmiştir. Filmde vurgulanmak istenen farklı noktalar, zıtlıklar ile ilişkilendirilmiş. Haliyle, bir kuşatılmışlık, kapatılmışlık varsa, onun karşısı olarak da kaçış vardır.

Genç kızlar ve kadınlara yönelik böylesine ağır bir ortamı ve iklimi çerçevelenmede anlatımı sağlayan en önemli araçlardan biri de karakterlere verilen rollerdir. Kız kardeşler ile, öykünün içerisinde yer alan babaanne, amca, öğretmen, kamyon şoförü, görücü usulü ortaya çıkan damat ve daha birçoğu, anlatımın inşa edici öğeleridir.

“Mustang” tarif etmeye çalıştığı durumu ve ortaya koymaya çalıştığı eleştiriyi, sonuca doğru, bir kaçış ve yolculuk üzerinden kurgulamaya çalışmaktadır. Bu kaçış ve yolculuğun parçası olan kız kardeşler için üretilen bu metaforlar, aslında onların belli ölçüde ‘çılgınlıklarını’ işaret etmektedir. Mustang, her biri mustang olan kız kardeşlerin, hür çığlığın sesi soluğu olma derindedir.

## Kaynakça

Dunlevy, T. <http://montrealgazette.com/entertainment/movies/movie-review-deniz-gamze-erguens-mustang-champions-sisters-indomitable-spirit>, (28 Ocak 2016) Erişim: 10 Nisan 2016.

Morgenstern, J. <http://www.wsj.com/articles/mustang-review-life-in-a-wife-factory-1447961361>, (19 Kasım 2015), Erişim: 10 Nisan 2016.

<http://www.nytimes.com/2015/11/22/movies/with-mustang-a-director-breaks-free-of-cultural-confines.html?action=click&contentCollection=Movies&module=RelatedCoverage&region=EndOfArticle&pgt-type=article> Erişim: 10 Nisan 2016.

<http://www.theguardian.com/film/2015/may/19/mustang-review-the-virgin-suicides-in-istanbul-is-a-turkish-delight> Erişim: 10 Nisan 2016.

<http://www.vulture.com/2016/02/conversation-mustang-director-deniz-gamze-erguen.html#> Erişim: 10 Nisan 2016.





# 2000'li Yıllarda İki Türk Filminde Görünen Cinsellik: Zenne ve Çekmeceler

Fatma Okumuş<sup>1</sup>

Toplumsal bir olgu olmasının yanında, öncelikle bireysel bir işlev taşıyan insanın cinselliği, yalnızca üremeyi değil, zevk ile şefkat duygularını da içinde barındırır. Genelde sinema tarihine, özelde ise Türk sinema tarihine bakıldığında, her zaman doğrudan filmin ana konusu değilse de birçok filmde, cinselliğin işlendiği ya da yan temalardan biri olarak sunulduğu gözlemlenebilir.

## Başlangıcından 2000'li Yıllara Türk Sinemasında Cinsellik

Türk sinemasında kadın eşcinselliğinin bile, erken bir dönemde, 1960'larda Halit Refiğ'in çektiği *Haremde Dört Kadın* adlı filmiyle beyazperdeye yansıtıldığından söz ediliyorsa da (Öngören, 1982:126) filmdeki kadın eşcinselliğinin, daha çok bir dekor gibi kullanıldığı söylenebilir. Film, 1899 yılında, bir paşanın köşkündeki cinsel kaçamaklarla haremdeki kadınlar arasındaki ilişkileri gülünç bir şekilde sunar.

Türk sinemasının ilk yıllarından 1980'lere gelene değin, cinselliğe ilişkin bazı kalıplar oluşmuştur:

Türk filmlerinde harem görüntüleri, banyo sahneleri, tarihsel dekor içinde cariyeler, çıplak esir kızları ve daha sonra da kaba şiddeti içeren tecavüz sahneleri, çıplak kadınların görüldüğü deniz ve göl kıyılarında geçen öyküler ön plana çıkmıştır. Göbek dansözleri de tarihsel filmlerin ya da bir yolunu bulup öykünün gece kulüplerinde geçmesini sağlayan filmlerin vazgeçilmez parçası olmuştur (Öngören, 1984:60).

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü

1980’li yıllarda, Türk sinemasında daha önceki yıllarda ele alınmayan konuların işlenmeye başlandığı görülür. Dünyada yaşanan feminist hareketlerin etkisiyle gündeme gelen kadın sorunlarının ele alındığı konular, öne çıkmıştır. Söz konusu filmler, “kadın filmleri” adı altında toplanır. Atıf Yılmaz’ın 1980’lerde çektiği 17 filmden 13’ü doğrudan “kadın filmi”dir (Esen, 1998, 23). Türk sinemasında, 1980’li yılların ikinci yarısında, birey üzerine kurulu psikolojik incelemeler (Scognamillo, 1998:512) de görülmektedir. Bu yıllarda, Türk toplumunda cinselliğe bakış da hızla değişmiştir:

Cinselliğe, aşka, kadın-erkek ilişkilerine dair değerler de değişiyor. Gelecekteki toplum kalıntısı “namus cinayetleri” hâlâ belli yörelerde bütün vahşetiyle sürse de, toplum bir dönemin tabu konularına daha hoşgörülü, daha yumuşak bakar oldu. (...) 1940’larda, 1950’lerde annelerinin bucak bucak sakladığı aşk romanlarına, 1990’ların gençleri gülüp geçiyor. 1960’larda, hatta 70’lerde birkaç saniyeden fazla süren öpüşme sahneleri, ya da çiftlerin biraz sonra sevişeceklerini sezdirenen soyunma sahneleri sansüre uğrarken, herhangi bir televizyon kanalında, herhangi bir dizide, herhangi bir saatte دیدiğiniz kadar çıplaklık, sevişme, eşcinsel ilişki seyredabiliyorsunuz (Baydar ve Özkan, 1999: 97).

1990’lı yıllara gelindiğinde Türk sinemasında cinsellik, asıl tema gibi işlenmeye başlanarak bireyin ayrıksı cinselliği ele alınırken sevginin ve cinselliğin, varolduğu bilinen; ancak konuşul(a)mayan yanları görünür kılınır. Söz konusu filmler şunlardır:

1. *Düş Gezginleri* (1992) : Türk sinemasında kadın eşcinselliğini ele alan 1994’te Toronto Gay ve Lezbiyen Film Festivali’ne katılan ilk Türk filmidir.
2. *Dönersen Islık Çal* (1992): Hiçbir karaktere ad verilmeyen filmde her karakter, temsil ettikleri rollerle anılırlar. Travesti, cüce, pezevenk, fahişe vd. ayrıksı özellikleriyle sunulur.
3. *Denize Hançer Düştü* (1992): Kadın eşcinselliği işlenmiştir.
4. *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (1993): Beyoğlu’nun arka sokaklarında yaşayan fahişelerin, travestilerin, eşcinsellerin ayrıksı yaşamları anlatılır.

5. *Hamam* (1996): Türk sinemasında erkek eşcinselliğini duygusal yanılla da ele alan ilk filmidir.

6. *Lola ve Bilidikid* (1998): Eşcinselliğin Türk ve Alman, iki farklı kültürdeki yansımaları sunulur.

Yukarıdaki filmlerden hareketle, 1990'lı yıllarda Türk sinemasında görünen cinselliğin özellikleri şu maddeler altında toplanabilir:

1. Cinsel kimlikler, kalıp görünümlerinden çıkmıştır. Alışılmadık cinsel kimlikler komik, korkunç, kadınsı/erkeksi, sakar, alay konusu, cinsiyetsiz, kurban, zavallı kişilermiş gibi temsil edilmezler.
2. Her tür cinsellik, insan ilişkilerinin doğal bir parçasıdır.
3. Konuşmalarda, cinsellik kavramları açıkça kullanılmaktadır.
4. Hiçbir cinsel kimlik, toplumdan gizlenmemektedir.

Butler'dan hareketle mutlaklığı tartışılabilen toplumsal cinsiyet kalıplarıyla cinsel kimlikler, eyleme dayalı kavramlardır (2008:231). Her ne kadar toplumsal olarak inşa edilmişse de toplumsal cinsiyet ve cinsellik, akışkan olgulardır. Türk sinemasında heteroseksüel olmayan cinselliklere ilişkin sorgulamanın, en azından önemsemenin Batı sinemasıyla eşzamanlı başladığı söylenebilir. Queer/Ayrıksı kimlikler, "heteroseksüel-eşcinsel ikiliği içine sıkışmayan yeni bir kuşak" (Benshoff ve Griffin, 2004, 7) tarafından anlatılmaya başlanmıştır. Yalnızca eşcinsel kimlikleri merkeze almadan, aralarındaki diğer ayrıksı kimliklere de yer veren filmler, yeni sözler söylemeye başlamıştır.

### 2000'li Yıllarda Türk Sinemasında Cinsellik: Zenne, Çekmeceler

Her iki film de Caner Alper ile Mehmet Binay ikilisinin ortak çalışması. *Zenne*'de (2012), erkek eşcinselliği ana tema gibi işlenir. *Çekmeceler*'de (2015) genç bir kadının yaşamıyla çevresindeki kişiler, cinselliğin birçok yönüyle harmanlanarak sunulur. Cinsellik hakkında ya da cinsellik üzerinden sözler eden iki film de bu yönleriyle, 2000'li yıllarda çekilen diğer Türk filmlerinden farklı bir konuma yerleşir.

## Zenne

Eşcinsel Ahmet Yıldız’ın, 2008 yılında cinsel kimliği nedeniyle öldürülmesinin etkisiyle çekilen *Zenne* filminde de; genç kadın Deniz’in yaşamının anlatıldığı *Çekmeceler*’de de toplumsal düzey farkı gözetilmeksizin namus kavramının çarpık algılanışı öne çıkmaktadır.

Ahmet’in babası, “okulunu bitir, askere git, hayırlı bir kısmet bulalım ve işlerin başına geç” diyerek oğlunu, kaba güç kullanmaksızın sürekli baskı altında tutar. Erkeklerin egemenliğindeki dünyada Ahmet olmak zordur.

Ahmet’in, eşcinselliğini gizlemesindeki en büyük neden, törelerine bağlı, toplumsal cinsiyet kalıplarının dışındaki erkeklik biçimlerini reddeden, ataerkil ailesidir. Kendisinin de bastırılmış bir eşcinselliği yaşamak zorunda kaldığı düşünülebilecek babası, karısına boyun eğmektedir. Ahmet, aile içindeki baskıları, namusun nasıl algılandığını vurgular.

Kız kardeşi Hatice’yle İstanbul’da yaşadıklarından baskıcı anneleri Kezban, onların yanına sıkça gelir; çünkü gözü, küçükken kadın giysileri giyerek dans ettiği günden beri sürekli Ahmet’in üzerindedir. Ahmet, eşcinsel kimliğini ailesinden gizlemek için onların yanındayken solgun renklerdeki giysiler içindedir. Ailesi memlekete dönünce, Ahmet’in giysileri yine renklenir.



Oğlunun eşcinsel olduğundan kuşkulanan Kezban, kocasına Ahmet'i 'ortadan kaldırması' gerektiğini bile söylemiştir. Anne, "oğlan doğdu erkek olamadı, hayra dönmedi" görüşündedir. Bu yüzden, Zindan'ı Ahmet'in peşine takar. Ailesine eşcinselliğini söylememesi için Ahmet, Zindan'a para verir. Daniel bunu görünce Ahmet, anlatır: Annesi temizlik hastası bir kadındır, kendisinin temiz olmadığını Daniel'a ağlayarak söyler. Ahmet, kendi erkekliğinin ötekiliğini içselleştirdiğinden kendi içinde de huzur bulamamaktadır. Kuşkusuz, biseksüel kimliğini ailesiyle paylaşınca anlayışla karşılanan Daniel'ın Batılı dünyasından bakılınca, Ahmet'in durumunu anlamak olanaksızdır. Aynı durum, Lola ve Bilidikid (1998) filminde de söz konusuydu. Her iki filmde de Batılı ailelerin, oğullarının eşcinselliklerine ilişkin hiçbir sorun çıkarmadan yaşayabiliyor görünmeleri olağan kılınmaktadır.

Alman fotoğrafçı Daniel, Ahmet'in sevdiği adamdır. Biseksüel Daniel'la arasındaki duygusal ilişki, Can'ın dostluğuyla birlikte Ahmet için bir sığınaktır. Daniel filme, "batılı bakış" katarken, Ahmet'in kurtuluş umudu oluyor. Daniel'ın ülkesine gidip baskıcı toplumdan kurtulmayı tasarlıyor. Filmde, sunulan üç karakter arasındaki güven ilişkisinin nasıl kurulduğu net değilse de cinselliğe ilişkin konuların sürekli öne çıkması, birbirlerine güvenmeleri için, aralarındaki tek ortak noktanın cinsel seçimleri olmasının yeterliliğini düşündürüyor.

*Zenne*, çatışan iki erkeklik temsilini vurgular. Bir yanda toplumsal onay gören erkeklik temsiliyle kahraman *askerler*; diğer yanda ötekileştirilen erkeklik temsiliyle erkek izleyiciye karşı dans eden *zenne*. Zenne Can, eşcinselliğini özgürce yaşamakta, Ahmet'i de yüreklendirmektedir. Can'ın dansla dolu rengârenk dünyası, filmin görselliğiyle müziklerini yönlendirmesi açısından önemli bir öğe. Bu dünyayla film, ilgi çekici bir açılış sunuyor; ancak, filmin akışına serpiştirilen benzer dans görüntüleri, tekrarlanınca etkisini yitirerek filmle bütünleşemediğinden bağımsız, renkli, ilgi çekici karelerden öteye gidemiyor.

Askerlikten muaf tutulmak isteyen Can ve Ahmet, eşcinselliklerini cinsel ilişki sırasında çekilen fotoğraflarının yanında bazı 'bilimsel' incelemelerle kanıtlamak zorundadır. Daniel ile Ahmet, fotoğraflarını çekerler. Bir diğer önemli ayrıntı Ahmet'in, askerlik şubesine giderken zenne kılığına girmesidir. Ağda ve makyaj yapılan Ahmet, renkli giysiler içindedir. Ahmet'in,

eşcinsel kimliği askerlerce ‘onaylanarak’ psikoseksüel bozukluk tanısı konur. Tüm aşağılanmalardan sonra Ahmet, istediği raporu alarak askere gitmekten kurtulur.

Can, fotoğraf çektirerek kendini aşağılamalarını reddettiği için anal muayene edilir. Söz konusu süreç de Can için onur kırıcıdır. Sonuçta, Can da rapor alarak askerlikten kurtulur.

Eşcinsellerin askerliği reddetme sürecindeki çabalarıyla katlanmak zorunda kaldıkları aşağılayıcı davranışlar, alay etmeler, hakaretler, filmde ayrıntılarıyla verilir. Toplumun eşcinsellere karşı acımasızca davranışlarıyla eşcinsellerin yaşamda karşılaştıkları güçlükler gözler önüne serilir.

Geçirdiği yıpratıcı süreç, Ahmet’in dayanma gücünü aşmıştır. Daha fazla gizlenmek istemediğinden babasına eşcinsel olduğunu telefonda söyler. Bir anlamda, kendini özgür kılar. Artık, saklanmak için çabalamak zorunda değildir. Yine de baskın erkeklik temsilini oğluna sürekli dayatan aile, başarılı olamayınca namuslarını temizlemeye karar verir. Ahmet, babası tarafından sokak ortasında vurularak öldürülür. Ahmet eşcinselliği için babasından özür dilese de yetmez. Toplumsal yapı belirleyici, hatta yok edicidir.

## Çekmeceler

Tabuları yıkmak, saklananları açığa çıkarmak, kadın bedeni üzerinden savunulan namus algısının çarpıklığına dikkat çekmek, Türkiye’de kadın olmak, aile kur(ama)mak, erkeklik vb. konulara teğet geçebilecek anne, baba, çocuk, şizofreni, rüya, intihar, şiddet, taciz, Medusa vb. her tür konu hakkında söz söyleyen filmin olay örgüsünü izlemek zorlaşmaktadır.

Filme, içindeki şu sözlerden, “Herkesin zihninde çekmeceler vardır, hepimizin. Dar, geniş, derin. Kimisi sıkış tepiş doludur, kimisi bomboş kalmıştır. Örneğin, kimisine aile çekmecesini deriz, ailelerimizi, eşimizi, çocuklarımızı koyarız; kimisine kariyer başarılarımızı. Kimine seks, kimine sosyal birliklerimiz, arkadaşlarımızı. Kimisi bomboş kalır. Bu boşluklar ilerleyen yıllarda hayal kırıklıklarına ve yıkımlara sebep olur. Bazı çekmeceler ise kilitli kalır. Nedenler ve sonuçlar orada gizlidir...” ve adının çağrıştırdıklarından ya da bölümlenmeden hareketle bakmak da tema çokluğunun yarattığı karmaşayı çözümlenemese de konuların odak noktası cinsellik, gibi görünmektedir.

Filmde, kadının ve erkeğin özel ve/veya kamusal alanda nerede duracağını, nasıl davranacağını, nasıl temsil edileceklerinin belirlenmesinde toplumsal cinsiyet kurallarının baskınlığı vurgulanmaktadır. Toplum, sürekli eril, dişil, evli, bekâr, sapkın, normal, çocuklu, çocuksuz vb. adlandırmalarla bölünür. Her iki cinsin de toplumsal yaşama katılım oranı, görünürlüğü, yer aldığı toplumsal cinsiyet algısından etkilenir.

Ann Oakley'e göre 'cinsiyet' (sex), erkek ile kadın ayırımının biyolojik adıyla; 'toplumsal cinsiyet' (gender), erkeklik ve kadınlık arasındaki toplumsal açıdan eşitsiz bölünmenin adıdır (Marshall, 1998:98). Kız ya da oğlan doğan bebeklerin, büyürken edindikleri deneyimler sonucu kadına ya da erkeğe dönüşmeleri karmaşık bir süreçtir.

Kadınların yakındıkları, karşı çıktıkları, katlanmak, savaşmak zorunda kaldıkları birçok sorun, toplumsal cinsiyetle ilişkilidir. Cinsel davranışlar, insanın yaratılışındaki soyun sürdürülmesinde varsayılan etkilerine göre düzenlenir. Üç kutsal dinde de görülen "tohum ve toprak" metaforu, tarihsel süreçte egemenliğin göstergesi olarak çok daha gerilere gider (Berktaş 2000:57). Erkek egemen, etken; kadın hükmedilen, edilgendir. Mitolojide de toprak, anadır; tanrı, babadır.

Toplumsal kurallar erkeği merkeze aldığından, filmde de vurgulandığı gibi evdeki kadınların namusundan erkek sorumludur. Deniz'in büyüyünce orospu olmasını engellemek için babası, küçüklüğünde kızının külodunun ıslanıp ıslanmadığını sürekli denetler. Anneliğe hazırlıksız 'yakalanan' anesiyle; sert erkek görünümüne kavuşmak isteyen babasıyla erkeklerin egemenliğindeki dünyada, Deniz olmak da zordur. Deniz'in babası açısından da erkekçe tutumlar takınmanın, özellikle erkekçe görünmenin -filmin sonundan anlaşıldığı gibi cinsel organının görünümüne takıntılıdır- önemi büyüktür.

Filmde, namus kavramının çarpık algılanışının, öğrenim düzeyi gözetmeksizin kadın bedeni üzerinden tanımlanmasının altı çizilmektedir. Uyguladığı yöntemin küçük bir çocuk üzerindeki olumsuz etkisi önemsenmeksizin Deniz'in namusu, babasının sıkı "koru(n)ma/denetim" duvarıyla çevrilmiştir. Babasının dayattığı namus, Deniz'in gündelik yaşamını, sadakat anlayışını, cinselliği yaşayışını etkilemiştir. Babasına karşın, birçok cinsel ilişkiye girerek Medusa lanetini kazanır. Cinsel özgürlüğünü yaşadığı için Medusalaşan Deniz, giderek 'çirkinleşir'. Aynı anda birden çok kişiyle cinsel ilişkiye girer,



akan trafiğin ortasına kendini atarak herkese külodunu gösterir, erkek arkadaşının gözü önünde başkalarıyla uyarıcı davranışlar sergileyerek, kendisine karşı duygularını sınar.

Sayılan cinselliğin uç noktalarıyla dolu sahnelerle seyirciyi irkiltken, benzeri birçok çarpıcı sahnenin sıkça yer aldığı film, *In-yer-face theatre* (İngilizce suratına ya da yüze vurumcu tiyatro), adı verilen tiyatro anlayışını akla getiriyor. İngilizce “in-your-face”den gelen kavram, “açıkça saldırgan ya da kışkırtıcı, görmezden gelinemeyen ya da kaçınılamayan şey ya da olay” anlamında kullanılıyor (<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/in-your-face>).

Yüze vurumcu tiyatro, İngiliz oyun yazarı Sarah Kane’in 1995 yılındaki *Blasted* (Harap) adlı oyunuyla tanım kazanır. Karşıt ve eşcinsel tecavüz, işkence, yamyamlık ve savaş öğeleri içeren oyun, sahnelendiğinde büyük tepki görür. İzleyiciyi rahatsız etme amacıyla çıplaklık, argo, şiddet, cinsellik, uyuşturucu, cinayet vb. öğelere sıkça yer verilen yüze vurumcu tiyatrodaki bazı deneysel sahne kullanımlarına da yer verilmektedir (<http://www.inyerfacetheatre.com/what.html>).





Ebeveynlerinin yaralayıcı tutumuyla yetişen, cinselliğini uç noktalarda yaşayan Deniz, filmin akışına uymaksızın, yolun sonunda ataerkil, geleneksel yaşamı seçerek evlenir. Filmin sonu, geleneksel anlatı filmlerinin ‘mutlu son’unu andırır. Deniz, toprağa kavuşarak anneliğe ulaşmış; evlenerek huzuru bulmuştur.

## Sonuç

Her iki filmde hareketle denilebilir ki 2000’li yılların Türk sinemasında, egemen ataerkil düzene karşı gelen ‘özne’ konumundaki karakterler, en can yakıcı, en uç noktalarda ele alınabilmiştir.

*Çekmeceler*’de yer alan tiyatro sahneleri *Zenne*’deki dans sahnelerini anımsatıyor. Renkli, canlı, aydınlık... Yönetmenlerin gelecek filmleri için de yine sahne görselliğinin yer alması beklenebilir.

*Zenne* filminde eşcinsellik temasını işledikten sonra yönetmenlerin *Çekmeceler*’de eşcinselleri gülünç göstermeleri tutarsızlık gibi algılanabilir. Yönetmenlerin konuyla ilgili

efemine karakterlerin varlığını, kolaya kaçma, bayağı olarak görseler bile, bu konudaki tavrımız net. Toplum içine, kıyafetiyle, saç-başıyla, konuşmasıyla, nüktedanlığıyla, renkli, eğlenceli eşcinsel karakterlerini sindirinceye, transfobiye içinden söküp atıncaya kadar onlara yer vereceğiz. Eşcinsel



karakteri şahsiyetsiz, iki yüzlü, sahtekar, ahlâksız yapmamız, onları gülme malzemesi olarak kullanmamız elbette düşünülemez. İki eşcinsel karakter yer alacaksa biri mutlaka diğerine göre daha renkli, daha ‘gey’ olacak (<http://gzone.com.tr/zenne-ve-cekmecele-filmlerinin-yonetmenleri-caner-alper-ve-mehmet-binay-gzonea-konustu/>).

sözlerinin ardından, gelecekte de izleyiciyi sarsan, ayrıkçı cinsel konuları ele alan filmler çekecekleri beklentisi artıyor.

### KAYNAKÇA

Baydar, O. ve Özkan, D. (1999). *75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan, Cumhuriyet Modaları*. İstanbul: Tarih Yayınları.

Benshoff, H. and Griffin, S. (2004). *Queer Cinema, The Film Reader*. New York: Routledge.

Berktaş, F. (2000). *Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis.

Butler, J. (2008). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (Çev. Başak Ertür). İstanbul: Metis.

Esen, Ş. (1998). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. Eskişehir: Etam.

<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/in-your-face>  
Erişim tarihi: 18 Nisan 2016.

<http://gzone.com.tr/zenne-ve-cekmeceler-filmlerinin-yonetmenleri-caner-alper-ve-mehmet-binay-gzonea-konustu/> (Erişim tarihi: 18 Nisan 2016).

<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/in-your-face>.  
Erişim tarihi: 18 Nisan 2016.

Marshall, G. (1998). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat.

Öngören, M. T. (1982). *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü*. Ankara: Dayanışma.

Öngören, M. T. (1984). "Türk Sinemasında Kadın ve Cinsellik". *Videosinema*. 5, 60-77.

Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yay.

Görseller. <http://www.cam-films.com/> (Erişim tarihi: 18 Nisan 2016).



# 2000'ler Türkiye'sine Bir Bakış: Çekmeköy Underground

Çağrı Yılmaz<sup>1</sup>

## Giriş

Bireyi ve bireyin oluşturduğu kolektif yapıları, bu yapılar arası ilişkileri ekonomik, kültürel, toplumsal vb. çoklu boyutlarda ele almak, sanatın işlevlerinden birisidir. Sinema da bireyin, toplumun, bir topluma ait yaşayış ve düşünüş biçimlerinin, kültürel değerlerin, toplumsal gelişmelerin ve değişimlerin, kısacası “toplumsal olan”ın, sanatçının süzgecinden geçirilerek yaratıldığı bir sanat dalıdır. Adanır'a (2003: 60) göre “[...] filmin önemli işlevlerinden birisi, gösterdikleri aracılığıyla göstermediklerini aktarmaktır”. Sinemanın toplum, toplumsal olgular ve değişimlerle ilgili işlevi üzerinde duran Zizek (2011: 15), bir filmin asla “yalnızca bir film” ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu olmadığını, filmlerin yalan söylerken bile toplumsal yapımızın can evindeki yalanı anlattığını belirtmektedir. Adanır (2003: 154) “sinema hiç kuşkusuz ‘gerçeğe benzerlik’ ve ‘analoji’ üstüne kurulabilen bir sanattır.” ifadesiyle toplumda farklı dinamiklere bağlı olarak meydana gelen gelişmelerin, değişimlerin ve dönüşümlerin sinemaya yansımaya ve gerçek ile sinema arasındaki bağıntısallığa atıfta bulunmaktadır. Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal

<sup>1</sup> Arş. Gör., Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü.

anlatılar biçiminde aktarırlar (Ryan ve Kellner, 2010: 35). Bu bağlamda düşünöldüğünde sinema “toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, türetir, yerinden eder ve eğip bükür. Sinema yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz, resmettiğı toplumun ayrılmaz bir parçasıdır” (Diken ve Laustsen, 2011: 24). Sinema, tıpkı dışarıdan bakan bir göz gibidir; topluma ait olan her şey onun merceğı altındadır.

Sinemanın “toplumsal olan”la ilişkisi, toplumsal söylemlerin ve eylemlerin altında yatan farklı ideolojik örüntüleri de gün yüzüne çıkarma eğilimindedir. İdeolojinin içerdığı siyasal imalarla, amaçlarla ve yönelimlerle yakından ilgilenen sinema, kitlelere içinde yaşadıkları toplumlardaki gelişmeleri örtölü ya da doğrudan sunabilmektedir. Film anlatıları ve imgeleri okuma pratikleri aracılığıyla iyi kötü ideolojik bir alana aktarılabilir ve bu şekilde işlevi dönüştürölerek eleştirel bir amaca hizmet eder hale gelebilir (Lapsley ve Westlake 2006’dan aktaran Diken ve Laustsen, 2011, s. 26). Filmlerin politik anlamlarını daha çok içerdikleri tezlerde, kullanılan somut temsil stratejilerinde ve yarattıkları muhtemel etkilerde aramak gerekir (Ryan ve Kellner, 2010: 19). Bu nedenle, “[...] filme daha kapsamlı bir alanda yer alan bir eser olarak; ekonomik, toplumsal, siyasal, vb. ilişki içinde bulunan sanat alanındaki toplumsal yapıların ve mücadelelerin gerektirdiğı” (Bourdieu 1992’den aktaran Diken ve Laustsen, 2011, s. 25) bir bakış açısı ile yaklaşmak gerekmektedir. Bir boyutuyla bu çoklu bakış açısı, bir filmin altında yatan ideolojik imaların anlaşılabilmesini olanaklı kılmaktadır. Çünkü “sinema, günümüzde, bu tür politik mücadelelerin yürütölmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil arenası oluşturur (Ryan ve Kellner, 2010: 37).

Yürütölün bu tartışmaların ışığında bu çalışmanın problemi Türkiye’de 2000’li yıllarda üretilen bazı filmlerin 2000’lerin ekonomik, kültürel ve toplumsal değişimlerin yaşanmakta olduğı bir politik iklimden bağımsız okunamayacağı üzerine temellenmektedir. 2000’li yıllar Türkiye açısından önemli ekonomik, kültürel ve toplumsal değişimlerin yaşandığı bir dönem olarak sinemada karşılığını bulmuştur. Bu yıllarda yoğun bir biçimde yaşandığı varsayılan toplumsal değişimlerin izleri, 2014 yapımı *Çekmeköy Underground* adlı filmde aranacaktır. 2000’li yıllar Türkiye’sinde yaşanan gelişmelerin izdüşümünün, yakın dönem Türk sineması film örneğı *Çekme-*

*köy Underground*'da nasıl yansıtıldığı sosyolojik eleştiri ve ideolojik eleştiri yöntemlerinden faydalanılarak ortaya konulacaktır. Özden (2000: 131) bu yöntemin, filmleri bir toplumun değer yargılarını, normlarını, ideallerini ve dünya görüşünü yansıtan sosyal bir sanat-kültür ürünü olarak eleştirme amacı ile kullanıldığını söylemektedir. Moran'a (2012: 86) göre ise "sosyolojik eleştiri yöntemi büyük ölçüde betimleyicidir; eser hakkında bir değer yargısı taşımaz, durumu tespit etmekle yetinir. Ama bazen de normatif olur ve değer yargıları verir". Çalışma, sosyolojik eleştiri yöntemi aracılığıyla iki temel sorunun yanıtını arayacaktır. Kabadayı'ya (2014: 54) göre bunlardan biri, filmin kültürel ve ulusal niteliğinin ne olduğu, diğeri ise, filmin, üretildiği ülkenin kültürüne dair ne söylediğidir.

Çalışmada uygulanacak diğer bir eleştirel yöntem ise ideolojik yaklaşımdır. İdeolojik film eleştirisinin temel amacı ideolojik bir yeniden üretme aracı olarak filmlerin doğasının belirlenmesini sağlamaktır (Özden, 2000: 141). İdeolojik yaklaşım özellikle sosyolojik eleştiriyle iç içe ilerler (Kabadayı, 2014: 59); bu nedenle, sosyolojik eleştiriyle aynı sosyal ilişkiler üzerinde durması nedeniyle sosyolojik eleştirinin yararlanabileceği en yakın eleştirel perspektifi sunmaktadır (Özden, 2000: 134). Durum tespiti yapan sosyolojik eleştiri yöntemi bu doğrultuda, ideolojik eleştiri yöntemi ile keşşerek daha etkin bir biçimde işlevsellik kazanmaktadır. İdeolojik eleştiri yöntemi çerçevesinde incelenecek olan filmde, Zafer Özden'in (2000: 142) bu eleştiri yöntemi konusunda belirttiği iki sorudan ilki, içinde bulundukları tarihsel dönem içindeki sınıfsal ilişkiler bağlamında çeşitli kültürel düşünceler ve değerlerin, toplumsal konumların, ideolojik yansımaların filmlerde nasıl yeniden üretildiğiyle ilgilenirken, ikincisi; filmlerin kültürel birer metin olarak okunmaları aracılığıyla derinde yatan ideolojik koşullandırmalar ve imaları nasıl ortaya çıkarabildiklerine odaklanır.

## 2000'ler Türkiye'sinde Siyasi Bağlamda Ortaya Çıktığı Varsayılan Birtakım Ekonomik, Kültürel ve Toplumsal Değişimler

İçinde bulunduğumuz yeni yüzyıl, Türkiye adına birbirleriyle iç içe geçmiş ekonomik, kültürel ve toplumsal alanlarda deneyimlenmekte olan birtakım gelişmeleri ve değişimleri imlemektedir. Ekonomik gelişmelere ilişkin, Balkan vd. (2013: 12-13), toplumsal alanda İslamcı bir burjuva sı-

nının, daha önceki dönemin laik burjuvazisinden farklı bir kültürel oluşum olarak ayrışıp, görünür hale geldiğinden söz etmektedir. Muhafazakâr kimliğe sahip olduğu varsayılan politik / apolitik bazı siyasi örgütlenmeler, “güçlü İslami etkiler taşıyan bir kültürel sermayenin ve çalışma ahlakının taşıyıcısı (Yankaya, 2014: 22)” olarak etkinliğini ve görünürlüğünü artırmıştır. Bu durumun en belirgin uzantısı, gündelik yaşamı uzun ya da kısa vadede etkileyen kentsel dönüşüm sürecidir. Özden (2010: 194), kentsel dönüşüm projelerinin, kentleri dönüştürmek için bir araç olarak kullanılmaya başlandığından söz etmektedir. Kömürcüoğlu (2014) ise, deprem odaklı kentsel dönüşüm projelerinin, özellikle 2010 yılından sonra başladığını ve bu dönüşümün neyin aracı olduğunun çoklu boyutlarının ilk sırasında arazi getirimi (rantı) boyutu bulunduğunu belirtmektedir. Bu boyut, inşaat sektörünün gelişmesi ve güçlenmesi ile toprak getiriminde artışa sebep olmuş, bu durum da büyük sermaye sahiplerinin dikkatini çekmiştir. Böylelikle, büyük müteahhitler daha da zenginleşebilmişlerdir. İkinci boyut ise toplumun modernizasyonudur. Gecekondu yıkılacak, yerlerini apartmanlara ve toplu konutlara bırakacak, kapalı siteler, rezidanslar, alışveriş merkezleri, gökdelenler de daha modern bir görüntü elde etmeye yardımcı olacaktır. Kömürcüoğlu, bu projenin yalnızca binaların modernizasyonu ile ilgili olmadığını vurgulamaktadır: Soylulaştırma ve daha modern bir görüntü elde etme amacıyla bu bölgelerde yaşayan insanlar da değiştirilecektir. Soylulaştırma, “kent merkezlerindeki çöküntü alanına dönüşmüş mahalle ve sokakların, içinde yaşayan yoksullardan arındırılarak, yeni yatırımlarla yeni bir kentli kimliğe sunulmasını ifade etmektedir” (Şimşek, 2014: 37-38). Diğer bir yandan, yerinden edilme durumu, sosyal ilişkileri zedeleyecek, dayanışma ve bir arada yaşama duygusu kaybolacaktır. Öktem Ünsal’a (2015: 316) göre, dar gelirli kesimin yaşam alanlarına yönelik kentsel dönüşüm projeleri dar gelirli kesimler için kentlerde yerinden edilmeler, yoksulluğun derinleşmesi ve mülksüzleşme ile sonuçlanan süreçlere yol açmaktadır. Sözlerini sürdüren Öktem Ünsal, dar gelirli kesimin büyük mücadelelerle ve türlü bedeller ödeyerek kurdukları mahallelerin getirim odaklı kentsel dönüşüm projeleri ile orta ve orta sınıf için lüks konut, alışveriş ya da iş merkezine dönüştürüldüğünü, dar gelirli kesimin ise ya borçlanarak TOKİ’nin çeperde geliştirdiği sosyal konut alanlarına ya da diğer gecekondu alanlarına gönderildiğini eklemektedir. Günümüzde, bu dönüşümden en çok pay alan şehirlerden birisi de İstanbul’dur. Genç (2011:



77), İstanbul'da en görünür şekliyle yeni tüketim alışkanlıklarının, alışveriş merkezlerinin, finans kapitalin merkezi olma konusunda gayretliliğin getirmiş ve getirim yönetim politikalarının yükselişi içinden geçtiğimiz dönemi anlamamıza yardımcı olduğundan söz etmektedir. Ona göre, özelleştirmeler, “kentsel getirimsel dönüşüm”, yine İstanbul'un nüfusu nedeniyle işsizliğin artışı ve “sosyal güvenlik aşındırmaları”, kamuda, sosyal alanlarda, sokaklarda boşluk dolduran mafya tipi ilişkiler ve artan inşaat faaliyetleri İstanbul'daki yaşamı doğrudan etkilemektedir. Bu türden bir ekonomik yeniden-yapılanma sürecinin hem var ettiği hem de tarafından var edildiği “bi-rey”i görünürleştirdiğini söylemek olanaklıdır. Bu bireyi “toplumsal ve kültürel zeminde muhafazakâr, ekonomik alanda ise serbest pazar ekonomisinin girişimci ruhuna uyumlu” (Doğu vd., 2014: 132) olarak konumlandırmak olasıdır. Diğer yandan, ayrıksı bir görünürlük biçiminin temsiliyetini bilinçli ya da bilinç-dışı olarak üstlenmiş, söz konusu siyasalara karşı bir duruş sergileyen yeni bir kuşağın ortaya çıktığı da düşünülmektedir. White'a (2013) göre bu yeni kuşak, ulusun içinde birey olarak kendilerine aidiyet alanları ararken, kendilerini artan bir biçimde, yeni medya, sivil aktivizm ve tüketim kültürü üzerinden ifade etmektedir ve onların kitaplardan, medyadan, küreselleşmeden, pazardan ve yeni fırsatlardan etkilenerek Müslüman ve Türk olmanın ne anlama geldiği noktasında sorgulamalar yoluyla daha melez bir kimlik geliştirdiklerini söylemektedir.

Diğer yandan, farklı toplumsal bölüngülerin “ötekileştirme” eyleyiminin 21. yüzyıl Türkiye'sinde çeşitli boyutlarıyla devam ettiği düşünülmektedir. Toprak vd. (2012), mülakat yöntemine dayalı olarak yürüttükleri araştırma sonucunda muhafazakâr yapıdan kaynaklı baskıların artmakta olduğunu, bireylerin temel olarak, “etnisiteye, cinsiyete, farklı kimliklere, ideolojiye ve inanca” dayalı ayrımcılıklara maruz kaldıklarını belirtmektedir. Ek olarak, muhafazakârlaşmanın ve muhafazakâr örgütlenmelerin toplumsal yaşamda sosyo-ekonomik ve sosyo-politik boyutlarıyla da kendisini gösterdiği saptamasını yapmaktadırlar. Toprak vd. (2012: 182), “toplumsal önyargı ve baskıcı muhafazakârlıkta gözlemlenen devamlılığın siyasi seçkinlerin tutumuyla bağlantılı” olduğunu söylemektedir. Genel anlamda ise Türkiye'de Türk, Sünni Müslüman, heteroseksüel olmayan herkes “öteki”leştirilmekte ve bir şekilde “nefret söylemi”nin hedefi haline gelebilmektedir (İnceoğlu ve Çoban, 2014: 74). Ötekileştirmenin bir sacayağı da geleneksel

Türk toplum yapısının belirleyici unsurlarından biri olan “ataerki”dir. Bourdieu’nün (2014: 13) “biyolojik olanın toplumsallaşması ile toplumsalın biyolojikleşmesi arasında uzun bir çalışmanın ürünü” olarak tanımına atfen Türkiye’de, 21. yüzyılda “ataerki olan” hem “toplumsal dünyada, hem de bedene gömülü haliyle bedenlerde [...] mevcuttur; buralarda, algılama, düşünme ve eyleme şemaları sistemleri olarak işleyiş” (Bourdieu, 2014: 21) göstermektedir. Var olan geleneksel ataerki yapının toplumsal yaşamda artmakta olan etkilerinin siyasi söylemlerle pekiştirildiğine de 21. yüzyıl Türkiye’sinden birçok örnek<sup>1</sup> vermek olanaklıdır.

### Çekmeköy Underground Filminin Çözümlemesi

Tarık, Ferhat ve Ayça bir şarkı yarışmasına hazırlanan ve ünlü olup seslerini duyurma hayali kuran üç gençtir. Kentsel dönüşüm sürecine giren Çekmeköy’de mahalle hayatı sürdürmektedirler. Tarık işsizdir, Ferhat bir oto tamircide çalışmaktadır, Ayça ise bir yandan annesinin kuaföründe çalışırken diğer yandan üniversite sınavına hazırlanmaktadır. Gençler, kullanılmayan bir depoyu kendileri için tasarlamış ve stüdyo olarak kullanmaya başlamışlardır. Ferhat, çalıştığı bir gün, araba yıkatmak için gelen Emir ve Berfin’le tanışır. Emir ve Berfin Almanya’dan gelmiştir. Gençleri ortak noktada birleştiren şey ise arabesk desenli rap müzik olur. Daha sonra, Tarık ve Ayça da stüdyoya gelen Emir ve Berfin’le tanışır ve arkadaş olurlar. Bu sırada Tarık ve Berfin yakınlaşır ve duygusal bir ilişkiye başlarlar. Gençler bir yandan günlük hayatlarını sürdürürken diğer yandan da Tarık’ın ağabeyi Cemal’in, nam-ı diğer Küllü Harap’ın, hapisten çıkmasını beklemektedirler.

Cemal hapisten çıkar ve evine döner. Hapishane dönüşü sessizleşen, içine kapanan Cemal, mahalleden arkadaşı İsmail ile birlikte korsan taksicilik yapmaya başlar. Cemal’in aklı hâlâ mahalleden eski sevgilisi Leyla’dadır. Ancak Leyla, emlakçı-müteahhit Saffet ile evlenmiştir. Hapishaneden çıkan

<sup>1</sup> <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/27640428.asp> (Erişim Tarihi: 15.04.2016); <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/27640428.asp> (Erişim Tarihi: 15.04.2016); <http://www.ntv.com.tr/arsiv/id/25354752> (Erişim Tarihi: 15.04.2016); <http://t24.com.tr/haber/basbakan-kizli-erkekli-kalinan-evlerde-karmakarisek-hers-ey-olabiliyor,243338> (Erişim Tarihi: 15.04.2016); <http://www.cnnturk.com/haber/turkiye/bulent-arinc-kadin-herkese-icinde-kahkaha-atmayacak> (Erişim Tarihi: 15.04.2016); <http://www.cnnturk.com/2010/turkiye/03/07/bakan.kavaf.escinsellik.bir.hastalik/566620/0/> (Erişim Tarihi: 15.04.2016).

ve Cemal'i bulan Ali'nin kalacak yere ihtiyacı olur. Cemal, gençlerin stüdyosuna Ali'yi yerleştirir ancak ne Tarık ne de Ferhat durumdan memnundur. Daha sonra, Ali'den Cemal'le tanışıklıklarının hapisane öncesine dayandığını öğrenen Ferhat, bu bilgiyi Tarık'la paylaşır. Tarık, ağabeyi Cemal'in suçsuz yere hapisaneye düştüğünü sanmaktadır ancak gerçek öyle değildir. Cemal, Leyla'ya "siteden" bir ev alabilmek için kaçakçılık işine bulaşmıştır. Ali ise Cemal'in hiçbir zaman dostu olmamıştır; Leyla'nın eşi Saffet'le Cemal'in arkasından iş çevirmiştir. Tarık ve arkadaşları, stüdyoyu boşaltmak zorunda kalır, çünkü Ferhat'ın patronu Kadir, stüdyonun da bulunduğu araziye Saffet'e satmak zorunda kalmıştır. Gençler, bu nedenle, yarışmaya hazırlanacak vakti bulamazlar; hayalleri suya düşmüştür.

Cemal, Leyla'ya olan saplantılı aşkıdan dolayı hapisane sonrası yeni hayatına tutunamaz, evden ayrılır. Cemal ve Tarık'ın annesi ile babası ise İstanbul'dan taşınmak zorunda kalacaktır; artık yükselen gökdelenlerin arasında onlara yer yoktur. Aralarındaki sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel farklılıklardan dolayı Berfin'den ayrılan Tarık, bir barda rap şarkı söylerken görülür ve film biter.

## 2000'ler Türkiye'sindeki Ekonomik Değişimlerin Çekmeköy Underground Filmindeki Yansımaları

Beklenen gün gelmiş, Cemal hapisten çıkmıştır. 5 yıllık hapisane süreci boyunca İstanbul'un maruz kaldığı değişikliklere, Cemal'in gözlerinden tanıklık edilir: Her yere yeni binalar yapılmış, etrafı tellerle çevrili lüks siteler şehrin yeni çehresini oluşturmuştur. Cemal, yaşanan bu değişimi seyir halindeki araçtan takip ederken, izleyici de cama yansıyan görüntülerden şehirde yoğunlaşan kentsel dönüşümün boyutlarıyla ilgili fikir edinir.

Berfin ve Tarık'ın görüldüğü bir sahnede ise fonda kent yaşamının yapısal değişiklikleri göze çarpar. Sokakların modern sitelerle donatıldığı, sitelerin tel örgülerle çevrildiği, güvenlik adına mobese kameralarının insanları ve insan eylemlerini kayıt altına aldığı bu görüntü, kentsel dönüşüm sürecine ışık tutan diğer bir örnektir. Bu sırada Tarık Berfin'e, ağabeyi Cemal'in Leyla'ya olan aşkı nedeniyle harap olduğunu ve suçsuz yere hapse düştüğünü söyler. Tarık'ın, mobese kameralarını göstererek "Bu kameralar da bizi suçlu çıkarır mı?" sorusu oldukça dikkat çekicidir. Kentsel dönüşüm

sürecine eşgüdümlü olarak güvenlik duygusunun had safhaya ulaştığı bu ortamda, kent yaşamını sürekli gözetleyen kameralar, bir yandan yaşamın her anını kuşatırken bir diğer özelliğiyle de insanlara bir tür açık hava hapishanesinde yaşıyormuş hissi verir. Cemal hapiste 5 yılını geçirmiştir ancak dışarıda “özgür” dolaşabilen “suçsuz” insanlar da bu açık hava hapishanesinde potansiyel suçlular olarak kameraların kısıtlayıcı ve tehditkâr varlığı altında yaşamlarına devam etmektedir.



Görsel 1. Tank ve Berfin. Etrafı tel örgülerle çevrilmiş olan kentsel dönüşüm sürecinin ürünleri yeni binalar.

Ferhat’ın, Kadir’den stüdyoyu boşaltmak zorunda olduklarını öğrendiği sahne, kentsel dönüşüm sürecinde dönen mafya tipi ilişkilere vurgu yapmaktadır. Kadir’in “Ya şimdi size dükkânı kullanın dedim ama bu herifler bizimle anlaşmazsan beş kuruş alamazsın diye tehdit ediyorlar.” der. Getirim peşinde koşan biri ya da birilerinin dükkânı elinden çıkarması için Kadir’e baskı yaptığı anlaşılmaktadır. Bu kişinin Saffet olduğu daha sonra öğrenilecektir. Böylelikle, gençlerin kendilerine ait küçük kaçış ve aidiyet mekânları, hayalleri yok olmuştur. Stüdyoyu boşaltmak zorunda olduklarını öğrenen Tank’la Ferhat arasında geçen diyalog ise İstanbul’da yaşanan kentsel dönüşümün ve getirim kavgasının insanlar üzerindeki etkisinin ne derece hissedildiğiyle ilgili tespitler sunmaktadır:

Tank: Mağarada mı yaşasak lan?

Ferhat: Mağarayı nereden bulacağız oğlum?

Tarık: İstanbul'un altı mağara oğlum. Üstüne kurulmuş bir sürü beton. Beton çoğaldıkça mağara derinleşiyor. İçinde yaşayanlar yokluğu unutuyor. Onlar unuttukça beton çoğalıyor. Beton çoğaldıkça onlar tekrar unutuyorlar. Mağarada küçük bir köşe buluyorlar kendilerine. Sarılıyorlar. Ellerini tavana götürüyorlar. Tavan çöküyor. Onlar tekrar birbirlerine sarılıyorlar. Ellerini tavana uzatıyorlar, çöken tavanı tutmaya çalışıyorlar.

Tarık'ın sözlerindeki dikkat çekici noktanın “bellek” ve “farkındalık” sorununa ilişkin olduğu da göze çarpar. İnsanların yaşamın akışı içerisinde çevrelerinde meydana gelen gelişmelere kayıtsız kalışları, şehrin geçirdiği evrimi ve dönüşümü, bilinçsiz ya da rıza göstererek kabullenişleri, kamunun erişimine açık olan mekânların kullanımının kısıtlanması karşısındaki çaresizlikleri, yaşam alanlarındaki bu daralma karşısındaki bellek kayıpları, Tarık'ın ağzından izleyiciye aktarılır. Gezi Park eylemlerinin ortaya çıkışındaki temel noktanın kamuya ait bir alanın (beton yığını içerisindeki “büyük” İstanbul şehrinde insanların soluk alabileceği “küçük” bir parkın) yok edilmesi olduğu düşünüldüğünde Tarık'ın söylemlerinin bu eleştireliliğe hizmet ettiğini söylemek güç olmaz.

Bu arada, Cemal, Leyla'ya olan saplantılı sevgisinin içinde oluşturduğu öfke ile Leyla'yı takip etmektedir. Leyla'nın oturduğu evi, eşi Saffet'in iş yerini, kullandıkları aracı öğrenen Cemal, Leyla'yı ve eşini takip ettiği bir gün, Saffet'in aracını yolun kenarına çekmiş olduğunu görür. Patlayan lastiği değiştirmesi için Saffet'e yardımcı olan Cemal için bu bir yüzleşme anıdır. Saffet kartını uzatıp müteahhit olduğunu söylediğinde aralarında şu konuşma geçer:

Cemal: Ben de zamanında ev alacaktım senden. Sonra başka bir aile yerleşmiş o eve.

Saffet: Öyle mi olmuş?

Cemal: Biz de 5 sene uzak kaldık buralardan. Buraları bir hayli değerlenmiş.

Saffet: Değerlendi.

Cemal: Leş yiyiciler iyi değerlendirmiş burayı harbiden.

Cemal'in sözleri, kentsel dönüşüm süreciyle birlikte inşaat sektörünün gelişmesi ve müteahhitlik mesleğinin görünürlüğünün artması, lüks

konutların ve alışveriş merkezlerinin yapıldığı semtlerin değ erlenmesi, getirim savaşılarına bağlı olarak buraların birer cazibe merkezi haline gelmesi yönleriyle İstanbul’un güncel bir resmini çizer. Cemal’in hapse düşmesinin nedeni de bu durumla ilintilidir: Leyla’ya “siteden” ev almak istemiş, karanlık işlere bulaşmıştır. Ancak kentsel dönüşüm süreciyle sayıca çoğalan ve görünürlüğü artan lüks konutlar/siteler ve bu konutlarda oturma ayrıcalığına sahip olmak ve sınıfsal sıçrama yapmak isteyen küçük insanların getirim savaşlarının döndüğü bu çarkın dışında kalmasına bir örnek olmuştur Cemal’in durumu. Bu yetmemiştir; İstanbul’da yaşamının artık olanaksız olduğunu gören Tarık ve Cemal’in ebeveynleri İzmit’e dönmeye karar vermiştir. Yaşam alanları kentsel dönüşüm süreciyle kaybolan insanlar (çoğunlukla alt sınıf), yeni “merkez”lerden “çevre”ye doğru iteklenmektedir: ya kentin daha ücra ve henüz kentsel dönüşüm sürecine girmemiş bir semtine, ya da memleketlerine.

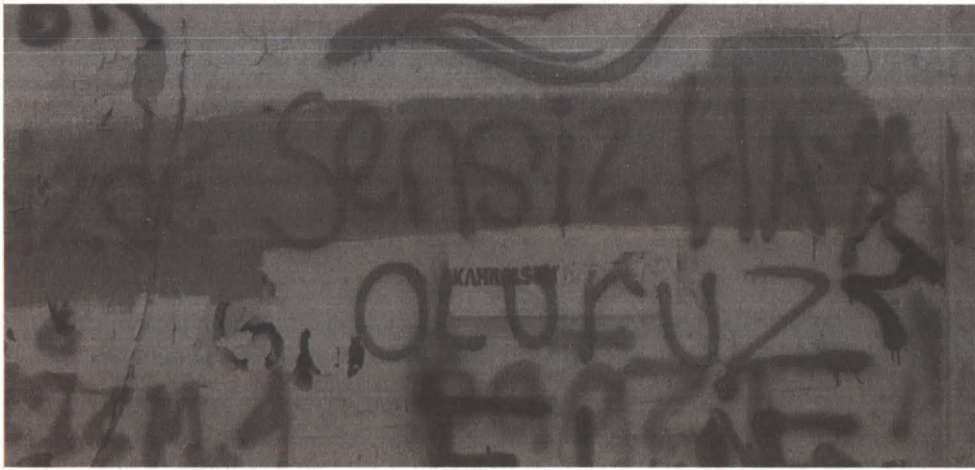
### 2000’ler Türkiye’sindeki Kültürel Değişimlerin Çekmeköy Underground Filmindeki Yansımaları

Cemal’in hapisshane öncesi bıraktığı yaşam artık farklı akmaktadır. Cemal’in, kelle paça çorbası içmeyi teklif ettiğinde kardeşi Tarık’ın, eskiden içtiği çorbayı “kokuyor” diyerek içmek istemeyişinde gizlidir bu değişim: “Geleneksel olan”ın kısmen terk edilerek yerini “yeni olan”a bıraktığının bir göstergesidir. Türkiye’de bir dönem toplumsal bir düzlemde de tartışma ortamı bulan “apaçi kültürü” ile özdeşleştirilen elektronik bir müziğin çaldığı, spot ışıklarıyla süslenmiş, Ferhat’ın deyişiy le “son stil saçlar, tribal sakallar” yapan bir berbere götürülen Cemal, Ferhat’ın cilt bakımı, ağda gibi hizmet önerilerine “İbne misiniz?” karşılığını verir. Arkadaşı İsmail’in de ancak askere gittiklerinde adam olacaklarını söylediğı Tarık ve Ferhat’a olan bu bakış, toplumun bazı kesimlerinde gerçek bir “erkek” ya da “adam” olmanın hâlâ askerlik ile ilintili bir biçimde düşünüldüğünü yansıtır ve Türk toplumunda “ataerki”ye ait düşünüş biçimini yeniden üretir. Buna zıt olarak, farklı bir dil kullanımı, yeme-içme pratiklerinin değişmesi, teknoloji kullanımının yaygınlaşması gibi olguların yanı sıra saç-sakal modelleri, giysi ve aksesuar vb. kullanımında ortaya çıkan değişiklikler, erkeklik hallerine ilişkin yerleşik kodların yeniden tanımlandığını imlemektedir. Kadınlara atfedilen cilt bakımı, ağda gibi işler artık genç kuşak erkekler arasında da po-

pülerleşen pratikler olarak okunabilirken Cemal'in bu pratikleri uygulayan erkekleri "ibne"likle yaftalaması, toplumda kadınlık ve erkeklik hallerine yakıştırılan pratikler arası ayrılıkların esnemesine ilişkin eril bir söylemi de açığa çıkarır. Cemal ve İsmail gibi, yeni kuşağın yaşam algısını ve tercihlerini yadığayan erkekler, daha geleneksel ve ataerkil birer erkek tasavvurunu paylaşmaktayken Tarık ve Ferhat, aidiyet alanlarını genişletmekte ya da yeni aidiyet alanları tanımlama amacıyla, sınırları aşmakta ve kısıtları yıkmakta olan bir neslin temsilcileri olarak belirir.

### 2000'ler Türkiye'sindeki Toplumsal Değişimlerin Çekmeköy Underground Filmindeki Yansımaları

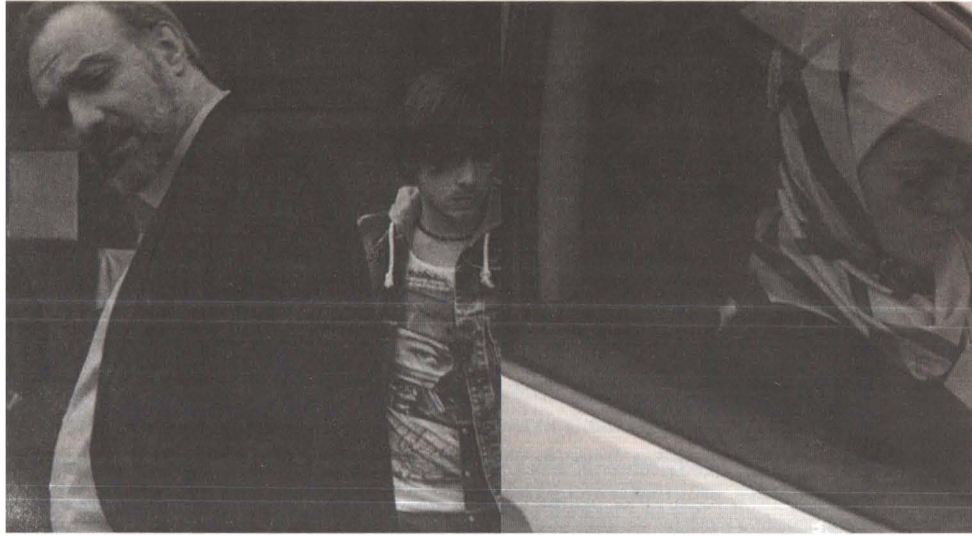
Gezi Parkı Olayları ile birlikte patlayan duvar yazılarına, filmde de denk gelmek olanaklıdır. Kamusal alan kullanımına bir itiraz olarak başlayan Gezi Parkı Olayları'nın belki en dikkat çekici yönlerinden birisi de duvara yazılan iletilerdi. Bu iletilerin her birinin kendi içerisinde bir bağlamı ve ideolojisi bulunmaktaydı. Filmde görülen duvar yazıları (bkz. Görsel 2) iki şekilde araçsallaştırılabilir: İlk olarak, filmdeki karakterlerin duvar yazılarını aracılığıyla iletişim kurmaları dikkat çeker. Tarık, Ferhat, Ayça, Berfin, Emir gibi genç karakterler duygularını, isyanlarını, hak arayışlarını vb. duvar yazıları yoluyla ifade ederler. İkinci olarak ise, filmde izleyiciye gösterilen duvar yazıları gündeme ve 2000'lerin Türkiye'sine ilişkin birçok gönderme de bulunur. "Ha rantına (bir öfke ifadesi gibi görülen bu söylemin sonunda barış işareti çizilmiş)", "Rant fort", "Rant her yol mübah", "Halk", "Fuck the system" gibi duvar yazıları söylemsel olarak incelendiğinde Gezi Olayları'nın patlak vermesine yol açan "kamusal alanın kamunun izni olmadan kullanımına halkın itirazı" düşüncesiyle ilişkilendirilebilir. Diğer bir sözcük olan "rant (getirim)" hem Gezi Park Olayları'na, hem de 2000'lerde inşaat sektörünün gelişmesiyle ortaya çıkan kentsel dönüşüm sürecine bir gönderme yapmasıyla önem taşımaktadır. "Kahrolsun Bağzı..." yazısı Gezi Park Olayları'nın ünlü sloganı "Kahrolsun Bağzı Şeyler"i çağırıştırır. Ek olarak, farklı ülkelerdeki halk isyanlarını sosyal medya yoluyla takip ederek farkındalık sahibi olan Türk gençlerinin, yukarıda tartışıldığı üzere farklı dillerden etkilenecek kendi isyan dillerini oluşturmalarına bir örnek olarak "Fuck the system" duvar yazısı verilebilir.



Görsel 2. Duvar Yazıları.

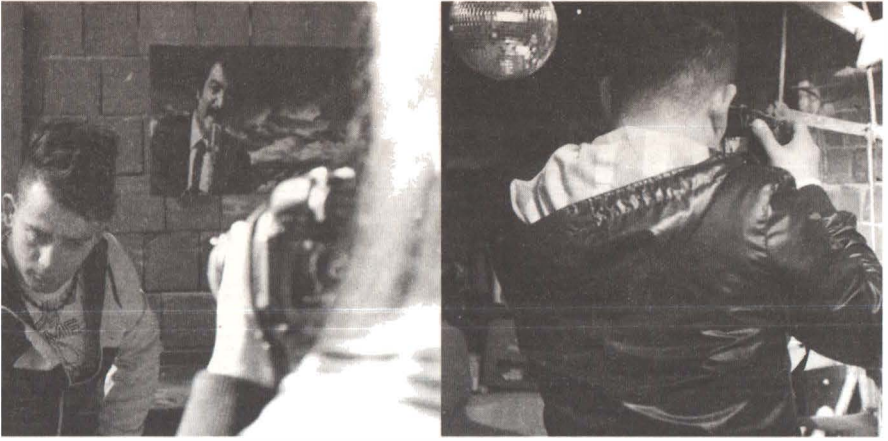
Polislerin İsmail ve Tarık’ı çevirdiği, arama yaptığı sahnede, bu eylemin sıklıkla yapıldığı Tarık’ın “Sabah akşam GBT a... koyayım, bu ne lan? “Sanki donumda silah taşıyorum a... koyayım.” tümcelerindeki öfkeden hissedilir. Araç çevirmenin nedeni belirsizdir, belki aracın modelinden, belki “Çekmeköy”den kaynaklanmaktadır. Ancak, Gezi Olayları’ndan beri toplumun belli bir kesiminin polis güçlerine olan olumsuz bakış açısını bu sahne de görmek olanaklıdır.





Görsel 3. Saffet (solda), arabasını yıkatmak üzere Ferhat'ın çalıştığı oto yıkamacıya gelir. Leyla da arabadadır. Ferhat Tarık'a, "Shhh, bak bak bak. Kim düşmüş lan buralara! Başını da örtmüş haa." der. Bu sözlerden anlaşılacağı üzere Leyla daha öncesinde başı açık bir kadinken evlendikten sonra başını örtmüştür. Günümüz Türkiye'sinde muhafazakâr sınıfa ait bireylerin görünürlüğünün arttığına ilişkin tartışmalar ışığında düşünüldüğünde, yer yer İslami jargon ile konuşması, kılığı, kıyafeti, dış görünüşü, müteahhit olması gibi özellikleriyle Saffet, filmde yeni-muhafazakâr erkek, sonradan baş örtüsü takan ve eve kapalı bir yaşam sürdüğü gözlemlenen Leyla da yeni-muhafazakâr kadın temsilleri olarak yorumlanmaya açıktır.

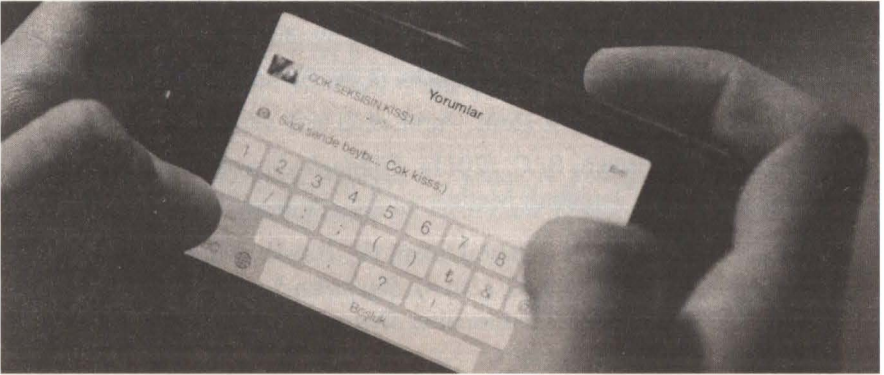
Bireyler arası sosyo-ekonomik bölünmeler, ayrışmalar ve farklılıklar, kentsel dönüşüm süreci ile (yeniden) üretilirken ve pekiştirilirken, filmde diğer bazı mekânlardan "dışlama" itkisini de güçlendirir. Tarık'ın, gittiği barda istediği şarkı çalınmayınca DJ'e tepki göstermesi üzerine güvenlik görevlileri tarafından yaka paça mekândan atılması (zorla dışarı çıkarılırken "Gasp mı ettik?!" diyerek tepki gösteren Tarık'ın varlığı, mekânda bulunan diğer insanların güvenliğini, huzurunu, eğlenme arzusunu, hal ve hareketlerini vs. "gasp" eden bir unsur olarak değerlendirildiği, bunun üzerine mekândan uzaklaştırıldığı düşünülebilir.); "mahallenin serserileri" olarak nitelediği Tarık, Ferhat ve Ayça'yı, Emir'in yaşadığı siteye almayan güvenlik görevlisi; Tarık'ın, girdiği bir hediye dükkanından ılımlı olmayan, dışlayıcı bir tutumla, mağaza çalışanı tarafından "kibarca(!)" çıkarılması gibi örneklerin "ötekileştirme" olarak okunması olanaklıdır.



Görsel 4. Bir yanda duvarda asılı olan Müslüm Gürses posterini diğer yanda tavanda asılı olan disko topu. Arka planda çalan arabesk (doğu) ve rap (batı) ile sentezlenmiş müzik. Üç genç (Tank, Ferhat ve Ayça) bir yandan yeni tür bir müzik olarak popülerleşen “beat box” performansı sergilerken diğer yandan dans etmekte. İsyan, başkaldırı kokan sözlerin egemen olduğu yeni bir dilde birbirleriyle konuşuyorlar; bu dilde yoğun küfür kullanımı mevcut. Ferhat’ın Emir ve Berfin’e kendisini tanıtırken lakabı olan “Karizma”nın Q harfi ile başladığını belirtmesi bir tür “dilbozumculuğu”nu örnekliyor. Bu noktada bozmak yok etmek olarak değil, yeniden tanımlamak/üretmek olarak düşünülmeli. Gençlerin birbirlerine “kanka, kardeşim, hacı” vb. lakaplarla sesleniyor olmaları, 2000’ler Türkiye’sinde genç neslin birbirine hitap ederken kullandığı gündelik dili ortaya koyuyor. Kullanılmadığı anlaşılan derme çatma, sıvasız duvarlarla çevrili boş depo, gençlerin kendilerine göre tasarladığı bir kaçış mekânı, kendileri için yarattıkları bir aidiyet alanı. Bu gençler bir yandan şarkı yarışmasına hazırlanırken diğer yandan okul, iş hayatı gibi gündelik pratiklerle de uğraşmaktalar. Ayça’nın Öğrenci Seçme Sınavı’na hazırlanmasıyla dalga geçen Ferhat’ın, “Yüksek İsyan” yapacakmış deyip “Yüksek İsyan” sözcüklerine bir melodi vererek tempo tutması dönemin ruhunu yansıtmaya açısından da önemli: eğitim, din, milliyet, bayrak vb. kutsalları yeniden tanımlayan bu genç kuşak, yerleşik düzenin temsilcisi, yeni kuşağı belli ölçüde yadsıyan mahalleden ağabeyleri İsmail’in deyişiyle “mahallenin zencileri”. 2000’li yıllar Türkiye’sinde kendilerine yeni aidiyet alanları arayan bu gençler, tüketim toplumuna, küresel kültüre, hareketlere, akımlara, müziğe, giyim kodlarına eğilimli “sosyal medya” kuşağının temsilcileri olarak da düşünülmeli. Günümüz Türkiye’sinin televizyon kültürünü yansıtır bir biçimde, bir müzik yarışmasına katılarak kestirme yoldan ün, para vb. peşinde olmaları da bir o kadar dikkate değer.



Görsel 5. Duvara yazılmış “Damar Styla” arabesk müzik için kullanılan “damar” ve İngilizce “style” sözcüğünün Türkçe’ye “stayla” olarak aktarımıyla ortaya çıkmış dilbozumuna örnek melez bir ifade olarak düşünülebilir. Arabesk müziğe gönderme yapan popüler bir söylem ögesi haline gelen “damar” sözcüğü hem bir müzik türünü hem de bir alt kültürü imlemekte. Doğuya ait olan “damar” sözcüğü ile İngilizce kökenli “style” sözcüğünden türetilmiş olan “stayla” melez bir kültürün ortaya çıktığı yönünde bir yorumu da beraberinde getiriyor.



Görsel 6. Fotoğrafını beğenen ve yorum yapan arkadaşının dili ve Tank'ın yanıtı “melez” bir kültür oluşturan internet iletişim ağlarının ve sosyal medya araçlarının iletişim dilini de “melezleştirmektedir”.

## Sonuç

İlgili alanyazın ışığında çözümlenen *Çekmeköy Underground* filminin ekonomik boyutuyla “kentsel dönüşüm”, “getirim”, “sermayenin el değiştirmesi”; kültürel boyutuyla “ataerki”, “muhafazakârlaşma” ve toplumsal boyutuyla “yeni aidiyet alanları”, “kimliğin, sosyal medya ve ağlar aracılığıyla yeniden inşası”, “kestirme yoldan toplumda saygınlık kazanma, konum elde etme çabaları”, “ötekileştirme” gibi bulgular elde edilmiştir. Yapılan değerlendirmeler ve elde edilen bulgular sonucunda, 21. yüzyıl Türkiye’sinde toplum tarafından deneyimlenen siyasi temelli ekonomik, kültürel ve toplumsal değişimlerin, *Çekmeköy Underground* filminde de yansıtıldığını söylemek olanaklıdır. Bu duruma bağlı olarak, Yakın Dönem Türk Sineması filmlerinin 2000’ler Türkiye’sinde ortaya çıkan gelişmelere eşgüdümlü olarak okunabileceği önerilmektedir.

## Kaynakça

- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. (2. Baskı). İstanbul: Alfa.
- Balkan, N.; Balkan, E.; Öncü, A. (2013). Önsöz. *Neoliberalizm, İslamcı Sermayenin Yükselişi ve AKP* (Ed: N. Balkan, E. Balkan, A. Öncü). İstanbul: Yordam, s. 11-18.
- Bourdieu, P. (2014). *Eril Tahakküm*. (Çev. B. Yılmaz). İstanbul: Bağlam.
- Diken, B., Laustsen, B. C. (2011). *Filmlerle Sosyoloji*. (Çev. S. Ertekin). (2. Baskı). İstanbul: Metis.
- Doğu, B.; Özçetin, B.; Bayraktutan, G.; Binark, M.; Çomu, T.; Telli Aydemir, A.; İslamoğlu, G. (2014). *Seçimden Seçime, Gezi Direnişinden Hükümet Cemaat Çatışmasına Siyasetin Yeni Hali: Vaka-i Sosyal Medya*. İstanbul: Kalkedon.
- Genç, S. (2011). Yakın dönem sinemamızda İstanbul gerçekliği İstanbul ve İstanbullular. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - 9 Sinema ve Gerçek* (Ed. D. Bayraktar, M. Oğuz, Z. Altundağ, A. Kotaman). İstanbul: Bağlam, s. 71-86.

İnceoğlu, Y.; Çoban, S. (2014). *Azınlıklar, Ötekiler ve Medya* (Ed: Y. İnceoğlu, S. Çoban). (Çev. S. Belli). İstanbul: Ayrıntı, s. 50-102.

Kabadayı, L. (2014). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı.

Kömürcüoğlu, M. (2014). Göç ve kentleşme: gecekondudan kentsel dönüşüm. *Türkiye'de Toplumsal Değişim* (Ed. L. Sunar). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, s. 89-125.

Moran, B. (2012). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim.

Öktem Ünsal, B. (2015). AKP dönemi kentleşme politikaları ve kentsel dönüşüm. *Himmet, Fıtrat Fiyasa AKP Döneminde Sosyal Politika* (Ed. M. Koray, A. Çelik). İstanbul: İletişim, s. 301-316.

Özden, P. P. (2010). Türkiye'deki kentsel dönüşüm politikaları ve uygulamalarına eleştirel bir bakış. *Kentsel Dönüşümde Politika, Mevzuat, Uygulama: Avrupa Deneyimi, İstanbul Uygulamaları* (Ed. D. Özdemir). Ankara: Nobel Akademik, s. 194-224.

Özden, Z. (2000). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İstanbul: Afa.

Ryan, M., Kellner, D. (2010). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (Çev. E. Özsayar). (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı.

Şimşek, A. (2014). *Yeni Orta Sınıf - "Sinik Stratejiler"*. İstanbul: Agora.

Toprak, B.; Bozan, İ.; Morgül, T.; Şener, N. (2012). *Türkiye'de Farklı Olmak Din ve Muhafazakarlık Ekseninde Ötekileştirilenler*. İstanbul: Metis.

Türkmen, A. (Yönetmen). (2014). *Çekmeköy Underground* [Film]. Türkiye: Metropol Film.

White, J. (2013). *Müslüman Milliyetçiliği ve Yeni Türkler*. (Çev. F. Güllüpınar & C. Taştan). İstanbul: İletişim.

Yankaya, D. (2014). *Yeni İslami burjuvazi*. (Çev. M. Işık Durmaz). İstanbul: İletişim.

Zizek, S. (2011). Sunuş: Toplumsalın Kalbindeki Film. (Çev. S Ertekin). B. Diken, C. B. Laustsen. *Filmlerle Sosyoloji*. (2. Baskı). İstanbul: Metis, ss. 11-15.

# Kültürel ve İdeolojik Açıdan Türkiye’de Bilim Kurgu Filmleri: Uzay Kuvvetleri 2911 ve G.O.R.A<sup>1</sup>

Özgür Çalışkan<sup>2</sup> & Nergiz Karadaş<sup>3</sup>

## Giriş

Bilim kurgu sineması, içerdığı teknolojik ve bilimsel öğeler gereği, ideolojinin yoğun olarak kullanıldığı bir film türü olmakla birlikte, özellikle insan-makine, şimdi-gelecek, eski-yeni, iyi-kötü karşıtlıklarını sıkça kullanmaktadır. Bu öğeleri ve sözü geçen karşıtlıkları gösterebilmek açısından ise bilim kurgu sineması, üretildiği ülkenin ve zamanın teknolojisinin de en geniş imkânlarından faydalanmaya çalışmaktadır. Özellikle Hollywood sinema endüstrisi içerisinde üretilen bilim kurgu filmleri, dünya bilim kurgu sineması örnekleri arasında öncü bir yer edinirken; kendi dönemlerine ilişkin teknolojik imkânları kullanıp; toplum-teknoloji-bilim üçgeninde ülke ideolojisini sıkça desteklemekte; bazen ise değiştirmekte ve eleştirmektedir. Türkiye’de ise bilim kurgu sineması genelde Hollywood etkisinde kalmıştır. Türkiye’de birçok bilim-kurgu filmi, Hollywood merkezli film hikâyelerinin daha düşük bütçe

<sup>1</sup> Bu makale 28-30 Ağustos 2015 tarihinde Budapeşte, Macaristan’da gerçekleşen AGP Uluslararası Beşeri ve Sosyal Bilimler Konferansı’nda [AGP International Humanities and Social Sciences Conference] sunulan “Çokça Komedi, Yeteri Kadar İdeoloji, Biraz da Bilim-Kurgu: Türkiye’de 2000 Sonrası Bilim-Kurgu Sineması ve İdeoloji Bağlamında G.O.R.A ve Murat Kaptan- UK2911 Filmleri” başlıklı sözlü bildirinin genişletilmiş halidir.

<sup>2</sup> Arş. Gör., Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi

<sup>3</sup> Arş. Gör., Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi

ve teknoloji ile uyarlanmasıyla üretilmiştir. Bu uyarlamaların birçoğu Yeşilçam döneminde yapılmış ve sayıları çok azdır. 2000 sonrasında ise, önceki dönemde duraksayan Türkiye sinema endüstrisi hareketlenmeye başlamış ve günümüze kadar az da olsa daha özgün bilim kurgu filmleri yapılmıştır. Bu çalışmada, 2000 sonrası Türkiye’de üretilen ve bilim kurgu öğeleri içeren filmlerde ideolojik ve küresel içerikler ve bu içeriklerin nasıl sunulduğuna ilişkin bulgulara ulaşılması amaçlanmıştır. Yöntem olarak betimsel çözümleme tekniği kullanılan çalışmada, amaçlı örnekleme ile *G.O.R.A.* (Ömer Faruk Sorak, 2004) ve *Murat Kaptan Uzay Kuvvetleri 2911* (Şahin Derun, 2015) filmleri seçilmiştir. Bu filmlerin seçilmesinin nedeni; *G.O.R.A.* filminin, 2000 sonrası bilim kurgu öğeleri içeren filmler arasında 4.001.711 kişi ile en çok izlenen film; *UK2911* filminin ise hem güncel, hem Türkiye’deki ilk 3D animasyon filmi hem de 1.026 kişi ile en az izlenen filmlerden birisi olmasıdır. Bu iki film izleyici oranı ve yapım yılları açısından farklılık gösterebilir de tür açısından benzer özellikleri içermektedirler. Bu durum, çalışmada filmlerin ideolojik ve küresel içerik bağlamında farklılık ve benzerliklerinin karşılaştırılması açısından fayda sağlamaktadır. Bulgulara ulaşabilmek için filmlerin hikâye, diyalog, görsel içerik ve karakterlerine; ideoloji ve küreselleşme çerçevesinde kim, kime, kim tarafından, hangi bağlamda, hangi sözlerle, neden, ne şekilde soruları sorularak bulgular elde edilmiş ve bu bulgular yorumlanmıştır.

## Bilim Kurgu ve Sinema

Bilim kurgu ilk olarak bir edebiyat türü olarak ortaya çıkmıştır. Yirminci yüzyılın başlarından itibaren sinemadaki yenilikçi yönetmenler de anlatmak istedikleri hikâyelerde bu edebiyat türünden esinlenerek çeşitli filmler ortaya koymuşlardır. Bilim kurgunun sinemada karşımıza çıkan ilk örneği, hikâyesi ve görsel anlatımı nedeniyle Georges Melies’in *Aya Yolculuk* (1902) filmidir. Bilim kurgu “bilhassa emperyalist projeler yoluyla ulusal sınırlarının ötesine uzanmaya çalışan ülkelerde -İngiltere, Fransa, Almanya, Sovyet Rusya, Japonya ve ABD- ortaya çıktı” (Csicsery-Ronay, 2003, s.231’den aktaran Bould, 2015, s.163). 1900’lerin başından 1950’lere kadar çeşitli bilim kurgu filmleri yapılmasına karşın, bilim kurgunun sinemada da bir tür olabilmesi zaman almıştır. Bu durumunun en önemli nedenlerinden biri, öncelikli olarak diğer film türlerinin daha çok ilgi görmesi, diğeri ise sinemanın teknolojik imkânlarının belirli bir seviyeye ulaşmasının zaman alması olmuştur. Özellikle,



yirminci yüzyıl başlarında, sinemaya yeni yeni alışmaya çalışan seyircinin, sinema perdesinde gerçekliğe yakın hikâyeler görmek istemesi de bilim kurgunun tür olarak geri planda kalmasına sebep olmuştur. Bu süreç içerisinde *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) gibi başarı kazanmış bilim kurgu filmi örneklerine de rastlanmaktadır. Fakat bilim kurgu sinemasının bir tür olarak kendine bir yer kazanması İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde olmuş, özellikle 1970’lerden itibaren bu durum gelişme kazanmıştır. 1970’lerin sonundan itibaren ise, *UK2911* başta Hollywood ve sonrasında Avrupa sinemasında bilim kurgu filmlerinin sıkça çekilmeye başlandığı ve ilgi gördüğü dönem olmuştur. Rick Altman (Altman, 2003, s.39’dan aktaran Özarslan, 2013, s.59) Hollywood sinemasında bir türün başarılı olması için ideolojik amaçlarla izleyicilerin ritüellerin örtüşmesi ve anlamsal olarak bir türün sözdizimsel hale gelmesi gerektiğini belirtmiştir. 1980 sonrası, teknolojinin hızlanarak hem toplumlararası ilişkilerde, hem de ülkeler ve kültürlerarası ilişkilerde ideolojik güç unsuru olarak kullanılması, aslında tam da yine o dönemde daha çok popülerlik kazanan bilim kurgu türünün en önemli unsuru haline gelmiştir. 1980’lerle birlikte teknolojinin insan hayatındaki yerinin bilgisayarlar ve internet aracılığıyla hızla geliştiği düşünüldüğünde, bilim kurgu türünün anlatmaya çalıştığı teknoloji, insan ve gelecek tahayyülü üçgeninin, izleyicinin gerçek hayatındaki ritüellerde karşılığını bulmaya başladığını söyleyebilmek mümkündür. Bu nedenle, bilim kurgu bir tür olarak kendini göstermeye başlamış ve gerçek hayattaki karşılığını da bulmuştur.

Judith Hess Wright (2003, s. 42’den aktaran Özarslan, 2013, s. 60), bilim kurgu türünün toplumdan soyut olmaması gerektiğini çünkü bu tür filmlerin toplumsal çatışmalardaki gerginliği geçici olarak giderdiğini ve izleyiciyi eylem yerine tatmin sağlayarak acıma ve korku duygularına doğru yaklaştırdığını vurgulamaktadır. Bilim kurgu filmlerinin ilgi görmeye başlamasının ve toplumda karşılık bulmasının en önemli nedenlerinden biri, Wright’ın söz etmiş olduğu soyutlamadan kaçınması olmuştur. Ayrıca, gelecekte neler olacağı ya da dünyanın dışındaki uzayda bizi nelerin beklediği gibi sorulara yanıt arayan bilim kurgu filmleri, izleyicinin bu konulardaki tedirginliğini de yatıştırmada etkili olmuştur. Bu noktada, özellikle üretildiği dönemin toplumsal durumundan yola çıkan bilim kurgu filmleri, o anda toplumda güncel olan gelecek kaygısı ve gelecekteki dünya düzeni sorularına yanıt arayarak ve izleyiciye bir alternatif sunarak, geçici de olsa bir rahatlatma yaşatabilme

imkânı bulmuştur. Wright (2003, s. 43’den aktaran Özarslan, 2013, s. 60), bilim kurgu, western ve korku türlerinden söz ederken bu filmlerin toplumsal ve politik sorunlarla yakından ilgilenmediğini, şimdiki zamanda geçmediğini ve öykünün geçtiği toplumların çok basit olduğunu vurgulamaktadır. Bu özellikler, bilim kurgu filmlerinin ideolojik yapısı için aslında bir kaçış yolu olmuştur. Diğer bir deyişle, bilim kurgu bu özellikleri kendi yararına dönüştürerek ideolojik bir temsil için kullanmıştır. Bilim kurgu filmlerinin hikâyesi, gelecekte, alternatif bir gerçeklikte ya da uzayda geçtiğinden, filmler çekildikleri dönemin politik ve toplumsal sorunlarını yansıtmazlar fakat farklı olarak anlattıkları dünyada, şimdiki zamanda yaşananı yeniden yorumlarlar. “Bilim kurgu filmlerinde hayat beklenenden çok daha fazlasını vaat eder” (Bould ve Mieville, 2013, s. 88). Bu durum, bilim kurgu filmlerine daha geniş bir ideolojik alan tanır çünkü filmin hikâyesi şimdiki zamanı yansıtmak zorunda değildir. Bilim kurgu filmlerin ideolojileri kökenlerini şimdiki zamandan alsa da, bu şimdinin ideolojisinin başka bir zaman ya da uzama uyarlanmasıdır. Bilim kurgu filmlerindeki toplumların basit olması durumu ise aslında sadece izleyicinin, karmaşık olan film hikâyesini ve filmin tahayyülünü daha kolayca anlaması için kullanılmaktadır. Bilim kurgu filmleri, yeni bir dünya veya toplum kurduklarından dolayı zaten karmaşık filmlerdir ve bu filmlerin içerdiği dünya ve toplumun basitliği ise, karmaşık olanın izleyici tarafından daha rahat anlaşılması için tasarlanmıştır.

### **İdeoloji, Kültür ve Bilim Kurgu**

Tür filmlerine ideolojik açıdan yaklaşım, filmin estetik öğelerini kapsayarak; film, izleyici ve dolayısıyla toplum ekseninde oluşan ilişkiyi irdelemektedir. Bu yaklaşımın uygulanabilmesi için filmin yapısal ve anlamsal öğeleri yapısökümüne uğratarak filmin anlatısının ve yapıldığı dönemin barındırdığı egemen ideolojinin izleyiciyi manipüle etmede nasıl kullanıldığının ortaya konması amaçlanmaktadır (Özarslan, 2013, s. 64). Bu bağlamda, bilim kurgu filmleri her ne kadar başka bir zaman ve uzamdan söz ediyor olsa da tüm refereans noktalarını şimdiki zamanın bilgisiyle oluşturmaktadır. Başka bir deyişle, şimdinin alternatifini ya da geleceğini anlattığı için şimdiden tamamen bağımsız olamaz. Bu nedenle bilim kurgu filmlerindeki ideolojik incelemelerde şimdinin egemen ideolojisi ile bağ kurmak gereklidir. Bununla birlikte, fantezi öğeler içeren bilim kurgu türünün gerçeklikten sıyrılması,

onun metaforik özelliğini güçlendirmektedir ve bu nedenle onu “potansiyel olarak daha ideolojik kılmaktadır” ama buna karşın gerçekçi referanslardan uzaklaşmak ise “muhafazakar gerçekçi buyrukların çıkarıcı baskısı altında ‘ütöpic’ damgasıyla kolayca ezilip gidebilecek alternatif toplumsal yapıların inşasına” olanak tanımaktadır (Ryan ve Kellner, 2010, s. 377). Bilim kurgu filmleri bu iki ideolojik gelgit arasında kalarak hem ideolojinin etkisinde hem de barındırdığı ideolojinin olumlu ve olumsuz tahayyüllerini ortaya koymaya çalışmaktadır.

Robert Kolker (2011, s. 332), alegoriye açık olan bilim kurgunun her on yılda bir kendini yenileyen bir tür olduğunu ve bunun nedeni olarak türün “süpekilasyonla, gelecekle, şimdiki zamana seçeneklerle, teknolojiyle, teknolojinin kullanımı ve kötü kullanımı” ile ilgili olduğundan söz etmektedir. Ayrıca Kolker, bilim kurgunun başka türlerle de sarmalanabileceğini ve bunun sebebinin de kültürel kaygı veya politik önemden kaynaklanabileceğini vurgulamaktadır. Önemli olarak, Kolker’e göre “her film gibi, bilim kurgu da zamanla ilgilidir”. Bilim kurgu her ne kadar çağdaş dünyanın uzağında sayılsa da dünyanın işleyişinin doğru bir biçimde temsil etmek için bazen en elverişli zemindir ve bilim kurgu, özellikle geleceğe ilişkin fanteziler sayesinde şimdinin anını tırmak içine alabilmektedir (Ryan ve Kellner, 2010, s.390-400). Bilim kurgu, anı tırmak içine alırken, özellikle Hollywood düşünüldüğünde, “empyralist ve sömürgeci pratiklerle söylemlerin içinde yer almış ve bunlardan etkilenmiştir. (Bould, 2015, s. 162). Teknoloji de empyralist ve sömürgeci egemen ideolojinin bir gücü olarak görülebilir. Bununla birlikte teknoloji, doğanın yeniden inşa edilebilir bir kavram olabilirliğine işaret ederken, sadece basit bir makineleşmeden çok önemli bir ideolojik figüre dönüşmüştür ve bu nedenle hem otoritenin hem de ideolojinin yansızlaştırmaya çalıştıklarını tehdit etmektedir (Ryan ve Kellner, 2010, s. 380). Robin Wood, her film türünün kendi içerisinde ideolojik karşıtlıkları barındırdığını ve bu karşıtlıklarla birlikte karmaşık şekilde birbirine bağlanan düzenler bütünü oluşturduğunu belirtmiştir (2003, s. 63). Bilim kurgu filmlerinin yansımalarının önemi; filmlerin ana akım içinde oluşundan, büyük bütçeli statülerinden ve teknolojik olarak çok yönlülüğü barındırdıklarından kaynaklanmaktadır (Bukatman, 1993, s. 12). Jay P. Talotte, bilim kurgunun çok esnek bir popüler tür olduğunu ve bunun nedenlerinin en başında da kültürü kullanma ve kültürel açıdan kullanışlı olmasını gösterirken, tür olarak canlı ve kültürel etkilerle sürekli

değiştirdiğini de belirtmiştir (2001, s. 9-10). Bilim kurgu türünün barındırdığı fantastik tür çerçevesinde, bu tür teknofobik ve distopik öğeler barındırmakta ve bu öğelerde sağ ve sol ideolojik kullanımlar arasındaki karşıtlıkları görmek mümkündür (Ryan ve Kellner, 2010, s. 376). Bahsettiğimiz tüm karşıtlıklar, teknolojinin gelişimi ve teknoloji – insan ilişkisi üzerinden bilim kurgu filmlerinin distopik ya da ütopik söylemleri içerisinde yer almaktadır.

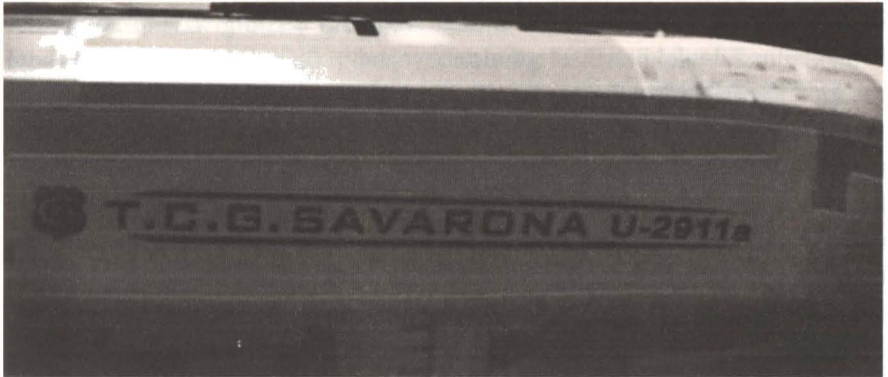
### Uzay Kuvvetleri 2911 ve G.O.R.A.

*UK2911* filmi bilinmeyen bir gelecekte Murat Kaptan liderliğindeki Türkiye bandıralı bir uzay gemisinin 9. sektör isimli alana seyahatlerini ve bu seyahat sırasındaki macerayı konu edinmektedir. Asıl amaçları bir nebula-dan partikül ve gaz örnekleri almak olan mürettebat, Atlantis gezegeni lideri Buruksa’nın yeni bir teknolojiyle daha önce geçemediği bir nebula’yı geçerek dünyayı ele geçirme planlarını öğrenirler ve buna engel olmak için harekete geçerler. Mücadelenin sonunda da dünyayı Buruksa’dan kurtarmayı başarırlar. *G.O.R.A.* filmi ise halı satıcısı Arif’in dükkanına gelen kişiler tarafından G.O.R.A. gezegenine kaçırılması ile başlar. Türk örf ve geleneklerine sahip olan Arif’in uzayda başına birçok komik macera gelir ve aynı zamanda Arif ile ışınlandığı gezegenin prensesi Ceku birbirlerine âşık olurlar. Bu arada Komutan Logar, bir ateş topunu G.O.R.A. gezegenine doğru yönlendirerek onu durdurmayı amaçlamakta ve böylece gezegenin kurtarıcısı olmayı ummaktadır fakat ateş topuna engel olamaz. Arif, kendi tecrübeleriyle ateş topunu durdurur ve gezegenin kahramanı olur.

### Amerika’nın Karşısında Gelecek Hayalleri

*UK2911* filmi, karakterleri açısından çokkültürlü bir ortama sahiptir. Murat Kaptan ve Tuğba Türk, Martin Amerikalı, bir de Uzak Doğulu olarak bir profil çizilen Kenji karakterleri vardır. Bu çok kültürlü ortamın yaratılma amacı, film süresince birçok diyalogun, kültürel içerikleri ideolojik bir çerçeve içerisinde baskın öğeler olarak kullanılması gibi gözükmektedir. Türklerin çoğunlukta olması, uzay gemisindeki tek kadının Türk olması ve özellikle geminin lideri konumundaki Murat Kaptan’ın Türk olması, kültürel baskınlıkla ilgili önemli bir göstergedir. Ayrıca, nereli olduğuna bakılmaksızın filmdeki tüm karakterlerin Türkçe konuşması da geleceğe ilişkin ideolojik bir gösterge-

dir. Filmin genelinde, Martin karakteri mizahi çizilmiş ve sürekli küçümsenen bir konuma yerleştirilmiştir. Filmin başlangıcında Murat Kaptan ile Martin arasında futbol ile ilgili bir diyalog geçer ve Murat Kaptan, şampiyonlar liginde Amerika’nın hiç şansı olmadığını hatta Kenji’nin bile buna inanmadığını söyler. Martin görevi gereği bir analiz yapar ve geminin kalkanlarına zarar verecek bir durum olmadığını belirtir fakat geminin kalkanları zarar görür. Bu duruma ilişkin Tuğba “Amerikalının yapacağı analiz bu kadar olur. Hani kalkanlarımıza zarar verecek bir şey yoktu. Biz Türkler buna, ‘eli işte gözü oynasta’ diyoruz” diyerek hem Martin’in yaptığı işi hem de Amerikalı olmasını kötüleyerek alaycı bir biçimde dile getirir. Filmin ilerleyen bölümlerinde Murat Kaptan “Aç kalırsam yemeye Amerikalıdan başlayacağım” diyerek yine Martin ve Amerikalı olmasına ilişkin alaycı söylemde bulunur. Bununla birlikte, Murat Kaptan ve ekibinin, evreni eli geçirmeye çalışan Buruksa’ya karşı verdikleri mücadelelerinde Martin, hep sakarlık yapan olarak gösteriliyor. Hatta Martin, Buruksa’nın askerlerine yakalanarak rehin düşüyor ve diğerleri onu kurtarmaya çalışıyorlar. Filmin sonunda dünyayı kurtarmayı başaran Murat Kaptan ve ekibi, dolayısıyla Amerika’yı da kurtarmış oluyorlar ve buna ilişkin Murat Kaptan şu sözleri söylüyor: “Ben Los Angeles’ta yaşamıyorum. Bir Amerikalı eksik ya da fazla beni bağlamaz.” Murat Kaptan’ın bu sözleri, film süresince gördüğümüz Amerika ve Martin ile ilgili küçük göstergelerin aslında bir bütünü olarak tamamlayıcı nitelikte bir cümle olarak karşımıza çıkıyor.

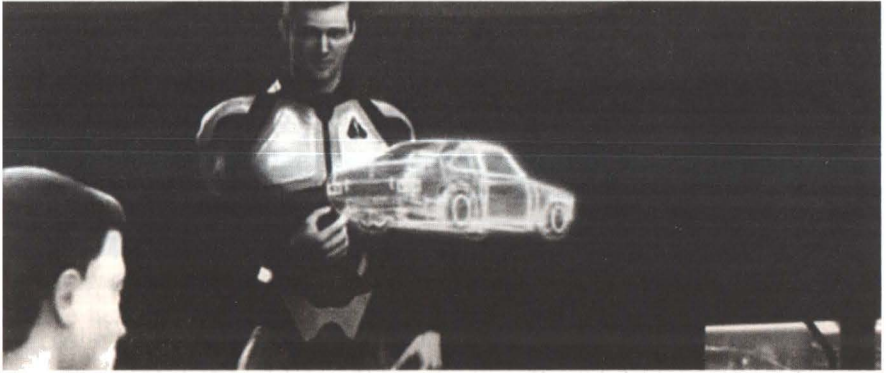


Fotoğraf 01: Savarona isimli Türk uzay gemisi (UK2911)

Amerikalı olan Martin ile ilgili diğer bir önemli nokta Martin’in yavaş yavaş Türkleşmeye başlamış olması. Martin, yanlış da olsa Türkçe olarak deyimler, atasözleri ve Türk kültürüne ait referansları diyaloglarında kullanmaktadır. Martin, “Bozacının şahidi şarapçı” dediğinde Murat Kaptan onu düzeltir. Martin, Buruksa ile karşı karşıya geldiğinde Buruksa; “Hayal bile edemeyeceğin acılar tattırırım” dediğinde Martin ş sözlerle cevap verir: “Türklerin ekmek arası kokorecini yemediyse acı nedir bilemezsin. İnan bana ben defalarca yedim.” Martin, burada hem Türk kültüründe önemli bir yeri olan kokoreç yemeğine gönderme yapmakta hem de böyle bir referans kullanarak bu kültürü benimsediğine ilişkin bir davranış sergilemektedir.

*UK2911* filmi, Hollywood filmlerinin aksine, uzaydan dünyayı gösterdiğinde Türkiye coğrafyasını göstererek filmin başında nasıl bir gelecek tahayyül ettiğinin ipuçlarını izleyiciye göstermektedir. Film süresince, uzay gemilerinde sürekli Türkiye Cumhuriyeti bayrağını göstererek, gelecekle ilgili uzayda Türkiye’nin baskın bir ülke olacağı izlenimi sürekli yaratılmaktadır. Önemli olarak, Murat Kaptan ve mürettebatının kullandığı geminin adı “Savarona”dır. Savarona, Türkiye Cumhuriyeti tarihi için önemli bir yatın ismidir ve gelecekte de bu tarihi mirasa sahip çıkılarak, uzay gemisine Savarona adı verilmiştir. Ayrıca, diğer Türk gemilerinin adları tarihsel olarak önemli kişiler olan Piri Resi ve Eflatun olarak görülmektedir. Dünya coğrafyasına ilişkin olarak filmde genel açıdan İstanbul gösterilir. İstanbul’un silueti değişmiştir ama İstanbul’daki Sultanahmet Camii, Ayasofya, Galata Kulesi, Topkapı Sarayı gibi eserler hala durmaktadır. Bu görüntüler, filmin Türkiye’nin tarihi için önemli olan varlıkların korunduğu ve sahip çıkıldığı izlenimini pekiştirmektedir. Filmdeki tarihsel göndermeye sahip önemli bir konu da Anadolu marka arabadır. Murat Kaptan’ın elinde Anadolu’un logosuna sahip bir anahtar vardır ve Murat Kaptan, geminin Amerikalı mürettebatı Martin’e, bu anahtarın büyük büyük büyük dedesine ait olduğunu gururla söyler. Bununla birlikte Murat Kaptan dijital bir ekranda Anadolu marka arabanın görüntüsünü açarak arabayı şu sözlerle tanıtır: “Anadol ilk Türk yapımı arabadır. Türklerin o dönemdeki gurur kaynağı ... 1967 Anadolu; içten yanmalı motor, karşılıklı piston silindiri tasarımı, yakıt kaynağı rafine petrol yani o zamanki adıyla benzin”. Buna karşılık Martin, bu arabanın erken dönemlerde üretilmiş bir uçan araç olup olmadığını sorar ve Murat Kaptan, uçan araçların Anadolu’dan 200 yıl kadar sonra icat edildiğini ve otomobilin, at arabasının bir adım ötesi olduğunu

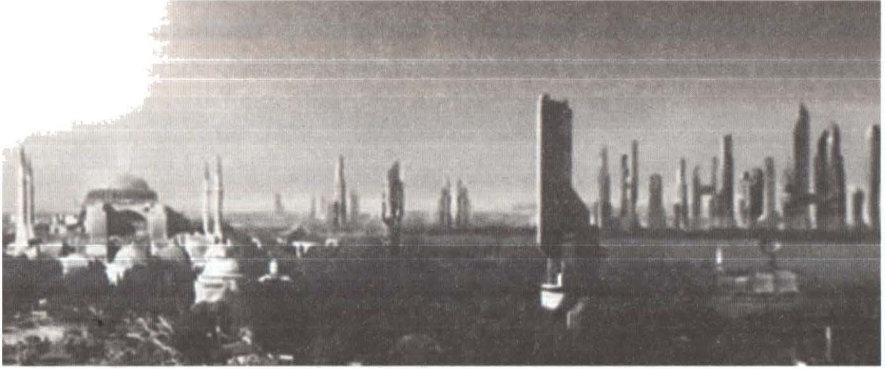
söyler. Martin ise arabayı ilkel bulur ve Murat Kaptan sinirlenerek: “Sen ne anlarsın arabadan. Siz Amerikalılar hiç saç kurutma makinesinden yedek parçası çıkan araba imal ettiniz mi?” der. Burada hem tarihsel bir nesneye sahip çıkış durumu, hem de günümüzde Türkiye’den daha gelişmiş bir ülke olan A.B.D.’ye karşı gelecekte bir üstünlük kurma duygusu hâkim gözükmemektedir. Filmin hikâyesinde geçen, Atlantis’in suların altına gömüldüğüne ilişkin bilgiyi, Murat Kaptan’ın Eflatun sayesinde bildiğimizi vurgulaması da yine Türkiye’nin bulunduğu coğrafyanın üstünlüğüne ve önemine ilişkin bir vurgulama olarak karşımıza çıkmaktadır.



*Fotoğraf 02: Murat Kaptan Anadol marka arabayı anlatır. (UK2911)*

Türk kültürünün önemi ve kalıcılığı, filmdeki diğer birçok kültürel ve dini göstergelerle pekiştirilmektedir. Hasta ziyaretine kolonya götürülmesi, demli çayın önemi, “baklayı ağzından çıkar”, “Allah yardımcımız olsun” gibi kalıplaşmış cümlelerin ve deyimlerin kullanılması sürekli Türk kültürüne ilişkin bir çerçeve oluşturma çabasıyla kullanılmaktadır. Murat Kaptan’ın, filmin kötü karakteri Buruksa’ya “Şimdi bir Osmanlı’yı hak ettin” dedikten sonra Osmanlı tokadı atması yine tarihsel bir sahiplenme ve güç unsuru olarak görülmektedir. Filmin sonunda, Buruksa uzay boşluğuna gönderilir, Atlantis halkı serbest kalır ve Atlantis komutanı Diran’a, isterse dünyaya yerleşebilecekleri izni Türkler tarafından verilir. Komutan Diran ise çok uzun süre köle olarak yaşadıklarını, artık onları iyi bir gelecek beklediğini söyleyerek, uzayın diğer tarafında artık dünyanın dostları ve kardeşleri olduğunu vurgular. Sonrasında ise Komutan Diran, Murat Kaptan’a verdiği sözü hatırlatır ve Murat

Kaptan: “Sözümüz söz. Hadi hep beraber Oryon işkembecisine. Oranın koko-reçi meşurdur” der ve Martin “Hele uykuluğu” der. Bu diyalog, sadece dünya değil, uzaydaki diğer gezegenlerde de Türk kültürüne ait unsurların yaygınlaştığını göstermektedir. Film, film süresince çizilen; gelecekteki Türkiye ve Türk kültürünün dünyada ve uzayda yayılımına ilişkin tüm unsurları destekler nitelikte sonlanmaktadır.



Fotoğraf 03: 2911 yılında İstanbul görüntüsü. (UK2911)

Filmin görselliği ise Hollywood bilim kurgu filmlerinde kullanılan görselliklerle benzerlikler göstermektedir. Jenerik, açılış, uzay gemilerinin ve kostümlerinin tasarımı, hikâyesi, müziği ve bilim kurgu filmlerine özel terimlerin kullanıldığı diyaloglar da Hollywood bilim kurgu filmleriyle ortak yönleri barındırmaktadır. Omikron partikülleri, mikronlar, enerji bariyeri, karşıt madde, toron emisyonu gibi Hollywood bilim kurgu filmlerinde de karşılaştığımız terim ve belki de anlaşılmayan kavramlar, *UK2911*’de de hikâyenin bilim kurgu kısmını desteklemek amacıyla kullanılmıştır. Hollywood bilim kurgu filmlerinde gördüğümüz ileri Amerikan teknolojisine ihtiyaç duyulması, bu filmde Türkiye için kullanılmış ve özellikle dünya Amerika tarafından değil Türkiye tarafından kurtarılmıştır.

### Başka Bir Gezegende Komik Olmak

*G.O.R.A.* filmi bir uzay gemisinin koridorunun görüntüsüyle açılır ve kamera kaptan köşkünün doğru hareket eder. Kaptan köşkündeki mürettebat İngilizce konuşmaktadır. Bu sırada bazı İngilizce cümleler mizah da içermektedir; “Hi One” [Hayvan] veya “556.com” gibi anlamsız kelimeler kullanılır.



maktadır. Komutan Logar’ın yardımcısı Kuna, Komutan Logar’a “İngilizce konuşuyorlar. Bir baştan hepsini Türkçe alabilir miyiz efendim?” der ve Komutan Logar “Alırız” der. Bu açılış ile ilgili Mark Bould (2015, s. 159) filmin “küreselleşen medya ortamındaki dil ve kültürle olan meselesini” gösterdiğini vurgulamaktadır. Bununla birlikte Bould, *G.O.R.A.*’nın hikâyesinin Türkçe olmasına rağmen Batı Avrupa ve Amerikan sömürge kurgusundan çokça esinlendiğinden bahsetmektedir. Filmin hikâyesine baktığımızda, filmin, Hollywood ve Avrupa bilim kurgu filmlerine çokça gönderme içerdiği ve bu göndermelerin çoğunun da mizahi bir şekilde parodi olarak gösterildiğine dikkat çekmektedir. Bu bağlamda *G.O.R.A.* hikâye olarak bilim kurgu filmi olmasıyla birlikte, aynı zamanda da bir komedi filmidir ve komedi türüyle sarmalanmıştır. Bu nedenle, filmde Türk kültürüne ilişkin durumlar sürekli mizah olarak gösterilmektedir. Yabancı kültürle, özellikle Batı kültürüyle ilgili yapılan göndermeler de yine mizah/komedi yoluyla verilmektedir. *UK2911* filmiyle ortak olarak karşılaştığımız ilk görsel ise *G.O.R.A.*’da da dünyayı uzaydan gördüğümüzde Türkiye’nin gözükmesidir ki bu durum, filmin Türkiye ile ilgili vurgularını en baştan pekiştirmektedir. *UK2911* filminde Hollywood bilim kurgu filmlerine ilişkin benzerlikler açıkça verilmezken, *G.O.R.A.*’da hem hikâye hem de belirli unsurlar doğrudan kullanılmaktadır. *Star Wars* (Yıldız Savaşları, George Lucas, 1977) filmindeki ışın kılıcı, *Fifth Element* (Beşinci Element, Luc Besson, 1997) filmindeki doğanın 4 ana maddesi olan ateş, su,

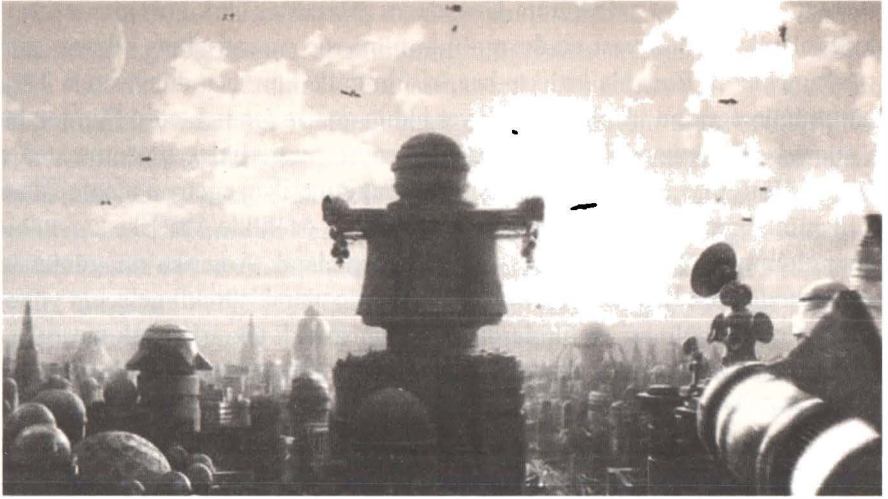


Fotoğraf 04: Uzaydan Türkiye coğrafyası görüntüsü. (*G.O.R.A.*)

toprak ve hava ile ateş, su, toprak ve tahta olarak parodi kurulması, *Matrix* (Lana ve Lilly Wachowski, 1999) filminin belirli sahnelerinin tekrar canlandırılması, rüşvet olarak dolar para biriminin kullanılması, Arif’in sürekli izlediği Hollywood filmleri üzerinden tahminlerde bulunması, Amerikalıların girdiği her işte para olduğunun belirtilmesi gibi durumlar komedi unsurları olarak gösterilmektedir.

Filmde kullanılan Batı parodilerinin yanı sıra Türk kültürüne ait unsurlar da mizahi bağlamda kullanılmaktadır fakat aynı zamanda bir yüceltme de söz konusudur. Öncelikle filmde kurtarıcı olan adam Arif, bir Türk esnafıdır. İnanırcılık açısından Arif dürüst, cesaretli ama aynı zamanda da sık küfür kullanan, uyanık, kurnaz ve işini bilen bir karakterdir. Dünyadan getirilen hediyeler İzmit pişmaniye, tavuk ve halıdır ki bu öğeler hem Türkiye coğrafyasını simgeler hem de bu tarz hediyelerin getirilmesi Türk kültürüne ait bir harekettir. Filmde, menemen yapılması, mezdeke çalınarak göbek havası oynanması, Yeşilçam filmlerinin izlenmesi, Türk kahvesi falına bakılması, çerkek, sucuk ve turşu yenmesi, Türk çayının içilmesi, rakı sofrası kurulması, gidenin arkasından su dökülmesi gibi Türkiye izleyicisinin aşına olduğu ve kültürel olarak tamamen benimsediği unsurlar sıkça kullanılmaktadır. Ayrıca, *UK2911* filminde olduğu gibi, atasözü ve deyimlerde yine filmin hikâyesi içerisinde sıkça geçmektedir. Bunlara örnek olarak; “Yemek buldun ye, dayak buldun kaç”, “Aza tamah etmeyen çoğu bulamaz” ve “Mal canın yongasıdır” gösterilebilir. Filmin ilginç noktalarından biri de *G.O.R.A.* gezegeninde Türk Lirası’nın Amerikan Doları’ndan bile daha değerli olarak gösterilmesidir. Amerika, bu bağlamda silikleştirilmiş ve Türkiye ön plana çıkartılmıştır.

Filmin Arif dışındaki karakterlerinin de Türkiye ile ilgili belirli bir ilişkisi vardır. Komutan Logar’ın dünyalılardan nefret etme sebebi, 14 Temmuz 1789 tarihinde Aksaray’da büyük büyük babası Komutan Kubar’ın başına gelenlerdir ki 14 Temmuz 1789, gerçek tarihte Fransız İhtilali’nin başlangıç noktası sayılan Bastille Hapisane Baskını’nın gerçekleştiği tarihtir. Prenses Ceku’nun babası pilot Binbaşı Rıza Küçükdurmaz bir Türk’tür. Filmdeki Robot karakterin adı 216’dır ki her ne kadar filmde 216’ya ilişkin bir bilgi verilmese de 216’nın aynı zamanda İstanbul Anadolu yakasının telefon kodu olması tesadüf gibi görünmemektedir. Filmin diğer karakterlerinden Bob Marley Faruk, eskiden Kuşadası’nda bar işleten, daha öncesinde de ilk Türk bilim kurgu filmi senaryosunu yazdığını iddia eden ve intihar ettiği sırada uzay gemisine



G.O.R.A. gezegeni. (G.O.R.A.)

gelen bir Türk'tür. Arif ve arkadaşlarına yardım eden Garavel Usta, Ceku'nun babası Binbaşı Rıza'nın arkadaşıdır ve gerçek ismi Hurşit'tir. Bu durumda, filmin hikâyesindeki bütün iyi karakterler Türk olarak çizilmiştir.

*G.O.R.A.* filminde de *UK2911* filmi gibi Hollywood bilim kurgu filmlerinden görsel ve anlatımsal unsurlar görmek mümkün. İlk olarak, Hollywood filmlerinde sıkça rastladığımız ürün yerleştirerek belirli markaların reklamının yapılması durumu *G.O.R.A.*'da sıkça kullanılmıştır. Bu durumun sebebi, filmin oyuncularını ve hikâyesi nedeniyle çok fazla sayıda izleyiciye ulaşılacağı düşünülerek birçok markanın sponsorluğunda çekilmiş olmasıdır. Uzay, Hollywood filmleriyle çok benzer bir biçimde görselleştirilmiş, uzay gemisinin içi ve uzaylıların giydiği kostümler de Hollywood filmleriyle fazlaca ortak noktaya sahiptir. Filmde gösterilen gezegen yaşamı da, özellikle bilim kurgu edebiyatında çizilen karmaşık, sınıf farkının belirgin olduğu ve kaotik bir biçimde görselleştirilmiştir. Uzay gemisi neon ışıklarla görselleştirilirken, gezegenin diğer kısımları bir çöle benzemektedir.

### Sonuç: Geleceği ve Uzayı Yerelleştirmek

*UK2911* ve *G.O.R.A.* filmlerine baktığımızda karşımıza çıkan ilk sonuç, iki filminde tüm evreni ve geleceği Türkiye'nin kültürel kodlarıyla görmeye

ve biçimlendirmeye çalıştığıdır. Uzayda ve gelecekte, Türk kültürünün ideolojik olarak önde olması ve devamlılığı filmlerde garanti altına alınmış gibi görünmektedir. Bununla birlikte her iki filmin de kurmaca dünyasında Türk kültürünün egemen ideoloji olarak yer aldığı gözlemlenmektedir. Filmler, bu bağlamda Hollywood bilim kurgu filmleriyle benzerlikler göstermektedir. Birçok Hollywood filminde de karşılaştığımız Amerikan egemen ideolojisinin kullanımı, burada da Türkiye lehine kullanılarak, özellikle Amerika karşıtı bir tavır alınmıştır. Bu durumun oluşmasına sebep olarak, Amerika’nın günümüz dünyasında politik ve ekonomik önemli bir güç olarak sürekli geleceği yöneteceğinin düşünülmesi ve filmlerde de bunun sürekli tekrarlanarak meşrulaştırılmasına karşı bir tavır alınması gösterilebilir. Filmlerdeki Türk karakterler hiçbir şekilde kendi kültürlerinden vazgeçmemektedirler ve aksine kendi kültürlerini diğerlerine benimsetmeye çalışmaktadırlar. Bu kültürün sahiplenilişi ise günlük ritüeller, tarihsel gelişmeler, coğrafi özellikler, dilin kullanımı aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bu sahipleniş oluşturulurken de Türkiye’ye ilişkin kültürel ve ideolojik unsurlar sempatik gösterilmektedir. Bu bağlamda da Hollywood bilim kurgu filmleriyle bir benzerlik oluşturulmuştur.

*UK2911* ve *G.O.R.A.*, gerçekte farklı bir uzay ve gelecek görüntüsü çizerek, günümüzdeki egemen ideolojik ve kültürel yapıyı Türkiye’nin lehine çevirmeye çalışmışlardır. Baskın olan Batı ideolojisi ve kültürü yerine, Türk kültürünün egemen olduğu ideolojik bir dünya kurmuşlardır. Bu bağlamda, *UK2911* ve *G.O.R.A.*’nın yapmaya çalıştığı şey, Hollywood bilim kurgu filmlerinin yapmaya çalıştığı şey ile aynı olsa da, bu filmlerin izleyiciyi buna inandırmaları daha zordur. Bunun nedeni ise, izleyicinin, günümüz egemen ideolojisinin zaten Batı kaynaklı olduğunu bilmesi ve gelecekte de bunun devam edeceğini düşünmesidir. Türkiye’nin ve Türk kültürünün egemen olduğu bir gelecek ya da evren düşünmek, izleyici için ilk bakışta zor olacağından, *G.O.R.A.* başta olmak üzere her iki filmde komediye sığınmışlardır. Her iki film de, inanılması güç durumları, davranışları ve sahneleri komedi unsurlarıyla süsleyerek, izleyicinin ciddi olarak filmin kurduğu ideolojik düzen üzerine düşünmesini engellemiştir. Komedi sayesinde, izleyicinin, filmin dünyasını ütöpik bir ihtimal dahilinde düşünmesini sağlamıştır. Özellikle, Amerika ile ilgili olan durumlarda, komedi unsuru çok daha fazla kullanılarak, baskın Amerikan ideolojisi yer yer küçümsenmiş ya da komik duruma düşürülmüştür. Arif, bu durumu *G.O.R.A.* filminin sonunda mizahi bir biçim şöyle dile

getirir: “Amerikan sineması son sözüm sana: yıllarca uzaylıyı başka tanıttın. Onu bir öcü gibi gösterdin. Ama unutma, uzaylı da olsa insan insandır.” Arif’e göre Amerikan sinemasının öcüsü uzaylılardır. Bu noktada Arif’in çıkarımı doğru olabilir, fakat her iki filme baktığımızda, filmlerin ortak öcüler gelecekteki baskın ideoloji olmuştur. Başka bir deyişle, Türk kültürünün gelecekte olmaması veya başka kişiler, ülkeler hatta gezegenler tarafından kabul görmemesi her iki filmin de öcüsüdür. Bu korkuyla, filmler geleceğe ve dışarıya gülerek bakmayı tercih etmişler; öcüyü görmezden gelmişler ve bu sırada da bilim kurgunun belirli kurallarına uymaya çalışarak izleyiciye umut vermeye çalışmışlardır.

### Kaynakça

Bould, M. (2015). *Bilimkurgu*. İstanbul: Kolektif.

Bould, M. & Mieville, C. (2013). *Kızıl Dünyalar: Marksizm ve Bilimkurgu*. İstanbul: Doruk.

Bukatman, S. (1993). *Terminal Identity: Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. London: Duke University.

Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. Fırat Tınaz, Ali Güney, Zeynep Özen, Onur Şakır, Berivan Tokem, Dilek Tunalı, Ertan Yılmaz (Çev.). Ankara: De Ki.

Özarslan, Z. (2013). Sinemada Tür Kuramı. Zeynep Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları-2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* içinde (s.51-76). İstanbul: Su.

Ryan, M. & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. İstanbul: Ayrıntı.

Telotte, J. P. (2001). *Science Fiction Film*. New York: Cambridge University.

Wood, R. (2003). Ideology, Genre, Auteur. Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader III* içinde (s.60-74). Austin: University of Texas.



# Denizin Ortasında: Sarmaşık Filminin Metaforik Dünyası

S. Serhat Serter<sup>1</sup>

Direkler eğik, burnumuz batmış suya;  
İnsanlar düşmanın sillesinden kaçar ya  
Soluğunu ensesinde duya duya  
Ve koşar başını hiç kaldırmadan,  
Gemi öyle koştu, rüzgar öyle koştu:  
Kaçtık güneye hiç durmadan  
(Coleridge, 2013: 31)

## Giriş

Tolga Karaçelik'in yazıp yönettiği 2015 yapımı *Sarmaşık* filmi, Samuel Taylor Coleridge'in kaleme aldığı *Yaşlı Gemicisi* isimli eserden esinlenerek yapılmıştır. Filmin öyküsü kısaca şu şekilde özetlenebilir: İstanbul'dan yükünü aldıktan sonra tahliye limanı olan Angola'ya doğru yola çıkan bir yük gemisi, armatörün iflas etmesi ve ortadan kaybolması nedeniyle İskenderiye yakınlarında mecburen demir atar. Geminin üzerinde haciz vardır ve armatör de liman parasını ödememiştir. Bu nedenle Mısırlı yetkililer, gemiyi kimsenin uğramadığı demirleme alanına çekerler ve uluslararası denizcilik kurallarına göre de, mürettebattan en az altı kişinin gemide kalması gerektiğini bildirirler. Beybaba diye hitap edilen geminin kaptanı, makine dairesinden Kürt, mutfaktan kamarot Nadir, gemicilerden Alper ve Cenk, son olarak da usta gemicisi İsmail gemide kalır. *Sarmaşık*, bu altı adamın yiyecek ve içecek kıtlığı ile gemide geçirdiği 120 günün hikayesini anlatmaktadır.

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü.



Hakan Karsak (Nadir), Nadir Sarıbacak (Cenk), Kadir Çermik (İsmail)  
Özgür Emre Yıldırım (Alper), Seyyithan Özdemir (Kürt), Osman Alkaş (Beybaba)

*Sarmasık* filmi, barındırdığı karakterleri ve metaforları üzerinden anlamını bulan, derdini ve mesajını da izleyiciye bu şekilde vermeye çalışan bir filmidir. Öyle ki, filmin bu çabası daha filmin açılış sahnesinde kendisini belli etmektedir. Yönetmen, Türk Sineması'nda pek görmeye alışık olmadığımız bir şekilde filmin anlatı yapısında yer tutan ve ilerleyen zamanlarda karşımıza çıkacak altı ana karakteri tek tek izleyiciye göstererek tanıtır. Bu tanııtma sahneleri karakterlerin geminin İstanbul'dan ayrılmadan (yani öykümüz başlamadan) önceki hal ve durumlarını yansıtmaktadır. Karakterlerin var olma, dönüşüm ve yabancılaşma süreçlerini izleyiciler için anlaşılır kılmak, filminden kopmadan izlenmesini mümkün kılmaktadır.

Hikayeleri ve geçmişleri başka başka olan bu altı karakter, filmin giriş sekansındaki bu tanııtım sırasında, yaptığı işi bir anlık da olsa bırakarak kameraya (yani bize) bakar. İlk gösterilen karakter gemideki kamarasında uzanmakta olan kamarot Nadir'dir. Nadir —daha sonra bahsedeceğimiz üzere— filmde metafor olarak kullanılan sarmasığı izleyici dışında, gören tek kişidir. Belki de bu nedenle, yönetmen sıralamada Nadir'e öncelik tanımış olabilir. İkinci sırada Cenk vardır. Saniyeler önce yediğı dayanın etkisi ile yüzü kan

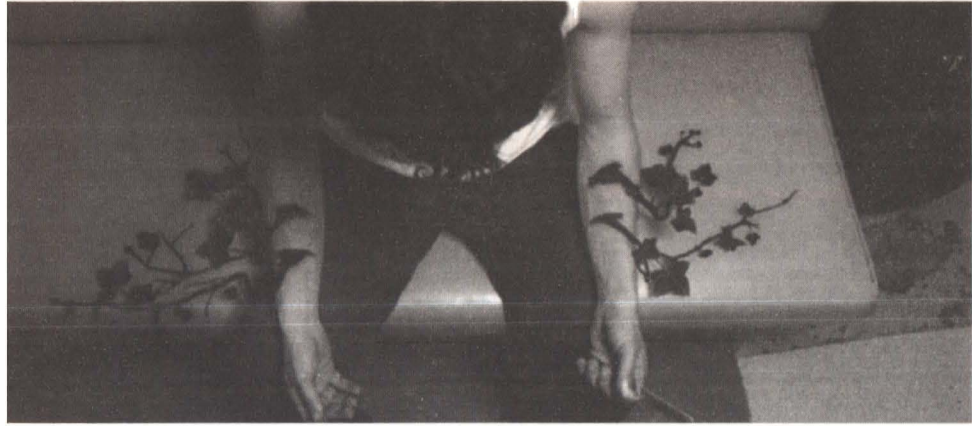


revan içinde bir sokakta yerde yatan Cenk, zor da olsa doğrularak bize bakar. Bu sırada, dikkatli izleyici Cenk'in hemen önünde yerde yürüyen salyangozu fark eder. Cenk ve Salyangoz metaforu filmin ortalarında ve finalinde daha etkili bir şekilde karşımıza çıkacaktır.

Bir camide saf tutmuş namaz kılan usta gemici İsmail, bize tanıtılan üçüncü karakterdir. Cemaatle beraber namaz kılarken herkes başını sola çevirirken o birden durur ve bize bakar. Bu kısa ama etkili plan, bize İsmail'in kişiliği veya ideolojisi hakkında hiç de yabana atılmayacak bir bilgiyi sunmaktadır. Tolga Karaçelik, karakterlerini tanıtırken, bunu daha çok içindeki bulundukları mekan ile yapmaya çalışır. İsmail'in değer yargılarını ve hassasiyetlerini bu şekilde vermeye çalışan yönetmen, sıradaki karakteri Alper için de aynı yöntemi kullanır. Gece vakti kullandığı taksiye binen bir müşteriyi görünce korkan ve tedirgin olan Alper, dikiz aynasından taksinin arka koltuğunda oturduğu varsayılan izleyiciye (bize) bakar. Sanki bizden bir medet veya yardım umar gibidir.

Tüm karakterler içinde, fiziki özelliklerinden ötürü belki de en ürkütücü olanı Kürt'tür. Yönetmen bu ürkütücü hali daha da ilginç hale getirmek için, Kürt'ü, çalıştığı ve kapısında korumalık (bodyguard) yaptığı gazinonun girişinde yumuşak bir kaydırma hareketi ile gösterir. Yüzüne yansıyan kırmızı ve mavi neon ışıkları ile zaten değişik bir yüz ifadesi olan Kürt, bu hali ile daha da ürkütücü ama bir o kadar da ilgi çekici bir hal almıştır. Kürt karakteri için özellikle bu fiziki özelliklerde bir oyuncu seçilmiş olması, ileride bahsedileceği üzere filmin metaforları ile doğrudan ilişkilidir. Filmdeki otoriteyi temsil eden ve bu yüzden saygı duyulan (en azından başlarda) Beybaba ise, bu giriş sekansında izleyiciye tanıtılan bir diğer karakterdir. Geminin kaptanı olan Beybaba, yaşından ve otoritesinden beklenileceği üzere, bir meyhanede tek başına bir masada oturmuş telefonuna gelen mesaja bakmaktadır. En son Beybaba görülür, çünkü başlatan irade odur.

Tolga Karaçelik, bize son olarak filme adını veren ve filmde belki de en önemli yeri işgal eden karakteri tanıtır; *Sarmaşık*'ı. Bu sahnede kamera, İstanbul'un eski ve tarihi bir mezarlığında yer alan bir mezar taşına doğru yumuşak bir kaydırma yapar. Etrafta, başka tarihi mezar taşları, ağaçlar ve hepsinin etrafında, onları çevreleyen sarmaşık bitkisi bulunmaktadır. Mezar taşlarının etrafını sıkıca sarmalamış ve onların etrafını çevrelemiş bu bitki,



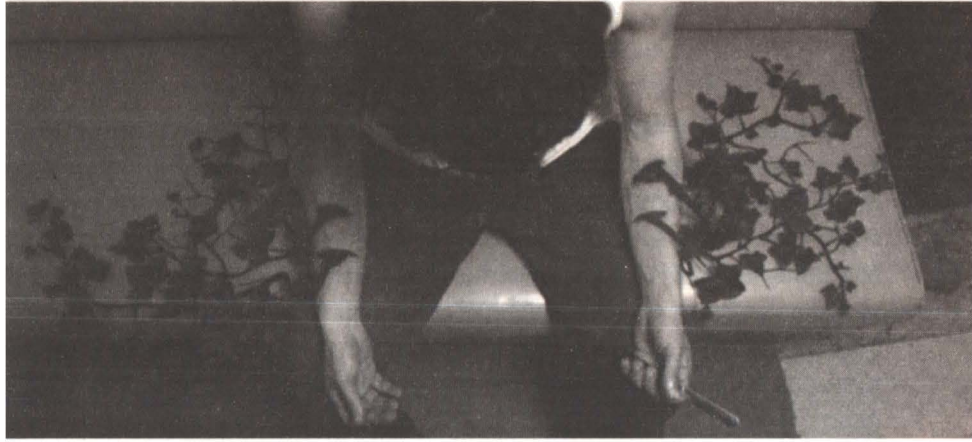
filmin ana metaforudur. Yönetmen altı ana karakterini ilgili mekanlarında tanıttıktan sonra bu sahneyi göstererek, karakterleri bekleyen akıbeti izleyiciye hissettirmeye çalışır. Bu aşamadan sonra, filmdeki metaforlara biraz daha yakından bakmak faydalı olacaktır.

### Sarmaşık

Filmdeki metaforlardan ilki, filme adını da veren sarmaşıktır. *Sarmaşık*, *Hedera Helix* denen duvarlar, kayalar ve ağaçlarda uygun yüzeylerin bulunması durumunda 20-30 metreye kadar boylanabilen, herdem yeşil bir bitkidir. Dikey yüzeylerin bulunmadığı koşullarda yerde yetişmektedir. Ağaç kabuklarını ve kayalara vantuz biçimindeki kısa yapışkan kökçükler yardımı ile tutunabilmektedir. Gövde ve yaprakları ise çevrede bulunan cisimlere sarmal şeklinde dolanarak bitkiye destek sağlamaktadır. *Helix*, Antik Yunanca’da “sarmal” anlamına gelmektedir.<sup>1</sup>

Mezarlığın sarmaşık bitkisi ile bağdaştırılması, ölüm imgesini karşımıza çıkarmaktadır. Ama bu ölüm rastgele bir ölüm olarak değerlendirilmemelidir. Bu ölüm, antik Yunan mitolojisinde sarmaşık ile temsil edilen tanrı Dionysos için yapılan törenlerde olduğu gibi, umut da barındırabilir. Çünkü Cicero’nun da aktardığı gibi bu törenler, yüzyıllar boyunca insanlara yalnız mutluluk içinde yaşamayı değil, iyi bir umutla ölmeyi de öğretmiştir (Hamilton, 1996 : 40).

<sup>1</sup> [https://tr.wikipedia.org/wiki/Duvar\\_sarmaşığı](https://tr.wikipedia.org/wiki/Duvar_sarmaşığı) (Erişim Tarihi: 05 Nisan 2016).



Bununla beraber, Antik Yunan Mitolojisinde “sarmaşık” ile ilişkilendirilen Tanrı da Dionysos’dur. Zeus ile Thebai prensesi Semele’nin oğlu olan Dionysos, şarap tanrısı olarak bilinir ve başında asma dalıyla çevrili sarmaşıktan bir çelenk, elinde de Thyrsos adı verilen ucunda bir çam kozalağı bulunan değnek taşımaktadır. Bir gün korsanlar tarafından yakalanır ve köle olarak satılmak üzere bir gemiye bindirilir. Ancak yolculuk sırasında ellerine bağlanan ipler kendiliğinden çözülür. Daha sonra bütün gemiyi sel suları gibi şarap kaplar ve geminin yelkenleri ile direklerine asma yapraklarından oluşan bir sarmaşık dolandır (Cömert, 2010 : 72).

Sarmaşık bitkisinin filmdeki temsili ve anlamı ise, mitolojideki yansıtılış biçimlerinden biraz daha farklıdır. Yönetmen, filmde sarmaşık imgesini ölüm teması ile bağdaştırmakta ve izleyiciye göstermektedir. Çünkü sarmaşığı ilk gördüğümüz sahne filmin başındaki mezarlık, ikinci ve son göreceğimiz sahne ise filmin finalindeki cinnnet anıdır. Filmin finaline doğru, İsmail gece gemide Kürt’ün hayaletini görür ve onu takip eder. Daha sonra, bu durumdan korkarak telaşla Nadir’in kamarasına gider ve onu uyandırır. Ona, Kürt’ün hayaletini gördüğünü söyleyip koridordaki ıslak ayak izlerini gösterir.

Nadir bu durumdan korkar ve tedirgin olup kendisini kamarasına kilitler. Tam bu sırada İsmail’in çığlığını duyar. Dışarı çıkıp baktığında, İsmail’in, kafasına aldığı bir darbe yüzünden koridorda baygın yattığını görür. İsmail’in yanında yerde ise, Beybaba’nın Cenk’e verdiği demir boru vardır. Bu esnada İsmail’in kafasının içinden sarmaşık dalları çıkarak koridoru kaplamaya

başlar. Bunu gören Nadir korku ve telaşla kamarasına koşar ve usturası ile bileklerini keser. Kamera yavaşça çevrinince, Nadir’in de bilek kesiklerinden yavaş yavaş sarmaşık dalları çıktığı görülür.

Sarmaşığın, bu anlamda zihinlerden çıkan kötü düşünceleri anlattığı, kirlenmiş zehirli düşünceleri gösterdiği söylenebilir. Çünkü filmde izleyici dışında bu sarmaşıkları gören tek karakter Nadir’dir. Nadir, yaşadığı kişisel ve ailevi sıkıntılar nedeniyle, daha önce geminin mutfağında intihar girişiminde bulunmuştur. Dolayısıyla, izleyici ile beraber sadece Nadir, İsmail’in ve kendi vücudundan çıkan sarmaşık dallarını görebilmektedir. Sarmaşık metaforunun mitolojik varoluş açıklamasından yola çıkarak, Nadir’in intihar girişimi yorumlanabilir. Buna göre Nadir, ölümün kendisine verilmiş bir mükafat olduğunu düşünmekte ve bunu gerçeğe dökerek, yani intihar girişiminde bulunarak, kendisi için yeni bir başlangıç yapabileceğini düşünmektedir.

Sarmaşık gemisi bir ülke alegorisi olarak yorumlanabilir. Filmde, sarmaşık sadece iki karakter ile doğrudan ilişkilendirilebilir. Bunlardan ilki, izleyici dışında sarmaşığı kendi gözleri ile gören tek kişi olan Nadir, diğeri ise, vücudu sarmaşık ile temasa geçen karakter olan İsmail’dir. Hem İsmail hem de Nadir, gemideki egemen ideolojiyi, var olan düzeni ve sistemi eleştirmeyen, bunu değiştirmeye çalışmayan, sadece bu sisteme uyan karakterlerdir. Bir başka deyişle İsmail ve Nadir, yerleşik ve baskın ideolojinin sarmalına aldığı geminin iki karakteridir.

Filmde kullanılan sarmaşık metaforu, yönetmenin kolektif halüsinasyon yaratmadaki ustalığını da göstermektedir ki; bu durum Gustave Le Bon üzerinden de açıklanabilir. Le Bon, *Kitlelerin Psikolojisi* isimli eserinde, kitleyi oluşturan bireylerin zihinsel kapasitelerinin çok üst düzeylerde olmasının bir sorun olmayacağını söyler. Ona göre, cahil bir insan ve bir bilgin, bir kere kitle içinde yer alınca, olaylar objektif olarak değerlendirme bakımından aynı kabiliyet seviyesine inerler ve yüksek bir zekaya sahip olmanın bu aşamada hiçbir önemi yoktur. Le Bon bu fikirlerini tarihte gerçekten yaşanmış bir olayı anlatarak örnekler:

Deniz olayları hakkındaki kitabında kıdemli deniz yüzbaşısı Julien Felix şöyle bir olay kaydediyor. Belle Poule fırkateyni şiddetli bir fırtınanın kendisinden ayırmış olduğu, Berceau Korvet’ini bulmak için denizde dolaşıyordu. Güpegündüz ve hava tamamıyla güneşliydi. Birden bire nöbetçi, denizde do-

laşan bir sal gösterir. Gemiciler işaret edilen noktaya doğru bakarlar. Herkes, zabıtlar ve tayfalar, üstü insanla dolu ve üzerinde imdat işaretleri dalgalanan kayıklar tarafından çekilen salı, açıkça görürler. Amiral Desfossee kazaya uğrayanların imdadına koşmak üzere bir sandal hazırlar. Sandala binenler kaza yerine yaklaştıkları zaman, insanların çabaladıklarını ve ellerini uzatıklarını görür ve bir takım seslerin boğuk ve karışık gürültülerini duyarlar. Bu sözde salın yanına varıldığı zaman, bunun yakın sahillere kopmuş koca bir ağaç dalı olduğunu anlarlar. Bu kadar elle tutulur bir gözlem karşısında da, halüsinasyon kaybolur (2000: 31-32).

Le Bon'un açıklamaları ve bahsettiği bu olay, kolektif halüsinasyonun mekanizmasını net bir şekilde örnekler. Bir tarafta, bütün dikkatini oraya yöneltmiş bir kalabalık (izleyici), diğer tarafta deniz üstünde kalmış kütüğü kayık olarak haber veren nöbetçinin (Nadir) yaptığı telkin, bu telkinin bulaşıcı etkisi. Le Bon, bir kitleyi oluşturmak için sadece insanların yeterli olacağını düşünmektedir. Bu insanların eş değeri veya aynı sınıftan olmasına gerek yoktur.

Tolga Karaçelik, *Sarmaşık* filminde aynı gemide değişik sınıftan insanların bir araya gelerek oluşturduğu kolektif yaşam şeklini bize sunmaktadır. Yönetmenin gösterdiği şey, izleyicinin de dahil olduğu bir kolektif bilinç yaratma çabasıdır. Bir başka deyişle izleyici, İsmail'in kafasından ve Nadir'in bileklerinden neden kan değil de sarmaşık dalları çıktı/uzadı diye kendisine sormaz, bunu garipsemez. Çünkü, izleyici bu sahneye yabancılaşmamış, tam tersine benimsemiştir.

Le Bon'un savına göre, izleyici bu sahnede, bu sarmaşığın bir kan olduğunu düşünmekte ve sahneyi ona göre izlemektedir. Yönetmenin buradaki başarısı, kolektif bir halüsinasyon yaratmış olmasıdır. Bu başarının bir başka nedeni ise, yönetmenin sarmaşık bitkisini, filmin giriş sahnesinde bir mezarlık ile ilişkilendirilerek, ölüm olgusunu izleyiciye önceden kodlamış olmasıdır. Çünkü bu yüzden izleyici filmin sonundaki sarmaşık olan sahneleri görünce bunu yadsımamıştır.

## Salyangoz

Sarmaşık filmindeki bir diğer önemli metafor ise *salyangoz*'dur. Salyangoz, filmde bir son buluş ve bir yeniden doğuş sahnelerinde karşımıza çıkmaktadır. Filmde salyangozu ilk gördüğümüz an, daha önce de açıklandığı gibi,



filmin başında Cenk karakteri ile tanıştırıldığımız sahnedir. Cenk, üzerinde belediye işçilerine ait bir kostüm ile dayak yemiş bir vaziyette yerde yatmaktadır. Ağzı burnu kan içindedir ve hafifçe başı ile döner izleyiciye (bize) bakar. Bu sırada, önünde küçük bir salyangoz vardır. Cenk ikinci kez, salyangozu odasında iken görür. Bu ikinci metaforu düzen ile kavga sonunda görmemiz de, hem Cenk’in toplumsal düzen ve yetkin otorite ile yaşadığı çatışmanın, hem de onun bireysel olarak yaşadığı yalnızlığın bir göstergesidir.

Cenk’in salyangozu son kez gördüğü sahne filmin finalindedir. Cenk 120 gün boyunca gemide tutsak kalmaktan ve İsmail ile yaşadığı sürtüşmeden ötürü sıkıntılı zamanlar geçirmektedir. Yaşadığı bu gerilim ve travmayı atlatabilmek ve sakinleşmek için geminin ecza dolabından ilaç çalar. Tüm bunların etkisi ile de, gece geminin güvertesinde yüzlerce salyangoz görür ve onlara değmemeye çalışarak aralarında yalınayak dolaşır.

Bu salyangozları gemide gören tek kişi Cenk’tir ve tüm metafor sahneleri Cenk’in kendince haksızlığa uğramış olduğunu düşünebileceğini öngördüğümüz derdini anlatma gereksiniminde olduğu sahnelerdir. Cenk’in yaşadığı bu durum ile Sigmund Freud’un “suçluluk bilincinden suç işleyenler” yaklaşımındaki nedensellik bağıını kurmak mümkündür. Freud, suç işleyenler insanların önemli motivasyonlarından birinin, bilinç dışı suçluluk duygularını bilinçli, somut hale getirme gereksinimi olduğunu söylemektedir (2004 : 89).

Bu yaklaşımı, Franz Kafka’nın *Dönüşüm* romanında, yine aynı metafor anlatım yöntemi ile görmemiz mümkündür. Kafka bu romanını tanımlarken şöyle söyler:



Herkes beraberinde taşıdığı bir parmaklığın ardında yaşıyor. Şimdi hayvanlarla ilgili bunca şey yazılmasının nedeni de bu. Özgür ve doğal bir yaşama duyulan özlemin ifadesi bu. Oysa insanlar için doğal yaşam insanca yaşamdır, ama bunu anlamak istemiyorlar. İnsan gibi yaşamak çok güç. O nedenle hiç olmaz ise kavramsal düzeyde bundan kurtulma isteği var hayvana geri dönülüyor. Böylesi insanca yaşamaktan daha kolay.<sup>1</sup>

Cenk de tıpkı Kafka'nın bahsettiği gibi, insan gibi yaşamak güç olduğu için, hiç olmaz ise kurgusal düzeyde bundan kurtulmak ister ve hayvana geri döner. Çünkü böylesi insanca yaşamaktan daha kolaydır. Samsa, başkalarına karşı toleranslı olmayı, sabırla beklemeyi özümsetir. Küçük hayvanları alıp onları insanlar ile eşdeğer kılmayı deneyen bu yaklaşım, hem anlatımı kolaylaştıran basit bir denge, hem de kahramanın hakkını alabilmek için sona doğru adımlamasıdır. Öyküde aileye gelir getirmesi için fedakârlığı istenen Samsa, böceğe dönüşerek aileden hesap sormayı, patrona karşı ayaklanmayı başlatır. Salt uyumsuzluğu öteleyen bu tutum, düzenin yarattığı bunalım ile başkaldırıyor ateşler. Yabancılaşma sınırın ucuna kadar gelir ve okuru da yanına çeker. Burada okur duyum dünyası ile yabancılaşma dünyasının bir bütün olduğunu zanneder (Can, 2010: 137).

Franz Kafka, Hukuk Fakültesi'ni bitirdikten sonra bir süre avukatlık yapmış, daha sonra edebiyata yönelmiştir. Yönetmen Karaçelik de Hukuk Fakültesi geçmişinden sonra sinemaya yönelmiştir. Karaçelik ve Kafka'yı bu

<sup>1</sup> <http://www.idefix.com/kitap/donusum-franzkafka/tanim.asp?sid=177HQUL69D2M7NPTSRRK> (Erişim Tarihi: 07 Nisan 2016)



açından değerlendirmek alternatif bir fikir kaynağı olabilir. Ancak ne Kafka’nın Samsa’sı ve ne de Karaçelik’in Cenk karakteri, dünyayı yorumlamak ve onu değiştirmek isteyen ütopyacı bir muhalefet olarak görülmezler. Kendilerince var oldukları dünyanın yetersizliğini farkedip, düzen içinde yer bulamayarak, yabancılaşmanın içinde yabancılaşma ile mücadele eden karakterler olarak kalmışlardır.

Bununla beraber, filmin başında Cenk’in üzerinde gördüğümüz devlete ait üniforma (belediye işçisi kostümü), dayak yemiş hali ve salyangoz metafor üçlemesi, aslında bize Cenk’in kişiliği hakkındaki ilk ipucunu vermektedir. Yani bir başka deyişle Cenk şunu demektedir: “Devletin içinde yer almaya çalışıyorum, ama bunu beceremedim.” Bu sahne, Cenk’in otorite ile yaşadığı uyumsuzluğun göstergesidir. Cenk, filmin başında otorite (veya egemen ideoloji) ile yaşadığı bu uyumsuzluğu, filmin sonunda Beybaba ile de yaşayacaktır. Her iki zamanda da Cenk’in yanında yöresinde (gözünün önünde) salyangoz vardır.

Yönetmen Tolga Karaçelik, bu filmi yazarken İngiliz yazar ve şair Samuel Taylor Coleridge’den etkilendiğini söylemektedir (Edener, 2015: 45). Filmde bu etkiler açıkça görülmektedir. Coleridge, *Yaşlı Gemici* isimli şiirinde, tabiatın huşu uyandıran görkemi karşısında insanı cüceleştiren gücünü vurgular. Zaman zaman tabiatın kendisi bir karakter olarak yaşlı gemici ile temasa geçer. Yaşlı gemici kutsal hayvanı, yani albatrosu konukseverlik kurallarını çiğneyerek vurduğunda tabiat öcünü alır. Deniz durulur, güneş yakar, okyanus çürür, sümüksü yaratıklar geminin etrafına dolar, cadı kazanı gibi ölüm ateşleri etrafı sarar:

*Su, su nereye baksan yalnızca su.  
Güverte tahtaları çekti zamanla  
Su, nereye baksan yalnızca su  
Ama hiçbir yerde yok içecek bir damla  
Ve inanılmaz birşey oldu Tanrım  
Denizin ta kendisi çürüdü  
ve sümük gibi olmuş sular da,  
sümüklü yaratıklar sürünüp yürüdü  
Kaykılıp yatarak, doğrulup kalkarak  
Dans etti gece ölüm ateşleri (2013: 59)*



Yaşlı gemici sümüksü varlıklara sevgiyle baktığında, yani bir anlamda doğaya saygı gösterdiğinde cezası hafifler, yağmur yağar. Kitabın sonunda, yaşlı gemici ruhani dünya ile uyum sağlayabilmek için, doğaya yani gerçek dünyaya saygı duyması gerektiğini söyler. Çünkü Tanrıya saygı duymak onun yarattıklarına saygı duymak ile mümkündür. Cenk de yaşadığı travma ve gördüğü salyangozlardan sonra, ertesi sabah daha bir sakin görünmektedir. Gerçek dünyaya ve çevresine saygı duymaya başlamış gibidir.

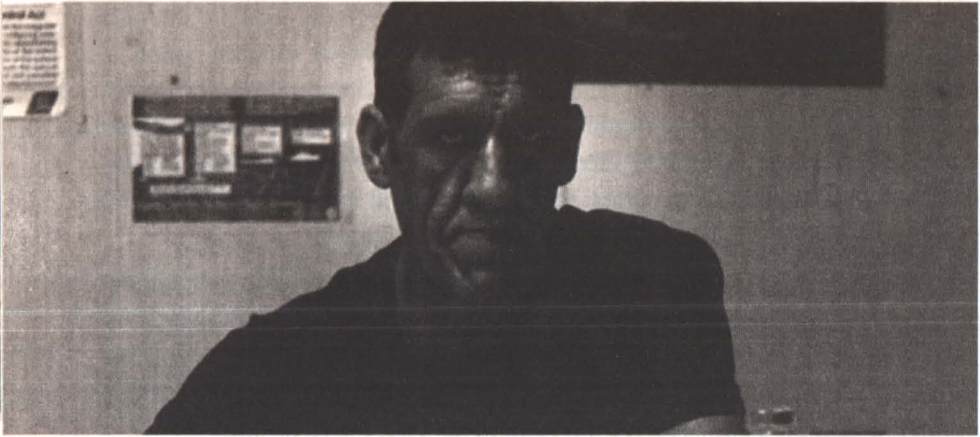
Filmde, hem sarmaşık hem de salyangoz metaforu, bir bedel ödendiği ve kan döküldüğü zaman karşımıza çıkmaktadır. Sanki yarım kazanılmış bir zafer sonrası hep aynı soru sorulmaktadır: Şimdi ne yapacağız? Cenk'in ve İsmail'in yapacak çok da bir şeyi yok gibi görünmektedir. Ama biz şimdi, filmdeki anlamı oluşturmaya yardım eden diğer sembollere bakacağız.

## Kürt

Filmdeki en sessiz ve ilginç karakter Kürt'tür. Tüm film boyunca yalnızca bir kez konuşur. Ürkütücü yüz ifadesi, uzun boyu ve iri cüssesi ile Amerikan çizgi roman uyarılama filmlerinden çıkıp gelmiş, sanki bilgisayar animasyonu ile yaratılmış, gerçek insan olamayacak kadar farklı bir karakterdir. Gerçekte ismi yoktur, Kürt onun muhtemelen çevresindekiler tarafından konulmuş lakabıdır. Bu lakap da ona, doğduğu yer üzerinden konulmuş gözükmektedir, ancak onun yarattığı tehdit ve korku unsuru yüzünden de konulmuş olunabilir.

Kürt ün bir adı ve bir dili yoktur. Tüm film boyunca söylediği tek söz "Selamın Aleyküm. Ben Kürt" olur. Konuşmaması, duygu ve düşüncelerini aksiyon ile yaptığı anlamına gelmez. Aksine, fiziki cüssesinden beklenmeyecek kadar sakin ve uyumludur. Tehditkar, şiddet yanlısı ve otorite olması beklenirken, son derece barışçıl ve soğukkanlıdır. Yaşadığı ve çalıştığı bu gemide yaşanan kargaşa, kaos ve şiddetten uzaktır, sükûnet ve barıştan yana tavır alır. Cenk ile İsmail arasındaki kavgada araya tampon gibi girerek, her ikisini de sakinleştirmeye çalışan ve kavganın bitmesini sağlayan, Kürt'tür.

Kürt, filmin ortasında gemiden kaybolur ve bir "hayalet" olarak geri döner. İzleyici, onun ölüp ölmediğinden emin değildir, çünkü ne öldüğüne ne de yaşadığına dair bir kanıt yoktur. Neden ortadan kaybolduğuna dair elle tutulur bir sebep de yoktur. Belki de, gemide yaşanan kaos ve şiddetten sıkılıp



kendisini daha huzurlu ve güvende hissedeceği bir yere gitmiştir. S.T. Coleridge’in *Yaşlı Gemici* şiirinde de, gemicinin gördüğü ruhların gerçek mi yoksa gemicinin hayal ürünü mü olduğunu bilemeyiz. Tıpkı, *Sarmaşık* filminde de Kürt karakterinin ölüp ölmediğini bilemediğimiz gibi.

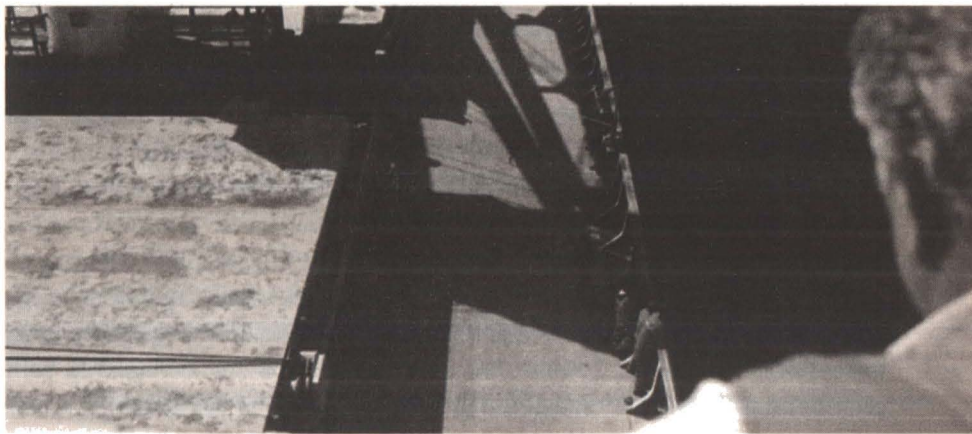
Filmde, Kürt’ün hayaletini gemide sadece iki kişi görür. Biri kamarot Nadir, diğeri ise Reis İsmail’dir. Her ikisi de yolculuk sürecinde mevcut güvenlikleri ile ilgili önemli bir tehdit ile karşılaştıkları zaman Kürt’ün hayaletini görmüşlerdir; İsmail, Cenk ile kavga ettiğinde, Nadir ise Beybaba dan fırça yediğinde bir tehdit yaşamış ve aynı gece Kürt ün hayaletini görmüştür.

Freud’a göre, suçluluk duygusunun iki kaynağı bulunmaktadır; otorite karşısında duyulan korku ve daha sonra ortaya çıkan, üst bene karşı duyulan korku. Ona göre bu korku, nevroz vaka biçimlerinin çoğunda çeşitli etkiler gösterip bilinç dışı kalabilmektedir. Bilinç dışı bir suçluluk duygusu yaşayan bu hastalar, çoğu zaman bu durumun farkında olmaz (2004 : 89). Filmde, Kürt’ün hayaletini yalnızca İsmail ve Nadir görmektedir. Bir çeşit nevroz olarak değerlendirilebilecek bu durum, otoriteye itaatini belirgin olarak gördüğümüz bu iki karakterin, Kürt’ün kayboluşuyla ilgili olarak duydukları gizil suçluluk duygusunun dışı vurumu olarak değerlendirilebilir. Otorite ile ilgili bu suçluluk duygusu ise, bizi filmin bir diğer sembol kavramlarından birisine götürür; *iktidar*’a.

## İktidar

*Sarmaşık* filmindeki bir diğer sembol kavram ise, *iktidar*'dır. Tüm film, bir gemide mecburen hapsolup kalmış, birbirinden çok farklı kişisel özelliklere sahip altı karakter etrafında geçmektedir. Dolayısıyla, iktidarı ve otoriteyi kimin ve ne şekilde sağlayacağı çok önem arz etmektedir. Filmin başında her şey yolunda iken, iktidarın ve otoritenin sahibi bellidir; geminin kaptanı Beybaba. Beybaba yaşı, tecrübesi ve gemideki pozisyonu nedeniyle herkesin doğal olarak saygı duyduğu ve korktuğu bir karakterdir. Bir başka deyişle, gemideki iktidarın resmi ve gerçek sahibidir. Kendi iş ve yaşam alanının dışına hiç çıkmaz ve sadece sınırlı sayıda kişi ile muhatap olur. Bu kişiler de, kamarot Nadir, usta gemici İsmail gibi, onun önceden tanıdığı ve güvendiği gemi personeli.

Gemide sorun yokken ve işler yolunda iken, Beybaba'nın iktidarını kimse sorgulayamaz veya tehdit edemez. Ancak, işler yolunda gitmediğinde veya bir sorun yaşandığında, Beybaba iktidarını sürdürebilmek ve gemisini yönetebilmek adına, daha önce başvurmadığı her türlü yolu denemekten çekinmez. Armatörün iflasının ve geminin İskenderiye limanına demirlemesinden sonra Beybaba, iktidarını aynı şekilde sürdürebilmek için, mürettebatına telkinde bulunur: "Bütün olmalıyız, birlik olmalıyız. Eğer birlik olursak, bütün olursak, gemide sorun çıkmaz."





Ama işler Beybaba’nın istediği gibi gitmiyor ve gemide sorun çıkıyor. Beklenmedik bir anda baş gösteren sorunlar ve olağanüstü koşullar sebebi ile, Beybaba’nın otoritesi sarsılıyor ve iktidarı tehlikeye giriyor. Gemideki hiyerarşik yapı giderek bozuluyor ve kaptan ile mürettebat arasında geçen bir iktidar mücadelesine dönüşüyor. Bu sırada, kaptan da iktidarının elden gitmesine engel olmak için, gemicilerini birbirine düşürmekten kaçınmıyor. Ancak Beybaba, kaderleri aynı gemide birbirine bağlı bu insanlar arasındaki sorunların üstesinden gelmeyi beceremiyor.

Freud, insanların çalışmaya, mutluluğa giden bir yol olarak pek değer vermediklerini ve diğer tatmin olanaklarına akın etmelerinin aksine fazla önem vermediklerini söylemektedir. Ona göre, insanların büyük çoğunluğu, yalnızca zorunlu olduğu için çalışır ve en ağır toplumsal sorunlar da insanlardaki bu doğal çalışma isteksizliğinden kaynaklanmaktadır (2004: 40).

Tıpkı Freud’un da bahsettiği gibi, filmdeki karakterlerin hemen hepsi mecbur oldukları ve kişisel çıkarları için gemide çalışıyor izlenimi vermektedir. Çünkü, gemi mecburen demirlediğinde hiç birisi gemiyi terk etmez. Hepsinin kalma sebepleri ve kişisel özellikleri ne kadar farklı da olsa, kaderleri birbirine bağlıdır. Bunlar düşe kalka yaşadıkları hayat denizinde ıslanmış ve gemide kalmayı tercih eden adamlardır. Çünkü, ıslak adam yağmurdan korkmaz. Ancak yağmur şiddetini arttırırsa, insan ya savaşıyor ya da sabrederek mücadeleyi kazanabilir. İnsanın huyu ve karakteri de zor zamanlarda belli olur. İnsanın zorda ve darda kalması elbette ki, ruh halini değiştirebilir. Çare-

sizlik ve isyan bazen kaos doğurabilir. Kaos ortamında da iktidar hükmettikleri ile eşitlenebilir ve hatta bazen yer değiştirebilir. Çünkü yetkisini kaybetmek istemeyen otorite, ya taviz verir ya da saçmalamaya başlar. Gemide de kaptan ile işçiler arasındaki güç dengesi bu şekilde değişmektedir.<sup>1</sup>

Filmin ilk bölümünde, kapitalist sistemin işleyen emir komuta zinciri belirgin bir şekilde görülmektedir. Hiyerarşinin en üstündeki kişi (Beybaba), en alttakiler ile temasa geçmemekte, yüzlerini bile görmemektedir. Yöneten ve yönetilenler arasındaki katmanlaşma açık bir şekilde ortadadır. Gemi demirleyip de mürettebat sadece altı kişi kaldıktan sonra, iyi kötü, bir şekilde işleyen bu hiyerarşik yapı, ortaya çıkan sorunlar ile birlikte sarsılmaya başlar. Kendi çıkarları için bir biçimde kabullendikleri yapının işlevi belirsizleştikçe gemiciler, kaptanın iktidarını sorgulamaya ve ona kafa tutmaya başlarlar.

İşte bu anda kaptan, tarih boyunca, idari sistemlerin işlemediği zaman klişeleşmiş olarak sürekli dikte edilen, “hepimiz aynı gemideyiz” sözünü söylemeye başlar. Ancak onun bu çabaları, hiyerarşinin en altındakileri üzerinde herhangi bir etki yapmaz. Aksine onun iktidarını ve otoritesini sarsan bu grup, bir yandan durumlarını açıklığa kavuşturmaya çalışırken, bir yandan da her biri bu yapının sarsılmasından, kendisine ve konumuna özgü irili ufaklı stratejilerle fayda sağlamaya çalışır. Artık iktidar ve otorite, meşruluğunu koruyamamaktadır.

Gemide yaşanan bu iktidar ve otorite meselesi Marx’ın yabancılaşma kuramı ile de açıklanabilir. Yabancılaşma, insanı kendi etkinliğinin ürünlerine, üretken etkinliğinin kendisine, içinde yaşadığı doğaya, kendine, kendi özel doğasına, insanlığına, öteki insanlara yabancılaştıran eylemdir. Marx, yabancılaşmayı nesneleşmeden ayırt etmiş ve özgül toplumsal koşulların bir sonucu olarak ele almıştır:

İnsanlar doğal toplum içinde bulundukları sürece, şu halde, özel çıkar ile ortak çıkar arasında bölünme olduğu sürece, demek ki, faaliyet gönüllü olarak değil de doğanın gereği olarak bölündüğü sürece, insan kendi işine hükmedeceğine, insanın bu kendi eylemi, insan için kendisine karşı duran ve kendisini köleleştiren yabancı bir güç haline dönüşür. Gerçekten de, iş paylaşılmaya başlar başlamaz herkesin, kendisine dayatılan onun dışına çıkamadığı,

<sup>1</sup> <http://www.populersinema.com/elestiri/sarmasik-karmasik-ruhlarin-turnusolkgidi-27304.htm> (Erişim Tarihi: 15 Nisan 2016)

yalnızca kendine ait belirli bir faaliyet alanı olur; o kişi avcıdır, balıkçıdır ya da çobandır ya da eleştirel eleştirmendir, ve eğer geçim araçlarını yitirmek istemiyorlarsa bunu sürdürmek zorundadır (2000 : 99).

Daha öncede belirtildiği gibi, filmin karakterlerinin hepsi kişisel çıkarları veya mecbur oldukları için gemide bulunmaktadır. Gemiye gelmeden önce, Cenk düzenbazlık yaparak geçinen ve belirli bir işi olmayan biri iken, Alper taksi şoförlüğü, Kürt ise pavyonlarda bodyguardlık yapmaktadır. Ancak gemiye adım attıklarında, tıpkı Marx'ın da belirttiği gibi, kendilerine yeni görevleri dayatılır. Faaliyet alanları ve görevleri bellidir. Bu geçim araçlarını yitirmek istemedikleri için, istemeyerek de olsa bu yeni işlerine alışmak zorunda kalmışlardır.

Ancak beklenmedik olaylar ve olağanüstü durumlar gerçekleşince, faaliyetlerini de zaten gönüllü olarak değil de, kişisel zorunlulukları yüzünden yaptıkları için işler değişir. Cenk ve Alper'in, artık bu faaliyet alanında bu geçim aracına ihtiyacı kalmamıştır. Kendilerine bunu dayatan iktidardan ve otoriteden hesap sormaya hazırlardır.

Thomas Hobbes *Leviathan* isimli eserinde doğanın, insanları bedensel ve zihinsel yetenekleri bakımından eşit yarattığını, bu yüzden bazen bir başkasına göre bedence çok daha güçlü veya daha çabuk düşünebilen birisinin, diğerinde bulunmayan bir üstünlüğe sahip olduğunu iddia etmesine yetecek kadar fazla olmadığını söyler. Çünkü, bedensel güç bakımından en zayıf olan kişi, ya gizli bir düzenle ya da kendisi ile aynı tehlike altında olan başkalarıyla birleşerek, en güçlü kişiyi öldürmeye yetecek kadar güçlüdür (2007: 92).

Cenk, Alper ve Nadir gemide neler olup bittiğini anlamak ve bunu açıkça Beybaba'ya sormak için gece vakti onun odasına giderler. Hem yazılı olmayan gemi kurallarına hem de iktidarın kurallarına göre, bu yaptıkları tam bir çılgınlıktır. İktidar sahibi yaşadıkları bu zor zamanlarda, zaten sallantıda ve sıkıntıda olan otoritesini kurtarma peşinde iken, birden hiç beklemediği bir olay ile karşılaşır ve aşırı tepki verir. Gemideki hiyerarşik yapının en altında yer alanlar ise, bedensel ve bireysel olarak iktidar karşısında güçsüz olsalar bile, yaşadıkları bu ortak tehlike ve çıkarları uğruna otoriteden hesap sormak için bir araya gelmişlerdir.

Muktedir ise, otoritesini tekrar elde etmek ve hiyerarşik düzeni yeniden sağlamak için, kendisini küçümseyenleri korkutarak ve onları tehdit ederek

hesap soracaktır. Cenk, mutfakta aşçının sakladığı sucukları bulur ve herkese sucuk yapar. Nadir de Beybaba'ya bir tabak sucuk götürünce, onun övgüsü yerine hiddeti ile karşılaşır. Sebebi ise, sucukların varlığından haberdar olmaması ve faaliyet alanına bir başkasının (Cenk) girmesine izin vermiş olmasıdır. Bu olaya aşırı sinirlenen Beybaba, önce yemekhaneye girerek herkese küfürler yağdırır ve Cenk'e vurur. Ardından da tüm mürettebatı güverteye çağırarak onları azarlar. İktidardaki otoritesinin sarsılmasından ve hiyerarşik düzenin bozulmasından hiç de memnun değildir, onu tekrar kazanmak için savaşıacak ve her türlü tehdit ile ve şiddete başvuracaktır.

Ancak, Hobbes'ın da belirttiği gibi, böyle bir savaşta hiçbir şey adalete aykırı değildir. Bu savaşın bir sonucu da, böyle bir savaşta hiçbir şeyin adalete aykırı olamayacağıdır. Bu tarz bir savaşta doğru ve yanlış, adalet ve adaletsizlik kavramlarına yer yoktur. Genel bir gücün olmadığı yerde, yasa yoktur; yasa olmayan yerde de, adaletsizlik yoktur. Cebir ve hile savaşta en büyük iki erdemdir (2007:96). Beybaba mürettebatı azarlamış ve onları tehdit etmiş, karmarasına geri dönerken, arkasından demir bir çubuk fırlatılır. Beybaba kimin attığı belli olmayan bu demir çubuğu yerden alır ve kızgın bir şekilde Nadir'e verir. Çubuğu onun atabileceğini düşünmektedir, gerçekte izleyici de kimin attığını görmemiştir. Aslında bunun, gemide yaşanan bu durumda pek de bir önemi yoktur. Önemli olan, gemide yaşanan durumun artık bir savaş haline geldiği ve bir iktidar mücadelesine dönüşmüş olduğudur.

Adaletin yok olduğu, doğru ve yanlışın belirsizleştiği bu yeni durumda, Cenk, uzun zamandır şiddet ve kin duygusu beslediği İsmail'i aynı demir çubukla yaralar. Bu yaralama ise, savunmasız, sinsice ve beklenmedik bir şekilde arkasından kafasına vurma şeklinde gerçekleşir. Cebir ve hilenin en büyük erdem sayıldığı bir savaşta, bu son derece normal bir durumdur.

Yönetmenin sinemasında aynı zamanda Herman Melville etkileri de görülmektedir. Tolga Karaçelik bunu kendisi de zaten açıkça ifade etmektedir (Edener, 2015: 45). Melville'in *Katip Bartleby* isimli öyküsü, bireyin kendisine, bireyin topluma ve dünyaya eş zamanlı olarak yabancılaşmasının ve yaşam ile varoluşa dair sorgulamaya yönelten bir yapıttır. Bu öykü aynı zamanda, reddeden ve başkaldıranların yüz yıllardır süre gelen ortak sonlarının da öyküsüdür. Filmdeki Cenk karakteri ile Bartleby'nin benzeşmelerinin yanı sıra, bambaşka bir öykü örüntüsü içerisinde, iktidar ve düzen ile devam et-

tirdikleri, boyun eğmeyen kişilikleri ile karakterize edilmişlerdir (2013: 40).

Hem Cenk'in hem de Bartleby'nin başına, düzene itaat etmedikleri için türlü şeyler gelir. Bir anlamda Bartleby, insanın kendisine yabancılaşmasının ve otorite ile mücadelesinin öyküsüdür. Cenk'in iktidar ile yaşadığı sıkıntının sebebi, Bartleby'nin kine benzer. Cenk ve Bartleby, bir şey yapmadan önce sorgulayan ve kendince yapılmasını uygun görmediği bir durumun içerisinde olmayı reddedendir. Tıpkı Cenk gibi; gemi Mısır sahili açıklarında uzun süre beklerken İsmail, Cenk ve Alper'e boş boş durmamalarını ve çalışmalarını söyler. Onlar da zaten beklediklerini ve neden çalışmaları gerekliklerini sorarak İsmail'i tersler. Tıpkı Melville'in öyküsündeki "yapmamayı tercih ederim" diye cevap vererek bunu yapmayı reddeden Katip Bartleby gibi (2013: 41).

. *Gregor Samsa, Bartleby* ve Cenk'in ortak özelliği yabancılaşmadır. Kafka bu yabancılaşmayı anlatırken metaforu (dönüşüm) kullanmaktadır. Melville ise bu yabancılaşmayı "otoriteye karşı gelirsene sonun kötü olur" şeklinde sunmaktadır. Melville'de de geçmiş hapishane deneyimleri ile otoriteye başkaldırma örnekleri vardır. Yönetmen, Melville'in gerçek ve kişisel geçmiş yaşantısından etkilenmiştir. Çünkü Herman Melville gerçek yaşamında otoriteye karşı geldiği için yargılanmıştır, sorun yaşamıştır; tıpkı Cenk gibi.

Yönetmenin filmde karakterlerini hayranlık duyduğu yazarlardan etkilenecek tasarlaması, bununla sınırlı değildir. Örneğin, sorunsuz başlayan geminin seferi beklenmedik olaylar nedeni ile sorunlu bir tutsaklığa dönmüştür. Bir geminin içinde aç ve susuz kalan, bu yüzden birbirleri ile sorunlar ve şiddet yaşayan, halüsinasyonlar gören altı denizcinin öyküsü, pek çok yönden Coleridge'in *Yaşlı Gemici* şiirini anımsatmaktadır. *Yaşlı Gemici* şiirinde de, gemi başlangıçta bir macera ve eğlence aracı iken, daha sonra tutsak kalınan bir yere (hapishane) dönüşmüştür. Tıpkı *Sarmasık*'da olduğu gibi.

Bununla birlikte, filmde sıklıkla Cenk'i hikayeler anlatırken görürüz. Cenk film boyunca, gerek gemiye gelmeden önce neden ve nasıl dayak yediğini, gerekse suçu nasıl bulduğunu vb anlatır. Tıpkı *Yaşlı Gemici* şiirinde gemicinin sürekli hikayeler anlattığı gibi. Ayrıca, Cenk filmin sonlarına doğru sakinleşmek için *Topizopam* diye bir ilaç peşinde koşar. Sakinleştirici ve uyuşturucu bir etkisi olan bu ilaçları alan Cenk bize, *Yaşlı Gemici* şiirini ve diğer eserlerini yazarken sürekli bir tür uyuşturucu (afyon) kullanan S.T. Coleridge'i anımsatır.



## Sonuç Yerine

Son dönem Türk sinemasında bazı yönetmenlerin sokağın ağzını yakalamaya becererek, diyaloglara ve günlük konuşmalara önem verdiği, buradan hareketle de karakterlerinde bir iç dünya yakalamayı başardıkları görülmektedir. *Sarmaşık*, bu gündelik dili yakalayıp karakterlerin iç dünyasına girmeyi başaran bir film olarak göze çarpmaktadır.

Her ne kadar olay örgüsü, bir gemide sıkışıp kalmış altı farklı karakter üzerine kurulmuş olsa da, filmde bireyler değil geminin kendisi ve hadiseler ön plana çıkmaktadır. Yönetmen, tüm malzemesini gemi gibi sınırlı bir mekana sıkıştırıp, buradan da ast-üst ilişkisine ve dar alanda kısa paslaşmalar yapan gemi mürettebatına bakmaktadır. Bu karakterler arasında korkunun nasıl bu-laştığını gösterirken, bir yandan da, tayfa ve kaptan arasındaki ast üst ilişkisini ve iktidarını sorgulamaktadır.

Film asıl hikayesini bu ilişkilerden doğan gerilimden almakta ve bu gerilim de bir süre sonra karakterlerde bir değişime yol açmaktadır. Bu gerilim, alan dışından doğan, bir başka deyişle, gösterilmeyen ve aslında olmayan şeylerden doğmaktadır. Yönetmen, Kürt'ün bilinmeyen akıbeti, İsmail ve Nadir'in vücudundan çıkan sarmaşık, sadece Cenk'in gördüğü salyangoz vb. imgeler sunarak, izleyiciye doldurması için boşluklar bırakmaktadır. Ayrıca, karakterlerin var olma, dönüşüm ve yabancılaşma süreçlerini izleyiciler için anlaşılır kılmaktadır.

*Sarmaşık*, yönetmen Tolga Karaçelik'in *Melville, Conrad ve Coleridge* gibi sevdiği yazarlardan etkiler taşıyan bir film olarak öne çıkmaktadır. Hayran olduğu bu yazarların eserlerinden esinlenerek filmini tasarlayan Karaçelik, hem 18. ve 19. yüzyıl Anglosakson edebiyatındaki yapıtlardan beslenmekte, hem de günümüzde geçen ve gerçek hayatta pek çok karşılığı olan bir öykü anlatmaktadır. Filmin sonunda çalan şarkıdan da hareketle denilebilir ki, Tolga Karaçelik'in *denizin ortasında* geçen bu öyküyü anlatmasının nedeni *memleket sevdası* 'ndandır.

## Kaynakça

Can, Özber (2010). Edebiyat Eseri Okuma Süreci ve Franz Kafka Örneği. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 23.

Coleridge, Samuel Taylor (2013). *Yaşlı Gemici*. Şavkar Altınal (çev.). İstanbul: İletişim.

Cömert, Bedrettin (2010). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: De Ki.

Edener, Ege (2015). Denizin Zamansızlığı. *Altıyazı*, Aralık, 156.

Eken, Hüseyin. Sarmaşık-Karmaşık Ruhların Turnusol Kağıdı. <http://www.populersinema.com/elestiri/sarmasik-karmasik-ruhlarin-turnusol-kgidi-27304.htm>. (Erişim Tarihi: 15 Nisan 2016)

Freud, Sigmund (2004). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. Haluk Barışcan (çev.). İstanbul: Metis.

Hamilton, Edith (1996). *Mitologya*. Ülkü Tamer (çev.). İstanbul: Varlık.

Hobbes, Thomas (2007). *Leviathan*. Semih Lin (çev.). İstanbul: YKY.

<http://www.idfix.com/kitap/donusumfranzkafka/tanim.asp?sid=I77HQUL69D2M7NPTSRKK>. (Erişim Tarihi: 07 Nisan 2016)

Le Bon, Gustave (2000). *Kitleler Psikolojisi*. Hasan İlhan (çev.). Ankara: Alter.

Marx, Karl (2000). *Yabancılaşma*. Barışta Erdost (çev.). Ankara: Sol.

Melville, Herman (2013). *Veranda Öyküleri*. Arzu Altınanıt (çev.). İstanbul: Alakarga.

Wikipedia. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Duvar\\_sarmaşığı](https://tr.wikipedia.org/wiki/Duvar_sarmaşığı). (Erişim Tarihi: 05 Nisan 2016)

# Pencereyle Çerçeve Arasında C Blok'un Estetik Poetikası

Ali Karadoğan<sup>1</sup>

İlk filmi *C Blok* (1994) ve sonrasında çektiği *Masumiyet* (1997) ve *Üçüncü Sayfa* (1999) gibi filmlerle 90'lı yıllardan başlayarak Türkiye'de sinema anlatısının farklılaşmasına katkısı olmuş yönetmenlerden biri de Zeki Demirkubuz'dur. Demirkubuz'un hikâyesinin baskınlığı nedeniyle genellikle içeriğine vurgu yapılarak değerlendirilen sineması, filmlerinin sunduğu biçimsel olanakların kimi zaman gözden kaçmasına da yola açmaktadır. Türkiye sinemasında değerlendirme ölçütü olarak daha çok içeriğe önem atfedilmesi, biçimsel olanak ve anlatım stratejilerinin daha tali olarak değerlendirilmesi, sinemanın anlam yaratma konusunda sunduğu olanakların görmezden gelinmesine yol açmakta ve Türkiye'deki sinemanın biçimsel yanına ait özelliklerin de bir toplam oluşturmaya engel olmaktadır. Bu durum da filmi ve sinemayı sadece üzerinde konuşulan sosyolojik bir nesneye indirgemekte ve "sinema sosyolojisi"nin önemle koruması gereken ve gelişmesinde ona asıl önemi veren, sinemasal aracın yarattığı anlam belirleme olanaklarının görmezden geldiği film çalışmaları literatürüne yer açmaktadır. Sosyolojinin olanaklarını bir sanat alanına aktarıldığında bu sanat alanının kendi sanatını yaratırken kullandığı araçların özgün yanlarını dikkate almayan, gelişim içerisinde bunların katkı ve etkisini görmezden gelen bir film çalışmaları alanı, sinemayı da sosyolojiyi de yoksullaştırma potansiyeli taşımaktadır. Bu yazı kapsamında bu belirlemeden yola çıkarak *C Blok* filminin bazı sinemasal araçları nasıl kullandığı, bunlar aracılığıyla "sosyolojik olanı" nasıl ifade edip, görselleştirdiği üzerinde durulacaktır.

<sup>1</sup> Öğr. Gör. Dr., Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi.

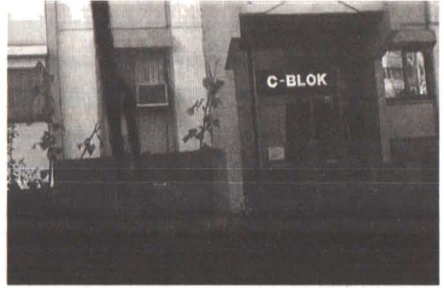
Zeki Demirkubuz’un<sup>1</sup> ilk filmi olan *C Blok*’un “yoruma açık ve soyut” (Öztürk, 2006, s. 55) vurgusuyla tarif edilmesi, onun nispeten diğer filmlere oranla biçimsel bir takım olanakları da taşıdığını ifade eder. Fredric Jameson’ın Türk sinemasını yeni gerçekçiliğin doruğu olan Antonioni’yle (Jameson, 2006, s. 17) ilişkilendirerek belirli oranda, hem Antonioni’deki içeriğe hem de biçimsel özelliklere gönderme yaparak bu vurguyu destekler. Demirkubuz, hem filmlerinde ayırt edilebilir bir imzaya sahip olması hem de sanat sinemasının önemli bir temsilcisi olmasıyla (Öztürk, 2006, s. 55) sinemanın biçimsel olanaklarını da klasik Türk sinemasının anlatı kalıplarının ve stratejilerinin dışında kullanan bir yönetmen olarak, kendi sinemasal gelişiminde “ifade unsurlarının sistematik bir azaltılması” (Kovács, 2010, s. 149) anlamında minimalist bir üslubun pek çok özelliğini filmlerinde kullanmıştır. Demirkubuz bu minimalist üslubuyla, anlatının olay örgüsünün fazlalıklarından arındırılmış olmasıyla olduğu kadar, biçimsel olanakları da farklı biçimlerde kullanarak sinemasal bir dünya kurmaktadır. Bu dünyanın bileşenlerinden biri *C Blok* filminde, *kadrajın* içiyle dışı arasında, *çerçeve / pencere* ikiliği etrafında birinden diğerine giden bir alan kurgulaması ve bu alanların sinemasal temsilini farklı anlatı stratejileriyle kurmaya çalışmasıdır. Demirkubuz bu biçimsel farklılığı çoğunlukla karakterleriyle onu kuşatan dünya arasında bir karşıtlık oluşturarak temsil etme çabasında olduğundan, filmlerinde bu ikisi arasındaki “boşluk” her zaman için filmin sonunda daha da açılma eğilimindedir. *C Blok* bu “boşluk” halinin vardıgı uç noktalardan birini işaret etmektedir.

Demirkubuz’un ilk filmi *C Blok*’ta daha sonraki filmlerinde kullanılacak pek çok özelliğin öncüllerini görmek mümkündür. *C Blok*, Zeki Demirkubuz’un toplumsalın baskısının bir travma biçiminde tezahür ettiğı ve *çerçeve dışıyla*, içi arasındaki ilişkiyi bu toplumsalın temsili için bir karşıtlık olarak kullandığı filmlerinden biri olarak ele alınabilir. Demirkubuz’un *çerçeve dışı alan* (toplumsal olan) ve *çerçeve içi alan* (bireysel olan) arasında kurduğı karşıtlık onun filmlerinin aynı zamanda kurmaya çalıştığı hikâye anlatma biçiminin de bir bileşenidir. Hikâye bu her iki alanın karşılıklı etkileşiminin bir sonucu olarak anlatılan şeydir. Demirkubuz filmlerinde temsil edilen aslında bireysel olandır, toplumsal olan temsil edilebilir olarak görünmez. Bu nedenle Demirkubuz toplumsal olanı —temsil edebilir olmayanı— *çerçeve içinde* değil de *çerçeve dışında* konumlar. *C Blok*’ta *çerçeve dışı alan* daha çok toplum-

<sup>1</sup> Demirkubuz hakkında ayrıca Bkz. (Karadoğın, 2014, s. 422-426).

sal olana ilişkin (bunu *pencere* / *çerçeve* ikiliği içerisinde *pencere* olarak adlandırabiliriz), *çerçeve içi alan* daha çok bireysel olana ilişkindir (bunu da yukarıdaki ikilikten yola çıkarak *çerçeve* olarak adlandırabiliriz). Pascal Bonitzer, *çerçeve dışını* ya da *alan-dışı'nı* “Kör Alan ve Dekadrajlar” biçiminde kavramsallaştırırken, André Bazin'den bu yana sinema ekranı ile bir tablonun *çerçevesinin* aynı olmadığını bildiğimizi, sinema ekranının “‘olayın sadece bir parçasını gösteren bir *kaş*’ gibi iş gördüğünü”, tablonun uzayı merkezci-ken ekranın uzayının merkezkaç olduğunu belirterek, görsel alana her zaman için kör bir alan eklendiğini, görmenin ise her zaman için kısmi olduğunu vurgular (Bonitzer, 2006, s. 84). Bonitzer, “sinemanın farkının alan-dışı'nın kesintisizliği içinde olup bitenlerin, dramatik açıdan, *çerçevenin* içinde olup bitenler kadar —hatta bazen daha çok— önem taşıması” olduğunu ifade eder (2006, s. 72). Bordwell ise, diegetik olmayan *çerçeve dışı* uzamın kurmaca dünyanın bir parçası olmadığını belirtir (1985, s. 119). Kurmaca dünya ile *çerçeve dışı* uzamın temsil ettiği alan arasında bir ayrına gider. *C Blok*'ta bu ayrım işlevsel olarak işlerliktedir. Bu anlamıyla da *pencere* hep bir özgürlüğü ve umudu, başka bir dünya tasavvurunu ifade eden daha geniş bir alana gönderme yaparken, *çerçeve* bakışı kurmaca dünyanın içerisinde tutan, kuralları belirlenmiş, bir olay örgüsü aracılığıyla var olan bir dünyanın temsilcisi olarak görünür. Bu nedenle kapalı bir alanı içeren *çerçeve* neden-sonuç ilişkisini zorunlu olarak gerektirirken *çerçevenin* sınırlarının ötesinde bir alanı işaret etmesi nedeniyle *pencerede tesadüf* daha olası bir anlatısal araç olarak görünür.<sup>1</sup> Bu yazıda Demirkubuz'un *C Blok* filminin *pencere* ile *çerçeve* arasında gidip

<sup>1</sup> “Pencere” ve “çerçeve” metaforuna daha sona “ayna” metaforu da eklenmiştir. Eisenstein ve Arnheim izleyiciyi “çerçevenilmiş bir resim” önündeymiş gibi ele almışlar, André Bazin ise izleyicinin bir “pencere” önünde oturduğunu varsaymıştır (Andrew, 1994, s. 58). Ancak daha sonra Fransız kuramcı Jean Mitry bu iki bakış açısını sarmaştırarak, sinemanın özgül niteliğinin pencere ile *çerçeve* arasında gidip gelmesinde yattığını belirtmiştir (Andrew, s. 58). “Pencere-çerçeve” eğretilmesiyle tanımlanmaya çalışılan sinema, psikanalizin sinema alanına uygulanmasıyla yeni bir eğretilmeye daha sahip olmuştur: “Ayna.” Jean-Louis Baudry, Christian Metz ve Jean-Louis Comolli gibi teorisyenler gerçeklik etkisi sorunu üzerine eğilerek özdeşleşme ve özneye odaklandılar. Baudry ilk olarak “Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri” adlı makalesinde psikanalizden yararlanarak sinema perdesi ile ayna arasında bir ilişki kurdu (Baudry, 1997). Bu eğretilme ile izleyicinin perde karşısındaki konumu iyice karmaşılaşmış, sinemada anlamın ne olduğu sorusu da bu perspektiften iyice muğlaklaşmıştır; çünkü “anlam artık kurulan, sınanan, yapı bozuma uğratılan ve uyarlanan bir şey” (Andrew, s. 58) haline gelmiştir. Bu yazıda sadece pencere ve *çerçeve* arasındaki ilişki üzerine yoğunlaşılacak, ayna metaforu üzerinde durulmayacaktır. Ayrıca bkz. (Altman, 1985).



gelen yapısı üzerinde durulacaktır. Demirkubuz’un filminin toplumsala ilişkin travmayı pencere kullanarak görünür anlatısal alanın dışında nasıl inşa etmeye çalıştığı (ya da bıraktığını) ve karakterlerinin dünyasını sınırlamak için de çerçeveyi nasıl kullandığı üzerinde durulacaktır. Demirkubuz bir yandan toplumsala ilişkin olanı bir travma biçiminde *çerçeve dışı alanda* inşa ederken diğer yandan ise kahramanların kişisel dünyalarına ilişkin olanı ise *çerçeve içi alanda* inşa etmeye çalışır. Demirkubuz bunu yaparken karakterlerinin nesnelerle olan ilişkisinden yola çıkarak kapitalist sistemin (“yeni örgütlenen hayatın”) insan zihni üzerinde yarattığı tahribatı resmetmek için kullanır. *C Blok*’ta örgütlenen bu hayatın içerisinde yaşayan biri olarak Halet’in hikâyesi, tahribatı zihinsel bir süreç olarak ortaya koyar: *C Blok*’tan akıl hastanesine uzanan bir tahribat.

Bir arabanın camına düşen yağmuru camlardan silen sileceklerin sağa sola yaptığı hareketlerin arasından görünen bir blokun, üzerinde “C Blok” yazmaktadır. Kamera kesmeyle arabanın dışına çıkıp binayı gösterdiğinde bunun arabada oturan genç adamın (Fikret Kuşkan) bakış açısından verildiğini; kamera hafifçe çevrinerek, tekrar kesmeyle arabanın içine geçtiğinde adamın arabada oturmuş çaresizce direksiyona yumruk yaparak koyduğu eline çene-

sini dayanmış karşıya bakmakta olduğunu görürüz. Kamera blok ile arabadaki adam arasında *açı / karşı açı* yaparak gidip gelir. Filmin bu açılış sahnesi filmin temel gerilimi hakkında izleyiciye sınırlı bir bilgi verir. Görünüşte ortada bir eylemi başlatacak ve geliştirecek herhangi bir enformasyon yok gibidir. Ancak karakterin karşıda bakıp durduğu C Blok ile arasında bir ilişki kurulmuştur, ki bu gerilim daha sonra filmin diğer karakterlerinin kendilerini çıkışızsız hissetmesinin nedeni olarak “metafizik” (Kıraç, 2006, s. 33) bir varlık halini alacaktır. Ancak “modernist mimarının istemeden neden olduğu sonuçlarla ilgili bir hikâye” olarak C Blok’un her türlü baskıcılığın (“hapishane”, “hastahane”, “yatılı okul”) (s. 34) simgesi olması filmin bu metafizik yanının geçerliliğini de sorgulamaya yol açar. “Nesneleşmiş kahraman”ların (s. 33) “hiçbir amacı olmaksızın” “arzulara” ve “rastlantılara” kendilerini bırakarak, başkalarını, kenti, doğayı “gözetlemeleri” ve “dikizlemeleri”, bunları kendi “fantezilerini” (Artun, 2012, s. 11) üreten kaynaklar olarak kullanmaları C Blok imgesiyle birlikte düşünüldüğünde filmin modern kentsel mimari düzenlemeyle ilişkisi göz ardı edilemez bir biçimde açığa çıkar. C Blok’un etrafındaki diğer yapılarla ve yollarla birlikte yarattığı imgeyle bu modern mimari filmin toplumsal olana ilişkin ifadesini de içinde barındırır. Demirkubuz’un bu konuda söylediklerini filmi anlamak açısından gözönünde bulundurabiliriz:

Ataköy’ün ardındaki varoşlarda büyüdüğümünden, Ataköy’ün bizim için, oradaki insanlar için temsil ettiği şeyi biliyordum. Orasını o kayıp insanın mekanı olarak düşünmemin nedeni de buydu. Bu, olgu olarak duruyordu, *C Blok*’u çekmeden bir buçuk ay önce, asistanlığını yaptığım bir filmde, otobandan, TEM yolundan bir mekana gidiyorduk, bu bloklar otobandan daha iyi görünüyordu. Sadece bloklar dememek lazım, yeni örgütlenen hayatın otobanlı yolları, arabalar, o izole edilmiş insanların hikâyesini anlatmaktı. Bloklar bir film duygusunu sezdirdi bana; bu, tabii, eğilimlere göre, insanların etkilenmelerine göre değişebilecek bir sezgidir, aynı şey bir başkası için hiçbir şey ifade etmeyebilir. Bu, herkesin kendi iç yapılanmasıyla ilişkili, olgunlaşmasıyla ilişkili. O şeyi sezdim, ortada bir hikâye yoktu, *C Blok*’un özelliği budur (Kıraç, 2006, s. 33).

Binadan bir adam (Ajlan Aktuğ) çıkar, yağın yağmurdan korunmak için ceketini kafasına çekip, arabaya gelir, cama vurur ve arabadaki genç adam daldığı hayal dünyasından uyanır gibi kafasını kaldırıp, camı açıp bakar. Binadan çıkan adam bir şeyler söyler ve gider. Arabadaki adamın *açı / karşı*

açıyla verilen bakışının aslında çok da bilinçli olmayan bir bakış olduğunu görürüz, adam karşıya bakmamaktadır aslında, sadece bir noktaya dalmıştır. Aç / karşı açının yaratmaya çalıştığı öznellik burada tuhaf bir biçimde adamın içsel dünyasındaki yalnızlığı ve çaresizliği vurgulayan psikolojik öznenliğin ortaya konmasına yol açar. Binaya girmeye çalışan başka bir adam (Feridun Koç) gelir, genç adam kazara arabanın kornasına basar, heyecanlanır, şaşkındır. Arabanın silecekleri hâlâ çalışmaktadır, her şeyi bu sileceklerin sağa sola yaptığı hareketlerin arasından görürüz: Binayı, kırmızı kapısını, beyaz yazısını, kapının önündeki kırmızı çöp bidonunu, binanın solundaki birkaç dal ağacı. Silecekler her seferinde bakışımızdan bir şey çıkarıp bir şey ekliyor gibi hareket eder. Sileceklerin bu gelgitli hareketi filmin ve karakterlerin sürekli değişen perspektifinin; netleşen, ardından hemen bulanıklaşan hayatlarının ifadesi olarak, filmin ritmine de karakterini kazandıran şeydir. Sileceklerin hareketinde ifadesini bulan tekrarlar, filmin de “en önemli karşılaşmaların tekrar edilmesi”yle (Haller, 2014) birlikte düşünülmelidir. Tekrarların Tülay’ın ve diğer karakterlerin hayatında yinelenen deneyimlerle de ilişkisi vardır: Tülay’ın sürekli pencerelerden bakması, sahilde yürümeleri, arabasıyla gezmesi, Selim’in seyahatleri, Aslı’nın Tülay gittikten sonra başka bir daireyle aynı ilişkiyi kurmuş olması, Halet’in “realite dışı”lığıyla (Kıraç, s. 34) sürekli babası tarafından korunması, sürekli araba yıkarken gösterilmesi, Tülay’ın eski yaşamından kaçıp geldiği bu yerden de kaçmak istemesi, Tülay’ın cinayet işlediğini düşündüğü adamla tekrar karşılaşması, Tülay’ın adamdan, daha sonra da adamın Tülay’dan ateş istemesi, kuru temizleyiciden gelen adamın farklı biçimlerde yeniden yeniden ortaya çıkması gibi.

Genç Adam yanlışlıkla bastığı kornaya bu defa bilinçli olarak basmaktadır, kapıyı açmaya çalışanın dikkatini çekmek için. Daha sonra bir kadın çıkar binadan, arabanın önüne gelip durur ve yukarıya bakar, onunla birlikte arabadaki adam da merakla bakar. Kadın arabanın yanından çekip gider, adam arabadan çıkar, arabanın silecekleri hâlâ çalışmaktadır. Adam kapıya, diğer adamın yanına yürür. Elinde ıslak bir paket olan adam (Feridun Koç) kuru temizlemeciden gelmiştir, arabadaki adam paket konusunda onu sorguya çeker. Kesmeyle asansörün içerisinde paketi kulağına dayayarak dinlemeye çalışan genç adama geçilir, paketten saat sesi gibi bir ses gelmektedir, adam kulağını paketten çekince ses kesilir. Yönetmen binanın önünde gerçekleşen ve anlatıya katkısı olmayan, “ölü zamanlar”ı cömertçe gösterirken, burada ek-



siltiye başvurarak eylemin sürekliliğini bozar. Genç adam asansörden çıkarak bir kapının ziline basar, yakın planda kapının tam karşısındadır, kapı açılmaz, ısrarla tekrar tekrar basar. Kapıyı açan kadınla arasında geçen konuşmadan sonra, asansörün düğmesine basar bir süre bekler, kesmeyle asansörün içerisine geçilir, genç adam sabırsız ve huzursuzdur. Asansörden iner. Başka bir kapının ziline basar. Çerçevenin dışından “içeri gel, kapı açık” diyen inler gibi konuşan bir kadın sesi gelir. Adam içeri girer, kapının önünde durur, yine çerçevenin dışından “kapıyı kapat” diyen aynı kadının sesi duyulur, kesik kesik nefes almaktadır. Adam kapıyı kapatır, sesin kaynağını bulmaya çalışır, aynı kadın sesi “şimdi gözlerini kapat, sakın ben söyleyene kadar açma” der, adam gözlerini kapar, kamera yavaş yavaş adama yaklaşır, onu bütün çevreden soyutlayıncaya kadar ilerler. Kadın “yoksa kızarım” diye ekler, adam gözleri kapalı tırnaklarını kemirir, umursamaz bir tavrı vardır. Hâlâ çerçevenin dışından gelen kadın sesi “kapadın değil mi, biraz daha sabredeceksin” der. Adamın gözleri açıktır, ancak kadının sorusuna umursamaz bir biçimde “hıı hııı” diye yanıt verir, adamın gözlerinin açık olduğunu fark eden kadın —ki hâlâ çerçeve dışındadır— “kapat dedim sana” diye kızgınlıkla sesini yükseltir, adam tırnaklarını yemeyi bırakıp gözlerini kapar. Kadın “şimdi açabilirsin” der. Adam bakar. Karşıda çerçeve içerisinde bir şey yoktur. Çerçevenin altından görüntüye bir kadın girer, boynundaki kolyeyle oynayarak, şuh bir edayla “buradayım aptal” der. Adam tepeden tırnağı kadını süzer, kadın “buradayım, bak ve iste bu kadını” der, bütün bu çekimlerde *açı / karşı açı* hâlâ işlerliktedir. Kadın eteğini savurarak salonun açık kapısına yönelir, adam arkasından bakar, kadın salondan tekrar çıkagelir. “İstesene salak, öküz gibi bakacağına bir şeyler yapsana” der adama. Yüzü yakın çekimle kameraya çok yakın bir biçimde konumlanmıştır. Adamdan çok izleyiciye seslenir gibidir. Adamın hareketsizliği karşısında sinirlenen kadın “manyak siktir git” der ve salona kaçar. Adam peşinden gidip kadını yakalamaya çalışır, ikisi arasında kışkırtmaya dayalı cinsel bir oyun başlar. Adam kadını tutup öpmeye kalkar, kadın adamı iterek, bir odaya kendisini kitler. Adam kapıda kala kalır, yakın planla adam görülürken, çerçevenin dışından hâlâ kadının kesik kesik sesi gelmektedir. Kamera kesme ile adamdan, hem adamı hem de buzlu camın arkasından cama yaslanmış olan kadını gösterecek bir konuma geçer. Kadın “terlediğini” gidip “duş alacağını” söyler. Açık bir cinsel gerilimle yüklü bütün bu sahneler bir yandan her iki karakter arasında bir tanıdıklık ilişkisi varmış hissi yaratırken bir yandan da



her iki karakter arasına sürekli ihlal edilmesi istenen bir *sınır* çizmeye çalışır. Filmin bütün anlatısı boyunca kullandığı şeylerden biri de bu *sınır* ve onun ihlali paradoksudur (Aslı'yla Halet'in, Tülay'la Halet'in ilişkisinde bu *sınır* ve *ihlali* hep görünürdür. Hatta Tülay'ın maruz kaldığı bazı durumlarda bile örtük bir biçimde davranışlarında sezilir). Her iki karakterin de buzlu camın ardından silüet olarak gösterilmesi bu ilişkinin *sınırlarına* dair görsel bir imge oluşturmaya yarar. Buzlu camın arkasında gösterilen adam aynı zamanda bu camla çerçevelenmiş bir biçimde *çerçeve içinde çerçeve* kullanılarak gösterilir. Aslında genç adam eve girdiğinden beri *çerçeve içinde çerçeve* olarak düzenlenmiş olan bu konuşmalara *açı / karşı açı* çekimleri eşlik etmiştir. Genç adam eve girdiğinde kamera evin içerisinde hafif aralık dış kapının önünde durmuş olan adamı gösterir, ancak kamera evin içindeki başka bir kapının çerçevesinin gerisinde konumlanmıştır. Görünüşte adamla arasında çerçevelenmiş belirsiz bir *sınır* var gibidir, yerdeki halı, üzerinde çiçek olan sağ taraftaki sehpa, adamın gerisinde duran kalorifer peteğinin oluşturduğu dikey beyazlık ve adamın tam başının üzerinde asılı duran lamba bu çerçeveyi tamamlayan ve belirginleştiren diğer unsurlardır.

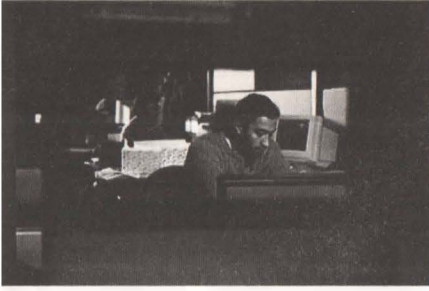
Kadın duş alacağını söyledikten sonra, tekrar kesme ile kadının olduğu odaya geçilir. Kamera öngörülü bir biçimde ne olacağını önceden bilircesine

yeni bir konum almıştır. Bu defa da adam buzlu camın arkasından görüntülenir, yürüyüp gidecekken hızla dönüp camı yumruklayıp kırar; aradaki eylemler bir kez daha eksiltilerek yatakta şiddetli bir sevişmeye geçilir ve kesme ile hemen elinde portakal suyuyla bir kanepede oturan genç adam gösterilir. Baş önünde, dalgındır. Kamera hafifçe sağa doğru kaydırma yaparak tam adamın karşısında konumlanır. Kesme ile evi temizlemeye başlayan kadına geçilir, yerde toplanmış halılar, su kovası, elektrik süpürgesi vardır, kadın saçlarını toplayıp bağlamaya çalışır, adam kadını seyrederek, kadın evi temizlemeye başlar, kadın kameraya yaklaştıkça onun biraz önce adamla sevişen kadın olduğunu anlarız, adam kanepede uyuyakalır, kadın çiçekleri sular. Adamı uyandırır, “hadi sen git artık, hanım birazdan gelir” der. Kameranin filmin başından beri önce çerçevenin dışında tutarak bizden gizlediği kadın hakkında gizlenmiş başka bir bilgiye erişiriz: Kadın evin hizmetçisidir (Zuhal Gencer). Kesme ile eve gelen evin hanımına (Serap Aksoy) geçilir, asansörden iner, eve girer, inleme sesleri gelmektedir, sesleri izler ve hizmetçiyle genç adamı sevişirken görür. Anlatı burada bir daha eksiltiye başvurarak ve devamlılığı ihlal ederek bir önceki sahnede ima edilen motivasyonu kesintiye uğratmıştır. İzleyici adamın gitmesini beklerken, çift yeniden sevişmeye başlamıştır. Kesme ile binanın dış kapısına geçilir, ev sahibesi çıkar kapıdan, binalarla kuşatılmış bir çerçeve içerisinde karşıya bakar. Arabasına biner, bir deniz kenarına gider, genç adam evden çıkar, otoparktaki bir arabanın camından bakarken, başka bir adam, “Halet oynama şu arabayla” der, filmin başında arabaya gelip genç adamla/Halet’le (Fikret Kuşkan) konuşan adam “tamam öylesine bakıyordun, hadi gel artık yemek yiyelim” deyip Halet’le binaya yönelir. Halet binaya girmek üzereyken ev sahibesi gelir. Babasıyla birlikte binada kapıcılık yapan Halet’i babasıyla yemek yerken görürüz. Zil çalar ve babası Halet’e gidip 16 numaraya bakmasını söyler. Halet çıkar, filmin başındaki dairedir bu, Halet yine *çerçeve içinde çerçeve* düzenlemesinin olduğu bir konumda ev sahibesine bakmaktadır, tıpkı filmin başında hizmetçiye baktığı konumdan. Her iki durumda da kadınlar Halet’in bakış açısından verilmiştir. Yürüyüp Halet’in karşısında durur, kapının sınırlarıyla çerçevelenmiştir “kapıyı niye kırdın” diye sorar. Halet suskun kalır yanıtlamaz soruyu, arka tarafta hazırlanan yemek masasına gelip oturan adam (kadının kocası) dikkatini çeker. Kadın “camın önemi yok, yenisini taktırırız, sadece merak ettiğim için soruyorum” der. Masayı hazırlamakta olan hizmetçi kız arkadan “Tülay Hanım yemek hazır” diye



seslenir. Tülay tınaklarını yemekte olan Halet’e “cevap vermeyecek misin?” diye sorar, Halet “yarın taktırım” der. Tülay ısrarla neden kırdığını öğrenmek ister, “Aslı mı istedi” diye sorar. Hizmetçinin adının Aslı olduğu bilgisi de bir hayli gecikmeli bir biçimde izleyiciye verilir. Tülay’ın kocası konuşmayı bitirmesi gerektiğini söyler Tülay’a oturduğu masadan. Tülay kocasına kızarak “karışma Selim (Selçuk Yöntem), bir bildiğim var ki soruyorum” der. Sonra kendisi ve babası için Tülay Hanım’ın hazırlattığı bir paket verilir Halet’e. Halet çıkar, Aslı kapıyı kapatır, kesme ile Aslı’nın televizyon seyrettiği, Selim’in masada oturduğu sahneye geçilir. Selim saatine bakıp, “Aslı git artık sen, geç oldu annen merak eder” der, Aslı seyrettiği filme o kadar dalmıştır ki, “kalkıyorum Selim Bey, bitmek üzere” der. Selim eğilip televizyona bakar, televizyonda ne oynadığını görmeyiz, sadece çerçeve dışından “kuşkun mu var, benim kadar sevdiğini sanmıyorum, neden, çünkü bir tanem benim için başka hiçbir şeyin anlamı yok” sözleri işitilir. Aslı’nın tepkilerine neden olan görsel imgeler çerçevenin dışında bırakılmıştır, görsel imgeye ilişkin bilgiyi duyulan sözlerden ve Aslı’nın tepkilerinden çıkarır izleyici. Kesme ile yatak odasındaki Tülay’a geçilir, Tülay kocasına seslenir, yanıt gelmeyince çıkıp koridora bakar, tuvaletten sifon sesi gelmektedir, kesme ile tuvaletten çıkan Halet’in babasına geçilir. Kesme aracılığıyla zamanda ve mekânda eşzamanlılık yaratan bu kullanım, farklı toplumsal konumlara sahip olsalar da her iki hayatın bu bloka sıkışmış yaşamları arasındaki benzerliği kuvvetlendirir. Halet yatağından kalkar, kesme ile Tülay ve kocasının yatak odasına geçilir, Tülay da yatağından kalkar, mutfakta su içer, salona gelip bir sigara yakar, pencerenin önünde durup dışarı bakar, bir arkadaşıyla buluşan Halet’i görür.

Tülay’ın ve diğer karakterlerden Halet’in de pencereden bakması filmin önemli noktalarından biridir. Tülay film boyunca pek çok defa evin, arabanın, Fatoş’la (Ülkü Duru) konuşurken ofisin camından bir yerlere ya da bir şey-



lere bakar. İzleyici olarak biz “çerçeveye” bakarken, Tülay çoğunlukla “pencereden” bakar (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 31). Tülay’ın bu pencereden bakması, Elsaesser & Hagener’in sinemayı anlamak için pencere / çerçeve metaforundan yola çıkarak *Arka Pencere*’deki Jefferies’in (James Stewart) konumuna ilişkin söyledikleri üzerinden anlaşılabilir. Elsaesser & Hagener Jefferies’in “izleyen ve (bir ölçüde) dinleyen biri olarak *görünüşte* ayrıcalıklı bakış açısı ile olaylara olan mesafesi”nin onu güvenli tuttuğunu ve izleyici olarak da bu mesafeyi koruduğu sürece olayların ona zarar vermeyeceğini belirtirler (s. 30). Tülay’ın pencerelerden bakması da onun kaybetmekten korktuğu, bir ölçüde de kendisini hapsedilmiş bulduğu hayatıyla arasına koyduğu *mesafe* ile ilişkilidir. Aslı’nın televizyon seyretmesi de benzer bir biçimde bu *mesafe* kavramıyla anlaşılabilir, o da kendine filmlerden ve dizilerden oluşan korunaklı hayali bir dünya yaratmıştır. Tülay yüksek, soğuk ve renksiz binalarla çevrili bir mekânın içerisinde, üstelik evi de sevgisiz, tutkusuz ve iletişimden yoksundur. Tülay’ın film içerisinde çoğunlukla pencere önünde / arkasında görüntülenmesi, pencereden bakarken ya da başka *sınırlarla* çerçevelenmiş bir biçimde gösterilmesi onun hayatının yapıntı / “gerçekdışı” ve gerçek yanlarına işaret eder. Pencere kavramı “şeffaflığı çağrıştırdığı”, “çerçeve ise şeffaf olmayan yüzeye ve onun inşa edilmiş doğasına işaret ettiği için kompozisyon ve yapaylığı akla getirir” (Elsaesser & Hagener, s. 31). “Pencere bakan kişiyi ardında ve ötesinde bir şeye yönlendirirken, çerçeve hem düzenlemenin yapıntı niteliğine hem de imgeyi destekleyen niteliğine dikkat çeker” (s. 31-32). Tülay mutsuz olduğu, kendisini rahat hissetmediği evinin içerisinde çoğunlukla bir çerçeve ile *sınırlanmış* görünür, bu *sınırlanmışlık* hali Tülay’ın mutluluğunun yapay karakterini ortaya koymak için kullanılmıştır. Tülay ancak *pencereden* baktığında bir umut taşıyor gibidir, Tülay’ın aradığı, beklediği bir şeye yönelme isteğidir, bakmak. Pencere genellikle Tülay’ın sahip oldu-



ğu hayatındaki boşluğu dolduracak, arzuladığı şeyleri simgeler, Tülay’ı oraya götürecek yol gibi görünür. Pencerede Tülay için *sınır* yoktur, gökyüzünü, martıları, denizi, Halet’i görür. Çerçevelemiş zamanlarda ise onu özgürleştirecek bütün bunlardan yoksun bir biçimde evin içerisinde ya da baş etmek durumunda kaldığı sorunlar arasında sıkışıp kalmıştır. Bu pencere / çerçeve metaforunun işlerlikte olduğu bir başka yer ise Tülay’ın Fatoş’u çalıştığı yerde ziyaret ettiği sırada ortaya çıkar. Buradaki sahnelerde çerçevenilmiş olan Tülay ofisi *sınırlayan* paravanın açık kalmış bir penceresinden çalışan erkeklerden birini seyrederek. Film bize bir yandan Tülay’ın baktığı açıklık (pencere) aracılığıyla onun arzularını gösterirken bir yandan da onu çerçeveleyerek bu arzuları *sınırlayan* çizgileri de belirginleştirir. Karakterlerden herhangi birinin çerçvelendiği zamanki (Tülay, Halet) çekimlerde sadece karakterlerin bakış açısı hâkimken, pencerelerden bakılan sahnelerde ise, karakterlerin bakış açılarının ötesine geçen, onların arzularını ima eden bir kullanım vardır (Tülay sürekli dışarıya ya da Halet’e; Aslı Halet’e; Halet Tülay’a bakar vb.). İçinde bulundukları öykünün *diegesisinin* dışında başka bir öykü dünyasını daha ima eder çerçeve dışında. Elsaesser & Hagener, çerçeve / pencere ikiliğini Leo Braudy’nin “açık” ve “kapalı” biçim kavramlarıyla birlikte düşünmenin yararlı olduğunu ifade eder. Tülay’ın çerçevenilmiş hayatı zorunlu öğeler barındırdığı için kendi üzerine kapanan bir hayattır, neredeyse hayatındaki her şey birbirine bağlı bir biçimdedir; ancak çerçevenin dışında var olanlarla da bir gerilim içerisindedir, bu anlamıyla Tülay’ın çerçeve içindeki hayatı (evin içindeki) ile çerçeve dışındaki hayatı (evin dışındaki, Halet’le olan ilişkisi vb.) arasında sıkı bir bağ vardır. Ancak ne zaman ki Tülay pencereden baktığında “sürekli akan ve gelişen bir gerçekliğe ait bir bölüm, enstantane ya da parça” görür (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 35), bu ikisi arasındaki paradoks da görünür hale gelir. Tülay’ın çerçeve dışındaki hayatı ile pencereden bakarken





sezdirilen arzuları arasındaki bitişkenlik, onun çerçevelenmiş hayatıyla çelişki içerisinde. Filmin son sahnesinde kameranın akıl hastanesinde Halet'i gösterdiği sahnede, Halet Tülay'a bakarken kameranın boydan boya koyu sarı renkli duvarı kaydırmayla göstermesi her şeyin sanki "kamera durduğunda aynı şekilde de devam edecekmiş ve hayat çerçevenin sınırları dışında akışını sürdürecekmış gibi" görünmesine yol açar (s. 36). Açık biçimin bu yapısı Tülay'ın çerçevelenmiş hayatı düşünüldüğünde onun dünyasının bütünselliğini göstermektedir; ancak çerçevelendiği zamanlar ise sadece onun dünyasının bir parçasını göstermektedir.

Sabah olur, Tülay binadan çıkar, Halet parkta araçları yıkamaktadır. Yıkadığı arabalardan birinin aynasını düzeltir, aynada kocaman, soğuk bir bina vardır. Tülay bir deniz kenarına gelir, balık satan bir adam "balık ister misin" diye sorar, sonra da "barakam kayalığın arkasında" diye ekler. Tülay arabayı işaret ederek "kocam içinde dinleniyor" der. Adamdan tedirgin olmuştur, "başka zaman alırım" diyerek ayrılır. Tülay arkadaşı Fatoş'u görmeye gelir. Aralarındaki konuşma Tülay'ın çantasından çıkan macera kitabına ilişkindir, Fatoş "bunları mı okuyorsun" diye sorar, Tülay "oyalanıyorum, işte" der, ardından hemen fikrini değiştirir "hayır oyalanmıyorum, dehşetli hoşlanıyorum, içimde nedenini bilmediğim bir sıkıntı var, bunları okurken onu anlayacakmış gibi oluyorum" der. Bir yandan da çantasında sahnenin başından beri boşalttığı her şeyi tekrar yerine koymaya çalışmaktadır. Fatoş "kocanla aran nasıl" diye so-

rar, kamera yavaşça Tülay’a, ofisi *sınırlayan* cam bölmenin camsız açıklığıyla çerçeveleyerek yaklaşır. Tülay kameradan yana bakmaktadır, “bilmem” der, kesme ile çalışanlar gösterilir, Tülay çalışan bir erkeğe bakmaktadır. Fatoş’la konuşmaya devam ederler, Tülay hâlâ sezdirmemeye çalışarak çalışan erkeğe bakmaktadır. Tülay ayrılır, gece eve döner, binanın kapısında Halet’le karşılaşır, birlikte asansöre binerler, Halet elinde bir şeyler yemektedir, Tülay önde Halet arkada konumlanmıştır. Tülay’a iki defa sessiz telefonlar gelir. Kesme ile Tülay’ın, kocası Selimin ve Aslı’nın olduğu salona geçilir. Selim televizyon izlemektedir; Tülay’a “ayrılalım mı” diye sorar. Tülay hiçbir tepki vermez, tek tepkisi elini dayadığı yastığı biraz sıkamak olur, o kadar. Sorusunun yanıtı kalması üzerine Selim kalkıp gider, Aslı “ben gidiyorum” deyip çıkar, Tülay televizyonun kanallarını dolaşmakta, Selim yatak odasında ağlamaktadır. Kamera lambayı ve genel planda Tülay’ı gösterdikten sonra kesme ile binanın dışına geçer, sabah olmuştur, devasa blokları gösterir. Tekrar Tülay’a döner, Tülay dışarıda arabaları yıkayan Halet’e bakmaktadır pencereden, Aslı evi süpürmektedir, kamera Halet’i seyreden Tülay’la arabayı yıkayan Halet arasında gidip gelir. Tülay pencerenin dışından blokların görüntüsünün yansıdığı camın arkasından görüntülenir. Aslı’ya Fatoş’a telefon etmesini söyler. Dışarıda araba kullanan Halet ve marketten gelen adam (daha önce kuru temizlemeciden gelmişti) kapıda gösterilir. Adam içeri girmek için çabalamakta, Halet arabada onu seyretmektedir, adam bir süre dolandıktan sonra getirdiği poşetleri tekmeleyip dağıtır, Halet bundan etkilenir ve güler. Adam Halet’in arabasını tekmeler. Anlatının akışına hiçbir katkısı olmayan bu ölü zamanlar hayatın öylesine aktığı bir zaman dilimi olarak yer alır. Kuru temizlemeciden gelen adam filmin çeşitli yerlerinde farklı işleri yapan biri olarak tekrar tekrar karşımıza çıkacaktır (kuru temizlemeciden gelen, marketten gelen, köpekleri gezdiren adam olarak). Tülay arabasıyla çıkar Halet de onu takip eder, bir benzinlikte duran Tülay telefon eder. Kesme ile Fatoş’a geçilir, banyodaki aynada görüntülenen Fatoş konuşmaktadır, Tülay’a hitap ettiği bellidir, ancak Tülay çerçeve içerisinde değildir, bir süre sonra Tülay’ın eğilmiş yüzünü yıkamakta olduğunu, çerçevenin altından doğrulduğunda anlarız. Filmin çerçeve içerisinde yer vermediği, ancak sesi aracılığıyla dahil ettiği bir karakter kullanması filmin temel anlatı stratejilerinden biri olarak görünmektedir. Bu strateji bir yandan izleyiciyi klasik anlatının kurallarının dışında bir noktaya konumlamakta, bir yandan da filmin öyküsünü anlatmasının genel perspekti-



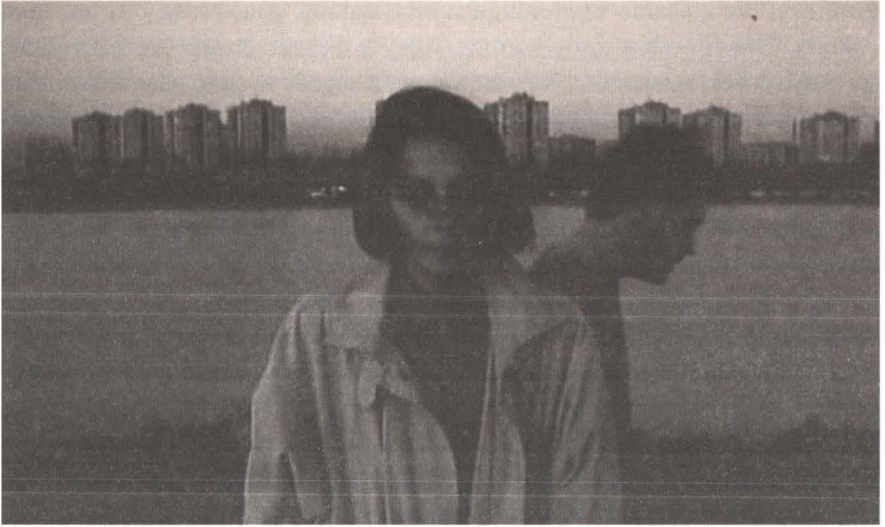
fiyle ilişkili olarak anlatımın bütününe gönderme yapmaktadır. *Diegetik* olanla olmayan arasındaki bu gidip gelmeler, filmin *diegetik* evreninde olanlarla, bu evren içinde geriye dönüşlerle verilen ikinci olay örgüsüyle arasındaki bağ da görünür kılmaktadır. Filmin *diegetik* evrenindeki ikinci olay örgüsü (*diegesis içi* [*intra-diegetik* olarak adlandırılabilir olan]) aslında perde dışında gerçekleşen ve bizim gerçekte (filmin ana olay örgüsünün bir parçası olarak görmediğimiz) tanık olmadığımız, anımsama olarak gördüğümüz olaylardır. Bu yolla iki olay örgüsü arasındaki bağ birbirinden koparılmış gibi görünse de *devamlılık kurgusunun* uylaşmaları gereğince yeniden bir araya getirilmiştir. Buradaki kopmalar izleyiciyi filmden uzaklaştırmak yerine başka bir biçimde filmle ilişki kurup “dikişlemesiyle” (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 171) *devamlılık mantığını* yeni bir düzeyde gerçekleştiren bir yapıya sahiptir. *Devamlılık kurgusunun* zamansal ve mekânsal uyumu sağlamaya yönelik mantığı, zaman ve mekân arasındaki belirsiz *sınır* belirginleştirmeye ve bağlantısını kurmaya özen gösteren yapısı burada gerçekleşen, *gösterilen* (bizim gördüğümüz) ile *anlatılan* (bizim gerçekleştirdiğini görmediğimiz) olay örgüsü arasındaki *sınır* silmeye yöneliktir. Ancak bu *sınır* birinci olay örgüsünün *gösterilmesi*, ikincisinin ise *anlatılması* nedeniyle iki farklı temsil rejimine (*mimetik* ve *diegetik*) ait olması hasebiyle hiçbir biçimde silinmemiştir. Film *diegetik* evrenindeki iki olay örgüsünü birbirinden ayırarak filmsel evrenin yapısına ilişkin klasik şemayı biçimsel düzeyde ihlal eder. Filmde her ne kadar *ikili* bir *olay örgüsü* var gibi görünse de karakterlerin belirli bir amaçtan yoksunluğu ve heteroseksüel romantik aşka dayanan olay örgüsü kalıplarının benimsenmemiş olması bu ikili yapının uylaşımlarının dışarıda bırakılarak, klasik anlatımın *ikili olay örgüsü modelinin* de ihlal edilmesine yol açar. Yönetmen Zeki Demirkubuz’un filmin “klasik anlamda bir hikâyesi neredeyse yoktur” derken kastettiği de bu *ikili olay örgüsünün* farklı kuruluşudur (Kıraç, 2006, s. 33). Burada geriye dönüşlerin kullanılma mantığı aslında klasik sinemanın geçmişte yaşanmış ve karakterin şimdiki davranışlarını açıklayabilecek psikolojik bir travmayı açığa çıkaracak uylaşımsal kullanımına uygundur. Klasik anlatı geriye dönüşleri geçmişle şimdi arasındaki neden-sonuç ilişkisini açığa çıkarmak için kullanır ve zamanın geriye dönüşle kırılan doğrusal yapısını neden-sonuç bağına koruyarak yeniden tesis eder. Film bu yapıyı büyük bir oranda korur, Tülay’ın geçmişte yaşadıklarını onun anlatımı ve bu anlatımın görselleştirilmesi aracılığıyla izleriz ve Tülay’ı içinde bulunduğu duruma iten

travmanın nedenlerini daha net bir biçimde anlatırız. Ancak Tülay’ın olayları anlatma biçimi ve anlatılan bu olayların arasında nedensel bir ilişki kurulmaz, hangisinin önce hangisinin sonra olduğu konusunda net bir nedensellik bağı yok gibidir.

Fatoş Tülay’a iyi olup olmadığını sorar, araya kesme ile Tülay’ın arabayla gitmekte olduğu görüntüler, deniz ve martı seslerinin olduğu sahneler girer, tekrar banyoya dönülür. Tülay “mahvoldum, mahvoldum” der. Tekrar araba görüntüsüne geçilir. Fatoş “Tülay” diye seslenir. Tülay sabit bir biçimde karşıya bakmaktadır. Kesme ile ormanlık bir alanda gezindiği sahnelere geçilir, gezmekte olan bir çiftten sigarasını yakmak için ateş ister. Tülay etrafı dolaşır, boğaza bakar. Kesme ile tekrar Tülay’a dönülür, hâlâ sabit ve tedirgin biçimde bakmaktadır. Çerçeve dışından kesik kesik alınan nefes sesleri gelir, araya Tülay’ın biraz önce dolaştığı ormanlık park alanı görüntüleri girer, sesler devam etmektedir, Tülay dönüp bakar, ileride biraz önce ateş istediği çiftin koştüğünü görür; adam kadını kovalamaktadır, bir müddet onları izler. Çift durur, Tülay korkuyla bakmaktadır, ancak sesler yavaş yavaş kesilir, adam ve kadın uzakta birbirlerine sarılmış gibi görünürler, sonra yere yığılırlar.

Kesme ile Tülay ve Fatoş’a dönülür, “polise gitmedin mi” diye sorar Fatoş. Kamera etrafta oyun oynayan diğer arkadaşlarını gösterir. Sorusu yanıtsız kalır Fatoş’un, arabasıyla gitmekte olan Tülay’a geçilir. Kamera arabayı takip eder, biraz yükselerek büyük blokları gösterir, Tülay’ın arabası durur, bir sigara yakar, geride durmuş başka bir arabaya bakmaktadır. Tekrar Tülay ve Fatoş’un konuştukları yere dönülür, “delilik bu neyi bekledin” der Fatoş. Tülay “bilmiyorum, bir an şehri görecekmışim gibi geldi” der.

Bütün bu sahneler Tülay’ın yaşadığı olayı geriye dönüşlerle gösterir. Olayın ne olduğunu görmeden, sadece Tülay’ın anlatımlarından (nedensel ilişkileri zayıflatan görüntüler eşliğinde) anlatırız, kesik kesik parçalar anlatır Tülay, olayın tamamını görmeyiz. Film Tülay’ın öyküsünü bütünüyle eksilteli bir biçimde ve enformasyonu minimum düzeye indirgeyerek aktarır; enformasyonun azaltılması ise hem *anlatılan* hem de *gösterilen* arasında paylaşılmış olmasıyla sağlanır. Tülay’ın tanık olduğu olay, Tülay’ın Fatoş’a anlatımıyla çapraz kurgu aracılığıyla, *gösterilenle anlatılan* arasında gidip gelerek aktarılır. Filmin *diegetik* dünyasının içindeki *intra-diegetik* öykü olarak anlatılanlar, olayın aktarıldığı ve bize gösterilen mekânla da bir karşıtlık teşkil eder.



Bir yandan Tülay'ın anlatımına dayanan “trajik” bir öykü vardır, diğer yandan ise oyun oynayarak, havai fişek izleyerek eğlenen ve anlatılan bu dünyadan habersiz arkadaşlar. Mekân bu iki olayı da görsel olarak birbirinden ayırıştırır. Tülay ve Fatoş arkadaşlarından ayrı bir yerde, çoğunlukla da bir pencere ya da camın arkasından, oyun oynayan arkadaşlarının yansımaları da üzerlerine düşecek biçimde görüntülenir. Tülay içinde boğulduğu hayatın gölgesinden kurtulamaz, tıpkı bu hayatın içindeyken annesiyle görünür kıldığı eski hayatın gölgesinden kurtulamadığı gibi. Aynı çerçevede temsil edilen *gösterilen* ve *anlatılan* dünya aynı mekânda iki farklı düzenlemeyle birbirinden ayrılmıştır; tıpkı filmin *diegetik* dünyası içerisinde konumlandırılmış olan *intra-diegetik* ikinci olay örgüsü gibi buradaki mekân düzenlemesi de aynı perspektifle düzenlenmiştir.

Tülay sahilde denize bakmaktadır, birbirleriyle şakalaşan üç genç Tülay'ın yanına gelip durur. Tülay gençleri kovar. Kesme ile arabasında gitmekte olan Tülay gösterilir, tekrar gençlerin olduğu sahneye, deniz kenarına dönlür. Evdeki Aslı'ya ve yemek yiyen Tülay'la kocasına geçilir. Boynuna ne olduğunu sorar Selim. Tülay üşüttüğünü söyler, konuşmadan sonra yeniden sahildeki gençlere geçilir, gençlerden biri (Olgun Şimşek) Tülay'ın önünde diz çökmüş, elbisesine elini uzatmıştır. Aynada kendisine bakan Tülay görüntüye girer, boynundaki fuları çıkarır, boynunda çürükler vardır. Yeniden sahile

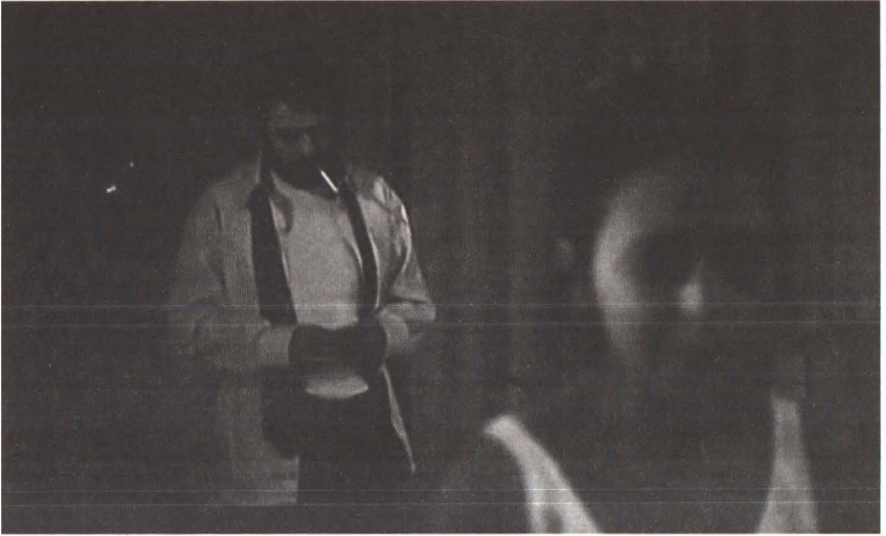
geçilir. Tülay arabanın ön kolduğuna sıkıştırılmış, gençlerden biri arabanın dışında Tülay’ın elbisesini çıkarmış, Tülay’a tecavüz etmek üzeredir, Tülay ise tepkisiz beklemektedir. Bu esnada Halet çıkagelir ve genç adama kendisini kaybedercesine elindeki çubukla vurur, Tülay’ın “dur öldüreceksin” demesiyle kendisine gelir. Kesme ile yataktaki Tülay’a geçilir, kocası ona seslenir, yeniden sahile dönülür. Tülay arabadan inip sahile yürür, denize bakar. Halet arka planda bir sağa bir sola yürüyüp durmaktadır. Tam kadının arkasında durup onun yüzüne dokunur, gözlerini kapar, Tülay elleriyle başını tutup yere çöker, ardından da Halet. Bu sahne aslında filmin görmeye ilişkin bakışına da bir gönderme olarak kavranabilir. Sürekli pencereden, camdan ya da deniz kıyısında etrafa bakan Tülay’ın bu bakışı, Halet tarafından kesintiye uğratılır, önce gözlerini kısmen, sonra ise tamamen kapatarak, Tülay’ın hayata bakışındaki perspektifte bozulmaya neden olur. Artık kendisine yeni bir bakış açısı edinen Tülay’ın bu, geldiği yeri yok sayan, görmezden gelen bakışı, bu noktadan sonra değişir; annesini görmeye bile gider. Tülay artık hayatı bir çerçeveden görmek yerine pencereden bakmaya başlamıştır; pencerenin umut vadeden gerçekçi dünyası çerçevenin kapalı kurmaca dünyasının yerini alır. Daha önce bu ikisi arasında gidip gelerek mesafesini kaybetmiş olan Tülay yeniden bir mesafe kazanır. Fakat Tülay bu yeni bakışı ve mesafe edinmeyi ancak pencereden bakışı sayesinde edinmiştir; pencere aracılığıyla kurulan Tülay’ın yaşadıklarının ve gördüklerinin ardında ve ötesindeki dünya bu bakış aracılığıyla kurulmuştur. Çerçeveden pencereye geçiş Tülay’a, yaşadığı dünyanın yapıntı karakterini ortaya koyma ve onu değiştirme potansiyeli de veren şeydir.

Kesme ile Tülay’a geçilir, yeniden sahile dönülür, Halet üstü çıplak biçimde durmaktadır, denizde kendisini yıkar. Kamera denizi ve sahili tarar. Aslı, Selim’le birlikte oturmakta televizyon seyretmektedir. Selim Aslı’dan rakı getirmesini ister. Aslı’yla seyretmekte olduğu uzaylı filmi hakkında konuşurlar.

Buradaki konuşmalar klasik anlatı metninin temel uyulaşımalarını ifşa eden bir biçimde ortaya konur, bu gelişim filmin kendi anlatısal stratejisinin farkındalığını da ortaya koyan bir yapıya sahiptir ve bu anlamıyla da *kendini yansıtan (reflexive)* bir karakter taşır. Selim Tülay’ın eve geç gelmesini soruşturup durur, Aslı’dan istediği yanıtları alamaz. Aslı çıkar, koridorda merdivenlerde Halet’le karşılaşır, asansörü bekler, Halet de yanında durur, dönüp

Halet'e bir tokat atar, "canımı yakarsan..." der, lambalar söner, birlikte merdivenlere yönelirler. Kesme ile arabanın içerisine geçilir, ikisi de arabada oturmaktadır. Sabah olur, babası Halet'i arabanın içerisinde bulur. Tülay uyanmış yine pencereden dışarıyı seyretmektedir. Görüntüye yaşlıca bir kadın girer (Güler Ökten), büyük bloklara bakarak ilerlemektedir, C Blok'un önüne gelip durur, zillere bakar. Kesme ile Aslı'ya dönülür, yaşlı kadın mutfakta oturmuş yemek yemektedir. Tülay saçlarını tarayarak gelir, "yesene anne" der. Yaşlı kadının Tülay'ın annesi olduğunu öğreniriz. "Ne oluyor anne, neyin var senin, yüzün kireç gibi, yoksa para mı biriktiriyorsun ne yapıyorsun yolladıklarımı, cevap versene" der. Anne, "yanlış anlama sakın şikayet etmiyorum, ama sen ayda bir milyon yollamıyor musun? Bu zamanda ancak boğazımıza yetiyor, kardeşin de hasta" der. Tülay sinirlenir "hangi bir milyon anne" der; öfkelenir, kızar annesine. "Allah kahretsin her ay beş on milyon yolluyorum o adama" der. Annede sahte bir şaşkınlık vardır. Tülay geldiği çevreden şikayet eder, "bir türlü peşimi bırakmadınız, sen, o adam" diye söylenir annesine. Annesini pısırik olmakla suçlar, sürekli susmasına kızar. Geçmişinden kurtulamamış olmasından büyük bir mutsuzluk duymaktadır. Annesini eve bırakır arabasıyla, içinden herkesi üzme hırpalama geliyordur, ancak mahalleye girmek istemez, annesini mahallenin dışında bırakır. Tülay'ın geçmişine ilişkin bilginin ve bu geçmişin üzerinde yarattığı baskının görünür olduğu bu sahneler, filmin anlatım düzeyinin derinine saklanmış olan toplumsala ilişkin olanın da açığa çıktığı noktadır. Demirkubuz'un "nesneleşmiş karakterleri"nin (Kıraç, 2006, s. 33) geçmişle biçimlenen; ancak bu geçmişin ruhlarında açtığı yaralarla da oluşan karakterler olması bu düzeyin görünürlüğünü belirli oranlarda maskelemekle birlikte, filmin sonu bu maskeyi trajik bir biçimde indirir. Görünüşte her şey metafizik bir düzeyde gerçekleşiyor gibidir, ancak toplumsalın yarattığı ve öznel bir etki aracılığıyla görünür olan zorunluluklar bu metafizik izleri tamamen siler.

Tülay C Blok'a döner, kapıda Halet'in babası yanından geçip gider, Halet'in dairesine iner. Halet leğende saçlarını yıkamaktadır, sessizce onu izler, sonra koşarak uzaklaşır, merdivenlerde yine Halet'in babasıyla karşılaşır. Kesme ile eve geçilir, telefon çalar, Tülay kocasıyla gergin bir telefon konuşması yapar, "sıkılıyorum, anlıyor musun sıkılıyorum" der kapatır telefonu. Aslı'yı sorguya çeker. Fatoş'la sahildedir Tülay. Fatoş'a "benim için endişeleniyormuş küçük fahişe" der Aslı için. "Çok sıkılıyorum" diye ekler. Arabayla



dönerler kesme ile evdeki Selim ve Aslı’ya geçilir, yeniden arabaya dönülür. Evde oturan Selim ve Tülay’a geçilir. Selim “biri mi var” diye sorar, yanıt vermeyen Tülay’ı tartaklar, “kafamın içinde bir sürü kuşkuyla mı göndereceksin beni” diye sorar. Fonda televizyon sesleri gelmektedir. Selim çıkar, Tülay’da peşinden gider, birlikte arabaya binerler. Halet kapının camından onları izlemektedir. Selim arabayı yol kenarında bir yerde durdurur. Tülay’a dokunmak ister, Tülay onu iter, Selim Tülay’a tecavüz eder, Tülay arabayla tek başına eve döner. Halet’in evine gider, Halet iç çamaşırlarıyla oturmuş elindeki bir şeyle oynamaktadır. Kesme ile sevişmelerine geçilir. Halet tepkisiz sadece yatmaktadır, Tülay Halet’in üzerine yığılıp kalır. Merdivenlerden evine çıkar, Halet yerde çıplak yatmaktadır hâlâ. Tülay eve gelir, Halet çıplak bir biçimde sokağa çıkar, etrafa bakıp durmaktadır. Sabah olur, kesme ile koşmakta olan Halet’in babasına geçilir, elinde bir battaniye vardır, Halet’i bulup onu sarar. Evdeki Aslı’ya geçilir, Tülay mutfakta uyuyakalmıştır. Aslı etrafı temizler, Tülay uyur, sonra kahvaltı eder, Aslı televizyonda bir dizi seyrederek. Tülay üç gündür evden çıkmamıştır. Aslı’yla sohbet etmeye çalışır. Kesme ile araba yıkayan Halet’e geçilir. Aslı pencereden Halet’e gelmesini işaret eder. Tülay C Blok’tan çıkar. Arabadaki Halet’in yanından geçip yürür, Halet onu takip eder, Aslı balkondan bütün olanları izlemektedir. Her ikisi de büyük blokların arasından bloklara baka baka yürümektedir. Sahile gelip dururlar, Halet



kuru temizlemeciden geldiğini söyleyen, şimdi ise köpek gezdiren adamı ve köpekleri seyrederken, genç bir adam Tülay'dan ateş ister, sigarasını uzatan Tülay, birdenbire “katil, katil o” diye bağırır. Adam koşarak uzaklaşır (daha önce ormanlık alanda Tülay'dan ateş isteyen ve kadını öldürdüğünü düşündüğü adamdır). Halet de peşinden koşar, adam Halet'in yüzüne vurur, yüzü kanayan Halet yakın çekimde kameraya bakakalır. Araya Tülay'ın Fatoş'la konuştuğu yere geçilir, “bu onu son görüşüm oldu” der Tülay. Sahnenin daha önce, ormanlık alandaki hikâyeyi anlattığı sahnenin devamı mı olduğu, yani aynı zamanda ve mekânda mı geçtiği, yoksa tekrar bu mekâna mı geldikleri ve geriye dönüşün tamamlanıp tamamlanmadığı da belli değildir. Kendisini bekleyen Aslı'yı evden kovar, çerçeve dışından Aslı'nın ağlama sesleri gelirken, Tülay'ın sırtı dönüktür, kesme ile ağlayan Aslı'ya dönülür, kamera sağa hafif bir çevrinme yaptığında görüntüye Selim girer; önde iç çamaşırlarıyla Aslı, arkasında düğmeleri açık gömleği üzerine atılmış kravatı ile Selim durmaktadır, Aslı hâlâ ağlamaktadır, kamera çevrinerek Aslı'yı çerçeveden çıkarır, Selim kalır çerçevede. Tülay'ın sesi biner görüntülerin üzerine, hâlâ Fatoş'a anlatmaktadır yaşadıklarını. Gitmekte olan bir arabanın görüntüsüne Tülay'ın sesi eşlik eder. Annesinin evine gittiğini anlatır. Orada günlerce kaldığını, buradaki hayatını unuttuğunu söyler. Kamera sokakta yürüyen insanları, işportacıları, gösterir, kararına ile bir vapura geçilir. Tülay'ın sesi hâlâ anlatmaktadır. Seslere boğazın görüntüleri eşlik etmektedir, vapurlar, uçan martılar... Tekrar Fotoş'la Tülay'ın konuştuğu yere dönülür, hâlâ konuşmaktadırlar. Tülay artık iş aramaktadır. Tülay, sesi görüntülerine eşlik ederken anlatmaya devam eder: “Yeni evimdeki ilk sabahımdı, erken kalkmışım, aklıma o düştü, özlemiştim,

görmek istedim” der, kesme ile C Blok’a geçilir, Tülay kapının önünde durmaktadır, içeriye girer, anahtarıyla eski evinin kapısını açıp girer, ev boştur, camlar gazete ile kapatılmıştır, evde dolaşıp durur. Merdivenlerden iner, Aslı’yı görür, binadaki başka bir dairede çalışmaya başlamıştır. “Annene selam söyle, benim aşağıda görmem gereken biri var” der. Halet’in dairesine iner, kimse yoktur, çıkar C Blok’tan. Kapıdaki “Yabancılar, Dilenciler, Seyyar Satıcılar Giremez” yazısına bakar, elindeki anahtarı atıp yürür. Parkta araba yıkayan adama Halet’i sorar. Adam babasını gösterir, birlikte yürürler. Tülay’ın sesi girer hâlâ Fatoş’a anlatmaktadır. Halet akıl hastanesine kapatılmıştır. Kesmeyle Tülay’ın Halet’i ziyaret etmek için geldiği akıl hastanesine geçilir. Bahçede hastalar türkü söylemektedir. Tülay salonda, hastalardan biriyle (yönetmen Zeki Demirkubuz) beklemektedir, Halet gelir, kamera Halet’i yakın çekimde gösterir sonra, boş duvarları, kapalı kapıları çevrinmeyle tarar, açık bir kapıdan yan yana oturan Halet ve Tülay görünür, kamera tekrar duvarlara döner, hastanenin sarı duvarlarında asılı kalır her şey.

### Kaynakça

- Altman, F. A. (1985). Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse. B. Nichols (Ed.), *Movies and Methods Vol II* (s. 517-530). Berkeley: University of California Press.
- Andrew, D. (1994). Sinema Kuramının Durumu. (N. Alpay, Çev.). *Kuram*, 4, 53-61.
- Artun, A. (2012). Önsöz: Mimarlığı Parçalamak. N. Altınıyıldız Artun & R. Ojalvo (Der.), *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*. İstanbul: İletişim.
- Baudry, J-L. (1997). Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri. (A. Daldal, Çev.). *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 2, 92-98.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (İ. Yasar, Çev.). İstanbul: Metis.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.



- Haller, Robert A. (2003). C Blok. <http://zekidemirkubuz.com/tr/basin/filmler/c-blok/c-blok-five-films.htm> (Erişim tarihi 30 Ocak 2014).
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2014). *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş*. (B. Soner & B. Yıldırım, Çev.). Ankara: Dipnot.
- Karadoğan, A. (2014). *Modernizmin İzini Sürmek: Türkiye'de Sanat Sinemasının Gelişimi (1896-2000)*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kıraç, R. (2006). C Blok Üzerine Yönetmenin Sözü. S. R. Öztürk (Yay. Haz.), *Kader: Zeki Demirkubuz* (33-36). Ankara: Dost.
- Öztürk, S. R. (2006). Zeki Demirkubuz Sineması. S. R. Öztürk (Yay. Haz.), *Kader: Zeki Demirkubuz* (s. 53-73). Ankara: Dost.
- Jameson, F. (2006). Yeni Türk Sineması Üzerine Kısa Notlar. (Ç. Karabağ, Çev.). S. R. Öztürk (Yay. Haz.), *Kader: Zeki Demirkubuz* (15-18). Ankara: Dost.
- Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*. (E. Yılmaz, Çev.). Ankara: De Ki.
- Berry, C. (2006). Zeki Demirkubuz: Karanlığın Işığında. (B. Baş, Çev.). S. R. Öztürk (Yay. Haz.), *Kader: Zeki Demirkubuz* (s. 19-25). Ankara: Dost.
- Möller, O. (2006). Türk Yönetmenin Sert ve Edebi Ufkuna Yol Gösteren Işık: Bir Metafor Olarak Hapishane. (N. Emirgil, Çev.), S. R. Öztürk (Yay. Haz.), *Kader: Zeki Demirkubuz* (s. 26-30). Ankara: Dost.
- Yücel, F. (2006). Yazgı'ya Biçimsel Bir Bakış. S. R. Öztürk (Yay. Haz.), *Kader: Zeki Demirkubuz* (s. 44-46). Ankara: Dost.



# Kadrajlar ve Yönetmenler



# Tuvalden Peliküle: Reha Erdem Sinemasında Ressam Balthus'un İzleri

N. Aysun Akıncı Yüksel<sup>1</sup>

## Giriş

Derviş Zaim senaryosunu yazıp yönettiği *Cenneti Beklerken* (2006) filminde, gizlice Frenk resimleri de yapan minyatür sanatçısı Eflatun Efendi, Şehzade Danyal'ın ordusuna destek için yola koyulan çobana, Danyal'ın işte rüyam dediği, Velâzquez'in *Las Maninas* (1656) tablosundan türettirdiği resmin bir küçük kopyasını gösterir. Daha önce gördüğü resmin bu olup olmadığı sorar. Çoban heyecanlanır. Gördüğü resim elindeki küçük kopyayla aynıdır. Resmi Eflatun Efendiye geri vermek ister. Eflatun Efendi geri çevirir ve ekler “Resim yapanın olduğu kadar bakanındır da”. Eflatun Efendinin bu sözü, hem filmi izleyen izleyiciye, hem yönetmene, hem ressama, hem de resme bakana verilmiş bir mesajdır. Hepimiz baktığımız görüntüye kendi anlamlarımızı yükler yeniden üretiriz. Bazen bu yeniden üretim tıpkı Derviş Zaim'in Velâzquez'in resim sanatında çok önemli, çıkır açan bir yapıt olan *Las Maninas* tablosu üzerine filmini desenlemesi biçiminde olur. Başka deyişle, görsel bir eser olan resim sinemaya, kendi de görsel bir eser üreten yönetmene ilham verir ve yeniden üretim yoluyla yeni anlamlara kapı açar. İşte bu fikirden hareketle, bu çalışmada, Reha Erdem'in filmlerinde daha çok Balthus ismiyle tanınan, modern resmin temsilcilerinden, Polonyalı ressam Kont Balthasar Klossowski de Rola'nın (29 Şubat 1908 – 18 Şubat 2001) eserlerinin izleri aranmaktadır. Yönetmenin Balthus'la kurduğu bu bağdan nasıl anlamlar ürettiği çalışmanın ana eksenini oluşturmaktadır. Çalışmada kesin yargılara

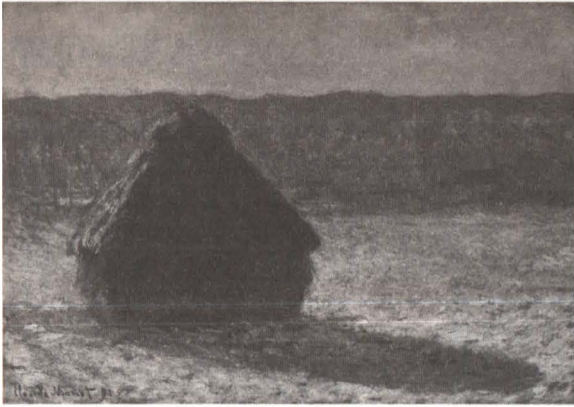
<sup>1</sup> Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü.

ulaşmak gibi bir amaçtan özellikle kaçınılmaktadır. Bunun aksine, bu çalışma daha çok görsel bir dedektiflik macerası gibi algılanabilir. Ortaya çıkan sonuçlar, yazarı olduğu kadar okuru da meraklandırmayı ve üzerine düşündürmeyi hedeflemektedir.

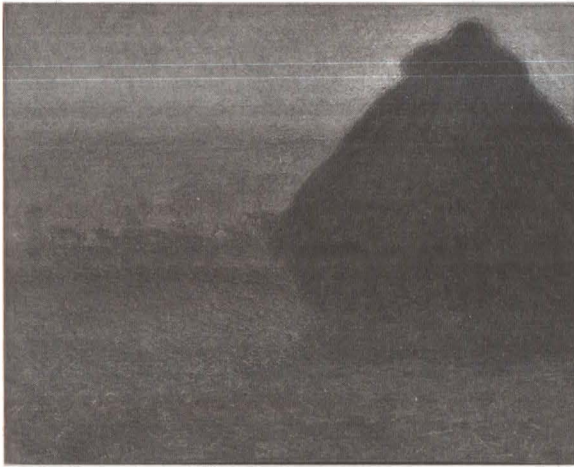
### Tuvalden peliküle...

Sinema söz konusu olduğunda, neredeyse değişmez biçimde sinemanın hem sanat hem endüstri özellikleri gösterdiği, tiyatro, edebiyat, fotoğraf, resim gibi sanat dallarıyla etkileşim halinde olduğu dile getirilir. Özellikle ilk yıllarda sinemada boy gösteren oyuncuların çoğunun tiyatro kökenli olması, edebiyattan uyarlanan çok sayıda filmin bulunması gibi resim de sinemayı etkileyen bir sanat dalı olarak karşımıza çıkar. Resimdeki mizansenin, ışığın, aydınlatmanın, rengin sinemaya kılavuzluk ettiği ileri sürülebilir. Örneğin, Rembrant’ın resimlerinde öne çıkan ışık ve aydınlatma sinemada aydınlatma konusunda önemli referanslardan biridir. Jan van Eyck’in 1434’te tamamladığı *Arnolfini’nin Evlenmesi* isimli resminde hem imzasıyla hem duvardaki küçük aynada güçlükle algılanabilecek aksiyle kendini eserinin içine yerleştirmesi, sinemadaki 8½ (Federico Fellini, 1963), *Cinema Paradiso* (Guiseppe Tornatore, 1988), *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul, 1990), *Solino* (Fatih Akın, 2002), *Bekleme Odası* (Zeki Demirkubuz, 2003) gibi özdeşleşimsel eserlere yani içinde sinemanın, sinemacının var olduğu yapıtlara öncülük etmiş bakış açısının ilk örneklerinden biridir. Daha önce değindiğimiz Velázquez’in *Las Maninas* (1656) tablosu da bu yaklaşıma; yaratıcının, sanatçının kendini eserinin içine konumlandırmasına verilmiş daha kapsamlı bir örnektir. Öte yandan, ressamların yapıtları ya da yaşam öyküleri de bazen sinemaya konu olabilmektedir. Johannes Vermeer’in 1665’te tamamladığı *İnci Küpeli Kız* portresinin Peter Webber’in 2004 yapımı aynı adlı filme konu olmasını buna örnek olarak gösterebiliriz.

Fotoğrafın anı yakalama özelliği resimde de benzer arayışlara yol açmıştır. Renoir ve Monet bu konuya odaklanmış ressamlar olarak öne çıkar. Renoir, daha çok fotoğrafın bir anı tespit etmesi gibi, insanların bir anını yakaladığı resimler yapar (Monaco, 2001, s. 44). Monet ise yaklaşımıyla sinemaya daha yakın işler üretir. *Grainstack* (1891), *Poplars* (1891-1892), *Rouen Cathedral* (1894), *The Japanese Bridge* (1895-1926), *Water Lilies* (1914-1926), serileri günün belli saatlerinde ve/veya farklı mevsimlerde aynı mekânın, nes-



GörSEL 1. Grainstack in the Morning (1891)  
(Görsele [http://art-monet.com/1890\\_14.html](http://art-monet.com/1890_14.html) adresinden ulaşılmıştır)



GörSEL 2  
Grainstack at Sunset (1890)  
(Görsele [http://art-monet.com/1890\\_12.html](http://art-monet.com/1890_12.html) adresinden ulaşılmıştır)

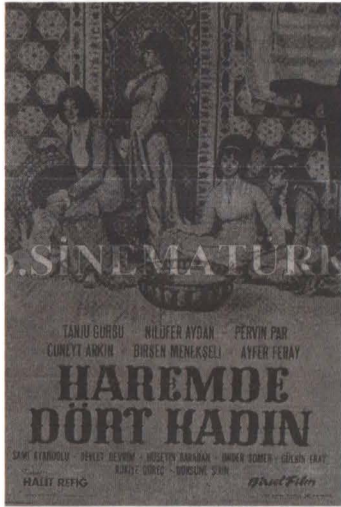
nenin görüntüsünü “tespit etme” fikrine dayanır (GörSEL 1, GörSEL 2).

Monet bu serilere ilk başladığı dönemde henüz sinematograf icat edilmiş değildir ama hareketli görüntü üzerine pek çok isim çalışma yürütmektedir. Dolayısıyla sinemanın mantığından uzak olmadığını söylemek mümkündür. Monaco, Monet’nin serileriyle ilgili şu saptamayı yapar:

Monet günün değişik zamanlarında yaptığı katedrallerin ve büyük ot yığınlarının bir dizi resminde olduğu gibi, bu anların birkaçını yan yana koyduğunda, bir sonraki mantıksal adımı atar: Yaptığı bir dizi resmin hızla arka arkaya görülmesinden oluşan “*resimli kartlar dizisi*” (*flip-book*), filmlerin ilginç bir müjdecisiydi (2001, s.44).

Her ne kadar resimle fotoğraf ve sinema arasında bir etkileşim olsa da bu etkileşimde egemenlik, ağırlıklı nokta resimdedir. Resmin özellikle sinema üzerinde çok yönlü ve yaygın bir etkisi olduğunu söyleyebiliriz.

Bazı durumlarda yönetmen belli bir sanat akımından, doğrudan bir resimden ya da bir ressamın tarzından, mesele edindiği durumdan ilham alabilir. Örneğin, Ulusal Sinema akımının temsilcilerinden Halit Refiğ’in *Haremde Dört Kadın* (1965) filminin afişi Osman Hamdi Beyin 1880’de tamamladığı *Haremden* tablosuyla aynı mizansene sahiptir (Görsel 3, Görsel 4).



Görsel 3

Haremde Dört Kadın (Afiş/1965)

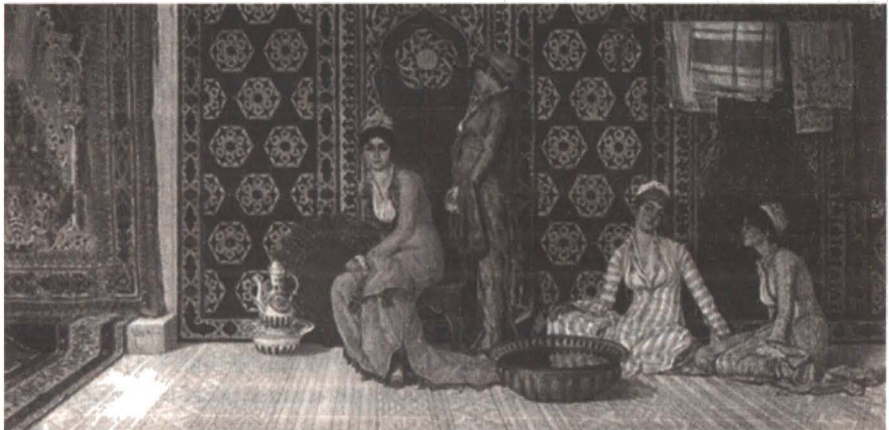
(Görsele <http://www.sinematurk.com/film/3669-haremde-dort-kadin/kunye/>

adresinden ulaşılmıştır)

Görsel 4

Haremden (1880)

(Görsele <http://www.leblebitozu.com/kaplumbaga-terbiyecisi-ile-taninan-osman-hamdi-bey-ve-tabloları/> adresinden ulaşılmıştır)





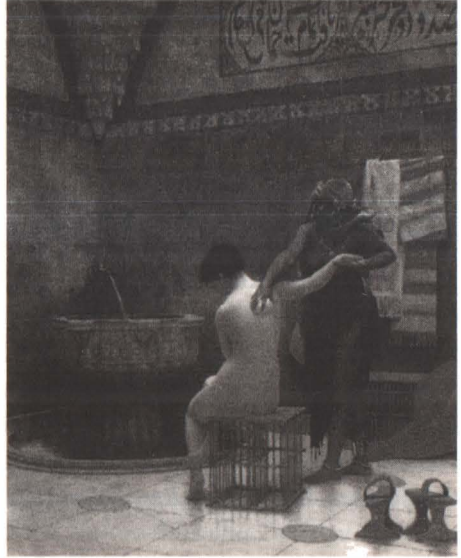
Ferzan Özpetek'in bazı filmlerinde benzer yaklaşımın izlerine rastlamak olanaklıdır. Örneğin, *Harem Suare*'de (1999) Safiye Sultan'ın hamamda halayık tarafından yıkandığı sahne, Jean-Léon Gérôme'un 1885'te tamamladığı *Banyo* isimli eseriyle büyük benzerlik taşır (Görsel 5, Görsel 6).

Yine Ferzan Özpetek'in *Kutsal Yürek* (2005) isimli filmindeki bir sahne, *pietha* olarak adlandırılan Meryem'in kucağındaki çarımıhtan indirilmiş İsa figürünü olduğu gibi yeniden üretmektedir (Görsel 7).

Görsel 5

The Bath (1885)

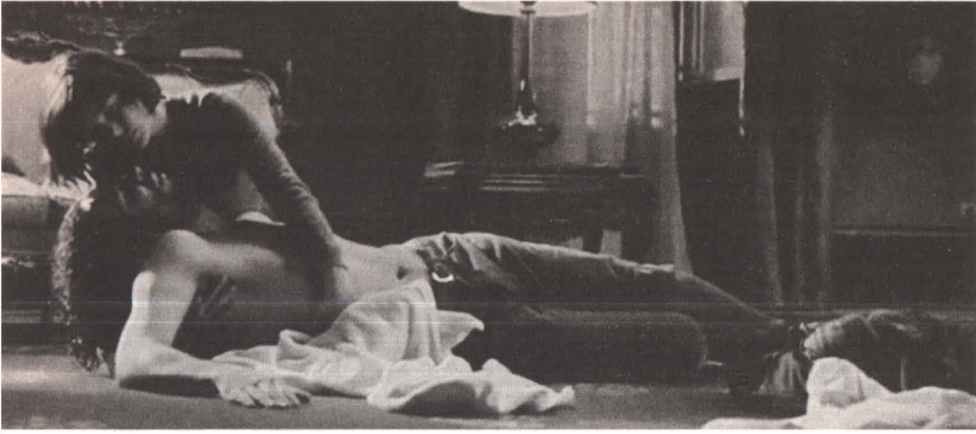
(Görsele <http://www.abbeville.com/interiors.asp?ISBN=1558591591&CaptionNumber=03> adresinden ulaşılmıştır)



Görsel 6

Harem Suare (1999)





Görsel 7. Kutsal Yürek (2005)

Verdiğimiz tüm bu örneklerde esinlenilen resimle, o resmin duygusuyla, filmin duygusu arasında bir bağ vardır. Halit Refiğ’in filmi *Haremde Dört Kadın*’da haremde yaşayan kadınların açmazları, kısıtılmış hayatları öne çıkar. Osman Hamdi Bey’in resmindeki bungun hava ve bezgin, sıkılmış kadınlarla filmdeki kadın karakterlerin havası neredeyse aynıdır. Dolayısıyla filmin afişinde oyuncularla Osman Hamdi Bey’in tablosunun birebir aynısının üretilmesi anlaşılabilir bir tercihtir. Ferzan Özpetek’te de yaratılan mizansen resimdeki atmosferle benzer bir ortamda değerlendirilir ve filmlerin içinde eğreti durmaz. Başka deyişle, yalnızca estetik bir kaygı ya da özeni ile seçilmiş resimler değildir bunlar.

Türkiye’nin 1989’dan bu yana film üreten ve filmlerinde vazgeçemediği belli hassasiyetleri olan, özenli bir sinemacı olarak öne çıkan yönetmenlerinden Reha Erdem’in filmlerinde de Polonyalı çağdaş ressam Kont Balthasar Klossowski de Rola’nın nam-ı diğer Balthus’un izlerine rastlamak olanaklıdır.

### Kışkırtıcı, sarsıcı, tedirgin edici...

1908-2001 yılları arasında yaşamış olan Balthus, içine doğduğu kültürel ortam nedeniyle ayrıcalıklı koşullara sahip olabilmıştır. Babası Erich Klossowski Polonyalı bir sanat tarihçisi, ressam ve eleştirmendir. Annesi, Baladine olarak bilinen Elisabeth Klossowski de döneminin tanınmış ressamlarından. Paris’te oldukça elit bir ortamda, sanatçılar arasında büyüyen Balthus, Birinci

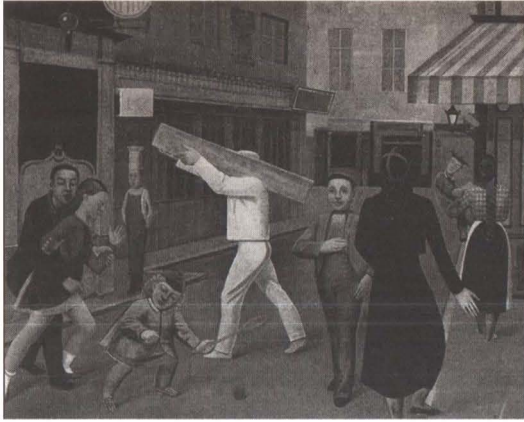
Dünya Savaşı sırasında ailesiyle birlikte Almanya'ya, Berlin'e dönmek zorunda kalır. Daha sonra babasından ayrılan annesi iki oğlunu da alarak İsviçre'ye yerleşir ve dönemin önemli şairlerinden Rainer Maria Rilke ile hem iş yaşamını hem de özel yaşamını birleştirir (Harris, 2014, s. 478). Yönetmenliğini Mark Kidel'in yaptığı, 1997 yapımı *Omnibus* TV belgesel serisinin *Ressam Balthus* başlıklı bölümünde, Balthus İsviçre'de yaşadığı yılların ve doğanın, o dönemdeki gözlemlerinin resmini etkilediğini söyler. Harris'e göre, Balthus'u etkileyen bir başka olay ise çocukken kaybettiği kedisi Mitsou'dur. Balthus, 1921'de henüz 12 yaşında bir çocukken, birden ortadan kaybolan ve tüm uğraşlara karşın bulunamayan kedisi Mitsou ile ilgili bir kitap yazar ve kitabın görsellerini de kendisi çizer. Rilke basımına da destek verdiği bu kitaba önsöz yazar. Balthus'un resimlerindeki değişmez kedi figürlerinin arkasında bu olay yatar (2014, s. 478). Balthus böylelikle resim sanatına dahi çocuk olarak adım atar. Ne var ki, onun sanatında ne İsviçre manzaraları ne de -önemli bile olsak- kediler damga vurmaz. Balthus'un resimlerinde en çok tartışılan ve en çok öne çıkan ergenlik çağındaki çocuklar, ama daha çok kızlardır.

Balthus'un resimlerinin sanat dünyasını ikiye ayırdığı söylenebilir. Bir kısım eleştirmen Balthus'un ergen kızları erotik nesneye dönüştürdüğünü ileri sürer. Hatta pedofili ile suçlar ressamı. Diğer bir grup ise daha çok bu resimlerin içindeki duyguya odaklanır. Balthus da kendine yönelik bu ithamları kabul etmez, hatta trajik bulur. Yetişkinlerin düşüncesinin kendisini ilgilendirmediğini vurgular. Sözünü ettiğimiz belgeselde, psikanalizin her şeyi alt üst ettiğini ileri sürer. Balthus için ergen bir kız, dokunulmazdır. Ona, bir tapınağa yaklaşılabilecek kadar yaklaşılabılır ancak (*Omnibus-Ressam Balthus*, 1997). Balthus işlerine böyle bir anlam yüklese de onun resimleri, sanatı üzerine çalışanlar farklı okumalar yaparlar. Örneğin, Nicholas Fox Weber, *Balthus: A Biography* kitabında, *The Guitar Lesson* resminden yola çıkarak, bu eserde ve sanatçının daha sonraki çalışmalarında, seksin yaramazlaşmaya başladığını; zevk, cezalandırma ve şiddetin birbiri peşi sıra ortaya çıktığını söyler (1999). Belgeselde görüşülen ressam François Rouan, Balthus'un resminin yalnızca resim olmadığını söyler. Resimlerinde derin ve erotik bir yükleme adeta fişkirır, der. Kontrol altında tuttuğu ve gösterişe kaçmadığı bir şiddet ve gerilimin hissedildiğini vurgular. Balthus üzerine çok sayıda çalışma yapmış olan Jean Clair ise eserlerinde şiddetle kurulmuş bir uyum olduğuna işaret eder. Ama bu açık bir şiddet değil, daha çok ima edilen ve tedirgin eden bir şiddettir.

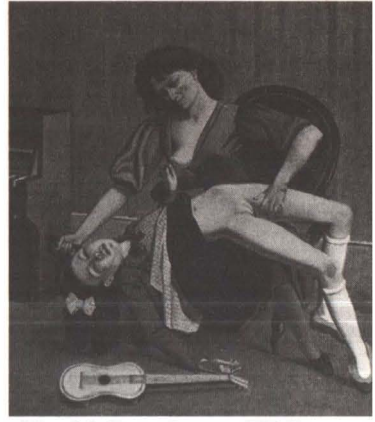
Balthus'un *Victim* isimli tablosundan yola çıkarak bunu açıklar. Tüm tazeliği ile çıplak ve seraserpe yatmış ergenin yatağının altında göze kolay kolay çarpmayan bir bıçak vardır. Suç tamamlanmamıştır. Hatta suç hiç gerçekleşmemiştir. Ama bir tehdit vardır. Reha Erdem'in filmlerinde, özellikle ergenlerin etrafında yapılandırılmış, *A ay* (1989), *Beş Vakit* (2006) ve *Hayat Var* (2008) filmlerinde bu gerilimi hissetmek olanaklıdır. Erdem'in filmlerinde ergenler yetişkin dünyasının ne tam içinde ne de dışındadır. Yetişkinlerle bir aradadırlar ama kendi alemlerinde yaşadıkları hissedilir, hatta görülür. Ergenlik başlı başına bir gerilim yaratır. Beden olarak neredeyse olgunlaşmış olan ergen, ruhen aynı gelişimi henüz tamamlamamıştır ama meraklıdır. Adeta bedenini uyanışı, ergenin ruhunu da zorlar. Ergen, açılmaya hazır bir tomurcuğa benzetilir Omnibus- Ressam Balthus'ta (1997). Bir hazırlık aşamasıdır. Zaman zaman acı veren, ama içinde merak ve keşif duygularını uyandıran bir dönemdir. Bu keşif duygusu ergenin hem kendi bedenine hem de başkalarınınkine yöneliktir. Balthus'un resimlerinde daha çok ergenin kendi bedenine yönelik bir keşif duygusu öne çıkar. Ama aynı zamanda *The Street* (1933) ya da *Guitar Lesson* (1934) tablolarında olduğu gibi ergen, yetişkinlerin arzusunun nesnesi de olabilir. Bu, *The Street*'teki gibi zorbalık içeren, tacize yakın bir durum da olabilir, *Guitar Lesson*'daki gibi karşılıklı rıza olup olmadığına karar veremediğimiz bir ortam da olabilir. (Görsel 8- Görsel 9)<sup>1</sup>

*Hayat Var*'da Hayat'ın zaman zaman babasının zoruyla yanında kaldığı Kamile ile ilişkilerindeki gerilim, *Guitar Lesson*'daki öğretmenle öğrenci arasındaki gerilimi düşündürür. Resim, kolaylıkla bir tacizi düşündürür. Ergen de zevk alıyormuş gibi algılanabilir ama yetişkin kadının onun saçını tutuşu zorlama ihtimalini akla getirir. O nedenle rıza olup olmadığı şüphelidir. Kamile Hayat'a tavşanım diye seslenir. Ona sevgiyle yaklaşıyormuş gibi görünmekle birlikte Hayat'ın onun dokunuşlarından rahatsız olduğu, yolunda gitmeyen bir şeyler olduğu sezilir. Bu duygu özellikle Kamile ve Hayat'ın birlikte televizyon izlediği ve lunaparkta birlikte oyuncağa bindikleri sahnede açıkça hissedilir. Kamile lunaparktaki oyuncakta sıkıca sarılır Hayat'a. Bir taraftan da okşar. Tur tamamlandığında bir kez daha para verir ve oyuncakta kalırlar. Yaş itibarıyla eğlenmesi muhtemel kişi Hayat'tır ama hiç tepki vermediği, hatta bulunduğu ortamdan hiç hoşnut olmadığı açıktır (Görsel 10, Görsel 11).

<sup>1</sup> Balthus'un eserleri *Omnibus: Balthus the Painter* isimli belgeselden ekran görüntüsü alınarak elde edilmiştir. Aynı durum çalışmanın üzerinde durulan filmler için de geçerlidir.



Görsel 8. The Street (1933)



Görsel 9. Guitar Lesson (1934)



Görsel 10. Hayat Var (2008)



Görsel 11. Hayat Var (2008)

Hayat aynı zamanda düzenli olarak bakkalın da tacizine uğramaktadır. Tıpkı Bakkal ilk tacizini Balthus'un *The Street* resmindeki gibi Hayat rafa uzandığında arkasından ona sarılarak ve sürtünerek gerçekleştirir.

Balthus resimlerindeki ve *Hayat Var* 'daki benzer gerilim ve duygunun yanı sıra renk seçimlerinde de benzerlikler göze çarpar. Balthus'un resimlerinde kırmızı ve yeşil kontrastlığı sık sık karşımıza çıkar. *The Barracks* 'da (1933) erkeklerin yeşil pantolonları, kırmızı kuşak ve başlıkları, *The Fear of Ghosts* 'da (1933) yeşil duvar, kırmızı perde, genç kadının üstündeki yeşil etek ve kırmızı saç bandı, *The Street* 'te yakalanmış ergen kızın yeşil eteği ve kırmızı hırkası, Balthus'un en bilinen tabloları *Girl with Cat* (1937) ve *Thérèse* 'de (1938) yine ergen kızın kırmızı üstü ve yeşil eteği bu kontrastlığa verilebilecek örneklerdir ve bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Reha Erdem'in filmlerine baktığımızda benzer renk karşıtlıklarını yinelediğini görü-

rüz. *Beş Vakit*’te Yıldız’ın kırmızı hırkası ile yeşil çayırlara uzandığında aynı kontrastlığı sağlar. *Hayat Var*’da Balthus resimlerindeki modellerin şıklığına yaklaşılmaz da Hayat’ın üstündekiler renk olarak neredeyse birebir aynıdır; kırmızı bir üst, kısa çoraplar ve siyah, düz ayakkabılar. *Jin*’de (2013) Jin yeşil gerilla giysilerinin üstüne taktığı kırmızı yazmasıyla ve yeşil çayırlarda dolaşırken aynı renk karşıtlığı göze çarpar. Bu estetik kaygıyı yönetmenin hemen tüm filmlerinde, dekor ve kostümlerinde görmek olanaklıdır.

Balthus ve Reha Erdem filmlerini birbirine yaklaştıran bir başka ve belki de en belirgin nokta, özellikle ergenleri yerleştirdikleri kompozisyonlar, mizansenlerdir. Balthus’un resimlerindeki ergenler, kışkırtıcı bir rahatlık içinde oturur ya da uzanırlar. Çoğu hayaller alemine dalmış gibidir. Akıllarından ne geçtiğini kestirmek güçtür. Bu da duygu olarak yine bir gerilim yaratmaktadır; bu ergen kızlar seraserpe uzanmış olarak ne düşünüyorlar? Örneğin Balthus’un *Nude With Cat* (1949) resmiyle *A ay*’da Yekta’nın uzanışları birbirlerine çok benzer (Görsel 12, Görsel 13).

*Hayat Var*’da Hayat’ı da sık sık seraserpe hayallere dalmış olarak görürüz (Görsel 14). Balthus’un *Thérèse Dreaming* (1938) isimli tablosunda hayallere dalmış modeli Thérèse gibidir o da (Görsel 15). Hakverdi, Hayat’ın sürekli mırıldanarak ve parmağını emerek huzursuzluğunu gidermeye çalıştığını söyler. Erken biten çocukluğu ve geçirtilmiş ergenliği bu huzursuzluğun kaynağıdır. Hayat, çevresinin uğradığı bu haksızlığı görmesini umar (2012, s. 103). Belki bu bekleyiş sırasında daldığı hayallerdir onu rahatlatan. Çoğu zaman yüzü, tıpkı *Girl with Cat* (Görsel 15) tablosundaki kız gibi ifadesiz ve mesafelidir. Aklından tam olarak ne geçtiğini bilmek olanaksızdır. Ancak



Görsel 12. *Nude With Cat* (1949)



Görsel 13. *A ay* (1989)



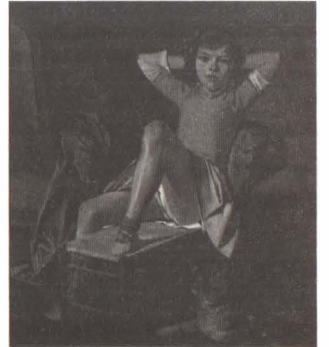
mutlu ve huzurlu olmadığı açıktır. Derli toplu oturmasını söyleyen üvey babasına inat yeniden aynı biçimde, etekleri sıyrık, bacakları açık oturur kanepeye (Görsel 16). Onun oturuşundaki serbestlik, Balthus modellerine hayli benzer.



Görsel 14. Hayat Var (2008)



Görsel 15. Thérèse Dreaming (1938)



Görsel 16. Girl With Cat (1937)



Görsel 14. Hayat Var (2008)



Görsel 18. Beş Vakit (2006)

*Beş Vakit*'te çocukları sık sık kırık alanda, doğanın içinde uzanmış, hülyalara dalmış olarak görürüz. Hatta yaprakların arasında uzanmış halleriyle uyanmayı bekleyen doğa ile bütünleşmiş gibidirler. Tam da ergenliğin, açmaya hazır tomurcuğu hatırlatan doğasıyla uyumludur bu halleri (Görsel 18).

Balthus'un *Summer Time* (1935) ve *The Mountain* (1937) resimlerindeki duygu ve atmosferin izine *Beş Vakit*'te de rastlarız. Alabildiğine uzanan manzaranın içinde ergenler kendi alemlerindedir.

Yıldız ve arkadaşları kayalar üzerinde uzanmış doğayla bütünleşmiş, yetişip, olgunlaşmayı beklemektedirler adeta. En önde yatmakta olan Yıldız'ın üzerinde, tıpkı *Summertime*'da ve *The Mountain*'da uzanmış olan kızların ki gibi kırmızı bir üst ve koyu renk bir etek vardır. Yatış biçimleri bile birbirini andırmaktadır. *The Mountain*'da ellerinde değneklerle bulundukları ortama dağılmış, meraklı ergenlerin ruh hali *Beş Vakit*'in genel atmosferine sinmiştir.

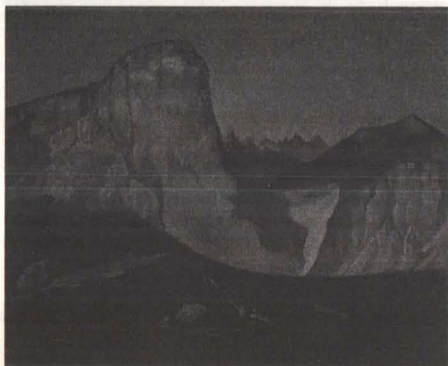
### Sonuç yerine...

Başlangıçta da vurgulandığı gibi bu çalışma daha çok görsel bir dedektiflik macerası gibi algılanmalıdır. Sanatın her dalıyla teması olan sinemanın resimden uzak olması düşünülemez. Fransa'da uzun yıllar kalmış, sinema





Beş Vakit (2006)



Summertime  
(1935)



Beş Vakit  
(2006)

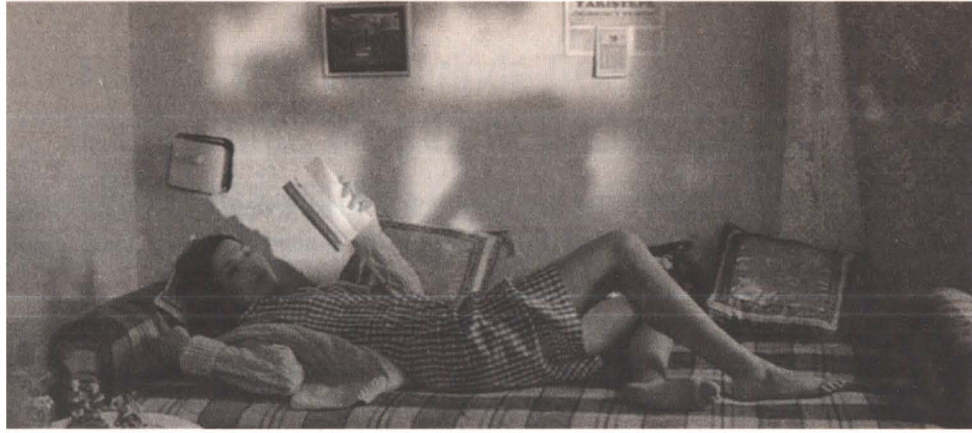


The  
Mountain  
(1937)

eğitiminden sonra yine Fransa’da plastik sanatlar üzerine yüksek lisans yapmış olan Reha Erdem’in, resim sanatına yakınlığı şaşırtıcı olmayacaktır. Acar, Reha Erdem’in filmlerinde öne çıkan yapıntısallığı açıklarken önce kurguyu daha sonra ise “sanat yönetiminde tutturmuş olduğu etkili plastik görselliği” vurgular ve ekler “(t)asarladığı çekim planlarında, resim ve fotoğraf sanatlarının ışık, renk, kompozisyon gibi önemli yapı taşları üzerine hassasiyetle eğiliyor Reha Erdem” (2009, s.27). Reha Erdem’in bu açıdan özensiz bir işine rastlamak olanaksızdır. Peki ama neden Balthus? Balthus’un resimlerindeki hangi duygu Reha Erdem’i çekmiş olabilir?

Her şeyden önce her iki sanatçının da kesiştiği noktanın ergenlik dönemine odaklanmış olmaları olduğu söylenebilir. Acar, Reha Erdem’in *Kaç Para Kaç* (1999) ve *Kosmos* dışında filmlerinin büyüymeyen, büyümenin zorlu yollarından geçmek istemeyen, büyüklerin sevgisiz, acımasız dünyasıyla bağ kurmaktan çekinen çocukları ya da *Korkuyorum Anne*’deki gibi çocuk kalmışları ele aldığını söyler (2009, s. 33). Bu uzak durma hali ergenin yetişkinlerin dünyasının yalnızca gözlemcisi olmasına, kendi evreni içinde kalmasına, kendi hayal aleminde yaşamasına yol açar. Her iki sanatçıda da bu durumun izlerine rastlanır. Ancak, ne Balthus’un ne de Erdem’in işlerinde bu nostaljik bir duygu, huzur verici bir dönem olarak yansmaz. Ergenlik bir geçiş dönemidir. Aradakalmışlık duygusu, keşif, merak ve buna eşlik eden bir tedirginlik egemendir. Her iki sanatçının da eserlerine bakana verdiği izlenim bu tedirginlik duygusudur.

Öte yandan, Balthus resimlerine bakan kişiyi rahatsız edecek iki noktanın var olabileceği ileri sürülebilir. Bunlardan ilki Balthus’un modelleriyle ilişkisidir. Balthus bir yetişkin olarak, henüz ergenlik çağındaki modellerine kışkırtıcı, erotik pozlar verdirerek onlarla günlerce zaman geçirmiştir. Toplumsal normlar açısından Balthus’un en çok tartışılan yönlerinden biri budur. Çalışmanın başında vurguladığımız resmin yapanın olduğu kadar bakanın da olduğu ilkesini hatırlarsak, rahatsız edecek ikinci noktaya da ulaşmış oluruz. Bu resimlere bakarak biz de henüz ergenlik dönemindeki bu kızları bakışımızın nesnesi yapar, Balthus’a ortak oluruz. Ortada rahatsız edici bir durum varsa onun etkin parçalarından biri de bizizdir artık. Özü dikizlemeye dayanan film izleme eylemi içinde, Reha Erdem’in filmlerindeki ergenlerle de aynı olmasa da buna benzer bir ilişki doğar. Hayat’ın açık bacaklarına bakarken onu istemediği biçimde okşayan Kamile ya da taciz eden bakkalın bakışına yak-



Beş Vakit (2006)

laşma ihtimali huzursuz eder izleyiciyi. Bunu Erdem'in *Beş Vakit* filmindeki bir çerçevesiyle ortaya koyup, çalışmayı noktalayabiliriz.

Filmde köyün, ergen olmasa bile çok genç olan öğretmeni evinde uzanmış her şeyden habersiz kitabını okumaktadır. Yeşil duvarın önünde kırmızı petti elbisesiyle yine o renk karşıtlığı göze çarpar. Öğretmenin uzanışında hem Balthus resimlerinin hem de *A-ay*'da Yekta'nın uzanışının izleri vardır. Eteği sıyrılmış, okuduğu kitabın evreninin içine dalmıştır. Yüzündeki gülümsemeden okuduğu kitabın ona hoş duygular yaşattığı düşünülebilir. Duvara camdan yansıyan gölgeden öğretmenin dikizlenmekte olduğunu anlarız. Ama aynı anda, filmin izleyicisi olarak, tıpkı o adam gibi biz de öğretmeni dikizleriz. Bir anlamda biz de o "suçun" ortağı oluruz. İşte Reha Erdem'in bize verdiği tedirginlik de budur.

Elbette, Balthus ve Erdem arasında mutlak ve değişmez bir bağ kurmak hayli iddialı olabilir. Ama tesadüf denemeyecek benzerliklerin var olduğu da açıktır. Bu noktada tıpkı resim gibi bu çalışmanın da yazarın olduğu kadar okuyanın da olduğunu öne sürüyor, bu keşfe okurun kendi anlamlarını yüklemesini umuyorum.

## KAYNAKÇA

Acar, B. (2009). Her Şey Niye Yok?!: Reha Erdem Sinemasına Genel Bir Bakış, Fırat Yücel (Ed.), *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan* içinde (s.19-46). İstanbul: Çitlembik.

<http://art-monet.com/index.html>

Hakverdi, G. (2012). *Su, Sis ve Toprak – Yeni Türkiye Sinemasının Film İmgeleri*. Ankara: Dipnot.

Harris, J. C. (2014). Girl With Cat and Young Girl at the Window-Balthus. JAMA Psychiatry, 71 (5). <http://archpsyc.jamanetwork.com/article.aspx?articleid=1866141&resultclick=1>

Kindel, M. (Yönetmen). (1997). *Omnibus- Balthus The Painter*. [Belgesel]. U.K. <https://www.youtube.com/watch?v=bAeF9m9FOWc>

Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?* İstanbul: Oğlak.

Weber, N. F. *Balthus: A Biography*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group.

# Metin Erksan Filmlerinde Gerçeküstücülük İzleri: Müthiş Bir Tren ve Geçmiş Zaman Elbiseleri Üzerine

Meltem Cemiloğlu Altunay<sup>1</sup>

Hakan Aşkan<sup>2</sup>

Belki de dün geceki rüyam evvelki gecenin rüyasını izliyordu.

Sürrealist Manifesto, 1924

Rüyalar çoğunlukla en çılgınca göründüklerinde en derindirler.

Sigmund Freud

## Giriş

Gerçeküstücü nitelendirmesi ilk kez Apollinaire tarafından 24 Haziran 1917’de sahnelenen *Les Mamelles de Tiresias*’da kullanılır. Akım, Birinci Dünya Savaşı sonrası var olan olumsuz toplumsal koşullara karşı bir tepki olarak ortaya çıkar. Aralarında yazar, şair, ressamların bulunduğu bir grup sanatçı, savaşa ve savaşın ortaya çıkmasına zemin hazırlayan ve modernitenin yücelttiği akılcı tutuma karşı sanatla tepki gösterir. Ortaya çıktığı ilk dönemler resim ve edebiyat alanında etkin olan gerçeküstücülük akımı, daha sonra sinema, fotoğraf ve tiyatro gibi farklı sanat dallarını derinden etkiler. Gerçeküstücülük akımı, günümüzde ilk çıktığı dönemdeki kadar yaygın olmasa bile görsel sanatlardaki etkisini hala sürdürür. Türk sinemasında ise gerçeküstücülük akımının etkileri her dönem sınırlı kalmıştır. Akımın etkilerinin Türk sinemasında sınırlı kalmasının temel nedeni, akımın ortaya çıkmış olduğu Batılı

<sup>1</sup> Uzman, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü.

<sup>2</sup> Arş. Gör., Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü.

toplumlarda yaşanmış olan kırılmalar ve bu kırılmaların yol açtığı toplumsal ve zihinsel dönüşümlerin Türkiye’de gerçekleşmemiş olmasıdır. Akımın etkileri Türk sinemasında her ne kadar sınırlı olsa da dönem dönem gerçeküstücü filmlere ve hatta kimi yönetmenlere rastlamak mümkündür. Bu yönetmenlerden biri de Metin Erksan’dır. Bu çalışmada, Metin Erksan’ın *Müthiş Bir Tren* (1974) ve *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1974) filmlerinin gerçeküstücülük akımıyla nasıl bir ilişkisi olduğu sorusuna yanıt aranır. Metin Erksan’ın *Müthiş Bir Tren* ve *Geçmiş Zaman Elbiseleri* filmlerini gerçeküstücülük bağlamında değerlendiren herhangi bir araştırmaya rastlanmamış olması çalışmanın özgünlüğünü ve önemini ortaya koyar.

### Gerçeküstücülük Akımının Tarihsel Gelişimi ve Kaynakları

Gerçeküstücülük akımı genellikle, 20. yy’ın başında bir karşı-sanat hareketi olarak doğan Dadacı hareketin devamı olarak nitelendirilir. Madem ki dünya çığırından çıkmıştı, ona en uygun sanat, uyumsuz ve birliksiz olacak, bir kaosu dile getirecektir. Dadaizm tüm ölçüleri ve değerleri yadsımasına karşın, gerçeküstücülük yadsımanın yerine konacak olanın arayışı içindeydi (Şener, 2001: 242). Ancak akımın kurucularından olan Andre Breton “gerçeküstücülüğü, Dada’dan kaynaklanmış bir hareket olarak tanıtmak ya da Dada’nın, gerçeküstücülük içinde olumlu ve yaratıcı bir biçimde toparlanıp canlandığını ileri sürmek hem yanlış hem de zamansal açıdan hatalıdır” der. Dada’nın ve gerçeküstücülüğün ancak bir arada kavranabileceğini, birbiriyle örtüşen dalgaları andıran akımlar olduklarını unutmamak gerektiğini vurgular (Batur, 1987: 21).

Nicolas Calas’a “Gerçeküstücülük nedir?” diye sorulduğunda, “Böyle bir tanım vermek yerine, amacının ne olduğunu anlatmayı tercih ederim” cevabını verir. Gerçeküstücülüğün amacı, yaşamdaki zıtlıkları yok etmek ve rüya ile gerçek yaşam arasında varolmaktır (Akt. Alkul, 1993: 60). “Amaçları, insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantezi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmak olan (Lynton, 1991: 172) gerçeküstücüler, aslında psikanalitik kuramdan etkilenmiş, kendilerine özgü teknikleri olan birer gerçekçidirler. Benzer bir ifade kullanan Passeron’a göre (1992: 66) de gerçeküstücüler, öncelikle ve her zaman birer gerçekçidirler. Onlar, ister sosyalizmden, isterse Coca Cola’dan söz etsinler, tüm geleneksel gerçekçilerin de maskelerini düşürürler.

Gerçeküstücülük, toplumsal aktörel düzene, mantığın düzenine karşı bir akım olarak tanımlanır. Öte yandan gerçeküstücülük, kendini “isteğin yazısı” olarak tanıtır. Gerçeküstücülük, hem dil hem de yaşam düzleminde istenilen sınırlamalara, kısıtlamalara başkaldırmadır. Marquize De Sade, bu tür başkaldırının ilk uç örneğidir. Sade’in, kentsoylu eski düzene karşı keskin utkuya ulaştığı bir sırada ortaya çıkmış olması anlamdır. Sade yalnızca aksoyluların, kilise kökenli aktörlerin değil, egemenliği yerleşmeye başlayan ussalcı-olgucu düzenin de düşmanıdır (Demiralp, 1987: 128).

Gerçeküstücülük belli bir kültür gerçeğinin daha iyi bilinmesi ve kavranması için mücadele eder. “Her gerçek edimin temelinde doğrunun araştırılması vardır” diyen Breton (Hilav, 1993:12), bilimin sınırlı nesnellik ve akıl anlayışına karşı “karaltı bilmeyen gerçek bir akıl” ve ortaya çıkarılması gereken evrensel bilgiye karşı duyulan açlığı ortaya koymak ister. Başka bir deyişle, Breton, belli bir akıl anlayışına karşı gelir.

Devrimci bir hareket olan gerçeküstücülük, hareketin ortaya çıktığı Batı toplumlarında dikte edilen rasyonel düşüncenin dayattığı gerçekliği değişime uğratarak insanın kendi yazgısını kendi belirleme gücünü etkin kılmayı amaçlar. Octavio Paz’ın da ifade ettiği gibi (1987:123) “Gerçeküstücülük, hem toplumumuzca bugüne değin değişmez sayılmış olana yönelik köktenci nitelikte bir sorgulamadır, hem de bir çıkış yolu bulmaya yönelik umutsuz bir girişimdir. Aradığı, hiç kuşkusuz kurtuluş’un değil ama gerçek yaşamın yoludur.” Ancak yaratılmak istenen alternatif gerçeklik mevcut yaşamın dışında değil, bilakis tam olarak bu yaşamın içinden yaratılmak istenir. “Gerçeküstü, gerçeğin dışında bir alan hedef almış değildir; tam tersine, gerçeğin el atılmamış, henüz keşfedilmemiş, açığa çıkarılmamış bölgelerine uzanma amacı programın ilk maddesiydi.” diyen Batur (1994:2), kaçış yerine üzerine gitmekten, uyuşma yerine uyanık durmaktan, uzlaşma yerine diklenmekten dem vurmak gerektiğini ortaya koyar.

Gerçeküstücülüğü besleyen iki kaynaktan biri psikanaliz, diğeri de Marksizm’dir. Kapitalizmin pragmatist dayanağına karşı gerçeküstücülük gerçekliği, yararlı veya zararlı nesnelerin bir bütünü olarak görmeyi reddeder. Hareketin antikapitalist tutumunun nedeni budur. Gerçeküstücülüğün, Breton’un benimsediği Marksist, burjuva toplumunu reddeden, ifade özgürlüğü peşinde, maddiyatçı ve pazar kavramlarıyla ilgilenmeyen belirgin politik te-

melleri bulunur (Riggs, 2011:47). Kapitalizmin dikte etmeye çalıştığı gerçekliği tüm çıplaklığıyla sergileyerek, nihai olarak onun maskesini düşürmeyi hedefler.

Gerçeküstücülük, aklın yaratım üstümdeki tahakkümüne son vererek, serbest çağrışımı devreye sokar. Serbest çağrışım, otomatizm yöntemidir. Bilinçdışı otomatizme dayanan teknikleri benimseyen akım, yerleşik değerleri yıkarak sanatsal etkinlikler ortaya koyarlar. Bu düşünce hareketi rüyanın, içgüdünün, arzunun ve başkaldırının üstün bir güç olduğunu ileri sürer. Mantıksal, ahlaksal ve sosyal her çeşit kalıplaşma ve düzene karşı çıkar. Akım, bu noktada ise Sigmund Freud’un görüşleri ile birleşerek bilinçaltına yönelir. Akımın savunucuları, mantığın yerini Freud’un rüya, bilinçdışı, düş ve sayıklama halinin alması gerektiğini savunurlar. Gerçeküstücü araştırma yöntemleri, Freud’un görüşlerinden derinden etkilenir. Öyle ki Breton Gerçeküstücülük Bildirisi’ni Freud’un etkisinde kaleme alır. (Turani, 1992:617).

Hiçbir sanat akımı, ne dışavurumculuk ne de fütürizm, gerçeküstücü hareket kadar yaygın, etkili, uzun soluklu olmamışsa, bunun nedenini biraz da Breton’un önder kimliğinde aramak gerekir. Gerçeküstücülük Aragon, Eluard, Char, Desnos gibi büyük şairler; Roussel ya da Gracq gibi önemli yazarlar; Ernst, De Chirico, Dali, Duchamp, Magritte gibi çağımıza damgasını vurmuş ressamlar; Buñuel ve Man Ray başta olmak üzere birkaç özgün sinema ve fotoğraf ustaları çıkarmıştır. (Batur: 1987:25).

Savaş sırasında psikiyatrik hemşire görevi yapmış olan Fransız yazar ve şair Andre Breton, askerlerin paramparça olan zihinlerini inceler. Breton, durmak bilmeyen sayıklama selinin ardında, bilinçaltına açılan bir geçit görevi gören bir anlatım biçimi görür. Freud’un ateşli bir takipçisi olan Breton, otomatik anlatımın düşler dünyası ile gerçek dünya arasında bir köprü olabilecek; bastırılmış anıları, güdü ve içgüdüleri açığa çıkartarak psikoz ve nörotizme açılan bir yapının peşindeydi. Breton bu rüya durumunu saf ve akıl tarafından kirletilmemiş kabul etti ve bu alternatif gerçekliğe gerçeküstü veya “sürreal” adını verdi. Tüm yönleriyle son derece entelektüel olan gerçeküstücülük, anti-akılcı bir düşünce biçimidir. Breton, rüyanın bilinçli gerçeklik üzerindeki hükmünü kanıksar. Rüyalar REM (Rapid Eye Movement) uykusu sırasında meydana çıkar. Varlığı geniş delta beyin dalgalarının eksikliğiyle fark edilir ve açık veya gizli imgeler barındırır. Gerçeküstücülerin açığa çıkarmak istediği işte bu gizli imgelerin simge ve metaforlarıdır. Breton, gerçeküstücülüğü



tuhaf olarak değil, absürt olarak tasavvur eder, ki bu ikisinin arasında ciddi bir fark bulunur. Breton'un ifade etmek istediği, absürt, dünyanın çılgınlığına karşı bir zırh görevi görecek bir korunma aracıydı. Kişiyi karanlıktan kurtarmak için kara mizaha ihtiyaç vardı. Eğer ki biri insanın içinde bulunduğu duruma gülemiyorsa, o halde hali haraptı (Riggs, 2011:43-47).

## **Gerçeküstücülük Akımı ve Sinema**

Gerçeküstü filmler iki temel yaklaşımdan doğar. Her iki yaklaşımın kaynağı da duygusal tepkidir. Bunlardan ilki “ussal olmayan” yaklaşımdır. Bu da ortaya çıkanın beklenmedik olmasına ya da nesnelerin ussal olmayan bir biçimde yan yana konmasına dayanır. Bu şekilde ortaya çıkan duygu komik, saçma, acayip ve şaşırtıcı olabilir. Gerçeküstücü filmlerde yer alan ikinci temel yaklaşım da “abartılmışlık”tır. İyice abartılmış ussal olmayan bir öge, ussal olan bir öge ile yan yana kullanılabilir (Öztürk, 1997:74).

“Luis Buñuel, Man Ray ve Marcel Duchamp’ın yanı sıra, çok sayıda gerçeküstücünün adı, önemli filmlerle birlikte anılır oldu. Sinemayla çok özel bir biçimde ilgilenen Artaud’nun dışında J.B. Brunius, Jean Ferry, Albert Valentin, Roland Tual sinema adamlarıydılar; Robert Desnos, Georges Hugnet, Philippe Soupault ve Dali ilginç filmlere katkıda bulundular; Breton, Peret ve Aragon gerçekleştirmemiş film projeleri yaptılar. Öte yandan Prevet Kardeşler’i, Hans Richter’in Amerika’da yaptığı filmlere katkıda bulunan Max Ernst, Nicolas Calas, Tanguy (Kyrrou, 1987: 73) gerçeküstücü eğilimlere sahip filmler ortaya koymuşlardır.

Sinemada gerçeküstücülük Luis Buñuel’le birlikte anılır. Luis Buñuel, Saragossa’da cizvit papazları yanında gördüğü eğitim sonucu inanç kazanmış değil, tersine inancını yitirmiş olan, çağdaşları Federico Garcia Lorca ve Salvador Dali ile genç yaşında yakınlaşan birdir. 24 yaşında Madrid’ten Paris’e gelerek dönemin gözde akımı olan gerçeküstücülük ve Breton’la tanışan Buñuel, bu akıma karşı büyük ilgi duyar. “Gerçeküstücülük, bana insanın ‘moral’ duygusundan tümüyle kendini sıyıramayacağını gösterdi. İnsanın kayıtsız bağımsızlığına inanıyordum; ama gerçeküstücülükte, izlenmesi gereken bir sıkıdüzen (disiplin) buldum ve bu bana, olağanüstü ve şiirsel bir büyük adım attırdı” (Dorsay, 2000:154-155).

Bir filmin, rüyanın istemsiz taklidi olduğunu söyleyen Buñuel’in (Akt. Alkul, 1997:65) gerçeküstü sinema serüveni 1929 yılında senaryosunu Salvador Dali ile birlikte yazdığı on altı dakikalık *Un Chien Andalou* (Endülüs Köpeği) filmiyle başlar. 1930 yılında ise yine Dali ile birlikte senaryosunu yazdığı *L’Age d’Or* (Altın Çağ) filmi çekti. Burjuva toplumunu ve değerlerini doğrudan hedef alan ve gerçeküstücü tekniklerin başarılı bir şekilde *L’Age d’Or*, yaklaşık elli yıl süren bir sansürden dolayı kitlesel gösterimi yapılamamıştır. Bu iki film gerçeküstücülüğün sinemadaki manifestosu niteliğindedir.

### Türk Sinemasında Gerçeküstücülük ve Metin Erksan

Ruken Öztürk, Metin Erksan’ı gerçeküstücü akımın Türk sinemasındaki asıl temsilcisi olarak nitelendirir ve şu önemli tespiti yapar (Öztürk: 1995: 230): “Birçok filmde kahramanlarını dış dünyadan soyutlamakta, izleyiciyi tedirgin etmekte, düşünce gerçeği çarpıştırmaktadır.” Metin Erksan için benzer bir tespiti Giovanni Scognamillo *Türk Sinema Tarihi* kitabında (1998: 259) yapar. Scognamillo, Erksan filmleri için “En gerçekçi gibi olanlar dahil çoğu filmde gerçeküstücülük akımına, giderek fantastik sinemaya yakından uzak-tan yatkınlığını kanıtlayan Erksan’ın bu eğilimi, bir fantastik biçim aşamasına doğru gidercesine en açık bir şekilde bütün aşırılıklarıyla *İntikam Meleği*’nde belirir” der. Scognamillo’nun Erksan sineması üzerine yaptığı bu tespit, yerinde olmasına karşın kimi eksiklikler içermektedir. Zira Erksan’ın, 1974 yılında TRT için çektiği edebiyat uyarlamaları, onun -gerçeküstücülük bağlamında-Türk sinema tarihindeki en dikkat çekici filmleridir.

Sinema bilimindeki *auteur* kuramının sanki Erksan için üretildiğini vurgulayan Kurtuluş Kayalı, Erksan’ın bağımsız ve kişilikli sinemasının çok geniş bir çevreyi rahatsız etmiş olduğunu belirtir. “Erksan’ın, yönetmenin tek yaratıcı olması gerektiği konusundaki ısrarı” (Kayalı, 2006: 92-93), Erksan’ın şu ifadelerinde netlik kazanır:

Bazıları sanatı, toplum ya da insan için yaptıklarını söylüyorlar. Bence bu sözler boş iddialardan başka bir şey değildir. Evet, buna kesin olarak inanıyorum. Her insan her şeyi önce kendisi için yapar. (...) Birtakım totemlerin arkasına saklanmak bana göz boyacılık gibi geliyor. Çünkü bir sanat yapıtını tek bir kişi meydana getirir. Bunun sanat, toplum ya da insan için mi olduğunu seslendiği kitle değerlendirir. Her şeyin yanıtını ortaya konan yapıtlar verir (akt. Altın, 2005: 115).

Erksan, 1974 yılında Sait Faik Abasıyanık'ın "Müthiş Bir Tren", Kenan Hulusi'nin "Sazlık", Samet Ağaoğlu'nun "Bir İntihar", Sabahattin Ali'nin "Hanende Melek" ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Geçmiş Zaman Elbiseleri" adlı öykülerini TRT Kurumu adına "Beş Türk Hikâyesi" ismiyle yönetti. Metin Erksan'ın dünyasının ve sinema dilinin güçlü izlerini taşıyan bu filmler, farklı değerlendirmelere ve tartışmalara yol açtı. Erksan, "Ben kendim için film yapıyorum" dediğinde oldukça yadırganmıştı çünkü bireyin kendisi için film yapması o dönemde insan havsalasının alabileceği bir şey değildi. Ama bugün en olmadık yönetmenler kendileri için film yaptıklarını belirtiyorlar. Bu düşünceleri de gayet olağan karşılanıyor. Demek ki Metin Erksan'ın televizyona beş hikâyeyi çekerken belirttikleri biraz erken ifade edilmişti (Kayalı, 2006: 95).

Erksan bu öyküleri seçerken, bunların edebi değerlerinden ziyade kendi entelektüel, dünya görüşü ve sinema anlayışı çerçevesinde tercihler yapar. "Bu öyküleri hiçbir etki altında kalmadan, tam bağımsızlık içinde seçtim. Bu seçimim Türk öykücülüğü üzerinde bir değer yargısı niteliğinde değildir. Seçtiği öyküler için, ne bunlar mevcut olanların en güzelidir ne de bunlardan başka filme alınacak öykü yok demektir. Türk edebiyatının öykü kesimi geniş bir alandır. Elbette benim seçtiğim bu öykülerden daha güzelleri vardır. Bu öyküler benim kişisel yargılarımla seçilmiştir" (akt. Altınar, 2005: 112). TRT için çekilen bu beş öykünün ortak noktası, Metin Erksan'ın yönetmen olarak farklılığının bir göstergesidir. Bu anlamda Erksan'ın yönetmen kimliğini bu filmlerde görmek mümkündür. Erksan'ın edebiyat uyarlamalarını dikkatli bir şekilde çözümlemek farklı yönetmen kimliğini anlamanın anahtarı olabilir. Farklı geleneklerden gelen edebi eserlerin uyarlanma çabaları, yönetmen olarak önemini belirginleştirmektedir. Tüm bunlar yönetmen Erksan'ın Türk edebiyat geleneğinden önemli oranda haberdar olduğunu ve bu gelenek üzerine ciddiyetle düşündüğü ortaya çıkmaktadır. (...) [Erksan'ın] sinema pratiği, tarihsel önemi olan edebiyatın yanında günün edebiyatına da yöneldiğini göstermektedir (Kayalı, 2006: 79-80).

Herhalde bunun geçerlilik kazanan izahı, "anlaşılır olmak, filmi az maliyetle ve kısa zamanda çekmek" gibi kalıplaşmış şartlara bağlı olan Yeşilçam'ın boyunduruğundan uzak bulunan, hiçbir siyasi endişe taşımayan ve bilakis bağımsız sanat denemelerine sonsuz imkanlar veren televizyona çekilmiş olmasıdır. (...) Ayrıca filmi biraz da kendi finans gücü ile ortaya çıkardı-

ğını düşünürsek, Türk sinemasının bu kadarlık bir abstre denemeye bile hangi şartlar altında müsaade ettiğini anlayabiliriz (Altiner, 2005:114). Ne türden olursa olsun, ister toplumsal ister bireysel, herhangi bir konunun sinemaya etkili bir biçimde aktarılması için, sinemanın özgün dilinin bilincine varmak, o dili uygulamaya sokabilecek teknik yöntemlere egemen olmak gerekir. “Bütün, ayrıntıların bir toplamı değil, birleşimiye de ayrıntılardan oluşur. Ayrıntı çözümlenmedikçe ‘bütün’ parçacı kalır, tutarsız olur; yani ‘bütün’ olmaz”. Erksan, son televizyon deneyleriyle ayrıntıya ustaca, zekice bilinçle yaklaşma yolunu ve gerekliliğini vurgular. Bir ayrıntının etkili güzelliğini, vurucu gerilimini, insansal gerçekliğini yakalayamadıkça bütünün sağlanamayacağını, her düzeyden seyircinin kavrayabileceği bir açıklıkla önümüze serer (akt. Altiner, 2005: 115).

Metin Erksan’a göre (akt. Altiner, 2005: 112-113) kuşkusuz televizyon için filme çekilen bu öykülerin ortak bir yönü vardır ve bu ortak yönü de “olağanüstülük” diye tanımlayabiliriz. “Ben sinemada ‘olağanüstü’ ye taraftarım. İnsanlara olağanüstü olaylarla daha etkili bir şekilde sesleniliyor. Benim sözünü ettiğim, gerçekçi bir olağanüstülük: İnsan dramının daha iyi bir şekilde belirlendiğine inandığım bir olağanüstülük.”

## Yöntem

Bu çalışmada, Metin Erksan’ın *Müthiş Bir Tren* (1974) ve *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1974) filmlerinin gerçeküstücülük akımıyla nasıl bir ilişkisi olduğu sorusuna yanıt aranır. Çalışma, Metin Erksan’ın *Müthiş Bir Tren* ve *Geçmiş Zaman Elbiseleri* filmlerinin gerçeküstücü nitelikleri olduğu varsayımına dayanır. Çalışmada niteliksel içerik analizi yöntemi kullanılır. Niteliksel içerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 227; Neuman, 2012:663).

Metin Erksan’ın amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen *Müthiş Bir Tren* ve *Geçmiş Zaman Elbiseleri* adlı filmleri, gerçeküstücü sinemanın niteliklerine göre analiz edilerek yorumlanmıştır. Çalışmanın sonuçları, yalnızca örneklem dahilindeki iki film için geçerlidir; çalışmanın sınırlılıklarından dolayı Metin Erksan sinemasının tamamına genellenmesi çalışmanın amaçları

dahilinde değildir. Bu bağlamda analiz edilecek temalar için iki soruya yanıt aranacaktır. Bu sorulardan ilki Metin Erksan filmlerinde gerçeküstücü temalarının neler olduğu; ikincisi ise, bu temaların hangi mizansen öğeleriyle ortaya konduğu.

## Müthiş Bir Tren ve Eski Zaman Elbiseleri Filmlerinin Analizi

### Müthiş Bir Tren

Metin Erksan'ın, 1974 yılında TRT'de gösterilmek üzere çektiği *Müthiş Bir Tren* filmi, Sait Faik Abasıyanık'ın başka bir dilden Türkçe'ye uyarladığı<sup>1</sup> aynı adlı hikâyesinden uyarlanmıştır. 42 dakikalık filmin başrollerinde Ahmet Arkan, Zerrin Arbaş, Sabahat Işık, Şener Gezgen ve Defne Toppare rol almıştır.

Film, yağmurlu bir günde kahvehanede oturan iki yaşlı adamın diyaloguyla başlar. Yağmurun ıslattığı camın arkasında nargile içen bu iki adamın görüntüsü mizansen olarak bir rüya sahnesini andırmaktadır. Birbirine hiç bakmayan bu iki yaşlı adamdan biri, bir hikâye anlatır: “Böyle şey olur mu olmaz mı, oralarını geçelim. Böyle bir vakayı rüyamda da görsem gene başımdan geçmiş sayılır. Başımdan geçmemiş olsaydı; içimden, rüyamdan, hül-yamdan geçer miydi?”. Daha sonra ekranda bir tren istasyonu görünür, dış ses hikâyeyi anlatmaya devam eder. İstasyonda genç bir adam, adeta donmuş bir şekilde duran, hiçbirinde yaşam belirtisi olmayan yolcuların arasında şaşkınlıkla yürür. İstasyon yolcularının arasında yürüyen bu genç adamın, hikâyeyi

<sup>1</sup> Metin Erksan Birsan Altınar'ın tez çalışması için verdiği demeçte durumu şöyle anlatıyor: “Sait Bey 1954 yılının mayıs ayında öldü, aynı yıl aralık ayında Varlık yayınlarından Sait Faik'in bir hikâye kitabı çıktı. Bu kitapta *Müthiş Bir Tren* Sait Faik'in hikâyesi olarak gösteriliyor. (...) Meğer bu hikâye 1948 yılında *Hürriyet* gazetesinde yayınlanmış. Sait Faik bu öyküsünün altına yazan değil yayınlayan diye imza atmış. (Aslında Metin Erksan 1976 Ocak'ta *Milliyet Sanat Dergisi*'ne verdiği röportajda hikâyenin 1948'de yayınlandığını söylemişti. Ama herhalde o sırada doğrudan gazeteyi görmemişti ve altındaki 'yayınlayan' ibaresini de bilmiyordu). Son derece namuslu bir insan olan Sait Faik, çeviri, esinlenme, adaptasyon değil de yayınlayan diye imza atarak bu hikâyenin kendisine ait olmadığını orada söylemiş. (...) 1970 yılında Bilgi Kitabevi Sait Faik öykülerini yeniden bastı. Burada da *Müthiş Bir Tren* Sait Faik'in öyküleri arasında geçiyor. Yine kimse çıkıp bir şey söylemiyor. Aynı kitabevi ancak 1984 yılında çıkardığı baskısında *Müthiş Bir Tren*'i uyarlama öyküler bölümünde geçiriyor. Yani, bu film çevrilene kadar kimse bunu bilmiyor. En azından Türkiye'nin büyük yayinevlerinden ikisi bilmiyordu” (Kırisci, 2015).



Görsel 1. Müthiş Bir Tren

anlatan yaşlı adam olduğu anlaşılır. Bir süre sonra bir tren gelir ancak -genç adamdan başka- istasyonda hareket eden hiç kimse yoktur. Herkes hala hareketsiz bir şekilde durmaya devam ederler. Adam trene doğru yürür. Camlarda görünen yolcularda da herhangi yaşam belirtisi yoktur, tıpkı istasyondaki diğer insanlar gibi. Adam bir müddet daha dışarıdan trendeki yolcuları izledikten sonra trenden içeri girer. Genç adam trenin kompartımanlarını gezerken karşılaştığı yolcuların ölmüş ailesi, yakınları ve arkadaşları olduklarını fark eder. Gördüğü manzara karşısında şaşkınlığa uğrayan genç adam neredeyse trenin bütün kompartımanlarını koşarak kontrol eder. Tren, başı-sonu yokmuş gibi uzayıp gider. Filmin son sahnesinde hala yağmakta olan yağmurun ıslattığı camları izleyen ve nargile içen iki yaşlı adamı görürüz. O ana kadar anlatılanları dinleyen yaşlı adam diğerine şunu sorar: “Tren gittikten sonra yağmur yağdı mı?” Filmin tamamına yayılan belirsizlik, adamın anlattığı hikâyenin sahneleri (istasyon sahneleri) ile hikâye anlatan ve dinleyen kişilerin olduğu sahne (kahvehane sahnesi) arasında devam etmektedir. Filmin zaman, mekan ve diyalogunun, yani mizanseninin, sinematografik öğelerin desteğiyle yarattığı belirsizlik, filmde rüya ile gerçek arasında bir dünyanın oluşmasına olanak sağlamıştır.

## Geçmiş Zaman Elbiseleri

Metin Erksan'ın 1974 yılında TRT'de gösterilmek üzere çektiği bir diğer film *Geçmiş Zaman Elbiseleri*'dir. 51 dakikalık film, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın aynı adı taşıyan hikâyesinden uyarlanmıştır. Filmin başrollerinde Gül Deniz, Ümit Tokcan, Ahmet Mekin, Baki Tamer, Ceyda Karahan ve Sabahat Işık rol alır.

Filmde ismi verilmeyen erkek karakter yer yatağında oturmuş, sevgiliyle telefonda konuşur. Genel ölçekte, yatak odasının duvarlarındaki büyük boy kadın fotoğrafları, yer yatağını çember biçiminde saran dergiler ve tavan-dan sarkan büyük bir balon demeti görünür. Filmin bu ilk sahnesi, izleyicinin gerçeklikle bağını daha en başta koparır. Ardından iki sevgili arasında şu diyalog yaşanır:

Erkek: Saat beş, tam akşamüstü. Bütün günü okuyarak yatakta geçirdim. On fincan kahve, sekiz bardak çay içtim. Hayır hiçbir şey yemedim. Gün boyunca yalnızca seni düşündüm.

Kadın: Gece saat iki buçukta beni göreceksin. (...)

(...)

Erkek: Seninle buluşuncaya kadar odamdan dışarı çıkmayacağım. Beklenmeyen bir olayla karşılaşmak istemiyorum.



Görsel 2. *Geçmiş Zaman Elbiseleri*

Filmin ilk sahnesindeki görsel düzenlemenin yol açtığı *gerçeklik kırılması*, yukarıdaki diyalogla birleşerek *absürt* bir durumun oluşmasına zemin hazırlar.

Erkek karakter, ziyaretine gelen arkadaşının ısrarlarına daha fazla dayanamayıp dışarı çıkar. Bir sonraki sahnede erkek karakteri kumar masasında görürüz. Bu mekanın duvarlarında alışılmadık görseller vardır. Karakter, kumar oynarken bir anda masadaki diğer insanlar yok olur; yalnız kalan karakter, masanın üstünde dans eden bir kadını izler; bu kadın onun sevgilisidir. Bu sahne mizansen açısından bir rüya- hayal izlenimi verir.

Ana karakter, sevgiliyle randevusuna yetişmek için koşarken bir kaza geçirir. Gözünü açtığı anda kafese benzer bir mekandır. Başında bir kız çocuğu ve tuhaf görünümü, garip sesler çıkarak konuşan bir kadın vardır. Bu *olağanüstü durum* karşısında adam şaşkındır. Ana karakter uyuyup uyandığında bu kez büyük bir odadadır. Odada eski zamanlara ait elbiselerin giyildiği cansız mankenlerle karşılaşır. Gerilim duygusunun yoğun olduğu bu sahnede adam güzel bir kadınla karşılaşır. Bu kadın odadaki mankenler gibi eski zamanlara ait elbiseler giyer. Karakter, eski zaman elbiseleri giymiş olan bu kadının güzelliği karşısında büyülenir ve ona aşık olur. Diyalogların devamında kadın ona, yaşlı ve hasta babasından söz eder. Kadının odadaki cansız mankenlerdeki gibi kıyafetler giymiş olması, kadının kimi kamera açılarından -sinematografi ve mizansen öğelerinin de desteğiyle- mankenlerle karıştırılmasına yol açar.

Bir sonraki sahnede erkek karakter, eski zaman elbiseleri giyen kadının “hasta babam” diye söz ettiği adamla karşılaşır. Bu adam kendisinin eski zaman elbiseleri giyen kadının yedi yıllık “kocas” olduğunu iddia eder. Karısının “hasta” olması nedeniyle bir hayal aleminde yaşadığını ve bu tür “masallar” anlattığını, bunu yaparak kendisine “ikinci bir hayat” yarattığını, herkesin gözü önünde oraya kaçtığını ve böylece bizim “hülyalarımızda” yaptığımızın onun yüksek sesle yapabildiğini söyler. Adamın söyledikleri karşısında erkek karakter ikna olur ve adamın kendisine verdiği uyku ilacını içer. Sabah uyanıldığında o kocaman ev bomboştur, kimseyi bulamaz. Dün gece yaşadıklarının gerçek miydi yoksa rüya mı olduğunu bilemez.

Filmin bu sekansındaki zaman, mekan, dekor, diyaloglar ve özellikle kostümler -kısaca mizansen- görsel olarak bir *rüya-hayal alemi* izleniminin



oluşmasına katkıda bulunur. Bunlar hiç şüphesiz ki bilinçli olarak düzenlenmiştir.

## Sonuç Yerine

Metin Erksan'ın gerçeküstücülük bağlamında analiz edilen *Müthiş Bir Tren* ve *Geçmiş Zaman Elbiseleri* filmlerinin en belirgin ortak noktası, hikâyelerin belirsiz bir dünyayı betimliyor olmasıdır. Başka bir deyişle, filmler, yaratılan zaman ve mekan bağlamında, gerçek ile rüya-hayal arasındaki bir eşikte durmaktadır. Söz konusu filmlerin uyarlandığı hikâyelerdeki bu esrarlı dünya, gerçeküstücülüğün sanat anlayışını (gerçek ile rüyanın-hayalin iç içe geçmesi) temel alarak sinema sanatının olanaklarıyla görselleştirilir. Her iki filmde Andre Breton'un *Gerçeküstücülük Manifestosu*'nda özlemine çektiği "yaşamın ve ölümün, gerçek olan ile düşsel olanın, geçmişin ve geleceğin, anlatılabilenin ve anlatılamayanın (...) karşıtlıklar diye algılanmadığı" bir yer, yani hayalin ve gerçeğin başarılı bir şekilde kaynaştırıldığı bir dünya vardır.

Gerçeküstücülerin öncülerinden Gerard De Nerval (akt. Berk, 2004: 63), bütün eserlerinde rüya ülkesinin de uyanıklığın ülkesi kadar gerçek olduğunu ortaya koyar: "Zihin kendi haline bırakılınca, varlıkların ve eşyaların daha önce görmediğimiz tarzda göründükleri, rüya renkleriyle süslandıkları bir hayal oyunu dünyasında dolaşmaya başlar." Bu hayal dünyası, *Geçmiş Zaman Elbiseleri*'ndeki ana karakterin bir hayal dünyasında gezindiği ya da *Müthiş Bir Tren* filmindeki karakterin tren istasyonunda donmuş insanlar arasında dolaştığı yerdir.

*Müthiş Bir Tren* filmindeki "Böyle şey olur mu olmaz mı, oralarını geçelim. Böyle bir vakayı rüyamda da görsem gene başımdan geçmiş sayılır. Başımdan geçmemiş olsaydı; içimden, rüyamdan, hülyamdan geçer miydi?" diyalogu Pascal'ın şu ifadelerini doğrular niteliktedir: "Hayatın uyanık olduğumuz şu öbür yarısının, uyuduğumuz anda kendisinden uyandığımız ve ötekenden biraz değişik bir başka uyku olmadığını kim söyleyebilir?" Gerçek dediğimiz şey, içine daldığımız esrarın en aşağı bölümünden başka bir şey değildir ve bu esrarın en belirgin görünüşlerinden biri olan rüya onun dile getirilme biçimlerinden biridir. Andre Breton'a göre (akt. Berk, 2004: 63), "Uykudayken uyanık olduğumuzu sanıyorsak, uyanırken de uykuda olduğumuzu sanırsanız, uykudan edindiklerimizle uyanıklıktan edindiklerimizi karşılaşt-

tırırsak görürüz ki ikisi de hayatı bölüşürler [çünkü] ikisi de gerçektir. Metin Erksan'ın her iki filminde de varolan gerçeklik kırılarak, yeni bir gerçeklik inşa edilir. Bu gerçeklik ise imgelerle, absürtlüklerle bezeli gerçeküstücülüğün dünyasıdır.

### Kaynakça

Alkul, Nuray (1993). Gerçeküstücülük. D. Derman, S. Günaydın, A. İnanc, O. Onaran (der.) *Sinemada Akımlar* içinde (s.60-66). Ankara: Med-Campus # A126 Proje Yayınları.

Altınar, Birsen (2005). *Metin Erksan Sineması*. İstanbul: Pan.

Batur, Enis (1987). Gerçeküstücülük ve Hayat. *Gergedan*, 6, 19-25.

Batur, Enis (1994). 70. Yılında Gerçeküstücülük. *Varlık*, 1047, 2.

Berk, İlhan (2004). *Gerçeküstücülük Antolojisi*. İstanbul: Varlık.

Demiralp, Oğuz (1987). Gerçeküstücülüğün Ataları. *Gergedan*, 6, 128-130.

Dorsay, Atilla (2000). *100 Yılın 100 Yönetmeni*. İstanbul: Remzi.

Hilav, Selahattin (1993). *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: YKY.

Kayalı, Kurtuluş (2006). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Deniz.

Kirisci, Murat (2015, 2 Ekim). Metin Erksan'ın Olay Yaratan TV Filmleri – Bölüm 1. <http://www.otekisinema.com/metin-erksanin-olay-yaratan-tv-filmleri-1/>. Erişim Tarihi: 15 Nisan 2016.

Kyrou, Ado (1987). Gerçeküstücüler ve Sinema. Samih Rifat (çev.). *Gergedan*, 6, 73-78.

Lynton, Norbert (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. C. Çapan, S. Özış. İstanbul: Remzi.

Neuman, W. L. (2012). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar*. İstanbul: Yayın Odası.

Öztürk, S. Ruken (1993). Gerçeküstücülüğün O Belirsiz Çekiciliği. D. Derman, S. Günaydın, A. İnam, O. Onaran (der.). *Sinemada Akımlar* içinde (s.67-79). Ankara: Med-Campus # A126 Proje Yayınları.

Öztürk, Ruken (1993). Sinemada Akımlar. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 26-1, 227-235.

Paz, Octavio (1987). Gerçeküstücülük. A. Cemal (çev.). *Gergedan*, 6, 123-127.

Riggs, Leslie (2011). Gerçeklik Gerçeküstüye Karşı: Masum Olmayan Radyasyon M. Emin Uslu (çev.). *Genç Sanat*, 194, 42-49.

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

Şener, Sevdâ (2001). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost.

Turani, Adnan (1992). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yıldırım, Ali; Şimşek, Hasan (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin.



# Onur Ünlü Sinemasında Anti-Kahramanlar

Nadide Gizem Akgülğil'

2007 yılında Türk Sineması yeni bir yönetmenle tanıştı. 34 yaşında ilk filmini seyircinin beğenisine sunarak ismini duyuran Onur Ünlü, *Polis* (2007) filmiyle kimi seyirciler tarafından çok sevilirken kimileri tarafından da nefret edildi (Çelik, 2015). Tüm olumsuz eleştirilere rağmen ilk filminin ardından çok vakit geçmeden diğer filmleri ve dizileriyle seyirci karşısına geçti. Türk Sinemasında kendine yavaş yavaş yer edinen Ünlü, TRT kanalında 2011 yılında yayınlanan *Leyla ile Mecnun* dizisiyle hem tarzını hem de varlığını kanıtlamış, bir yönetmen olarak yerini sağlamlaştırmıştır. *Leyla ile Mecnun* (2011-2013) IMDB'nin tüm zamanların en iyi iki yüz elli televizyon dizisi arasına giren ilk Türk dizisi olma başarısını da yakalamıştır (IMDB, 2016).

Onur Ünlü filmlerinin özelliklerinden biri, alt kültür sayılan arabesk öğelere sıklıkla yer vermesidir. Filmlerinde zengin kesim genellikle varlık göstermez. Orta sınıf kimselerin hikayelerini anlatmaya çalışır. Bu nedenle anlattığı hikayelerdeki karakterlerin gerçeklikle yakın ilişkisi vardır. Olay örgüleri ve anlatım dili ise karakterlerin aksine kimi zaman gerçek üstü kimi zaman da absürt bir hal alır (Sağlam, 2014). Bu çalışma Onur Ünlü filmleri arasından rastgele seçilmiş üç filmin karakterlerini incelemeyi hedeflemektedir. 2007 yılında çekilen *Polis*, 2011 yapımı *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı*

<sup>1</sup> Öğr. Gör., İpek Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

*Hikayesi* ve 2013 yılında Başka Sinema oluşumunun belirlediği sinemalarda gösterimi yapılan *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmlerinde bulunan karakterler incelenecektir. Onur Ünlü filmlerinin ana karakterlerinin kahramanlık ya da anti-kahramanlık tanımlarının hangileriyle örtüşüyor olduğu tartışılacaktır.

## Sinemada Ana Karakterin Kahraman ya da Anti-Kahraman Oluşu

Edebiyat ve sinemada kullanılan kahraman ve anti-kahraman tanımları birbirlerine oldukça benzer. Geleneksel anlatılarda kahraman güçlü, korkusuz, kendinden önce toplumun değerlerini koyan, kendini bu uğurda feda edebilen ve çoğunlukla bilinmeze doğru yolculuk yapan kişidir. Kendilerine güvenleri tamdır ve bağlanma problemi yaşadıkları için sürekli yolculuk halindedirler. Kahramanlık olgusu çoğu zaman erkeklik olgusuyla örtüşür. Bu kişiler aynı zamanda dış görünüşlerine önem veren yakışıklı kimselerdir (Tasker, 2012, s. 35). Geleneksel anlatı içerisinde bu karakterler, kahraman olduklarını kanıtlamak için bazı testlerden geçerler. Bu testler kahramanın kendisini de başka bir noktaya taşımayı başarır, onu olgunlaştırır. Postmodern anlatılarda ise kahraman tanımı değişir. Artık kahraman tekinsiz, kaos içinde yaşayan şizofreni kimseler haline dönüşmüştür. İki dünya arasına sıkışmış, kendi hayatı için karar vermek zorunda olan bireylerdir. Postmodern kahramanların karakterleri sıradan insanlarınkiyle aynıdır (Campbell, 2000, s. 30). Başına gelen şeylerle başa çıkmak zorunda kalan ortalama bir insan hayatını yansıtır. Evrensel konulardan ziyade yerel konularla ilgilenirler. Küçük topluluklar içerisinde kahraman haline gelirler. Yine de postmodern kahramanlar da geleneksel kahramanlara benzer şekilde hikayede mutlu sona kavuşur. Türk sinemasındaki kahramanlar ise genellikle iyi ve ahlaklı kimselerden oluşur. Toplum ahlakı ve refahı için kendi canlarını tehlikeye atarlar (Erdemir, 2009, s. 28).

Anti-kahraman tanımı ise 1940’lı yıllara kadar yapılmamıştır. Edebiyatta anti-kahraman karakterine ilk defa 1930 yılında Walter B. Gibson tarafından yazılan *Gölge* kitabında rastlanmaktadır. Daha sonrasında Samuella Beckett oyunları içerisinde anti-kahramanları sıklıkla kullanarak, yayılmasına olanak tanımıştır. Sinemada anti-kahraman 1930’larda kara film olarak da adlandırılan film noir akımıyla ortaya çıkmıştır (Elmacı, 2012, s. 170). Anti-kahramanlar kötü karakter olamayacak kadar iyi, kahraman olamayacak kadar da kötüdürler. İyi ve kötü karakter arasında kalan tüm gri alanlar anti-kahramana aittir. (Rosenberg, 2008, s.52). Anti-kahramanlar doğru nedenler için

kötü şeyler yaparlar. Begley'e göre ise anti-kahramanlar, kendi ideallerinden yoksun ve geleneksel değerlerden uzaktırlar. Genellikle bu karakterler çaresizdirler ve kendi dünyalarını bile kontrol etmekte zorlanırlar (Begley, 2000). Anti-kahramanlar, kimi zaman acımasız ve gaddar, kimi zamansa sempatik ve saf olabilirler. Bu nedenle anti-kahramanlarda iyi ile kötü arasındaki çizgi oldukça bulanıktır. Hikayeleri içerisinde bir hayal kırıklığından diğerine koşarlar (Elmacı, 2012, s.172).

### Polis Olmanın Gücüyle Her Şeyini Kaybeden Musa

"Benim şiddete meyyalim vallahi dertten."

(Musa, *Polis*, 2007)

Film Musa adlı bir karakterin beş adamı öldüresiye dövmesiyle başlar. Musa yaşlı olmasına rağmen her birini yere yığmayı başarır. Tıpkı ana akım sinemada kahramanların yaptığı gibi aşırı güçlü ve kendine yeter görünmektedir. Musa aynı zamanda çok önemli bir uyuşturucu baronunu da öldürür. Bu olaydan sonra baronun ailesi intikam almak için Musa'nın tüm ailesini tek tek öldürmeye başlar. Musa suçlulara karşı oldukça sert ve tavizsiz bir adamken, ailesiyle ilişkilerde tam tersi karakterdedir. Çocuklarına ve torunlarına karşı oldukça sevecen ve sıcak davranmaktadır. Musa aynı zamanda Funda adında bir üniversite öğrencisine de aşıktır. Hatta Funda'nın mutluluğu için silahını çıkartıp insanları tehdit edip korkutmaktan çekinmez. Fakat Musa kanser olduğunu ve yaşamak için çok az zamanı kaldığını öğrenir. Filmin sonunda karakteri mutlu bir sonun beklemediği buradan anlaşılır. Polis olmanın verdiği güçle Musa tam olarak iktidarın, bir erkek olarak kendisinde olduğuna inanır ve insanlara karşı herhangi bir acıma duygusunda bulunmaz.

Musa'nın sevdiği kadına ve ailesine olan bağlılığından başka hiçbir insani duygusu bulunmamaktadır. Örneğin kendisini tehdit eden adamı sokak ortasında döver, hatta küçük torununu yanına çağırıp adama vurmasını söyler. Musa'nın çocukları teker teker ölmeye başladığında Musa daha fazla hata yapmaya başlar. Hataları yüzünden masum polisler ölür, ilkokul çocukları çatışma ortasında kalır. Kendi çocuklarını ve torunlarını kurtarmak için yaptığı plan işe yaramaz. Hepsinin ölümüne tanıklık eder. Musa bir umut, Funda'ya içini açar ve ona evlenme teklifinde bulunur. Fakat Funda Musa'nın evlilik teklifini geri çevirir. Musa aşkta da kaybeder. Musa'nın tüm çabaları ters teper. Kendi ölümünü beklerken, sevdiği herkesi kaybeder. Hatta Musa'yı ölüm



Figür 1. Musa Rami (Polis, 2007)

de terk etmiştir. Hastalığı varlığını sürdürse de Musa’nın canını almamıştır. Bunun üzerine Musa kendini canlı bombaya çevirip son kez Funda’yla buluşur. Ondan duymak istediği sözleri zorla duymaya çalışır. Kimsesi kalmayan Musa, Funda’ya “bir iki ay öncesine kadar herkes beni severdi, Allah biliyor ya ben de onları severdim” diyerek yalnızlığını itiraf eder. Film Musa kendini patlatmadan biter.

### Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi’ne Neden Olan Celal

“Biz ne şahane aileyiz farkında mısınız?

Hepimiz her şeyi elimize yüzümüze bulaştırıyoruz.”

(Kamuran, *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*, 2011)

Orta yaşlı bir anayasa profesörü olan Celal Tan doğum gününde genç karısını kıskançlıktan boğarak öldürür. Celal Tan farkında değildir ama bu cinayete tüm ailesi tanıklık etmiştir. Cezaevine girmek istemeyen Celal, ölüm döşeginde olan arkadaşından cinayeti üstlenmesini ister. Bu sırada tüm aile



üyeleri de kendilerince cinayetin üstünü örtmeye çalışmaktadır. Cinayetin aydınlanmasını isteyen tek kişi ise Celal Tan'ın öldürdüğü karısı Özge'nin kör erkek kardeşi Ergün'dür. Ergün Celal'i sıkıştırdıkça Celal sinirlerine hakim olamaz. Açık vermemek için çırpınır. Bir baş kahraman olarak kendini bile kontrol etmekten acizdir. En yakın arkadaşı önce cinayeti üstlenebileceğini söyler fakat sonra vazgeçer ve polise Celal'in karısını öldürdüğünü söyler. Celal bu durum karşısında çok sinirlenir. En yakın arkadaşını boğazlarken, arkadaşı kolları arasında ölür.

Polislerin Celal Tan'ı suçlu olarak görmemelerinin tek nedeni Celal Tan'ın saygın bir profesör oluşudur. Fakat Celal çaresizlikten delirmenin eşğine gelmiştir. Trafik lambalarıyla konuşur. Bir anayasa profesörü olarak elinde bulunan gücü kötüye kullanmaya meyillidir. Celal'in işlediği bu cinayet ve Ergün'ün kendince cinayeti çözmeye çalışması ailenin diğer üyelerinin de hayatlarının karışmasına neden olur. Celal'in küçük oğlu Kamuran duygusal olarak çöker, kızı Jülide sevgilisinin kendisini aldattığını düşünür ve sevgilisini öldürmeye çalışır. Trafik ışıkları en sonunda Celal'e bu işten kurtulabilmesi için bir fikir verir. Celal polisle işbirliği yaparak suçu hor gördüğü apartman görevlisinin üstüne yıkar. Celal Tan'ın ailesindeki diğer fertler de yaşananları çabuk unuturlar. Celal'in annesi Kamuran, yıllardır aşık olduğu sevgilisinin kalp krizi geçirerek öldüğünü görür. İntihar etmeye çalışır fakat başaramaz. Evine hiçbir şey olmamış gibi geri döner. Kamuran ilk başta babasını aldattığı için öfkeyle peşine düştüğü Özge'nin sevgiliyle işbirliği yaparak para kazanmaya başlar. Jülide kendisini Özge'yle aldattığını düşündüğü sevgilisini,



Figür 2. Celal Tan ve Özge Tan. (Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi, 2011)

komiser Hakkı’ya öldürtür. Suçu Özge’nin kör ağabeyi Ergün’ün üstüne atarlar. Suçlarından arınmış olan Celal Tan ve ailesi özgür bir şekilde hayatlarına hiçbir vicdan azabı yaşamadan devam ederler.

### Karısına Sen Aydınlatırsın Geceyi Diye Seslenen Cemal

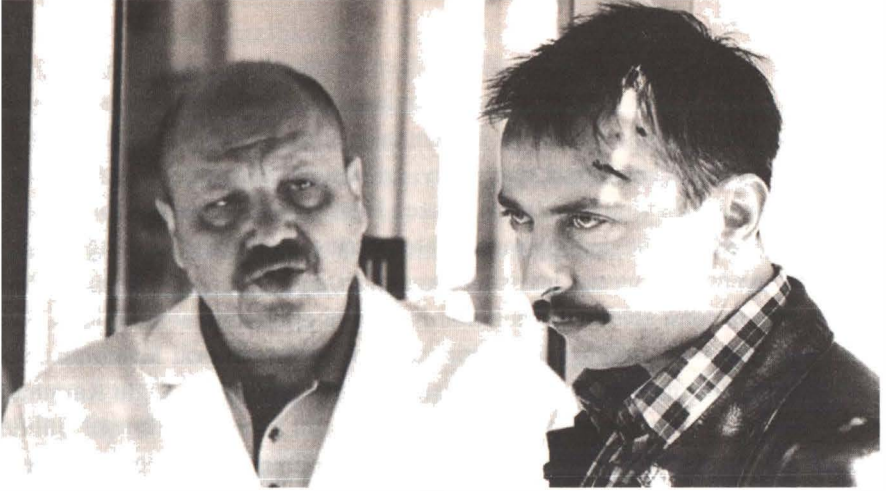
“Yasemin!

Biliyorum, ben seni hiç hak etmiyorum ama,  
ama kimler neyi hak ediyor ki?”

(Cemal, *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, 2013)

Anlatım dili ve konu olarak Onur Ünlü’nün diğer filmlerinden farklı olan *Sen Aydınlatırsın Geceyi* Anadolu’nun bir köyünde babasıyla birlikte yaşayan Cemal’in hikayesini anlatır. Cemal insanlarla iletişimi sıkıntılı olan, çevresindeki insanlardan farklı düşünen ve kendi dünyasında yaşayan bir karakterdir. Celal süper güçlere sahip bir kahraman gibi duvarların içinden geçebilir ya da duvarların içini görebilir. Filmdeki diğer karakterlerin de Cemal gibi farklı süper güçleri vardır. Fakat bu güçler karakterlerin başarılı olmalarında hiçbir katkı sağlamaz. Cemal, oldukça mutsuzdur, hatta bir gün sebepsiz yere bileklerini keser. Köyün iş adamlarından olan Dünder’in yanına gittiği bir gün orada çalışan Yasemin’i görür. Yasemin’e evlenme teklif eder ve evlenirler. Yasemin ise halasının kocası ve onun oğluyla yaşayan köylü bir kızdır. Cemal Dünder’in sevgilisinin taktığı kolyenin aynısını karısında görünce şüphelenmeye başlar. Kıskançlıktan karısını döver. Fakat çok pişman olur ve durumu ilkökul öğretmenine anlatır. Karısından özür dilemek ister ve zamanı durdurabilen bir kitap satıcısından Shakespeare’in sonelerini alır. Karısına şiir okur, fakat Yasemin hastalanır. Doktora gittiklerinde Yasemin’in hamile olduğunu öğrenirler. Yasemin Cemal’i evden kurtulabilmesi için bir yol olarak gördüğünden evlenmiştir. Celal’in durumu anlayacağını ve ona sahip çıkacağını düşünmüştür. Cemal bunun üstüne karısını kendisiyle aldattığından şüphelendiği Dünder’a gider ve onu vurur. Fakat Dünder ölümsüzdür. Cemal’e Yasemin’le beraber olmadığını anlatır.

Cemal karısını bulmaya gider ama karısı hiçbir yerde yoktur. Bunun üzerine mafyayla anlaşmaya karar verir. Mafyanın istediği her şeyi yapacağını, karşılığında da karısını istediğini söyler. Fakat Cemal mafyanın isteğini yerine getirmez. Bunun üzerine mafya üyelerinden biri olan en yakın arkadaşı, Cemal’in çok değer verdiği ilkökul öğretmenini öldürür. Cemal’i de vurur, fa-



Figür 3. Yakup Çiçek ve Cemal Çiçek. (Sen Aydınlatırsın Geceyi, 2013)

kat kurşun Cemal'in annesinden kalma kolyesi ve cebinde duran Shakespeare kitabına saplanıp Cemal'i kurtarır. Cemal karısını bulmak için zamanı durduran kızın yeteneğini çalmak ister ve kızın kollarını keser. Zaman durur, Cemal karısı Yasemin'i havada asılı kalan uçakta bulur. Yasemin'e aşkını itiraf eder. Uçmaya çalışır uçamaz. Çaldığı elleri birbirine dokundurur fakat zaman tekrar akmaya başlamaz. Cemal her şeyini kaybetmenin ötesinde zamanın içinde de sıkışıp kalmıştır.

### İki Uç Nokta Arasında Musa, Celal ve Cemal

*Polis* (2007) filmindeki Musa Rami her ne kadar bir kahraman gibi uğraşsa da, mutlu sona ulaşamaz. Sahip olduğu güç, ona lanet getirir ve her şeyini kaybetmesine neden olur. Üstüne üstlük Musa filmin sonunda sevdiği kadına da kavuşamaz. Musa kahraman ve anti-kahraman tanımlarının her ikisini de içerir. Ailesi ve özel yaşantısında oldukça iyi ve sevecendir. İbadetini yapar, kimseyi incitmemeye çalışır. Fakat dışarıya karşı oldukça sert ve gaddardır. Öldürdüğü ya da ölümüne neden olduğu kişiler için büyük vicdan azapları duymaz. Bir polis olarak toplumun refahı ve huzuru için uğraşır. Fakat mesele kendi ailesini ilgilendirmeye başladığında Musa, yerel bir kahraman olarak hareket etmek zorundadır. Sonunda da başarılı olamaz.

Celal Tan, ailesi de dahil olmak üzere, tipik bir anti-kahraman olarak görünmektedir. Kendi kuruntuları nedeniyle karısını öldürür. Elinde var olan hukuk gücünü toplumun yararına kullanmak yerine, kendi çıkarları için kullanır. Cinayetle suçlanmamak için, en iyi arkadaşını feda etmeye hazırdır. Ailenin geri kalanı da yine babalarına benzer. Her biri her ne kadar babaları için endişelenseler de, yine de toplumsal adaleti yerine getirmemek için uğraşırlar. Hatta hikayenin karmaşası içerisinde kendileri de ahlaki değerlerini kaybederler. Filmin sonu geleneksel anlatılarda olduğu gibi mutlu sonla biter. Celal Tan suçu başkasına yıkmış, özgür bir adam olmuştur. Annesi Kamuran intihar etmeye çalışmış fakat becerememiştir ve evine geri döner. Oğlu Kamuran uzun zamandır satmaya çalıştığı masaj koltuklarını sonunda satmıştır. Jülide ise kendisini aldattığını düşündüğü adamdan kurtulmuş, yeni sevgiliyle yeni hayatına başlamıştır. Fakat film seyirci açısından mutlu sonla bitmez. Adalet yerini bulmamış, gerçek açığa çıkmamıştır.

Cemal ise yine bir anti-kahraman örneği olarak sayılabilir. Kendi dünyasında sıkışmış olması ve karısına beslediği duygular nedeniyle Cemal oldukça saf ve sevimli bir karakterdir. Fakat hatalar yapar. Karısından şüphelenerek ona şiddet uygular. Daha sonrasında pişman olur. Yasemin’e göre Cemal bir kahraman potansiyelindedir. Yasemin’i bulunduğu hayattan kurtaracak ve onu koruyacaktır. Fakat Cemal’in bir kahraman olmadığını o da anlar. Cemal karısını döven ve onun zor zamanlarında yanında olamayan bir adamdır. Yine de Cemal kahraman olmak için uğraşır. Karısını geri kazanmak için mafyaya bulaşır, öğretmeninin ölümüne neden olur. İyilik için kötülük yapmaktadır. Kitapçı kızın kollarını keser ve zamanı durdurur. Fakat durdurduğu zaman içerisinde tıkilip kalır. Sevdiği kadına kavuşamaz ve buna ek olarak değer verdiği kimseleri de kaybeder.

Tüm bu karakterler göz önünde bulundurulduğunda Onur Ünlü filmlerinin karakterlerini tek bir tanım içerisine sığdırmak oldukça zordur. Karakterleri sıradan insanlardır ve kendi küçük hayatlarını kurtarmak için uğraşırlar. Bu serüvenlerinde çoğu zaman hayal kırıklığına uğrarlar. Ünlü, kahramanlarının genelde kaybeden karakterler olduğunu belirtir (Özbek, 2014, Erişim Tarihi: 22 Nisan 2016). Bu karakterler mutsuzdur ve mutlu olamazlar. Kimisi de mutlu olmak için kötülük yapmaktan çekinmez. Bu nedenle Onu Ünlü film-

lerindeki karakterler hem kahraman hem de anti-kahraman özellikleri taşırlar. Fakat karakteristik özellikleri ve hikayeleri göz önünde bulundurulduğunda anti-kahraman tanımına daha yakındırlar. Nitekim yine de tek tip bir anti-kahraman imajı çizmez. İyi ve kötülük arasındaki gri alanda farklı konumlarda dururlar. İki uç tanım arasında kalan bölge Onur Ünlü'nün anti-kahramanlarının var oluş alanlarıdır. Karakterler özde aynı olsalar da, her zaman yeni ve birbirinden farklı karakterlerdir. Bu nedenle Onur Ünlü sinemasında seyirci karşısına çıkan karakterlerin anti-kahraman tanımının farklı örnekleri olarak yorumlamak daha doğru olacaktır.

## Kaynaklar

Begley, L. (2000, 15 Mayıs). Anti-heroes. *Salon*. <http://www.salon.com/2000/05/15/begley/> (Erişim tarihi: 15 Nisan 2016).

Campbell, J. (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Sabri Gürses (Çev.). İstanbul: Kabalcı (Özgün eser 1949 tarihli).

Çelik, E. (20 Aralık 2015). Onur Ünlü: Mağlubun hüznünü, galibin kibrine tercih ederim. *BirGün*. <http://www.birgun.net/haber-detay/onur-unlu-maglubun-huznunu-galibin-kibrine-tercih-ederim-98347.html> (Erişim tarihi: 22 Nisan 2016).

Elmacı, T. (2012). Gemide ve Bornova Bornova Filmleri Bağlamında Yeni Türk Sineması'nda Antikahramanın Yükselişi. *Selçuk İletişim*, 7(2), 168-181.

Erdemir, F. (2009). Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 21-40.

IMDB. (2016). Top Rated Tv Shows. <http://www.imdb.com/chart/toptv/>. (Erişim tarihi: 12 Nisan 2016).

Özbek, A. (2014). "İtirazım Var" Filminin Yönetmeni Onur Ünlü: "Büyük Bir Vicdansızlık Dönüyor. *Başka*. <http://www.baskahaber.org/2014/04/itirazm-var-filminin-yonetmeni-onur.html> (Erişim tarihi: 22 Nisan 2016).

Rosenberg, R. S. (2008). *The Psychology of Superheroes*. Dallas, Texas: Ben Bella Books.

Sağlam, H. İ. (18 Haziran 2014). Fantastik Türk Sineması’nda Bir Zirve: Sen Aydınlatırsın Geceyi. *Fil’ m Hafızası*. <http://filmhafizasi.com/fantastik-turk-sinemasinda-bir-zirve-sen-aydinlatirsin-geceyi/> (Erişim tarihi: 13 Nisan 2016).

Tasker, Y. (2012). *Spectacular Bodies*. London and New York: Routledge.

# Çağan Irmak Filmlerinde Aile ve Ataerkillik Teması<sup>1</sup>

Funda Can Çuvalcı<sup>2</sup>

## Giriş

Sinemada ve özel olarak da Türk sinemasında aile konusu, doğrudan ya da dolaylı olarak birçok filme konu olmuştur. Geleneksel değerlerin sosyal hayatta belirleyici olduğu Türkiye’de, kültürel değerlerin, geleneksel ahlâk kodlarının, davranış kurallarının, örf ve adetlerin taşıyıcısı olarak kabul edilen aile kurumuna büyük önem atfedildiği gözlenmiştir. Türk sinemasının özellikle melodram, komedi gibi popüler türlerinin, aile kurumunun düzeni yeniden sağlayıcı ve geleneksel değerleri onaylayıcı rolüne, sıklıkla vurgu yaptıkları görülmüştür. Günümüz Türk sinemasında ise farklı temalara, tür ve üslûp denemelerine rastlanmakla beraber, bilinen sinemasal temaların ve kodların kullanıldığı filmlerin popülerlik anlamında daha ön plana çıktığı görülmektedir. Söz konusu yerleşik temaların başında da dolaylı ya da doğrudan şekilde işlenen aile teması ve bununla beraber ataerkillik olgusu gelmektedir.

Aile temasının filmlere konu edilmesinin ardında birçok etken söz konusudur. Bunlardan biri, egemen toplumsal değerlerin ve rollerin üretildiği, korunduğu, pekiştirildiği; diğer yandan, toplumsal hayattaki kimi çalkantıların, çelişkilerin deneyimlenebildiği ve gözlemlenebildiği en önemli kurumla-

<sup>1</sup> Anadolu ve Ege Üniversitesi tarafından düzenlenen II. Uluslararası İletişim Öğrencileri Sempozyumu’nda, 6-8 Kasım 2013’de sunulmuş bildirinin geliştirilmiş halidir.

<sup>2</sup> Dr., Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

rın başında aile kurumunun gelmesidir. Gramsci ve Althusser (2010, s. 169) de, aileyi hegemonyanın ve ideolojinin inşasında temel kurumlardan biri olarak ele almışlardır (Gramsci’den aktaran Hall, 1996, s. 38-39). Aile, çoğunlukla, toplumun temel yapıtaşı olarak tanımlanmıştır. Connell (1998, s.167-68), ailenin çok katmanlı ilişkileri içeren karmaşık bir kurum olduğunu ve başka hiçbir kurumda ilişkilerin ekonomi, duygu, iktidar ve direniş örgüleri açısından böylesine sıkı olmadığını dile getirmiştir. Diğer bir görüşe göre ise, aile kurumu, ekonomik ve toplumsal değişim dönemlerinde geleneksel bağların, ilişkilerin devam etmesini sağlayarak bireylerin uyum zorluklarının yatıştırılmasını sağlar (Kongar, 1990, s. 84-86). Sonuç olarak, aile kurumunun, toplumsal çatışmaların ve uzlaşının bir mikro kozmosu olması yanında, geleneksel ataerkil değerlerin yeniden üretildiği bir kurum olduğu belirtilebilir.

Ataerkil ilişkilerin ve değerlerin toplumsal arka plânda izdüşümleri olsa da erkeklerin ya da babaların iktidarının aile içinde ortaya çıktığı belirtilmiştir (Connell, 1998, s. 171). Aile kurumunun toplumsal yapıdaki önemine birey-iktidar ilişkisi açısından yaklaşan Horkheimer (2005, s. 260-84), ailedeki süreçlerin çocuğu bebekliğinden itibaren biçimlendirdiğini ve yeteneklerinin gelişiminde doğrudan belirleyici bir rol oynadığını belirtir. Buna ek olarak, ailenin, en önemli eğitim kurumlarından biri olarak, insani karakterlerin toplumsal yaşamın gerektirdiği biçimde yeniden üretilmesini sağladığını ve onlara özgün otoriter davranış için kaçınılmaz bir yetenek verdiğini ileri sürer (Horkheimer, 2005, s. 260-84). Burjuva ailesinde, temel otorite kaynağının baba olduğu görülmektedir. Baba figürünü otorite yapan, sadece doğal gücün ve saygıdeğerliğin dolaysız birliği değil; yine doğal kabul edilen başka bir özellik olan babanın para kazanma görevidir. Modern burjuva ailesinde erkeğin paraya sahip olması ve paranın nasıl kullanılacağını belirlemesi, kadının, oğulların ve kızların yaşamını büyük ölçüde erkeğin eline vermekte, onları erkeğin yönetimi ve buyruğu altına girmeye zorlamaktadır.

Siyasi, ahlâki ve dinsel kurumlar da aile birliğinin güçlendirilmesine ve yenilenmesine türlü yollarla katkıda bulunmuşlardır. Söz konusu kurumlar, evlilik dışı cinsel ilişkinin ayıplanması; çocuk yapmanın ve yetiştirmenin telkin edilmesi; kadının ev işleriyle sınırlandırılması gibi yaptırımlarla ailenin güçlendirilmesini kendilerine görev edinmişlerdir. Horkheimer, hem dönemsel olarak hem de sosyal gruplara göre ailenin yapısının ve işlevinin değiştiğini; ancak, ailenin otoriter karakterler yetiştirilmesi konusundaki işlevinin



görelî bir kalıcılığı olduğunu ifade etmiştir (2005, s. 260-84). Mark Poster (1989, s. 89) ise, Horkheimer'ın burjuva ailesi odaklı bu tespitlerine ek olarak, işçi sınıfı ve aristokrat ailelerin de en az diğer aileler kadar ataerkil olduğunu dile getirmiştir.

Aile kurumunun temel ve evrensel işlevlerinin, cinsiyete bağılı ekonomik işbirliği, toplumun onayladığı cinsellik ilişkisi, yeni neslin büyütülmesi ve yetiştirmekte olan gencin sosyalle ve kültüre edilmesi olduğu belirtilmiştir. Aile, kültürel miras aktarımı yoluyla kişiyi toplumun bir ferdi haline getirir. Söz konusu kültürel miras, dili, geleneksel davranış kurallarını ve hareket normlarını, kanunları, örf ve adetleri, ahlâk normlarını ve değer yargılarını kapsamaktadır. Dolayısıyla, evliliğin ve aile kurumunun bir erkek ve kadın arasındaki özel bir ilişkiden daha fazla anlamı vardır. Evlilik, devletin doğrudan doğruya ilgilendiği ve üzerinde kontrol hakkı ve yetkisinin bulunduğu bir ilişki sistemidir (Saran, 1990, s.135-141).

Ailenin ekonomi ile ilişkisi, işgücü vermesi, ücret alması; gelirini vermesi, mal alması; siyaset ile ilişkisi, koruma ve yasama faaliyetleri ile siyasal erkin aileye liderlik etmesi ve ailenin de buna karşılık siyasal erke sadakat göstermesi; genel olarak toplumla ilişkisi, ailenin topluma bağlılığına karşılık toplumun aileye bir kimlik vermesi; değer sistemi ile ilişkisi, ailenin değer sisteminin standartlarına uygun davranması ve buna karşılık sistemin ailenin davranışlarını kabul etmesi şeklinde ortaya konmuştur (Kongar, 1990, s.74-75).

Çağdaş gelişmeler doğrultusunda aile kurumunun işlev ve özellikleri değişmeye devam etmektedir. Kadının ekonomik bağımsızlığını elde etmesi erkeğin aile içindeki ekonomik iktidarını kırdığı gibi; ailenin, çocuğun sosyalleşmesindeki işlevi azalmaya; kitle iletişim araçları, bilgisayarlar bu işlevi daha çok gerçekleştirmeye başlamaktadır. Tolan'ın (1990, s. 503-504) da belirttiği gibi ailedeki rol dağılımı ve otorite yapısı da değişmekte; babanın otorite olduğu geleneksel ailenin yerini, görelî olarak eşitlikçi, hatta çocuk-egemen aile tiplerinin almaya başladığı görülmektedir.

Türk toplumundaki genel aile yapısının da geleneksel ataerkil değer sistemine göre şekillendiği belirtilmiştir. Sosyal ve teknolojik gelişmelere rağmen, toplumu yöneten değer sistemlerinin, diğer toplumlarda olduğu gibi ülkemizde de çok yavaş şekilde değiştiği belirtilmektedir (Sayın, 1990, s. 546). Dolayısıyla, genel olarak birçok Türk ailesinde, aile içi ilişkilerde, egemen

ataerkil yapılanmanın bir sonucu olarak erkeğin, eş ve çocuklar üzerinde iktidara sahip olduğu görülmektedir.

Teknolojik gelişmelerin, toplumsal yaşama bir ölçüde etki ettiği söylenebilirse de, dünya ölçeğinde 21. yüzyılın, “devrimci” bir yüzyıl olarak başlayan 20. yüzyılın aksine “muhafazakâr” bir yüzyıl olarak ortaya çıktığı dile getirilmiştir. Ataerkil değerlerin, geçmişte olduğu gibi günümüzde de ağırlığını hissettirdiği yapılan araştırmalarda ortaya konulmaktadır. 2006 yılı içinde Açık Toplum Enstitüsü ve Boğaziçi Üniversitesi’nin proje desteğiyle yapılan “Türkiye’de Muhafazakârlık: Aile, Din, Devlet, Batı” başlıklı araştırmanın sonunda, proje yöneticisi Doç. Dr. Hakan Yılmaz (2006), muhafazakârlığın kökeninde devleti bulmayı beklerken “aile”ye ulaştıklarını belirtmiştir. Araştırmada ailenin, din, devlet ve millet gibi diğer kurumların önüne geçerek, korunması en çok istenen, gelenekleri doğuran ve geleneklerin uygulandığı ana kurum olarak görüldüğü belirtilmiştir.

Genel ve Türkiye ölçekli tüm bu yaklaşımlar, günümüz toplumunda ailenin nasıl bir konuma ve öneme sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Ailenin, öncelikle ataerkil değerler olmak üzere, geleneksel değerlerin muhafaza edildiği ve egemen hiyerarşik düzenin devamlılığını sağlayan kurumların başında geldiği görülmektedir. Dolayısıyla, bu dikkate değer konunun, popüler kültür ürünlerinden biri olan sinemada nasıl işlendiğinin ortaya konulmasının önemli olduğu düşünülmektedir.

### Türk Sinemasında Aile ve Ataerkillik: Çağan Irmak Filmleri

Aile kurumunun, geleneksel ataerkil değerlerin yeniden üretimindeki merkezi önemi düşünüldüğünde, toplumun ve bireylerin genel karakterini büyük ölçüde yansıtan aile kurumunun, sanat ve popüler kültür yapıtlarında çok sayıda temsiline yapılmış ve yapıyor olması anlaşılır hale gelir. Türk sineması geleneğine bakıldığında ise, aile kurumunun, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin ve ataerkil değerlerin yeniden üretildiği ve böylelikle, var olan toplumsal düzenin teminatı olan bir kurum olarak sunulduğu görülür (Abisel, 1995, s. 57-66). Filmlerde aile içi iktidar ilişkilerinin ne şekillerde sunulduğunun çözümlenmesi, ataerkil değerlerin hangi yollarla onaylandığının ya da sorgulandığının ortaya konulmasını sağlayabilir.

Türk filmlerinde ailenin, çoğunlukla birlik ve beraberliği bozulmaması gereken bir kurum olarak gösterildiği görülmektedir. Aile, bir nedenle bölünürse, aile üyeleri birlikteliği tekrar sağlamak için mücadele verirler. Bu mücadele hep onaylanır, desteklenir. Kimi filmlerde, “iyi aile” kavramına ters düşen örnekler boy gösterir. Bu “kötü aile” örnekleri, ya Batılılaşma yüzünden ya da zengin olduklarından böyledirler. Bazı filmlerde, paranın yozlaştırıcı yönü vurgulanırken, bazı filmlerde de zengin ama “iyi” olunabileceği mesajı verilerek söz konusu kötü durumlar, ekonomik ve kültürel açıdan değil de bireysel psikolojik çarpıklıklar olarak açıklanmış olur (Abisel, 2005, s. 77-79).

Türk sinemasında, melodram türü başta olmak üzere aile odaklı filmlerin, genellikle kadın-erkek; baba-oğul; anne-oğul ilişkileri gibi ikili ilişkiler merkezli filmler olduğu söylenebilir. Aile kurumunun merkezde olmadığı filmleri ele alsak bile dar ve kapalı bir çevrede geçen ilişkileri konu olan hemen her filmin bir şekilde aile yapılanmasıyla ve ailede üretilen ataerkil değerlerle bağlantısını tespit etmenin mümkün olduğu düşünülmektedir. Son dönemde Türk sinemasında, hem ailevi değerleri yeniden hatırlatmasıyla; hem de farklı yaş gruplarından seyirciyi Yeşilçam sinemasının “aile filmleri” döneminde olduğu gibi toplu olarak sinemaya çekebilmiş bir yönetmen olmasıyla Çağan Irmak, öne çıkan bir isim olmuştur. Çağan Irmak’ın, özellikle, *Babam ve Oğlum* (2005) ve *İssız Adam* (2008) filmleriyle, “Türkiye’de başka hiçbir yönetmenin yapamadığı bir şekilde seyirciyi kendine çekme kabiliyetini” ard arda iki kez kanıtladığı belirtilmiştir (Köstepen, 2009, s. 48). Bunun yanında, Çağan Irmak’ın filmlerinin, sınırlı çevrelerde geçen ilişkileri konu almasıyla aileyle bağını doğrudan ya da dolaylı olarak kurduğu tespit edilmiştir. Belirtilenler doğrultusunda, bu çalışmada, Çağan Irmak’ın en çok izlenme oranlarına göre seçilmiş olan *Babam ve Oğlum*, *İssız Adam*, *Unutursam Fısılda* (2014), *Dedemin İnsanları* (2011), *Nadide Hayat* (2015)<sup>1</sup> filmleri, aile kurumu ve ataerkil değerler bağlamında ele alınmıştır. Yapılan inceleme sırasında, ev ve ailenin toplumun bir mikro kozmosu olduğu varsayımından hareketle, filmlerde yansıtılan ilişkilerin ve değerlerin çözümlenmesiyle, ataerkil toplumsal yapılanmadan kaynaklı ilişkilerle olan paralelliklerin ve/veya çatışmaların ortaya konulması ve böylelikle de aile kurumunda üretilen hiyerarşik ve tahakkümcü ilişki biçimine ne düzeyde bir eleştiri getirildiğinin tespit edilmesi amaçlan-

<sup>1</sup> *Babam ve Oğlum* filmi, toplam 3.839.883; *İssız Adam* filmi, 2.788.550; *Unutursam Fısılda* filmi 1.719.661; *Dedemin İnsanları* filmi, 1.204.183; *Nadide Hayat* filmi, 768.254 izleyiciyle buluşmuştur [www.sinematurk.com/gise/gelmis-gecmis/](http://www.sinematurk.com/gise/gelmis-gecmis/).

mıştır. Belirlenen tartışma çerçeveleri temel alınarak, Irmak’ın belirtilen beş filminin, aile kurumu kaynaklı ataerkil değerlerin temsili açısından nitel içerik analizi yöntemiyle çözümlenmesi amaçlanmıştır.

### Çatışma Giderici ve Egemen Ataerkil Düzeni Devam Ettirici Rolüyle Aile

Aile kurumunun, iktidar çatışmalarının kurumu olmasının yanında, aile bireylerinin ortak çıkarı için işleyen bir kurum olduğu da belirtilmiştir. Söz konusu ortak çıkarın, ötekinin mutluluğu üzerine kurulu olduğu ileri sürülmüştür. Bazı yetişkinlerin çocukluklarının cennetine duydukları özlemde, bir annenin oğlu dünyayla çatışma içine düşmüş olsa bile ondan söz ediş tarzında, burjuva yaşam düzeni sisteminde aileden başka bir yerde ender barınabilen tasarımların ve enerjilerin etkilerini sürdürdüğü belirtilmiştir (Horkheimer, 2005, s. 274). Diğer deyişle, ailenin, kurulan dayanışma ilişkileriyle hayatta karşılaşılan birtakım zorlukların ve çatışmaların üstesinden gelmeyi sağlayan; egemen toplumsal düzenin ve uyumun teminatı olarak bir işleve sahip olduğu ileri sürülebilir.

*Babam ve Oğlum* filminde, söz konusu ortak çıkara vurgu yapıldığı görülmektedir. Sadık karakteri, özellikle de babasıyla arasındaki çatışmanın etkisiyle yıllardır uzak kaldığı evine, ailesine geri döner. Bu geri dönüşte Sadık’a, babasıyla olan büyük tartışmanın hatırası yanında, yıllar önceden kalan “çocukluk cenneti” hatırasının da eşlik ettiği ileri sürülebilir. Bunun yanında, bu geri dönüş, Sadık ve ailesinin ortak çıkarına hizmet edecektir. Sadık, babasıyla olan hesaplaşmasını sonuçlandıracak; yıllardır uzak kaldığı annesine ve ağabeyine ve hatta eski sevgilisine kavuşacak ve her şeyden önemlisi oğlu Deniz’e bir yuva bulmuş olacaktır.

*Babam ve Oğlum* filminde, Sadık karakterinin babasıyla yaşadığı çatışma, filmin merkezinde yer almaktadır. Sadık’ın, babasının isteklerine uymayıp kendi tercihleri doğrultusunda hayatını kurması, söz konusu çatışmayı harekete geçiren olay olmuştur. Filmde, bu çatışmadan en çok zararlı çıkan karakterin Sadık olduğu vurgulanmıştır. Yaptığı politik ve kişisel tercihler, öncelikle babası, daha sonra da devlet tarafından cezalandırılır. Cezalandırma mekanizması, iktidarın, düzene itaat eden bireyler yetiştirme sürecinde uyguladığı yaptırımlar arasındadır. Bu noktada, Sadık karakterinin geçmişte yaptığı tercihler konusundaki tavrı önemli hale gelir. Sadık, ailesinin yanına, öncelikli

olarak babasıyla olan kavgasını sonuçlandırmak için değil; geride bırakacağı oğluna bir ev sağlayabilmek için gelir. Ancak, babasıyla olan konuşmalarında “Baba buraya niye geldiğimi bilmiyorsunuz. Aslında bir nedeni olmamalıydı, öyle çıkıp gelivermeliydim, ama olmadı işte” (Irmak, 2005) dediğinde Sadık’ın babasıyla olan uzlaşma isteği de öne çıkmaktadır. Benzer şekilde, hapis cezasıyla sonuçlanan politik eylemleri konusunda da pişman görünmektedir. Ailesiyle olan bağıni koparamadığı da şu ifadelerinden anlaşılmaktadır:

Baba bana gitti diyosun, ama ben gitmedim. Gidemedim... Kalamadım da ama... Evim nerde bilemedim ben. Hep bi yerde; tam arada bi yerde... Çünkü hep aklımda bir yerde sen vardın. Seninle bu... Bu olmamışlık... Bu küslük... İnsanın dönebileceği bi evinin olmaması ne demek biliyo musun baba (Irmak, 2005).

Baba-oğul çatışmasının sonlandırılmasında ve düzenin yeniden sağlanmasında, annenin uzlaştırıcı rolü dile getirilmelidir. Anne Nuran, oğluna olan küslüğünü sonlandırması konusunda babaya baskı yapar:

Bana bak, and olsun ki bi gavgada edin, hele bi gitsinler burdan senden ötürü; yemin verdim ben de giderim peşinden İstanbul’a. Yum çeneni otur. Bu sefer ezdirmem gari bu çocuğu sana, Sadık hapse girdi çıktı ruhumuz duymadı... Ne küslükmüş be. Düşman olsa çatları orta yerinden. Bak and olsun ki giderim bu evden, andolsun ki boşarım seni bu yaşta (Irmak, 2005).

Sonuç olarak, Sadık ölmeden de olsa ailesiyle uzlaşır ve oğlunun kendisi gibi *evsiz, ailesiz* kalmaması için babasından bir talepte bulunur: “Deniz’e bir oda ver. Onu yanına al, o burda büyüsün, bi evi olsun. Gidecek başka hiç bir yeri yok” (Irmak, 2005).

*Issız Adam* filminde mutlu aile birlikteliği, doğrudan gösterilmeyen; ancak, gerçekleşmesi istenen bir mutluluk vaadi olarak yer almaktadır. Filmin ana karakteri Alper, yalnız yaşamaktadır ve aile hayatından yıllar boyunca kaçmıştır. Aile kurumunu, daha çok, bireysel özgürlüğüne, çok eşli yaşam tarzına bir tehdit olarak görmüştür. Ancak, filmin sonlarına doğru, sevdiği kadın olan Ada’nın, başka biriyle evliliğinde ve kurduğu mutlu aile yuvasında, kaçırdığı mutluluğu fark eder. Ada ise, Alper’den ayrıldıktan sonra Alper’in doğup büyüdüğü evi ve annesini ziyarete gider. Alper’in çocukluğunu düşünerek, uyuduğu yatakta uyuyarak, çocukken dinlediği plâklardan birini alarak, annesiyle konuşarak ayrılık acısını unutmaya çalışır. Ada’nın bu durumunda

da, içinde yaşadığı çatışmalar, çocukluğun geçtiği aile ortamının sağaltıcı etkisi sayesinde yavaş yavaş son bulur ve filmin sonunda Ada, bir evlilik yapıp çocuk sahibi olarak; diğer bir ifadeyle, egemen düzene uygun tercihlerle yaşamına devam eder.

Sonuç olarak, *Issız Adam* filminde, başkarakter Alper’in yaşadığı huzursuzlukların, arada kalmışlıkların, hem kendi ailesinden, hem de ileride kurabileceği bir aile idealinden uzak olmasından kaynaklandığı, dolaylı olarak seyirciye aktarılır. Bu filmde de aile, yaşanan çatışmaların son bulacağı; yalnızlık hissinin üstesinden gelinebileceği ve gününbirlik norm-dışı ilişkilere gerek duyulmayacağı bir ortama karşılık gelir. Söz konusu aile ortamının, aynı zamanda, egemen geleneksel düzene uygun bir hayatı temsil ettiği çıkarımı yapılabilir.

*Dedemin İnsanları* filminde, başkarakter Ozan’ın film boyunca süren arada kalmışlığı, aile kurumunun çatısı altında bir anlamda çözüme kavuşur. Ozan’ın hem ailesiyle hem de arkadaşlarıyla aynı anda uzlaşmasını sağlayan karakter ise, dedesidir. Ozan, başlarda, Türkiye’de doğup büyüyen bir çocuk olarak, mübadele yıllarında Girit’ten Türkiye’ye getirilen dedesinin, Selânik göçmeni anneannesinin, annesinin ve babasının dünyalarıyla bir tür çatışma içindedir. Bu çatışmanın da, dedesinin “Giritli gâvur” olduğunu söyleyen arkadaşlarından, mahallenin esnafının, göçmen vatandaşlar hakkındaki önyargılı konuşmalarından ve toplumsal arka plânda da egemen devlet ideolojisinden kaynaklandığı ileri sürülebilir. Ozan, her fırsatta Türk olduğunu kanıtlama ve devlete bağlılığını gösterme ihtiyacı duyar. Sokakta gördüğü askerlere selâm vermeyi ihmal etmediği gibi; babasıyla yaşadığı bir tartışma sonrasında da İstiklâl Marşı’nı söylemeye başlar. Dede karakteri, bu noktada, Ozan’ın yaşadığı bu çatışmayı, egemen değerlerle uzlaşma göstererek ve böylece ailesine olan güvenini tazelemesini sağlayarak çözmeye çalışır: Ozan’ın, babasının tokadıyla yarım bıraktığı marşın, yemek sofrasında herkesi saygı duruşuna davet ederek yeniden söylenmesini sağlar.

Ozan’ın filmdeki bu temel çatışması dışında, Ozan’ın babası da kurulu düzenle bir çatışma içindedir. 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrası kurulmuş olan belediyedeki yeni yönetimle bir gerilim yaşar. Bu gerilimin kaynağında, yeni yönetimin, toplumun ihtiyaçlarından ziyâde, siyasi ve maddi çıkarlara önem vermesi yatmaktadır. Ozan’ın babası, yönetimin bu anlayışına süre-

li olarak muhalefet ettiği için, en sonunda belediye başkanı tarafından işten çıkarılır. Dede karakteri, bu noktada öğütleriyle, damadını telkin eder: “Sen memleket için yapacağını yaptın... Gerisi onlara kalmış... Madem bazı insanlar bunu hak etmez; yapacak bir şey yok. Hak eden insanlara da sırtını dönme. Yani ailenin başında dur” (Irmak, 2011). Bu öğütler, damadının egemen idare yapısıyla ve değerlerle olan çatışmasını, aile kurumunun çatısı altında aşabileceğini imâ eder.

*Unutursam Fısılda* filminde baş karakter Hatice (Ayperi), ailesiyle çatışmayı göze alarak evini genç yaşta terk eder ve ileride eşi olacak kişiyle (Tarık) hayallerinin peşinden gider. Hayali, eşiyle beraber müzik piyasasında başarılı olmaktır. Bu hayal, babasının onun için kurduğu dünyayla tamamen çatışmaktadır. Okul orkestrasında şarkı söylemek için müdirenden aldığı izni, babası yırtıp atar ve şöyle der: “Ne şarkısı ha, ne şarkısı? Benim imanım gevriyor seni okutmak için. Söyle o öğretmenine, seni oku diye gönderiyoruz o okula, köçek ol diye değil!” Babasıyla yaşadığı bu çatışmaya rağmen, Hatice evi terk eder. Eşiyle yıllar sonra yaptığı evlilikte de birtakım sorunlar yaşanır. Çatışmaların temel nedeni de, Hatice (Ayperi)’nin müzisyen olan eşi Tarık’tan daha ünlü olup daha ön plânda yer almaya başlamasıdır. Tarık, şöhret olmak için verdiği tavizlere ve geri plânda kalmaya tahammül edemez ve Hatice’yle çatışma yaşarlar. Tarık’ın bu tavrıyla, bir erkek olarak iktidarının azalmasını sindiremediği söylenebilir.

Hatice’nin (Ayperi) yıllar sonra eve dönmesi, *Babam ve Oğlum*’daki Sadık’ın eve dönmesine benzetilebilir. Annesi ve babası yıllar önce ölmüş olsa da aileyi temsil eden ablanın onu kabul etmesi ve tekrar ailesiyle uzlaşması önemli görünmektedir. Evden uzak olduğu yıllarda ailesiyle bağını koparamadığını da “Bir kere bile arayıp sormadınız” diye sitem ederek dile getirir. Ablasının, başlardaki uzlaşmaya yanaşmayan tavrı, zamanla yumuşar ve onu affederek eve kabul eder.

Çağan Irmak’ın son filmi olan *Nadide Hayat* filminin başında ise, eşi-nin ani ölümüyle boşluğa düşmüş bir kadın karakter (Nadide) karşımıza çıkar. Öncelikle eşine ve sonra yetişkin olmuş çocuklarına karşı sorumluluğu kalmayınca, hayatının geri kalanını nasıl geçireceğine ilk başta karar veremez. Hayatını hep başkalarına göre kurmuş biri olarak tamamen kendi isteklerine göre bir hayat şekillendirmek zor gelir. Bu noktada Nadide, bir iç çatışma

yaşar: “Süper şeyler yapacağım, yapabilirim ben. Hiç yaşlanmayayım diye beş leğen krem süreceğim ama yine de yaşlanacağım (...) ve o evde o kadar sıkılacağım, o kadar yalnızlık çekeceğim ki tonlarca ağlayacağım, sonra gene yaşlanacağım”. Çocukları seçenekler sunarak ona destek olmaya çalışırlar; ancak, sundukları seçenekler, Nadide’nin eski rolüne devam etmesini sağlayacak niteliktedir. Örneğin, seçeneklerden biri, kızının evine taşınıp torununa bakmaktır. Bu seçeneklere ilgi göstermeyen Nadide, gençken evlenerek yarım bıraktığı üniversite eğitime geri dönmeye karar verir.

Bu seçimi, Nadide’yi daha da zora sokar. Öğrencilerle yaşadığı kuşaklararası çatışma, yeni öğretim hayatına ve teknolojilerine uyumlanma sorunu gibi sorunlar yaşar. Ancak, kendini ispatlama gayreti ve yaşam enerjisiyle bu gibi sorunların üstesinden gelir. Çatışmaların çözüme kavuştuğu filmin sonunda ise, eğitimi sırasında tanıştığı gemi kaptanı (Yusuf) hayatını birleştirmeye karar verir. Gemi kaptanı (Yusuf) eğitimi sırasında da ona destek olmuş ve yaşadığı çatışmaların üstesinden gelmesini sağlamıştır. Nadide’nin çatışmalarının, yeni bir birliktelikle aşıldığı söylenebilir. Ancak, bu birlikteliğin önceki evliliğinden daha farklı, daha eşitlikçi olacağına dair çok fazla işaret yoktur. Nadide’nin kızı filmin sonunda, Nadide’ye sorar: “Ee anne ne değişti? Okulu bitirdin falan, gemiye geldin, yemek yapıyorsun”. Nadide ise, eski rolünün





değiştiğini ifade eder: “Yemekleri ben yapmıyorum. Kaptan yapıyor, ben hesapları topluyorum”. Bu hızlı rol değişimi, çok ikna edici olmamakla beraber, Nadide’nin iç çatışmalarının, yeni bir eş ve baskıcı olmayan bir evlilik sayesinde çözüldüğü çıkarımı yapılabilir.

Çağan Irmak’ın bu beş filminde de aile, mutluluğun, hayatta ihtiyaç duyulan beraberliğin, dayanışmanın nihai teminatı olarak yer almaktadır. Aile kurumu içinde ortaya çıkan ilişkilerin aile bireylerini baskı altında bırakabileceği imâ edilmiş olsa da, söz konusu ilişkilerin, aile kurumuna içkin ve değiştirilemez olmadığı düşüncesinin, filmlerin temalarıyla ortaya konulmaya çalışıldığı düşünülmektedir. Dolayısıyla, yaşanan ve temsil edilen ailevi çatışmaların da, aile kurumunun kişilerden bağımsız olan kendi işleyişiyle ilgili değil; doğrudan kişilerin özel durumlarıyla ilgili olduğu ve söz konusu çatışmaların giderilmesinde, aile kurumu çatısı altındaki bireylerin birlikteliğinin ve uzlaşmacı tavırlarının yardımcı olacağı ortaya konulmuş olur.

### **İktidar Çatışmalarının ve Kuşaklararası Çatışmaların Kurumu Olarak Aile**

Baba figürü, Horkheimer’in (2005) ve Poster’in (1989) belirttiği şekilde, tarih içinde ortaya çıkan farklı aile kurumlarında temel otorite figürüdür. Türk aile yapısı da dinî, geleneksel ve kültürel değerlerin de desteklediği ataerkil bir yapıya sahiptir. Baba, iktisadi koşullarla ve geleneklerle desteklenen otoritesini çocuklar üzerinde kullanır. Horkheimer’in belirttiği gibi, ailenin ekonomide yeniden üretimi, kendine içkin kendini yenileme mekanizmasıyla bütünlenir. Bu mekanizma, özellikle ebeveynin çocukların evliliği üzerindeki etkisinde kendini gösterir (2005, s. 282-283). Parasal ve sosyal açıdan avantajlı bir evliliğe duyulan salt maddi ilginin, gençliğin erotik duygusuyla çatışmaya düştüğü noktada, ebeveynler ve özellikle babalar, tüm güçlerini ortaya koyarlar. Burjuva ve feodal çevrelerde ahlâki ve fiziksel baskı araçlarının yanı sıra, mirastan mahrum bırakma aracı da söz konusudur. Ayrıca, aile, özgür aşk heyecanlarına karşı savaşında, kamuoyunu ve devlet korumasını da yanına almıştır. Horkheimer’in ileri sürdüğü gibi, ebeveynlerin, çocukların eş tercihleri konusunda uyguladıkları baskı yanında, çocukların meslek tercihleri konusunda da müdahalesi söz konusu olabilir (2005, s. 282-283). Özellikle, ailenin sahip olduğu maddi hayatın devamlılığının önemli olduğu toprağa bağlı feodal aile yapılarında, çalışma hayatına dair tercihler konusunda daha fazla bir müdahale görülebilir.

*Babam ve Oğlum* filmindeki temel çatışma olan baba-oğul çatışması da babanın, erkek çocuğun kişisel tercihleri üzerinde uyguladığı baskıdan kaynaklanır. Baba Hüseyin, oğlu Sadık’ın umduğu gibi tercihler yapmadığını eşine şöyle anlatır: “Biz onu Ziraat okusun diye gönderdik. O gitti anarşik oldu. Bu mu evlatlık” (İrmak, 2005). Baba Hüseyin, oğlu Sadık’ın üniversitede Ziraat okumasını; daha sonra da tekrar memleketine dönüp baba mesleğini; yani, çiftçiliği, devam ettirmesini istemiştir. Diğer deyişle, oğlu Sadık’a hayatıyla ve mesleğiyle ilgili özgür tercih yapma hakkı tanımamıştır. Sadık, yıllar sonraki buluşmalarında babasının üzerinde yıllarca kurmuş olduğu hâkimiyeti babasına şöyle açıklar: “[...] Beni okumaya gönderdin. Ziraat Fakültesi... Başka tercih yok. Okuyup mühendis olmaya, çiftliğin başına geçmeye, burda kalıp Birgül’le evlenmeye; okulumu, hayatımı, herşeyimi sen seçtin... Biliyomusun... Ben... Ben... bundan nefret ettim baba” (İrmak, 2005). Baba Hüseyin, Sadık’ın hayatı üzerinde kurduğu denetimle, tam bir otorite figürü olarak ortaya çıkmaktadır. Sadık ise, bu otoriteye boyun eğmeyip kendi tercihlerine göre hayatını yönlendirmek isteyince, baba-oğul arasında derin bir çatışma ortaya çıkmış ve bu olay, babanın Sadık’ı evden kovmasıyla sonuçlanmıştır.

*Issız Adam* filminde ise, varlığından hiç bahsedilmeyen baba figürünün boşluğunu anne karakteri doldurmuştur. Filmde, anne-oğul arasındaki çatışma çok şiddetli bir şekilde ortaya çıkmasa da, annenin, oğlu Alper için istedikleri ve Alper’in kendi tercihleri arasında bir çatışma olduğu ileri sürülebilir. Anne, oğlunun mutlu bir evlilik yapmasını ve bir aile kurmasını istemektedir. Alper ise, evlenerek ve bir aile babası olarak sorumluluk almaktan yıllarca kaçınmıştır. Evliliğin eşiğine geldiği bir noktada da sevgilisinden ayrılarak tercihini, yalnız yaşamak yönünde yapmıştır. Ayrılık kararını verdiği zaman, hayattaki bu genel tercihini sevgilisi Ada’ya şöyle açıklar: “Kimsenin hayatına dahil olmak istemiyorum. Kimse de hayatıma dahil olsun istemiyorum. Böyleyim. Böyle geldim, böyle gidiyorum” (İrmak, 2008). Alper karakterinin, söz konusu tercihiyle, geleneksel yaşam tarzının dışında bir tercih ortaya koymuş olduğu söylenebilir de, sonradan, annesinin isteklerine uygun şekilde Ada’yla evlenip bir aile kurmadığına pişman olduğu görülecektir.

*Issız Adam*’daki başkarakter Alper’in, ailenin otorite figürleri olan anne ve babasıyla çatışma yaşarken çok fazla görülmemesi, Alper’in, ailesinin geleneksel yaşam tarzından uzak ve yalnız başına bir metropolde yaşıyor olmasından ileri gelir. Annesi, bir akrabalarının düğünü için Alper’in yanına geldi-

ğinde, anne-çocuk arasındaki çatışma ortaya çıkar. Bu çatışma, aile kurumuna dair farklı yaklaşımlar dışında, farklı yaşam tarzlarında da kendini gösterir. Örneğin; Alper, annesinin düğünde giymek için seçtiği elbiseyi fazla demode bulur ve ona para vererek daha “modern” bir kıyafet almasını söyler. Başka bir örnek olarak da, restorandaki yemek sahnesi gösterilebilir. Anne, aile içinde hizmet etmeye alışmış biri olarak erkek bir garsonun ona hizmet etmesini yadırgar ve yanlışlıkla sofradaki bir içeceği devirdiğinde masayı kendi temizlemeye kalkar. Bu olay, Alper’e, ailesinin geleneksel yapısıyla kendi seçtiği hayat arasındaki farkı açık bir biçimde hatırlatır ve Alper için bir çatışma ve rahatsızlık unsuru teşkil eder. Bu durum karşısında duyduğu rahatsızlığını da annesine oturmasını söyleyip kızarak ortaya koyar.

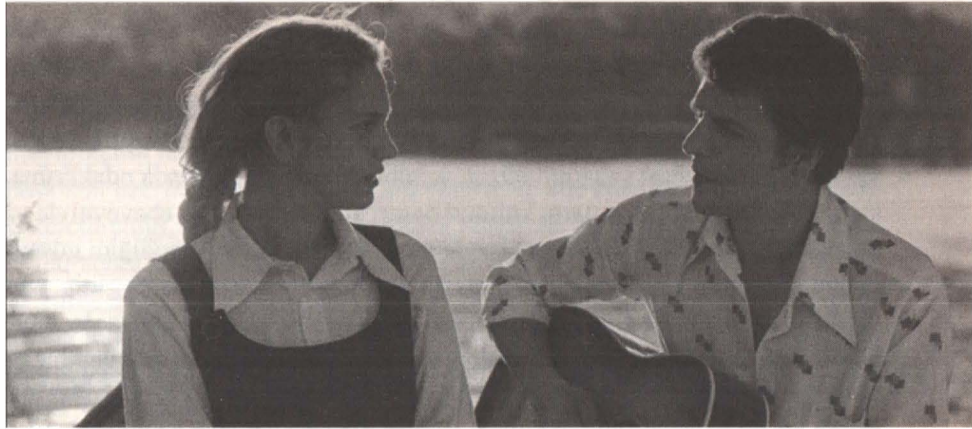
Sonuç olarak, *Issız Adam*’daki anne karakteri, Alper’e aile kurumundan kaynağını alan geleneksel değerleri hatırlatan; bu anlamda kendi seçtiği “modern” hayatla çatışan bir unsura dönüşür. *Babam ve Oğlum*’da rastlanan baskı ve otoritesiyle çocuk üzerinde hâkim olan baba figürü, bu filmde yoktur. *Issız Adam*’daki anne karakteri, oğlu Alper’e geleneksel değerleri hatırlatmasıyla bir baskı unsuru oluşturur. Alper karakterinin hem erkek; hem de bir yetişkin olması, annesiyle olan ilişkisinde iktidar sahibi olmasını olanaklı hale getirmiştir. Anne karakteri, geleneksel değerleri geri çağırarak, Alper’e geleneksel ataerkil düzenden kaynağını alan erkek otoritesini de hatırlatmış olur. Alper’in annesi üzerindeki yaptırımları, kıyafet tercihlerine karışmasında; restorandaki davranışlarına müdahalesinde ortaya çıkar.

*Dedemin İnsanları* filminde ise, dede-torun çatışması ön plândadır. Bu kuşaklararası çatışma, başkarakter ve filmin anlatıcısı olan Ozan’ın, çevredeki insanların ötekileştiren ve önyargılı yaklaşımlarının etkisinde kalmasından kaynaklanmaktadır. Kültürel olarak azınlık olan bir gruba mensup olmak ve devletin yıllarca düşman olarak bellediği bir ülkenin topraklarında yetişmiş olmak, toplumdan soyutlanmanın nedenleridir. Ozan, dedesinin kişiliğine hayran olmakla beraber, bu önyargılı bakışlardan kendini uzaklaştırmayı başaramaz. Bu durumu aşmak için de sürekli olarak Türk olduğunu vurgular ve Türk çocuklarla arkadaşlık edip onlarla beraber göçmen ailelerin çocuklarını dışlar. Dedesi ise, Ozan’a sürekli olarak bütün arkadaşlarıyla iyi geçinmesini öğütler. Ozan başlarda bu öğütlere kulak asmayarak, Türk arkadaşlarıyla beraber Yunanistan’dan göç edenlerin çocuklarına taşlarla saldırır. Dedesinin dükkânında çıraklık yaptığı dönemde de, dedesinin çırak olarak aldığı başka

bir çocuğu sürekli olarak ezmeye çalışır. Bu çocuk da ailesiyle beraber Türkiye’nin doğusundan İzmir’e göç etmiş muhtemelen Kürt bir ailenin çocuğudur. Ozan, ailesinin durumu, benzer olduğu halde, Tahsin adlı bu çocukla duygu-daşlık kurmak yerine kendisini üst bir pozisyona konumlandırır ve Tahsin’e hükmetmeye çalışır. Ozan, ailesiyle, en çok da dedesiyle yaşadığı bu çatışmayı ve içinde bulunduğu durumu şu şekilde dillendirir: “Sizin sevdiklerinizi benim arkadaşlarım sevmiyor. Onlar başka insanlar; siz başkasınız. Yapyalnız mı kalayım burada? Arkadaşlarım olmasın mı benim? Herkes böyle yapıyo, bi ben miyim sanki? Hep eskilerden konuşup duruyosunuz; evleriniz varmış; insanların varmış. Benim hiçbir şeyim yok” (Irmak, 2011). Dedesi ise, torununun yaşadığı bu çatışmayı yine aile kurumunun çatısı altında çözer. Ozan’ın toplayabildiği kadar arkadaşını eve misafir eder ve Ozan, arkadaşlarıyla kendi evinde hoş vakit geçirir. Ozan’ın yaşadığı bu çatışma da, dedesinin arabulucu olmasıyla büyük ölçüde çözümlenmiş olur.

*Unutursam Fısılda* filminde, baş karakter Hatice (Ayper)’nin ailesiyle yaşadığı çatışma filmin merkezindedir. Hatice, hayatta en çok yapmak istediği şey olan şarkı söylemesine babasının izin vermeyeceğini hisseder: “Babam duyacak yakında. İzin vermeyecek şarkı söylememe”. Erkek arkadaşı Tarık da, bu sözüne karşılık Hatice’ye şöyle tepki verir: “Hangi devirde yaşıyoruz? Çiçek çocukları, cinsel devrim hareketi, dünya artık başka bir yer”. Hatice ise, kendi ailesinin ve içinde yaşadığı toplumun geleneksel yapısının bilincindedir: “Orası dünya. Burası, burası işte”. Ailesiyle ters düşeceğini bildiği halde evini terk eder. Yıllar sonra geri döndüğünde, ailesinden geriye sadece ablası kalmıştır. Ablası, Hatice’yi yıllar sonra ilk kez gördüğünde, babasının verebileceği türde geleneksel ve otoriter bir tepkiyle aşağılar: “Şu hale bak, şu hale bak, kerhane karıları gibi giyinmiş gelmiş”. Evi terk etmekle kalmayıp şarkıcı olarak üne kavuşması ve bir şöhret hayatı yaşaması, geleneksel ve mütevazı bir hayat süren ailesinin yaşam tarzına tamamen aykırıdır ve bu durum, yıllar sonra bile ablasının onu eve kabul etmesini zorlaştırır. Hatice, ablasının, kasabadaki diğer insanlar kadar geleneksel ve muhafazakâr olduğunu şu sözlerle dile getirir: “Babam öldüyse, bana üzüntüsünden değil; el âlem ne der kahrından öldü. Sen ve senin gibiler ne der diye öldü”.

*Nadide Hayat* filminde ise, Nadide eşini kaybetmiş olsa da uzun bir süre aile içi rolünün etkisi altında hareket eder. Nadide’nin geçmiş hayatına yapılan geri dönüşte de evliliği ve yeni kuracağı aile hayatı için okulu bitirme



Unutursam Fısılda, 2014

hayalinden vazgeçtiği görülür. Nadide, bu seçime gönüllü bir şekilde razı ol-  
duysa da, onun yıllar sonra eğitim hayalini gerçekleştirmek istemesi, aslında  
bu hayali tamamen rafa kaldırmadığının göstergesi olmuştur. Bir tarafta yarım  
bıraktığı kendini gerçekleştirme ideali, diğer tarafta eşiyle kurduğu yeni dü-  
zen dolayısıyla hayatının evle sınırlı hale gelmesi, yıllar süren; ancak, ölüm  
gibi bir krizle su yüzüne çıkabilen bir çatışma unsuru olmuştur. Nadide'nin  
eşinin onun üzerinde kurduğu tahakküm, ölümü sonrasında gördüğü rüyada  
bile karşısına çıkar. Bir yarışmada "Nadide şimdi ne yapsın?" sorusu yönelti-  
len eşi şöyle cevap verir: "Kocasın. Bir koltukta kocasın, yasımı tutsun, öyle  
bir köşede yaşlanıp gitsin. Ara sıra beni hatırlasın; ağlasın; eş dostla beni yad  
edip yine ağlasın; öyle bir köşede çürüyüp ağlayıp gitsin". Nadide, bu duruma  
yıllardır sorgusuz sualsiz boyun eğmiştir. Ne zaman ki kendi hayallerini ger-  
çekleştirmek için hiçbir engel kalmaz; o zaman da ne yapacağına hemen karar  
veremez. Eğitimine devam etmeye karar verdiğinde ise, çocuklarıyla çatışma  
yaşar. Çocukları, onu kendi yaşlıları gibi örgü örerken, yemek pişirirken ve  
torununa bakarken hayal etmektedirler. Nadide'nin kendi için tahayyül ettiği  
hayat ise, tamamen bu geleneksel rolle çelişmektedir. Sonuç olarak, Nadide,  
üniversite eğitimine geri döner ve okulunu bitirir.

## Egemen Düzene Uyan İtaatkâr Karakterler İnşa Etme Rolüyle Aile

Aile içinde itaatkâr karakter eğitimi sürecinde etkili olan mekanizmalar, özellikle modern psikoloji tarafından incelenmiştir. Modern psikoloji, bir yandan insanların çoğunun başkasına muhtaç oluşunun, derin aşağılık duygusunun, tüm bir ruhsal yaşamın düzen ve tâbi olma kavramlarında odaklaşmasının; diğer yandan, insanların kültürel başarısının da çocuğun ebeveyniyle ya da onların temsilcileri ve kardeşleriyle olan ilişkileriyle belirlendiğini göstermiştir. Diğer yandan, anne-çocuk ilişkisinde de, anneye duyulan sevginin, muhalif bir karakter özelliğinin tohumunu çocukların içlerine ekebilse de, anne eğitiminde, çocukların, doğrudan doğruya egemen düzene boyun eğen bir tinnin etkisini deneyimledikleri belirtilmiştir (Horkheimer, 2005, s. 269-279). Başka bir ifadeyle, buyruklara uyan, ailenin istekleri yanında genel toplumsal yaptırımların dışına çıkmayan bir karakter olarak yetiştirme ya da söz konusu yaptırımlara karşı çıkarak muhalif ve kendi tercihlerinde ısrarlı bir karakter olarak kendini var etme arasında bir tercih söz konusudur. Böyle bir yaşamsal tercih de çoğu zaman karakterlerin içsel çatışmalarına neden olabilmektedir.

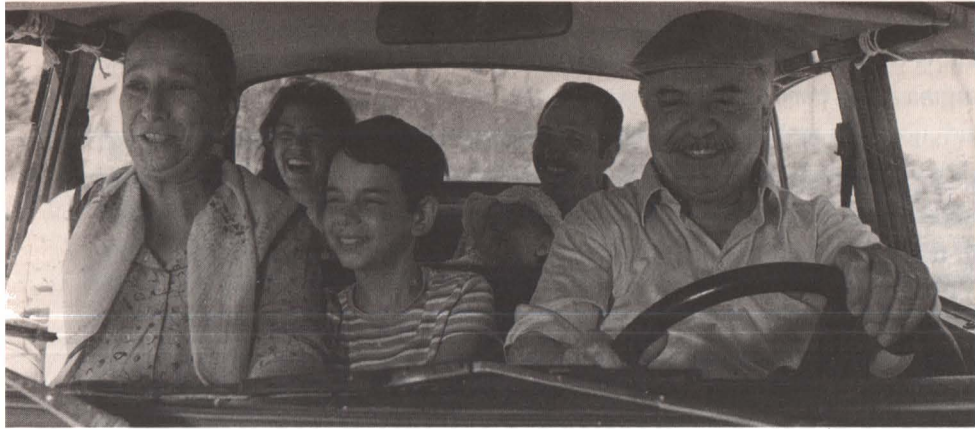
Karakter oluşumuyla ilgili bu konu, *Babam ve Oğlum* filminin ana temalarından biridir. Sadık, daha önceden de belirtildiği gibi, babasının isteklerine karşı gelerek yaşamıyla ilgili tercihleri kendi istekleri doğrultusunda yapmıştır. Yıllar sonra evine tekrar döndüğünde babasının denetimini doğru bulmadığı görölse de yaşamı konusunda yaptığı tercihlerden de memnun görünmemektedir. Yaptığı politik tercihler ve bu tercihlere göre hayatını kurması, tam olarak karşılığını bulamadığı ve tatmin olamadığı bir deneyime dönüşmüştür ve bu durumu, eski arkadaşı Özkan’a şöyle aktarır: “Memleket? Ev? Yurt? Bu günlerde bunların anlamını bir daha düşünür oldum Özkan. Ben bu memleket için savaşmış durduğumu düşünmüştüm hep. Ama bu, memleketin umurunda bile değildi”. Dönebileceği bir evin olmayışını da hayatı boyunca bir eksiklik olarak hissettiğini belirtmiştir: “İnsanın dönebileceği bir evinin olmaması ne demek biliyor musun baba. Erkenden evlendim hayatımda birileri olsun diye. Ama elimi attığım her şey kurudu baba”. Yaşadığı bütün bu deneyimler sonucunda içinde bulunduğu bunalımı; diğer deyişle, arada kalmışlığı, arkadaşı Özkan’a şu şekilde anlatır: “Bir tek şey çok zor. Arada kalmak. Ben... Ne gidebildim ne de kalabildim Özkan”. Sonuç olarak, Sadık, itaatkâr bir karakter olma yolunda başarısızlığa uğramış ve bu durum da onu bunalıma

sürüklemiştir. Sadık karakterinin ikileminin bu şekilde gösterilmesi, Sadık'ın ailevi değerlere ve babaerkine itaat etmemiş olmasının doğru bir tercih olmadığına işaret etmektedir.

*Issız Adam* filminde ise, Alper karakteri, annesinin isteklerine boyun eğmeyip kendi tercihleri doğrultusunda bir hayat sürmeyi seçmiştir. Annesinin baskısını üzerinde sürekli olarak hissetmese de aile kurmaya karşılık yalnızlığı tercih ettiği için pişmanlık duymaya başlar ve bir tür bunalıma sürüklenir. Yıllar sonra sevgilisi Ada'yı yeniden gördüğünde yaşadığı bunalımı kendine de itiraf eder: “Hiç böyle olacağını düşünmemiştim. Senden ayrıldığım ilk günler kuş gibi hissetmiştim kendimi. Sana da kendime de iyilik yaptığımı düşünmüştüm. Ta ki ufacık bir şey beni darmadağın edene kadar” (Irmak, 2008). Alper'in bahsettiği o ufacık şey, Ada'nın evde unuttuğu bir saç tokasıdır ve tesadüf eseri bu tokayı bulduğunda Ada'yı terk etmekle nelerden vazgeçtiğini fark etmiş olur. Alper'in bilinçli ve kararlı olarak yaptığı bu tercih, onu mutlu etmek yerine bunalıma sürüklemiştir. Bu noktada da, Alper'in, geleneksel değerlere itaat etmemesinin bir anlamda cezasını çektiği imâ edilir. Alper'in, annesinin ve genel olarak toplumun onayladığı ve telkin ettiği şekilde evlenip aile kurması ise, kaçırdığı mutlu bir yaşam ideali olarak sunulur.

*Dedemin İnsanları* filminin dede karakterinin de öncelikle torununa, daha sonra damadına öğütleri üzerinden, egemen düzenle ve değerlerle uzlaşısı içinde olmayı telkin ettiği ileri sürülebilir. Dede karakteri, Girit'te de, Türkiye'de de yaşadığı ayrımcılıkları unutmamış olsa da (“Orda Türk tohumu; burada Yunan gâvuruyuz”), egemen düzenle ve halkla çatışma içine girip kendini soyutlamak yerine, her zaman uzlaşısı ve aile birlikteliğini vurgular. Torununa da, damadına da sürekli olarak, insanlarla iyi geçinmelerini; herkeşe karşı adaletli olmalarını öğütler. Dedenin, doğup büyüdüğü memleketine, Girit'e, gönderdiği şişe içindeki mektuplar, Girit'le bağının kopmadığının bir göstergesidir. Dede karakterinin yaşadığı bu derin kırıma da, yıllar sonra torunu Ozan'ın Girit'i ve dedesinin doğup büyüdüğü evi ziyaret etmesiyle bir anlamda çözümlenir.

Ozan karakterinin, dedesinin öğütlerine uymadan önce, mahalle baskısına; diğer deyişle, azınlıkları ötekileştiren egemen anlayışa itaat ettiği görülmektedir. İktidardan taraf olduğunu türlü davranışlarıyla sergiler. Film boyunca iki kez, yolda karşılaştığı askerlere asker selâmı verir; babasıyla olan



Dedemin İnsanları, 2011

tartışmasında “Türküz biz” diye haykırarak İstiklâl Marşı’nı söylemeye başlar ve Türk arkadaşlarına katılarak göçmen ailelerin evlerinin camlarını kırar. Bu davranışlarıyla, kendini, ötekileştirilen “gâvur Yunanlar”dan biri olarak görmediğini; devletin egemen ideolojisine ve değerlerine bağlı biri olduğunu göstermeye çalışır. Diğer yandan da, kendisinin ve ailesinin kökenini; kültürel geçmişini inkâr etmiş olur. Dedesinin öğütleriyle, hem kendi geçmişiyle barışmayı; hem de egemen düzenle uzlaşa içinde olmayı öğrenir. Yıllar sonra, dedesinin doğup büyüdüğü Girit şehrine giderek kendi kökenini benimsediğini göstermiş olur. Türklerin ve Yunanların dost olduğunu sürekli vurgulayan Girit’li halk ise, iki halk arasında yıllar içinde oluşan uzlaşının bir göstergesidir.

*Unutursam Fısılda* filmindeki Hatice (Ayperi) karakteri ise, yıllar sonra aile evine geri döner. Bu geri dönüşünün ardında, ailesini temsil eden ablasıyla yüzleşme ve uzlaşa isteği olduğu düşünülmektedir. Hatice, çocukluğundan itibaren kurallara itaat etmeyen bir karakter portresi çizmiştir. Hatta, babasının şarkı söylemesine izin vermemesinin ardından, okul töreninde İstiklâl Marşı’nı söylemeyi reddeder. Okul müdürünün Hatice’yi yanına çağırıp “Neden İstiklâl Marşı’mızı söylemedin?” diye azarlaması üzerine Hatice şöyle cevap verir: “Kendimi hür hissetmiyorum, öğretmenim”. Ablasına, yıllar sonra kendini açıklarken de şu cümleleri kullanır: “Ben hayatımın peşinden gittim. Şimdi olsa yine giderim (...) şarkı söylemek istedim ve söyledim. Sonu bu olsa dahi. Hiç pişman değilim. Alın iffetinizi o başınıza çalın. Kusura bakma abla, ama ben senden af dilemeyeceğim”. Hatice’nin yine çocukluğundaki dik



başlılığı, itaat etmeyen tavır sürdürdüğü söylenebilirse de evine dönüşü ve orada kalmaya niyetlenişi ve filmin sonunda, ablasından çaldığı şiirler için af dilemesi, bir uzlaşma çabası içinde olduğunu ve eski aile evinde huzuru aradığını düşündürmektedir.

*Nadide Hayat* filminde ise, başlarda geleneksel rolünün dışına çıkma cesareti gösteren Nadide'nin, daha sonra verdiği evlilik kararıyla geleneksel yapıyla tekrar uzlaşma içine girdiği söylenebilir. Yeni evliliğinde geleneksel ev içi rolünü devam ettirmeyeceğine dair tek işaret, kızına söylediği şu sözlerdir: “Yemekleri ben yapmıyorum. Kaptan yapıyor, ben hesapları topluyorum”. Diğer yandan, yeni eşi olan kaptan, gemi yolculuğu boyunca otoriter baba (öğrencilere karşı) ve eş (Nadide'ye karşı) rolünü oynamıştır. Kaptanın, kimi otoriter davranışlarını gemide disiplini sağlamak amaçlı ortaya koyduğu söylenebilir. Ancak, bu açıdan bakıldığında bile tipik bir baba gibi davrandığı ileri sürülebilir. Gemi yolculuğunun en başında, gemidekilere şöyle seslenir: “Bu geminin kaptanı benim. Burada benim kurallarım uygulanır. Ağzımdan çıkan her söz emirdir, katidir, tartışılmaz. Uymayanı güverteden atarım”. Başka bir seferde de “Bu kılığın ne senin güvertede!” diyerek Nadide'nin kıyafetine karışır. Bunun yanında, kaptanın, geminin mutfak işlerini üstlenen Nadide'den kahve istemesinin ve genel isteklerinin mutfağın bir köşesinde yazılı olmasının, onun otoriter ve erkek egemen yönüne işaret ettiği söylenebilir. Filmin sonlarına doğru daha eşitlikçi ve sevecen bir portre sergilemişse de bu değişim, Nadide'ye olan ilgisiyle beraber ve hızlı bir şekilde ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak, Nadide'nin film sonundaki seçimi, yeni bir meslekten çok, yeni bir eştir. Bu seçimin de, kadının geleneksel rolüne uygun bir seçim olduğu söylenebilir.

### Sonuç Yerine

Çağan Irmak, incelenen bu beş filmiyle de aile kurumunun, geleneksel değerler üretimindeki rolüne ve önemine dikkati çekmiştir. Filmlerinin kimi bölümlerinde, ataerkil tahakküm aracı olarak aile kurumunun, bireyler üzerindeki olumsuz etkilerini gözler önüne sermiş olsa da, aile bireylerinin basılanmadığı ve birbirleriyle uzlaşma içinde yaşayabilecekleri aile ortamlarının varlığına olan inancını da dolaylı yoldan ortaya koymuştur. *Babam ve Oğlum* filminde, son tahlilde, baba-oğul çatışmasının ailenin diğer üyelerinin desteğiyle bir uzlaşma zemini yaratılarak çözülebileceği ve bu çözümün de çatışmaya

karşılık tercih edilebilecek bir alternatif olduğu imâ edilir. *Issız Adam* filminde, en son tahlilde, aile kurmamayı tercih etmiş bir adamın dramı ön plâna çıkar. Aile, bu filmde ise, bir yandan geleneksel değerleri çağrıştırmasıyla kaçınılan bir ortam olarak; diğer yandan, bütün bu özelliklerine rağmen mutluluğun asıl adresi olarak ortaya çıkmıştır. *Dedemin İnsanları* filminde de, dede karakterinin belirleyici olduğu aile kurumu, hem kişisel hem de toplumsal kökenli çatışmaların aşılmasını sağlayan sağaltıcı bir ortam olarak sunulmuştur. *Unutursam Fısılda* filminde, hayallerinin peşinden gitmek uğruna ailesine ve geleneksel yaptırımlara sırt çevirmiş bir karakter olan Hatice (Ayperi), yaşlılık yıllarında bir tür uzlaş ve huzur arayışıyla aile evine geri döner. Burada da aile, bir yandan tahakküm aracıken; bir yandan da sığınılan bir huzur ortamı olarak ortaya çıkar. *Nadide Hayat* filminde ise, geleneksel rolünün dışına çıkarak hayatına anlam vermeye çalışan bir kadın karakterin (Nadide), nihai tercihinin yeni bir evlilik olduğu görülür. İncelenen filmler genel olarak ele alındığında, Çağan Irmak’ın filmleriyle, ataerkil düzenin taşıyıcısı olan aile kurumunun bir takım baskıcı uygulamalarına eleştiri getirdiği söylenebilirse de, bu eleştiriler daha çok tekil düzeyde kalmaktadır. Diğer deyişle, filmlerde görülen aile kurumundan kaynaklı baskılayıcı durumların, daha çok, kişilere dayalı ve özel durumlar olarak aktarıldığı görülmektedir. Son tahlilde, söz konusu filmlerde, aile kurumu ve ataerkil değerler arasındaki ilişkinin, genel toplumsal ve kültürel arka plânla bağlantısı içinde işlenmemiş olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla, daha farklı bir aile yapısı önerilmeden, var olan toplumsal düzen içinde ve/veya “hayali” düzeyde mutlu ve eşitlikçi ailelerin, evliliklerin kurulabileceği düşüncesi aktarılmış olur.

### Kaynakça

Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan.

Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.

Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* (Cem Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Hall, S. (1996). Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and the Problems. Stuart Hall vd. (Ed.), *Culture, Media, Language*. London: Routledge.

- Horkheimer, M (2005). *Geleneksel ve Eleştirel Kuram* (Mustafa Tüzel, Çev.). İstanbul: YKY.
- Irmak, Ç. (Yönetmen). (2005) *Babam ve Oğlum* [Film]. Türkiye: Avşar Film.
- Irmak, Ç. (Yönetmen). (2008) *Issız Adam* [Film]. Türkiye: Most Prodüksiyon.
- Irmak, Ç. (Yönetmen). (2011) *Dedemin İnsanları* [Film]. Türkiye: Most Prodüksiyon & Ay Yapım.
- Irmak, Ç. (Yönetmen). (2014) *Unutursam Fısılda* [Film]. Türkiye: Taff Pictures & Mars Entertainment Group.
- Irmak, Ç. (Yönetmen). (2015) *Nadide Hayat* [Film]. Türkiye: Taff Pictures & Mars Entertainment Group.
- Kongar, E. (1990). Türkiye’de Aile Yapısı, Evrimi ve Bürokratik Örgütlerle İlişkileri. *Aile Yazıları 2*. Ankara: T. C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu.
- Köstepen, E. (2009). Türkiye’de Sinemacılığın Güncel Manzarası. *Altyazı Dergisi*, Eylül 2009, 44-49.
- Muhafazakârlığın Kökeninde Aile Var (2006, 18 Mart). *Milliyet*. <http://www.milliyet.com.tr/2006/03/18/guncel/axgun02.html>
- Poster, M. (1989). *Eleştirel Aile Kuramı* (Hüseyin Tapınç, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Saran, N. (1990). Aile Hayatı ve Toplum. *Aile Yazıları 3* (s.135-141). Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, 1990.
- Sayın, Ö. (1990). Aile İçi İlişkilerin Toplum ve Birey Boyutunda Çözümlemesi. *Aile Yazıları 4*. Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu.
- Tolan, B. (1990). Geleneksel Aileden Çağdaş Aile Yapısına Doğru. Beylü Dikeçligil ve Ahmet Çiğdem (Ed.) *Aile Yazıları 2*. Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu.



# Fatih Akın Filmlerinde Suç ve Failleri: Almanlar ve Diğerleri

Emin Paftalı<sup>1</sup>

## Giriş

Sinema ortaya çıktığı ilk zamanlardan itibaren önemli bir temsil alanı olmuştur. Kendinden önceki anlatım araçlarından farklı olarak, gündelik hayata çok benzeyen görsel ve işitsel bir dünya yaratabilen sinema, okuma yazma bilmeyen insanların bile rahatlıkla anlayabileceği bir anlatım sunmaktadır. Toplumsal hayatın parçası olan bütün konular, kavramlar sinemada temsil edilmekte ve bu aracı kullanan insanların düşünce ve amaçlarına uygun şekilde anlatılmaktadır. Bu anlatımlarda yer alan temalara (aşk filmi, intikam filmi vb.), anlatımları şekillendiren türlere (korku filmi, komedi filmi vb.) ve filmi yapan kişiyi etkileyen akımlara (Yeni Dalga filmi, Dogma filmi vb.) göre filmler sınıflandırılabilir.

Sinema filmlerini sınıflandırmada kullanılan en geçerli yöntemlerden biri de ulusal kategorileri kullanmaktır. Sinema her ne kadar uluslararası sınırları kolaylıkla aşabilen bir sanat dalı olsa da filmler çoğunlukla ulusal olarak sınıflandırılmaktadır. Bu yapılırken söz konusu filmlerin çekildiği ve maddi kaynağını aldığı ülkeler ya da filmi çeken yönetmenin ulusal kökeni dikkate alınmaktadır. Günlük hayatta sıkça karşılaşılan Hollywood (ABD) filmi, Fransız filmi, Türk filmi gibi ifadeler bu sınıflandırmanın bir sonucudur. Ancak Avusturyalı bir yönetmen Fransa'da İngiliz oyuncularla bir film çekip bu

---

1 Arş. Gör., Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü

filmin parasını da dünyanın farklı ülkelerinde yer alan şirketlerden sağladığında ortaya çıkan ürünü ulusal olarak sınıflandırmak zorlaşmaktadır.

Bu çalışmanın konusu olan Türk asıllı Alman yönetmen Fatih Akın, Türkler, Almanlar ve Yunanlılar gibi birçok farklı ulustan oyuncuyla, Almanya, Türkiye ve İtalya gibi bir çok farklı ülkede filmler yapmaktadır. Kendisi de göçmen bir ailenin çocuğu olan yönetmen filmlerinde göçmenlik, çok kültür-lülük, aşk, suç, melezlik ve şiddet gibi temaları sıkça kullanmaktadır. Akın’ın filmlerini ve kullandığı temaları oryantalizm, göçmenlik, aksanlı sinema, melezlik ve kimlik gibi kavramlar üzerinden inceleyen bir çok çalışma yapılmıştır ve yapılmaya devam edilmektedir (Deliormanlı, 2006; Sayın, 2007; Ulusay, 2008; Yaren, 2008; Kaya, 2010; Yılmaz, 2012; Asutay ve Atık, 2012; Eleftheriotis, 2012; Atılgan, 2013; Özkan, 2014). Uluslararası alanda başarılar ve ödüller kazanmış bir sinemacı olarak Fatih Akın’ın filmleri izleyicilerin ve film araştırmacılarının ilgi odağı olmaktadır.

Bu çalışmada filmlerinde sıkça kullandığı suç temasını Akın’ın nasıl ele aldığı analiz edilmektedir. Çalışmaya başlarken yapılan literatür taramasında bu konuda yapılan çalışmaya rastlanmamıştır. Çalışmada insan hayatının önemli bir parçası olan ve ilgi çekici bir konu olduğu için popüler anlatım araçlarında sıkça kullanılan suç temasının Akın’ın filmlerinde nasıl, hangi sıklıkla ele alındığı ve suçun faili olarak hikâyelerdeki hangi karakterlerin gösterildiği ortaya çıkarılmaktadır.

Analiz edilen tema ve bu temanın nasıl kullanıldığı, filmlerin hikâyeleri oluşturulurken yapılan tercihler ile belirlendiği için Fatih Akın’ın sadece yönettiği değil, aynı zamanda yazım sürecine de dahil olduğu filmler incelenmektedir. İki kültürün, Alman ve Türk kültürlerinin etkisiyle büyüdüğünü (Akın, 2013) ifade eden Akın’ın bu iki ulustan karakterlere yer verdiği filmler incelemek için seçilmiştir. Böylece seçilen filmlerin anlatı yapıları içinde suçun faili olan karakterlerin seçiminde Alman ve Alman olmayan karakterlere ne kadar yer verdiği çözümlenmektedir.

Çalışmanın ilk bölümünde, Fatih Akın’ın filmlerinde yer alan göçmenlik temasının daha iyi anlaşılabilmesi için önce Almanya ve Türkiye arasında yaşanan göç olaylarının nasıl yaşandığı anlatılmaktadır. Daha sonra konu sinema ile ilişkilendirilerek göç olgusunun Türk ve göçmen yönetmenler tarafından ele alınışından bahsedilmektedir. Yöntem ve örneklem bölümünde

çalışma ile ilgili tanımlara, çalışmanın yöntemine ve örneklem seçimine yer verilmiştir. Bulgular ve yorum kısmında filmlerin suç ve suçların failleri bağlamında analizi yapılmakta ve çalışma sonuca ulaştırılmaktadır.

## **Almanya, Göçmenler ve Yönetmenler**

20. yüzyılın başında yaşanan ve bütün dünyayı etkileyen iki büyük savaş Avrupa'da büyük değişimlerin yaşanmasına neden olmuştur. Savaş öncesinde ve sırasında yaşanan göçlerin dışında, savaş sonrasında da bir çok toplumsal ve demografik değişiklik yaşanmıştır. Bu değişikliklerin temel nedenlerinden biri büyük insan kayıpları yaşayan Avrupa ülkelerinin kendilerini toparlamak için ihtiyaç duydukları işgücünü çevrelerindeki ve Avrupa dışındaki ülkelere sağlamalarıdır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, göç alan ülkelerin kendi isteği ile (Erder, 2006:27) Hollanda, Belçika, İngiltere, Fransa, İsviçre ve Almanya gibi ülkelere, işgücü olarak kullanılmak üzere İtalya, İspanya, Yunanistan, Türkiye ve Fas gibi ülkelere göçmen alınmıştır (Castles ve Miller, 2008: 94-99).

1960'lı yıllardan itibaren Türkiye'deki hükümetlerin yaptıkları resmi anlaşmalarla Türk vatandaşları çalışmak için Avrupa ülkelerine gitmeye başlamışlardır. Bu göçlerin ülkedeki işsizliği azaltacağı ve ülke ekonomisine döviz geliri sağlayacağı düşünüldüğü için vatandaşların işçi olmak için göç etmesi hükümetler tarafından desteklenmiştir (Martin, 1991:3). Türkiye'den en çok göç alan ülkelere olan Almanya'da hükümet politikalarına göre, dönüşüm ilkesine dayanarak yapılan anlaşmalarla bir yılına çalışmaya gelen işçilerin bu bir yıl sonunda ülkelere döneceği öngörülmüştür (Abadan-Unat, 2006:60). Denetimli olarak başlayan bu dış göç hareketlerinde, Almanya ve diğer göç alan ülkeler tarafından bu göç hareketinin geçici olduğu sürekli olarak vurgulanmıştır (Erder, 2006:32). Ancak ekonomik nedenler politik kısıtlamaların azalmasına neden olmuştur. Göç alan ülkeler arasındaki rekabet ve emek gücü ihtiyacı sonucunda göçmen işçilere daha çok hak verilmiş ve kalma süreleri uzatılmıştır (Castles ve Miller, 2008:100). Yaşanan zincirleme göç (Erder, 2006:27) süreci ile birlikte göçmen işçilerin ailelerinin ve yakın çevrelerinin de gelmesi ile Avrupa'daki göçmen nüfusun sayısı oldukça artmıştır. Böylece başlangıçta geçici oldukları düşünülen göçmenler kalıcı olmaya başlamışlardır. Federal Almanya'da 1961 yılında 6700 Türk göçmen varken bu sayı 1987'de 1.530.700'e ulaşmıştır (Abadan-Unat, 2006: 53).

Almanya’da sayıları hızla artan ve bu ülkede kalıcı olmaya başlayan Türk göçmenler çeşitli uyum sorunları yaşamışlardır. Kültür ve dil farklılıkları bu sorunların temel nedenlerinden bazılarıdır. Ayrıca Alman toplumunun göçmenlere yaklaşımı da zaman içinde değişime uğramıştır. Göçlerin yaşandığı ilk dönemde, Alman hükümetleri ile benzer şekilde, Alman toplumundaki yaygın düşünce göçmenlerin geçici olarak ülkelerinde bulunduğuydur (Ünver, 2003:202). Ancak 1970’lerde yaşanan ekonomik sorunlar ve göçmenlerin kalıcı olduğunun anlaşılması ile birlikte Alman toplumunda yabancı düşmanlığı etkili olmaya başlamıştır (Abadan-Unat, 2006:289). 1980’lerde tüm Avrupa’da etkili olan yabancı düşmanlığı nedeniyle göç alan ülkelerde ırkçılığı ve yabancı düşmanlığını engellemek için ortak çalışmalar yapılmıştır (Yılmaz, 2008).

Yaşanan büyük göçler sırasında göç alan ve göç veren ülkelere ortaya çıkan, bu ülkelere yaşayan insanların ve göçmenlerin yaşadığı sorunlar sinemayı da etkilemiştir. Türkiye’de bir çok yönetmen göç ve göçmenlerle ilgili filmler yapmışlardır. Bu dönemde yapılan filmlerden olan Halit Refiğ’in *Bir Türk’e Gönül Verdim* (1969), çalışmak için gittiği Almanya’dan dönüş yapan İsmail’in Alman sevgilisi Eva’yı ve ondan olan çocuğunu arkasında bırakması ile başlar. Filmde çocuğuyla beraber Türkiye’ye gelen Eva’nın yaşadıkları anlatılmaktadır. Yılmaz Güney’in *Baba* (1971) filminde ise hikâyenin başında Almanya’ya işçi olarak gitmek isteyen insanların durumu ve yaşadıkları gösterilmektedir. Türkan Şoray yönettiği ve başrolünde kendi oynadığı *Dönüş* (1972) filminde eşi Almanya’ya çalışmaya giden bir kadının yaşadığı sıkıntıları anlatmaktadır. Orhan Aksoy’un *Almanyalı Yârim* (1974), Orhan Elmas’ın *El Kapısı* (1974), Korhan Yurtsever’in *Kara Kafa* (1979) ve Şerif Gören’in *Almanya Acı Vatan* (1979) filmleri de benzer konuları işleyerek göç sürecini, etnik ve kültürel farklardan kaynaklanan zorlukları ve göçmenlerin hayatlarını ele almaktadır.

Türkiye’de göçmenler üzerine film yapan Türk yönetmenlerin yanında, kendileri başka ülkelere göçüp o ülkelere filmler yapan Türk sinemacılar da göç olgusunun ülkelere ve insanlara olan etkilerini anlatan filmler yapmışlardır. Önce İsveç’e sonra da Avustralya’ya göçen Ayten Kuyululu Ürkmez, göçmenleri konu alan dört tane (*Dışarıdakiler*, 1969. *Bir Avuç Toz*, 1974. *Altın Kafes*, 1975. *Suçlu mu Piyon mu?*, 1989) film yapmıştır. *Otobüs* (1974) filmi ile İsveç’e kaçak işçi olarak götürülen bir grup göçmenin Stockholm’ün ortasında bir otobüsün içinde kalmalarını anlatan Tunç Okan, *Sarı Mercedes*



(1992) filminde yeni aldığı arabasıyla Almanya'dan Türkiye'ye gelen göçmen işçi Bayram'ın yaşadıklarını perdeye taşımıştır. Yönetmen Tevfik Başer, Almanya'ya göçmen olarak gittikten sonra göçmenler üzerine üç film yapar. Başer 40 *Metrekare Almanya* (1986) filminde evlendiği adam ile Almanya'ya gidip küçük bir evde hayatını geçirmek zorunda kalan Turna'yı, *Sahte Cennete Veda* (1989) filminde bir Alman hapishanesinde kalan Elif'i, *Elveda Yabancı* (1993) filminde ise Almanya'dan sınır dışı edilen Türk göçmen Deniz'i anlatır.

## Yöntem ve Örneklem

Bu çalışmada ele alınan filmleri incelemek için içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. İçerik analizi, metin içeriği toplama ve toplanan bu içeriği çözümleme yöntemidir. Ele alınan metin, bir iletişim ortamı işlevi gören her türlü yazılı, görsel ya da sözlü öge olabilmektedir. Bu bağlamda kitap, gazete, reklam, fotoğraf ve film gibi eserler içerik analizi kapsamında incelenebilmektedir. İçerik analizi bir iletişim kaynağındaki içeriğin açığa çıkarılmasını sağlayarak söz konusu içeriğin sıradan bir okuma ya da izleme eyleminden farklı bir biçimde keşfedilmesine olanak vermektedir (Neuman, 2006: 466).

Çalışmada içerik analizi yöntemi kullanılarak ele alınan filmlerdeki suç eylemleri ve bu eylemlerin failleri saptanmaktadır. Sözlük anlamı olarak “Törelere, ahlak kurallarına, yasalara aykırı davranış” (TDK, 2016) olarak tanımlanan suç, sosyoloji bağlamında “kişisel alanı aşp kamusal alana giren ve yasak olan kural ya da yasaları çiğneyen, buna bağlı olarak meşru cezaların ya da yaptırımların uygulandığı ve kamusal bir otoritenin (devlet ya da yerel bir kuruluş) müdahalesini gerektiren fiiller.” (Marshall, 1999: 702) şeklinde açıklanmaktadır. Hukuki olarak da suç, “Yasalarca belirlenen ve cezalandırılan hukuka aykırı eylem” (Bağdatlı, 2010: 556), “Hukuk kurallarının yasakladığı ve yapılmasına veya yapılmamasına cezai yaptırım bağladığı eylem” (Yılmaz, 2012:668) şeklinde tanımlanmaktadır. Suçlu ise “Suç işlediği yargı organları tarafından kesin olarak saptanmış ve mahkum edilmiş kimse” (Bağdatlı, 2010: 557) olarak tanımlanmaktadır. Bu nedenle çalışmada *suçlu* ifadesi yerine *fail* kelimesi kullanılmaktadır. Fail “Suçun kanuni tanımında yer alan fiili birlikte gerçekleştiren kişilerden her biri” (TCK, 2016) şeklinde tanımlanmaktadır. Literatür taraması yapıp filmlerin içerikleri ile karşılaştırıldığında aşağıdaki suç türlerine ve tanımlar ulaşılmıştır (TCK, 2016; ASBDAHK, 2016; Bağdatlı, 2010: 104-242-334):

- **Cinsel saldırı:** Cinsel davranışlarla bir kimsenin vücut dokunulmazlığını ihlal etmek.
- **Dolandırıcılık:** Hileli davranışlarla bir kimseyi aldatıp, onun veya başkasının zararına olarak, kendisine veya başkasına bir yarar sağlamak.
- **Hırsızlık:** Zilyedinin rızası olmadan başkasına ait taşınır bir malı, kendisine veya başkasına bir yarar sağlamak amacıyla bulunduğu yerden almak.
- **Kasten öldürme :** Bir insanı kasten öldürmek.
- **Kasten yaralama:** Kasten başkasının vücuduna acı veren veya sağlığının ya da algılama yeteneğinin bozulmasına neden olmak.
- **Mala zarar verme:** Başkasının taşınır veya taşınmaz malını kısmen veya tamamen yıkmak, tahrip etmek, yok etmek, bozmak, kullanılamaz hale getirmek veya kirletmek.
- **Resmi belgede sahtecilik:** Bir resmi belgeyi sahte olarak düzenlemek, gerçek bir resmi belgeyi başkalarını aldatacak şekilde değiştirmek veya sahte resmi belgeyi kullanmak.
- **Ruhsatsız silah bulundurma, taşıma ve yasadışı silah ticareti:** Kanun kapsamına giren ateşli silahlarla bunlara ait mermileri ülkeye sokmak, ...kanun hükümleri dışında ülkede yapmak veya ...ateşli silahları veya mermileri bir yerden diğer bir yere taşımak, satmak veya satmaya aracılık etmek.
- **Suç eşyasının satın alınması:** Bir suçun işlenmesiyle elde edilen eşyayı veya diğer malvarlığı değerini, bu suçun işlenmesine iştirak etmeksizin, satmak, devretmek, satın almak veya kabul etmek.
- **Tehdit:** Bir başkasını, kendisinin veya yakınının hayatına, vücut veya cinsel dokunulmazlığına yönelik bir saldırı gerçekleştireceğinden bahisle tehdit etmek.
- **Uyuşturucu kullanma:** Kullanmak için uyuşturucu veya uyarıcı madde satın almak, kabul etmek veya bulundurmak ya da uyuşturucu veya uyarıcı madde kullanmak.
- **Uyuşturucu ticareti:** Uyuşturucu veya uyarıcı maddeleri ruhsatsız veya ruhsata aykırı olarak imal, ithal veya ihraç etmek.

Çalışmanın örneklemini Fatih Akın'ın yazdığı ve yönettiği *Kısa ve Acısız* (Kurz und schmerzlos, 1998,), *Temmuzda* (Im Juli, 2000), *Duvara Karşı* (Gegen die Wand, 2004), *Yaşamın Kıyısında* (Auf der anderen Seite, 2007) ve *Soul Kitchen* (2009, Yöneten: Fatih Akın, Yazan: Fatih Akın, Adam Bousdoukos ) filmleri oluşturmaktadır. Yukarıda tanımları yer alan suç eylemlerinin ele alınan filmlerde hangi bağlamda, hangi sıklıkta ve hangi karakterler tarafından işlendiği içerik analizi yöntemi ile ortaya konmaktadır.

## Bulgular ve Yorum

Bu bölümde ele alınan filmlerdeki suç eylemleri çözümlenmektedir. Yapılan çözümlemelerin daha iyi anlaşılabilmesi için önce ele alınan filmin konusu özetlenmektedir. Suç eylemleri saptanırken eylemin filmin hikâyesi içinde ve izleyicinin görebileceği şekilde işlenmesi dikkate alınmıştır. Karakterler tarafından anlatılan ama filmde gösterilmeyen suç eylemleri içerik analizine dahil edilmemiştir. Bu bağlamda bölüm sonunda yer alan ve filmlerdeki suç eylemlerinin sayılarını, türlerini ve faillerini gösteren tablodaki veriler sadece filmin hikâyesi içinde yer alan ve izleyicinin işlendiğini görebildiği suç eylemlerini kapsamaktadır.

Fatih Akın'ın ilk uzun metrajlı filmi olan *Kısa ve Acısız*, Almanya'da yaşayan üç göçmen karakterin öyküsünü anlatmaktadır. Türk Gabriel, Yunan Costa ve Sırp Bobby yasadışı işlerle para kazanan üç arkadaştır. Yakalanıp hapse giren Gabriel cezasını tamamlayıp çıktıktan sonra bir daha suç işlemeye karar verir. Türkiye'ye gidip yeni bir hayat kurmak istemektedir. Arkadaşları Costa ve Bobby'yi de suç dünyasından uzaklaştırmaya çalışır ancak başarılı olamaz. Hırsızlık ve yasadışı silah ticareti gibi işlerle uğraşmaya devam eden ve mafya ile çalışmaya başlayan Costa ve Bobby işleri ters gidince beraber çalıştıkları mafya lideri tarafından öldürülürler. *Kısa ve Acısız* filmi, Gabriel'in arkadaşlarının intikamını almak için mafya lideri Muhamer'i öldürmesi ile sona erer.

*Kısa ve Acısız* filminin anlatı yapısı Almanya'da yaşayan göçmenlerin işledikleri suçlar üzerine kurulmuştur. Filmin giriş tanıtım yazıları ekrana gelirken, kıyafetlerinden ve fiziksel görünümünden göçmen oldukları anlaşılan bir grup insanın kavga edişleri gösterilir. Bu giriş filmin devamında yaşanacakları özetler niteliktedir. Tanıtım yazılarından sonra ilk sahnede filmin hikâyesi, Costa'nın bir arabanın camını kırıp içerdeki bilgisayarı çalması



Görsel 1. Kısa ve Acısız filmindeki karakterler; Costa, Gabriel ve Bobby.

ve kendisine engel olmak isteyen bir kişiye vurup kaçması ile başlar. Costa film boyunca hırsızlık yapmaya devam ederken Bobby de onun çaldığı malları satmaktadır. İşlerini büyütmek isteyen Bobby bir mafya lideri ile çalışmaya başlar. Mafya lideri Muhamer isimli bir Arnavut göçmendir. Muhamer insan ve yasadışı silah ticareti gibi işlerle uğraşmaktadır. Filmde ayrıca yaşadıkları bölgede uyuşturucu ticaretini Kürt göçmenlerin yönettiğini belirten ifadeler kullanılmaktadır. Gabriel, Bobby ve Costa'nın uyuşturucu temin ettiği satıcı Neco isimli bir Türk göçmendir. Neco karakteri Fatih Akın'ın kendisi tarafından oynanmaktadır.

Arkadaşlarını suç dünyasından uzaklaştırmaya çalışan Gabriel, arkadaşı Costa'ya yasal yoldan para kazanabilmesi için postanede bir iş bulur. Costa postanede hırsızlık yapmaya devam eder ve başka insanların mektuplarını çalar. Arkadaşlarını yasal yollara yönlendiren Gabriel, taksi şoförlüğü işine devam edebilmek için yasa dışı yollara başvurur. Büyük kardeşi Cenk ile aynı taksi lisansını kullanarak dolandırıcılık yaparlar. Kız arkadaşı Ceyda kendisinden ayrılınca Costa yaşadığı sıkıntı ile suç işlemeye devam eder. Bobby ve Gabriel ile gece dışarı çıkan Costa önce bir mağazanın vitrin camını kırar. Gecenin devamında Ceyda ve yeni sevgilisi Sven ile karşılaşan Costa ve arkadaşları, Sven'e saldırarak kasten yaralama suçu işlerler. Saldırı eylemi

ile filmde çok sık karşılaşmaktadır. Kız arkadaşı Alice ile tartışan Bobby ona vurarak fiziksel şiddet uygular. Arkadaşları Bobby ve Costa ile konuşmak için Muhamer'in mekânına giden Gabriel burada mafya liderinin adamları tarafından dövülür. Telefonla konuşmak için sıra bekleyen biri ısrar edince Gabriel'in saldırısına uğrar.

Arnavut mafya lideri Muhamer ile beraber çalışan Bobby, Costa'yı da yanına alarak yasadışı silah ticareti yapmaya başlar. Muhamer adına ve onun parası ile yaptığı bir alışveriş kötü gider ve parayı çaldırır. Bunun üzerine Muhamer onun peşine düşer ve yakaladığı yerde ona saldırır. Bobby kendini korumaya çalışır ama Muhamer onun silahını alarak Bobby'yi öldürür. Arkadaşının intikamını almak isteyen Costa, uyuşturucu satıcısı Neco'dan bir silah satın alır ve Muhamer'in peşine düşer. Yolda kendisine çarpan insanlara saldırır. Muhamer'i bulduğunda onu vurur. Ancak Muhamer ölmez ve Costa'yı bıçaklar. Costa'nın yardımına gelen Gabriel, Muhamer'i araba ile çarparak durdurur. Costa kollarında öldükten sonra yaralı Muhamer'in yanına giden Gabriel onu silahla vurarak öldürür.

*Kısa ve Acısız* filminde kasten öldürme, kasten yaralama, hırsızlık, mala zarar verme, suç eşyasının satın alınması, dolandırıcılık, tehdit, yasadışı silah ticareti, uyuşturucu kullanımı, uyuşturucu ticareti, ruhsatsız silah bulundurma, ruhsatsız silah taşıma suçları toplam 36 defa işlenmektedir. Bu suçların faillerini ise sadece göçmen karakterler oluşturmaktadır. Filmde suç işleyen Alman karakter bulunmamaktadır.

İki alman karakterin aşk hikâyesini anlatan *Temmuzda* filmi, adını filmin ana karakterlerinden biri olan (Almanca Temmuz anlamına gelen) Juli'den almaktadır. Stajyer öğretmen Daniel'den hoşlanan Juli onunla yakınlaşmaya çalışırken istemeden Daniel'in başka bir kadından etkilenmesine neden olur. Juli'nin kendisine tavsiye ettiği konsere giden ve yine onun söylediği güneş sembolünü takip eden Daniel, Melek isimli genç bir kadınla tanışır ve ondan hoşlanmaya başlar. Almanya'da yaşayan Türk bir göçmen olan Melek, tatil için Türkiye'ye gidince Daniel de onu bulmak için Türkiye'ye doğru yola çıkar. Daniel'i bulma ümidini kaybeden Juli, rastgele bir yerlere gidip uzaklaşmak için otostop yaparken Daniel ile karşılaşır. İkisi beraber yolculuk yapmaya başlarlar. Araba ile yol üstündeki ülkelerden geçerlerken çeşitli talihsizlikler yaşarlar. Arabaları bozulur. Otostopla yola devam ederler. Daniel soyulur. Birbirlerini kaybederler. Şans eseri tekrar karşılaşırlar. Yola devam

edebilmek için bir araba çalarlar. Bir kaç ülkeyi beraber geçtikten sonra kavga ederler ve kendi yollarına giderler. Otostop yapan Daniel Türkiye'ye gitmek-  
te olan İsa'nın arabasına biner. Yaşadıklarını ona anlatırken aslında Melek'i  
değil de Juli'yi sevdiğini anlar. Türkiye'ye girerken pasaportu olmadığı için  
yakalanır. Ancak Türk polislerinin dikkatsizliği nedeniyle nezaretten çıkar.  
Yolculuğa başladığında gitmeyi amaçladığı İstanbul boğazına gelir. Burada  
Juli ile karşılaşır ve kavuşurlar. *Temmuzda* filmi, Daniel ve Juli'nin dönüş yo-  
lunda karşılaştıkları Melek ve İsa ile beraber Almanya'ya doğru yol çıkmala-  
nyla sona erer.

*Temmuzda* filminin ilk sahnesinde Daniel, otostop yaparak İsa'nın ara-  
basına binmeye çalışır ancak İsa buna izin vermez. Bunun üzerine Daniel ara-  
banın önüne geçerek İsa'yı durdurmaya çalışır, İsa ise arabayı onun üzerine  
sürerek Daniel'i yaralar. Bu kasten yaralama eylemi dışında uyuşturucu kulla-  
nımı filmde en çok işlenen suçlardan biridir. Daniel'in komşusu Kodjo, Juli ve  
Daniel filmde uyuşturucu kullanan karakterlerdir. Budapeşte'ye gelen Daniel  
ve Juli burada ayrı düşerler ve Daniel, Luna isimli bir kadınla karşılaşır. Luna  
Daniel'i bir gece kulübüne götürür. Luna ve arkadaşı Kellner gece kulübünde  
Daniel'in içkisine ilaç katarak onu bayıltırlar ve soyarlar. Cüzdan ve pasa-



Görsel 2. *Temmuzda* filmindeki karakterler: Juli ve Daniel.

portu çalınan Daniel kendine gelince Luna'nın peşine düşer ve onu bir pazar yerinde bulur. Yaşanan kovalamacada Luna hırsızlık yapmaya devam eder. Çalınan eşyalarını geri alamayan Daniel Romanya sınırında Juli ile karşılaşır. Beraber yola devam ederken bir araba çalmaya karar verirler. Hırsızlık eylemini gerçekleştirmeden önce yaptıkları konuşmalar bu iki Alman karakterin suç yaklaşımını özetlemektedir:

Daniel- Benim güzel bir fikrim var sanırım.

Juli- Nedir?

Daniel- Araba çalacağız?

Juli- Ne?

Daniel- Evet bir araba çalacağız.

Juli- Biz araba çalamayız.

Daniel- Neden?

Juli- Biz iyi insanlarız. İyi insanlar öyle şeyler yapmazlar.

Daniel- (düşünceli) Ama kötü birinin arabasını çalabiliriz.

Daniel ve Juli yaptıkları konuşma sonrasında iyi insanlar oldukları için hırsızlık yapamayacakları, ancak kötü birinin arabasını çalarlarsa bunun suç olmayacağı sonucuna varırlar. Çevrelerindeki insanları gözleyerek kötü birini ararlar. Kendisinden para isteyen çocuğu döven bir adamın kötü olduğuna karar verip onun arabasını çalarlar. *Temmuzda* filminde kasten yaralama, hırsızlık, mala zarar verme, uyuşturucu kullanımı suçları 6 fail tarafından toplam 11 defa işlenmektedir. Bu 6 failin ikisi Alman, diğerleri ise göçmen ya da Alman olmayan diğer ülkelerdeki karakterlerdir. Alman karakterler filmde hırsızlık ve uyuşturucu kullanımı suçlarını işlemektedirler.

Fatih Akın'ın başka bir aşk hikâyesi anlattığı filmi *Duvara Karşı*, Almanya'da yaşayan iki Türk göçmenin, Sibel ve Cahit'in hikâyesine odaklanmaktadır. Eşinin ölümünden sonra hayata küsen, sürekli alkol kullanan Cahit bir gün intihar etmek için arabasıyla bir duvara çarpar. Hayatta kalan Cahit bir rehabilitasyon merkezine yatırılır ve burada Sibel ile tanışır. Tutucu ailesinin baskısından kurtulmaya çalışan Sibel, Cahit'i sahte bir evlilik yapmak için iltisap eder. Böylece ailesinden uzaklaşarak istediği hayatı yaşayabilecektir. Başlangıçta iki yabancı olan Sibel ve Cahit zaman içinde duygusal olarak yakınlaşırlar. Bu durum Cahit'in Sibel'i kıskanmasına neden olur. Sibel'in be-

raber olduğu erkeklerden biri ile kavga eden Cahit istemeden adamı öldürür ve hapse girer. Haber basına yansıyınca Sibel’in ailesi onu reddeder ve büyük kardeşi Sibel’in peşine düşer. Sibel Türkiye’deki kuzeni Selma’nın yanına kaçar. Selma ona çalıştığı otelde iş verir. Türkiye’de mutlu olamayan Sibel uyuşturucu kullanmaya başlar. Dengesiz ve saldırgan tavırları yüzünden girdiği bir sokak kavgasında bıçaklanır. Hayatta kalan Sibel, kendisini kurtaran taksici ile evlenir ve çocuk sahibi olur. Almanya’da cezasını tamamlayan Cahit hapisten çıkınca onu görmek için Türkiye’ye gelir. Buluşan Sibel ve Cahit beraber kaçmak için sözleşirler. Ancak Sibel eşinin ve çocuğunun yanına dönünce Cahit ile gitme kararından vazgeçer. *Duvara Karşı* filmi, Sibel’in onunla gelmeyeceğini anlayan Cahit’in doğduğu şehre gitmek için otobüse binmesi ile sona erer.

Filmin iki ana karakterinden biri olan Cahit filmin genelinde saldırgan tavırlar içindedir. İlk sahnelerden birinde gittiği barda kendisine sözlü olarak sataşan adama saldırır. Sibel ve Cahit düğünlerinde beraber uyuşturucu kullanırlar. Cahit ayrıca arkadaşı Marlen ile beraber de uyuşturucu kullanır. Sibel ve Cahit beraber Türklerin işlettiği bir gece kulübüne giderler. Beraber dans ederlerken bir adam Sibel’i rahatsız eder ve kavga çıkar. Bir grup Türk Cahit’e saldırarak onu döverler. Sibel daha önce beraber olduğu Niko tekrar kendisi ile yakınlaşmak isteyince onu reddeder. Sibel tarafından kabul edilmeyen Niko

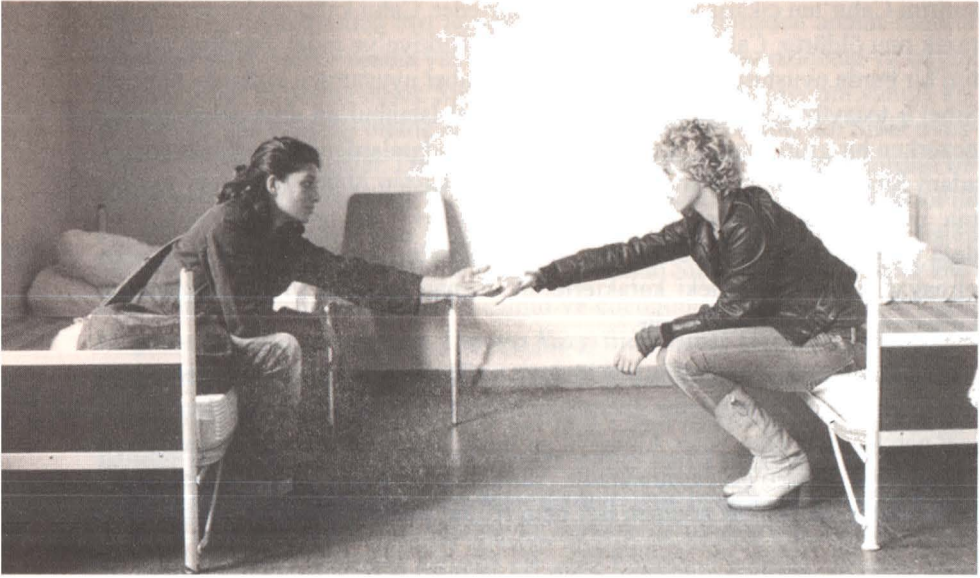


Görsel 3. *Duvara Karşı* filmindeki karakterler: Sibel ve Cahit



sinirini Cahit'ten çıkarır ve onu söz ile taciz eder. Cahit kafasına bir şey ile vurarak onu öldürür. Cahit hapse girince Sibel Türkiye'ye gider. İstanbul'da git-tiği bir barda uyuşturucu kullanır. Onunla beraber uyuşturucu kullanan barmen Sibel'e tecavüz eder. Kendini kaybeden Sibel İstanbul'un arka sokaklarında gezerken bir grup adamın tacizine uğrar. Sibel adamlardan birine küfür edince adam Sibel'i bıçaklar. Duvara Karşı filminde kasten öldürme, kasten yaralama, uyuşturucu kullanımı ve cinsel saldırı suçları 6 fail tarafından toplam 13 defa işlenmektedir. Bu 6 failin biri Alman, diğerleri ise göçmen ya da Alman olmayan diğer ülkelerdeki karakterlerdir. Alman karakter filmde uyuşturucu kullanımı suçunu işlemektedir.

*Yaşamın Kıyısında* filmi, Almanya ve Türkiye arasında gidip gelen parçalı yapısıyla birbirinin içine geçmiş üç hikâye ve üç aileyi anlatmaktadır. Ailesi parçalanmış olan Yeter Almanya'da hayat kadını olarak geçimi sağlarken kızı Ayten Türkiye'de yaşamaktadır. Yaptığı iş yüzünden tehdit edilen Yeter işini bırakıp emekli bir göçmen işçi olan Ali ile yaşamaya başlar. Ali'nin oğlu Nejat ise, bir Alman üniversitesinde öğretim üyesidir. Ali, Yeter ile yaşadığı bir tartışma sırasında ona vurarak ölümüne sebep olur ve hapse girer. Nejat babasının yaptığı bu kötülüğe karşılık olarak Yeter'in kızı Ayten'e yardım etmek ister. Ayten'i bulmak ve ona eğitim hayatında ekonomik olarak destek olmak için Türkiye'ye gelir. Ayten ise Türkiye'de yasadışı bir örgüte üyedir ve yakalanmamak için Almanya'ya kaçar. Ona yardım eden örgüt üyeleri ile ters düşünce onlardan ayrılır. Almanya'da parasız ve kimsesiz bir halde annesi Yeter'i bulmaya çalışır. Bu sırada Alman bir üniversite öğrencisi olan Lotte ile tanışır. Ayten'e yardım etmek isteyen Lotte onu evinde ağırlar. Bir polis çevirmesinde kaçak göçmen olduğu anlaşılan Ayten Almanya'dan politik sığınma talep eder. Talebi kabul edilmeyince sınır dışı edilir ve Türkiye'de hapse girer. Ayten ile aralarında arkadaşlığın ötesinde duygusal bir bağ olan Lotte, ona yardımcı olmak için Türkiye'ye gelir. Ayten, bir polisten çaldığı ve sakladığı silahı onun almasını ister. Lotte silahı Ayten'in sakladığı yerden alır ama çantasını sokak çocukları çalar. Çantasını geri almaya çalışan Lotte aynı silahla vurularak öldürülür. Lotte'nin annesi Susanne kızının ölümünden sonra Türkiye'ye gelir. Ayten'le buluşur ve Lotte'nin adına ona yardımcı olacağını söyler. Yeter'i öldüren Ali Almanya'da hapisten çıkar ve Türkiye'ye döner. Babasının memleketine döndüğünü öğrenen Nejat onu bulmak için Trabzon'a gider. Film, balığa giden babasını sahilde beklemeye başlayan Nejat ile sona erer.



Görsel 4. *Yaşamın Kıyısında* filmindeki karakterler: Ayten ve Lotte

Almanya’da yaşayan emekli işçi göçmen Ali, *Yaşamın Kıyısında* filminde suç işleyen ilk karakterdir. Beraber yaşadığı Yeter ile kavga eden Ali ona vurarak ölümüne sebep olur. Yeter’in kızı Ayten ise İstanbul’da katıldığı bir sokak eyleminde kalabalık tarafından saldırıya uğrayan bir sivil polisin silahını çalar. Daha sonra yakalanmamak için sahte bir pasaportla Almanya’ya kaçır. Annesini ararken tanıştığı Lotte ile arkadaş olan Ayten onunla beraber uyuşturucu kullanır. Alman polisi tarafından yakalanınca Türkiye’ye iade edilir ve hapse girer. Ayten’in Türkiye’de hapsedilmesinin nedeni filmde açıkça gösterilmemektedir. Lotte ziyaretine geldiğinde Ayten onu sakladığı silahı alması için yollar ama Lotte’nin çantası bir grup sokak çocuğu tarafından çalınır. Çantasını almaya çalışan Lotte bir sokak çocuğu tarafından vurularak öldürülür. *Yaşamın Kıyısında* filminde kasten öldürme, kasten yaralama, hırsızlık, resmi belgede sahtecilik ve uyuşturucu kullanımı suçları 5 fail tarafından toplam 8 defa işlenmektedir. Bu 5 failin biri Alman, diğerleri ise göçmen ya da Alman olmayan, diğer ülkelerdeki karakterlerdir. Alman karakter filmde uyuşturucu kullanımı suçunu işlemektedir.



Görsel 5. *Soul Kitchen* filmindeki karakterler: İllias ve Zinos

2009 yılında gösterime giren *Soul Kitchen*, bu isimde bir restorana sahip Zinos'un yaşadıklarını anlatmaktadır. Restoranın yemeklerini kendisi yapan Zinos belini incitir ve çalışamaz hale gelir. Doktor ona fitik teşhisi koyar ve artık açıcılık yapamayacağını söyler. Sigortası ve parası olmayan Zinos alternatif tedavi yolları ararken restoranda çalışması için Shayn'ı aşçı olarak işe alır. Zinos'un hapisanedeki kardeşi İllias, gün içinde hapisaneden çıkabilmek için dışarıda bir iş bulmak zorundadır. Kardeşini ikna ederek Soul Kitchen'da çalışmaya başlar. Kız arkadaşı Nadine Şangay'da bir iş bulup oraya çalışmaya gidince Zinos da işleri kardeşine bırakıp Nadine'in yanına gitmeye karar verir. Ancak İllias Zinos'un kendisine verdiği vekaleti kötüye kullanır ve restoranı kumarda kaybeder. Zinos'tan uzaklaşınca duyguları değişen Nadine ondan ayrılır ve başka biriyle beraber olmaya başlar. Hayatındaki herşey kötüye giden Zinos kardeşi ile birlikte restoranını geri almaya çalışır. Restoran açık arttırmayla satışa çıkar. Film Nadine'den gereken parayı alan Zinos'un restoranını geri almasıyla sona erer.

*Soul Kitchen* filminde işlenen ilk suç İllias'ın kardeşi Zinos'un mekânında kullanmak üzere bir müzik seti çalmasıdır. Daha sonra iki kardeş kaybettikleri restoranı geri alabilmek için gereken belgeleri çalarlar. Filmdeki

Alman karakter Thomas filmin sonunda hapishanede görünmektedir ancak karakterin neden hapse girdiği açıklanmamaktadır. *Soul Kitchen* filminde hırsızlık suçu 2 fail tarafından toplam 3 defa işlenmektedir. Filmde suç işleyen Alman karakter bulunmamaktadır. Ele alınan beş filmde işlenen suçlar, bu suçların işlenme sayıları ve failleri tabloda ayrıntılı olarak gösterilmiştir.

## Sonuç

Tiyatro ile başlayan görsel ve işitsel temsile dayalı hikâye anlatımı sinema ile kaydedilip bütün dünyaya yayılma imkanı bulmuştur. Günümüze geldiğinde artan teknolojik imkanlarla beraber yaygınlaşan medyada (sinema, televizyon, bilgisayar, taşınabilir cihazlar vb.) yer alan bu temsiller insan hayatının önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Gerçek dünyanın insanlar tarafından algılanabilen haline çok benzeyen görsel-işitsel temsiller sunan medyadaki bu anlatılar üzerine yapılan araştırmalar, bu temsilleri hayatın sıradan bir parçası olarak görüp sorgulamadan izleyen insanların farkındalığını arttırmayı amaçlamaktadır.

Bu çalışmada Fatih Akın'ın yazdığı ve yönettiği, ele alınan beş filmde kasten öldürme, kasten yaralama, hırsızlık, suç eşyasının satın alınması, dolandırıcılık, tehdit, ruhsatsız silah bulundurma ve taşıma, resmi belgede sahtecilik, mala zarar verme, uyuşturucu kullanma, yasadışı silah ticareti ve uyuşturucu ticareti suçlarının toplam 71 defa işlendiği saptanmıştır.

Ele alınan filmlerde hikâyenin gelişiminde etkili olan toplam 46 karakter bulunmaktadır. Bu karakterlerin 18'i Alman, 20'si Türk, diğerleri ise 6'sı Almanya'da ve 2'si başka ülkelerde yaşayan diğer uluslardan karakterlerdir. Buna göre Alman karakterler toplam karakter sayısının yaklaşık yüzde 40'ını oluşturmaktadır. Bu karakterler filmlerde 6 suç eylemi gerçekleştirmişlerdir. Karakterlerin toplam yüzde 40'ını oluşturan Alman karakterlerin suç eylemlerinin yüzde 8'inin faili oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

Suç türlerinin dağılımına bakıldığında kasten öldürme, kasten yaralama, yasadışı silah ticareti, uyuşturucu ticareti gibi suçların faillerinin göçmen ya da diğer Alman olmayan karakterler oldukları görülmektedir. Alman karakterlerin işledikleri suçlar ise hırsızlık ve uyuşturucu kullanımıdır.

Çalışmanın yöntem bölümünde belirtildiği gibi bu çalışmada kullanılan içerik analizi yöntemi, bir içeriğin açığa çıkarılmasını sağlayarak söz konusu

| <i>Kısa ve Acısız</i>        |                    | <i>Temmuzda</i>                             |                         |
|------------------------------|--------------------|---------------------------------------------|-------------------------|
| <i>İşlenen Suç</i>           | <i>Suçun Faili</i> | <i>İşlenen Suç</i>                          | <i>Suçun Faili</i>      |
| Hırsızlık                    | Costa              | Kasten Yaralama                             | İsa                     |
| Kasten yaralama              | Kosta              | Uyuşturucu kullanımı                        | Kodjo                   |
| Suç eşyasının satın alınması | Bobby              | Uyuşturucu kullanımı                        | Daniel                  |
| Dolandırcılık                | Gabriel            | Uyuşturucu kullanımı                        | Juli                    |
| Dolandırcılık                | Cenk               | Hırsızlık                                   | Luna                    |
| Mala zarar verme             | Costa              | Hırsızlık                                   | Kellner                 |
| Kasten yaralama              | Gabriel            | Kasten Yaralama                             | Luna                    |
| Kasten yaralama              | Bobby              | Hırsızlık                                   | Luna                    |
| Kasten yaralama              | Costa              | Mala zarar verme                            | Luna                    |
| Kasten yaralama              | Kürt göçmenler     | Hırsızlık                                   | Daniel                  |
| Hırsızlık                    | Costa              | Hırsızlık                                   | Juli                    |
| Hırsızlık                    | Ali                | <i>Duvara Karşı</i>                         |                         |
| Tehdit                       | Ali                | <i>İşlenen Suç</i>                          | <i>Suçun Faili</i>      |
| Yasadışı silah ticareti      | Ali                | Kasten yaralama                             | Cahit                   |
| Uyuşturucu kullanımı         | Bobby              | Uyuşturucu kullanımı                        | Cahit                   |
| Uyuşturucu kullanımı         | Costa              | Uyuşturucu kullanımı                        | Sibel                   |
| Uyuşturucu kullanımı         | Gabriel            | Uyuşturucu kullanımı                        | Maren                   |
| Uyuşturucu ticareti          | Neco               | Uyuşturucu kullanımı                        | Cahit                   |
| Hırsızlık                    | Neco               | Uyuşturucu kullanımı                        | Sibel                   |
| Ruhsatsız silah bulundurma   | Neco               | Kasten yaralama                             | Türk göçmenler          |
| Yasadışı silah ticareti      | Neco               | Kasten Öldürme                              | Cahit                   |
| Yasadışı silah ticareti      | Bobby              | Uyuşturucu kullanımı                        | Sibel                   |
| Ruhsatsız silah taşıma       | Bobby              | Uyuşturucu kullanımı                        | Türk barmen             |
| Kasten yaralama              | Bobby              | Cinsel Saldırı                              | Türk barmen             |
| Kasten yaralama              | Muammer            | Cinsel Saldırı                              | İstanbul'daki Türkler   |
| Yasadışı silah ticareti      | Bobby              | Kasten yaralama                             | İstanbul'daki Türk adam |
| Yasadışı silah ticareti      | Costa              | <i>Yaşamın Kıyısında</i>                    |                         |
| Kasten Öldürme               | Muammer            | <i>İşlenen Suç</i>                          | <i>Suçun Faili</i>      |
| Kasten Yaralama              | Gabriel            | Kasten Öldürme                              | Ali                     |
| Yasadışı silah ticareti      | Costa              | Kasten yaralama                             | İstanbul'daki kalabalık |
| Ruhsatsız silah taşıma       | Costa              | Hırsızlık                                   | Ayten                   |
| Tehdit                       | Costa              | Resmi belgede sahtecilik                    | Ayten                   |
| Ruhsatsız silah taşıma       | Gabriel            | Uyuşturucu kullanımı                        | Ayten                   |
| Kasten Yaralama              | Costa              | Uyuşturucu kullanımı                        | Lotte                   |
| Kasten Öldürme               | Muammer            | Hırsızlık                                   | İstanbul'daki çocuklar  |
| Kasten Öldürme               | Gabriel            | Kasten Öldürme                              | İstanbul'daki çocuk     |
| <i>Soul Kitchen</i>          |                    | <i>Toplamlar</i>                            |                         |
| <i>İşlenen Suç</i>           | <i>Suçun Faili</i> | <i>Toplam İşlenen Suç Sayısı:</i>           | 71                      |
| Hırsızlık                    | İllias             | <i>Alman Karakterlerin İşlediği Suçlar:</i> | 6                       |
| Hırsızlık                    | Zinos              |                                             |                         |
| Hırsızlık                    | İllias             |                                             |                         |

içeriğin sıradan bir okuma ya da izleme eyleminden farklı bir biçimde keşfedilmesine olanak vermektedir (Neuman, 2006: 466). Bu çalışmanın, ulaşabildiği okuyucuların film izleme süreçlerinde, genelde filmlerin, özelde de Fatih Akın filmlerinin farklı bir biçimde keşfedilmesine küçük bir katkı sağlaması umulmaktadır.

## Kaynakça

Abadan-Unat, N. (2006). *Bitmeyen Göç*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Akın, F. (2013). *Sinema, Benim Memleketim*. (Çev. B. Tut). İstanbul: Doğan.

ASBDAHK (2016) Ateşli Silahlar ve Bıçaklar ile Diğer Aletler Hakkında Kanun. <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.3.6136.pdf>. 13. 04. 2016 tarihinde erişilmiştir.

Asutay, H., Atık, O. (2012). Fatih Akın’ın” Kurz Und Schmerzlos” filminde Türkalman gençlik alt kültürlerinin yansımaları. *Journal Of World Of Turks/Zeitschrift Für Die Welt Der Türken*, 4(2).

Atılğan, B. (2013). *Fatih Akın Filmlerinde Göçmen Kuşaklar Arasındaki Farklılıklar*. Anadolu Üniversitesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Bağdatlı, S. (2010). *Hukuk Sözlüğü*. İstanbul: Derin.

Castles, S., Miller, J. M. (2008). *Göçler Çağı*. (çev: B.U. Bal, İ. Akbulut). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Deliormanlı, E. (2006). *Fatih Akın’ın ‘Aksanlı’ Sineması*. Ankara Üniversitesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Eleftheriotis, D. (2012). Hayalleri Yeniden Düşünmek: Fatih Akın’ın Birleşen Yolları (Ed. D. Bayarakdar) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 10: Sinema ve Hayal* içinde. İstanbul. Bağlam.

Erder, S. (2006). *Refah Toplumunda Getto*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Kaya, A. (2010). *Sinemada Oryantalist Temsiller: Fatih Akın ve Ferzan Özpetek Filmleri*. Abant İzzet Baysal Üniversitesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev. O. Akınhay, D. Kömür-cü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Martin, P. L. (1991). *Bitmeyen Öykü: Batı Avrupa'ya Türk İşçi Göçü*. Ankara: Uluslararası Çalışma Bürosu Yayınları.
- Neuman, W. L. (2006). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri*. (Cilt 2). (Çev. S. Özge). Ankara: Yayınodası.
- Özkan, Z. Ç. (2014). Cinema in The Role of Cultural Interaction: Interculturalism Movies in Fatih Akın and Ferzan Özpetek. *International Journal Of Science Culture And Sport*, 2(5) 340-349.
- Sayın, G. (2007). Fatih Akın's Gegen die Wand (2004): Ethnicity as performance. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 1(2) 172-187.
- TCK (2016). Türk Ceza Kanunu. <http://www.mevzuat.gov.tr/Mevzuat-Metin/1.5.5237.pdf>. 12.04.2016 tarihinde erişilmiştir.
- TDK (2016). Türk Dil Kurumu. [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts)
- Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar* Ankara: Dost.
- Ünver, O. C. (2003). Almanya'ya Türk İşgücü Göçü. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*. (45) 177-225. <http://iudergi.com/tr/index.php/sosyalsiyaset/article/view/12244/11494>. 08. 04. 2016 tarihinde erişilmiştir.
- Yaren, Ö. (2008). *Altyazılı Rüyalar: Avrupa Göçmen Sineması*. Ankara: De Ki.
- Yılmaz, E. (2012). *Hukuk Sözlüğü*. Ankara: Yetkin Yayınları.
- Yılmaz, F. (2008). *Avrupa'da Irkçılık ve Yabancı Düşmanlığı*. Ankara: USAK Yayınları.
- Yılmaz, R. (2012). Göçmen Bir Yönetmenin Objektifinden Sıla Olgu-su: Fatih Akın Sineması Üzerine Bağlamsal Bir İnceleme. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 5(2).





Ve Kadrajlar



# Bir Görme Biçimi Olarak Sinematografi<sup>1</sup>

Serhat Koca<sup>2</sup>

Eğer gözlerimiz, bakışımızın, vücudumuzun hiçbir bölümüne erişmesine olanak vermeyecek şekilde oluşmuş olsaydı, ya da kötücül bir düzen ellerimizi şeylerin üzerinde gezdirmemizi sağlayıp vücudumuza dokunmamızı engelleseydi- ya da sadece, bazı hayvanlar gibi, görsel alanların kesişmesine olanak vermeyen yan gözlere sahip olsaydık- bu kendini yansıtamayacak olan, tam olarak ten olamayan vücut, bir insan vücudu olmayacaktı ve insanlık olmayacaktı.

(Maurice Merleau-Ponty, 1996, s. 33-34).

İnsanlığın doğuşu ve zihinsel faaliyetlerin gelişimi insanlaşma sürecinin bitmek bilmez öyküsüdür. Toplumsal bir varlık olarak insan doğa karşındaki savaşımını sürdürdükçe hem kendini hem doğayı yeniden üretmektedir. İnsanoğlunun biyolojik evrim süreci doğaya karşı var olma savaşının mücadelesi olarak başlamış Homo erectus'tan ("dikilen insan"), Homo sapiens'e ("akıllı insan") giden süreçte gelişen algılama ve bilişsel faaliyetler beraberinde yaratmış olduğu teknolojik ilerlemeler bugün homo-videns ("gören insan") olarak anılan insanı ortaya çıkarmıştır. "Bu geçiş süreci, yani toplumsal evrim, yetişkinlerin öğrendiklerini, çocukların, yeniden öğrenmek zorunda kalmadan taklit edip kendilerine kazandırmalarıyla; daha sonra, erginlerin, öğrendiklerini görenek, dil, yazı vb. ile gençlere ve sonraki kuşaklara aktarmaları ile; demek ki, deneyim, bilgi birikimi ve iletişim ile gerçekleşir" (Şenel, 2009, s.14).

<sup>1</sup> Bu çalışma yazarın, "Sinematografik Görüntünün Üretilmesinde Görme Biçimlerinin Rolü Ve 2000 Sonrası Türk Sineması" (2011) başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

<sup>2</sup> Arş. Gör., Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

İnsanın imgesel düşünme yeteneğinin izleri, Eski Taş Çağı’na kadar uzanan bir geçmişe sahiptir. Bu aynı zamanda görmenin kültürelleşmesinin de tarihidir. İnsan doğada var olmayan bir imge üretmiş ve görmenin kültürel bir olgu olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır, imgenin üretilmesindeki amaç her ne olursa olsun. Yüzey üzerinde ifade bulan imge, bir tasarım ürünü olarak insanın farklı bir anlatma biçimini yaratmasıdır. Algılama, tanıma ve yorumlama sonucunda ortaya çıkan imge onu gören gözden de bu süreci tekrar etmesini bekler. İmgenin anlamlı olması kültürel kodların anlamlandırılması ile mümkün olur. Yani görme tüm insanoğlu için evrensel olsa da görülenin algılanması ve yorumlanması kültürelidir. İlkel insan için avın bereketli geçmesini ifade eden bir çizim günümüz insanı için, ilkel insanın sanat arayışının bir yorumu olarak ifade bulabilir. Yorum farkı, imgenin değişmediği dikkate alınırsa, bizi imgenin görme biçiminin değiştiği sonucuna götürür. Her çağa özgü evrensel bir görme biçimi elbette yoktur. İmgenin kültürel yönü dikkate alındığında, ortaya her insanın da görme biçiminin değiştiği sonucu çıkar. Bu gerçeklik bize imgenin bir işlev, bir amaç doğrultusunda oluşturulduğu fikri dikkate alınarak yorumlanması gerektiğini gösterir. İmgenin amaç ve işlevini kavramak için içinde biçimlendiği toplumsal yapının düşünme biçimini, doğal olarak ekonomik, sosyo-kültürel yapısını bilmek gerekir. Ancak imgeyi yaratan çağın, toplumun düşünce yapısını ortaya çıkaran etkenleri çözümlemekte tek başına imgeyi anlamlandırmaya yetmeyebilir. İmgenin bir iletişim biçimi olarak, bir dışa vurum aracı olarak üretilmiş olması, kuşkusuz bir kodlama ve kod açımı sürecinin doğru okunmasına bağlıdır.

Batı’da, Rönesans ile birlikte, görme, bilginin kaynağı, bilmenin aracı konumuna ulaşmış, somut gerçeği görerek incelemek için gerçekliğin bir yüzey üzerinde kalıcı olabilmesinin arayışları hız kazanmıştır. Dinsel düşüncesün hâkim olduğu Ortaçağ’da, sanat, siyaset, felsefe gibi düşünce alanları, dini temsil eden kilisenin kontrolü altında Tanrının varlığını, her alanda sürekli yeniden üretmektedir. Rönesans, eski dönemde hâkim olan bu din temelli düşünce biçiminin, yeni bir gerçeklik ve nesnellik anlayışına doğru evrilmeye başladığı, temel dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdir. Rönesans ile birlikte, eski döneme hâkim olan, sorgulanamayan kesin yargılar ortadan kalkmaya başlamıştır. Kopernik, yermerkezcilik anlayışını tartışmaya açmış, Francis Bacon, yeni bir bilim anlayışı geliştirmiş, Machiavelli ise modern devlet düşüncesini gündeme getirmiştir. “Rönesans ile gerçeklik, evrende görülebilen,

dokunulabilen kişi ya da nesneler olarak ele alınırken, nesnellik ise gerçekliğin her insana aynı görünmesi ve hissedilmesi demektir. Sanattan ve bilimden beklenen, bu gerçeği ve nesnelliği iletmesidir” (Sender, 1992, s. 60).

Rönesans, bir bakıma, insanın kendisini ve çevresini yeni bir algılama ve kavrama biçimidir. Turani’ye göre; “Rönesans mantığı güzel sanatlar içerisinde önce resim sanatında biçimlenmeye başlamıştır. Dinsel düşünüşün temsil pratiği için mekân anlatımında gerekli olmayan perspektif Rönesans ile dünyanın bir bilgi nesnesi olarak ele alınmasıyla ortaya çıkmıştır” (2010, s. 346). Rönesans ile insan, yaşadığı dünyayı kavramaya yönelmiş, sanatçıların ilgisi de, derinliğin ve mekânsal değerlerin canlandırılmasına yönelik bilimsel araştırmalara kaymıştır. Dinsel düşünüşün etkin olduğu temsil biçiminde konu, kutsal önemi açısından bir düzenleme içinde resmedilirken Rönesans’la birlikte, resmedilen konuya göre düzenlenen bir görme biçimi ortaya çıkmıştır. Coğrafi keşifler sınırları genişleyen dünyada, sınırsız bir araştırma alanı olarak doğaya yönelen insan için artık, görme bilmenin kaynağı durumuna gelmiştir.

Görmenin öncelikli hale gelmesi Rönesans’ın, bireyin varlığını ön plana çıkaran hümanizm mantığına da uygundur. Rönesans’la, geçmişin bilgisini okuyarak, dinleyerek öğrenmek yerini, bireysel görüşlerin ortaya çıktığı somut gerçeği görerek incelemek arzusuna bırakmıştır. Böylece, dinsel düşünüşün nominalizmi<sup>1</sup> yerini realizme bırakmaya başlamıştır. Turani’ye göre; “bu dönemdeki dinsel düşünüşün yıkılışı özellikle resim sanatında üzerinden görülebilir. Dinsel düşünüşün temsil pratiği içinde, nesnelerin gözlemi yerine tasavvur öncelikliydi. Renk, nesnelerin doğal yapılarına göre değil itibari olarak kullanılıyordu. Rönesans’la, itibari formlar, yerini optik görüntülü doğa karşısında bir noktadan bakışa göre edinilmiş perspektif anlayışına terk etmeye başlamıştır” (2010, s. 348).

Avrupa sanatına özgü perspektif, Rönesans’ın başlarında, temsil pratikleri içine yerleşmiş ve geçmişin temsil patriklerini tamamen değiştirmiştir. Perspektifle birlikte, resimde her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenmiş ve görünen gerçekliğin bu şekilde olduğu kabul edilmiştir. Kolker’e göre; “perspektif, sanatçılara hamilik yapan zengin patronlara, tuvale bakma-

<sup>1</sup> Nominalizm: Felsefedeki genel kavramların yani tümellerin gerçek olmadığını sadece isimlerden ibaret olduklarını savunan felsefi akım.

da ayrıcalıklı bir konum sağlama olanağı sunmuştur ve izleyicisine bir sahip olma duygusu kazandırarak kendi bakışı için oluşturulmuş bir uzamın önünde durmanın hazzını yaşatmıştır” (2011, s. 27). Florenski’nin *Tersten Perspektif* kitabının sunuş bölümünde, Sayın; “perspektifin yeniçağa özgü bir görme biçimi olduğunu ve bu sanatsal yöntemin dünyayı ehlileştirerek, karşıdan bakılabilir, denetlenebilir bir uzama dönüştürdüğünü ve bu ehlileştirmenin gözün nesnesi olarak konumlandırılan bedeni de kapsadığını söyler” (2001, s. 9-11). Resim ya da başka alanlarda olsun üretilen imgenin belirli temsil pratiklerine bağımlı olması, toplumsal düzenin kuruluşu ve işleyişinin de imgeye yansımalarına neden olur. Leppert, “Avrupa porte ressamlığının, temsil pratiklerine göre seçkinlerin asla dışlarını gösterecek kadar gülerken resmedilmediklerini ancak yoksul sınıfların portrelerinde bu durum tam tersi bir uygulamanın var olduğunu söyler. Temsil pratiklerinin gösterme çabası aynı zamanda görünmezliği de yaratır ve imgede mevcut şeyler aslında namevcut şeylerinde işaretidir” (2010, s. 24). İmge, doğası gereği seçici olmak zorundadır. Bütün imgeler sınırlı bir yüzeyi kullanarak üretilirler ancak dikkatimizi neye vereceğimizi de gösterirler.

Fotoğrafla birlikte, Rönesans döneminde başlayan doğayı gördüğü şekliyle imgeye dönüştürme isteği gerçekleşmiş ve fotoğraf malzemesinin ucuzlaması ve baskı tekniklerinin kâğıt üzerinde gerçekleştirilebilmesi, fotoğrafın kullanımının toplumun bütün kesimlerine açılmasını sağlamıştır. Fotoğrafın kullanımının, ekonomik olarak daha demokratik bir hal almasıyla, her şey fotoğraflanmaya başlamıştır. Fotoğrafik görmenin sonucu ortaya çıkan imgenin nesnesini olan benzerliği, fotoğrafik görüntünün, görmeyle özdeş kabul edilmesine neden olmuştur. Kuşkusuz bu hakim imge üretme tekniği olarak resmin nesnesiyle kurduğu ilişkinin bir tasarım olarak kabul edilmesiyle de ilişkilidir. “Resim ve fotoğraf arasındaki asıl fark, görülebilir ve anlaşılabilir fiziksel farklardan boya ve emülsiyondan daha ötedir. En temel fark, fotoğrafın nesneler dünyası ile nedensel bağıdır. Resimde, temsil, öznesinin kimliğini vurgular, bu yüzden benzerlikten söz edilebilir; bir fotoğraf ise öznesinin varlığını vurgular, onu kaydeder, bu nedenle de transkripsiyon<sup>1</sup> olarak adlandırılabilir” (Price, 2004, s. 20).

<sup>1</sup> Transkripsiyon (dilbilim), konuşmayı yazılı hale getirme işlemidir. Diğer anlamıyla bir el yazısının veya metnin resminin sade metne dönüştürülmesidir.

Fotoğraf makinesini icadı ile nesnenin üç boyutlu görüntüsünün iki boyutlu bir yüzey üzerine kaydı gerçekleştirilmiştir. Böylece teknik görüntü kavramı doğmuş, görüntüler aracılığı ile dünya insan tarafından erişilebilir olmakla kalmamış görüntülenebilir bir hal almıştır. Fotoğraf tekniğinin insanın görme biçiminde farklı oluşu gözün yerini optiğin alışı, seçilen nesnenin sınırlandırılışı yeni bir algılama biçimidir. Gözün nasıl görmesi gerektiği artık optiğin de etkisini bağlıdır. Flusser (2009, s.15), teknik görüntülerin; "... nesnel ve simgesel olmayan özelliklerinin onları izleyenlerde bir pencereden dünyayı seyrettikleri izlenimi yaratır, izleyen onlara kendi gözüne güvendiği kadar güvenir" der. Teknik görüntünün bu yanılsamacı doğası, gerçeğin kendisi değil bir anı, optiğin bir yeniden üretimi olarak algılanmasını güçleştirir

"Benjamin'in fotoğrafın icadı ile resmin biricikliğinin ortadan kalktığını söylerken tarihsel olarak merkezi perspektife dayalı görme biçiminin de yeniden düzenlendiğini işaret etmektedir. Perspektifle yapılmış her taslak her yağlı boya resim seyirciyi dünyanın merkezine yerleştirirken fotoğraf makinesi ve daha sonra icat edilen sinema aslında böyle bir merkezin bulunmadığını göstermiştir" (Berger, 2005, s.18). Görmenin araçsallaşması, elin yerini gözün almasıyla birlikte geçmişin imgelerine olan bakışta değişmiştir. Rönesans döneminde, kilise duvarlarında ya da soyluların evlerinde asılı olan resimler, fotoğraf yoluyla, bulunduğu mekânının dışına çıkarak anlamını oluşturan bağlamdan da sıyrılmıştır. Bunun sonucunda resmin anlamı değişmiş, çoğalmıştır. Yılmaz'a göre (2006, s. 306); "fotoğraf nesnelere bakışımızı tümünden değiştirmiştir." Fotoğraf teknolojisinin ilettiği görüntüler sadece günümüzü değil geçmişin tüm yapıtlarını da başka türlü görmemize neden olmuştur. Fotoğraf görüntüsü, resimde hiçbir zaman yakalanamamış düzeyde bir gerçeklik kopyasını sunmuştur. Bazin'e göre fotoğraf, "Barok'u tamamlayarak plastik sanatları benzerlik tutkusundan azat etmiştir. Resim ne kadar gerçeğe benzerse benzesin, insanın varlığından ötürü hep bir kuşkuyu da barındırmıştır. Fotoğrafın görüntü dünyasına getirdiği en büyük yenilik, insanın aradan çıkmasıdır" (1995, s. 34-35).

Fotoğraf teknolojisinin bir uzantısı olarak doğan sinema, fotoğraftaki gibi iki boyutlu bir yüzey üzerine imgeleri kaydetme işlemini durağan değil hareketli olarak gerçekleştirir. Bu, imgenin daha inandırıcı bir yanılsamasıdır. Hareketli görüntünün yarattığı deneyim modern insan için sıradanlaşmış bir tecrübedir. İlk hareketli görüntünün yarattığı şok etkisi bugün ortadan kalk-

mıştır. Hareketli görüntü, diğer sanatlarla kıyaslandığında, çok daha yetkin bir biçimde gerçeklik yanılması yaratmaktadır. Arnheim’a göre; ilk günlerinde sinemanın sağladığı ilk duygulanım, gündelik şeyleri, tıpkı yaşamdaki gibi perdede göstermekti; “İnsanlar son hızla gelen bir trenin görüntüsünden ya da *Unter den Linden* (İhlamurlar Altında) filminde atından düşen gerçek imparatoru görmekten büyük heyecana kapılmışlardır” (1985, s. 72). Çünkü sinemanın gerçekçilik etkisi, Pezzella’nın tanımlamasıyla; “...dış dünyanın basit ve saf bir yeniden üretiminden değil, kendimi içinde yaşıyor bulduğum tarihsel çağda, görme biçimleriyle en iyi örtüşen bir temsil biçimi olmasından kaynaklanır” (2006, s. 52)

Sinema kamerası ilk icat edildiğinde, ilk filmler, doğrudan günlük hayattan kesitleri içeriyorlardı. İlk dramatik filmler, kameranın bir seyirci gibi tiyatrodaki sahne önüne yerleştirilmesi ile gerçekleşiyordu. Tek bir plandan oluşan bu filmler filme kaydedilmiş tiyatro oyunlarıdır. Sinematografinin gelişimi göz önüne alındığında, bu filmler günümüz seyircisinin görme biçimleriyle örtüşmemektedir. Sinema kuramcısı Kracauer, Melies’in bütün buluşlarına rağmen alıcıyı hareket ettirmeyişini, izleyicisinin geleneksel tiyatro izleyicisi olmasına bağlar (1985, s. 87). Melies, kendi seyircisinin alışık olduğu görme biçimi kullanarak film çekmiştir. Görüntü üretme teknolojisinin evrimi, kendi görme biçimini yarattıkça değişmiştir. Ticari sinemanın, dünyanın geneline yönelik üretim yapması nedeniyle belirli bir algısal dönüşümü gerçekleştirmiş olması bugün sinematografinin baskın olan anlatısal özelliklerinin yerleşmesini sağlamıştır.

### Sinematografik Görme

Sinema, modern çağa özgü bir sanatsal ifade aracı olarak, 19. yüzyılda ortaya çıkan bir dizi teknolojik gelişmenin sonucudur. 19. yüzyıl, Avrupa’da, coğrafi keşifler ile başlayan ticaret burjuvazinin gelişmesi ve sermaye birikiminin oluşmasıyla gerçekleşen sanayi devrimini ortaya çıkaran kapitalist ekonominin ve bu ekonominin yarattığı kent toplumunun yüzyılıdır. Daney’in de belirttiği gibi, sinema kente özgü bir olgudur. Kentten önce var olmamıştır, kentten daha uzun süre yaşamayacaktır (akt. Öztürk, 2003, s. 59).

George Simmel, taşradaki üretim ilişkilerinin yerini alan kapitalist üretim ilişkilerinin, kentli insanın yaşam tarzına ve psikolojisine ne gibi etkileri



olduğunu karşılaştırmış ve kent yaşamının farklı bir bilinç durumu yarattığını söylemiştir. Simmel'e göre; taşrada hayatın ritmi, kentle kıyaslandığında yavaş, alışıldık ve düzenlidir. Bireyin karşılaştığı uyarıcılar belli ve sınırlıdır. Oysa metropolde yaşayan bireyler, uyarıcı yoğunluğu ile karşı karşıyadır, üstelik bu uyarıcılar hızlı, kesintisiz ve düzensizdir. Hızla değişen görüntülerin yarattığı kalabalık, tek bir bakışın yarattığı devamsızlık hissi, bir dizi izlenim, bir anda belirişin beklenmezliği ile kent duyumsal görüntüler bakımından kırsal yaşamdan çok farklıdır. Kent dışında ise hayatın ritmi yavaşlıyor ve duyumsal görüntüler daha yavaş, daha düzenli, daha daimi olarak okunuyor (2003, s. 84). Pezzalla, sinemanın modern döneme özgü karakterini, Simmel'in belirttiği gibi büyük kentlerde geleneksel deneyime uymayan bir dizi uyarıcıların varlığı ve süreksizliğinin ifadesi olarak değerlendirir. Pazzella'ya göre; "kentle birlikte kitle içindeki insanın deneyimi, sinematografik temsilin doğrudan doğruya atasıdır. İnsanlar, nesneler ve doğa, öznenin anlamaya çalıştığı, kendi ele geçirmez geçicilikleriyle çarpışan, hızlı bir kaçış halindeki film kareleri olarak ortaya çıkarlar" (2006, s.14).

Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*'nda kent deneyimini devingen bir kaosa benzetir (1996). Berman'a göre; insan bu devingen kaosun içinden geçebilmek için onun devinimlerine uymalı, ani zamansız, beklenmedik dönüşler ve sıçramalarda sadece bacakları ve bedeniyle değil zihni ve duyarlılığıyla ustalaşmalıdır (2009, s. 217). Kent, cemaat yapısının çözüldüğü atomize bireylerden oluşan yapısıyla insan deneyimine yeni bir biçim kazandırmıştır. Modernitenin, anlık ve parçalı deneyimleri barındıran doğası kentte yaşanan deneyimle ortaya çıkar. Kent bireyler için karşılaşmaların kısa sürdüğü, durumların çeşitlendiği ve rastlantısallaştığı, bu durumların nerdeyse sonsuza kadar çoğaldığı, modernitenin kendini gösterdiği mekândır (Öztürk, 2008, s. 29).

Sinema kuramcısı Kracauer, sinemanın modernite ile kentlerde yaşanan algı değişimini ifade edebilir bir araç olduğu görüşündedir. Kracauer'e göre; sinema büyük şehri; yakalama, ortak ve adsız yaşamı görüntüleme, kendine has zamansızlığını anlatma ve sessiz, gizli saklı bilinçsiz olaylarını yakalama yetisine sahip olan araçtır (akt. Özgür, 2008, s. 33). Üstelik sinema, şehri nasıl görünüyor diye yansıtmakla yetinecek düz bir duvar aynası değil, onu eğip büken, yalnızca yüzünü değil ruhunu da yansıtan büyü, hareketli bir aynadır (Çiçekoğlu, 2007, s. 27). Benjamin 19. yüzyılın Paris'inde sinemayı: "o modern aygıtlarla temsil edilen zamanın ve ritmin bütün görselleştirme

biçimlerinin ifadesidir, öyle ki, çağdaş sanatın bütün sorunları, temel çözümünü sadece sinema alanında bulur diyerek” tanımlamıştır (akt. Pezzella, 2006, s.13). Robins, sinemanın sadece modern dönemin anlık, parçalı doğasının, zamansal deneyiminin ifade biçiminden fazlası olduğu görüşündedir. Robins’e göre; sinema yalnızca kentin yarattığı yeni deneyimleri sergilemekle kalmamış, kentin görsel deneyimlerini de biçimlendirmiştir (1999, s. 210).

Sinemanın doğuşuna kadar plastik ve sahne sanatlarında mekân hareketsiz ve değişmez olmuştur. İçinde ister fiziksel ister zihinsel olarak hareket etsek bile kımıldamadan durmuştur. Sinemayla birlikte ilk defa bilinçsizce iç içe geçirilmiş mekânı analiz etmek mümkün olmaktadır.

Yakın çekim mekânı genişletirken, ağır çekim devinimi geniş zaman parçalarına yayıyor. Büyütücü çekimde yalnızca insanın, bulanık da olsa, “zaten” gördüğünün belirgin kılınması söz konusu olmayıp, maddenin bütünüyle yeni yapısal oluşumları ortaya çıkmaktadır; bunun gibi, ağır çekim de yalnızca bilinen devinim motiflerini göstermekle kalmayıp, bu bilinenler içerisinde bütünüyle bilinmeyenleri bulmaktadır; bunlar, “hızlı devinimlerin ağırlaştırılmış görünümleri olarak değil, fakat kendine özgü bir kayışı, sallantıda konumu sergileyen, olağanüstü devinimler olarak etki yaratmaktadır. Kameraya seslenen doğanın göze seslenenden farklı olduğu da böylece somutlaşmaktadır (Benjamin, 2009, s. 72)

Sinema, içine doğduğu toplumsal koşulların yeni ifade aracı olabilecek varlıksal gereklikleri bünyesinde barındırır.

O, kendi tekniğiyle, sürekli akıştaki ve çerçevelerin süreksizliğindeki bir anlam birliğine ‘binmeye’ çalışır. O, bir açıdan görsel deneyimin süregelen geçiciliğini yansıtır; bir yandan da, bütün olanaklarıyla, izlenimlerin hızlı akışından bir anlam çıkarmaya ve kendi araçlarıyla onlara çözüm bulmaya çalışır. Her film, bir an sonra görünmezliğe düşen çerçevenin hareketinden oluşur; montaj, çeşitli yollardan onların geçici niteliğini dengeleyen bir ilişkiler, geri dönüşler, kesmeler ve anlatılar dizgesiyle iç içe geçirerek onları korumaya çalışır (Pezzella, 2006, s.15).

Pezzella’nın da aktardığı gibi sinema kendi araçlarıyla modernliğin yarattığı yeni toplumun düşünce biçiminin ve yaşam şeklinin bir dışavurum aracı olmaktadır.

## **Sonuç**

İlkel toplumda yaşayan insanın büyüsel bir etkinlik olarak mağara duvarlarına çizdiği kaya resimleri, insanın imgesel düşünme, yaratma etkinliğinin izlerini bulunabildiği en eski kaynaklardır. Bir büyü etkinliği olarak doğan imge üretildiği döneme ait birçok okumaya açık bir metindir. İmgenin insan bilincinin bir ürünü olması bilinci üreten toplumsal yapının çözülmesiyle birlikte imgenin üretimine bir yorumlama alanı kazandırır. İnsanlık tarihinde değişen toplumsal örgütlenme biçimleri beraberinde imgesel üretim biçimini de değiştirmiş, perspektifin bulunuşu bir kırılma noktası olarak ortaya çıkarırken fotoğrafın icadıyla ortaya çıkan teknik görüntü, görmeyi insanoğlu için dil kadar önemli bir noktaya getirmiştir. Fotoğrafik görüntünün hareket kazanmasıyla doğan sinema, hareketin, zamanın, sesin temsilini olanaklı kılmış ve icadından günümüze kadar geçen süreçte insanoğluna yeni bir algılama, yeni bir anlam yaratma ve alımlama biçimi kazandırmıştır. Modern çağın, üretim ilişkileri başta olmak üzere toplumsal alanda yarattığı büyük çaplı değişimlerin sonucu olarak doğan sinema, sadece içine doğduğu koşulların yarattığı toplumun yaşam deneyimini temsil edecek gerekliliklere sahip bir araçtan daha fazlasıdır. Seyirlik bir eğlence aracı olarak, salt hareketli görüntünün bir kaydını görmek için çekilen ilk filmlerden sonra, sinemanın bir öykü anlatma yeteneği de keşfedilmiş, bu keşfi, sinemanın öykü anlatmada mekanik bir araç olarak kaydedici yönü ile değil bir düşünce üretme/iletme biçimi olarak gelişimi izlemiştir. Sinemayla birlikte insanın zamana ve mekâna bağlı olan görsel kavrayışı fotoğrafın yarattığı kavrayıştan da farklılaşır. Sinemada görünümlerin ilişkilendirilmesi ile yeni bir kavrayış ortaya çıkar. Görünümlerin ilişkilendirilmesi etkinliği sinemada imgenin tek başına olan etkinliğine yeni bir boyut kazandırır. Bu insanoğlu için yeni bir görme biçimidir ve sinemaya özgüdür. Sinemaya özgü bu görme biçimini oluşturan etkinlik sinematografik uygulamayla kurulur ve sinematografik uygulama, bir kaydetme etkinliğinden çok daha fazlasını içerir.

## Kaynakça

- Arnheim, R. (1985). *Film Ve Gerçeklik*. (Çev. Erol Mutlu) Ankara: Dost Kitabevi.
- Bazin, A. (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (Çev. Nijat Özön) Ankara: Bilgi.
- Benjamin, W. (2009). *Pasajlar*. (Çev. Ahmet Cemal) İstanbul: Yapı Kredi.
- Berger, J. (2005). *Görme Biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman), İstanbul: Metis.
- Berman, M. (2009). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Çev: Ümit Altuğ, Bülent Peker) İstanbul: İletişim.
- Kolker, R.(2011). *Film Biçim Kültür*. (Çev: Fırat Ertınaz Vd.) Ankara: De Ki.
- Kracauer, S. (1995). *Temel Kavramlar*. Çev. Erol Mutlu) Ankara: Dost Kitabevi.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (Çev. İsmail Türkmen) İstanbul: Ayrıntı.
- Florenski, P. (2001). *Tersten Perspektif*. (Çev: Yeşim Tükel) İstanbul: Metis.
- Flusser, V. (2009). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*. (Çev: İhsan Derman) İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Öztürk, Z. (2003). 1923-1950 Yılları Arasında Türk Sineması Ve İstanbul. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3*, 59-69. İstanbul: Bağlam.
- Öztürk, M. (2008). *Sinematografik Kentler*. İstanbul: Agora.
- Pezzella, M. (2006). *Sinemada Estetik*. (Çev. Fisun Demir) Anakara: Dost Kitabevi.

- Ponty, M. (1996). *Göz Ve Tin*. (Çev. Ahmet Soysal) İstanbul: Metis.
- Price, M. (2004). *Fotoğraf: Çerçeveedeki Gizem*. (Çev. Ayşenaz-Kubilay Koş) İstanbul: Ayrıntı.
- Robins, K. (1999). *İmaj*. (Çev. Nurçay Türkoğlu) İstanbul: Ayrıntı.
- Sender, O. (1992). *Siyasi Tarih*. Ankara: İmge.
- Simmel, G.(2003). *Modern Kültürde Çatışma*. (Çev: Elçin Gen Vd.) İstanbul: İletişim.
- Şenel, A. (2009). *Kemirgenlerden Sömürgenlere İnsanlık Tarihi* Ankara: İmge.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi,



# Türk Sinemasında İktidarın Öznesi Kadın Olur mu?<sup>1</sup>

Nergiz Karadaş<sup>2</sup> & Canan Uluyağcı<sup>3</sup>

Bir sanat dalı olan sinema farklı kültürlerde milyonlarca insana hem evrensel hem de tek bir kültürün etkisi, özellikleri ve/veya egemen kodları çerçevesinde şekillenmiş hikâyeler anlatabilme olanağı tanımaktadır. Sinema bireylere ulaşabilme ve onları etkileyebilme gücü fark edildiğinden beri hem bir sanat dalı hem de kitle iletişim aracı olarak egemen ideolojilerin taşıyıcısı konumunda yer almıştır. Bu çerçevede sinema kimi zaman propaganda, kimi zaman bazı şeylerin üzerini örtme ya da manipüle etme, kimi zamanda meşrulaştırma ve içselleştirmeyi sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Bu özelliği sinemayı kaçınılmaz olarak birçok çalışma alanının öznesi konumuna yerleştirmektedir.

Toplumsal cinsiyet rolleri açısından değerlendirildiğinde, tarihsel süreçte özellikle ataerkil yapının hâkim olduğu coğrafyalarda çoğunlukla iktidar, erkeğe atfedilen bir güç unsuru olarak görülmüş, kadın erkek karşısında ikincil konumda yer almıştır. Toplumda var olan bu cinsiyet eşitsizliği, bireylerin toplumsallaşma sürecinde kültüre ilişkin değer ekiminde son derece önemli rol oynamıştır. Bu rollerin toplumda yayılımının sağlanma sürecinde egemen ideolojiler çerçevesinde şekillenen roller, toplumsal yapının ve gerçekliğin beyaz perdeye yansımalarını içeren sinemada yeniden üretilerek

<sup>1</sup> Bu çalışma AGP 2015 Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Konferansı, Budapest, HUNGARY., (28/08/2015)'de sunulan sözlü bildirinin genişletilmiş şeklidir.

<sup>2</sup> Arş. Gör., Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü.

<sup>3</sup> Yrd. Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema Televizyon Bölümü.

meşrulaştırılmıştır. Böylelikle, toplumsal cinsiyet rolleri bir yandan yeni nesillere aktarılırken, diğer yandan normalleştirilmiştir. Bu gerçekten hareketle bu çalışma; egemen bakış açısından farklı olarak sinemada kadının geleneksel temsil biçimlerinin dışına çıkarak iktidarı elinde tutan taraf olarak, temsil edilip edilmediğini irdelemektedir. Bu sorun doğrultusunda kadının, iktidar sahibi olabiliyorsa bunun ne şekilde kodlandığının/temsil edildiğinin ortaya konulmasını amaçlamaktadır. Bu çerçevede, toplumsal cinsiyet rolleri ve iktidar ilişkileri bağlamında sinemada kadın-iktidar ilişkisi Sermiyan Midyat’ın yönettiği *Hükümet Kadın 1* (2013) adlı filmdeki kadın temsillerinin betimsel analiz yoluyla incelenmesiyle ele alınmaktadır.

### İktidar Kavramı ve Kadın

Bertrand Russel’ın (1967, s. 10-11/13) da değindiği gibi insanoğlunun sınır tanımayan isteklerinin belli başlıları arasında gelen iktidarın, toplum içerisindeki dağılımı, eşit olmayan bir şekilde olmakla birlikte, toplumsal dinamığın yasalarının tanımlanmasında etkili rol oynamaktadır. Genel anlamda (“erk, güç, mülk, saltanat”) bireyin ya da bireyler topluluğunun kendi istekleri doğrultusunda, rızaları olup olmadığına bakılmaksızın diğer insanların davranışlarını etkileyebilme, yönlendirebilme veya denetleyebilmesi olarak tanımlanabilir. Bunun yanı sıra iktidar toplumu yönetme, yönlendirme gücü; bu güç veya yetkiyi elinde bulunduran organ, hükümet şeklinde de tanımlanabilir. Diğer yandan iktidar, kullanımının sadece gücü elinde tutan bir tarafın isteklerine bağlı değildir. Diğer güç odaklarının rızasının da gözetilerek yani iktidar bağımlılığı nedeniyle iktidar kullanımı amacına ulaşabilir. Bir toplumda toplumun nabzını elinde tutan, sosyal kökenleri çıkarları ve dünya görüşleri bakımından aralarında sıkı bir ilişki bulunan siyasal, ekonomik ve askeri liderler; toplumsal süreçlerin yönünün belirlenmesinde etkili ve yetkili çevreler iktidar seçkinleri, iktidar elitleri olarak tanımlanır (Demir ve Acar, 2005, s.201-202).

İktidarın meşruluğu, onun, topluluk üyeleri ya da hiç değilse bunların çoğunluğu tarafından, bir iktidar olarak tanınmış olması olgusundan başka bir şey değildir. Bir iktidar, eğer meşruluğu konusunda bir görüş birliği varsa meşrudur. Meşru olmayan bir iktidar, iktidar olmaktan çıkar; güçten başka bir şey değildir artık ve o da ancak kendisine boyun eğilmesini sağlayabildiği sürece vardır (Duverger, 1995, s.132).



Toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde ataerkil yapı içerisinde ele alındığında kadın ve erkeğe yüklenen rollerle eşit olmayan bir iktidar dağılımı söz konusudur. Ataerkillik, gelir, servet ve iktidar dâhil maddi ve sembolik kaynakların erkekler ve kadınlar arasında aile, cinsiyet, devlet, ekonomi, kültür ve dil gibi sosyal kurumlar vasıtasıyla eşit olmayan bir biçimde dağıtılma yöntemlerine işaret eder (Edgar ve Sedgwick, 2007, s.255). Kadın, kendisine biçilen roller ile özel alan olan evde ve hatta çoğunlukla mutfakta konumlandırılırken erkek kamusal alanda konumlandırılmaktadır.

Dünya tarihinde en yaygın ve en uzun kısıtlama, kadınların ‘oy’ hakkından yoksun bırakılması olmuştur. Kısıtlamanın gerekçesi ise kadın ve erkeğin toplumsal rolleri arasındaki farklılığa dayandırılmıştır. Kadınlar, batı ülkelerinde ve ABD’de uzun süren mücadelelerin ardından siyasal haklarını kazanmışlardır. ABD’de ilk kez 1890 yılında oy kullanma hakkını elde eden kadınlar, Norveç’te 1913, İngiltere’de 1928, Türkiye’de 1934, Fransa’da 1944 ve İsviçre’de 1971’de bu hakkı elde etmişlerdir (Say, 1998, s. 3-5).

Siyasal katılım bireysel ve toplumsal olmak üzere iki yönlü değerlendirilmektedir. Bireysel siyasal katılım özellikle oy verme davranışına ilişkindir. Toplumsal siyasal katılım siyasal partiye üye ya da siyasal kadroya aday olma biçiminde gerçekleştirilir (Yaraman, 1999, s. 11). Süreç içerisinde yaşanan gelişmelerle kadının kamusal alanda konumlanması ve siyasi hayata katılımı noktasında gelişmeler yaşanmakla birlikte, hâlâ bir eşitlikten bahsetmek mümkün değildir. Türkiye’de 1934 yılından günümüze kadar parlamentoya giren 9134 milletvekili arasından sadece 236’sı kadındır. 2015 seçiminden sonra ise mecliste 98 kadın 452 erkek vekil yer almaktadır.

### **Türk Sinemasında Özne Olamayan Kadınlar**

Genelde kitle iletişim araçları özelde sinema sosyal öğrenme araçlarından bir tanesidir ve görsel işitsel oluşu etki alanını genişletmektedir. Sinema, var olduğu toplumun değerlerinden, kültüründen, geleneklerinden, tutumlarından beslenir. Filmler, çekildikleri dönemin belli kavramlarını/imgelerini ele alır ve yeniden işleyerek pekiştirir.

Türkiye’de sinemanın başlangıcından itibaren kadın sorunu genelde arka plana itilmiş bir olgudur. Türk filmleri beyaz perdeye aktarılmaya başlandığı ilk dönemlerden beri kadın imgesi temsili, genellikle erkek gözüyle

işlenmiştir. Abisel’in (2005, s.137) belirttiği üzere Türk sinemasının ideolojisi çerçevesinde popüler filmler aracılığıyla ortaya konulan kadın temsili şu şekildedir:

Kadın karakterlerin başına gelenler –ister töreler, ister kötüler, ister kader yüzünden olsun- çok korkunçtur; bu nedenle kadınlara acımamak elde değildir. Ama işte kadını kadın yapan tam da budur, bütün bu korkunçluklara gerektiğinde boyun eğmeyi bilmesidir. Kadın eğer çok büyük bir yanlışlık yapmışsa, sabrının, fedakârlığının ödülü olarak erkek karşısında küçük –duygusal- başarılar ve ‘evlilik tacı’nı kazanabilir. Ama erkeğin temel mutsuzluk kaynağı olduğundan, gerektiğinde ölerək cezalandırılması da mubahtır.

Bu temsillerden hareketle diyebiliriz ki Türk sineması daha çok, ege-men ideolojiye uygun olarak erkek bakış açısıyla şekillenen bir sinemadır. 1980’li yıllarda, tüm dünyada yeniden yükselen feminist hareket Türkiye’de de kendisini göstermiştir. Burçak Evren, sinema açısından bu dönemi bir fırsat olarak görmüş ve şöyle tanımlamıştır: “Sinemamıza bireyin girmesi, özellikle erkek odaklı sinemamızda kadının ön plana geçerek tüm tabuların yıkılışı biraz da değişen koşullar gereği altüst edilişi değişimler zincirlemesinin önemli bir halkasıdır” (Evren, 1990, s.7). Bu dönemde, 80’li yılların bizlere armağan ettiği filmleri *Mine* (Atıf Yılmaz, 1981), *Bir Yudum Sevgi* (Atıf Yılmaz, 1984), *Dul Bir Kadın* (Atıf Yılmaz, 1985), *Aaah Belinda* (Atıf Yılmaz, 1987), *Kadının Adı Yok* (Atıf Yılmaz, 1988), *İffet* (Kartal Tibet, 1982); *Fahriye Abla* (Yavuz Turgul, 1984); *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985) ve *Asiye Nasıl Kurtulur* (Atıf Yılmaz, 1985) filmleridir.

1990 sonrasında, kendi sinema dilini yaratmaya çalışan yeni yönetmen kuşağının sinemaya girmesi ve ucuzlayan sinema teknolojilerinin film üretim sürecine sağladığı olumlu katkılarla gelişen, değişen yeni bir sinema ortaya çıkmıştır. Fakat ortaya çıkan bu yeni sinema, odağını kadın imgesi yerine baskın bir eril imge anlatımına çevirmiştir. Dolayısıyla da kadının kültürel temsildeki sorunları, artık yanlış gösterilmesinin ötesinde, görünmez bir hâl almıştır. Yeni sinema ağırlıklı olarak eril bireyin var olma sorunları, dostlukları ve kültürel boşalımalarına yönelmiştir (Elmacı, 2011, s.186).

Yeni Türk sinemasının gerek popüler gerekse sanatsal kanatlarında, çoğunlukla erkek kahramanları merkeze alan öyküler erkeklerin gözünden anlatılmaktadır. Kadınlar erkeklerin gözünden bütünlüklü olmayan bir şekilde

yine arzu nesnesi olarak temsil edilmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde yeni Türk sineması kadınları ya yok saymakta, onların bakışına yer vermemekte ya da erkek bakışı dolayısıyla kendilerine biçilen roller kadar yaşam alanı tanımaktadır (Suner, 2006, s. 291-292).

Sonuç olarak Türk filmlerinde “kadın” temsili hâlâ problemlidir. Bu temsil problemlerinden biri kadının ana kahraman olsa bile özne olarak gösterilmemesi, ataerkil düzene karşı bağımsızlık savaşı veren kadın temsillerinin bile yine erkek egemen söylem çerçevesinde kodlanmaktan kurtulamamış olmasıdır.

### **Xate Özne Oluyor mu?**

*Hükümet Kadın 1* filmi günümüzde çekilmiş, geçmişte geçen bir hikâyeyi anlatan bir filmidir. Film, Xate adındaki bir kadının 1956 yılında Güneydoğu’da Mardin/Midyat’a ilk kadın belediye başkanı olmasının hikâyesini anlatmaktadır. Filmin açılış sahnesinde kadınlar evde/özel alanda ve ev işi yaparken, erkekler ise kamusal alanda konumlandırılmaktadır. Farklı etnik kimliklerden oluşan cemaatin yağmur duasında da kadınlar yer almamaktadır.

Bu esnada Xate ise belediye başkanı olan eşi Aziz Veysel’i işe göndermek için hazırlamakta, toplumsal cinsiyet rolleri açısından kadına atfedilen görevleri yerine getirmektedir. Aziz Veysel ile Xate’nin aralarında geçen; bölgedeki erkeklerin çok eşli olma durumu (ki Xate’de kuma gelmiştir), bu durumun normallığı ve aileleri tarafından başlık parası ve hatta hayvan karşılığında zorla evlendirilen kızlara ilişkin konuşmalar bölgede ve hatta o dönem için toplumda var olan kadına bakışın bir göstergesidir. Bu göstergeler, sinemanın ataerkil iktidarın kodlarını içeren temsilleri yeniden ürettiğinin, pekiştirdiğinin ve/veya meşrulaştırdığının ifadesi olarak değerlendirilebilir.

Kadının bu edilgen konumlanışının yanında, Xate’nin ev içerisinde ufak da olsa bir hâkimiyetinin var olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü Mahmudo’nun evden sevdiklerine kaçan iki kızını Aziz Veysel’e sormadan, haber vermeden eve almıştır. Aziz Veysel onları kahvaltı yaparken görür. Onun bakış açısı da kızların satılmaması yönünde olduğu için Xate bu gücü elde edebilmiştir. Kızların başlık parası karşılığında evlendirilmeye karşı çıkıp kaçmış olması kadın temsili ve hareketi açısından olumlu bir temsil olarak kabul edilebilir.

Filmin devamında kapıdan çıkan Aziz Veysel en küçük oğlu Süleyman’a kendisine karşı üslubu bozuk olduğu için kızar. “Çocuk yapmayı bunun yüzünden 8 de bıraktım” der. Karakterin bu söyleminde kadının sadece doğurgan olmasına vurgu yer almaktadır. Kaç çocuk olacağına evin erkeği karar vermiştir. Bu durum Simone de Beauvoir’in (Agacinski, 1998, s.47) vurguladığı gibi kadınların kendilerini türün üremesi durumuna adamaya mahkûm olmaları, bu süreçte erkek tarafından alet haline getirilmiş “nesne” konumunda görülmelerinin göstergesi olarak kadınlığa atfedilen biyolojik yazgı, doğal işlev ile ilişkilidir.

Belediyeye giden Aziz Veysel diğer oğluna iki kez tokat atar. Oğlu kamusal alanda babasının kendisine şiddet uygulamasına karşı hiçbir tepki vermez ve boyun eğer. Bu erkeklerin yalnızca kadınlar karşısında değil, hemcinsleri arasında da hiyerarşik üstünlüğe sahip olabildiklerinin göstergesidir. Ataerkil yapının hiyerarşisi içerisinde baba piramidin en üstünde yer almaktadır.

Aziz Veysel trafik kazasında ölür. Cenazesinde uzun zaman sonra ilk defa yağmur yağar ve cenazeye katılan herkes su toplamak için kaçar. Xate ise mezar başında bekleyen çocuklarına “siz de gidin” der. Xate, burada yavaş yavaş yönlendirici rolünü üstlenmeye başlar. Cenaze evinde Faruk’un ortalığı karıştırmasıyla yeni başkan adayının kim olacağına dair Aziz Veysel’in oğullarının da dâhil olduğu bir tartışma başlar. Bu esnada helvalarla odaya giren Xate “bir susun” diye bağırır. “Aziz ağanız ölmüş siz hâlâ ... koltuğun derdindesiniz” der. Bu esnada encümenlerden Şehmuz’un aklına Xate’yi aday göstermek gelir. Helvayı tutan ve “buyurun” diyen Xate’ye “siz buyurun başkanım” der. Bu hitap herkes gibi Xate’yi de şaşırtır. Şehmuz; “Aziz başkandan sonra en çok sana yakışır belediye reisliği hem kardeşler birbirine düşmez, hem de reislik ailede kalır. İnan olsun rahmetlide böyle isterdi” der. Xate, ölmeden önce tek derdi ilçeye su getirmek olan Aziz Veysel’in vasiyetini yerine getirmek için bu öneriyi kabul eder. Çarşıda ilçe halkı Xate’nin adaylığına ilişkin konuşurlar. Kadınlar; “Xate okuma yazma bilmiyordu. Nasıl belediye reisi oluyor?” diye sorarken, Faruk’un karısı: “heee bilmiyor politikadan da anlamıyor” şeklinde cevap verir. Manav: “askerliğini yapmış mı?” diye sorduğunda, “yoo” cevabını alınca “eee o zaman” der. Bu diyaloglarda, kadınların bakış açısından Xate’nin belediye başkanı olması cinsiyeti değil, kişisel yeterlilikleri ile ilişkiliyken; erkeklerin yaklaşımı ve eleştirileri cinsiyete atfedilen roller ve görevlerle ilişkilidir. Bu arada encümenler bir önceki seçimin pusulalarını kullanarak sözde bir seçimle soyadından “Nuroğlu” Xate’yi baş-

kan seçtirmiş olurlar. Diğer ada Faruk bu duruma çıldırır. “Karıdan belediye reisimi olur” diye bağırırmaya başlar. Faruk’un bu söylemi de yine cinsiyetçi bir yaklaşım içerir. Encümenlerden biri kanunu gösterir. “Kanun diyor Atatürk karıdan belediye başkanı olur” dedi diye okur. Faruk, bu durumu Ankara’ya şikâyet edeceğini söylediğinde, Şehmuz’da “bu Ankara’ya şikâyet edekte de... Ankara cevap verecekte de” diyerek karşılık verir. Şehmuz’un bu sözleri ile hükümetin ilçeye ve oradaki düzene uzaklığına vurgu yer alır. Bu arada Xate’nin başkanlık serüveni gerçek bir hikâyenin temsilidir. Gerçekte 1957 yılında Midyat’ta belediye başkanı olan Nuri Midyat’ın hayatını kaybetmesinin ardından eşi olan Zekiye Midyat (Xate) meclis kararıyla belediye başkanı seçilmiş ve bir süre belediye başkanlığı görevini yürütmüştür<sup>1</sup>. Kaynaklarda ise 1930 yılında çıkarılan Belediye Yasası ile kadınlara da belediye seçimlerinde seçme ve seçilme hakkı tanınması ile aynı yıl, bugün Artvin ili Yusufeli ilçesine bağlı Kılıçkaya beldesinde Sadiye Hanım’ın, belediye başkanı seçilerek, “Türkiye’nin İlk Kadın Belediye Başkanı” olduğu ve iki yıl bu görevi yürüttüğü yönünde bilgiler yer almaktadır<sup>2</sup>.

Filmde ana karakterimiz eşinin ölümünün ardından özel alandan çıkıp kamusal alanda söz sahibi konuma gelmiştir. Bu farklılık öncelikle karakterimizin giysilerine yansır. Evde ilçenin diğer kadınları gibi giyinen ve saçlarını iki yandan ören Xate’nin giyim tarzı ve hatta saç örgüsü başkan olmasıyla birlikte değişir.

Xate’ye başkan olma ve dolayısıyla siyasi iktidarı elde etme hakkını veren yine erkeklerdir. Xate kendisi için değil, başka bir erkek, kocası için bunu göze almıştır. Erkeğin aileye kazandırdığı iktidarı devam ettirmek asıl amaçtır. Xate’nin dışında belediyede çalışan ya da belediyeye işi düştüğü için gelen kadın bulunmamaktadır. Xate, kendi başkanlığı döneminde de böyle bir girişimde bulunmamıştır. Bir kadının belediye başkanı olmasının halk için alışılmamış bir durum olduğunun göstergesi olarak filmde, bir baba, oğlunu kadın başkanı görmesi için belediyeye getirmektedir. O kadar ki adam oğluna “bak oğlum kadından belediye reisi” dediğinde Xate, “çocuğa yanlış yanlış şeyler öğretiyorsun” diyerek adama tepki verir. Kadın olarak başkan olmaya henüz kendisi bile ikna olmamış gibidir.

<sup>1</sup> <http://www.haberler.com/ozel-haber-turkiye-nin-ilk-kadin-belediye-baskani-4291704-haberi/> (erişim tarihi: 10/04/2016)

<sup>2</sup> <http://www.artvindernegi.com/artvinsayfaları/ilkkadınbelediyeaskani.htm> (erişim tarihi: 10/04/2016)



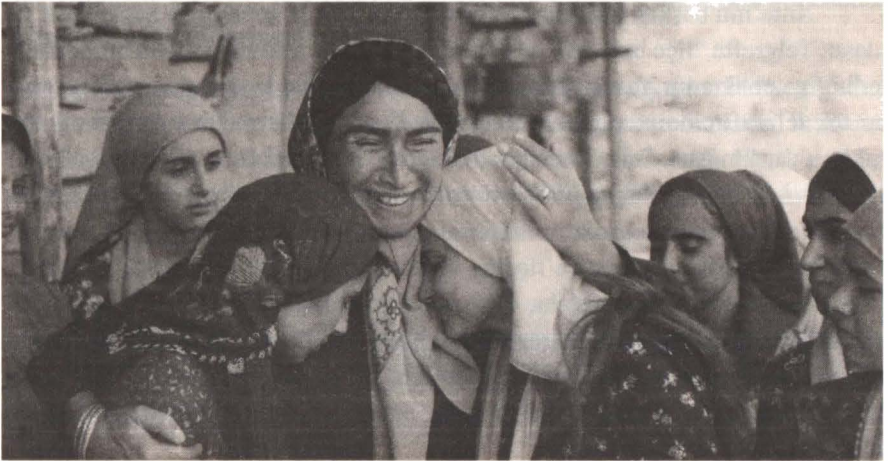
Xate, başkan olduktan sonra Aziz Veysel’in vasiyetini yerine getirmek için ilk iş olarak su inşaatında çalışan işçileri teftişe gider. Daha önce Aziz Veysel oradan arabayla geçerken işçilerin yattıklarını fark etmemiştir. Xate bu durumu fark eder ve işçilere kızar. Kadın, elde ettiği siyasi gücün etkisiyle erkek karşısında güçlü konuma yükselmiştir. İkram’ı onları teftiş etmesi için boru müdürü yapar.

Xate evde erzak dolabını kilitlemiştir. Çocuklarının bu durumu fark etmesi üzerine “evimizin direği yoktur artık hazıra dağ dayanmaz idareimizi bilmeliyiz” diyerek çocuklarını da uyarılmış olur. Ataerkil yapıda evi geçindirme görevi erkeğe atfedilmiştir. Filmde Xate’nin de başkan olarak kocasının kazandığı parayı kazandığını varsayarsak bu durum hâlâ eski kodları sürdürdüğünün, idealleştirdiğinin göstergesidir.



Xate, Mahmudo'nun kızlarını ve köyde aynı durumda olan birçok kızı bağ evinde saklar, evlenmek istemediğini anladığı kızın başkan olarak nikâhını kıymaz. Tıpkı diğer kızlar gibi kendi kızı Gule'ye de görücü çıkmıştır. Abisi bu durumu kardeşiyle paylaşmak yerine direk annesine söyler ve "bence verelim" der. Xate "çok namusluysa sizi verelim. Ben vermiyorum Gule'yi rızasını aldınız mı? Hayvan mı bu?" diyerek karşılık verir. Mevcut toplumsal koşullar içerisinde Türk toplumunda hem kadın olarak ezilen kadınlar, özellikle siyasi düzen içerisinde görünmez kılınmalarının da etkisiyle çifte kavrulmuş, iki katı ezilmiş görünmektedirler. Oğulları, "ya eski köye yeni adet getirecek misin anne?" diyerek karşılık verdiklerinde Xate; "evet, yeni adet getirecez. Mühür kimdeyse Süleyman odur. Artık mühür bende, kanun benim vermiyorum" der Xate. Xate'nin elde ettiği siyasi güç mevcut düzene karşı koymasını ve birçok kız için kurtarıcı özne konumuna geçmesini kolaylaştırmaktadır.

Xate, belediye işlerinde oğullarından yardım ister. "Bundan böyle her gün benle biriniz belediyeye gelecek, yaşı tutanlar tabi ben anlamıyorum hangi evraka parmak basacağım" der. Oğullarının her biri kendi arkadaşlarını kayırır. Ve sadece istedikleri evraka parmak bastırırlar. Xate, hâlâ çoğu noktada edilgen konumdadır ve gücünün, yetkilerinin tam olarak farkında olmadığı için hâlâ etkin özne konumuna geçmemiştir. Oysa kimi noktalarda erkekler karşısında çözüm üreten odur. Örneğin, boru yolundan demir yolu geçer. İkram, bu durumu kendi çözemez. Xate, "o zaman öbür yoldan getirelim, ben

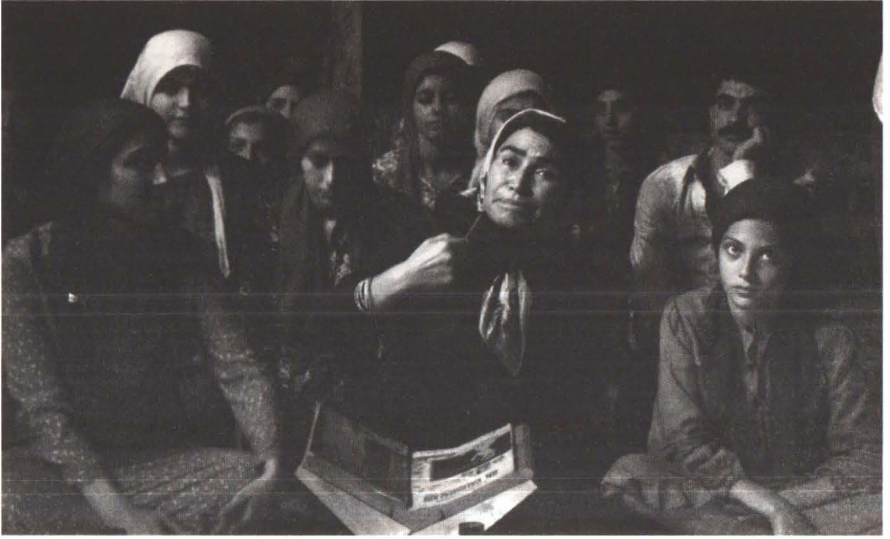


dam yıkarken öyle yapıyorum. Bir taraftan olmazsa diğer taraftan yapıyorum” diyerek sorunu çözer. Hatta sonrasında boru hattı kara yollarıyla çakışınca Ankara’ya yollarından çekilmeleri için telgraf yazdırır. Boru inşaatında karşılaşılan sorunlar bununla da bitmez. İşçilerde fazla para verenler için işi bırakırlar. Boruları döşemek işi Xate’ye kalır. Xate ve ailelerinden sakladığı kızlardan oluşan ekibi boruları son çare olarak Faruk’un bağ evinin altından geçirmek için kazı çalışmalarına başlarlar. Bu inşaat ve kazı işi fiziksel güç gerektirdiği için normalde erkeğe atfedilen bir iş olmasına rağmen karakterler bunun üstesinden gelerek kadının da yapabileceğini gösterirler. Bir gece, onlar altta kazı yaparken Faruk ve ilçenin erkekleri evde sıra gecesini yapar ve halay çekerler. Yukarıdakiler halay çekince ev çökecek gibi olur. Xate, halayı durdurmak için Faruk’un karısı ve hizmetçisinden yardım ister ve onlarda kadın dayanışması göstererek yardım ederler. Bu durum Xate ile birlikte diğer kadınlarında harekete ve direnişe geçtiğinin göstergesidir.

Bu arada Xate’nin oğulların oyunu yüzünden aynı araziye 4 kişiye verdiği ortaya çıkar. Xate, artık kimseye güvenmeyecektir. Karakter özne olma yolunda dönüşüm geçirmeye devam eder. Eve gidip oğullarına yastık, terlik fırlatmaya kızmaya başlar. Normalde sayıca ve fiziksel güç olarak daha önde olan oğulları anneliğe saygıdan bir şey yapmazlar. Xate bağırır, dövünür, ağlar en sonunda da bayılma numarası yapar. Bu Türk filmlerinde rastladığımız bir tür kadınsal bir mücadele biçimidir. Çünkü Xate, “yoğurtçu geldi” dediklerinde ayılır.

Xate’nin başkan olmasını sindiremeyen Faruk’un telgrafı da Ankara’ya ulaşır. Telgrafta “ilçe belediye başkanımız kadındır. Okuma yazma bilmemektedir.” yazmaktadır. Yasal olarak kadının seçilme hakkı olduğu için müfettiş bu tek telgrafı ciddiye almaz. Ancak Xate’nin kurallarından bıkan ahali Faruk’tan yardım ister. Daha önce kendi telgrafı dikkate alınmayan Faruk ahaliyi Xate’yi Ankara’ya şikâyet etmeleri noktasında yönlendirir. Hepsi Ankara’ya Xate’yi şikâyet edince Ankara müfettiş yollar. Xate’nin işleri yoluna sokmak için bir ayı vardır. Xate önce ilçenin öğretmenine gider ve kendisine okuma yazma öğretmesini ister. Daha önce sakatlandığında onu iyileştiren doktor gibi öğretmende erkektir. Kurtarıcı ve öğretici rolü yine egemen ideolojiye uygun olarak erkeğe atfedilmiştir. Xate, kızlara da okuma öğrettirir. Bu belki de kendilerine dayatılmış yazgıyı bundan sonra değiştirme yolunda atılmış ilk adımlardan bir tanesidir.





Müfettiş gelir ve Xate teftişi başarıyla geçer son dakikada yine torunu Memik'in oyununa gelir ve Fatiha okur. Artık özne konumunda olan Xate'nin yaşadığı değişim temel kodlarına etki etmemiştir. Onun için dini inançları hâlâ oldukça önemlidir. Müfettiş Xate'yi çok beğenir. "Bunca vilayet gezdim Xate Hanım gibisini görmedim. Azim, çalışkanlık, hâkimiyet asalet her ne ararsanız hepsi Xate hanımda var. Belediye reisiniz sizler için bir gurur ve onur vesilesi olmalıdır." der. Yine bir erkek tarafından onaylanması ve takdir edilmesi sonucu Xate'nin ilçe halkı tarafından da kabul edilmesi söz konusudur. İktidarını sağlamlaştıran yine erkektir.

Xate sonunda suyu ilçeye getirir ve bir konuşma yapar. Elde ettiği iktidar ve özne olma konumu artık erkeklerin de kendisini dinlemesini, iktidarını tanımalarını sağlar. Sakladığı kızları aileleriyle barıştırır. Artık Faruk'un söylemleri bile yandaş bulamamaktadır. Halkın fikri değişir ortalığı bulandırmaya çalışan Faruk'a "kadın ilçeye su getirdi yollar camiler mektep yenileniyor. Dinime imanıma bir iki yıla elektrik de getirir" diyerek iktidarını kabul ettikleri Xate'yi savunmaya başlar erkekler. Su açılışında kadınlar erkekler yan yanadır. Sonrasında suyun musluktan aktığını, lambanın yandığını görürüz. Xate bütün vaatlerini ve en önemlisi kendisini gerçekleştirmiş kadın olarak "özne" olabilmıştır.



Ancak bu esnada 1960 darbesi olur. Asker belediyeyi basar ve yönetime el koyar. Filmin sonunda yine erkek iktidarı ele geçirir. Üstelik erkeklikle özdeşleştirilen askerlik mesleğiyle olur. Musluklardan akan sular kesilir. Xate “ama daha hastane gelecekti, yol gelecekti, yeni mektep gelecekti nasıl yapacaksınız ki buraları bilmezsiniz ki buraları... Çocuklar ne olacak” der. Kendisine “bu askeri darbedir” diyen yardımcısına “ben kimseye darbe etmemişim ki bana niye ediyorlar İkrâm” der. 1 yıl sonra Xate’nin kızı Gule ve kumandanın düğününde kalbi durur ve ölür. Filmin sonunda taşraya dışarıdan gelen müdahaleyle mutlu düzen bozulmuş olur. Tıpkı Suner’in belirttiği gibi filmde kurulan “mutluluk” atmosferi dışarıdan bir gücün müdahalesi ile bozulur (Suner, 2006 s.61). Müdahalenin devlet ve hatta askeri bir müdahale olması iktidarın son noktada kadının elinden eril iktidarın temsilcileri tarafından alındığının ifadesi şeklinde okunabilir.

## Sonuç

Ataerkil yapı içerisinde kadın ikincil konumda ve özel alanda konumlandırılmaktadır. Kadının bu konumlandırılışı siyasette de yine arka planda yer almasını kaçınılmaz kılmıştır. Süreç içerisinde yaşanan gelişmelerle kadının kamusal alanda konumlanması ve siyasi hayata katılımı noktasında gelişmeler yaşanmakla birlikte, hâlâ bir eşitlikten bahsetmek mümkün değildir. Mevcut toplumsal koşullar içerisinde Türk toplumunda kadın olarak ezilen kadınlar,

özellikle siyasal düzen içerisinde görünmez kılınmalarının da etkisiyle çifte kavrulmuş, iki katı ezilmiş görünmektedirler.

Sinema, bir kitle iletişim aracı olmasının da etkisiyle çoğunlukla iktidar sahiplerinin egemen ideolojileri çerçevesinde hikâyelerini kurmakta, böylelikle bu kodların toplumda yeniden üretilmesi, yerleşmesi ve meşrulaştırılmasına aracılık etmektedir. Söz konusu olan kadının temsili olduğunda, sinemanın ortaya çıktığı günden günümüze kadar beyazperde de kadın temsillerinin egemen erkek bakış açısına uygun olarak yeniden üretildiğini söylemek mümkündür. Kadınlar bu çerçevede, ya erkeğin bakışının nesnesi olarak ya da hikâyenin geri planında gölge olarak yer almışlardır. Yaşanan değişim ve dönüşümler ve özellikle kadın hareketleri, konuya ilişkin olumlu adımlar atılmasına neden olsa da kadının özne olarak temsili hâlâ sorunludur.

Bu çalışma, egemen bakış açısından farklı olarak sinemada kadının geleneksel temsil biçimlerinin dışına çıkarak iktidarı elinde tutan taraf olarak temsil edilip edilmediğini Sermiyan Midyat'ın yönettiği *Hükümet Kadın 1* (2013) adlı film üzerinden irdelemektedir. Yapılan analiz sonucunda yaygın olanın aksine filmin ana karakteri Xate'nin çoğunlukla özne konumunda yer aldığı görülmektedir. Filmde ilk önce özel alanda konumlandırılan karakterimiz Xate, başkan olmasıyla siyasi iktidarın öznesi haline gelir ve özel alandan kamusal alana geçiş yapar. Her ne kadar Xate'ye bu güç erkekler tarafından verilmiş, Xate bu gücü ölen kocası Aziz Veysel'in vasiyetini yerine getirmek için kabul etmiş ve hatta bir süre kendisi bile alışmamış, içselleştirememiş, edilgen konumda olmaya devam etmiş olsa da yine de özne ve hatta siyasi iktidar sahibi özne olarak temsil edilmektedir.

Xate, bu gücü ve özne konumu sayesinde kızları istemedikleri adamlarla evlendirilmekten kurtarır, okuma yazma öğrenmelerini sağlar ve aileleri ile barıştırır. Kızlar için kurtarıcı özne konumunda olan Xate, kadının yaşam biçiminde ve kadına bakış açısında yarattığı değişim göz önünde bulundurulduğunda dönüştüren öznedir. Bunlara ek olarak kendisine inanmayanlar ve özellikle Faruk karşısında başarı kazanmış olması, müfettişin denetimini başarıyla geçmesi ve azminin sonucunda köye su ve sonrasında elektrik getirebilmesi Xate'nin bütün vaatlerini ve en önemlisi kendisini gerçekleştirmiş kadın özne konumuna ilişkin bir göstergedir ve iktidarını da pekiştirmektedir.

Xate’nin bu başarısı, diğer bir ifade ile siyasi iktidarı elinde bulunduran özne konumu eril iktidarın temsilcileri olan askerler tarafından ülkede darbe olduğu için elinden alınır. Diğer bir ifadeyle Xate’nin özne konumuna erkek iktidarı son verir. Sonuç olarak *Hükümet Kadın 1* adlı filmde öznenin kuruluş sürecinde egemen ideolojiye uygun temsillerden farklı olarak anlatının merkezindeki özne olan Xate Ana / başkan Xate cinsel obje olarak temsil edilmeyen ve görünür olmayı başarabilen özne konumunda olan bir kadın temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Film, bunun yanı sıra, Türkiye’nin siyasal ve toplumsal tarihine ilişkin taşra üzerinden bilgi verici niteliktedir.

### Kaynakça

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.
- Agacinski, S. (1998). *Cinsiyetler Siyaseti* (Çev. İsmail Yerguz). Ankara: Dost Kitabevi.
- Bertrand, R. (1967) *İktidar* (çev: Mete Ergin). As Basımevi.
- Duverger, M. (1995) *Siyaset Sosyolojisi*, (Çev. Şirin Tekeli) İstanbul: Varlık
- Edgar, A. ve Sedgwick, P. (ed) (2007). *Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar Sözlüğü* (çev: Mesut Karaşahan). İstanbul: Açılım Kitap
- Elmacı, T. (2011). “Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi. Gazi İletişim Dergisi, pp.185-195, 2011
- Evren, B. (1990). *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*. İstanbul: Broy
- Demir, Ö. Ve Acar, M. (2005) *Sosyal Bilimler Sözlüğü*. Ankara: Adres.
- Say, G. (1998). *Siyasal Değişimde Kadın Boyutu*. İstanbul: Kurtiş Matbaacılık.
- Suner, A. (2006) *Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.

**Yaraman, A. (1999). *Türkiye 'de Kadınların Siyasal Temsili*. İstanbul: Bağlam.**

**<http://www.haberler.com/ozel-haber-turkiye-nin-ilk-kadin-belediye-baskani-4291704-haberi/> (erişim tarihi: 10/04/2016)**

**<http://www.artvindernegi.com/artvinsayfalari/ilkkadinbelediye-baskani.htm> (erişim tarihi: 10/04/2016)**

# Yeni Kadrajlar: Türkiye’de Sinema

S. SERHAT SERTER Editör

- Bozkırda Varoluş Kavgası ve Sivas Filmi Eleştirisi
- Hepimiz Ablukadayız: *Abluka* Filminde Anlatı, Biçim ve Zaman
- Simgeler Aracılığı ile Film Anlamlandırma: *Zefir*
- Bir İklimi ve İkilemi Anlamak: *Mustang*
- 2000’li Yıllarda İki Türk Filminde Görünen Cinsellik: *Zenne* ve *Çekmeceler*
- 2000’ler Türkiye’sine Bir Bakış: *Çekmeköy Underground*
- Kültürel ve İdeolojik Açıdan Türkiye’de Bilim Kurgu Filmleri: *Uzay Kuvvetleri 2911* ve *G.O.R.A*
- Denizin Ortasında: *Sarmaşık* Filminin Metaforik Dünyası
- Pencereyle Çerçeve Arasında *C Blok*’un Estetik Poetikası
- Tuvalden Peliküle: Reha Erdem Sinemasında Ressam Balthus’un İzleri
- Metin Erksan Filmlerinde Gerçeküstücülük İzleri: *Müthiş Bir Tren* ve *Geçmiş Zaman Elbiseleri* Üzerine
- Onur Ünlü Filmlerinde Anti-Kahramanlar
- Çağan Irmak Filmlerinde Aile ve Ataerkillik Teması
- Fatih Akın Filmlerinde Suç ve Failleri: Almanlar ve Diğerleri
- Bir Görme Biçimi Olarak Sinematografi
- Türk Sinemasında İktidarın Öznesi Kadın Olur Mu?

ISBN 978-9944-492-80-5



9 789944 492805 >



Kapak Fotoğrafı:  
*Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015)