

HAZIRLAYANLAR
Hüseyin Köse, Özgür İpek

Gözdeki Kıymık

YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA
MADUN VE MADUNİYET
İMGELERİ

metis

Mahmut Mutman

Berrin Yanıkkaya

Sıdıka Yılmaz

Özlem Köksal

Ahmet Ergenç

Hüseyin Köse

Özgür İpek

Gökhan Gültekin

Özge Özdüzen

Dilara B. Gülpınar

Gülçin Ç. Öztürk

Deniz M. Kablamacı

Sevgi Kesim Güven

Delal İpek

Ahmet Oktan

Hakan Ün

Nergiz Gündel

HAZIRLAYANLAR
Hüseyin Köse ve Özgür İpek

Gözdeki Kıymık

Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Metis Sanatlar ve İnsan | Sinema

Gözdeki Kıymık
Hazırlayanlar: Hüseyin Köse ve Özgür İpek

Derleme © Hüseyin Köse, Özgür İpek, 2015
Metinler © Her yazarın kendisine aittir.
© Metis Yayınları, 2015

İlk Basım: Nisan 2016

Yayına Hazırlayanlar:
Eylem Can, Semih Sökmen

Kapak Fotoğrafı:
İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları
(Nezahat Gündoğan, 2010) filminden kare.
Fotoğrafın alt yarısı kırmızı zeminle
manipüle edilmiştir.

Kapak ve Grafik Tasarım:
Emine Bora, Semih Sökmen

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No: 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-605-316-037-3

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

HAZIRLAYANLAR
Hüseyin Köse, Özgür İpek

Gözdeki Kıymık

YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA MADUN VE MADUNİYET İMGELERİ

metis

İçindekiler

Önsöz
Hüseyin Köse ve Özgür İpek 11

Madunun Uğultusu

Kör Alan: *Hayat Var*
Mahmut Mutman 25

***Kusursuzlar*... Suskunluk ve Su**
Berrin Yanıkkaya 45

Parçalanmış Hayatların Arenası olarak Belgesel Film ya da "Belge'sele Giden" Hayatlar
Sıdıka Yılmaz 65

Sessizliğin İki Yüzü: *Anneannem* ve *Bulutları Beklerken*
Özlem Köksal 97

"Azınlık" Sinemasının Gör Dediği: *İki Dil Bir Bavul* ve *Babamın Sesi*
Ahmet Ergenç 113

Madun ve Sureti

Lanetli Zan ya da Bir Öteki Üretme Düzeneği Olarak *Tepenin Ardı*
Hüseyin Köse 123

"Vicdan ve Ölüm Üçlemesi" Ekseninde Aynı Kentlerin G'ayrı Dünyaları
Özgür İpek 147

Yeni Türkiye Sinemasında Deli ve Deliliğin Görünümleri
Gökhan Gültekin 165

Popüler Sinemada Azınlık Nostaljisi: Çağan Irmak Örneği
Özge Özdüzen 199

Giritlioğlu Sinemasında Yakın Siyasi Tarih Eleştirisi ve Travmatolojik Hayatlar
Dilara Balcı Gülpınar 213

Azınlık Temsiline Ulusötesi Yorum: Fatih Akın Sineması
Gülçin Çakıcı Öztürk 235

Madunun Sesi

Geçmiş, Ne Şimdi Ne de Gelecekte, *Babamın Sesi*'nde
Ahsen Deniz Morva Kablamacı 255

Zenne: "Erkek"(çe) Ölmek Üzerine Bir Ağıt
Sevgi Kesim Güven 289

Felakete Tanıklık Etmek: Kürt Sineması
Delal İpek 313

Marazi Bir Hesaplaşmaya Nesne Olmak: Yeşim Ustaoğlu Filmlerinde "Yaşlı" İmgesi
Ahmet Oktan 343

Bornova Bornova'da Kendini Gerçekleştirememe Problemi ve Bastırılmış Ötekilik
Hakan Ün 361

"Engeller"le Yaşanan Hayatların Beyaz Perdedeki İzleri: *Tamam mıyız?*
Nergiz Gündel 379

Katkıda Bulunanlar 405
Kaynakça 411
Dizin 429

Gözünüzdeki kıymık en iyi büyüteçtir.

THEODOR W. ADORNO

Önsöz

Madun ve azınlıklar uzun yıllar boyunca Türkiye sinemasının ana akım film yapma pratiğinin kapsamına pek girmediler, girseler de çarpıtılmış imgeleriyle ve genellikle "tercihli" olarak dikkate alındıklarından çoğunlukla hayatın çeperlerinde konumlandırılageldiler. Oysa yakın dönemde bu zorunlu ve süreğen misafirlikleri, uzun süredir adı konmamış bir tür "diaspora sineması" aracılığıyla az da olsa "görünürlük" kazanmış oldu. Çoğunlukçu değer ve ideolojilerin, mutlakiyetçi bakış ve değer yargılarının kıskaca alınmış bu diasporik özneleri, ortaya çıkan bu görece özgürlükçü ve eşitlikçi temsil olanağıyla birlikte, film kadrajlarına artık marjinden, "kenar"dan değil de "orta"dan, merkezden girip çıkabilme gücüne erişmiş durumda büyük ölçüde. Halihazırdaki mevcutların dışında, ortalıkta pek görünmeyenlerin, sesi soluğu pek işitilmeyenlerin, kısaca namevcutların da bir ölçüde sicil kaydının ya da çetelesinin tutulduğu böyle bir sinema anlayışının, bir tür "azınlık sineması" ya da "minör sinema" görüntüsü verdiğinden söz etmek ilk bakışta bir tür acelecilik ve tez canlılık olarak görülebilir. Ne var ki iyiniyetli bir temenni yahut gerçekleşmesi arzu edilen insancıl/politik bir beklenti olarak böyle bir "azınlık sineması" adlandırması ve talebinin hiç değilse özgürlükçü girişimler ve değerlendirmeler arasında muteber bir yeri olmalıdır. Dahası, konunun en temel insan hakları ve özgürlüklerinin savunulması ve yüceltilmesi gibi heyecan uyandırıcı boyutları da vardır. Sözgelimi sosyolog Bauman'ın da dediği gibi, "bir kişinin özgür olabilmesi için en az iki kişi [olmak] gerekir", çünkü varlığı gereksinen o ikinci kişi olmadan, bize kendi özgürlüğümüzü hatırlatacak o "öteki yarı" olmadan özgürlüğün bir kıymeti harbiyesi de yok. Özgür olmanın hemen

her zaman bir şeylere yahut birilerine karşı özgürlük demek olduğu anımsanacak olursa, kendimizin ve başkalarının özgürlüğüne ilişkin ontolojik algılamayı eşit bir düzlemde inşa edebilmenin bundan başka bir koşulu da yok gerçekten... Şayet bize özgürlüğümüzü bahşeden şey öteki'nin bakışıysa, o bakışı hunharca köreltmenin, kendi varoluşumuzu gerçekleyen ilkesel dayanaklara gölge etmenin, kendi özgürlüğümüzün düşmanı olmaktan ne farkı kalır...

Şu halde, hayat sinemasındaki öteki'lik konumlarını ve görünümlerini daha da somutlaştırırsak, mübadele mağduru yurttaşlar, resmi kültürel hayatın sınırlarında yaşayan şairler, marjinalleştirilmiş sol örgüt mensubu gençler, linç topluluklarının hedefi haline getirilmiş eşcinseller, ilgisizlik kurbanı yaşlılar, işsizlik kurbanı işçiler, yaşam tarzı, mezhep ve inanç farklılıklarından dolayı günah keçisi haline getirilmiş komşular, ataerkil toplumun her alanında ikinci sınıf yurttaş muamelesine reva görülen kadınlar, evrendeki varlığına ve hayatın anlamına toplumdaki çoğunluk kampından başka türlü açıklamalar getiren inançsızlar, müesses düzenin "meşru" addedilmiş ve bağlayıcı yasalarına tabi olmayı reddeden anarşistler ve mülksüzler, yoksullar ve evsizler, hayatının en masum çağında vicdanından yükselen ret çığlığını hayati değerde etik bir ilkeye dönüştürmüş militarizm karşıtları ve vicdani retçiler vb. gruplar adı geçen azınlık sinemasının başlıca figürlerini oluşturuyor. Dahası, azınlık sinemasının minör politik çerçevesi, sadece marjda olanın sesinin görünür kılındığı sivil bir temsil imkânı alanına işaret etmekle kalmayıp, aynı zamanda egemen kültürel ve siyasal dilin dışlama ve kapsama alanlarına ilişkin de somut ipuçları sunuyor.

Her ne dersek diyelim, madun, statüsü sessizlikle damgalanmış bir kategori olarak, kendi adına söz alma ve konuşma girişiminin sıklıkla başarısızlıkla sonuçlandığı kişidir. O, konuşmayı etkin bir edime dönüştürmedikçe hayalini kurduğu hiçbir şeyi gerçekten yaşayamayacak olandır – bu ümitsizliğiyle, gerçek ya da düşsel, her tür varoluş imkânından da dışlanmış olan... Dahası, öteki türlü olduğunda, yani bir başkasının adına konuşulduğu her seferinde açıkça bir maduniyet krizinin varlığı kaçınılmaz biçimde belgelenmiş olmaktaysa eğer, dolaylı bir konuşma ve temsilin sunduğu avantajlar üstüne ne söylenebilir? Başka bir deyişle sinemacılar, madunu kendi lisanıyla ve ayrı-

calıklı bir konum düzeyinden seslendirdiğinde ne oluyor? Madun gerçekten "konuşmuş" oluyor mu o zaman? Kendi bastırılmış hakikatinin "çok sesli" dilini özgürce ortalığa salacak filmi dolaysız biçimde çekmiş oluyor mu böylece? Yaşantısını doğru, haklı ve kusursuz biçimde nakledecek bir sunuş tarzına kavuşur kavuşmaz hemen doğrudan söz almanın imkânlarını terk etmekte bir sakınca görmüyor mu yoksa? Tam da burada işin içine bir temsiliyet problemi girdiğine göre şu soru geliyor akla: Madunu kendi hakkında "konuşturan" iradenin olanak verdiği bu dilin ne kadarı gerçek, ne kadarı yapıntı? Onu temsil etme arı vicdanına sahip olduğunu iddia eden yaratıcı ve bağımsız yönetmenlerin mümessilliği, anlatılan trajedi ya da dramların şahsen mağduru olmalarını gerekli kılmıyor kuşkusuz; ancak seyirciyi yapılan işin samimiyetine inandırmak da gerekiyor öte yandan... Dahası, madunun konuşmasından, onun kendi öz varlığının akıl ve duygu dolu sözcülüğünün sorumluluğunu kimseye bırakmamasını anlıyorsak eğer, bu iyiniyetli yetki devrinin bir dizi ölü taahhütle sonuçlanması da son derece muhtemel. Böyle bir durumda, söz konusu uyuşmazlığın çözümü için hangi merci ya da merciler göreve çağrılacak? Kim hakem tutulacak? Son olarak, kendi benlik imgesini başkasının iradeyi külliyesinde harman etmiş kişi için ifade/irade özgürlüğünün anlamı ne? Bu ve benzeri sorular çoğaltılabilir elbette, ama biz burada daha ziyade göze batan kıymığın algıda yol açtığı büyük çalkantıya kulak vereceğiz.

Sinemacılar madunu kendi hakikatinin lisanıyla seslendirmeyi seçtiklerinde, anahtarı daha en baştan temsil ettikleri kişinin zihninde olan bir söz merdivenini yürütmüş olmuyorlar mı? Aynı şekilde, sırtlanılan bu muazzam yükümlülüğe paralel biçimde, temsil eden ile edilen açısından bir özdeşlik/kardeşlik ilişkisi oluşuyor arada hemen ("Hakikat kimin hakikati? Hikâyeyi anlatanın mı, yoksa hikâyesi anlatılanın mı?"); işte tam da bu ilişkinin birkaç adım ötesinde, tanık olunan gerçekliğin taşınamaz bir yüke dönüşmesiyle birlikte, seyirci "seyirci" olmaktan çıkıyor yönetmen de "yönetmek"ten vazgeçiyor bir yerden sonra, bu acının harmanlandığı öyküyü. Sanki tam o sırada yeni bir gerçeklik katmanı açılıyor algının önünde ve bireysel duyumsamayı kolektif bir vicdana dönüştürüyor. İş bir kere bu aşamaya geldikten sonra, zihnin en uyanık saatleri içinde dinliyor, en körelmiş

gözlerin bilinciyle anlıyoruz tüm olup biteni... Drama dönüşmüş toplumsal acı üstüne film çekenlerin açık hiçbir öneri sunmaksızın kameralarıyla sarsıcı gerçeklikte manifestolar yazdıkları izlenimini uyandırmaları da bu yüzden olsa gerek.

Yine de apaçık bir paradoks var, hançeresindeki "sözü" madunun çarpıtılmış imgesine, görüntüsüne yaslayan filmlerde: Puzzle'daki parçaları denkleştirmeye, madunun eksiltili yaşamındaki öğeleri tamamlamaya davet edilen, nihayetinde yine toplumsal vasatı belirleyen genel algı düzeyinden başkası değil. Yani, maduniyet üreten bir mekanizmaya söz geçirmenin güçlüğü burada da koruyor varlığını. Adına film "endüstrisi" denilen, kültürün selametini kavrama'da ya da hatırlama'da değil, unutma'da gören hazcı bir "izciler" ordusu. Dolayısıyla, estetik ve politik bir öneri olarak sinemada madunun gerçekliği üzerine tutulan güçlü spot ışığının gözlerden karanlığa doğru taşmayacak arzu edilebilir bir imgesinin kitlesel ölçekte inşası, asıl önemli olan. İkinci olarak, söz konusu inşanın, tek başına kıyıda olanı, dışlanmışı, ihmal edilmişi hazır yaşamaların klişeli düşüncelerinin gazabından esirgeyip esirgeyemeyeceği... Şu halde, kırılgan imgesi içindeki madunun donuklaşmış bakışın sert yüzeylerinde sınanmaya elverişli bir direncini nasıl icat etmeli? Sadece sinemada değil, aynı zamanda sosyolojide ve siyasal felsefede de insani varoluşu ve yaşamı sürekli yenileyecek koşulların ürünü olan tarih-yapıcı fikirler üzerine kafa yorulan yer tam da burasıdır. Şimdiye dek, adalet de vicdan da mağdurun birikmiş kültürel ve siyasal yankıları geri çeviren çığlığı içinden üredi hep; bundan sonra da yine böyle olmaması için hiçbir neden yok. Eğer, Levinas'ın deyimiyle "insanlığımızı ötekinin yüzünde tanıyorsak", ötekinin bakışındaki gizli olasılıkların, iktidar olmamış arzuların masum güzelliğine açlık duyuyorsak, ve yine ötekinin bakışında gizli ümitlerin bütünleyici gücüne imkân sunan daha anlamlı bir tarihsel hafızaya ihtiyaç duyuyorsak, hiçbir neden yok öteki'nin sunduğu/sunacağı imkanlar alanına inanmamak için...

Foucault'nun dediği gibi, marjı olmayan hiçbir toplum yok; aynı şekilde, dışlanmışı olmayan bir kapsama biçimi de yok ne yazık ki. Madun, toplumun dışlanmışı, marjı bu anlamda. Madun söz konusu olduğunda, toplumsal tarih paradigması asimetrik karşılaşmaların açtığı yaraların talihsiz kayıtlarıyla dolu. Otorite ve egemenlik kurma

iddiasındaki her baskın eğilim, düşünce ya da grup deneyimi karşısında hemen her zaman hissedilmiştir bu kadim sürgünlük hali. Bu karşılaşmaların açıkça bir trajediye dönüşmediği zamanlarda biz fanilere söylediği şey ise, farklı olandan kaçınmacı bir tutumun sağduyulu düşünceye yaptıracağı kısa devreden başka bir şey değil. Kişi hayalini kurduğu şeylerin gerçeğine firar ettiğinde karşısında bulduğu bariyerler ve kitlesel defansların vurgunlarıyla sendelemeden önce, birlikte-olmanın yitirilmiş anlamlarına dair ne söyleyebilir ki? Adorno'nun "yüzeysel iletişim laneti" dediği şey mi peki asıl çıkmazı yaratan? Belki. Ama ifadede de belirtildiği gibi, oldukça "yüzeysel" bir saptama olurdu bu; burada yakınlığı gözden yiten asıl şey, sözcüklerle yaratılan mesafe ya da ifadelerin ölümcül düzeydeki mekanikliği değil; birbirinin gerçekliğiyle temas etme, aşırı yakınlaşma durumunun göz çıkarıcı bir "ilgiyle" sonuçlanma riski... Ve madun, tarihi boyunca bu riskin en fazla doğrudan hedefi olan kişi...

Öte yandan, anlama isteğinin, güç ve iktidar peşindeki bir insanın kendisi için belirlediği hedefler açısından yeterince iç açıcı bir durum olmadığı görülüyor. O halde, güç bakımından değilse de, en azından güçsüzlük bakımından eşit olabilir mi insanlar birbirleriyle? Bu da kendi sorusunun tahrik edici güzelliğine kapılıp gitmenin zihinsel ziyneti olsun... Ve varsın yanıtsız kalsın... Kuşkusuz daha soğukkanlı bir tutum takınmak gerektiğinde, böyle iyimserlik ötesi bir beklenti, güç ve otorite arayışına yönelik her türlü muhteris tavrın sonu olabilir. Ve yine kuşkusuz, güç ve üstünlük saplantılı bir dünyayı ayakta tutan lanetli dürtülerin topyekûn tasfiyesinin mümkün olması koşuluyla... Ancak böyle kurtulabilirdik varoluşun en sığ, yüzeyselliğinin derinliği bakımından en ürkütücü görüntüsünden. Oysa nafile bir temenni bu. Zira varoluşun en düşük şekli, hâlâ insanı kendi bilinçli varlığının etkin öznesi değil de arzularının tedarikçisi kılmakta yatıyor. Hele de söz konusu arzular yalnızca somut birer nesneye yöneldikleri anda hayat bulmaktaysa... Şu halde, bize öyle geliyor ki, Ulus Baker'in "asgari bir insan" olarak tarif edilmesini önerdiği ötekinin kendi verili konumunu aşabilmesi olasılığı, bu kodlamayı yapmış olan tarihsel ve kültürel hafızanın kaleme aldığı kamusal senaryoyu yeniden gözden geçirmesine bağlı. Başka deyişle, onu, yani madunu yeni bir derinlik inşası içine hapsetmeden önce, hiçbir şeyi daha da karmaşık hale ge-

tirmeden, toplumsal birliğin yüzeyine davet etmeli önce. İçsel çelişkilerinden arınmış bütünsel bir bakış ihtimali bir hayal, orası besbelli; asıl gereksindiğimiz de bu değil zaten. Eagleton'ın harikulade biçimde betimlediği, "Tek bakış açısı, hiçbir yerden baktığımızda sahip olduğumuz bakış açısıdır" dediği şey... Hiçbir derece ya da kategori farkına yaslanmayan, hiçbir üstünlük ya da ayrıcalık talep etmeyen, hiçbir baskın argüman içermeyen bir bakış açısı... Olabilir mi böyle bir şey gerçekten? Bu noktaya bir kez varılsa, ortada ne öteki kalır, ne mazlum, ne de madun. Geleceği engellenmiş, söylem imkânları tıkanmış bir iktidar-yapıcı eylem biçiminin sönümlendiği böyle bir sınır deneyiminde, anlamla inşa edilmiş bir tek hakikat de var olamazdı... Toplumsal olana eşit ve ikirciksiz kabulün böyle bir düşünceyle silahlanmış olmasına her zamankinden daha fazla ihtiyacımız var o halde. Özellikle de etrafına imtiyazlı yalnızlığından erişilmez surlar ören, üstünlüğünün kanıtını diğerleriyle arasına bıraktığı nakdi ve fiziksel mesafeyi bir aşağılama aracı olarak kullanmakta gören "mutlu bir azınlık" ile bu azınlığın bilinç köreltici telkinlerine umutsuz bir bekleyişle riayet eden çoğulcu umursamazlığın hükümranlığı devam ettikçe...

Sinema adlı görsel aygıtın çatışmacı süreçleriyle birlikte aktarmaya çalıştığı imgesel bütünlük duygusu, madunu sadece siyasal/kültürel bir sorun ya da sistemin sakatlanmış bir ürünü değil, yeni ve bambaşka ufuklar açan bir düşünme tarzının ardına düşmenin fırsatı sayıyor. Ve elbette açık ya da gizli, satır aralarında birbirini zıt kutuplarda tamamlayan şu önerileri içeriyor: Zenginlik, güç ve statü açlığının madunların nefretiyle doyurulduğu toplumların üstünden şiddetin gölgesi asla eksik olmayacaktır. Buna karşılık, çoğunluğun nefretinin koyu azabıyla yüklü olmayan mahallerde yaşamın kederi de, duyulan sevincin taşkınlığı da herkesin olabilir. Ve son olarak, çoğunlukla kendi bildiği şeylerin hakikatleriyle korkutulmuş olan kalabalıklar, içinde yaşadıkları taşlaşmış hayatın farkına ancak kendi özgürlüklerinin bir kısmından vazgeçmek zorunda kaldıklarında varırlar... Özellikle bu sonuncusu, marazi düşüncelerin başka yaşam olasılıklarının gerçekliğinde açtığı ölümcül bir gediktir. Gerçekliğe yakın-plan marazi tanıklığın zerk edilmesidir; büyü bozumunun ardından, bin bir türlü ideolojiyle donanmanın ayinsel evresi ya da... Ama biz, belki de barı-

şın dilini hakikati tüm çatlakları içinde kavrayan yeni bir düşünce ve duyuş biçiminin varlığında keşfedeceğiz; tersinden bir deyişle, kesmeyi, tümelin dar ve boğumlu alnından alıp tikelin dingin ve aydınlık yüzünde sonlandıran daha insancıl bir film tekniğinde. "Asgari" olmayan insanın var olma talebinin sıradışı ısrarcılığında göreceğiz umutlu düşüncenin boy atışını... Lafı daha fazla dolandırmadan, söz konusu umutlu düşünceyi, en azından kuramsal ve kavramsal düzlemde yeşertmeye çalışan çabaları özetleyelim şimdi.

Bir bütün olarak bu çabayı örnekleyen kitabın açılış yazısı Mahmut Mutman'dan. "Kör Alan: *Hayat Var*" başlıklı bu ilk metin, Reha Erdem'in 2008 yapımı filmi *Hayat Var*'ın Boğaz'ın sularıyla çevrili dünyasına davet ediyor okuru. Filmin başkarakterleri Hayat ve babasının, küçük ve zarif balıkçı motorlarıyla kocaman yük gemilerinin ve tankerlerin arasından geçerek üzerinde her gün gidip geldikleri Boğaz'ı, unutulan bir uzam olarak resmediyor Mutman. *Hayat Var*'ın, Allan Sekula ve film kuramcısı Noël Burch imzalı belgesel film *The Forgotten Space* (Unutulan Alan, 2010) ile temas halindeki görsel evreni, suyun durmaksızın çırpan geniş yüzeyi, gemilerin devasa boyutları, uzakta kalan veya yanaşılan kıyıları ziyaret ediyor.

Kitabın ikinci yazısı Berrin Yanıkkaya'ya ait. Yanıkkaya, yönetmenliğini Ramin Matin'in yaptığı, senaryosunu Emine Yıldırım'ın yazdığı 2013 yapımı *Kusursuzlar* filmindeki iki kız kardeş üzerinden, birbiriyle bağlantılı iki okuma yapıyor. İlk okumada, son derece öznel bir anlamlandırma pratiğinden yola çıkan Yanıkkaya, bir kadın olarak film izleme ve anlama deneyimini aktarıyor. Hemen ardından da birincisinden çok da bağımsız olmayan, ancak öznelliği mümkün olduğunca sınırlandırmaya çalışan bir akademisyen okuması bekliyor meraklı okuru. Sıdıka Yılmaz, kitabın ilk bölümünün üçüncü yazısında, Habil ve Kabil'den bu yana ortaya çıkan uğursuz ötekilik olgusunu, belgesel sinemanın sınırları dahilinde ele alarak, belgesel filmi bir anlamda ötekilerin yaşamlarına sahip çıkan bir mecra olarak konumlandırıyor. *Ofsayt* ve *Benim Çocuğum* adlı belgesel çalışmalara odaklanan Yılmaz, bu iki filmin ve daha birçoğunun sonsuz ortaklıklarına dayanarak, belgesel sinemayı, salt belge olmanın ötesinde, bir gerçekliğe yaslanan, ama sinemanın dilinden ve teknolojisinden yararlanarak ve en önemlisi de bir kurgunun içinden oluşturulmuş metinler ola-

rak niteliyor. Bölümün izleyen yazısında Özlem Köksal, sessizliklerini farklı şekillerde yaşayan, biri Fethiye Çetin'in *Anneannem* kitabında yer alan Ermeni, diğeri Yeşim Ustaoğlu'nun *Bulutları Beklerken* filmindeki Rum olmak üzere, iki karakteri bir arada değerlendiriyor. Her iki anlatı dolayımıyla kurulan dünyalara eğilen Köksal, Çetin ve Ustaoğlu'nun karakterlerini takdim biçimlerini mercek altına alıyor. Bölümün "Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan'ın 'Azınlık' Sineması" isimli sonuncu yazısında Ahmet Ergenç resmi tarihsel söylemin dışına itilmiş azınlıklar ve "öteki" kimliklerle ilgili irdelemeyi *İki Dil Bir Bavul* ve *Babamın Sesi* filmlerinin paralel bir okuması üzerinden gerçekleştiriyor. Üstelik söz konusu okuma bu kez resmi tarih mağdurlarının gözünden yapılıyor.

Kitabın "Madun ve Sureti" başlıklı ikinci bölümünün ilk yazısında Hüseyin Köse, Emin Alper'in *Tepenin Ardı* adlı filmini öteki üretme düzeneği ve "günah keçisi" motifi açısından değerlendiriyor. Köse, aynı anda hem suçlu ve güçlü, hem de suçlayan (müfteri) taraf olma riyakârlığının çifte bölünmüşlüğünün yol açtığı kafa karışıklığını "hayali düşman" miti üzerinden hikâye eden bir film olarak betimlediği *Tepenin Ardı*'yla, suçu kendinde değil de hep başkalarında aramanın yarattığı kötücül bilincin klostrofobik *evrenine* konuk ediyor okuru. Bölümün ikinci yazısında Özgür İpek, Tayfun Pirselimoğlu'nun "vicdan ve ölüm" üçlemesi üzerinden aynı kent içinde ayrı hayatlar yaşayan, akıp giden kent yaşamına dahil olamayarak dışarıda kalan insanların öykülerine odaklanıyor. Pirselimoğlu'nun imgeleri, elindeki paletle sonbaharı resmeden bir ressam edasıyla parıltısız, karanlık, mutsuz ve her ânında ölümü çağrıştıran bir renk skalası sunuyor izleyiciye... Bölümün Gökhan Gültekin imzalı üçüncü yazısı, "Yeni Türkiye Sinemasında Deli ve Deliliğin Görünümleri" başlığını taşıyor. Gültekin yazısında *Janjan*, *Abimm*, *Cennet*, *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* ve *Karanlıktakiler* gibi filmlerin görsel izleklerinin peşinden giderek Yeni Türkiye Sinemasında deliliğin görünümlerine odaklanıyor. İzleyen yazı Özge Özdüzen'e ait. Çağan Irmak sinemasının azınlıkları ve azınlıkta kalmış değerleri nostaljik bir bakış açısıyla temsil ettiğini iddia eden Özdüzen, *Karanlıktakiler*, *Dedemin İnsanları*, *Prensesin Uykusu* ile *Babam ve Oğlum* filmleri üzerinden Çağan Irmak sinemasının bir azınlık sineması olup olmadığını tartışmaya açı-

yor. Dilara Balcı Gülpınar ise, Tomris Giritlioğlu'nun *Güz Sancısı* filminden hareketle travmatik geçmişin nasıl hatırlandığını ele alarak "öteki"nin temsil edilme şeklini irdelemeye çalışıyor. Bölümün Gülçin Çakıcı Öztürk imzalı son yazısı, bir bütün olarak Fatih Akın sinemasını mercek altına alarak yönetmeni "Türk-Alman ve Alman-Türk" kimliklerini birleştiren "melez" bir çerçevede konumlandırıyor. Kimlikleri kaygan bir zemin üzerinde dolaşan karakterlere içkin bir şekilde resmeden Fatih Akın filmleri, Öztürk'ün makalesinde bir tür "göçmen sineması" olarak tarif ediliyor.

Derlemenin "Madunun Sesi" başlıklı son bölümü, Ahsen Deniz Morva Kablamacı'nın Zeynel Doğan ve Orhan Eskiköy imzasını taşıyan *Babamın Sesi* filmine odaklanan yazısıyla açılıyor. Kablamacı, filmi bellek, geçmiş ve "hatırlama kültürü" gibi kavramlarla bir arada ele alıyor. Maraş katliamından sağ kurtularak Elbistan'a göç etmek zorunda kalan ve dört bir yana dağılan bir ailenin öyküsünü anlatan *Babamın Sesi* ses kayıtlarıyla işleyen yapısıyla geçmişi bugüne taşıyarak makûs olayın yeniden tartışılmasını amaçlayan eleştirel bir zemin oluşturuyor. Film, bu noktadan sonra Kablamacı'nın ifadesiyle, artık sadece bir ailenin öyküsü olmaktan çıkarak, Kürt ve Alevi kökenli bir çocuk olmanın, büyümenin, anadilini konuşamamanın ve bunu anlayamamanın, eğitim sistemiyle çatışmanın, emek göçmenlerinin, "hatırladıklarının öfkesine kapılanların", aileye ve devlete isyan etmenin ya da bilmediklerinin huzursuzluğunu hissetmenin, tüm bu sancıları susarak aşmaya çalışmanın ve travma mağdurlarının da filmine dönüşüyor. İkinci yazı Sevgi Kesim Güven'e ait. Güven'in makalesi, eşcinsellik ve hastalık arasında kurulan homofobik söylemi besleyen çok sayıda filme atıfta bulunarak *Zenne*'nin özgül taraflarını ön plana çıkarıyor. "Felakete Tanıklık Etmek: Kürt Sineması" başlıklı makalede ise Delal İpek, "her ne kadar Kürt sinemasının özellikle toplumsal olarak kurulan kişisel hikâyelerden yola çıkarak yaşanılan ve yaşanılmaya devam eden acılara ve mağduriyetlere odaklansa da, bunu yalnızca geçmişten bugüne uzanan ve içerisinde zaman zaman öfke barındıran hatırlama pratikleriyle gerçekleştirmediğini, hatırlama'nın yanına unutmayı da koyarak geleceğe uzanan bir dilek kipiyle, daha iyi bir yaşama duyulan bir umut özlemiyle hareket ettiğini" öne sürüyor. Bölümün Ahmet Oktan imzalı dördüncü yazısı Yeşim Ustâ-

oğlu filmlerindeki yaşlılık hallerine odaklanıyor. Oktan, *Bulutları Beklerken* ve *Pandora'nın Kutusu* adlı filmlerdeki yaşlılığın temsil edilme biçimlerini sorguluyor. Oktan'ın çalışması, yaşlıların görünme biçimlerini entelektüelin ve daha özelde de yönetmenin kendiliğine ilişkin algısındaki parçalanmışlığı, arada kalmışlığı, kendi geçmişiyle hesaplaşmalarını ele veren ipuçları olarak okumayı hedefliyor. İzleyen yazıda, kendi ideallerini gerçekleştirme ümitlerini tümden yitirmiş gençlerin hayatlarına odaklanan *Bornova Bornova* filmini çözümleyen Hakan Ün, büyük ölçüde edilginleşmiş ve değişim umudunu kaybetmiş 80 sonrası genç kuşağın ahval ve şeraitini gözler önüne seriyor. *Gözdeki Kıymık*'ın son makalesi, yeni Türkiye sinemasında bir başka maduniyet imgesini, "engelli" hayatların beyazperdedeki temsil edilişi meselesini tartışmaya açıyor. Nergiz Gündel'in yazısı, sosyal bilimlerde genel adlandırmayla "engelli çalışmaları" olarak bilinen araştırmaların kısa, tarihsel bir gelişimiyle, engelli yaşamların 70'li yıllarla birlikte belirgin hale gelen "gündelik yaşamda görünürlük mücadelesini" alıyor odağına. Gündel, deyim yerindeyse, yalnızca kültürel bir vahşetin kriminal nitelikli kayıtlarını tutmakla kalmıyor, aynı zamanda hayatın "bu tarafı" ile "öbür tarafı" arasında muhtemel –ve muteber– bir anlayış, empati ve dayanışma köprüsünün inşasına yönelik sinematik katkının imkân ve önemine de işaret etmeye çalışıyor.

Özetle, yeni sinemanın dili, mutat dünyaların indirgenmiş görüntülerine bel bağlamayacak fikriyat zeminini inşa etmedikçe, siyasal tartışmadaki konumunu savunulur kılacak gücü de asla bulamayacak kendinde. Kuşkusuz böyle bir sinemaya ilgi duyacak bir seyirciyi de yaratmak gerekecek. Çünkü nihayetinde bu türden bir sinema biçiminin alıcısı olan bizler, sinema salonlarına muhteşem yoğunluktaki imgelere tapınmak için değil, hakikati kavramak için gidiyoruz. Başka bir deyişle, eldeki imkânlar bağlamında, bin bir kılığa bürünebilen insanlık durumunun içimizde en çok hangi yarayı kanattığını görmek için...

Yerleşik düşüncelerin toprak kayması demek olan öteki, her daim tarifsiz korkutmuştur rahatı yerinde olanları. Bununla birlikte rahatsız olmak gerekir, mütemadiyen yerinden edilmek, vakitli vakitsiz örse-

leyici ve onarıcı yolculuklara çıkmak, firari hevesler biriktirmek gerekir. Foucault'nun Sade için söylediği gibi, iflah olmaz bir başkalığın diri ve dökümlü kumaşına özenip "hakikatin arzu işlevini onarmak"tı belki de madunun varlığıyla kanıtlamaya çalıştığı şey başından beri...

Şiirsel bir öykünmeyle söylersek, "şiir boyası" değil, ama umut yarası almışız, kendi ufkunun genişliğince kanasın herkes.

Hüseyin Köse, Özgür İpek

İstanbul, Ocak 2015

Madunun Uğultusu

Bir deniz kabuğunda
Dalgaları duyanlar
Boş bir mermi kovanı
Sizce nasıl uğuldar!

Metin Altıok



Hayat Var, Reha Erdem, 2008.

Hayat Var'ın kıyılarda, marjinlerde
geçen öyküsünün kahramanı
her yerde, İstanbul'un aşağı yukarı
tüm sokaklarında. Tüm mesele,
onu fark edebilmek, mırıltısını
duyabilmek, ritmini yakalamak:
Gelmekte olan bir halkın belli
belirsiz nakaratı.—

Kör Alan: *Hayat Var*

Mahmut Mutman

Direniş önce gelir.
Gilles Deleuze (1989: 89)

"İstanbul'u hiç böyle görmemiştiniz."

Reha Erdem'in *Hayat Var*'ını (2008) en iyi özetleyecek cümle sanırım bu, gerisini izleyiciye bırakmalı. "Sadece iki sokak kullandık," diyor yönetmen, "bir de Beykoz iskelesini ve (kıyısında Hayat ve ailesinin evini inşa ettikleri) Göksu deresini."

Ama sanırım bunlara bir de Boğaz'ın sularını eklemeliyiz; Hayat ve babasının küçük ve zarif balıkçı motorlarıyla kocaman yük gemilerinin ve tankerlerin arasından geçerek üzerinde her gün gidip geldikleri Boğaz'ın sularını. Bu görüntüler, yakınlarda yitirdiğimiz sosyalist fotoğrafçı ve yönetmen Allan Sekula'nın film kuramcısı Noël Burch ile birlikte yaptıkları belgesel *The Forgotten Space*'ten (*Unutulan Alan*, 2010) bir kesit, veya açının kaydırılmasıyla bu filmin anlattığına yapılmış bir "ek" gibi adeta. Yalnız bu öyle bir ekleme ki, açı radikal biçimde değişiyor ve Erdem'in filmi Sekula ile Burch'ün küresel kapitalizme ilişkin belgesel anlatısını "tamamlamaktan" ziyade, bu eleştirel büyük anlatının (kendi soruları nedeniyle) yitirmek durumunda kaldığı, izi sularda silinen ıssız bir köşeye götürüyor bizi: Denizin böldüğü bir şehrin kıyılarına fırlattığı yeni ergen bir kızın, Hayat'ın *tekil* serüvenini izliyoruz. Dolayısıyla iki filmi birbirine bağlayan görsel bir alıntı veya esinlenme değil söz konusu olan, zaten Erdem'in filmi Sekula'nın filminden iki yıl önce çekilmiş. Nedir o halde, büyük anlatı ile tekil hikâye arasındaki ilişki? Birbirine benzer sanatsal, ahlaksal ve siyasal kaygılarla yola çıkan iki yönetmen görsel ve

sanal bir uzamda (denizin yaban uzamında) kaçınılmaz olarak buluşuyorlar, ama yine de anlatıları *bakışımsız* (asimetrik) kalıyor. Sekula ve Burch, okyanusların unutulan uzamını sosyo-ekonomik ve siyasal sisteme, toplumsal tiplere ve tarihsel büyük anlatıya bağlarken, Erdem'in filmi suyun yüzeyinde ve kıyılarında kalıyor, karakterleri *o sistemin* fazlalık görüp bir köşeye fırlattığı insanlar ve ifade tarzı Deleuze ve Guattari'nin "minör edebiyat"ını anımsatıyor.[1]

Unutulan Uzam

İki filmin kesiştiği, unutulan uzam *deniz*. Sekula ve Burch'ün öyküsünü anlattıkları, üzerinde kapitalizmin metalarının bir kıtadan ötekine taşındığı o geniş ve derin sular. Erdem'in filminde bakış nasıl ve nereye kayıyor? Sekula'nın filminde olduğu gibi ne o büyük gemilerin içindeyiz (tersine, ulaşılmaz duruyorlar) ne de onların taşıdığı malları üreten veya onları taşıyan emek gücünün veya onların tahrip ettiği hayatların izinde (tersine, kahramanlarımız her türlü toplumsal ortalamanın dışında). Reha Erdem suyun yüzeyine indiriyor izleyicisini, usulca. Yoksul bir balıkçı motorunun suya, Boğaz'a baktığı yerdeyiz, onunla gidip geliyor, hareket ediyoruz.[2] Ne görünüyor buradan? Suyun durmaksızın çırpan geniş yüzeyi, gemilerin devasa boyutları,

1. Eğer Deleuze ve Guattari'nin ileri sürdükleri gibi, majör bir dilin kullanımına ilişkin bir ifade tarzı olarak minör edebiyat yurtsuzlaşma ve kaçış hatlarıyla karakterize oluyorsa, en azından bu anlamda *Hayat Var* minör sinema olarak adlandırılmalı. Yalnız (aşağıda sözünü edeceğim gibi) burada yersiz-yurtsuzlaşan dilden ziyade ses'tir. Aynı zamanda "siyasal" ve "kolektif" bir sözcelem de oluşturup oluşturmadığı ayrı bir tartışma konusu (çünkü gerek "siyasal"ın gerekse "kolektif"in anlamları Deleuze ve Guattari tarafından değiştirilir). Bkz. Deleuze ve Guattari 1986: 16-17.

2. Seyircinin bedenini adeta diegetik (anlatısal) uzamın içine çeken, tamamen bedensel görüş açısı ve kamera hareketi Reha Erdem'in bir yönetmen olarak zaten bildiğimiz bir özelliği. Aşkın, yansız ve saydam olmayı reddeden bu kameranın en bariz örneklerini anımsayalım: *Beş Vakit* (2006) ve *Kosmos*'ta (2010) dar sokakların içinde (kameranın hemen arkalarından gelmesi sayesinde) karakterlerle birlikte yürürüz, böylece sokağın hareket halindeki ve değişen uzamı "görülen" bir nesne olmaktan çıkarak izleyicinin bedenine açılır (hatta *Kosmos*'ta ördeklerin ardından koşuştururuz) – bu sahnelerde özellikle çocukların ve meczubun bakış açısını almamız ise, adeta beden üzerine bir tez gibidir, hatta belki de sinemanın bedeni üzerine bir tez. Benzer biçimde *Hayat Var*, izleyiciyi suyun çırpınan yüzeyine ve kıyılarına in-

uzakta kalan veya yanaşılan kıyı. Bir fahişenin yüksek güverteden denizin sularına fırlatılıp atılışını, Hayat'ın babasını iskelede bekleyişini, o beklerken yanık yanık arabesk söyleyen âşığını, motorda uyuyuşunu, uzaklaşan motoru, babanın küçük motorundan gemidekilerin sallandırdığı sepetlerle yaptığı yasadışı alışverişi izliyoruz. Sevginin, dayanışmanın ve güvenin kıyılarında kalan, tekinsiz bir güzellikte ve sessiz bir vahşetin uzamı.

İstanbul, aynı zamanda bu sular da değil mi? Erdem'den iki yıl sonra yaptıkları filmlerinde, kara parçalarını çevreleyen devasa su kütlelerine, okyanuslara, Sekula ve Burch, "unutulan uzam" diyeceklerdi. Sekula'ya göre, tamamen kara merkezli bir görüşümüz vardı, ama küresel kapitalizm denizler ve deniz taşımacılığı olmadan işleyemez, hatta mümkün olamazdı.[3] Dev bir kapitalist metropol olan İstanbul, onu tam ortadan bölen varlığı biz "şehirliler"e yaban kalmaya devam eden, ne kadar yakınında olursak olalım, edebiyatımızla güzelliğine nasıl destanlar düzersek düzelim, bilimimiz ve teknolojimizle ne ka-

→ dirir ve *oradan* baktırır. Dramatik jestlere, yüz ifadesine, ses kullanımına ve bedenlerin uzam içinde birbirlerine göre konumlanmasına, mesafeye ve gerilime dayanan klasik Hollywood sinemasından radikal biçimde farklı, bedensel bir anlatımdır bu, ve Merleau-Ponty'nin *Phenomenology of Perception*'daki (Algı Fenomenolojisi) algının tamamen bedensel olduğuna ilişkin tezini doğrulamak ister gibidir. Aynı bedensel bağlamda Erdem'in tam bir manzara (*landscape*) yönetmeni olduğunu da vurgulamak gerekir. Elbette "manzara"yı burada Deleuze'ün aldığı gibi "içkin" (*immanent*) anlamıyla, yani herhangi bir gestalt veya "form" belirmeden ve özne-nesne ayrımı oluşmadan *önce* bedenin görüntüden ve görülmekte olanın kaybolandan ayrılamadığı, duyumsanan, hissedilen bir oluş olarak almalıyız. *Beş Vakit*'te tepede çocukların görüş açısından verilen müthiş doğa manzaralarını ya da filmin anlatısını ritmik aralıklarla kesen her bir çocuğun toprağa veya bitki örtüsüne karışmış uyuyan görüntülerini, *Kosmos*'ta bembeyaz kar altındaki olağanüstü doğa veya şehir manzaralarını anımsayalım. Bunlar izleyiciye neredeyse temas eden duyusal görüntülerdir. Sözünü ettiğim manzara kavramı, Deleuze'ün Lawrence üzerine yazısında bulunabilir. Bkz. 1997: 115-25; Deleuze'ün İngilizce tercümanlarından ve yorumcularından Daniel W. Smith'in söz konusu manzara kavramının felsefi bağlamını kuran harikulade yorumunu da tavsiye ederim. Bkz. Deleuze 2002: vii-xxvii. Bu kavramın sömürgecilik edebiyatı bağlamında ayrıntılı bir tartışması için ise bkz. Mutman 2014, özellikle 4. ve 5. bölümler.

3. Los Angeleslı bir sahil çocuğu olan ("rıhtımdaki restoranlarda çalıştım, balıkçıların ve dok işçilerinin çocuklarıyla okula gittim") Sekula'nın yaklaşımında deniz aşkı ile eleştirel bakış birlikte var olurlar. Bkz. www.theforgottenspace.net/static/home.html (Erişim tarihi: 24.11.2015) ve Edwards 2013: 61-65.

dar derinine inip incelersek inceleyelim sırrına eremeyeceğimiz, dur duraksız çalkantısı ve dip akıntılarıyla iki kara parçasının arasından süzülüp giden bu muazzam su kütlesi aynı zamanda.[4] Reha Erdem, kamerayı biraz aşağı indirerek, balıkçı ile kızının yanına geçerek, bize bu kımıltılı büyük yüzey üzerindeki ve kıyısındaki *hayatı* gösteriyor.

Şehir denilen dev makinenin "refüze" ettiği, kustuğu yoksul genç balıkçı, hasta babası ve kızı, bu sürüklenmeye karşı koymak, hayata tutunmak için suyun kuytusunda, denize dökülen Göksu deresinin üçra bir köşesinde kendilerine bir yer bulmuşlar. Baba balık tutuyor, ama daha ziyade kendilerine pişirmek için; asıl gelir kaynağı geçmekte olan yabancı gemilerin mürettebatıyla yaptığı yasadışı alışveriş. Aynı zamanda onlara fahişe getirip götürüyor. Boşanmış, ama 13-14 yaşlarında görünen kızı Hayat onunla kalmış (ihtimal annenin polis olan yeni eşi onu istememiş); baba Hayat'ı her gün okulunun olduğu Beykoz iskelesine motorla getirip götürüyor. Bir de amfizem hastası, oksijen tüpüne bağımlı, ama hâlâ her fırsatta sigara içen yatalak, bencil ve aksi dede var. Ergenlik çağındaki Hayat ara sıra annesinde kalıyor, ama pek istenmediği açık, okulda tabii ki başarısız, kendisine sulanan bakkalın vücuduna sürtünmesine izin vermesine karşılık olarak aldığı çeşit çeşit çikolatayı yemek veya bunları okul arkadaşlarına dağıtıp ilgi görmek ve televizyon seyretmek onu biraz mutlu kılan nadir şeyler; bir de babasının gemicilerden alıp ona verdiği armağan, "*you are my sunshine*" diye neşeli bir melodiyi tekrarlayan oyuncak bebek. Öykünün iki karakteri daha var: biri, arka bahçe tarafında yaşayan ve Hayat'ı sık sık evine davet eden, onu "tavşanım" diye severek ikramlar yapan komşu kadın. Kadının muhtemelen geçmişte fahişelik yaptığını ve küçük kıza cinsel ilgisi olduğunu hissediyoruz, ama Hayat tecavüze uğrayınca ona yardım edip teselli veren de o oluyor. Öteki ise, sonunda Hayat ile bir ilişki kurmayı başaran ona âşık delikanlı. Bir gün baba yasadışı alışveriş yaparken deniz polisi tarafından tutuklanıp eve dönemeyince yatalak dedesiyle baş başa kalan Hayat için yapacak hiçbir şey kalmamış gibidir...

4. 23 Ocak 2013 tarihli *Hürriyet* gazetesine göre, 2012 yılında İstanbul ve Çanakkale Boğazlarından 93.000 gemi geçmiş.

Olay Nasıl Gelişir?
Ya da Hayatı Nasıl Olumlarız?

Öykü bu. Gerçi başından beri, reddedilmişliği, yoksulluğu ve yalnızlığıyla, okuldaki kaçınılmaz başarısızlığıyla, çevresindeki fahişeler ve vahşi erkek dünyasıyla Hayat'ın hayatının nereye *varacağını* görmek güç değil (dudağına ruj sürünce babasının fahişe arkadaşı "Kız, sen hepimizin pabucunu dama atacaksın!" der, bakkal taciz eder, arka bahçede vahşice ırzına geçilir, babası ortadan kaybolup dedesiyle yalnız kalınca babasının borcu olduğu adamın arkasından koşarak ona çaresizce evlenme teklif eder vb.). Tabii film, şu veya bu anlatı kuralı ve marifetiyle Hayat'ı bu sonuca götürmeyen bir kahramanlık gösterisi sergileyebilir, böylece seyirciyi talihe ve iyiliğe boğarak ona kendi çocuklarını ve borçlarını unutturabilirdi. Böyle mutlu sonların ideolojik bir mekanizma olduğunu biliyoruz; elbette bu yönetmen o tuzağa düşecek biri değil. *Toplumsal belirlenimi*, yani Hayat'ın malum sonunu saklamayacağını hissediyoruz. Evet, ama Hayat'ı "malum" (yani mutsuz) sona vardırmak onu o sona vardırmamaktan (mutlu sondan) ne kadar farklı? Belirlenimci bir gerçekçiliğe dayanmakta gibi dursa bile, mutsuz son da aynı dramatik ve ahlaksal yapıya ait. En azından sormamız gerekmiyor mu, bizi şu "kötü kader"den ve onun kaderciliğinden ne koruyacak? İşte Reha Erdem'in öyküsünün gücü bence burada: nesnel belirlenimleri gözardı etmezken aynı anda evrensel dramatizme, öykünün homojen gelişim mantığına ve düzçizgisel zamanına gösterdiği direnç. Ama bu direnç, sorumsuz ve özenti bir deneyciliğe de bürünmez. Reha Erdem, klasik anlatı yapısından kaçmak yerine bu yapıyı minimal düzeyde sürdürür. Anlatı yapısını ve onun ilerleyen zamanını (giriş, gelişme, sonuç) geriye iterken, *zamanın başkalığını*, yani *geçen* zamanı, süreyi vurgular. Ama bu şekilde gündelik ve sıradan hayatı verirken bu talihsiz aileyi kıyıya savuran şiddeti de fazla olağanlaştırmamak, dolayısıyla akışı *kesintiye* uğratmak gerekir. Çünkü ne yaparsak yapalım bir şey anlatmaktayızdır ve anlatmak her zaman onu başlatan "olay"a ve onun şiddetine borçlu kalacaktır. Bu şiddeti saklamamalı, ama nasıl? Dramatik bir dönüşüme yol açan ba-

banın tutuklanışı ve ortadan kayboluşunu (klasik anlatı yapısının "gelişim" dediği kopma veya sıçrama noktasını) böyle yorumlayabiliriz.

Başlayan ve gelişen her olay bir sonuca veya çözüme ulaşacaktır. Her hikâyenin bir sonu varsa, bu hikâye nasıl bitecek? Anlatının tüm ahlaksal dersi, toplumsal belirlenimi reddetmeksizin mutlu *veya* mutsuz son kutuplaşmasından uzak duran bir son, *başka bir mutluluk* icat etmesidir. Bu icat aynı zamanda suç ve ceza sisteminden farklı, başka bir ahlak ima etmektedir sanki. Bunu anlayabilmek için öncelikle "zamanın başkalığı" veya "zamanın geçişi" (bir geçiş veya süre olarak zaman) dediğim şeye odaklanalım. Zamanın geçişi (örneğin babasıyla deniz yolculukları, evden bakkala yürüyüşü, arka bahçede çimlere uzanarak oyuncak bebeğin melodisini dinleyişi vb.) sıradan, gündelik hayata, o hayatın içinde yinelenen *ilişkilere* vurgu yapar; bu ilişkilerin her birinde Hayat ile beraber oluruz. *Henüz* fahişe olmamış, *henüz* sokağa düşmemiş Hayat ile birlikte direnir, *yaşarız*. Bu "henüz" bizi teleolojik bir sona da yönlendirebilirdi; son sahnede Hayat'ı genelevde bulabilirdik. Böyle olmadığı halde filmin bu sonu reddediş tarzı sadece bizi "biraz önce"ye, zamanın geçişine göndermek biçiminde olmaktadır. Öyle ki, en son sahnede Hayat ve âşığı çaldıkları sürat motorunun tepesinde delice bir hızla kocaman gemilerin yanından geçerler ve açık denize yol alırlarken (sürat adeta burada geçen zamanın bir mecazı gibi değil mi?) *"son"ları ne olursa olsun*, toplumun en uzağındaki, en dibindeki bu genç insanlar için yine de hayat, sevinç ve aşk olduğuna ikna oluruz. Hayat, hayata "hayat kadını" olarak devam etmeyecek mi? Film Hayat'ın muhtemel sonunu ne kabul eder ne de basitçe reddeder, asıl göstermek istediği "henüz" görmediğimizdir. Ama *hep süregiden, hiç sonlanmayan* bir "henüz"dür bu: başına ne gelirse gelsin (yani bir bakıma zaten başına gelen gelmiştir de), Hayat'ta yaşayan, direnen, hayatta kalan şey. *Hayat Var*, gerçekten de Türkçe, buralı, İstanbullu bir film. Bir dili o dil yapan "idiomatik", tekil doğası, başka dile benzemezliği olduğu için, ancak bir dilde edebiyat okuyabiliyorsak onu gerçekten öğrenmiş sayılırız. *Hayat Var*, edebi bir eser gibi, bize Türkçeyi baştan aldırtıyor, yeniden konuşturuyor. Son görüntüde Hayat ve sevgilisi sürat motorunun tepesinde bize gülümserlerken filmin başlığı olan cümleyi kendimize yinelediğimizde onu *aynı anda iki kez* söylemiş oluyoruz. *Hayatı reddetmeyen*,

olayları, başına gelenleri, "kabul etmek" ne kelime, *isteyen* bir Stoacı, ya da "*amor fati* / kaderini sev" diyen Nietzsche gibi.[5]

Evrenin Uğultusu

İstanbul'u hiç böyle işitmediğimizi söylememiz de mümkün. Film boyunca Göksu deresinin ücra bir köşesinde, Beykoz'un iki sokağında dolanıyoruz; şehri ancak uzaktan, deniz üzerinden ve çoğu kez sabah ya da akşam saati, siluet halinde görüyoruz. Ama adeta tüm şehri her an *işitmekteyiz*. Çerçevenin dışından araba gürültülerini, korna ve siren seslerini, şehrin duraksız uğultusunu duyuyoruz. Orhan Veli'nin ünlü şiirinde *görselleştirdiği* "dinleme" değil bu[6]; aslında bir dinlemeden ziyade kulağımızın aldırmazlık edemeyeceği mütecaviz bir gürültünün istilası gibi bir *duyma* söz konusu olan: ekranda görünen sessiz, ücra görüntülere pervasızca saldıran, sınırlarını tehdit eden ve onları çerçeveleyen bir *uğultu*. Eğer sinemayı André Bazin gibi düşünürsek (ki bu düşünüş klasik sinemada da uygulanan düşünüştür), söz konusu uğultunun *kaynağını* bir noktada görmemiz, yani kameranın bir noktada uğultusunu duyageldiğimiz büyük şehre, onun gürültülü caddelerine *çevrilmesi* ve bize gürültünün görüntüsünü vermesi, onu *görselleştirmesi* gerekirdi.[7] Ama *Hayat Var*'da hiç olmaz bu, kamera asla şehri ve kalabalık caddelerini göstermez, gürültü görselleştirilmez.

Bu bayağı cesur bir tutumdur ve burada yönetmen iki tür yenilik yapmaktadır. *Birincisi*, sinemada tüm sesi insan sesi gibi alan yaygın

5. Bkz. Nietzsche 1974: § 276, s. 223 (Nietzsche'nin "*amor fati*" dedikten hemen sonra "ne itham etmek ne de hatta ithamcıları itham etmek istemediğini" söylemesi boşuna mı?). Stoacılık üzerine bkz. Sellars 2009; Stoacılar ve Nietzsche'yi bir araya getiren Deleuze 1990, özellikle s. 148-53. Stoacılık ve Deleuze'ün felsefesi arasındaki ilişkiler üzerine bkz. Sellars 2006: 157-71.

6. "İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı..."

7. Bazin'in gerçekçi anlayışına göre, alan dışında kalan her şey potansiyel olarak alanın içindedir, çünkü sinemanın temel özelliği gerçeğin homojenliğini ve sürekliliğini yeniden üretmesidir, yani ekran adeta art arda açılan pencereler gibi sürekli ve homojen bir gerçekliği gösterir. Böyle bir yaklaşım alan-dışı'nın getirdiği süreksizliği, kopuşu ve farkı (dolayısıyla anlam üretiminin başkalaştırıcı boyutunu ve hatta montajın –ve eklemlemenin– kurucu etkisini) gözardı etmektedir. Bazin'e yöneltilen bu haklı eleştiri için bkz. Bonitzer 2007, özellikle s. 13 (ama tüm birinci bölüm de).

bir önyargıya bağlı olarak bugüne dek yeteri kadar kuramsal ilgi çekmemiş bir sesi, arkaplan gürültüsünü dekoratif olmaktan çıkararak içeri almakta, onu adeta görüntünün çeperleri, *çerçevesi* haline getirmektedir. Bonitzer'in de hatırlattığı gibi: "...alan-dışı'nda sadece kameranın göstermediği" değil, aynı zamanda "işitilen de vardır, ses şeridi vardır" (2007: 22). Gerçi Bonitzer, bunu söylemesine rağmen kendi çalışmalarında sadece insan sesine önem vermiştir. Halbuki *Hayat Var*'da alan-dışından gelen ses, insanlar tarafından çıkarılmış olduğu söylense bile insani olmayan, devasa bir kolektif makineye aittir, şehrin uğultusudur. *İkinci ve daha önemli nokta ise*, bu "duyulan"ın statüsüne ilişkin radikal bir değişikliktir. Şehrin uğultusunu ona ilgisiz görüntülerin çerçevesi kılarken Erdem'in yaptığı şeyin egemen sinemanın teknolojik hiper-realizminden tamamen farklı olduğunu vurgulayalım. Bu hiper-realizmi Slavoj Žižek'in dikkatli çözümlemesiyle açıklayabiliriz. Klasik sinemanın kuramsallaştırılmasında Andre Bazin'in ötesine geçen Žižek'in Lacancı yorumu filmde ses kuramını çalışan Michel Chion'un *rendu* (*rendering*) dediği yeniliğe odaklanır.[8] Chion, çağdaş sinemanın ileri ses teknolojisinin sağladığı bir imkânı vurgulamıştır (1994: 95-122). Teknoloji sadece sesi doğal ve canlı kılmakla kalmaz, normal koşullar altında duymayacağımız, dikkat bile etmeyeceğimiz kimi sesleri daha da belirgin kılar. Örneğin normalde fark etmeyeceğimiz kapı açılması sesi "dolby" sistem sayesinde bizi anlatı uzamı (*diegesis*) içinde yönlendirecek biçimde güçlü duyulur. Žižek'e göre (dolby stereo teknikleri sayesinde) "değişik yönlerden gelen detaylarla ses şeridi *çerçeveyi* kurma işlevini üzerine alır."[9] Böylece ses şeridi sürekliliği sağlarken imgeler adeta bir ses akvaryumu içinde akıp giden izole parçalar haline gelirler. Žižek'e göre bu psikozda karşımıza çıkan duruma benzer. Normal koşullarda, Lacan'

8. Žižek 1991: 39-41. Žižek'in kuramsal yaklaşımı hiç kuşkusuz Bazin'den daha ileri ve sofistike olmasına rağmen, son çözümlemede onun da vurgusu Bazin gibi "süreklilik" üzerinedir. Žižek, Lacan'a uygun biçimde, bu anlatısal sürekliliğin dilde oluşan bir boşluk etrafında şekillendiğini söylemektedir (ve bu boşluğun yeri kesinlikle saptanabilir). Örneğimizde ise, psikozda olduğu gibi, bu kez dilin veya simgesel alanın dışında kalan "reel" onu kuşatır. Aslında vurgu hâlâ anlatısal süreklilik üzerinedir (çünkü bu kez "reel"den gelen ses anlatısal uzamı yönlendirir).

9. Alıntıda "çerçeve" sözcüğü üzerine vurgu benim. Bkz. Žižek 1991: 40 (bkz. yukarıda dipnot 8).

ın "reel" dediği şey simgesel dünyanın ortasında açılmış bir delik iken, burada "ses" (adeta psikozda olduğu gibi) öne çıkar ve kendisi simgesel dünyayı kuşatır hale gelen "reel" statüsü kazanır.[10]

Reha Erdem'de çerçeve haline gelen uğultunun bu hiper-realizmle bir ilgisi olmadığı kanısındayım. Bence Reha Erdem'in çerçeve haline getirdiği uğultu, öncelikle herhangi bir yeri olmayan, yerleştirilemeyen bir uğultudur (örneğin kapının açılma sesi gibi değildir); sadece dışarıdan gelir ve gelmesiyle, saldırısıyla bu "dışarı"yı oluşturur: şehri. Daha da önemlisi, bu uğultu görüntüyle hiçbir süreklilik kurmaz, hatta diegetik uzama doğrudan karışmaz, sadece onu saldırganca kuşatır; paradoksal biçimde, saldırdığı görüntü akışıyla ilgisizdir; bu görüntü akışıyla ilişkisi kopuk, ilişkisiz bir ilişkidir. Ne görüntüden biraz sonra bir cankurtaran geçecektir, ne de kornasını duyduğumuz arabayı görürüz. Sadece bir şeyler uğuldar durur. Uğultu, sadece *oradadır*, sadece *duyulmaktadır*.

Böylece ekranı kuşatan "çerçeve" dediğimiz şey garip bir statüye kavuşur. Filmin üzerimizde bıraktığı etkiyi bu kadar başarılı kılan, anlatının yarattığı bu karmaşık yapıyı çözümlemek hiç kolay değil, ama yine de toparlamaya çalışalım. Bir yandan çevreye, marjine veya kıyıya itilmiş küçük bir kızın ve ailesinin öyküsünü izliyoruz, dolayısıyla İstanbul'un göbeğinde değil uçlarında, çeperlerindeyiz. Yani anlatı merkezden itilmiş, dışlanmış yerlere ve insanlara odaklanıyor, şehrin sınırlarına gidiyor. Öte yandan, şehrin merkezindeki toplum ve onun düzeni sürekli bir uğultu halinde izlediğimiz hayatı kuşatıyor, adeta nerede olunduğunu hatırlatan bir "referans" kuruyor. Dışarıda kalan (Hayat ve ailesi) içeri alınırken, yani görülür hale gelirken, onları dışarı atan "içerisi" bir uğultu gibi şimdi içeri yerleşen o dışarıyı kuşatıyor. "İçerisi" ve "dışarısı" arasında kurulan bu karmaşık ilişkiyi çözümleyebilmek için öncelikle tersine çevirmeyi mümkün kılan bu *geçirgenliği* vurgulamamız gerekir. Ama geçirgenliğin (içerinin dışarıya, dışarının içeriye geçebilmelerinin) ima ettiği şey *sınırların kapatılamamasıdır*.[11] Çerçeve hep açık verir, asla tamamen çerçeveleyemez.

10. Bu, psikanalitik geleneğe uygun olarak, "normal" ve "anormal" dediğimiz koşullar arasında paralellik kuran bir yorumdur.

11. Ülkeler arası ilişkilerde ve hukukta *no man's land* denilen ve kimseye ait olmayan "ara" yer bu kapatamamanın somutlaşması gibi.

Jacques Derrida, *La vérité en peinture* (Resimde Hakikat) başlıklı, resim sanatı üzerine hayli zor bir kitabında resmin çerçevesini kapatmanın imkânsızlığına dikkati çekmişti.[12] Ama bu imkânsızlık çerçevenin kapanmadığı anlamına gelmez; daha ziyade çerçevenin dışarıda bıraktığının *içeride* bir biçimde *işaretlenmiş* olması (yani açılmanın zaten içeride olduğu) anlamına gelir. Bunu *Hayat Var* gibi bir film için nasıl düşüneceğiz? Çerçevenin dışarıda bıraktığı Hayat'ı ve ailesini çerçevenin içine almak, görünür kılmak *yeni* bir çerçeve içinde mümkün olacaktır; film, bize aslında her gün içinde yaşadığımız şehrin yansız, alelade bir bakışın nesnesi gibi değil de *belirli bir çerçeve içinde verilmiş* olduğunu, bu çerçevenin Hayat'ı görünmez ve duyulmaz kıldığını gösteren yeni bir çerçeve kurmaktadır. Sanırım yönetmenin sadece İstanbul'un iki sokağı üzerinde odaklanmasının ve asla şehri göstermemesinin nedeni budur. Büyük kentin, onun yasa ve düzeninin sınırlarındayız. "Düzen" bir uğultu halinde gelir, çerçeve aynı anda hem Hayat'ı gösterirken hem de dışına, onu kuşatan (ve normal koşullarda Hayat'ı algılanmaz kılan) uğultuya referans verir. Elbette bu iki çerçeve (filmden önceki, "çerçevesiz" görünen günlük hayattaki Hayat'a sağır ve kör çerçevemiz ve filmin bizi soktuğu çerçeve) birbirlerini tekrarlamazlar, bakışımsız kalırlar. Ama bir ilişkileri olmalıdır. Bu da bir soru doğuruyor: Çerçeveyi *Hayat'ın perspektifinden kurabilmeyi* mümkün kılan, onu bu muazzam ve duraksız uğultunun içinde *var* kılan nedir? Yönetmen *neyi* görmüş ya da işitmiştir, neye *kulak vermemizi* istemektedir?

Direnç: Hayat'ın Nakaratı

Sanırım bu "şey", dışarının içerideki işareti ya da damgası, adeta bir iz ya da yara gibi bir şeydir, ama aynı anda müthiş bir direnme, olumlama, hayatta kalma gücüdür bu. Tüm filmi *çerçeveleyen* başlık bize tam da bunu söyler işte: *Hayat Var*. Hayat'ın direnmesini mümkün kılan, onun varlığına duygusal ve ruhsal bir *tutarlılık* ve *devam edebilme gücü* veren şeyden söz ediyoruz.

12. Derrida 1997. Derrida'ya göre, sanat eleştirisi ve sanat felsefesi, sanatın ya "içi" (yapıt) ya da "dışı" (koşulları, bağlamı) üzerinde odaklanagelmiştir, ama içeriyi dışarıdan ayıran çerçeve(leme) üzerinde durmaya muktedir değildir.

Hiç kuşkusuz bakkaldan aldığı çeşit çeşit çikolatalar değil bu – ki aslına bakarsanız hiç de küçümsenmemesi gereken hayli yaygın ve hegemonik bakış açısıdır (televizyonda çukulata reklamı görünce "yoksul çocuklar şuna nasıl imreniyordur, ne feci" diye isyan eden orta sınıf vicdanımız tam da bedene ve arzularına "tatmin" sorunsalı açısından bakar). Bu tüketim kültürüne bağlı yaklaşımın belki biraz daha sofistike bir versiyonu olarak ve işin içine psikanalitik bir hava katarak, bu direncin somutlaştığı, ifade bulduğu nesnenin babasının gemicilerden aldığı ve Hayat'a armağan ettiği şu küçük oyuncak bebek olduğunu ileri sürebiliriz. Hayat evde, iskelede veya arka bahçede bir köşeye çekilip düğmesine basarak oyuncağın söylediği şarkıyı dinler: "*You are my sunshine, my only sunshine...*" Bu şarkının filme (özgün adından farklı olan) İngilizce adını da verdiğini biliyoruz (*My Only Sunshine*).[13] Psikanalizin "kısmi nesne" dediği şeyin bir örneği olabilir bu. Ama bunların hiçbiri Hayat'ın oluşturduğu nesneler değildir, onlarla ilişkisi tamamen dışsal bir tatmin ilişkisinden ibarettir.

Bunun için dikkatli bir izleyici olmamız gerekiyor. Zor duyulur, belli belirsiz bir mırıltıdan, adeta bir şarkı gibi bir şeyden söz ediyorum. Film boyunca hemen her sahnede duyarız onu, Hayat'ın kendine söylediği duyulmaz nakaratını: "uuummm... um, uuuummm... um." Nedir bu gerçekten de? İlk duyuşta inleme gibidir, ama hep aynı ritmin ısrarla tekrarlanmasından, onun çocuk tarafından adeta bestelenmiş, kompoze edilmiş olduğu hissine kapılırız. Tam olarak nasıl bir şey olduğunu söyleyemeyiz; türkü mü, inleme mi, belli belirsiz bir ritim mi, öyle "tutturulmuş" bir şeydir işte... Adeta bu küçük kızın bedeninden kendiliğinden yükselmekte gibidir, çünkü onun olduğu her yerde duyulur ve Hayat bunu ısrarla tekrarlar; ama o kadar belirsizdir ki, ne olduğuna karar verilemez bir türlü.

Karar veremeyiz, çünkü Hayat'ın bedeninden yükselen bu minör nağme *anlama direnen* ve hatta *anlamdan kaçan* bir sestir. Hemen basit bir karşılaştırma yapalım. İşlevleri uğultuyu anlamlandırmak ve onu yönetmek olan (ama aslında kendileri de uğultuya karışan) şu malum "majör" sesleri hatırlayın. Bu kararlı, güçlü, teatral sesler bize

13. Filmin özgün adını yabancı bir dile tercüme etmenin imkânsızlığı yukarıda açıklamaya çalıştığım "idiomatik" karakterini bir kez daha gösteriyor.

durmaksızın "kriz şundan oldu, böyle çözülür" derler, şehri nasıl yönettiklerini veya yönetilmesi gerektiğini anlatırlar vb. Mesut Yılmaz'ın uzun sessizliklerle ilerleyen ağır sesi, Recep Tayyip Erdoğan'ın belirli vurgularda aşırı yükselen meşhur hitabet tonu veya Deniz Baykal'ın bitmez tükenmez geniz temizlemeleri. Ağır ağır konuşma, ses yükseltme ve geniz temizleme hep bir "anlam" kurmaya yönelik hesaplı edimlerdir ve bu tür konuşmada ses anlam üretmenin aracı olarak anlaşılır ve öyle kullanılır.[14] Aslında bu majör sesleri söz konusu aşırılıklarından dolayı çoğu zaman gülünç bulmakta haksız değilizdir, çünkü kendini duymaya ve kurmaya yönelik, dolayısıyla histerik semptomlarla (yüksek ses, geniz temizleme) belirlenmiş seslerdir bunlar. Ama Hayat'ın bir anlamı olmayan ve anlamlamayan, duyulması zor nakaratında ses bir araç olmaktan çıkar, bir *ifade* olur. Ses burada adeta anlama *direndiği* halde neyin ifadesidir? İnleme gibidir, ama şikâyet değildir, çünkü biraz daha dinleyince onda hafiften, garip, belli belirsiz bir neşe, bir tutturma hazzı bile duyulur. "Uuum mm... um... uuummm... um..." Sürekli, kesik; sürekli, kesik.[15] *Hayat devam ediyor*. Sadece kendine tekrarlanan bu nakarat, *kendinin kendiyle* bu teması, yukarıdaki örneklerdeki siyasetçilerin kendilerini "kurmalarına" benzemez; çünkü anlamdan kaçan ve "ben"i *yarıp geçen* bu ifade içeriden değil, anlamın ve öznenin dışından, *dışarıdan* gelir: Dışarı içeri kıvrılarak bir kese veya cep, adeta korunaklı bir bölge oluşturur, ama bu aslında içeride bir *dışsallık* veya *başkalık* oluşmasıdır.[16] Hemen aynı anda bunun "idiomatik", yani tekil bir ifade olduğunu ve bu tekil ifadenin çok değişik biçimlerde söylenebileceğini, çoğullaşabileceğini söyleyebiliriz.

14. Anlam aracı olarak ses ve sesin anlama direnci arasındaki bu ayrımı Mladen Dolar'dan alıyorum. Bkz. 2006: 14-23; Türkçesi 2013: 20-29.

15. Hayat'ın nakaratı, Deleuze ve Guattari'nin "ayırıcı sentez" için örnek olarak verdikleri psikanalist Bruno Bettelheim'ın vakası küçük Joey'un çığlığını anımsatmaktadır: "Connecticut, Connect-I-cut!" Bkz. Deleuze ve Guattari 1983: 37.

16. Michel Foucault'nun Maurice Blanchot'da bulduğu anlamda bir "dışarı"dan söz ediyorum: "en uzaktakinin yakınlığı" ya da "dışarıda ama vicdanın sesinden bile daha yakında olan dilin anonim, gayri-şahsi mırıltısı". Bkz. Foucault 1987: 23 ve 54. Deleuze'e göre bu, Foucault'nun düşüncesinde "dışın içe katlanması" (embriyolojideki anlamıyla *invagination*) halini alır: "kendimi dışarıda bulmam, kendimde ötekini bulurum" (Foucault 1989: 89); ve son olarak bunları birleştiren Françoise

Ama bu ses, mırıltı ya da nakarat, aynı anda *tutunan* bir ses olarak tanımlanmalıdır, bir yere tutunan ve tutunduğu hat boyunca akan, kendine bir bölge kuran bir ses: arka bahçe, bakkala giden yol, su kenarı, divanın köşesi. Deleuze ve Guattari'nin *A Thousand Plateaus*'da (Bin Yayla) kuş nakaratlarının bölgeselleştirici rolüyle ilgili çözümlemeleri bu duruma uyuyor sanki (1987: 310-50). Ama bazı vurgulara dikkat etmek koşuluyla. Küçük kız sesini o büyük uğultudan (Deleuze ve Guattari gibi söylersek "kaos"tan) çekip çıkararak yapar, ama bu sesin kendi bölgesini oluşturmakla birlikte aynı anda hemen uğultuya karıştığını, ya da, zaten ve daima uğultuyla iletişim içinde olduğunu (adeta bu yüzden sessizliğe yakındır, zor duyulur) dolayısıyla onu duymanın özel bir çaba ve belirli bir açıya yerleşmeyi gerektirdiğini unutmayalım. Bu nakarat sesin yersiz-yurtsuzlaşmasının sonucudur, anlamdan uzaklaşan bir kaçış hattı oluşturur. Burada nakaratı ritmik bir ses bloğu gibi aldığımı vurgulayayım. Kant üzerine derslerinde Deleuze, değişik kültürlerin ve aynı zamanda sanatçıların değişik "mekân-zaman blokları" veya "mekânsal-zamansal dinamizmler" kurduğundan söz eder. Bu mekân-zaman blokları ritmik bloklardır; sanatçı da bu nedenle aslında bir ritimcidir.[17] Deleuze ritmi tempoyla karıştırmamız gerektiğini, temponun homojenliğine karşı ritmin kaosla iletişim halinde olduğunu özenle vurgular.

Arzu ve Ses, Sistem ve Direniş

Tüm bunlar hoş, ama öyleyse, bu nakaratın veya ritmin psikanalizin kastettiği anlamda bir kısmi nesne (*partial object*) olduğu söylenemez

→ Proust'un ilginç yorumu için bkz. 2000: 23-37. Proust'un harikulade betimlemesiyle Foucault "şan şöhretten yoksun, minör, düşük, belirsiz jestlere" bir "direnç ve ebediyet katmak istemişti" (27). Herculine Barbin ve Pierre Riviere bilinen örnekler. Hayat'ın sessiz nakaratı tam böyle bir jest değil midir? Sinemacı ile düşünürün buluştuğu mutlu bir an bu.

17. 4 Nisan 1978 tarihli ders (www.webdeleuze.com/php/sommaire.html). Türkçesi için bkz. Deleuze 2000: 108. Reha Erdem'in bu anlamda tam bir ritimci olduğu söylenebilir. Yukarıda, 2 no'lu dipnotta sözünü ettiğimiz bedensel görüntüler bir bedenin kurduğu mekân-zaman dinamizmleri ve ritimleridir – bir kavramdan çıkarılamazlar. Deleuze, bunun tüm canlılar için geçerli olduğunu söyler. Örümcekler Kantçıdır, onların "şematizmi" ağlarıdır, mekân ve zamanda ağlarıyla yer alırlar...

mi? Freud'un dürtü ve arzu kavramlarında temelleri bulunabilecek olan, ama asıl Melanie Klein'ın geliştirdiği "kısmi nesne" kuramı Jacques Lacan tarafından değişik biçimde yeniden kurulmuştu. Klein kısmi nesneyi bir bütünlüğün parçası olarak gördüğü için böyle adlandırmıştı, örneğin annenin göğsü. Lacan ise, arzu nesnesinin böyle kısmi bir nesne olarak oluşmasının nedeninin, nesnenin kendisini üreten işlevi *ancak kısmen* temsil edebilmesi olduğunu söyler (1977: 315). Bilindiği gibi, Lacan kısmi nesnelere "bakış" ve "ses"i de eklemişti. Kısmi nesne, Lacan'da *object petit a* ("öteki küçük nesne") adını alır. *Object petit a* arzu nesnesidir ve arzu nesnesi, herhangi bir özne için, "kendinde kendinden fazla" şey taşıyan nesnedir.[18]

Nesne olarak ses, Mladen Dolar'ın *Sahibinin Sesi* başlığıyla tercüme edilen nefis kitabında (ki sinemadan bol bol söz eder) kuramlaştırılmıştı. Kitabının daha hemen başında Dolar sesin konuşmanın ortamı ve aracı olduğunu, ama kendisinin çoğu kez duyulmadığını, örneğin sesi konuşamayacağımızı gösterir.[19] İşte nesne olarak sesin ilk anlamı budur. Dolar, Lacan'ın ünlü arzu grafiğine gönderme yaparak, Lacan'a göre *sesin, konuşmanın veya anlamlama zincirinin sonucu, "artığı" veya "kalıntısı" olduğunu* gösterir. Dolar'a göre dilbilim, özellikle fonetik ve fonoloji, "ses"i "fonem" (sesbirim) kavramı altında biçimsel bir soyutlamaya tabi tutarak öldürseler de, tam da bu indirgeme işlemi sesi tüm maddiliğiyle nesne olarak üretmekle sonuçlanır. Bu şu demektir: Artakalan şey, yani nesne olarak ses dilsel yapının ayrımsal karşıtlıklarına indirgenemez, çünkü zaten bunların işlemesi sonucunda ortaya çıkan kalıntı gibi bir şeydir; dilsel göstergenin işlevi olmayan, yani anlamlamayan, anlamlama işlemine direnen, kendisini içeren yapısal işleme göre heterojen olan bir kalıntı veya artık.

Ama Dolar (ve Lacan) için, bu "nesne-ses"in hiç yapacak işi olmadığını söyleyemeyiz. Yapının işleyişine dönersek, Lacan bir yandan Saussurecü dilsel yapının ayrımsal yönünü vurgulayarak psika-

18. Lacan'a göre aşkın formülü de budur: "sende, senden fazla" (aslında bir türlü adlandıramadığımız, şu bakış, o ses vb.); bkz. Lacan: 1981.

19. Örneğin yeni tanıştığımız birinin sesi ilk önce dikkatimizi çeker, ama onu bir kez tanıdıktan sonra artık sesini işitmez, sadece konuşmasını dinleriz; ya da telefonu açınca önce sese dikkat eder, ama bir kez teşhis ettikten sonra sadece konuşmayı dinleriz, vb. Bkz. Dolar 2006: 15-16; Türkçesi: 21-22.



Hayat Var, Reha Erdem, 2008.

nalizi radikalleştirir, öte yandan *ayrıcalıklı* bir imleyen (*signifier*) olduğunu ileri sürer. Çocuğun dile girişi, sözcükler, bir *boşluk* yaratırlar. Lacan'a göre, bu boşluk *saf imleyen* olarak adlandırdığı ve dilin yapısındaki ayrımsallığın veya farkın kendini temsil ettiğini ileri sürdüğü bir imleyen tarafından gösterilir: *fallik* imleyen (*phallic signifier*) – ki *cinsel farkı* imler, yani tüm farkı cinsel fark üzerinde modeller.[20] Böylece Lacan aslında fark ile yokluk kavramları arasındaki ayrımı silmeye yüztutan ve farkın hiyerarşik kuruluşu riskini alan bir kuramsal yol tutturmuş olur.

Öte yandan Lacan'a göre, çocuk, dile girdiği anda bebekliğin doygunluk ve süreklilik duygusunu, Lacan'ın aşırı-haz dediği *jouissance*'ı

20. Bu kısımda ve aşağıda Lacan'ın *Écrits* kitabının son iki bölümüne dayanıyorum (1981: 281-325). Bu "imleyen"in bir imleyen olarak bizzat farkı *temsil etmesi* elbette farkı ortadan kaldırması anlamına gelir (zaten Lacan'ın *letter* kavramı tam da böyle "üniter" bir imleyen'i gösterir). Öte yandan, tamamen verili cinsel fark düzeni üzerinde modellenir. Anika Lemaire'in net biçimde formüle ettiği gibi: "fallus yokluğun simgesel anlamını üzerine alır ... biçimi dolayısıyla, dikilme gücü ve içeri girme işlevi dolayısıyla. Boşluğu dolduran, mahrumiyeti ortadan kaldıran şeydir" (1977: 59). Gerçekten de sormamak zor: Eğer Lacancı kuramın dediği gibi "fallus penis değil" ise, "o"na niçin başka bir şey denmiyor da fallus deniyor?

yitirme tehdidine karşı *bedenin bir parçasını* bu aşırı hazzın karşılığı (imleyen'i) olarak yanma alacak (göğüs, ses veya bakış gibi kısmi nesneler), dilin içine girerken, konuşmayı öğrenirken, onu *gizlice* karşı tarafa geçiriverecektir. Örneğin çocukların manasız çığlıkları (ki tam da bu "nesne-ses"i anımsatır ve anlamlı dilden arta kalan bir şeydir) dile, simgesel düzene girişe gösterilen direncin günlük örneğidir. Bu saklanan parça, arzu nesnesi yani *object petit a*'dır; "kendinde kendinden fazla bir şey" taşıyan nesne.[21]

Hayat'ın nakaratının böyle bir nesne ses, yani arzu nesnesi, *object petit a* olarak ses olduğunu söylemek yanlış olmazdı, özellikle bu seste de simgesel düzene, dile bir direnç olduğunu hatırlarsak. Ama bir yönü dikkatle vurgulamamız gerekir. Hayat'ın nakaratı, anlamlamayan veya imlemeyen, anlama direnen bir boyut taşır, ama bunun Lacancı kuramın anladığı anlamda "boş" bir imleyen olduğu tartışılır.[22] Lacancı psikanaliz, bir yandan kısmi nesneyi *object petit a* (bir fazlalık veya fark) biçiminde tanımlamakla ve onu çeşitlendirmekle (ses ve bakış'ı eklemekle) çok önemli bir adım atmıştır, çünkü arzuyu dinamik ve üretken kılmıştır; öte yandan hâlâ "nesne" statüsünü korumaktadır. Başka bir deyişle, simgesel ve "reel" birbirlerine karşıt biçimde alındığı için, yapının ayrımsal hareketini durdurmaya muktedir ayrıcalıklı bir imleyen'in gösterdiği ve doldurduğu bir *yerden* söz et-

21. Arzu nesnesi sevilen olduğu kadar nefret edilen de bir nesnedir; başka türlü söylersek nefret etmek de arzulamaktır. Yahudi veya Müslüman dövmekten zevk alan naziyi, Ermenilere "kılıç artığı" demenin sapkın hazzından vazgeçemeyen ırkçıyı düşünün. Lacan'ın ve Lacancıların yaklaşımında siyasal ideolojiler hazzın (*jouissance*'ın) olumsuzluktan ayrılamayan doğası açısından çözümlenir. Kişisel ilişkilerde de, psikanaliz aşkın ve nefretin birbirine dönüştüğünü gösterir. Yukarıdaki dipnotta sözünü ettiğim Lacan'a göre aşkın formülünün tamamını aktarırsak *jouissance*'ın olumsuzluktan muaf olmayan niteliği belirir: "Seni seviyorum, ama anlaşılmaz biçimde, sende senden fazla olanı –*object petit a*'yı– sevdiğim için seni kötürüm ediyorum" (1981: 263).

22. İmleyen'in "boş" olduğunu söylerken Lacan bize anlamın geriye doğru (retroaktif) olarak kurulduğunu söyler, ama unutmayalım ki bu kuruluş arzunun yasasına tabidir, farkı gösteren "fallik imleyen" tarafından belirlenir. Bu imleyen tüm yorumların ötesinde, tüm anlamın ötesinde bir boşluktan ve aralıktan başka bir şey göstermez, tüm "doldurma" işlemi simgesel ve fantazmatik kalır, özne bunu pratik olarak yaşasa bile. Slavoj Žižek'in önemli katkısı ideolojilerin tamamen böyle işlediğini göstermesiydi. Bkz. Žižek 1989. Ama bu da ideoloji kavramının neredeyse hiçbir işe yaramaması anlamına gelmez mi?



Hayat Var, Reha Erdem, 2008.

mekteyiz. Var olan cinsel fark düzeni verili alındığı için mesele bu yerin boş olması değil; ister boş olsun ister dolu, tamamen *bilinebilir*, *saptanabilir* ve dolayısıyla bir biçimde yönetilebilir bir yer olmasıdır. Bu ayrıcalıklı imleyen "fallik" olarak nitelendiğine göre söz konusu yerin cinsel farkın var olan hiyerarşik düzeniyle yeniden üretildiği yer olduğu açıktır.[23] Verili kültürü kuramlaştıran bu yaklaşım içinde Hayat'ın nakaratı veya mırıltısı duyulabilir mi?

Mladen Dolar, *Sahibinin Sesi*'nde sesin niteliğinden söz ederken "saf bir geçiş" olduğunu, geçmekte, geçip gidivermekte olduğunu vurgular.[24] Burada, en azından psikanalizin "bastırma" mekanizması-

23. Dolayısıyla Žižek'in tamamen Hegelci yorumu hiç de yanlış değildir: Arzu nesnesini gösteren saf farkın imleyeni, farkın fark olarak yadsınması, yani "*özdeşlik* olarak algılanan farktır" (1989: 99, vurgu benim). Zaten Lacan'ın kendisi ayrıcalıklı veya fallik imleyen'i matematiksel formülleştirme yoluyla "bir"e indirgemeye teşebbüs etmişti.

24. Dolar 2006: 36, 79; Türkçesi 2013: 40, 82). Şunu da belirtelim ki, tam da bu "geçen", "geçmekte olan" niteliği bakımından ses, Derrida'nın kastettiği anlamda yazı (genelleştirilmiş yazı) kavramının en çarpıcı örneklerinden biridir. Dolar'ın Derrida'ya yönelttiği tüm eleştiriye rağmen kendisinin Derrida'ya karşı kanıt diye getirdiği tüm ses örnekleri ve çözümlemeleri sadece ve sadece Derrida'nın *sesin de*

m daha karmaşık hale getirecek bir sorunsalın izleri vardır. Sesin geçişi ne demektir gerçekten de? Dolar, sesin bu özelliğinin *görselliğin sabitliğinin zıddı* olduğunu söyler. Böylece hâlâ ancak zıtlıklar içinde düşünebildiğini, yani şu ayrımsal sorunsaldan, farktan kurtulamadığın itiraf etmiş olur, çünkü kendi argümanına göre sesin arzu nesnesi ve fallik imleyene uygun biçimde *farklar sisteminin dışında* bir ayrıcalık kazanması gerekirdi. Ama onu hâlâ görsellikle karşılaştırıyorsak farktan kurtulamamışız demektir. Daha önemlisi, Dolar bu geçişin kendi içinde ne olduğunu düşünememekte, böyle bir düşünce veya soru pek aklına gelmemekte gibidir. Peki bir "içi" veya "kendiliği" var mıdır bu geçişin? Geçiş her zaman *zamanın* geçişidir. Ses "geçerken" veya "geçiş" halindeyken olan biten şey sessizliğe kaymasıdır; ses sürekli *kaybolur* ve yerini *başka* seslere bırakır. Bu sessizliğin ve bu başkalığın "hesabının" bir imleyenin gösterdiği boşluğa havale edilmesi aslında yapısal sorunsalın korunmasıdır (yapısalcılığın diyalektikle buluştuğu bir yer vardır gerçekten de).

Sanırım daha farklı yaklaşımlar gerekli burada. Bergson'un mutlak hafıza kavramı en ufak ayrıntısına kadar her şeyin kaydolduğu bir hafızadan söz ediyor (1991: 79-90). Benzer biçimde Derrida, Freud'un bilinçdışının metaforu olarak ileri sürdüğü "mistik yazı makinesi" isimli bir gerece dikkati çekmişti (1978) – ki bunun işleyişine göre de hiçbir şey kaybolmaz. Ses bir nesne olarak kaydolmaktan ziyade bir geçiş, bir kayboluş olarak kaydolur. Nedir bir kayboluşun kaydolması? Bu geçişin yerine, bu hayaletimsi varoluşun veya izin yerine Lacancı psikanaliz *yeri saptanabilir bir boşluğu gösteren* ayrıcalıklı (Deleuze ve Guattari'nin "despotik" dedikleri) bir imleyen yerleştirmektedir. Yeri saptanabilir, yani *kesinlikle ve ısrarla "fallik"* olduğu bize söylenen bir göstergedir bu. Böyle bir yaklaşım simgesel ve reel karşıtlığına dayanır (imleyen ve boşluk, özne ve nesne, erkek ve kadın

→ *yazı olduğu* tezini doğrulayacak niteliktedir (36-42; Türkçesi: 40-46). Sanki Derrida "mevcudiyet [*presence*] sesin içsel, zorunlu ve doğal bir özelliğidir" demiş gibi, daha önemlisi, sanki Derrida "yazı" diye bir nesneyi sese karşı savunuyormuşçasına yöneltilen bu tür eleştirinin en talihsiz yanı Derrida'nın yazı kavramını onun *eleştirdiği* yazı kavramına indirgemek durumunda kalması. Ama bu kelimelerin geleneksel anlamlarını yerinden oynatma stratejisi olan yapısökümün mantığını tamamen yanlış anlamaktır.

gibi bir dizi karşıtlığı da yeniden üretir – ki bu nedenle karşıtlık Dolar'ın söylemine geri dönmektedir). Halbuki *geçiş* kavramıyla düşününce Hayat'ın nakaratı sadece dilden ve anlamdan kaçış değil, aynı zamanda dilin *dil-oluş* sürecidir. İşi konuşmaya kadar asla vardırmayan, hep olmakta olan bir dil. Elbette buna eşlik eden ve onu olumlayan Lacancı anlamda bir "haz" (*jouissance*) vardır. Her türlü iletilirliğe direnen, hatta duyulmak bile istemeyen bu mırıltı-nakarat (onu hak etmeniz gerekir, sizden bunu talep ediyor), çerçevenin dışına yerleştirilmiş Hayat'ın "içeride" ve kendi bedeninin uzamında ve zamanında kendine bir *başka* yer açmasıdır. Bu edime "direniş" diyelim.

Kıyı Halkı: Marjinal Sinema

Hayat Var, bize her günkü çerçevemizin sınırlarını geçiriyor, bir suyun üzerinden kıyılarına vardırıyor, dışarıda, alan-dışı'nda veya kör alanda olan bitenleri gösteriyor. Bu yazının en başında onun *The Forgotten Space* gibi tarihsel maddeci belgesellerden farkını, tekil ve marjinal bir hikâye üzerinde odaklandığını söyledim. Ama biliyoruz ki, kıyılarda, marjinlerde geçen bu öykünün kahramanı *her yerde*, İstanbul'un aşağı yukarı tüm sokaklarında. Tüm mesele, onu fark edebilmek, mırıltısını duyabilmek, ritmini yakalamak: Gelmekte olan bir halkın belli belirsiz nakaratı.



Kusursuzlar, Ramin Matin, 2013.

Kusur buradan başlar, kusursuzluk isteğinden... olması gerektiği gibi olacağı düşünülen, düzgün, kusursuz bir yolculuk değildir bu, hiçbir yolculuk hiçbir zaman kusursuz değildir zaten... kusuruyla kabul edilmiş, hatta öyle sevilmiş bir hayatla mücadelede çocukluğunun korunaklı, güvenli anıları olanlar, oraya kaçar sıklıkla, olmamış gibi yapmak için, zamanın akışına ters bir sıçrama yapmak için. —

Kusursuzlar... Suskunluk ve Su

Berrin Yanıkkaya

Okumalar Başında

Yönetmenliğini Ramin Matin'in yaptığı, senaryosunu Emine Yıldırım'ın yazdığı 2013 yapımı *Kusursuzlar* filmindeki iki kadın karakter üzerinden, birbiriyle bağlantılı iki okuma yapıyorum burada. İlk okuma son derece öznel bir anlamlandırma pratiğinden yola çıkıyor; bir kadın olarak film izleme ve anlama deneyimimi aktarıyorum. İkincisi, birincisinden bağımsız olmayan, ancak öznelliği mümkün olduğunca sınırlandırmaya çalışan bir akademisyen okuması. Her iki konumlanma biçimi ve bu konumlanmalara bağlı bakışlar da, ya da bâbların[1] bağladığı anlamlar da birbirinden besleniyor, birbirine dokunuyor ve birbirini etkiliyor. Zihnimin bir odasından diğerine geçiyorum, aradaki kapılar hep hafif aralık zaten... Bir de yanıma sohbet arkadaşı alıyorum okumalar boyunca, yan yana söyleşerek düşünüyoruz *Kusursuzlar*'ı; duru, sakin, suskun, su gibi bir şair, Füruğ Ferruhzad ile...

Birinci Bâb: Bir Kadın Okuması

suskunluk nedir, nedir, nedir ey biricik sevgili?
suskunluk nedir söylenmemiş sözlerden başka

Füruğ Ferruhzad[2]

Kız kardeşi olan ya da kardeş kadar yakın kız arkadaşı/kuzeni/yeğeni olan kadınlar bilir, tuhaf bir müessesedir kız kardeşlik. Kızsan da, söylensen de, tartışsan da kollarsın birbirini, derdini dert edinirsin,

1. Bâb Arapçada "kapı" anlamına gelmektedir.

2. Yazıdaki bütün Füruğ Ferruhzad dizeleri "İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına" şiirindendir; çev. Haşim Hüsrevşahi.

mutluluğunu mutluluk. Belki en baştan söylememem lazımdı, kahramanların kız kardeş olduklarını... Kişisel bir okuma olacağı için bu yazının temeli, söyleyiverdim gitti. Şimdiye kadar yazdıklarımdan farklı olarak daha serbest bir dil kullanıyorum bu bir. Filmi bir kere, *Başka Sinema* kuşağında yönetmenin, senaristin, teknik ekibin ve oyuncuların bir kısmının katıldığı bir gösterimde izledim, bende kalan tortuyu yazıyorum, bu iki. Zihnimin filmden hatırladıkları filmdeki sırasına uymayabilir bu üç. Yazdıktan sonra dönüp yeniden ve gerekirse yeniden izleyeceğim filmi bu dört, ve sonra belki bir kere daha yeniden izlediklerim üzerine yazacağım bu da son.

Su içinde olmak, denizde olmak küçüklüğümde üniversitede psikoloji okuyan kız kardeşimin, hadi usulüne uygun söyleyeyim, "ablam"ın, bana uyguladığı bir testi getirir hep aklıma. Birkaç sorudan niyeyse o aklımda kalmıştır, belki de verdiğim cevaptan memnun kalmadığım içindir. Soru şu: "Bir okyanus olsa, okyanusun neresinde olursun?", ben "kıyısında" diye cevap vermiştim, nedenini de "köpekbalıklarından korktuğum için" diye açıklamıştım, *Jaws* filmini henüz yeni izlemiş küçük bir kız olarak. "Hmmm" demişti ablam, "okyanus, hayatı temsil ediyordu, demek kıyısında olmayı seçtin"... O günden sonra birkaç kez daha karşıma çıkan bu soruya hep "içinde, ortasında" diye yanıt verdim, üstelik de köpekbalıklarını bire bir görmüş olmama rağmen.

Kusursuzlar filminin geceden ve şehirden uzaklaşılarak geçilen açılış sahnesi de bana bu ufak testi hatırlattı; denizin içinde yüzükoyun kolları açık yatan bir kadın, gerçekte olduğundan daha uzun sürmüş hissi veren bir süre hareketsiz yattığı için insanı tedirgin eden... Hareketlenip yüzünü dönünce rahatladığım ve "kafasını hayata banmış meğerse" diye düşündüğüm... Kıyıda kıvrılmış oturan siyah şapkalı, siyah giysili, kocaman siyah gözlüklü *karakız*'ın yanma gittiğinde oluşan tezat ilk ipucudur izleyiciye. *Karakız*'ı merak ederiz belki, ama anlatılan *denizkızı*'nın hikâyesidir, asıl kahraman odur, sezeriz gizliden gizliye...

Arabada giderler ve aralarında konuşurlar, *denizkızı* kullanır arabayı, bir bozukluk vardır arabada, *karakız* söylenir, "neden tamir ettirmiyorsun" diye... Kusur buradan başlar, kusursuzluk isteğinden yani. Her şeyin olması gerektiği gibi olduğu, düzgün olduğu, kusursuz

olduğu bir yolculuk değildir bu, hiçbir yolculuk hiçbir zaman öyle kusursuz değildir zaten. "Bir yol filmine mi tanıklık edeceğim" derken, yazlıkların olduğu rüzgârlı bir sahil şeridinden yokuşta zorlanarak ve arabayı zorlayarak çıkar *denizkızı*... bu da ikinci ipucudur yola bırakılan, kusuruyla kabul edilmiş, hatta belki öyle sevilmiş bir hayatla edilen mücadele... Eve yerleşmeye koyulurlar, anneannenin evi olduğunu anlarız, *karakız* üzerine bol gelen elbiseler giymeye, saçını bir tülbentle arkadan bağlamaya ve bunu tekrarlamaya başlar, bir de her sabah gazeteleri taramaya, ardından bahçedeki çiçekleri sulamaya. Çocukluğunun korunaklı, güvenli anıları olanlar, oraya kaçar sıklıkla, olmamış gibi yapmak için, zamanın akışına ters bir sıçrama yapmak için. Sıcaklığına, güvenliğine dönülür anneannenin evinin, giysilerinin... başka biri olmak ister insan bazen; bildiği, sevdiği, güvendiği biri, kendisi olmayan, ama kendisinden biri...

Anneannenin giysilerini giymek bir tür bedenini cinsiyetsizleştirmektir aynı zamanda. Kadınlar yaşlandıkça, cinselliğin dışında tanımlanırlar çünkü... *Karakız*'ın arındığı "şey"in ne olduğuna ilişkin bir ipucu verir bize bu. Travmanın kaynağına ilişkin gizil bir işaret. Boldur çünkü giysiler, büyüktür, kıvırır kollarını, paçalarını. Bir de annebabanın yokluğunda sığınılmış sıcaklığa dönüş, aileden kalan bir kız kardeş, bir anneanne giysileri, bir de anneannenin alışkanlıkları, evi, çiçekleri, tülbenti... Yatmadan önce sırtına merhem sürer ablası, ilaçlarını almasını hatırlatır. Sırtını görmeyiz uzun süre, bilmeyiz neden sürülür o merhem, ancak açık yaralar vardır, sezeriz, merhemle iyi edilmeye, dokunuşla sağaltılmaya çalışılan...

Evin içinde ne zaman musluğu açsalar su borularından tuhaf sesler gelir, su akamaz bir türlü, kesik kesiktir, arada patlar, sonra tamamen durur, tıkanır yeniden akar. *Karakız* söylenir, onu deli etmektedir suyun bu durumu. Su borularının ve arabanın bozukluğu birden "hiçbir şey doğru düzgün çalışmıyor"a dönüşüverir. Çünkü en ufak bir terslik "her şey" oluverir bazen... Çünkü hayat tıkanır bazen, o kadar da akışkan ve kusursuz değildir... bozuktur, bozulmuştur, "su gibi akıp" gitmiyordur zaman. Çünkü beklemelerin zamanı hep yavaştır, hele bir de belirsiz bir bekleyişse bu. Evin telefonu çalar, açmazlar... Cep telefonu çalar açmazlar... Arada *denizkızı* arayanın kimliğini fısıldar izleyiciye "Bak çocuk kaç keredir arıyor, seviyor belli" diyerek. Oralı

olmaz kardeşi. Belli ki kaçmışlardır bir şeylerden, ama neden? Saldırgan bir eşten? Bir suçtan? Bir kazadan? Bir işten? Neden? Neyi beklediklerini bilmediğimiz bir rutinle bekleriz biz de onlarla birlikte. Beklerken dinleriz, hep suçlanmaktadır *denizkızı*, annesiyle babası öldükten sonra Amerika'ya gitmiş, kardeşini anneannesiyle yalnız bırakmıştır. Cevap vermez, suskunluğa gömülür her seferinde. Her suskunluk, sessizlik değildir. Her suskunluk kabul etmekten gelmez. Kadınların suskunluğu, kendi içinde bir eylemdir aslında, bir seçimdir, suskunluğu okumak ayrı bir bakış gerektirir. Travmayla baş etmenin kimi zaman sessiz yöntemleri vardır, görünmez o kapanıklık, hayatın tıkanıklığına rağmen devam etmek ister insan çünkü, unutmak değil ama aşmak, ötesine geçmek, değiştiremeyeceği şeyler üzerinden kendini cezalandırmamak, eylemine sahip çıkmak, sessizce belki...

Sessizlik ile suskunluk arasında inceden bir ayrım var; sessizlikte geniş bir boşluk hissi suskunlukta ise o boşluğa ek olarak bir de duraklama var sanki, bir susma hali, bir negatif eylem, bir es verme, bir sırrı gizleme ya da... Her ikisini de okumak ve anlamlandırmak mümkün, ama suskunluğa içkin zihinsel eylem onu anlamlandırmaya mecbur ediyor insanı. *Denizkızı*'nın konuşmayışı ya da kimi zaman çok konuşması –ki çok konuşmak da bir susma biçimidir aslında– suskunluk olarak sızıyor diyaloglardan.

Bir sabah bindiklerinde araba çalışmaz, ortalıkta kimsenin olmadığı bir anda ve mevsimi gelmeden önce, "erken" geldikleri yazlık sitede bir erkek cama eğilir ve üst üste marşa basmamasını söyler. *Denizkızı* kendi bildiğini yapar ve araba çalışır. Bu da bir başka ipucudur ona dair, doğru bildiği gibi yaşamasına dair, cevapsız bıraktığı, suskun kaldığı zamanlardaki tavrına dair... Motosikletli erkeğin yan komşunun evinde kaldığını öğreniriz sonrasında. *Karakız*, ablasının bu "tanımadıkları" adamı yemeğe davet etmek istemesine karşı çıkar.

Ancak bozuk su boruları her gün en baştan çılgına çevirmektedir *karakız*'ı; sabah gazeteleri tararken yanına gelen ve eğer tamir ettirilmezse onun kaldığı evi de etkileyeceğini söyleyen komşuyla şehir merkezine inerler. Bu arada komşunun kız arkadaşı olduğunu ve yakında yanma geleceğini öğrenir. Koşuya çıkmış olan *denizkızı* yerdeki kırık bira şişelerinin önünde soluklanmış, hatta onlara bakarak bir anının çağrısına kapılmıştır bu esnada. Koşudan dönerken görür; kız kar-

deşi, yemeğe çağırmasına izin vermediği, "hafiften" hoşlandığı adamın motosikletinin arkasında gitmektedir. Eve girdiğinde tekrar çalan telefona bu sefer cevap verir. Sessiz bir anlaşma bozulduysa eğer, diğeri de bozulabilir sonuçta.

Tek başına sahile gider *denizkızı*, kendi bedenine döner eylemi, arzulanır hissetmek ister, beğenilir hissetmek ister, hislerinin izini silmek ister ve hiç konuşmadan sessizce anlaştığı bir erkekle soyunma kabininde birlikte olur. Tam kabinden çıktığında, anneannesinin bir arkadaşıyla karşılaşır, uzun ve eleştirel sorulara kısa kısa cevap verir, kaçma isteğiyle. Yıkıcı bir eylemin ardından çevreden gelen baskının sesidir: özetle "Sen gitmiştin, anneannen seni anardı," üzerinden yargılayıcı bir suçlamayla. Cevap: Suskunluk.

10 Dakika Ara

selam ey masum gece!
pencereyle görmek arasında
her zaman bir aralık var

Füruğ Ferruhzad

Su borularını tamire gelir bir ustayla çırağı, *karakız* tedirgindir, ablasının gelmesini bekler endişeyle. Sonunda gelir ve anlatır neden motosikletli komşuyla şehre indiğini. Ablası, gazeteyi saklar bu arada, sabah nerede olduğunu bildiği gazeteyi bulamayınca sinirlenip dışarı çıkar *karakız*. Tam köşeye geldiğinde bir arabayla burun buruna gelir, onu bekliyordur uzaktan telefon edip duran erkek. İner, yanına gelir, konuşurlar. Zaman yavaşlar *karakız* için, adam onu kollarından tutup sarsarken onu iter, dokunulmak istemez, onu görmek istemez, anlatmak istemez. Yere düşer sonunda, ağlayarak. Bazen bütün erkekler bir erkek olur ya da bir erkek bütün erkekler. Her ne idiyse canını acıtan, kaçtığı, saklandığı, istemez konuşmayı *karakız*, bu sefer o, bağırarak susar... biz duymayız sesini hiç, konuşmalarını da.

Su boruları tamir olur, su akmaya başlar, gürültüsüzdür bu sefer... Koşmaya çıkar abla, hava kararmıştır, üzerinde gündüzden kalma şort ve askılı bluzla koşar... Aynı yoldur daha önceden de koştuğu, ama karanlıktır şimdi, gecedir. İçinizde bu topraklarda kadın olmaktan do-

layı mecburen öğrenilmiş bir uyarı beliriverir, "keşke çıkmasa" dersiniz, çünkü gece kadına ait değildir, bilirsiniz. Biraz sonra içinde üç delikanlının olduğu bir araba yanaşır, "nereye gideceksen götürelim" derler. Önce kibarca reddeder, baktı olmaz, devam eden ısrar ve gittikçe kabalaşan dil karşısında o da aynı dilden konuşuverir. Elindeki kazakla vurduğu araba bir süre sonra küfür sesleri eşliğinde yoluna devam eder. Ablası gittikten sonra evin camlarını sıkı sıkıya kapatıp "beni yalnız bırakma" diyen kardeş, yatmaktadır endişeyle odasında. Evde ses duyunca korkuyla karışık bir umutla kendisini banyoya kapatan ablasına seslenir. O sırada kapalı klozetin üstüne oturmuş, yaşadığı korkuyu atlatmaya çalışmaktadır *denizkızı*, aklından olabilecek olanları geçirdiği okunur yüzünden, sakinleşmeye çalışır. Korkusuna rağmen kafa tutmuştur işte, kalbinin hızla çarpışının sesini duyarsınız neredeyse, anlarsınız... Siz de benzer deneyimler yaşamışsımzdır, korksanız da itiraz etmişsinizdir, reddetmişsinizdir, sonra da bir sonraki eyleminiz sorgulanmasın, hayatınız sınırlanmasın diye hiç kimseye korkunuzu anlatmamışsınızdır. Kardeşine cevap verirken normalleştirir sesini, bir koşup gelmiştir, sonuçta ne olabilir ki? O sınır aşandır, yıkandır dayatılan kodları, korku eşiklerinde dolaşsa da reddeder kendine çizilen var olma biçimini, yas tutma ritüelini, toplumsal beklentileri, standart kadınlık hallerini.

Denizkızı iskeleden denize atlar ve suların içinde kaybolur, *karakız* iskelenin üzerinde, güvenli limanında, bir süre sonra endişelenir, telaşlanır ve yaralarını göstermekten kaçmdığı için üzerinden çıkarmadığı giysilerinden kurtulup atlar suya kız kardeşini kurtarmak adına. Bazen hayatın içinde kaybolan birinin muzırlığı çeker bir başkasını da içine, yaralarına rağmen, yaralarıyla birlikte. Üstelik anlarız ki eski bir oyundur bu, her seferinde diğerinin kandığı... İlk sahneden biliriz bir de, suyun içinde nefesini uzun süre tutabilir *denizkızı*... Yine bu oyuna kanmış olmanın öfkesi ve kendisine sorulmadan çağrılmış olan sevgilinin gelişiyle eve dönerken, komşuyla konuşur *karakız*. Öncesinde, tornavida almak için kapıda belirmiş olan komşu eve yemeğe gelmiştir bir kere, ancak acilen gitmesi gerekmiştir, başka bir akşam Alaçatı'da, kendi barının yakınlarında yemek yemek üzere sözleşmişlerdir. *Karakız* kandırır ablasını, tamirci çağırmaya gittiklerinde "Senden çok hoşlandığını söyledi bana," diye... Komşuyla birlikte gittikleri

yemekte anlaşılır ki küçük bir intikam oyunudur bu, mahrem alanına müdahale edilmiş bir kadının bu ihlale verdiği bir cevaptır. Abla suçlamalara ve küçük düşürülmeye daha fazla dayanamayıp kalkıp gider, kardeşi de son anda arkasından yetişip biner arabaya. Yol karışır, karanlık bir dağ yoluna girerler, kaybolurlar bir anda. Korkuyla etrafına bakarken *karakız*, tartışmaya başlarlar yavaştan. Sonunda araba durur, bozulur, suskunluk da bozulur onunla birlikte. Dışarıda, rüzgâr estikçe dökülür sırlar, öfkeler... En sonunda *denizkızı* susarak verdiği cevapları yüksek sesle dile getirir.

"Beni görmüyorsun" diye kardeşine bağırdığı yerde, eski bir bilgiyi hatırlarız ya da dil oyunları içinde yitmiş bir anlamı keşfederiz yeniden; ne bakmakla görmek aynı şeye denk gelir, ne de görmekle anlamak. Acısını bedeni içinde tutarak yaşayanların canının acımadığına, yanmadığına ilişkin fikir, acıyı deneyimleme ya da acıyla baş etme biçimlerinin bile standartlaşmış olduğu bir imgeler dünyasına aittir... duyguların o öznel, o biricik, o kendinden dünyasına değil. *Denizkızı*'nın mücadelesi kendisiyledir, göstermeden için için yaşar, kapalı klozetin üzerine oturduğu sahnede korkusunu, gerginliğini bastırmaya çalışırken kardeşinin dışarıdan sorduğu soruya "normal" bir sesle cevap verdiğindeki gibi, güçlü olmak zorunda kalandır o çünkü... güçlü olan, acımadığı için değil, acısını göstermediği için görünmez olur...

Hayat duraklar, kırılır bazen... ve ne yapsan olmaz... Müsebbibi olmadığın durumların ortasında kalıverirsin, ani bir karar gerekir bazen, uzun uzadıya düşünecek zamanın olmaz. Koruma güdüsü baskın gelir diğer bütün öğrenilmiş davranışlara, koruyuverirsin... Sonrasında suskunluğa büründüysen eğer, söyleyecek sözün olmadığı için değil, suskunluğu en büyük söz olarak kuşandığın içindir. Issızlığın ortasında bir minibüs belirir birden, çekinerek yardım isterler. Şoför bir bakar, yürümeyeceğini söyler arabanın. "Sizi burada bırakacak değiliz ya" der, sinirleri boşalmış, ağlamaklı ve yorgun iki kadın, iki kardeş müteredditi, ama mecburen binerler içi erkek dolu minibüse, en arkada iki boş koltuk vardır. Kendilerine ait bozuk arabalarıyla geldikleri yoldan, erkekler dünyasına girdikleri ve bu kez suskun değil sessiz sessiz oturdukları bir dönüş yoluna çıkarlar.

Son

Sonra ışıklar yanar ve sorular sorulmaya başlanır filmle ilgili. Senaristi kadın olan bir hikâyenin, kahramanları kadın olan bir hikâyenin, nasıl da hazırlıksız yakalananları "ters köşeye yatırdığı"nı fark edersiniz. Mesela salondaki erkeklerin büyük bir kısmını yakaladığı gibi. İçlerinden bu "erkekler" genellemesine itirazı olanlar ve kendilerini sorgulayanlar olduğunu duymak size iyi gelir bir taraftan. Ama işte yine de hayretle dinlersiniz yanınızda oturan genç adamın sorularını. *Karakız*'ın psikolojik sorunları olduğunu ve ilaçlarını almadığı için böyle davrandığım sanmıştır. Dersiniz, "Yok, öyle değil, bir saldırıya uğramış, muhtemelen bir erkeğin cinsel saldırısına, ablası da müdahale etmiş, kırık bira şişeleri vardı ya yolda, işte kardeşinin sırtında da yara izleri vardı hani, ilaç sürdükleri." "Siz," der, genç adam, "senaryoyu mu okumuştunuz önceden, yoksa filmi mi izlemiştiniz?" "Yoo," dersiniz, "ilk defa izliyorum, şimdi, burada." Sonra tekrar döner ve sorar yanınızdaki, "Aynı filmi mi izledik acaba?" Gülümser ve başınızı sallarsınız, içinizde bir suskunluk balonu: "Aynı filmi izledik, evet... hatta aynı hayatın içinde yaşıyoruz, inanmazsınız ama... benimkisi bir kadın okuması sonuçta."

Köprü Bâbı: Okumalar Arasında

Kadın ve akademisyen olmak birbirinden bağımsız kategoriler değil gerçekte. Yalnızca akademisyen olarak mesafeyi tutuyorsunuz ya da tutmaya çalışıyorsunuz diyelim, olabildiği kadarıyla. Analitik kategoriler üzerinden, teorik ve kavramsal yaklaşımlar aracılığıyla okuyorsunuz metinleri. Ancak bütün bu okuma edimleri öznel çözümlemeleri dışlamıyor. Diliniz, terminolojiniz değişse de çıkan sonuç çok uzağına düşmüyor bulunduğunuz ve durduğunuz yerin. Yalnızca okumalar arasında esler veriyorsunuz, duraklıyorsunuz, duruyorsunuz, susuyorsunuz biraz, sonra da aradaki kapıyı açıyor, köprüler kuruyorsunuz.

İkinci Bâb: Bir Akademisyen Okuması

Bu başlık altında *Kusursuzlar* filmindeki iki karakteri iki temel kavramla ilişkileri üzerinden okuyorum: suskunluk ve su. Her ikisi de tarihsel olarak daha çok kadınlarla bağlantılandırılmış olmakla birlikte suskunluğun izlerini felsefi metinlerde sürerken, suyun hayatla ilişkisini mitolojik ve antropolojik metinlerde arıyorum.

soğuk bir mevsimin eşiğinde
aynaların ağıtı topluluğunda
ve uçuk renkli deneyimlerin yaslı toplantısında
ve suskunluğun bilgisiyle döllenmiş bu günbatımında

Füruğ Ferruhzad

Seçilmiş bir tavır alma olarak suskunluk yıkıcı bir eylemdir. Sessizlik kimi zaman şaşkınlığa, ne yapacağını bilememeye ya da bir kararsızlık haline, kimi zaman ise kabullenmeye[3] denk gelirken suskunluk bir başkaldırıdır. Yasal metinlerde geçen "sessiz kalma hakkı"nın da yine benzer bir şekilde sessizlik değil suskunluk üzerinden okunması gerekir. Suskunluğun okunmaması anlamın oluşmamasına yol açar. Martin Heidegger'in "sessiz kalma" olarak Türkçeleştirilmiş olan tanımı da suskunluğa işaret eder. Heidegger, anlamanın "ne çok konuşma yoluyla ne de çok uğraşarak ortalığı dinleme"den doğduğunu, "ancak daha şimdiden anlayanın" dinleyebildiğini söyler. Ona göre "Söylemin bir başka özsel olanağı –*sessiz kalma*[4]– aynı varoluşsal temeli taşır. Birbiri-ile-konuşmada kim sessiz kalırsa, sözlerinin sonu gelmeyen birinden daha asıl bir yolda 'alttan anlatabilir', eşdeyişle, bir anlayış oluşturabilir. Sessiz kalabilmek için, oradaki –Varlığın söyleyecek bir şeyi olmalıdır, eşdeyişle, kendisinin asıl ve varsıl bir açığa serilmişliği elinin altında olmalıdır" (2004: 241-42). Buradan yola çıkarak Heidegger'in kavramsallaştırmasında susmanın ya da

3. "Sükût ikrardan gelir" deyişindeki ifadenin sessizliğe işaret ettiğini düşünüyorum, suskunluğa değil.

4. "Sessiz kalma" olarak Türkçeleştirilmiş olan *Schweigen*, metnin orijinalinde sessizlikten çok bilinçli bir eylem olarak suskunluğa işaret etmektedir. Türkçe metindeki gibi aktardığım için değiştirmedim.

suskun kalmanın yalnızca dilin olmadığı bir alana karşılık gelmediğini, tam tersine dünyada var olmanın temel öğesi olduğunu anlamak gerekir. Michael Inwood, Heidegger'in suskunluğa ilişkin düşüncelerini açıklarken yalnızca konuşabilen birinin sessiz kalabileceğine işaret eder, buradan hareketle eğer bir kişi hiçbir zaman hiçbir şey söylemiyorsa ya da söyleyecek bir şeyi yoksa sessiz de kalamaz. Çünkü sessiz kalmak, suskunluktan[5] gelir (1999: 197-8). Inwood, Heidegger'in sessiz kalmaya ilişkin çıkarımlarını şöyle özetler: "'Sessiz kalmak' *schweigen*'dir, *das Schweigen* ise 'sessizlik'. *Verschweigen* ise 'bir şey hakkında sessiz kalmaktır, gizlemektir'." Bu sözcük kökünden gelen "*verschwiegen*, 'sessiz, saklı tutulmuş' ve aynı zamanda ketum, suskun anlamına gelir; bu da *Verschwiegenheit*'ı üretir, yani 'suskunluk, ketumluk'" (198). Heidegger'in düşüncesine göre suskunluk konuşmanın varlık yollarından biridir ve bu nedenle de kişinin bir konuda kendisini diğerlerine ifade etmesinin kesin yoludur. Geveze insanlar sıklıkla suskun olanlardan daha az şey söylerler. Bu yüzden karşılıklı bir konuşmada suskunluk son derece önemli bir role sahiptir. Heidegger'e göre "... bu tür bir suskunluk hakiki duyma yetisinden gelir ve bu duyma yetisinde hakiki bir-öteki-ile-varolma kurulmuş olur" (akt. Inwood 1999: 198). Bunun sonucunda sessizlik "bir-öteki-ile-var-olma halinde Dasein'ı çağırır" ve gündelikliğin içinde soğrulmuşluğundan kurtararak "kendi öz varlığına geri getirir". Böylece sessizlik, bilincin sessiz çağrısma ve "kendisini endişesinden koparan suskun dirençliliğe" dahil olur (198). Aslen Heideggerci anlayışta dil de sessizlikten doğmuştur ve dilin sesleri ikincildir; çünkü dil de tanrılarla sessizce söyleşen yalnız, dirençli şairden kaynaklanmıştır, ilkel konuşmacıların anlamlı hırıltılarından değil.

Heidegger, yalnızca konuşabilen birinin sessiz kalabileceğine işaret ederken Søren Kierkegaard tam tersini savunur: "... sadece gerçekte nasıl suskun kalacağını bilen bir kişi gerçekten konuşabilir – ve gerçekte hareket edebilir. Suskunluk içebakışım, iç dünyanın özüdür. Sırf dedikodu, gerçek konuşmadan önce davranır ve hâlâ düşüncede

5. İngilizce karşılığı *reticence* olan sözcük, "sessiz kalmak, az konuşmak, ağzı sıkılık" gibi anlamlarla bağlantılı olarak "susma, suskunluk, suskun kalma" anlamlarını da taşır.



Kusursuzlar, Ramin Matin, 2013.

olanı ifade etmek, eylemin önüne geçerek onu zayıflatır. Fakat gerçekten konuşan biri, nasıl suskun kalacağını bildiği için, envai çeşit şeylerden konuşmayacaktır, sadece bir şey hakkında konuşacaktır ve ne zaman konuşacağını ve ne zaman susacağını bilecektir" (2000: 260). Hem Heidegger hem de Kierkegaard açısından konuşma ile suskunluk arasındaki ilişki insanın kendi varlığı, iç bakışı dolayısıyla kendisine yönelik eylemliliği ve bilinciyle bağlantılıdır. Bu açıdan bakıldığında çok konuşmanın gerçekte bir şey söylememek anlamına geldiği ve "geveze"liğin anlam üretmediği konusunda benzer fikirleri vardır.

Kierkegaard'a göre, "... sırf kapsamın söz konusu olduğu yerde, zafer gevezeliğin olur, hiç durmadan her şey ve hiçbir şey hakkında lafları ağzında geveleyip durur. ... Ve olay bitip de sessizlik geldiğinde, insan suskunken hâlâ hatırlanacak ve düşünülecek bir şey vardır. Fakat gevezelik, boşluğunu ortaya çıkaran suskunluktan korkar" (260). Çünkü suskunluk, sözün olmadığı boşluk anlarında düşüncenin yıkıcı anlamlılığını hatırlatmaya devam eder. Düşünmekten korkanlar, çok konuşanlardır, sessiz kalan anlara tahammül edemeyenlerdir, suskun boşlukları sürekli bir sesle, çoğu zaman kendi sesleriyle dol-

durma gayreti içine girenlerdir. Gerçekte kendi içlerine bakmaktan korkarlar ve sessizlik hep o içebakış zorunluluğunun potansiyel tehlikesini taşır. Ne zaman böyle bir ihtimal ortaya çıksa giderek daha yüksek sesle ve daha çok gevezelikle düşünme için gerekli olan boşluk anlarını doldururlar. Bu aynı zamanda kendi iç boşluklarının bir öteki tarafından fark edileceğinden duydukları korkudan kaynaklanır. Bir eylem olarak suskunluk, gevezenin kendine tahammülsüz varlığını yıkmak üzere pusuda bekler.

Suskunluk yalnızca yıkıcı değil, aynı zamanda şiddetli bir eylemdir. Hannah Arendt'in (1994) "... halis şiddet, suskunluktur ve işte bu nedenle yalnızca şiddet asla 'büyük' olamaz" derken kastettiği, söz ve eylemin Antikite'den önce eşdeğer görülürken düşüncenin söze göre ikincil olarak tanımlanması, Antikite'yle birlikte ise sözün ve eylemin ayrışarak konuşmanın çok daha önemli hale gelmesine ilişkin değerlendirmelerinin parçasıdır. Arendt, "kelimelerle yapılanın şiddet alanı dışında kaldığı için en siyasi eylem olduğu anlamına" gelmediğini belirtirken burada çok daha özsel bir vurgu olduğuna dikkat çeker: "eylem, aktardıkları malumattan, ya da iletişmekten tamamen ayrı olarak doğru zamanda doğru kelimeler bulmaktır", bu nedenle de saf şiddet suskunluktur (1994: 61-62). Arendt'in vurguladığı şekliyle konuşma, olana ve olacaklara yanıt verme, karşılıkta bulunma olmaktan çıkıp ikna etme bağlamında değerlendirilerek siyaset etmenin yöntemi haline geldiğinde *polis*'te yaşamak kararların zor ve şiddettense kelimeler ve iknayla alınması anlamına geldi. Ancak siyasal alan için reddedilen şiddet özel alan için "hane reisi" tarafından uygulanabilir bir yöntem olarak kurgulandı. Bu saptamaların temel noktasında yer alan konuşmaya olan vurgu ve konuşmanın anlamlı hale gelmesi siyaset etme biçimindeki değişikliği tanımladığı noktada kullanışlı bir kavramsallaştırma alanı yaratsa da bu alanın eril bir alan olduğunu unutmamak gerekir. Arendt de *polis* dışında kalanların "akıl-sız" olarak nitelendirilerek konuşma alanı dışında tanımlandıklarını belirtir. Böylece öne çıkan sözün karşısında sürece içkin bir strateji olarak suskunluk "konuşma"nın dışında konumlandırılanlar için bir direnme alanı olarak kurulmuş olur. Bu alanın dışında tanımlanan, yani "yurttaş" olmayan en büyük kesim kadınlardır kuşkusuz; köleler ve yabancılar da buna eklenir. Arendt'e göre, sadece *polis*'te geçerli olan insan

ve yaşam tarzına dair genel kanıyı Aristoteles özetler, buna göre *polis* dışındaki herkes konuşma melekesinden değil ama "yalnızca konuşmanın anlamlı hale getirdiği ve yurttaşların asıl ilgisini [birbirleriyle konuşmanın oluşturduğu] bir yaşam tarzından yoksun, *aneulogou* [akıl-sız, akıldan yoksun; hesabını veremeyecek biçimde yaşayan] idiler" (63). Arendt'in akıl ve söz üzerinden tartıştığı bağlamdan yola çıkıldığında, kadınların ve kadınlarla birlikte diğer yurttaş sayılmayanların payına düşen konuşma-sızlık ve akıl-sızlık salt bir sessizlik olmaktan çıkıp suskunluğa ve politik bir eylem biçimine dönüşür. Bu tür etkili ve şiddetli bir suskunluk eylemini 1997'de Meksika'da "bir silah olarak Zapatist suskunluğun devreye sokulması" olarak tanımlanan Lacandón Ormanı'nda yapılmaya çalışılan yolu engellemek adına Zapatistaların gece gündüz aylarca nöbet tutarak direnmeleri örneğinde görmek mümkündür (Ramírez 2005: 171, 222). Buradan yola çıkarak, suskunluğun yalnızca bir strateji ya da yıkıcı ve şiddetli bir eylem değil, aynı zamanda konuşmadan çok daha etkili bir direnme biçimi olduğu açıktır.

Sözün iktidarı da yazının iktidarı kadar kuşatıcıdır, hatta çoğu zaman daha geniş bir alana yayılır. Gündelik hayat içinde söylenen bütün sözler yalnızca hayatta durduğumuz yeri imleyen ideolojik inşalar olarak çıkmaz karşımıza, aynı zamanda aramızdaki iktidar ilişkisinin de kendini belirgin hale getirdiği ânın bilgisini aktarır. Bu iktidar kimi zaman alışılagelmiş ve yerleşik davranış kalıplarının dayatılmasında vücut bulur, kimi zaman ise baskın olanın kendini sürekli tekrarlayan sesinde. Bu ses, "kadınların doğası ve rolü için sessizlik nosyonunun uygun durum" olduğunu söyler, sessizlik "kadınların 'meşru' ikincilliğinin bir veçhesidir, ya da hatta doğal bir durum olarak kadınlara içkin pasifliğin bir tezahürüdür" (Stout 1990: vii). Janis Stout'un da belirttiği gibi sessizlik dayatılan bir baskılama biçimi olarak kadınların tarihsel deneyiminin bir parçasıdır. Sessizleştirme pratiği her zaman açıktan susturma olarak işlemeyebilir; karar alma süreçlerinde kadınların seslerini değersizleştirmek, alçak sesli konuşmalarını övmek, kadınlara "hanımefendi"ce roller biçmek, otoriteden ya da rasyonaliteden yana eksik olduklarını ima etmek, kadınların sessizliğini onaylayan ve takdir eden toplumsal ve kültürel kodlar aracılığıyla kendi kendilerini sınırlandırmalarını sağlamak – bunların tümü dolaylı ses-

sizleştirme stratejileri olarak işler. Bütün bunlara karşın Strout dört kadın yazarın –Jane Austen, Willa Cather, Katherine Anne Porter ve Joan Didion– kitaplarını incelediği çalışmasında, "konuşan sessizlikler"e odaklanır. Özellikle 1800'lü yıllarda yazan Jane Austen'ın suskun tarzının retorik bir strateji olduğuna dikkat çeker.

Kusursuzlar filmindeki Yasemin karakterinin suskunluğu böylesine yıkıcı ve şiddetli bir eylemdir. Gündelik konuşmaları yaparken ve kardeşi Lale'yi içinden geçtiği ağır travmanın örtüsünden sıyırmak isterken konuşur. Ancak ne zaman ki konu bırakıp gitmesine gelir, ne zaman ki hislerinden bahsetmesi istenir, ne zaman ki yalnız bırakmış ve umursamamış olmakla suçlanır o zaman suskunluğuna gömülür. Bildiklerini söylememenin stratejisidir suskunluğu, sözün duyguyu ifade etmedeki yetersizliğinin bilgisidir. Bazı acıların kelimelerde karşılığı yoktur, kelimelerle karşılığı yoktur, yalnızca suskunluk anlatabilir yaşanılanın ağırlığını.

enginin duyumsal düzlemlerine sığınacağım
ben çıplağım, çıplağım, çıplak
sevgi sözcükleri arasındaki duraksamalar gibi çıplak
ve aşktandır tüm yaralarım benim
aşktan, aşktan, aşktan.
ben bu başıboş adayı
okyanusun devriminden geçirmişim
ve dağ patlamasından.
ve paramparça olmak o birleşik varlığın giziydi
en değersiz zerresinden güneş doğdu.

Füruğ Ferruhzad

Su hayatın kaynağıdır, kendisidir, devamıdır, başlangıcıdır, sonudur. Su değişkendir, uyumludur, kapsayandır, içerendir, örtendir. Su, yaşamın "kumaşı"dır, "dokusu"dur. Ivan Illich, "yakalanamayan sular" dan bahsederken suyu yakalamanın alanı yakalamanın zorluğu kadar zorlu bir eylem olduğunu vurgular. "Belirlenmiş bir çevreden, sabah izinin, tenin, toplumsal yaşam alanının belirlediği bu çevreden yola çıkarak her çağ, iki uç arasında kendi simetrisiz bütünleyiciliğini ya-



Kusursuzlar, Ramin Matin, 2013.

ratır. İç ve dış –biri bir yönde, diğeri tam ters yönde– her kültürün ana kalıbından çıkarak dokunmuştur" (2007: 44). Bu nedenle de alanı yakalamak zordur, tıpkı suyu yakalamak gibi. Illich, burada söz ettiği suyun bir element olarak değil, "imgelemin iç ve dış alanlarını ıslatan akışkan madde" olarak anlaşılması gerektiğini vurgular. Ona göre su, "... alandan daha elle tutulur olmakla birlikte, iki nedenden ötürü daha oynaktır. İlkin, neredeyse sonsuza dek eğretilemeleri taşıma yeteneğine sahiptir, ikincisi suyun da iki yüzü vardır hem de uzamdan daha ince bir şekilde" (45). Illich, iletim aracı olarak suyun değişken bir ayna olduğunu söyler, suyun "söyledikleri çağın zevklerini yansıtır, açıklar ve ele verir gibi göründüğü şey, altta kalmış maddeyi örtbas eder". Ancak suyun temel özelliği anlamının belirsizliğinde saklıdır, yaratılış efsanelerinin çoğu, bilimsel açıklamalarda olduğu gibi hayatın başlangıcını suya dayandırır. Su, aynı zamanda ana rahminin metaforudur, bebekler annelerinin "suyu gelerek" doğar ve yeni yaşam suyla birlikte, sudan başlar. Tıpkı Maori mitolojisinde yaradılışın "suların karıştığı ana rahminin böğründe" başlaması gibi (46). Ancak su yalnızca başlangıç değil, aynı zamanda sondur. Çünkü suyun ikili bir tabiatı vardır; "sel, kan, yağmur, süt, erkeklik tohumu ve çiy tanesi –

bu suların hepsinin eksiksiz ikiz benzerleri vardır. Su derin ya da sığdır; hayat veren ya da katledendir. Su ikiz çiftler olarak kaosun içinden çıkıverir. Sular ancak çift olabilir" (48). Yunan ve Mezopotamya mitleri, kimi zaman "yaratıcı" tanrılardan bile önce gelen suyun radikal bir ikilik barındırdığını açıkça ifade ederler. Bir yanda biçimsizlik ve kaosla bireyleşme, farklılaşma, ayrılma, biçim, düzen ve hiyerarşiden önce gelen ilksel çorba için kullanılan bir metaforken, öte yandan kendisini takip eden her şeyin *meydana gelmesini sağlayan* doğurganlığı ve yaratıcılığı ortaya koyar (Glasgow 2009: 23). Glasgow, hem insanlar hem de genel olarak yaşayan organizmalar için suyun yaşamın ilk başlangıcına dahil olduğunu söyler; su hem bir ortam, hem de besin maddesidir, vücudumuz sudan yapılmıştır (45-46). Su olmazsa hayat durur.

Su yaşamın her alanına ve her ânına yayılmıştır. Ancak "kendi başına, doğal akışına" bırakılmamıştır. "Doğanın suyu yakalanmış, basılmış, arıtılmış, kimyasala tabi tutulmuş, borulardan akıtılmış, alınmış ve satılmış, düzenlenmiş, evlerde, tarımda ve endüstride kullanılmış, elektriğe dönüştürülmüş, bitkiler, hayvanlar ve insanlar tarafından bio-kimyasal olarak metabolize edilmiş, çeşmeler gibi kamu alanlarına yerleştirilmiş, sıklıkla atık suya çevrilmiş ve eninde sonunda doğaya dönmüştür" (Swyngedouw 2004: 2). Suyun özü, dokunma, görme, tat alma ve duyma gibi duyularla yakından ilintilidir, "toplumsal ürünler ve pratikler üzerinden dolayımlanarak özgül bir kültürel değer edinir" (Orlove ve Caton 2010: 404). Suyun terkibi, hal değiştirebilmesi (katı, sıvı gibi), yansıtıcılığı, akışkanlığı ve şeffaflığı gibi somut nitelikleri suya içkindir, ancak aynı zamanda bağlamla da ilişkilidir (Strang 2004: 245). Suyun kendisi arıtandır, temizleyendir, oysa yaşam gibi kirletilir, yaşam içinde kirletilir. Sonuçta kaynağına kirlenerek döner su; yeniden arınmak için, dolayısıyla bir kez daha kirlenmek için o sonsuz ve insanın kendisini hapsettiği döngünün içinde, kaynağına döner.

Yaşamın kaynağının su olduğuna dair, daha önce de belirttiğim gibi pek çok mitolojik öykü vardır. Bu öykülerin hemen hemen hepsinde su ve kadın arasındaki ilişki öne çıkar. Yaratılışı su üzerinden anlatan mitlerde en temel unsurlardan biri de suya dalma üzerinden işler; suyun dibine dalınır ve oradan bir toprak parçası ya da taş çıkara-



Kusursuzlar, Ramin Matin, 2013.

rak yeryüzü yaratılır. Altay Türklerinin Yaratıcı Tanrısı Ülgen, denizden çıkan Ak-Ana'nın tavsiyeleri üzerine nasıl yaratacağını bilmediği yeryüzünü yaratabilir; önüne yuvarlanarak bir taş gelir ve bu taş sayesinde yeryüzünü yaratır (Ögel 1993: 427). "Ak" sözü, Altay Türkçesinde cennet anlamına gelip deniz-ilaheleri de "Ak" renkli olarak tanımlanır. Ülgen'den güçlü olmasa bile Ak-Ana daha bilgili ve akıllıdır, aynı zamanda Ülgen'in kızlarına da "Ak-kızlar" denir, kısaca "Aklık" özelliği taşıyan başka Deniz-İlaheleri de vardır (571, 570). Buradaki aklık hem beyazlığa hem de suyun şeffaflığına göndermede bulunmaktadır.

Kuzey Amerika Yerlileri'ne ait mitlerde yeryüzünü yaratan, gökten düşen bir kadındır, bu kadın suya dalışı başlatır ve yaratılışın ebesi olarak nitelendirilir. Suya dalan kurbağa ya da misk faresi gibi küçük bir canlıdır, pek çok zorlu denemenin ardından suya nüfuz etmeyi başarır ve bu nüfuz etme ânı yumurtayı dölleyen tek bir spermin işleviyle bağdaştırılır. Bu küçük başlangıçla birlikte Gök Kadın –artık Toprak Ana olmuştur– yaratılış ve medeniyet sürecini başlatır (Leeming 2010: 342). Eski Mısır'da tanrıça Nun başlangıç sularının kendisidir

ve var olan her şeye Nun can vermiştir (343). Mezopotamya'da da başlangıç suları dişidir. Sümerler, Akadlar, Asurlar ve Babil dönemlerinde isimleri zamanla değişse de tanrılar ve tanrıçalar özellikleri ve özellikle de yaratılışın dişil sulardan ve tanrıçalardan gelmesi açısından benzerlik gösterirler. Örneğin Sümerler'de tanrıça Nammu (Kadim Deniz) cennet ve yeryüzünü doğurur (266).

Türk mitolojisinde "deniz-ilaheleri" olarak geçen kadınlar, Yunan mitolojisinde su perileri (Nymph) olarak anılırlar. Naiad'lar kaynaklar, nehirler ve her tür gölle ilişkilendirilirler; güzel, genç, dans etmekten ve müzikten hoşlanan yarı-tanrıçalardır aynı zamanda (Rose 2005: 143). Yunan mitolojisinde bir de Sirenler olarak geçen ve yaşadıkları adanın yakınından geçen denizcileri söyledikleri şarkılarla kayalıklara çeken ve batmalarına neden olan deniz yaratıkları vardır (Nagy 2007: 70).

Burada yalnızca birkaç örnek vermekle yetinmekle birlikte, yaratılış, su ve kadın ilişkisinin antik çağlardan itibaren ve dünyanın farklı coğrafyalarındaki farklı mitlerde bir şekilde hep yer bulan bir tema olduğu açıktır. Bu nedenle *Kusursuzlar* filminde sık sık tekrarlanan su ile yaşam ve su ile kadınlar arasındaki bağ, bütün bu mitolojik tarihi de içinde barındırır. Yaşamın tıkandığı ve akmadığı, kadının cinselliğinin yara aldığı, ancak yine suyla şifa bulduğu, su kenarında ve su içinde iyileştiği bir kendini kendinden kendi başına yeniden yaratma öyküsüdür film aynı zamanda. Çiçeklerin sulanmasından bulaşık yıkanmasına, denize girilmesinden banyo yapılmasına kadar sürekli bir su imgesi dolanır Lale ve Yasemin'in hayatlarında.

Son

Sonuç olarak, bir strateji olarak suskunluk ve yaşamının kontrolünü yeniden eline almanın, yeniden doğuşun sembolü olarak su, filmin en başından itibaren Lale'nin ve Yasemin'in ayrı ayrı ve ortak öykülerinin temel izleklerini oluşturur. Her iki izlek de kadınlara özgü ve kadınlarla ilişkilendirilen metaforlar olarak kurgulanır. Filmin sonundaki erkek dünyaya dönüş, bu dünyada ağır aksak da olsa kendilerine ait olan ve gecede ve uzakta olma özgürlüklerinin aracı olan arabanın

bir ıssızlığın ortasında kalmasıyla gerçekleşir. Suskunluktan ve sudan çıkmış kadınların, ortaya dökülen sözler ve öfkelerle fazlasıyla açığa çıkmış "kusurları" ile nereden geldiği belli olmayan, ama kadınlar için "halini" bilmelerine karşın yabancı olmaya devam eden bir dünyanın, boş kalmış arka koltuklarında dönülen yoluyla sonlanır film.



Ofsayt, Reyan Tuvi, 2010.

Belgesel, hayatın içinde görmezden gelinen, korkulan, parçalanmış hayatlara odaklanarak onların hikâyelerini/gerçeklerini aktarır. Birbirini parçalayan hayvanların hayatından, parçalanan insanların hayatına yönelttiği ilgiyle, haber değeri olarak kabul edilen ilginçlik ve çarpıcılık kavrayışını tersyüz eder. Haberin söyleyemediğini söyleyerek onun önüne geçer. —

Parçalanan Hayatların Arenası olarak Belgesel Film ya da "Belge'sele Giden" Hayatlar

Sıdıka Yılmaz

Elbette hayali. Mesela Amat diye bir kalyon yok. *Suskunlar*'daki seri cinayetler vb. gerçek dışı. Çünkü bunlar birer roman. Belgesel değil.

İhsan Oktay Anar

Dış görünüşü sıradan bir eve girip içeride hazineler, hırsızlık aletleri veya cesetler bulsak nasıl şaşırırsak, başkalarının gerçek hayatını, görünür dünyanın ardındaki gerçek dünyayı keşfettiğimizde aynı derecede şaşırırız.

Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde*

Hayatlarımız aslında yukarıdaki alıntıdaki bu şaşırma üzerine kurulu... Anlatılan tüm hikâyeler bizi bir çeşit olağan hayatın akışından çıkarmaya, sıradan insanlar olarak kabul ettiğimiz ve bir adım ötesini hayal etmediğimiz bu olağanlığın arkasına, görmediğimiz yerlere çağırır. Bu nedenle de şaşırmaya mahkûm sayılırız: Kendi halinde sıradan birinin derin, çarpıcı bir hikâyeye sahip olduğunu ancak bir film, bir roman ya da bir belgesel gösterir. Randall edebiyatı insanın insana ifşaatı olarak değerlendirir (1999: 311), Pontalis ise "ötekinin sesi benim sesimde işitilecektir," diyecektir (2001: 55). Dile getirilmemiş olanın aktarımını bir yanıyla edebiyat diğer yanıyla da belgeseller üstlenir. Bu anlamda resmi tarihin unuttuklarını hatırlatma işlevini de yerine getirirler (Huysen 1999: 71). Gündelik hayat pek çok hikâyenin

dolaşıma girdiği bir alandır; kavgalar, mücadeleler, her türlü duygusal deneyim, tüm ilişki düzlemleri kişisel hikâyeler arşivinde saklı kalır. Yazılmamış bu tarihsel/politik gerçeklikler ve yanı sıra kişisel öyküler kurmacalar ve belgeseller aracılığıyla unutulmaktan kurtulur. Umberto Eco'nun hatırlattığı gibi romanın gerçekliği gerçek hikâyelerden daha gerçektir. Anna Karanina'nın tek bir satırına dokunabilir miyiz? Raskolnikov yaşlı tefeci kadını öldürdükten sonra aldığı ziynet ve paraları o taşın altına koymamış mıdır?

Eco romanların gerçeğini değiştirmeye kalkışmanın mümkün olmadığını söyler (2006: 24-32). O halde insanın kurgu ya da değil hikâyelerle kurduğu ilişkiye bakmak gerekiyor. Anlatılar bir yanıyla gerçeklik alanına çekildiği için okunabilirlik ve seyredilebilirlik alanında güçlü bir yer ediniyor; öte yandan da edebiyat ürünlerinin edebiyat olarak kabul edilebilirliği kamusal alanda gerçekleşiyor; okunur olmaları onları edebiyatın içine ekleyip yerleştiriyor. Edebi metinlerin edebiyatın içinde yer almaları böyle bir konvansiyonel kabule dayanıyor. Bir gerçeklikten yola çıkmasalar da, kamusal alana çıktıktan sonra, yani edebiyatın içine dahil olduktan sonra bir gerçekliğe sahip oluyorlar. Roman ya da filmlerin aktardığı hikâyeler bu anlamda kurgunun içinden bir tahayyülün varlığıyla bize ulaşıyor. Gerçek olmayışlarıyla sanatın içinde yer alıyorlar, ama etkileyicilikleriyle de gerçekliğe dönüşüyorlar. Hikâyeler beğenip kabullendiğimiz andan itibaren belki de yaşam boyu bizimle oluyor. Belgesel ise gerçek bir hikâyeden yola çıkarak, gerçekliğe sırtını dayayarak varlık gösteriyor. Böyle olunca belgesel karşısında aldığımız pozisyonlar da başkalaşıyor: Seyrettiğimiz hikâyenin gerçek olması onunla kurduğumuz ilişkiyi de değiştiriyor. Seyrettiğimiz hikâye her ne olursa olsun, gerçekliğin kahredici duygulanım skalasında bizi savuruyor. Bu savrulmayı en çok hissettiğimiz belgeseller ise ana akım içinde yer almayan, insanı derinden etkilemiş hikâyelere sahip olanlardır; *Faîlî Dewlet* (*Faili Devlet*, 2011), *Ofsayt*, *Benim Çocuğum*'da olduğu gibi. Bu belgesellerde gerçek o kadar gerçektir ki (Yılmaz Güney'in aşırı gerçekçi sinemasını hatırlatır) ister istemez savrulur gideriz; aynı zamanda da haberin yapamadığını yaparak, söyleyemediğini söyleyerek resmi tarihin kaydetmediğini kaydetme görevini üstlenmişlerdir.

Belgesel film hayatımıza daha çok doğal yaşam temsilleri üzerin-

den girdi. Kendi örgütlediğimiz hayatın dışında evcilleştiremediğimiz, denetleyemediğimiz bir başka hayat akıp gidiyordu ve insanlık bu hayatın gerçekliğine belgeseller aracılığıyla tanık oldu. El değmemiş ormanlarda yaşayan, haklarında vahşi olmaları dışında pek de bilgimizin olmadığı hayvan türlerinin birbirini parçalayan görüntülerinden oluşan belgesellerdi bunlar; hayvanlar hakkında bilgilendiğimiz yanılsamasını yayıyor, bilgisizliğimizi örtüyorlardı. Oysa seyrettiğimiz görüntüler hayvanların gerçek hikâyelerini aktarmaktan uzaktı. Sonuçta ikna olduğumuz şey hayvanların vahşiliği ve doğanın güçlüden yana işlediğinin bilgisiydi. Güçlü olan zayıfı alt etmekte ve kendi hayatını sürdürebilmek için buna mecbur olduğuna bizleri ikna etmekteydi. Onların yaşamlarına ilişkin diğer ayrıntıları merak etmedik. Çünkü belgesel filmler en baştan bizi gerçeklikle kurduğumuz ilişkide bir şekilde kandırmış, bu parçalama ritüellerine çok yakından tanıklık ettirerek gerçekliğe yeterince yakınlaştığımıza bizi ikna etmişti.

Bu anlamda bir kategori olarak belgesel film ile gazetecilik arasında bir ilişki kurmak mümkün: Haberin önemi gerçeklikle olan ilişkisinden kaynaklanır. Haber bir şekilde olmuş olan şeydir. Bir olay ya da olgunun haber niteliği kazanabilmesi için haber değerine sahip olması gerekir. Ana akım gazeteciliğinin haber değeri kategorisinin en belirgin özelliği haberin çarpıcı, şaşırtan ve ilgi uyandıran bir konuya sahip olmasıdır. Günlük olağan şeyler haber olamaz, haber statüsü kazanamaz. Haber olağan, gündelik olanın dışında gelişen şeylere yöneliktir. Dolayısıyla belgeselin konuları ne kadar gerçeklik içinden çıkıyorsa haber metinleri de o kadar gerçektir. Her ikisi de çarpıcı hikâyelere sahiptir ve parçalanan hayatlar her ikisinin de merkezi konusu olmaktadır.

John Corner, belgesel film yapımının şu anda içinde bulunduğu dönemi "post belgesel kültür" diye adlandırmaktadır. Modernist bir proje olarak ortaya çıkan "belgesel sinema", kaydedilen gerçekliğin yeni popüler formları ve kullanımlarıyla birlikte bu kültür içinde değişime uğramakta ve yeniden biçimlenmektedir. Gerçeğin aktarılmasında bilgiyi, kurmacayı ve dramatik öğeleri birleştiren yeni formlar ortaya çıkmaktadır (akt. Atabey 2005: 218). Bu anlamda bugün artık kendisini haberden ayıran/kopartan, kendi gerçeklik bilgisini inşa eden belgesel çalışmalarıyla karşı karşıyayız; bu çalışmalar olağan,

gündelik olanın içinde görmezden geldiğimiz şeylere odaklanıyor. Haberin yapamadığını yaparak belgeselin gerçeklikle kurduğu ilişki daha "gerçekçi" bir alanda işlemeye başlıyor. Belgesel, görülmeyen, dışlanan, ötekileştirilen karakterlerin sığındığı bir mekâna dönüşüyor. Birbirini parçalayan hayvanların hayatından, parçalanan insanların hayatına yönelttiği ilgiyle, haberin haber değeri olarak kabul ettiği ilginçlik ve çarpıcılık kavrayışını tersyüz ediyor. Hayatın içinde görmezden gelinen, korkulan, parçalanmış hayatlara odaklanarak, onların hikâyelerini aktaran olarak haberin önüne geçiyor ve haberin söyleyemediğini söylüyor, söylemekle de kalmıyor, gösteriyor. Gazetecilik terimleriyle söylersek haber atlatılmış oluyor.

Bir şeyin belge niteliğini taşıması, onun ispatlanabilir bir gerçekliğe yaslandığı anlamına gelir; belge var ise artık kuşku duymayız. Belgesel filmin çıkış noktası da bu güvene yaslanmaktadır; o nedenle de şüpheyle arasına mesafe girmiştir: Seyrettiğimiz her ne ise gündelik hayatın bir parçasıdır ve yaşanmış bir gerçekliktir, tıpkı haber hikâyelerinde olduğu gibi. Habere yaslanan bu tür belgesel örnekleri çoğunluktaydı: Aktardığı hikâyeyi haber gibi sunma, gerçekliği görmediğimiz ve tanığı olmadığımız yanlarıyla verme telaşıyla karşı karşıyaydık (uzak ülkeler, denizaltı canlıları vb.). Bu tür belgeseller tıpkı haberin "objektiflik" iddialarına benzer bir reflekse sahipti. Hâlâ televizyon ekranlarında izlediğimiz ana akım belgesel anlatılarında haber spikerinin netliğine ve otoritesine sahip bir ses anlatır hikâyeyi; belgesellerde bu ciddiyet en temel unsurdur.

Burada odaklandığımız belgeseller ise ana akım belgeselciliği reddeden, konuları mevcut haber değerleri içinde kabul görmeyen, görmezden gelinen, dışlananların hikâyelerinden oluşan belgeseller. Başka bir ifadeyle, resmi söylemin dışında bir söylem alanını var eden belgesel ve belgeselciler oluşturuyor bu metnin konusunu.

Belgesel, Sinematografik Gerçeklik ve...

Sinemanın ilk yıllarında kameranın hareketsiz/sabit olması sinema görüntülerine belge niteliği kazandırıyordu. Esas kopuş diyor Baker, hareketli kamerayla başladı: Böylelikle taşınan kamera bakış açısını özgürleştirdi ve halkın gözüyle özdeşleşme ortadan kalkmış oldu. Ka-

mera normal bir insanın algı düzeyini aştı (2010: 251). Bu aşma hali farklı bakış açılarının sinemanın dilini belirlediğinin de bir göstergesidir. Kamera artık teknik bir alet olmaktan öte kullananın gözüdür, ideolojisini ve hayat görüşünü yansıtır. Kamera bu anlamda gerçeği gösteren değil, kendi gibi düşünendir. Bir taraftan da ses ve görüntünün birlikteliğiyle "sinematografik gerçeklik" denilen bir gerçeklik alanı yaratır. Bu gerçeklik alanı sinemanın estetik-sanatsal öğelerince oluşturulur. Sinema aslında kendi gerçeklik alanını hem oluşturmakta hem de genişletmektedir (280). Belgeselin sadece bir belge olmanın ötesine geçtiğinde gerçekten belgesel olabileceğini belirtiyor Baker ve belgeselin bir bakış açısına eşlik eden bir montaj olduğunun altını çiziyor (288). O halde belgesel film salt bir belgenin sunumu olmanın ötesinde bir gerçekliğe yaslanan, ama sinemanın dilinden ve teknolojisinden yararlanarak ve en önemlisi bir kurgunun içinden oluşturulmuş bir metindir.

> Sinematografinin söz dağarcığında, bir dizi iktisadi ilişkiye göndermede bulunan teknik terim dizileri bulunur. Film bir "prodüksiyondur" ve bir şekilde bireysel ama aynı zamanda kolektif "yapımcılar" tarafından üretilir. Nihai olarak film bir "üründür". (311)

Haber metinlerinin de kendini böyle bir gizleme hali vardır; haber ve belgeselin ürün olduğu gerçeği nedense görmezden gelinmiştir. Oysa her ikisi de bir yapım aşamasından geçer. Bir sinematografiden söz ediyorsak eğer, orada bir hikâyenin öznel anlatımı var demektir. Bir hikâye –anlatılan şey– aslında pek çok hikâye düzlemiyle ilişkilidir: Zamansal olarak da böyledir, iletişim bağlamında da; belli bir hikâye anlatılıyor olsa da birbirinden çok uzaktaki mesele, konu ve durumların ilişkilerini de bir araya getirebilme becerisini gerektirir. Aslında tüm hikâye anlatımları bu gerçekliği talep etmektedir. Biz bir edebi metni, bir haberi ya da bize anlatılan gündelik hayata ilişkin bir anlatıyı da böyle dinleriz. Vertov'un "aralık" kavramı bu duruma bir başka açıklık kazandırır: "Aralık" kavramı, iki şey, varlık, durum, oluşum arasındaki uzaklığı ölçen "mesafe" kavramından farklı olarak, birbirinden çok uzak olan herhangi iki şey arasındaki yakınlık derecesini ölçmeyi anlatır. Vertov'a göre, iki imge arasında bir boşluk yoktur, aksine bir yakınlık derecesi vardır ve bu "sinematografik im-

ge" adı verilen şeyden başkası değildir (Baker 2011: 209).

Kameranın herhangi bir yerde hareketsiz hayatın içinde bir zaman dilimini ve o ânı, o mekânı görüntülemesi belge olarak kabul edilebilir, belgedir. Fotoğraf da bunu yapar; esas mesele sinematografik temsil, yani montaj ve plan seçimleri devreye girdiği zaman ortaya çıkmaya başlar. Bu bakış açısından aslında belgesel sinema bir tür değil, sinemanın kendisidir (230). Montaj hikâyeyi kendince anlatmanın yöntemlerini başlatır: Biriktirilmiş görsel malzemeyle (ki onlar da seçici bir algıyla/düşünülerek oluşturulmuşlardır) bir bütünlük içinde, kendi zamanı ve mekânı çerçevesinde bir dizin oluşturulur. Montaj aslında bir anlatım özgürlüğü olarak da değerlendirilebilir. Anlatıcının hikâyeyi anlatma tarzıdır. Her hikâye aslında bir yanıyla da dinleyicisi göz önünde tutularak anlatılır. Kimin dikkatini çekmek istiyoruz ve kimlerin hikâyeye konsantrasyonunu sağlamaya niyetliyiz? Anlatılmak istenen bir hikâye varsa eğer, bu hikâyeyi dinleyecek/seyredecek insanların da olması beklenir. Belgesel filmler unutulmuş/unutturulmuş, gözden kaçmış bir olay ya da olgunun hatırlatılması çabası olarak da görülebilir. Bu çaba sinematografinin tüm olanaklarından yararlanılarak gerçekleştirildiği için de salt bir belge olma niteliği taşımaz.

> Vertov için doğanın her yeri ve her anı birbirine bağlanabilir, montaj budur; ayrıcalıklı sıçrayış anları değil, biteviye bir duygulanışlar platformu ve düşünceler platformu. O buna kinoglaz adını veriyor, yani sinegöz. ... temel ilke hayatı olduğu gibi resmedebilmek ya da hayatı apansız yakalayabilmek, herhangi bir anında apansız olarak yakalamak ve bunları birbirine monte etmek, çünkü her şey birbiriyle ilişki içindedir şu ya da bu oranda. ... her şey her şeyle ilgilidir. ... sonsuzca ilişki vardır ve bu ilişkiler her türlü açıdan, mümkün olduğu denli çok açıdan seçilmeli, algılanmalıdır ve birbirlerine monte edilmelidir. Bunu hissedebiliyor musunuz? (266-7).

Blanchot'da kurmacalar, imgelerden çok imgelerin dönüşümü, yer değiştirmesi, tarafsız aracısı, zaman aralığıdır; kurmaca görünmezi göstermek değil de, görünürün görünmezliğinin ne kadar görünmez olduğunu göstermektir (Blanchot ve Foucault 2005: 22). Edebi metinler için söylenen aslında film ve montaj ilişkisi için de geçerlidir: Montaj sonsuz sayıda varyasyonu mümkün kılar. Bu anlamda görünemeyen görünür kılınır ve görünmez olan da her an görünürlük ala-

nına girecektir, girebilir. Baker'e göre sinema özünde montajlanmış belgelerdir ve tüm 20. yüzyılı kaydetmiştir. Her fotoğraf, film parçacığı zaten bir belge olduğuna göre, belgesel demek belgelerin ötesine geçerek görünmeyenleri görünür kılmaktır (Baker 2005: 49). Öte yandan belgesel film, görsel malzemenin olmadığı alanda sözü belgeye dönüştürme kapasitesine sahiptir. Anlatıcılar yaşanmışlıklarını aktarırken her zaman görsellik başat değildir; aslında sözel anlatı her zaman görselin önündedir. Belgeselin gerçeklik iddiası aslında anlatının gücüne yaslanmaktadır. Belgesel filmler bu anlamda salt görsel metinler değildir; sözün olanca ağırlığıyla kendini var ettiği mekânlardır: Belgesel bu anlamda sinemanın ve fotoğrafın sahip olduğu görsel güce dayanmaz; bir belgesel, görsel malzemenin yanı sıra ve daha çok dinlenmeyi talep eder; orada konuşanlar/anlatıcılar vardır ve hikâye bu anlatılar etrafında örülüdür.

Belgesel Filme Sığınan Hayatlar: Ötekilerin Hikâyesi

İnsan gelişimi kronolojik adaletsizliğin bir tarzından ibarettir.
Alexander Herzen

İktidar sizi nerenizden yaralıyorsa orası kimliğiniz olur.
Milan Kundera

Sinema hareketi sadece imaja yerleştirmekle kalmıyor, aynı zamanda ruha da yerleştiriyor diyor Deleuze. Sinemada bu garip durumun, yani davranışın değil fakat ruhsal yaşamı göstermedeki beklenilmeyen kabiliyetin kendisini çok etkilediğini söylüyor ve nasıl oluyor da sinema ruhsal yaşamı böylesine didiklemeye muktedir oluyor (2009: 294) diye soruyor. Belgesel üzerinden düşündüğümüzde şu benzer soruyu sorabiliriz: Nasıl oluyor da belgesel ruhsal yaşamı böylesine aktarabiliyor? Belgesel filme sığınan hayatların gerçekliği, benzersizliği, Rousseaucu (2008) bir itiraf geleneğini barındırıyor olması, ister istemez anlatılamazın anlatıldığı metinlere dönüştürüyor belgeselleri.

Rousseau'ya göre toplumda var olan (güçlü) duygu, kendimizi diğerleriyle karşılaştırmaya, onlardan üstün olduğumuzu, onların bizden

aşağı olduğunu düşünmemize dayalı bir güdüdür (akt. Todorov 2008: 31). Antropoloji bu anlamda ötekine yöneltilen bakış açısının dönüşmesine katkıda bulundu: Yaptığı şey, ötekini dinleme yeteneğinin ancak kendinden uzaklaşarak edinilebileceği bilgisiydi. Bir anlamda diğerkâmlığa çağrıdır bu. *Biz ve Ötekiler* kitabında Tzvetan Todorov, ötekini tanıyabilmek için öncelikle kendimizi tanımamız gerektiğini vurgular. Eğer kendimizi tanımamaya devam edersek, ötekini de tanıyamayız; ötekini ve kendini tanımak bir ve aynı şeydir (Tutal 2001: 38). Bu anlamda karmaşık bir alanda yer alıyor ötekilerle kurulan ilişki. Marc Auge'ye göre ise tarihteki ilk ötekilik antropoloğun en yakınında başlar, ille de etnik ya da ulusal olması gerekmez, mesleksel ya da ikamet/yerleşim yerine ilişkin olabilir (2012: 29). Böylece farklı olan ile ötekilik arasında doğrudan bir ilişki vardır ve yaşamın içindeki her türlü fark, iktidar ve güç istencinin kaynağını oluşturmaktadır. Farklı olan aynı zamanda tedirgin edicidir, korkutandır. Bu yüzden son tahlilde ya farklar yok edilecektir, bu mümkün olamıyorsa da, egemenlik alanına alınacaktır. Tarih farklılıklar arasındaki iktidar ilişkilerinin tarihidir ve ideolojik söylem alanı da buradan beslenir. Hannah Arendt 17. yüzyılın başına kadar insanlığın ilerlemesi gibi bir fikrin mümkün olduğu kavrayışının hiç kimsenin aklına gelmediğini, 18. yüzyıla gelindiğinde aydınlar arasında yaygınlık kazandığını, 19. yüzyıldaysa neredeyse evrensel olarak kabul gören bir dogma halini aldığını belirtmektedir. O yüzden de 20. yüzyıl ona göre şiddetin yüzyılı oldu (Arendt 1997: 31). Çünkü modern yaşam bir taraftan keskin farkları ortadan kaldırmaya yönelik bir yaşam kurgusu, ama aynı zamanda da yeni ötekiler yaratma potansiyeli yüksek bir hayat biçimidir. Modern olmak aynı zamanda modern olmayanların da varlığına işaret eder ve en kaba ayrım burada inşa edilir. Batılı ulusların sahip olduğu yaşam biçimi olarak dünyanın diğer yerlerindeki insanların/toplulukların bu ideal kurguya kavuşabilme mücadelesi olarak da görülür. Modern olmamak başlı başına bir ötekilik yaratmaktadır.

Bakış açılarının mekânı Bourdieu için, içindeki meşru kaynaklarla eşitsiz biçimde donatılmış eyleyiciler ve topluluklar arasındaki bir mücadele alanıdır, her seferinde özgül bir hedef etrafında gelişen bir rekabet uzamı. Her alan kendine özgü sermaye biriktirme mekanizmaları ve tahakküm biçimleriyle tanımlanır. Bourdieu'ye göre alanın

yapısını belirleyen şey, oyuncular arasındaki güç ilişkilerinin her anki durumudur; her türlü mücadele, alanın içinde cereyan eder. Modern yaşamın içindeki kurumsal yapılar (eğitim sistemi, devlet, kilise, siyasi partiler) birer alandır ve bu alanda özgül faydaları ele geçirmek için farklı derecedeki güçleriyle, farklı kazanma şanslarıyla mücadele ederler. Bu anlamda alan, güç ilişkilerinin mücadele yeridir (Bourdieu'den akt. Tutal 2001). "Görüş Açılarının Mekânı" başlıklı yazısında Cezayir kökenli göçmenleri konu alan Bourdieu modern bilgi kuramının temel kaygısının, bu toplulukları modernleştirmeye, kentsel yaşama uyumlu hale getirmeye ve eğitim sisteminde başarılı olmaya yarayacak bir bilgi üretmek olduğuna dikkat çeker ve bu bakış açısına karşı çıkarak, toplumsal alanda modern bilgi kuramı dışında kalan ötekilerin söylemlerine odaklanır; yapmaya çalıştığı şey onların da kendilerine ilişkin sözlerinin olduğudur. Hangi söz toplumsal alanda dolaşıma girebilecektir? Cezayirli göçmenlerin sözünün kamusal alana dahil edilebileceğini gösteren Bourdieu böylelikle göçmenlere toplumsal alanda hak ettiği saygınlığı kazandırır (akt. Tutal 2001: 45). Dolayısıyla ötekilerin öteki olma konumundan çıkartılmasının mümkün olduğunu göstermiştir.

Siyah tenliler beyaz adamın inşa ettiği bir yaşam biçiminde dünyanın her yerinde öteki olarak kodlandılar ve kodlanmaya devam ediyorlar. Onlardan korkuldu ve tiksinildi. Malcolm X'in sözlüklerde Siyah'ın tanımını Siyahların yazacağını haykırmasından bu yana gayet iyi biliyoruz ki bu iktidar aynı zamanda dilsel kodlamaların içinden kendisini var etmektedir. Foucault modern devlet ile ırkçılık arasında karşılıklı bir bağlantı olduğunu ileri sürer. Üstün olan ve olmayan ırklar hiyerarşisi yaratılır ve üstün ırkın yaşayabilirliği ile aşağı ırkın mahvedilmesi arasında pozitif bir ilişki kurulur. Devlet biyoiktidar kipinde işlemeye başladığında öldürmek de yasallaştırılmış olur (akt. Taylor 2012: 145). Arendt'e göre Afrikalılar tenlerinin renginden ötürü değil, Avrupalı emperyalistlerin onları tamamen ilkel olarak görmesi nedeniyle mutlak ötekiler olarak konumlandırılmıştı. Bu bakış açısında Afrikalı, insani değerler ortaya koyanlar olarak değil de, doğanın bir parçası olarak görülmekteydiler. Salt bu yüzden, öldürme eylemi, rasyonel bir temele dayandırılmaktaydı. Bu inançla Avrupalılar cinayet işlediklerinin dahi farkında olmuyorlardı (152-3).

Balibar ile Wallerstein *Irk Ulus Sınıf*'ta ırkçılığı, "isim ve derinin rengi gibi farklı işaretler etrafında bütüncül bir toplumsal görünüm olarak eklemlenen; kimliğini her türlü melezleşme, karışma, istiladan koruma refleksi" olarak görüyor. Bu refleks ise şiddet, hoşgörüsüzlük, aşağılama ve sömürü olarak tezahür etmektedir" (2007: 28). Onlara göre ırkçılık sadece genetik ölçütlerle (deri rengi gibi) ya da toplumsal ölçütlerle (dinsel bağlılık, kültürel modeller, dilsel farklılık vb.) tanımlanmış başka bir gruptan olanı küçümseme ya da korkma meselesi değildir. Irkçılık normal olarak bu tür küçümseme ve korkuyu içerir, ancak bundan daha fazla bir şeydir. Öte yandan bazı öteki grupları gözden kaybolabilir, diğerleriyle birleşebilir, bazılarıysa parçalanır, yenileri doğar. Fakat her zaman zenci olan birileri vardır ve eğer ortada hiç siyah yoksa ya da bu rolü oynamak için sayıları yetersizse pekâlâ beyaz zenciler de icat edilebilir (45).

Zeynep Direk'in belirttiği gibi, ırksal farklılığın toplumsal olarak düzenlenmesi cinsiyet farklılığının toplumsal olarak düzenlenmesinden ya da cinsellikten bütünüyle ayrı bir iktidar alanı oluşturmaz (2007: 67-68). Bu anlamda ırkçılık, homofobi ve kadın düşmanlığı benzer bir kökene yaslanır. Modern yaşam ırk ile cinsiyet meselesini benzer kodlarla inşa etmiştir; her ikisi de bir diğerinden yola çıkılarak ifade edilmektedir. Irksal farklılık toplumsal yapı içinde hâkim anlatılardan sadece birisidir. Irkı kısmen ırkçılık, cinsiyeti cinsiyetçilik, eşcinselliği de homofobi inşa etmiştir. Butler'in formülasyonu çerçevesinde bu iki alandaki (ırk ve cinsiyet) inşaları birlikte düşünmek zorundayız (akt. Direk 2007: 68).

Modern yaşamın ötekileri bu anlamda ele avuca gelmez bir harita çizmektedir. Ortega Y. Gasset, nasıl oluyor da öteki sen'e dönüşüyor sorusuyla ilgilenirken şunları söylüyor: "Öteki *senleşmiş* iken onunla ilişkimizin ne olduğu üstüne artık daha ciddi olarak ilgilenmek durumundayız; ayaküstü geçiştirilecek bir şey değil, çünkü hayatta başımıza gelen en dramatik şeydir bu" (1999: 151). Laclau ise toplumsalı belirli ilişkiler sistemi olarak değil, sınırsız sayıda farklılıklar ya da yarı tamamlanmış özne konumlarıyla ilişkilendirilmiş bir kavram olarak değerlendirir (akt. Rumford 2001: 25). Her an kendi gibi olmayan bir "topluluk/insan" ötekilik alanının içinde yer alabilir. Bu anlamda normatif cinsiyet kavrayışının periferisinde yer alan "farklı" cinsel

kimliğe sahip olanlar modern yaşamın en belalı ötekileri konumundadırlar. Onlar eşcinseldir, geydir, lezbiyendir... Cinsiyet ve cinsellik ayrımı feminist kuramlar için belirleyici önem taşır. Simon de Beauvoir'a göre cinsiyet, cinsellik tarafından yapılandırılan kültürel bir kimliğin karşılığıdır. Ona göre kadın olmak doğal ve biyolojik bir kendilik olarak kadın cinselliğinin biçimlenmesi sonucudur. Bu anlamda cinsellik, toplumsal cinsiyeti yapılandıran, işaret eden, gösteren bir kavram olarak değer bulur (akt. Taburoğlu 2013: 9). Butler ise *Cinsiyet Belası* kitabında verili bir cinsiyetten ya da verili bir toplumsal cinsiyetten bahsedemeyeceğimizi, cinsiyetin de karmaşık bir mesele olduğunu belirtir (2012: 54). Eşcinsel, lezbiyen, biseksüel ya da transseksüel bireyler bu karar verilemezlik alanındaki amorf, karmaşık, anlaşılmaz, bilinmeyen konumlarıyla, öteki olarak yaşamlarını sürdürürler. İşe alınmazlar, ailelerinden, arkadaşlarından hemen herkesten kaçmak zorunda kalırlar ve saklanırlar. Deşifre oldukları andan itibaren ise şiddete uğramaları kaçınılmazdır.

> Freud'un işaret ettiği gibi uygarlık dediğimiz hikâye beden ve faaliyetleri (özellikle de cinsellik) üzerine konulmuş kısıtlamalardan başka bir şey değildir. Freud için uygarlık, kültürel alanın genişletilmesi uğruna cinsel hayata sürekli kısıtlamalar koyma eğilimindeydi ve yasaklar uygar hayatın temeliydi. Uygar/toplumsal/rasyonel olanın yüceltilmesi uğruna, natürel/bireysel ve dolayısıyla "irrasyonel" olan dışlanmıştı. Kısacası zihnimizle topluma, bedenimizle doğaya aittik. Doğanın her düzeyde yenilmesine dayanarak kendini tanımlayan toplumsallık anlayışı içinde bedenimizi ve faaliyetlerini kontrol altında tutmalıydık. Hem dini hem popüler moralite, akıl ve arzu arasında kurulan zıtlıkta, akıl lehine arzuların feda edilmesini vaaz ediyordu. Ah, uygarlığımızın ulaştığı düzeyi dikkate aldığımızda, bu vaazın, bu projenin bayağı tuttuğunu da anlıyoruz. (Akçay 1993: 98)

Tüketim kültürü içinde cinselliği ima etmeyen (Akçay 1993: 99), kışkırtmayan neredeyse hiçbir alan kalmamışken, normatif olmayan cinsel yaşamlar görmezden gelinmeye devam ediliyor. Görmezden gelme başlı başına bir şiddet unsuru olsa da, aslında yaşanılan bunun da ötesindedir. Foucault, bu baskının var olduğunu bilen bunca insan varsa, bunun nedeni baskının tarihsel açıdan apaçık olmasıdır diyor. Yine aynı biçimde eğer insanlar baskıdan böylesine uzun süredir ve bol miktarda söz ediyorsa, bu da baskının ta derinlere kök saldığını,

sağlam nedenleri ve temelleri olduğunu göstermektedir. Bu anlamda da uğraşın uzun soluklu olması kaçınılmazdır. Öte yandan binlerce yıllık bir tarihin akışında cinsellikten özgürce söz etmek ve onu gerçekliği çerçevesinde kabullenme girişimi öylesine yabancıdır ve iktidara içkin mekanizmalara öylesine terstir ki, bu alandaki uğraşıda başarıya ulaşmadan önce uzun süre sürüklenmek gerekir (Foucault 2012: 16). Bu sürüklenme günümüzde de devam ediyor. Deleuze ve Guattari'nin *Kapitalizm ve Şizofreni*'de tanımladıkları *organsız beden* çok farklı bedenleşme kiplerine açılmaya ve düşünmeye çağrıdır (1993: 30). Bu davetin o kadar da kolay olmadığını görüyoruz. Herhangi bir algı değişimi semiyotik, pratik, politik, teorik alanda yer alır (28); o nedenle de güçlü yapılarla karşı karşıya olduğumuz gerçeğiyle karşı karşıyayız. Queer kuramı bu zorlu alanda güçlü bir mücadele zemini açmaktadır. Kurama göre cinsel kimlik, her zaman için açık kalan bir varsayım, bir yanı hep belirsiz, eksik, yapılaşmamış kalan deneyimlerin, icraların anlık bir sonucudur. Erkek, kadın ya da lezbiyen olmak, cinsellikle ilgili çok sayıda yorumdan sadece birisi sayılmalıdır (Taburoğlu 2013: 12-13). Garip, tuhaf, acayip, yamuk gibi karşılıklar *queer* sözcüğünü çevirmeye aday olabilir. Aslında tüm tanımlamalar normatif alanın dışında kalan, norm olanın ihlal edilmesine, evrensellik iddiasını taşıyamayacak bir var olana, bütün örnekler düşünüldüğünde başvurmamızın uygunsuz olacağı kötü örneğe, örnek demenin bile şüpheli hatta gayri meşru olacağı o tekil örneğe gönderme yapar (Direk 2007: 69). Bu anlamda *queer* yaklaşımı cinsiyetle ilgili algılarımıza yerleşmiş ikili düşünce yapılarının hiçbirinin doğal olmadığını, tarihsel, kültürel ve toplumsal olarak kurulduğunu, bu anlamda da iktidar ilişkilerinden bağımsız düşünülemeyeceğini (Yardımcı ve Güçlü 2013: 18) göstermesi/haykırması bakımından son derece önemlidir.

Cinsellik konusunda mevcut önyargı ve korkulardan kurtulabilmek için uzun bir yola ihtiyaç olduğu görülüyor. Öte yandan Lévi-Strauss "kültürün ne olduğunu biliyoruz ama ırkın ne olduğunu bilmiyoruz" derken buradaki bilmeyişten kastı kökene ilişkindir ve bunu bilmenin zorunlu olmadığını da hemen ekler. Sonrasında şu soruyu sorar: "Fiziksel farklılıklara başvurmadan kültürel farklılıkları açıklamak ve kanıtlamak mümkün müdür?" Her ne kadar bu sorunun zor bir alanda yer aldığına işaret etse de, esas meselenin bu sorunun pe-

şinden gitmek olduğunu belirtir (2010: 66-67). Farklı kültür ve ırklara karşı insanlığın aldığı pozisyonlar tarihin bir parçası olarak önemli bir deneyim yığınına sahip. Cinsellik ve ırk algısı tarihsel inşalarsa, bu inşa sürecinin en önemli parçalarından birisi de medya ve haberlerdir. Burada ele aldığım örneklerde *Ofsayt* zencilere ait bir hikâyeyi, *Benim Çocuğum* ise homofobi ve transfobiye karşı mücadele eden ailelerin öyküsünü dile getiriyor. Her iki ötekilik medyanın iştahını her zaman kabartmış ve haber değeri olarak kodlanmıştır. Belgeseller bu anlamda ana akımın haber değeri kavrayışını tersyüz ederek sığınılan bir mekâna dönüşmektedir. Analiz bu sığınmayı merkezi konuma alarak gerçekleştirilmiştir.

Ofsayt: Hep Öteki

Ağaç bütün / Işık bütün / Meyve bütün
Benim dünyam paramparça

Bedri Rahmi Eyüboğlu

Larry Collins ile Dominique Lapierre'in İspanyol matador El Cordobes'in hayatını anlattıkları *Yasımı Tutacaksın* romanı El Cordobes'in kız kardeşine söylediği şu cümleyle başlar "Ağlama Anjelika, bu akşam ya sana bir ev satın alacağım ya da yasımı tutacaksın" (1972: 7). Yaşam bu kadar keskin bir alanda yer alıyordu: Ya bir ev satın alacak gücü olacak ya da ölecekti. İlk gençlik yıllarında karşılaşıp soluksuz okuduğum bu kitap, yoksulluktan çıkabilmek için tek alternatifi boğa güreşçisi olmak olan bir hayatın taşıdığı şiddeti aktarmaktaydı. Çalışıp okuyarak hayatı değiştirip dönüştüreceğimize inandırıldığımız bir hayatın içinde bu roman bir şeylerin hiç de öyle (iyi) gitmediğini çok güzel anlatıyordu. Yaşadığımız kasabanın girişinde Kovalık[1] denen bölgedeki Çingeneler de öyle bir yaşamın içindeydi; üstelik onların El Cordobes kadar da şansları yoktu. Naylon torbaların içinde ölmekle ölmemek arasında duran atları ve çocuklarıyla mekânsal olarak hem çok yakınlardı hem bir o kadar uzak. AFS öğrenci değişim prog-

1. Akhisar'a Manisa yönünden yapılan giriş bölgesi. Günümüzdekinin aksine, 1970'li yıllarda geniş bir kırsal alandı.

ramında bize gelecek öğrencinin zenci olmasını istediğimizde ise bu organizasyonu yapan kuruluş "burası küçük yer, tepki alırsınız" diyerek beyaz tenli bir öğrenciyi seçmemizi önermişti. Hayat kimlerden kendimizi sakınacağımızı, kimlerden korkmamız gerektiğini bir şekilde öğretip normalleştirmekteydi. El Cordobes'in hayatı, yani bir edebiyat metni ise durumun hiç de böyle olmadığını, birilerinin bize yalan söylediği gerçeğini anlamamızı sağlıyordu. Tüm insanlık tarihinin aslında insanın insan üzerindeki hegemonyası üzerine kurulu olduğunu en önce romanlardan öğreniyorduk.

Ofsayt (Reyan Tuvi, 2010), Afrika'daki hayatlarından kurtulabilmenin tek yolu olarak futbola sığınmış bir grup insanın hikâyesi... El Cordobes'in Afrikalı kardeşleri... Avrupa'daki herhangi bir futbol takımına kabul edilebilmek için ara alan olarak Türkiye'deler, gettoya sığınmışlar, mahalle sahalarında Türk antrenörlere kendilerini kabul ettirebilmek için çabalıyorlar. Öte yandan sığındıkları mahallenin berber dükkânında ve çeşitli atölyelerde çalışıyorlar. Gözlerindeki derin hüzne rağmen güler yüzlü siyahi adamlar... Bir umutsuzluk öyküsü seyrettiğimiz. Yönetmen Reyan Tuvi alışık olduğumuz dilin dışında bir anlatı deniyor. Hikâyelerini anlattığı kişilere sorular sorup yanıtlarını almak yerine, onları gündelik hayatlarının içinde takip ediyor. Tıraş olurken, aynada kendini seyrederken, sevgilisiyle "chat"leşirken, yarım kalan cümleleriyle, telefon konuşmalarıyla hayatlarını ucundan yakalamaya çalışıyoruz; bu anlamda *Ofsayt* alışık olduğumuz tarzda bir ana akım belgesel anlatısı değil. Bir yanıyla hikâyesini merak ettiğimiz bir filmi takip ediyoruz, ama aynı zamanda da çok gerçek bir hikâyenin içindeyiz. Belgeselin izleyenden ilk talebi, ele aldığı konuyu, hikâyenin temasını, tıpkı sinema izlerken yaptığımız gibi akıştan çıkarmamız. O nedenle *Ofsayt* belgesel seyretmenin görece rahat atmosferini kırıyor ve daha dikkatli bir izlemeyi talep ediyor. Taju ve arkadaşları zaman zaman birbirine karışıyor.* Karakterler

\

* Bu karıştırma "Bütün zenciler birbirine benzer" algısıyla yüzleşmemi sağlıyor. Belgesel boyunca özellikle ilk izleyişte karakterleri birbirine karıştırıyorum. Sevgilisi İngiltere'den gelen hangisiydi? Gözlüklü olan mı Rachid? Yok yok gözlüklü olan Taju... Belgesel hikâyeyi seyredenin anlayacağı şekliyle kodlamak yerine, izleyiciden farklı bir dikkat talep ediyor; hikâye akıp gidiyor ve onların birbirleriyle ilişkisini ve olup biteni kavramayı seyirciye bırakıyor.

arasındaki ilişkiyi, belgeselin gerçek meselesini zaman içinde anlatı ilerledikçe çözmeye başlıyoruz. Beyazların arasında Afrikalı olmanın nasıl bir şey olduğuna dair o ezeli ve ebedi soru. Tarihsel olarak baktığımızda siyah ırkın beyazla bir derdi yok aslında. Irksal farkı sorun haline getirenler beyazlar. On dokuzuncu yüzyılın seyyahları siyah ırkı nasıl anlattı ise öyle kavranmaya devam edilmiş... Bu algı bir türlü silinemiyor.

Derrida, radikal bir sarsılmanın ancak dışarıdan gelebileceğini ve bu sarsılmanın tüm Batı'nın ötekisiyle şiddetli ilişkisinde ortaya çıkacağını söylüyor (akt. Direk 2013: 39). Yani "dünyanın bütün ötekileri birleşin" demeye getiriyor. Hiçbir ötekiliğin, diğer ötekiliklerden kurtulmadan yok edilemeyeceği fikriyle bir kez daha yüzleştiriyor. Herhangi bir karşılaşmada ezilenin ezene aynı rahatlıkla bakabildiğini söyleyebilir miyiz? Sartre, ezilenin bakışının ezen tarafından durdurulduğundan, bakışın karşılıksızlığından söz eder. Bu iktidar ilişkisi bakış alanında işler. Aslında her iki taraf da birbirini bakmadan görür ve bilir. Zor olan şey, ezenin (toplumsal ve tarihsel olarak ayrıcalıklı konumda bulunanın) kendisini ezilenin gördüğü gibi görebilmesidir (52). Levinas'a göre başka/öteki ile ilişki karşılıklı olmayan bir ilişkidir, imkânsızdır. Başkası olarak başkası bir alter ego değildir yalnızca, o benim olmadığım şeydir. Bunun sebebi onun karakteri, fizyonomisi ya da psikolojisi değildir, başkalığın ta kendisidir. Ötekiyle ilişki öznelerarası mekânın bakışımlı olmadığı bir alanda yer alır (2005: 112-3).

Ofsayt, bu kavrayışı bir şekilde deneyimlememizi sağlıyor: Kendilerine dayatılmış yaşamın soluk alınamaz atmosferinde, bir diğerine karşı aldıkları pozisyonu görüyoruz en doğal halleriyle. Bir kişisel hikâye değil izlediğimiz, hepsinin hikâyesi. Rachid, internet kafede İngiliz sevgilisiyle chatleşiyor. "Kupayı senin için kazanmak istemiştim," diyor, "Herkes İngiltere'ye gitmek ister orası cennet," diyor. O herkesin gitmek istediği İngiltere'deki sevgili genel geçer (Batılı ve modern) beğenilerin dışında bir fiziğe sahip, Rachid'den belli ki biraz yaşlı. İnternet üzerinden tanıdığı sevgilisi Rachid'e sürpriz yapıp Türkiye'ye geliyor. Bu geliş (belgesel çekilirken hakikaten sürprizdir) Rachid ile birlikte arkadaşlarını da çok mutlu ediyor. Bu aşk Batılı aşka benzemeyişiyle şaşırtıcı, ama aynı zamanda arkadaşlık ilişkileri de

Batılı değerleri tersyüz ediyor: Yabancı sevgili Rachid ile birlikte ev arkadaşlarına da bir mutluluk alanı açıyor. O modern yaşamın içindeki içe kapanık birlikteliklerin dışında bir aşk onlarınki; gündelik hayatlarının inanılmaz sert ve yaşamaya elverişsiz mekânlarına rağmen, hiçbir şekilde yaşanabilir olmayan (dayatılmış/kıstırılmış) bir hayatı yaşamaktayken, her şeye rağmen ve her şeye inat hep birlikteler ve mutlular...

Ara ara saha maçlarına dönüyor belgesel... Tanzanya elendi mi, Senegal'e karşı oynayacağız sözcükleri uçuşurken, görüyoruz ki gerçek mutluluk ve heyecan aslında sahada yaşanıyor. Oradaki başarının hayati bir değeri var: Uzaklara, Batı'ya gidebilmenin, aşklarını yaşayabilmenin şartı bu. Saha gerçek hayat, kendileri olabildikleri tek yer neredeyse. Rachid sevgilisini İstanbul'da gezdiriyor, sanki hep kentin içindeymiş gibi. Vapurdan İstanbul'un en muhteşem yalılarını ve kıyılarını birlikte seyrediyoruz sessiz, onların ne konuştuğunu bilmeden. Rachid ve sevgilisi İstanbul'u seyrederken biz kentin kıyısındaki halleriyle, içinden çıktıkları mahallenin duygusuyla sanki onlar gibi bakıyoruz İstanbul'a, İstanbul'un onlara tavrına kızıyoruz. Bir yanıyla belgeseldeyiz, bir yanıyla İstanbul'da. Onlar geminin güvertesinde kentin kıyılarını/yalılarını izlerken biz içinde bir çöp gibi gizlediği insanlara yapılan haksızlığın duygusunu taşıyoruz. Kent, İstanbul, insanları kadar kötü ve dışlayıcı o anda.

Rachid sevgilisini havaalanından geçirirken birden Nijeryalı futbol oyuncusu Festus Okey'in (Okute) öldürüldüğü haberini öğreniyoruz televizyondan. Sevgilinin gelmesindeki sürpriz gibi, ikinci kez gerçek zamanlı bir olay gerçekleşiyor, bir haber alanının içine giriyoruz. Haber ile belgesel film arasındaki akrabalığa ters düşen şey aslında zamanla kurdukları ilişkidir. Haber şimdinin hikâyesidir; belgeselin ise zamanla ilişkili böyle bir kaygısı yoktur. Benjamin hikâye anlatıcısının yaptığı iş ile gazeteye özgü enformasyon biçimleri arasında ayrım yapıyor. Ona göre hikâye anlatıcısının kendine iş edindiği şey, enformasyonun yaptığı gibi salt olup biteni kendi başına aktarmak değildir; hikâye olanları anlatıcının hayatının içine görer ki, bir deneyim olarak dinleyenlere aktarabilsin. Gazetenin verdiği enformasyonu ise şöyle tanımlar Benjamin:



Ofsayt, Reyan Tuvi, 2010.

Gazeteye özgü enformasyon örneğini ele alacak olursak, amacı olayları okurun deneyimiyle ilgili olabilecek alandan ayrı tutmaktır. Gazeteye özgü enformasyonun ilkeleri de (yeni olma, kısalık, anlaşılırlık ve hepsinden önemlisi tek tek haberlerin kendi aralarında bir bağlantıdan yoksun olması) katkıda bulunur. (akt. Frisby 2012: 328)

Bu anlamda enformasyon/haber süreç içinde çevresindeki dünyanın verilerini deneyim yoluyla özümsemekten gitgide âciz kalan bireyler yaratmaktadır (329). *Ofsayt* belgeseli ise bir gerçekliği tarafların deneyimi üzerinden aktarıyor. Biz olay karşısında medyanın aldığı pozisyonu, hissedilenleri, tepkileri, arkadaşlarının ölümü üzerinden kendi hayatlarına dönüp bakabilmelerini, bu ölümün bir ölüm olmanın ötesinde ırksal ötekiliğin/yoksulluğun/kendi ülkelerinde de bir yanıyla öteki oluşlarının hikâyesini barındırdığını görüyoruz. Medyanın bir altyazı olarak geçtiği, ihtimal suçlu olduğu yanılsamasıyla aktardığı haber, üstelik de belgeselin içinde hiç kimse hiçbir şey demediği halde gerçek haberin bu olmadığı bilgisini güçlü bir şekilde hissettiriyor. Belgesel bu anlamda mevcut ana akım gazeteciliğin olay karşısındaki pozisyon alışını da belgelemiş/kaydetmiş/aktarmış oluyor. Yakınları, Festus'un cenazesine dahi ulaşamıyorlar. En nihayetinde uçağa yüklenirken arkadaşlarına dokunabiliyorlar. Tabutun üze-

rinde "Teşekkürler Türkiye gidiyoruz" yazılı. Hep birlikte "Festus güle güle" diyerek ulusal marşlarını seslendiriyorlar.

Sevgi kudret ve inançla
Anavatan'a hizmet için
Kahramanlarımızın mücadelesi
Asla boşa gitmemeli
Özgürlük barış ve birlikle bağlı bu vatana
Tüm yüreğimizle ve gücümüzle hizmet etmek için.

Akşam bir araya geldiklerinde, hüzünlerini paylaşmayı sürdürürken, tekrar marşı söylemeyi deniyorlar, ama bu kez marş ağızlarından dökülüp saçılıyor. Kahkahalar arasında sonu gelmiyor... Sanki her kelime bir daha hiç kalkmayacak şekilde cansız yere çarpıyor... Fonda televizyon haberleri devam ediyor ve altyazıda "Gözaltında Ölüm" yazısı akarken hiç kimse televizyonla ilgilenmiyor.

Yaslarını gerçek anlamda maç yaparak tutuyorlar. Halı sahada bir maç öncesi görüyoruz onları: "Tanrının yine huzurundayız, en iyi yaptığımız şeyi yapmaya geldik: Dostluk ve kardeşlik maçı için burada toplandık. Sevgi ve barışı teşvik için, Okute için taziye maçı". Ancak Okute'nin ölümü onlara kendi gerçeklerini hatırlatıyor. Hep bir oturma izinleri olsa, her şey düzelecekmiş gibi olan halleri üzerlerinden kalkıyor, her şeye rağmen gülen gözleri de... Dağılma ve sorgulama o çok derinlerde duran sorular birden su yüzüne çıkıyor. Ellerinde Türkçe gazeteler Okute'nin ölümü üzerine konuşurlarken "Kimse bir şey yapamayacak" diyor birisi. "Ona bu kötülüğü yapan suçlu yok. Bulunamayacak. Çünkü kendi ülkesinde bile sokakta", "Bizim hiç sevenimiz yok, gidecek yer yok, sokaktayız" diyor. Sonra bir diğeri gülümseyerek bir anısını aktarıyor: "Türkiye'de uzak bir yere maça gittik. Bir çocuk yaklaştı, ellerini üzerime sürdü ve kaçmaya başladı. Ellerine kir bulaştığını sanıp temizlemeye çalıştı." Sonra devam ediyor, "Biz Afrika'da böyle değiliz, beyaz görünce mutlu oluruz, saygı gösteririz." Beyazlara yönelik bu saygıdan Sevim Burak *Afrika Dansı*'nda söz eder, "Sesler kulağımızda çınlar. Şarkılar mırıldanır Afrikalı kadınlar; Sarafinler, dalgaların eşliğinde ve ateşlerin çıtırtıları arasında, ağıtlar yakarlar. Küçük çocuklar, beyaz adama 'oyinbo pepe' diye seslenirler" (1982: 32-33). Reyan Tuvi de belgesel sürecinde

öğreniyor bu coşkuyla söylenen şarkıyı:

Nijerya'da çocuklar bir beyaz gördüklerinde "Oyinbo pepe, hipi hipi pepe..." diye bir tekerleme söylermiş. "Oyinbo" beyaz demek. Bu bir nevi "Gelin görün, bizden farklı biri var burada" anlamına gelen, çocukların mutlulukla ve merakla söylediği bir tekerlemeymiş. Sonra da bütün mahalle bu beyaz misafirin üzerine titreyip, iyi ağırlandığına emin olmadan bırakmazmış. Bugün artık bu tekerlemeyi söyleyen çocuklar azaldı. Televizyondan beyaz adamın neye benzediğini öğrendiler, bu onları eskisi gibi şaşırtmıyor. (Tuvi 2007)

Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*'nda yer alan "Herkese Kendi Düşü" şiirinde omuzlarında ve yüzlerindeki canavarları görmeyen insanlık halini anlatır:

İlginç bir şey: bu yolculardan hiçbiri, boynuna asılıp sırtına yapışmış azgın hayvana kızmışa benzemiyordu; kendinden bir parça sayıyordu sanki onu. Tüm bu yorgun ve asık yüzlerde hiçbir umutsuzluk belirtisi yoktu; göğün bunaltıcı kubbesi altında, ayakları bu gök kadar kasvetli bir toprağın tozlarına batmış durumda, hep umut etmeye yargılı kişilerin boyun eğmiş yüzleriyle ilerliyorlardı. (2013: 10)

Festus'un ölümüyle sanki omuzlarındaki canavarları görmeye başlarlar. Her biri diğerine canavarı göstermeye başlamıştır. Deniz kenarında kayalıkların üzerinde konuşan iki arkadaşı görürüz. Sırtları kameraya, sanki İstanbul'a, sanki hayata dönük... Denizde taş sektirerek sükûnetle konuşmaktadır Rachid ile Taju. Biz onları arkadan, biraz da kulak misafiri olarak dinleriz.

Birden denizde yürüyebilirmişim gibi geldi.
Eminim hemen denizde siyah bir adam yürüyor diye bağırırlar.
Kurtarıcının geldiğine bile inanabilirler.
Bir siyah için böyle düşüneceklerini sanmıyorum İsa siyah olsa bile!
Hayalimdeki o ülkeye ulaşmcaya dek yürürüm.
Oturma izni aldın mı kafan rahat demektir.
O zaman yolum açılır esas mesleğime dönebilirim.
Diana'ya ne olacak?
Oraya gelebilir diyorsun.
Oraya gelirse –mülteci kampı– evlenebiliriz.
Şu gemiyi görüyor musun?
Ne?
Şu gemiyi görüyor musun dedim.
Batıya gidiyor olmalı.

Oturma izni... –suskunluk– ne çalışabilme ne de kendimizi kanıtlayabilme şansı var.

Denizde taş sektiriyorlar suskun... "Burası Türkiye burası bizim memleket," diyor biri diğerine... Sözün artık hiçbir yere gitmediğini biliyoruz. Tıpkı ulusal marşı söylerken birden gülmeye başlamalarındaki dağılmada olduğu gibi. Sonra İstanbul'u terk etmelerine tanıklık ediyoruz. Evde yavaş hareketlerle eşyalarını topluyor Rashid. Boynunda Afrika Topluluğu Futbol Birliği madalyası, sırt çantasına futbol ayakkabılarını da yerleştirip vedalaşıyor. Evin önünde futbol oynayan çocukların yanından sessizce uzaklaşmasını, sonra pencereden yağan karla oynayan Taju'yu seyrediyoruz. Sanki her şey yavaşlıyor, umutsuzluğu bu yavaşlıkla en derinlerimizde hissediyoruz. Yavaş ve sessiz yağan karı Taju ile birlikte seyrediyoruz. "Ne olacak şimdi?" hem Taju hem de bizim sorumuz olarak karla birlikte yağıyor. Belgesel boyunca üşüyen yüreklerimiz bu kez donuyor. Arkada kalan Taju mahalleyi dolanıyor, çalıştığı berber dükkânını uzaktan seyrediyor... Karların içinde İstanbul'un silueti eşliğinde yürüyor.

Belgeselin özneleri hayatın neresine savruldu bilmiyoruz. Ancak Festus'la birlikte *Ofsayt*'a gizlendikleri kesin. Festus'un hikâyesi/trajedisi, medyada hızlı haber akışının içinde akıp geçti, üstelik suçlu olma ihtimalini de barındırarak. Belgesel bu anlamda parçalanmış hayatların sığındığı yer olarak gerçekliğin nesnellik iddialarıyla dalga geçerek, duyguların alanı olarak insani bir alan açıyor; insanileşebilmenin en önemli yollarından biri olarak duygusal alanımıza kuvvetli bir dokunuş gerçekleştiriyor. Bu anlamda da haberin yapamadığını yaparak, bir taraftan ele aldığı meseleyi tarihe kaydediyor, diğer yandan da nesnellik iddiasında olmadığı için belgeselin yönetmenine özgü bir hikâye olarak, bir başka iddiadan da muaf kalıyor: yani belgeselin gerçeklik iddiasından. Ana akım dışında kendi dilini yaratan bir yönetmenin kurduğu bir hikâye *Ofsayt*: gerçekliği bir taraftan olduğu-gibi'ye en yakın haliyle kaydetmek istiyor, aynı zamanda da siyah ırkın yüzyıllardır yaşadığı ötekilik meselesine dışarıdan bir gözle yaklaşıyor. Bir beyaz kadın olarak, yani kendi gibi olmayan bir varoluşu olabildiğince anlamaya çalışarak, insani zeminde sorunlarını aktarmaya çabalıyor. Ofsayt: Futbolda hücuma geçen takımın en az bir oyuncusunun topla oynandığı anda rakip takımın kale çizgisine, o ta-

kımın en yakın oyuncusundan daha yakın bulunması durumu. Türk Dil Kurumu Sözlüğü ofsayt'ı böyle tanımlıyor. Futbolun kurallarını bilmesek de aslında ofsayt düşülen bir durumu anlatıyor: Olması gereken yerden kayma/çıkma/düşme gibi... Belgesel bu anlamda izleyenleri belki böyle bir alana çağırıyor: Ancak ofsayt'a düşersek mi anlayabileceğiz ötekini? – bunu düşündürüyor...

Benim Çocuğum: Hep Korkulan

Büyük bir ayna / kırılmış / Kırılıp yere dökülmüş
Kâinat içine düşmüş / Düşmüş amma paramparça

Bedri Rahmi Eyüboğlu

Homofobi ve transfobinin[2] çok yaygın olduğu bir toplumda yaşıyoruz: Heteroseksüelliğin hegemonyasındaki bu hayat, kendi gibi olmayanlara karşı acımasız bir tarih oluşturdu ve oluşturmaya devam ediyor. Cinsiyet meselesine adım attığınızda önünüze devasa bir alan açılıyor; açılan bu alanda görüyoruz ki mesele insanlık için hiç de o kadar berrak ve net değil. Kadın ve erkek tanımı dışında akıl yürütmeler tuhaf bir şekilde yeni... Joan W. Scott, *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz* başlıklı kitabına *Modern İngilizce Kullanım Sözlüğü*'nden şu alıntıyla başlıyor, "Erkek ya da kadın cinsi anlamında, erkeksi ya da kadınsı bir cinsiyete ait kişi ya da varlıklardan bahsetmek, münasip ya da bağlamına uygun olmayan bir şekilde nükte yapmak ya da pot kırmaktır" (2007: 1). Diğer yandan 1876 tarihli *Dictionnaire de la langue francaise*'de ise şu ibare yer almaktadır: "Hangi cinsiyete mensup olduğu, kadın mı yoksa erkek mi olduğu bilinmeyen, duygularını bilemediğim fazlasıyla gizlenmiş bir kişiden bahsedilir" (2). Bu fazlasıyla gizlenme halinin üzerinde durup düşünmeyi feminist yaklaşımlarda görüyoruz. Cinsiyete dayalı ayrımların asli toplumsal niteliği, "toplumsal cinsiyet" kavrayışı ilk kez, Amerikalı feministler

2. Bir örnek: "Gey, biseksüel ve translar kendi sapkınlıklarını topluma yaymak için şimdi de 'Benim Çocuğum' isimli bir belgesel çekerek, genç dimağları zehirlemeye devam ediyor. Belgeselde, toplumun ahlakı, davranışı ve kültürü ile çelişen görüntüler yer alıyor. ... Belgeselde, çocukları LGBT olan ebeveynlerin ahlaka aykırı davranışları gösteriliyor" (*Akit*, 12 Aralık 2013).

arasında tartışılmıştır. Böylelikle, "cinsiyet" ya da "cinsel" farklılık gibi terimlerin kullanımında örtük bir şekilde mevcut olan biyolojik determinizm reddedilmiştir (3).

Can Candan'ın yönettiği *Benim Çocuğum*'u (2013) kadın ve erkek varlığına odaklanarak başka varoluş biçimlerini görmezden gelen/reddeden ya da hastalıklı bir alana itmeyi tercih eden insanlık durumuna bir karşı duruş olarak okumak mümkün. "Ben varım ve buradayım", hatta "Biz varız ve buradayız"ı haykıran çağdaş bir "kral çıplak" hikâyesi. Belgesel aslında ve öncelikle insanileşebilmeye davet olarak okunabilir. Nedir insanileşebilme? Aslında Agamben'den (2012) yola çıkarsak bu soru da kendi içinde sorunlu ve elimizin altından kayıp gidiyor. Çünkü tür ayrımı yapmak insan/hayvan örneğinde olduğu gibi bunun üzerinden her türlü iktidar alanının da yaratılmasına imkân veriyor. İnsan nasıl hayvanlar üzerinden böyle bir iktidar alanı açmış ise, aynı şekilde kendi türü içinde de benzer bir yaklaşımı sürdürmüş ve sürdürmeye devam etmektedir. Aslında insanileşmek Ali Şeriati'nin (1992) beşer ve insan ayrımını hatırlatmalı. Ona göre insanileşmek uzun bir yol ve kişisel çaba gerektiriyor. Hayatı kadın ve erkek kategorisi içinde algılayan ve diğer tüm varoluş biçimlerini hastalıklı ve ahlaksız olarak betimleyen insanlığa bu anlamda "beşer" denilebilir. Freire ise bu durumu "insanlaşma problemi" diye adlandırıyor. Tarih içinde insan için gerek insanlaşma, gerek insandışılaşma birer olasılıktır; ancak ona göre bu problem artık kaçınılması imkânsız bir mesele niteliğini kazanmıştır (2011: 23-24). *Benim Çocuğum* bu anlamda kimlik/cinsiyet/insan/hayvan ayrımları üzerine düşünmeye davet olarak da okunabilir; eğer başkaldırabilir ve mevcut değerlerin dışında düşünebilirsek bunun mümkün olabileceğine ilişkin bir hikâye izlediğimiz. Derridacı söylemle baktığımızda ise tam da bir yapıbozum hikâyesi... Demokrat ve anlayışlı olduğunu düşünen kişilerin "Allah ko-

* Berfu Şeker'in derlediği *Başkaldıran Bedenler* kitabı (2013) trans kimlikler ve gündelik hayat deneyimlerine ilişkin önemli anlatılara sahip. "Birkaç yıl önce doktora tez konusu olarak edebiyatta arzu ve cinsellik temasını işleyen bir öğrenciyi tez jürisindeki bir akademisyen 'edebiyata' tecavüz etmekle suçlayıp, yıllardır emek verdiği çalışmasını hemen şimdi doğruca çöpe atması gerektiğini söylemişti" (kitabın girişinden). Ayrıca *Benim Çocuğum* belgeselinde yer alan katılımcıların da deneyimleri bu kitapta yer alıyor.



Benim Çocuğum, Can Candan, 2013.

rusun" diyerek karşıladığı, çocuğu eşcinsel bir arkadaşa sahip olacak diye korktuğu, kendi ailesinde böyle bir birey varsa dışladığı bir hayatın içindeyken* belgesel bizi gerçeklik alanına yaklaştırıp büyük bir aynanın karşısına dikiyor.

Benim Çocuğum'daki anne ve babalar çok tanıdık: Hamilelik sürecinde pembe ya da mavi tercihiyle hazırlık yapan, erkek ya da kız bebekleri olacağı için sevinip üzülenler... Belgesel bu algı içindeki ailelerin günün birinde çocuklarının lezbiyen, gey, biseksüel ya da transseksüel olduğunu öğrenmelerinin ve bu gerçeklikle yüzleşerek verdikleri mücadelenin anlatısı. Aslında hiçbir cümle yaşadıkları deneyimi anlatabilecek güç ve yeterlilikte değil. Ancak belgesel tıpkı Deleuze'ün vurguladığı gibi olup biteni sadece imaja değil, aynı zamanda da ruha yerleştiriyor (2009: 294). Bir varoluş biçiminden, bir algı durumundan başka bir varoluş ve algıya geçiş süreçlerini kendi özgün deneyimleri üzerinden aktarıyorlar. Belgesel önce ailelerle tanıştırıyor, yüz yüze, göz göze anne ve babalarla karşılaşıyor ve onların itiraflarını dinlemeye başlıyoruz. İtiraf, çünkü uzun yıllar gizledikleri, kendi içlerinde bile konuşamadıkları bir meseleden söz ediyorlar. Üniversite

mezunu, orta üst sınıf bir yaşam kurmuş aileler. Mühendis, doktor... Hayatlarında her şey normal; çocukları olacağını anladıklarında o normal hayatın içinde neler düşünüp ne tür hazırlıklar yaptıklarını (erkek kız arasında seçim yapmak, renk tercihleri vb.) anlatıyorlar: "Hep bir kızım olsun istedim," diyor kadın doğum doktoru olan baba... Sonra her biri yaşadığı sukutu hayali aktarmaya başlıyor. Bu sukutu hayal, aslında Bourdieucü habitus'un bozulmasıdır. Bourdieu'nün habitus kavramı, kültürel düzenin nesnel gereksinimlerinin, bireyler için tahmin edilebilir davranış yolları olarak kaydedilmesini sağlayan bir mekanizmadır. Habitus gerçek bir stratejik planın ürünü olmayıp, tarafsız olarak stratejiler şeklinde düzenlenmiş bu hareketler dizisinin kaynağıdır (akt. Chaney 1999: 68, Bourdieu 2012: 109-11). Bir taraftan hayal kırıklığı, korku ve panik yaşıyorlar, aynı zamanda kamusal alanda yaşananlarla da mücadele etmek zorunda kalıyorlar. Naif ve kırılgan haline kızıp "Yapma derdim," diyor bir anne, sonra öğretmenin uyarısını aktarıyor, diğer çocukların alaycı gülüşlerini hatırlatarak. Evde "adam gibi ol" diye kızdığını anlatıyor. Anaokulu deneyimini anlatıyor bir başka anne, hiçbir grubun çocuğunu kabul etmeyişini, erkeklerin de kızların da oyun alanından kovmasını aktarıyor. Başvurdukları psikolog kolye küpe takmalarını öneriyor, "Oysa," diyor anne, "hiçbir zaman kızım bunları takmadı, aldığım elbiseyi giymedi." Kadın doğum doktoru olan baba ise itirafın bir araba gezisi sırasında gerçekleştiğini söylüyor. Çocuğu birder kendisine dönerek "Baba ben kendimi erkek gibi hissediyorum," diyor. "Sen nasıl istiyorsan öyle yaşa," demenin ötesinde bir cümle kuramıyor baba. Olayın orada kapandığını düşünüyor, "Oysa," diyor, " yıllar sonra baktık ki mesele onun kafasında kapanmamış, bizim kafamızda da zaten hiç kapanmamıştı." Bir başka anne üç çocuğu olduğunu ve hep eşcinsel bir çocuğa sahip olma korkusu yaşadığını söylüyor. "Benim için," diyor, "eşcinsel olması için makyaj yapması, saçını boyaması, kadın kıyafeti giymesi, ruj sürmesi filan gerekiyordu. Oğlumda hiç böyle belirti yoktu ergenlikte. Oğlum hiç böyle biri değildi. Kafamda böyle normlar vardı. Oğlumunki o bilgiye uymuyordu, rahatlamıştım." Bir diğer anne, "O zaman bunu normal bir şey değil, hatalı olarak algılıyorduk, eşime ilk söylediğimde abarttığımı düşündü. Bir gün okuldan geldiğinde oturduk konuştuk, 'gey olabilir misin?' diye sorduk, reddetti. Sonra 'gey olduğumu söy-

lersem üzülür müsünüz?' diye sordu, 'hayır ne olursa olsun sana bakışımız değişmez' dedik ve üçümüz sarılarak ağladık. Bütün korkularım gerçek olmuştu. Acaba düzeltebilir miyiz? Nerede yanlış yaptık?" diye sorgulamaya başladıklarını aktarıyor. Bir başka anne ise, "Döndü 'anne aslında ben kızım ve hep kızdım' dedi. İki sene inkâr ettim. Evlilik askerlik var ne yapacağız? Psikiyatristleri dolaştık. Doktorlar 'ergenlik geçişi' olabileceğini söylediler, gizli homoseksüellik dediler. Göğüsleri var, bu kez Çapa Tıp'a gittik. Hâlâ inkârdaydım. Doktor 'sizin çocuğunuz transseksüel' (ağlıyor). Nerde hata yaptık? Transseksüel nedir bilmiyorum. Çocuğum 16 yaşındaydı ve kimse bana böyle çocuklar var demedi. Hayallerim gitti. Saatlerce ağladım." Baba, sokaklarda transseksüel gördüğünde nasıl alaycı, yadırgayarak baktığım anlatıyor. Diğer baba "dışlandıklarını ve iş verilmediklerini duyardık. Profesyonel olarak çalışırken önüme böyle birisi gelse işe almayabilirdim," diyor. Her biri bu karşılaşma durumunda bir taraftan çaresiz, ama aynı zamanda da ne kadar bilgisiz bir geçmişe sahip olduklarını vurguluyorlar. "İbne maçlarda hakemlere söylenen bir sözdü," diyor biri, bir diğeri "aileler iyi büyütmemiş diye düşünürdüm," diyor, "gey, lezbiyen trans bilgim yoktu okulda öğrenmedik," diyor, "sosyalisttik, herkesin eşit olduğunu savunuyorduk ama eşcinseller yoktu ortada, vardılar da kendilerini belli edemezlerdi".

Genevieve Lloyd'un *Erkek Akıl* (1996) kitabı modern yaşamöyküsünün kadın ve erkek kimliği üzerinden kuruluşunun hikâyesini anlatır. Erkek aklın egemenliği, kadının nasıl bir varoluş sergilediği bu ikisi arasındaki ezeli ebedi farklılıklar düşünce tarihinde önemli tartışma konularındandır. Dolayısıyla Batı felsefesi kadın ve erkek üzerinden bir okuma yapıyor; bundan ötesi, başka bir varoluş, bu tartışma alanının içinde yer almıyor; alıyorsa da gündelik hayatın bilgisine karışmıyor. De Beauvoir'a gelindiğinde kadının temel özelliği ötekilik konumudur. Bu konum yani ötekilik özgür ve özerk olduğu varsayılan bir varlığın, temel ve egemen olan bir başka egoya göre öteki statüsünü benimsemek zorunda kaldığı özel bir durum (Lloyd 1996: 114, Mitchell 2006: 11). Kadının öteki olarak konumlandığı bir dünyada bir başka cinsin varlığı ve statüsü elbette söz konusu dahi edilemez. Yeraltı (*underground*) bilgisi olarak kalmaya mahkûmdur. Modern yaşam içinde kadın ötekidir. Kadının öteki olduğu bir evrende LGBTT

bireyler halının altına süpürüldüler. *Benim Çocuğum*'da dillenen anne ve babalar bir anlamda halının altından çıkmayı deniyorlar. O hep bilinen, bilmezden gelinen, yok sayılan, en önemlisi de "Bizim ailemizde öyle şeyler olmaz" denilerek meseleyi ahlaki bir alana çeken ve kendini durumdan muaf tutan varoluş şeklinden sıyrılmanın hikâyesi *Benim Çocuğum*.

Bir taraftan kendilerini sorgularken, diğer yandan da gündelik hayatın akışındaki normalitenin şiddetine maruz kalışlarını anlatıyorlar. Arendt'in (2009) ifadesiyle, kötülüğün sıradanlığıyla yüz yüze kalmış anne ve babalar onlar. "Okul sizden kurtulmaya çalışıyor," diyor babalardan biri; bir anne ise saçı uzadı diye okulun "Böyle gelemez" dediğini. Tuvalet meselesinin, bazı mekânlara girerken hangi polisin (kadın? erkek?) arayacağının sorun haline geldiğini, aile içinde anne-anne/dedelerin yaklaşımlarını, nasıl nefes alamaz hale geldiklerini anlatıyorlar. Bir anne şöyle diyor: "Mücadele etmeyi bilmiyorduk; kimseye anlatmaz, paylaşmaz, duyurmaz ve gizlersek o kadar iyiydi. Çabamız bu olmalıydı, on sene kadar da sürdürdük." İlk refleksleri gizlenmeye/gizlemeye yönelik oluyor. Bazen kendilerinden de gizleyerek, sorunlarını unutmayı deniyorlar; kendilerini meseleden uzak tutamayacaklarını kavradıklarında ise bu kez yakın çevreden nasıl gizleriz sorusuyla uğraşıyorlar. İlk açıkladıkları yine kendi yakını aile çevreleri oluyor. "Mesela annem damadını suçladı: 'Onların ailesinde var demek ki' diyerek." Böylelikle anlatma maceraları da başlıyor. Aile bireyleri ortak kabullerin dışındaki bir durumla karşılaştıklarında kendiliğinden bir şekilde aileyi genel geçer değerlerin içine çekmeye yöneliyor ve bunun dışındaki bir algıyı/eğilimi bir tehlike olarak kodluyor. Georges Duby, *Erkek Ortaçağ* kitabında uzun uzadıya ailenin temel değerleri üzerinde dururken, evlilik kurumunun bizatihi konumundan ve üstlendiği rolden ötürü kendini katı bir ayinler ve yasalar zırhının içine kapatmış olduğunu söyler. Meşru ile gayri meşru, saf ile saf olmayan arasındaki sınırı çizmek söz konusudur. Son tahlilde de esas mesele çoğalmak, yani çocuklara sahip olmaktır (1991: 25-26). Foucault da evlenmeyi akrabalıkların sabitleşmesi ve gelişmesi, isimlerin ve malların aktarımını sağlayan bir sistem olarak belirtiyor (2012: 78). Böylelikle toplumsal cinsiyet tekrar edilen, zaman içinde kalıplaşan ve doğalmış gibi görünen "performatif" pratiklerin ve ifa-

delerin sonucunda oluşuyor (Öğüt 2013: 23). Kadın ve erkek kategorileri ailenin varlığıyla haklı bir zemin kazanıyor. Ancak bu kategorilerin varlığını sorgulayan, toplumsal cinsiyetin yanı sıra cinsiyetin de tümüyle toplumsal olarak kurulmuş olduğunu ileri süren Butler, *Taklit ve 'Toplumsal Cinsiyet'e Karşı Durma* kitabında cinsellik meselesinin ele avuca gelmez yanını kendi deneyimi üzerinden şöyle aktarmaktadır:

> Gerçekten ben uzun süre acı çektim ve şüphem o ki pek çok insan, anlatıldığı kadarıyla, açık ya da örtük bir şekilde benim "olduğum" şeyi, gerçekliğin gölgesi olarak görmüştür. Mecburi heteroseksüellik, kendini orijinal, asıl, hakiki, sahici olarak kurar; gerçeği belirleyen norm, lezbiyen "olma"nın her zaman için bir tür taklit etme olduğu, her zaman ve sadece fiyaskoyla sonuçlanacak şekilde, fantazmatik örneklerine bolca rastlanan doğallaşmış heteroseksüelliğe katılmanın beyhude çaba olduğu düşüncesini ima eder. ... Toplumsal cinsiyet, esas hali bulunmayan bir tür öykünmedir; işin gerçeği, taklit etmenin kendisinin bir ürünü ve sonucu olarak "esas" nosyonunu doğuran bir tür öykünmedir. Başka bir ifadeyle, heteroseksüelleştirilmiş toplumsal cinsiyetlerin doğallaştırıcı etkileri, öykünme stratejileriyle üretilmiştir; onların öykünüp taklit ettikleri şey, fantazmatik bir heteroseksüel kimlik ideali, öykünmenin kendi etkisiyle üretilen bir idealdir. Bu anlamıyla, heteroseksüel kimliklerin "gerçekliği", uygulama ve temsil yoluyla, bir şekilde kendini köken olarak ve her türlü taklidin zemini olarak kuran bir öykünmeyle oluşturulmuştur. (2007: 23-25)

Scott ise daha kapsamlı bir toplumsal cinsiyet kavrayışına ihtiyacımız olduğunu söyleyerek cesur bir karşı duruş sergiler, ve daha da önemlisi, cinsiyet ve cinsellik üzerine söylemi başka bir alana taşır (2007: 40). Belgeseldeki itiraflar, anne babaların gözümüzün içine bakarak derin bir altüst oluş içinde anlattıkları deneyimler, Scott'un acil olarak daha kapsamlı bir cinsiyet kavrayışına ihtiyacımız olduğu düşüncesini hatırlatır. Bir taraftan çocuklarıyla ama en önemlisi kendileriyle barışmalarına tanıklık ederiz. Mesele sadece onlara ait değildir artık ve birlikte dışarıdakilere karşı verilecek mücadelenin özneleri olarak örgütlü olmanın bilgisini ve heyecanını yaşamaktadırlar.

Onları izlerken duygusal olarak sürecin içine dahil oluyoruz: Sinematografik öğelerin varlığı gerçeklikle kurduğumuz ilişkide manipülatif bir alan yaratıyorsa eğer, bu manipülasyon gerçekliğin içine ve derinlerine katılmamız için daha fazla etki alanı açma çabası olarak

görülmelidir. Bu çaba, tarafların kendi hikâyelerini, uzun yıllar kendi yakınlarıyla, akrabaları, hatta eşleriyle bile paylaşamadıkları bir meseleyi anlatıyor olmalarından kaynaklanmaktadır. Onlar hayatlarındaki en önemli, en kırılgan, en kahredici ve en şiddetli hikâyeyi paylaşmaktadır. Taraflar kendi hikâyelerini anlatırken "Aman, neyse ki benim çocuğum böyle değil," deme şansını elimizden alıyor belgesel. Bize hikâyelerini en doğal halleriyle aktarıyorlar. Bu içtenlik, aynı zamanda Rousseau'nun itiraflarını hatırlatıyor. İtiraf, insana ait bir meselenin, anlatılamaz olanın anlatılmasını içeriyor aslında. Her hikâye uzun yıllar anlatılamamış olanın anlatımı... Bu içtenlik, tıpkı Rousseau'nun yıllar sonra o tarağı ben kırmamıştım demesindeki ruh durumuna götürüyor bizi. Rousseau'nun itirafları küçük cümlelerle birbirimize neler yaptığımızı çok iyi bir biçimde dile getirir. *Benim Çocuğum*'daki itiraflar da aslında tarağı ben kırmadım kadar masum ve gerçek. Cinsel kimlik hakkında cehaletimizle yüzleştiriyor bizi. "Konuşan birinin duygularından ziyade mantığına ve takındığı poza dikkat edenler, burada netleşen çelişkiyi çoğunlukla gözden kaçırırlar," diyor Arno Gruen (2010: 91). Konuşan anne babalar o kadar gerçek ki, konuşmaları o yüzden dinlenebilirlik alanına giriyor ve soluksuz anlatıya dahil oluyoruz. Onlar bize hikâyelerini en içten, en derinlerden nasıl hissettilerse öyle aktarıyorlar. David Chaney'in *Yaşam Tarzları*'nda belirttiği gibi, geleneksel cinsellik algısı dışındaki her türlü varoluşun düşmanca karşılanmasına karşın cinsel farklılığın ya da değişikliğin bir yaşam biçimi olarak gündeme gelmesi modernizm sonrasının işi olacaktır (1999: 139). Chaney'in öngörüsü belgeselin ana teması olarak karşımıza çıkıyor. Modern yaşam heteroseksüelliğin yüzyılıydıysa, bugün gelinen durumda yüzleşmemiz gereken alanın kapıları bir şekilde aralanmıştır. Derrida yapıbozumun her zaman aileyle ilgili olduğunu, ailenin yapı-bozumu olduğunu dile getirir. Ailenin ebedi olduğunu söylemek mümkün değildir ona göre (2006: 54). Aile, özellikle kadın ve anne olma durumu, iktidarı sorgulanan bir alan. Taşıyıcı annelikten, doğuran annenin çocuğunu herhangi bir bakıcıya teslimine kadar çok farklı annelikler var. Annenin kutsallığı meselesi dönüşmüş durumda. Ayrıca babalar bazen gerçek anne olabiliyor. O nedenle de bir kadın ve bir erkekle çok şey yapılabilir. Cinsel farklılıkla birçok "ailesel" denilen biçimler uydurulabilir (56).

Belgesel bu alandaki mücadelenin kapısını aralıyor. Ailelerin bir araya gelişlerinin hikâyesini izliyoruz. Türkiye'de LGBTT bireylerin ailelerinin bir araya geldiği LİSTAG'daki toplantılarına tanık oluyoruz. Annelerden biri çocuğunun LAMDA diye bir dernekten söz ettiğini aktarıyor. Her tarafın kitaplarla dolu olduğu bir mekân görünce şaşırdığını söylüyor. Aktivist çocuklarla tanışıyor ve hep birlikte dernekte bir toplantı ânında görüyoruz onları. Daha sonra bir terapi seansına eşlik ediyoruz. Psikiyatrist/psikolog cinsiyetler üzerine bilgi veriyor. Yeni anne ve babalarla tanışıyoruz. Başörtülü kadın, "Oğlumun durumunu vicdani ret öncesinde gelip gidenlerden anlıyordum, sevgilileri (*gülüşmeler*) hepsini tanıyorum, bir arada oluyoruz, kabul etmek insana iyi geliyor," diyor. Dernek içinde çocuklarla birlikte parti veriyorlar. Gençleri ilk kez burada görüyoruz. Sohbet ediyorlar, kendi deneyimlerini anlatıyorlar... Artık görüyoruz ki yalnız değiller, hep birlikte çocuklarıyla eylem hazırlığı içindeler. Türkiye'nin sadece İstanbul olmadığını daha işin başında olduklarının farkındalar. Sonra onları İstanbul sokaklarında mitingde görüyoruz. "Susma haykır, eşcinseller de vardır", "Koskoca dünyaya benim çocuğumu sığdıramadılar" – sanki bir devrim kutlaması... Büyük bir coşkuyla yapılan mitingin yarattığı duyguyla bitiyor belgesel. *Başkaldıran Bedenler* kitabında yer alan Trans Manifesto'da medya hakkında yazılanlar şöyle:

> Medyada trans bireyler cinsel obje olarak sunuluyor. Trans bireyler ve olaylar kriminalize ediliyor; transseksüelliğe ilişkin stereotipleri besliyor, translara yönelik şiddeti meşrulaştırıyor. Trans bireyler karikatürize ediliyor. Sadece saldırganın ifadesiyle haber yapılıyor. Aynı zamanda transların hak mücadelesine medya sansür uyguluyor. Medyanın transfobiden vazgeçerek, nefret söylemini üretmenin ve yaygınlaştırmanın aracı olmaktan vazgeçip, ayrımcılığı meşrulaştırmamasını, deşifre etmesini ve mağdurdan yana haberler yapmasını talep ediyoruz. (Şeker 2013: 272).

Benim Çocuğum'da yer alan hikâyeleri medyada haber olarak göremeyiz, Trans Manifesto'da belirtildiği gibi yer alabiliyorlar medyada. Belgesel ise bu durumda içine sığınılacak bir mekâna dönüşüyor. Her bakımdan parçalanmış hayatlar kendi gerçek hikâyelerini gözümüzün, ruhumuzun ve kalbimizin anlayabildiği kadar derinine göndermeye çabalıyor. Belgesel her zamanki inandırıcılığının da ötesine geçerek –ki bu geçişin nasıl olduğunun ipuçlarını bu çalışma az da ol-

sa verebilmiştir umarım– belgeselin içinde bir doğal alan açıyor ve biz ister istemez bu hikâyeyi anlamaya yönelik bir zihinsel duruma geçiyoruz. *Benim Çocuğum*'da ana akım belgesel geleneğinin anlatıcıları olsa da, anlatı gündelik hayatın sosyolojisini tarumar ediyor, parçalıyor ve izleyeni bu parçalanmış anlatıyla baş başa bırakıyor. Aslında belgeselin belgesel olma niteliğini kazandığı görsel malzeme sadece gözümüzün içine bakarak meselelerini anlatan anne ve babalar. *Benim Çocuğum* bu anlamda sözel bir anlatı. Freire, "Söylemek dünyayı değiştirmektir," diyor (2011: 67). Onlar sözlerini sanki bir diyalog içindeymiş gibi aktarıyorlar. Belgesel gerçekliğini söz aracılığıyla kuruyor. Anlatıcılar yaşanmışlıklarını aktarırken görsel malzemenin eşlik edeceği bilgisi, beklentisi de aslında parçalanmış oluyor; belgeselin hikâyesindeki "gerçeklik" sözel anlatının gücüne yaslanarak bize ulaşıyor. Anlatı/söz görsel metnin önüne geçtiği için izleyeni dinleyen haline getiriyor ve *Benim Çocuğum* belgeseli gücünü de sanırım buradan alıyor.

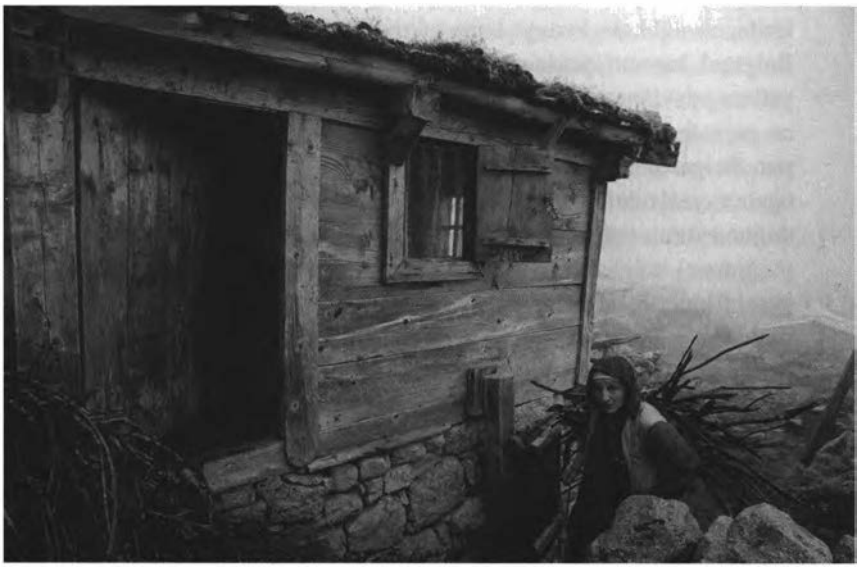
Sonuç Yerine

Yaprak yaprak yapıştırdım
Diyar diyar dolaştırdım
Bir alevdir tutuşturdum
Yandım amma paramparça

Bedri Rahmi Eyüboğlu

Habil ve Kabil'den bu yana hep bir ötekimiz oldu, ama modern yaşam çok farklı düşmanlar ve ötekiler yarattı, yaratmaya da devam ediyor. Aslında hiçbir meseleyi haklı bir gerekçenin içinden açıklayamadığımız gibi, anlamanın da imkânsız olduğu bir hayatın içindeyiz. Kendimiz gibi olmayan her durumu rasyonel gerekçeler yaratarak dışladık/düşmanlar yarattık/savaştık/öldürdük/işkencelerden geçirdik/tarih bu hikâyelerin sayısız örneğiyle dolu... Her ötekilik diğer ötekilerle ayın kodlar çerçevesinde kurulduğu için de iş daha karmaşık hale geldi. Irk düşmanlığı ile cinsiyet düşmanlığı aynı kanallardan besleniyor. Belgesel sinema bir anlamda ötekilerin yaşamlarına sahip çıktı. Gazetelerin, televizyonların haber yapamadığı meseleleri anlatarak, öte-

kilerin sığındığı, yaşadıklarını anlatabildikleri bir mecra oldu. Ana akım dışında gerçekleştirilen belgesel filmler, gerçeklikle olan ilişkilerini, ele aldıkları konuya karşı takındıkları etik duruşla sergiliyorlar. Belgesel, hayatın içinde görmezden gelinen, korkulan, parçalanan hayatlara odaklanarak, onların hikâyelerini aktaran olarak haberin önüne geçiyor, haberin söyleyemediğini söyleyebilme cesaretini gösteriyor. Belgeselin bu anlamda belge olmanın ötesinde, sinematografik öğelere yaslanarak gerçekliğin aynı zamanda bir hikâye anlatma olduğunu unutmadan ve gizlemeden anlatabilmesi ana akım sonrası (bağımsız) belgeselciliğin temel özelliğidir diyebiliriz. O halde belgesel film, salt bir belgenin sunumu olmanın ötesinde, bir gerçekliğe yaslanan, ama sinemanın dilinden ve teknolojisinden yararlanarak, en önemlisi de bir kurgunun içinden oluşturulmuş metinlerdir. Belgesel bu anlamda ne gazeteciliğin gerçekliği anlatma iddiasını taşır, ne de sinemanın ve fotoğrafın sahip olduğu görsel güce onlar kadar güçlü bir vurgusu vardır. Bir belgesel görsel malzemenin yanı sıra, ama daha çok dinlenmeyi talep eder; orada konuşanlar vardır ve hikâye o konuşanların sözleri etrafında örülüdür. *Ofsayt* bir film gibi izlenmeyi, *Benim Çocuğum* ise dinlemeyi talep etmektedir. Her ikisi de tıpkı Deleuze'ün belirttiği gibi, hareketi sadece imaja yerleştirmeyip aynı zamanda ruha yerleştirmektedir (2009: 294). Çünkü belgeseller bir yanıyla da anlatılamayanı anlatabilme becerisini gösteriyor. İşkence görenler, köyleri yakılanlar, çocukları farklı cinsel kimliğe sahip olduğu için yıllarca içe kapanık hayatlar yaşayanlar, tenleri nedeniyle bir başka ülkede beyazların arasında var olmaya çalışan siyahi insanların (ülkelerinde de kimsesiz, yalnız ve yoksul olanların) derin öyküsü günümüzde ancak belgeselin sahip çıktığı konular. Elbette edebiyat ve sinema da bu meseleleri anlatıyor. Ama gerçek hikâyeler her zaman (bir kurgunun içinden de olsa) aklımıza olduğu kadar ruhumuza ve kalbimize de sesleniyor ve en önemlisi, sorundan şahsen muaf olmanın rahatlığını yaşamaktansa, soruna ilişkin metinle diyaloğa geçmeyi sağlıyor, başkalarının acılarını anlayabilmemize imkân yaratıyor. Bir film izlemenin getirdiği zevkin ötesinde, bir sorumluluk alanı açıyor. Belgeseller bu anlamda bir yandan parçalanmış hayatlara sahip çıkıyor, diğer yandan da sınırlı sayıda izler kitleye sahip olmasına rağmen etkili bir anlatı olmayı sürdürüyor.



Bulutları Beklerken, Yeşim Ustaoğlu, 2003.

Bir acıyı paylaşmak, o acının tanınmadığı koşullarda mümkün olabilir mi?
Eğer yüzleşme yüzleşmeyi yaşaması gereken tarafın vermeye hazır/niyetli olduğu kadarından ibaret bir süreç olarak dikte ediliyorsa, "beraber ağlamak", neye ağlandığının bile tanımlanmadığı bir yerde, bu düğümü çözer mi? —

Sessizliğin İki Yüzü: *Anneannem* ve *Bulutları Beklerken*

Özlem Köksal[1]

Lacan "ağlamak sessizlikte belirginleşmez, tam tersine sessizliği sessizlik olarak belirginleştirir" (1977: 26) diyor.[2] Yani aslında sessizlik ağlayan kişinin çıkardığı sesi değil de o sesin kırdığı sessizliği görünür kılıyor. Bir başka deyişle mutlak sessizliğin sessizlik olarak anlamlandırabilmesi o sessizliği yaran ses ile mümkün hale geliyor. Ve bu anlam da hem bağlama, hem susana hem de duyana/dinleyene bağlı olarak değişebiliyor.

Bu yazı sessizliklerini farklı şekillerde yaşayan, sessizlikleri farklı şekillerde temsil edilen biri Ermeni diğeri Rum iki karaktere ve o karakterlerin yer aldığı metinlerin karakterlerini temsil biçimlerine bakacak. Bunlardan ilki Fethiye Çetin'in 2004'te yayımlanan *Anneannem* kitabı ve kitaba konu olan Çetin'in anneannesi Heranuş. İkincisi ise yapımı 2003'te tamamlanan fakat Türkiye'de 2005 yılı başında gösterime giren Yeşim Ustaoğlu'nun *Bulutları Beklerken* filmi ve filmin ana karakteri Eleni.

Anneannem kitabının Heranuş'u uzun yıllar hayatına Müslüman Seher olarak devam etmiş, 1915'te, o daha küçük bir çocukken, ailesinin büyük bir bölümü öldürülmüş ya da kaybolmuş, canını Müslü-

1. Bu yazıyı yazarken benden yorum ve düşüncelerini esirgemeyen İpek A. Çelik ve Tuna Erdem'e çok teşekkür ederim.

2. İngilizceden Türkçeye çeviriler yazara aittir.

man bir ailenin yanına verilerek kurtarmış daha sonra da Müslüman bir adamla evlenerek çoluk çocuk sahibi olmuş bir kadın. Onun hikâyesini torunu Fethiye Çetin'den dinliyoruz. Heranuş ömrü boyunca kimselerle paylaşmadığı hikâyesini ömrünün son yıllarında torunu Fethiye ile paylaşıyor. Fethiye Çetin de anneannesinin ölümünden sonra onun hikâyesini anlatmaya karar veriyor ve ortaya *Anneannem* kitabı çıkıyor.

Bulutları Beklerken'in Eleni'si ise 20. yüzyıl başında yaşanan nüfus mübadelesi sonucu yaşadıkları köyü terk etmek zorunda kalan ve ailesini yolda kaybeden Pontus Rum'u Eleni'nin hikâyesi. Eleni Mersinli bir aile tarafından evlat edinilerek Müslüman yapılıyor ve ismi Ayşe olarak değiştiriliyor. Fakat "Ayşe" olmakla tek bağı olan üvey kız kardeşi de ölünce Eleni derin bir sessizliğe gömülüyor ve köydeki hiç kimseyle konuşmaz oluyor. Bu sessizliği yaran ilk ses ise anadilinde çıkıyor Eleni'den, Rumca konuşmaya ve kaybettiği ailesinden bahsetmeye başlıyor. Köye gelen ziyaretçi Tannasis ile Eleni sadece yıllardır konuşamadığı anadilinde konuşmakla kalmıyor, onun yardımları sayesinde kaybettiği ve hayatta olup olmadığını bile bilmediği kardeşinin Selanik'teki adresini buluyor. Adres eline geçer geçmez de kalkıp Yunanistan'a kardeşini görmeye gidiyor.

Bu iki anlatının öne çıkan iki ortak noktası var. İlki her iki anlatının da aşağı yukarı aynı dönemde izleyiciyle/okurla buluşmuş ve dolayısıyla alımlanmaları açısından benzer koşullara doğmuş olmaları. İkinci önemli ortak nokta ise her iki anlatının da Müslümanlaştırılmış iki kadını ve onların taşıdıkları, taşımak zorunda bırakıldıkları acıları ve sessizlikleri konu ediniyor olması. Bu sebeple bu iki hikâyenin okurlar/izleyiciler tarafından alımlanışının karşılaştırılması da anlamlı ve verimli hale geliyor. Fakat karşılaştırmadan önce iki ana kesişme noktasından ikincisinin barındırdığı sessizlik meselesini biraz açmakta yarar var.

Sessizlik hem alabildiği anlamlar hem de etkileri açısından belirsizliği de içinde barındıran bir kavram. Unutma ve unutturmanın ve dahi inkârın aracı olabileceği gibi, bir dakika sessizlik anmalarında olduğu gibi hatırlamanın ve hatırlatmanın da aracı olabiliyor. Aynı şekilde kimin ve nerede sessizliği seçtiğine ya da sessizleştirildiğine bağlı olarak hem direnişin hem de işkencenin aracı haline gelebiliyor.

Bir travmadan kaynaklanabileceği gibi bir travmanın inkârı da olabiliyor sessizlik. Bütün bu farklı ve bazen karşıt, durumların anlamları da kimin sessizliğinden ve hangi bağlamda bahsettiğimize göre değişkenlik gösteriyor kaçınılmaz olarak.

Sinemada ise durum biraz daha katmerleniyor. Aslında tam olarak sessiz tecrübe edilmese de sessiz sinema dönemi olarak adlandırılan dönemden senkronize ses teknolojisine geçişle birlikte sinema ve ses ilişkisi de kaçınılmaz olarak değişiyor. Senkronize sesin yaygınlaşmasıyla birlikte sesin (*diegetic* ve/veya *non-diegetic*) varlığı anlatının ana öğelerinden birine dönüşürken sesin yokluğu da sesle/sözle söylenebileceklerden başka şeyler söylemeye başlıyor bize. Sinemada senkronize sesin norma dönüşmesinden bu yana sessizlik kullanımı (sessiz karakterler, diyaloğun ve hatta hepten sesin olmadığı sahneler) çeşitli anlatıların önemli bir parçası olarak göze çarpıyor. Bu sebeple sessizliği ne "sesliliğin" karşıtı olarak ne de anlam ya da iletişim eksikliği olarak düşünmemek gerekir. Sinemada sessizlik aslında kullanım biçimlerine göre etkisi değişkenlik gösterse de sıklıkla etrafındaki sesleri başka türlü anlamlandırmaya yarayan bir anlatı öğesi olarak çıkıyor karşımıza: Söylenenleri, söylen(e)meyenleri, duyulanları, duyul(a)mayanları görünür kılıyor.

Toplumsal ya da bireysel olsun, sessizlik tarihsel olaylarla, hafızayla, unutma ve hatırlama pratikleriyle ilgilenen filmler ve hikâyelerde kaçınılmaz bir motif ya da tema olarak çıkıyor karşımıza. Hep söylendiği gibi ulus-devlet olma süreci sadece Türkiye'de değil birçok yerde bazı şeylerin unutulmasını, hasıraltı edilmesini, diğer bazı şeylerin de öne çıkarılıp mitleştirilmesini, kahramanlık hikâyelerine dönüştürülmesini beraberinde getiren bir süreç. Bu sürece öyle ya da böyle eleştirel bakmaya çalışan hikâyelerin de sessizlik/sessizleştirme/susma meselelerini değişik açılardan işlemesi hem tesadüf değil hem de kaçınılmaz. Dolayısıyla dünya sinemasında olduğu gibi son dönem Türkiye sinemasmda da yakın geçmişle yüzleşme meselesi üzerine düşünen birçok anlatıda sessizlik temasmın farklı açılardan işlendiğini görüyoruz.

Toplumsal sessizlik son dönem kültür ürünlerinde ya işaret edilen ya da temsil edilen bir mesele olarak sık sık karşımıza çıksa da sessizliğin kadın karakterler üzerinden temsili biraz daha eşelenen bir

konu olarak göze çarpıyor. Bunun sebebi kadının sessizliğinin/sessizleştirilmesinin daha "anlamlı" olmasından ya da daha fazla şey söylemesinden değil, tam aksine bu sessizliğin, eril tahakkümün yerleşikliği sebebiyle daha "sessiz" yaşanmasından kaynaklanıyor. Yılmaz Güney'in *Yol*'undan (1982) Handan İpekçi'nin *Saklı Yüzler*'ine (2007), Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet*'inden (1997) Yavuz Turgul'un *Eşkıya*'sına (1996) birçok film sayılabilir kadın sessizliğini mesele edinen. Bu filmlerin içinde özellikle Varlık Vergisi meselesini işlemesi ve konuşmayı reddeden azınlık mensubu bir kadını hikâyenin merkezine koyması sebebiyle *Salkım Hanım'ın Taneleri*'nin (1999) önemli bir yeri var. Filmde Hülya Avşar'ın canlandırdığı Nora kayınpederinin tecavüzüne uğradıktan sonra konuşmayı kesiyor. Kocası Halit ise (Kamran Usluer) babasına engel olamadığı için başka türlü bir sessizliğe gömülüyor: Kapı açık olduğu ve her şeyi gördüğü halde hiçbir şey yapmadığını saklıyor Halit. Bu yazıda konu edilen *Bulutları Beklerken*'in yönetmeni Yeşim Ustaoğlu ise bu konudaki tek örneği bu film ile vermiyor, 2008 senesinde çektiği *Pandora'nın Kutusu* da uzun süre susan kadınların neleri sustuklarıyla ilgili bir film.

Benzer bir şekilde daha sessiz yaşanan sessizlik deyince akla azınlıklar geliyor. Bu yazıda bahsedilen iki metin de geçmişleri silinerek kimlikleri değiştirilen, geçmişlerini susmak kaydıyla bir gelecek sahibi olabilen ve etnik köken itibariyle azınlık mensubu iki kadının hikâyesini anlatıyor. Aynı zamanda bu konu son dönem Türkiye sinemasında da sıklıkla karşımıza çıkıyor. Örneğin Serdar Akar'ın filmi *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000) yaşadığı kasabada çok sevilmesine rağmen ancak ölümünden sonra Ermeni olduğu anlaşılan Hacı (Savaş Dinçel) karakterini barındırıyor. Hacı yaşadığı sürece etrafındakilere gerçek kimliğini açıklamıyor. Ümit Ünal'ın senaryosunu yazıp yönettiği *9* (2002) filminde ise bir cinayete kurban giden Kirpi karakteri hiç konuşmayan, sadece şarkı söylerken duyulan ve açıkça ifade edilmese de boynunda taşıdığı Davut yıldızı ve söylediği İbranice şarkı sebebiyle Yahudi olduğunu anladığımız bir karakter olarak karşımıza çıkıyor. Bu filmleri arka arkaya sıralayarak amaçladığım şey hepsinin sessizliği anlatıda aynı amaca hizmet etmek üzere kullandığını söylemek değil. Aksine her bir anlatının kendi bağlamında ve sessizliği nasıl kullandığı kadar söylenenlerle nasıl ilişkilendirdiğinin

de değerlendirilmesinin önemli olduğunu hatırlamakta fayda var. Daha da önemlisi, Wendy Brown'dan alıntılayarak söyleyecek olursak "her ne kadar sessizlikler baskılayan söylemlerin içinde başkaldırıcı gürültünün alanları, sarsıcı karşı hikâyelerle doldurulacak koridorlar olsa da sessizliği kırma edimini fetişleştirmek de mümkün" (Brown 2005, s. 84). Böyle bir fetişleştirmeye girmeden, sessizliğin bu anlatılarda öne çıkan bir öğe olmasına bakarak sessizlik ve sessizleştirme meseleleri ile birlikte sessizliğin kırılma biçimlerinin de son dönem anlatılarda üzerine sık düşünülen bir konu olduğunu söylemek yeterli. Bu türden bir kırılma da kaçınılmaz olarak tarihsel yüzleşme tartışmalarına eklemleniyor.

Son yıllarda Türkiye'de de dünyada da tarihle yüzleşme meselesi çok konuşulan bir konu. Bu konuşmanın nasıl bir düzlemde, hangi taraflarca yapıldığı önemli olsa da sadece konuşuluyor olması bile Türkiye gibi uzun süre mutlak bir sessizliğe ve inkâra gömülmüş ülkeler için anlamlı bir adım olarak algılanıyor. Tarihsel bir yüzleşmenin yaşanması gerekliliği söz konusu yüzleşmenin anlamlı sonuçlar doğuracağım garantilemese de böyle bir tartışmanın başlaması hem o güne kadarki inkârı hem de bu inkârı besleyen sessizliğin varlığını görünür hale getiriyor. Ermeni kıyımından Dersim katliamına, tatmin edici bir içerikle yapılıp yapılmadıkları konusundaki sorular baki olsa da, tarihin "şanlı" olmayan kısımlarından da bahsedilmeye başlanması dikkate değer. Bu anlamda *Anneannem* kitabı Türkiye'de bugüne kadar geçmişin hasıraltı edilmiş meselelerinden biri üzerine üretilmiş ve benzer bir tartışmayı tetikleyerek geniş kitlelere ulaşmayı başarabilmiş anlatılardan biri olması sebebiyle önemli. Kitap on senede on dört baskı yaparak büyük ilgi gördü ve çok sayıda insan tarafından okundu. *Bulutları Beklerken* filmi ise o dönemde çıkmış diğer filmlerin arasından izlenme oranlarıyla sıyrılamasa da benzer bir hikâyeyi bu kez sinemada ve Çetin'in kitabında yarattığı Heranuş karakterinden farklı bir karakterle anlatıyordu. *Anneannem* kitabı yarattığı etki sebebiyle çok konuşulmuş, ardından bir devam projesi niteliği taşıyan *Torunlar*'ı (2009) doğurmuştu. Kitaba, ihtiyaç duyulan tarihsel yüzleşme ortamını yaratmakta önemli bir rol atfedilmiş, *Torunlar* kitabında da Fethiye Çetin ile çalışan Ayşe Gül Altınay, aşağıda daha detaylı tartıştığım bir yazısında *Anneannem*'in tarihsel yüzleşme için

önemli bir kanal açtığını yazmıştı. Bir iletişim aracı olarak daha çok sayıda insana ulaşma potansiyeli olan ve kitapla aşağı yukarı aynı dönemde dolaşıma girmiş *Bulutları Beklerken* filmine ise benzer bir potansiyel atfedilmedi. Bu farklılığın muhtemel sebeplerini anlayabilmek için de bu iki anlatının okurla/izleyiciyle ilişki kurma biçimlerine bakmakta fayda var.

Anneannem

Fethiye Çetin anneannesi Heranuş'u anlatmaya onun cenaze töreninden başlıyor. Cenazede Heranuş'un adının Seher, anne ve baba adlarının da Esma ve Hüseyin olarak söylenmesi sebebiyle yaşadığı iç burukluğunu anlatan Çetin, çocukluk yıllarını anneanne ve dedesi ile birlikte Maden köyünde geçirmesine rağmen anneannesinin Ermeni olduğundan yirmi beş yaşına gelene kadar bihaber olduğunu yazıyor. Bu sebeple kitap sadece anneannesinin hikâyesi değil, aynı zamanda bu hikâyenin aile içinde bahsi geçmeyen, yok sayılan bir hikâye olmasının ve dolayısıyla Çetin'in kendi habersizliği/ilgisizliğiyle yüzleşme çabasının da hikâyesi. Çetin kitapta anneannesi Heranuş'un küçük bir kız olarak hem şahit olduklarını, hem yaşadıklarını, hem de sonrasında bütün bu yaşananlarla ilgili susmak zorunda kalışını anlatıyor okura. Heranuş daha küçük bir çocukken ailesinin bir bölümü öldürülüyor, hayatta kalanlar da başka başka yerlerde birbirlerinin izlerini kaybediyorlar. Heranuş'u, benzer durumda olan birçok Ermeni kız çocuğuna olduğu gibi, Müslüman bir aile evlat ediniyor. Bunun – hayatta kalma çabasının– bir sonucu olarak da bu kızlar Ermeni olarak görünmez olmaya, isimlerini ve dinlerini değiştirmeye mecbur bırakılıyorlar.

Çetin çocukluğuna dair hatırlayabildiği detayları bir araya getirerek köyde anneannesi gibi başka kadınlar olduğunu tahmin ettiğini, fakat köydekiler tarafından bunların kim oldukları ve hikâyeleri bilinse de dile getirilmediğini, yine de birbirlerini bilen bu kadınlar arasında sessizlikle/sessizce yaratılan bir bağ olduğunu anlatıyor. Örneğin Çetin o zamanlar tam olarak anlamlandıramasa da köyde Heranuş'la benzer bir kaderi paylaşmış olduklarını sonradan anladığı bir grup kadının paskalya yortusunda çörek dağıtmak gibi birtakım gelenekleri,

elbette sessizce, yaşatma çabalarından bahsediyor. Fakat köylülerin bu kızlar hakkındaki sessizliği mutlak bir sessizlik de olmuyor. Genellikle köylüler arasında bu kadınların "muğlak" konumlarını sürdürmeye yarayan, ne onları "biz"in tamamen içine alan, ne de "biz"in dışında kendilerini tanımlayacak bir alan bırakan "fısıltılar" oluyor. "Saf" kanı korumak için bu kızları gelin olarak tercih etmeyen ailelerden bahsediyor Çetin kitabında örneğin.

Kitabın önemli bir bölümü Çetin'in Maden'de anneanne ve dedesiyle geçirdiği zamanı anlatıyor. Kısaca tarif etmek gerekirse kitap anneannesine çok düşkün bir torunun onu büyük bir sevgi ve hayranlıkla anlattığı bir kitap. Çetin anneannesinin çocukluğundan başlayarak detaylı bir karakter portresi sunuyor okura. Burada iki şey dikkat çekiyor. İlki Çetin'in kendi sesinden yazsa da sıklıkla di'li geçmiş zaman kullanıyor olması. Örneğin "Heranuş, çok çabuk öğrenen ve aynı zamanda müziğe çok yatkın bir çocuktu" (Çetin 2004: 11); "Gadaryanlar, gözü gönlü tok ve eli açık insanlardı" (13); "Köy muhtarı Nigoros Ağa köy meydanında toplanan köylülerin gözü önünde öldürüldü" (43) vb. Bu da anlatıya yazar olanı biteni anneannesinden ve ailenin diğer bireylerinden dinlemiş gibi değil de sanki baştan sona oradaymış gibi bir ses katmakla kalmıyor, yazarın anlattığı hikâye üzerindeki otoritesini ve anlatıcı olarak inandırıcılığını artırmaya yarıyor.

İkinci dikkat çekici nokta da Çetin'in Heranuş'u anlatırken kullandığı sıfatlar. Çetin'in anneannesine dair öne çıkarmayı seçtiği karakteristik özellikler Heranuş'u sevecen, kararlı, akıllı ve bir parça da dik başlı olarak hayal etmemizi sağlıyor. Örneğin bir alışveriş meselesiyle ilgili dedesiyle girdiği tartışmayı tarif ederken "Anneannem sadece bu konuda değil diğer pek çok konuda da becerikli, çözümleyici ve tez canlı olduğundan..." (23) diye yazıyor Çetin. Böylelikle okurun, Heranuş'u onu çok sevmiş torununun ağzından dinlerken bunca acıya rağmen başını dik tutsa da, büyük bir ihtimalle "kimsenin ağzının tadı kaçmasın diye" dilini bağlamış bu kadına empati duyabilmesi de anlatı içinde sağlanmış oluyor. Fakat burada şu sorunun da sorulması gerekiyor: Okurun Heranuş'a yakınlık duymasının ana sebebi onun dik başlı, sevecen, çalışkan resmedilen karakteri mi, yoksa bütün bu özelliklerine rağmen en büyük mağduriyetini hiç dillendirmemiş, ba-

şına gelenler için hesap sormamış olması da genellikle inkâr yoluyla ilişkilenen bir meselenin (Ermeni soykırımı) kurbanına empati duymayı kolaylaştırıyor olabilir mi? Bir diğer deyişle Heranuş geçimsiz ve sert bir kadın olarak sunulsaydı, ya da bu hikâye böyle bir kadının hikâyesi olsaydı, hikâyeyle ilişkilenme biçimi aynı kalır mıydı?

Anneannem'in yarattığı etki üzerine yazılan en kapsamlı yazılardan biri Ayşe Gül Altınay'ın "Sessizleştirilmiş Anneanne ve Dedeleri Ararken: Kurtulan Osmanlı Ermenileri ve (Müslüman) Torunları" adlı makalesiydi. Altınay kitabın "eleştirel uzlaşma" (*critical reconciliation*) diye adlandırdığı türden bir yüzleşme için çok önemli alternatif bir kanal yarattığını söylediği makalesinde bu etkiyi anlayabilmek için bağlamın da anlaşılması gerektiğinden bahsediyordu (2006: 118). Altınay'ın anımsattığı gibi kitabın okurla buluştuğu zaman dilimi aynı zamanda Ermeni soykırımının 90. yılına yaklaşılması sebebiyle konu üzerine yapılan tartışmaların yoğunlaştığı bir dönem ve Altınay'ın "tezlerin savaşı" adını verdiği çatışma bu dönemi şekillendiren önemli bir faktör. Dolayısıyla "Türk tezinin" "Ermeni tezine" karşı konumlanarak Ermenilerin iddialarını çürütme girişimi ve buna bağlı olarak 2004-2005 yılları arasında kamusal alanda konu üzerine tartışmaların artması kitabın da bağlamını oluşturuyor. Soykırımın 90. yılı sebebiyle birçok gazetenin, özellikle 2005 Nisan ayında çok fazla yayın yaptığını vurgulayan Altınay, bu yayınlarda genel olarak var olan "karşılıklı birbirlerini öldürdüler" tavrına ve ölü sayısı karşılaştıran tona dikkat çekiyor. Altınay'a göre *Anneannem* böyle bir ortamda yüzleşme çabalarına önemli bir kanal açıyor.

Altınay *Anneannem*'i Hannah Arendt'in hikâyeleme üzerine söyledikleri üzerinden okurken kitabın etkisini anlayabilmek için de dört karakteristik özellik belirliyor: merak duygusu uyandırma, yerleşik karşıtlıkların savaşı (özellikle de tezlerin savaşı) söylemini kırmak, kimliğin melez olarak yeniden tanımlanmasını önermek ve empati ve uzlaşmayı (*reconciliation*) desteklemek. Altınay bu özellikleri detaylandırırken kitabı okuduktan sonra Fethiye Çetin'le iletişime geçmiş insanların tepkilerinden, ya da kendisinin tanık olduğu geri bildirimlerden örnekler veriyor. Bu örnekler ağırlıkla insanların kitapla kurdukları duygusal ilişkiyi resmeden örnekler ve sıklıkla acının paylaşılmasından, beraber ağlayabilmekten, yaşanan acıya gözyaşı dök-

mekten bahsediliyor. Kitabın derinlerde bir yere dokunarak gözyaşı döktürdüğünü, okuyanların üzüntü duyarak önceden meseleyle ilgili aldıkları konumu gözden geçirdiklerinden bahsediyor Altınay. Lakin burada gözden geçirilen konumun nesnesi olan "mesele"nin Ermeni soykırımıyla ilişkilenme biçimi olduğunu varsaymak zor. Bir acıyı paylaşmanın o acının tanınmadığı koşullarda ne kadar mümkün olabileceği sorusunun cevabı Altınay'ın metninde sorgulanmıyor. Bu durumda Türkiye'deki genel temayülün Heranuş'un hikâyesi vesilesiyle ve acıma duygusuyla karışarak, yüzeye çıkan Ermeni tehciri sırasında "ileri gidildiği" hissinden ibaret olduğunu, dolayısıyla bunun da yüzleşildiği iddia edilen geçmişle aslında yüzleşmemenin bir yolu olduğunu iddia etmek de mümkün. Böyle olunca uzlaşma/barışma da tarihsel yüzleşmeyi yaşaması gereken tarafın vermeye hazır/niyetli olduğu kadarından ibaret bir sürece, çoğunlukla da "gözyaşı" akıtmaya ya da "acının paylaşılmasına" dönüşüyor. Burada sorgulanmaya çalışılan şey gözyaşı dökmenin, içtenlikle üzüntü duymanın anlamsızlığı ya da gözyaşı dökenlerin niyeti/samimiyeti değil, "uzlaşma" denen sürecin öncesinde ve beraberinde gelmesi gereken hiçbir şeyin orada olmadığı bir ortamda bireylerin iç burkan hikâyelerinde ete kemiğe bürünen acının yarattığı etkiye atfedilen potansiyel. Nitekim Altınay kitabın en önemli özelliklerinden birinin empati yaratma gücü olduğunun ve ötekinin tecrübesini anlamanın yolunu açtığının üzerinde durarak Büşra Ersanlı'nın Fethiye Çetin'e söylediği bir cümleyi alıntılıyor: "Beraber gülebilmek için önce beraber ağlamalıyız" (128). Bir başka deyişle ötekinin derdine ağla(ya)madan uzlaşma olamayacağı ve bu türden bir etkinin *Anneannem* ile birlikte yoğun olarak yaşandığı vurgulanıyor.

Hukuki olarak da sosyal olarak da netameli bir meselenin empati yoluyla çözülmesini beklemek "hoşgörü" söylemiyle çok benzerlik gösteriyor. Empati de hoşgörü gibi insanların sahip olduğu bir beceri. Fakat insanın bireysel ilişkilerini düzenlemesine yardımcı yetilerinin politik meselelerin çözümüymüş gibi sunulması o meseleleri politik bağlamlarından da koparıyor. Wendy Brown'ın da yazdığı gibi depolitize etmek aynı zamanda "politik tariflerin yerine kişisel ve duygusal tariflerin konması" (2006: 16) anlamına da geliyor. Dolayısıyla politik ve hukuki ilişkilenmenin eksikliğinden mustarip bir meselenin çözü-

münün yerine kişisel ve duygusal ilişkilenme konularak çözüm de yanlış yerde aranıyor. Bu noktada tarihsel yanlışlarla ağlamak üzerinden kurulan ilişkide temizlenenin tarih değil, kısa süreliğine de olsa ağlayanın vicdanı olduğunu, ancak uzlaşma sürecinin (başarıya ulaşıp ulaşamadığı tartışmalı olsa da) kişisel vicdan temizlemeye yönelik tecrübelerden daha fazlasına ihtiyaç duyduğunu hatırlamakta fayda var. Empatinin bire bir ilişkilerde önemi ve fonksiyonu yadsınamaz olsa da siyasi ve sosyal boyutta çok fazla yansıması olan olaylarda empatinin ulaşılması gereken bir hedefmiş gibi algılanıyor olması problemin parçalarından birini oluşturuyor. Öte yandan yine hatırlamakta fayda var ki empati aynı zamanda sıklıkla acıma duygusu ve üzüntü ile de karıştırılan bir duygu.

Yakın zamanda hukuksuzluğun yarattığı yarılmanın yerine ağlamayı koyan ve hukuksuzluğa isyandan ziyade birçok mecrada ağlayarak vicdan temizlemeye dönüştürülen Hrant Dink cinayetiyle kurulan ilişki bu türden bir anlam kaymasına güzel bir örnek. Bu konuda yapılan yayınlarda daha ilk günden itibaren medyanın en çok kullandığı fotoğraflardan biri Dink'in yerde yatan cansız bedeninin fotoğrafıydı. Dink'in bedeninin gazete kâğıtlarıyla örtüldüğü bu fotoğrafta en çok konuşulan ayrıntı ise ayakkabısının delik olmasıydı. Cinayetten hemen sonraki günlerde de takip eden yıllarda da medyada konuyla ilgili yapılan haberlerde bu fotoğraf sıklıkla ve delik ayakkabıya vurgu yaparak kullanıldı. Bu fotoğrafın bu denli dolaşımda olmasında cisimleşen şey ise aradan geçen bunca zamanda çözül(e)meyen bir düğüme dönmüş, birkaç tetikçinin cezalandırılmasıyla sonuçlanan bir cinayet davasıyla kurulan ilişki oldu: bir türlü "ele geçirilemeyen" delillerin değil Dink'in ayakkabısının delik oluşunun içimizi burkması. Fakat belki de asıl sorun ilişkilenme biçimimizin iç sızlamasından öteye gidememesi.

Bulutları Beklerken

Tarihsel bir yanlışın mağduru olmuş ve bu sebeple öfkesini gösterip sorumluları suçlayan, bilinçli bir tercihle empati davet edecek şekilde kurgulanmamış bir karakterin ve anlatının geçmişle yüzleşme konusunda çok daha sağlam adımlar attırabileceğini iddia etmek de

mümkün. Yorgo Andreadis'in *Tamama: Pontus'un Yitik Kızı* kitabından uyarlanan *Bulutları Beklerken* anlatı yapısı sebebiyle böyle bir tercih yapan bir filmdi. Filmin anlatı yapısı duygusal etki yaratma peşinde koşmazken ana karakteri Eleni de empati davet etmeyecek şekilde kurgulanmış bir karakterdi.

Film Eleni karakterinin dönüp Karadeniz'e yerleşmiş ileriki yaşlarından başlıyor hikâyeyi anlatmaya, ve bize Eleni'yi önce Ayşe olarak tanıtıyor. Ayşe aralarında çok özel bir bağ olduğunu hissettiğimiz ve artık hayatının son günlerini geçirmekte olan hasta kız kardeşiyle yaşayan ve onun bakımını üstlenmiş bir kadın olarak tanıtılıyor izleyiciye. Film ilerleyip biz Ayşe'nin geçmişini ve dolayısıyla aslında Ayşe olmadığını öğrendikçe hem onun hikâyesi hem de filmin başında izlediğimiz birçok sahne anlam kazanıyor. Geriye dönüp bu sahneleri hatırlamayı, edindiği bilgiler ışığında yeniden düşünmeyi ise izleyiciye bırakıyor Ustaoğlu. Fakat bu geri dönüşü hikâye içinde yaptığınızda kaçınılmaz olarak başka geri dönüşler de yaşamak zorunda bırakıyor sizi film; hikâyenin anlatmadığı, ama içinde kaçınılmaz olarak barındırdığı geçmişe dair görmezden, duymazdan, anlamazdan gelinen şeyleri hatırlamaya davet ediyor.

Eleni'nin hikâyesi 1975'te Karadeniz'de başlıyor ve filmin ilerleyen dakikalarında yavaş yavaş şekilleniyor: Eleni'nin aslında bu köyde doğduğunu, mübadele sebebiyle yollara düştüklerinde kötü hava koşullarından ötürü ailesini kaybettiğini ve Mersin'de onu bir ailenin evlat edindiğini öğreniyoruz. Eleni hiç evlenmiyor ve kız kardeşinin eşi ölünce birlikte Karadeniz'deki köyüne dönüp doğduğu evi satın alıyorlar ve orada yaşamaya başlıyorlar. Hayatının tek tanığı olan kardeşi de ölünce Eleni isyanın takip edeceği derin bir sessizliğe gömülüyor. Fakat bu yalnızca küçük Mehmet'in dahil olabildiği yalnızlık köye gelen Tannasis ile bozuluyor ve Eleni, Tannasis'in de yardımlarıyla kardeşini bulabilmek umuduyla Yunanistan'a gidiyor.

Film anlatı olarak sessiz bir iletişim biçimi seçiyor ve izleyiciye cevaplar vermek yerine cevaplaması gereken sorular soruyor. Örneğin daha filmin en başında nüfus sayımı için eve gelen memurların sorduğu "ana adı, baba adı" gibi normal şartlarda rutin kabul edeceğimiz sorulara cevap verilirken Eleni ve kardeşi arasında yaşanan huzursuz bakışma ancak Eleni'nin geçmişini öğrenmeye başladığımızda anlam-

lı hale geliyor. Eleni nüfus cüzdanında yazan bilgileri memurlara verirken biz de onun hakkında ilk bilgileri öğrenmiş oluyoruz. Resmi bir evraka dayalı bu bilgilerin aslında Eleni'nin kim olduğu hakkında hiçbir bilgi vermediğini öğrenmemiz için ise biraz daha zaman geçmesi gerekiyor. Benzer şekilde Eleni'nin onu çok seven ve sık sık ziyarete gelen küçük Mehmet'e anlattığı karda bütün ailesini kaybetmiş küçük kızı kovalayan Karakoncolosların hikâyesi, daha sonra biz Eleni'nin ailesini karlar altında kaybettiğini öğrendiğimizde Mehmet'e korkmaması için anlatılan bir hikâyeden Eleni'nin özyaşam öyküsünün alegorik bir temsiline dönüşüyor. Bütün bu bilgileri süzüp birleştirmek için de pasif değil zihinsel olarak aktif bir izleyici talep ediyor yönetmen.

Eleni'nin sevecen hali kardeşi öldükten sonra yerini sessiz bir öfkeye bırakıyor. Önce köydeki kadınlara ters davranmaya başlıyor Eleni. Tuhaflaştığı için kurşun dökmeye kalkışan kadınları azarlıyor, yardımcı olmaya çalışanları kovalıyor ve en nihayetinde köy ahalisiyle yaylaya çıktıktan sonra herkesle birlikte köye inmeyerek tamamen kesiyor bağını. Kimselerle konuşmadan yayladaki küçük evde tek başına kalıyor. Bu mutlak ret aynı zamanda "Ayşe"liğin de mutlak reddi olarak okunabilir, zira Eleni sadece iletişim kurmayı kesmiyor, kimliğinde bu yarılmayı netleştiren şeylerden birini, zorla edindirildiği kimliğin taşıyıcılarından olan Türkçeyi de reddediyor. Bu aynı zamanda Eleni'nin şimdiki zamanla ilişkiyi kestiğinin de işareti, çünkü konuşmayı bırakmasıyla geçmişini hatırlaması, ya da sadece geçmiş günleri düşünmeye başlaması aynı zamana denk geliyor. Bu andan sonra Eleni'nin sessizliği de, o sessizliğin işaret ettiği şey de değişiyor. Sessizlik Eleni için artık bir kabulleniş ve kimliği saklama yolu değil, bir protesto biçimi oluyor. Bir yandan aslında olduğu insanla etrafına göstermek zorunda kaldığı insan arasındaki boşluğu kapatmaya çalışıyor topyekûn susarak; öte yandan da o güne kadar sustuklarını belirginleştiriyor, sessizleştirilmiş bir geçmişin altını çiziyor.

Eleni'nin bu geçmişe dönüşlerinin en yoğun anları onun tuttuğu yasa tezat oluşturan nefes kesici bir manzara eşliğinde sunuluyor izleyiciye. Böyle bir tercih hem simgesel düzeyde ev/yuva/vatan denilen yerin şiirselliğiyle o yuvanın içinde barındırdığı insanların (ve filmin özelinde Eleni'nin) yaşadıkları acıların arasında kapanması zor



Bulutları Beklerken, Yeşim Ustaoğlu, 2003.

bir yarılma yaratıyor, hem de Eleni'nin bakış açısından sunulan bu görüntüler eşliğinde onun mekânla kurduğu ilişkinin duygusal boyutunu hatırlatıyor. Eleni dağlara, bulutlara, ağaçlara baktıkça geçmişini, ailesini ve kaçınılmaz olarak bütün bunlarla ilişkisinde derin bir yarılma yaratan o uzun ve zorunlu göçü hatırlıyor. Birer geriye dönüş (*flashback*) gibi yaşanan bu sahnelerde Ustaoğlu Eleni'yi çocukluğunda yaşananlar sanki gözlerinin önünde tekrarlanıyormuş gibi gösterse de popüler tercihin aksine hatırlanan olayları izleyicisine göstermiyor.

Sinemada *flashback* kullanımı, Maureen Turim'in söylediği gibi, sıklıkla "öznel gerçeklikle" ya da "hafızanın duygusal yükü" ile ilişkilendirilir. Turim'e göre tanrısal bir gözle her şeyi gören ve bilen bir anlatı "dönüştürücü olsa da geçici ve didaktiktir". "Geçmişle kurulan ilişkide izleyiciyi bu şekilde konumlandırma biçimi onu anlatı bittiğinde de tekrar unutmak konusunda özgür bırakır" (1998: 12). Fakat bunun aksi de mümkün. Ustaoğlu'nun bu sahneleri bize göstermeme tercihi söz konusu *flashbackler*'i daha az öznel hale getiriyor. İzleyici Eleni'nin zihninde geçmişe geri dönüşler olduğunu, onun boşluğa bakarak bir anı tekrar yaşarmışçasına konuşmalarından anlıyor, fakat

yönetmen bu anları bizim için görselleştirmiyor. Ustaoğlu Eleni'nin *flashback*'lerini bize göstermemeyi seçerek hem her şeyi-gören-vebilen anlatıcı konumundan feragat ediyor hem de izleyiciyi kendi hafızası ve tahayyülüyle baş başa bırakıyor. Film başından beri sürdürdüğü izleyiciyi zihinsel aktiviteye zorlayan yapısını *flashback* kullanımında da bozmuyor ve onu cevaplanmamış sorulardan haberdar ederken cevaplarını izleyici yerine vermeyi reddediyor. Filmin anlatı yapısında tekrarlanan bu yaklaşım aslında Eleni'nin etrafındakilere takındığı tavırla da örtüşüyor. Eleni boyun eğen, kaderine razı olmuş, acısını sessizce içinde taşıyan bir karakter değil. Yıllardır biriktirdiği öfkeyi sessizliğiyle direnerek, etrafındakileri, "Ayşe"yi seven insanları reddedip Eleni'yi sahiplenerek ortaya çıkaran bir karakter olarak sunuyor Ustaoğlu bize onu. Eleni'nin bunu yaşarken yapması biraz da artık mağdur olmayı reddetmesi, talep edip kafa tutması demek aslında. Ona (Ayşe'ye) iyi davranan köylülere asabi davranışları, mutlak bir yalnızlık isteği, konuşmayı reddedişi hep buna delalet. En nihayetine bu konuşmama hali de söylediği ilk Rumca kelimelerle bozuluyor: Ayşe susuyor Eleni konuşmaya başlıyor.

Anneannem kitabının Heranuş'u ile *Bulutları Beklerken*'in Eleni'si arasındaki en önemli fark bu iki figürün çok benzeyen hayat hikâyelerini susma ve seslendirme biçimleri. *Anneannem* ömrü boyunca Seher'i konuşmaya, çok güvendiği birkaç kişi ve anıları dışında Heranuş'u susmaya dönük yaşamak zorunda kalmış bir kadının hikâyesiyken, *Bulutları Beklerken* ölmeden Eleni olabilmiş, susturulmuş Eleni'yi Ayşe'yi susturarak geri çağırmış bir kadının hikâyesi. Bir başka deyişle Eleni ölümünden sonra arkasından yas tutmaya değil, hayattayken gözlerinin içine bakmaya çağırıyor.

Bu yazının derdi ne Ayşe/Eleni ve Heranuş/Seher'in (ilki kurgusal bir karakter olsa da) hayatları boyunca yaptıkları/yapmak zorunda kaldıkları seçimleri, ne de susmak ya da susmamak konusundaki tercihlerini sorgulamak. Yazının hedefi bu karakterlerin temsil edilişlerini analiz ederek bu iki anlatıyla kurulan ilişkinin farklı olmasının sebeplerini anlamaya çalışmaktı. *Anneannem* hayatı boyunca susmak zorunda kalmış Heranuş'un hikâyesini anlatıyor okurlarına. Heranuş önce hayatta kalabilmek için sonra da ailesini koruyabilmek için su-

suyor, onun hikâyesini onun sesinden değil torunundan dinliyoruz. Bir anlamda kendini feda ediyor Heranuş. *Bulutları Beklerken*'in Eleni'si ise yaşadıklarından hem yaşananlara sebep olanları hem de yıllarca suskun kalanları sorumlu tutan öfkeli bir kadın olarak resmediliyor. Eleni yaşadığı kırılmayı ve üzüntüyü saklamadığı gibi bu öfkeyi seslendiren de onun kendi sesi. Film geçmişte olmuş ve elimizden üzülmekten başka bir şey gelmeyecek bir olayı değil, bugün hâlâ devam eden bir sessizliği anlatıyor ve duygusal bir tepki değil, etik bir pozisyon almayı talep ediyor. Kitap ile filmin bunca benzerliklerine ve aynı dönemde okur ve izleyiciyle buluşmuş olmalarına rağmen gördükleri ilginin bu denli farklı olmasının sebebi de öznenin kendisinden gelen bu net talep. Eleni'nin öfkeli sesi bu sessizliğin içinden çıktığı için değil, sessizliği sessizlik olarak belirginleştirdiği için etkili. Aksi takdirde çatışma yaşanan her konuda her iki taraftan da acı çekmiş figürler bulunarak o figürlerin ağlatan hikâyeleri anlatılabilir.



İki Dil Bir Bavul, Orhan Eskiköy, Özgür Doğan, 2008.

Foucault karşı tarih anlatılarının "tarih" ışığını yadsıyıp, karanlıkta bırakılan noktalara baktığını söylüyor. Bazı şeyleri karanlıkta bırakma stratejisi, iktidarın temel hegemonya aygıtlarından biridir. Hakikati temsil ve kimlik politikaları buna dayanır. "Azınlık" sinemasına düşen de bu hakim şemayı kırmaktır.—

"Azınlık" Sinemasının Gör Dediği: *İki Dil Bir Bavul* ve *Babamın Sesi*

Ahmet Ergenç

Resmi tarih meselesi son dönem Türkiye sinemasında sıkça eşeleniyor. Resmi tarih anlatılarının dışına atılan "azınlıklar" ve "ötekiler" sinema aracılığıyla ifade ve anlatı haklarını geri istiyorlar. Yeşim Ustaoğlu, Özcan Alper, Hüseyin Karabey, Kazım Öz, Sedat Yılmaz, Mizgin Müjde Arslan ve Tayfur Aydın gibi yeni kuşak sinemacılar tek taraflı temsil dayatmasını kırıp, Foucault'nun "karşı-tarih" dediği şeyi içeren filmler yapıyorlar. Orhan Eskiköy'ün, sırasıyla Özgür Doğan ve Zeynel Doğan ile birlikte yaptığı *İki Dil Bir Bavul* ve *Babamın Sesi*'nde bir kültürel "azınlığın" gözünden tarihi ve şimdiyi kurcalıyorlar. Bu yazıda ikilinin sinemada azınlık temsiline nasıl bir katkı sunduklarını anlatmaya çalışacağım.

Babamın Sesi: Bir Hafıza Bavulu

Geçmiş, hafıza ve kimlik arasındaki bağlantılara odaklanan *Babamın Sesi* (*Dengê Bavê Min*, 2012) ismini Mehmet'in (Zeynel Doğan) babasının hikâyesini yeniden kurmak için dinlediği ses kayıtlarından alıyor. Kürtçe ile Türkçe arasında gidip gelen bu gayrı resmi tarih belgesi, onu geçmişin peşinde bir yolculuğa çıkarıyor. Mehmet'in Kahramanmaraş Elbistan'da yaşayan annesi Basê'yi, yaşadığı Diyarbakır'a, yanına almak ve ses kayıtlarının devamını bulmak üzere gittiği eski eve bir boşluk ve bekleme hali hâkim. Ve evin her köşesini geçmişin hayaletleri dolduruyor. Basê şimdiki zamandan çok bu hayaletlerle meşgul bir Kürt Alevi'dir. Bu "hayalet ev" durumu insanın aklına Türkiye'deki yeni sinemanın "hayalet ev"lerini ve bu evler üzerin-

den aidiyet ve bellek meselesini anlattığını söyleyen Asuman Suner'i getiriyor. Bu "hayalet ev" hissiyatının bu filme de hâkim olması rastlantı değil. Terk edilmiş, unutulmaya bırakılmış bir alanda arkeolojik bir kazı yapma çabası, filmin ana iskeletini oluşturuyor. Eğer bu bir bilimkurgu olsaydı, Mehmet elindeki tuhaf cihazla geçmişin hayaletlerini arardı ve o hayaletlerin varlığını gösteren kırmızı ya da yeşil ışık film boyunca yanardı.

Filmin bütün görüntülere tek tek hakkını veren ve bir anlamda "tefekkür" sinemasına yaklaşan ritmi içinde açığa çıkan detaylar bizi Maraş katliamına götürüyor. Filmdeki arkeolojik kazıyla bulunup çıkarılan travma ânı bu: Basê ve ailesi 1978 Maraş katliamını yaşamışlardır. Sünni Türklerin Alevilere karşı giriştiği bu kıyımda hem Alevi hem Kürt olmak iki kez lanetli ilan edilmek anlamına geliyordu. Dolayısıyla insanın insana yapabileceği kötülüğü fazlasıyla yaşamış bir aileden bahsediyoruz.

Filmin hafızaya verdiği önemin aksine, bu travmatik geçmişi yaşamış olan Basê geçmişi çok da anlatmak istemeyen, ketum bir figür. Burası çok gerçekçi bir nokta. Bu bir propaganda filmi değil. Fikirlerden yola çıkıp insan halleri yaratmıyor. İnsan hallerinin içinden o fikirlere ulaşıyor. Oğlu Mehmet'in ısrarlı hali karşısında, adım adım çözülen Basê'den o kasetlerin ve oğlu Hasan'ın hikâyesini dinliyoruz. Hasan, filmde bir nevi hafıza yolculuğuna çıkan Mehmet'in ağabeyi. Bütün "makul" olma çağrılarına karşın, yaşadığı travmaların öfkesiyle "gerillaya" katılmış. Kasetlerde Hasan'ın babası (ki o da kendi yerinde barınamayıp, uzak bir yerde "çalışmaya" gitmek zorunda kalmış) Basê'ye oğullarının "hatırladıklarının öfkesi"ne kapılmaması için uğraşmasını söylüyor. Ama Hasan olağan hayata devam edemeyecek kadar geçmişten yaralanmış bir çocuk. Okulda da "Kürt ve Alevi" olduğu için yaşadığı feci baskılar, onu bir intikam öfkesine sürüklemiş. İlk önce "sakıncalı" kitaplar okumuş, sonra da "dağa" çıkmış. Şimdi Basê (kimlikteki adı, *Bulutları Beklerken*'deki Eleni'nin "Ayşe" olması gibi "Asiye"ye dönüştürülmüştür; bu ülkede "azınlıklar'ın en ciddi trajedilerinden biridir bu, kendi isimlerine bile sahip olamazlar) oğlu Hasan'ın geri dönmesini beklemektedir. Ve bu boş evin bir köşesinde bir bavul vardır, bir hafıza bavulu. İçinde Maraş katliamına dair kupürler saklanmıştır.



Babamın Sesi / Dengê Bavê Min, Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan, 2012.

Basê, oğlu Mehmet'in bu kupürleri görmesini istemez. Mehmet'in "Öyleyse niye saklıyorsun?" yönündeki sorusu karşısında yaşadığı bocalama Basê'nin ikili durumunu özetler. O travmatik geçmişi yok mu saymalı, hatırlamalı mı, hatırlarsa insan o geçmişin öfkesiyle ne yapar? Muhtemelen bir gün sokak lambasını kırıp, sokağı karanlığa boğarak, intikamını almaya giden Hasan'ın yaptığını yapar.

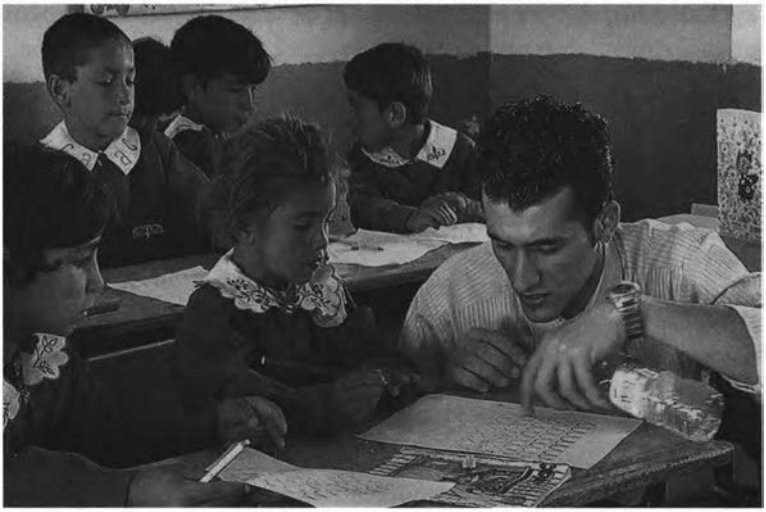
Filmde bunun gibi "semboller" çok kuvvetli kullanılıyor. Malumun ilanı olabilir ama, Hasan'ın sokak lambasına fırlattığı taş, aslında hiçbir şeyi aydınlatmayan yapay ışığa verilen bir tepkidir. Yapay ışıktansa kendi karanlığını tercih etmiş ve intikamını almaya gitmiştir. Foucault da karşı tarih konusunda buna benzer bir şey söylüyor. Karşı tarih anlatılarının "tarih" ışığını yadsıyıp, karanlıkta bırakılan noktalara baktığını söylüyor. Bu bazı kısımları karanlıkta bırakma stratejisi, iktidarın temel hegemonya aygıtlarından biridir. Hakikati temsil ve kimlik politikaları buna dayanır. "Azınlık" sinemasına düşen de bu hâkim şemayı kırmaktır ve bu film tam da bunu yapıyor.

Babamın Sesi'nin temel derdi geçmiş ve kimlik meselesi olduğu için, Hamid Naficy'nin bu iki meseleyle yakından bağlantılı olan "ak-

sanlı sinema" kavramından da bahsetmek lazım. Naficy'nin aslında "diaspora"daki, "sürgün" ya da "göçmen" yönetmenlerin filmlerini tanımlamak için kullandığı bu kavram, hâkim kültür içinde yok sayılanları ve azınlıkları anlatan filmlere de uyarlanabilir. Resmi film diline kendi "aksanını" sokan aksanlı filmlere bir "yerinden-yurdundan edilmişlik" hissi hâkimdir, genellikle iki dillidirler (yadsınan azınlığın dili ve hâkim dil) ve kimliği ifade eden nesneleri, fotoğrafları, hikâyeleri, şarkıları ve masalları kullanarak kimlik ve geçmişe sahip çıkmaya çalışırlar.

Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan da filmde çeşitli hafıza aygıtlarını –fotoğraflar, ses kayıtları, Basê'nin anlattığı hikâyeler vb.– ve Kürtçeyi bol bol kullanarak tam da bunu yapıyorlar. Ve bunu neo-realist bir estetiğe yaslanarak, gerçeğin gücüyle kameranın gücünü birleştirerek yapıyorlar. Önemli olan bir şey daha var: Bu travmatik anlatı "mağduriyetçi" bir tona sahip değil. Basê'nin yüzündeki sert, mağrur ve hafiften alaycı ifade de bunun göstergesi. Azınlıklara reva görülen "daimi mağdur" rolü de böylece sorgulanmış ve yadsınmış oluyor.

Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan, Özgür Doğan'la birlikte kurdukları Perişan Film Yapım Şirketi'nin misyonunu şöyle açıklıyorlar: "Diğer insanları ve hayatları anlamaya yardımcı olmak için, küçük hikâyelerden yola çıkarak evrensel konuları ele alan filmler yapıyoruz." Daha önce *İki Dil Bir Bavul*'un yanı sıra *Hayaller Birer Kırık Ayna* (2001), *Anneler ve Çocuklar* (2004), *Sancı* ve *Birlikte* (2006) adlı belgesellerle yakın tarihin pek dile getirilmeyen "küçük hikâyelerini" anlatmış olan bu ekip, müdahil, politik sinemayla sağlam bir film estetiğinin birleştiği noktayı iyi yakalayan filmler yapıyorlar. Ulus Baker, Godard'la alakalı bir yazısında Türkiye'de "politik sinema" yapılamadığından, bir politik sinema estetiği yaratılamadığından yakınıyordu (2011). *Babamın Sesi*'ni izleseydi eminim severdi, zira estetiğin ve politik derdin kaynaşıp iç içe geçtiği bir film bu, "aksanı" da cabası. Bütün bu özellikleriyle "azınlık" sinemasının nasıl yapılması gerektiğine dair çok iyi ipuçları barındırıyor.



İki Dil Bir Bavul, Orhan Eskiköy, Özgür Doğan, 2008.

İki Dil Bir Bavul: Başka Türlü Bir Gerçeği Göstermek

Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan ikilisinin 2008 tarihli filmi *İki Dil Bir Bavul* da sinemada "azınlık" temsiline dair önemli cümleler söylüyor. *Babamın Sesi*'nin belgesele yakın fakat kurmaca estetiğinden faydalanan yapısının aksine, *İki Dil Bir Bavul* kurmaca ve estetiği tamamen bir kenara bırakıp, neredeyse tamamen bir belgeselci gözüyle Şanlıurfa'nın bir köyüne gönderilen bir öğretmenin ve karşısına çıkan Kürt öğrencilerin hikâyesini gözler önüne seriyor. "Anlatıyor" yerine "gözler önüne seriyor" demenin bir nedeni var: Eskiköy ve Doğan filmde kameralarını görünmez bir aygıt gibi figürlerin (oyuncuların değil) arasında gezdirerek o köyde olup bitenleri kayda geçirmekle yetiniyorlar. Bu açıdan anlatı sinemasını reddeden *cinema verité*'ye ya da gerçeklik sinemasına yaklaşıyorlar. Filmde "kurmaca" öğenin hiç görünmemesi, olağanüstü vakaların ya da kırılma noktalarının bulunmaması, hayatın bütün sıradanlığıyla –zaman zaman da bütün sıkıcılığıyla– acımasızca sergilenmesi, bu filme bir "gerçeği gösterme" nite-

liği kazandırıyor. "Gerçek" yerine belki de "olgu" demek daha doğru olacak, zira neyin gerçek neyin kurgu olduğu çok tartışmalı bir alan. Belgesel olmayıp, kurmaca da sunmayan bu film, belgeselle kurmaca arasındaki sınırı da bulanıklaştırıyor.

Gelelim bu filmin neyi "gösterdiğine". Çok klasik ve birçok ötekileştirici reflekse malzeme sunacak bir motif söz konusu: Batı'dan (Denizli'den) Türkiye'nin Doğusuna (Şanlıurfa'nın Demirci köyü) atanan yeniyetme bir öğretmenin (Emre Aydın) yaşadıkları ve gördükleri. İlkokul öğretmeni Emre Aydın'ın elinde bavul Batı'dan Doğu'ya yaptığı yolculuk "iki dil", yani resmi dil olan Türkçe ile bölgenin "anadili" olan Kürtçe arasındaki gerilim üzerinde ilerliyor ki zaten bu üçlü de filmin adını oluşturuyor. Statükonun öğretilmiş reflekslerivle yetişmiş Emre Aydm'ın Batı'dan Doğu'ya yaptığı bu yolculuk aslında izleyicilerin (özellikle de statükonun temsilcisi olmaya yakın Batılı izleyicilerin) de böyle bir yolculuk yapmasına vesile oluyor. Ve aslında film politik mahiyetini ve önemini işte bu "yer değiştirme" sayesinde kazanıyor.

Bu yer değiştirme ve yolculuk motifinin Türkiye'deki azınlıkların hal ve dertlerini anlatmaya (ya da göstermeye) odaklanan birçok son dönem filminin –misal *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper, 2011), *Ben Uçtum Sen Kaldın* (Mizgin Müjde Arslan, 2012) gibi filmler– bir nevi "yol filmi" olması ve genelde de karakterlerini (ve dolayısıyla izleyiciyi) Batı'dan Doğu'ya bir yolculuğa çıkarması rastlantı değil. Zira bu "yolculuk" formülü aşılan coğrafi sınırlarla birlikte bazı ideolojik sınırların, öğrenilmiş resmi bilgilerin ve bunlardan beslenen ötekileştirici mekanizmaların bir süreliğine çökmesine ve resmi devlet anlatılarının gizlediği "başka türlü bir gerçeğin" açığa, yüzeye çıkmasına olanak tanıyor. Burada önemli olan şeylerden biri de yol hikâyelerinin sunduğu "karşılaşma" olasılığı. Hâkim söylemin kırılması üzerine çok fazla kafa yormuş olan Mikhail Bakhtin de yol hikâyelerini bu açıdan, yani farklı söylemleri ve farklı bakışları bir araya getirme potansiyeli açısından önemsiyor. "Yol," diyor Bakhtin, "karşılaşmalar için ideal bir yerdir. Yolda... birbirinden çok farklı insanların –bütün sınıf, varlık, din, millet ve yaş gruplarından insanların– uzamsal ve zamansal patikaları tek bir uzamsal noktada kesişir" (1981: 243). İşte bu kesişme, resmi söylemle gerçek arasındaki olası uçurumu ortadan

kaldırıp, izleyicileri "başka türlü bir gerçek"le yüz yüze getirebiliyor.

Böyle bakıldığında, Doğan-Eskiköy ikilisinin *Babamın Sesi*'nde de önemli bir yer tutan "bavul" metaforu ayrıca önem kazanıyor. "Doğu"daki mecburi hizmetine –"mecburi hizmet" kavramı bile "o bölgeye" nasıl bakıldığına dair bir işaret aslında– elinde resmi bakışın malzemeleriyle dolu bir "bavul"la giden öğretmen Emre Aydın'ın dönerken elinde tuttuğu bavul artık aynı bavul olmuyor. Büyük kırılmalar, trajik iniş çıkışlar olmadan, gündeliğin içinden ve ilkokul çocuklarıyla kurduğu gayet olağan ve basit iletişimden bazı "karşı-veriler" de o bavula sızıyor. Çocuklar öğretmene Türkçe öğrenmenin aslında "ikinci bir dil" öğrenmek olduğunu hal ve tavırlarıyla gayet olağan bir şekilde gösteriyorlar. Filmin ortaya koyduğu en mühim şeylerden biri de bu: O "bölgedeki" insanlar Türkçe bilmeyen ve zorla yetiştirilmesi gereken "mahrum ve cahil" insanlar değiller. Vaziyet daha çok şöyle: Anadilleri olan Kürtçeyi gayet iyi konuşurken, devlet okulları onlara okul çağına geldiklerinde yabancı bir dili, ikinci bir dil olan Türkçeyi öğretmeye çalışıyor. Resmi ideolojiyle zihinleri bulananların sık sık ıskaladığı bu "anadil" mevzusunu çok iyi anlatan bir sahne var filmde. Öğretmen Emre Aydın bir akşam öğrencilerden birinin ailesinin evine konuk oluyor ve öğrencinin babası kendisine yabancı bir dil bilip bilmediğini soranlara "Evet biliyorum, Türkçe" diyerek, yarı şaka bir tonlamayla hakikati gösteriyor.

Filmin "azınlık" (burada *azınlığı* sayısal bir azınlık olarak değil, hâkim kültürün dışında kalanları imleyen bir ifade olarak kullanıyorum) temsiline yaptığı bir diğer önemli katkı da, mağduriyetçi bir tona hiç bürünmemesi. Azınlıkların acıma, empati gibi güya hümanist tepkilere değil, eşit koşullarda bir "tanınmaya" ihtiyacı var ve film köyde yaşananları hiç dramatize etmeyerek bunu çok iyi başarıyor. Filmin son sahnesi ise bu açıdan bir ders niteliğinde. Emre Aydın'ın köyü terk etmesiyle sona eren filmin jeneriği akmaya başladığında bir dereye sırayla atlayan ve müthiş bir doğallık içinde "çocuksu bir sevinç" yaşayan ilkokul öğrencilerinin görüntüsü devreye giriyor. Dilin bittiği, olmadığı ya da daha doğrusu bir sorunsal olarak konmadığı durumda, çocukların doğayla ve hayatla kurduğu ilişki neredeyse evrensel bir nitelik taşıyor. Benzer çocuklar benzer bir nehre Emre Aydın'ın şehri Denizli'de de atlayabilirdi. İşte bu nokta çok önemli. İnsanların

çocuksu bir doğallıkla yaşamasını engelleyen ideolojik mekanizmalar buharlaştığında, kimse öteki değil aslında. Ve bu da ucuz bir hümanizme değil, gerçek bir doğalcı bakışa işaret ediyor. Resmi ideolojinin kurulmuşluğunu ve mesnetsizliğini gözler önüne seren bir bakışa. Yıllarca Türk, Kürt, Ermeni, Rum demeden bütün çocuklara "Varlığım Türk varlığına armağan olsun" dedirten resmi ideoloji savunucularının bu gibi filmlerde gösterilen "başka türlü gerçek"ten öğrenecek çok şeyi var.

Madun ve Sureti

Herkes çıkarsın kalbini
O çirkin mücevher sandığından
Ve herkes onu birbirine fırlatsın tanrım!

Didem Madak



Tepenin Ardı, Emin Alper, 2012.

Yönetmen Emin Alper'in genişleyen
bozkırın ortasında nicedir korkunç bir leke
gibi duran "müttehim" bir düşünceyi gösterme
cesaretinin yol açtığı karmaşa, başkalığı
tahayyül artığı bir görüntüye, tahammül fazlası
bir ıstıraba tercüme ederek açıklama
eğilimindeki sıra dışı bir çabayı örnekliyor.
Tasarımlandığı o ilk uğursuz andan itibaren
kolektif paranoyaların doğurgan diline
ait olan ötekiyi...—

Lanetli Zan ya da Bir Öteki Üretme Düzeneği Olarak *Tepenin Ardı*

Hüseyin Köse

Kötülüğün güçlerinin arkamızdan gizli planlar yaptığı fikri daima popüler olmuştur.

Charlie Campbell

Varlığı hissedilen, ancak göze görünmeyen düşmanın canavarca hışmından doğma bir kötülük üstüne ne söylenebilir? Ya da ısrarla akıldan uzak tutulmaya çalışıldıkça, kolektif paranoyak bilincin önünde ulu bir görünürlüğe sahip olan korku ve hezeyanlarla güdülenmiş sınır deneyimler üstüne? Hele de söz konusu deneyim Kearney'in deyimiyle, "malumun meçhulle tehdit edildiği" (2012: 15) bir zihniyet komplosuna dönüşmüşse, o vakit "diğerleri" ile kurulacak ilişki ancak "zan" ve "suizan"a dayalı bir ilişki olabilir. Meçhulün işbu zihniyet komplosu içinde fazla görünür olmaya başladığı yerde, sonunda malumun görünür gerçekliği ilkin gözlerden, ardından da zihinlerden silinerek yok olur; malum ile meçhulün hileli yer değiştirmesidir bu. Meçhule yönelik yargı gözlerden yok olduğu ölçüde, paradoksal biçimde, zihinde olanca azametiyle yeni bir görünürlük, engin bir irtifa kazanır. Tam da "malumu meçhulle tehdit etmek" diye buna denir; gerçekliği hokus pokuslayarak onu tüm olası anlam ve çağrışımlarıyla birlikte "iç etmek"... Yönetmen Emin Alper'in genişleyen bozkırın – ve dahi boşluğun– ortasında nicedir korkunç bir leke gibi duran bu "müttehim" düşünceyi gösterme cesaretinin yol açtığı karmaşa, tam da böyle bir varsayımın en basit gündelik ilişkilerin tanıklığı içinde haklı çıkarılışını göstermekte; topluluğun bildik, güvenli ve arzulanır

düzeninden küçücük bir sapma açısını bile şeytani niyetlerin diline dolayan şu "lanetli zannı"... Başka bir deyişle, kapının ardında olup bitenlerin kapının önündekilerin hayalini kurdukları şeyden tümüyle muaf olmadığı gerçeğini... Kapı arkası sırlarının, nihayetinde yine kapı önlerini mesken tutmuş olanların yıllanmış ön kabul ve yargılarının ürünü olan kaygılı bekleyiş ve korkularla çözülüp düğümlendiğini... Başkalığı tahayyül artığı bir görüntüye, tahammül fazlası bir ıstıraba tercüme ederek açıklama eğilimindeki bir çabayı, ağırlıklı olarak "tepenin bu yanı"nda kalmayı tercih ederek, Gündoğdu'nun deyimiyle, "fiziksel mekânın sağladığı boşluk ve hiçlik üzerinden" (2014: 36) fotoğraflamayı deniyor Emin Alper. Kuşkusuz, denemenin de ötesinde kreatif bir iş yapıyor; malumun kendi cürmünü meçhule tahvil edişinin yarattığı içtihadı bozmaya yetecek miktarda bir vicdani huzursuzluğu da yedeğine alarak...

Tasarımlandığı o ilk uğursuz andan itibaren kolektif paranoyaların doğurgan diline ait olan öteki, hemen her topluluğa tasallut etmiş ezeli değişme kaygısı ve korkusunun fitilini ateşleyen menfur olaylar dizisiyle aynı hezeyansı kökten gelir. Üstelik başkası, diğeri, öteki, yabancı ve farklı olan vb. kategorilerin çağrıştırdığı tüm olası yananlam katmanları, yukarıda sözünü ettiğimiz zihniyet komplosunun iğdiş edici pişkinliklerinin gölgesi altında kalır. Onlar, yani kendilerine yönelik hasmane bir tutum takınmaktan çekinmeyecek ölçüde kendi yaşam alanımızın meşru sınırları dışına sürgün ettiğimiz başkaları, kutsanmış düzenin önündeki mutlak ve değişmez kötülük abideleridir; yerine göre dağ adamları, yabancılar, göçerler ya da yörüklerdir. Tüm bu eşkali tekinsiz failler ordusu, genellikle yaşanan her felaket ve krize somut ve geçerli nedenler arandığında değil, olasılıkların –koşullara göre esnetilmiş– mantığı duruma hâkim olduğunda akla gelir. Bauman'ın deyimiyle, bu ezeli özgürlük kurbanları, toplulukçu anlama ayinlerinin kirleridir ve bazen günah keçisi olarak, bazen de tehlikeli yabancı kisvesi altında "günlük yaşamın güvenliğinin dayandığı temeli çatlatmak" (2013: 20) için çıkarlar sahneye. Muhayyel ötekiler ve düşmanlardan farklı olarak yabancılar özünde başkalarıyla yaşanacak temas korkusunu açığa vururken; diğerleri, dur duraksız işleyen bir paranoya düzeneğinin imal ettiği bir sanrılar evreninin soy kütüğüne kayıtlıdır. *Tepenin Ardı* (2012), şayet bu tanımlamalar ışığında

söylenirse, daha farklı hakikatlerin izini sürmektedir: Aynı anda hem suçlu ve güçlü, hem de suçlayan (müfteri) taraf olma riyakârlığının çifte bölünmüşlüğünün yol açtığı kafa karışıklığını "hayali düşman" miti üzerinden yeniden kavramsallaştırmak; suçu kendinde değil de hep başkalarında aramanın yarattığı kötücül bilinci, muhayyel "öteki"nin boşluğundan türemiş bir tür ontolojik emperyalizmin odağında yeniden anlamlandırmaya çalışmak... Paranoyanın suçüstü yapılmış gecesinin bağrındaki yanıltıcı gürültüleri hakikatin incelmiş algısının eleğinden geçirerek, pek net duyulmayan, ancak bir türlü gözden de yitip gitmeyen seslerin gerçek doğasını ifşa etmek... Komployu esaslı kılan güvenceleri her seferinde "biz"den farklı bir faile yüklemeyi sayrılı bir alışkanlığa dönüştürmüş olan gayretkeşliğin siyasal/anatomik bir çözümlemesini yapmak... Son olarak, düşmanı ya da mücrimi karşısında ya da bir başka yerde değil de "kendi içinde görmenin" yarattığı o dehşetengiz paniğe sırt çeviren nazarı hükümsüz kılacak vicdani ölçüyü geliştirmek... İşte bu ve benzeri perspektiflerle tarif edebileceğimiz bir toplumsal hakikate karşı ortalama algıyı biçimlendiren ve deyim yerindeyse, "ufukları eşiklerinden öteye varamayanların" (Erbaş 2004: 125) belirlediği bir dünyanın iflah olmaz yanılsamalarını konu alıyor film. Temel eleştirisini ise, böyle umutsuz bir dünya üzerine, şimdiye dek insanlığa anlatılmış yüz binlerce ibretlik meselin telkin ettiği uyarı düzleminden hareketle yapmaya çalışıyor. Hiç kuşkusuz, kendisinden öncekilerin yaptığı gibi, siyasal ve toplumsal bir ütopyanın imkânsız güzelliğinin ürünü yaralı bir umuttan yola çıkarak... Yaralı bir umut, çünkü bir yandan mümkün olanın yetkin bir kurgusuna odaklanırken, öte yandan, yaşanan gerçekliğe yönelik ürkütücü tafsilatlar ve düştüğü dipnotlarla yakın siyasal tarihe karşı taciz atışları yapıyor... Yaralı bir umut, çünkü –bir türlü gerçekleşmeyen barış ve mutluluk vaatlerine inat– her ânı kötülüklerle dolu insanın çıkmaya niyet ettiği iyicil yolların önü sürekli dev kayalar ve bariyerlerle çevrili... Örnek mi? Ülkede uzun yıllar devam eden "kirli" iç savaşın yarattığı mağduriyet ve travmadan nasibini almış olan Zafer; muhafazakâr toplumsal ideolojinin kadına açtığı ebedi türsel savaşın adeta somut bir vesikasını oluşturan ve ona ancak erkeğin ayakucuyla sınırlı bir varlık alanı açmayı reva gördüğünün fiiliyattaki doğrulanışının tipik bir örneği olarak karşımıza çıkan Meryem; ergen-

liğinin evcil ve zararsız bir çoban köpeği üzerinden sert ve haşin doğa koşullarında sınanmasının getirdiği yükü taşıyamayıp, içindeki ezberlenmiş korkuyla bir türlü yüzleşemediğinden, çareyi hayvana karşı tüfeğe sarılmakta bulan ve böylelikle diğerlerinin gözünde –kendince– erkeklik gururunu onardığı hissine kapılan Caner; karısı Meryem'le birlikte kapısında ırgat durduğu ve kendisine miras yoluyla bırakılacak birkaç dal kavak uğruna neredeyse kimliğinden vazgeçecek hale gelen (aslında kendisi de bir Yörük olduğu halde asimile olmuşluğuyla vardır yalnız ve hiçbir tehlike arz etmez), gerçekte saygı duymadığı, dahası nefret ettiği Faik'in yüzüne karşı yeri geldiğinde yardakçılık yapmaktan da geri durmayan ve ona karşı ezilmişliğinin acısını açıkça intikam alma cesaretine sahip olamadığından torunu Caner'e gizliden rakı içirerek çıkarmaya çalışan Mehmet; genellikle yabanıl bir karakter olarak öne çıkan, film boyunca dağları kendine mesken tutmuş biri gibi görünen, sert mizaçlı ve gerekmedikçe konuşmayan, mülk sahibinin oğlu Nusret'in bir gece annesinin kaldığı mutfağa düzenlediği mütecaviz ziyareti kendi içinde gizli bir kan davasına dönüştürmüş olan Sülü; feodal içtepilerden edebiyat öğretmenliğine terfi etmiş, kösnül ve yasak hazların pençesinden bir türlü kurtulamadığından, bir gece zorla tattığı şehvetin bedelini sonunda bir ayağından vurulmak suretiyle ödemek zorunda kalan Nusret ya da namı diğer Paşa; ve son olarak, filmde başlı başına hegemonik erkekliğin ve otoriter veraset sahipliğinin somut bir timsali olan ve üstüne titrediği mülkünün sınırlarını paranoyakça koruma kaygısı yüzünden tüm bozkırı anbean kafasının içinde hayali bir canavara dönüştürerek sükûnet dolu bir cennet köşesinden korkunç bir fantazi mekânı imal eden ve dahası buna diğerlerini de mükemmelen inandırmayı başaran meşru ataerkil şiddetin kendisinde temerküz ettiği biri olarak Faik... Hiç kuşkusuz, tüm bu kolektif kötülük bilincinin topyekûn kendisine yöneldiği talihsiz bir hedef olarak "Yörükler"den hiç söz etmiyoruz bile, söz konusu yaranın daha da kanamaması için... Şu halde, gerçekte *Tepenin Ardı*'nda ne var? Önce bu soruyu sorarak başlamalı.



Tepenin Ardı, Emin Alper, 2012.

Tepenin Ardı'nda Ne Var?

Bana karşı ben vardım
Çaldığım kapıların ardında

Metin Altıok

Tepenin Ardı boşluğun doğurduğu ürkütücü sanrıların sarsıcı fiziksel mekânıdır her şeyden önce. Orası, şayet bir evmiş gibi düşünürsek, güpegündüz istilasına maruz kalınmış, bastırılması güç kâbusların mahzeni ve tavan arası tersyüz olmuş barınağı, gerçeğe kayıtsızlığın en sağır kış uykularının ikamet ettiği yoğun bir gece, kendimizle ilgili kirli gerçeklerden oluşan defineyi belli fasılalarla belleğimizle birlikte arka bahçesine gömdüğümüz bir kayboluş mıntıkasıdır. Ve her aklı başında ve duyarlı insanın bilebileceği gibi, kayıplar bir gün gelir bulunursa da, kayboluşlar asla! Bu, öylesi bir mıntıkadır ki, en gizli işler, dolaplar orada çevrilir; "biz"den olmayanların, bizim gibi düşünüp davranmayanların karanlık gölgesi düşer oraya, tepenin bu tarafında bulunanların neden olduğu muammalar özlü açıklamalarını hep orada bulur. Kısaca, kavı *burada* yakılmış ateşlerin demini *orada* bulmuş dumanı ve külüdür *Tepenin Ardı*... Orayı bu denli gizemli kılansa, varlığı sürekli hayal edilen, ancak bir türlü göze görünmeyen bam-

başka yaşantı dünyalarının hesapsız düşlere irtifa kazandıran anlamlarıdır kuşkusuz. Ve tehditkârdır; orada herkes, her an gizemli bir şekilde yukarılardan yuvarlanacak bir kaya parçasının hedefi haline gelebilir, korkunun kaynağı belirsiz tuzaklarına takılabilir ayağı... Bu küçük ama önemli ayrıntıların neden olduğu ürperti, filmde başvurulduğu her seferinde manipülatif bir etki yaratan sallantılı kamera kullanımıyla birlikte doruğa ulaşır. Bu çekim tekniği, doğayı adeta sürekli nefes alıp veren tekinsiz bir figüre dönüştürürken, karakterlerde –dolayısıyla biz seyircilerde– yarattığı duygulanım, "sınırları tamamen savunma refleksleriyle çizilen varlık algısı"dır (Gündoğdu 2014: 36). Filmde, henüz açılış sahnesiyle birlikte tanık olunan gerilimin daha en başta seyirciden belirsiz bir tehlikeye karşı geliştirilmesi zorunlu savunma refleksleri talep eden yapısı bunun somut bir kanıtıdır. Deyim yerindeyse, filmin ana dramatik yapısını özetleyen bu önsel sahnede açığa vurulan tehlikenin kavak fidanlarını büyük bir hışımla parçalayan gizemli bir elde somutlaşması (sonradan anlaşılacağı üzere, ortakçı Mehmet'in elidir bu), doğadaki bu tedirgin ve gizemli gezinişin neden olduğu ürküntüyü metafizik duyumsama katından gerçek insanlar arasına indirir. Bununla birlikte, neden olduğu hezeyanlar ve karakterleri tabi tuttuğu zorlu sınavlar bakımından doğa, yabanıl ve gerçekten de tehdit hissiyle dolu bir yerdir ve Gön'ün de deyimiyle, filmde olayların geçtiği bölgenin özellikleri western filmlerinin mekânsal ikonografisini yansıtır (2014: 69). Gön'e göre, burada da tıpkı klasik western filmlerinde olduğu gibi, doğaya egemen olmuş ve dışlayıcı eylemleriyle ön plana çıkan bir grup erkeğin kendi aralarındaki güç ve dayanışma ilişkilerini açığa vuran homososyal nitelikli topluluk yapısı göze çarpar. Aynı şekilde yine burada da "dışarıdan" ("tepenin ardı"ndan) gelen bir tehdidin sarsarak kendi içine kapattığı insanlar görülür. Filmde aynı fiziksel mekânda bir araya gelmiş karakterler arasında erkek homososyalliğini üreten öğeler (içki, tüfek, doğanın göbeğinde yiyip içme, gece açık havada ateş başında yapılan sohbet, bazen küçük erkeksi kavgalar, ortalıkta cinsi latifin yokluğu vb.) western filmlerinin karakteristik özelliklerine oldukça benzerdir.

Filmde, doğa deyim yerindeyse erkeksi olana eşlik eder; erkeğin güç çizgilerini açığa çıkartır, uyarır; başka bir deyişle, onu en sert çizgileriyle eğitir karşısına çıkardığı engellerle. Sözgelimi Zafer, derede

yıkanırken, baskılamaya çalıştığı geçmişinden ansızın çıkagelen kötü bir anının zihninde yarattığı halüsinasyonla boğulacak gibi olur; su, dereye her dalışında duyduğu acıyı da anıyı da tazeler, ama onu her ikisine karşı güçlendirir de. Öte yandan, diğer karakterler, tepenin en üst noktasından yapılan üst açılı panoramik bir çekimle aşağıda minicik birer leke gibi göründüklerinde gerçekte ne denli zayıf oldukları da açıkça vurgulanmış olur. Aynı şekilde, Sülü'nün atsız, çizmesiz ve şapkasız bir kovboy gibi, hiç eve girmeyip sürekli dağlarda kırlarda dolaşması, doğadaki beklenmedik tehlikelere ve rastlantılara meydan okuyan bir tavır olarak benliğinin fiziksel güçlenişi sürecini akla getirir. Doğa erkeksi olanı, gücü, dolayısıyla şiddeti açığa çıkaran ana kaynaktır. Bu nedenle, film boyunca aynı doğa parçasını ortak yaşam alanı olarak paylaşan erkekler homososyalliğin fiziksel ve mekânsal anlamlarına davranışlarıyla destek verirler. İçinde yaşadıkları kırsal doğa parçası, onların evi gibidir. Dahası, üzerinde yaşadıkları açık arazi, belirgin biçimde, bizatihi erkeksi bir görünüm sunan ailenin, hane halkının yerine geçer. Gön'ün de dediği gibi, "filmde ev/hane, arazinin/özel mülkiyet alanının tamamına yayılır" (61). Karakterler, birbirlerine zarar vermeyi düşündükleri zaman bile bunu adeta kendi bedenlerinden bir parçaymış gibi gördükleri doğadaki diğer nesnelere (kavaklar, keçiler, kayalar, köpek, kadın vb.) yansıtarak gösterirler. Ama bu nesnelerin içinde kavak özellikle önemli bir yer tutar; tek başına neredeyse taşradaki mülkiyet rejiminin özlü simgesi gibidir. Her şeyden önce ekonomik sermayedir; vârislere miras yoluyla bırakılacak mallar listesinde ilk sırada gelir; kırsal prestij ve zenginlik kaynağıdır, üstelik zahmetsizce, neredeyse kendiliğinden yetişir; bazen de ciddi ihtilafların ana sebebidir, uğruna kavgalar edilip kan davaları güdülür. Hiç yoktan, "dikili ağaç"tır; pek karın doyurmasa da gölgesi kervanlar avutur, vb...

Bu nedenle içerdiği olağanüstü önem bakımından ilk sahneye geri dönmeli: Belirsiz bir el kavak fidanlarını hoyratça parçalamaktadır, bir nefretin varlığı ortadadır, haklı ya da haksız bir şeyin hıncı alınmaktadır, ama doğrudan değil, dolaylı bir şekilde. Şiddetin yöneldiği hedef, gerçekte kavak ağaçlarının kendisine değil, onların temsil ettiği gücün, zenginliğin, mülkün sahibi olan kişiyedir, yani Faik'e. Durum yeterince açık olsa da, ortada hâlâ açıklanmayı bekleyen bir gi-

zem vardır, yönetmen kavak fidanlarını parçalayan değneği ortakçı Mehmet'in olduğu kadar, sanki biz seyircilerin de eline tutuşturmuş gibidir. Besbelli bizi yaşanan cürme tanık tutmaktadır, suçu sahiplenmeye davet etmekte, dahası belki suçlamaktadır. Belki de alttan alta telkin edilen düşünce, herkesin er geç ne yapıp edip kendi suçunu bulması, onu üstlenmesi, onunla yüzleşmesi gerektiğidir. Her şeyin ötesinde, sadece bir seyirci olmamız, olup bitenlere "tepenin bu yanından" tanıklık etmemiz değildir asıl mesele; bundan daha deruni, daha dürüstçe bir yüzleşme ve hesaplaşma çağrısıdır bu kendimizle, kendi gerçekliğimizle... "Kendi suçunu bulmak" – Kafkaesk anlamlar kokan bu tutumun hâlâ ontolojik olduğu ölçüde felsefi, kültürel ve siyasal bir geçerliliği vardır. Şaire öykünerek söylersek, çaldığımız kapıların ardında yine kendimiz, kendi insanlığımız, kendi yarattığımız değerler ve zanlar vardır da ondan mı? Ardı, arkası, ötesi, dışarısı vb. şekillerde adlandırdığımız sıfatların gerçekte aslında bir eldiven gibi tersyüz edilmiş kendi hakikatimiz, gerçekliğimiz ve düşüncelerimiz olması mı yoksa? Belki de hepsi...

Dolayısıyla, filmin genel dramatik atmosferini yarattığını hissettiğimiz o ilk sahnede, sorumluluğu seyirciye içkin bir sorumluluk olarak kurgulayan o ölümcül güzellikteki sahnede, neredeyse biz seyircilerin söz konusu şiddeti uygulayan kişiyle lanetli bir özdeşlik kurmamızı sağlayacak her şey düşünülmüştür. Bu, açıkça söylenmese bile düşünülmüştür. Şiddetin, tanık olabilme şansına sahip olabildiğimiz bu en cüzi miktarı, bu kadarı bile –zira filmde bu düzeyde doğrudan tanık olduğumuz ikinci bir şiddet sahnesi daha neredeyse yok gibidir– bizi anbean gelişimine tanık tuttuğu kötülüğün bir parçası, hatta "küçük hisseli" bir ortağı kılmaya yeter de artar bile... Teknik açıdan söylersek, seyircinin yolu üstüne kurulan öznel kamera tuzağı sonunda üzerine düşeni mükemmelen yapacaktır; kavak fidanlarının boynunu vuran gerçekte bizlerizdir, başkası değil... Bu öznel yakın temas o denli sıkı ve sağlam biçimde örülmüştür ki, aynı şekilde, sonradan olacakları da adım adım izlemekte hiç zorlanmayız. Sözgelimi köpeğin Caner'e hırladığı sahne ile sonradan köpeğin tüfekle vurularak öldürüldüğü sahne arasındaki illiyet bağının yegâne somut kanıtı olarak Caner'in büyükleri karşısında yara almış "ergen" –başka deyişle "erken"– erkeklik gururu olduğunu anlarız. Benzer şekilde, yer-

deki tüfeğin bir elin uzanarak uyuyanların başucundan alınmasıyla, sabah Nusret'in vurulduğunu haber veren sahne, Sülü'nün, onun geceyi annesi Meryem'le geçirmiş olduğunu bildiğinin fark edilmesiyle daha bir açıklık kazanır. Ortakçı Mehmet'in yaptığı onca hizmete karşın, mülk sahibi Faik tarafından itilip kakılması ve filmin bir yerinde gayet duygusuz biçimde kendisine olan borcunun vadesinin dolmuş olduğunun hatırlatılmasıyla, kavak fidanlarının hışımla birer birer boyunlarının vurulduğu intikam sahnesinin adeta almaşık bir kurgulamayla sunulması da ortada sır adına hiçbir şey bırakmaz... Film, sonunda bozkırda küçük bir topluluk oluşturan ailenin görünüşte kapalı bir dayanışma arz eden yönünün bu tür şaibeli eylemlerle çözülüşüne tanık tutar bizi. Bu yarılma o kadar açık ve nettir ki, çok geçmeden "Nusret'in Meryem'e, Sülü'nün Nusret'e, Caner'in köpeğe, Mehmet'in kavak fidanlarına, dolayısıyla Faik'e yaptıkları ortaya çıkacak, suçu üzerine atacak kimse ya da bir şey kalmayacağı için, [karakterler sonunda] gruplarına dair içkin bir yarılmayla karşı karşıya kalacak, yani Öteki'nin büyük boşluğuna düşeceklerdir" (Gündoğdu 2014: 49). Öteki, burada boşluğu dehşet düzleminde algılatan gerçekliğin somuttaki göstergesidir. Malumu meçhule bitiştiren bu görünmez manivela olmadan hiçbir birlik ilkesi kendi kararlılığını koruyamaz. Yarılmanın gerçek nedeni, hep yeni bir "öteki düşüncesi"nin bulunuşuyla geciktirildikçe, üretilen yanılsamaların uyguladığı tazyik daha da dayanılmaz olur. Zafer'in kanlı koyun postu altında bulunan cansız bedeninin topluluğu tepenin ardına yönelttiği öfkeyle, başından beri biz seyirciler için bile bir sanrı gibi görünen şey, ansızın yerini ciddi bir tehlikenin sosyo-patik biçimlenişine bırakır. Zafer'in, geçmişten kaynaklanan travmatik ruh halini kamufle etmeyi planladığı bir postun altında ölmesi, son derecede ironik bir anlama sahiptir; o, deyim yerindeyse, dedesi Faik'in çiftliğinde bir türlü sıyrılmayı başaramadığı kâbuslardan sonunda travmayı gerçeğe dönüştürmek suretiyle kurtulmuştur! Kendini gizleyerek hakikate açmıştır da denebilir yaptığına, meydan okuyarak teslim olmuştur da... Artık onun diğerleri gibi gizleyecek hiçbir şeyi yoktur kendi ölümünden başka... Duyarlı bir insan olarak yaşadığı travmayı kendi hesabına şaka gibi bir ölümle sonlandırması ise, diğerlerinin tepenin ardına doğru harekete geçmeleri için gereksindikleri nedensel kıvılcımı çakar. Başından beri, Faik'in

arayıp da bulamadığı en iyi gerekçedir bu; şüphenin nefrete terfi ettiği an... Topluluk içinde dönen entrikalarla yüzleşememe durumunun yol açtığı zalimliklerin üstünü örten içsel bütünlüğün tavan yaptığı bu sahnede, seyirci, gerek korkunun yarattığı bariyerler, gerekse kitlesel bir sessizlik ve tepkisizlik nedeniyle hayali düşman üretme mitinin hortlatılışına tanık olur. Ne var ki, sonunda düşmanın üzerine yürüyüşe geçilmiş olması bile, topluluk üyelerinin kendi aralarında için için yaşadıkları ikiyüzlülük ve riya duvarlarını aşmalarına yetmeyecektir. Campbell'm da dediği gibi, "belirsizlikten nefret eden, onun yerine aşırılıkları olumlayan bir bakış açısı vardır" (2013: 60) ki bunu kolay kolay yok etmek mümkün değildir. Hayali düşman, günah keçisi, yabancı, şamar oğlanı, Kürt, Yörük, Yahudi, Çingene vb. isimleri ne olursa olsun, tüm bu hayali nifak tohumları aynı bakış açısının ürünüdür. Zihne çakılı duranın hayaleti göz önünden gitmez genellikle ve tepenin ardındaki ıssızlığa saplanıp kalmış paranoyak düşünce de böyle bir şeydir aslına bakarsanız.

Bir de şu var elbet: düşüncenin en olmadık yerinde potansiyel bir verimliliğe, şaşırtıcı bir doluluğa sahiptir boşluk. Kişi bir kez kendi yarattığı kurguya esastan dahil olma gafletinde bulundu mu, etrafında olup biten her şeyi bir tür gölge oyunu sanır; bilmek, öğrenmek değil ama inanmak daha kolayına gelir. İnanmaya meyyal zihnin şiddetinin uçsuz bucaksız taşrası başlar burada; hele de söz konusu olan, tapulu mülkün ve o mülkün üstündekilerin savunulması ise, uygulanacak şiddet en acımasız, en kaba, en ilkel biçimini alır. Çünkü "mülk", Alper'in de dediği gibi, "böyle bir şiddetle ancak taşrada savunulur" (Bora 2012). Tepenin ardı, bu anlamda tapulu mülk arazisinin bütünlüğüne yönelik saldırganlığın tasarlandığı yerdir. Filmde, şiddetin en ilkel biçimlerinin geri dönüşüne tanık olduğumuz bir dizi esrarengiz olay sonrası yürürlüğe sokulduğunu gördüğümüz *Talion** yasasına gelince, hegemonik erkeklik temrinlerinin dillerden düşmediği, en arsız riyakârlıkların ortalıkta kol gezdiği, tüm şiddetiyle feodal ilişkilerin geçerli olduğu topraklardan daha uygun bir zemin bulamazdı kendine

* Antik Roma'da "göze göz, dişe diş" olarak bilinen yasaya gönderme yapan Talion figürü, şiddete şiddetle karşılık vermenin yaralayıcı etiğinin kurumsal hale gelişini simgeler.

kuşkusuz... O halde düşmanlık sanıldığı gibi hiç de hayali değil, gerçekte somut bir şeye karşı; daha ilk günden adı konmuş ve açıkça telaffuz edilmiş olduğuna göre, tüm şiddetiyle "düşman" olarak tanımlanmış olan bir şeye karşı, yani "Yörüklere"... Peki ama Yörüklerin "tepenin bu tarafındakiler" için yarattığı panik nasıl okunmalı? Buna bakalım şimdi.

Düşmanın Yarattığı Panik: "Göçebe Oluş"

Öncelikle, filmde kolektif paranoyanın dışsal uyaranı olarak sunulan ortak düşmanı tanımlamak için, neden bir başka etnik grup değil de özellikle Yörükler seçilmiştir? Bu tercihi özellikli kılan gerekçe nedir? Kuşkusuz konargöçer bir yaşama sahip olan Yörükler, kurulu toplumsal/devletsel düzenin ve yerleşik olanın zıddını, bağlanmamayı, bir tek yere ait olmamayı, bir anlamda yersiz yurtsuzluğu ve "göçebe oluş"u imgeledikleri için... Göçebelik, güven telkin eden sonuçları itibariyle sağlamlığı denenmiş bir aidiyet kutsamasının bir tür reddiyesi olarak kendi içinde köksüzlüğü barındırdığı içindir ki, yerleşik düzenin gereksindiği güvenlik duygusu için de açık bir tehdittir. Başlıca özellikleri "yer değiştirmek" olan Yörüklerin, "ulus" adlı ufku sabitin o büyük ailesine pek uygun düşmeyen yaşam tarzları bile, "bu taraftakiler" için başlı başına ontolojik bir güvensizlik kaynağıdır. Hareket eden her şeyi kendine tehdit olarak gören bir fikri sabite karşılık, Yörük ya da göçebe, düşüncede ve ilişkilerde serbestliği, sürekli ve çokyönlü bir akışkanlığı, özetle zihinden zihne göç eden düşünceyi temsil eder. O, kendisini oluşturan unsurların her birinden sadakat, uyum ve itaatkâr tavır bekleyen birlikçi düşüncenin pratikteki yalanlanışıdır. Aynı zamanda birbirine karşılıklı güvenceler sunan iki başat olgunun, yasa ve devletin zıddını simgeler. En basit ve anlaşılır düzeyine indirgeyerek söylersek, yerleşiklik demek yasa demektir ve yasa, doğrudan devletli toplumu ifade eder. Her ikisi de resmi ve zorunlu olan ile rasyonel yükümlülükler geliştirmenin katı mantıksal kabuğunu oluşturan sistemin temel kurucu öğeleridir. Oysa göçebelik, kalabalıklara dalan düşünceyi, kendisine hiçbir kalıcı ikamet ya da iktidar alanı açma kaygısı duymaksızın ilerleyen düşünceyi, kısacası her türlü belirlenimden kopuşu ifade eder. O, en yalın anlamıyla, "dışarıda"

olan, "dışarlıklı" olandır. Ana akım düşüncenin içerici, kendi sınırları içine dahil edici tahakkümüne maruz bırakıldığı ve bundan kaçamadığı zamanlarda bile "kayıt dışıdır". Oysa yerleşikliğin trajik kutbunu oluşturan yasada, "uygarlık adı altında insanı kuşatan bu ikinci doğada aslında her şey (olan da, olması gereken de) kayıtlıdır" (Çetinkaya 2012: 23).

Hareketsiz kalan, akışların çizgisini göremez, çok dikkatli baksa da bunu göremez. Buna karşılık, yer değiştirme olgusunu kendisine temel kalkış noktası yapmış olan göçebe, her şeyi sonsuz hareketin, değişimin ve devinimin içinden kavrar; değişenle aynı hızda değişebilme yetisine sahip olmak demektir bu. Söz konusu yetinin sunduğu avantajlar kırılgan olduğu ölçüde sonsuzdur. İlkin, sürekli yer (kabuk) değiştirme, yerleşikliğin güç ve iktidar talep eden ikliminden mutlak biçimde ayırır onu; ikinci olarak –göçebenin farklılığını tescilleyen ikinci temel niteliği de diyebiliriz buna– herhangi bir güç ya da değerler alanına saplanıp kalmamasının bir sonucu olarak, ne olursa olsun hiçbir şeyi "sahiplenmeme" güdüsünde karşılığını bulur – ki insanlığın selameti adına az şey değildir bu. Daha açık söylersek, bir şeyi kullanıyor ya da ondan yararlanıyor olmak onu sahiplenmeyi gerektirmez kesinlikle. Dolayısıyla göçebe, tutucu olmaması ve sahiplenmeyi bilmemesiyle, önemli bir yaşam biçimi farklılığını getirir gündeme. Mesele şöyle de ifade edilebilir bir başka açıdan: Yerleşikliğin düzeninin bireyin tüm verili değerler üzerinden toplumsallaşmasını varsaydığı yerde, göçebelik, doğanın bireyleşmesini esas alır.

Bu ayrım önemlidir, çünkü ilki devletli varoluşa karşılık gelirken; ikincisi, yani göçebelik, "devletsiz varoluş"tur (Çetinkaya 2012: 25). Namütenahi doğanın her karışını ve yolları kendi memleketi bilmiş bir varoluş biçiminin, başlangıcı devlet olan bir geçmişi olamayacağı gibi, sonu devletli düzenle noktalanacak bir geleceği de yoktur, olamaz. Göçebe, bu ele avuca sığmaz, atomize olmuş, tedirgin edici niteliğini yaşamı kesin hatlarla sınırları çizilmiş verili bir şey olarak kabul etmeyen bir anlayıştan alır, başka bir deyişle, mutlak bir zorunsuzluğun güdümündeki karşılaşma biçimlerinin tesadüfiliğinden... Şu halde Çetinkaya'nın deyimiyle, "kendi çeşidinden olmayanı yabancı sayan kalabalığın" uzağında (37), tepkilerini içsel özgürlük dürtülerinin biçimlendirdiği göçebe, büyük kitlelerin teveccüh ettiği dinler ta-

rafından "şehvet" denilerek itibarsızlaştırılan (39) ve modern uygarlıkla birlikte insanlığın ufkundan yavaş yavaş silinmeye başlayan haz ilkesinin de yeniden tesisini başarabilme gücüne sahiptir. Dahası, doğayı bireyleştirerek toplumsalın "dışında" görece özerk ve yaşanılır bir mıntıka oluşturan bu varoluş biçiminin, özünde "birbirine karşı kötülük etmeme" şeklindeki bir sözleşmeden doğmuş ama bu sözü tutmayı başaramamış bir "toplum durumu"na karşı yöneltebileceği çok haklı eleştirileri vardır. Daha imza edildiği ilk andan itibaren, başka bir olasılığın varlığını dışlamayı neredeyse gizli bir yasa hükmü haline getirmiş olan bu taahhütname, gerçekten de birlik ve düzen adına yol açtığı tahribatın büyüklüğü yüzünden yargılanıp mahkûm edilmeyi hak etmektedir.

Nitekim yargılanmış ve de mahkûm edilmiştir. En ciddi yapıtlarının en ateşli bölümlerinde bu konuyla ilgili tartışmalar için görkemli vicdani mahkemeler kuran düşünürlerin sayısı hiç de az değildir: Nietzsche, Kafka, Foucault, Deleuze, Derrida, Cioran, Rousseau, Sade vb. Bu düşünürlerin hemen hepsi, farklı biçimlerde, böyle bir sözleşmeden doğmuş ahlaksal ve politik düzenlemelerin hayaletiyle boğuşmak zorunda kalmışlardır. Freud'da "Uygarlığın Huzursuzluğu" biçiminde formüle edilmiş olan aynı toplumsal düzenin ilkeleri, Bauman'da türlü postmodern lakırdıların yol açtığı hoşnutsuzluklar biçimini almış olsa da, neden olduğu etkiler temelde hiç değişmemiştir. İster teknik/bilimsel/rasyonel aklın yaşamın her alanında egemen ve geçerli addedilişinin mutsuz kıldığı bir modernlik, isterse her tür rasyonel ölçütün terk edilmesiyle birlikte gün yüzüne çıkan büyük yaşamsal çözülmenin adeta bir değer salgını kılığına büründürdüğü postmodernlik olsun, her iki halde de, "toplumsal düzen" adıyla vurgulanan şey, kapısını içeriden kendi üstüne kapatarak evi/yuvayı bir hapishaneye dönüştürmüş olan insanlıktan başkası değildir (Bauman 2013: 135).

Şu halde yerleşikliğe karşı göçebe oluşun sunduğu avantajlara geri dönecek olursak, diyebiliriz ki, yerleşikliğin kolaycı varoluşu mümkün ve arzu edilir kılan yasanın hatırlanışını sürekli teşvik eden temrinlerine karşılık, göçebe oluş, kökensel anlamını kendisi için sunulan yaşama koşullarını deneyimleyerek öğrenmekte, öğrenilmişi ise sürekli unutmakta bulur. Göçebelik; özünde korunma ihtiyacı ve güven-

lik arayışının dolaysız bir ürünü olan ve her düzeyde resmi ya da gayrı resmi, bireysel ya da toplumsal otorite kanallarına akort edilmiş ilişkiler, birlik ve dirlik çağrısı yapan toplumsal bir düzenin aksine, tıpkı Ibsen'in ünlü oyunu *Nora*'da bireysel özgürlük ve bağımsızlığın elde edilişinin somut simgesel anlatımı olarak yetkin bir betimlemesine tanık olduğumuz "kapısı *dışardan* kapatılan ev"e benzer. Sözcüğün gerçek anlamında, göçebenin evim diye bellediği yer, olasılıkların ve beklenmedik olay ve karşılaşmaların uzamı olan *dışarısı*'dır. Ve burası gerçekten de özgürleştirici bir alandır. Çünkü akışkan bir yaşamın, gidiş gelişlerin, gezinişlerin, aranışların, sürekli yenilenişlerin biçimlendirdiği bir varoluş tarzının öngörülerle yüklü, belli ve bilinen bir mekânın değişmez sakini olmakla hiçbir ilgisi yoktur. Nasıl ki "öngörülebilir çileler muhayyileleri tahrik etmez" (Cioran 1999: 16) ve dolayısıyla yeni hakikatlere ve duyumsamalara kapı aralayamazsa, sürekli oluşan ve yok olan bir algılamalar, duyumsamalar ve görüngüler döngüsünün işler tutulmasından sorumlu özgürleştirici bilinç de, zihinsel seyahatlerin yenileyici gücünden beslenir... Sonuncusu, sürekli oluşup yok olan bir yer yurt duygusu ve kendi kendini silen hafızanın özgürleştiren gücüyle ilişkiliyken; ilki, soluklandığı yeri sahiplenerek varoluşunu oraya sabitlemenin tutsak edici kuralcılığını dayatır. Yine sonuncusu, uyum için biriktirilmiş kolektif deneyimlerin harcanışını bir tür yenilenme ve arınma ya da safra atma ayini olarak görürken; ilki, tam da bu biriktirilmiş kolektif deneyimlerin var ettiği ahlaki müeyyideler üzerine inşa olunmuş totaliter nitelikli iletiler tasarlar. Bu nedenledir ki, yerleşik/devletli varoluşun yol açtığı sorunlar, "gerçek anlamda toplum" olamamanın zor üzerinden tesisinin itirafı gibidir.

Yerleşik toplumsal düzenin, bir anlamda da çoğunlukçu düşüncenin en az sevilenleri hakiki anlamda değişimden ve onun ufku genişleten niteliğinden söz edenlerse eğer, göçebeler en az sevilenlerdir. Fiziksel olarak yer değiştirip durmaları bile, kurulu düzenin sühulet telkin eden mantığı için adeta bir deprem etkisi yaratır. Göçebelik, bir yönüyle de toplumsal bütünlüğün bilinmedik bir nedenle her an parçalanacak ve dağılacak olmasından duyulan endişeli bir bekleyişle dağlanmış bunalımların körükleyicisi, bir türlü bastırılamayan bilinçaltı korkusudur. Çünkü bu bütünsel kimliğe zarar verecek bir çatlağın

hissedildiği her seferinde, bilinçaltındaki aynı bastırılmış korkunun geri dönüşüne tanık olunur. Korkunun kaynağı ise, hemen her zaman eldeki mevcutlara karşılık alternatif olasılıkların fütursuzca gündeme getirilmesinde somutlaşır. Bu, Mutman'ın deyimiyle, "sürekli bir başka yaşam, bir başka düşünce olasılığıdır" (1995: 80). Bu olasılıklar ürkütücüdür; çünkü hep aynı kanaat ikliminin gölgesinde konaklayanlar için yaratıcı düşüncenin huzursuz edici imkânlarının örgütlü gücüne işaret ederler. Bu olasılıklardan bir teki bile açıkça beliriverse, sanki artık yaşam eskiden olduğu şekliyle akmayacaktır, ve tahmin edileceği üzere, verili ve meşru addedilenin dogmatik ve doğrucu imgeleri yeni hakikatlerin de deneyimlenebileceğinden söz eden bu aykırı sese karşı tüm silahlarıyla ayaklanacaktır hemen. Kalkışma, aslında somut bir "göçebe"nin varlığında her tür kolaycılığa karşı yaratıcı, icat edici, ezber ve değer bozucu, sarsıcı ve dahası, sınırları ve etkileri tam olarak kestirilemeyen belirsiz bir düşünceye yöneliktir. Zira "göçebenin mekânı sürekli değişir, sınırları belirsizdir, keşfedilen değil, sürekli icat edilen, [bin bir çabayla] yaratılan bir mekândır" (Faruk 2013: 4).

Belirsizliğin neden olduğu panik öylesine yıkıcıdır ki, "tepenin bu tarafındakiler" için, arada uğursuz öngörüleri kışkırtan böyle bir yükselti olmadığı zamanlarda bile savunmacı reflekslerin uyarılması bakımından gerek duyulan en iş görür gerekçeleri üretir. Temkinli düşüncenin denetim altına almakta zorlandığı belirsizlik, değişim duygusundan yoksun ahlaki ve politik düzenleri yeni bir başlangıç fikriyle temelden sarsma gücüne sahiptir. Faruk'un Deleuze'den mülhem işaret ettiği biçimde, göçebe düşüncenin asıl gücü, değişim duygusundan yoksun olanları ya da politik bir mücadeleden yorgun düşmüşleri değil belki ama, "'bitmiş tükenmişliklerini' kabul edenleri yeni bir başlangıç için kışkırtmasında" yatar (3). Biz de Deleuzecül bir kavramı ödünç alarak söylersek, filmde mülk sahibi Faik ve onun kendi etrafında örgütlediği eril, militarist ve yer yer de Gön'ün sözünü ettiği homososyal ve dışlayıcı cemaatin bağrında soluklandığı ve özünde tekyönlü, kapalı ve kısır ilişkilerin yürürlükte olduğu "çizgili mekân"a karşılık, Yörükler daha açık, çokyönlü, akışkan ve serbest ilişkiler geliştirmeye izin veren "pürüzsüz mekân"ı mesken tutmuşlardır. Bu ise kuşkusuz onların toplumsal organizasyon içindeki kod ve kod-

lamaların birçoğundan muaf oldukları anlamına gelir; bir bakıma da gerçekten özgür oldukları anlamına... Şu halde, yerleşikliğe ve düzen algısına karşıtlığıyla gündeme gelen göçebe, beraberinde kendi aykırı yasasını getirir. Bu yasa, "yerinde durmamak, yer değiştirmek, hiçbir mekân ya da düşünceye bağlanmamak" (Karadağ 2013: 11) değildir sadece, aynı zamanda yeni ve bilgece bir varoluş tarzı yolu tutmak anlamına gelir. Yolculuğun yolu öncelediği bu perspektifte, asıl önemli olan yola çıkma zorunluluğudur.

Bunun anlamı ise şudur: Her türlü tarihsel ve toplumsal belirlenmişliği, verili olana yönelik mücadeleler ve itirazlarla oluşmuş bir "karşı-hafıza" üzerinden ve onun imkân sunduğu bir kaçış çizgisiyle aşma eğilimi; ya da bireysel ve toplumsal olarak "çizgili bir uzama" sabitlenme ihtiyacına karşılık, alttan alta gelişen bir köksüzlük bilinci... Bu, mutlak bir belirsizlik, yönsüzlük ya da rastlantının boyunduruğu altında iş görmek ya da Deleuzecül düşüncenin de işaret ettiği gibi, "Yolculuğun bilinmeze doğru yapılması değil, zorunlu olması" durumudur (13). Kuşkusuz yolculuk "merkez"de olmayana doğru yapılır; kazara yeni güç ve iktidar alanları yaratmamak için aşağıya ya da yukarıya doğru değil; daha ziyade yatay olarak, tıpkı bir ağacın yerin altında yanal biçimde uzanan kökleri gibi, yanlara ve kıyıya doğru... Çünkü merkezde olana doğru yapılan yolculuk, hemen her zaman güce doğru yapılan yolculuktur. Halbuki göçebe düşünce "dışarıda" olanın, kıyıda, marjlarda kalanın, merkezi düşünce tarafından içerilmemiş olanın omuzlarından kalkınır. Dolayısıyla yeni güç çizgileri yaratacak hareketlerden kaçınmak gerekir. Özünde bulaşıcı bir şey olan güçle temas etmemek ve aradaki mesafeyi korumak gerekir. Göçebe düşüncenin en temel ilkesidir bu. Güç ve iktidarla umulmadık karşılaşmalarda ise, "dişlerin arasında bükülüp bükülmeme" meselesidir aslolan; "bozkırda hayatta kalma"yı başarma iradesi (15-16).

Tepenin Ardı filmindeki her menfur eylemin daha başından faili belli madunları olan Yörüklerin, "yersiz mekânları" mesken tutmuş yaşamları, şehre karşılık bozkırın sınırsız ufkunun hizasına kayıtlıdır. Çünkü açıklığın boyutunu ve indirgenemez olanın ufkunu simgeleyen bozkırın, Levinas'ın deyimiyle, "yeryüzü ile indirgenemez bir ilişkisi vardır" (2011: 31). Bu biçimiyle de kapalılığı, ızgara planları ve sınıfsal açıdan bölümlenmiş mıntıkalarıyla karşımıza dikilen şehrin karşı-

tıdır; oysa yeryüzünün bütün engebeleri, gökyüzünün hizasından bakan kişi için ansızın yok olur. Bozkır adamı da böyledir; olup biten her şeye geniş bir açıyla, uzaktan, gökyüzünün hizasından, ötelerden bakar, dolayısıyla bütünü daha iyi "görür". Kırsal doğadaki döngüyü, zamanın akışını, mevsim ve gün dönümlerini, yaban hayvanlarının göç yollarını, rüzgârın fısıltılarını, toplumsal olaylardan görece daha yavaş değişen olgular oldukları için, üzerinde yaşadığı doğa parçası içinde daha kolay gözlemler. Tıpkı yönetmen Emin Alper'in ustaca kullandığı kamerasının yarattığı –uzaktan olup biten her şeyi anlamanıza imkân veren– bakışın etkisinde olduğu gibi...

Ne ki Yörüklerde, bozkır adamında ya da göçebede, yerleşik değerler ve düşünceler alanına ilişkin hiçbir tutkulu sahipliğin olmaması, evin ve yuvanın verdiği teskin edici güven duygusunun bulunmaması biçiminde tecelli eden "yabanıl" eğilimler, daha başka tehditlerle birleşerek, er geç marjdaki kaçağın sistemin steril sınırları içine nüfuz etmesiyle sonuçlanır. Filmde, bu sızmanın kanıtlarını sadece Faik'in özel mülkünün sınırları içinde değil, devletin resmi asayiş kuvvetleri nezdinde de gözlemlemek mümkündür. Faik filmin bir yerinde, Yörüklere yönelik "şikâyetlerini jandarma komutanına defalarca ilettiğini, ancak jandarmanın da bu konuda çaresiz kaldığını" belirtir. Bu ifade bize sitem dolu bir cümle olmanın ötesinde ne söylemektedir? Düşmanın, yani Yörüklerin sadece paranoyak ve dışlayıcı davranan bir grup insan arasında değil, aynı zamanda devletin güvenlik güçleri nezdinde de "resmen" kök salmış ve infial yaratmış olduğunu. Dolayısıyla Yörükler rasgele seçilmiş "dışarlıklı" bir grup imgesi değildir filmde; Türkiye'nin siyasal tarihi içinde kendilerine her zaman diğerlerinden daha "tercihli" davranılmış madunlarının, altı gerçek olaylar, cürümler, yargılar ve düşüncelerle doldurulmuş gerçekçi bir temsilidir. Dolayısıyla Yörükler vurgusuyla, düşmanın hiç de hayali bir düşman olmadığını anlatmak ister gibidir Alper. Nitekim kendisiyle yapılan bir söyleşide de açıkça belirttiği gibi, onu "bu filmi yapmaya iten en önemli sebeplerden biri ülkede yaşanan Kürt sorunudur" (Alper 2013: 4). Burada hemen şöyle bir soru gelebilir akla: Eğer bu doğruysa, film boyunca niçin bir kez olsun Kürtlerden söz edilmemekte, bunun yerine Yörüklerin adı anılmaktadır sürekli? Yoksa simgesel bir anlama sahip olan "Yörükler" tüm madunları temsilen seçil-

miş genel bir imge midir? Ya da maduniyet biçimlerine ilişkin soyut bir kategori mi? Alper'in bu soruya verdiği yanıt son derece makul bir yanıttır: "Çünkü bu film evrensel bir film olmalıydı" (4). Böylelikle maduna ilişkin çağrışımların etki ve yayılım alanı genişlemiş olur. O artık her kılık ve eşkal altında ve her yerdedir. Bu biçimiyle konumlandırılan düşman, tüm somutluğu ve egemen toplumsal bilinçte neden olduğu ürküntüyle birlikte varlığını sürekli hissettirir. Sıfatlarına yönelik tamlamalar dönem dönem değişse de faillerin adları hiç değişmez: Onlar Kürtler ve Alevilerdir, Eşcinseller, Ateistler ve Fahişelerdir, Çingeneler, Ermeniler ve Komünistlerdir, "Gezi"ciler ve "Çapulcular"dır vb. Nasıl ki 6-7 Eylül olaylarını özünde muhafazakâr, milliyetçi ve faşist olan çoğunluğun nezdinde haklı kılmak için İstanbul Rumları günah keçisi olarak seçilmiş ve böylelikle "kara kalabalığın" birikmiş gazı alınmışsa, nasıl ki dinsel yobazlığın resmi siyasal otoritenin eliyle hortlatılarak gerçekleştirildiği Madımak katliamı yalnızca otuz üç aydın insanın hunharca öldürülmesinden ibaret olmayıp aynı zamanda Alevilere verilmek istenen büyük gözdağının kanlı bilançosunun gösterisine dönüştürülmüşse, nasıl ki 12 Eylül darbesini yapanlar insanlık onurunu ayaklar altına alarak gerçekleştirdikleri işkence eylemlerine meşru bir kılıf ve gerekçe olarak "ülkeyi bölmek isteyen" komünistleri ve "anarşistleri" göstermişlerse, ve son olarak nasıl ki 2000'lerin başında kilit altında tutulan son sosyalist devrimci direnişin de "Hayata Dönüş" (Yıldırım Türker'in manidar deyişiyle, "Öldürerek Hayata Döndürülüş") adlı bir dizi askeri operasyonla cezaevlerinin duvarları arasına gömülmesi dışarlıklı tüm farklı fikir ve ideolojilerin topyekûn tasfiyesini haber vermişse, Alper de *Tepenin Ardı* isimli filminde, hayali düşman motifi olarak kendisine Yörükleri seçmiş olmakla, muhafazakâr ahlaksal ve politik sistem için tehdit oluşturan tüm diğer ötekilerin (Romanlar, Çingeneler, ateistler, Ermeniler, fahişeler, eşcinseller, aylaklar, anarşistler, "Gezi" eylemcileri, Kürtler, ama bilhassa da Kürtler vb.) kaçınılmaz biçimde başlarına gelecek olanın mükemmel bir betimlemesini yapmıştır denebilir.



Tepenin Ardı, Emin Alper, 2012.

Sonsöz ya da Komplolarla Yaşamanın Dayanılmaz Hafifliği

"Tepenin ardı", kusursuzca işleyen bir komplo düzeneğidir her şeyden önce; korkunun öfkenin akıldışılığıyla takas edildiği yerdir burası. Ve her komplonun olduğu gibi, buradakinin kaybedeni de demokrasi, barış ve özgürlük vaatlerinin masumiyetidir. Gerek komployu kuran, gerekse onun kurbanı olan açısından. Çünkü Moscovici'nin de dediği gibi, klişe düşünce tarzı ve önyargıların çocuğu olan komplo psikolojisini "aynı anda kendisi ve başkası olma yeteneği" oluşturur (akt. Bilgin 1994: 193). Bu aynı anda hem kendisi hem de başkası olma yeteneği, suçluyu ve suçlayanı aynı yerde aramaya götürür bizi. Tam da Alper'in temkinli bir şekilde önerdiği gibi... Bir anlamda kurban, suçlamaya gücü yetmediği ve buna vakit bulamadığı için suçlandığı, komplocu ise suçlanmadan önce suçlamanın gerekçelerini üretmeyi başardığı ve buna muktedir olduğu için her iki taraf açısından da komplo ihtimali varlığını sürdürür. Ama en çok da kendini bir azınlık grubu üyelerinin yerine koyabilen çoğunluk kampının üyeleri açısından. Bu nedenle, kendini korumanın bir yöntemi olarak, çoğu kez bir azınlık grubunu komplo hazırlamak ve yapmakla suçlamak, "en iyi savunma hücumdur" sözüne benzeyen bir anlayışla saldırmayı

gerektirir (192). Tepenin bu tarafındakilerin durumu da böyledir tam olarak; suçsuz olduklarını çok iyi bildikleri Yörükler üzerinden adeta kendi gizli komplolarının provasını icra ederler. Onları olayların uğursuz gidişatını planlayarak gitgide onarılmaz bir çöküşe yataklık eden "kötü" kimseler olarak damgalayıp, gölgeleri dahil tüm yaşam alanlarını sömürgeleştirirler adeta. Üstelik kendi tahminlerinde hiçbir yanılgı payı bırakmadan yaparlar bunu, taşıdıkları zan ile suç ya da suçların muhtemel faili arasında hiçbir somut nedensellik bağı kurmaksızın... İşin doğrusu, zaten böyle de olması gerekir: Bilgin, komplo zihniyetini geçerli kılan nedenselliğin bildiğimizden farklı bir nedensellik olduğunu, komplo teorisinde neden ve sonucun evrenlerinin birbirinden farklı olduğunu belirtir. "Genellikle" diye yazar Bilgin, "gerçek evrende gözlenen sonuç ya da yaşanan durum, bu evrene ait olmayan bir nedenle açıklanmaya çalışılır" (194). Bu açıklama oldukça makuldür; filmde tepenin bu tarafında olanların "başlarına gelen" musibetlerin nedeni, tepenin öbür tarafındakilere mal edilerek anlamlandırılır, böylece failler açısından her iki evren bütünleşik bir tek evrenmiş gibi algılanarak, yaklaşmakta olan intikamın haklı bir gerekçelendirmesi yapılmaya çalışılır. Yörüklerin sözde ateş açması sonucu telef olan koyunlar, geçmişteki askerlik hayatının kötü anılarından dolayı bir türlü dedesinin kurduğu eril ve militarist dayanışma ağına dahil olamayan Zafer'in esrarengiz ölümü, tüfeğin kaybolması, tam Yörüklerden çalınan keçinin kurban edilişi sırasında bilinmedik bir nedenle tepelerden aşağıya yuvarlanan kayalar vb. tüm bu olaylar hep görülmeyen ama varlığı hissedilen bir kötülüğe işaret eder. Dolayısıyla Kearney'in deyimiyle; "başkalığın aşırılığı" olarak görülen şeyin "şeytanlaştırılmasına" hizmet eder (2012: 59).

Komplonun somut olaylarla açıklanamayacak daha başka nedenleri de vardır kuşkusuz. Egemen toplumsal sistemin verili değerlerine indirgenmiş bir yaşamın azınlık bir grubun üyeleri ya da etnik çekiniklikler açısından hiçbir bağlayıcı değeri yoktur. Hele de söz konusu grup politize olmuş niteliğiyle ön plana çıkan bir grupsa, böyle bir indirgemeyi daha başından reddederek, toplumsallaşmayarak, "normal" olandan belirgin bir sapma açısıyla yaratır kendi uzamını. Bu uzam, kendini ortalama ya da meşru bir algıya göre ayarlayan konformist eğilimlerin değil, var olma ve kendini gerçekleştirme dürtülerinin yo-

ğun baskısı altındaki bir devinimin ürünüdür. Dolayısıyla madunun tabi olmayı reddettiği yerleşik yaşamın belirlenmiş göğünde durmadan yer değiştiren lanetli gölgesidir onu diğerleri için tahammül edilmez kılan... Muhafazakâr ahlaksal ve politik düzenin şiddetinden korunmaya çalışmanın bedeli, madunun sürekli olarak yeni şiddet biçimlerine maruz kalmasıyla (dışlanma, damgalanma, günah keçisi haline getirilme, komplo vb.) en katmerli biçimini alır. O, hâkim olunamaz varlığı, düşüncesinin içerdiği farklılıklar ve belirsizlikler, boyun eğmeyi reddeden tavrı, kural ve değer tanımazlığıyla tahammül edilemezdir. Her şeyden çok da farklılığa doğru olan yolculuğunu sürdürerek, egemen toplumsal yapıya eklemlenmenin kendisine sağlayacağı güvencelerden uzakta durmayı seçtiği için. Bu nedenle de, "kendi tabiiyetinin ilkesi" haline gelmiş bağımsız bir varoluş tarzı geliştirebilmiş olmayı başardığı için sevilmemekte, gittiği hiçbir yerde istenmemektedir.

Şayet daha önce de değindiğimiz gibi, Yörüklerin yerleşik değerler ve düşünceler alanının süreğen göçebeleri –ve bu nedenle de en şöhretli komplo kurbanları– oldukları hatırlanırsa, onların gerçekliği reddedilmiş tüm madunlar adına kurulu toplumsal düzene yönelik eleştirileri şu bir tek uyarı cümlesinde somutlaştırılabilir: "Hareketsiz seyahat, insanı özne olmaktan çıkarır" (Diken ve Laustsen 2011: 130). Gerçekten de durmanın, yerinde saymanın cumhuriyetinde yolculuğun bedeli son derece pahalıdır, çünkü uyumlu yerleşikliğin göbeğinde, saatler geceyarısını vurduğunda, sancılı biçimde değişmesi mukadder olan hayatın karabasanı sarmaz insanı, ya da simgesel hiyerarşiden kopuşun, özgürlük ve bağımsızlık isteğinin temel itici güçler olduğu yeni bir varoluşun çağrısından çıt çıkmaz. İyi ki de çıkmaz, çünkü koşulları her an yeniden yaratılması, icat edilmesi gereken bir hayat tahayyülüdür gerçekten seyahat eden kişiye zorunlu biçimde kendini dayatan. Oysa hareketsiz seyahat, var olanı kabullenip onunla yetinmenin acısını daha da derinleştirdiği gibi, mevcut olanı değiştirme yetisinden yoksunluğun ürünü bir özne'sizlik gerçeğiyle de baş başa bırakır insanı. Hareketsiz seyahatin var saydığı böyle bir "özne" ise, varoluşsal kaygılarının temelinde kendi hayal gücünün körelmiş hayaletini bulur. Bu öylesine caydırıcı bir hayalettir ki, sonsuza dek durmayı, değişimden duyulan korku yüzünden olduğu yerde mıhlanıp

kalmayı, kabullenmeyi, var olanla, sadece sunulanla yetinmeyi en güvenli yaşama yolu olarak fısıldar kulağa. Öyleyse, hareketsiz seyahatin sunduğu teselli, yolu önceleyen yolculuk düşüncesine kısa devre yaptırmayı amaçlayan düzenin ölü bir taahhüdünden başka bir şey değildir. Böylelikle, kimse gerçekten hareket etmediğinden, hiç kimse gerçekten kaybolmayacaktır da, yan yollara, arka sokaklara, tekinsiz mahallere sapmayacaktır. Dolayısıyla "tepenin ardı"na tümüyle bilinmez, umulmadık ve tehlikeli şeyler barındıran bir yer olduğu için değil; aksine, olasılıkların uzamını sürekli genişletme çağrısı yapan bir yer, değişim duygusunu kışkırtan bir yer olduğu için seyahat edilemez bir türlü. Bu yüzden de tepe, gerçekte fiziksel olarak değil, zihinsel/nefretengiz bir yolculuğun hedefi olarak belirir. Asıl ve gerçek anlamıyla tepenin ardına yolculuk, filmde de Zafer'in kanlı post altında ölü bulunan bedeninin yol açtığı infialle birlikte başlar. Hareketsiz seyahat fikrinin terk edildiği bu son sahnede, tüm zanlar ansızın gerçek olur; ölümcül fantazilerin kabuğu çatlar ve bizzat kendileri de kurdukları fantazinin bir parçası olan karakterler sonunda "eyleme geçerler." Ne var ki öfkeli, hınç ve nefret dolu, gözlerini kan bürümüş kişiler olarak çıkarlar yola; kendi yaptıklarıyla cesurca yüzleşmek için değil. Mülk sahibi Faik, oğlu Paşa, torunu Caner, ortakçısı Mehmet ve onun oğlu Sülü, film boyunca kafalarında ayrı ayrı kurdukları düşman fantazisini –bu hâyâsız komployu– gerçek kılmak için sonunda tek sıra halinde tepeye doğru tırmanışa geçerler. Filmin bu mecburi tırmanışın akıbetini entrik kafaların bozuk niyetlerinin insafına terk eden önerisi, söz konusu komploya fazladan estetik değer katan bir etki üretir; aslında filmin, başından beri biz seyircilerle arasındaki duygusal ve düşünsel mesafeyi korumakta ısrar ederek somutlaştırmaya çalıştığı özdeşsizliğin beklenen etkisidir bu. Bir başka deyişle, yönetmenin seyircinin bakışıyla aradaki perdeyi/sahneyi yıkmaya kararlı oluşunun yarattığı bir etki... Filme mekân olarak seçilmiş bozkıra gelince; esaslı olduğu ölçüde kıyıcı bir komplo düzeneğinin sınırları, doğanın uçsuz bucaksız dehşetini de yedeğine alarak en iyi bozkırda görünürlük kazanır. Hayal gücünün genişliğini olduğu kadar, karabasanların da uçsuz bucaksızlığını taşır içinde... Şiddetine sınır çizilmemiş dehşettir bu; ufkun kayıp çizgisiyle anlamsal akraba olan bir dehşet. Öte yandan, uçsuz bucaksızın ezeli mekânı olan bozkır sonsuza

yerleşmiş ıssızlığın, etrafı uçsuz bucaksızlıkla çevrili içe kapanmışlığın uzamıdır. Bu tür bir mekân, Bachelard'ın deyimiyle, "eylemi çağırır, bu arada hayal gücü de eylemden önce çalışmaya başlar" (2013: 42). Gerçekten de hayal gücünün eylemden bile önce kışkırtılması ve onu öncelemesi ne ilginçtir! Hele de söz konusu hayal gücü kötücül niyetlerin denetimindeyse, uçsuz bucaksızın tekinsiz bilinciyle çevrili olanların kendilerini "içinde güvenlik düşleri kurmaya" itecek bir yuvaya ihtiyaç duymalarından daha doğal ne olabilir? Tam da "hayali düşman" Yörüklere karşı, zapturapt altına alınmış mülkü inatçı bir savunma hattına dönüştürerek bu savunmadan ateşli bir kolektif paranoya üreten Faik ve mahdumlarının yaptığı gibi. Zira yuva ya da mülk, her ne kadar "iğreti" anlamlarla dolu olsa da (136), dışarının, tekinsizin beklenmedik saldırısına karşı hâlâ bir kale sağlamlığına sahiptir. Evini uçsuz bucaksızın ortasına kurmuş öteki'ye gelince; onun durumu, yuvasını azgın deniz dalgaları üstüne kuran halkion kuşunun durumuna benzer; her yükselen dalgayla birlikte dağılan yuvanın yeni baştan yapılması gerekir; dahası, yuva mukadder biçimde yıkılmak için yapılır ve bu sonsuza dek böyle devam edip gider. Öteki için de durum aynıdır; onun da ikamet ettiği yer, en akla hayale gelmez komplo düzeneklerinin işletildiği bir yer, kızgın yaz güneşleriyle aydınlanmış gündüzü bile sonsuz karanlık bir gece, kolektif paranoyaların her an pusuya yatmış tehditleriyle kuşatılmış olan her yerdir. Güvenlikli, iğreti yuvaların dışıdır onun evi, buna karşılık ışığın içi, en ücra mutlulukların hazdan şişmiş gövdesidir de. Ya da belki madun için kendi hakikatinden başka bir tutamak, gerçeğin gölgesinden gayrı güvenli bir sığınak yoktur. Ve Bachelard'ın dediği gibi (168), neden olmasın, "gölge de bir konuttur..."



Saç, Tayfun Pirselimoğlu, 2010.

Tayfun Pirselimoğlu, "Vicdan ve Ölüm Üçlemesi"nde sonbaharı resmeden bir ressam edasıyla parıltısız, karanlık, mutsuz ve her ânında ölümü çağrıştıran bir renk skalası sunuyor izleyiciye...—

"Vicdan ve Ölüm Üçlemesi" Ekseninde Aynı Kentlerin G'ayrı Dünyaları

Özgür İpek

Bazen dışlanmışlığı sahiden bir şölenden dışlanmışlık olarak anlatır Dostoyevski. Birileri bir şeyler kutluyordur; bir tek Dostoyevski'nin kahramanı, bir tek o, şölenden payım alamamıştır.

Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili*

Georg Simmel, *Bireysellik ve Kültür* adlı eserinde "yabancı", "soylu", "cimri" ve "savurgan" vb. toplumsal tipler arasında konumlandırdığı "yoksul" karakterini öteki insanların yardım ettiği yahut yardıma hakkı olan kimse olarak tanımlar. Simmel'e göre doğanın dayatmasıyla birlikte ortaya çıkan yeme, içme, giyinme ve barınma gibi temel ihtiyaçlarını karşılama konusunda yetersiz kalan kişi yoksuldur. Simmel, toplum tarafından yoksullara yapılan yardımların onları kalkındırmaktan ziyade egemen sistemin devamlılığına hizmet ettiğini düşünür. Yoksul kendisine yapılan yardımlar dolayısıyla yoksul olmayı sürdürürken, muktedir hayatına kaldığı yerden devam eder. Yoksullara yönelik olarak yapılan yardımların devlet nezdindeki pragmatist yanlarına dikkat çeken Simmel, yoksul ibaresiyle karakterize edilen toplumsal konumun, bireylerin veya derneklerin söz konusu konumu düzeltmek için yaptıkları çalışmalar tarafından belirlendiğini ifade eder (2009: 155-78). Bu anlamda yoksulların, görünürlük alanlarının içerisine kendilerine yönelik olarak gerçekleştirilen yardım politikaları kanalıyla dahil oldukları söylenebilir. Bununla birlikte yoksulların

yararına olduğu ileri sürülen yardım çalışmalarının, bir çeşit denetimci mekanizmaya hizmet ettiğini düşünmek de mümkündür. Hatta yoksulluğun görünümleri türünden bir alan üzerine yoğunlaşan araştırmaların, ekseriyetle yönetimsellik zihniyetinin tezahürleri bağlamında ortaya çıktığı da öne sürülebilir (Erdoğan 2007: 31). Bu bakımdan bir tür hizmet muhafazası altında yürürlüğe konulan uygulamalar ile sivil toplum örgütleri kanalıyla yürütülen çalışmalar, bir biçimde insanların kodlanarak denetlenmelerine zemin hazırlamaktadır. Dahası, yoksullukla mücadele faaliyetlerinin, yoksul insanların refahlarını sağlamaktan ziyade onların sermayenin istediği biçimde disipline edilmelerine hizmet ettiği de iddia edilebilir. Bu noktayı açımlayabilmek adına, "disiplin" nosyonunun toplumsal yer edişi üzerinde durmakta yarar var.

Michel Foucault, disiplinel faaliyetlerin öne çıktığı toplumsal yapılanmalarda, insan bedeninin cezaların ve eziyetlerin kaydolduğu bir yüzey olmaktan çıkarılarak, oluşturulması, düzeltilmesi ve ıslah edilmesi gereken bir nesneye dönüştüğünü ifade eder. Foucault'ya göre bilimsel kesinlik kisvesiyle sunulan bütün disiplinel söylencelerle beraber pratik anlamda hayata geçirilen tüm araştırma ve eğitim faaliyetleri, bedene belli birtakım nitelik ve yeteneklerin kazandırılması adına uygulamaya konulmaktadır (2000: 248-50). Daha evvelki dönemlerde toprak üzerinde kurulan tahakküm biçimleri, disiplinci toplumların yaygınlaşmasıyla birlikte insan bedenini etki altına almaya başlar. Bu eksen değişikliği, Foucault'nun *biyopolitika* olarak adlandırdığı, yani bedenin üzerinde hüküm süren bir erk biçiminde yansır. Böylelikle bizzat insan bedeni, iyileştirilmesi, geliştirilmesi ve sermayenin istediği şekilde işlevsel bir karaktere sahip olması gereken bir nesneye dönüşür. Bu tarz bir sistematiğin başat bir rol üstlendiği toplumsal yapılarda, kapatılmanın kurumsal ve sosyal alanları bütünüyle kuşattığı gözlemlenmektedir. Bireyler ailelerinden başlayarak okullarda, yurtlarda, kışlalarda, işyerlerinde ve elbette kapatılma denildiğinde akla gelebilecek ilk mekânlardan birisi olan hapishanelerde sürekli bir biçimde denetim altında tutulmaktadır. Gözetimin ayrıştıran, kontrol eden ve sınıflandıran bir mekanizma olarak işlediği kentler, bütünüyle insanların kendilerini rahat ve güvende hissetmekten uzaklaştığı mekânlara dönüşmüş durumdadır. Dahası, yaşamın her alanına

nüfuz ettiğinden söz edilebilecek olan gelişmiş Benthamcı asimetrik gözetim düzenekleri dolayısıyla, toplumun kendisinin bir tür hapishane gibi işlemekte olduğu da söylenebilir.

Disiplinci toplumları baştan başa çevreleyen kurumsal yapılar, bedenlerine içkin bir şekilde var olan resmi söylemler aracılığıyla yaşamın kılcallarına kanalize olmayı sürdürmektedir. Foucault, ıslah kurumlarının "biz cezalandırmıyoruz, tedavi ediyoruz, iyileştiriyoruz" kabilinden resmi söylemlerle öne çıktıklarını, ancak bu söylemlerin onların gerçek niyetlerini gizlemekten öte bir anlam ifade etmediğini dile getirir (2000). Amerikalı belgesel yönetmeni Frederick Wiseman'ın da sinemayla ifade etmeye niyetlendiği bir argümandır bu: Okul, hastane, yetimhaneler, kışla türünden kurumları sarıp sarmalayan söylemsel yapılar ile uygulanan pratikler arasında derin bir farklılık bulunmaktadır. Grant'ın Wiseman filmografisini değerlendirirken söylediği gibi, "Kurumlar, bir nevi varlık sebepleri olarak yücelttikleri söylemlerini, uygulama alanlarına aynı şekilde yansıtmamaktadırlar" (2006: 3). Diğer bir ifadeyle kurumsal yapılar, resmi söylemler aracılığıyla sorunlu toplumsal hakikat alanlarını örtmeye, gizlemeye gayret ederler. Bu yaklaşımın pratiğe dökülmesiyle, insanlar kapitalist endüstriyel mekanizmanın gözettiği normlar ekseninde biçimlenirken, aykırı olan tipler toplumdan uzaklaştırılmakta, ıslah edilmekte ve dönüştürülmektedir. Bu noktadan bakıldığında yoksul bireyleri analiz etmeye odaklanan çalışmalar ile kurumsal yapıları çevreleyen resmi söylemler arasında da bir paralellik kurmak mümkündür. Necmi Erdoğan, yoksulluğu "anlamaya" odaklanan muhtelif politika ve çalışmaların yoksulların bir şekilde polisiye mesele haline sokularak kodlanmalarına hizmet ettiğini ifade eder (2007: 31).

Yoksullara "sözde" yardımlar yapılırken, dimağlarda onlarla ilgilenen "iyi niyetli" birilerinin olduğu algısı yaratılarak insanların olası tepkilerinin ve isyan duygularının önüne geçilir. Türkiye'deki çeşitli kurum ve kuruluşlarca organize edilen yardım faaliyetleri, yoksullar nazarında kısmi tatminler sağlarken, devletin yapısı ve bekası bir biçimde idealize edilmekte, dahası yoksulluğun "erdemlerine" vurgu yapılmaktadır. Üstelik devletin işleyiş mekanizmasına katkı sunan bu tarz pratikler, sadece söz konusu çalışmaların tekelinde de değildir. Bu anlamda medya kanalıyla üretilen "yoksullukları en büyük zen-

ginlikleriydi..."[1] türü söylemlerin, yine televizyon programı yapan – servet sahibi– insanların dini referanslar eşliğindeki yoksulluğu öven açıklamalarının insanlar üzerinde çok daha etkin bir güce sahip olduğu söylenebilir.

Medya hâkim sistemin devamlılığını sağlama hususunda stratejik bir rol üstlenir. Zira medya kanalıyla yapılan yayınlar, tüketim toplumu yapısının maddi imkânlarını ve tüketime dayalı hayat kurgusunu, alternatifi olmayan bir yaşam modeli olarak sunar. Bu anlamda insanlar, yapılan yayınlar aracılığıyla tüketim kültürünün yön verdiği hayat biçimine dair muhtelif bilgiler edinirken, maddi durumu iyi olmayan kişiler, ekonomik bakımdan daha üst seviyelere erişmenin imkânsız olduğunu düşünerek şu an içerisinde bulundukları madun konumunu kanıksama yoluna giderler (Yamanoğlu 2010: 59-60).

Büyük sermaye bünyesinde ve elbette siyasal iktidarın kontrolü altında işleyen ana akım medya organları, yoksulluğun temsiliyeti noktasında, tüm politik ve ekonomik unsurları görmezden gelerek hatta gizleyerek yayın yapmaktadır. Yazılı ve görsel medya kanallarının, yoksulluğu ekonomik ve siyasal bir sorun olarak ele almaktan ziyade ekseriyetle kişiselleştirmeyi tercih ettikleri söylenebilir. Bu tutum da ciddi bir sorun olarak büyüyen, hatta metropol diye anılan kentlerin çeperlerini sarmalamış durumdaki yoksulluğun, dramatik bireysel öykülerde yer alan biricik unsur olarak yeniden ve yeniden üretilmesine neden olur. Başka bir ifadeyle, ana akım medyada yoksulluk, politik ve ekonomik veçhelerinden soyutlanarak bir bakıma bağlamından koparılarak sunulur. Bu durum, yoksulluğun ortaya çıkıp yaygınlaşmasına neden olan tüm dinamiklerin gözardı edilmesine sebebiyet verir. Hâkim medyatik yapı, yoksulluğun temel nedeni olarak sistemin kendisini işaret etmek yerine, suçu dolaylı olarak yoksulların üzerine atarak faaliyet gösterir. Yoksul insanlar bu şekilde, içinde bulundukları durumun nedenini dışarıda ya da çevrelerinde aramak yerine, kendi bireysel deneyimlerine yönelir. Bu bağlamda yoksul insanların kendi yoksulluklarını kabullenmelerinde ana akım medyanın ürettiği yoksulluğu temsil etme biçimlerinin somut bir etkisi bulunmaktadır. Yoksul birey, patetik sayılabilecek bir temsille sunulan, dramatik unsur-

1. *Pis Yedili* (2011) isimli televizyon dizisi tanıtım jeneriği.

larla bezenmiş bir fakirlik öyküsünü seyrettiğinde, içinde bulunduğu durumdan uzaklaşarak kendisinden daha kötü bir halde olan kişilerin hikâyelerindeki biricikliğe odaklanır. Televizüel aygıt aracılığıyla yoksulluğu temsil etmek üzere sunulan görünümler, toplumsal bir kavrayışın kapılarını bütünüyle kapatarak, kişilerde "bizden daha kötüleri de var" kabilinden bir algı yaratır. Bu şekilde sınıfsal aidiyet algısının önüne geçilerek, yoksulluk bireysel hikâyelerin içerisine sıkıştırılmakta ve simgesel olarak yok edilerek aktarılmaktadır (Ergül ve diğ. 2012: 40, 192-3).

Benzer şekilde, konvansiyonel sinema da seyircilere "uzaklaşmak istedikleri parıltısız hayatlarının övgüsünü sunar" (Adorno 2009: 72). Bu bakımdan popüler sinema filmleri, tıpkı diğer ana akım medya unsurlarının yaptığı gibi egemen iktidar yapılarına ait düşünce ve değerleri yaygınlaştırarak pekiştirme yoluna gider. Yoksulluk meselesine eğilir gibi görünen pek çok film, insanların yaşadığı sıkıntıları salt öykülerinin arka planına yerleştirmekle yetinirken, sorunların etraflı bir şekilde değerlendirilmesine imkân tanımaz. Bu tarz filmler, idare altındaki sınıfların yönetime kendi rızalarıyla katılmalarına bir biçimde aracı olur. Filmsel çatışma evreninde hasıl olan gerilimler yumuşatılır, gerçekler gizlenir ve hiç olmayacak, beklenmedik uzlaşımlar ortaya koyulur. Bu şekilde "her şey yolunda" mesajı verilerek seyirci rahatlatılır ve muhtemel bir toplumsal muhalefetin önüne geçilir. Popüler anlatı kalıplarının içerisine hapsolmuş durumdaki yoksulluk hikâyeleri, öne sürülen uzlaşımlar dolayımıyla seyircileri istenilen ideolojik çerçevenin içerisine yerleştirmeyi amaçlar. Bu minvaldeki dramatik yapılar, anlattıkları öyküler aracılığıyla insanların toplumsal düzenin temel önermelerini kabul etmelerini hedefler (Kablamacı 2011: 266-7).

Türkiye sineması temelinde düşünülürse, sözgelimi *Mahalleye Gelen Gelin* (Osman Seden, 1961), *Oh Olsun* (Ertem Eğilmez, 1973), *Bizim Aile* (Ergin Orbey, 1975) ve *Aile Şerefi* (Orhan Aksoy, 1976) gibi pek çok filmde yoksulluk temasının fon düzeyinde kullanıldığı ve etraflı bir şekilde tartışmaya açılmadığı görülmektedir. Bu filmlerden biri olan *Mahelleye Gelen Gelin*'de hiçbir biçimde sınıf analizi yapılmaya çalışılmaz ve yoksulluk bir aşk hikâyesinin arka planı olarak yer alır. Ertem Eğilmez'in yönettiği *Oh Olsun* filminde yaşanılan sorunlar kişisel bir meseleye indirgenerek kapsamlı bir değerlendirme yapıl-

maz. Benzer şekilde Ergin Orbey imzalı *Bizim Aile* filminde parayla ve hırsla kamçılanan zengin bir fabrikatörün, Yaşar Usta adlı karakterin kendisine tirat atmasıyla (haddini bildirmesiyle!) sermayenin aslında ne kadar kötü birşey olduğunu anlaması mümkün olur. İnandırıcılıktan oldukça uzak olan bu dönüşüm yoksulluğu yüceltirken emek-sermaye ilişkisinin ya da sınıflararası eşitsizlik bloklarının görmezden gelinmesine yardımcı olur. Son olarak *Aile Şerefi* adlı filmde de yoksullar iyi karakterli, dürüst insanlar olarak çizilirken, zenginler kötü niyetli insanlar olarak resmedilirler. Tüm bu filmlerde yoksulluğun yanı sıra eşitsizlik ve adalet gibi toplumsal sorunlar popüler aile filmi kalıpları içinde eritilirken herhangi bir tartışma ortamının oluşmasına imkân verilmez.

Burada ele alacağım Tayfun Pirselimoğlu'nun "Vicdan ve Ölüm Üçlemesi" ise medyatik diskurun veya ana akım sinema konvansiyonlarının aksine, yoksulluğu toplumsal bir sorun alanı olarak görüntü diline aktarmaktadır. Bu anlamda her üç film de, yoksulluk problemini toplumun bir kesiminin hayatını baştan sona belirleyen bir yaşam düzeyi olarak tasvir etmektedir.

İstanbul Sonsuzunda Sıkışıp Kalmak

"Vicdan ve Ölüm Üçlemesi"nin temelde akıp giden kent yaşamına dahil olamayarak dışarıda kalan insanların hayatlarına odaklandığı söylenebilir. Yönetmenin tabiriyle "duvarı aşamayacakların hikâyesi" olarak nitelendirilebilecek olan bu üçleme, kente dair oluşturulmuş bir imgelemi ortaya koyarken, Süalp'in ifade ettiği gibi, "metropolün bakımlılığından kenarlara, kuytulara, derinlere uzanan" bir kameranın izlerini takip eder (Süalp 2010:110). Bu mekânlardan elde edilen görünümler parıltılı, büyülü bir atmosfer, iç açıcı bir renk skalası veya yaşam dolu resimler sunmaz elbette. Pirselimoğlu filmleri bunun aksine, İstanbul şehrine dair kurulabilecek bir hayalde pek de yer etmeyecek mekânsal bir izleği yer yurt edinir. Üçlemenin karakter dinamiği ise "suç ve şiddet öğelerinin baskın olduğu hikâyeler dışında medyada görünme şansı bulamayan, düşük gelirlerle hayatlarını idame ettirmeleriyle birlikte, eğitim, sağlık gibi alanlarda da muhtelif eşitsizliklere maruz kalan, demokratik haklarının kullanımı meselesindeyse



Rıza, Tayfun Pirselimoğlu, 2007,

türlü eksikliklerle donatılmış insanlardan" oluşmaktadır (Ergül ve diğ. 2012: 17). Şans oyunlarına umut bağlayan fakir kalabalıklar, iletişimin ıssızlaştığı bir peyzajın sakinleri, televizyonun mavi ışığıyla aydınlanan evlerdeki mutsuz çiftler, yersiz yurtsuz göçmenler, evlerine bitkin bir halde dönen işçiler, pencere pervazlarına yaslanarak önlerinde akıp giden hayatı seyre dalan yalnız insanlar... Tüm bunlar, Pirselimoğlu'nun resmettiği kent haritasının başlıca konuklarıdır.

Üçlemenin ilk filmi olan *Rıza*'ya ismini de veren başkarakter, şehirlerarası yük taşıyan bir kamyon şoförüdür. Yolda olduğu bir sırada kamyonu arıza yapan Rıza, aracın tamiri için gereken parayı aramaya koyulur. Film, içeriyi dışarıdaki hayattan ayıran, kent yaşamının parıltısını gizleyen bir tül perdenin rüzgâr eşliğindeki salınımıyla açılır. Şehir ve onun temsil ettiği yaşam biçimi, Rıza ve filmin öteki karakterlerine bir tül aralığı kadar yakın, ancak belki de hiç ulaşamayacakları kadar uzaktır. Az sonra başkarakterin bulunduğu iç mekânı tarayan kamera, kısa süreli bir gezintinin ardından izleyiciye burasının nasıl bir yer olduğuna dair ilk ipuçlarını verir: televizyon ve radyodan gelen cızırtılı seslerin birbirine karıştığı, yalnız, sıkıntılı, yoksul insanların bir arada bulunduğu eski, karanlık bir pansiyon. Mekân, sunulan ilk görüntüler itibariyle tüm dışlanmışların, şehirden uzaklaştı-

rılarak kapatıldıkları bir hücre evini hatırlatır.

Filmin hemen başlarındaki sahnelerde, Rıza karakterinin yaşadığı maddi sorundan söz edilir. Kamyonu arıza yapan Rıza'nın, durumunu düzeltebilmesi için bir an evvel para bulması gerekmektedir. Bu temel sorun, hikâyenin omurgasını oluştururken, maddi sıkıntıdan mustarip olan başkarakterini de çıkışsızlıklarla dolu bir evrenin içerisine hapseder. Şehir, Rıza'nın para bulması geciktikçe, duvarları karakterin üzerine doğru daralan bir hapishaneye dönüşür. Pirselimoğlu, Rıza'nın deneyimlediği çıkışsızlık hissiyatını kentin atmosferiyle birleştirerek karakterin içerisinde bulunduğu ruh halini bir anlamda mekânsal bir düzeye taşır. Kent, Rıza'nın gözlemlerinde enginliği ya da özgürlüğü değil, kısıtlılığı ve sıkışmışlığı simgeler.

Maddi yoksunluğun karakteri sarmalayan yapısı, tüm sınırları oluşturan en temel unsur olarak boy gösterir. Rıza tıpkı çevresini saran diğer insanlar gibi içinde bulunduğu umutsuzlukla yüklü durumdan kurtulabilmek adına bir çıkış yolu aramaya koyulur. İşe eski tanıdıkların kapılarını çalmakla başlar, hatta şans oyunlarını dahi dener. Ancak kamyonunun tamiri için gereken parayı denkleştirmesi bir türlü mümkün olmaz.

Tayfun Pirselimoğlu, *Rıza*'da, filmin odağına taşıdığı karakterini takip eden kamerası aracılığıyla, yalnızlık, çıkışsızlık, yoksunluk ve umutsuzluk kabilinden duyguların dünyasına temas ederek büyük kentin sunduğu sınırsız imkân ve özgürlüklerin arasında istediğini yapamamanın bungunluk veren gerçekçi hikâyesini anlatır. Yönetmen, Rıza'nın kentle kurduğu ilişki üzerinden, "sınırsızlık hissiyatının bir tür fırsatlar ve haklar alanı olarak, kapitalist üretim ve tüketim ilişkileriyle ne kadar iç içe geçmiş olduğunu" yansıtmaya çalışır. Pirselimoğlu'nun resmettiği şekliyle büyük kent yapısı, sahip olduğu tüm o sınırsızlıklar evrenine koşut olarak maddi gücü elinde olanın hizmetine sunulmuş bir çerçevede işlemektedir. Film, Rıza özelinde yoksunluğun dünyasına bakarken, bu durumun aynı zamanda bireysel tercihleri nasıl belirleyip dönüştürdüğünü de gözler önüne serer. Rıza'nın eylemleri yetkinsizleştirilmiş ve sıkışıp kalmış bir adamın edimleridir. Rıza, derdini anlatmaya yeltendiği insanlarla umut ettiği tarzda bir konuşma gerçekleştiremez, çevresinde paylaşında bulunabileceği birilerine ulaşması pek mümkün olmaz ve anbean karanlık

bir dünyanın içerisine çekilir. "Kent, hikâyenin gidişatına göre, çıkışsızlık duygusunun kesif bir şekilde hissedildiği bir mekân olarak işlerken, giderek suç ve şiddetin fiziksel alanı içerisine gömülür" (Öztürk 2013: 85-86).

Film boyunca Pirselimoğlu'nun İstanbul'un tekinsiz bir suretini arşınlayan kamerası, şehri klostrofobik bir atmosfer çerçevesinde kurar. İşlerini yoluna koymak için uğraşan Rıza'nın edimleri yahut edimsizliği, doğrudan yoksulluk tecrübesinin bir sonucu olarak hikâye edilmektedir. Bu anlamda *Rıza* filmindeki yoksulluğun görünümleri, kent mekânına içkin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. İstanbul'a dair tüm o parıltılı imgelerden uzaklaşılması anlatıyı bir anlamda yoksulluk alanlarının tam kalbine yerleştirir (86). Filmin seyri de aynı şehirdeki farklı bir zamansallık hissini gündeme getirir. *Rıza*'nın sunduğu kent, hızlı bir yaşamın değil, taşravari bir atmosferin, durgun akan zamanın mekânıdır. Üstelik taşravari atmosfer, varlığını yalnızca zamanın dinginliğinde değil, mekânsal düzeyde de hissettirir. Tanıl Bora'nın da ifade ettiği gibi, taşranın yüzü, salt bozkır kasabalarında, Anadolu ücralarında değil, en modern ve dünyaya entegre olmuş muhitlerde dahi görülebilmektedir. Bora, bu durumu Türk modernizminin ezeli meselelerinden biri olarak değerlendirir. Yerleşik şehir kültürü, kendisine doğru hızla akan taşrayı massedemeyince, bir bakıma taşra şehri kaplamaktadır (Bora 2010: 168). Bu anlamda *Rıza*'da sunulan görsel coğrafyanın, bir kenti değil de taşrayı anımsattığı söylenebilir. Nitekim Tayfun Pirselimoğlu da, film boyunca İstanbul'u karakterize edebilecek turistik görünümleri, tarihi mekânları ya da doğal güzellikleri görüntüye getirmeye yanaşmaz. Kamerasını daha ziyade arka sokakların, yoksulların dünyasına çevirir.

Film, aslında İstanbul'un merkez olarak addedilebilecek mekânlarından pek de uzakta geçmez. Rıza'nın, İstanbul'un merkezi yerlerinden biri olan Eminönü yakınlarında dolaştığı birkaç sahne aracılığıyla yansıtılır. Ancak yönetmenin niyeti asla o bölgeyi turistik bir mekân yahut seyredilecek bir unsur kabilinden sunmak değildir. Rıza, tıpkı hikâyenin temeline de yansıyan "geçip gitmek" fikrine paralel olarak buralardan yalnızca geçip gitmek istemektedir. Ne var ki, suç işlemek dışında hiçbir çıkış yolu bulamayacağına kani olan Rıza, bu eylemini gerçekleştirerek en nihayetinde kamyonunu tamir ettirir.

Rıza filmi kent içinde yaşanan keskin ayrımları, somut bir karşıtlık düzeyinden ziyade bizzat soyutlanmışlığın bir yaşam şekline dönüşmesi bağlamında görüntüye getirir. Zira Pirselimoğlu'nun yoksulluğa dair imgelerinde, alt sınıf tüketim grubunun içerisinde yer alan kişilerin, daha üst sınıf bireylerin bakışından bile uzakta bir hayat sürmekte olduğu görülür. Onlar büyük şehir hayatını sürekli olarak benzer ekonomik düzeydeki insanlara temas ederek deneyimlerler. Bu anlamda *Rıza* filminin görsel dokusu, hep birbirine yakın sorunlardan mustarip insanlarla dolu bir kent portresi ortaya koyar. Şehrin arka sokaklarına yönelen kamera, adeta insanlar üzerinde bir ayna işlevi görerek dolaşımını sürdürdükçe, insanların birbirleriyle olan etkileşimleriyle beraber, ekonomik dönüşümlerin yerel nitelikli etkileriyle şekillenen yaşam alanlarını da filme aktarır. Pirselimoğlu'nun sunduğu tabloda ekonomik farklılıkların, aynı şehir içinde ayrı dünyaların oluşumuna zemin hazırladığı görülür. Söz konusu durum da yeni toplumsal ve ekonomik dışlanma biçimlerinin ortaya çıkmasına neden olur. Bu bakımdan *Rıza* filminin öyküsü, yerel çöküntü alanı olarak karakterize edilebilecek bir bölgede geçer. Yüksek işsizlik oranı ile konut problemlerinin biçimini verdiği bu tarz yerleşim alanları, özellikle gelişmekte olan ülkelerin kentlerini süratle sarmalayarak yaygınlaşır. Bu süreç azgelişmiş ülkelerin şehirlerinde sınıflar arası eşitsizlikleri artırarak yoğun bir şekilde toplumsal ve mekânsal kutuplaşmalara yol açmakta ve kentte yaşayanları ekonomik, toplumsal ve kültürel bakımdan hızla birbirinden koparmaktadır (Kaygalak 2001: 129-30). *Rıza* filmi bu anlamda kent içi eşitsizliklerin şiddetlenerek hangi boyutlara vardığını görsel bir karşıtlık kurmadan, öteki tarafı görüntüye getirmeden, bir bakıma izleyenin alımlamasına bırakarak ortaya koymaya çalışır. Pirselimoğlu'nun bu tutumu, her şeyden evvel İstanbul şehrine dair alternatif bir tablo ortaya koyar.

Rıza'nın karakterleri kendilerine kentin mal, hizmet, bilgi ve kültür alışverişi süreçlerinin uzağında yer bulurlar. Kentsel mekân böylelikle parçalı ve bölünmüş bir hal alır. *Rıza*'nın resmettiği gibi, zenginler ile fakirler arasındaki mekânsal, sosyal ayrışma biçimi, fiziksel olarak çok yakın, hatta birbirine temas eden alanlarda gerçekleşir (Aytaç 2013: 91).

Pus'lu Kentin Bulanık Suretleri

"Vicdan ve Ölüm Üçlemesi"nin görüntü diline aktardığı gibi, endüstriyel kapitalist yapı, bünyesine içkin olan bütün tasnif edici, sınırlayıcı mekanizmaları devreye sokarak sınıfların yaşam alanlarını baştan sona belirleyip biçimlendirmektedir. Sözgelimi orta üst ve üst sınıflar için incelikli zevklere yönelik alışveriş merkezleri, eğlence mekânları ve güvenli konutlardan oluşan bir güzergâh belirlenirken, alt sınıflar için salt ev ve işyerlerinden oluşan bir yol haritası tayin edilmiştir. Sistem, yaşam alanlarıyla birlikte zamanın bölünüp dağılmasını da, bu minvaldeki bir hayatın pratik edilmesi bağlamında düzenlemektedir. "Tüketim toplumu yapısının biçimlendirdiği hayat modeli, tüketim kavramı üzerinden insanları sınıflandıran, birbirlerinden ayıran bir karaktere sahiptir" (Tunç 2002: 52).

Sosyal konumları, tüketim performanslarındaki başarı/başarısızlık ölçeğine göre düzenlenen insanlar, bunun sonucunda ya topluma dahil edilir ya da dışarıda bırakılırlar. Mevcut sistematik yapı, yani bireyin tüketime katılma performansı üzerinden değerlendirilmesi koşulu, toplum içindeki en önemli katmanlaşma faktörünü ortaya koyar (Bauman 2007: 52-53). Bu noktadan bakıldığında bireylerin tüketim tarzlarıyla kimlik kazandığı bir yaşam formunun alt satırlarına kaydolan insanlar, kentin dış cephesinde kalan alanlara yönlendirilerek tüketim ağının merkezinden dışarıya taşınırlar. "Vicdan ve Ölüm Üçlemesi"nin ikinci filmi olan *Pus* (2009) da şehir merkezine yakın bir noktada seyreden *Rıza*'nın aksine, İstanbul'un çeperlerinde yer alan Altınşehir'i mesken tutmaktadır. Film, bir korsan DVD dükkânında kopyaladığı CD'leri zarflarına yerleştiren bir adamın görüntüsüyle açılır. Hemen ardından kesilmek üzere mezbahaya yerleştirilen büyükbaş hayvanların yanı başında sıkıntıyla bekleyen başka bir adam daha görüntüye gelir. Kısa süreli bu iki sahne dolayımıyla elde edilen boğucu atmosfer, yağışlı bir havada ağır ağır akan bir trafik sahnesi ve yine bir kadının araçtan inerek uzaklara dalıp gittiği başka bir görüntüyle pekiştirilir. Pirselimoğlu, *Pus*'un genel atmosferini kurduğu bu ilk sahneler aracılığıyla şehri arayış, kasvet, çıkışsızlık ve yalnızlık gibi duygular üzerinden inşa eder. *Pus*'un ilerleyen bölümlerinde kor-

san DVD dükkânında çalışan Reşat isimli karakterin, hayatında pek az unsura yer veren, klasik anlamda duygusal ve eylemsel tepkilerde bulunmayan, hemen hemen hiç konuşmayan, yalnız bir adam olduğu anlaşılır. Reşat'ın hayatında önemli ölçüde yer kaplayan başlıca şeyler: kuşlar, her sabah durakta görüp uzun uzun baktığı bir kadın ve çekinmeden yaptığı hırsızlıklardır... Karakterin film boyunca yaptığı en kayda değer eylem ise "seyretmek"tir. Sokakta karşılaştığı insanları, araçları, uzayıp giden otoyolları, yarı aydınlık evleri, basık atölyeleri, kahvehanelerde biriken kalabalıkları aralıksız bir biçimde takip eder Reşat. Dahil olamadığı, uzağında kaldığı ortamları sessiz bir gözlemci edasıyla izler durur. Dahası, bir zorunluluk olmadıkça birilerine yakınlaştığı veya çevresindeki insanlarla iletişim kurmaya çalıştığı da söylenemez.

Filmin diğer iki karakteri de tıpkı Reşat gibi klasik hikâye şablonlarında nadiren karşılaşılan tiplemelerdir. Kocasını aldatan ancak yaptığı işten zevk alıyormuş gibi görünmeyen Türkan ile onu çok seven, ancak kendisini aldattığı için öldürtmeyi planlayan Emin adlı bu karakterler, kameraya çevreleriyle kurdukları çatışma alanlarıyla değil sessizlikleri ve içsel çatışma halleriyle yansırlar. Üçlemesinde şehir hayatının köşeye sıkıştırdığı insanları tasvir eden Pirselimoğlu, *Pus* filminde bu temel sorunun yanı sıra, ele aldığı karakterleri çevrelerindeki diğer insanlardan daha farklı bir konuma yerleştirir. *Pus*'un toplumsal belirleyenleri önemsemeyip, çevreleriyle insani ve fiziksel bir etkileşime geçmeyen karakterleri (Özdemir 2010: 17), ekonomik yoksunluktan ileri gelen bir hayat standardının etkisiyle birlikte Heidegger'in fırlatılmış insan, *Dasein* kavramını akıllara getirir. Heidegger' de insan her nerede görülüyorsa tam olarak oraya atılmış, fırlatılmış bir varlıktır. Hiçbir insan, ekonomik veya kültürel konumunu, bedensel olanaklarını, zekâ gibi varoluşsal belirlenimlerini önceden seçme şansına sahip değildir. İnsan kendisini, vakıf olduğu özellikleriyle beraber herhangi bir yere fırlatılmış olarak bulur. Heidegger'in insan doğasına ilişkin olarak öne sürdüğü fırlatılmışlık ve atılmışlık kabilinden tanımlamalar, bireyin varoluşsal belirlenimlerinin tümüyle rastlantısal olduğu anlamına gelmektedir.

Tayfun Pirselimoğlu Altınşehir'de geçen filminde, mekânsal dışarıklılığı, karakterlerin doğasını belirleyen içsel bir aykırılık hissiya-



Pus, Tayfun Pirselimoğlu, 2009.

tıyla bir araya getirir. Bahsedildiği üzere filmin merkezinde yer alan her üç karakter de hayata karşı takındıkları tutum ve tavırlar hasebiyle çevrelerini kaplayan kalabalıklardan ayrılmaktadır. Keza filmin geçtiği bölgenin "dışarıda" oluşu, karakterlerin duyumsattığı ait olamama hissiyatına bir anlamda coğrafi bir zemin kazandırmaktadır. Bu bakımdan var olan yapıya iliştirilmişliğin getirdiği uyumsuzluk hali, hem mekânsal düzeyde hem de karakter temelinde ortaya çıkmaktadır. Öyle ki yoksulluk nosyonu, Türkiye'nin siyasal kültür tarihi alanına yaşam seviyesi veya ekonomik göstergeyle birlikte, bir tür hissiyat biçimi olarak dahil olur. Bu bakımdan yoksul olmak, kanıksanmış bir "dışarıda olmak" haletiruhiyesini de muhafaza etmek manası taşır ve söz konusu dışarıda olma hali, kişiyi duygusal bakımdan sarmalayan bir yapı olmakla beraber, mekânsal düzeyde de topluluk dışı kılan, öteleyen bir konuma karşılık gelir (Erdoğan 2007: 36). Kentin işlek alanlarına, merkezi yerlerine yakın olan mekânlar, aynı zamanda şehrin gelişim alanlarına denk düştüğünden, yoksullar yaşam olanakları bakımından görece zor yerleşim alanlarına yönelir. Böyle bir zorunluluk hali de yoksulların yaşadığı bölge ile kentin merkezi alanları arasına önemli bir mesafenin girmesine neden olur. Kuşkusuz bu mesafe, kentle kurulan her türlü iktisadi, sosyal ve kültürel ilişkilerin tü-

münde birden ortaya çıkar (Ocak 2007: 140-1).

Altınşehir gibi varoş olarak nitelendirilebilecek tüm yerleşim alanları, kent merkezlerinden uzaktaki varlıklarıyla kırsal kesimden şehre göç eden insanların ilk durağı konumundadır. Kentin çeperlerine konuşlanmış olan bu tarz mekânlar, günbegün yoksullukları derinleşen insanların, mekânsal düzeyde hapsedildiği yerler olarak da düşünülebilir. Bu anlamda varoşlar yoksulluğun bir nevi cisimleştiği, kentin öteki bölgeleriyle keskin kopuşların gerçekleştiği yerleşim alanları olarak görünürlük kazanır (Aytaç 2013: 110-1). Mekânsal kopuş, bir biçimde bireysel kopuşu da gündeme getirir. Işık ve Pınarcıoğlu bu kopuşu değerlendirirken, 1980 sonrası Türkiyesi'ndeki kentleşme dinamikleri bağlamında üç farklı toplumsal ayrışma formundan söz ederler. Bunlar, kentin çeperinde ikamet ederek daha evvel belki de akıllarına dahi gelmeyecek işlerle uğraşarak varlıklarını sürdürmeye gayret eden kent yoksulları, kentteki paylaşım kavgasına dahil olabilmek için can havliyle mücadele eden orta sınıflar ve son olarak da prestijli kent alanlarına kapanarak kendilerini dışarıdaki toplumsal bağlamdan soyutlayan üst sınıflardır (2001: 128). Kentler, bu sosyal farklılaşma biçimleriyle birlikte insanların birbirleriyle neredeyse hiç temasa geçemeyecekleri şekilde yeniden örgütlenirken, tüm dünya şehirlerinde gözlemlenebilecek olan kentsel eşitsizlik blokları, yoksullar ile varsıllara ait yaşam alanları arasındaki kutuplaşmaları daha da belirgin kılar. Bu durum toplumsal ve kültürel bir birliktelik yerine ayrıştırıcı, dışlayıcı, izole edici mekanizmaların oluşumuna zemin hazırlamaktadır (Işık ve Pınarcıoğlu 2001: 42; Aytaç 2013: 97). Bu anlamda kent, *Pus* filminde de karşılaştığımız üzere pek çok insan için yalnızca uzaklardan seyredilebilen bir mekân haline gelir.

Reşat'ın hemen hemen tüm yaşam zamanını kaplayan "seyretme" eylemine paralel olarak üçlemenin son filmi *Saç*'ın (2010) başkarakteri Hamdi de izleme edimine dayalı bir hayat kurgusuna sahiptir. *Saç* filminin ilk sahnelerinden itibaren bu eylemsel vurgunun nüveleri peşi sıra görüntüye gelmeye başlar. Tarlabaşı'nda bir peruk dükkânı işleten Hamdi, evvela kendini, yüzünü, saçlarını, ardından da caddede telaş içerisinde bir yerden başka bir yere gitmekte olan kalabalıkları, sokak aralarında bekleyen insanları, gürültülü yoğun trafiği uzun uzun takip eder. Daha sonraki sahnelerden birinde kanser hastası olduğunu öğ-

rendiğimiz Hamdi, ümitleri ağır ağır tükenen bir adamın haletiruhiyesine bürünür. Hamdi, günün birinde saçlarını satmak için dükkâna gelen Meryem karakteriyle karşılaşır. Bu karşılaşma, umutsuzluk içindeki adamı yeniden hayata döndürecek bir canlılık hali yaratır.

Saç filmi iletişimsizlik, dışlanma, yalnızlık ve çıkışsızlık gibi üçlemenin diğer iki filminde de fazlasıyla hissedilen duygusal izleklerin izini süren görsel bir evren kurar. Hamdi karakteri, hayattan elini eteğini çekme noktasına gelmişken bir anda karşısına çıkan Meryem ile birlikte yeniden hayata dönerek, hayatına bir başkasının dahil olması düşüncesinde umudu yakalar. Söz konusu olan somut olarak temas edilemeyecek bir hayal olsa da sadece düşüncesi bile onun yeniden hayata tutunmasma vesile olur. Tayfun Pirselimoğlu *Saç*'ta insanların yaşama bakışlarını belirleyen, kimi zaman onları suç işlemeye iten tüm dışlanma biçimlerinin şehrin en merkezi noktasında da nasıl hayat bulabildiğini anlatmakta gibidir. Buna göre dahil olamama hissiyatı, yalnızca kentsel peyzajın kıyılarına konuşlanmış alanlarda değil, Tarlabaşı gibi bizzat şehrin göbeğinde yer alan alanlarda da yoğun bir şekilde deneyimlenmektedir.

Kentin sunduğu yaşam biçimi, Tarlabaşı mevkiinde ikamet eden kişiler için belki fiziksel anlamda uzak değildir, ancak sosyal ve kültürel bakımdan erişilemeyecek bir noktadadır. Ersan Ocak Tarlabaşı'nı bir çöküntü alanı olarak karakterize ederken, eskiden prestijli bir yaşam alanı olan bu bölgenin zamanla yoksulların akınına uğradığını belirtir. Bakımsız, çökme tehlikesiyle karşı karşıya olan eski Tarlabaşı binalarında, zamanın görkemli yaşamlarının yerini şimdi fakirlerin zorlu yaşamları almıştır. Tarlabaşı sakinleri ile kent merkezini kullananlar arasında mesafeli ve temkinli bir ilişki bulunmakta, söz konusu bölge orada yaşamayanlar tarafından tekinsiz bir yer olarak konumlandırılmaktadır (Ocak 2007: 143-54). Bu bakımdan Tarlabaşı'nda yaşayan insanlar doğrudan yargılayıcı ve tasnif edici bir bakışa tabi tutulurlar. Hatta bu bölgenin sakinleri, Aytaç'ın "sınıf altı" mefhumuna ilişkin olarak belirttiği gibi, tehlikeli sınıfa ait bireyler olarak kodlanırlar (Aytaç 2013: 82).

Şehirde Hava Kararırken...

Yoksulluk temasını ele alan filmlerin öyküsel ekseni, çoğunlukla alt sınıfa mensup bireylerin içinde bulundukları konumu değiştirebilmek adına ortaya koydukları mücadele üzerine kuruludur. Bu filmlerin hikâye şematiğinde beliren karakterler, içerisinde bulundukları durumu ekonomik anlamda daha üst bir kademeye yükseltebilmek amacıyla yoğun bir uğraş içerisine girerler. Yine bu filmlerde etrafı köşe bucak saran çıkışsızlık duygusuna karşı koyulur, alternatif yollar aranarak kaçış çizgileri oluşturulmaya çalışılır. Tayfun Pirselimoğlu'nun *Rıza, Pus* ve *Saç* filmlerinin her biri yoksulluğun işlenişi bakımından daha farklı konumlara karşılık gelir. *Rıza* filminin başkarakteri, tıpkı bahsedilen öteki yoksulluk hikâyelerinde olduğu gibi, maruz kaldığı zorlu koşullardan sıyrılabilmek adına bir çıkış yolu bulmaya çalışırken, maddi refaha ulaşabilmenin emareleri *Pus* ve *Saç* filmlerinde daha belirsiz bir seviyede kalır.

Rıza filminin yoksulluk kavramını mekânsal bir düzeye taşına konusunda da üçlemenin diğer iki filminden ayrıldığı söylenebilir. Kuşkusuz *Pus* ve *Saç* filmlerinde de, çevresel görünümler dolayımıyla takip edilebilecek minvalde ilerleyen yoksulluk izleği, *Rıza* filminde doğrudan kapatılma düzleminde temsil edilmektedir. Zira Rıza karakterinin kaldığı pansiyon, genç ya da yaşlı pek çok insanı izole ederek kapatan bir mekân formunda işlemektedir. Göçmenlerin, kimsesizlerin, iş bulma umuduyla şehre gelenlerin, fiziksel yahut zihinsel sorunlardan mustarip kişilerin tümü, bir arada, aynı çatı altında kalmakta ve kapitalist yapıya ait normların dışına çıkan bu insanlar, sosyal yaşamdan bütünüyle uzaklaştırılmaktadır. Kentin hapishane nevinden bir işlevsellikle üzerlerine kapandığı bir ortamda, ikinci bir kapatılma da bu pansiyon aracılığıyla gerçekleşir.

Pus ve *Saç* filmlerindeki ayrışmanın imgeleri ise kimi zaman uzayıp giden otoyollar, kimi zaman yaşanılan evlerin aynılığı, kimi zamansa işyerleri ve alışveriş merkezleri gibi çevresel katmanlara bölünerek aktarılır. Ayrışmanın iç mekânlardaki beliriş biçimi de daha ziyade sessizlik, suskunluk ve kesif bir yalnızlık duygusu aracılığıyla ortaya çıkar. Kameranın iç mekânlara yöneldiği anlarda, dışarıya ait

bir mefhum olarak nitelendirilebilecek uzaklık hissiyatı, birbirleriyle hiç konuşmayan insanlar üzerinden yansıtılır. Görüntüye gelen evlerin tümü, müteradiyen aynı mekânda olunduğu hissini uyandırmakta ve bu evlerde işitilen seslerin tamamına yakını, benzer nitelikteki televizyon programlarından duyulan birtakım seslerden oluşmaktadır.

Üçlemenin vicdan ve ölüm ilişkisi üzerine kurulan yönü ise, üç farklı cinayet öyküsü paralelinde şekillenmektedir. İlk filmde Rıza'nın başka bir çıkış yolu bulamayacağını anladığı anda gözünü karartarak işlediği cinayet, karakteri güç bir vicdan muhasebesinin içerisine çeker. *Pus* filminde Emin intihar ederken Reşat da soğukkanlılıkla Türkan'ı öldürür. Üçlemenin son filmi *Saç*'ta ise öldürülen kocanın hayaleti Hamdi ve Meryem'in peşini bırakmaz.

Özetle, Tayfun Pirselimoğlu'nun çizdiği karakterlerin tümü sınıfsal düzeyde birbirlerini hatırlatmakla birlikte, yaşam pratiği bakımından da dışarıda olma halinin en somut deneyimlerini tecrübe ederler. Bu durum filmlerin karakter dinamiğinin yanı sıra, yönetmenin kamerasının usulca gezindiği mekânlar için de geçerlidir. Pirselimoğlu'nun kesif bir çıkışsızlık hissiyatıyla sarmaladığı filmler, akıp giden yoğun tempolu şehir yaşamına salt kentin derinlerinden gelen boğucu bir gürültü aracılığıyla bağlanır. Arka sokaklar, yıkık dökük binalar, kirli pansiyonlar, karanlık izbe odalar, loş koridorlar, araba tamirhaneleri, atölyeler, işyerleri, yoksul gecekondular, "Vicdan ve Ölüm Üçlemesi"nin mekânsal izleğini meydana getirir. Filmlerin görsel dokusunu oluşturan bu tarz mekânlar, öyküleri, ruh halleri ve gündelik hayat deneyimleri bakımından birbirlerini anımsatan insanlarla dolup taşar. Ömürlerini yoğun bir emek sarf ederek tüketen bu insanlar, karanlıkta uyandıkları bir güne daha başlarlar, zaman akar ve şehirde hava yeniden kararır...



Karanlıktakiler, Çağan Irmak, 2009.

Karanlıktakiler, deliye karşı bakışta kapanan ya da kapatılan zihinlerin yansımasıdır. Felsefi ve toplumsal zeminde uğranılan fikirsel tecavüzün bir sonucudur deliye karşı olan bu zihinsel kapanma. Önemli olan bu tecavüzden doğacak fikirleri sahiplenmek değil, onları olumsuzlayarak delinin yanında olabilmektir. —

Yeni Türkiye Sinemasında Deli ve Deliliğin Görünümleri

Gökhan Gültekin

Onun deliliğini bilebilecek kadar aklı başında olduğum ve bu bilincin benim aklımın damgası, işareti, amblemi olduğu ölçüde bu benim delimdir.

Denis Diderot

1970'lerden sonra sinema perdesi Lacan'ın ortaya koyduğu biçimiyle "ayna evresi"ndeki "aynaya" benzetilmeye başladı. Böylece önceden bir "gösterilen" olarak sunulan film, artık "gösteren" şeklinde ele alınıyordu (Türkoğlu 2011: 144). Lacan, aynadaki yansıma karşısında çocuğun hem sevgi hem de nefret duygusu şeklinde zıt bir ilişki geliştireceğinden söz etmekteydi. Çocuğun aynadaki görüntüsünün bazı yönlerini sevmesi ya da nefret etmesi onun ileride sinemaya karşı geliştireceği bakışının da adeta bir provası gibiydi. Bu durum çocuğun dönüşümlü olarak teşhirci veya röntgenci, efendi ya da köle, kurban ya da cellatla özdeşim kurabilme yeteneğini oluşturacaktır. Bu açıdan Gabbard ve Gabbard, filmlerin dayanılmaz cazibesinin, insanın gelişimi sırasında "ben"ini "öteki" ile karşılaştırmaya başladığı ayna aşaması ile filmler arasındaki yakın ilişkide yatmakta olduğunu vurgularlar (2009: 306-7). Aslında Lacan'ın "ayna evresi" diye tanımladığı dönemde aynaya bakan bebek, kendi yeni doğmuş olduğu gerçeğinin farkına varmadan bir canavar doğurur. Bu bir model ya da kurgusal yapıdır. Aynaya yansıyan parçalara ayrılmış beden ve bu görsel anın çağrıştırdığı endişe, bireyin güvenli bir bedene sahip olma isteğini ateşlemektedir (Bowie 2007: 33). Dolayısıyla insanoğlu hayata göz-

lerini ilk açtığı andan itibaren güven duygusu içerisinde olmayı arzulamaktadır. Güven duygusu, onu bir dışlama ya da ötekileştirme mekanizmasına dönüştürmektedir. Bu yüzden izleyici Metz'in belirttiği gibi, kendisinden çok daha güçlü, büyük, zeki, cesur ve varlıklı birisini perdede izlerken, kendisini değil, olmak istediği kişiyi görme eğilimindedir (akt. Butler 2011: 81). Özellikle bu durumun farkında olan klasik anlatı sineması, çoğu zaman bu özelliklere sahip bedenleri perdeye yansıtmıştır ve yansıtmaya da devam etmektedir.

Rojek'in belirttiği şekliyle, başkaları üzerinde etki yapmak üzere tasarlanıp sunulmuş olan beden bir tüketim nesnesine dönüşür (2001: 112). Sinema bu bağlamda bedeni arzulanır bir şekilde sunmanın pratiklerine başvurmayı ihmal etmez, edemez. Böylece Campbell ve Moyers'in vurguladığı gibi, perdede arzulanan beden, ulaşılmak istenen kişiye, ulaşılmak istenen kişi ise idealleştirilmiş insan modeline dönüşür (2010: 35).

Sinema perdesinde gösterilen bedenler, içinde bulunduğu duruma göre çeşitli niteliklere sahip olabilir (Adanır 2012: 51). Ancak insandan, dolayısıyla onun doğası olan toplumdan doğan sinema anlayışı, karaktere her açıdan işler. Sunulan karakterin düşünce yapısı, görünüşü, hatta eylemleri bile içinden çıktığı toplumun yapısıyla bir şekilde doğru orantılıdır.

Karakter üzerine söylenmiş farklı tanımlamalardan bazılarına değinerek, sinemanın sunduğu ya da sunması gerektiğini düşündüğü karakter hakkında bir şeyler söyleyebiliriz. Öncelikle karakter bir arzusu olan, bu arzu doğrultusunda karar verebilen ve aldığı karar doğrultusunda eyleme geçendir. Karakterin yapısını arzu, karar ve eylem belirler (Oluk 2008: 49). Aristoteles *Poetika*'da karakterin şu üç özelliğe sahip olması gerektiğine değinir: ahlaksal olarak iyi olması, kendisine verilen niteliğe uygun olması (örneğin cesaret erkeğe uygun görülür) ve karakterin tutarlı olması (2012: 43). Aristoteles için karakter tutarsız bir karakter olsa bile tutarsızlığı da tutarlı bir şekilde tanımlanmış olmalıdır. Miller bu karakterlerin etkin olacak şekilde yaratılması gerektiğinden söz eder ve etkin karakterlerin özellikleri arasında inanılır olma, çeşitli amaçlara sahip olma, öyküyü taşıyacak kadar güçlü olma, çekici olma gibi özellikler sıralar (2009: 86-94). Ek olarak karakter, Stanislavski'nin belirttiği şekliyle, bir kusura sahip bir insanı ser-

giliyorsa da, bedensel olarak güçlü olması gerekir (2011:7). Sinemada nasıl bir beden/karakter sunumuna gidildiğinin altı Adorno ve Horkheimer'ın modern dünyadaki bedenle ilgili şu cümlesiyle yeterli şekilde çizilebilir: "Uygarlığın başarısı bedenleri yüceltmeyle ilişkilidir. Yani uygarlığın başarısı egemenliğin tüm insanları birbirinden ayırdığı bedene karşı edinilmiş aşk ve nefretin sonucudur" (2010: 311). Bu açıdan düşünüldüğünde, yüceltilmeye çalışılan onca beden arasında ötekileştirilerek lanetlenmenin en acısını yaşayanlardan biri, toplumca dışlanan veya dışlanmaya alıştırılan, korkulan, güven duygusu vermediği için sakınılan ve en önemlisi de "akıl hastası" olarak damgalanıp bu hastalığın pek çok alt kategorisine yerleştirilmeye çalışılan "deli"dir. Bu anlamda modern dünyanın delisi, uygarlığın insanları birbirinden ayırdığı çizgide nefret duyulan taraf olarak kalmaya mahkûm bırakılır.

Ortaçağda delinin başka bir dünyadan geldiği ve kutsal olduğu düşüncesiyle kabullenildiği anlayış, iktidarların asayiş nedeniyle fakirler, sefiller, hastalar ve serseriler ile birlikte kapatına uygulamaları içinde dışlanmasına dönüşür. Deliyi kabullenen anlayış zaman içinde onu tedavi etme gereği duyarak ötekileştirmiş ve lanetlemiştir. Tarihsel süreç içerisinde, gün geçtikçe bir nesne durumundaki deli ile ona delilik etiketini yapıştıran özne arasındaki mesafe artmıştır. Deli artık başkadır, ötekidir. Deli, evrensel olan başkalarının içerisinde artık farklıdır (Foucault 2006: 111, 278).

Nasıl ki kâfir damgası cadıyı ortaçağ toplumundan kopardıysa; deli damgası da modern dünyada bu damgayı yiyen kişiyi toplumdan uzaklaştırmıştır (Szasz 2007: 314). Uzaklaştırma, insanlığa dayatılan düşünce biçimleriyle meşru kılınmış ve böylece delinin asla normal görülmemesine neden olmuştur. Aslında onu diğer insanlardan farklı görme ve kendi dünyasında bile ona rahat vermeme durumunu Goffman damgalanan kişinin toplum tarafından aslında tam bir insan olarak bile görülmediğini vurgulayarak açıklar (1990: 10). Ona göre damgayı meşru kılan ideoloji aracılığıyla damgalananın tehlikeli olduğu düşünülür ve ona karşı beslenen düşmanlık rasyonel hale gelir.

Kendi kültürleri içinde bazı düşünce biçimlerini geliştiren insanlar, normal ve normal olmayan davranışların kesin çizgilerle ayrıldığına, bir yerde normal kişilerin varlığına öte tarafta ise deli olarak ni-

telendirilebilecek kişilerin varlığına inanmaktadır (Geçtan 2012: 12). Ancak delilik nedir? Onu normal insandan ayıran özellikler nelerdir? Deli kim için delidir? Neden kapatılır, cezalandırılır, ötekileştirilir?

Dols her ne kadar delilik ve akıllılık arasındaki çizginin belirsizliğinden söz etse de, özetle deliliği, "belirli bir zamanda belirli bir yerdeki sosyal grubun anormal ya da hayli olağandışı gördüğü ısrarcı davranış türü" şeklinde tanımlamıştır (2013: 20). Ona göre delilik, yalnızca normal davranışın kabul gören sınırları aşıldığında ortaya çıkabilmektedir. Yine benzer şekilde Freud normal ve deli insanları birbirinden ayıran kesin bir çizginin varlığını kabul etmez (akt. Szasz 2007: 113). Belki de delilik üzerine özet olarak söylenebilecek tek şey bu konu üzerine kapsamlı bir çalışma yapmış olan Foucault'nun aktardıklarına katılmakla mümkün olacaktır. Ona göre delilik, ancak akıl çerçevesinde anlam ya da değere sahip olabilmektedir (2006: 67, 282). Ayrıca deli ancak onu akıldan ayırabilecek üçüncü bir kişinin gözünde delidir. Yani o kendisi için deli değil, onu deli şeklinde damgalayarak ötekileştiren için bir delidir ve ona bu damgayı vurabilmek ancak delinin akıldan mahrum olduğunu söylemekle anlam kazanır.

Ötekileştirilmeyi kabul etmeyen insanoğlu, toplum tarafından onaylanan kimliklerin onlarca çeşidini görebilmektedir sinema perdesinde. Kendini bir nevi onaylanan kimliklerle özdeşleştirme arzusu, içinde bulunduğu kültürün etkisiyle seyircinin doğasına yansımaktadır. Ancak kameranın sadece onaylanan bu kimliklerle birlikte gerçekleştirdiği sinemasal mekândaki seyrine eşlik etmek, ötekileri ise gözardı ederek kendi ıssız topraklarında bırakmak, kameranın suç ortağı olmaktan öteye gidemez. Çalışmanın amacı işte bu topraklara ulaşarak orada yalnız bırakılanlardan birisi olan delinin Yeni Türkiye Sinemasında nasıl sunulduğuna değinmek, onun yanında bulunarak eylemlerini anlamaya çalışmaktır. Bu amaçla 2000 yılı sonrası filmlerinden *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *Cennet* (Biray Dalkıran, 2007), *Janjan* (Aydın Sayman, 2007), *Karanlıktakiler* (Çağan Irmak, 2009) *Abimm* (Şafak Bal, 2009) ve *Tepenin Ardı* (Emin Alper, 2012) üzerinde duracağım. Ayrıca arka planında bir şekilde deliyi kullanan *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (Ahmet Uluçay, 2004), akıl hastanesini konu edinen *Gen* (Togan Gökbakar, 2006) ve normaldışı davranışlar sergileyen bir karakteri sunan *Kosmos* (Reha Erdem,

2010) filmlerine değineceğim. Son olarak "çoğul kişilik" denen bir şizofreni türünü sunması bakımından *Beyza'nın Kadınları* (2006) filmine de yer vereceğim.

Felsefi Eleştiri ve Sinemanın Delisi

Gerçek hayatla sinema perdesi arasında deliliğin sunumu üzerine bir bağ kurulmadan önce, deliye karşı genel tutuma değinmek, ona karşı egemen bakışın nasıl oluşturulduğunu felsefi bir zeminde aramak, sinemada sunulan deliyi anlamak için yararlı olacaktır.

Öncelikle varoluşu, kimliği, bilinci ve varlığı açıklamaya çalışan felsefe, özellikle Hegel'den sonra insanı tanımlamak için onun varoluşsal yanı üzerinde duran ve içinde psikoloji ile psikanalizi doğuran bir bilim haline gelmiştir. Hegel bilinci varlığın tek kurucu öğesi kabul eden birçok felsefecinin aksine, bilincin yanma toplum içindeki varoluş devinimini de koyar (İzmir 2013: 34). Böylece toplum içerisinde bilinç seviyesinden özbilince ulaşabilen birey varoluşunu gerçekleştirmiş olur. Ancak Hegel, Descartes'ın sadece düşüncenin var olabilmek için yeterli koşul olduğu görüşüne karşı çıkarak, insanın sadece düşünen bir varlık olmadığını söylemektedir. Bumin'in aktardığına göre, Hegel için insan sadece bir bilinç değil, aynı zamanda özbilinçtir (2013: 28). İnsanın özbilince ulaşabilmesi için gerekli olan ise varlığını dönüşüme uğratarak yeni bir ben yaratmasıdır (Kojève 2012: 42). Bunu yapabilmesi için insanın kullanabileceği şey aklıdır. Onu destekler nitelikte, bilinci akıllı insanla, bilinçsizliği ise deliyle özdeşleştiren Freud'a göre ise delilerin ruhsal yaşamları etkin, ancak bir o kadar da bilinçsiz düşüncelerle çevrilidir (2000: 33). Dolayısıyla akıl yoksa bilinçlilik söz konusu değildir ve bilinçsiz düşüncenin olduğu yerde Hegel'in kabul gören insanını bulmak imkânsızdır. Dahası delilik konusunda sistemi eleştiren Deleuze bile temel düşüncesine anlaşılmaz bir zıtlık oluşturacak şekilde ve Hegel'i desteklercesine delinin kendi arzusunu tanıyamayacak veya ortaya koyamayacak bir varlık olduğunu belirtir (2003: 32). Böylece delinin nesnelliği felsefi anlamda sağlamlaştırılmaya devam etmiştir.

Hegel'e göre felsefenin tarihe getirdiği biricik kavram olan aklın önemi büyüktür (2011: 34, 176). Onun için tarihte dünyanın son ere-

ğini aramalı ve onu akılla kavramak gerekmektedir. Akıl aracılığıyla düşünebilen insan ise hayvandan ayrı olarak Hegel için özgür olabilecek tek canlıdır.

Felsefenin, özellikle de Descartes'ın düşünce anlayışı ve Hegel'in insanı insan yapan temel öğeye aklı oturtması, varoluşun gerçekleştirilebileceği toplumsal alanda herkesten öte, herkesten fazla delinin dışlanmasının zeminini hazırlar niteliktedir. Hegel açısından akıldan mahrum olduğu için özgür sayılamayacak olan deli, Descartes açısından da düşünme eylemini tam yerine getiremeyeceği gerekçesiyle hayvansallaştırılmıştır. Böylece felsefenin önemli uğrakları konumundaki Hegel ve Descartes'ın aslında toplumsal hafızaya deliyi dışlamanın meşruluğunu sunmaktan öte bir şey yapmadıklarını görüyoruz. Onlar için önemli olan sadece düşünen ve aklını kullanabilen insandır, deli değil.

Descartes'ın ve dahası Hegel'in deliye bakışın temellerini çelik bir ağ gibi güçlendirdiği felsefi anlayışları Foucault'nun yorumlarında daha net görülebilir (2006: 278-82). Çünkü delilik aklın karşısında çifte bir varoluşa sahiptir. Hem öteki taraftadır hem de onun bakışları altındadır. Öteki tarafta dolaysız farklılık, saf olumsuzluk ve varlık-olmayan şeklinde belirmektedir. Ötekinin (aklın) bakışları altında ise delilik, kendine özgü karakteri olan, dili, davranışları vb. ile kendine özgülüktür. Bu yüzden deliyi ötekileştiren bir ikinci kişinin bakışı olmadan deli kendisi için normal olabilir; ancak onu ötekileştirerek lanetleyen ve akıldan mahrum olduğu yargısına vararak hayvansallaştıran bir kişi hep vardır.

Deliyi ötekileştiren ikinci kişinin tutumu modern devletlerde akıl sayesinde meşrulaştırılmaktadır. Deleuze ve Guattari modern devleti konumuz açısından anlaşılır şekilde ortaya koyarlar (1990: 71-72). Onlara göre modern devlet, bir insan topluluğunun akılcı örgütlenmesidir. Dolayısıyla dünyasal bir örgüt, özgür devletlerin içerisinde akılcı bireyleri mutlu etmeyi amaçlamaktadır. Bu devlet içerisinde her şey özne ve yargı etrafında şekillenmektedir. Bireylere aşılanan ise yalnızca salt akla boyun eğerek efendi olabilecekleri inancıdır. Böylece Deleuze ve Guattari modern devletin tutumunu Hegel'in izini sürerek ancak ona karşıt bir tavırla, bir efendi-köle anlayışı içerisinde göstermiş ve aklın ne kadar önemli olduğunu ortaya koymuşlardır.

Dolayısıyla aklı olmadığı için akla bile boyun eğemeyen deli, insanlar arasındaki efendi-köle ilişkisinde köle konumuna bile ulaşamayarak dışlanmış, Hegel'in özne-nesne ilişkisindeki nesneden bile değersiz bir duruma düşerek hiçleşmiştir.

Hegel, mübadele edilen şeylerin değer olarak eşit olduğunu ancak bu mübadelenin sonucunun paradoksal şekilde toplumsal eşitsizliği doğurduğunu fark etmiştir ve böylece Jena derslerinde yeni toplum tasviri yaparken karşılıklı tanımayı "mübadeleyle tanıma" şeklinde inceleyerek ilk kez "efendi-köle" ilişkisinden söz etmiştir (Morss 2011: 20-22). Ancak Hegel, efendi-köle ilişkisinde asla deliye yer vermemiştir. Onun meselesi normal akla sahip olan insanlardır. Efendi-köle ilişkisinin oluşabilmesi için değer olarak eşit olan şeylerin paradoksal şekilde mübadele edilmesi olgusundan dem vuran Hegel, bu ilişkinin doğasına insanın aklını koyarak, akıldışını tamamen dışlamış, onların üstünde durma gereği duymamıştır. Daha da ötesinde sadece akla sahip olabilenlerin özgür olabileceklerini söyleyerek deliyi kendi ıssız topraklarında bırakacak kadar vurdumduymaz bir tavır takınmıştır.

Deli, Foucault'nun da belirttiği gibi, insan faaliyetlerinin temel alanları olan şu dört alanın tümünden dışlanmaktadır (2011: 77): "Çalışma veya ekonomik üretim; Cinsellik, aile (toplumun yeniden üretimi); Dil, söz; Oyunlar."

Her toplumda bu alanların birinden veya birkaçından dışlanan kişiler olması mümkündür ve bu kişiler alanlara göre farklılık gösterebilir. Ancak deli bütün alanlardan dışlanır. Dolayısıyla deli, neredeyse bütün toplumların ortak ötekisi konumunda olan bir şeye dönüşmeye mahkûm edilmiştir.

Aklı her şeyin üstüne koyarak toplumlara etkili bir felsefi hareket noktası sunan Hegel ve Descartes, öte taraftan aynı toplumların deliye bakışını da ister istemez olumsuz etkilemişlerdir. Böylece Descartes sonrası insanlık düşünmeyi var olmak için yeterli bir koşul olarak görmeye başlarken, Hegel sonrası insanlık bunun daha ilerisine geçerek aklı her şeyin üstüne koyma yoluna yönelmiştir. Böylece aklı ve akıldışını karşı karşıya getiren insanlık, kendi bakış açısıyla aklı olmayanı dışlamaya yönelmiştir. Laing'in belirttiği gibi, bu bakış kişinin özne ya da nesne konumunda görülmesi açısından önemlidir (2011: 18). Deliye karşı gerçekleştirilen bakış, onu Hegel'in iki insan arasındaki

özne-nesne ayrımından koparak çok daha farklı bir konuma yerleştirmeye yetmiştir. Bu bakış, delinin özne insan ya da nesne insan oluşundan öte, nesne hayvan gibi görülmesine zemin hazırlamıştır.

Klasik Çağda deliyi hayvanla eşdeğer kılan durum onun başkalarının sırtından geçindiği düşüncesiydi. Modern Çağda ise delinin evcil hayvan ile çocuk arasındaki bir konuma yaklaştırılarak hayvansallığı yumuşatılmıştır. Delilik artık doğa karşısındaki mutlak yozlaşma değil, doğanın istilası olarak görülmektedir (Foucault 2006: 622). Doğayı istila etmenin en vahşi yollarını bulup uygulayan sözde akıllı modern insanlık ise, aklını kullanamayan bir doğa istilacısı olarak deliyi en ağır şekilde dışlamıştır ve öyle görünüyor ki dışlamaya devam edecektir. Böylece deli üzerine düşünüldüğünde yapılması gereken, deliyi dışlamaktan öte Deleuze'e uyarak sistemi sorgulayıcı bir düşünceye yönelmek olacaktır. Çünkü Deleuze (2003: 36) deliliğin bir hastalık olarak değerlendirilmesi halinde bu hastalığın suçlusunun ekonomik, sosyal ve politik doğaya sahip mekanizmalar olduğunu belirterek bir sistem eleştirisi yapar. Böylece deli veya onun akıl derecesi üzerine sistemin meşrulaştırdığı yargılara yönelmek yerine, onu böyle insan dışı konuma getiren sistemi sorgulamak, bir insan olarak deliyi anlamanın önkoşulu olabilir. Çünkü aslında Szasz'ın da belirttiği gibi, paradoksal bir şekilde delilik suç teşkil edecek fiziksel bir davranış olmadıkça bir düşünce suçudur (2007: 85). Bu sebepten deliyi düşünce suçu işlediği için yargılamak ya da düşünemediği anlayışıyla suçlu görmek, düşündüğü için kendini özne insan mertebesine yerleştirenleri de pekâlâ nesne hayvan konumuna taşıyabilir.

Sinemanın Delisi

Normaldışı davranışlarla özdeşleştirilen delilik, tarih boyunca varlığını korumuştur. Örneğin Herkül, Yunan mitolojisine göre bazen çıldırarak insanları öldürmüştür. Osmanlı padişahı Deli İbrahim, İngiltere Kralı III. George, Mozart, Van Gogh, Jean-Jacques Rousseau gibi kişiler delilik belirtileri sergilemiş sayısız simadan bazılarıdır. Delilik edebiyat ve tiyatro dünyasında da sıklıkla işlenen bir konudur (Geçtan 2012: 11).

Sinemanın da aralarında yer aldığı pek çok sanat için de deli ve delilik bir motif olarak sıklıkla kullanılmıştır. Ancak deli daha çok, gerçek hayattakinin tersi bir duruma bürünerek aklın ve gerçeğin merkezinde sergilenmektedir. Doğu edebiyatında sıklıkla işlenen bir konu olan delilik üzerine yazılmış ve Batı'da en çok tanınan eser Dols'un belirttiği şekliyle *Binbir Gece Masalları*'dır (2013: 16). Masalda karısı tarafından aldatılan Şehriyar delirir ancak iyileşmesi yine ona bin bir gece boyunca masal anlatacak olan karısı Şehrazat tarafından gerçekleştirilir. Tedavi ne büyü ne tıp ne de din yoluyla uygulanmaktadır. Şehrazat'ın yaptığı tek şey masal anlatmaktır.

Brant, Erasmus, Louise Labe, Montaigne, Charron, Regnier gibi kişiler deliliği olumlamışlardır. Delilikle ilgili yapıtların en dikkat çekici olanlarından biri Erasmus'un 1509 tarihli *Deliliğe Övgü*'südür. Eserin temelinde yatan düşünceye göre kendini bilge sanmak gerçek bir deliliktir. Öte taraftan delilik gerçek bilgeliktir ve asıl olan deliliğin tüm dünyaya hâkim olduğudur (Erasmus 1998). Erasmus böylece delinin yanında yer alışın etkili bir sunumunu yapar. Yine benzer şekilde, deliliğe karşı eleştiri Karagöz ve Hacivat'm gölge oyunlarından birisi olan *Tımarhane*'de görülmektedir. Oyunda dışarıda serbest dolaşan, akıllı gibi görünen ancak aslında tımarhaneye yatırılması gereken insanlarla alay edilirken, öte taraftan yetkin bir akıl hastanesi eleştirisi sunulmaktadır (Dols 2013: 174).

Deliliğe karşı olan genel tutumun eleştirisi birçok eserde yapılmakla beraber, belki de akıl hastalığının bir efsane olduğuna dair en çarpıcı örnek Tolstoy'un *Kreutzer Sonat* adlı eserindeki şu paragrafta çıkar karşımıza (2012: 46):

> Şu yeni hipnotizma, ruhsal hastalıklar ve histeri teorileri yalnızca aptallık değil, tehlikeli ve iğrenç teorilerdir. Charcot[1] elbette karımın histerik, benim de anormal olduğumu söyler ve kesinlikle beni tedavi etmeye kalkardı. Ancak tedavi edilecek bir şey yok.

Edebiyatta sıklıkla yer verilen delilik, tiyatro aracılığıyla modern çağda insanların güldüğü bir gösteri haline getirilerek aşağılanmış ve

1. Jean-Martin Charcot (1825-1893), Fransız nörolog, histerinin yapısıyla ilgili yeni bir öğretinin kurucusudur.

delilik üzerine yapılan damgalamayı iyice güçlendirmiştir. Sinema aracılığıyla ise bu gösteri çok daha ihtişamlı hale bürünmüş, dolayısıyla toplumsal kepazelik ve ötekileştirme üst seviyeye çıkmıştır.

Eskiden özgürlüğünü kaybetmeye koyulduğu kısa anlarda özgür olan deli, şimdi özgürlüğünü çoktan kaybettiği geniş bir mekânın içinde özgürdür (Foucault 2006: 729). Asıl olarak düşünüldüğünde, belki de delinin özgür olabileceği tek yer sinema mekânıdır. Sinemanın eşsiz mekânında deli istediğini yapabilir. Buradaki özgürlüğü her ne kadar yönetmenin izin verebileceğiyle kısıtlı olsa da, temelde özgürlük seviyesi diğer karakterlerle eşittir. Çünkü sadece deli değil, bütün karakterler yönetmenin izin verdiği ölçüde özgürdürler. Bu yüzden burada önemli olan deliye sinemada nasıl yer verildiğidir. İzleyici bu açıdan kendisine gösterilen deliye karşı sevgi ya da nefret besleyebilir. Bu açıdan düşünüldüğünde verilen şu örnek açıklayıcı olacak (Laing 2011: 101):

> Yirmi yaşında çirkin olduğunu düşünen şizoid bir genç kız sürekli makyaj malzemeleriyle güzel görünmeye çalışmaktadır. Sürekli aynalara bakar ve hayalinde hep annesinin güzelliğine sahip olabilmek vardır. Aynada gördüğü ise annesinin onun çirkinliğine baktığı nefret dolu bakışlardır. Bu yüzden kendisi de ona nefretle baktığını düşündüğü annesine karşı bir nefret geliştirir.

Sinema açısından bu örnek üzerine düşünüldüğünde, aynanın sinema perdesine, şizoid genç kızın perdede sunulan karaktere ve kızın annesinin ise izleyiciye dönüşmekte olduğu söylenebilir. Perdede sunulan karakterin iyi ya da kötü olmasına göre izleyici ona karşı sevgi ya da nefret besleyebilir. Ancak temel bir fark bulunmaktadır: Gerçek hayatta annesinin kendisinden nefret ettiğini düşünen kız annesine karşı bir nefret beslese de, sinema mekânında bunu asla gerçekleştiremez. Çünkü perdede sunulan deli asla ona karşı yöneltilen bakışı iade edemez. Foucault, her ne kadar sinemayı düşünerek söylememiş olsa da şu sözlerinde bu durumu açıkça ortaya koyar (2006: 690):

> Klasik kapatma uygulamasında deli bakışlara sunulmuş durumdaydı. Fakat bu bakış onun kendisine değil sadece muazzam yüzeyine, göze görünür hayvansallığına ulaşmaktaydı. Sağlıklı bir insan ise bu seyirde tıpkı bir aynaya baktığında olduğu gibi, kendi düşüşünü görebilmekteydi. Deli bu bakışı asla iade edemez çünkü o sadece bakılandır.

Dolayısıyla sinemada izleyicinin yaptığı da bir mekân içerisine hapsedilmiş delinin sadece yüzeyine bakarak, onun iç dünyasına inememek veya o dünyayı umursamamak şeklindedir. Ancak kendisini sağlıklı kabul eden insanın yapması gereken Foucault'nun belirttiği gibi, deli olarak sunulan karakterde kendini görebilme yeteneğine sahip olmasıdır.

Foucault'ya göre, delinin karşılaştırılarak deli olduğuna karar verildiği normal insan statüsünü yine insanın ta kendisi ortaya çıkarmış ve normal insan doğanın içinde değerlendirilmekten öte hukukun içinde düşünülmüştür (2006: 210). Bu bağlamda doğa sisteminden koparılarak insanın oluşturduğu bir sistem içerisinde değerlendirilen delinin, gerçek hayatta olduğu gibi sinema mekânında da deli olarak algılanması normal karşılanmaktadır. Yani yasaları tamamen doğalmış gibi gösterilen sistem, modern insana eskiden kalan bilgileri aktararak, doğal olan deliliğin sistemin dışına çıkarılıp lanetlenmesine zemin hazırlamaktadır. Böylece gerçek mekânlarda olduğu gibi sinema mekânındaki deliye bakışta da, onu dışlayan, kısacası deliyi yaratan ikinci bir kişi olan izleyicidir.

Sinema mekânını izleyiciye sunan kamera, hayatın gerçek derinliğine kadar uzanarak insan duygularının altında yatan eğilimlere nüfuz edebilmektedir. Rotha ve Griffith bu durumu "cansızlığın bilinci" şeklinde adlandırır (2001: 17). Böylece izleyicide oluşan bilinç onun genel tavrının desteklenmesine veya değişmesine zemin hazırlayabilmektedir. Bu açıdan sinema perdesinde gözetlenen deli, izleyici için ya lanetlenmişliğin meşruluğunu devam ettirir ya da elinden alman haklarını savunmasına yardım eden bilinçlerin oluşmasına zemin hazırlar.

Kellner *Medya Gösterisi* adlı kitabında Guy Debord'un "gösteri toplumu" kavramını soyutluktan somutluğa çevirecek bir çalışma ortaya koymuş ve günümüzde artık her şeyin bir gösteri olarak kullanıldığına değinmiştir (2003). Olaylardan insanlara, ürün ve nesnelerden hayvanlara kadar, görülen her şey bir gösterinin parçası olarak sunulmaktadır. Bu gösterinin en etkili şekilde sunulabildiği sinema mekânında bir karakter olan deli de şüphesiz gösterinin bir parçasına dönüşür. Böylece onun gösteri olarak kullanılan dış yüzeyinin ilginçliğiyle izleyiciye sunulması, gerçek dünyadaki öteki konumunun deva-

mını sağlar. Dolayısıyla delilik artık dünyanın bilindik garabeti olmaktan çıkarak Foucault'nun da belirttiği üzere, seyirci tarafından iyi tanınan bir gösteriye dönüşmüştür (2006: 57). Deli artık *cosmos*'un görüntüsü değil de, *aevum*'un karakter çizgisi konumuna ulaşmıştır.

Sinemanın delisi, bu sanal mekânda özgürlüğünü kabul ettirmiş gibi görünebilir. Ancak onun özgürlüğü hâlâ tinselleşmemiştir. Böylece sinema mekânındaki deli için öz bir aktarımla şunlar söylenebilir: Delilik artık kendisine sunulan yarı-özgür yaşamla ve onu gözetleyen bakışlarla yeni ilişkiler kurmak zorundadır (*a.g.y.* 625). Bu ilişkilerde ise kültürel hafızada bir kayma olmadığı sürece deli gerçek mekânda olduğu gibi sinema mekânında da ötekileştirilmeye mahkûm görünmektedir.

Yeni Türkiye Sinemasında Delilik

Farklılık, anlamsızlık ve akılsızlık olarak nitelendirilen kavramların negatif biçimde değerlendirildiği kültürlerin içerisinde yer alır delilik. Bu kültürlere sahip toplumlarda ahlaki anlamlar devreye girer, ötekileştirilen deliye karşı savunmalar oluşur. Böylece Foucault'nun belirttiği şekliyle, ötekileştirmenin tüm ritüelleri işlemeye başlar (2013: 74, 93). Ötekileştirme ya da ötekileştirmenin seviyeleri ise kültürlere göre farklılık göstermektedir. Örneğin Kwakiut kültürü "bireysel ben"i yüceltirken, Zuni kültürü bu durumu dışlar. Dobu kültüründe saldırganlık ayrıcalıklı bir davranış olarak görülebilirken, Pueblos kültürü saldırganlığı cezalandırır. Dolayısıyla her kültür delilik konusunda önemsemediği ya da cezalandırdığı davranışları kendi içerisinde oluşturur. Günümüz sanayi toplumlarında ise genel olarak farklı olan kişilere karşı dışlama meşru bir davranışa dönüşerek neredeyse tüm insanlığı sarmış durumdadır. Bu farklılık ötekileştirileni özel bir konuma yerleştirir ve Deleuze ile Guattari'nin belirttiği şekliyle, özel olan bu bedenler yersiz-yurtsuzlaşmış olarak kalmaya mahkûm olur (1990: 107). Böylece özel beden konumundaki deli, modern sanayi toplumlarında başkalarından daha fazla yersiz-yurtsuzlaştırılmış bir halde yaşamına devam eder. O bir yere ait değildir, hakları yoktur ve çoğu zaman toplum tarafından dış görünüşü haricinde belki bir insan olarak bile algılanmayabilir.

Sanayi toplumlarının içerisinden doğan sinema ve içinde gelişim gösterdiği kültür yan yana geldiğinde, delinin içinde bulunduğu toplumun sinema kültürü bağlamında değerlendirilmesi gerekliliği ön plana çıkmaktadır. Çünkü deli sinema perdesinde ister bir kahraman isterse sıradan bir karakter şeklinde sunulsun, toplumun kültürüne göre bazı özelliklere sahip olabilir. Daha da ötesi, Campbell ve Moyers' in belirttiği gibi, karakter tarihsel süreçle birlikte evrim geçirebilir ve bu bir karakter olarak deli için de geçerlidir (2010: 177). Bu açıdan "Yeni Türkiye Sineması" adıyla değerlendirilebilecek yakın dönem Türkiye sinemasında deliye dair bir şeyler söylemek tarihsel süreç içerisinde önceden söylenmiş olanlar varsa bile farklı bir yere parmak basılmasını sağlayabilir. Bu nedenle Yeni Türkiye Sinemasının topraklarında delinin izlerine rastlanan bir dizi filme değineceğim. Bunu yaparken karakterler üzerinden belirli yorumlara ulaşmaya çalışacağım.

Deliliğin Ayrımında

Çağan Irmak imzalı *Babam ve Oğlum* filminde Sadık'ın abisi Salim, konuşması ve hareketleri açısından normalin dışında gibi görünse de, deliliğin o damgalanmış dünyasında tam olarak yer almamaktadır. Salim'in ötekileştirildiğine dair filmde herhangi bir şey sergilenmez. Hatta Salim, kendi ailesinin olmasına izin verecek kadar normal sunulmuştur. Normalin dışında olduğu için damgalanmayan benzer bir karakter ise Reha Erdem'in *Kosmos* filmindeki Battal'dır. Ancak Battal, Salim kadar şanslı değildir. Normaldışı olduğu için damgalanmasa da, yaptıkları için önce kutsallaştırılır, sonrasında ise temasta bulunduğu insanların başına kötü şeyler gelmesiyle birlikte, ortaçağın büyücüye bakışındaki gibi ötekileştirilmenin yoğun baskısına maruz kalarak, insanlardan uzaklaşmak zorunda kalır.

Normaldışı davranışlar sergilediği düşünülse de Battal tamamen deli ya da tamamen normal bir insan gibi değerlendirilemez. Gittiği kasabada ilk gün, bir çocuğu hayata döndürdüğü gerekçesiyle kutsallaştırılır.

Kasabada âşık olduğu Neptün karakteriyle hırlayarak, birbirlerine bağırarak ve diş göstererek, tıpkı hayvanlar gibi iletişime girerler. Bu

bağrışmaların devamında ise ikisinin de bir kuş gibi uçup kapıların üstüne konabildiği ya da duvarlarda yürüyebildiği görülür. Onu ötekileştirmeye maruz bırakan ise bu davranışları değildir. Başlarda insanlara sunduğu mucizeler onu nasıl kutsallaştırdıysa sonradan bu mucizelerin tersine dönüp felaketlerle sonuçlanması da lanetlenmesine zemin hazırlar. Sonunda tamamen bir öteki haline gelen Battal kasabayı terk eder.

Battal'ın durumu ne kabullenilen normalliğe ne de tamamen ötekileştirilen deliliğe uymaktadır. Battal bir nevi büyücülük yapmaktadır ve eğer ille de bir kategoriye yerleştirilmek istenirse, onun günümüz modern dünyasındaki deli konumundan öte, delinin kutsal güçlerinin olduğuna inanılan ilkçağdaki konumuna koşut bir yeri olduğu söylenebilir. Battal gibi birinin deli olduğunun düşünülmesi ise tarihte ancak Engizisyon'un büyücülük hakkında aldığı 1537 sayılı kararla mümkün hale gelmiştir. Çünkü bu kararda büyücülük yaptığı için cadı olarak adlandırılanların aynı zamanda deli kabul edilmesi gerektiği emredilmekteydi (Szasz 2007: 117). Dolayısıyla ancak ortaçağda Engizisyon'un verdiği kararın ertesinde deli olduğu düşünülebilecek olan Battal, modern dünyanın damgalanmış deliliğinden uzak bir konumdadır. Battal ötekileştirilir, ancak deli olarak değil, hırsız, büyücü ve bir sapık olarak...

Sapık ya da namussuz olduğu için ötekileştirilen diğer bir kişi de *Janjan* isimli filmde karşımıza çıkan Sadık karakteridir. Sadık deli olduğu için asla dışlanmaz. Aksine deliliği kabul edilir ve Sadık korunur. Yeni Türkiye Sinemasının ender bir örneği olarak sonradan deliliğinden ziyade namussuzluğundan dolayı ötekileştirilir, daha sonrasında ise kutsallaştırılarak saygı duyulan bir kişi haline dönüşür. Sadık'ın filmin sonunda ortadan kayboluşu onun sonu olarak görülse de, aslında kutsallığını koruyan tek deli karakteridir o.

İslam devletleri deliye hem ayrıcalıklı hem de aşağılayıcı bir statü yüklemişti. Delinin kanun önünde ne bir hakkı ne de yükümlülüğü vardı. Bir çocuk misali kanunun dışında olan deli aynı zamanda onun tarafından korunmaktaydı. Deli, tehdit unsuru olarak görüldüğünde hastane ya da hapishaneye kapatılabiliyordu. Öte yandan, toplum Dols'un (2013: 31) vurguladığı şekliyle, paradoksal biçimde dışlanmış bir günah keçisi olmasın diye deliyi sahipleniyordu. Bu sahiplen-



Janjan, Aydın Sayman, 2007.

me *Janjan* filminde yoğun bir şekilde gözler önüne serilmektedir.

Sadık, herkesin alay ettiği, ancak bir hastaneye kapatılmaktan ziyade "köyün delisi" durumunda serbestçe köyde yaşayan birisidir. Sadık'ın masumluğu daha filmin başında güvercinleri beslerken yüzünün aldığı tebessümde gizlidir. Filmin delisi Sadık mı yoksa kendisinden altmış yaş küçük olan Güzel ile evlenen Murtaza mıdır? Toplumsal duruş bu sorunun cevabını sıkıntılı bir şekilde Sadık aleyhine verir. Deli olan Sadık'tır. Damgalanır ve bunun tek sebebi Murtaza'nın eşi olan Güzel'e karşı olan aşkıdır.

Sadık ilk tepkisini Murtaza Güzel'e sahip olduğu an verir. Bu duruma dayanamaz ve köyün meydanına giderek acısını kendi içinde yaşar. Sabah olduğunda yoldan bir otobüsün geçmesine izin vermeyip şoförle dalaştığı anlarda köy halkı Sadık'ın yanında bir destekçidir. Ancak bu destek ve sahiplenme sadece köyün bazı yaşlıları tarafından devam ettirilecektir.

Köyün gençlerinin Güzel'e olan hayranlığı, sözde zararsız bu insanları önce Sadık'ı ona karşı kışkırtmaya itmiş, daha sonrasında ise onun deliliğinden faydalanarak Sadık aracılığıyla Güzel'e tecavüz etme planlarına dönüşmüştür. Ancak Sadık'ın Güzel'e karşı olan duy-

gularının insaniliğine tanık olunmasını sağlayan film, Sadık'ın asla Güzel'i köyün gençlerinin yanına getirmeyecek kadar akıllı davranmasının sunumuyla deliliğin yanında bir tavır takınarak, akıl ile delilik arasındaki ince çizginin sorgulanmasına zemin hazırlar niteliktedir.

Murtaza'nın şehre indiği bir gün, Sadık ile Güzel'in yaşadığı ilişki bir erkek çocuğun dünyaya gelmesiyle sonuçlanır. Çocuk doğduğunda artık Sadık köyün sahiplenilmesi gereken delisi olmaktan çıkarak lanetlenmenin en uç noktasını yaşamaya başlar. Ancak her konuda aklı ermediği için istismar edilen Sadık, bu sefer onu ötekileştiren diğer insanlarla aynı seviyede tutularak namussuz olduğu için damgalanmakta ve cezalandırılmaya mahkûm bırakılmaktadır. Bu açıdan Szasz'ın şu sözleri Sadık'a karşı olan tutumun bir özeti olarak görülebilir: "İnsan, insan eti yemekten vazgeçmiş olsa da topluca iştirak edilen her infaz aslında kurbanın bedeninin paylaşıldığı bir ayindir" (2007: 371).

Sadık köy halkının bazı yaşlıları tarafından korunmaya çalışılırken, onu kışkırtan gençler, diğer köylü yetişkinler, hatta köyün çocukları tarafından dışlanır, dövülür ve öldürülmek istenir. Böylece normal bir insan olmak bir yana, bazen sadece insan olarak bile görülmeyen deliliğin görünümü şeklinde beliren Sadık, modern bir yamyamlık sergilemelerine rağmen kendilerini "normal" gören insanlarca tüketilmiş olur.

Sadık, Güzel'i ve çocuğunu namus için öldürmek üzere olan ailesinin elinden kurtarır. Devamında ise köylüler onları öldürmek üzere takip ederlerken üçü, içeri girenlerin ölümünün kesin olduğu bir eski kömür madenine girerler. Ancak bir daha izlerine rastlanamaz. Bu andan itibaren artık Sadık köy halkı için erenlere karışmıştır. Onu lanetliğin en uç noktasına taşıyan gençler, şimdi dualar eşliğinde Sadık'ı kutsallığın zirvesine doğru taşıyarak aklın paranoyasını gözler önüne sererken perde kapanır.

Son olarak, filmde dikkat çeken önemli bir ayrıntı da masumiyettir. Sadık'ın köyün gençlerinden kaçtığı anlarda karşısına çıkan ilkokul çağı çocuklarının kendisine yönelik olarak "namussuz Sadık" şeklindeki bağrışlarına karşılık Sadık, karşısındaki çocukların bulunduğu durumdan daha masum bir konuma gelerek, çocuklara sadece gülümser. Bu gülümseme, kendisini normal gören insanın, deli oldu-

ğu için zarar vereceğine kesin gözüyle bakılan kişinin masumluğu karşısında ezilişinin özeti gibidir. Deli, toplum için tehlikeli olabilir ve birilerine zarar verme olasılığı vardır. Ancak Szasz'ın belirttiği gibi, toplumun ona zarar vermesi mutlaktır. Çünkü o toplum için yabancıdır, mahluktur ve normal değildir (*a.g.y.* 364).

Janjan filminde böyle bir çizgide sunulan Sadık'ın, *Tepenin Ardı* filminde Zafer karakterine bürünerek yaşadığı son daha aşikârdır. Zafer askerdeyken şizofreniye kapılan bir karakter olarak ortaya çıkar. İlk bakışta herhangi bir delilik belirtisi sergilemez. İzleyici onun deli olduğuna dair bir ipucuna sahip değildir. Zafer, babası ve kardeşiyle dedesinin bulunduğu köye gelir. Ancak kardeşiyle şakalaştığı dereden başını çıkardığında ilk halüsinasyonuna tanık olunur. Zafer gözünün önünden bir grup askerin geçtiğini görür. Bu andan itibaren sessizleşen Zafer, aynı günün akşamında dışarıda herkesten uzak bir köşede uykuya dalar ve uyandığında karşısında beliren askerle konuşur. Asker, sabah intikale çıkacaklarını ve koyun sürüsünün arasında gizlenerek geçeceklerini söyleyerek Zafer'in de kendisine kamuflaj ayarlamasını ister. Zafer, sabah onların vurulan koyunların arasında olduğunu sanarak ağlar. Ancak bir süre sonra gece gördüğü asker yeniden karşısında belirir. Onunla tekrar diyalog kurarken Zafer'in arkasında beliren kardeşi, dedesi, Süleyman ve Mehmet ile birlikte izleyici de Zafer'in kendi kendisine konuştuğuna tanıklık eder.

Filmin sonunda Zafer, dedesi Faik tarafından kesilen, Yörüklere ait keçi derisini üstüne geçirerek dedesine ait sürünün arasına dalar. Yörüklerin, Faik'in sürüye açtığı ateşin karşılığını vermek için Zafer'in de içinde bulunduğu sürüye açtığı ateş sonucunda, sürünün arasındaki bazı koyun ve keçiler gibi o da hayatını kaybeder.

Zafer'in sunuluşu şizofrenliğinden dolayı çevresindekilerden zarar görmesi değil, daha çok bu durumunun onun kendisine zarar vereceği şeklindedir. Ancak Zafer yine de deliliğin lanetlenişini üstünden atamaz. Dedesi Faik, bilmeden çevresinden birisine zarar vermiştir ve bu kişi filmin delisi olarak sunulan Zafer şeklinde belirlenmiştir. Dolayısıyla Zafer de Yeni Türkiye Sinemasındaki deli ya da şizofren olarak sunulan diğer karakterlerin çoğuyla aynı sonu yaşar. Yani ya kendisine ya da çevresine zarar verecek durumda bir sonun oluşmasına zemin hazırlar ki, bu açıdan bile Yeni Türkiye Sinemasında delinin

nasıl bir garabetin içerisine sürüklendiği ortadadır. Delinin böyle bir zarar verici olarak sunumunun yoğunluğu *Abimm* filminde doruk noktasına ulaşır.

Filmde Çetin'in aynı babadan, farklı anneden doğma kardeşi Arif, doğuştan deli olan ve "köyün delisi" diye tanımlanan bir karakterdir. Çetin babasının ölümüyle köye ilk geldiğinde abisi olduğunu anladığı Arif hakkında halasıyla konuşmasında, hala Arif'in iyiyi kötüyü bilmeyeceğini, aklının çocuk aklı olduğunu söyleyerek Arif'i masum bir konuma taşır. Bu masumlaştırma pla ja gittikleri sahnede Çetin'in kızlara baktığı anda Arif'in çocuklarla kumda oynamasının gösterilmesiyle sağlamlaştırılır. Dolayısıyla Arif, modern dünyanın deliye bakışında olduğu gibi, onu çocuksu konuma yerleştirmesine koşut bir görünümle perdede belirir.

Abisi Arif'e önce sahip çıkmak istemeyen Çetin, köyün çocuklarının ona sopalarla vurarak "deli Arif" şeklinde alay etmelerine dayanamayarak Arif'i yanına alır.

Çetin, abisi Arif'e her istediğini yaptırır; Arif'in istenilenleri yerine getirmesi onu şizoid yapısından bir özne olarak olmasa da nesne olarak ayırır. Çünkü Laing'e göre, şizoid bireyin Hegel'in "eylem" kavramından iğrenmesi açıklanabilir bir durumdur (2011: 86). Hegel'in asıl olarak "insan ruhu" şeklinde ele aldığı "tin" ve insan oluşturucu temel öğe şeklinde tanımladığı "eylem", gözlemlenebilen, yalın, belirli ve evrenseldir (Kojève 2012: 14). Ancak şizoid bireyin benliği karışık, belirsiz ve eşsiz olmayı istemektedir. Eylem ne olduğu söylenebilen bir kavram iken; şizoid birey hep aşkın kalmayı ve anlaşılmaz olmayı bekler. Bu açıdan düşünüldüğünde Arif, Çetin'in isteklerini yerine getirmekle, deli olarak kendi aşkınlığını kaybederek evrensel bir hal alır ve böylece özel bedeninden sıyrılıp sistem içerisindeki sıradan insanların konumuna yerleşir. Oysaki onu aşkın kılan deliliği, eylemsizliği ve anlaşılmaz oluşudur.

Arif'in konuşması çok anlaşılır değildir, ama fiziki olarak oldukça güçlüdür. Filmde hayvanlaştırılan deliden ziyade aşk gibi insani duygular besleyen bir karakter sunumu ön plandadır. Arif, vitrinde gördüğü cansız kadın mankene karşı insani duygular besler. Daha sonrasında gittikleri bir köyde o mankene benzeyen ve kendisi gibi deli olan Melek'e âşık olur.

Arif her ne kadar başlarda masumlaştırılsa da deliliğe karşı hâkim bakıştan nasibini alır sonradan. Önce yanlışlıkla bir hayat kadınının boynunu kırarak ölümüne sebep olduğu görülen Arif, daha sonrasında âşık olduğu Melek'i korumak amacıyla ona tecavüz etmeye çalışan iki adamın boynunu kırarak öldürür. Bu sahnenin devamında Melek ile birlikte adamlardan aldıkları silahlarla oynarken Melek'in babasının eve gelişiyle, Arif tekrar tehlikeli bir deli olarak sunulur. Melek'in babasının elinde tüfeği gören Arif, televizyonda izlediği kovboy filminden esinlenerek, bilmeden ateş eder ve Melek'in babasının ölümüne sebep olur. Onun uyuduğunu sanan Arif, oyun oynamaya devam etmek istediğinde, Melek ondan kurtulmaya çalışır. Bu çabalama sonucunda Melek'in de dengesini kaybedip düşerek bayılmasına neden olan Arif, jandarmanın olay yerine gelmesiyle kendi sonuna doğru yaklaşır. Son olarak abisi Çetin'in ısrarıyla kucağında Melek'le dışarı çıkan Arif, önce onu yere bırakır, sonrasında silahı bırakacağı sırada, silahın ateş alması üzerine jandarmalar tarafından açılan karşı ateş sonucunda hayatını kaybeder.

Arif, *Abimm* filminde bir yanıyla masum, bir yanıyla cesur ve bir yanıyla da duygusal biri olarak sunulmuştur. Ancak sonradan tamamen "zararlı" bir karakter çizgisine büründürülerek, deliliğe bakıştaki gelenekselliğin meşruluğu içinde acı sonuna ulaşır. Filmi özel kılan ise, bir deli olarak Arif'in doğuştan deli olduğu açıkça belirtilen bir karakter oluşudur. Deliliğin bir şekilde izine rastlanılan diğer filmlerde, delilik ya çevresel faktörlerden meydana gelmiştir ve bu açıkça ortaya konulur ya da karakterin ne zaman ve nasıl delirdiğine dair bir bilgi sunulmaz.

Delirme ve Delilik Üzerine

Biray Dalkıran imzalı *Cennet* filmi Türkiye sinemasında belki de en yoğun şekilde deliliği konu alan filmlerden biridir. Yedi yaşında annesinin intihar etmesi sonucu delilik belirtileri sergilemeye başlayan ve yirmi dokuz yaşına gelen Can'ın dünyasına yapılan bu yolculuk, sinematografik mekânda deliliğe dair birçok ipucu sunar.

Can'ın annesi, eşinin başka bir kadından kız çocuğu olduğunu öğrendikten sonra Can'ın gözleri önünde intihar eder. Yedi yaşında ya-

şadığı bu olay Can'ı derinden etkiler ve annesi mezara konulurken Can'ın ağzından tek bir ses, "A!" çıkar. Can artık kendisini bu harfle özdeşleştirir. Can'ın bu durumu, Deleuze'ün şizofrenin kendisini kişilerle özdeşleştirmekten kaçınarak, özel adlar tarafından gösterilen alanlar saptadığı açıklamasıyla anlam kazanır (2003: 35). Neden böyle bir şeye kalkışabileceğinin açıklamasını ise Laing vermektedir. Deli kendi benliğini savunabilmek için temel olarak şöyle bir yol izler: "Varlığın muhafaza edilme yolu olarak varlığın inkârı" (Laing 2011: 148).

Şizofrenik birey benliğinin öldüğünü hisseder ve bunu öldürülmekten kaçınmak için yapar. O ölür, yaşayan olarak kalmak için... Can, annesinin ölümüyle benlik olarak ölür. Ancak bunu beden olarak hayatta kalmak üzere yapar. Onun deliliği bu anlamda aslında hayatını korumak amacıyla gerçekleşen bir savunma mekanizmasından ibaret gibi görünmektedir ki, zaten sonradan doktorların Can'ın ölen benliğini yeniden hayata getirmeye kalkışmaları, yani onu delilikten kurtararak, normal insan konumuna taşımaya çalışmaları sonunda Can' ın bedenen ölümüne sebep olacaktır.

Can, annesini asla yanından ayırmadığı bir "cennet" oluşturur. Cennetinde mutludur. Kendi kendine konuşur, garip şekilde güler ve sürekli sallanarak değişik el kol hareketleri yapar. Her ne kadar Can hastaneye gitmek istemese de babası ısrarcıdır ve konuştuğu terapist, filmin başlarında Can hakkındaki yargısını ortaya koyar. Can "atipik psikoz" hastası olarak değerlendirilir ve artık o bir denektir. Can böylece kendisine koyulan tanıya uygun olarak geleneksel psikotiklerin genel tavrını takınır. Can'ın durumu Foucault'nun açıkladığı psikozun özelliklerine uymaktadır. Foucault ruhsal rahatsızlıkların genel olarak nevroz ve psikoz adı altında ikiye ayrılabileceğini belirterek iki türün de özelliklerini sıralar ve psikozun özelliklerini şöyle açıklar (2013: 14): düşünmede aksama, bilinci kontrol edememe, iletişim kopukluğu ve çok değişik bakış açılarının devreye sokulması. Film içerisinde Can'ın tutum ve davranışları sözde kısa süreli iyileşme aşamasına geçeceği âna kadar bu özelliklere uygun bir seyir izler.

Can'ın hastaneye götürüldüğü gün etraftaki diğer deliler de kısa süreli olarak gösterilir. Hepsi etrafa ya da havaya boş boş bakmakta, sallanarak yürümektedirler. O sırada Can ise yarattığı kendi cennetin-



Cennet, Biray Dalkıran, 2007.

de konuştuğu annesine deli olmadığını, bilakis akıllı olduğunu söylerken, birden bağırmaya başlar ve atak geçirerek yere düşer. Bu olaydan sonra doktorun kararı netleşir; Can hastaneye yatırılacaktır. Bu olayda kimseye zarar vermediği halde, Can'ın hastaneye yatırılma kararının sebebi saldırganlığının artmasıdır.

Can'ın durumunda bir değişikliğe sebep olacak Doktor Tuğba onunla tanışmadan önce, kamera izleyiciyi Can'ın cennetinde kısa bir yolculuğa çıkarır. Onun dünyası cenneti andıran güzelliktedir ve bu sahne filmdeki delinin dünyasına yapılan ziyaretlerin en etkilisi olarak değerlendirilebilir. Ayrıca bir deli olarak Can'ın cennetindeki gezinti ve onun dünyasının sunumundaki güzellik açısından film Türkiye sinemasında eşsiz bir yere sahiptir. Bu anlamda delinin yarattığı dünyayı güzel olarak sunan ya da onun güzelliğini sunan ilk ve tek filmdir *Cennet*.

Can ile ilgilenmek isteyen Doktor Tuğba, zekâ seviyesini artıran bir ilaç yapma yolundadır ve bunun için kullanacağı denek Can'dır. Tedavide kullanılacak yöntemler telkin dışında, ilaç tedavisi olacaktır. Bu şekilde bedensel ve ruhsal tedavi yöntemlerinin uygulanması, delinin kendini suçluluk içinde yabancılaşmış kabul etmesiyle mümkün

olabilmektedir (Foucault 2006: 92, 476). Can ise kendi delilik durumunun kötü olduğu düşüncesine tam da Foucault'nun belirttiği şekilde zaman içerisinde kapılacak ve deliliğinin marazi bir delilik olduğu düşüncesiyle, tümüyle sistemsel arzuların nesnesi konumunda ve bu arzuları doyuma ulaştırarak akıllı olmayı isteyecektir.

Tuğba'nın Can'a deli olmadığını söylediği an, sözde aklın yoğun bir eleştirisi yapılır. Ona göre A (Can) deli değildir, sadece canı isteyince saçmalayabilmektedir ve asıl canı isteyince saçmalayamayanlar delidir. Bunun üzerine Can akıllı oluşunu kabullenir, hatta devamındaki sahnede, kendisi için verilen uyku ilacını hemşirenin çayına atıp onu uyutarak dışarı kaçacak kadar zeki biri olduğunu ispatlar.

Tuğba, Can'ı dışarı çıkardığında, Can aralarında oynadıkları oyunların hepsini kazanır. Oyun başında anlaştıkları gibi kaybeden köle olacaktır ve kazanan ne isterse yapmak zorundadır. Bu geçici efendilik durumu Can için oldukça keyif vericidir. Can, deyim yerindeyse, kendi aklının efendiliğini akıllı sayılan doktora karşı kanıtlayarak onu köleleştirebilmiştir.

Tuğba ve yardımcısı Can üzerinde testler yapmak için babadan da onay aldıktan sonra aralarında konuşurlar. Can'ın kendisiyle ilgili yapılacak bir müdahalede seçme şansı yoktur. Çünkü onların gözünde Can böyle bir kararı verecek iradeye sahip değildir. Can'ın bedenine müdahalede kendini yetkin gören baba ve Tuğba dışında, asıl sözler Tuğba'nın yardımcısı tarafından söylenir. "A'ya seçme şansını ver. Normal olmasına izin ver." Bu sözler Can'ın bir deli olarak normaldışı görülerek damgalanmasının temelini oluşturur. Can'ın seçme şansı olmasına rağmen bedeni üzerindeki karar bile başkalarına aittir.

Filmde Can ile Tuğba arasında akıl üzerine yapılan konuşmalarda Tuğba'nın tavrı bir akıl eleştirisi olarak düşünülebilir. Tuğba, Can'ın "A akıllı olmadığı için mi olamadı?" sorusuna "Hayır A sen akıllısın, hem de çok akıllısın. Normal olmayan onlar. Asıl aptallık onların yaptığı. Her şeyi, herkesi olmasını istedikleri gibi görüyorlar," derken, Can'ın, dolayısıyla delinin yanındaki duruşunu sergiler. Ancak paradoksal şekilde, devamındaki sahnede Tuğba evinde yaptığı ses kaydında, Can'ın iyi bir denek olduğunu ve akıllı olmak istediğini söyleyerek deliliğe verdiği destekten uzaklaşır.

Babasının onayından sonra, Can'a verilen sözde seçme şansının

takibinde, Can'ın vücuduna ilk ilaç enjekte edildiğinde, Can kendisine zarar vermeye başlar. Burada deli olduğu için zarar verme tehlikesi olan Can'dan ziyade, ona zarar vereceği kesin olan çevresi bir kez daha ön plana çıkmış olur. Böylece bir kez daha Szasz'ın sözleri uğultulu bir şekilde yansır: "Delinin topluma zarar verme olasılığı olabilir, ancak toplumun ona zarar vermesi kesindir" (2007: 364).

Çünkü o, toplum için normal değildir.

Tedavinin devamında Can artık toplum içerisine karışmaktadır ve Tuğba ile beraber sinemaya gittiklerinde aralarında geçen şu diyalog önemlidir:

> Tuğba: Sinema delilerin özgürce deli olabildikleri tek yerdir.
> Can: Akıllı olmak daha iyi.

Bu sözlerde deli olarak Can'ın kendi durumunun olumsuzluğunu kabullenişi ve Tuğba'nın onu deli olarak damgalayışının bir tekrarı bulunur. Her ne kadar sinemasal mekânda deliler, Tuğba'nın dediği gibi özgür görünseler de, tıpkı Can gibi yarım bir özgürlüğe sahiptirler. Can film boyunca asla tam özgür olamamıştır ve hatta özgürleşerek kapatıldığı yerden kaçtığında bile kendisini suçlu görecek kadar damgalanışını kabullenmiş görünmektedir. Sinemadaki sahnenin devamında, Can'ın perdenin önüne geçerek özgürce birkaç saniye hareket yapmasıyla birlikte toplum gerçek hayatta olduğu gibi sinema mekânında da Can aracılığıyla damgalamasını yapar: "Birader deli misin?" Toplum tarafından deliye bakışın, sinema mekânında bile delinin özgürlüğüne izin vermeyeceğinin kesin ifadesidir bu sahne...

Can'ın kısa süreli iyileşme aşaması, Tuğba'nın onu bir denek olarak gördüğünü anladığı an tersine döner. Tuğba sözde ona bir akıl bahşetmiştir. Öte taraftan, elinden cennetini almış olduğundan, kendisini suçlar gibi görünür. Ancak devamındaki sahnede yardımcısının ona bir deliden insan yarattığını söylemesine karşılık tepkisiz kalışı, Tuğba'yı, yardımcısının deliliği insandışı görerek ötekileştirmesinin suç ortaklığına sürükler. Dolayısıyla psikiyatrist ile deli arasında insani bir diyaloğun kurulamayacağı anlaşılmış olur. Çünkü delinin söylediği, klinik bir bulgudan öte bir şey değildir. O, yaşayan bir kadavradır ve psikiyatristin analizlerine örnek oluşturmaktan öteye gidemez (Szasz 2007: 368). Sonuçta Hegel'in vurguladığı gibi, bir nesne ko-

numunda kalır ve tek yaptığı, bir özne olan psikiyatristin arzusunu doyuma ulaştırmaktır (akt. İzmir 2013: 65).

Filmin sonunda kendi yarattığı cennetinde huzurlu bırakılmayan Can, ona uygulanan bunca normalleştirme çabasından sonra yaşadığı ikilem içerisinde kendisini annesinin intihar ettiği yerden aşağıya bırakarak, bilmeden hayatına son verir. Böylece Can, deliliğe genel bakışta olduğu gibi, kendisinin zararlı olmasından ziyade, tıpkı gerçekte olduğu gibi sinemasal mekânda da rahat bırakılmayarak, yarattığı dünyadan kurtarılmaya çalışılmış, tüm bu çıkmazlar içinde sonuçta asıl zararı onun cennetini elinden almak isteyerek onu sözde normal insana çevirmeye çalışan doktorlar tarafından kendisi görmüştür. Öldürmüş olduğu benliği kısa süreliğine geri dönse de, korumaya çalıştığı bedeni ölmüştür.

Kapanan ya da Kapatılan Delilik

Gerek toplumun gerekse onun resmi hekiminin deli olarak damgalanan kişiye karşı saldırganlığı on yedinci yüzyılda zindan, aç bırakma, bedensel işkence ile başlayarak on sekizinci yüzyılda kırbaç, kan alma, deli gömleği giydirme vb. ile devam etmiştir. Modern diye nitelenen yirminci yüzyılda ortaya çıkan akıl hastaneleri, elektroşok uygulamaları ve kimyasal deli gömleği ile deliye karşı saldırganlık devam etmektedir (Szasz 2007: 363). Türkiye sinemasında böyle bir saldırganlığı delilik üzerinde yoğun şekilde durarak sunan ve bir tımarhanede geçen belki de en iyi örnek *Gen* filmidir.

Film, annesi katatonik şizofren olan Deniz'in zamanında ona yapılan tecavüzün intikamını almak üzere yola koyulduğu ve sonunda kendisinin de delirmesiyle sonuçlanan ve tımarhanede geçen bir hikâye anlatır. Filmin daha başlangıç sahnesinde uygulanan tedavi yöntemi elektroşok olarak gözler önüne serilir. Ancak uygulanılışının defalarca gösterildiği bu yöntem iyileştirme değil, cezalandırıcı amaçlı kullanılır. Böylece Foucault'nun tıbbi tedaviyi baskı biçimi olarak görüşünün (2011: 130) kanıtı, film boyunca yoğun şekilde sunulur. Böyle bir baskının sonuçlarının nasıl olacağının ipuçlarını ise Szasz'da buluruz. Szasz'a göre bir otorite altında ezilenler kadar ezenler de ya-



Gen, Togan Gökbakar, 2006.

bancılaşmakta ve insanlıktan çıkmaktadır (2007: 79). Ezilen pasif bir eşyaya dönüşürken, ezen megaloman bir şekilde tanrılaşır. Sonuç ise bir şiddet patlaması olarak ortaya çıkar. Ezilen artık intikam almak ister. Filmin temelini oluşturan yapı ise tamamen bu açıklamalarla bağlantılı şekilde ezilenin intikamı üzerine kurulmuştur.

Deniz'in görevlendirildiği tımarhane korkutucu bir yer olarak sunulur. Delilerin sınıflandırılmasının yapıldığı tımarhanede "majör depresyon", "katatonik şizofren" ve "paranoid şizofren" hastaları bulunduğu bilgisi verilir. Filmde sunulan bu delilerin ayrıldıkları sınıflandırmalara göre davranışlar sergileyerek stereotipleştirildiği rahatlıkla görülebilir. Örneğin Engin Geçtan, *Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar* adlı kitabında şizofreni tiplerini "katatonik", "desorganize", "paranoid" ve "reziduel" şeklinde sınıflandırarak açıklar. Katatonik şizofren her türlü hareket kabiliyetini yitirmişçesine bir heykel gibi uzun süre durabilir. Gözleri boş bakar, yüzü ifadesizdir. İstem yoktur, dolayısıyla istem olmadığı için eylem de olmaz. Desorganize birey çocuksu tepkiler gösterir. Bu kişide bağlantısız konuşmalar, anlamsız el kol hareketleri ve kahkahalar gözlemlenmektedir (2012: 118-22). Film delileri bu açıklamalara uygun şekilde sunmuş

ve onları bu kalıplar altında davranmaya yöneltmiştir. Bu sınıflandırmanın dışında ise tımarhanede en zararlı görülen deli, zamanında cinayet, tecavüz, esrar, vb. suçlara bulaşmış bir tecrit hastasıdır. Maske takılan bu delinin yüzü asla gösterilmez.

Filmde tecrit hastası olan dışında gösterilen delilerin zararları, teşhir, küfür, tecavüz, bağırma gibi eylemler olarak sunulur. Oysa bunlar sözde normal insanların yaptığı davranışlardan farklı değildir. Ancak o normal insanlar bu sayılanları yaptıklarında asla deli olarak damgalanmazlar. Deliler tarafından cinayet gibi bir eylem gerçekleştirildiğinde, cezai ehliyetleri olmadığı için hapse değil, tımarhaneye atılabilecekleri bilgisi filmdeki yaşlı polis tarafından verilir. Böylece delilerin yargılanması üzerine Platon'un söylemleri kısmen desteklense de arada çok temel bir fark vardır: kapatılma. Çünkü Platon *Devlet* adlı eserinde ruhsal bozukluğu olanların suç işlediklerinde normal insanlar gibi yargılanamayacaklarına ve bu insanların kent içinde rahatça dolaşabilmelerine, aileleri tarafından bakılmalarına, onlara iyi bakmayan ailelere ceza verilmesine değinmiştir (2011). Günümüzde bu görüşün sadece yargılanma kısmına uyulmuş, öte yandan deli suçu olsa da olmasa da kapatılmaya terk edilmiş, dahası aileler tarafından bu kapatılma, kendi kanından da olsa mahluklaştırdığı delinin tımarhanelere terk edilmesiyle desteklenmiştir. Böylece film, tüm bunlara uygun olarak, tımarhaneye kapatma uygulamasını gözler önüne serer ve tımarhanede kırk yıldır kapalı tutulan delilerin olduğu bilgisi, bunun kanıtı olarak gösterilebilir.

Ragıp ile Deniz'in tımarhane bahçesinde konuştukları gün delilik üzerine Ragıp'ın söylemleri bir akıl eleştirisi ve deliliğin damgalanmasına karşı bir tepkidir. Ragıp bu konuşmasında delilerin normal, akıllıların anormal olabileceğini, delilerin gözüyle dünyaya bakmanın becerilemediğini, delilerin akıllılardan tek farkının maskelerinin olmayışı olduğunu söyler. Bu anlar, filmde deliliğin damgalanmasına karşı en yoğun tepkilerin cisimleştiği anlardır.

Filmin sonlarında, tımarhanedeki delilerin doktorların yerine geçtiği ve onları da kendi yerlerine geçirdiklerinin anlaşılmasından sonra hastane başhekimi sanılan adam, delilik üzerine yapılan insanlık dışı uygulamaların yoğun eleştirisini şu sözlerle sunar:

Onların bize yaşattıklarını onlara da yaşatmak için, insan olmayı öğretmek için doktorlarımıza bazı dersler verelim dedik. Hasta olmak ne demekmiş öğrensinler istedik. Biz kobay değiliz ki, insanız biz. Belki normal değiliz ama kim normal ki? Siz bizim burda neler yaşadığımızı nerden bileceksiniz?

Böylece film ortaçağın o meşhur "Deliler Bayramı"nı, izleyenlerle buluşturur. Bu bayramda toplumsal düzendeki her şey tersyüz edilmektedir (Foucault 2011: 82). Buna uygun olarak *Gen*, deli ve akıllıyı tersyüz ederek, delilik üzerindeki tüm vurguların bir nevi anlamsızlığını sinematografik bir dille göstermiş, bu iki kavram arasındaki çizginin ne kadar değişken olabileceğine dair bir çeşit kanıt sunmayı başarmış olur.

Son sahnede katilin Deniz olduğu anlaşıldıktan sonra hastane başhekimi ve Ragıp onu tecrit hastasının yanına kapatırlar. Tecrit hastası tarafından tecavüze uğrayan Deniz ise tıpkı annesi gibi delirir ve önceden tarif edilene uygun şekilde katotonik şizofren hastası olarak sunulur. Deniz'in tepkisiz ve hareketsiz şekilde gösterilmesiyle birlikte film son bulur.

Deniz'in tecrit hastası tarafından uğradığı tecavüz sonucunda delirişine benzer bir örnek, *Karanlıktakiler* filmindeki Gülseren karakteri aracılığıyla perdede hayat bulur. Ancak buradaki temel fark, filmin delinin kapatıldığını değil, kendisini kapattığını göstermesinde yatar.

Genelde tek olmak isteyen şizoid birey, insanlarla bir araya gelme isteği duymaz (Geçtan 2012: 248). Bunun sebebi şizoid için yaşamın içine katılmanın sürekli yaşam tarafından yok edilme riski olarak hissedilmesidir ve bu sebepten benlik kendini koruma girişimi olarak kendisini toplumdan yalıtır (Laing 2011: 88). Yalıtımın temelinde yatan durum şizoidin duyduğu kaygıdır.

Kaygı varoluşun *a priorisi* olarak görülür ve deliliğin tüm korunma mekanizmalarının altında kaygı yer almaktadır. Hastalık türüne göre birey bu kaygıya karşı çeşitli tepkiler vermektedir. Histerik kaygısını bastırıp geçersiz kılabilir; paranoyak tüm kaygısını öteki kişiye yansıtarak kendisini haklı göstermeye çalışır (Foucault 2013: 51). Bu açıklamalar filmdeki Gülseren karakterini yansıtır niteliktedir. Filmde Egemen'in annesi Gülseren "mahallenin delisi" şeklinde ortaya çıkar. Gülseren, asla evden çıkmak istemez, yabancılarla konuşmaz ve on-

ların hepsinden korkar. Ara sıra camdan dışarı baktığında gördüğü yüzü görünmeyen, gömlekli adam ise bir halüsinasyondur ve Gülseren'in delirmesine sebep olan kişinin onun benliğindeki yansımasıdır.

Gülseren, genç yaşta yüzünü hiç görmediği bir adam tarafından kaçırılarak, karanlık, terk edilmiş bir yere kapatılır ve günlerce tecavüze maruz kalır. Egemen, bu tecavüz sonucu Gülseren'in rahmine düşmüştür. Bu olay Gülseren'in delirmesine, yabancıların hepsinden ve karanlıktan korkmasına sebep olur. Ablasının Gülseren'e, şayet yeni tutulacak bakıcıyla da anlaşamazsa onu bir deliğe tıkacağını söylemesi üzerine Gülseren çıldırır. Çünkü o başkası tarafından bir yere kapatılmanın verdiği acıyı daha önce yaşamıştır. Onu kapatacak tek kişi yine kendisidir ve bunu da bedenini korumak için yapar.

Gülseren'in tüm konuşmaları güvensizlik ve korku üzerinedir. Böylece bireyin toplumsallığa geçişle kazandığı paranoyak yapı (Bowie 2007: 44) burada Gülseren için iyice ileri bir hal alarak onu yabancılaşmanın doruğuna yerleştirir. Günlerce maruz kaldığı tecavüz ve ailesinin tutumu onu toplumdan yalıtmaya yetmiştir.

Film deliliğin bakımında aileyi ön plana çıkarması açısından İslam toplumunun genel tutumuna uygundur. Dols'un açıklamalarına göre, her ne kadar delilere hastanede tedavi uygulansa da İslam toplumlarında asıl olan İslamın aklı zayıf olanlara güzelce bakılmasını emretmesine bağlı olarak yapılan ailevi bakımdı (2013: 180-1). Evde aileler tarafından yapılan bu bakım aile içi trajedilere sebep olmaktaydı. *Karanlıktakiler* filmi bu açıdan düşünüldüğünde Dols'un açıklamalarına uygun şekilde bir çizgi izler. Gülseren evde bakılan bir delidir ve oğlu Egemen ile yaşadıkları hayat onları aile içi trajediye sürüklemektedir. En sonunda Egemen'in bu duruma dayanamayışı ikisini de sonu belli olmayan bir maceraya sürükler.

Mahallede deli olarak damgalanan Gülseren, çocuklar tarafından sürekli korkutulur ve alay konusu olur. Bir deli olarak Gülseren, asla çevresine zarar vermez. Hatta en yoğun damgalamaya hep masum olduklarını düşünmeye eğilimli olduğumuz çocuklar tarafından maruz kalır. Çocuk, tıpkı *Janjan* ya da *Abimm* filmlerinde olduğu gibi, burada da deliyle doğrudan karşılaşarak onu damgalayan asli öznedir. Delinin ise çocuklar karşısındaki nesne konumu yine değişmemiştir. Dolayısıyla özne konumundaki çocuk bile efendi konumundayken, bir

kez daha, deli her zaman olduğu gibi, köleliğinden kurtulamayarak efendisinin seyirlik zevkini artıran ve dolayısıyla onun arzusunu doyuma ulaştıran nesne konumunda kalmaya mahkûm edilmiştir.

Masumlaştırılan Delilik

Delinin Türkiye sinemasında dışlanmadığı ve olduğu haliyle sevilerek kabul edildiği belki de tek somut örnek *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminde görünürlük kazanır.

Filmin delisi olan Ömer, sinema makinesi yapmak için çalışan Recep ve Mehmet'in arkadaşıdır. "Köyün delisi" konumundaki Ömer, onlar ne zaman sinema makinesini çalıştırmaya çabalasalar, yanlarındadır. Ömer kimse için öteki değildir. Hatta Recep ve Mehmet onu yakın arkadaşları olarak sahiplenmişlerdir. Ancak Ömer de diğer deliler gibi bazı yönlerden stereotipleştirilmiş bir karakterdir. Ağzı köpükler içinde kalacak şekilde nöbet geçirir, çok anlaşılmayan bir konuşması vardır, anlamsız gülüşlere ve hareketlere sahiptir. Filmin sonlarına doğru Ömer'in iç dünyasına ve ölen nişanlısı Nuriye'ye olan aşkına tanık olmamıza imkân verilir. Böylece Ömer, silik bir görünümden kurtarılarak, duyguları olan, kanlı canlı bir birey konumuna yükseltilir. Filmin sonlarında Ömer, Recep ve Mehmet'in yaptığı sinema makinesi aracılığıyla ölen nişanlısı Nuriye'nin tıpkı resimler gibi canlanacağı inancına kapılır. Ancak geceden sabaha süren bekleyişinde bu olayın gerçekleşmediğini görünce Recep ve Mehmet'in sinemaya dair yaptıkları her şeyi parçalar. Filmin bu kısmında saldırgan biri gibi sunulan Ömer yine de dışlanmaz. Onun derdi ölen nişanlısıdır. İzleyici verdiği bu zarardan sonra onu Nuriye'nin mezarı başında görünce klasik delilikten çok daha farklı bir şey gördüğü için onu tıpkı Mehmet ve Recep'in yaptığı gibi affedebilir. Çünkü Ömer'in, duyguları olan bir insan şeklinde sunularak, aşkın kutsallığını izleyiciyle buluşturması, verdiği zararın görmezden gelinmesini sağlar. Filmin sonunda Recep ve Mehmet'in yanlarına geri dönen Ömer için Mehmet, kısa süreli kızgınlıkla "onun gibi arkadaşımız yok" şeklinde Ömer'i istemediğini belirten bir söz sarf etse de, onun yanlarında olmasına hem kendisi hem Recep izin verir. Bu bir dışlama değil, sadece verdikleri onca emeğin yok oluşuna karşı duyulan sitemdir. Böylece film, deli-

liğin masumlaştırılarak kabullenilişine ender bir örnek oluşturur. Bu filmdeki masumlaştırmaya benzer olan, ancak geleneksel sinema anlayışına uygun bir şekilde karmaşıklaştırılarak sunulan diğer bir örnek ise *Beyza'nın Kadınları*'dır. Filmdeki Beyza karakteri, karmaşık bir öykünün sonunda masumlaştırılarak izleyiciyle buluşturulan bir "çoğul kişilik" hastasıdır.

Çoğul kişilik yaşayan birey anksiyete duygularına karşı iki ya da daha fazla sayıda kişilik biçimi geliştirebilir ve bu kişiliklerin her biri kendine özgü, tutarlı ve kesin olarak belirlenmiş duygu ve düşüncelere sahip olabilir. Kişilikler birbirinden ayrılabilir. Birisi neşeli iken öbürü üzüntülü, biri cesurken diğeri korkak olabilir. Geçtan, Stevenson'ın *İki Yüzlü Adam* adlı yapıtını buna örnek göstermektedir (2012: 209). Bu açıklamalara uygunluğu açısından *Beyza'nın Kadınları* filmindeki Beyza karakterini, son dönem Türkiye sinemasında eşsiz bir konuma yerleştiren temel durum ise sonunda Beyza'nın iyileşmesidir. Bir şizofren olarak Beyza, şizofren ya da delinin izine rastlanılan filmler arasında tedavi edilerek iyileştirilen tek karakterdir.

Çocukluğunda, kaldığı yetimhanede başlarındaki Pakize öğretmen tarafından tecavüze uğrayan Ayla, bu durumdan etkilenmesi sonucunda kendisine farklı kişilikler oluşturur. Kreşte öğretmenlik yapan ve psikiyatri doktoru Doruk'un da eşi konumunda olan Beyza normal davranışları olan bir kişidir. Ayla çocukluğudur ve tüm hareketleri çocuksudur ya da ürkektir. Dilara, bir fahişeyken, Rabia oldukça dindar bir kişiliktir. Beyza'nın teşhisi filmde açıkça ortaya koyulur. Beyza bir "çoğul kişilik" hastasıdır.

Ayla, tecavüzün kendisine değil başkasına yapıldığı düşüncesiyle bir fahişe kişilik olan Dilara'yı oluşturmuştur. Bu durumundan suçluluk duyduğu için de benliğinde Rabia'yı yaratmıştır. Ancak normal bir kişilikle bütünleştirdiği Beyza'nın ne çocukluğu olan Ayla'dan ne fahişe yönü olan Dilara'dan ne de dindar tarafı Rabia'dan haberi vardır. Önce Beyza tarafından öldürüldüğü düşünülen Pakize, sübyancı Koray ve kreşteki öğrencisi Elif'in annesi fahişe Serap'ın, filmin sonlarında Doruk tarafından öldürüldüğü görülür.

Çoğul kişilik hastası bir deli olarak sunulan Beyza, kendisinden başka kimseye zarar vermemiş, sadece kendi benliğinde bölünmeler yaşamış ve kendine zarar verebilecek hareketler sergilemiştir. Tek bir



Beyza'nın Kadınları, Mustafa Altıoklar, 2006.

kişiliğe indirgenmesi ise mucizevi şekilde psikiyatrist Doruk'un uyguladığı hipnoz yöntemi sayesinde gerçekleşmiştir. Böylece Beyza, deliliğinden kurtulmuş ve normalliğe geçebilmiştir. Filmde tecavüze uğradığı için şizofren olduğu anlaşılan Beyza, cinayetlerin de kendisi tarafından işlenmediğinin anlaşılmasıyla masum insan durumuna yerleştirilir. Durumu eşi Doruk tarafından kabul edilmez ve bu hastalıktan kurtulması sağlanır. Doruk her ne kadar Beyza'yı tecavüzcüleri ve sapkınları öldürecek bir robota çevirmeye çalışsa da, Beyza bölünmüş benliğinin toparlanmasının ardından kendi özbilincine ulaşarak bu durumu reddeder ve nesne konumundaki deliliğinden kurtularak, özne insan konumuna yerleşir. Bu yönüyle de son dönem Türkiye sinemasındaki eşsiz görünümüne kavuşur, iyileştirilen tek deli olarak...

Sonuç Yerine

İncelenen filmlerde delilik, genellikle toplumsal yapı içerisindeki travmalar sonucunda ortaya çıkmaktadır. Karakterler arasında Arif (*Abimm*), Sadık (*Janjan*) ve Ömer'in (*Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*) doğuştan deli oldukları düşünülse de, bu karakterler içinde doğuştan deli olduğu kesin bir şekilde sunulan tek kişi Arif'tir. Can

(*Cennet*) annesinin ölümünden sonra geçirdiği travma sonucu delilik belirtileri gösterirken, Zafer (*Tepenin Ardı*) askerden sonra şizoid özellikler sergilemeye başlamıştır. Ancak bu travmalardan daha farklı şekilde Türkiye sineması Gülseren (*Karanlıktakiler*), Beyza (*Beyza'nın Kadınları*) ve Deniz'i (*Gen*) tecavüzün yarattığı travmayla deliliğin dünyasına sokmuştur. Böylece deliliğe en çok neden olan şeyin tecavüz olduğu gösterilerek, cinsel sapkınlık ile delilik arasındaki bağ farklı açıdan kurulmuş olur. Cinsel sapkınlığı delilik olarak gören modern çağ öncesi düşünce Yeni Türkiye Sinemasmda yerini cinsel saldırıya uğramanın deliliğe yol açan bir etken olabileceği düşüncesine bırakmıştır. Yeni Türkiye Sineması kapsamında delinin izine rastlanan filmlerin neredeyse hiçbiri (*Gen* filmi dışında) deliyi kapatmamış, kapatsa da bu durumu *Cennet* filminde olduğu gibi geçici bir şekilde yapmıştır. Bu yönüyle geleneksel uygulamadan uzaklaşarak genelde delisini "köyün delisi" şeklinde sunan sinema anlayışı, aynı zamanda sunduğu delinin hep tarif edildiği stereotipleştirilmiş yapısına uygun karakter özellikleri barındırması, delinin sadece zarar getirdiğinin gösterilmesi ve sonuçta delinin dışlanması gereken biri olarak anlaşılmasına neden oluşuyla deliye geleneksel bakışın meşruluğunu devam ettirmiştir. Böylece incelenen filmlerin hemen hepsinde deli ya kendisine ya da çevresine bir şekilde zarar veren birisi olarak gösterilmiş, dolayısıyla sinemanın oluşturacağı bilinç açısından düşünüldüğünde toplumun deliye bakışındaki olumsuz algı sağlamlaştırılmıştır.

Düşlerinde bile her türlü delilik emaresi sergileyebilen insanoğlu, gerçek toplumsal yaşamdaki dışlanma korkusuyla hareketlerini sınırlandırmayı normallik ölçüsüyle bir tutsa da, düşlerin yansıması olan sinemada bile deliyi gerçek yaşamdaki stereotipleştirilmiş görünümüyle sunmuş, onları damgalayarak feda etmiştir. Düşlerin yansıdığı o perdede, gerçek hayattaki masumlukları kanıtlanan çocuklar bile deli karşısında birer damgalama mekanizmasına dönüşerek masumluklarını kaybetmiş ve delinin gözden düşürülerek ötekileştirilmesine destek olmuştur. Son dönem Türkiye sineması, Kosinski'nin *Boyalı Kuş* adlı eserini hatırlatan bir biçimde delisini damgalayarak baskı altına almış ve sonuç olarak onu lanetlenmenin tutsaklığında yalnız bırakmaya devam etmiştir. Dolayısıyla Türkiye sinemasının boyalı kuşu olan delinin, gerçek mekânda olduğu gibi sinema mekânında da ne-

redeyse tüm insani hakları elinden alınmıştır. Bu anlamda şu soruyu sormanın gerekliliği ortaya çıkmaktadır: Eğer o bir insansa elinden neden bütün hakları alınmıştır? Bu haklardan mahrum bırakılarak insandışı bir kimliğe büründürülen deli insan değilse eğer, nedir?

Son olarak, tüm bu görünümlerinin yanında izleyicinin bakışını ona geri teslim edemeyen ve gerçek dünyadaki konumunu, sinemanın düşsel dünyasında bile sürdüren deli, izleyici için damgalanmaya açık bırakılmaktayken, düşlerinde her türlü deliliği sergileyebilen, kendini normal gören insan, düşsel bir dünyaya yolculuk yaptığı sinema perdesindeki bakışında normalliğinden sıyrılmaktadır. O halde hem gerçek mekânda hem de sinema perdesinde deliliğini aynı şekilde yaşayan deliden ziyade, gerçek hayatta normal olan ancak sinemanın dünyasına girerek akıldışılığı tadan izleyicinin bu geçici deliliği üzerine daha fazla düşünmek gerekir.



Babam ve Oğlum, Çağan Irmak, 2005.

Taşra yaşamına ve "ev"e korunaklılık
ve kucaklayıcılık atfeden Çağan Irmak
sineması, popüler nostalji sineması janrı
içinde azınlıkları çocuksu babalar ve
babacan çocukların ön planda olduğu
hikayelerle temsil ederek, geçmişin
gerçekliğiyle yüzleşmektense
onu çocukluğun mesut alanına
sabitlemektedir.—

Popüler Sinemada Azınlık Nostaljisi: Çağan Irmak Örneği

Özge Özdüzen

Son dönem Türkiye popüler ya da sanat sinemasında azınlıkları ya da azınlıkta kalmış değerleri yansıtan birçok film yapıldı. 1990'lardan itibaren gözlemleyebileceğimiz azınlıkların temsiliyetindeki artışın hem Türkiye sinemasının hem de sosyopolitik atmosferinin değişimine bağlı olduğu söylenebilir. Burada, son dönem popüler Türkiye sinemasında kanımca önemli bir yeri olan, melodram türüne yenilikçi bir şekilde yaklaşan, öte yandan tabii ki Yeşilçam geleneğinin bir devamı olarak görülebilecek Çağan Irmak sinemasının azınlıkları ve azınlıkta kalmış değerleri nostaljik bir bakış açısıyla temsil ettiğini iddia edeceğim. Çağan Irmak sinemasına ana hatlarıyla bakarken, yazının odak noktasını *Babam ve Oğlum* (2005), *Karanlıktakiler* (2009), *Prensesin Uykusu* (2010) ve *Dedemin İnsanları* (2011) oluşturacak. Bu filmlerdeki ezilmiş ve toplumsal alanda azınlık konumuna düşmüş karakterler üzerinden Çağan Irmak sinemasının azınlık sineması olup olmadığını tartışmaya çalışacağım, ki böyle bir tartışmanın temel sebebi Çağan Irmak sinemasının aslında bu kitapta sözü geçen diğer sinemalardan genel anlamda farklı olmasıdır.

Çağan Irmak sinemasının bu kitapta analiz edilen diğer film ve yönetmenlerden en önemli farkı, popülerliği ve bilet satış grafiği ile ilişkilidir. Bu grafik, Çağan Irmak sinemasını popüler sinemanın alanına sokar. Ancak ben Frederick Jameson'dan yola çıkarak günümüzde düşük bütçeli modernist-deneysel filmler ile popüler janr filmleri arasında kurulan ikili karşıtlığın da geçersiz olduğunu savunmaya çalışacağım (Jameson 1984: 66-68). Bu ayrıma ek olarak aynı yönetmenin farklı dönemlerde farklı şartlarda çektiği, farklı kurumlardan ödenek

bulduğu, farklı ekiplerle çalıştığını da göz önünde bulundurarak günümüzde topyekûn bir yönetmen sineması incelemesinin zor ve sorunlu olabileceğini de vurgulamak isterim. *Auteur* kuramının, çok kabaca *auteur* bir yönetmenin eserlerini bir arada inceleyebileceğimizi ve düşünebileceğimizi imleyen bir kuram olarak özellikle 1960'lardan itibaren film çalışmalarına önemli bir alan açtığına inansam da eleştirilmesi gerektiğini düşünüyorum.

Bunun sebeplerinden biri, sinemanın ekonomi-politiğini göz önünde bulundurduğumuzda, yönetmenin aslında üretimde tek belirleyici otorite olmaması, endüstrinin diğer organlarının, devletlerin ve baskın ideolojilerin de üretim süreçlerini belirliyor olmasıdır (Hansen 1991: 131, Rosenbaum 2010: 12, Staiger 2000: 11). Bu anlamda bu yazıda Çağan Irmak sinemasını olabildiğince Türkiye'deki sosyopolitik bağlamla birlikte değerlendirmeye ve nostalji janrının içinde konumlandırmaya çalışacağım. Bunun sebebi, Çağan Irmak sinemasını 1990' larda tekrar patlayan Hollywood nostalji sineması furyası ve 2000'lerin başından bugünlere Türkiye'de yapılan birçok Türkiye popüler nostalji filmi içinde düşünmeyi kaçınılmaz görmemdir.

Türkiye Sinemasında Yeni Bir Dönem

Türkiye sineması, 1996'dan itibaren yeni bir döneme girer, ticari sinemanın yanı sıra sanat sineması da yapılmaya başlar. Sanat sineması ve ticari sinema ayrımının damgasını vurduğu bu dönem, 1996'da çekilen *Eşkıya* ve *Tabutta Rövaşata* filmleriyle açılmıştır. Bu iki film, Türkiye'de sinemanın ölmediğini, sinema seyircisinin evlerine kapansalar bile hâlâ yaşadığını gösteren filmler olmuştur. 1996'dan itibaren Türkiyeli sinema seyircisi, Türkiye sinemasının karanlık diye tabir edilen, kabaca Yeşilçam'ın yıkılışıyla Yeni Türkiye sineması arasındaki 1980'lerin sonu ile 1996 arasında geçen döneminden sonra tekrar salonlara döner (Dönmez-Colin 2008, Erdoğan ve Göktürk 2001, Suner 2009, Arslan 2011). Bu dönemden sonra hem bu kitapta çoklukla analizi yapılan alternatif hikâyeleri anlatan ve daha sosyal gerçekçi bir sinema dili kullanan filmlerin sayısı artar, hem de Yeşilçam dönemi filmlerine benzer daha ticari, daha aksiyona ve harekete dayalı filmler çoğalır.

Çağan Irmak sineması tam da bu ayrımın bulanıklaştığı bir noktada durmaktadır. Film endüstrisi içindeki yeri ve bilet satışları oldukça ana akım ve ticari bir yöndedir. Sadece *Babam ve Oğlum* üç milyon sekiz yüz bin, *Issız Adam* iki milyon yedi yüz binin üstünde seyirciye ulaşır (Yavuz 2012: 60-65), yönetmenin tüm filmleri ise toplam sekiz milyon altı yüz binin üstünde bilet satışı yaparak Çağan Irmak'ın en çok bilet satan dördüncü yönetmen olmasına yol açar (66-67). Bu yüzden Çağan Irmak sinemasının bu kitapta üzerinde durulan diğer film ve yönetmenlerden daha farklı bir yerde olduğu aşikâr. Fakat kendisi gibi çok yüksek sayıda seyirciye ulaşan yönetmenlerden ve filmlerden de (Mahsun Kırmızıgül, Şahan Gökbakar gibi) farklı olduğunu düşünüyorum, çünkü Çağan Irmak filmleri önceki dönemlerde konuşulmayan konuları konuşur (mübadele, ırkçılık, bunama gibi). Bir yandan Türkiye sinemasında çoklukla karşımıza çıkan, kadının ikincil, silik bir figür, erkek egemen aile yapısının ve ailenin en önemli yapıtaşı olduğu toplumun kutsandığı (*Dedemin İnsanları*, *Babam ve Oğlum*, *Issız Adam* [2008]) filmler yapar, öte yandan ise farklı komünite ihtimallerini veya bir arada yaşayabilme imkânlarını da arar (*Prensesin Uykusu*, *Karanlıktakiler*). Çağan Irmak sineması bu tür farklı arayışlarda dolaştığı içindir ki Türkiye sinemasında sanat ve ticari sinema ayrımını bulanıklaştırabilen bir yerde durduğunu düşünüyorum. Çağan Irmak sineması, azınlığın değerlerini, geçmişe ait ama şimdiyi yaşamaya mecbur kalmış karakterlerin nostaljik bir portresini sunmaktadır.

Nostaljinin Geri Dönüşü

Nostalji, Yeşilçam'ın ilk yıllarından bu yana Türkiye sinemasının seyrini belirlemiş bir düşünce yapısına işaret eden ve Türkiye sinemasında köklü bir geçmişi olan bir kavram. Nostalji, telafi edilemeyeceği bilinen bir şeyin yine de ısrarla özlenmesi ve aranması olarak tarif edilebilir (Cook 2013: 3). Nostaljik bir düşünce biçimi, bir şeylerin artık geçmişte kaldığı bilinmesine rağmen kişiyi geçmişe odaklar, geçmişin alanından kopmasını engeller ve hatta geçmişi tekrar üretir. Bu açıdan nostalji, belli bir gerçekliğin reddiyesinden ötürü ortaya çıkıyorsa ve herhangi bir kuşkunun üstünün kapanmasıyla temellenmiş-

se, genel olarak fantaziyle de ilişkilendirilir (Cook 2013: 3). Bachelard'a göre geçmiş kendi varlığını hayal gücünde sürdürmeye devam eder. Hafıza ve hayal gücü neredeyse bir fantaziymişçesine mutlu geçmişin alanıyla ilişkili durumdadır, oraya sabitlenmiştir (Bachelard 1994: xxxvi).

Bu açıdan nostalji, özellikle fantazinin alanıyla kurduğu yakın ilişkiden dolayı birçok tartışmaya gebedir. Jameson nostaljiyi geçmişle kurduğu yüzeysel ilişki üzerinden okurken, nostalji sinemasında kurulan görselliğe dayalı dünyanın ciddi bir tarihsel angajmanın ve tarihsel gerçekliğin önüne geçtiğini söyler (1984). Neale de 1990'larda Hollywood'a geri dönen nostalji furyasını 1970'lerdeki nostalji dalgasından daha muhafazakâr bulur. Bu filmler örneğin evliliğin ve tekeşliliğin onaylandığı bir ideolojik zemin yaratırlar (Neale 1992: 295). Carroll (1982) ve Jameson (1984) bu türün 1990'larda yaygınlaşmasını radikal siyasetin ve karşıt kültürlerin bu dönemde nerdeyse yok olmasına bağlar. Nostaljiyi salt negatif bir kavram olarak düşünmeyen teorilerden Friedberg'inki, feminist bir perspektifle nostaljinin bir yandan geçmişe ait eskimiş değerleri su yüzüne çıkarıp hatırlattığını, öte yandansa geçmişi "yeniden yaratarak" geçmişin değerlerini bugünün değerleri üzerinden eleştirel bir gözle yeniden değerlendirme potansiyeli de barındırdığını söyler. Örneğin vintage giysiler, vintage arabalar ve eski filmler bugünle kurulan yeni bir ilişkiyle dönüşerek yeniden anlamlanmaktadır (Friedberg 1993: 189). Türkiye sinemasında son dönemde nostalji kullanımının yükselen grafiğinin sebepleri de hem Türkiye sinema tarihi üzerinden hem de Türkiye'nin sosyal ve kültürel yapısında yaşanan değişimler üzerinden düşünülmelidir.

Asuman Suner, "son dönem Türkiye sineması hayalet ev figürü etrafında dolaşıyorsa son dönem popüler Türk filmlerindeki evler de perilidir; çok önceden kaybedilen çocukluğa dönüş nostaljisi tarafından lanetlenmişlerdir. Bu filmler genellikle geçmişte geçerler, fakat onları yine de tarihsel filmler olarak nitelendirmek bir yanılsama olur, çünkü bu filmler geçmişi objektif bir şekilde tarif etmezler," demektedir (2009: 25-26). Suner'e göre nostalji filmleri taşradaki kasabada geçen yakın dönemi, çocukluğun mesut mekânının imgesine dönüştürür. Taşra yaşamına korunaklı ve kucaklayıcı bir imgelem atfeder (27). Bu filmler tıpkı Jameson'ın da vurguladığı gibi geçmişin bugü-

nün perspektifiyle bir değerlendirmesini sunarlar. Ancak yine de Freidberg'i takiben, geçmişe bugünün gözüyle bakmak, nostaljik bir perspektifle bakmak, eleştirel bir bakışı da beraberinde getirebilir.

Türkiye'nin son dönemi düşünüldüğünde özellikle kentsel bölgelerde geleneksel aile yapısının zayıflayışı toplumda belli bir anksiyeteyi ve geçmişe özlemi beraberinde getirdi. Geleneksel bağlardan görece modern bağlara geçiş toplumun birçok kesiminde ciddi bir duygusal gerilim yarattı. Son dönem popüler nostalji filmleri, geçmişle ve taşralıkla ikircikli bir ilişki kurarlar; geçmişi ve evi hem melankolik hem de keyifli bir alan olarak yapılandırırlar. Türkiye sinemasında "yeni nostalji sineması" kavramı özellikle popüler sinemanın *Vizontele* (2001), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2001), *Kelebeğin Rüyası* (2013) gibi filmler için kullanılan bir kavram olsa da sanat sinemasını tarif etmek için de kullanılabileceğini düşünüyorum. Bu açıdan yazının başında sözü geçen sanat sineması ile popüler sinema arasındaki farkı sıfırlayan kavramlardan biridir bu. Örneğin Çağan Irmak ile birlikte Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan gibi "sanat" sineması icra eden yönetmenlerin filmlerinde de tarihle ve hatta bugünle nostaljik bir angajman kuran anlatılar çıkar karşımıza.

Azınlık Nostaljisi

Çağan Irmak filmleri genel anlamda belli bir tarihi dönemi işaret etse de aslında zamansızdır, ideal zamana referanslarla doludur, ki bu ideal zamanlar muhtemelen hiç olmamıştır ve olmayacaktır. Çağan Irmak sinemasında özellikle çocuksu görünümlü babacan erkekler sanki zamanın belli bir noktada durduğunu işaret eder gibidirler. Kadın karakterlerin hep yardımcı rollerde olduğu bu hikâyelerde çocuksu babalar ve babacan çocuklar ön plandadır. Bu filmler, geçmişte bu çocuk babaların tüm sevecenlikleriyle ve şaşkınlıklarıyla var olduğu bir dönem varmışçasına bir fantazi dünyası kurar. Yaşları kaç olursa olsun bu erkek figürler genellikle çocuksu bir babacanlık barındırırlar, hemen her duygularını etraftakilere hissettirirler. Kısacası bu filmlerdeki kimse büyümemiştir, herkes gerçeklerle yüzleşmektense çocukluğun mesut alanında sabitlenmiştir. Nurdan Gürbilek, "Acıların Çocuğu"

adlı denemesinde gözü yaşlı çocuk posterinin yirmi-otuz yıl öncesinde Türkiye'de nasıl ve neden popülerleştiğini tartışır. Bu tartışma üzerinden Çağan Irmak sinemasının çocuklar ve çocuk kalan yetişkinler üzerinden nasıl bir azınlık nostaljisi kurduğunu okuyabileceğimizi düşünüyorum.

Bu poster, Türkiye'de bir dönem çoğunlukla kahvelere, dükkânlara, işyerlerine asıldı. Nurdan Gürbilek bu posterin ve çocuk imgesinin popüleritesini mağduriyet duygusuna bağlar. Toplum kendisini suçlu bir yetişkinden çok acılı bir çocuk olarak görür. Çağan Irmak sinması tam da bu mağduriyet duygusuyla dolu acılı çocuk imgesi üzerine kuruludur. Gürbilek bu çocuğun suretinde Türkiye toplumunun kendi acılarını seyrettiğini, onun şahsında kendine acıdığını söyler. Onu seyredenler için aynı zamanda bir direnci, her şeye rağmen korunmuş bir onuru temsil eder. Derinden yaralıdır, çocuk yaşta örselenmiştir, ama buna rağmen yıkılmamış, ayakta kalmıştır (Gürbilek 2001: 38-40). Murat Belge ise bu fenomeni, Türk toplumunun çocuklarına karşı suçlu bir toplum olmasına bağlar, bu gözü yaşlı çocuğun imgesini bu toplumun bilinçliliğin derinliklerinde yıllardır gizlenmiş suçluluk duygusuyla ilişkilendirir (Belge 1983). *Babam ve Oğlum*'da neredeyse herkesle küs, "sol" siyasete karşı ve geleneksel değerlere bağlı baba ile, *Dedemin İnsanları*'nda herkese yardım eden, ama sonra bir anda denize kendini bırakabilecek spontanlıktaki coşkulu dede figürü bunların en önemlileridir.

Bu baba figürleriyle beraber çocukların da Çağan Irmak sinemasında çok önemli bir yeri vardır. Bu küçük ya da büyümüş çocuklar ya baba figürlerinin en yakın dostudur ya da bu erkekler hem çocuk hem babacandırlar. Bunlara en iyi örnek *Prensesin Uykusu*'ndaki Aziz ve *Karanlıktakiler*'deki Egemen'dir. Bu çocuksu orta yaş erkekleri hayal dünyalarında kaybolmuş çocuklar gibidirler ve hiç büyümezler.

Belirli bir tarihsel döneme referans veren Çağan Irmak filmleri (*Dedemin İnsanları*, *Babam ve Oğlum*) belli bir tarihsel döneme özel olarak referans vermeyen, muhtemelen bugünde geçen filmleri de (*Prensesin Uykusu*, *Karanlıktakiler*, *Issız Adam*) ciddi bir geçmiş özlemi ve bu ideal geçmişin aslında geçmişte kalması sebebiyle bugünde azınlıkta kalmış bir grup çocuğun ya da çocuk kalmış yetişkinin çırpınışına sahne olur. Çağan Irmak sinması karakterleri hep eskiye



Dedemin İnsanları, Çağan Irmak, 2011.

özlem duyan, herkese yardım eden, herkesin herkesle dost olduğu bir dünyayı temsil ederler. Çoğu zaman çevrelerindekiler tarafından anlaşılmazlar, çünkü filmin dünyasında temsil edilen "bugün"ün değerlerini taşımazlar.

Babam ve Oğlum, birbirine küs baba oğulların, yıllarca konuşmayan baldız ve babaların ilişkileriyle örülmüştür; hepsi çözümsüz ve sonsuz bir suçluluk duygusu içinde yuvarlanırlar. Oğul Sadık bir Ege kasabasındaki evinden üniversiteye gitmek için yıllar önce çıkmıştır. Çıkmasıyla birlikte "bela" peşini hiç bırakmamıştır. Önceleri çoğunlukken, "bizden biri"yken, azınlık olmuştur. Filmde kanımca asıl mesele "korunaklı baba kucağı misali taşra kasabasını terk edenlerin başının hep derde gireceği" mesajıdır. Üniversite öğrencisiyken "olaylara karışan" oğul, 12 Eylül günü suyu gelen eşi için araç bulup onu hastaneye yetiştiremeyince eşini kaybeder, ama oğlu kurtulur. Sonrasında oğlan büyür, ancak geçmişteki ideal yaşamı ve baba kucağını terk ettiği için Sadık'ın başı beladan kurtulmayacaktır.

Kendi köyünde ve ailesinde azınlık durumuna düşen bu "solcu", "geleneksel" hayatı ve çocukluğun mutlu diyarını bıraktığı için neredeyse cezalandırılıp eşini kaybedecek ve kendisi de hapishanede tam anlamıyla çürüyecektir. Hapishanede ölümcül bir hastalığa yakalanan Sadık, ömrünün son günlerinde oğlunu bırakabilmek için yıllar sonra

tekrar taşradaki evine döner. Sadık'ın çocuksu babası önce "olaylara karıştığı" için kendisine ve geleneklere ihanet ettiğini düşündüğü oğlunu ve onun çocuğunu affetmeyecek, neredeyse kabul etmeyecektir. Ancak sonra bu çocuksu dede Sadık'ın oğlu ile yakınlaşacak, böylelikle buz dağları eriyecektir. Sonrasında ise tam bir melodram kültü olan cenaze sahnesinde, oğlunun ölümünden kendisini sorumlu tutacak, ona "gitme" diyemediği için tüm bunların olduğunu çığıracaktır. Film, Türkiye'de 1980 darbesiyle yok olmaya yüz tutan bir azınlık ideolojisini, "solculuğu" temsil eder; daha doğrusu "solculuğu" bir azınlık ideolojisi olarak yeniden üretir. Sadık'ın neredeyse kaybettiklerinden dolayı pişmanlıkla ve büyük bir suçlulukla temsil ettiği bu azınlık durumu, onun ölümüyle de bir bakıma yok olacaktır. Böylelikle film, bu ideolojiyi ve varoluş biçimini çocukluğun güzelliğinde ve konforunda eriterek kullanacak, geleneksel aile yapısının koruyuculuğuna ve geçmişin değerlerine atıfta bularak üstünü kapatacaktır.

Bu açıdan Çağan Irmak sineması yok olup gitmekte olan bir geçmişin, azınlıkta kalmış değerlerin sinemasıdır. Nostaljinin bu resim içine girmesinin sebebi belki de filmlerde karşımıza çıkan bu geçmiş anlatısının, en azından temsil edildiği haliyle, aslında hiçbir zaman var olmamış olmasıdır. Bu sinemada "azınlık" psikolojisindeki karakterlerin geçmişle olan derin bağları onların bugününü tamamen belirler. Filmlerinde dışarıdaki insanlar tarafından pek de anlaşılmayan, deli sanılan, fakat Çağan Irmak'ın kamerasının anladığı, anlayışla karşılayıp izleyicisine empati kurdurduğu, yer yer ağlatıp yer yer güldürdüğü bu karakterler, filmlerin belkemiğini oluşturur. Çağan Irmak filmlerinde suçluluk ve pişmanlık hisleri hiç bitmediği, hatta azalmadığı için herkes sürekli çeşitli yollarla duygularını ifade etmeye çalışır; birbirine mektup yazar (*Dedemin İnsanları*) günlük tutar (*Prensesin Uykusu*). Ayrıca bu sinemada çoğu karakterin mesleği beklemek üzerine kuruludur (*Prensesin Uykusu*, *Karanlıktakiler*), sanki hep bir şeylerin birdenbire iyi olmasını, eskiden olduğu gibi olmasını beklermiş gibidirler. Ama nafile bir çabadır, toplumsal hafıza onların peşini asla bırakmaz; karakterler Türkiye'de saklanan, konuşulmayan geçmişe dair bir suçluluk içindedir. Fakat Çağan Irmak sinemasında geçmişin saklanan, azınlıkta kalan tarihsel olayları tarihselci bir anlayışla ele alınmaz, daha ziyade bu olaylar arka planda karakterlerin

anksiyetelerini, saplantılarını veya korkularını temellendiren motifler olarak karşımıza çıkar.

Dedemin İnsanları da *Babam ve Oğlum* gibi Çağan Irmak'ın geçmişte geçen filmlerindendir. Film seyirciye bir tablet olarak mübadeleden darbeye Türkiye tarihini sunar, hatta darbeden sonraki döneme de uzanır. Bir yandan Jameson'ın anlayışının aksine ciddi bir tarihsel anlatı da sunarken, öte yandan görselliği, renkleri kullanımı, dönemin dinamiklerini güzellemesiyle yer yer ciddi olduğu tartışmalı bir tarih anlayışı kurduğu söylenebilir. Film mübadeledeki acıları, Türkiye'nin bir ulus-devlet olarak kurulum aşamasında halkların çektiği çilelerden başlayıp 12 Eylül'e bağlar. Hatta film dedenin ölümünden sonra torunun hayatını da anlatır; hikâye böylelikle günümüze dek uzar. Dedenin mübadele sebebiyle Türkiye'ye gönderilirken koparıldığı çocukluğu, onun babacan ve çocuksu bir erkek olmasına sebep olmuştur. Hep suçluluk ve pişmanlık duyan bir baba figürü olarak kalmıştır. Ta ne zaman önce içlerine mektuplar yazdığı ve denize attığı şişeler, Ege'nin karşı kıyısında onun evini mübadeleden sonra devralmış fahri komşusuna ulaşır. Dedenin karşı kıyıdaki insanları bulsun diye şişe göndermesi ya da onu karşı kıyıya bağlayan denizde ölmeyi tercih etmesi filme hüzünlü bir neşe katmakla kalmayıp "büyülü gerçekçi" bir tat da katar.

Film, Rum kökenli olduğu için Türkiye'de azınlıkta kalan bir grubun deneyimlerini ve gündelik hayatta yaşadıkları sıkıntıları ve dönüşümleri anlatır. Ancak metinsel ve sinematografik olarak bu değişimi ve yılların akışını geçmişi bugüne sabitleyerek anlatır. 1970'lerden 1980'lere karakterlerin tipi, konuşmaları, hal ve hareketleri pek değişmez. Filmde hem fiziksel hem düşünsel hem de psikolojik olarak değişen tek şey torun olur. Torun önceleri "gâvur" diye adlandırılmaktan, dedesinin gay arkadaşı olmasından ya da dedesinin göçle kasabaya gelmiş Kürt çocuğu dükkânda kendisiyle beraber çırak olarak çalıştırmasından, arkadaşları gibi safkan Türk olmamaktan çok şikâyetçi ve mustariptir, fakat ne kadar inkâr etse ve dirense de "dedesinin insanları"yla tanıştıkça içindeki nefret azalır ve yavaş yavaş dönüşür. Ama bu dönüşüm dışında diğer bütün meseleler geçmişe sabitlenmiştir, dedenin çocuksuluğu bir zarafet unsuru olarak verilerek filmin hikâyesinin ve azınlık olma meselesinin önüne geçmiştir. Dede ve torun

arasındaki sevgi nefret ilişkisi filmin ana teması olup, bu ilişkiden ve Türkiye'nin yakın dönem tarihinden bir mağduriyet hikâyesi yaratmıştır.

Prensesin Uykusu ise bu iki filmden farklı olarak tamamen şimdiki zamanda geçer. Filmdeki ana mesele yok olmaya yüz tutmuş iyilik gibi değerler ve azınlıkta kalmış bir ilişki kurma biçimidir. Aziz, kütüphanede çalışan, İstanbul'un görece fakir kalmış semtlerinden birinde, küçük bir apartman dairesinde iş ve ev arasında mekik dokuyarak zamanını geçiren biridir. Bu "sıradan" hayatma apartmanına yeni taşınan komşusu kadın ve kızıyla bir parantez açar. Bugünün hızlı ve tüketime odaklı hayat tarzında, Aziz tam bir azınlıktır. Bu inanılmaz çocuksu adam sürekli gülümser ve gülümsemesi karşılaştığı çoğu insan tarafından yanlış anlaşılır, hatta yadırganır.

Filmde geçmişe referanslar sadece *flashback*'lerle karakterlerin gerçekten yaşadığı anlardan ibaret değildir; Aziz hayallerinde kendisini çalıştığı kütüphanede Osmanlı dönemine dönmüşken bulur. Osmanlı dönemi mimarisine, dönemin hiyerarşik yapısına, sevgilerin ve ilişkilerin gelenekselliğinin güzellendiği bu geçmişe dönülür, orada her şey çok muntazam, çok mutluluk vericiymiş gibi düşünülür. Filmde ilk *flashback*'ten sonra tonunu belirleyen bu gerçeküstü hayaller, Aziz'in gerçek hayatıyla kurduğu ilişkiyi de yönlendirir. Kütüphaneler o zaman çok güzel, ilişkiler çok nazik ve hoştur. Şimdi ise her şey zordur, bu kaybolan değerler "iyi" ve "güzel" olanı da silip süpürmüştür, geride kimsenin anlamadığı Aziz ve temsil ettiği değerler kalmıştır. Oysa ki böyle bir geçmiş ne yazık ki hiç olmamıştır.

Bu çocuksu adam bütün bu yok olmaya yüz tutmuş değerlerin bir sembolü gibidir, kendisini hiç düşünmeyen, sadece başkalarına iyilik yapmak üzerine kurulu bir dünya yaratır. Daha bir gün önce tanıştığı çocuk komaya girince yapmadığı şey kalmaz. Herkesi seven ve onların iyiliği için kendi hayatını bile bırakabilecek kadar verici olan karakterlere yapılan bu övgü tam da nostalji sinemasının bir özelliğidir. Irmak şimdi azınlıkta kalmış bu eskiçağ insanını güzeller ve onların masalsı ve büyülü hayatını anlatır. Filmin sonuna doğru Aziz ve ev arkadaşı ölmüş bir endüstri olan Yeşilçam'dan geriye kalan ve ölmek isteyen bir rejisörle tanışırlar. Bu rejisör, Yeşilçam'ın ardından bugünü kabul edemediği için ölmek istemektedir; yeni dünya düzeninde, si-



Karanlıktakiler, Çağan Irmak, 2009.

nemada kendisine yer bulamamış, azınlıkta kalmıştır. Sinemanın avantür yanında olan bu eski zanaatkârla tanışmaları geçmişe duyulan özlemi sergiler ve mağdur olan bu erkeklerin tam bir cemaat gibi hareket etmelerine sebep olur. Buradaki Yeşilçam övgüsü sinemanın aslında var olmayan ideal geçmişine bir özlemdir.

Karanlıktakiler'de de benzer bir şekilde modern ilişkilerle geleneksel ilişkiler karşılaştırılır; "Ah nerede o eski ilişkiler" duygusu filmin tonunu belirler. Agorafobik Gülseren ile oğlu Egemen evde tam bir cehennem yaşarlar. Tamamen geçmişe göre döşenmiş bu ev ikisi için de bir hapishane gibidir. Annesinin memur olarak düşlediği ama aslında bir "ofis boy" olan Egemen, çalıştığı ofiste temizlik işleri yapar. Evden çıkamayan ve dış dünyaya kendisini tamamen kapatmış olan Egemen, annesinden kaçıp kendisine sürekli evin dışında yapacak işler arar. Ama öte yandan Egemen ile annesi keyifli anlar da yaşarlar. İntihar ile mutluluktan ağlama arasında seğiren iniş çıkışta bir duygu dünyaları vardır. Egemen patronu Umay için her şeyi yapabilir, ondan gelen –laptopunu üst kattan getirmesi gibi– küçücük taleplere çok sevinir. Bu adeta iyilik meleği gibi oradan oraya koşturan adama Umay, "Artık senin gibi insanlar kalmadı," der. Yine intihara meyletiği bir gün Egemen, "erkeklerin yaptığı" ya da erkeklerin yapmasının

uygun olduğu şeylere şöyle bir bakar. Bir kahvehaneye gider, orada tutunamaz, futbol oynayan erkeklere bakar, ama gene yapamaz.

Sadece karakterler değil dekorasyon da bu hissiyatı destekler. İstanbul'da artık soyu neredeyse tükenmiş cumbalı bir evde yaşarlar, evin dekorasyonu ise 70'lerden kalmadır. Dışarı çıkamayan annesi Gülseren, adeta yeni düzene ayak uyduramamış, kabullenememiştir. Sürekli kermesleri, okul çaylarını, bayram yerlerini, ABBA'yı ve kendi gençliğini anar. Ama asıl olay geçmişteki başka bir travmayı kapamak için geçmişte yaşamasıdır. Gülseren gençken tecavüze uğramıştır. Bu travmatik olay Gülseren'in geçmişle ve bugünle kurduğu ilişkiyi, dış dünya ile alakasını tamamen belirler. Egemen ile ilişkisini, Egemen'in çocuksu erkekliğini ve mağduriyetini de belirler. Filmin neredeyse sonuna kadar Gülseren'in obsesif bozukluğunun sebebini anlayamayız. Çünkü Çağan Irmak'ın karakterleri kendilerine korunaklı ve geçmişe döndükleri bir dünya yaratmışlardır, bugünün koşullarında azınlık olmaları onları geçmişe saplantılı bir hale getirmiştir.

Sonuç

Çağan Irmak sineması belki Jameson'ın "ciddi tarihsel analiz filmleri" tanımına uyan bir şema çizmiyor; azınlık kültürünü ve Türkiye'de çok uzun zamandır bastırılmış ve üstü kapanmış hikâyeleri kapsamlı ve gerçekçi bir şekilde temsil etmiyor. Ne var ki popüler sinemada başka yönetmenlerin yapmadığı mühim bir şey yapıyor; o da geçmişle farklı bir angajmana girmesi, geçmişi yeniden yaratması, azınlıkları ve azınlıkta kalan değerleri geçmişe sabitleyip, bugünün bakışıyla geçmişi düşünerek yansıtması. Tıpkı Jameson'ın da sözünü ettiği gibi, nostalji sinemasının yarattığı büyülü gerçekçi hava ve baskın sinematografik öğeler sebebiyle bu azınlıkların gerçek hikâyeleri arka planda kalır. Suner'in vurguladığı gibi Çağan Irmak sineması azınlığın temsilini çocukluğun mesut mekânının imgesine dönüştürür. Taşra yaşamına korunaklı ve kucaklayıcı bir imgelem atfeder ve azınlığın azınlık olarak hikâyesi bunun gölgesinde kalır. Ancak Friedberg'i de takip ederek bunun illaki gerici bir hareket olmadığını, hatta nostaljik bakış açısının bazen eleştirellik de yaratabileceğini düşünüyorum. *Karan-*

lıktakiler'in sonunda ana karakterlerin ev hapsinden ve intiharın eşiğinden çıkabilmeleri, zincirlerini kırabilmeleri, benzer bir şekilde *Dedemin İnsanları*'nda torunun dönüşüp dedenin geçmişine sahip çıkabilmesi azınlıkların "kurtuluşu"na yine de ihtimal sağlıyor. Bunları yaparken fantazilere ve aslında varolmayan "mükemmel" bir geçmişe biraz fazla bel bağlayan Çağan Irmak sinemasının, yine de yeni popüler nostalji sineması içinde azınlıkları az çok temsil edip her şeye rağmen önemli bir farkındalık ihtimali ve temsiliyet alanı yarattığı kanısındayım.



Güz Sancısı, Tomris Giritlioğlu, 2008.

Resmi tarihin yarattığı hafıza kaybına muhalif bir bellek üretme çabası mı, basmakalıp Rum kadın temsilinden vazgeçemeyen popüler bir dönem filmi mi? Giritlioğlu'nun gözünden Beyoğlu'nda bir güz. —

Giritlioğlu Sinemasında Yakın Siyasi Tarih Eleştirisi ve Travmatolojik Hayatlar

Dilara Balcı Gülpınar

Sansür ve yasaklarla dolu bir geçmişi olan Türkiye sineması, 1980'li yılların sonundan itibaren bir değişim sürecine girer; sektöre yeni adım atan yönetmenler bu dönemde ilk kez geçmişle hesaplaşma fırsatını yakalarlar. 23 Ocak 1986 tarihinde Sinema ve Video Eserleri Kanunu'nun kabul edilmesi sonucu 1939 tarihli Sansür Nizamnamesi[1] yürürlükten kaldırılır. Bu durum Yeni Türkiye Sinemasında, geçmişte tabu olarak görülen siyasi ve toplumsal olayların tartışılmaya başlamasında etkili olur.[2] 1990'lı yıllardan itibaren dönemin sosyal bilimler terminolojisinde sık telaffuz edilen "öteki" kavramı, sinema filmlerinde de karşılık bulur. Türkiye Cumhuriyeti'nin azınlık politikaları-

1. 1939 tarihli Sansür Nizamnamesi gereğince filmleri denetleme görevi İçişleri Bakanlığı'na bağlı, beş kişiden oluşan Merkez Film Kontrol Komisyonu'na verilmişti. İçişleri Bakanlığı tarafından belirlenen başkan yönetimindeki komisyon üyeleri Emniyet Genel Müdürlüğü, Genelkurmay Başkanlığı, Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığı ile Milli Eğitim Bakanlığı tarafından belirlenen birer temsilciden oluşmaktaydı. 1986 yılına kadar yasa küçük değişikliklerle sürdürüldü. 1986 yılında "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası" yürürlüğe girdi. Bu yasanın en önemli özelliği denetimin Turizm ve Kültür Bakanlığı'na verilmesiydi. Bununla birlikte yeni yasanın Denetleme Kurulu'nda sektör temsilcilerine de yer verilmişti. Polislerin film denetimine yönelik yetkilerinin kaldırılması ve senaryo denetimine son verilmesi yasanın sinema filmleri açısından getirdiği en önemli değişiklikleri oluşturdu.

2. Şükran Esen'in *Türk Sinemasının Kilometre Taşları* (2010) isimli kitabında belirttiğine göre, 1986-1990 yılları arasında tam on iki tane 12 Eylül filminin çekilmiş olması dönemin koşullarının rahatlamasına ve yeni sinema yasasının psikolojisine bağlanabilir.

nın, mübadelenin, Varlık Vergisi'nin ve 6-7 Eylül 1955'te yaşanan gayrimüslimlere yönelik vandalist eylemlerin Türkiye sinema tarihinde ilk kez eleştirel bir bakış açısıyla seyirciye sunulduğu görülür.

Yeni Türkiye Sinemasının Rum, Ermeni ve Yahudi gruplara yönelik bakış açısı, Yeşilçam'dan oldukça farklıdır. Çok sayıda seyirciyi salonlara çekmeyi hedefleyen Yeşilçam filmleri belirli şablonlardan oluşmaktadır ve toplumun önyargılarını besleyecek milliyetçi söylemler içermektedir. Dönemin sinemasında gayrimüslim film kişilerinin Karagöz ve ortaoyunundaki tiplemelerden farksız oldukları görülür. Bu derinliksiz tiplemeler, görünüş ve konuşma biçimleriyle güldürü unsuru olmaktan öteye gidemedikleri gibi, pek çok filmde baskın grup olan Müslüman-Türklere tehdit oluşturan kötücül kişiler şeklinde karşımıza çıkarlar. Bu filmlerde "Türkiye'de gayrimüslim olmak" konusuna ya da gayrimüslimlerin göğüs germek zorunda bırakıldıkları sorunlara değinilmediği dikkati çeker. Bir başka deyişle, gayrimüslimler, toplum içinde olduğu kadar sinema filmlerinde de ötekileştirilmişlerdir.

Son yıllarda üzerinde önemle durulan bir kavram olan "ötekileştirme" doğrudan kimlik ve aidiyetle ilişkili olup, topluluğun kendisini merkeze alışını ve farklı olanları dışarıda bırakmasını ifade etmektedir (Marshall 1999: 662). Bu tanıma göre "öteki kavramı" Rum, Ermeni ve Yahudilerden oluşan etnik azınlıklar dışında pek çok kişi ve grubu tanımlamaktadır.[3] Ötekiler, sınırların ötesinde ve düşmanlaştırılan topluluklar olabileceği gibi, toplum içinde baskın grupla iç içe yaşayan, ancak çeşitli özellikleriyle farklılık gösteren birey ve gruplar da olabilir. Bu birey ve gruplar, etnik azınlıklardan, dili ve dini farklı olanlara, eşcinsellere, engellilere ve kadınlara uzanan, kısaca önyargıyla bakılan tüm kimlikler şeklinde karşımıza çıkabilmektedir.

Tıpkı bireyler gibi toplumsal grupların da tek bir kimliği yoktur. Bir bireyin kimliği dini inancı, anadili, cinsiyeti, ideolojisi vb. ile şe-

3. Azınlık kavramının tanımları değişiklik arz etmektedir. Türk Dil Kurumu'na göre azınlıklar, bir topluluktan herhangi bir nitelik bakımından ayrı ve ötekilerden sayıca az olanları ifade etmektedir. Buna karşın kavram, Türkiye'de daha dar bir kapsamda ele alınmıştır. Lozan Antlaşması'nda Türkiye'de yaşayan Müslüman olmayan gruplar arasından yalnızca Rum, Ermeni ve Yahudiler azınlık olarak tanınmışlardı.

killenirken, bir topluluğun ortak belleği, dili, dini, kültürü, tarihi vb. de o topluluğun kolektif kimliğini oluşturur. Belirli bir alanda kök salan topluluk, kendi kimliğinin diğer topluluklardan farkını ve üstünlüğünü vurgulama ihtiyacı duyar. Ortak kültür ve kimlik yaratma sürecinde, baskın gruptan ayrılan, dışarıda kalan ve tehdit olarak algılanan "öteki"lere gereksinim duyulur. Kolektif kimlik bu karşıtlık üzerinden onaylanır (Akça 2007: 3). Süreç içerisinde ortak kimliği paylaşmayan kitleler yabancılaştırılırken, topluluk üyeleri kendilerini en olumlu sıfatlarla tanımlar ve birbirlerine kenetlenirler. Ötekiler ise düşman olarak görülür, aşağı, kirli, geri ve yetersiz kabul edilirler.

Topluluğun kolektif kimliğini onaylaması ve farklı kimlikleri dışarıda bırakması ulus-devletlerde daha da belirginleşmektedir. Bu sebeple, ötekileştirmeye her dönemde ve tüm toplumlarda rastlansa da, "öteki"ne yönelik katliamlar, soykırım, asimilasyon, tehcir ve mübadeleler, sınırsız çatışma ve nefret ulus-devletlerin ortaya çıktığı modern döneme özgüdür (Marshall 1999: 662). Bu dönemin bir başka özelliği medya ve iletişim araçları yoluyla kitlelere kolayca ulaşılmasıdır. 20. yüzyıla baktığımızda sinema başta olmak üzere iletişim araçlarının iktidarların propaganda araçları olarak kullanıldığı görülür. Böylece baskın ideoloji toplum içinde yeniden üretilir. Popüler filmlerin çekildiği Yeşilçam'da yoğun bir Türk milliyetçiliği ve İslamiyet övgüsüyle karşılaşılması tesadüf değildir. Bu filmlerde Müslüman ve Türk kimliğin dışında kalanlar son derece olumsuz stereotiplerle temsil edilmişlerdir. Karşıt söylemler içeren sinema yapıtları ise dönemin sosyo-kültürel yapısı, sansür, otosansür ve gişe beklentisi gibi sebeplerle 1990'lı yıllara dek –nadir örnekler dışında– üretilememiştir.[4]

Yeni Türkiye Sinemasında yönetmenler, çektikleri filmlerde Türkiye Cumhuriyeti tarihini ötekileri görerek ve ötekilerin gözünden yorumlama çabası içine girerler. Bu filmlerde ötekiler, farklı etnik kimliklerden dinsel azınlıklara, eşcinsellerden evsizlere, emekçilerden ateistlere, çeşitli politik gruplara, engellilere ve yaşlılara uzanan geniş

4. Yılmaz Güney ve ardından gelen Genç Sinemacılar grubunun 1970 ve 1980'li yıllarda çektikleri sömürülen ve ezilenden yana, kapitalizme ve iktidara muhalif, Yeşilçam kalıpları ve endüstrisinin dışında kalan eserlerde Marksist bir bakış açısının hâkim olduğu görülür. Bu filmlerin "ötekileri" çoğunlukla alt sınıflardan oluşmaktadır.

bir yelpazede tartışılır. Ötekileştirilen ve dışarıda bırakılan grupların üstesinden gelmek zorunda bırakıldıkları travmatik olaylar üzerinde durulur. 1990 sonrasında çekilen sınırlı sayıda sinema yapıtında gayrimüslim film kişileri de ilk kez düşman olarak değil, "mağdur" olarak betimlenmiştir. *Güz Sancısı* (Tomris Giritlioğlu 2008), *Salkım Hanımın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu 1999), *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoğlu 2003) gibi filmlerde Rumlar başta olmak üzere gayrimüslimlerin geçmişte yaşadıkları travmalar ilk kez ele alınmaktadır. Tomris Giritlioğlu'nun 2008 yılında çektiği *Güz Sancısı* filmi bu çalışmanın temelini oluşturuyor. Çalışmanın amacı, Giritlioğlu'nun filminden hareketle Yeni Türkiye Sinemasında travmatik geçmişin nasıl hatırlandığını incelemek, yakın tarih eleştirisini ortaya koymak ve "öteki"nin temsil edilme şeklini tartışmaya açmaktır. Bu bakımdan, 6-7 Eylül Olayları'nın ilk kez eleştirel bir gözle sinemaya aktarıldığı *Güz Sancısı* filmi, içerik analizi yöntemiyle analiz edilecek, yönetmenin yakın siyasi tarihe ve gayrimüslimlere yönelik bakış açısı tartışılacaktır.

Kolektif Bellek - Sinema İlişkisi

Geçmişi güncel olan belirler; şimdiki zamana ait gelişmeler, geçmişe olan bakış açımızın değişmesinde en önemli etkenlerden biridir. Zamanla unutulan ya da unutturulan yakın tarih, güncele paralel olarak yeniden gündeme gelir ya da getirilir. Hatırlama eylemi geçmişi zihinde tekrar canlandırmanın çok ötesindedir. Hatırlama gerçekleşirken güncel olandan hareket edilir; böylece geçmiş, birtakım eksiltmeler, eklemeler ve değişikliklerle negatif ya da pozitif şekilde yeniden inşa edilir. Bu süreç içerisinde medya ve iletişim araçlarının rolü de büyüktür. Toplumun ortak hafızasının şekillenmesinde etkili olan iletişim araçları kimi zaman kolektif unutmayı teşvik eder. Kimi zaman ise geçmişe ait bazı olayların yeniden gündeme getirilmesinde etkili olur (İnce 2010). Kitle iletişim araçlarının sunduğu iletiler, kişi ve grupların bellekleriyle şekillenmeleri ve aynı zamanda kitlelerin geçmişe ilişkin ortak anıları üzerinde etkili olmaları açısından ikili işleve sahiptir.

Pierre Nora belleği, kişi ve gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisi şeklinde tanımlar. Devamlı değişim ve gelişim halinde olan ve şimdiki zamanla arasında kuvvetli bir bağ bulunan bellek, hatırlamalara ve unutmalara açıktır. Diğer yandan tarih, geçmişte yaşanan olayların yeniden yazılmasıdır; bu nedenle sorunlu ve eksik kalmaya mahkûmdur (Nora 2006: 19). Enzo Traverso ise aynı kaynaktan, yani geçmişten doğsalar da tarih ve belleğin hiyerarşik yapılarının birbirinden farklı olduğunu belirtir. Tarihsel olaylar kanıtlar ışığında incelenir, geçmiş, kuralına uygun olarak bir anlatı şekline getirilir. Bellek ise kaynağını yaşanmış deneyimlerden alır ve son derece özneldir. Bu sebeple kanıta ihtiyaç duymamaktadır. Bellek, tarihten farklı olarak bir değişim döngüsünün içinde şekillenir. Zamanla arka arkaya eklenen bilgi, anı ve deneyimler belleğin ilk şeklini bütünüyle değiştirir (2009: 9-10). Buna göre tarihsel bilgi de bellek de dünün gerçekliğini bire bir yansıtamaz; boşluklar, eklentiler, önyargılar vb. ile süreç içerisinde durmaksızın değişime uğrayarak nesnelliğini yitirir.

Kaynağını yaşanmış deneyimlerden alan bellek, yalnızca bireysel bir yeti değildir. Toplum içerisinde yaşayan, tarihsel ve kültürel paylaşımları olan bireylerin ortak anıları da bulunmaktadır. Tıpkı bireyler gibi toplumlar da ortak anılarını koruyabilir, kaybedebilir ya da yeniden keşfedebilirler. Geçmişe ilişkin bilgilerin paylaşımı ve bir kuşaktan diğerine aktarımı kolektif ya da toplumsal belleği oluşturmaktadır (Connerton 1999: 9-11). Hatırlama deneyimi bilginin sözel yolla aktarılmasıyla gerçekleşebilir. Bunun dışında aile, okul, çeşitli sosyal gruplar içinde ve kitle iletişim araçlarıyla kolektif bellek şekillen(diril)mektedir. Özellikle sinemanın manipüle etme gücü sayesinde geçmiş, iktidarın ve baskın ideolojinin beklentilerine uygun düşecek şekilde yeniden inşa edilir ve kitlelere sunulur. Adorno'ya göre filmler, hiçbir düşünsel etkinliğe, hayal gücüne ve düşünceye izin vermeyecek şekilde tasarlanmış olduğundan seyirciyi kolaylıkla etkisi altına alır. Seyirci kitlesi memurlar, işçiler, çiftçiler, burjuvalar, kısaca toplumun tüm kesimleridir. Bu geniş seyirci kitlesi, önceden belirlenerek önlerine konan her şeyi direniş göstermeksizin içselleştirir (2009: 55-56). Bu yolla insanların var olan düzene başkaldırmadan doyuma ulaşmaları hedeflenir; sosyopolitik düzen meşrulaştırılır.

Geçmişte yaşayan kişileri ve yaşanan olayları görselleştirme, bir

anlamda ete ve kemiğe büründürme gücü açısından sinema etkili bir iletişim aracıdır. Filmler, resmi tarih bilgisine olumlu ya da olumsuz şekilde müdahale etmektedir. Nijat Özön'e göre, "tarihsel filmin amacı dünün gerçeğini yansıtmaktır. Ancak sinema işleyiminin yapısından doğan koşullar tarihsel film türünü çoğu kez bu amacından uzaklaştırmış, hatta buna ters düşürmüştür" (1990: 131). Buna göre, tarihsel olanı konu alan filmlerin tarihsel gerçekliği yeniden ve bire bir inşa etmeleri mümkün değildir. Türün filmlerinde, özellikle popüler örneklerde çoğu kez kostüm, dekor ve geçmişteki ilgi çekici yaşam tarzı seyirciyi salonlara çekmek amacıyla kullanılmaktadır. Bu sebeple söz konusu eserler dönemin sosyolojik, kültürel, politik yapısını gözler önüne sermek yerine, tarihsel olayları arka planına alan aşk ve macera öyküleri olmaktan öteye gidememektedir. Bilimsel belgelerin ışığında kurgulanmış olsun ya da olmasın tarihsel film tarihi belge şeklinde düşünülemez, çünkü öykülerdeki boşluklar toplumun ortak hafızasıyla doldurulur ve nesnellikten uzaklaşır.

Kitle iletişim araçlarının kolektif bellek üzerinde güçlü etkileri bulunmaktadır. Bu etki iki yönlüdür. Birincisi, kolektif belleğe kazınmış olumlu ya da olumsuz geçmiş imgesini pekiştirmek amacıyla kullanılabilirler (İnce 2010: 24). Marc Ferro'ya göre tüm siyasal iktidarlar, kitleleri manipüle etme gücünü kavradıkları andan itibaren, sinemayı kendi hizmetlerine sokmaya çalışmışlardır (1995: 16). Nazi Almanyası, Faşist İtalya gibi totaliter yönetimlerde halkın farklı siyasi görüşleri benimsemesi ve devlete karşı örgütlenmesi korkusuyla kullanılan propaganda araçlarının başında sinema gelmiştir. Benzer şekilde Hollywood sineması, dünyaya dağıttığı popüler filmlerle "Amerikan rüyası"nı ve kapitalist düşünme biçimini kitlelere yaymaktadır. Filmlerin kolektif bellek üzerindeki ikinci etkisi "alternatif geçmiş bilgisine karşı farkındalık yaratmak" şeklinde karşınıza çıkıyor (İnce 2010: 24). Bu filmlerde iktidarın ihtiyacı doğrultusunda kurgulanan tarih bilgisi eleştirilir, resmi tarihin yarattığı hafıza kaybıyla mücadele edilir. Geçmiş bilgisini tersyüz eden sisteme muhalif tarihsel filmlerin politik yönlerinin de oldukça baskın olduğu görülür.

Türkiye sinemasının geçmişine bakıldığında tarihsel filmlerin baskın Müslüman-Türk imajını pekiştirmek amacıyla gerçekleştirildiği dikkati çekmektedir. Seyircinin büyük ilgi gösterdiği bu filmlerde yo-

ğun olarak İslam, Osmanlı ve Kurtuluş Savaşı tarihi ele alınmıştır. Yeşilçam'ın tarihsel kostümlü filmleri tarih bilincinden büyük ölçüde yoksundurlar. *Hz. Ömer'in Adaleti* (Osman F. Seden, 1973), *Hz. Yusuf'un Hayatı* (Muharrem Gürses, 1965), *Rabia* (Süreyya Duru, 1973) gibi İslam tarihini konu alan yapımlarla halkın dinsel inanç ve zaafları sömürülmüştür.[5] Osmanlı dönemini konu alan *Kara Murat*, *Malkoçoğlu* gibi seri filmler de tarihsel sorgulamalar içermemektedir (Özgüç 2005: 32). Bu filmlerde Türk kimliği Bizans'ın olumsuz temsili üzerinden yüceltilmektedir. Benzer şekilde 1960'lı yıllarda *Bir Millet Uyanıyor* (Ertem Eğilmez, 1966) gibi çok sayıda Kurtuluş Savaşı konulu yapım "Vatan Millet Sakarya" benzeri sloganlar ve bol bayrak görüntüleriyle Milli Mücadele'yi fon olarak kullanan serüven filmleri olmaktan öteye gidememektedir (Özgüç 2005: 88). Kurtuluş Savaşı konulu filmlerde Yunan kimliğinin aşağılandığı ve Türk milletinin övüldüğü söylemlere oldukça sık yer verildiği görülmektedir.

Türkiye sinemasında yakın tarih anlatısı, Sinema ve Video Eserleri Kanunu'nun kabul edildiği 1986 yılında bir değişim sürecine girer. Şükran Esen'e göre 1986 yılından itibaren *Sen Türkülerini Söyle* (Şerif Gören, 1986), *Ses* (Zeki Ökten, 1986), *Su da Yanar* (Ali Özgentürk, 1987) gibi 12 Eylül konulu filmlerin arka arkaya çekilmesi, ilk sinema yasasının psikolojisine bağlanabilir. Filmlerin konusunu ise çoğunlukla hapisten çıkan siyasi suçluların yeni toplum koşullarına uyum sağlayamamaları oluşturmaktadır (Esen 2010: 182). Altı, yedi yıl gibi görece kısa bir süre içerisinde 12 Eylül darbesinin eleştirilmesi, bu dönemde yaşanan travmatik olayların belleklerdeki yerini korumasında etkili olur. Sektöre yeni adım atan sinemacılar seyirciye resmi tarihin öğretilerinin dışında bir geçmiş imgesi sunma fırsatı yakalarlar. Böylece pek çok travmatik toplumsal ve siyasi olay filmler yoluyla gün yüzüne çıkarılır ve eleştirilir.

5. Agâh Özgüç'ün *Türlerle Türk Sineması* (2005) adlı kitabında belirttiğine göre, 1950'li yılların sonunda filmlerde ezan sesleri, cami ve Kâbe görüntüleri oldukça sık kullanılır. *Hac Yolu* adlı bir belgesel "Bu filmi yedi kere izleyen yarı hacı sayılacaktır" çağrısıyla gösterime girer. Bu çağrılara uyan seyirci abdestini alarak sinemaya gitmektedir.

Travma ve Bellek

Travmatik olay, kişinin yaşamını tehlikeye sokan bir olayla çaresizce karşı karşıya kalması şeklinde tanımlanabilir. Bu olay doğal afetler, cinsel ya da fiziksel bir saldırı, trafik kazası, ağır yaralanma, ölüm tehdidi, yakın çevreden birinin ani ölümü, ihmal, istismar vb. olabilir. Deneyimledikleriyle baş etmekte zorlanan kişi uzun vadede ölüm korkusu ve kontrol kaybıyla mücadele eder. Sürekli tetikte olma durumu, irkilmeler, uyku problemleri, depresyon, konsantrasyon sorunları, isteksizlik kişinin yaşadığı psikolojik sorunların yalnızca birkaçıdır. Travma sonrası stres bozukluğuyla mücadele eden kişi, artık deneyimlemiş olduğu olaydan önceki kişi olmadığının altını çizer. Travmaya yol açan olaylara tanıklık etmek yalnızca travmatik bir bellek dönüşümüne yol açmaz, aynı zamanda mağdurun kendine ve dünyaya bakışında da köklü değişimler oluşturur (Brison 2003: 39, 40). Stres altına giren ve duygusal anlamda etkilenen kişi –travma yaşayan her birey farklı şekilde etkilense de– çaresizlik içinde tüm dünyaya karşı yapayalnız olduğu duygusuna kapılır.

Travmatik olaylar belleklerde kalıcı izler bırakır ve kültürel bellek içinde şekillenir. Öncelikle, tek bir kişi tarafından deneyimlense bile travmatik olaylar kültürel bağlamda düşünülmelidir, çünkü kişi içinde yaşadığı topluluktan bağımsız düşünülemez. İkinci olarak travmatik anılar yalnızca kişinin başlangıçta deneyimlediği şekliyle değil, zamanla başkaları tarafından algılanan haliyle hatırlanır. Böylece kültürel bir deneyim olan travmatik olay, hafızalarda zamanla yeniden şekillenir.

Brison'a göre travmatik geçmiş unutulmaya meyilli olduğundan hafızalardaki sürekliliğini sağlamak için sürekli konuşulup hatırlatılması ve toplumun ortak anısı haline getirilmesi gerekmektedir (40, 41). Bu noktada kültürel belleği kendi ideolojisine uygun olarak şekillendiren iktidarın söylemine alternatif bir bellek üretme çabası içine girmek önem kazanmaktadır. Sinemanın olanakları ve kitleleri etkisi altına alma gücü düşünüldüğünde, filmlerin travmatik geçmişi hatırlatma ve yeni nesillerin belleklerine anı olarak kaydetme işlevi önem kazanmaktadır. Sisteme muhalif olma amacı güdülse bile tarih-

sel bir film anlatısında nesnel olma güçlüğü, filmlerin bu işlevlerini yerine getirmelerinin önünde en büyük engeli oluşturmaktadır.

Güz Sancısı Filminin Tarihsel Arka Planı: 6-7 Eylül Olayları

6 Eylül 1955 akşamı başlayıp ertesi gün de devam eden gayrimüslimlere yönelik vandalizm örneği saldırılar 6-7 Eylül Olayları olarak adlandırılmaktadır. Olaylarda resmi kurumların sorumluluğu açıktır, ancak saldırıların meydana gelişine ilişkin çeşitli tezler üretilmiştir. Çalışmada analizi yapılacak *Güz Sancısı* filminde, yönetmen Tomris Giritlioğlu (ve filmin uyarlandığı aynı isimli romanın yazarı Yılmaz Karakoyunlu) saldırı eylemlerini üzerinde en fazla durulan teze, DP iktidarının Kıbrıs politikasına bağlamaktadır.

6-7 Eylül Olayları'ndan beş yıl önce Demokrat Parti, azınlıklar da dahil olmak üzere nüfusun büyük kesimi tarafından desteklenerek 1950 yılında iktidar olur. Bu dönemde iç göç sebebiyle İstanbul'un nüfus yapısı değişmeye başlamıştır. Tek parti döneminin azınlık karşıtı sert politikalarına rağmen, İstanbul'da hâlâ azımsanmayacak sayıda gayrimüslim nüfus ikamet etmektedir. Şehre yeni gelen gruplar hayatlarında ilk kez Rumca ve Ermenice gibi hiç duymadıkları dillerde konuşan insanlarla karşılaşmışlardır. Bu kültür farklılığına karşın, DP'nin iktidar olduğu ilk beş yılda gayrimüslimlerin tek partili yıllara nazaran daha huzurlu bir dönem geçirdikleri söylenebilir. Türkiye Cumhuriyeti ve Yunanistan arasındaki ilişkilerin olumlu bir yön izlemeye başlaması, Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı Rumların gördükleri baskıyı azaltmıştır. Bu dönemde Türkiye ve Yunanistan, Kore Savaşı'na asker göndererek ilk askeri işbirliğini gerçekleştirir ve eşzamanlı olarak NATO'ya üye olur. 28 Şubat 1953 tarihinde ise Türkiye, Yunanistan ve Yugoslavya dostluk ve işbirliği antlaşması olan Balkan Paktı'nı imzalar. Tüm bu gelişmeler Türk kamuoyunu, özellikle Rum azınlığa karşı daha olumlu olmaya sevk eder (Akgönül 2007: 163-70). Böylece Rumlar, tek partili dönemin aksine kısa bir süre için de olsa Rum kimlikleriyle kabul görme şansını yakalamış olurlar.

Türkiye-Yunanistan ilişkilerinin bozulmaya başlamasında ana etken Kıbrıs Sorunu olur. 1953 yılından itibaren Kıbrıs Rumlarının Milliyetçi Mücadele Örgütü olan EOKA, Kıbrıs'ın Yunanistan'a bağlan-

ması, birleşmesi anlamına gelen Enosis amacını gerçekleştirebilmek için eylemlerini artırır. Önceleri İngilizlere yönelik olan operasyonlar, bir süre sonra Kıbrıslı Türklere yönelir. DP iktidarı bu döneme kadar CHP'nin uygulamış olduğu politikaya sadık kalarak, adanın Büyük Britanya yönetiminde olması dolayısıyla, Kıbrıs sorununu görmezden gelmiştir. 1950'li yılların ortasına gelindiğinde hükümetin Kıbrıs konusundaki pasifliğinin basında tartışma yarattığı görülür (Güven 2005: 159-60). Yunanistan Başbakanı'nın Kıbrıs üzerindeki hak taleplerini açıklamasıyla birlikte Menderes hükümetinin Kıbrıs politikası da değişmeye başlar.

Hükümetin Kıbrıs politikasının değişmesiyle eşzamanlı olarak Patrikhane'ye ve Türkiyeli Rumlara yönelik olumsuz eleştiri içeren basın kampanyalarının doruğa çıktığı dikkati çeker. Patrikhane, Yunanistan tarafından maddi olarak destek görmekle ve Yunan siyasi görüşlerini paylaşmakla suçlanır. Rum basını ise Kıbrıs sorunuyla ilgili olarak tarafsız kalması nedeniyle eleştirilir. Diğer yandan Kıbrıs'ta gerçekleşen ölüm ve yaralanma olayları Türk basını tarafından gündemde tutulur (135-6). Böylece Kıbrıslı Rumlara duyulan düşmanca duygular Rum azınlığa yönelmeye başlar.

Kıbrıs Sorununa çözüm getirmek amacıyla gerçekleştirilen I. Londra Konferansı sırasında Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu, Kıbrıs'ın Türkiye için önemini gözler önüne sermek amacıyla Başbakan Adnan Menderes'ten yardım ister. 4 Eylül 1955'te Kıbrıslı Türkleri destekleyen bir miting düzenlenmesi kararlaştırılır. 6 Eylül 1955 tarihinde ise Atatürk'ün Selanik'teki evinin bombalandığı haberi Başbakan Menderes'in isteğiyle devlet radyosundan duyurulur. Aynı haber *İstanbul Ekspres Gazetesi*'nde de yer alır ve çift baskı yapan gazete İstanbul sokaklarında halka dağıtılır (Akgönül 2007: 195, 196). Aynı tarihte *Kıbrıs Türktür Cemiyeti*'nin Taksim Meydanı'nda düzenlediği "Kıbrıs'taki Olayları Protesto Mitingi" kısa süre içinde özellikle İstanbul' da gayrimüslimlerin yoğun olarak yaşadıkları semtleri kapsayan ve iki gün süren vandalist bir harekete dönüşür. Olaylar sırasında gayrimüslimlerin ikamet ettikleri bölgelerde can ve mal kayıpları yaşanır, dükkânlar, işyerleri, mezarlıklar, okullar, kiliseler ve evler yoğun tahribata uğrar.

6-7 Eylül Olayları'nın vahim sonuçları arasında can ve mal kayıp-

ları, tecavüzler, maddi hasar ve gayrimüslim halkın duyduğu korku ve dehşet gelmektedir. Tepkinin asıl hedefi Rumlar olsa da, tahribat üç gayrimüslim grubu birden içine alır. Tahrip edilen ev ve işyerlerinin %59'u Rumlara, %17'si Ermenilere ve %12'si Yahudilere aittir. Yunan kaynaklarının verdiği bilgiye göre toplam hasar 165 milyon liraya ulaşmaktadır. Tazminatların ödenmesi amacıyla Adnan Menderes fahri başkanlığında "Mağdurlara Yardım Komitesi" kurulur. Zarara uğrayanların listesi çıkarılır. Dönemin Rum ve Türk basınına göre maddi zarar hiçbir zaman yeterince tazmin edilememiştir. Maddi hasarın yanı sıra, iki gün süren saldırı eylemlerinde can kayıpları da olmuştur. Olaylar sırasında ölenlerin sayısı kaynaklarda değişiklik gösteriyor. Samim Akgönül'e göre iki Rum hayatını kaybetmiştir (2007: 207-9). Dilek Güven'e göre ise ölü sayısı Türk basınında 11, Helsinki Watch örgütünün bir raporuna göre 15 şeklinde belirtilmiştir. Ölenlerin beşi din adamıdır, yaralı sayısı ise 300-600 arasında değişmekte ve suçluları da kapsamaktadır. Ayrıca Balıklı Rum Hastanesi'nin başhekiminin ifadesine göre çok sayıda kadın tecavüz sebebiyle tedavi görmüştür (Güven 2005: 35-50).

Olayların hemen ardından sıkıyönetim ilan edilir, Örfi İdare Mahkemeleri kurulur. Kıbrıs Türktür Cemiyeti kapatılır ve yüzlerce kişi gözaltına alınır (*Milliyet*, 1955: 3). Saldırıların sorumlusu Atatürk'ün evinin bombalanması ve komünist grupların tahrikleri sonucu saldırganlaşan "milliyetçi duyguları yoğun vatandaşlar" mıdır? Menderes hükümeti "vatani duygularla" eylem yapan grupların, ülkede karışıklık çıkartmak için olayları saptıran komünistler tarafından kışkırtıldığını ve yağmaya teşvik edildiğini öne sürmüştür (Akgönül 2007: 204). Bu teze uygun olarak gözaltına alınanlar arasında komünist hareketin tanınmış isimleri de yer almaktadır. Soruşturmalar açılır ve olayların sorumluluğu komünist gruplara yüklenmeye çalışılır.

Resmi tarihe karşıt olan teze göre 6-7 Eylül Olayları'nı milli bir galeyan ya da komünistlerin işi şeklinde düşünmek yanlıştır. Olayları tertipleyenler Kıbrıs Türktür Cemiyeti, üniversite ve yüksekokul öğrencileri ve gecekondu gölgelerinde yaşayan birtakım gruplarla işbirliği içindeki DP'nin ileri gelenleridir. Ellerine yıkım araçları verilen bu gruplar önceden saptanmış, haç sembolleri, gayrimüslim Rum anlamına gelen "GMR" ve "Türk değil" gibi yazılarla işaretlenmiş me-

kânlara yönlendirilmiştir (Dosdoğru 1993: 11-12, 308). Başbakan Adnan Menderes, Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu gibi Demokrat Parti'nin ileri gelenleri yıllar sonra Yassıada Duruşmaları'nda bu teze uygun olarak yargılanacaklardır. 27 Mayıs Darbesi sonrasında kurulmuş olağanüstü bir mahkeme olan Yüksek Adalet Divanı'nda Demokrat Parti'ye karşı açılmış önemli davalardan biri 6-7 Eylül Olayları davasıdır. Duruşmalarda Demokrat Partili yöneticilerin olayların tertiplenmesinde ve sonrasında büyük bir talana dönüşmesindeki sorumlulukları üzerinde durulmuştur (Erdi 2006: 438-42).

6-7 Eylül Olayları'nın en ciddi sonucu gayrimüslim grupların yaşadıkları travma ve ötekileştirilme hissi olur. Gayrimüslimlerin, can ve mal kaybının yaşandığı olaylar sırasında düştükleri çaresizlik hissi, Türkiye Cumhuriyeti'ndeki geleceklerine yönelik büyük bir güvensizlik duygusu oluşturmuştur. Bu nedenle bir süre sonra Rumlar başta olmak üzere gayrimüslim azınlığın ülkeyi terk etmeye başlaması şaşırtıcı değildir. Süreç içerisinde Rum nüfusun azalmasıyla, sermayenin Müslüman Türk nüfusun eline geçmesiyle ve Doğu'dan göç edenlerin etkisiyle İstanbul'un sosyo-kültürel yapısı büyük değişime uğrar. Dolayısıyla resmi tarih anlatısı içinde yer almayan, medya ve iletişim araçlarıyla gündemde tutulmayan, eleştirilmeyen ve zamanla belleklerden silinen 6-7 Eylül Olayları'nın etkisinin aslında uzun yıllar sürdüğünü söylemek mümkündür.

Güz Sancısı Filminin Analizi

Tomris Giritlioğlu'nun yönettiği 2008 yapımı *Güz Sancısı* filmi, 1955 yılının Eylül ayında İstanbul'da geçer ve dönemin en önemli siyasi olayı olan 6-7 Eylül Olayları'nı konu alır. Filmin öyküsü şöyle özetlenebilir: Behçet, İstanbul Üniversitesi'nde Hukuk Fakültesi'nde asistandır. Toprak ağası babasının ve nişanlısı Nemika'nın ailesinin etkisiyle DP iktidarına ve *Kıbrıs Türktür Cemiyeti*'nin milliyetçi söylemlerine sempati duymaya başlamıştır. Elena ise tüm bu siyasi çalkantılardan habersiz, duygusal anlamda çocukluktan çıkamamış bir Rum kızıdır. Birlikte yaşadığı büyükannesinin zorlamasıyla para karşılığı üst düzey bürokratlarla birlikte olan Elena, aynı zamanda Behçet'in komşusudur. Elena ve Behçet zamanla birbirlerini tanımaya ve birbir-

lerinden hoşlanmaya başlarlar. Diğer yandan Behçet, kardeş gibi birlikte büyüdüğü Suat'ın da etkisiyle içinde bulunduğu çevreye ilk kez şüpheyle yaklaşır, çünkü üniversitedeki sol görüşlü arkadaşlarının isimlerini açıklamaya mecbur bırakılır. Ardından DP iktidarının görüşlerine karşı olan ve Kıbrıs'ta Rumlar ile Türklerin bir arada yaşayabileceklerine inanan gazeteci Ömer Saruhan zehirlenerek öldürülür. Amatör olarak gazetecilikle uğraşan Suat, Ömer Saruhan'ın ölümünü araştırdığı için Behçet'in gözleri önünde bir cinayete kurban gider. Behçet, Suat'ın ölümünü engelleyemediği için suçluluk duymaktadır.

Bu süreçte Behçet ve Elena'nın ilişkileri ilerler. Olaylardan bir gece önce Elena, büyükannesiyle tartışarak Behçet'in evine sığınır. Elena ve Behçet geceyi birlikte geçirirler. O gece, Beyoğlu'ndaki tüm gayrimüslim ev ve dükkânları kırmızı boyayla işaretlenir. Ardından Nemika, Kıbrıs Türktür Cemiyeti'nin ileri gelenlerinden olan babası Kenan Bey tarafından evden çıkmaması konusunda uyarılır. 6 Eylül sabahında gerçekleşen miting kısa sürede şiddet eylemlerine dönüşür. Beyoğlu'nun her yeri yakılıp yıkılır ve gayrimüslim dükkânlarındaki mallar yağmalanır. Olayların bu denli şiddetlenebileceğini tahmin etmeyen Kenan Bey, "Efendim" diye hitap ettiği bir kişiye telefon ederek durumun ciddiyetini anlatır. Etraftaki askerlerin cephanesiz olduklarını, polislerin kenarda durup olan biteni seyrettiklerini ve olayların kontrolden çıktığını dile getirir. Saldırıların ortasında kalan Elena, çok şey bildiği gerekçesiyle Kenan Bey'in adamı İsmet tarafından darp edilir. Filmin sonunda Elena, Behçet tarafından yaralı halde kurtarılır. *Güz Sancısı* filmi, 6-7 Eylül Olayları sırasında çekilmiş fotoğraflarla sona ererken, filmin öyküsünün tarihsel gerçeklere dayandığının altı çizilir.

Giritlioğlu'nun filminde yakın tarihin yıkıcı olaylarından birinin, 6-7 Eylül Olayları'nın iç yüzünü gözler önüne sermek amacıyla yola çıkılmaktadır. Yönetmen bu amacında hangi ölçüde başarılı olmaktadır? Filmin bütününe bakıldığında Giritlioğlu'nun resmi tarihin yarattığı hafıza kaybına karşı muhalif bir bellek üretme çabası içerisinde oluşu dikkati çekmektedir. Filmin jeneriğinden itibaren saldırı ve yağmaların, "milliyetçi duyguları yükselişe geçen grupların" galeyanıyla gerçekleştiği resmi kabulü ve muhafazakâr milliyetçi kanısı eleştirilmektedir. Buna göre *Güz Sancısı*, 6-7 Eylül Olayları'nın bir "derin

devlet" operasyonu olduğu yönündeki tezi desteklemektedir. Filme göre olayların baş sorumluları Menderes Hükümeti ve Kıbrıs Türktür Cemiyeti'dir. Saldırıların gerçekleşeceği önceden bilinmektedir; binaların haç sembolleriyle işaretlenmesine, asker ve polislerin işlevsizliğine, saldırganların ulaşımının kamyonlarla sağlanmasına, saldırganların tek tip sopalar taşımalarına ve yağmaların her yönüyle planlı şekilde geliştiğine ilişkin pek çok sahneye yer verilmiştir. Bu yönleriyle film, Müslüman-Türk halkın gayrimüslimlere olan düşmanlığından ziyade bir politik çıkar çatışmasının planlı ve programlı bir sonucu olarak bakmaktadır 6-7 Eylül Olayları'na.

Madalyonun diğer yüzüne bakıldığında ise filmin muhalif yanını zedeleyen taraflarla karşılaşılır. Öncelikle filmin kurgusu içinde Menderes Hükümeti'nin rolü, Kıbrıs Türktür Cemiyeti'nin gölgesinde kalmaktadır. Saldırı eylemlerinin Demokrat Parti'nin bilgisi dahilinde gerçekleştiği ima edilir, ancak ilgili sahneler oldukça eksiktir ve yoruma açık bırakılmıştır. Kıbrıs Türktür Cemiyeti'nin ileri gelenlerinden Kenan Bey'in DP ve Adnan Menderes ile çok yakın ilişki içinde olduğuna ilişkin diyaloglar ve yine Kenan Bey'in olaylar sırasında telefonda "Efendim" şeklinde hitap ettiği kişiye rapor verişiyle olayın sorumlularının başında DP iktidarının olduğu izlenimi yaratılmaktadır. Buna karşın Kenan Bey'in telefonda rapor verdiği kişinin Adnan Menderes olduğu açıkça belirtilmemiş, yalnızca sezdirilmiştir. Buna göre filmde Kıbrıs Türktür Cemiyeti'nin saldırılardaki sorumluluğu üstünde durulurken, aynı açık vurgunun DP Hükümeti'ne yapılmasından belirgin biçimde kaçınılmıştır.

Giritlioğlu, 6-7 Eylül 1955 tarihinde gerçekleşen saldırı ve yağmaları gözler önüne sererken, Rumlar başta olmak üzere gayrimüslimlerin yaşadıkları travmadan ziyade, milliyetçi ve muhafazakâr görüşteki politikacıların çıkar çatışmalarını ele almayı tercih etmiştir. Bu sebeple ana karakterlerin büyük bölümü Müslüman-Türk politikacılardan oluşmaktadır. Gayrimüslim karakterler ise ikinci dereceden ve yaşanan politik gerginlikle dolaylı olarak ilgili rollerde karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki filmde en büyük travmayı yaşayan, bir değişim sürecine giren ve ideolojisini sorgulayan kişi aynı zamanda filmin başkarakteri olan Behçet olur! Gayrimüslimlerin birinci dereceden etkilendikleri bu olayları sinemalaştırırken, Müslüman-Türk karakterlerin etkin öz-

neler şeklinde konumlandırılmaları filmin nesnelliğini olumsuz yönde etkilemektedir. Baskın grubun bakış açısı –her ne kadar bu bakış açısı eleştirel bir tavırla sunulmuş olsa da– popüler Yeşilçam filmlerinden farksız şekilde ön plana çıkarılmıştır.

Güz Sancısı'nda milliyetçiliğin yol açtığı yıkımlara dikkat çekilmeye çalışılmaktadır. "Kıbrıs Türktür", "Yunan'ı denize dökeriz!" "Rumlar gidecek, bu iş bitecek!" gibi sloganlar atan miting üyeleri, tıpkı Beyoğlu'nun kendisi gibi karanlık ve güvenilmez karakterler şeklinde betimlenmektedir. Filmde milliyetçi görüşteki çevreler üzerinde durulması ve farklı bakış açılarına sahip karakterlerin eksikliği sebebiyle, bu dönemde Türkiye'nin büyük çoğunluğunun Kıbrıs ve Türkiye Rumlarına karşı tepkili olduğu izlenimi yaratılmıştır. Yalnızca Behçet farklıdır, çünkü yeni tanıştığı Elena'nın da etkisi sebebiyle ikilem yaşamaktadır. Sol kesimin görüşleri ise komünist olduğunu dile getiren Suat karakterinin diyaloglarıyla ifade edilmektedir. Son derece didaktik olan bu diyaloglarda Suat üzerinden, sol'un Kıbrıs halkının birlikte yaşayabileceğiyle sınırlı tutulan fikirleri son derece yüzeysel bir biçimde sunulmuştur. Bu bakımdan film, Kıbrıs sorunu ve azınlıklara ilişkin farklı ideolojik görüşleri bütünüyle yansıtma konusunda da sorunlar yaşamaktadır.

Güz Sancısı'nda sık kullanılan metaforlar ve abartılı simgesel anlatımlar filmi asıl odak noktasından uzaklaştırır. Behçet'in evinde gezinen hamamböceği, ilişki kurduğu grupların karanlık ve mide bulandırıcı yönüne dikkat çekmektedir. Hamamböceğini imha etmekte başarılı olamayan Behçet, bu tehlikeli çevrenin dışına çıkmakta da başarılı olamamaktadır. Behçet ve Suat'ın çatışması, sağ ve sol görüşlü aydınların fikir ayrılıklarını ortaya koymaktadır. Buna karşın tartışma konularının Kıbrıs meselesine derinlikli bir bakış açısıyla yaklaştığı söylenemez. Behçet ve Elena'nın komşu olmalarıyla Beyoğlu'nun kozmopolit yapısına gönderme yapılmaktadır. Müslim ve gayrimüslimler gerçekte iç içe yaşayan, birbirine komşu olan gruplardır. Birbirlerine yakın fakat bir o kadar da uzaktırlar. Behçet ve Elena ilk olarak pencereden birbirlerine bakıp, uzak oldukları farklı dünyaları anlamaya çalışırlar. Bir süre sonra birbirlerine âşık olmaları, Rum ve Türklerin bir gün barış ve dostluk içinde yaşayabileceklerine dair bir umut ışığı oluşturmaktadır. Öte yandan bu aşk ilişkisinin son derece yapay ve

zorlama olduğu dikkati çekmektedir.

Behçet Elena'ya neden âşık olur? Milliyetçi görüşüne karşın neden Nemika gibi eğitimli ve güzel nişanlısı yerine bir Rum kadını tercih eder? Bu soruların cevabı belki de yalnızca Elena'nın cinsel cazibesiyle açıklanabilir. Aynı zamanda hem cinsel cazibesi olan hem de çocukluktan çıkamamış Elena'nın karakter yapısındaki tutarsızlık filmin gerçekçilikten uzaklaşmasına neden olmaktadır. Elena, filmin ilk sahnesinden itibaren penceresinin önünde giysilerini değiştiren, kırmızı iç çamaşırları giyen, Beyoğlu'nda salına salına yürüyen ve zengin erkeklerle para karşılığı birlikte olan bir kadındır. Buna tezat olarak tüm politik çıkar çatışmalarından habersiz, masum ve çocuksudur. Kendisinin ve büyükannesinin ülkede yaşanan kaygı uyandırıcı gelişmelere dair hiçbir görüşlerinin bulunmaması dikkat çekicidir. Bu iki karakter sebebiyle seyircide Beyoğlu'nda yaşayan Rum kadınların yalnızca fuhuşla ilintili olduğu izlenimi doğmaktadır. Büyükannenin tavrı, masum bir kızı üst düzey bürokratlara pazarlaması, Behçet'e Elena'nın yatak odasını gözetletmesi, seyircinin Rum karakterlerle empati kurmasını zorlaştırmaktadır. Oysa Rum kadının iffetsiz olduğu önyargısının bu denli vurgulanmasının filmin anlatı yapısı içinde hiçbir amacı bulunmamaktadır. Tersine, geçmiş bilgisine ilişkin farklı bir söz söyleme çabasında olan bir filmin Rum karakterleri olumsuz stereotiplerle betimlemekten kaçınması gerekmektedir.

Öte yandan Elena'nın pek çok erkekle birlikte olduğu yatağı oyuncaklarla kaplıdır. Çarşıya çıktığı zaman oyuncakçı Yorgo'ya uğramadan edemez. Behçet'le gittiği plajda, bir soyunma kabininde sevişmeyi reddeder. Bu mekânda birlikte olmanın kendisini fahişe konumuna düşüreceğini belirtir. Bu kişilik özellikleri ve davranış biçimleri Elena'yı Yeşilçam'ın iffetsiz ve vamp Rum kadın karakterlerinden belirli ölçüde ayırsa da, sinemada Rum kadının fuhuştan bağımsız düşünülemediğini bir kez daha kanıtlamaktadır, çünkü çocuksu yanı ya da büyükannesinin teşviki Elena'nın fuhuş yaptığı gerçeğini değiştirememektedir. Üstelik filmin genelinde TC'nin azınlık politikalarına, gayrimüslimlere getirilen memuriyet yasaklarına veya Rum kadınların geçinmek için fuhuşa yönelmek mecburiyetinde kaldıklarına dair herhangi bir vurguyla da karşılaşılmamıştır. Buna göre alternatif hafıza üretme çabasında olmasına karşın film Elena'yı fahişe kimliğiyle su-



Güz Sancısı, Tomris Giritlioğlu, 2008.

narak, Rum kadınların iffetsiz olduklarına dair önyargıları bir kez daha onaylamaktadır. Türkiye sinemasında Rum kadının temsilinin dünden bugüne hiç değişmediği *Güz Sancısı* filmiyle bir örnek daha kazanmaktadır.

Güz Sancısı, 6-7 Eylül'ün karanlık atmosferini ve travmatik sonuçlarını tartışırken Rum karakterleri ötekileştirir; Türkiye'de gayrimüslim olmanın zorluklarını, gayrimüslimlerin yaşadıkları travmaları gerçekçi bir bakış açısıyla görselleştiremez. Filmin kurgusu içinde gayrimüslim kimliğinin Yeşilçam kalıplarının dışına çıkamadığı dikkati çeker. Filmdeki karakterlerin tamamına yakını milliyetçi görüşte ve Demokrat Partililerden oluşmaktadır. Gayrimüslimleri ve özellikle Rumları birinci dereceden etkileyen saldırılarda sadece üç Rum karaktere yer verilmiş olması filmin öznelerinin yine Müslüman-Türkler olduğuna işaret etmektedir. *Güz Sancısı*'nın Rum karakterleri –saldırılar sırasında görülen birkaç figüran dışında– Elena, Elena'nın büyükannesi ve oyuncakçı Yorgo'dur. Üstelik Rum karakterlerin filmden çıkarılmasının (özellikle büyükanne ve Yorgo'nun) öyküde çok büyük bir boşluk yaratmayacağı görülür. Elena karakterinin işlevi ise Behçet'in içine düştüğü karanlık ve tehlikeli grubu sorgulamasını sağlamaktır. Behçet'in Kıbrıs Türktür Cemiyeti ve Demokrat Parti çev-

relerinden uzaklaşmasının, karşı komşusu Rum kızına duyduğu cinsel çekim ve aşkla ilişkilendirilmesi filmin popülist yanını ortaya koyar.

Güz Sancısı filminin bütününe bakıldığında Beyoğlu'nda yaşayan kalabalık Rum ailelerinin görmezden gelindiği dikkati çeker. Rum grupların geçmişte ve filmin güncel zamanında göğüs gerdikleri güçlükler, duydukları endişe ve güvensizlik seyirciye yeterince aktarılamamıştır. Aynı şekilde Rumların günlük yaşantılarının, iş rutinlerinin, akrabalık ilişkilerinin, dinsel ve kültürel hayatlarının da yine gözardı edildiği görülür, çünkü filmin özneleri belirgin biçimde Müslüman-Türk karakterlerdir. Saldırı ve yağma sahnelerinin çok büyük çoğunluğu, ellerinde sopalarla Beyoğlu'nu kırıp döken Müslüman-Türkleri içermektedir. Gayrimüslimlerin yaşadıkları travma, kargaşa içindeki sokaklarda amaçsızca koşan Elena karakteri üzerinden görselleştirilmiştir. Hayatları tehlike altında olan, zarar ve ziyana uğrayan, saldırganlardan saklanmak zorunda kalan Rum aileler belki de *Güz Sancısı*'ndaki en önemli eksikliktir.

Güz Sancısı'nda gayrimüslimlerin yaşadığı dehşet duygusundan ziyade Rum komşularını saldırganlara karşı koruyan Müslüman-Türk karakterler üzerinde çok daha fazla durulduğu dikkat çeker. Örneğin saldırılar sırasında kendisini 41. Ordu 3. Alay Komutanı Emekli Albay Hikmet Demirkol olarak tanıtan üniformalı bir adam saldırgan grupları elindeki silahla "Siz kim oluyorsunuz ki komşularıma zarar vermeye kalkıyorsunuz?" diyerek durdurur. Bir başka adam ise "Yanlış işaretlemişler. Burada hiç gâvur yok, hepsi bizdendir! Haydi yukarı mahalleye!" sözleriyle yağmacıların yaşadığı binaya girmelerine engel olur. Bu sahnelere karşılık olacak şekilde evde çocuklarıyla, yaşlı akrabalarıyla, korku içinde saldırıların dinmesini bekleyen gayrimüslim ailelere filmde hiç yer verilmemiş olduğu gözlemlenir. Bu travmatik durumun es geçilmesi ve maddi zararın üzerinde durulması filmin etkisini azaltmaktadır. Seyirciye sunulan tek travmatik görüntü, sokakta yağmalanan malların üzerine oturmuş, kuş tüyü bir şalı parçalayarak kopardığı tüyleri üflerken gülümseyen bir adamdan ibarettir. Gerçeklikten geçici veya kalıcı olarak uzaklaşan bu adam, gayrimüslimlerin yaşadığı travmayı seyirciye ileten tek karakterdir.

Güz Sancısı filminden Türkiye'de yaşayan gayrimüslimlerden baskın grup olan Müslüman-Türklerin sorumlu olduğu yorumuna ulaş-



Güz Sancısı, Tomris Giritlioğlu, 2008.

mak mümkündür. Etkin gruplar, yakıp yıkma özgürlüğüne sahip olduklarını düşünen, saldırgan Müslüman-Türklerdir. Edilgen gruplar ise saklanan, kaçan, korunmaya muhtaç gayrimüslimler şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra etkin grup, gayrimüslimleri yıkıma uğratma gücü kadar koruma gücüne de sahiptir. Gayrimüslimler, mahallelerinde ya da apartmanlarında yaşayan bazı Müslüman-Türk komşuları sayesinde saldırıdan kurtulur. Film bu etkinlik-edilgenlik karşıtlığını onaylamakta ve bu durumu Behçet ve Elena karakterleri üzerinden seyirciye sunmaktadır.

Behçet etkin bir karakterdir, çünkü Müslümandır, Türktür ve en önemlisi erkektir. Erkeklik iktidar ve otoriteyle ilişkilidir ve bunlar yalnızca baskın grup olan Müslüman Türklere atfedilecek özelliklerdir. Hıristiyan, Rum ve kadın, üstelik fahişelik yapan bir kadın olan Elena ise edilgen bir karakterdir. Kadınlığa ilişkin toplumsal cinsiyet rolü, kadının güçsüz, otorite altında ve edilgen olduğu yönündedir. Bu özellikler de onyıllardır güvenilmez unsurlar olarak görülen gayrimüslimlere atfedilebilir. Bu sebeple karakterlerin cinsiyetlerinin dinsel ve ulusal kimliklerine paralel şekilde belirlenmiş olduğunu ileri sürebiliriz. Aynı şekilde Elena apolitiktir ve çevresindeki siyasi gelişmeler hakkında en ufak bir düşüncesi bulunmamaktadır. Belirli bir si-

yasi görüşünün olmamasıyla, Elena'nın edilgenliği bir kez daha vurgulanmıştır. Son olarak kurtaran ve kurtarıcı rolleri de yine etkinlik ve edilgenlik üzerinden kurulmuştur. Güç sahibi karakter olan Behçet, Elena'nın kurtarıcısıdır. Yaralanan Elena'yı kurtarır, ona zarar verenleri cezalandırır ve filmin son sahnesinde Elena'yı kollarında taşır. Elena ise kendisini kurtarması ve yaralarını sarması için Behçet'e muhtaçtır. Bu son sahneyle "Rumların Türkiye'de yaşamak için Müslüman Türklere bağımlı oldukları gerçeği"nin bir kez daha altı çizilir. Böylece resmi tarihin söylemine alternatif üretmek amacıyla yola çıkan *Güz Sancısı* filmi, tarihsel bir olayı bir aşk öyküsünün arka planında ve tek taraflı olarak işleyen popüler bir yapım olmaktan öteye gidemez.

Sonuç

Alternatif bellek üretme amacı güden *Güz Sancısı* filminde, yarım asırdan fazla bir zaman önce gerçekleşmiş, ancak süreç içerisinde belleklerden silinmiş travmatik bir olay görselleştirilmektedir. Bu travmatik olay, 6-7 Eylül 1955 yıllarında Rumlar başta olmak üzere gayrimüslimlerin can ve mal güvenliklerini tehlikeye düşüren saldırı eylemleridir. Olaylar gayrimüslim grupların güven duygularını zedeleyip ülkeyi terk etmelerine varan geri dönülmez izler bırakmıştır. Öte yandan aile içinde, okullarda, yazılı ve görsel basında, sanat eserlerinde uzun yıllar boyunca konuşulmayan, işlenmeyen, hatırlatılmayan olaylar zamanla belleklerden de silinmiştir.

1980'li yılların sonunda Sansür Nizamnamesi'nin yürürlükten kaldırılması ve yönetmenlerin bilinçlenmeleri, onları resmi tarih bilgisini sarsan ve alternatif bellek üretme amacı güden eserler ortaya koymaya itmiştir. Bu dönemden itibaren filmlerde, toplumda ötekileştirilen grupların sorunlarına ve geçmişte yaşanan travmatik toplumsal olaylara yer verilmeye başlanır. Bu travmatik olayların en önemlilerinden biri olan 6-7 Eylül Olayları, ilk kez 2009 yılında yönetmen Tomris Giritlioğlu tarafından *Güz Sancısı* isimli filmde eleştirel bir bakış açısıyla tartışılır. Giritlioğlu yıllar önce yaşanmış ve belleklerden silinmiş bu travmatik olayı resmi tarih anlatısının dışında bir bakış açısıyla seyirciye sunmayı hedeflemiştir. Öte yandan politik ve tarihsel olayları

nesnel bir bakış açısıyla sinemalaştırma güçlüğü, yönetmenin pek çok hataya düşmesine sebep olur ve filmi asıl işlevinden uzaklaştırır.

Karakter seçimi, milliyetçi görüşteki Müslüman-Türklerin filmin ana karakterlerini oluşturmaları, olayların baskın grubun gözünden anlatılması, Demokrat Parti iktidarının olaylarla yalnızca üstü kapalı şekilde ilişkilendirilmesi ve iffetsiz Rum kadın imajının tekrarlanması *Güz Sancısı*'nın muhalif yanını son derece zedelemektedir. Yönetmen Tomris Giritlioğlu, 6-7 Eylül Olayları'nı cinsellik temelli bir aşk hikâyesinin geri planında bırakarak filmin eleştirel yanını popülist amaçlara kurban etmektedir. Bundan dolayı film, dünün gerçekliğini farklı ve eleştirel bir bakış açısıyla yansıtma hedefinden sapmaktadır. Geçmiş bilgisi yalnızca birkaç yönüyle tersyüz edilir; öte yandan Rumlara ilişkin pek çok basmakalıp fikir bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde onaylanır. Rumların yaşamış oldukları travma neredeyse görmezden gelinir. Seyirciyi salonlara çekmek için popüler bir aşk öyküsünden, kostüm ve dekorlardan, dramatik bir müzikten ve cinsellik içeren sahnelerden faydalanılır. Dönemin sosyal ve politik yapısı ise yeterince ve her açıdan okunamamıştır. Rumların edilgenliği ve "Müslüman-Türklerin korumasına ve hoşgörüsüne muhtaç oluşları" bir kez daha tekrarlanmıştır. Tüm bu sebeplerle *Güz Sancısı*'nın politik yanı körelmiş, film popüler bir tarihsel film anlatısı olmaktan öteye gidememiştir.



Duvara Karşı, Fatih Akın, 2004.

Fatih Akın'ın sineması, Türk ve Alman kültürlerini kendi kimliğinde birleştirip bunu filmlerindeki karakterler ve olay örgüleriyle görünür kılmaktadır. Böylece Akın'ın kültürler arasında sineması yoluyla inşa ettiği köprüde izleyici de iki kültür arasında gidip gelme fırsatı bulur.—

Azınlık Temsiline Ulusötesi Yorum: Fatih Akın Sineması

Gülçin Çakıcı Öztürk

Ben nereye aitim? Benim için bu sorun asla var olmadı. Bir sanatçı olarak benim için ulusal kimliklerin öyle büyük bir önemi yoktur. Bugün sinemanın benim memleketim olduğunu söyleyebilirim.[1]

Fatih Akın

Sinema, ortaya çıktığı ilk dönemlerden itibaren "temsil" olgusunu merkezine almıştır. Sinema sanatı gerek günlük hayatın temsili, gerekse tarihsel ve toplumsal dönemlerin temsili üzerine kuruludur. "Temsil önemlidir, çünkü insanın kendisi ile dünya arasındaki ve nesnelerle dünya arasındaki sınırları çizebilmesine yarar" (Ryan ve Kellner 2010: 35).

"Bir toplulukta sayısal bakımdan azınlık oluşturan, başat olmayan ve çoğunluktan farklı niteliklere sahip olan grup" (Oran 2004: 26) olarak tanımlanabilecek "azınlık" olgusunun temsili de toplumsal bir olgu olarak sinema sanatının ilgi alanında yer almaktadır. Kültürel dinamikler, kültürel ve siyasi kimlikler, ikili karşıtlıklar üzerine kurulu olan "Azınlık Sineması"nda yönetmenin durduğu "taraf" belirleyicidir. O'nun kim olduğu ve kim(ler) adına konuştuğu üzerinde temellenir "Azınlık Sineması".

Karin Karakaşlı "Kimliğim Değil Kendim..." makalesinde, kimliklerin büyük sözleri, tezleri, savları ve kuramları olduğundan, ancak bunlar arasında "kim"in kendi sesini duymanın çok zor olduğundan

1. Behrens ve Töteberg 2013: 30.

bahseder. Bir sanatçının "kimlik"ten öte, "kim"le hesaplaşmasının, "kim"i açığa çıkarmasının önemine vurgu yapar. Çünkü o "kim", aslında tekmil kimlikleri kapsamaktadır ve sanatçı, "kim"le hesaplaşabildiği ölçüde kâinatı kucaklayabilen bir köksüzlüğe erişebilir (Karakaşlı 2013: 122).

Almanya'daki Türk azınlıkların sinemasal temsilinde de Fatih Akın farklı bir konumdadır. Fatih Akın'ın Almanya'da göçmen olarak yaşayan diğer Türk yönetmenlerden farkı, onun "Türk-Alman ve Alman-Türk"[2] kimliklerini birleştiren "melez" bir "taraf"ta yer almasıdır. Göçmen anlatıların "ne oralı ne de buralı" ya da "iki arada bir derede" duruşları genelde olumsuz olarak kabul görse de, Akın'ın iki kültür arasında kalmışlığı olumlu bir bakışla sinemasını besleyen en önemli olgudur ve Akın'ın sineması, Tim Bergfelder'in "göçen kültürlerin küresel diasporası" (Yaren 2008: 43) kavramının sinemasal karşılığı niteliğindedir. Aynı zamanda Akın'ın sineması "tire işaretleriyle anlatılamayacak kadar iç içe geçmiş çoklu kimlikler taşır" (128). Bu çalışmanın amacı da; günümüzde Almanya'da yaşayan Türk azınlıkları, ayakları daha yere basan, kimlikleri kaygan bir zeminde dolaşan özgür karakterler üzerinden aktarmayı seçen Fatih Akın'ın "göçmen sinemasını" mercek altına almaktır.

Hamid Naficy'nin "göçmen sinema sınıflandırması"[3] üzerinden "Avrupa Göçmen Sineması" için özgün bir sınıflandırma öneren Özgür Yaren üçlü bir ayrım öngörür: "diaspora ve sürgünler", "sömürge sonrası göçmenler" ve "emek göçmenleri". Yaren Naficy'nin vurgulamadığı göçmenlik durumu olarak, sadece ekonomik nedenlerle Avrupa'ya göçenleri "emek göçmen"leri olarak sınıflandırır (54). Emek göçmenlerinin ev sahibi toplumla aralarında sömürge sonrası ilişkiler yoktur ve kimlikleri sömürgeci parantezle ifade edilmez; dolayısıyla da böyle bir tarihsel kamburdan ve sömürge sonrası mücadele kaygısından uzaktırlar (114).

2. Yaren, "Almanya'da 1979'da uygulanmaya başlayan entegrasyon politikaları sayesinde Almanlarla aynı temel eğitimden geçerek yetişen ikinci kuşak göçmenlerin artık genellikle çok-kimlikliliğin *tireli* ifadesiyle, Türk-Alman ya da Alman-Türk olarak anılmaya başladığını" belirtir (Yaren 2008: 124).

3. Hamid Naficy'nin göçmen sinema anlatıları sınıflandırmasının açıklayıcı özeti için bkz. Yaren 2008: 48-50.

Yaren'in bu üçlü ayrımının karşılığı olarak; çalışmaya konu olan Fatih Akın sineması da "göçmen sinema anlatıları" içerisinde "emek göçmenleri" kategorisine dahil edilmektedir.

Bu yazıda Fatih Akın'ın *Kısa ve Acısız*, *Duvara Karşı* ve *Yaşamın Kıyısında* filmleri üzerinden Almanya'daki Türk azınlıkların, "öteki" olmanın ötesine geçme ve kendilerini "görünür" kılma çabalarını, birbiri içine geçen karakterler ve yaşamlar ekseninde değerlendirmek istiyorum. Almanya-Türkiye ekseninde kurulmuş olmaları sebebiyle seçilen bu filmler, yine Özgür Yaren'in, bu sefer "Göçmen Film Anlatıları"nı analiz etmek için seçtiği kategoriler temelinde çözümlenecektir. Bu kategorileri sıralamak gerekirse (147-8); Tema, Kronotop[4] (Zaman ve Mekân) ve Olay Örgüsü, Karakterler ve Kimlik Temsilleri, Trope[5], Dil, Müzik.

"Aksanlı" Sinemanın "Özne"si: Fatih Akın

Türk sineması içerisinde de azınlıkların temsili çok geniş bir yelpaze üzerine yayılmıştır. Kültürel, politik, toplumsal yelpazede yer alan her türlü azınlık grubunun sinemada temsili mümkündür ve mevcuttur. Bu çalışma da Almanya'daki Türk azınlıkların sinemadaki temsilini Fatih Akın'ın "göçmen sineması" üzerinden değerlendirmektedir. Seesslen'in göç biyografisi tanımına göre, ilk aşamada, tek başına ve hedefi ülkesine dönmek olan insan yer almaktadır. İkinci aşamada, kendi içinde içsel bir kültürü barındıran aile, üçüncü aşamada ise, okul ve günlük yaşantıları nedeniyle daha çok Alman kodlarında hareket etmeyi öğrenen çocuklar bulunur (Ulusay 2008: 194). Almanya'daki Türk azınlıkları konu eden filmler çoğunlukla Türk ulusal kimliğinin homojen olma iddiasıyla çekilen filmlerdir. Birinci kuşak gurbetçilerin filmleri olarak nitelenebilecek bu filmlerde Türk kültürünün değişmezliğinin ön planda olduğu, ulusal kimliğe ilişkin klişelerin yer aldığı bir "azınlık" temsili söz konusudur. Nitekim ilk göçmenler içine kapanık, entegrasyon ve sosyalizasyondan uzak bir göçmen strate-

4. Uzam ve (uzamın dördüncü boyutu olarak) zamanın birbirinden ayrılamazlığını ifade eder (Bakhtin 2001: 316).

5. Filmlerdeki yinelemeler, direniş ya da öz-temsil ihtiyacından çıkan çeşitli ortak, yaygın ya da benzer anlatı stratejileri (Yaren 2008: 148).

jisi benimsemişken, ikinci kuşak göçmenler olarak niteleyebileceğimiz göçmen topluluk ise bir tür "azınlık stratejisi" geliştirerek Alman toplumuna entegre olmaya başlamıştır. Bu entegrasyonun paralelinde ikinci kuşak göçmenler, Almanya'daki azınlık haklarının bilinçli savunucuları konumuna da geçmişlerdir. Küreselleşmenin etkisiyle birlikte 1990'lar sonrasında doğanları genel olarak "küresel gençlik" diye tanımlamak mümkündür. Bu "küresel gençliğin" bir parçası olan Almanya'daki üçüncü kuşak Türk azınlıklar ise birinci ve ikinci kuşak azınlıklardan farklı olarak daha "görünür" konumdadırlar. Çünkü eğitimlidirler ve Almancayı anadilleri gibi konuşabilmektedirler.

Sabit bir kültürel özelliği olmayan, Alman kültürüne de Türk kültürüne de aynı uzaklıkta duran, bir anlamda iki kültürden de beslenen bu kuşağı tanımlamak için Mikhail Bakhtin'in *heterologissia* kavramı yol göstericidir. *Heterologissia*, edebiyat üzerinden dilin çok katmanlı yapısına vurgu yapar (Morson ve Emerson 1990: 346-7). *Heterologissia*, azınlıkların sinemasal temsilinde, dilin bu katmanlı, daha açık bir deyişle "aksanlı" yapısının genç kuşak diasporanın "iki arada bir derede" kalmış, hangi kültüre ait olduğunu bilmeyen, her ikisine de aşina, ama her ikisine de yabancı olma halini kavramsal olarak çok iyi karşılamaktadır. Yanıkkaya, Bakhtin'in bu çokdilliliğe vurgu yapan kavramını şöyle özetler:

> Her sözde yer alan pek çok söz (dilin kendi iç katmanlaşması ve çatışmaya girmesi) ve her kültürün içinde yer alan dinamik ve diyalojik tansiyonla merkezden çevreye, çevreden merkeze itilenler. Merkezileştirme ve merkezsizleştirme, birleştirme ve ayırma süreçleri. (2003: 136)

Almanya'daki Türk diasporasını gurbette olma, iki kültür arasında sıkışıp kalma, "ne oralı, ne de buralı" olma durumuyla da açıklarken, Fatih Akın, bu diasporadan iki kültür arasında bir köprü işlevi görüyor olmasıyla ayrışır. Akın'ın sineması Türk ve Alman kimliklerinin üzerinde yükselen bir köprüdür adeta. Nasıl "ayırma ve birleştirme ilişkisinde köprü her zaman için önemi birleştirmeye verir"se (Simmel 2013: 18-19) Akın'ın sineması da, Türk ve Alman kültürlerini kendi kimliğinde birleştirip bunu filmlerindeki karakterler ve olay örgüleriyle görünür kılmaktadır. Böylece Akın'ın kültürlerarasında sineması yoluyla inşa ettiği köprüde izleyici de iki kültür arasında gidip

gelme fırsatı bulur. Akın kendisini iki kültürün içinde yetişen yeni Alman olarak tanımlarken, misafir işçi (*Gastarbeiter*) anlayışının geride kaldığını, Alman sinema sektörünün ona ve onun gibi iki kültürden beslenen sinemacılara kayıtsız kalamayacağını belirtir (Yalçın-Heckmann 2003: 308).

Bu noktada Hamid Naficy'nin "Aksanlı Sinema" kuramına da değinmek yerinde olacak. Naficy, "Batı'ya yaşamak ve film yapmak üzere gelen 'aksanlı sinemacılar' diye söz ettiği sürgün ve diaspora yönetmenlerini iki gruba ayırır. İlk grup, 1950'lerin sonundan 1970'lerin ortasına kadar... Batılılaşma ve Batı'nın kendisinde sivil haklarla ilgili, karşı kültür ve savaş karşıtı hareketlerin dahil olduğu ... durumlara bağlı olarak Batı'ya yönelirken; ikinci grup, 1980'ler ve 1990'larda milliyetçiliğin, sosyalizmin ve komünizmin başarısızlığı, endüstri sonrası küresel ekonomilerin neden olduğu kırılma, ... ulus-devletlerin fragmanlaşması, Avrupa, Avustralya ve Amerika'da göçmenlik politikalarındaki değişimin Batılı olmayan göçü cesaretlendirmesi ... sonucu ortaya çıkmıştır. Aksanlı sinemacılar da, bu çifte postkolonyal yerinden olma durumunun ve postmodern ya da geç modern dağılmanın ürünleridir" (Ulusay 2008: 43). Ulusay da Naficy'nin bu tanımı üzerinden, farklı nedenlere dayalı göçmenlik durumlarının özneleri olan dünyanın çeşitli yerlerinden birçok yönetmenin bahsi geçen "aksanlı sinema"nın kurucuları olduğunu belirtir. Ona göre, sömürgeci geçmişleri nedeniyle göçmenlik olgusunun daha hararetli tartışıldığı ve önem verildiği Avrupa'da, Hindistan ve Karayipler'den (İngiltere), Kuzey Afrika'dan (Fransa) ve Türkiye'den (Almanya) göçmenlerin farklı kuşaklarından gelen sinemacıların varlığı artık daha fazla hissedilmektedir (45).

Göçmen bir ailenin Almanya doğumlu çocuğu olarak Fatih Akın da bu göçmen kimliği dolayısıyla Almanya'daki "aksanlı sinemanın" öznesi konumundadır. Bir ülkenin insanlarına veya bir çevreye özgü söyleyiş özelliği olarak tanımlanan "aksan" kelimesinin mecazen kullanıldığı sinemadaki karşılığını da, Akın'ın filmleri üzerinden düşündüğümüzde, onun karakterlerinin iki ayrı ülke kültüründen beslenen, arada kalmış bir "aksan"ın temsilcileri olduğunu görürüz.

"Öteki"lerin Karşılaşma Mekânı: Fatih Akın'ın "Üçüncü Alan"ı

"Ben" ya da "biz"i tanımlarken, "biz"den olmayan "öteki"dir. Dolayısıyla "öteki" kavramını "biz" kavramından, "biz" kavramını da "öteki" kavramından bağımsız olarak tanımlamak mümkün değildir. Ulusay, Avrupa sinemasında "öteki" kavramının ikili boyutundan bahseder: "Öteki bir yandan Avrupa sinemasının en büyük rakibi olarak Hollywood sinemasıdır, diğer yandan sinemanın Avrupa'nın kendi içindeki Öteki'yle olan ilişkisini anlatmaktadır" (2008: 47). Fatih Akın'ın sineması da, Almanya'nın kendi içindeki öteki olan Türklerle olan çoğu zaman tesadüfi karşılaşmaları üzerine, dram ve mizah arasında gidip gelen ilişkiler üzerine kuruludur. "Yeni nesil göçmenlerin kendilerini ifade ve temsil biçimlerinin okunması önceleri 'iki aradalık' sonraları ise 'üçüncü alan' olarak adlandırılmaya başlamıştır" (Yanıkkaya 2003: 134). "Üçüncü Alan" kavramını ortaya atan Homi K. Bhabha (1989) "biz" ve "ötekiler" arasındaki iki kutupluluğun ardında kimliklerin "yeniden" tanımlanmasını açıklamaya çalışmıştır. Bhabha, *Location of Cuture* adlı eserinde bu "alan"da ikili karşıtlıkların ve hiyerarşilerin olmadığını ve insanların "kültürel kimliklerini" gözden geçirip "öteki"yle melezleşebildiklerini söyler (1994: 296). Akın'ın sineması tam da bu noktada melezleşen kimlikler –özellikle Türk ve Alman kimlikleri– üzerinden yeni bir yapı ortaya koyarak, adeta Bhabha'nın kuramında olduğu gibi sinemadaki azınlık temsilinde "üçüncü bir alan" yaratmıştır. "Türk asıllı Alman yönetmen" olarak tanımlanabilecek Fatih Akın (Ulusay 2008: 422), Almanya'daki Türk azınlığa hem içeriden –Almanya'dan– hem de dışarıdan –Türkiye'den– bakabilmesiyle "Üçüncü Alan Pratiği"ne farklı bir boyut getirmiştir. Akın'ın filmlerinde Türk ve Alman karakterlerin hikâyeleri birbiriyle kesişir.[6] Akın'ın filmleri Türk ve Alman karakterlerin karşılaşma mekânıdır adeta ve Fatih Akın'ın sineması tam da bu nok-

6. Tıpkı Mikhail Bakhtin'in, söylemlerin birbirlerini dışlamaktan çok kesiştiğini ve bu durumun da öteki "için" değil, ötekiyle "birlikte" konuşma anlamına geldiğine değindiği gibi (Yaren 2008: 146).

tada başlamaktadır aslında. Onun karakterleri "Üçüncü Alan"da "öteki"yle "melezleşmektedir". Fatih Akın'ın sinemasını Türk kültürü ile Alman kültürü arasındaki ikili karşıtlıkların oluşturduğu "çokkültürlü" bir yapı olarak da tanımlamak yerinde olacaktır. Akın'ın filmleri ilk ve ikinci kuşak yönetmenlerin filmlerinden bu "çokkültürlü" ve "evrensel" yapısıyla ayrışır. "Fatih Akın, filmlerinde evrensel temaları yerel kodlarla ve ikinci kuşak üzerine kurulu hikâyelerle (kendi kuşağının hikâyelerini) anlatırken, aslında bir yandan da ikinci kuşağın her iki kültürden de etkilenen melez bir kimlik sergilediğine, dolayısıyla, kültüre de bir gönderme yaparak kimliğin sabit ya da verili olmadığına vurgu yapmaktadır" (Künüçen ve Ateş 2012). Tıpkı Stuart Hall'un "kimlik"i tamamlanmayan, her zaman yapım sürecinde olan ve her zaman temsilin içinde değil dışında inşa edilen bir olgu olarak düşünmek gerektiğini belirttiği gibi (2000: 704).

Deniz Göktürk'ün "Turkish Delight German Fright" isimli ulusaşırı sinemada göçmen kimliklerin nasıl temsil edilmesi gerektiğine ilişkin öngörülü makalesinde dile getirdiği öneri, Fatih Akın sinemasında karşılığını bulmaktadır: "Kültürlerarasındaki yolculuğumuzda daha küresel, karşılaştıran, ulusaşırı ve dönüşümsel (tercüme) bakış açıları geliştirmeliyiz. 'Alman' ve 'Türk' kimliklerini inşa etmek ve güçlendirmek yerine, az içe kapanış ve hayatın keyfini daha fazla çıkarmak keşiflerimizin temel sorunsalı olmalı. Belki de korkularla savaşmak, onlardan keyif alarak mümkündür" (Göktürk 1999: 14). Tıpkı Akın'ın filmlerinde, "öteki" kimliklerin birbirini keşfederek beslemelerinde ve olgunlaştırmalarında olduğu gibi... "Öteki"lerin birlikte var olabilmeleri ve olmaktan keyif almalarında olduğu gibi...

Kültürlerarası Yolculuk Hikâyeleri

Georg Seesslen kültürün en önemli görevini göçün farklı görünümlerini, farklı dillerini ve farklı uyuşmazlıklarını bürokrasinin mantığından çekip almak ve bunları anlaşılır ve insani bir biçimde göstermek olarak tanımlamıştır. Ona göre göç hareketinin içerisindeki kişi için "göçün" tanımı kader, korku, umut, yabancılık ve entegrasyon arasındaki bir yaşamdan ibarettir. Kısacası göç, algıları ve duygularıyla, dramları ve gülünç yanlarıyla insanlık tarihinin ta kendisidir. Bu se-

beple de anlatılması gereken hikâyelerdir (Ulusay 2008: 181). Akın'ın filmleri de Seesslen'in tanımladığı kader, korku, umut, yabancılık ve entegrasyon arasındaki yaşamdan ibaret olan "göç" olgusunun sinemada ete kemiğe bürünmüş halidir. Din, dil, ırk farkı olan insanların hikâyelerinin buluşma noktasıdır. Göçmenlerin yaşama alanları gettolar, banliyöler, bu mahallelerdeki sosyal konutlar, fabrikalar, küçük mağazalar, sokaklar, düğün salonları ve eğlence mekânları, yabancı karmaşık kent ya da pastoral köy manzaralarından oluşan anayurt, ev sahibi ülkeyle anayurt arasındaki kültürel, ekonomik, sosyal mesafe metaforu işlevi gören, "anayurda giden yollar" (Yaren 2008: 152) Akın'ın filmlerinin uzamı olarak karşımıza çıkar. Ve her filmin sonunda "memlekete" bir geri dönüş vardır ki ayrıca manidardır. Akın'ın filmlerinde "çokkültürlü" yapıya paralel olarak gelişen olaylar, karakterlerin bu olaylar içindeki konumları ve değişimleri onun filmlerine karnavalesk[7] bir özellik katar. Ne de olsa Bakhtin'in karnavalında her an başka bir âna gebedir (2001: 27). Akın'ın filmleri zaman zaman yaşamın kıyısında dolanan, zaman zaman da yaşamın duvarına toslayan "göçmen" karakterleriyle "ulus-ötesi"[8] bir köprü kurar.

Kısa ve Acısız: "Öteki"lerin Hayatta Kalma Çabası

Film Almanya'daki Türk, Yunan ve Sırp üç göçmen gencin bir araya geldiği, bir anlamda "öteki"lerin hayatta kalma çabasını anlatır. Onlarınki "çoksesli" bir hayatta kalma çabasıdır. "Son yarım yüzyıldır sayısız göç dalgalarıyla biçimlenen Avrupa nüfusunun etnik 'çokses-

7. "Her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hiyerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama, kabalıkla ihlali, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutlanması biçiminde kendini dışa vuran bir halk bilincinin mekânıdır karnaval meydanı. Bu etkinliklerin belki de en canalıcı noktasını yaşamın maddi, bedensel boyutuna yapılan vurgu oluşturur. Gülme bile eleştirinin, alayın, kuraldışılık ve kutlamanın bedensel bir refleks olarak dışavurumu olduğu ölçüde bu bağlamda düşünülebilir. Karnavalın merkezine yerleşen beden imgesinde insan varlığının en mutlak sınırları ihlal edilir, yaşamla ölüm birbirine karışır. Bireylerin bedenleri ve ölümlülüğü, yaşamla ölümü aynı anda içinde barındıran dev bir beden olarak insanlığın tarihsel ilerleyişi yoluyla aşılır" (Bakhtin 2001: 24).

8. Baskın ulusal kimliği olmayan, belirli devletlerin politikalarıyla kontrol edilemeyen, kurallarla kısıtlanamayan (tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.52eace9b69cb51.26353332, erişim tarihi: 20.1.2014).

li'" (Yaren 2008: 145) yapısı temsil edilir filmde. Film, Almanya'daki farklı azınlık gruplarından karakterlerin Hamburg'un Altona "getto" sunda buluştuğu bir uzam üzerine kuruludur. Karakterleri gün ışığında değil, gecenin karanlık, klostrofobik ortamında görürüz. Karakterlerin "tutunamayan" halleri, mekânın karanlığıyla, "getto"nun içine sıkışmışlıkla verilir. "Zemini her zaman ıslak, karanlık ve tenha sokaklar belirsizliği ve tekinsizliği çağrıştıran bir derinliğe sahiptir" (153). *Kısa ve Acısız*'ın karakterleri, Almanya'da yaşayan emek göçmeni ailelerin çocukları olan farklı azınlıkları temsil eden *multikulti* karakterlerdir. Ayhan Kaya, Türkçeye "çokkültürlü" diye çevrilen bu kavramı, çoğunluğu Alman kültürüne entegre olma çabasmda olan gençlerin bir anlamda izdüşümü olarak görmektedir. Ona göre Almanya' daki Türk gençler için müzik, dans, yemek, arkadaşlık ve stil gibi yaşamın çeşitli alanlarında kozmopolit karakterlerini öne çıkarmak, onların günlük söylemlerinin en önemli yanlarından biri haline gelmiştir (Kaya 2000: 129). *Kısa ve Acısız*'da da Türk, Sırp ve Yunan karakterler ile onların ilişkide oldukları Alman ve Arnavut kökenli karakterler *multikulti* yapıyı oluşturur.

Karakterler alışılagelmiş içine kapanık, özgüveni olmayan göçmen algısını yıkar. Her ne kadar dış dünyaya (Almanya) kapalı gibi yaşıyor olsalar da, özellikle Türk kökenli karakterler Cebrail ve kız kardeşi Ceyda, "üçüncü alan pratiği açısından önemli bir figür oluşturmaktadır" (Yanıkkaya 2003: 137). Kadm olarak kendisini ve isteklerini savunma doğrultusunda bakıldığında Ceyda'nın "Kendimi feda mı edeyim?" sorusu onun ayakları üzerinde durduğunu ve özgüvenini göstermek adına kilit bir repliktir. Filmdeki erkek karakterleri incelediğimizde ise ilk dönem göçmen filmlerinde tasvir edilen zayıf, pasif ve sessiz karakterlerin yerini aktif ancak güçsüz, maço, suça eğilimli (genç) erkeklere bıraktığı görülür (Yaren 2008: 157). Filmin başındaki düğün sahnesi Türk geleneğinin sürdürüldüğü bir ritüel ve "göçmen sinema *trope*'u olarak" (175) karşımıza çıkar. Yaren'e göre, "gurbet düğünü kronotopu, göçmenlerin çoğunlukta olduğu, giyim, yemek, toplumsal dayanışma, eğlence kurallarını belirlediği, yabancıların azınlık ve misafir olduğu, ancak toplumsal kurallar ve hiyerarşi tamamen askıya alınmadığı için kısmen karnavalesk bir özellik taşır" (176).

Filmde kullanılan bir diğer trope ise "şiddet"tir (176). Karakterle-

rin kendilerini ifade biçimleri ve hayatta kalma çabalarında "şiddet" olgusu onların kalkanıdır. Ne yazık ki filmin sonunda onları birbirinden ayıran da "şiddet" olacaktır. Filmin dili ise Mikhail Bakhtin'in deyişiyle "çoksesli" (polifoni)[9] bir yapıdadır. Karakterlerin birbirleriyle Türkçe, Almanca, İngilizce karışık olarak konuşmaları, çokseslilliğin saf karşılığı olarak okunabilir (Yanıkkaya 2003: 139). Ancak "ana dil, özellikle ekstrem duygulanım durumlarında (yoğun melankoli, öfke) yüzeye çıkmaktadır" (Yaren 2008: 165). Filmin müzikleri de Bakhtingil anlamda bir çokseslilliğe karşılık gelir. Filmin Türk, Yunan ve Balkan müziğinin cazla kombinasyonuyla oluşturulan müzikleri, kahramanlarının etnik kökenlerini birbiriyle harmanlayan, melezleşmiş bir yapıdadır (174). Bu, Almanya'daki göçmenlerin melezleşen kültürlerinin ve kimliklerinin müzikal izdüşümüdür.

Duvara Karşı: "Öteki"lerin Hayata Tutunma Öyküsü

Film, hayata tutunamamanın ve duvara toslamanın eşiğinde olan karakterlerin "benlik" arayışları ve kendi öz benliklerini "buluş"larıyla hayata tutunuşları arasındaki öyküyü anlatır. Filmin kronotopu "eşik"tir. Hikâye, kendi içerisinde gelgitler yaşayan ana karakterlerini "aşk"la bir araya getiren ve ayıran "eşik"ler arasında geçmektedir.

Bakthin eşiğin her zaman dönüşümlere gebe bir konum olduğu için ânın açık uçluluğunu, zamanın doğurganlığını da içinde taşıdığından söz eder (2001: 27). Sibel'in otel odasında pencerenin önünde durup dışarıya baktığı sahne, Cahit ile ayrılığın eşiğinde olduklarına bir gönderme niteliğindedir. Ayrıca "pencere, içerinin dış dünya ile bağlantısı" (Simmel 2013: 19) ise aynı pencere iki karakter için de farklı hayatlara açılan bir geleceğin metaforudur. "Sibel çırılçıplak açık pencerenin önünde durup dışarı bakar. Cahit yatağın üzerinde oturuyor ve ona bakıyordur. Paul Simon 'Graceland' parçasında 'Aşkı yitirmek kalbindeki bir pencere gibidir' der. İşte sözünü ettiği durum tam da budur: İkisinin aşkı pencereden uçup kente, geceye karışır. Bu bir aşkın sonudur. Ama yaşamlarının sonu değildir. Yaşam devam edi-

9. "Polifoni müzikte, bağımsız ancak birbiriyle ilişkili sesleri ifade ederken romanda, karakterlerin seslerinin anlatıcının sesinden bağımsız olarak kurulması anlamına gelir" (Yaren 2008: 144).



Duvara Karşı, Fatih Akın, 2004.

yordur. Yaşama tutunmuşlardır ve bu da az şey değildir" (Behrens ve Töteberg 2013: 129). "Sibel'in hissettiği baskı, göçmenlik konumu hatırlandığında daha iyi anlaşılır. Kadınların kendi cinselliklerini ifadelerine izin verilmediğini ya da ayıplandığını belirten Oliva Espin, göçmen topluluklar için kadınların bedenlerini ve cinsel davranışlarını kontrol etmenin, ev sahibi kültür üzerinde ahlaki üstünlük iddia etmenin temel aracı haline geldiğini söyler" (Ulusay 2008: 430-1). Sibel en az *Kısa ve Acısız*'ın hayata kendini feda etmeyen Ceyda'sı kadar cesur ve kendine güvenlidir. Almanya'da kendisi gibi "hayattan vazgeçme" noktasına gelmiş bir Türk olan Cahit'le karşılaşınca tutucu ailesinin kurallarından kurtulabilmek için onu evlenmeye ikna eder. Bunu da, "Yaşamak istiyorum, dans etmek istiyorum, sevişmek istiyorum! Hem de yalnızca bir kişiyle değil" sözleriyle yapar. Filmde Cahit'le evlendikleri geceyi Cahit'le değil bir başkasıyla geçirir ve sabah gün ağardığında beyaz gelinliğiyle boş sokakta köşeyi döner ve artık "özgür"dür. Ta ki Cahit'le birbirlerine âşık oluncaya dek... Aşk, beraberinde kıskançlığı getirir ve Cahit, Sibel'in sevgililerinden birini öldürerek hapse girer. Ardından kocası olmadan ailesinin yanında Almanya'da barınamayacağını anlayan Sibel, memlekete, İstanbul'a gider. Memleketine yabancıdır ama dönüşü kesindir. Bir anlamda mem-

leketinin tutuculuğunu Almanya'da bırakırken, orada –Cahit'le evlendikten sonra kazandığı– özgürlüğünü İstanbul'da yaşamaya devam etmek ister. Cahit de hapisten çıktıktan sonra onun peşinden İstanbul'a gelir. İstanbul, her ikisi için de yeni başlangıçların uzamıdır artık...

Kısa ve Acısız'da bahsi geçen "düğün" ve "şiddet" trope'larına Akın'ın *Duvara Karşı* filminde de rastlarız. Bu filmde de şiddet karakterlerin kendini ifade biçimi niteliğindedir. Ancak karakterler –Sibel ve Cahit– zamanla olgunlaştıkça "şiddet" yok olur. Karakterlerin Almanya'daki delidolu hayata tutunma çabası İstanbul'a geldiklerinde yerini sakinliğe bırakır.

Film Almanca ve Türkçe arasında "çift sesli" (*dialogic*) bir yapıda ilerler. "Roman ve popüler konuşmaya ilişkin kullanımında çift seslilik bir telaffuzda ya da ifadede (en az) iki ayrı sesin varlığına işaret eder. Bakhtin'in 'ayrışık dillilik' diye tanımladığı; iki sesli bir tartışmaya, iki ayrı niyete izin veren ve toplumsal olarak eşitsiz dillerin 'çift sesli' etkileşimine olanak tanıyan kavramı olan 'ayrışık dilliliği' (*heteroglossia*), 'çift seslilik'le birleştirerek *dialogizedheteroglossia* kavramını önerir. Bu kavram, farklı dillerin birbirleriyle temas ettiklerinde girdikleri kavgacı ilişkiyi tanımlar" (Yaren 2008: 142-3). Filmde "çift sesliliğin" dil temelli olmasının yanı sıra, karakter temelli düşünüldüğünde Sibel ve Cahit arasında ilerleyen tartışmaya ve kendi kimliklerini ve benliklerini sorguladıkları durumlarda Bakhtin'in önerdiği *dialogizedheteroglossia* kavramının somutlaştığını görürüz. Filmin müziklerine baktığımızda, biri kadın diğeri erkek, Almanya'da yaşayan Türk göçmeni iki karakterin hayata tutunma çabasını ve yaşadıkları ülkede etnik kökenlerinden kopamayışlarını Akın'ın punk ve etnik müziği harmanlayarak desteklediğini duyarız. Ayrıca filmin bütününde kullanılan, İdil Üner'in Selim Sesler Orkestrası eşliğinde İstanbul Boğazı'nın kıyısında geleneksel Türk müziğinden şarkılar seslendirdiği eklentiler vardır. Bu, boğazın kültürleri birleştirici misyonunu hissettirir nitelikteki tercihin sebebini Akın, "filmin orta yerinde bakış açılarını ve tempoyu değiştirmek" (Behrens ve Töteberg 2013: 131) olarak açıklar. Bu eklentiler, özellikle yukarıda belirttiğimiz, karakterlerin zaman içindeki dönüşümlerini seyirciye geçirmede, seyircinin "görüleni sindirebilmesi için mekân ve zaman yaratmaktadır" (131).

Yaşamın Kıyısında: "Öteki"lerin Kesişen Yolları

Film "yaşamın kıyısında" duran dördü Türk, ikisi Alman altı karakterin kesişen yollarını anlatır. Birbirinin "öteki"si olan bu karakterlerin tamamen tesadüflerle kesişen yolları, Almanya-Türkiye hattında anne-kız ve baba-oğul ilişkisi temelinde gerçekleşir. Filmin kronotopunu "karşılaşmalar" oluşturur. Zamansallık öğesinin belirleyici olduğu, duygu ve değer olgularının ayırt edici özellikler olarak karşımıza çıktığı "karşılaşma kronotopu" Akın'ın "yaşamın kıyısında" gidip gelen Türk ve Alman karakterlerini tanımlamada belirleyicidir (Yaren 2008: 151). Bakhtin "karşılaşma kronotopu"nda zamansallık öğesinin ağır bastığını ve ayırt edici özelliğinin duygu ve değerlerin yüksek yoğunluğu olduğundan bahseder. Karşılaşmaların ve birbirine teğet geçmelerin üzerine kurulu olan *Yaşamın Kıyısında* filminde de karakterlerin arasındaki özlem temelli derin duygusal bağlar yoğun olarak hissedilmektedir. Özellikle Almanya'da göçmen olarak yaşayan hayat kadını Yeter'in Türkiye'de yaşayan ve yasadışı sol bir örgütün üyesi olan kızma olan özlemi ve Yeter'in Almanya'da ölümüyle bu özlemin sonsuzluğa uzayışı... Alman Susanne'in kızı Lotte ile iletişim kuramaması ve istek, beklenti ve duygularını anlayamayışı ile Lotte yaşarken ona duyduğu özlemin Lotte'nin –Almanya'da tanıştığı Ayten'in özlemine dayanamayıp İstanbul'a gelişi ve Ayten'e yardım etmeye çalışırken– İstanbul'da ölümüyle sonsuzluğa uzayışı..[10] Son olarak da Almanya'da uzun yıllardır göçmen olarak yaşayan Ali'nin birlikte yaşamaya ikna ettiği Yeter'le kavga etmesinin ardından onu talihsizce öldürmesiyle hapse girişini oğlu Profesör Nejat kabullenemez ve çareyi baba ocağı Türkiye'ye göç etmekte bulur. Sonrasında hapisten çıkan babasının memleketi Trabzon'a geldiğini öğrenince, özlemine dayanamaz ve Trabzon'a gider, buluşma için deniz kıyısında özlemle babasının balıktan dönmesini bekler... Yeni Avrupa sinemasıyla ilgili olarak Stuart Hall, sınırların kalktığından söz etmekte-

10. Hem politik duruşları, hem kişisel "zayıflıkları yüzünden yurt hiyerarşisinde ezilen ve bu ortak noktanın birbirlerine yaklaştırdığı" (Yaren 2008: 163) Ayten ve Lotte'nin ayrılığına Lotte'nin Ayten'i kurtarma çabası sırasında talihsizce öldürülmesi sebep olur.

dir. Ona göre, kaydırmalı çekimlerle (*travelling*) başlayan ve havaalanında sona eren, insanların durmadan bir yerden başka bir yere gittiği, hareketin, göçün ve ulusal sınırların kaybolduğu bir dünyanın filmleridir bu "seyahat filmleri" (Ulusay 2008: 50). Bu filminde "öteki"lerin "yaşamın kıyısında" kesişen yollarını anlatan Fatih Akın ise filmini Hall'un anlattığı şekilde hiç durmayan ve sürekli kayan bir "hiç mekân"da değil, Nejat'ın, baba ocağında, dingin denizin kıyısında, kendi içine ve özüne dönerek bitirir ki, bizce Akın'ın *self-reflexive* diye tanımlanabilecek öz-düşünümsel diye Türkçeye çevirebileceğimiz kendi yaratıcı-yönetmen tarzını ele verir. Akın bu filmle eve dönüş duygusunu, kahramanını Anadolu'ya, kendi dedesinin doğduğu yer olan Trabzon'a yolculuk ettirerek yaşar ve diğer filmlerinin ardından çektiği bu filmle ülkesinin tamamını keşfettiğini dile getirir (Behrens ve Töteberg 2013: 52).

Filmde kişilerin fiziksel olduğu kadar kendi içlerinde de yolculukta olduğu, "büyük şehrin akışına ilişkin ... hızlı kamera geçişleri, seyahat halinde olan kültürün seyahat halindeki kimliklerinin trenlerle, istasyonlarla, arabayla, uçakla gözümüzün önünden geçmesi filme yer eden imgelerdir" (Yanıkkaya 2003: 142). Filmin trope'unun ise anne-kız ve baba-oğul arasındaki ilişkide "feda etmek" ve "bağışlamak" arasında gidip geldiğini düşünebiliriz. Filmde Yeter ve Sussanne kızları için kendilerini feda eder; Yeter ölümüyle, Susanne ise ölen kızı Lotte'nin ardından istemeden de olsa onun ölümüne sebebiyet veren Yeter'in kızı Ayten'i bağışlayarak İstanbul'a gelip ona hapisten çıkma sürecinde yardım edişiyle. Nejat ise babasının katil olmasını hazmedemeyerek tüm hayatını feda ederek Almanya'dan İstanbul'a göç eder. Babasının hapisten çıkıp Türkiye'ye, memleketi Trabzon'a döndüğünü öğrenince de dayanamaz ve babasını bağışlamaya gider... Bu noktada 26 Eylül 2007'de *Die Zeit* gazetesinde Katja Nicodemus' un filmle ilgili saptamasına yer verebiliriz: "Bu film için aslında aydınlık bir ağıttan söz edilebilir. Geleceğe dönük ve içinde birçok küçük ütopya barındıran ağıt. *Yaşamın Kıyısında* özünde umut dolu bir film. Ölümün son sınır olmadığını gösterdiği için. Ne olursa olsun, hiçbir filmde ölüler yaşayanlara yaşama yeniden tutunmaları için bu kadar güzel biçimde yardım etmemiştir" (Behrens ve Töteberg 2013: 184).



Yaşamın Kıyısında, Fatih Akın, 2007.

Filmin bir diğer trope'u olarak da "kurban etmek" kavramı düşünülebilir. Nitekim Fatih Akın filmin sonunda Nejat'ın dedesinin köyüne gelişinin Kurban Bayramı'na denk gelmesinin rastlantı olmadığını, filmin oğlunu kurban etmek zorunda olan Hz. İbrahim'in öyküsü olduğunu dile getirir. Filmin evrensel boyuta ulaşmasında Hıristiyan, Musevi ve Müslümanlarda geçerli olan bu öykünün payı da büyüktür. Akın'a göre film, her ne kadar Türkiye'nin var olan durumunu irdelese de, yeniden son derece Alman bir kimlik kazanmaktadır (181). Filmin dili de, Akın'ın *Duvara Karşı* filmindeki gibi Almanya-İstanbul ekseninde gidip gelen yapısına ve karakterlerine uygun olarak "çift sesli" bir yapıdadır. Bakhtin'in *dialogizedheteroglossia* kavramına da filmden örnekler vermek mümkün. Örneğin birinin anadili Almanca diğerininki Türkçe olan Susanne ve Ayten'in tartışırken kullandıkları dil İngilizcedir! Ancak *dialogizedheteroglossia* kavramının sadece tartışma bağlamında ortaya çıkmadığının göstergesi de Ayten ve Lotte'nin, İngilizce sayesinde birbirlerine sığınmalarıdır. Filmin müziğinin ise bir Karadeniz türküsü oluşu ve filmin umudun ufkuna bakan sonunda yoğunlaştırdığı tüm duyguları yansıtması da Fatih Akın'ın "memleketine" ve "öz" kimliğine bir selamı olarak okunabilir.

Yaşamın Kıyısında Fatih Akın'ın müziğe en az yer verdiği filmidir. Kendi deyişiyle Akın bu filmde müziği bir şeyleri yorumlama değil,

boşluk bırakma ya da ara verme bağlamında değerlendirmiştir (177). Filmde baba ocağını ilk defa keşfeden Nejat karakteri, bu filmle birlikte dedesinin doğduğu Trabzon köyünü keşfeden Fatih Akın'ın izdüşümüdür. Nejat'ın Trabzon yolunda benzincide duyduğu ve sorduğu Kazım Koyuncu'nun "Ben Seni Sevduğumi" parçasını Akın da Trabzon yolunda bir internet kafede duymuştur ve Akın'ın tanımlamasıyla "havada bir tüy gibi süzülüyormuşçasına mistik" olan bu müzik, filmin farklı anlatım katmanlarının kesişim noktalarına gelindiğinde duyulmaktadır (177).

Sonuç

Fatih Akın'ın filmlerini, Alman diasporasında yaşayan Türk azınlıkları, Alman toplumunda görünür kılan temsilleri üzerinden sorunsallaştırmak istedim bu yazıda. Akın, sübjektif –Alman– kimliğinin yanı sıra, objektif –Türk– kimliğini filmlerine yansıtmaktan vazgeçmeyen duruşuyla Almanya'daki üçüncü kuşak göçmen yönetmenlerin lokomotifi olarak, iki kültüre de aynı mesafede durabilen ve aynı mesafeden bakabilen bir yönetmen olarak ele alınmıştır.[11] Bu bağlamda Akın'ın sineması çokkültürlü bir yapıdan besleniyor olmasıyla ve karakterlerinin günümüz Almanyasında yaşayan azınlıkları "gerçekçi" bir bakış açısıyla temsil etmesiyle fark yaratmıştır.

Baskın Oran'ın deyişiyle, her kültür, alt kimlik düzeyinde olsun olmasın, kendisini sürdürmek ister. Ancak bu sürdürme çabası yalnızca kendi gelenek ve göreneğini koruma amacına yönelikse, burada sadece bir kültür çeşitliliği söz konusudur ve bir azınlık bilincinden ve dolayısıyla azınlığın varlığından söz edilemez (2004: 39).

Bu bağlamda düşünüldüğünde Almanya'daki üçüncü kuşak yönetmenleri belki de azınlık olarak tanımlamak çok da doğru değildir. Fatih Akın örneği üzerinden değerlendirildiğinde, onun filmlerinin "azınlık" olgusundan ziyade "çokkültürlü" yönüyle değerlendirilmesi

11. Baskın Oran "objektif kimliği" bir insanın doğuştan getirdiği tarihsel-antropolojik kimlik olarak tanımlarken, "sübjektif kimliği" bireyin kendi tercihiyle sonradan yaptığı özgür irade beyanı olarak tanımlamaktadır. "Sübjektif" kimlik "objektif" kimlikten farklı olabilir (2004: 27).

daha doğrudur. Çünkü Akın, filmlerinde "çokkültürlülük, yani ulus-devletin kültürel melezliği"ne (Yaren 2008: 46) vurgu yapmaktadır. Kültürlerin melezleştiği, kimlik zemininin kayganlaştığı, Naficy'nin "aksanlı sinema" olarak kavramsallaştırdığı yapı, Fatih Akın sinemasının temel öğesidir. Akın'ın filmlerindeki karakterler üzerinden "Türk" objektif kimliğini, "Alman" sübjektif kimliğiyle harmanladığı, objektif kimliğine bağlı gelenek ve görenekleri sübjektif kimliğiyle yorumladığı görülmektedir. Akın, filmlerindeki hem Alman hem de Türk karakterlerde objektif ve sübjektif kimliğini harmanlayarak kendi kültürlerarası duruşunu ete kemiğe büründürürken, memleket tercihini de sinemadan yana kullanmış olur.

Madunun Sesi

Çimen mülkünde yerliler yerli yerindeler
Benimse herrrrr şeyim kayıyor, kaydı beyler!
Bu yüzden göz göze geldiğimiz yalandır, yalan beyler!

Birhan Keskin



Babamın Sesi, Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan, 2012.

Sesteki pürüz de "gözdeki kıymık" gibi,
iyi bir büyüteç olur bazen;
gizlemek istediğini açığa çıkaran,
anlatmadığını anlatan,
unutturmak istediğin
geçmişini hatırlatan.—

Geçmiş, Ne Şimdi Ne de Gelecekte, *Babamın Sesi*'nde

Ahsen Deniz Morva Kablamacı

Artık ne tamamıyla hayat, ne de ölüm vardır,
canlı hafıza deniz çekildiğinde
kıyıda kalan deniz kabukları gibidir.

Nora (2006: 23)

Bir erkek sesi duyulmaya başladığında kamera odadaki yaşlı kadının görüntüsüne çevrinmektedir. Filmin ilerleyen sahnelerinde sesin sahibinin görüntüdeki kadının, Basê'nin kocası, Mehmet ve Hasan'ın babası olduğu anlaşılır. Babanın sesi görüntünün dışından gelir. Kürtçe çocuklarını sorar. Evin ısınıp ısınmadığını, karın yağıp yağmadığını. Paralarının bitip bitmediğini. Annesine, babasına ve çocuklara iyi bakmasını ister karısından. Belli ki uzaktadır. Sonra sesinin tonu değişir. Türkçe konuşmaya başlar: "Seninle Kürtçe konuşmak istemiyorum. Türkçe konuşunca dediklerimi anlıyor musun? Hıı? Basê, çocukları böyle eğitemezsin. Kendini yetiştirmiyorsun. Okuma yazma öğren. Çocuklar hastalansa doktora bile götüremeyeceksin. Neyse. Şimdi sen bu dediklerime de kırılırsın. En iyi bildiğin şey. Sen bana aldırma Basê. Beni yerimden yurdumdan ettiler. Buraya geldiğimden beri moralim çok bozuk. Başımıza gelenleri düşündüğümde, hayal ettiğimde gözyaşı döküyorum. Ama sen çocuklara hiçbir şeyden bahsetme. Tamam mı?" *Babamın Sesi* adlı filmde duyulan ilk ses kasetindeki ses Babaya[1] aittir. Filmde Babanın sesi ilk duyulduğunda fil-

1. Yazı boyunca "Baba" olarak geçen baba, filmde yıllar önce ailesiyle haberleşmek için birbirlerine gönderdikleri ses kayıtlarındaki sesiyle yer alır. Adının Mustafa olduğu Basê'nin ses kasetlerindeki seslenişinden anlaşılır.

min hem içeriğine hem de biçimine dair ilk izler de belirir. Başlarına bir şey gelmiş. Çocuklarına söylenmemesi gereken bir şey. Baba gurbette. Basê geride kalan ve evin tüm yükü onun omuzlarında. Ve sesler... Annenin hatırladıkları mı? Yönetmenin hatırlatmak istedikleri mi? Belli değil. Her nedense çok şey söyleyecek gibi.

Film, yönetmenlerinden Zeynel Doğan'ın kendi ailesinin hikâyesinden yola çıkarak yapılır ve diğer yönetmen Orhan Eskiköy'ün de kendi yaşamından izler taşır ve gerçek bir hikâyeden uyarlanır.[2] Filmin öyküsü Maraş katliamından[3] sağ kurtulan, Elbistan'a göç etmek zorunda kalan ve dört bir yana dağılan bir ailenin öyküsüdür.[4] Baba yurtdışına çalışmaya gider ve orada iş kazasında ölür. Basê çocuklarına ve eşinin ailesine bakmakla yükümlüdür. Yıllar geçer. Büyük oğlu Hasan dağa çıkar ve eve dönmez. Yurtdışında evlenir. Basê, onu bekler durur. Evden bir yere ayrılmaz. Küçük oğlu Mehmet Diyarbakır'da yaşar. Evlenmiştir ve eşi hamiledir. Mehmet taşınırken bir ses kaseti bulur. Babası yurtdışına çalışmaya gittiğinde karşılıklı haberleşmek için kullandıkları kasetlerden biridir bu. Bir yandan da annesinin Diyarbakır'a yanına gelmemesi onu huzursuz eder. Eşinin de desteğini alarak annesinin yanına gider. Mehmet annesini yanlarında

2. Yönetmenlerle yapılan röportajlarda filmin her iki yönetmenin yaşamlarından izler taşıdığı, uyarlandığı ya da kendilerinden çok şey olduğu tekrarlanmıştır. Bkz. Turan 2012, Özçelik 2012. Ayrıca yönetmen, filmdeki karakterin adının Mehmet olmasını da şöyle açıklar ve filmle gerçek yaşam arasındaki benzerliğe değinir. "Aslında aile içinde bana Mehmet diyorlar. Köyde de birçok kişi Mehmet olarak tanır. Doğduğumda köyde birçok yaş grubundan Mehmet Doğan zaten vardı. Babam demiş 'Başka isim koyalım biz buna.' Zeynel diye geçirmişler kimliğe. Annemle olan sıcaklığı koruyabilmek için filmde Mehmet dedik." Bkz. Atabilen 2012.

3. Filmdeki aile Maraş katliamından kurtulan aile değildir. Orhan Eskiköy, "Hikâye birebir aynı değil. Maraş katliamından kurtulmadılar aslında. Bu katliamdan kurtulan gerçek bir aile var, o babanın adı da Mustafa Doğan. Maraş raporlarında rastladık. Filmde anlatıldığı gibi, katliamdan sağ kurtarıyor ailesini" şeklinde açıklar ve Zeynel Doğan da farklılığı şöyle belirtir: "Yaşananların çoğu gerçek fakat farklı ailelere ait hikâyeler. Biz bu parçaları bir araya getirip bir ailenin hikâyesi olarak anlattık." Bkz. Turan 2012.

4. Zeynel Doğan'ın, filmin Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın yönettiği *İki Dil Bir Bavul* (2008) filmiyle birlikte de düşünülmesine yol açan görüşleri dikkat çekicidir. "Filmin *İki Dil Bir Bavul* ile dikişi de burada: Sınıftaki Zülküf büyüdüğünde ne oluyor, diğeri ne yapıyor. Sınıfta bir tanesi normal bir hayat sürüyor, diğeri sistemle çatışma içinde, bir şekilde yolunu dağa çıkmakla buluyor" (Turan 2012).

kalmaya ikna etmeye, ev işlerinde ona yardım etmeye çalışırken kasetleri, hatırlayamadıklarını, bilmediği ve öğrenmek istediği her şeyi öğrenmeye çalışır. Evlerindeki bavulu bulana kadar annesi Basê konuşmaz, ama seyirci ses kayıtlarını dinlerken, karakterleri tanır; ailenin dağılışının nedenlerini ve yaşadıklarını öğrenir. Türkiye sinemasında başka filmlerde de kullanılan ses kasetleri[5] hem içeriğiyle hem de iletişim biçimi olarak bir dönemin belgesi niteliği de taşır. Mehmet bavulu bulunca ve bavulun içinden bir döneme ait gazeteler çıkınca, Babanın "çocuklara söylememesini istediği olay" açığa çıkar. Filmin anlatım dili, seyircinin çoğu şeyi Mehmet'ten önce öğrenmesine, çıkarsamasına imkân verse de Mehmet seyirciyle birlikte bu kez etraflıca Basê'nin ağzından öğrenir gerçeği. Ses kasetlerinden ailenin yaşamına ilişkin öğrenilenlere ülkenin yaşadığı travmalardan biri de eklenir. Artık film sadece bir ailenin öyküsü değildir. Kürt ve Alevi olarak çocuk olmanın, büyümenin, anadilini konuşamamanın ve bunu anlayamamanın, eğitim sistemiyle çatışmanın, emek göçmenlerinin, "hatırladıklarının öfkesine kapılanların", aileye ve devlete isyan etmenin ya da bilmediklerinin huzursuzluğunu hissetmenin, tüm bu sancıları susarak aşmaya çalışmanın ve travma mağdurlarının da filmidir. Ailenin acılarına tanıklık ederken bir döneme de tanıklık edilir.[6] Jan Assmann *Kültürel Bellek* adlı kitabının önsözünde bellek konusunun çektiği ilginin nedenleri arasında en belirgin etkenin, yazılı insanlık tarihinin kaydettiği en ağır felaketlerin ve insanlık suçlarının

5. *Babamın Sesi* filmi dışında ses kasetlerinin bir iletişim biçimi olarak kullanılmasını konu edinen filmler: *Nohutlu Pilav* (Özkan Küçük, 2005), *Ben Uçtum Sen Kaldın* (Mizgin Müjde Aslan, 2012), *Abim Halit* (2014, Aytaç Usun, kısa metraj). Zeynel Doğan ses kasetlerinin bir dönem için önemini şöyle anlatır: "Ses kasetleri bir dönemin kaydı. Eğer bir bellekten bahsedilecekse biz bunları ses kayıtlarıyla yaptık. Zilan katliamından kurtulan tanıklar da yaşadıklarını kasetlere kaydetmiştir. Birçok ozan, dede seslerini kaydetmiştir ama fotoğrafları yoktur mesela. Dağa gitmiştir ailesine kaset göndermiştir" (Çelebi 2012).

6. Yönetmen bu durumu şöyle dillendirir: "Ama bir temsiliyet olduğu da hep aklımdaydı. Ailemin, yaşadıklarımın temsil ettiği bir şey vardı. Sadece bana ait değildi. Ülkede kendini bu hikâyede bulacak çok insan vardı. Bunu bu aile üzerinden anlatabildim, çünkü daha iyi tanıyorum. Ayrıca bir filmin içini doldurabilecek yaşanmışlık da vardı: Kasetlerle iletişim, Maraşlı bir aile, dil sorunu, dağa çıkan bir aile bireyi, Türkiye'nin çalışma koşulları oluşmadığı için yıllarca yurtdışında çalışan bir baba" (Turan 2012).

işlendiği dönemin görgü tanıklığını yapmış bir kuşağın artık yaşama veda etmiş oluşu olduğunu belirtir (2001: 17). Bu anlamda bu film sadece aile aracılığıyla ülkenin yakın tarihini ilgilendiren bir konuyu ele almakla kalmaz, aynı zamanda dönemin görgü tanıklarını ve bir dönemin mektup yerine geçen iletişim biçimini perdeye taşımak gibi bir anlama da sahip olur.

Filmin içeriği unutma, unutturma, hatırlama, hatırlatmayla bağlantılı olarak neyi sorusunu da sordurur. Bu sorgulama sadece Basê ve ailesini değil, içinde yaşadıkları toplumu da ilgilendirir. Özellikle Maraş katliamını yaşamış Kürt-Alevi bir aile ve emek göçmeni bir Babayı barındıran ve gerçekten o dönemi yaşamış kişilerin oyuncu, yönetmen olarak film ekibinde yer alması nedeniyle filmdeki aile ve filmin konusunun Türkiye'nin tarihine ilişkin gerçeklere değinmesi, aile arşivinden çıkan ses kayıtlarının filmde yer alması ve sesler aracılığıyla katman katman yaşananları açıklamasıyla film toplumsal bellek ile sinema ilişkisini, travmanın sinemadaki temsilini ve sinemanın unutturma/hatırlatma işlevini gündeme getirir. Sinema hem unutturmaya aracılık edebilir hem de hatırlamanın / hatırlatmanın aracı olabilir. Hatırlama ve unutma, hatırlatma ve unutturma; yüzleşme ve örtbas etme; unutmaya karşı direnme; geçmişle hesaplaşmayı engelleme... Sinema bu ikisinden hangisine zemin oluşturur? Gösterdikleri, anlattıkları, söyledikleri kadar göstermedikleri, anlatmadıkları, söylemedikleriyle de sinema tartışma yaratır. Sinemanın unutmanın ya da hatırlamanın aracı olarak oynadığı rol, ele aldığı konuyu nasıl temsil ettiğine göre belirlenir. Travmanın sinemada nasıl temsil edildiğiyle ilişkili olan bu sorulara Ann Kaplan ve Bang Wang'in sıraladığı temsil biçimleri aracılığıyla bakmak mümkündür. Yazarlar, sinemada travmanın temsilinde dört farklı yol izlendiğini belirtirler: tedavi, şok, röntgencilik, tanıklık (2004: 9). *Babamın Sesi*, travmanın temsil biçimlerinden hangisini seçmiştir? Ve bu seçim filmin temsil biçimleri aracılığıyla hatırlamanın mı yoksa unutturmanın mı aracı olarak rol oynamıştır? Toplumsal bellek yitimine katkı mı sunmuş yoksa direniş gösterecek bir alan mı yaratmıştır?

Unutmaya ve unutturmaya çalışan anne ve babayla unutmayan ve bilmediği için öğrenmeye çalışan iki oğul arasında gerilim yaşanmıştır. Olaylara tanık olmuş ve ayakta kalmak için unutmayı tercih eden

ilk kuşak, önce, tanık olan, unutturmaya ve örtbas etmeye direnen Hasan'la, daha sonra da neler oldu sorusunu soran Mehmet'le gerilim yaşar. Hasan ile yaşanan gerilim ses kayıtlarından, Mehmet ile yaşanan gerilimin çoğu da Basê'yle ilişkisinden öğrenilir. Hasan dağa çıkarak, Mehmet geçmişini öğrenerek çatışma çözülür. Filmdeki karakterlerden anne susmayı ya da hatırlananları reddetmeyi tercih eder. Mehmet bavulu açıp gerçekleri öğreninceye kadar başarır da. Ama Baba için biraz daha farklı bir durum vardır. Baba, fotoğrafı dışında görülmez, sadece sesiyle vardır filmde. Seyirci Babayı sesiyle tanır. Ailesine söylediği her şeyi sesinden dinler. Baba gerilimi yumuşatmaya, çocuklarını evde tutmaya çalışır; onların okumalarını ister. Travmaya neden olan olay unutulsun ister. Kürtçe konuşmak istemez. Türkçe konuşur ve eşinden de bunu ister. Ama Babanın istemediği bir şey metne sızar. Baba yaşadıklarının nedenine ve bir daha yaşamak istemediklerine dair bir şeyi ele verir. Nedir o ve nasıl olur peki bu? Bir karakterin dillendirmek istemediği bir şey, kendi kendine sızabilir mi filmin metnine? İşte bu sorular travmanın temsili, unutma-hatırlama, toplumsal bellek ve sinema ilişkisinin yanı sıra filmin nasıl bir biçimsel yapı kurduğuyla ilişkili olarak yanıtlanabilir.

Toplumsal Bellek, Hatırla(ma) ve Unut(ma) Üzerine

> Beni yerimden yurdumdan ettiler. Buraya geldiğimden beri moralim çok bozuk. Başımıza gelenleri düşündüğümde, hayal ettiğimde gözyaşı döküyorum. Ama sen çocuklara hiçbir şeyden bahsetme. Tamam mı?
>
> *Babamın Sesi*

Hatırlama ya da unutma söz konusu olunca ne ve niye soruları da peşi sıra gelir haliyle. Niye unutur insan ya da neyin hatırlanmaması gerekir? Neyin hatırlatılması ya da unutturulmaması? Belleğin bireysel değil toplumsal, buna paralel olarak da hatırlamanın ve unutmanın bireysel olduğu kadar toplumsal bir alan olduğu konusuna vurgu yapan Maurice Halbwachs, belleğin toplumsal olduğuna ve sosyal koşullara bağlılığına işaret ettiği tanımlamasında belleğin oluşması ve korunması için şart olan sosyal çerçeveyi de çizer. Bireysel bellek daima

toplumsal koşullarla birlikte düşünülür. Bellek sosyal koşullara bağlıdır. Her bireyin bir belleği vardır. Ama bu bellek toplumsal olarak belirlenir. Halbwachs, herkesin birbirinden farklı mizaç ve yaşam şartlarının getirdiği bellek kapasitesinin olduğunu, ama bireysel belleğin yine de bir grubun belleğinin bakış açısı ya da parçası olduğuna dikkat çeker (1992: 53). Halbwachs, belleğin insanın diğer insanlarla iletişim sürecine katılması sayesinde gerçekleştiğini ifade eder. Bireyde üretilen nörolojik değişiklik ve hareketlerin ancak diğerleriyle birlikte üretilebileceğinin altını çizer. Halbwachs'a göre bellek her zaman sosyal bir olgu olarak görülse de bireysel ve toplumsal bellek arasında fark vardır. Bireysel belleğin, her bireyin toplumla kurduğu ilişkinin sonucu olarak oluştuğunu vurgular. Bu ilişki "sosyal çerçeve" kavramında da kendini gösterir. Halbwachs sosyal çerçeve kavramını toplumu bellek ve hatırlamanın öznesi olarak ifade etmesinin bir sonucu olarak geliştirmiştir. Birey hatırladığında daima sosyal çerçeveyi kullanır (1992: 40).

Halbwachs'ın belleğin toplumsal nitelikte olduğuna ilişkin vurgusu, Assmann'ın bireye ait olan hafızanın toplumsal olarak belirlendiği açıklamasına paraleldir. Assmann "kültürün bireylere 'biz' deme imkânı veren kimlik ve aidiyet temellerini yaratan bağlayıcı bir yapı olduğunu fark ederek toplumsal bellek araştırmalarına bundan böyle kültürel bellek adını verir" (Göka 2009: 19). Bellek yeniden kurma işlemine dayanır. Geçmiş bellekte olduğu gibi kalmaz. İlerleyen şimdiki zamanın değişken ilişkileri çerçevesinde sürekli olarak yeniden örgütlenir. Bellek sadece geçmişi kurgulamakla kalmaz, aynı zamanda şimdi ve geleceğin deneyimlerini de organize eder (Assmann 2001: 46-47). Bellek toplumsal olarak belirleniyorsa birey toplumdan soyutlandığında ne olur sorusu Assmann tarafından şöyle yanıtlanır: "İlişkilerin dışladığı her şey unutulmak zorunda" (41). Bu yanıt toplumsal çatışmaların ne ölçüde ve nasıl hatırlanacağını, neyin unutulacağını ve bunda bireyin içinde bulunduğu koşulların etkisini de düşünmeye zorlar. Bu noktada hatırlama kültürü, hatırlama figürleri, unutma biçimleri kavramları fikir verebilir.

Basê filmin başında taş üstüne taş koyarak Hasan'ın gelmesi için dua eder. Bu sahne yönetmenle yapılan röportajlara bakıldığında yaşadıkları coğrafyadaki ritüellerden biridir. Zeynel Doğan kendi köyü-



Babamın Sesi, Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan, 2012.

nün tepesinde filmdeki gibi bir ziyaret yeri olduğunu, köylülerin belli zamanlarda adaklarını alıp, beş-altı saat dağa tırmandıklarını, kurbanlarını kestiklerini ve herkesin dileğini tutarak taş koyduğunu belirtmiştir. Annesinin gerçekten de Hasan'ın dağda kaldığı on yıl boyunca oğlu gelsin diye beklediğini ekler (Turan 2012). Basê'nin de yaptığı bu ritüel, Assmann'ın "bağlayıcı yapı" diye adlandırdığı hem sosyal boyutta hem de zaman boyutunda birleştirici ve bağlayıcı olan bir yapıyla açıklanabilir. Ortak deneyim, beklenti ve eylem mekânlarından bir "simgesel anlam dünyası" yaratarak, birleştirici ve bağlayıcı gücüyle güven ve dayanak imkânı sağlayarak insanları birbirine bağlar. Bu yapı aynı zamanda önemli deneyim ve anıları biçimlendirip canlı tutarak, ilerleme halindeki şimdiki zamanın ufkuna, bir başka zamanın görüntülerini ve öykülerini katarak ve böylece ümit verip anıları canlandırarak, dünle bugünü birleştirir. Kültürün iki yönü, yani kuralcı ve anlatısal, yönlendirici ve nakledici yönü bireylere "biz" deme imkânı veren kimlik ve aidiyet temellerini yaratır. Tek tek bireyleri böyle bir "biz"de birleştiren, bir yandan ortak kurallar ve değerlere bağlılık, öte yandan ortak yaşanmış geçmişin anılarına dayanan, ortak bilgi ve kendini algılayış biçiminin oluşturduğu bağlayıcı yapıdır

(Assmann 2001: 21). Basê, her bağlayıcı yapının temel ilkesine uygun olarak, yani tekrarlayarak taş taş üstüne koyarak olaylar dizisinin sonsuzda kaybolmasını önler ve ortak "kültürün" unsurları olarak, tanınabilir ve hatırlanabilir örneklere dönüşmesini sağlar.

"Hatırlama kültürü" sosyal sorumluluğun devamını amaçlar ve bir gruba dayanır. Bellek ve hatırlama kavramları mekân ve zaman olgusuyla birlikte düşünülmelidir. Assmann, "Bellek sanatı için mekân neyse, hatırlama kültürü için de zaman odur. Bizim tezimize göre geçmiş, ancak kendisiyle ilişki içinde olunması halinde ortaya çıkar" (35) diyerek dünü hatırlayarak yaşatma zorunluluğunu, geçmişin hatırlayarak kurulduğunu belirtir. Öyleyse geçmiş hatırlayarak nasıl kurulur sorusu önem kazanmaktadır. Assmann geçmişin geçmiş olarak bilincimize yerleşmesi gerektiğini, bunun da iki koşulu olduğunu söyler. Geçmiş tamamen kaybolmamalı ve geride kalmış bazı deliller olmalıdır. Ve bu deliller bugüne göre karakteristik bir farklılık göstermelidir. Assmann, hatırlama figürlerinin zaman ve mekâna bağlılık, gruba bağlılık, tarihin yeniden kurulması olarak üç ayrı özellik üzerinden karakterize edilebileceğini belirtir. Ortak bir zaman ve mekâna dayanırlar. Gerçek yaşayan bir grupla ilişkilendirilebilirler. Yeniden kurulabilirler (42-44). Assmann'ın geçmişin hatırlayarak kurulabilmesinin koşulu olarak öne sürdüğü iki başlık *Babamın Sesi* filminin anlatı yapısına bakıldığında Mehmet'in annesinin yanma gitmesindeki iki nedenden birini oluşturur. Giriş bölümü biter ve gelişme bölümü başlar: Mehmet baba olacağını öğrenir; rüyasında anne ve babasının Hasan'ın peşinden gittiklerini görür. Başka bir eve taşınırken babasına gönderdikleri ses kayıtlarından birini bulur ve kendi sesini dinler. Ses kayıtları Mehmet'in geçmişinden geride kalan "delil"lerden biridir. Ve Mehmet annesinin yanlarına gelmemesi nedeniyle huzursuz olur. Mehmet'in annesinin yanma gidişi geçmişin kurulması için çıkılan bir yolculuktur. Ama annesi filmin düğüm bölümüne kadar Mehmet'in hiçbir sorusunu yanıtlamaz. Bavul açılır düğüm çözülür. Seyirciler filmin başından itibaren hem annesinin babasına hem de babasının annesine gönderdiği Mehmet'in bulamadığı kasetleri dinler. Mehmet ise sadece filmin sonlarında kapının dibinde babasının gönderdiği bir kaseti ve annesinin "Hasan'ın dağa çıktığını söylediği ve artık gelip çocuklarına ne yaparsan yap" dediği kasedi dinler. Bu kasetler iki an-

lamda bir kanıttır. Hem yönetmenin kendi ailesinden kalan delillerdir hem de film için yeniden kaydedilerek filmsel dünyayı oluşturan öğelerden biri olarak Babanın ailesine bıraktığı delillerdir.[7] Zeynel Doğan'ın aile arşivindeki kasetler ve bu kasetlerin film için yeniden kaydedilmesi geçmişin toplumsal hatırlanma biçimlerinden biridir. Geçmişin hatırlanması, bir başka deyişle toplumsal hatırlamanın biçimleri, Assmann'ın geçmişe ait iki ayrı kayıt ve temel noktalardan ayrılan iki bellek türünü akla getirir. Bunlardan biri iletişimsel diğeri ise kültürel bellektir. Kültürel bellek, özel taşıyıcıları olan (kelt ozanları, rahipler, filozoflar, yazarlar vb.) ve iletişimsel olanın aksine kurumlaşmış bir bellek sorunudur (Assmann 2001: 55-57). İletişimsel bellek yakın geçmişe ilişkin anıları kapsar. Bunlar kişinin çağdaşlarıyla paylaştığı anılardır. Bunun en tipik örneği kuşağa özgü bellektir. Bu bellek tarihsel olarak grupla bağlantılıdır, zamanla oluşur ve zamanla yok olur; daha açık ifade edersek taşıyıcılarıyla sınırlıdır. Sahibi öldüğü zaman bir başka belleğe yer açar (54). Bu bağlamda Babanın ses kayıtlarını bu toplumda travma sonrası yaşananlara dair bir belge olarak ele almak olanaklıdır. Travma sonrası verilen farklı tepkilerin anlaşılmasının dışında Türkiye'deki çalışma koşulları, emek göçmenlerinin durumu, eğitim sisteminin çocuklar üzerindeki etkisi, siyasi durumun etkisi gibi bir döneme ilişkin belleğin tazelenmesine, hatırlanmasına yol açması gibi bir işlevi de vardır. Hem Basê hem Hasan hem de Baba "canlı tanık"tır. Zeynel Doğan'ın kendi ailesinin tanıklığı ve geride bıraktığı delillerden yola çıkarak yaptığı filmini, bugün canlı olan anılara medya aracılığıyla ulaşılabilecek "yarın"lara bırakılan bir belge olarak ele almak da mümkündür. Assmann'ın "Bugün hâlâ canlı olan anılara, yarın artık sadece medya aracılığıyla ulaşılabilecek" (54) tespiti canlı tanıklık konusunun önemine dikkat çeker. Sözlü tarih çalışmalarının konusunu oluşturan canlı tanıklığın bir sözlü tarih çalışması olduğunu ve sözlü tarihin tüm araştırmalarının seksen yıldan daha ötesine gidemediğini gösterdiğini belirtir. Bu noktadan sonra dev-

7. Yönetmenle yapılan bir söyleşide filmdeki ses kayıtlarının filme kaynaklık eden ilk şey olduğunu, gerçekten de Zeynel Doğan'ın babasının ses kasetleri gönderdiğini, annesinin de bu kasetleri sakladığını söyler. Ancak bu ses kasetleri bir kurmaca filmi taşıyacak teknik düzeyde olmadığı için büyük bölümü babasının söylediklerinden oluşan yeni kayıtlar yaptıklarını belirtir. Bkz. Tekeş 2012.

reye giren "kayan boşluğun" ardından kökene ilişkin anlatıların yerini okul kitaplarının ve anıtların verdiği bilgilerin, yani resmi tarihin aldığını söyler (55).

Assmann'ın canlı tanıklık konusuna yaptığı vurgu Paul Connerton'un temelde birbirinden farklı "bedenleştirme" ve "kaydetme pratiği" olarak adlandırdığı iki toplumsal pratikten, ikinci eylem türü olarak söz ettiği kaydetme pratiğiyle de ilişkilidir. Connerton'ın anma törenleri ve bedensel pratikler aracılığıyla bir grubun kolektif anılarının kuşaklar boyu aktarıldığına dair bulgusu kendisi tarafından da Halbwachs'ın göremediği bir noktayı görmesi ve onun eksiğini tamamlaması olarak değerlendirilir (1999: 62). Connerton, bilginin depolanıp depodan çıkarılışına yarayan baskı, ansiklopediler, dizinler, fotoğraflar, ses bantları, bilgisayarlar gibi çağdaş araç gereç ve icatların hepsinin, insan organizmasının bilgi alışverişinin sona erdiği andan çok sonralarına dek bilgilenimi ele geçirme ve elde tutma şeklindeki eylemlerimiz için gerekli olduğunun altını çizer (114). Mehmet'in film boyunca yaptığı yolculuğun anlamı da buradadır sanki. Mehmet'in geçmişiyle ilişki kurmasına neden olan kasetlerden birini bulması bir dönemin depolanmış bilgisinin gün yüzüne çıkmasıdır. Ayrıca bavulun açılmasıyla çıkan gazeteler hem Basê'nin hatırlayıp anlatmasına, hem Mehmet'in öğrenmesine hem de seyircilerin öğrenmesine/hatırlamasına, belleklerinin tazelenmesine yol açar. Geçmiş ses kasetleri, gazete kupürleri, Basê ve Mehmet'in aralarında geçen, Güneş'in ailesiyle Hasan ve Güneş hakkında konuşurken hatırlatılır.

Canlı tanıklığın önemi Pierre Nora'da da bir başka bağlamda altı çizilen bir konudur. Nora, birbiriyle eşanlamlı olmadığını belirttiği hafıza konusuna tarihi zıtlaştıran nedenleri sıralarken değinir. Hafızanın her zaman yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisi olduğunu, bu amaçla hafızanın anımsama ve unutma diyalektiğine açık, onların sürekli biçim değiştirmelerinden habersiz, her türlü kullanıma ve el oyunlarına karşı çok duyarlı, uzun belirsizliklere, ani dirilmelere elverişli ve devamlı gelişim halinde olduğunu belirtir. Tarih ise artık bulunmayan şeylerin yeniden oluşturulmasıdır, ama bu hep sorunlu ve eksiktir: Hafıza her zaman güncel bir olay, sürekli şimdiki zamanda yaşanan bir bağdır; tarih ise geçmişin bir tasavvurudur. Hafıza sadece onu güçlendiren ayrıntılarla uyuşur, çünkü duygulara dayalı ve

sihirlidir; buğulu, karışık, iç içe geçmiş, kabataslak, özel ve simgesel anılardan beslenir; her türlü aktarıma, perdeye, sansüre ve yansıtmaya karşı duyarlıdır (Nora 2006: 19).

Belleğin alacağı biçimlerin değişime tabi olduğu vurgusu Andreas Huyssen'de de vardır: "İnsan belleği antropolojik bir veri olabilir, ancak bir kültürün zamansallığını kurma ve yaşama tarzlarıyla yakından bağlantılı olduğu için, belleğin alacağı biçimler daima olumsaldır ve değişime tabidir" (1999: 12-13). Huyssen bir başka yöne, zamanla ilişkinin nasıl olduğuna da dikkat çeker. Her anımsama kopmaz bir biçimde geçmiş bir olaya ya da deneyime bağlı olsa bile, herhangi bir anımsama ediminin zamansal statüsü hep şimdidir. Belleği oluşturan, geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki bu çok ince yarıktır: Bu yarık belleği güçlü bir biçimde canlı kılar, onu arşivden ya da başka herhangi bir depolama ve yeniden çağırma sisteminden ayırt eder (13). Sadece anımsama değil aynı zamanda unutmanın da şimdiki zamanda çekimlendiğine dikkat çekilir. Bellek ile unutma arasındaki ilişki Marc Augé tarafından yaşam ile ölüm arasındaki ilişkinin aynısı olarak değerlendirilir (1999: 35). Augé, unutmanın üç cephesi ya da biçimi olduğunu belirtir. İlki geriye dönmedir. Şimdiki zamanı ve ondan farksız hale gelmeye başlayan yakın geçmişi unutarak, kaybolmuş bir geçmişi yeniden bulmak, böylece en eski geçmişle bir süreklilik sağlamak, "basit" bir geçmiş zamanı öne çıkarmak üzere, "bileşik" geçmiş zamanı safdışı etmektir. İkincisi ertelemedir. Şimdi'yi yeniden bulmak. Üçüncüsü ise yeniden başlamadır (169-73). Augé, "Sonuç olarak unutma, daima şimdiki zamanda çekimlenir" diyerek anımsama gibi unutmanın da şimdiki zamanla ilişkisini ortaya koyar (175). Unutmamak gerektiği üzerine üretilen düşüncelere farklı bir açıdan bakıldığında unutmanın başka bir işleviyle karşı karşıya kalınır. Ayakta kalmaya çalışmak için bize acı veren olayları unutmak, acının kişiyi yıkmasına direnmenin bir yolu olarak anlam kazanır. Augé, unutmanın toplum için olduğu kadar birey için de bir zorunluluk olduğunu söyler. "İçinde bulunulan zamanın, şu ânın ve bekleyişin tadına varmak için unutmayı bilmek gerekir; ancak unutmak bellek için de bir ihtiyaçtır: Uzak geçmişe ulaşabilmek için yakın geçmişi unutmak gerekir" (5). Bu noktada unutma ya yaşamın acı veren yanlarına karşı ayakta durmanın merhemi ya da uzlaşmamak, karşı gelmek için

hatırlamak zorunda olmak arasında gidip gelen bir sarkacı hatırlatır. Filmde duyulan ilk ses kaydında Baba Basê'ye moralinin çok bozuk olduğunu, başlarına gelenleri düşündüğünde gözyaşı döktüğünü ama çocuklara hiçbir şeyden bahsetmemesini tembihler. Yıllara yayılan ses kasetlerinin gidiş gelişleri devam eder ve Baba gönderdiği ses kayıtlarının birinde oldukça sert ve kararlı bir ses tonuyla Hasan'a dikkat etmesini ve öfkesine kapılmamasını telkin eder. "Çocuklar topluma ayak uydursun, kendilerini belli etmesinler," cümlesi Augé'nin tespitindeki gibi Baba'nın yaşadıklarını unutmaları, geçmişin üstünün örtülmesiyle yüzlerinin geleceğe dönmeleri gerektiği isteğini anlatır. Unutmak, uyumlu olmak ve toplumsal düzene ayak uydurmak Baba için ayakta kalmak anlamındadır.

Basê için ise film ve gerçek farklıdır. Gerçekte her şeyi saklayarak ve anlatarak gelecek kuşaklara aktarılmasını ister. Filmin yapılmasına katkı sunmayı da yaşananların kayıt altına alınması için yapar.[8] Filmde her şeyi saklamayı tercih eder ve aktarmaz. Hatta çarpıtır.[9] Mehmet, bavulda sakladıklarını bulduğunda "İyi ki anlatmadım. Sen de Hasan gibi çekip gitseydin ne yapardım?" der. Basê yarasının kabuk bağlamasına izin verir. Babanın her ses kaydı da bu kabuğu güçlendirir. Ama bir yandan da Hasan'ın yokluğu acıyı her an ona hatırlatır. Hasan yaşananların etkisiyle, "hatırladıklarının öfkesine kapıldığı için", unutamadığı için çekip gitmiştir. Hasan'ın geri döneceğini umarak, onun yokluğuyla geçmişine saplanarak Basê "canlı tanık"tan kalan her şeyi saklayarak ve hiçbir şeyi atmayarak "ses kayıtlarıyla yaşamaya" devam eder.

Mithat Sancar'ın da belirttiği gibi hafıza tarihsel gerçekliği bire bir yansıtan bir ayna değil, geçmişin yeniden inşa edildiği bir alandır. Bireyin hatırlama ediminde bireysel psikolojiden çok, dahil olduğu gru-

8. Zeynel Doğan annesi Basê Doğan'ı şöyle anlatır: "Annemin kaydetmekle ilgili derdi oldu hep. Mesela yazın yanında kalmaya gittiğimde, babalarını atalarını anlatır sürekli. Derdi konuşmaktan çok, bunları unutmayalımdır aslında. Bu film onun açısından bir kayıt niteliği taşıyor. Çok hızlı unutan bir toplumuz ve belgelemek gerekiyor birçok şeyi." Bkz. Çelebi 2012.

9. Basê'nin Mehmet'in hatırladığı bir anıya, "Babanız sizi hiç dövmedi" diye sinirlenmesi ve aslında Mehmet'in hatırladıklarının doğru olduğunun ses kasetlerinden öğrenilmesi durumu belleğin neden ve nasıl çarpıtabileceğini gözler önüne serer. Bkz. Schudson 1995.

bun bilinci etkili olur (2005: 30). Hafıza bu nedenle sadece geçmiş zamanı değil, şimdiki ve gelecek zamanı da ilgilendiren bir ilişki içindedir. Örsan Öymen, insan ve toplumsal olaylar arasında neden sonuç ilişkisi kurmak, günlük yaşamın sağlıklı devamı ve kişisel kimlik ve toplumsal kimlik kavramının, bilincin oluşmasıdır şeklinde özetlenebilecek hafızanın önemine ilişkin üç ayrı neden sıralar (2009: 32-33). Yaşanmış olayların travmatik olması durumunda, anıların dile getirilip getirilemeyeceği, kötü anının gölgesini nereye düşüreceği ve travma sonrası yaşananların nasıl atlatılacağı unutma ya da hatırlamanın hangisinin yaşanacağına göre de belirlenir. Peki öyleyse şu soruyu sormak gerekir: Travmatik olan durum, olay her ne ise, travmaya maruz kalan kişide açtığı yaranın acısı çok iyi bilinir ama bilindiği oranda dile getirilir mi? Mağdur, mağduriyeti üzerinde konuşabilir mi? Söze dökebilir mi? Kişi kendini ortaya koyabilir mi?

Travma Üzerine

Bak Basê sana söylüyorum. Hasan'a dikkat et.
Hatırladığı şeylerin öfkesine kapılmasın. Senin
doğru yolu ona göstermen gerek. Çocuklara hiçbir
şeyden bahsetme. Düşmanlık gütmesinler.
Herkesle iyi geçinsinler."

Babanın Sesi

Konunun uzmanları, travmatik anıları bireysel ya da toplumsal tarihimizin, öykümüzün diline tercüme etmenin zor olduğunu, bu nedenle travmatik belleğin, gömülemedikleri, söze dökülüp ehlileştirilemedikleri için sürekli geri gelen travmatik anılarla boğuşmak zorunda olduğunu belirtir. "Travma mağduru ego, davetsiz gelen ve acı veren bu anılara karşı savunma önlemleri alır. Sürekli tekrarlar veya unutmak için bastırarak geçmişe gömmeye çalışır. Tekrar, yalnızca geçmiş travmatik olayın bugün hatırlanması şeklinde olmaz. Özne, travmatik dünün etkilerini bugünü yaşarken bilinçdışı olarak tekrarlar. Bir başka deyişle ego, narsistik bütünlüğünü savunmak için, ne yaparsa yapsın travmatik anının, kâbuslarında geri gelmesini veya her baktığı nesneye gölgesini düşürmesini engelleyemez (Kaptanoğlu 2005: 73).

Hem Mehmet'in hem Basê'nin rüyası anlamlıdır. Filmin başında huzursuzlanmasına yol açan rüyasında Mehmet, anne ve babasının Hasan'ın peşinden gittiklerini görür. Basê de rüyasında Hasan'ı çağırır, Hasan sokak lambasına taş atar. Travmatik olayı yaşayan kişi, yaşadıklarının etkisiyle her şeyin artık tümden farklı olduğunu, hiçbir şeyin eskisi gibi yaşanamayacağını düşünür. Mağdurdur. Şimdi ve gelecek geçmişin göz hapsindedir. Peki hangi duygu durum kişiye böyle hissettirmektedir? "Travma sonrası yaşanan korku, güçsüzlük, yetersizlik, çaresizlik, öfke, kontrol kaybı gibi duygular, travmanın, yaşamın bir sürekliliği ve bir düzeni olduğuna değin inancı yıkmasıyla ilişkili olarak ortaya çıkar" (76). Basê'nin ve Babanın ses kayıtlarının tümünün içeriği, Babanın nasihatları ve Basê'nin suskunluğu aslında travma sonrası yaşanan duygu durumu örnektir. Aynı şekilde Hasan'ın da öfkesi ve kontrol kaybı, özellikle okulda annesinin ismiyle dalga geçtikleri gün "Köpekleri öldüreceğim" diyerek evden çıkmak istemesi ve ancak annesinin kimliğiyle sakinleşmesi önemli bir sahnedir. "Kimlik" öfkeye neden olur ama öfke, kimliğin değiştirilmesiyle o anlık diner. Öyleyse kişinin travma mağduruna özgü bir zaman dilimini yaşadığını söylemek yanlış olmaz. Özellikle Basê için zaman Hasan'ı beklemenin zamanıdır. Onunla son derece yakından ilgilenen Mehmet'i dinlemez bile. Hem köydeki hem de Elbistan'daki evini bırakamaz. Sadece Hasan'ın döneceğine, yuva kuracağına inanır. Onun gelip evde yaşayacağının, kendisinin de köydeki eve yerleşeceğinin hayalini kurar. Hasan evlenir, ama onun düşlediği gibi değildir. Kimseyle konuşmadıkça sürekli meşgul olduğu gerçekle yaşamak zorunda kalan Basê için geçmiş "geçmiş olamayan geçmiş"tir. Bu nedenle evdeki saatin durması manidardır. Ve yine bu nedenle Basê Mehmet'e ailesiyle ilgili gerçeği anlattıktan sonra Mehmet'in saati tamir edip çalıştırması da. Sanki geçmişin göz hapsinde yaşanamayan şimdiki zamanını anlatmıştır, durmuş saat. Geçmiş, filmin şimdiki zamanına ve geleceğine zincir vurmuştur. Filmin yönetmeni açısından ise kendi yaşadıklarının filmini yapmak hem film ekibinin önünde film yapım süreci boyunca hem de film bittiğinde seyirciler önünde travmaya neden olan olayların tanıklar önünde konuşulması anlamına gelir. Tıpkı Basê'nin Mehmet'in önünde konuşabilmesi gibi, film yapım sürecinin bir tür iyileşme süreci olduğu, yönetmenin hesaplaşmasını tamamla-

dığı, geçmişinin konuşulmasının bir tür tedavi olduğu anlaşılır.[10] Yönetmen film anlatısını kurarken Baba unutturmaya, Basê saklamaya çalışsa da filmin yönetmeni ses kayıtlarını kullanarak karakterlerin travma sonrası yaşadıkları olaylara seyircilerin tanıklık etmesini sağlamıştır. "Ölüler ne kadar çok tanık önünde görülürlerse geri gelmeleri o kadar zor olacaktır" (78). Geçmiş, bir türlü geçemediği için, ne şimdi vardır ne de gelecek olabilecektir. Takılıp kalma hali, zamanın hep aynı yere dönüp dönüp geldiği, ilerleyemediği bir zaman dilimidir. "Lacan'ın terimleriyle ifade edecek olursak, travma daima bir saplanma (*fixation*) veya blokaja işaret eder. Saplanma da daima simgeleştirilmemiş, simgesel düzene dahil edilmemiş bir şeyi içerir. Tam da bu anlamda dil, yer değiştirme ve ikame için bir alan ve imkân yaratarak saplanmanın en esaslı antitezini oluşturur. Söz konusu ikame ve yer değiştirme mümkün olmadığında (melankolide örneğin) saplanma iş başındadır" (Özmen 2009: 27). Öyleyse saplanmanın antitezi dil ise, olay hakkında konuşmanın iyileştirici işlevi, "yani onu sözcüklerle ilişkilendirmenin, onu sözcüklerin yatağına yatırmanın, onu giderek daha çok gösteren ile ilişki içine sokmanın iyileştirici işlevini" (27) dile getirmek gerekir. Travmatik olayın hatırlanması, başka kişilerin önünde dillendirilmesi, olayın anlamlandırılması travma yaşamış kişilere iyileştirici etki yapar. "Kayıp ve yaralara yatırılan ruhsal enerjinin azalması, ancak kayıpların düşünsel ve duygusal açıdan anlamlandırılmasıyla mümkündür. Anlamlandırma sürecinde kişinin Ne oldu? Neden oldu? Nasıl oldu? Ne hissettim? Neden öyle davrandım? Neden şimdi böyle davranıyorum? Tekrar olursa ne yaparım?

10. Yönetmen Zeynel Doğan bir röportajında hesaplaşmasını şöyle anlatır: "Şu haliyle de *Babamın Sesi* benim açımdan belki de kustuğum bir film. Babamla ilgili birçok eksik, birçok konuda borçlu, iletişim kurma konusunda kötü hissederdim. Annemin anlatacağı çok şey vardı. Ben bir yerlerde biriyle röportaj yaparken, konuşurken, film yaparken, en basitinden birilerinin hayatını anlatırken yanı başımdaki annemi görmezden gelemiyordum. Babamla, annemle ve ailemle ilgili hesaplaşmadan sonra şimdi başka öyküler yapmakla ilgili daha rahatım. Bir öfke vardı, bir hesaplaşma vardı, bunları tamamladığımı düşünüyorum" (Özçelik 2012). "Ama şu an yaşanmışlıklara rağmen ayakta duran ve bizi taşıyan, hakkı verilmesi gereken bir kadın. Film ailemizin geçmişte yaşadıklarıyla ilgili içimdeki zehri, derdi atmamı sağladı. Babama karşı vefa borcumu ödedim, rehabilitasyona girdim" (bkz. Atabilen 2012).

gibi sorulara yanıtlar bulması önemlidir" (Kaptanoğlu 2005: 77). Travmaya maruz kalmış mağdurların, travmanın yol açtığı acılarını sahiplenmeleri, anlamlandırmaları, neden yaşadıklarını düşünmeleri, kendilerini bugünde konumlandırmaları gerekir. Bu süreçte travmaya maruz kalmış mağdurun travmasını dinleyen tanık, onun merhemidir. Mağdur anlatacak, tanık dinleyecek, anlamaya çalışacaktır. Travmatize olmuş kişiler travmanın etkilerinden ancak tanık(lar) önünde travmatik yaşantılarını dile getirip, anlamlandırarak kurtulabilirler. Kurban öyküsünü anlatır ve anlaşıldığının işaretini arar tanığın yüzünde, davranışlarında. İstediği, tanığa yansıttığı imgesiyle tanık üzerinden barışmaktır. Bir bakıma bu, ötekinden yansıyan imgesinde kendini yeniden bulma çabasıdır. Tekrarlanarak "ben"inin bir parçası olmaya başlayan travmatik anılar, önceki sert, batıcı özelliklerini yitirirler ve simgeselleştirilerek öyküye dahil edilirler (91). Filmde Basê, bavulun içinde gazeteleri bulana kadar Mehmet'e hiçbir şey anlatmaz. Ama kasetler, özellikle Hasan'ın her gün kavga ettiğini, anadilini konuşamamasının yarattığı sıkıntıyı, çok olan "onlar"ın baskısını anlatır. Maraş katliamından sağ kurtulan bir aile olduklarını anlattığı sahneye kadar Basê Mehmet'e bu konuda hiçbir şey söylemez. Ama bu konuşmadan sonra gökgürültüsünün eşlik ettiği sahnede Basê yağan yağmur gibi kendini bırakır ve Mehmet'e bir anısını anlatır. Bu sahne aslında hem Hasan'ın yaşadığı sıkıntının hem de Kürt ve Alevi kimliğiyle yaşamanın ne anlama geldiğinin anlatımıdır. Adının Asiye olarak değiştirilmesine neden olan Hasan ile alay ettikleri bir okul gününden kendi adı okunduğundan habersiz saatlerce beklediği hastane gününe uzanan bir gündür bu. Travmaya neden olan olay anlatıldıktan sonra Basê konuşmaya, geçmişiyle ilgili bir şey anlatmaya başlamıştır.

Sözlü ya da fiziksel şiddete maruz kalmanın, baskıya, göçe maruz bırakılmanın, dinsel, dilsel, etnik ya da cinsel azınlık olmanın, kendini ifade edememenin, yas, travma gibi insanda ve toplumda derin izler, yarıklar, boşluklar bırakan durumlar yaşamanın ve yarattığı duygu durumun yaşananlarla yüzleşememe, hesaplaşamama, yas tutamama halinde sadece bu olayları yaşamış bireyleri değil, bireylerin içinde bulunduğu toplumu da ilgilendirdiğini görmek zor değil. Bu nedenle travma, tek tek kişilerin yaşadığı durumlar olmaktan çıkar, topluma

yayılır ve belirli bir dönemde yaşanmış bitmiş gibi görünse de yaşanmaya, kendini bir biçimde hatırlatmaya devam eder. Tartışılan, yaşanmaya devam eden, yüzleşilemediği ve hesaplaşılamadığı için tekrar tekrar acıtan belirli bir travmatik olay yıllarca bunu deneyimlemiş kişiler, topluluklar, aileler tarafından bastırılır. Yüzleşememek, deşifre edememek, hesaplaşamamak geçmişin yaşanmış olduğundan çok farklı anlatılmasına, aktarılmasına yol açar. Adeta boşluğun dolması gibi konuşulamayan ne varsa, eksik olan yerler tamamlanarak, bozularak, değiştirilerek yeniden kurulur ve toplumsal dolaşıma sokulur. Bireyden çıkan ve toplumu ilgilendiren bu durum yazının başında kısaca değindiğim toplumsal belleğin de çift kutuplu işlevine işaret eder.

Sinemada Travmanın Temsili ya da Film Yaparken İyileşmek Üzerine

> Seni rüyamda ilk kez bu yıl gördüm. Bir çocuğumun olacağını öğrendiğim gün. Önceden çok kızıyordum uzakta olduğun için. Başından neler geçmiş. Nelere boyun eğmişsin. Nelere üzülmüşsün. Bilmeyince anlamıyor insan.
>
> *Mehmet'in Sesi*

Geçmiş olaylarla yüzleşmeyi sağlayabilen toplumsal bellek geçmişte yaşanan olayların değiştirilerek aktarılmasını da sağlayabilme işlevine sahiptir. Mağdurun tanıklar önünde travmatik olayı anlatarak iyileşmesi güçlü bir kitle iletişim aracı ve anlatı sanatı olan sinemayı akla getirir. Film çekme ve izleme deneyiminin kendisi, sinemanın kayıt etme özelliği nedeniyle travmanın sinemada nasıl temsil edildiği ve travmanın iyileşmesine sinemanın katkısı önem kazanır. Sinema geçmişle yüzleşmek için hem filmler aracılığıyla filmin ekibinin kendine zemin bulması, hem içeriğin seyircilere aktarılması ve kayıt edilebilmesi açısından önemli bir alan yaratır. Film çekme ve izleme deneyiminin kendisi, sinemanın kayıt etme özelliği nedeniyle travmanın sinemada nasıl temsil edildiğine ve travmanın iyileşmesinde sinemanın

katkısına dikkat çeker. Sinema geçmişle yüzleşmek için hem film ekibine hem de seyircilere önemli bir alan yaratır. Filme konu olan olay travmatik ise, film yapım ve gösterim sürecinin, travmatik olayın mağdur tarafından onun acısına tanıklık eden kişinin önünde anlatmasına benzer bir süreç olduğunu söylemek yanlış olmaz. Travma mağduru iyileşmek için yaşadığı anı nasıl dillendirir ve anlatırken tekrar yeniden inşa ederek geçmişi canlandırırsa, film de seyirciler karşısında perdede, yani tanıklar karşısında geçmişin yeniden canlandırılmasıdır. Bu anlamda sinema yaşanmış olayların paylaşıldığı bir mecra olarak düşünülebilir. Avishai Margalit belleği "paylaşılan bellek" ve "ortak bellek" diye ayırmaktadır. Ortak bellek, toplama işaret eden bir kavramdır. Herkesin kişisel olarak deneyimlediği kesin bir olayı hatırlayan insanların belleklerinin toplamıdır. Margalit diğer taraftan paylaşılan belleğin, bireylerin belleklerinin basit bir toplamı olmadığını belirtir. Paylaşılan bellek iletişime gereksinim duyar. Olayları hatırlayan kişilerin olaylar hakkındaki farklı bakış açılarını birleştirir, düzenler. Örneğin bir karenin içindeki insanların belleği her bir deneyimin sadece tek açıdan olan kısmıdır. Belirli bir olayı yaşamış insanlar belirli kanallar aracılığıyla o âna ilişkin bir iletişim ve paylaşım içine girerler (Margalit 2004: 51). Bu mecralardan biri sinemadır. Sinema paylaşılmış belleği oluşturan en önemli toplumsal hatırlatma araçlarından biridir. Sinemanın kendine özgü zaman ve mekân oluşturması, anlatı geleneğine sahip olması, güçlü bir kitle iletişim aracı olması onu önemli bir toplumsal anımsatıcı haline getirir. Üstelik "kendi de geçmiş ve yabancıları anlatan bir araç olarak, tarihin aktarılış, algılanış araçlarına da katılır" (Süalp 2006: 45).

Babamın Sesi bu anlamda hem yakın geçmişi ilgilendiren bir olayı perdeye taşıması hem de yaratıcı ekibin bizzat kendi ailesinin başından geçmiş olaylardan yola çıkarak senaryosunu yazması, ekibin oyuncu ve yönetmenlerinin olayları yaşamış kişiler olması nedeniyle bu zemini son derece iyi kullanan önemli bir örnektir. Filmin konusunun travmatik bir olay olması başka soruları akla getirir. Travmatik olayın bir filme konu olması travma mağdurlarının iyileşmesine yardımcı olur mu? Sinema önemli bir hatırlatma aracı olduğu için travmatik olayın konu edinilmesi geçmişle yüzleşildiği, hesaplaşıldığı anlamına gelir mi? Travmada olduğu gibi, acı veren yaşanmış bir olay

karşısında nasıl davranılmalıdır? Unutma ve hatırlama, bastırma ve geçmişle hesaplaşma gibi iki ayrı uçta duran farklı tavırlardan hangisi takınılabilir? Sancar'ın belirttiği gibi, bu yelpazenin içinden hangi yolun, hangi stratejinin, ne gibi tekniklerin seçileceği çok çeşitli faktörlerin etkisiyle belirlenir: "'Hatırlama', geçmişle hesaplaşmanın ön şartı ve merkezi aracıdır. ... Hafıza çalışması basit bir muhafaza faaliyeti, hatırlama da geçmişin sabit ve nesnel özünün canlandırılması değildir. Aksine (kolektif) hafıza, geçmişle seçici, değerlendirici ve yorumlayıcı bir ilişki içindedir; hatırlama da geçmişi bugünün anlam ihtiyaçları ve bağlamları çerçevesinde yeniden inşa ederek canlandırma edimidir" (2005: 29). Aslında tam da bu tanım Basê'nin Babanın telkiniyle sakladığını, Mehmet'in ısrarı nedeniyle anlatmasını ve onunla kendisiyle ilgili önemli bir anısını paylaşmasını açıklar. Bu durum, çoğulcu şartlarda geçmişle hesaplaşmanın zorluklarından birini oluşturur (36). Sancar'ın ifade ettiği gibi geçmişin hatırlama yoluyla yeniden inşa edilmesi kişinin bastırdığı, yüzleşemediği, ertelediği, dile getiremediği acısıyla da yüzleşmesini sağlar. Geçmişle yüzleşmek için kullanılabilecek araçlardan biri de sinemadır. Yönetmenlerin kendi geçmişleriyle yüzleşmek için filmi yapmaları gibi. "Fakat bu noktada temel sorun bu travmatik olayların nasıl temsil edilmesi gerektiği ya da temsil edilebileceğiyle ilişkili" (Doğruöz 2007: 70). Travmanın nasıl temsil edildiği, travmaya konu olan olayla yüzleşip yüzleşilmediğini, sinemanın da buna aracı olup olmadığını belirleyecektir. Geçmişle hesaplaşma var mı, yoksa geçmişin sadece üstü örtülüp geçilmiş midir? Nasıl geçmiş olaylarla yüzleşmeyi sağlayabilen toplumsal bellek geçmişte yaşanan olayların değiştirilerek aktarılmasını da sağlayabilme potansiyeline sahipse, sinema da travmayla yüzleşmeyi sağlayabildiği gibi, geçmişin tahrif edilmesine de katkı sunabilir. Sinema yüzleşmeyi sağlayabildiği gibi unutturmanın da bir aracı olabilir. Sinema bir araç olarak neyin hatırlanması gerektiğini ya da neyin unutturulduğunu bize hatırlatabilir. Ama öte taraftan, neyin unutturulması gerektiğini belirleyen bir araca da dönüşebilir. Toplumsal bellek yitimine, kayıtsızlığa, görmezden gelmeye direnen bir alan yaratabilir. Yıllardır bastırmış oldukları acılarını dile getirmek üzere olayları bizzat yaşamış kişilerin tanıklığında o güne kadar konuşulmamış konuların konuşulmasına, tartışılmasına aracı olma işlevi görebilir. Ya da

filmler, beklenebileceği üzere dönemin ihtiyaçlarına, beklentilerine, devletin resmi söylemine uygun olarak bir olayın örtbas edilmesine, öne çıkarılmamasına, değiştirilerek yeniden kurgulanmasına aracılık edebilirler. Sinemanın neyin nasıl hatırlanması ya da neyin unutulmaması gerektiğini belirleyebilme gücü sinemanın içinde oluştuğu toplumsal koşullarla son derece ilişkilidir. Travmanın farklı ve çeşitli yaşanmasında olduğu gibi travmanın tanımlanmasında, temsilinde, anlatımında da farklılıklar önem kazanır. Kaplan ve Wang sinemada travmanın temsilinde dört farklı yol izlendiğini belirtirler: tedavi, şok, röntgencilik, tanıklık. İlki, filmin konusu ve tekniği aracılığıyla rahatlatıcı bir tedaviyle son bulan "tedavi"dir. Genellikle ana akım melodramlar ve benzer işler travmatik olayı yeri saptanabilir, temsil edilebilir ve iyileştirilebilir soyut bir geçmiş olay gibi gösterirler. Kaplan ve Wang travmatik olayın doğru bir biçimde temsil edilmediğini, toplumun söz konusu olayı unutma isteğine karşılık gelecek şekilde filmin yapıldığını belirtirler. Yazarlar bu kategori için Hitchcock'un *Spellbound* (*Öldüren Hatıralar*, 1945) veya *Marnie* (*Hırsız Kız*, 1964) filmini örnek verirler (Kaplan ve Wang 2004: 9). İzlenen ikinci yol, Cronenberg'in *The Brood* (*Hastanede Dehşet*, 1979) veya *The Fly* (*Sinek*, 1986) filmlerinin örneklediği "şok"tur. Travmanın bu biçimde temsil edilmesi travmatik olayın film aracılığıyla yeniden travmatik bir biçim alarak seyirciyi şok etmesine dayanır. Yazarlar bu başlık altında Holokost'a ilişkin filmleri örnek verirler ve seyircilerin travmatik olay hakkında bilgi edinme gereksinimi duymak yerine, izledikleri-nin etkisiyle filmde gördüklerine yüz çevirip kaçmalarına neden olabileceği konusunda uyarıda bulunurlar. Diğer taraftan yazarlar film aracılığıyla yazdıkları ikinci bir travmanın izleyicileri şok edip izledikleri hakkında daha fazla şeyler öğrenme ya da belki de bir şeyler yapma isteği uyandırabileceğidir (9-10). Üçüncü yol ise izleyicinin konumunun röntgenci olarak belirlendiği röntgenciliktir. Televizyon başındaki izleyicinin, uçak kazalarını, ünlü insanların ölümünü, doğal felaketlerin kurbanlarını, etnik savaş ve cinayetleri izleyen izleyicinin konumu... Kaplan ve Wang röntgenciliğin hazzına hizmet eden bu temsil biçiminin izleyiciyi örtük bir biçimde travmatik olaydan haz almaya teşvik etme tehlikesi taşıdığına işaret ederler (10). Dördüncü temsil biçimi ise "tanıklık"tır. Yazarlar, politik olarak en kullanışlı po-



Babamın Sesi, Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan, 2012.

zisyonun tanıklık olduğunun altını çizerler. Resnais'nin *Gece ve Sis* (1955), *Hiroşima Sevgilim* (1959), Deren'in *İkindi Tuzakları* (1943) veya Tracey Moffatt'ın *Night Cries* (1989) filmlerini örneklerler. Bu şahit olma/tanıklık etme pozisyonunun travmatize olmaksızın empatik özdeşleşme aracılığıyla seyircinin değişimi için bir alan açabileceğini belirtirler. Bu, izleyiciye filmin anlatımı aracılığıyla kurbanın yaşadığı deneyimi yaşamasına izin veren bir özdeşleşmedir. Seyircinin duygusal olarak oradaydım demesine, ama aynı zamanda olaya belli bir mesafe almasına, travmatik olayın yeniden travmalaştırılmadan izleyicinin travmatik olayı yaşayan kişilerin deneyimlerini anlamalarına yol açan bir temsil biçimidir (10).

Filmin yönetmeni Zeynel Doğan'ın kendi ailesinin yaşadıklarından yola çıkarak yapılan film, yönetmenin çeşitli röportajlarda değindiği gibi başlangıçta ses kayıtları üzerinden bir belgesel olarak tasarlanmış; Orhan Eskiköy'ün dışarıdan bir göz olarak bakması ve kurmacanın olanaklarından yararlanırlarsa daha güçlü bir anlatını olacağını düşündükleri için kurmaca olarak yapılmıştır. Yönetmenler mekân kullanımı, film ekibinin kendi yaşamlarından izler taşıması, büyük bir kısmının Zeynel Doğan ve ailesinin yaşamından uyarlanması,

filmin belirli sahnelerinin röportaj yapar gibi çekilmiş olması nedeniyle filmin belgesel tadında olduğunu eklerler. Film yönetmenin kendi yaşadıklarından yola çıkarak yapıldığı için sinema aracılığıyla travmatik bir olayın filme alınması anlamına gelmektedir. *Babamın Sesi*, Mehmet'in ses kasetlerinden birini bulması ve annesinin yanına gelmemesi, baba olacağını öğrenmesi, anne ve babasını rüyasında görmesinin üzerine huzursuzlanması ve annesinin yanına gitmesiyle başlar; geçmişine dair bilmediklerini öğrenmesi ve babasını anlamasıyla sonlanır. Filmin görüntüleri Mehmet'in yolculuğunu ve geçmişini öğrenmeye çalışmasını, babasını ve yaşadıklarını anlamasını; ses kasetleri ise Mehmet'in peşine düştüğü geçmişini açıklar. Ses kasetleri ailenin travma sonrası yaşadıkları dışında aile bireylerinin travma sonrası verdikleri tepkileri ve nedenlerini de açıklar. Dahası, ülkenin koşullarına ilişkin fikir verir. Yönetmenlerin görüntü-ses ilişkisini düşünmeye ve bu biçimin üzerinde durmaya zorlayan ses kasetlerini kullanma biçimi ilk bakışta sinema dilinin kullanımındaki geleneksel olmayan bir yöntemin ana unsuru gibi görülse de film ilerledikçe ve filmin yapım sürecine dair bilgi edindikçe birer belge oldukları ortaya çıkar. Bir başka deyişle film anlatısında önemli bir anlatım öğesi olarak yer almasının yanı sıra kasetlerin kendisinin de bir değeri vardır. Seyirci ses kasetlerini dinleyerek filmdeki aile aracılığıyla bir dönem yaşananlara "tanık"lık eder. Film, yaşanan olayların ve Maraş katliamının kendisini göstermeden karakterlerin sonrasında yaşadıklarına odaklanarak yaşananlarla seyircinin belli bir mesafede olmasını ister. Anlamaya, öğremeye çalışan Mehmet için olduğu gibi, izleyici için de geçmiş bu seslerle katman katman açılır, bavulla birlikte açığa çıkar. Filmin temel gerilimi Mehmet ile annesinin –Mehmet kasetlerin peşine düştüğünde– arasında geçen şu diyalogda saklıdır:

> "Kasetlerin sana ne faydası olacak? Faydası olsa da vermem zaten."
> "Ne faydası anne. İnsanın kendi geçmişini bilmek istemesi kötü mü?"

Geçmiş kötüdür. Öğrenilirse çekip gidilebilir. En iyisi geçmişin geçmişte kalmasıdır. Baba Basê'ye ve Hasan'a bu yüzden tekrar tekrar tembihler. Ama Hasan tanıklık eder ve hatırladıklarının öfkesine kapılır babasının deyimiyle. Basê Mehmet de gitmesin diye saklamıştır kasetleri. Basê Mehmet'ten saklasa da kasetler seyirciye geçmişte

olanlar hakkında fikir verir. Duyulmayanı duyurur. Annenin, savunma mekanizmasını ve geçmişle yüzleşememesini, babanın "topluma uyum sağlamalarını" neden istediğini, Hasan'ın neden dağa çıktığını açıklar. Aralarındaki konuşmanın içeriği filmin ana karakterleri hakkında bilgi vermeye, Hasan'ın yokluğunu, Basê'nin yasını, Babanın gurbetliğini ve Mehmet'in durumunu açıklar.

Film ses kuşağında sunulan zamanın görüntüdeki zamandan farklı olarak sunulabilmesi imkânından yararlanır. Görüntüdeki zamandan farklı olarak, yönetmenin zamanı çeşitli şekillerde sunmasına imkân sağlar. Ses kasetleri diegetik sestir.[11] Kaynağı görüntü dışıdır. Filmin öyküsünün yayıldığı zaman dilimi ses kasetleriyle anlatılır. Bir ses kasetinde Mehmet yeni yeni konuşurken bir başkasında konuşmaya başlamıştır. Ses kasetleri sayesinde mekânda zamansal yolculuğa çıkılır. Filmdeki temel çatışma unutmak ve hatırlamak arasındadır. Bu çatışma ve karakterler arasındaki gerilim olayların seyirciye hatırlatılmasına/anlatılmasına da yol açacak şekilde çözülür. Mehmet Basê'nin suskunluğunu bozmayı başarır. Geçmişini öğrenir ve babasını anlar. Ses kasetleri karakterlerin neyin unutulmasının istendiğini açıklarken seyirciye hatırlatır. Bu hatırlatmayı yaparken filmde anlam katmanlarını zenginleştiren ince dokunuşlar da vardır. Örneğin TV'de haber dinlerken Başbakan Erdoğan'ın Almanya'da söylediği "Asimilasyon bir insanlık suçudur" sözü işitilir. Bu söz ses kasetlerinde Türkçe anlamadığı için okula gitmek istemeyen Hasan'ın durumuyla ilgili filmin ilerleyen sahnelerinde seyircilerin yorum yapması için açık bırakılmış bir kapı gibidir. Kasetlerde annenin hem Mehmet hem de Hasan'dan okulda öğrendiklerini kasete okumalarını istemesi, Hasan'ın reddetmesi, Mehmet'in babasına Türkçe bilmediğini söylemesi de aile içindeki asimilasyonun göstergesidir. Basê çocuklarına Babanın telkin ettiği şekilde iyi baktığını, onları okula gönderdiğini, okuttuğunu, Türkçe öğrettiğini, kısacası Babanın sözünü dinlediğini ispatlamaya çalışır. Çocuklar toplumla çatışmıyorlar, uyum sağlıyorlar, Türkçe öğreniyorlar demeye çalışır. Baba, aile içinde sistemin devamını yürüten kişi

11. Kaynağı öykü evreni içinde olan ses "diegetik ses"tir. Diegetik sesin kaynağının çerçeve içi ya da dışı olmasına bağlı olarak görüntü içi ya da görüntü dışı diegetik ses olarak adlandırılır (Bordwell 2008: 278-9).

konumundadır. Baba ailesini korumak, çocuklarının hatırladıklarının öfkesine kapılmalarını ve sistemle çatışmalarını engellemek için unutmalarını, Türkçe öğrenmelerini, toplumla uzlaşmalarını istemektedir.[12] Basê bu nedenle çocuklarının kendilerini Babaya ispatlamasını ister. Bu nedenle ses kasetlerinde Kürt ve Alevi bir ailenin Basê'nin deyişiyle "çok olan onlar" tarafından uğradığı baskının yanı sıra aile bireylerinin birbirlerine yaptığı müdahaleler de dikkat çeker. Hasan'ın annesi Basê'nin ismini Asiye olarak değiştirmek istemesi, babanın oğlu Hasan'ın kitaplarını ve düşüncelerini değiştirmeye çalışması, bir çeşit savunma mekanizmasıyla unutmayı seçmelerini anlatır.[13] Filmin yönetmeni, bu durumun bir dönemin gerçeği olduğunu da ekler.[14] Filmde yönetmenin dönemsel koşullardan yola çıkarak düşündüğü ve aile içindeki asimilasyonun kurucu öğesi olan baba da önemli bir figürdür. Devlet iktidarının aile içindeki temsiliyeti baba üzerinden kurulmuştur. Filmde, Basê travma sonrası yaşananları Babanın telkiniyle unutmaya zorlanır. Kendilerini belli etmemeleri istenir. Dil de bu uyum sürecindeki en önemli etkendir. Dil bilmemek toplum içindeki

12. "Bizim oralarda belki de biraz daha Kürt Alevi babaların ortak özelliğidir bu. Bizim köyde gördüğümüz bütün babalar çocuklarıyla çatışmışlardır. Babanın büyük hayali çocuğunun okuması ve 'sağlam' bir işe girmesidir. Doktorluk, öğretmenlik ya da bir devlet kurumunda memurluktan daha iyisi yoktur babalarımız için. Kürtçenin dil olarak bir öneminin olmadığını düşünürler. Büyük bir gayretle çocukların Kürtçeyi unutup Türkçe konuşmalarını isterler. Büyük bir devlet ve Kemalizm hayranlığı vardır. Neredeyse her evde bir Hacıbektaş Veli ve Atatürk fotoğrafı asılır. Çoğunluğun en büyük savunucuları ailede babalardır. Bu ülkede rahat yaşayabilmek için yaygın olarak yapılan Alevilik üzerinden Türklükle bağ kurmak oluyor. Kürtlük üstü kapatılması gereken sorunlu bir noktadır. Mümkünse bahsi dahi edilmeden yaşanmaya çalışılır. Kendi kültürüne sahip çıkan, egemen kültürü reddeden bir çocuk elbette ilk önce baba tarafından müdahaleye maruz kalır, yasaklanır, sınırlandırılır." Bkz. Elaldı 2012.

13. Mehmet Hasan'dan küçüktür. Annesine Asiye diye seslenir. Filmde neden ismini değiştirdiğini Basê Mehmet'e anlatır. Güneş'in babası ise gerçek adını, Basê' yi kullanır.

14. Yönetmen şöyle açıklar: "Aslında bunlar, bir dönemi seslerle kaydettiğimizi gösteriyor. Yalnızca mekanik bir bilgilendirme ötesinde, yaşadıklarımızı, duygularımızı, çektiklerimizi de kaydettik. Babama gönderdiğimiz kasetleri dinleyince dualar okuduğunu, andımızı ezberleyip okuduğunu gördüm. Yani Kürt-Alevi bir çocuk olarak okulda neler öğrendiğimizin somut belgesi. Babasına hangi 'yetenekleri' sergilediğini görüyoruz. Baba bak ben de onlar gibi oldum demek aslında" (Çelebi 2012).

baskının aile içinde de çatışmaya yol açmasına neden olur. Filmdeki önemli bir ayrıntı da karakterlerin geçmişlerinden söz ederken Kürtçe konuşmalarıdır. Gülizar ve Mehmet de Kürtçe konuşurken aniden günlük konuları Türkçe konuşmaya başlarlar. Basê de tek bir yerde, doktora şikâyet edişini Türkçe dillendirir. Onun dışında Kürtçedir Basê'nin dili. Mehmet zaman zaman Kürtçe zaman zaman Türkçe konuşur. Hasan'ın mektubunu anlamaz, Gülizar'a okutur. Hasan Türkçe konuşmayı reddeder. Baba da Hasan'a okumasını salık verirken kendisinin okuyamadığını, on dört yaşındayken okulun açıldığını söylerken Kürtçe konuşur, ama "bölme, çıkarma hepsini öğren" derken tekrar Türkçe konuşmaya başlar. Hasan'ın mektubunda eski deyişleri yazmasını istemesi üzerine okuma yazma bilmeyen Basê telefon açanın Hasan olduğunu düşündüğü için oğluna Kürtçe deyişler söylemeye başlar. Basê'nin belleğinden çıkan, ama yaşadığı toplumu da ilgilendiren deyişlerdir bunlar. Babayla mektuplaşmak yerine ses kasetleriyle iletişim kuran Basê yine sesiyle Hasan ile iletişime geçer. Bir başka örnek ise filmin başlarında Basê'nin televizyonda *Umut* (Yılmaz Güney, 1970) filmini izlediği sahnedir. Tam da "Ne yapıyon Cabbar kardaş? Lan oğlum define Ceyhan Irmağının kenarında. Burda değel, orda. Orda. İki köprü arasında" diyaloğunu izlediği sahnedir. Yönetmen bilinçli olarak televizyondan gelen sesi filmde söylenenler ve duyulanlarla birlikte düşünmek ve anlamlandırmak için seçmiştir bu parçayı. Gülizar da televizyon izlerken sesler az da olsa işitilir. Mehmet Hasan'ın mektubunu getirip bazı yerlerini anlamadığını söylediği bu sahnede göç eden, daha iyi okutmak, yetiştirmek için çalışan büyükleri anlamakla ilgili konuşan kişilerin sesi duyulur. Film bazı metaforlara başvurarak da görüntü ve ses arasında anlamlı bir ilişki kurulmasını, çelişkinin gözler önüne serilmesini, açıklanmasını sağlar. Filmin başlarında köydeki evde Basê yatarken sıva dökülür. Duvarda boşluk kalır. Elbette evin eskidiği anlatılmaktadır bununla ama film ilerledikçe daha da anlamlı bir hale gelir. Sıvanın düştüğü yerdeki boşluk Basê'nin sesiyle "Hasan" deyişiyle birleşir. Annenin içindeki boşluktur duvardaki sıva çatlağı. Bir de Mehmet'in geleceğini, Basê'nin sakladıklarını, ama artık saklayamayacağını, bir daha da kapanmayacağını duyumsatır. Yine Mehmet'in Maraş katliamından sağ kurtulan bir aile olduklarını öğrenmesinden sonra yağmurun yağması, gerili-

min çözülmesi, Basê'nin suskunluğunun nedeninin öğrenilmesi ve Basê'nin kimse sormadığı halde ilk kez isminin değiştirilmesiyle ilgili bir anısını anlatması sonrası Mehmet'in saati çalıştırması da travma sonrası geçmişe saplanıp kalma ve konuştukça iyileşmeyle ilgili duruma ilişkin anlamlı bir metafordur. Sokak lambası, çamaşır ipinin kopması da benzer şekilde anlamlı kullanılmıştır. Bavul ise hem *İki Dil Bir Bavul*[15] filmine yapılan gönderme açısından, hem de geçmişin saklandığı bir eşyaya dönüşmesi açısından anlamlıdır. Mehmet bavulun içindeki gazeteleri bulduğunda Basê gazeteleri alıp bavula koyar ve kapatmaya çalışır. Mehmet ise gazeteleri bavuldan çıkarır ve ikisinin ortasına yere koyar. Bu bir-iki kere tekrarlanır. Sonunda Basê anlatmaya başlar. Anlattıktan sonra gazeteleri yerden alıp bavula koyar, ama bavulu kapatmaz. Bavul Basê'nin belleğidir. Anlattıkça sadece Zeynel Doğan'ın ailesinin değil, onlarca ailenin belleği olduğu anlaşılır. İçindekileri açığa çıkarmıştır bir kere. Hem Mehmet filmi yaparken film ekibinin önünde, hem Basê Mehmet'in önünde, hem de filmi izleyen seyirciler bavulun içinden çıkan geçmişi dinlerler. Filmde bavul parçalanmış, dağılmış ailenin geçmişini toplar. Mehmet (Zeynel) hem filmi yaparak, hem de filmde ısrar ederek ailesinin ve ülkenin yakın tarihini bulur, ele geçirir.

Babamın Sesi filminde ses, görüntüden farklı ve başlı başlı anlam taşıyan ve travma sonrası yaşananlara seyircinin tanıklık etmesi için filme farklı anlamlar katan bir öğe olarak ele alınmıştır. Görüntüye eşlik eden bir öğe değildir. Kamera hareketleri (çevrinme, *zoom in* ve *zoom out* kullanımı) az sonra ses kasetlerini duyacağını seyirciye haber vererek sesi dinlemeye alan açar, seyirciyi hazırlar. Ses, filmdeki görüntülerden bağımsız ele alındığında ve sadece ses kuşağının izi sürüldüğünde, bir anlatım öğesi olmasının ötesinde bir dönemin canlı tanıklığının belgesi olduğu da görülür. Filmsel dünya içinde ise filmin neden-sonuç zincirinin önemli bir halkası, karakterlerin gerçekliğinin en önemli parçası, her bir karakteri tanıtan başlıca öğedir. Görüntüde açıklanmayan, görülmeyen, duyulmayanın sesidir. Filmdeki sesin kul-

15. "O dönem Orhan şöyle düşünüyor: 'Peki bu Zülküf'ler büyüyünce nereye gider? Ne yapar?' *Babamın Sesi* biraz da bu sorunun cevabını arıyor. Aslında bir nevi devam filmi. Bu filmin projesi de Demirciköy'de *İki Dil Bir Bavul*'un çekimleri sırasında çıktı." Bkz. Çelebi 2012.

lanımına bakıldığında Bonitzer'in "sinema, klasik sinema denen süreklilik sinemasınınkinden çok farklı bir oyuna açılmış olur" tanımlamasındaki bir olanağı sunduğu görülür. Filmde Babanın sesi Bonitzer'in iki seçenek olarak sunduğu kullanımdan ikinci biçimde kullanılır. Ya "of" uzay sadece ekranın gösterdiklerine ek bir gerçeklik vermek için kullanılır (çünkü "in" uzay denen şey, objektifin çerçevelediği, ekrana yansıtılan, izleyicinin gözüne sunulan uzay parçasıdır); ya da tersine, sinematografik uzayın tamamlanmamışlığının, yarıklığının, bölünmüşlüğünün altını çizmek için "of" uzay vurgulanır (Bonitzer 1995: 19). Ses, tıpkı Bonitzer'in işaret ettiği bölünmüşlüğün altını çizer. Yarığın, tamamlanmamışlığın. Görüntüyle değil sesle vurgulanan bu bölünmüşlük, seyircinin görmediği bir şeylerin olduğunu ima eder. Mehmet'in bilmediklerinin, Hasan'ın gidişinin bir nedeni olduğunun ve Babanın unut demesinin gerekçesinin altını çizer.

Ses kasetleri filmdeki görüntünün yanıtlamadığı soruları yanıtlar. Basê neden susuyor? Mehmet neyi sorguluyor? Basê'nin beklediği Hasan, neden dağa çıkmış? Yanıtları Hasan'ın sesini duyurmayışında; kasete konuşmayışındadır. Basê niye susar, babanın korkusunu dile getirişindedir. Hasan'ın gidişi annesinin adıyla dalga geçen tüm sınıfın gülüşündedir. Babanın sesini duyuran ses kasetleri Bonitzer'in dediği gibi görüntüye dışarıdan musallat olur (26), ama görüntüde hiç görülmeyen bir şeyi vurur seyircinin yüzüne. Film ilerledikçe filmdeki ailenin yaşadığı travma Basê tarafından anlatılır. Ancak filmde hiç anlatılmayan bir şey, travmaya neden olan ve travma sırasında yaşananlara dair bir şey Babanın sesiyle metne sızar. Babanın unut dediği olay açığa çıkmadan önce yazının başında alıntılanan ilk ses kaydından beri filmde kendini ele veren bir şeyle gerçekleşir bu. Ses sayesinde ya da ses yüzünden. Babanın sesi, unut derken anlamsızlaşır. Çocuklara bundan söz etme derken etkisizleşir. Girişte sorulan soruya yanıt vermenin zamanı. Nedir ve nasıl olmaktadır bu? Nasıl olur da film travma sonrası yaşananlara odaklanırken, Babanın sesi tüm bu olup bitenlerin nedenine ilişkin dillendirilmeyen bir şeyi ele verir.

Mladen Dolar, sesin anlamı meydana getirmenin maddi payandası olduğunu, fakat kendisinin anlama katkıda bulunmadığını, söyleyişi mümkün kıldığını, ama onun içinde yok olduğunu, üretilen anlamın içinde buhar olup uçtuğunu belirtir (2013: 21-22). Kaybolan aracı gi-

bidir – söyleyişi mümkün kılar, ama onun içinde yok olur, üretilen anlamın içinde buhar olup uçar. En sıradan günlük deneyim düzeyinde bile, konuşan birini dinlerken ilk başta sesinin ve ona özgü niteliklerin, renginin, aksanının gayet farkında olabiliriz, ama çok geçmeden buna alışır ve sadece iletilen anlama odaklanırız (21-22). Peki Babanın sesinde sesin kendisini ortaya çıkaran ne?

Baba Kürtçe konuşmayı bıraktığı andan itibaren Babanın sesinin kendisi öne çıkar. Kürtçe konuşurken farkına varmadığımız Babanın sesinin Türkçe konuşurken farkına varırız. Baba Kürtçe konuşurken sesi anlamın içinde kaybolur. Ama Türkçe konuşmaya başladığında sesinin farkına varılır. Farkına varmaya yol açan Babanın söylediklerinin anlamını etkisizleştiren şeydir; Baba istemediği bir şeyi ele verir. Babanın sesindeki pürüzdür o. Anadilini konuşmayan/konuşamayan /konuşmak istemeyenlerin sesinde olandır. Babanın unut dediğini, gömmek istediğini açığa çıkarır. Travmanın yaşanmasının nedenlerini unutturmaya çalışan, geçmişe gömmek isteyen Babanın çabası, ses kasetleri aracılığıyla duyulan sesindeki pürüze takılıp dirilir. Nedir o peki? Şive. Dolar, sesin farkına varabilmemizin bir yolunun aksan/şive, diğerinin tonlama, bir diğerinin de tını olduğunu belirtir (26). Bonitzer bir şivenin, coğrafi bir bölgenin değil de bir anlam bölgesinin, bir dönemin, bir sınıfın, bir rejimin şivesinin işitildiğini ve bu şivenin anlamı etkisizleştirdiğini, sesin empoze ettiği bilgiyi durdurduğunu söyler (1995: 34-35). Babanın unutturmaya çalıştığı gerçek onun şivesi nedeniyle sürekli kendini hatırlatır. Babanın şivesi,[16] o istemese de devletin baskısının metne sızmasına neden olur. Türkçe öğrensinler, hiçbir olaya karışmasınlar ve kendilerini belli etmesinler diyen Babanın sesi, şivesi nedeniyle "devlet baba"yı ele verir. Babanın sesinin ele verdiği pürüz, üstünü örtmeye çalıştığı şeyi açık etmiştir. Baba, sesi olmak istediği devleti metne sızdıran kişi olur. Üstü örtülen ve ancak böyle unutulmasıyla ayakta kalmanın mümkün olduğu şey... Anne ile aralarındaki sözleşmeyi yaptıran baskıdır şivede vücut bu-

16. Benzer şekilde diğer karakterler de Türkçe konuştuklarında şiveleri nedeniyle sesleri öne çıkar. Ya da anne Mehmet dedemi okula götüreceğim dediğinde gülmeye başladığında. Ancak Babanın sesinin ortaya çıkmasına neden olan şive, şiveli konuşmasına neden olan devletin baskısı nedeniyledir. Onun devletin sesi olmaya çalışmasıdır, şivesinin devlet baskısını açığa çıkarması.

lan. Film travma sonrası yaşananlara odaklansa da babanın sesindeki o pürüz, travma sırasında yaşananları, hiç konuşulmasa da travmaya neden olan bir şeyi –devlet baskısını– ele vermektedir.

Sonuç

Ses, sesli sinemadan önce duyulmasa da var olan bir öğeydi. Sinemaya girince varlığıyla yokluğunu anlamlı kılan bir olgu oldu. Sinemada ses kadar sessizliğin de bir anlamı var. Ses kadar sessizlik, diyalog kadar suskunluk da anlamlı. Sessizlik bir boşluk, karanlık belki, belki de öteki yüzü, kardeşi, zıddı sesin. Özlemenin, belirsizliğin, korkunun, tedirginliğin, unutmaya çalışarak ayakta durabilmenin, unutmanın, hatırlasa da hatırlamıyormuş gibi yapmanın görünümü hatta. Sinemada duyguları ifade etmenin, anlam yaratmanın, görüntüye destek olmanın, görüntüde görüneni açıklamanın, tersinlemenin, görülmeyeni duyurmanın, gösterilmeyeni göstermenin aracı. O kadar ki suskunluk bir çığlık bazen. Bitip tükenmek bilmeyen diyaloglar kocaman bir hiçlik. Kimi zaman pekiştiren kimi zaman reddeden görüntüdekini. Bazen fark edilmeyen bazen de afallatan seyirciyi. Uyumun, düzenin, rüya gördürmenin ya da uyumsuzluğun, karmaşanın, rüyadan uyandırmanın aracı. Elbette nasıl kullanıldığına bağlı olarak. Sinemada varoluşuyla, filmlere girişiyle, bir anlatım aracı olarak kullanılışıyla kendi başına ya da görüntüyle ilişkisiyle ses, zihin açıcı okumalara kapı aralar. Sesin araladığı kapıdan girildiğinde bazen filmlerde kullanımı bazen de ses olgusunun kendisi çıkıverir insanın karşısına. Kapı, filmlere ve metinlere açıldığında geri dönmek olmaz. Sinemada görüntü ve ses arasındaki ilişki düşünüldüğünde bu ilişkinin nasıl bir ilişki olduğu da önem kazanır. Karşıtlık mı söz konusudur. İlişkiyi gerilim mi besler? Uyum mu? Çatışma mı? Pekiştirme mi? Dahası bu ilişki nasıl bir işleve sahip olur? Hem ayrı hem ayrılmaz olan bu ilişkinin tarihini anlamak için ses kaydı teknolojisinden sesin kullanımına kadar kapsamlı bir literatür de birikmiş durumda. Sesin görüntünün inandırıcılığını artırmak için ihtiyaç duyulan bir öğe olduğunu düşünenler, sese sessiz sinemanın doruk noktası olduğunu düşünerek ihtiyaç duymayanlar, ses ve görüntünün uyum içinde olması gerektiğini savunanlar, sesin ve görüntünün diyalektik bir ilişkisi olduğunu düşünerek ses ol-

gusunu ele alanlar, sesi ve görüntüyü eşlemesiz olarak kurgulamak gerektiğini düşünenlerle görüntü kaynağıyla uyumlu sesleri kullanmak gerek diyenler, sinemanın büyüsünü bozmamak için illüzyonun en önemli öğesi olarak görenlerle tam da bu büyünün bozulması ve gerçeğin ardının sorgulanması için ses öğesini kullananlar, sinema tarihinin başından günümüze, farklı yaklaşımlarla ses olgusunu ele aldılar. Yönetmenler de ses kullanımının nasıl olması gerektiğini filmlerde bir anlatım öğesi olarak sesi kullanarak yanıtlarlar. Sesin kendisini sorgulayanlar da her iki tarafa ışık tutar. Yanıtlar boşlukları doldurur, filmler başka boşluklar yaratır. İster film ister metin aracılığıyla olsun tüm yanıtlar sinemada ses olgusunu açıklayabilmenin anahtarlarıdır. Kuramcılar yönetmenlerin yolunu aydınlatır, yönetmenler kuramcılara yeni yollar açar.

Sesin farklı yaklaşımlarla ele alındığı sayısız film örneği ve ses olgusunu inceleyen değerli metinler sinema tarihinin görüntü kadar sesin de tarihi olduğunu gösterir. *Babamın Sesi* de gerek görüntü-ses ilişkisini incelemek gerek de sesin yaratıcı kullanımına bakmak açısından oldukça zengin bir örnektir. Bu anlamda *Babamın Sesi* filminin bir anlatım öğesi olarak ses kullanımıyla ayrıcaklı bir yere sahip olduğunu söylemek yanlış olmaz. Üstelik bu ayrıcalıklı konumun birden çok nedenden kaynaklandığı görülebiliyor. Biçimsel olarak sesin kullanımı açısından görüntüyle olan ilişkisinde bir bağımlılık ilişkisi olmadığını, görüntünün yönlendirdiği bir etkinin yaratılmak istenmediğini, bunun yerine sesin, görülmeyeni gösteren, duyulmayanı duyuran, görüntüye Bonitzer'in deyimiyle "musallat" olan, açıklayan, anlatan, gerekçelendiren, tersinleyen, çelişkileri ortaya koyan bir biçimde kullanıldığını söylemeliyiz. Hatta sadece sesleri dinleyerek gurbet, uzaktaki baba, Kürt-Alevi bir aile, Maraş katliamının etkileri ve sonrasına dair bir filmin izini sürmek de mümkün. Üstelik sesin yaratıcı kullanımının dışında filmde kullanılan ses kasetleri başlı başına birer belgedir. Filme kaynaklık eden ses kasetlerinin yönetmenin aile arşivinden olması hem filmin belgesel değeri olduğunu, hem de iki farklı kategorinin sınırlarının tartışılmasına da aracılık edecek özellikte olduğunu gösteriyor. Film, belgesel ve kurmaca filmin sınırlarının nerede başladığı ve bittiği tartışmaları için oldukça verimli bir zemin oluşturur. *Babamın Sesi* filminde görülen belgeleme, kayıt altına alma

çabasının nasıl bir anlatım diline yol açtığı, nasıl bir ihtiyaçtan doğduğu da yapılacak başka çalışmalara kaynaklık edebilir.[17]

Filmin içeriği ise travmatik bir olayın filme konu olması nedeniyle sinemada travmanın temsiline ve temsil biçiminin nasıl olduğuna bağlı olarak sinemanın hatırlatmanın mı unutmanın mı aracı olacağının araştırılabilmesini olanaklı kılmaktadır. Film, travmatik olayın yeniden travmalaştırılmadan, izleyicinin travmatik olayı yaşayan kişilerin deneyimlerini anlamalarına yol açan bir temsil biçimi olan tanıklık pozisyonundadır. Travmatik olayı yaşamış kişiler filmi izleyerek olayla yüzleşebilme imkânı bulmuşlardır. Film ekibi travmatik olayı bizzat yaşamış kişilerdir ve filmi yapan kişiler önce film ekibi önünde kendi mağduriyetlerini dillendirmiş, sonra filmin gösterimi sırasında seyirci/tanıklar önünde olayın yeniden canlandırılmasıyla olayın dile getirilmesine aracılık etmişlerdir. Sinemanın kendine ait bir mekân ve zaman yaratma özelliği, olayın yeniden canlandırılmasına neden olur. Neler yaşandığının hatırlanmaya başlaması söz konusudur. Filmin yaratıcı ekibi, gerçeklerden yola çıkarak kurmaca filmin olanaklarından yararlanarak yaşadıklarını yeniden yazmışlardır. Maraş katliamı, travmatik olayı yaşamış kişilerin yaşadıklarına, raporlara dayanarak yazılmış; döneme ait fotoğraflar, ses kayıtları, gazete kupürleriyle hatırlatılmıştır. Bu bağlamda da filmde kullanılan tüm bu malzemeler ve kişilerin kaydedilmesi görsel-işitsel kaynak oluşturarak canlı tanıklık konusunun önemini gündeme getirir.

Babamın Sesi Türkiye sinemasında travmaları konu alan diğer filmler arasında da önemli bir yere sahip olacaktır. Maraş katliamını perdeye taşır. Film travmatik olayın temsilinde tanıklık pozisyonunu seçtiği için yaşananları seyirciyle olaylar arasına belli bir mesafe koyarak anlatmayı, göstermeyi amaçlamıştır. Film, yıllardır bastırmış oldukları acıları dillendirmelerini, olayları yaşamış kişilerin tanıklı-

17. Bu bağlamda yazılan yazılarda *Babamın Sesi* filminin melez yapıda ve yeni bir anlatı diliyle filmler çekilmesine yol açtığı gibi, geçmişle hesaplaşmada daha dolaysız bir anlatının oluştuğu yeni bir sürecin işareti olarak görüldüğü söylenmiştir (Erkılıç 2014: 181). Hamid Naficy tarafından sürgün, etnik ya da diaspora olarak üçe ayrılan "aksanlı sinema" örneği olarak da geniş bir kategorinin içinde ele alınabilir. Bkz. Naficy 2001. *Babamın Sesi* adlı filmi bu bağlamda ele alan bir çalışma için bkz. Ulusoy 2013.

ğında filme konu olayların konuşulmasını sağlamıştır. Travmayı örtbas etmek yerine açığa çıkarmak ve hatırlatmak gibi bir işleve sahiptir; açılan bavula da böyle bir anlam yükleyerek yapar bunu. Toplumsal bellek yitimine ve görmezden gelmeye bir karşı duruş sergiler. Yönetmen filmi yaparken iyileşir; karakterler aracılığıyla yaşananları hatırlatır. Film Kaplan ve Wang'in temsil biçimlerinden "tanıklık" pozisyonuyla hem travmaya konu olan olayın kendisini ele alarak hem de söz konusu olayın temsil edilme biçimi nedeniyle unutmaya, örtbas etmeye değil anlatmaya, açıklamaya çağırır seyirciyi. Asuman Suner'in "tekrar tekrar geçmişteki travmatik yaşantıların izlerinin hissedildiği, geçmişteki suçların ortaya çıktığı, normal ve sıradan görünenin altında dehşetin kol gezdiği 'hayaletli evler'de geçen tekinsiz öykülerin anlatıldığı" (2006: 16) filmlerden biridir aynı zamanda.

Babamın Sesi filmdeki ses kasetleri Türkiye Sinemasında son dönemde yapılan başka filmleri de birlikte düşünmenin kapısını aralar. *Nohutlu Pilav* (Özkan Küçük, 2005), *Ben Uçtum Sen Kaldın* (Mizgin Müjde Aslan, 2012), *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper, 2011), *Ana Dilim Nerede?* (Veli Kahraman, 2012), *Annemin Şarkısı* (Erol Mintaş, 2014), *Sesime Gel* (Hüseyin Karabey, 2014), *Abim Halit* (Aytaç Usun, 2014, kısa metraj) adlı filmlerde *Babamın Sesi* filminde olduğu gibi ses kasetlerinin/sesin/sözlü kültürün/dengbejlerin önemli bir yeri vardır. Ayrıca bir kuşağın yönetmenlerinin yaşamlarının ortaklığına, bir dönemin kaydının nasıl yapıldığına, toplumsal belleği oluşturmak için ses kasetlerine başvurulduğuna işaret eder.

Filmde toplumdaki baskının aile içinde baba aracılığıyla uygulandığı ve bu şekilde temsil etmesinin de yine yaşadıkları dönem ve koşulların gereği olduğu eklenmelidir. Ev ve okul gibi ortak yaşam alanlarının da belleğin mekânları olarak ses kayıtlarının hatırlanmasına ya da dinlenmesine ev sahipliği yaptığı söylenebilir. Ev, okul gibi ortak yaşam alanları sadece şimdiki zamana işaret etmez, olayların yaşandığı zaman dilimine de uzanır. Uzandığı geçmişi şimdiye sürekleyen daha geniş bir zaman dilimine aittir o mekân artık. Mehmet ses kasetlerini bulduğunda geçmişine gider ve bilmediği geçmiş onu annesinin yanına sürükler. Annesinin peşini ise babasının gönderdiği ses kasetleri bırakmamaktadır. Hatırladıkları şimdiye sürüklenmektedir. Her ikisi de aynı evde, ama geçmişten bugüne uzanan geniş bir zaman di-

limine dönüşen belleğin mekânlarında buluşurlar. Geçmiş geçemediği için sürekli hatırlanır; ne şimdi ne gelecekte bir yerde Mehmet ile Basê'yi buluşturur.

Film travmaya neden olay hakkında bilgi vermekle birlikte, travmaya neden olan olay sırasında neler olduğuna değil, travma sonrası neler yaşandığına odaklanmıştır. Film, travmanın temsili, unutma-hatırlama, toplumsal bellek ve sinema ilişkisini gündeme getirirken biçimiyle de sesin yaratıcı kullanımına örnek oluşturur. Ama bu ikisinin yanında şunu da ortaya koymaktadır: Bir karakterin dillendirmek istemediği bir şey, kendi kendine sızabilir filmin metnine. Sesin dilbilimine odaklanmak, sesin anlamı meydana getirmenin maddi payandası olduğunu, fakat kendisinin anlama katkıda bulunmadığını, söyleyişi mümkün kıldığını ama onun içinde yok olduğunu, üretilen anlamın içinde buhar olup uçtuğunu hatırlamak, karakterlerin bazen tam da dillendirmek istemediklerini ele vermelerine neden olur. Babanın sesindeki pürüz, şive, Baba hatırlatmak istemese de, dillendirmese, unutturmaya çalışsa da, örtbas etmeye, geçmişe gömmeye çalışsa da bir şeyi, devletin sesini ele vermiştir. Babanın sesini ön plana çıkaran şive, "devletin sesi"ni de öne çıkarmıştır. Devlet baba, Baba ne kadar aksine çabalasa da filme sızmıştır. Filmin ses öğesini incelemeye verimli bir alan açmasının en ayrıcaklı nedeni de budur. Seslerinin farkına varmamızı sağlayan onca şiveli konuşan karakterden farklı olarak Babanın sesi, hem hiç konuşulmasa da travmaya neden olan bir şeyi, devletin baskısını ele vermiş, hem de bu baskıyı unutturmaya çalışmasını anlamsızlaştırmıştır. Anlam, babanın sesinde buhar olup uçmuştur.

Geriye ne kalmıştır? Bir annenin sessizliği kalmıştır; seslerle derinleşen ve anlaşılmayı bekleyen. Bir çocuğun gidişinde bir sınıfın gülüşü saklanmıştır; bir diğeri kızgınlığının yarasını anlayarak sarmıştır. Bir baba dillendirmese de sesinde baskının kendisini taşımıştır. Ve geriye sadece seyrederek değil, dinleyerek de görülebilecek bir film kalmıştır.



Zenne, M. Caner Alper, Mehmet Binay, 2012.

Bir arada yaşamasını öğrendiler.
Birbirlerini sevmeyi öğrendiler
Beraber dans etmeyi öğrendiler.
Birbirlerine güvenmeyi öğrendiler.
Ve sonunda...
... hayata devam edebilmeyi
öğrendiler.—

Zenne: "Erkek"(çe) Ölmek Üzerine Bir Ağıt

Sevgi Kesim Güven

Çok uzun zamandır filmler yalnızca bir "film" değildir. Žižek, *Filmlerle Sosyoloji* kitabı için yazdığı önsöz yazısında filmin ne olmadığı konusunun altını çizmiştir. Ona göre film, bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak, bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelemizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir (2011: 15). Bu sanat dalı, öncelikle Jameson'ın belirttiği gibi, toplumu betimleme işlevini üstlenirken (aktaran Büker 1997), toplumsal tarih de artık neredeyse filmler üzerinden yazılmaktadır (Özden 2004: 58). Bu yorum bizi Godard'ın "sinema hayattır" savına götürüyor. Filmler, toplumsal tarihin yorumlanmasında bilimsel araştırmalar için kesin veriler sayılmasa da temsillerimiz gibi sosyal pratiklerimizin de bir yansımasıdır (Turner 1999: 48). Burada toplumsal pratiklerimizin en sorunlu kısımlarından birine, *ötekine* değinmek istiyorum. İncelediğim *Zenne* (M. Caner Alper ve Mehmet Binay, 2012) filmi aracılığıyla toplumsal yapımızın can evindeki ötekine ait yalanlarımızla tekrar yüzleşmeyi umuyorum.

Bizim toplumsal ve bireysel olarak can evindeki yalanlarımızın listesi muhtemelen çok uzun olacaktır. Bu yalanlar, bizim hastalıklı ve yok edici tarafımızdan kaynaklanan bir sarmal gibi birinden diğerine geçmektedir. Sinema, bu yalanlarımıza dışarıdan bakmayı ve bir ölçüde yüzleşebilmemizi sağlayan bir tür toplumsal bilinçdışı işlevi görmektedir. Zira "İzleyici sinemada toplumsal bilinçdışı incelemesinin nesnesini yorumlar, türetir, yerinden eder ve eğip büker" (Diken ve Laustsen 2011: 15). Toplumsal ve bireysel bilinçdışımızın en kıvrımlı yerinde duran öteki, özellikle cinsel yönelimlere bağlı olduğunda söylemsel pratikler, bilinçdışı kıvrımlarımızın etkisinden çok ko-

lay sıyrılamaz. Bu bağlamda makalemize konu olan *Zenne* filmi bu söylemsel pratiklerin etkisinden sıyrılmayı denediği için Türk Sinema Tarihi'nde önemli bir yere sahiptir.

Film M. Caner Alper ve Mehmet Binay'ın ilk uzun metraj filmidir. *Zenne* filminin hikâyesi 2008 yılında cinsel kimliğini açıkladığı için babası tarafından öldürülmesiyle kamuoyuna taşınan Ahmet Yıldız'ın yaşamından esinlenerek yazılmıştır. Film, Batılı bir zenne olan Can –Kerem Can–, sürgün bir fotoğrafçı Daniel –Giovanni Arvaneh– ve Urfalı muhafazakâr bir ailenin çocuğu olan Ahmet –Erkan Avcı– arasındaki dostluk ve aşk ilişkisi etrafında örülmüştür. Bununla birlikte filmin hikâyesi, cinsel kimlik üzerinde kurgulanmış gibi sunulsa da aslında basit bir cinsel kimlik mücadelesi değildir. Film sadece bir *queer*[1] okuması olmadığı gibi bir *heteroseksist* ya da *homoseksüel* okuması da değildir. Toplumumuzun bütün ayrışmalarının –cinsiyet, boyun eğenler/boyun eğdirenler, militarizm, vicdani ret, Doğu, Batı, aile, tekillik– anlatısıdır. Filmin dramatik kurgusu bu melez yapı içine yerleştirilmiştir. *Zenne* filmi tam bu noktada sahip olduğu bu çoklu bakış sayesinde izleyiciyi toplumsal yargıları, sınırlılıkları ve kendi dışına attığı yamaları sorgulamaya zorlamaktadır. Bu anlatı *normalleştiremediğimiz atıklarımız* üzerine tekinsiz bir denemedir. Bu deneme çalışmasının söylemsel okumasına geçmeden önce, sinema tarihçileri açısından Türk Sinema Tarihi'nde eşcinsel temalı olarak adlandırılan filmlere ve bu filmlerin toplumsal dinamiklerde denk düştükleri yere kısaca göz atmak istiyorum.

Sinema tarihimizde eşcinsel sinema olarak adlandırılacak kategoriden önce konunun travesti karakterlere indirgendiği filmlerle işlendiğine tanıklık ettik. Kronolojideki ilk film Muhsin Ertuğrul'un opera türünde, komik ve sessiz olan *Leblebici Horhor* (1923) filmidir. Türk sinemasında ilk defa bir erkek sanatçı –Behzat Butak– bu filmde ka-

1. *Queer* kelimesi Türkçede garip, tuhaf, yamuk gibi anlamlara geliyor (İngilizceye ise Almanca çapraz kesen, transversal anlamına gelen *quer*'den geçmiş). Bunun yanı sıra, argoda "ibne" demek. Queer kuramının merkezinde de acayip, tuhaf, yamuk, anormal, iğrenç, aşağılık olana: normatif alanın dışında kalana, bu alanın dışında bırakılana, normu ihlal edene bir gönderme ve bu "kötüyü", "anormali" yeniden anlamlandırma imkânı yaratıyor (Yardımcı ve Güçlü 2013: 17). Kavramın teorisi Direk'in ifadelerinde biraz daha netleşir; tüm insanların özellikle de heteroseksüel olmayan insanların önündeki zihinsel engelleri aşmayı hedefler (2012: 73).

dın kılığına girmiştir. İlerleyen yıllarda *Şoför Nebahat* (Metin Erksan, 1960), *Fosforlu Cevriye* (Aydın Arakon, 1959), *Aslan Yavrusu* (Hulki Saner, 1960) gibi filmlerde erkek gibi kadın imgesi üzerinden erkekleşmiş kadınlar yer alırken, *Cilalı İbo* (1959), *Fıstık Gibi Maşallah* (Hulki Saner, 1964) ve *Avanta Kemal* (Cevat Okçugil, 1964) gibi filmlerde ise erkek imgesi kadınlaşmış erkekler üzerinden verilmiştir (Özgüç 2006: 54-57). Rollerin verilişindeki temel fark, kadın karakterler cinsiyetçi bir söyleme maruz kalarak erkek gibi olmanın pozitif anlamlarını izleyiciye yansıtırken, erkekler kadınlaşarak seyirciyi güldürme rolünü üstlenmişlerdir.

Bu erkekleşmiş ya da kadınlaşmış karakterleri takiben Türk sinemasında eşcinselliğin örtülü, hatta çekinik imalarla işlendiği filmleri görmekteyiz. İlk eşcinsel karakterler beklendiği gibi Türk toplumunun baskın ataerkil yapısına bağlı olarak kadın karakterler üzerinden kurulmuştur. 80'li yıllara kadar devam eden bu dönemin başlangıç filmi, genel görüşe göre yönetmenliğini Aydın Arakon'un yaptığı *Ver Elini İstanbul*'dur (1962). Filmde ilk defa iki kadının –Mualla Kavur ve Leyla Sayar– öpüşmesi görülür. Özgüç'e göre "bu bilinçdışı masum bir hasret fotoğrafı gibi görünse de, iki kadının birbirine yaklaşım biçimi içten içe dalgalanmayı dışa vurur". Bunu Atıf Yılmaz'ın 1963 yılında yönettiği *İki Gemi Yan Yana* çalışması takip eder. Filmde Suzan Avcı ile Sevda Nur'un dudak dudağa gelmesiyle izleyici romantik bir lezbiyen ilişkiye tanık olur. Özgüç'ün (2006) düşüncesine göre filmdeki bu deneme henüz cinsel özgürlüğüne kavuşmamış bir toplumda nabız yoklamasıdır. Daha sonra gelen Halit Refik'in 1965 yılında filme aldığı *Haremde Dört Kadın* ilk gerçek çağ filmi olma özelliğinin yanında, Osmanlı yaşamında baskının, haremde lezbiyenliğin ve çağın gizli kalmış cinsel gerçeklerinin yansımasıdır. Filmde konağı çekip çeviren ve Sadık Paşa tarafından bu yönüyle takdir edilen Şevkidil Hanım, bir diğer cariye Mihrengiz ile lezbiyen ilişki yaşamaktadır. Bu dönemde lezbiyen kadın portresi üstü kapalı olarak verilmiştir. 1970'li yılların ortalarında ise lezbiyenlik sömürü aracı olarak seks-komedi filmlerine malzeme olur. Sadece ticari amaçlarla çekilen, seyirciyi tahrik ve tatmin etmekten başka işlevi olmayan seks komedilerine malzeme olan *lezbiyen ilişkilerde* kadınlar amaçsızca öpüştürülmekte ve seviştirilmektedir (2006: 177-9). Türk toplumu

80'lerin ilk dönemine kadar göç-gecekondulaşma, grev-sendikalaşma, işçi-işveren sorunları, kentleşme ve iki darbenin getirdiği sosyal, ekonomik ve kültürel değişimlerle baş ederken, sinema henüz toplumsal gerçeklik anlatılarına yoğunlaşabilmiş değildi.

Darbe sonrası Türkiye'de bir yandan politik, ekonomik ve toplumsal değişimler yaşanırken bir yandan da feminist hareketin etkisiyle cinsiyet konusu kamusal alanda daha çok tartışılmaya ve hegemonik heteroseksist anlayışa karşı olarak cinsel farklılıkların adı telaffuz edilmeye başlamıştır. Bundan sinema da etkilenmiş ve filmlerde kadın karakterler farklı bir biçimde cinsel isteklerini çekinmeden dışa vurabilmişlerdir. Ayrıca, film anlatılarında toplumsal gerçeklik konusuna geçiş yapılarak ataerkil düzene, cinsel tacize, toplumun değer yargılarına ve düşmüş kadınlara vurgu yapılmaktadır. Bu dönemde kadın eşcinselliği hayranlık ve platonik aşk etrafında işlenmiştir. Bunun ilk örnekleri Halit Refik'in *İhtiras Fırtınası* (1983) ile Atıf Yılmaz'ın *Dul Bir Kadın* (1985) filmleridir. Yılmaz'ın filmi içinde Müjde Ar ve Nur Sürer'in arasında süregiden arkadaşlık ilişkisi cinsel eyleme dönüşmeyen bir ilişki olarak izleyiciye sunulur. *Düş Gezginleri*'nde (1992) ise Yılmaz artık daha cesurdur. Senaryoda Doktor Nilgün –Meral Oğuz– ve genelevde çalışan Anjelik –Lale Mansur– adındaki iki kadın arasındaki tutkulu ve cinselliğe de tanık olduğumuz ilişki ele alınmıştır. Bundan dolayı film Türk Sinema Tarihi'ne ağırlıklı olarak lezbiyen ilişkinin işlendiği ilk sinema filmi olarak geçmiştir (Özgüç 2006: 185).

Eşcinsel erkek karakterlerin sinemada yer almaya başlaması ise kadın karakterlere göre daha geç olmuştur. Erkek(lik) ile ilgili tabular bu toplumun geçmişinden miras kalan siyasal, ekonomik, kültürel vb. birikimlerde gizlidir. Bu birikimin ağırlığı altında erkek eşcinselliği filmlerde belli belirsiz motifler içinde verilmektedir. Sinema yazarı Agâh Özgüç 1980 yılında Osman Seden ile Melih Gülgen tarafından çekilen ve Bülent Ersoy'un cinsiyet değiştirmeden önce rol aldığı *Beddua* filminin, sinema tarihimizde eşcinsel bir temayı öykünün bütünü içinde açık bir şekilde işleyen ve tabuyu yıkmaya çalışan ilk film olduğunu belirtir. Türk sinemasında erkek eşcinselliğini, filmin yan anlatılarından ziyade ana konusu olarak ele alan ilk film ise Eser Zorlu'nun yönettiği *Acılar Paylaşılmaz* (1989) filmidir. Film bir avukat baba –Kadir İnanır– ile eşcinsel oğlunun –Kerem Tunaboylu– ilişkisi

üzerine kuruludur (Özgüç 2006: 387). Bu film bir yandan özellikle homoseksüellik konusunu merkeze alırken bir yandan da baba-oğul ilişkisini işleyiş şekliyle aslında eşcinselliği psikolojik bir rahatsızlık temeline oturtmaya çalışmıştır. 1990'lı yılların ortalarından itibaren eşcinsel erkek karakterler daha çok şehrin kaybedenleri ve homososyal ilişkiler bağlamında sunulmuştur. Bunun en önemli örneklerinden birisi 1993 yılında gösterime giren *Gece Melek ve Bizim Çocuklar* filmidir. Filmde Hakan –Uzay Heparı– orta yaşlı bir işadamına –Mehmet Teoman– âşıktır. Filmin hikâye örüntüsü aslında *şehrin dışlananlarıdır* ve eşcinsellik bu dışlanmanın bir parçasıdır. 1990'lı yılların sonundan itibaren artık eşcinsellik sinemada daha açık bir şekilde verilmeye başlamıştır. Bunun örneklerinden biri olan Ferzan Özpetek'in *Hamam* (1997) filminde izleyici açık bir biçimde İtalyan mimar Francesco ve Mehmet'in aşkına tanık olur. Diğer örnekleri ise Mustafa Altıoklar'ın *Ağır Roman*'ı (1997) ve Kutluğ Ataman'ın 1999 tarihli *Lola ve Bilidikid*'idir (Özgüç 2006: 389-91). 2000'li yılların başından itibaren ise sinemadaki eşcinsel filmler ya artık sadece eşcinselliği anlatmaktadır ya da eşcinselliğe reel perspektiften bakmaktadır. Kutluğ Ataman'ın *İki Genç Kız* (2005) adlı filmi karmaşık duygusal ilişkileri, kadınlar arası yaklaşımı, erotik ve erotik olmayan çağrışımları bir arada taşıyan, arzu ve kimlik arasındaki sınırı flulaştıran bir anlatı olmuştur (Güçlü 2012: 429). 2009 yapımı Mahsun Kırmızıgül'ün yönettiği *Güneşi Gördüm* adlı film ise, öteki ile birlikte eşcinselliğin sosyal ve travmatik neticelerini yoğurmaya çalışmıştır. Bu filmlerle eşcinsellik ve homofobi konuları birlikte işlenmeye başlamıştır.[2]

Türk Sinema Tarihi'nde 90'ların ortasına kadar özellikle eşcinsel karakterler şarkıcı kadının çantasını taşıyan, gülünç, yalancı ve sahtekâr kişiler olarak sunulmuştur. İzleyicinin gözünde eşcinseller güldüren ya da *arkadan vuran* kişiler olmuştur. Genellikle kadınları tuzağa düşüren, tiksindirici, tuhaf ve ürkütücü tiplerdir. Bu filmler üzerinden normallik bir kere daha taçlandırılmıştır. Bununla birlikte, 90'ların son döneminden itibaren eşcinselliği konu alan filmlerin temelindeki ötekileşme pratiğinde, eşcinseller ve toplumun kaybedenleri arasında bir bağ kurulmaya çalışılmıştır. Bir yandan anlatılar bü-

2. Bu çalışmada adı geçen filmlerle ilgili olarak bkz. www.sinematurk.com.

tün ötekilerle birlikte ele alınırken bir yandan da *fobiler* sandıktan çıkarılır. Bu anlamda baktığımızda *Zenne* filmi de çok ciddi bir malzeme sağlamaktadır. Yazımın devamı Doğu ve Batı ekseni temel alınarak erkeklik kurgusu, homofobi, töre ve namus cinayetleri etrafında şekillenecek. Ayrıca filmin ötekine karşı geliştirilen ayrımcı ve yok edici hareketleri olumsuzlamaya çalışırken genel söylemi ne kadar meşrulaştırdığını da tartışacağım.

Doğu'nun Batı'yla İmtihanı: "Öteki"nin Eşcinselliğe Bakışı

Bir arada yaşamasını öğrendiler. Birbirlerini sevmeyi öğrendiler. Beraber dans etmeyi öğrendiler.
Birbirlerine güvenmeyi öğrendiler.
Ve sonunda...
... hayata devam edebilmeyi öğrendiler.

Zenne

Yukarıdaki alıntı *Zenne* filminin final sahnesinde Daniel'in neredeyse filmi özetlediği, bir öteki anlatısının tersine çevrilmiş düşsel yorumudur. Neden düşseldir? Çünkü Baudrillard'ın belirttiği gibi, "... ötekinin kökünü kazımak için girişilmiş olan her şey ötekinin yok edilemezliğini, yani ötekiliğin sürüp giden kaçınılmazlığını kanıtlıyor. Ötekilik her şeye direnir: Fethe, ırkçılığa, soykırıma, farklılık virüsüne, yabancılaşmanın psikodramına. Bir yanda, öteki çoktan ölüdür, öte yandaysa sürüp gitmektedir. Büyük oyun budur" (akt. Uluç 2009: 30). Film senaryosu bu büyük oyunun temsili üzerine kuruludur. Bu temsil öteki kurgusuyla başlar. Bu kurguya geçmeden önce çokkatmanlı olan öteki ile neyi kastediyoruz ona bakmak istiyorum.

Öteki, insanlık tarihi kadar eski bir olgu olup, insanoğlunun kendini en önce fiziksel olarak fark etmesi ve daha sonra kimliğine –cinsiyet– yönelik ilk algısıyla başlar. Bu algı ilk önce bizim içimizde yaşar ve her birimizdeki farklılık bilinci oluştuğunda yabancı ortaya çıkar (Kristeva 2005). Öteki olma hali bize benzemeyenlerin farklılığının değişmez hatırlatıcısıdır. Bu farklılıklar biz ile bizim dışımızdakileri keskin şekilde ayrıştırır. Ötekini kurgulamamızı sağlayan "biz"

kimliği bir tane değildir. Bunun içi, doğduğumuz andan itibaren çeşitli tanımlamalarla dolar. Dinimiz, memleketimiz –köyümüz, semtimiz–, soyumuz, mesleğimiz, ideolojimiz, aile içindeki yerimiz –baba, yaşlı bir büyükanne veya çocuk vb. olmamız–, futbol takımımız, cinsiyetimiz –erkek veya kadın oluşumuz–, insan halimiz de öne çıkar ve bunlar bir *biz* kimliği oluşturur. Tehlikeli olan ise bu kimlik zorlamalarının etkisiyle sürekli bir düşman algısıyla birlikte yaşanmasıdır. Düşmanımız olan öteki bizden farklı olduğu için suçlu olarak doğmuştur: O, öznenin sahip olduğu özelliklerden yoksundur, ama aynı zamanda da radikal farkından dolayı öznenin istikrarlı dünyasına bir tehdit oluşturmaktadır (Uluç 2009: 45-46). Bu tehdit kurulu düzeni bozar. Düzeni bozan bizim için yabancı ve terörist olarak nitelendirilirken, toplumun genel olarak kabul ettiği maddi ve manevi değerlerden, duyarlılıklardan yoksun, *sapmış değerlere* sahip bireylerden oluşur. Ötekilik bu anlamda kaygan bir zeminde dolaşmaktadır. Film işte tam da bu kaygan zemin hikâyesi üzerine kurulur.

Bu kaygan zeminde, Batı-Doğu karşıtlığına bir de Doğu'nun Batısı olma durumu eklenir. Bu karşıtlıkta aile örüntüleri, ahlak, utanç, cinsiyet, cinsel yönelim, töre, namus, şeref, vicdan ve şiddet kavramları homofobiyle birleştirilerek incelenmiştir. Aslında film anlatısı bir anlamda bizleri homofobik söylem üzerinden oryantalist söylemin Doğu-Batı iklimine taşır. Said'in vurguladığı gibi Doğu, Avrupa'nın sessiz ötekisidir (1998: 73). Bu sessiz öteki her anlamda Batı'dan geri kalmıştır. Ayrıca Bertrand Bareilles'in *İstanbul'un Frenk ve Levanten Mahalleleri* (2003) adlı seyahatnamesinde, Doğu genellikle "barbar", "cahil", "tembel", "pis", "kaba" insanlardan bir araya gelmiş olarak yansıtılmaktadır. Buna Root tarafından bir de "esrarlı", "tehlikeli" ve "çetin" bir yer düşünceleri eklenmiştir (1999: 169). Doğu'ya ait bu tasarılar filmin ilk karelerinden itibaren kendini gösterir. Film savaş muhabirliği yapan Alman karakter Daniel'in Afganistan'daki görüntüleriyle açılır: Daniel, savaşın ortasındaki ya da fiilen Batı'nın savaştan çekildiği yerde, ajansı için yürek burkan bir fotoğraf karesi getirmek zorundadır. Bunun için en iyi malzeme her savaşta olduğu gibi çocuklardır. Afgan çocuklarının yürek burkan halini yansıtabilecek – hatta onu babaları varsaymalarına yol açacak– dramatik bir fotoğraf çekebilmek ümidiyle bir grup çocuğu bomba düşme tehlikesi olan,

açıklık bir alana götürür ve orada çocukların fotoğrafını çekmeye çalışır. O an beklenen olur, Daniel ile Afgan çocukların üstüne bomba yağar. Bu patlama ve ölüm sahnesi film boyunca Daniel'in vicdanını yoklar. Vicdan hesaplaşmasında Daniel ve bir ceza olarak kendini sürgüne mahkûm eder, başka bir Doğulu mekâna, İstanbul'a gider. Daniel için neden İstanbul sorusunun yanıtı, "Romantik biri değilim. Masalları da sevmem. Zaten İstanbul'a bu sebeple gelmedim. Kendimi burada, gözlerime ve beynime dolan ateş ve tozlardan uzakta daha güvende hissettim sadece..." şeklindedir.

Bu seçim bizi Doğu'yla ilgili başka bir görüşe sürükler. Batı, Doğu'yla ilgili fikirleri gezginlerin gözünden elde etmiştir. Bu anlamda da gezgin, Doğu'nun "garip" zevkleriyle karşılaşmaya hazırdır. Gezginin gözünde Doğu "garipliklerin" yaşandığı bir bölgedir (Said 1998: 172). Daniel aslında İstanbul'da "gizemli", "egzotik" ve "fantastik" mekânlar görmeyi umut ederken, bir yandan da Doğu'nun garip zevklerini keşfetmek istemektedir. Bu keşif isteği Daniel'i Zenne'ye[3] ulaştırır: Zenne –Can– karakteri Doğu'nun garip ve fantastik söyleminde önemli bir yere sahiptir. Bu fantastik ve egzotik söylem, Zenne'nin İstanbul'un loş mekânlarındaki fal bakma örüntüsüyle tamamlanmıştır.

Zenne karakteri üzerinden başka bir ötekilik kavramına geçiş yapılmıştır. Bu, Doğu'nun, Batı ve Doğu'nun Batısına karşı eşcinsellikle imtihanıdır. Çünkü cinsellik de ötekileştirme pratiğinin işlediği güçlü alanlardan biridir. Bu imtihandaki en önemli sorun homofobidir. Homofobi anlatısı filmin içinde çokkatmanlı olarak verilmiştir. Bu katmanları açmaya başlamadan önce homofobinin sosyal bilimler literatüründeki tartışma alanına bir göz atmak istiyorum. Kavramın habercisi olan Dr. Wainwright Churchill, 1967 tarihli *Erkekler Arasında Homoseksüel Davranışlar* adlı çalışmasında "homoerotophobia" terimini kullanmıştır. Homofobi kavramını ise ilk kez Amerikalı bir kli-

3. Zenne, orta oyununda ortaya çıkan bir karakterdir. Zenneler, kimi zaman makyajla, kimi zaman ayrıntılı bir şekilde gösterilen kadın kıyafetleriyle, kimi zaman da ses ve beden hareketlerindeki bazı değişikliklerle kadını bir erkeğin bedeninde canlandırmışlardır. Zenne, kaşlı gözlü, endamlı, hareketleri, sesi, tavırları kadınımsı olan erkeklerden olur. Köçek ve tavşanlara yakıştırılan eşcinsel imaları, zenne tipini canlandıran oyunculardan uzak bir değerlendirmedir. Çünkü burada söz konusu olan kadın taklidinin yapılmasıdır (Kılıç 2009: 356-7).



Zenne, M. Caner Alper, Mehmet Binay, 2012.

nik psikolog olan George Weinberg, 1972'de yayımladığı "Toplum ve Sağlıklı Homoseksüel" adlı yazısında kullanmıştır. Aynı zamanda bir Lezbiyen, Gey, Biseksüel ve Transgender (LGBT) dostu olan Weinberg, kavramı "Grekçe'deki 'ayrı' ve 'korku' kavramlarından hareketle, heteroseksüellerden farklı bir cinsel yönelimi olanlara yönelik akıl dışı korku olarak tanımlamaktadır" (Ataman 2010: 16). Weinberg homofobinin beş nedeni olduğunu söylüyordu: "Ona göre bunlardan ilki ve günümüzde genel olarak kabul edileni homofobi, kişinin kendinde eşcinsel arzular olmasından duyduğu gizli korkuya bağlıdır (psikanalize aşina olanlar, bebeklikteki anal cinselliğin ve bununla ilgili tabuların önemini, iğdiş edilme ve erkekliği kaybetme korkusunu vurgulayacaklardır). Diğer dördü, dinin etkisiyle, bastırılmış kıskançlıkla, eşcinselliğin yerleşik değerleri tehdit etmesiyle ve özellikle de cinselliği dölleme ve aile ile sınırlayan ideolojileri tehdit etmesiyle ilgilidir" (akt. Segal 1992: 200-1).

Homofobiyle ilgili genelde kişisel olarak duyulan korku tanımlamasına ağırlık verilmektedir. Oysaki homofobi daha ziyade, kültür ve anlam sistemleriyle, kurumsal ve sosyal geleneklerle ilişkili olarak ele alınması gereken, politik bir alanda oluşan gruplar arası bir sürece işaret etmektedir. Eşcinselliğe yönelik homofobik tutumlarda meseleye

dinsel arka planın yanında cinsiyete dayalı ötekiler yaratma süreçleri, heteroseksüellikten farklı cinsel yönelimleri olan insanların bazı yurttaşlık haklarının inkâr edilmesi ve toplumun politik düzenlenişiyle ilgili boyutlar da eklenmektedir. Heteroseksüellikten farklı cinsel yönelimlere sahip insanlar "anormal" ya da "sapkın" olarak kabul edilirken, homofobi cinsiyetçi kullanımıyla "insanlığın korunması ve kontrolü" için bir mekanizma haline gelmektedir (Göregenli 2011: 354-5).

Toplum niye korunmalıdır? Bu nedenle eşcinsellik toplum tarafından bir hastalık, sapıklık ve günah olarak algılanmıştır. Bu günaha sahip olanlar etiketlendirilir. Onlar bu etiketle ortaçağda cadıların kırmızı işaret taşımaları gibi diğerlerinden ayrılarak, ötekileştirilir.

Bu kurgu "hasarlı, zayıf ya da başka şekillerde dış(kı)lanmış cinsiyetleri eşcinsellere atfetmek, gey erkeklerin 'dişil' ya da lezbiyenlerin 'eril' olarak nitelenmesi üzerinden işlediği için eşcinsel edimlerin icrasına yönelik homofobik terör olarak yansımaktadır." Çoğunlukla uygun cinsiyeti kaybetmeye yönelik bir terör olduğu için, "bundan böyle gerçek veya uygun bir erkek olmamak" veya "bundan böyle gerçek ya da uygun bir kadın olmamak[tır]" (Butler 2013: 139).

Filmde sık sık gönderme yapılan erkek olma öğretisi, genellikle erkeklerin erkeksi olmak için ne olmamaları gerektiğine dayanır. Erkeksiliği temellendirici olumsuzlama, anne veya kadın olmamaya karşılık gelir (E. Badinter'den akt. Abreveya 2002: 16). Kadın olmak bir erkek için eksik ve kusurlu olma durumudur. Bu yüzden daha çocukluğunda erkeğin yoğun kadınsı bileşeninin bastırılması gerekir. Bunu dile getirmesi ya da kadınca davranması, kendini aşağılayıcı yorumlara, alaya ve "kız gibi oğlan" kabilinden düşmanca lakaplara maruz kalması anlamına gelir.

Erkeklik kurgusu film anlatımı içinde genel yaklaşım olan oryantalist bakış açısıyla birlikte işlenmiştir. Bir yanda İzmirli ve asker çocuğu olan Can –Zenne– ile Urfalı bir aşiret çocuğu olan Ahmet ve filmin en Batılısı olan Alman fotoğrafçı Daniel, diğer yanda da bunların aileleri bulunmaktadır. Filmde erkek olma öğretisine yapılan aşırı gönderme Doğu söyleminin içinde kendine oldukça geniş bir yer bulmuştur. Bunun en belirgin örneğini Ahmet'in çocukken töresine ve dinine sıkı sıkıya bağlı olan annesiyle –Rüçhan Çalışkur– arasında geçen bir anıda buluruz. Bu anı aslında öyle bir kırılma noktasıdır ki, hem annesi

hem de onun için kâbusların başladığı an olur. Bu an Ahmet'in küçük yaşlarından kız kardeşinin dans kıyafetlerini giyip dans etmesine, yani erkeklik öğretisi için kabul edilmeyecek bir hata yapmasına dayanmaktadır. Bunu annesi –Kezban– gördüğünde çocuğunun eksik bir erkek olmasından duyduğu dehşetle önce giysileri yırtar, arkasından da Ahmet'i cezalandırır. Annesi bir Doğulu olarak heteroseksist dünyanın içine batmıştır ve oğlunu yok etme noktasına varacak bir cezalandırma yöntemine başvurur. Bu cezalandırma bir yandan Ahmet'i duyduğu arzudan dolayı utanca boğarken, bir yandan da film boyunca Ahmet'in zihninde ve gündelik hayatında etkisini devam ettirir.

Ahmet'in maruz kaldığı heteroseksist söylem Doğu ile ilişkilendirilmiştir. Doğu penceresinden baktığımızda, bu heteroseksizm ve önyargılı söylemde ideoloji, otoriterlik, muhafazakârlık ve insanlar ya da gruplar arasındaki doğal hiyerarşi inancı gibi her türden ayrımcılıkla ilgili gruplar arası bir dünya görüşüne işaret etmektedir. Bu dünya görüşü genel olarak sağ ve(ya) muhafazakâr(lık) olarak nitelendirilebilmektedir. Bununla birlikte bu dünya görüşünün, ayrımcılığı besleyen değerlere daha yakın olduğunu bilsek de, bir tür maço-bireycilikle beslenen "modern"" yaşam ideolojilerinin de yeni bir faşizm türünün –"simgesel faşizm"– arka planını oluşturduğu ve bu dünya görüşünün sadece "sağ" ideolojileri kapsamadığı da gözardı edilmemelidir (Göregenli 2011: 356). Filme baktığınızda ise bu gözardı edilmeme işinin önemsenmediğini görmekteyiz. Bunun için Daniel, Can ve ailelerine bakmamız yeterlidir. Tam bir Batılı karakter olan fotoğrafçı Daniel ile ailesi arasında daha eşitlikçi ve çok da birbirlerinin hayatlarına müdahale etmeyen bir görüntü vardır. Erkek olma öğretisinin Doğu'nun Batılıları için taşıdığı yıkıcı etkisi ise filmde neredeyse hiç hissedilmemektedir. Neredeyse diyoruz, çünkü bunun tek istisnası Can'ın ağabeyi Cihan'ın –Tolga Tekin– aslında Doğu'da yapılan askerliğe bağlı olarak yaşadığı ağır depresyonun etkisiyle söylediği sözlerdir. Bu sözlerden birisi, Cihan'ın annesiyle tartıştığı bir diyalogda sarf ettiği "... pazardan aldım oğlan, eve geldim kız çıktı" sözleridir. Yine de bu sözlerin ağırlığı, ağır depresyon kılıfıyla yumuşatılmıştır. Bunun haricinde Can'ın ailesinin diğer fertleri –Can'ın teyzesi Şükran –Jale Arıkan– ve annesi Sevgi –Tilbe Saran– ile oldukça yakın, belki de fazlasıyla duygusal bir ilişkisi vardır. Can'ın bir zenne olması,

onun efemine kıyafetleri ya da cinsel tercihi onlar için olumsuz bir düşünceye ve endişeye neden olmaz. Tek endişeleri oğullarının "hegemonik bir erkeklik kurumu olan askeriyeye yakalanmasıdır". Can'ın annesiyle yaşadığı çok yakın ilişki de zihinlerde soru işareti oluşturmaktadır. Psikanalitik olarak çocuk doğar doğmaz anneyle bir bağ kurar. Bu bağ, çocuğu giderek anneye bağımlı hale getirir ve kendisini onunla tanımlamasına yol açar. Onunla ortak bir yaşam içindedir ve kendini ondan ayıramaz (Chodorow 1974: 46-50). Bu ayrılamama durumunun şiddeti, filmde, Can ve annesi arasında yoğun bir şekilde verilmiştir. Bu yoğun ilişkiyle ilgili ikili bir okuma yapılabilir. Birincisi, Batılı aile örüntüsünün çocuk ve çocuğa verdiği değer arasındaki ilişkinin pozitif yansıması olarak yorumlanabilir. Bu değer ayrıca Foucault'nun cinsellik yorumunun yansımasıdır. Ona göre cinsellik, "zamanı geldiğinde keşfedilmesi gereken bir hakikat değil, kişinin arzularını ortaya koyarken seçmiş olduğu bir yol, bir davranış biçimidir. Cinsellik bir yazgı değildir; kişinin nasıl yaşamak istediğine dair yaptığı bir tercihtir" (2003: 277-8). İkincisi ise psikanalitik açıdan erkek çocuğun büyüdükçe anneden bağını koparamadığı için tekrar metaforik olarak anne karnına dönme isteği olarak da yorumlanmasıdır. Gilmore ataerkil sistemin erkek çocukların bu geri dönme isteklerini bastırmasından ve ortaya çıkmasını engelleyecek şekilde örgütlenme gösterdiğinden bahseder (1990: 194-5). Bu örgütlenme sistemi bir ideoloji olarak toplumda cinsiyetçi ideolojiyi ve homofobiyi inşa eder.

Bu inşa sürecinde heteroseksist erkeklik kurgusu erkek babalarının omuzlarına daha fazla yük bindirmektedir. Çünkü erkeklik kurgusunda erkek olmak babayla yaşanan bir süreçtir. Eğer erkek çocuk başarısız ya da sorunlu bir biçimde inşa edilmişse, ilk önce baba toplumun gözünde kusurlu olur. Onun da erkekliği krize girer. Bunun sonucunda da erkek eşcinsel babaları kendi erkeklikleriyle barışmamış ve büyük bir olasılıkla da kendilerini *latent* (örtük) eşcinsel olma önyargısının karşısında bulurlar (Nil 2010: 106). Filmde Ahmet'in artık anne ve babasına karşı geldiği ve en uç noktada ailesini polise şikâyet ettiği olaydan sonra annesi ve babası –Ünal Silvar– arasında geçen diyaloglarda bu algı açıkça görülmektedir. Ahmet'in babasına telefon etmesinden sonra annenin babayı aşağıladığı diyalogları duyarız.

Ahmet'in annesi: Söyleyemedin mi? Niye geri çağıramadın?
Baba: Bir yolunu bulurum.
Anne: Biz zıkkım yerken mi? Ne hayrı olacak bu oğlanın sana? İflas ettin. Hayırsızlık soframızda. Bak! Dişini bile sattın. Suratına, suratına gülüyorlar, görmüyor musun? Karakola çektirdi oğlan bizi. Alay konusuyuz, yıllar var. Sokakta, nesihte, çarşıda, camide. Şimdi bir oğlan daha veririm kucağına, şimdi. Ama bu gerekir. Erkek ister.
Baba: Bir oğlan, bir kız çocuğu verdim kucağına. Nankörlük etme!
Anne: Oğlan doğdu, erkek olamadı. Hayra dönmedi.
Baba: Deli deli olma, Kezban.
Anne: Allah belanı vere, ibne! Armut dibine düştü işte. Gücün eksik, sesin kısık! Allah belanı versin! Uğursuz. Onursuzsun...

Bu diyaloglardan Ahmet'in annesinin çocuğunun eksik ve kusurlu olmasından babasını sorumlu tuttuğunu anlıyoruz. Annesinin gözünde hem Ahmet hem de babası erkekliğini kanıtlayamadıkları için iğdiş edilmişlerdir. Bunun yanı sıra annesi Can'ın babasına yönelik böyle bir yargılama yapmamaktadır. Bu bağlam bize Sancar'ın belirttiği, "babasız olmak iktidar ilişkisine girmemenin bir özgürleştirici etkisi" düşüncesini hatırlatmaktadır (2009: 138). Peki bu erkek olma kurgusu Ahmet, Can ve Daniel ekseninde filmde nasıl işlenmiştir? Aslında filmin kendi içindeki ilginç yaklaşımlarından biri de budur. Erkeklik kurgusunu gerçekte içselleştiren Ahmet'tir. O, kendini öncelikle bir erkek olarak tanımlamaktadır.

Bu kurguyla ilgili olarak bir parantez açmak gerekir ki, belki de filmin hikâyesinin dayandığı gerçek hikâyede, Ahmet Yıldız'ın "Ayı Grubuna"[4] üye olması bu şekilde bir senaryo yazılmasında etkili olmuş olabilir. Bununla ilgili ilk işaret, Ahmet'in annesinin peşine taktığı Zindan'dan –Aykut Kayacık– kaçarak sığındığı yerde Can ile arasında geçen diyalogda yer alır.

4. Türkiye'deki "Ayı hareketi (*Bear movement*)" ve "Ayılık" yaklaşık 1997-98 yılında "Türkiye Ayıları Grubu"nun ortaya çıkmasıyla hem eşcinsel hareket içinde, hem Türkiye kamuoyunda bilinmeye ve görünür olmaya başladı. 2000 yılı başlarında "Türkiye Ayıları Grubu"nun ayrışmasıyla "Anadolu Ayıları Grubu" ve "Türkiye Ayıları Grubu" isminde iki grup olarak varlıklarına devam etti. İlk basılı ayı dergisi *Pençe*'yi 7 sayı çıkaran Anadolu Ayıları 2006'dan 2007'ye kadar bir yıllık sessizlikten sonra yeniden yapılanarak, isim, yöntem ve söylem değişikliğine giderek 2007 yılı başlarında "İstanbul Ayılar Grubu" ismini aldı. Türkiye Ayıları Grubu *Beargi* isimli Cyber bir ayı dergisini yayımlamaya devam ediyor. Bkz. Renay 2012.

Can: Öküzsün!
Ahmet: Ayı. Öküz değil, bak! Ayı.
Can: Hepiniz birer ayı görüntüsünde papatyasınız. Kıldan tüyden yırttınız zannediyorsunuz ama...
Ahmet: En azından erkek gibiyiz.

Ayrıca filmin devamında Ahmet'in parlak giysilerden, efemine konuşmalardan ve görüntülerden kaçınması da bunun somut bir örneğidir. Ayıların toplumsal cinsiyet rollerini sabitleştirmeleri olarak da yorumlanabilir. Ayılara göre efemine erkekler cinsel haz objesi olamazlar, çünkü erkek erkektir, kadın da kadındır. Bu görüş aslında Judith Butler'in heteroseksüel mantık olarak nitelediği şeye denk gelir. "İki cinsiyet olmalıdır: farklı ve değişmeyen. Ayılar'ın 'adam gibi adam', 'erkek gibi erkek' söylemleri ve efemineleri dışlamaları da bu amaca hizmet etmez mi? Ayılar arasındaki bu efemine karşıtlığı aynı zamanda içselleştirilmiş bir homofobinin de belirtileri olarak görülebilir. Çünkü homofobi basitçe eşcinsellikten ya da eşcinsellerden korkma ya da nefret etme olarak değil, eşcinsel görünmekten duyulan korku olarak da okunabilir" (Taş 2012: 316-7). Ahmet de aslında tam olarak bu korkuyu yaşamaktadır. Mensubu olduğu coğrafyanın erkeklik kurgusuyla arasındaki bağ o kadar katıdır ki, ilk kimliğini o da erkek olarak nitelendirmektedir. Her şartta bu erkekliği kaybetme riskinden ölesiye korkmaktadır.

Filmin içinde erkeklik kurgusu ve homofobiyle birleştirilen diğer bir konu da askerliktir. *Zenne* filminin temel kurgusundaki homofobik söylemin oluşumunda askerlik kurumu önemli bir yer teşkil ediyor. Filmin ilk dakikalarından itibaren askerlik kurumuna gönderme yapılmaktadır. Eşcinsellik ordu, polis kuvvetleri, erkek hapishanesi, futbol takımı veya itfaiye gibi görece olarak sırf erkeklere ait olan kurumlarda düzen ve disiplini bozan bir olgu olarak görüldüğü için homofobik ideoloji bu kurumların bütün kıvrımlarına sinmiştir. Özellikle askerlik ideolojisinde "... heteroseksüel erkekler sağlam olarak nitelendirilirken, eşcinsel olanlar çürük olarak konumlandırılarak değerler hiyerarşisinde dışa atılıyor". Heteroseksüel erkek bedeni vatanı koruyabilecek sağlamlıkta tanımlanırken, eşcinsel erkek bedeni yasak eşcinsel alanda olduğu için –bir anlamda vatanın ideal erkek profiline ihanet ettiği için– çürüklükle özdeşleştiriliyor. Bu sağlam erkekler,

kahraman koruyucular olarak erkeklik değerleriyle uyum gösterecekleri "kışla" eğitimi süreçlerinden geçerek savaşa hazırlanırlar. Bu süreçte erkek olma öğretisinden dışarı atılan şeyler –kadın olma temeline dayanan her şey– dışlanıp aşağılanır, farklı cinsel eğilimi olan erkekler de askeri birliklerden atılır. "Askerlik eğitimi" aslında bir tür "hegemonik erkekliği öğrenme okuludur" (Sancar 2009: 153-5).

Hegemonik erkeklik kurgusunun güvencesini pekiştirmeye yönelik kontrol sistemi, bizim askeri kurumlarımızda askere kabul işlemlerindeki muayene sürecinde yaşanır. Bu muayene sürecinin yapılış şekli bile insan haklarının ihlalidir. Bu ihlal şekli zorunlu rektal ve psikolojik muayeneler, zorla hastaneye yatırma ve cinsel ilişki halindeyken yüzü görünebilecek şekilde fotoğraf talebi gibi halleri kapsar. Ancak eşcinsellik ordu için yine de görünürlüğünün "derecesi", dolayısıyla da "fark edilebilirliği" çerçevesinde ele alınır (Eşsiz 2013: 192). Filmin bütününde öncelikle Can'ın ve annesinin askerlik kurumundan kaçma hikâyesi sürerken, Ahmet bu konuda daha karmaşıktır. Ta ki ailesinden kaçmak için yurtdışına gitme zorunluluğu doğana kadar... Askere gitmemeyi sağlamak onlar için yukarıdaki ihlalleri kabul etmek demektir. Fakat bu kabulü sahneleme şekli bile farklılık gösterir. Ahmet bunun için bir Doğulu olarak en zor seçeneği tercih etmiş ve Daniel ile homoseksüel bir ilişkisi olduğunu kanıtlayacak bir fotoğraf getirmeyi seçmiştir. Belki de orada gerçekleşecek bir muayene onun erkeklik onurunu zedeleyecektir. Film içinde Can ve Ahmet'in muayene kuruluyla yaşadığı diyaloglar çok keskin bir şekilde birbirinden ayrılırken, homofobik ideoloji tam olarak ortaya konmuştur.

Muayene Kurulu (M. K.): Nerelisin, evlat?
Ahmet: Urfa.
M. K.: Vay, Urfa.
M. K.: Bölücü değil bu, alıcı. Ne iş yapıyorsun sen?
Ahmet: Zenneyim, efendim.
M. K.: Oğlum, erkek adam dans eder mi?
Ahmet: Ben hep küçüklüğümden beri dans etmeyi seviyorum yani.
M. K.: Güzel işte. Aslan gibisin. Alalım seni askere. Aç-aç'a da çıkarsın. İstediğin kadar dans edersin.
Ahmet: Geyim.
M. K.: Evladım, yüksek sesle konuş! Anlamadık.
Ahmet: Homoseksüelim.

M. K.: Peki, nereden anlayacağız?
Ahmet: Ben fotoğraf...

Doktorlar bakarlar ve önlerindeki Ahmet'in evrakına sertçe damga vururlar. Çünkü onlar için homoseksüelliğin görünürlüğünü sağlayacak kanıt yeterince açıktır. Can'ın Muayene Kurulu ile yaşadığı diyalog ise daha farklıdır. O, askerliğin istediği görünür kanıtı getirmeyi reddetmiştir. Bunda babasının eski bir binbaşı olması ve bu görünürlüğün kanıtına yönelik baskıyı kabul etmeme görüşü önemlidir. O, çözümü kendince bu ideolojiyle dalga geçmekte bulmuştur.

M. K.: Baban ne diyor lan senin bu ibne haline?
Can: Efendim. Babam da sizin gibi binbaşıydı. Güneydoğu'da şehit oldu. Bilmiyorum şimdi ne düşünüyordur...
M. K.: Ver şu zarfı. Bu ne?
Can: Pardon, yanlış zarfı getirmişim.
M. K.: Biz sana doğrusunu gösteririz. Al şunu.

Can bu dalga geçme halinin cezasını en ağır şekilde ödemiş ve muayene odasına gitmek zorunda kalmıştır. Bununla birlikte, kapıdan çıkış sahnesinde onu savaşı kazanmanın gururu içinde görürüz. Tüm bunların ortasında Alman Daniel ise bu sürece bir anlam verememektedir. Neden homoseksüel olduğunun aleni olarak kanıtlanması gerektiğine bir anlam verememiştir. Bu bir Batılının kolaylıkla anlamlandıramayacağı bir şeydir. Çünkü erkeklik, bizde önce ailede sonra da kurumlarda öğrenilir ya da zorla öğretilmeye çalışılır. Diğer yandan, genel olarak erkeğe üstelenen roller toplumsal olarak ona bir üstünlük, bir avantaj sağlar. Connell'den ödünç aldığımız tanımlamayla, "erkekler toplumsal avantajlarının bedelini ödemekte, hatta bazen bu bedeller çok yüksek olmaktadır" (1998: 12-13). Çalışmanın bundan sonraki kısmında, bu bedelin en uç noktası olan homofobik terör, "namus", "töre" ve "şeref" kıskacında ölüme giden yolculuğu inceleyeceğim.

Batı'nın Vicdanına Karşı Töre'nin Savaşı: Dürüstlük Öldürür

Filmin kamuoyunda en çok tartışma yaratan bölümü hiç kuşku yok ki Ahmet'in öldürülme sahnesidir. Hikâyenin esinlendiği gerçek olayda, Ahmet Yıldız'ın kendisi de 15 Temmuz 2008 yılında namus cinayetine kurban gitmiştir. Bu cinayet yurtdışında da ses getirmiş, *Independent* gazetesi (19 Temmuz 2008) olayı "Türkiye'nin ilk eşcinsel namus cinayeti mi?" şeklinde duyurmuştur. Türkiye aslında adına bazen töre bazen de namus cinayeti denen şiddet olaylarına alışıktır. Bu cinayetteki fark, bizim alışık olduğumuz namus ya da töre cinayeti kurbanlarının kadın ve heteroseksüel olmasıyken, burada kurbanın erkek ve homoseksüel olmasıdır. Film bu anlamda *Independent* gazetesinin de belirttiği gibi, diğer namus cinayetlerinin uğradığı akıbete uğramasını, yani olayın halının altına süpürülüp unutulmasını engellemekte bir araç olmuştur. Buna ilaveten, film bir taraftan önemli bir toplumsal gerçekliğe işaret ederken, diğer taraftan konuyu ele alış biçimiyle eleştirilere maruz kalmıştır. Bu bağlamda ben de çalışmamı bu çerçeveye oturtmak niyetindeyim. Konuyu öncelikle namus ve töre kavramları açısından irdeleyeceğim.

Töre, Türkçe Sözlük'te "bir toplulukta benimsenmiş, yerleşmiş davranış ve yaşama biçimlerinin, kuralların, görenek ve geleneklerin, ortaklaşa alışkanlıkların, tutulan yolların tümü ve bir toplumdaki ahlaksal davranış biçimidir" (1998: 1342). Namus kavramının sözlük anlamı "bir toplum içinde ahlak kurallarına beslenen bağlılık; dürüstlük, doğruluk; sililik, iffet" şeklindedir (982).

Namus kavramıyla Türkiye'nin pratiği kadın üzerinden işlemiştir. Namus, kadınları kontrol altında tutan bir kültürel normdur. Cinsel ahlaka ilişkin değer ve kurallardır. Namusun anlamı gülmemek, gezmemek, sevmemek, bir şarkı istememek, eğitim ya da bilgi istememek, konuşmamak, cinsel zevki tatmamak ve daha buna benzer bir sürü şeydir. Namusun anlamı itaat etmektir, boyun eğmektir. Namus kavramını şiddete dönüştüren en önemli kavram ise utanç ve şeref kavramlarıdır. Antropolog Julian Pitt-Rivers 1965 yılında şeref kavramının tanımını şöyle yapmıştır: "Şeref, kişinin kendi kendisine ön-

gördüğü ve bağlı olduğu topluluğun ona verdiği değerdir" (akt. Gezik 2003: 13). Utanç, şeref ve namus arasında cinsiyete dayalı üçlü bir ilişki vardır. Namus kadını utanç, erkeği ise şeref değerleri çerçevesinde tanımlar. "Kendi cinselliğinden duyduğu utançla kadın erkeğin namusunu sakınmakla, erkek ise şerefi için kadının cinsel saflığını ve/veya kendi namusunu, şiddet ve zora da başvurarak denetlemekle sorumludur" (Peristiany'dan akt. Tahincioğlu 2010: 142). Bu üçlü ilişkide utanç, şeref ve namus kodları toplumdan topluma değiştiği için çok kaygan bir zemindedir. Namus kavramı özellikle cinsiyet ve cinsellik üzerinden kurgulandığından, kadının cinsel temizliği, yani saflığı esastır. Erkek bunu korumakla görevlidir. Erkek eğer bunu koruyamazsa erkekliğinden utanç duymaya başlayacaktır. Çünkü erkek, erkeklik görevlerinde sınıfta kalmış olacaktır. Erkek onurunu kurtarmak ve utancı kendisinden uzak tutmak için çevre onu "öldürme" hakkını kullanmadan, o erkeklik hakkını kullanıp şerefine yeniden kavuşmak için utancın kaynağını yok etmek zorundadır. Böyle davranma hakkı tamamen ona aittir ve kimseye devredilemez. Bunu başkalarına –polis, adliye veya üçüncü kişilere– bırakmak bir erkek açısından yalnızca pasifliğin, daha doğrusu kadınsılığın bir işareti olacaktır (Rivers' tan akt. Gezik 2003: 15). Şeref kurallarını uygulayan erkek kaybettiği eski otoritesini ve saygınlığını geri alacaktır. Ona ve mensubu olduğu grubun kurallarına itaatsizlik böylece cezalandırılmış olacaktır (Gezik 2003: 17). Bu yok etme refleksinde en önemli yok edici erkektir. Namus ve törenin işleyişinin güvencesi toplumda erkek üzerinden garanti altına alınır. Erkek bu baskıyı üyesi olduğu topluluğun sosyal dışlamada kullandığı yargılarla hisseder. Çünkü Türkiye'de namussuz erkek demek güvenilmez ve ailesinin üzerinde denetim mekanizmasını kaybetmiş kişi demektir (İnci 2013).

Filmde bu denetim kurma mekanizması bu teorinin tersine, Ahmet'in annesi üzerinden işlenmiştir. Bu utancı yok etme görevi ise denetim mekanizmasının kuralına göre işlemiş ve babaya kalmıştır. Ahmet, annesinin gözünde cinsel temizliğini koruyamamıştır. Bunun için annesi sürekli olarak evi temizlemektedir. Evin içinde sürekli olarak bir çamaşır suyu kokusu vardır. Çamaşır suyu bir anlamda bu lekeden temizlenmenin metaforudur. Annesi onun giydiği tişörtleri bile keserek temizleyeceğini düşünür. Hatta Ahmet bile kendi temizliğini

koruyamadığı için kendisini kirli görmektedir. Filmde Daniel ile arasında geçen bir diyalogda bunu şu şekilde ifada eder: "Ben temiz değilim. Annem temizlik hastasıdır. Bazen hızını alamıyor, beğenmediği kıyafetlerimi bile kesiyor..." Annesi bir yandan da oğlunun cinsel temizliğini koruyamadığı için Zindan adındaki birini sürekli onun peşine takar. Çünkü Zindan, Ahmet'in hayatımn daha da kirlenmemesi için kurulan hapishanenin bekçisidir. Ahmet'in ailesi için namusu korumak var olma sebebidir. Üstelik erkeklik ve kadınlık öğretileri bu noktaların kırmızı çizgilerini belirlemiştir. Peki bu çizgi aşılırsa ne olur? O zaman kuralları ne devlet ne de birey belirler, sadece töre belirler ve adına töre cinayetleri dediğimiz ucube çıkar ortaya. Her ne kadar "ucube" terimi normal olmayan, sapkın, kusurlu ve hasarlı olan için kullanılıyor olsa da, töre cinayetleri defolu olduğu için bir ucube olarak alınabilir. Filmde törenin emrinin katılığıyla ilgili örtüşen diyaloglar, Ahmet'in annesi ve babası arasında geçen konuşmalarda ortaya konmaktadır.

> Ahmet'in annesi: Töre vicdandan büyüktür. Hadi git, saklan, kümese gir, yorganı çek, kapat başını. Daha o zaman dedim sana. Bacak kadardı, dedim. Zenne olacak dedim. Dinlemedin, yok et dedim. (Allah'ım) Bizi doğru yola ilet. Gazaba uğrayanların ve sapmışlarınkine değil.
> Baba: Gözümle görmeden, kulağımla duymadan yapamam. Allah'ımız bir, Kezban. Bana fısıldıyor...

Namus ve töre konusundaki filmde de altı çizilen bu saiklerin nasıl beslendiğini Sancar ve Sirman'a dayanarak şu şekilde açıklayabiliriz: "Töre ve namus kendi sınıfsal sınırları içinde simgesel anlamlandırmalar aracılığıyla çizilmiştir. Aslında eril şiddet, kan davası, namus cinayeti modern erkeklik sınırlarında değil, alt sınıf "feodal erkek" davranışıdır" (Sancar 2004: 198). Sirman'a göre son dönemdeki hâkim söylemin aksine, "namus ne sadece geri kalmış aşiretçi Kürtlerin bir sorunudur ne de yine namus etrafında toplanan değer ve kurallar sadece Kürt kadınların yaşamlarını düzenlemektedir. Konuyu bu tür bir bakış açısı içinden ele almak, namus etrafında toplanan cinsel ahlaka ilişkin değer ve kuralların farklı sınıflara ve etnik kökenlere üye kadınların yaşamlarını düzenlemedeki etkisini hem görünmez hem tartışma dışı kılmaktadır" (Sirman 2000). Konuyu bu şekilde ele almak, konuyu dar bir alana sıkıştırmaya ve sorunu genelden özele in-

dirgemeye neden olur. Bu indirgeme konusunda devletin resmi kurumlarının da büyük bir uğraş içinde olduğunu, yaptıkları yönlendirilmiş araştırmalardan anlamaktayız. Örneğin Emniyet Genel Müdürlüğü'nün 2005 yılı töre ve namus cinayetleriyle ilgili olarak yaptığı çalışma sonuçlarına göre, töre kapsamında gerçekleşen olayların bölgelere göre dağılımında Marmara Bölgesi birinci sırada yer almıştır. Bu sonuç bizim gazete sayfalarında gördüğümüz haber içerikleriyle çok uyuşmamaktadır. Haber içerikleriyle uyuşma ise diğer sorudaki cinayetlere karışanların (şüpheli ve mağdur) doğum yeri bilgisiyle sağlanmıştır. Bu sorunun cevabına göre töre/namus cinayetleri çoğunlukla Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi kökenliler tarafından işlenmektedir.[5] Bu sonuçlar oluşan algının meşruluğu için iyi bir araçtır.

Konuyu muhafazakârlık, aşiret kuralları ve törelerin yaptırım gücüne bağlayan feodal yapılanma bağlamında ele almak aslında uzun yıllardır kurulmaya çalışılan namus ve/veya töre cinayetleriyle ilgili resmi söylemin tuzağına düşmektir. Film bu tuzağın ortasına düşmüştür. Ahmet'in annesinin ifadesinde konuyu ele alış biçimine göre, "töre vicdandan büyüktür". Aslında film bu anlamda bir tür meşrulaştırmaya katkı sağlamaktadır. Foucault'nun belirttiği gibi film bizi aslında bu anlamda iktidar ilişkilerinin kucağına düşürür. Foucault'ya göre, "... bir iktidar biçimine karşı çıkan ya da isyan edenler, salt şiddeti mahkûm etmek ya da bir kurumu eleştirmekle yetinemezler. ... Asıl sorgulanması gereken, seçilen rasyonalitenin biçimidir. ... Sorun şudur: Bu tür iktidar ilişkileri nasıl rasyonelleştirilir?" (1999: 56). Filmin kendisinin bu rasyonelleştirme konusunda bazı önyargı kalıplarını dayatarak yardımcı olduğu aşikârdır. Bu önyargı kalıplarından biri, Direk'in (2010) tespitiyle uyuşmaktadır. Ona göre eşcinsellik İslama karşı bir "demokratlık testi"ne tabi tutulmaktadır. Filmde Doğu'nun bu testi baskın şekilde yaptığı görülmektedir. Bir diğeri ise Doğu ve Batı konusunda yapılan göndermelerdir. Homofobik şiddet tıpkı namus ve/veya töre cinayetleri konusunda olduğu gibi Doğulu, fakir, cahil insanlara mal edilmiştir. Oysaki şiddet ve özelinde cinsiyete da-

5. Ayrıntılı bilgi için bkz. TBMM Araştırma Komisyonu (2005) Töre ve Namus Cinayetleri, TBMM Araştırma Komisyonu Raporu.



Zenne, M. Caner Alper, Mehmet Binay, 2012.

yalı şiddet bu toprakların genel sorunudur. Namus ve/veya töre cinayetlerini bir başka kültüre ait ilkel, gaddar bir uygulama olarak göstermek, "biz ve onlar" ayrımını daha da keskinleştirir. Üstelik bütün bir toplum olarak eşcinsellerden hoşlanmıyorken, Batı bu olumsuzlamanın parçası olmamak için modernliğin kanatları altına girmişe benzemektedir. Filmin içine düştüğü bu ikilemin yarattığı karışıklıkta, Doğu ile ilgili oluşan algıyı yumuşatmak için baba-oğul ilişkisi farklılaştırılarak verilmiştir. Ahmet'in babasıyla olan ilişkisi bunun en önemli göstergesidir. Sancar'a göre, Türkiye'de baba-oğul ilişkisinin çoğu zaman gerilimli, sevgisiz ve mutsuz bir ilişki olması ile erkeklik değerlerinin babadan öğrenilmesinde yaşanan sorunlar bir vakıadır (2009: 120). Filmde Ahmet'in babasıyla yaşadığı ilişki ise daha çok sevgi üzerine kuruludur. Can'ın annesiyle yaşadığı ilişki kadar olmasa da, Ahmet'in anne ve babasıyla yaşadığı tek duygusal yakınlaşma babasıyla yaşadığı ilişkidir. Ahmet'in öldürülmesini talep eden anneye karşı baba "gözümle görmeden, kulağımla duymadan yapamam" cevabını verir. Aslında bu vicdanın sesidir. Zaten bu yüzden Ahmet, Daniel'in yönlendirmesiyle homoseksüel olduğunu ilk babasına açıklar. Annesinin sesi, babasının vicdan sesinden daha yüksekte kalırken,

Ahmet babasıyla yakınlaşmaya çalışır. Babasıyla Kürtçe konuşup itiraf eder: "Buradan gideceğim uzaklara. Beni affet. İbneyim, baba. Suç benim."

Babası ise bu itiraf karşısında ağlar ve sonunda kulağıyla duyduğu şeyi temizlemeye yönelir. Bu dürüstlük sonrasında Ahmet'in kendini kirli hissetme duygusu da bitmiştir. Ahmet'in kendi içinde de bu temizliğe inanmasının izlerini Zindan'dan kurtulma ânında görebiliyoruz. Zindan ona homoseksüelliğinin kanıtı olarak çektirdiği fotoğrafları bulup getirince Ahmet "... dürüst olmam lazım. Benim ona hiç ihtiyacım kalmadı, biliyor musun abi?" diye cevap verir. Ve sonunda özgürdür. Onun özgürlüğü babasının ve soyun zindanıdır. Bu yüzden töre vicdana galip gelir. Bu final sahnesi aslında bize Atay'ın (2004) çalışmasının başlığına götürür. "'Erkeklik' En Çok Erkeği Ezer!" başlığı, özellikle de Doğulu bir maço homoseksüel erkeğin töreye karşı vazgeçmediği erkeklik baskısının kestiği cezanın öyküsüdür.

Sonuç

Türkiye sinema tarihinde eşcinsellik uzun bir dönem "aslında yok ama varmış gibi davranalım" şeklinde gösterilmiştir. Eşcinsellik toplumda fark edilmeye ve konuşulmaya başladığı andan itibaren ise eşcinselliğin işlenme biçimi Gandhi'nin, "Önce bizi görmezden gelirler, daha sonra bizle alay ederler, sonra da kavga etmeye başlarlar" (Türker 2010: 111) tespitinin yansıması gibi olmuştur. *Zenne* filmi de bu kavganın bir tezahürüdür. Filmde bu kavga aslında üç eksene oturtulmuştur: Batı, Doğu ve Doğu'nun Batısı. Bu eksenler kavganın içeriğini doldururken, Doğu söylemi cinsel yönelim konusunda "sorunlu bir öteki pratiğini" yansıtmaktadır. Doğu söylemi cinsel tercihlere yaklaşımda töre, namus, utanç ve şeref saikleriyle kavganın merkezinde suçlu koltuğuna oturtulmuştur. Batı ve Doğu'nun Batısı ise bu kavgada demokratlık kisvesiyle kendini temize çıkarmaya yakın durmuştur. Oysaki öteki olma, yani kendine benzemeyenlerden nefret, korku ve dışlama iktidar ilişkilerinden muaf değildir. İktidar kurma pratikleri devlet aygıtlarını kullanarak bu muafiyete genel olarak izin vermemektedir. Çünkü iktidar kendini, kendine benzemeyenleri kategorileştirerek meşrulaştırmaktadır. Bu anlamda film, eşcinsellik ve homo-

fobi konusundaki yaklaşımıyla basmakalıp yargılar etrafında dolaşıyor olma tehlikesini taşımaktadır. Filmle ilgili altı çizilmesi gereken diğer bir nokta ise Batılı Daniel'in Doğulu Ahmet'i aslında bir tür kendi iktidar alanına çekme çabasıdır. Bu iktidar düşüncesi dürüstlüğün insan hayatını kolaylaştırdığına ve birey olmanın biricik yolu olduğu noktasına dayanmaktadır. Üstelik Batı'nın sürgünü Daniel kendine bu düşünceyle bir misyon edinmiştir: "Doğu'nun kurtarıcısı olmak..." Daha önce Afganistan'da ölümüne sebep olduklarının vicdan azabından ancak başka bir ezileni, Doğuluyu kurtararak kurtulacaktır. Doğu'nun buna karşılığı ise "dürüstlük öldürür" şeklindedir. Bununla birlikte, Ahmet'i öldüren zihniyetin vicdan muhasebesi egemen ideolojinin içinde yer almayan bir durumdur. Egemen ideolojide ötekiyi yok eden zihniyet hiçbir zaman vicdani sorumluluk hissetmez. Babasının onu öldürdükten sonra kendi hayatına kıyma denemesi bu vicdan muhasebesinin bir yansımasıdır. Bu yaklaşım ile film "Doğu"nun vicdan ve töre arasında kurduğu ilişkiye yönelik algıyı bir tür kırma denemesi olarak da yorumlanabilir.

Film, daha önce yapılan benzerlerinden özellikle bir noktada keskin bir farklılık göstermektedir; bu eşcinsellik ve toplumsal atıkların birlikte gösterilmesi konusundaki yaklaşımdır. Daha önce yapılan filmler bu yaklaşımla eşcinsellik ve hastalık arasında kurulan homofobik söylemi genel olarak beslemiştir. Film bu riskten kaçınırken, ayrıca Türkiye'nin kutsalı olan askerlik kurumu geçmişi olan bir aileyi konunun merkezine alması önemlidir. Cinsel tercih ile ilgili toplumsal korkulardan sıyrılma denemesinin, bu aile yapısı içinde verilmesi toplumsal bilinçaltına bir meydan okumadır. Bu meydan okumanın dayandığı nokta çok önemli bir yere gönderme yapar, heteroseksüellik dışındaki cinselliklere karşı oluşan yoğun nefret duygusuyla safrası ancak cinsel yönelimlerin bir özgürlük sorunu olduğunu kabul etmekle aşılabilir. Film bu özgürlük meselesini Mevlana'dan aldığı "Kendi kanında dans et. Özgürleşince dans et" sözüyle yansıtmaya çalışmıştır. Filmin son karesindeki, bütün çocukların "cinsiyetsiz" olarak dans etmeye çalışmaları bu görüşü tamamlar niteliktedir.



İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları, Nezahat Gündoğan, 2010.

Tarih içerisine "yokluklarıyla"
dâhil edilenler, bugün sinemanın
olanaklarından faydalanarak bu yokluğu
varlığa dönüştürmeye çabalıyor.
"Unutulanları" ve çarpıtılanları yeni bir
isimle perdeye taşıyan bu çaba, geleceğe
kalacak bir belleğin ve tarihin
oluşmasına kaynaklık eder.—

Felakete "Tanıklık Etmek": Kürt Sineması

Delal İpek

Bugün belirli filmleri tanımlarken, özellikle ana akım sinemadan ayırmak için çeşitli terminolojiler kullanılıyor. Bu tanımlamalar filmlerin estetik yapısı, anlatı tarzı gibi biçimsel özellikleri kadar filmin yönetmeninin kimliğini de göz önünde bulundurarak oluşturulmaktadır. Sözgelimi politik sinema kategorisi, özellikle Türkiye'de daha çok filmlerin tematik vurgusuyla ilişkilendirilmekte ve genelde kamusal alanda politik olarak prestijli olmayanların, özellikle de Kürtlerin konu edildiği filmleri akla getirmektedir. Ancak politikanın kamusal alanla sınırlandırıldığı bu tanımlama, bugün beden ve politika bağlamında üretilen geniş bir külliyatın da gösterdiği gibi neredeyse geçerliliğini yitirmiştir. Buna göre her şeyden önce politika, salt kamusal alanda icra edilen, yaşanılan bir faaliyet olmanın ötesinde özel alanla iç içe geçmiş ve bedene yapışık bir nitelik kazanmıştır. Bu yüzden söyleyecek sözü olan her film, bir politikayı performe eder ve politik sinema kategorisi içeriye aldığı filmler kadar dışarıda bıraktığı filmlerle de sorunlu bir alanı işgal etmiş olur. Örneğin Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin filmleri, bireyi ve kurumsal yapılanmaları ele alış ve işleyiş tarzlarıyla nasıl politiklerse, *Recep İvedik* serisi de, politik bir karakterden uzak gibi görünürken dahi salt eğlendirme işlevi üzerine kurulu yapısıyla egemen sistemin eğlendirerek unutturan politikasını yeniden üreten bir işlevselliğe sahiptir. Kuşkusuz bu tutum bir şekilde kültür endüstrisi pratiklerinin normalleştirilerek yaygınlaştırılmasını sağlayan, insanları düzenli bir biçimde muhtelif düşünsellik süreçlerinden uzaklaştıran tüm ana

akım film örnekleri için geçeriidir. Buradan yola çıkarak kimi örnekleriyle Kürt sinemasını, Deleuze'ün "yeni politik sinema" diye nitelendirdiği filmsel bir uzama yakınlaştırmak pekâlâ mümkündür. Buna göre yeni politik sinema kurduğu göstergeler rejimi itibariyle kişisel olanın aynı zamanda politik olduğu bir anlam dünyası yaratır. Yani özel alan ile kamusal alanı birbirinden ayıran klasik sinemanın aksine, bu iki alanı birleştirerek siyasallaştırına yoluna gider. Burada idealleştirilmiş birtakım devrimci oluşum veya hareketlere ait devinimler yerine bireysel edimlerin siyasal nitelikler dolayımıyla sunulduğu bir yapı söz konusudur (Deleuze 1997: 217-8). Başka bir deyişle, klasik politik sinemanın yanaşmadığı özel alanlarda ortaya çıkan bütün ilişki biçimleri yeni politik sinemanın alanına dahil edilir. Böyle bir kavrayış, olayları egemen politikanın yoğun etkileri altında işleyen medyatik süreçlerin uzağında konumlanmış bir alana taşıyarak, meselenin daha etraflıca ve bireylerin yaşam pratikleri üzerindeki etkileriyle birlikte tartışılmasını olanaklı bir hale getirir. Diğer bir ifadeyle bu tür bir sinema anlayışı, aidiyet, kimlik, bellek gibi meselelerin toplumsal olarak inşa edildiğini unutmadan, bunun tek tek bireyler üzerindeki etkilerini araştırarak bunları salt kamusal alanda bir temsil meselesine indirgemekten uzak tutmaya çalışır. Bahsedilen bu tematik çerçeveyle birlikte filmin biçimsel olarak üretim koşulları, yönetmenin bu koşullara ne şekilde dahil olduğu da klasik sinemanın aksine belirgin bir farklılık gösterir. Genellikle küçük bütçeli, bağımsız olan bu tarz filmlerde yönetmen de hemen hemen filmin tüm üretim biçimlerine dahil olur.

Travmatik İmgeler

> Işık değildi ama ışığa tanıklık etsin diye gönderilmişti.
>
> Yuhanna / Başlangıçta Söz Vardı

Bugün özellikle şu âna kadar Türkiye'de üretilen, Kürtleri ve Kürt coğrafyasını konu edinen hiçbir filmin belli başlı ikili diyaloglar dışında seyircisini eğlendirmeye odaklanan hikâyelere pek de yanaşmadığını, böyle bir derdinin olmadığını rahatlıkla dile getirmek mümkün. Diğer bir deyişle, bu filmlerin gerek öyküsel gerekse biçimsel



Rêç / İz, Tayfur Aydın, 2011.

anlamda tür sinemasına ait kalıpları barındırmadığı ifade edilebilir. Böyle bir yapının ortaya çıkmasını da, kasıtlı bir tercihten ziyade bir tür zorunluluk hali olarak okumak yerinde olur. Zorunluluk hali ifadesiyle bir eserin, hem eseri yaratanın öznelliğinden hem de eserin yaratıldığı toplumsal bağlamdan ayrı düşünülemeyeceği yaklaşımına vurgu yapmak istiyorum. Bu aynı zamanda yıllarca üretilen ve hâlâ üretilmeye devam eden metaforik temsillere karşın toplumsal bağlamdan kopmadan oluşan öznellik süreçlerini içeren "kendi imgelerinin" bir dışavurumunun etik zorunluluğuna tekabül eder. Bu durum bizleri belki de göç, asimilasyon, faili meçhul cinayetler, işkence, baskı ve yasaklar gibi Kürt sinemasının en karakteristik temalarının işlendiği görsel bir coğrafyaya götürür. Bu coğrafya "bölgesel" savaşın etkisi nedeniyle kimi yaşamsal süreçlerin askıya alındığı veya atıllaştırıldığı bir imgeler rejimiyle çevrilidir. Bu görüntülere tanıklık eden başka bir coğrafyanın insanı, seyrettiklerine zaman zaman empati duygusuyla yaklaşsa da, bakışına çoğunlukla yabancılaşmanın netameli yapısı egemen olur. Kısacası bu sinema, aynı ülke içerisinde "ayrı bir ülkenin" izleğini sunar. Tüm bunların ışığında Kürt sinemasının kurduğu anlatılar evreniyle yoğunlukla Kürt halkının yaşadığı felaketlere odaklandığını söyleyebilirim. Örneğin *Min Dît* (*Ben Gördüm*,

Miraz Bezar, 2009) ve *Press* (Sedat Yılmaz, 2010) filmleri faili meçhulleri, *Ax* (*Toprak*, Kazım Öz, 1999) filmi zorunlu göçü, *Klamek ji bo Beko* (*Beko'nun Türküsü*, Nizamettin Ariç, 1992) filmi köy baskınları ve savaş gibi felaketleri perdeye taşır. Bu felaketler, tabiri caizse, Kürt sinemasının en kilit öğesini oluşturur ve geriye kalan anlatılar bu kilit öğe çerçevesinde inşa edilir. Bu bağlamda, J. Hoberman Holokost'a göndermede bulunarak "20. yüzyılın en büyük felaketinden bizleri iyi hissettirecek, eğlendirecek bir film yapmak mümkün mü" diye sorar (akt. Hansen 1996: 297). Hoberman'ın bu haklı sorusunun, Kürtlerin yaşadıkları felaketler göz önünde bulundurulduğunda bu felaketleri konu edinen Kürt sineması örnekleri için de geçerli olduğunu dile getirmek mümkündür. Ancak felaketleri konu edinen her sanatsal betimleme yaşanılan olayların "sömürülmesi", imgelerin karikatürize edilmesi, bir müstehcen sinema pratiği oluşturulması ve dahası bir "Kürt sorunu endüstrisi"nin oluşması riskini de taşıyabilir. Bunun yanında, felaketi anlattığı düşünülen her film, "her şeyi söylediğinde bile geriye kalan söylenecek tek şeyin felaket" olduğunu hissettirebilir (Blanchot 1995: 33). Yani bu durum felaketi anlatmanın zorluğunu, hatta imkânsızlığını imleyerek bu bağlamda üretilen filmlerin sinematografik açıdan "zayıf" kalmasına veya "kötü" film olarak değerlendirilmesine sebebiyet verebilir.

Bütün bu söylediklerimin ışığında Kazım Öz'ün *Ax* filminin, felaket olarak neyi ele aldığı ve sinema dili açısından meselesini nasıl işlediği üzerinde duracağım. *Ax* filmi zorunlu göçe maruz kalan bir köyden arta "kalanları" yaşlı bir insanın, Zelo'nun gözünden perdeye taşır. Film, zorunlu göçün ardında bir şekilde saklanarak tek başına köyde kalmakta ısrar eden, kendi mezarını deneyimleyen, hayal ile gerçek arasında askıda kalan ve böylelikle "delilik" sınırlarında yaşayan Zelo'yu gösterir. Bu durum tam da felaketin deliliğe açılan kapısının bir temsili, eşiğidir. Marc Nichanian, *Edebiyat ve Felaket* adlı çalışmasında, Ermeni edebiyatında "Felaket"[1] anlatımının izlerini sürer ve fela-

1. Nichanian *Edebiyat ve Felaket* adlı kitabında Ermenilerin 1915 yılında yaşadıklarını tıpkı Hagop Oşagan gibi *Aġed* kelimesiyle karşılar. Türkçeye Felaket olarak çevrilen bu kelime, yaşanılanların biricikliğini vurgulamak açısından kitap boyunca büyük F harfi ile yazılır. Yani Felaket kavramı bu kitapta tarihsel bir *olayın*

ketin belli bir anlatıyla bütünleştirilmesinin mümkün olmadığını, hiçbir anlatının dil bütünlüğünün bozulması olayını belli bir dille ifade edemeyeceğini belirtir (2011: 28). Nichanian, felaketle karşı karşıya kalındığında elde edilebilecek yegâne başarının, dili kendi sınırlarına taşıyan bir edim olarak edebiyatın başarısızlığı olduğunu dile getirir (156). Nichanian bunları ifade etmekle beraber Ermeni yazar Hagop Oşagan'ın *Mnatsortats* (Geriye Kalanlar) adlı eserinde felaketten söz edebildiğini, fakat bunu ancak deliliğin rüzgârlarına kapılarak yapabildiğini öne sürer. Nichanian'ın bahsettiği delilik, Oşagan'ın kendi eserine kendisini bir ölü tanık olarak yerleştirmesi ve bu tanıklık etrafında tanığı olmayan felaketi anlatılaştırmasıdır. Oşagan, eserinde adeta Gorgo'yu gören ama taşlaşmayan, konuşabilen, ölüler diyarından bir haberci konumuna yerleştirmektedir kendini ve mevcut dille dile gelmeyen felaketi bu yolla dillendirmeye çalışmaktadır (140-7). *Ax* filminde de yönetmen felaket anlatımını dilin sınırlarına hapsolmadan "dilsiz" Zelo üzerinden ve ölüler diyarından çağırdığı ölü tanıklarla gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Yönetmen ölümleri, köyün yakılma, boşaltma ânını, yani kötülüklerin bir toplamını, bir kronolojisini göstermemektedir, her şey olup bitmiştir film izlenirken ve henüz dumanı tütmektedir olan bitenin. Geç kalınmıştır, "hakikat" kaçırılmıştır. Görülebilen sadece evlerden çıkan dumanlar, sahipsiz kalmış terlikler, ayakkabılar, kırık bir saz ve dilsizleşmiş, delirmiş bir Zelo' dur. Bir tek Zelo görmenin olanaksızlığına yaklaşmıştır, ancak onun da konuşması mümkün değildir. Zaten çoktan kendini ölüler diyarına teslim etmiş, mezarının provasını yapmaktadır. Felaket olayına bütünlük kazandırabilecek bir dili yoktur artık. Zelo hayatta kalmıştır, ancak bunun telafisi, imkânsız bir kayıptır. Hayatta kalanın kaybettiği şey *kaybın sözünü etme kapasitesinin ta kendisidir* (Nichanian 2011: 88). Zelo bir nevi, kaybın tanıklığını prova etmektedir. Ancak bunu mezarında asılı kalarak, tabiri caizse, yaşayan bir ölü olarak yapmaktadır. Yani tanıklık etmenin imkânsızlığına bir dilsel edim aracılığıyla değil,

→ spesifikliğine göndermede bulunur ve kendi öznel bağlamı çerçevesinde *kurbanın* konuştuğu dili yansıtır. Bu yazıda ise felaket kavramı belirli bir olayın tekilliğine göndermede bulunmaz, fakat bu kavram çerçevesinde oluşturulan yazından faydalanır.

salt bir beden olarak cevap vermekte; ölümü paradoksal bir biçimde içeriden-ve-dışarıdan deneyimlemeye yeltenip kendi yasını tutmaktadır. Agamben, Auschwitz'den yola çıkarak "asıl" tanıkların artık konuşamayan, taşlaşmış olan *dibe vuranlar, boğulanlar* olduğunu bir diğer tanımla *der Muselmann*, yani "Müslüman" olduğunu söyler. *Muselmann*, "artık son çırpınışlarını sürdüren bir fiziksel işlevler yığını ve güçbelâ yürüyen bir canlı cesettir." Namaz kılan insanların görüntüsünden yola çıkarak oluşturulan bu terim, bir anlamda insanın insan olmayana dönüştüğü, hayat ile ölüm arasında üçüncü bir alana, bir arafa, bir meçhuller yığınına göndermede bulunmaktadır (Agamben 1999: 34-47). Yani *Muselmann* söyleyecek çok şeyi olmasına rağmen konuşamayandır ve tam da bu yüzden dillendirmenin olmayan-yerinde meydana gelir (131). Öznelliğin temelinde dil kullanımının yattığını ifade eden Benveniste'den (1995: 182) hareketle, Agamben'in "asıl" tanık dediği *Muselmann*, öznelliğin yok edilişini temsil eden bir alanı işgal etmektedir. Zelo karakteri, kendini Benveniste'nin sözüne paralel bir biçimde dilliliğin dünyasından soyutlayarak bir anlamda özne oluş sürecinden uzaklaştırmaktadır. Bununla birlikte Zelo, ölüm ile yaşam arasında asılı kalmışlığı ve sesinin duyulmazlığıyla *Muselmann* karakterinin anlam dünyasından izler taşır. Başka bir deyişle film, felaket ve tanıklığa dair anlam üretimini Zelo'nun arafta kalmış bedeni aracılığıyla gerçekleştirmektedir.

Film, zamanı kavrayışı bakımından da Zelo'nun bedenini merkezi bir noktaya yerleştirir. Geçmiş ile şimdiki zamanın iç içe geçtiği filmde, zaman kavramı, lineer bir akış veya karakter edimselliği aracılığıyla sunulmaz. Bunun yerine şimdinin, geçmişin ve geleceğin bir arada olduğu Bergsoncu "eşzamanlılık" ya da zamansızlık anlayışı söz konusudur. Yani Zelo kayıp anıların peşine düşerek, geçmişin sayfaları arasında seyahat ederek bizlere Bergsonvari bir tarzda zamanın sanal bütününe göz atma imkânı sağlar. Bir film karakteri olarak Zelo'nun zamanı kavrayışı, gündelik kullanım alanlarının tamamen dışındadır. Onun dünyasında zamanın buyurganlığına, yönlendiriciliğine ve devinimlerine yer yoktur. Filmin seyri esnasında zamanın pratiksel süreçlerin oluşumuna dair etkileri tümden geride kalırken, akışın kendisi şimdinin içerisine hapsolur. Geçmiş ve geleceği bir araya getirerek şimdinin içerisine sıkıştıran bu yapı, başka bir düzeyde de

felaketin zamansızlığını anımsatır. Zira felaketin vuku bulmasıyla birlikte lineer bir zaman algısı ortadan kalkarken, yaşamın kendisi de yeni ve olağandışı bir işleyişin içerisine çekilir. İnsan yaratımı olan zaman dilimleri, insansız bir köyde geçerliliğini yitirmiş kendini zamanın sonsuzluğuna terk etmiş gibidir. İşte tam da bu yüzden Zelo, tek başınalığıyla zamanın sonsuz boşluğunda hareket etmeye çalışan tarihdışı bir varlık görünümündedir.

Bu bağlamda yönetmen ölüler ile "canlı" Zelo'yu iletişime sokarak zamanın bütünselliğini yeniden inşa etmeye çalışır. Bu alan ise bizleri felaketin hem ölüler hem de canlılar diyarıyla olan eşzamanlı ilişkisine götürür.

"Yok"luğa Tanıklık Etmek

senin altın saçların Margarete
senin kül olmuş saçların Sulamith

Paul Celan, "Ölüm Füğü"

Kürt sinemasını, sözlü Kürt kültüründeki tarih ve hikâye anlatıcılığının hem biçimsel hem de tematik olarak bir devamı, bir göstereni olarak bu alana yakınlaştırmak pekâlâ mümkündür (Özdil, 2009: 216). Zira sözlü gelenek, kurumsallaşmadan ancak bu gelenek içerisinde yaşayan bireylerin çabalarıyla kuşaktan kuşağa ve tekrara dayalı bir şekilde aktarılır. Kürt sözlü kültür geleneğini yapısal bakımdan yeni bir alanın sınırları içerisine dahil eden Kürt sineması da, karakteristik olarak sinema endüstrisini oluşturan öğelerden yoksun bir yapıya sahip olmasıyla sözlü geleneğin bir tür görsel uyarlaması şeklinde okunabilir. Bu haliyle filmlerini büyük ölçüde herhangi bir devlet güvencesine sahip olmadan, kurumsallaşmanın uzağında bir anlayışla ortaya koyan Kürt yönetmenlerin, sözlü geleneğin bir tür yeni aktarıcıları oldukları söylenebilir. Kürt sinemacılar, sesleri farklı bir biçim, duygu ve özgün renk tonlarıyla donatan dengbêjler gibi anlatılarını görsel ve işitsel bir dokuyla çevreleyerek aktarma yoluna giderler. Bu bakımdan benzer tematik evrenler etrafında inşa edilen Kürt filmleri, bu tematik öğelerin görsel olarak tekrar tekrar benzer veya farklı biçimler-

de ele alınmasıyla tıpkı sözlü gelenek gibi ortak bir kültür ve hafızanın yaratılmasına katkı sağlamaktadır. Assmann da (2001: 21) bellek ve kültür ilişkisini tartıştığı yapıtında, ortak kültürün tanınabilir ve hatırlanabilir olmasında tekrarın önemli bir işleve sahip olduğunu ifade eder. Her ne kadar Kürt sineması ve sözlü kültür geleneği arasında bir bağlantı kurulması mümkün olsa da, bu iki anlatı biçimini birbirinden ayıran temel bir ayrım da bulunmaktadır. Her şeyden önce, sinemanın, sözlü kültürden farklı olarak, bir kayıt pratiği olduğu söylenebilir (Connerton 1999: 122). Bundan ötürü filmler yapıları itibariyle kalıcılığa sahiplerken sözlü kültür anlatıları aktarıcıları öldüğünde ve sonra gelen kuşaklar tarafından bu anlatılar sahiplenilmediğinde ya da kayıt altına alınmadığında unutulmaya terk edilirler. Yine sinema filmleri, Ulus Baker'in sözlerine paralel bir şekilde, tıpkı resimler ve kitaplar gibi yönetmenlerinin olmadığı yerlerde dahi konuşabilmekte, hatta düşünebilmektedirler (2010: 216).

Kürt sözlü geleneğinin özellikle "uzmanlaşmış bellek aktarıcıları, belleğin özel taşıyıcıları" (Assmann 2001: 57) olan dengbêjler aracılığıyla "Kürtlük" hakkında geliştirdikleri anlatılara Kürt sinemasında da rastlamak mümkündür.[2] "Kilam"larında, çoğunlukla Kürt halkının yaşadığı travmatik olayları konu edinen dengbêjler gibi Kürt yönetmenler de benzer temaları görsel bir içerimle sunarlar. Bununla birlikte dengbêj "kilam"larında, yalnızca yaşanılan toplumsal yıkımlar değil, birey ve doğa odaklı hikâyeler de kendilerine yer bulmaktadır. Kürt sineması ise bugün durduğu yerde daha ziyade Kürtlerin tarih boyunca yaşadıkları ve yaşamaya devam ettikleri felaketlere odaklanmaktadır. Bu bakımdan Kürt yönetmenlerin yapmaya niyetlendikleri temel şey, görmezden gelinmiş, yahut çarpıtılmış bir tarihi sinemanın olanaklarından faydalanarak yeniden yazmaya çalışmaktır.

Sözlü geleneğin hâlâ varlığını korumakta olduğu bir toplum olan Kürtler, özellikle yakın zamanda bu geleneğin anlatılarını kayıt altına almak amacıyla sözlü tarihten büyük oranda faydalanmakta ve bu alanı görsel-işitsel mecraya taşımaktadırlar. Büyük bir oranda resmi ta-

2. Yılmaz Özdil, "Kürt Sinemasında Kürdistan Manzarasının İnşası: Dol Filmi" adlı çalışmasında Kürt sinemasının, özellikle tematik açıdan dengbêjlik geleneğinden büyük oranda beslendiğini öne sürer ve bu geleneğin sinemaya ne şekilde yansıdığını tartışır (2009: 216).



Min Dît / Ben Gördüm, Miraz Bezar, 2009.

rihin bahsetmeye yanaşmadığı yaşanmışlıkları görüntüye getirmeye çalışan Kürt yönetmenlerin bu alanı, deyim yerindeyse, zorunlu bir şekilde kullandıkları da söylenebilir. Zira "Tarih"in anlatılarında kendilerine yer bulamayanlar, parça parça bireysel hikâyelerden, kendilerinden, akrabalarından yola çıkarak, anlatıları kayıt altına alarak bir tarih yazımına soyunmaktadırlar. Sözlü tarih, belleğe[3] referansla gerçekleştirildiğinden, geçmiş bugün için yorumlanır ve böylelikle hem geçmişi araştıran hem de bugünü inceleyen karma bir yapı arz eder (Neyzi 2013: 15). Kürt yönetmenler, kendi hikâyelerinden yola çıkarak, kendi tarihlerini araştırarak kurmaca belgesel tarzında film örnekleri sunarken sözlü tarihi hem filmlerine içkin bir unsur olarak ele almaktadır hem de özellikle belgesel formatındaki filmlerde bunu sadece bir yöntem olarak, düşünümsel bir biçimde pratik etmektedirler. Özellikle, filmin başlı başına görsel malzemelerle sözlü tarih üzerin-

3. Tanıklığa ve bellek anlatılarına eleştirel bir yaklaşım için bkz. Sarlo 2012. Sarlo bu çalışmasında bellek anlatılarının da Tarih kadar ideoloji yüklü olduğunu ama bu anlatıların denetime tabi tutulmadıklarını belirtir. Aynı zamanda birinci tekil şahıs anlatılarının buyurgan bir otoriteye sahip olduğunu ve etik ilkeler nedeniyle bu anlatıların tartışmaya açık bilgiler sunmadıklarını öne sürer.

den inşa edildiği kurmaca belgesel filmleri, Kürt sinemasını yapısal bakımdan Türkiye sinemasının sınırlarının dışına taşımaktadır. Dahası, bu tarz bir biçimselliğe sahip olan filmlerin, Kürt sinemasının en belirgin karakteristik özelliklerinden birini oluşturduğu da söylenebilir. Zira Kürt yönetmenlerin ellerinden çıkan kurmaca belgesel türündeki filmler, Kürt coğrafyasına yabancı olmayan kişilerce, o coğrafyanın onlarda bıraktığı bellekten, travmalardan yoğrularak işlenmiştir. Bu yüzden de kişisel hikâyeler salt kişisel değil, coğrafik karakterden doğan toplumsal nüvelere de sahiptir. Buna paralel olarak Assmann da, belleğin sosyalizasyon sürecinde oluştuğunu ve her ne kadar bu sürecin merkezinde bireylerin kendisi yer alsa da, belleğin kurgulanışı sürecinde sahip olunan "çerçeveden" bağımsız düşünülemeyeceğinin altını çizer (2001: 40).

Kürt sinemasında ekseriyetle yönetmenlerin kendi hayat hikâyelerinden yola çıkarak oluşturdukları filmlere rastlanmaktadır. Bununla birlikte, yönetmenlerin bire bir tecrübe etmediği, ancak yaşanılan felaketlerden izler taşıyan çeşitli belgelerin, fotoğrafların, ses kayıtlarının ve anlatıların etkisinde bir yaşam sürdürerek çektikleri filmler de bulunmaktadır. Böyle filmler bir anlamda kendi kişisel deneyimlerinden ziyade ailelerinin veya yakınlarının onlara devrettikleri deneyimlerin, belleklerin izlerini yansıtır. Devredilen deneyim veya bellek, alıcı tarafından yeniden işlendiğinden, bir başka deyişle, hayal gücü unsurlarından fazlasıyla beslendiğinden bir "yaratıcı hafızanın" nüvelerini taşımaktadır. Hirsch, bu şekilde oluşturulan hafızayı *postmemory* kavramıyla karşılamaktadır. Bu kavram, belirli felaketleri bire bir deneyimleyen geçmiş kuşağın, bunu deneyimlemeyen, ama bu felaketlerden arta kalan hikâyelerin içerisine doğan bir kuşağın sahip olduğu belleğe göndermede bulunmaktadır (1996: 659). Holokostu yaşayan kişilerin çocukları veya torunları bu tarz bir belleğe sahip olanlardır. Kürt coğrafyasında yaşanan felakatler ise salt geçmişte belirli bir tarih aralığıyla sınırlı kalmayıp bugüne uzanan, devam eden bir özelliğe sahiptir. Yani felaketleri sadece geçmiş kuşaklar yaşamadı, bugünkü kuşak da benzer veya farklı felaketlerin öznesi haline gelmektedir. Bundan dolayı bugünkü kuşağın sahip olduğu bellek Hirsch'nin ifade ettiği *postmemory* kavramını kapsadığı gibi, bunun dışına taşan daha güncel bir belleği de içinde barındırmaktadır. Hatta

bugünkü kuşak bir önceki kuşağa da felaket odaklı bir bellek aktarmaktadır. Bir başka deyişle, sadece çocuklar kendi görmediği geçmiş için yas tutmamakta, aynı zamanda kendi anne ve babasına da kendi deneyimlediği bugünkü felaketlerin yasını devretmektedir. Yani Kürt coğrafyasında geçmişten bugüne uzanan bir bellekle beraber bugünden geçmişe uzanan bir bellek bir arada var olabiliyor. Bu tarz bir belleği "döngüsel bellek" şeklinde adlandırmak mümkün.

Sözlü tarihin içkin, "kendinde" varlığını, geçmişi ve bugünü iç içe geçiren yapısına Mizgin Müjde Arslan'ın *Ez Firiyam Tu Ma Li Cih* (*Ben Uçtum Sen Kaldın*, 2012) isimli filmi örnek gösterilebilir. Kurmaca belgesel karakterine sahip olan bu film, yönetmenin bireysel öyküsünden yola çıkarak geçmişinin peşinden giden ve onu bugünün gözüyle yorumlayan bir yolculuk, bir yüzleşme hikâyesi anlatıyor. Arslan filminde hiç görmediği babasından izler bulmak umuduyla Mardin'in bir köyünden başlayarak babasının öldüğü Mahmur kampına uzanan bir yolculuğa çıkmaktadır. Yine Zeynel Doğan'ın hayat hikâyesinden yola çıkarak oluşturulan *Babamın Sesi* (2012) adlı kurmaca belgesel film de geçmişin bugünü bırakmayan heyulalarının peşine düşmektedir. Her iki filmde de geçmiş, bugünün deneyimleriyle araştırılırken, gerçekliğin dokusu fotoğraf ve ses kaydı gibi teknik unsurlar aracılığıyla inşa edilmektedir. Kullanılan bu teknikler, bir zamanlar birilerinin var olduğunu düşündürtmekten ziyade onların şu anda yok olduğunu kesif bir şekilde hissettirir. Bundan dolayı her iki filmin de esasında bir "yok"luk filmi olduğu söylenebilir. "Yok"luğa sebebiyet veren travmaların işlendiği filmlerdir bunlar ve bu travmalarla yüzleşmek için bazen bir yolculuğa bazen de bir bavula ihtiyaç duyulmaktadır. Geçmişin heyulalarını bugünkü "yok"luk üzerinden yeniden inşa eden bu filmler, "ulusun zamanı"nda, yani geleceğe yönelik modernist bir zaman kavramında gedikler açar ve bu zaman anlayışının karşısına bellek yoluyla geçmiş-şimdi şeklinde karma bir zaman anlayışını yerleştirir (akt. Neyzi 2013: 106). Başka bir deyişle, bu filmler geçmişi, arkada bırakan, sabitleyen, raptiyeleyen bir anlayıştan veya "kaybolduğu" varsayılan örneklerin sunulduğu "bir nostalji endüstrisi"nden (25) farklı bir perspektifte ele almaktadır.

Kürt yönetmenler kurmaca filmlerinde öznelliği, yani bir nevi kendi sözlü tarihlerini filmlerin merkezine koyarlarken, belgesel film-

lerde de, belgeselin "objektifliği"ni sağladığı varsayılan arşiv belgelerine çok da yaslanmamaktadırlar. Zira arşivler çoğu zaman büyük ulusun tarihini anlatan, periferiye itilmiş insanların yaşadıkları gerçeklikleri görmezden gelen bir yapıda hazırlanmıştır. Bundan dolayı Kürt yönetmenler, tarihi "tarihi olmayanlardan" dinleyerek, bu tarihi sinemanın olanaklarından faydalanarak inşa etmeye çalışmaktadırlar. Yüksel Yavuz'un belgesel filmi *Close-up Kurdistan* (*Yakın Plan Kürtler*, 2007) bu duruma örnek gösterilebilir. Filminde, kendi göç hikâyesiyle Türkiye'deki Kürt sorunu arasında bir bağlantı kuran Yavuz, Hamburg'dan Türkiye'ye oradan Kuzey Irak'a ve son olarak da Mahmur Kampı'na uzanan kişisel bir yolculuk yapmaktadır. Yönetmen, yolculuğu süresince kendi ailesinden üyelerle, akrabalarıyla, sürgündeki arkadaşlarıyla ve çeşitli isimlerle görüşmeler gerçekleştirir. Belgeselin merkezine kendini yerleştiren Yavuz, bu şekilde de klasik belgesel anlayışına içkin "dışarı" da olmaklık düsturunu yıkmış olur. *Close-up Kurdistan* filmi temelde, öznel olan deneyimin var olan politik süreci algılamada, alımlamada etkin bir rolü olduğunu, "objektifliğin" öznel deneyimi dışlamak üzerinden ve salt arşivlere yaslanarak inşa edilemeyeceğini vurgulamaktadır. Bunun yanında, Piran Baydemir'in *Fecîra* (*Günün İlk Işığı*, 2013) adlı Dersimli üç kadının hikâyesini perdeye taşıdığı belgesel de, öznelliği, öznel anlatımı merkeze yerleştiren bir çalışma olarak dikkat çekmektedir. *Fecîra*, yapısı itibariyle Tarih'in adeta insansız kurgulanışına ve çoğu zaman savaş görüntüleriyle neredeyse pornografik bir düzeydeki sunumuna karşıt bir yerde konumlanmaktadır. Filmde Dersim 38, Munzur Barajı ve barajın yöre halkı üzerindeki etkisi, kaybedilen yakınların hikâyeleri, anadil sorunu, köy baskınları gibi olaylar, Besna, Melek ve Devrim adlı Dersimli üç kadının anlatıları aracılığıyla aktarılır. Günlük dokunun içerisine sızan tüm bu anlatılar ile bu anlatıların bir tanığı olarak Dersim coğrafyasının panaromik bir şekilde aktığı belgeselde, acının kendisi üç kadının şahsında bedensel bir görüngü kazanmaktadır. Film Dersim coğrafyasını adeta belleğin topografik bir "metni", *mnemotop*'u olarak kullanmakta, göstergeleştirmektedir (Assmann 2001: 63). Hiçbir belgeye yaslanmadan sadece üç kadının belleği aracılığıyla oluşturulan film, hatırlamanın ve hatırlatmanın belleğe referansla sinemada da etkili bir yöntem olarak kullanılabileceğini gösterir.

Fecîra filminde olduğu gibi anlatının merkezine belleği yerleştiren çalışmalar bir anlamda "unutma" kültürünün karşısına "hatırlama" pratiklerini ikame etmiş olurlar. Bu tarz belgesellerin anlatı yapılarını çoğunlukla tanıkların aktardığı hikâyeler oluşturmaktadır. Burada imge, resmi ideolojiyle çevrelenmiş bir alanın sınırlarını aşarak doğrudan yaşamın içerisine yönelir ve anlamı, şimdiki zamanın devinimin-de arar.

Tanıkların belleklerinden dökülen anlatılarla gerçekleştirilen bu tarz belgesellere, pek çok ülke sinemasında da rastlamak mümkündür. Bu tür belgesellerden biri olarak öne çıkan Claude Lanzmann'ın *Shoah* (1985) adlı belgeseli, yapısı itibariyle Türkiye'de gerçekleştirilen kimi belgesellerle de paralellikler içermektedir. Sinematografisini gösterilebilen ve gösterilemeyen sorunsalı üzerinden inşa eden *Shoah* belgeseli, dokuz saati aşan süresiyle Auschwitz toplama kampında yaşanılanları, sadece tanıkların anlattığı hikâyelerden yola çıkarak görüntü diline aktarır. Lanzmann'ın 11 yıllık (1974-85) çabasının bir ürünü olan *Shoah*, birinci el tanıklıklarla bizzat yönetmenin gerçekleştirdiği mülakatlara dayanmaktadır. Yukarıda Türkiye özelinde bahsedilen belgesellere benzer bir şekilde *Shoah* filminde de hiçbir biçimde arşiv görüntülerine ve resmi belgelere yer verilmezken görsel akış bütünüyle şimdiki zamana ait görünümlerle oluşturulmuştur. Ancak *Shoah*, Türkiye'deki benzerlerinden farklı olarak tanıklık etmenin sınırlarını da sorunsallaştırması bağlamında belgesel formatını çok daha ileri bir düzeye taşıyabilmiştir. Felaketin sunumunun sinema dahilinde ne şekilde genişletilebileceğine dair bir çalışma olan bu belgesel, tanıklık ve sanat arasındaki ilişkiyi tartışarak, tanıklığın felsefi bir yorumunu sinemanın olanakları dahilinde serimlemeye çalışmaktadır (Felman 2000: 105).

Lanzmann, tanıklığın kendisinin kritik bir işleyiş olduğundan yola çıkarak söz konusu bu krizi filminde, tanığın kendisini yeniden canlandırmayı hedefleyerek, Agamben'in bahsettiği "asıl" tanığın sessizliğini bozmaya çalışarak aşmayı dener. Lanzmann, Auschwitz'den sağ çıkmayı başaran kişilerle görüşmeler gerçekleştirerek, onları bir anlamda felaketin cereyan ettiği mekân ve zamanın başka bir ölçeğine götürür. Bu şekilde de onların yaşadıklarını yeniden canlandırmaya çabalayarak yaşanılan felaketin yeniden görülebilmesini olanaklı kıl-

maya çalışır. Lanzmann bu yöntemle tanığın hayaletvari de olsa geri dönüşünü sağlayabilmeyi amaçlamaktadır. Lanzmann sahnelerin birinde, toplama kampının faal olduğu dönemde berberlik yapan bir kişiden onunla mülakat yaptığı esnada yeniden berberlik yapmasını ister. Yönetmen bu şekilde berberin o günlerde yaşadıklarının daha canlı bir biçimde gözlerinin önüne gelmesini sağlar. Berberin konuşmayı yaparken yaşadığı duygulanımlar, bir şekilde o an imgelerin yansıtmadığı bir uzamı da görünür kılar. Lanzmann, aynı biçimde SS subaylarının talepleri doğrultusunda Almanca marş okumaya zorlanan Simon Srebnik adlı kişiden yine benzer bir pozisyonda, bir tekne üzerinde, aynı marşı okumasını ister. Böylelikle Srebnik'in o an başına gelenlere dair hissettikleri, bir biçimde belgesel aracılığıyla sunulan görünümlerin ardına taşarak, imgelerin belirleyicilikleriyle örülü bir alanı da geride bırakır.

Shoah, film boyunca kurbanlar, failler ve dışarıdan izleyenler olmak üzere üç farklı tanıklık biçimini perdeye taşır. Lanzmann, bu üç kategoriden herhangi birine dahil olan insanların, neyi nasıl görüp deneyimledikleriyle değil, neyi görmedikleri ve tanıklık etmede nasıl yetersiz kaldıklarıyla ilgilenmektedir. Kurbanlar olarak Yahudiler yaşanılanları görürler, ancak gördüklerinin ne anlama geldiğini bilmezler. Polonyalılar dışarlıklı, müdahil olmayan bir bakışın etkiselliğiyle doğrudan bakmazlar, yani göremezler. Failler nezdindeyse Yahudiler birer figüran, kadavra ve bit oldukları için zaten görünmezdirler. Bundan dolayı *Shoah*'ın öne çıkardığı her üç kategori de tanıklık edemeyecek tanıkları içermektedir (Felman 2000: 107). Felman, bu sebepten ötürü Holokost'u "tanığı olmayan olay" olarak nitelendirmektedir. Yani Holokost, kendi tanıklarını silen tarihsel bir olaydır. Bu haliyle film, izleyenleri "tanığı olmayan olaya" tanıklık etmeye davet etmektedir. Lanzmann, filminde başkalarınca sık sık dile getirilen "felaketin anlatılamazlığı" vurgusunu ve bu vurgunun yarattığı kutsal haleyi de görüşmecilere sorduğu çeşitli sorularla sarsmaya çalışır. Görüşmecilere, o zamanki hava durumundan kampın uzaklığına, mekânların görünürlük biçimlerinden yolların asfaltlı olup olmamasına kadar pek çok soru yönelten Lanzmann, bu şekilde alımlamanın koşullarını da değiştirerek, zihinlerde dönemin şartlarının imgesel bir biçimde var olmasını sağlamayı amaçlamaktadır. Yönetmen bu yolla, kısmen de olsa fela-

ketin gerçekleştiği atmosferi hayal edilebilir kılarken, genelleştirmelerden ziyade korku ve endişe gibi belirli birtakım duyguları ve hiç kuşkusuz ölümü ön plana çıkarmaya çalışmaktadır. Böylelikle büyük ve genelleştirici söylemlerin altında mahfuz bir şekilde var olan öznel duygu ve deneyimler ortaya çıkarak görünürlük kazanmaktadır. Bu bakımdan Lanzmann'ın, tüm bu duygu ve deneyimleri görünür hale getirmeye çalışarak onları sarmalayan sessizliği bozmayı amaçladığı da söylenebilir. Lanzmann, belgeselinde merkezi bir konuma yerleştirdiği tanıklık olgusu dışında mekânların bugünkü beliriş biçimlerini de görüntüye getirir. Yönetmen kampların yerleşim yerlerini uzun uzadıya resmederek, seyircilerden bu mekânlarda yaşanılanları tasavvur etmelerini ister. Benzer şekilde insanları Auschwitz'e nakleden trenler ile ıssız boş arazileri görüntüleyen Lanzmann, izleyicisinden bir anlamda "yok"luğu tahayyül etmelerini talep eder. Fransız yönetmen ölülerin gösterilmesinin, bir nevi Holokost'un yeniden canlandırılmasına hizmet edeceğini düşünerek insanların yok oluşunu, insansız mekânlara ait görüntüler üzerinden sinemalaştırmıştır.

Benzer şekilde, *5 No'lu Cezaevi* (Çayan Demirel, 2009) adlı belgesel de her ne kadar bu cezaevinde kalmış insanlarla yapılan görüşmelerden oluşsa da, film esas olarak o cezaevinde kalmış, ama şu anda konuşamayan, yani orada ölmüş olan insanların "varlığını" kesif bir biçimde hissettirir. Film yine *Shoah*'a paralel bir şekilde, felaketin vuku bulduğu mekânın, cezaevinin boş duvarlarını, koridorlarını göstererek bir anlamıyla varlık yerine yokluğu, anlatım yerine suskunluğu, bir kurtuluş hikâyesi yerine ölümü belgeselleştirmeye çalışmaktadır. Bu haliyle film felakete tanıklık etmeye soyunmaktan ziyade, "kalanları" göstererek neye tanıklık edilemeyeceğinin de altını çizmektedir. Bunun yanında film, 5 No'lu Cezaevi'nde yaşanan işkencelere, bir nevi anlatılamayanlara, hem canlandırmalar hem de tanıklar vasıtasıyla "bir ses, bir yüz" kazandırmaya da çalışarak bunu karnusal alana taşır ve böylelikle bu mekânda yaşananlara sinema aracılığıyla "tarihi" bir yer edindirmiş olur (Spence ve Kotaman-Avcı 2013: 295-311). Film, "orada ne olmuştu"yu, orada olanların bellekleri aracılığıyla yeniden kurmaya çalışmaktadır. Zira kimi tanıkların ifadelerinden, işkenceyle öldürülen bazı insanların kazara öldüğüne yönelik tutanaklar tutulduğu anlaşılmaktadır. Bu durum da kayıt altına alınan

gerçekliklerin esasında kimi zaman gerçeklikten ne kadar uzak olduğunu sarih bir biçimde ortaya koymaktadır. *5 No'lu Cezaevi* belgeseli, resmi kayıtların yerine belleğin kendisini ikame ederek, bir tür "karşı-bellek" oluşturulabileceğini gözler önüne serer. Bu da yeni bir tarih yazımını mümkün hale getirmektedir. Dahası bu tarz filmler kurumsal düzeyde olmasa da bir nevi yargılama işlevi üstlenmektedir. *5 No'lu Cezaevi* belgeselinde olduğu gibi *33 Yıllık Direniş: Berfo Ana* (Veysi Altay, 2013) adlı belgeselde de *Shoah* belgeseline paralel bir şekilde kameranın "boş"luk üzerinde uzun uzadıya dolaşımı görülmektedir. Bu belgeselde kamera, günümüzde bir üniversite binası olan, ancak 80'lerde işkencehane olarak kullanılmış bu binanın boş koridorlarında dolaşarak bu mekânda zamanında gerçekleştirilen işkencelerin tahayyül edilebilmesini salık verir. Görünenin ardındaki görünmeyeni işaret eden bu kamera hareketleri, "boş"luğu filme alarak mekânın hafızasından insan hafızasına yönelen bir köprü vazifesi üstlenmektedir. Salt yalınkat görüntülerle doldurulmayan, zihnin de hikâyenin bir nevi tamamlayıcısı konumuna geçtiği bir süreçtir bu. Dahası, adı geçen bu belgesel yapımlar, imgesel ve duyusal yollarla aktarılanın ötesindeki mekânların derinlerinden gelen sessizlik öğesini de kullanarak, bu yerlerin kendi adlarına konuşabilmesine imkân tanımaktadır.

İktidarların yaratmaya çalıştığı belleğe karşı, bir "karşı-bellek" oluşturma çabasının izlerinin sürülebileceği filmlerden biri de Sami Solmaz'ın 2012 yapımı *Savaşın Tanıkları* adlı belgeselidir. Film, özellikle 90'lı yıllarda Kürt coğrafyasında gazetecilik yapan kişilerin o coğrafyada yaşadıkları deneyimlere, tanık oldukları olaylara, yani aslında zamanında haberleştirilememiş felaketlere odaklanmaktadır. *Savaşın Tanıkları* ana akım medyanın, yaşanılan olaylar karşısındaki suskunluğunu ya da bu olayları ne şekilde çarpıttığını görüntüye getirir. Seçici unutmaya, susmaya, görmemeye veya çarpıtmaya hizmet eden ana akım medyanın günahlarını açığa çıkaran film, bu medyayla oluşturulan belleğin de hakikatin çok uzağında kalarak şekillendiğini ortaya koymaktadır.



İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları, Nezahat Gündoğan, 2010.

"Başka Dilde" Film Çekmek

İktidarların bellek üzerinde kurduğu denetim, günümüzde farklı birtakım yollar kullanılarak zayıflatılmaya çalışılıyor. Bugün özellikle çemberin eşiğinde konumlanan topluluklar arasında bu denetimi güçsüzleştirme yöntemlerinin kullanımı giderek artmaktadır. Sözgelimi 1938'de Dersim'de yaşananlar, devlet kaynaklarınca cahilliğe, gericiliğe karşı medeni bir yürüyüş şeklinde kayıt altına alınırken, bu tarihe bizzat tanıklık etmiş olanlar ve sonraki kuşaklar resmi kaynaklardan farklı bir anlatı içerisine girmektedirler. Bu anlatı biçimleri de özellikle sanat pratikleri aracılığıyla yeni bir tarih yazımına kaynaklık etmektedir. Buna *Dersim 38* (Çayan Demirel, 2006) ve *Dersim'in Kayıp Kızları* (Nezahat Gündoğan, 2010) adlı belgeseller örnek gösterilebilir.

Geçmişe dair hafızanın belirli bir yönde oluşturulması ve böylelikle istenilen yönde bir gelecek tasavvuru yaratılması, iktidarların sürekli başvurduğu bir yöntem olmuştur. Türkiye'de bu süreç, özellikle Kemalist çağdaşlaşma projesi kapsamında homojen bir Türk ulusu

yaratma saikiyle gerçekleşmiştir. Kemalistlerin ulusu homojenleştirme projeleri, Balkan Savaşları, Ermeni tehciri ve Yunanistan ile yapılan nüfus mübadelesiyle dini açıdan büyük bir oranda sağlanmış (Aktar 2000: 60-66) olsa da, farklı dil ve kültür birliğine sahip olan Kürtlerin bu pota içerisinde eritilmesi, halledilmesi gereken önemli bir görev olarak durmaktaydı. Bu görev çeşitli yöntemler denenerek gerçekleştirilmeye çalışılsa da günümüze kadar istikrarlı bir şekilde değişmeden devam eden yöntem asimilasyonist pratiklerle Türkçeyi hâkim kılmak, Kürtçeyi hem kamusal alanda hem de özel alanda tamamen bertaraf etmekti. Türkçeyi Kürtlerin de anadili yapma saiki, hem yasaklarla, cezai yaptırımlarla hem de rıza üretimine dayanarak dil ve eğitim politikaları çerçevesinde gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bu yöntemlerle, Kürtlerin zamanla Kürtlüğe, Kürtçeye dair olan hafızalarının silikleşeceği, böylelikle gelecek için homojen bir ulus yaratılacağı varsayılmaktaydı. Bu varsayımın bugün tamamen başarısız olduğu iddia edilemese de, buna karşıt bir belleğin de her zaman kendini koruduğunu ve özellikle son yıllarda artık hiçbir şekilde geriye götürülemeyecek bir kimlik tasavvurunun kendini ortaya koyduğunu söylemek mümkündür. Kimliğin en büyük yapıtaşlarından olan dil ise bu süreçte tartışılmaz bir öneme ve etkiye sahip hale gelir. Kendi'nin ötekinden farklılığını tescil eden en önemli araç olarak dil, Kürtlerin mücadelelerinde merkezi bir konumu işgal etmekte, dilin korunması ve geliştirilmesi açısından birçok çalışma ortaya konmakta ve teşvik edilmektedir. Dilin geliştirilmesi bağlamındaki önemli araçlar ise bu dilde edebi, sanatsal ürünler verilmesidir. Şüphesiz bu araçlardan biri de sinemadır.

Kürtçe film çekmek, Türkiye sınırları içerisinde 2000'lere kadar mümkün olmadığından, Türkiye'de dili Kürtçe olan filmler sayısal olarak çok azdır. 2000'li yıllarda çekilen Kürtçe konuşan filmlere örnek olarak *Min Dît* (*Ben Gördüm*, Miraz Bezar, 2009), *Rêç* (*İz*, Tayfur Aydın, 2011) gibi yapımlar gösterilebilir. Bu filmlerde Kürtçe, kültürel bir motife vurgu yapacak şekilde metaforik bir anlatımla temsil edilmemektedir. Ya da bazı filmlerde birkaç diyalogla karşımıza çıkan ve çıktığı anda terörizm, yoksulluk, cahillik, mağduriyet gibi geniş bir yelpazeyi içeren kavramlarla kendi maddesel gerçekliğinin dışında konumlanmasına sebebiyet veren bir araç görevini üstlenme-



Min Dît / Ben Gördüm, Miraz Bezar, 2009.

mektedir. Her iki filmde de Kürtçe, dile yapışan maddesel bir gerçekliktir ve idealize edilmiş benzetimler dışında "kendinde" bir varlığa sahiptir. Ryan ve Kellner, temsilin bu şekilde farklı iki ana eksenini belirtmek için "metafor" ve "metonimi" terimlerini kullanıyorlar. Buna göre metafor, imgeyi gerçek toplumsal sistem içindeki maddesel ve bağlamsal bağıntılarından koparark ona yeni bir anlamsal değer biçer ve bu anlam imgenin özgül koşullarından soyutlanmasına sebebiyet vererek dikey ve hiyerarşik bir yapı kazanır. Örneğin metaforik bir temsille kartal imgesi "özgürlük" gibi bir idealin işareti olur. Metonimik anlatımda ise imge kendi özgül koşulları çerçevesinde bütünle olan ilişkisini ifade eden gerçekçi, somut ve materyalist bir karaktere sahiptir. Bu haliyle metonimik imge düşünceyi yatay ve eşit olarak yönlendirir, gelenekselci ve hiyerarşik imalar barındırmaz, dinamik ve belirlenimsizdir (1997: 40-42). Bu tanım çerçevesinde iki filme, *Min Dît* ve *Rêç*'e göz atabiliriz.

Min Dît filmi, annesi ve babası öldürülen iki Kürt çocuğun, Gülistan ve Fırat'ın, Diyarbakır sokaklarında hayatta kalma mücadelelerini konu edinir. Filmin tamamı çocukların kendi yaşam alanında, Diyarbakır'da çekilerek, imgeler var olan sosyal çerçeve içerisinde su-

nulmaktadır. Filmde Kürtçenin kendisi de kendi çerçevesel koşulları dahilinde, metaforik vurgulardan bağımsız, sadece bir "iletişim" dili olarak yer almaktadır. Bu haliyle filmde Kürtçe ideolojik bir temsilden ziyade, içerisinde hayatların yaşantılandığı, şekillendiği ve dolayısıyla bu hayatların merkezi bir parçası konumunda olduğu bir görüngüden ibarettir. Filmin Kürtçe olması, niyet edilmemiş olsa da, "bir düzleme ve eşitleme tarzıdır" (42). Yani metaforik vurgularla yaratılan hiyerarşik kategorileri tersyüz ederken aynı zamanda bu kategorilere de işaret etmiş olur. Filme yönelik tepkilere (Alataş 2010) ve basında yer alan haberlere göz atıldığında filmin bunu başarıyla yerine getirmiş olduğunu dile getirmek mümkün. Filmin belirli medya organlarında isminin *Min Dît* yerine "Kürtçe Filmin Galasında Olay" (Seçil 2009) şeklinde Kürtçeyi ve olay kelimesini yan yana getirecek şekilde sunulmuş olması ana akım medyanın şiddet başta olmak üzere bol metaforik vurgularıyla ele aldığı ve sürekli bir biçimde ideolojik bir temsilin aracı olarak gördüğü Kürtçeye karşı anormal bir tepkinin dışavurumudur.[4]

Rêç filmi de, zorunlu göçle Batman'dan İstanbul'a gelen bir ailenin ferdi olan Şeristan'ın köyünde gömülmek istemesiyle ilgili vasiyeti üzerine, oğlu ve torunuyla çıktığı yolculuğa ve bu yolculuk süresince Şeristan'ın kendi hayatıyla ilgili sakladığı gerçeklerin açığa çıkmasına odaklanmaktadır. Film, yolculuk ile Şeristan'ın saklı Ermeni kimliğinin "ortaya" çıkması çerçevesinde işlerken, öte yandan diğer karakterlerin de bu yolculukla bir dönüşümü, değişimi yaşamalarına olanak sağlıyor. Film, Kürtçeyi herhangi bir simgesel uzantıdan öte karakterlerin hayatına içkin "sade" bir dil olarak sunuyor. Filmde Kürtçe, özellikle aile büyüklerinin hemen hemen tüm hayatlarında ve sosyal çevrelerinde kullandığı bir dil iken, Şeristan'ın torunu Hevî için daha çok aile içerisinde kullanılan ev-içi bir dil konumundadır. Hevî üniversitede okumaktadır, bir kız arkadaşı vardır. Onun arkadaş çevresiyle olan diyalogları Türkçedir. Bu durum da filmin gerçekçi yapısını güçlendirmektedir. Zira özellikle eğitim sistemiyle beraber

4. Ryan ve Kellner'ın metafor ve metonimi kavramlarının *Min Dît* filmiyle ilişkilendirilmesinde Yasin Aydınlık'ın "*Min Dît*: Canevimizdeki Yalan İfşa Olurken" başlıklı yazısı referans alınmıştır. Bknz. http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/614/min-d%C3%AEt-canevimizdeki-yalan-ifsa-olurken#.VvWYivmLTIU

sonraki kuşaklar Kürtçeyi neredeyse sadece anne-babalarıyla konuşmak zorunda kalmış, okul hayatında, sosyal ortamlarda ya da sevgiliyle konuştukları bir dil konumundan çıkarmıştır. Yönetmen farklı ortamlarda hangi dilin icra edildiğine dokunmadan, olduğu gibi aktararak, dili metaforik uzantılardan ziyade maddesel bir gerçeklik zemininde sunmuştur. Özetle hem *Min Dît* hem de *Rêç* filminde Kürtçe, temsil etmekten ziyade tezahür etmektedir. Peki, Kürtçe bir film ne yapar? Yönetmenler ister metaforik ister metonomik imgelerle Kürtçeyi bir film dili olarak kullansınlar, tek başına Kürtçe bir filmin neye tekabül ettiğini de tartışmak gerek.

Kürtçe bugün Türkiye'de *de facto* bir şekilde hemen hemen her alanda kullanılsa da yasal bir statüye sahip değildir. Ancak tam da "yasal" olmamasından ötürü hem yasanın gücünü aşındıran hem de yasanın kurucu şiddetini görünür kılan bir yapıya sahiptir. Kürtçenin hukuki ilişkilerden yoksunluğuna rağmen güçlü bir görüngeye sahip olması, devletin dile atıfla ortaya koymuş olduğu pozitif hukukun gücünü sarsar. Hamacher, yasanın dışında hareket eden, yasayı hükümsüz kılan bu mantığın "askıya alma" mantığı olduğunu, var olan yasaya karşı yeni bir yasa oluşturmadığını, yani pozitif hukuk alanına ait bir ikame sistemi gerçekleştirmediğini ve böylelikle *performatif* bir edim değil *affformatif* bir olay olduğunu ifade eder (2010: 141-3). Performatif edimler, saptama yapan önermeler değildir; söyledikleri şeyi yapar kılan bir edime sahiptirler. Bu bağlamda "Devletin dili Türkçedir" hükmü, daha önceden var olmayan bir şeyi meydana getirerek, bir işi başararak performatif bir edim oluşturur. Hamacher,

5. Benjamin şiddetin hukuk ve yasa ile olan ilişkisini ortaya koyduğu "Şiddetin Eleştirisi" adlı makalesinde, şiddeti hukuk yaratmanın dolaysız bir tezahürü olarak görür. Derrida'ya göre ise kurulan bu hukuk ve yasa bir kökene sahip olmamasından ötürü ne meşru ne de gayri meşrudur ve bundan dolayı mistik alana aittir (Derrida 2010: 59). Benjamin mitik şiddetin karşısına şiddet içermeyen, var olan iktidarın yerine yeni bir iktidar tesis etmeden yaşamı pozitif hukuktan serbestleştiren bir şiddet türü koyar: *saf şiddet/ilahi şiddet/devrimci şiddet*. Burada saf kavramı şiddetin bir amaca yönelmediğine, bir amacı gerçekleştirmeye yönelik bir bağın içerisinde olmadığına vurgu yapmaktadır. Başka bir deyişle, şiddetin her ne sebeple olursa olsun araçsallaştırılmasına izin vermeyen, "haklı" bir amaca hizmet etmesinin karşısında duran bu ahlaki tavır saftır, ilahidir ya da seküler bir tanımla devrimcidir. Benjamin devrimci şiddete, siyasal grev karşısında konumlandırdığı "proleter genel grevi" örnek verir.

Benjamin'in "mitik şiddet"[5] kavramıyla paralellik kurarak performatif edimleri, yasa dayatan, yasal koşullar koyutlayan bir edim olarak nitelendirir (2010: 141). Bunun karşısında duran afformatif ise her türlü hukuksal şiddetin bertaraf edildiği, "nezaket, iletişim, barış, güven" alanına ait olup yasadışı, yasa yok edici bir yapıya sahiptir ve tam da bu yüzden adalete içkindir (147-55). Hamacher, Benjamin'in "Şiddetin Eleştirisi" adlı metninden yola çıkarak yasaya tabi olan her hükmün ancak ve ancak yasaya içkin olan şiddet ve yasayı koruyan şiddet ile varlığını sürdürebildiğini ortaya koyar (135). Hamacher'in metninden yola çıkarak, Türkiye'de Türkçe dışındaki diğer dillere rağmen dilin sadece Türkçe olarak kayıt altına alınması ve bu kaydın yasal edimlerle korunmaya çalışılması ancak ve ancak diğer dillerin varlığını zayıflatacak veya yok edecek bir şiddetle mümkün olmuştur. Ki zaten çokdillilikten tekdilliliğe geçiş başlı başına bir şiddet edimidir, kökensizdir, meşruiyeti şaibelidir. Ancak yasanın dışına itilen dil(ler), yasaya rağmen varlıklarına güçlü bir görüntü kazandırdıklarında, hem yasayı hükümsüz kılacak hem de yasanın şiddet edimini görüntüye getirecektir. Kürtler nezdinde Kürtçe şu anki haliyle Türkiye'de tam da yasayla performe edilmediği için yasaya ilişkin bir tür sömürü ilişkisiyle kendini var eden eşitsiz yapılanmaya hem son verme hem de bu yapılanmayı ortaya koymaya kaynaklık eder. Buradan yola çıkarak yasadışılığıyla Kürtçeyi görüntüye getiren bir alan olarak sinemayı afformatif bir olay şeklinde yorumlayabilmek mümkündür. Kürtçe film yasaya davet edilmeyi beklemez ya da bu niyetle yola çıkmaz, ancak kendisi karşısındakini iletişime davet eder, ona seslenir, ilişkiye bir çağrı içerir. Bu çağrı dilin etik boyutudur ve adaletin de mekânıdır (Direk 2010: 251). Yasanın şiddetiyle teminat altına alınan bir adalet çağrısı değildir bu; aksine iletişimin, dilin mümkün kıldığı ve şiddet barındırmayan bir adalet çağrısıdır. Adaleti mümkün kılan yasadışılığıyla iletişim her ne kadar koyutlamalar dünyasına ait değilse de bu alanla tamamen ilişkisiz de değildir. Bu ilişki kendini dışlandığı koyutlamalar dünyasına temin etmeksizin bu dünyaya üç noktalar, esler, kesintiler vb. şeklinde girebilmesinde gösterir (Hamacher 2010: 142). Hamacher'in bahsettiği "esler"e, Kürtçenin Türkiye'de yargı tutanaklarında "bilinmeyen bir dil", "anlaşılmayan bir dil" olarak kayda geçmesi örnek gösterilebilir. Zira Kürtçenin adı kullanıl-

madan Kürtçeyi ima eden bu tutanaklar, Kürtçeyi isimsiz bir çağrı yoluyla kendi yasasının içerisine dahil eder. Bu haliyle hukuk içeriye aldığı, dışarıda bıraktığı ve üç nokta şeklinde temsil ettiğiyle keyfi ve kökensiz yapısını da göstermiş olur. Bu anlatılanlar ışığında, özellikle de Kürtçe filmler aracılığıyla, Kürtçenin yasaya yaslanmadan varlığını sürdürmesi, geliştirmesi, hem Kürtçeyi dışlayan yasayı aşındırabileceği hem de bu yasanın şedit tarafını ortaya koymayı kolaylaştırabileceği ifade edilebilir.

Kürt Sinemasının Görsel/İkonografik Araçları

Bu bölümde Kürt Sineması'nda kullanılan belli başlı görsel unsurları ele alacağım. Bu unsurlar arasında öncelikle "sınır" imgesinin üzerinde durulmalı. Kürt sorununun en çarpıcı gösterenlerinden biri olan sınır vurgusu hiç kuşkusuz sinemada da geniş yer tutmaktadır. Bu göstereni en etkili şekilde kullanan yönetmenlerden biri de tartışmasız Bahman Ghobadi'dir. Ghobadi'nin, *Dema Hespên Serxweş* (*Sarhoş Atlar Zamanı*, 2000) *Awaza Dayîka Niştiman* (*Annemin Ülkesinin Şarkıları*, 2002) ve *Kûsi jî Dikarin Bifirin* (*Kaplumbağalar da Uçar*, 2004) adlı filmlerinin üçü de sınır olgusunu tematik bir unsur olarak ele almaktan öte onu başlı başına bir tür biçimselliğe, filmsel dokuya dönüştürmektedir. Bununla birlikte sınırdan doğan mayın, kaçakçılık, dikenli teller, mültecilik, savaş, bomba gibi kavramlar da filmin kavram alanına içkin birer unsur olarak yer almaktadır. Özellikle *Sarhoş Atlar Zamanı* ve *Kaplumbağalar da Uçar* filmlerinde belgesel formuna çok yaklaşan yönetmen, sınırı hem Kürtlerin yaşadığı coğrafyanın devletlerce bölünmüşlüğüne vurgu yapan fiziksel bir olgu olarak, hem de vatan, kimlik, ayrılık, sıkışmışlık gibi metaforik vurgularıyla birlikte ele alır. Çocukların çok önemli bir yer edindiği bu filmlerde, hem siyasal bir söylem olarak sınır hem de bu sınırın maddi gerçeklikleri tüm vurgularıyla çocuklar üzerinden anlatılmaktadır. Tıpkı Ghobadi gibi Hiner Saleem de filmsel mekânı sınır etrafında kuran yönetmenlerden biridir. Örneğin *Dol* filmi (2007) farklı öyküler üzerinden Türkiye, Irak ve İran sınırlarını birbirine bağlayan bir filmdir. Filmin özellikle ilk sahneleri tel örgüler, karakol, bayrak ve tepeye yazılı "Ne Mutlu Türküm Diyene" yazısıyla bir siyasal mekân olarak sı-

nının varlığını ve bu varlığın "Türk"lüğünü teyit eden bir çerçevede ilerlemektedir. Bunların yanında sınır mefhumunu anlatının merkezine yerleştiren bir başka film de Nizamettin Ariç'in sınırın (Türkiye-Irak) iki yakasında yaşayan Kürtlerin benzer dramlarını anlattığı *Klamek ji bo Beko* (*Beko'nun Türküsü*, 1992) adlı çalışmasıdır. Filmde Halepçe katliamından kaçarak göçebe bir yaşam sürmeye başlayan Irak Kürtlerinin dramlarının yanı sıra, Türkiye sınırındaki Kürtler de hikâye edilmektedir. Filmin temel vurgusunun coğrafik sınırlarla farklı ülkelerin "vatandaşı" haline gelen Kürtlerin maruz kaldıkları ortak acılar olduğu söylenebilir. Sınır kavramı, her ne kadar iki devleti birbirinden ayıran resmi bir rabıta olarak filmlerin anlatı evrenlerindeki yerini alsa da, aynı devlet içerisinde bulunan fakat görünmeyen bir sınır vurgusundan da söz etmek mümkündür. Bu bağlamda Türkiye'nin batısından doğusuna doğru giderken temas edilebilecek kontrol noktaları, karakol sayılarındaki artış veya askerlerle polislere ait görünümler bir anlamda başka bir ülkeye geçildiğine dair bir hissiyat uyandırmaktadır. Bu durum aynı ülke içerisinde görünmeyen bir sınırla çizilmiş farklı yaşam biçimleri ile uygulama alanlarına yansıyan farklı muamele tarzlarını ortaya çıkarmaktadır. Sözgelimi Kazım Öz'ün *Fotoğraf* (2001) filmindeki otobüs sahnesi bu bağlamda anlamlıdır. Otobüsün ağır ağır geride bırakmakta olduğu tünel, sınır mefhumuyla birlikte başka bir "ülkeye" geçildiğine işaret eden metaforik bir uzam olarak sunulmuştur. Bunu takip eden diyaloglar da bu yargıyı destekler niteliktedir: "Nasıl yerler acaba, çok merak ediyorum..." Sınırın "muhafızları" olan askerlerin kimlik kontrolündeyse insanların bu sınırdan geçişi, deyim yerindeyse olağan bir hastalığın teşhis edildiği bir süreci akıllara getirir. Bu anlarda telsizin cızırtılı sesi aracılığıyla duyulan "negatif" sözcüğüyle herhangi bir "suç" işlemediklerine kani olunan kişiler, kontrolcü bakışın esiri olmaktan uzaklaşırlar. Yine *Rêç* filmindeki bir başka sahnedeyse, köyüne defnedilmek isteyen bir kadının tabutunu taşıyan araç, köy koruculari tarafından silahlarla çevrilerek engellenir. Bu gibi örnekler aynı ülkede bir noktadan başka bir noktaya geçişin, söz konusu olay bir defin işlemi olsa dahi ne kadar güçleştiğinin bir göstergesidir.

Temsilini en etkili şekilde sınır imgesiyle açığa vuran Kürt coğrafyasının bir bütün olarak panoramik gösterimi de Kürt sorununu pa-

ranteze almadan coğrafyanın hem maddi bir gerçeklik hem de metaforik olarak kendi adına konuşmasına izin verir. Örneğin Kürt sinemasında önemli bir yer tutan "dağ" imgesi, hem bu coğrafyanın fiziksel olarak zorluğuna, hem de siyasal bir uzantı olarak "Kürt"lüğüne göndermede bulunur. Kürt sözlü geleneğinde de önemli bir yer tutan dağ unsuru bu bağlamda zorbadan kaçışın, kurtuluşun, sığınağın ve mücadelenin bir anlatısına dönüşür. Bir başka deyişle dağ imgesi, dışsal coğrafik bir unsur olarak ele alınmasının yanında politik bir söylem çerçevesinde kimlik, ulus, vatan gibi anlatılar ışığında içselleştirilmiş bir uzantıyla da kendini gösterebilmektedir (Naficy 2001: 161). Naficy'ye göre özellikle sürgünde yaşamak zorunda bırakılan "yersiz-yurtsuz" yönetmenlerin anlatılarında önemli bir yer tutan dağ imgesi, bir anlamıyla yeryurt edinimiyle çerçevelenmiş nostaljik bir özleme göndermede bulunur (5). Bu bağlamda memleketi Ağrı'dan Almanya'ya iltica etmek zorunda kalan Kürt yönetmen Nizamettin Ariç'in *Klamek ji bo Beko* adlı filmi örnek gösterilebilir. Bazı çekimleri Ermenistan sınırında gerçekleştirilen bu filmde özellikle Ağrı Dağı'nın görüntüleri yukarıda bahsedilen coğrafik ve metaforik vurguları iç içe geçirecek şekilde yansıtmaktadır. Özellikle dağlara karşı yakılan ağıtlar, kimlik ve bu kimliğe asılı kalmış acının dağ ekseninde coğrafik bir temsilini yansıtır (162).

Kürt sinemasında görebileceğimiz diğer önemli göstergelerden biri de bir yerden bir yere insan eliyle taşınan tabutun varlığıdır. Ölümü karakterize eden tabut, Ghobadi'nin *Niwemang* (*Yarım Ay*, 2006) adlı filminde ölüsünü bekleyen ve bu bağlamda gerçeküstü bir şekilde, ölecek olana giderek yaklaşan bir anlatının içerisinde yer alır. Niwemang, filmin ortalarında tabutu boş bir şekilde sürükleyen kadın, filmin sonunda ölüsüne, Mamo'ya ulaşır ve bu sefer tabutu dolu bir şekilde varılacak yere sürüklemeye başlar. Tabutun yolculuğu aynı zamanda Kürt coğrafyasının genel bir görünümüne eşlik etmiş olur. Bu gösterim de bir nevi coğrafyanın ölümle işlenen yazgısını, bu coğrafyada sürüklenen bir tabutla imgelemeye çalışır. Benzer vurguyu *Rêç* filminde de görmek mümkündür. Film, köyünde defnedilecek kadının tabut içerisinde baba-oğul tarafından zorlu bir yolculukla önce eşekle sonra elle taşınmasını konu edinir. Söz konusu olan bir defin işlemi bile olsa normal yollardan köye girişlerin yasaklı olması, baba-oğulu

karlı dağları bir tabutla beraber aşmak zorunda bırakmış, ölüyü tabut içerisinde gömülmeden önce uzun bir yolculuğa mahkûm etmiştir. Ölümü imleyen tabut, her iki filmde de sınırlarla, engellerle, dağlarla çerçevelenmiş bir coğrafyada yolculuk etmektedir ve bu yolculukla beraber coğrafyaya içkin bir unsur haline gelmektedir.

Kürt filmlerinde anlatıyı kuvvetlendirmek amacıyla sıklıkla başvurulan unsurlardan biri de televizyondur. Sözgelimi otobüste tesadüfi bir şekilde tanışan ve biri dağa çıkacak, diğeri ise askere gidecek iki genç üzerinden Kürt sorununa eğilen *Fotoğraf* filminde televizyon, filmde anlatılan hikâyeye paralel bir şekilde savaşın görüntülerini sunarken görülmektedir. Burada amaçlanan, karakterlerin bir televizyon izleme pratiğinin sahnelenmesinden ziyade, televizyonda aktarılan haberin, tematik olarak filme içkin bir öğe konumunda yer almasıdır. Ancak ana akım medya kanalıyla sunulan ve hâkim ideolojiyle çerçevelenmiş haber bültenleri ile filmin kurduğu söylem dünyası arasında bir tezatlık ortaya çıkmaktadır. Bu anlamıyla televizyon yayınları, Kürt meselesine dair kimi unsurlara başvurarak filme tematik anlamda bir destek sağlasa da, ürettiği "gerçeklik" formuyla filmin kurmaya çalıştığı "gerçeklikten" ayrılmakta, bu gerçeklikle çatışmaktadır. Öyle ki *Fotoğraf* filmi, yaşanılan savaşı Kürtler açısından mağduriyet ve mücadele söylemi çerçevesinde kurgularken, filmin bir parçası haline gelen ana akım medya haberleri ise söz konusu söylemin tam karşı kutbunda yer alır. Filmin öykü evreninde yer edinen bu iki farklı bakış açısı, meselenin iki farklı veçhesini serimlemekten ziyade, sorunun güncelliğini de bir anlamda teyit ederek insanları televizyonun manipülatif yayınlarına karşı kendi anlattıklarının gerçekçiliğine inanmaya çağırmaktadır. Yine *Ana Dilim Nerede?* (2012) adlı başka bir filmde de, televizyonun benzer bir anlatı dahilinde kullanıldığını görmek mümkündür. Veli Kahraman'ın imzasını taşıyan bu filmde, anadili Zazacanın, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu öğrenen yaşlı Mustafa, dilini çocuklarına aktaramadığından dolayı kendini sorumlu hisseder. Mustafa, yaşadığı pişmanlık nedeniyle ölmeden önce bu dilden hatırlayabildiklerini kayıt altına almaya çalışır. Bu bağlamda televizyondan "Demokratik Açılım" çerçevesinde gerçekleştirilecek Kürtçe televizyon yayını önündeki engellerin kaldırılması, yerleşim birimlerine eski isimlerinin verilmesi gibi adımla-

rın aktarılmakta olduğu sahnede, Mustafa'nın duydukları karşısında öfkelendiği gözlemlenmektedir. Mustafa'nın bu tepkisinin somut olarak verilmese de, gecikmiş olduğunu düşündüğü açılım politikalarına yönelik olduğu söylenebilir. Film televizyon yayınları vasıtasıyla işlediği konu bakımından güncel oluşunu teyit ederken, devlet nezdinde gerçekleştirilen adımlar ile gerçekte yaşanmış olan ve yaşanmaya devam eden mağduriyetlerin birbirine cevap olamadığını, zamansal paralellik gösteremediğini de aktarmaktadır. Mustafa ve ailesi için artık "demokratik açılımların" neredeyse bir karşılığı yoktur, çünkü Mustafa bir zamanlar tek konuşabildiği dili, Zazacayı çocuklarına aktaramamıştır, kendisi bile bugün bunu unutma tehlikesi yaşamaktadır, üstelik bunun önüne geçebilmek için çok fazla zamanı da yoktur. Mustafa devletin adımlarından medet ummaktansa, kendi belirlediği bir yolla, bireysel çabalarıyla çocukluğunun dilini kayıt altına almakla ilgilenmektedir.

Kürt sinemasının tematik evreninde Kürtlerin tarihinde unutulmayacak bir yere sahip olan ve hâlâ etkisini yitirmeyen faili meçhul cinayetler de önemli bir yer tutmaktadır. *Press*, *Min Dît*, *Wenda* (*Kayıp* Abdullah Yaşa, M. Sait Korkut, Ali Kemal Çınar, 2010) gibi faili meçhul cinayetleri konu alan bu tarz filmlerde, "beyaz Toros" diye bilinen ve "ölüm arabaları" olarak da adlandırılan araçlara sıklıkla rastlanmaktadır. Üç farklı kayıp hikâyesine odaklanan *Azadiya Wenda* da (*Kayıp Özgürlük*, Umur Hozatlı, 2011) beyaz Toros'un görüldüğü filmlerden biridir. Filmin ilk iki hikâyesi beyaz Toros arabayla kaçırılarak gerçekleştirilen iki farklı faili meçhul cinayeti konu edinir. Bu iki hikâyede, işlenen cinayetler gösterilmezken, yalnızca beyaz Toros marka arabaların ara sokaklardaki tekinsiz gezintisi görüntüye getirilir. Bu cinayetlerin gerekleşmiş olduğu da yine beyaz Toros'lardaki belirsiz kişiler tarafından taşınarak yol kenarlarına bırakılan kurbanların varlığıyla ortaya çıkar. Film, başlı başına sokaklarda dolaşmanın ne şekilde güvensiz bir iş olduğunu, sokakların her an ölüm getirebileceğini gözler önüne sererken, bu cinayetlerin gerçekleştiği bölgelerde yaşayan insanların da tedirginlik, korku barındıran bir sokak algısına sahip olduklarını yoğun bir şekilde hissettirir. Bu haliyle film sokakların, insanların rahatlıkla gezip dolaşabileceği, eğlenebileceği bir mekândan korkunun, tekinsizliğin, takip edilme duygusunun hü-

küm sürdüğü bir mekâna ne şekilde evrilebileceğini gösterir. Başka bir deyişle film, yaygın algıya karşın sokakların da birer kapatılma mekânı olabileceğini kurar. *Azadiya Wenda* filmi böylelikle, salt beyaz Toros marka arabaların sokaklardaki varlığının dahi ölümü imlediği bir çerçeve kurarken, aynı zamanda karanlık bir tarihe de işaret etmiş olur.

Sonuç

Kürtlerin yaşadığı siyasal atmosferle sıkı bir ilişki içerisinde olan Kürt Sineması'nın bu bağlamda şu an geldiği aşamada bir adalet, bir vicdan çağrısı niteliği taşıdığını ve bir anlamıyla başka bir dünyanın, başka bir ülkenin mümkün olduğuna dair olan inancı pekiştirmeye adandığını söyleyebiliriz. Her ne kadar Kürt Sineması, özellikle toplumsal olarak kurulan kişisel hikâyelerden yola çıkarak yaşanan ve yaşanmaya devam eden acılara ve mağduriyetlere odaklansa da, bunu yalnızca geçmişten uzanan ve içerisinde zaman zaman öfke barındıran hatırlama pratikleriyle gerçekleştirmez; hatırlamanın yanına unutmayı da koyarak geleceğe uzanan bir dilek kipiyle, daha iyi bir yaşama duyulan bir umut kipiyle hareket eder. Bu durum da Kürt Sineması'na, oluştuğu çerçeveden etkilendiği gibi bu çerçeveyi değiştirip dönüştürebilen bir misyon da atfetmiştir.

Bugünkü haliyle Kürt Sinemasını bir "tanıklıklar sineması" düzleminde düşünmek pekâlâ mümkün. Bu bağlamda Kürt sineması, tanıklık kavramıyla beraber, geçmişle yüzleşme, bellek, sözlü tarih, hatırlama pratikleri gibi tartışmaları da güçlendiren, yeni yol ve yöntemler sunan bir pozisyonda yer almaktadır. Diğer yandan Kürt sineması özellikle belgesel-kurmaca film örnekleriyle beraber biçimsel olarak da Türkiye'de sinemanın olanaklarını genişleten bir yapı arz eder. Bu şekilde sinemada "öznellik", "objektiflik", "gerçeklik" gibi düşünsellik biçimlerine katkı sağlar ve verili biçimleri tartışmaya açar.

Tematik evreni ekseriyetle zorunlu göç, anadil problemi, faili meçhul cinayetler ve hapishaneler gibi öğelerle kurulan Kürt filmleri, egemen politika ve medyatik unsurlar aracılığıyla terörize edilen bu öğeleri, içerisine hapsedilmeye çalışılan anlam dünyasından koparak

daha çok mağduriyet, hak ve adalet söylemi çerçevesinde yeniden betimlemektedir. Bu çerçeveyle Kürt yönetmenler, içerisinde estetik kaygıları da barındıracak şekilde yeni bir tarih yazımına soyunarak bir tür "karşı-bellek" oluşturma faaliyetine girişmektedirler. Böylelikle görünmeyenleri görünür kılan bu anlatı formu ekseninde de yeni bir gelecek tasavvuru ortaya çıkmaktadır.



Pandora'nın Kutusu, Yeşim Ustaoğlu, 2008.

Zaman ve mekân ötesi adreslere yazgılı
yolculukları öyküler Ustaoğlu filmleri.
Yitik bağlılıkları tariflese de takvim,
unutmak kaçıştır aynı zamanda,
kolektif hezeyanlardan.
Marazi bir çıban gibi akıtır durur
irinini; bir hayalet gibi eşikte bekler,
"ev"in imledikleri.—

Marazi Bir Hesaplaşmaya Nesne Olmak: Yeşim Ustaoğlu Filmlerinde "Yaşlı" İmgesi

Ahmet Oktan

Günümüz Türkiye sinemasının içinde var olduğu kültürel bağlamın, hem sıradan insanlar hem de köken olarak Anadolu'dan gelmiş olan entelektüeller açısından, derin bir yerinden edilmişlik ya da hasretlik duygusunun görünürlük kazandığı bir evren olduğunu düşünüyorum. Bireysel kimlik tasarımlarından yeme içme alışkanlıklarına, giyimden müzik zevkine, değersel yönelimlerden beden pratiklerine kadar her yönüyle gündelik yaşama sinen bu melankolik ruh hali, bazen gündelik görünümleriyle bazen de yönetmenin ruhsal açmazlarına, hesaplaşmalarına göndermede bulunan ipuçları biçiminde sinemasal eserlere de yansıyor.

Agnieszka Ayşen Kaim, "New Turkish Cinema, Some Remarks on the Homesickness of the Turkish Soul" (2011) başlıklı makalesinde Semih Kaplanoğlu, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenleri içine alan Yeni Türkiye Sinemasının, Doğu ve Batı arasında bir tür arada kalmışlık durumu içerisinde olduğunu iddia eder. Yazara göre Türk kültürünün "egzotik" niteliği nedeniyle, sineması da Doğulu olarak tanımlansa da aynı anda baskın bir Batılı karaktere sahiptir. Auteur özelliği, sahne tasarımı, yavaş öykülemesi, minimalizmi kullanması, diyalogların azlığı, simgeselcilik ve şiirsel gerçeklik gibi özellikleriyle bir yandan İran Sinemasına benzerken bir yandan da Fransız Yeni Dalga akımına yaklaşır.

Bununla birlikte Kaim'in iddia ettiği arada kalmışlık hali daha çok sözü edilen yönetmenlerin filmlerini niteleyen, köklerini eski göçebe kültüründen ve Sûfi geleneğinden alan, yoğun bir melankoliyle de

harmanlanmış, bir kimlik arayışını ele veren tematik vurgulara ilişkindir. Göçebe kültürünün bir tür devamı niteliğindeki, daha çok iş arayışı ve güvenlik gerekçeleriyle hem Anadolu'nun iç ve doğu bölgelerinden büyük şehirlere ve özellikle de İstanbul'a doğru gerçekleşen hem de Avrupa'nın çeşitli ülkelerini kapsayan göç hareketleri, toplumsal sonuçlarının yanında, insanların kimlik tasarımları ve dünyaya ilişkin tahayyülleri açısından da travmatik sonuçları beraberinde getirmiştir. Yabancı bir ülkeye göç ve burada sürdürülen hayatta kalma mücadelesi, yoğun bir vatan hasretini gündeme getirirken göç deneyimini kendi ülkesi içinde bir büyük şehre doğru gerçekleştirmiş olanlar açısından kendi vatanında bir "yabancı" olma hali ortaya çıkmıştır. Popüler kültür ürünlerinde de farklı biçimlerde yer bulan bu yabancılık hali beraberinde ait olunan asıl bağlama ilişkin nostaljik bir tasavvurla birlikte var olur.

Politik söylemde de karşılığını bulan ve sıradan insanların kendilerine ilişkin algılarında belirleyici olan bu durum, sıla-gurbet, Anadolu-Avrupa, kır-kent gibi ikilikler üzerinden ilerleyen derin bir yarılmayı, mücadeleyi ve gündelik yaşama sinen köklü bir hasretlik duygusunu da beraberinde getirmiştir. Kuşkusuz bu atmosfer özellikle köken olarak Anadolu'dan gelen ve İstanbul'da yaşayan entelektüellerin ve yönetmenlerin algılarını da şekillendirmektedir. Büyük kentlerde yaşayan insanların önemli bir bölümünün kalbinde taşıdığı kendi küçük anavatanına ilişkin hasretlik duygusu, benzer bir öz tarihe sahip sanatçıların yaratımlarında da yer bulur. Bu bağlamda Yeni Türkiye Sineması içinde anılan Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoğlu, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenlerin filmlerinde yersizyurtsuzluk/yerinden edilmişlik temalarıyla harmanlanmış kökensel yolculuklara çokça rastlanmaktadır. Çoğu zaman mekân açısından yaşanılan yerden (kent-İstanbul) kökensel bağlama (köy-Anadolu), zaman açısından ise bugünden geçmişe doğru gerçekleşen ve kimliğe ilişkin sorunlu tartışmaları gündeme getiren yolculuklar, anlatı karakterleri için bir erginlenme sürecini ifade eder. Öte yandan öykü kişileri aynı zamanda filmi tasarımlayan entelektüel gözün kendi varlığına ilişkin hesaplaşmalarının da dolayım alanı niteliğindedir.

Yeşim Ustaoğlu filmlerinde çokça nostaljik bir yolculuk-arayış

ekseninde kurgulanan özsel sorgulamalar, bellek tazeleme/bellek yitimi temalarıyla birlikte ilerler. Arayışın-yolculuğun yönü bugünden arkaik, fantastik, zaman ötesi bir geçmişe ve kolektif geçmişle bağlantılandırılan masalsı mekânlara doğrudur. Zaman ve mekânı öykünün içinde bulunduğu bağlamın uzağına, neredeyse fantastik bir dünyaya taşıyan yolculukların evrenini ise aile ilişkileri oluşturur ve kimliğe ilişkin hesaplaşmalar daha çok kolektif geçmişi temsilen yaşlılar üzerinden kurulur.

Burada Ustaoğlu'nun filmlerinde yer bulan yaşlılığa ilişkin temsil biçimlerini, yukarıda kısaca sözü edilen, entelektüelin ve daha özelde de yönetmenin kendiliğine ilişkin algısındaki parçalanmışlığı, arada kalmışlığı, kendi geçmişiyle hesaplaşmalarını ele veren ipuçları olarak okumayı deneyeceğim. Bu çerçevede daha çok, yaşlı karakterlerin anlatının merkezinde yer aldığı *Bulutları Beklerken* ve *Pandora'nın Kutusu* filmlerini ele alıyorum.

"Ev"i Unutmak

Yorgo Andreadis'in *Tamama: Pontus'un Yitik Kızı*'ndan esinlenilen *Bulutları Beklerken*'de (2004) Yeşim Ustaoğlu kimliğe ve kökene ilişkin arayışım/sorgulamalarını Karadeniz'in dingin bir köşesinde, Tirebolu'da yaşayan azınlık bir aileden gelen, ancak gerçek kimliğini saklamak zorunda kalan yaşlı bir kadının (Eleni/Ayşe: Rüçhan Çalışkur) öyküsü bağlamında ele alır. Birinci Dünya Savaşı sırasında Karadeniz'de yaşayan Rumlar, doğup büyüdükleri topraklardan ayrılmak zorunda kalmışlar ve bazıları kötü koşullarda yaşama veda ederken, geride kalanlar farklı şehirlerde, farklı ülkelerde hayatta kalma mücadelelerini sürdürmüşlerdir. Öykünün merkezinde yer alan Eleni de tüm ailesini göç sırasında kaybeden küçük bir kızdır. Türk bir aile ona sahip çıkar ve hayatını kurtarabilmek için ona Ayşe adını verirler. Bu bir ömrü kendi kimliğini gizleyerek geçirmek, kendi dilinde tek bir sözcük bile konuşmamak anlamına gelir. Öte yandan Ayşe yeni ailesinin son bireyi olan ablası Selma'yı da (Suna Selen) kaybettikten sonra sırrını daha fazla saklayamaz. Elli yıldır içinde taşıdığı vicdani hesaplaşmalar, pişmanlıklar tek yakını olan ablasını da kaybettikten sonra büsbütün su yüzüne çıkar. Ayşe kendi geçmişine doğru, yıllar

önce terk ettiği, artık yaşayıp yaşamadığını bile bilmediği, bir anlamda tüm yaşamını hayaletiyle birlikte sürdürdüğü küçük kardeşini (Niko: Jannis Georgiadis) bulmak üzere bir arayışa girişir. Bu, Ayşe'nin kendi gerçek kimliğini üstlenmesi sürecidir aynı zamanda.

Yeşim Ustaoğlu'nun 2008 tarihli filmi *Pandora'nın Kutusu* ise, İstanbul'da yaşamını sürdüren orta sınıftan üç kardeş (Nesrin: Derya Alabora, Güzin: Övül Avkıran, Mehmet: Osman Sonant), alzheimer hastası bir anne (Nusret: Tsilla Chelton) ve nereye ait olduğuna ilişkin net bir fikri olmayan, arayış içindeki torun (Murat: Onur Ünsal) üzerinden, modernleşme, kentleşme, aidiyet, bellek gibi kavramlar çerçevesinde bir aile öyküsü anlatır. Karadeniz'in ücra bir köyünde tek başına yaşayan yaşlı annenin bir gün kaybolduğu haberinin gelmesi üzerine, her biri farklı problemler içerisinde bocalayan üç kardeş annelerini aramak üzere doğup büyüdükleri yere doğru yola çıkarlar. Ancak bu yolculuk aslında oldukça problemli olan kardeşlik ilişkilerinin ve annelerine ya da kolektif bağlara ilişkin problemlerinin de su yüzüne çıktığı, daha doğrusu bu ilişkilerin sorunsallaştırıldığı bir olgunlaşma sürecidir. Yaşlı kadın aracılığıyla tanıklık edilen aile içi hesaplaşmalar, orta sınıf kültürüne ve kent yaşamına ilişkin açmazları da tartışma alanına taşır.

Her iki filmde de Ustaoğlu anlatıyı kendi yetiştiği coğrafyadan yaşlı birer kadın üzerine inşa eder. Her iki karakter de hem fiziksel hem de ruhen yaşamın dışına atılmışçasına yalnızdır. Yaşadığımız dünyaya ait değildirler adeta... Ait oldukları coğrafya da kendileri gibi uzak ve kültür dışıdır. Yönetmen, yaşlı karakterler üzerinden kır yaşamını ve doğayı romantik bir atmosfer içerisinde tasvir eder. Sakin, dingin, kendinden emin doğa, kendisi gibi yaşamdan elini eteğini çekmiş, bakışını kendi içine yöneltmiş ve kendisini bir tür insani tamlığa ulaşmaya adamış yaşlı karakterlere tüm şefkatiyle kollarını açan bir ana kucağıdır.

Doğa/kır tüm romantizmiyle, tüm melankolisiyle, kendini yaşadığı kentten başka bir yere ait hisseden insanlar için de, özlem duyulan "ev/yuva"dır bu filmlerde. Yaşlılar dolayımıyla kır'a ve dolayısıyla da kökene ilişkin böyle bir temsil stratejisi, hem yönetmenin hem de filmin içinde var olduğu toplumsal tahayyülün eve ya da kökene ilişkin içinde bulunduğu ruh durumunu imler bir bakıma.

"Şu evden bir türlü kurtulamıyoruz", der *Pandora'nın Kutusu*'nda, İstanbul'da tek başına yaşayan Güzin, çocukluğunu geçirdiği evi kastederek... Her ne kadar annesinin yaşamını sürdürdüğü aile evi, Güzin'in yaşadığı şehre, mekânsal ve toplumsal bağlam açısından oldukça uzak olsa da, imledikleriyle, onun yaşam evrenine dokunmaya devam etmektedir. Güzin'in yaşamında adeta bir hayalet gibi varlığını sürdürür "ev"; son dönem Türkiye sinemasının pek çok örneğinde olduğu üzere... Asuman Suner 1990'ların ortasından itibaren oluşumuna tanık olduğumuz Yeni Türkiye Sinemasının temel meselelerinden biri olarak belirler "hayalet ev" figürünü, *Yazı Tura*'yı (Uğur Yücel, 2004) örnekleyerek (2006). Güneydoğu'da askerlik yaptığı sırada mayın patlamasında bir bacağını kaybetmiş genç bir kahraman olan Rıdvan, memleketi Göreme'nin kaya evlerine bakarak "korkuyorum," der, "hayaletler var bu evlerde". Suner'in de vurguladığı gibi, bir yönüyle geçmişteki travmatik deneyimleri, vicdani hesaplaşmaları, suçluluk duygularını tekrar tekrar gündeme taşıyan "ev" imgesi, kendini zorla hatırlatan, geçmişi bugüne taşıyan, unutulmaya, silinmeye direnen bir "iz"dir. Bununla birlikte özlemi duyulan, idealleştirilen, hayali kurulan, romantik bir aidiyet tasavvurudur da aynı zamanda.

Gerçekten de "ev" tasavvuru, özellikle de "sıla" kavramıyla örtüşüyorsa, yoğun bir nostalji ve hasretlik duygusuyla birlikte var olur. "Ev, bizim dünyadaki köşemizdir," der Gaston. Bachelard *Uzamın Poetikası*'nda (2008). Ev bir "mutluluk mekânı"dır. İstenmeyeni dışarıda bırakan, içe alınanı ise koruyup kollayan, mahrem yaşamı güvene alan mekânsal bir sınıra karşılık gelir. Ancak ev bizi olduğu kadar "düşlemi" barındıran bir çatıdır da. Kuşkusuz salt mekânsal bir varlığı tarif etmenin ötesinde, bireysel ve mahrem insani deneyime bağlı bir düşlem evrenini ve aynı mekânı ve aynı düşlemi paylaşan diğer bireyleri de imler. Geçmiş, bugün ve geleceğe ilişkin çokça nostaljik ve bütünleştirici anılarla, düşlerle kurulan ev/yuva algısı, kucaklayıcı, koruyucu, bütünlüklü bir aile tasavvuruyla yakından ilgilidir. Dolayısıyla insan zihninde ev/yuva, aile gibi olgulara ilişkin anlamlar, bu kavramların nesnel varlıklarından çok algısal, tasarımsal nitelikleriyle belirginleşir. Ev tasavvuru benliğin inşasını ve toplumsal evrende konum alışımızı tayin eden, kendi gerçekliğimizi ayrımsamamıza yardımcı olan, düşlemimizi belirleyen bir imge, bir mihenk taşıdır.

"Ev"e ilişkin toplumsal tahayyüle içkin olan "hasretlik" duygusunun ağır melankolisi, perdeye bir nostalji atmosferi şeklinde yansır anılan filmlerde. Ancak kurgulanan ev imgesi de, bu imgeyle ilişkilendirilen yaşlı kadınlar da gündelik yaşama hem mekânsal olarak hem de zaman algısı açısından oldukça uzak ve yabancıdır. *Bulutları Beklerken*'de Ayşe, onu hayata bağlayan neredeyse tek neden olan yaşlı ablası Selma'yı da kaybettikten sonra tamamen tek başına kalır. Etrafındaki insanlar onu anlamazlar. Yapabileceği tek şey, kendi içine ve buna koşut olarak da doğaya doğru bir yolculuktur. Yeni orta sınıftan üç kardeşin ve ailelerinin yaşamlarını konu alan *Pandora'nın Kutusu*'nda ise kardeşler İstanbul'da birbirlerinden uzak, problemli yaşamlar sürerken, yaşlı anne (Nusret) Karadeniz'in uzak bir orman köyünde tek başına yaşar. Filme konu olan kentli bireyler, kökensel bağlarından ve annelerinden o kadar uzaklaşmışlardır ki, tek başına yaşayan yaşlı bir annenin varlığı neredeyse inandırıcı bile değildir.

Yaşlı karakterlerin bu denli yalnızlığı ve terk edilmişliği, toplumsal alanda gerçekleşen bir dizi yapısal farklılaşmanın uzantısıdır aslında. Kalınkara'nın da aktardığı üzere, enfeksiyon hastalıklarının kontrolü, halk sağlığındaki iyileşmeler, ilaç teknolojilerindeki gelişmeler, rehabilitasyon teknikleri gibi faktörlere bağlı olarak ortalama yaşam süreleri uzamakta ve yaşlı nüfus giderek artmaktadır (2011). Öte yandan yaşlıları da içinde barındıran geniş aile formu giderek ortadan kaybolmakta, yerini çekirdek aileye bırakmaktadır. Dolayısıyla çocuklarından ayrı yaşayan yaşlı anne-babadan herhangi birinin ölümü sonrasında tek başına kalan ebeveynin, çocuklarının yaşamına eklemlenmesi genellikle sorunlara neden olmaktadır. Kentleşme, eşlerin her birinin çalışma yaşamına katılması gibi belirleyiciler de sorunların çeşitlenmesine katkı sağlayan bazı faktörlerdir. Bu noktada tek başına yaşayan yaşlıların sayısı giderek artarken, huzurevi, rehabilitasyon merkezleri gibi kurumlar yaşlı bakımı ve barınması için giderek daha çok tercih edilmektedir.

Ne var ki nesnel koşullarda ortaya çıkan bu dönüşümler, değersel yönelimler bağlamında aynı düzeyde karşılık bulmaz. Yapılan farklı araştırmalarda (Erdem ve diğ. 2005, Turgut 2010) gündelik yaşamda karşımıza çıkan bireysel yönelimlerin değersel açıdan yüksek oranlarda kabul görmediği, aileye bağlılık, yaşlılara bakılması gibi değer-

lerin ise hâlâ yüksek düzeylerde benimsendiği yönünde bulgulara yer verilmektedir. Bu noktada gündelik yaşamla, değerler arasında önemli farklılaşmalar ortaya çıkarken bu durum bireyler açısından yaşlı aile bireylerinin bakımına ilişkin bir arada kalma durumunu, bir tür çift değerliliği gündeme getirmektedir.

Toplumsal alandaki bu arada kalma hali sinemasal evrende de varlığını sürdürür. İncelenen filmlerde yaşlı karakterler üzerinden kökene ilişkin oluşturulan mesafe vurgusu sözü edilen aşılması güç kültürel çelişkiyi, çift değerliliği de barındırır. Özellikle modern yaşama ayak uydurmuş bireyler açısından, bir yandan kökenden ve kolektivitenin kuşatıcı/sınırlandırıcı bağlamından uzaklaşmak; ancak aynı zamanda da kolektivitenin sunduğu güvenlik zemininden ve konformizminden vazgeçememek ya da bu kopuşu sahip olduğu değer sistemiyle bağdaştıramamak şeklindeki ikircikli ruh hali özellikle *Pandora'nın Kutusu*'nda çarpıcı biçimde örneklenir. Alzheimer hastası bir annenin, ironik bir biçimde tam da kolektif geçmişe dair bir tür unutma çabası içerisindeki çocukların zaten oldukça problemli olan yaşamlarına, taşınması ağır bir yük olarak dahil olması, bireysel yaşamlar ve kolektif bağlar arasındaki gidip gelmeleri ve suçluluk duygularını iyice görünür hale getirir. Annenin ihtiyaçlarını gidermeye çalışırken bir yandan da anneyi bir yük olarak algılamak, onu bir huzurevine yerleştirip yerleştirmemek gibi ikilemler, bir yönüyle de kökene ilişkin bir türlü kapatılamamış olan hesapların su yüzüne çıkmış halleridir.

Bu noktada *Pandora'nın Kutusu*'nda, geçmiş ya da kökene ilişkin iki farklı bakışın varlığından söz edilebilir. Bunlardan birisi kent yaşamının içinden bakan üç kardeşin gözünden kurulan, kökenin bugün yaşanan yaşamsal problemlere nüve oluşturmaktan öteye geçemeyen zayıf, marazi bir bağ olarak tanımlanmasıdır. Geçmişle, unutmak istemek ancak unutmayı başaramamak ya da bu çabadan suçluluk hissetmek merkezinde ilerleyen bu marazi ilişki daha çok babanın eksikliği ve bu eksikliği bir tür fazlalık olarak dolduran anne imgesi üzerinden kurulmaktadır.

Bu temsil stratejisini kıran, aynı zamanda filmin de söylemi olan bakış ise, diğer karakterlerin örtük de olsa geçmişte bırakma çabası içerisinde oldukları kökeni hiç bilmeyen Murat'ın ve tüm hatırlama arzusuna karşın unutmaya mahkûm olan Nusret'in keşfetme ya da ye-

niden keşfetme deneyimi olarak kökene/doğaya yönelmeleri biçiminde kurulmaktadır. Doğaya kaçma, kente, hatta bu yaşama ait değilmiş gibi duran anneanne için simgesel düzeyde, eşinin terk edişiyle kaybettiği, hatta belki de hiçbir zaman sahip olmadığı bir özne olma haline erişmeyi ifade ettiği söylenebilir. Henüz kendi sorumluluklarının bile farkında olmayan, tek başına herhangi bir varlık göstermemiş olan Murat için ise bu deneyim, başka birisinin sorumluluğunu alma, kendi gerçekliğine dışarıdan bakabilme vb. açılardan, hadım edilme tehdidinden kurtulma, özne olmaya adım atma şeklinde bir olgunlaşma sürecini ifade etmektedir.

Bu çerçevede *Pandora'nın Kutusu*'nda, çatışma her biri kendi bireysel yaşamları ve problemleri içerisinde kaybolmuş kardeşler arasında kuruluyor gibi görünse de aslında asıl hesaplaşmanın kolektif bağlar ve bireycilik arasında kurulduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu çerçevede, farklı ve birbirine karşıt yaşam stratejileri kurmuş olsalar bile özünde kolektif bağa mesafe koyma noktasında birleşen bu üç kardeşin hepsi de nihai olarak başarısız ve çıkışsız karakterlerdir. Dayanışma, kendisini başkasına adama gibi temalar üzerinden kökensel bağı keşfeden torunun, bir özne olma yolunda en umut vaat eden karakter olarak belirlenmesi, filmin kolektivite ve orta sınıf bireyciliği arasında yaptığı tercihi de ele verir.

Kötücül Dünyadan Kaçma ya da Kendi Derinine Yolculuk

Bulutları Beklerken filminin bir sahnesinde, öykünün ana karakteri olan Ayşe, uzun uzun sisler içindeki yamaçlara bakar ve yavaş yavaş ayağa kalkıp kollarını bir kuş gibi iki yana açar, uçmaya hazırlanır. Kendini ait hissetmediği, yabancı bir dünyadan kaçma, bilinmez, zamana ya da mekâna bağlı olmayan, hatta hayali bir sonsuzluğa doğru kanat açma şeklinde yaşamsal bir özlemi ifade eder bu sahne. Ailesinin bütün bireylerini kaybetmiş, ruhen de derin bir yalnızlığı yaşayan, vicdani hesaplaşmalarını bir türlü kapatamamış yaşlı bir kadının saf bir ruha dönüşüp bu kötücül dünyadan uzaklaşma isteğini anlatır. Karamsar bir ölüm ya da ölüm üzerinden arınma/tamlığa erişme arzusunu dillendirir.



Bulutları Beklerken, Yeşim Ustaoğlu, 2003.

Ayşe üzerinden örneklenen kötücül bir dünya tasviri ve bu dünyadan bir biçimde gitme arzusu ya da bütüncül bir benlik tasarımını fantastik bir bilinmezliğe göndermeler bağlamında aramak, Ustaoğlu'nun diğer filmlerinde de anlatıya yön veren bir çerçevedir. Öyle ki yol, kaçma, uzaklaşma temaları, *Güneşe Yolculuk*'tan *Araf*'a yönetmenin neredeyse bütün filmlerinin ortak izleğidir. Bir yönüyle yönetmenin yaşadığı yer ile aidiyet duygusuyla bağlı olduğu bağlam arasındaki mesafeyi de imleyen yolculuk, Ustaoğlu filmlerinde hem karakterler hem de yönetmenin kendisi açısından bir kimlik arayışına karşılık gelir. Bu bakımdan Ustaoğlu filmleri, Hamid Naficy'nin "aksanlı sinema" kavramlaştırmasını akla getirir. Naficy, *An Accented Cinema* (2001) adlı kitabında, aksanlı filmlerde sürekli tekrarlanan bir izlek olarak belirlediği yolculuğun üç türünden bahseder. İlki, sığınacak bir yer, yeni bir ev bulma umuduyla yapılan, dışarıya doğru yönelen, kaçış yolculuklarıdır. İkincisi, daha çok yitirme, kaybolma, evsizlik konuları etrafında dönen arayış yolculuklarıdır. Üçüncüsü ise, kişinin kendini, geçmişini, ait olduğu yeri bulmak üzere çıktığı, içe doğru ya da eve dönüş yolculuklarıdır. Bu yolculuklar bazen gerçekten bir mekândan başka bir mekâna doğru gitme şeklinde olabileceği gibi, bazen de yolculuk anılar üzerinden kurulan bir tasavvur, gitmeye

ilişkin yoğun bir gündemi tarif eder. Ancak Suner'in (2006) de vurguladığı üzere her durumda öykünün şimdisi ve buradası daima başka bir yere referansla anlam kazanır.

Ustaoğlu, Naficy'nin üçüncü tip yolculuk gruplandırmasına uyan *Güneşe Yolculuk*'ta anlatıyı neredeyse tamamen Anadolu'nun içlerine doğru yapılan bir yolculuk üzerine kurar. Arayışın, yeni bir ev özlemine dönüştüğü *Araf*'ta (2013) Zehra'nın tek hedefi yaşadığı kasabadan, kolektivitenin bağlayıcı sınırlamalarından kaçıp uzak bir yerde kendince bir yaşam kurmaktır. Bu öylesine güçlü bir vurgudur ki, Zehra kendisini alıp belirsiz bir uzağa götürebilecek olan, o bilinmez dışsal dünyadan gelen bir kamyon şoförüne âşık olur. Aşkı, onu düşler ülkesine taşıyacak olan beyaz atlı prenstir.

Bulutları Beklerken ve *Pandora'nın Kutusu*'nda ise kaçış yine merkezi bir itki olsa da, arayışın yönü *Araf*'ta olduğunun tersine, içe ya da doğaya doğrudur. Ayşe'nin eski eşyalar, fotoğraflar üzerinden ilerleyen kimliğine ilişkin arayışı giderek doğaya yönelir ve sisler içinde silinip giden dinginliğin, yamaçlarda yankılanan seslerin arasında bir inzivaya dönüşür. Ayşe, insanı kendi özüne yabancılaştıran kültürün alanından uzaklaştıkça, içsel hesaplaşmaları, kendi geçmişine ilişkin arayışı daha da belirginleşir. Doğaya ve kendi içine yönelme, mekân ve zaman tasarımı açısından da bir dönüşümle birlikte gerçekleşir. Filmin bu bölümüne kadar kapalılık, kuşatılmış hissi veren iç mekânlarda yoğunlaşan anlatı, giderek dış mekânlara, uçsuz bucaksız doğaya taşınır. Zaman ve mekân tasarımındaki dönüşümler ve toplumdan uzaklaşma, bağlamsal bir belirsizliği, ıssızlığın ortasında tekinsiz bir yalnızlığı da çağırır. Geçmiş ile şimdi, anılar ile gündelik deneyimler, yıllar öncede kalmış insanlar ile bugüne ait başka karakterler giderek karmaşıklaşır. Gündelik gerçeklik silikleşip anlamsızlaşırken, geçmiş giderek canlanır. Ayşe yıllardır tek bir kelime bile söylemediği anadilinde konuşmaya başlar örneğin. Ya da yıllar önce terk etmek zorunda kaldığı kardeşi Niko'yu ikame eden, torunu yaşındaki Mehmet'e bakıp "Niko" diye hitap eder, inanarak...

Pandora'nın Kutusu'nda ise yaşlı annenin tek arzusu doğaya kaçmak, dağında belirsiz bir sonsuzluğa erişmektir. *Bulutları Beklerken*'in Ayşe'si gibi Nusret de doğayı kastrasyon durumlarından kurtulma arayışında bir arınma evreni olarak algılar. Öte yandan Ayşe'nin do-

ğayla bütünleşmesinin bir tür delilik haliyle eşzamanlı ilerlemesi gibi, Nusret'in yaşamsal bir itkiye dönüşen doğaya kaçma girişimi de bu dünyaya ilişkin geri dönüşü olmayan bir unutma haliyle koşut olarak ilerler. Bu iki deneyim üzerinden bakıldığında, yönetmenin insani arınmaya ilişkin oluşturduğu söylemin büyük ölçüde toplumsal yaşam ve daha özelde de kent ve orta sınıf yaşamından uzaklaşarak, doğayla özdeşleştirilen kendi geçmişine dönmeyle gerçekleşebileceği yönünde bir iddiayı barındırdığını söylemek pekâlâ mümkündür.

"Dün"den "Yarın"a Küçük Bir Umut

Güneşe Yolculuk'tan *Bulutları Beklerken*'e, *Pandora'nın Kutusu*'ndan *Araf*'a Ustaoğlu filmleri kesif yalnızlık öyküleri anlatır. Karakterleri çevreleyen bağlam kalabalık bir kent olsa da, uzak bir zaman ve uzak bir mekân tasarımı içinde tek başına bir yaşam konu ediliyor olsa da, anlatı kişileri ontolojik bir yalnızlık duygusu içerisinde bocalayıp dururlar. Anlatılarda yer alan karakterlerin neredeyse tamamı, eksiklik vurgularıyla koşut ilerleyen yoğun bir yalnızlıkla boğuşurlar. İçinde bulunulan bu kastrasyon hali bir yandan karakterlerin kendi içsel dünyalarını tanımlayan bir boşluk vurgusunu, kimliğe ilişkin bir kriz halini anlatırken, bir yönüyle de kolektif yaşamın bir güvenlik evreni olarak olanaksızlığını ifade eder. Karakterlerin kendi kimliğini inşa edebileceği güçlü ve güvenli bir anlamsal çerçeve arayışı ne kendi aileleri ne de daha geniş kolektif bağlam nezdinde karşılığını bulabilir. Örneğin *Bulutları Beklerken*'de Ayşe'nin bir tür hastalık biçiminde gelişen kökensel kimliğine ilişkin arayışı, neredeyse yalnızca torunu yaşındaki Mehmet'in dünyasında bir karşılık bulabilir. Ayşe'nin yaşamının neredeyse tamamını geçirdiği bu kültürel ve toplumsal evrenin eyleyenleri olan orta yaş grubundan insanlarsa onun bu halini bir tür yabancılık içerisinde, anlamsız tavırlar, hatta delilik olarak algılarlar. Yalnızca Mehmet Ayşe'nin içsel yolculuğuna yakından tanıklık edebilir.

Pandora'nın Kutusu'nda ise anlatının ana karakterlerinin her biri kendi derin yalnızlığıyla boğuşur. Köyünde tek başına yaşayan yaşlı anne, geçmişe ve kendisini terk eden, ancak kendi dünyasında bir tür ölümsüzlük bahşettiği eşine simgesel düzeyde de olsa kavuşmak üze-

re doğanın içinde, bir anlamda da kendi içine doğru bir yolculukta kaybolmayı arzular. Kendisini uzak bir yalnızlığa hapseden bu dünyadan elini eteğini çekmiştir yaşlı kadın. Dahası bu dünyaya ilişkin her şeyi unutmaktadır. Bu haliyle kâmil insan olma yolunda, beşeri dünyanın maddi ve manevi bütün varlıklarından arınmayı ön koşul olarak belirleyen mutasavvıfları anımsatan Nusret'in yaşamsal arayışını, kent yaşamının gündelik akışı ve karmaşası içerisinde adeta kaybolmuş olan çocukları algılayamazlar bile. Öyle ki, otoriter tavırlarıyla erkeksi bir görünüm çizen Nesrin de, yaşamındaki neredeyse bütün başarısızlıklardan annesini sorumlu tutan Güzin de, gündelik hayata katılmayarak, bir tür durma eylemiyle kendince bir direnme stratejisini yaşama geçirmeye çalışan Mehmet de bitimsiz gündelik uğraşlar ve kendi problemleriyle öylesine meşgullerdir ki, anneyle, onu anlayabilecek düzeyde bir yakınlık kuramazlar.

Yaşlı karakterlerin derin yalnızlığı ve toplumsal bağlam içerisinde güvenli bir alan bulamayışları, yönetmenin modernleşen yaşama karşı eleştirel konumunu oraya koyarken, yaşlılar ve çocuklar arasında kurulan güçlü bağlar üzerinden bu yalnızlaştırıcı, steril, bireyci yaşam formuna alternatif, daha yaşanılası bir dünyaya ilişkin güçlü bir umut da tarif edilir. Nitekim Ayşe ve Mehmet arasında kurulan masalsı yakınlık, kadını yaşama bağlayan güçlü bir bağa dönüşür.

Bulutları Beklerken'de yaşlı karakter ve çocuk dünyası arasında kurulan, masumiyet, merhamet, bağlılık gibi temalar üzerinden ilerleyen bağın bir benzeri, *Pandora'nın Kutusu*'nda anneanne ve torunu Murat arasında kurulur. Orta sınıf yaşamını ve değerlerini benimsemek istemeyen, ailesinin kontrolünden ve yönlendirmelerinden kaçmaya çalışan Murat, kendisine nasıl bir yol çizeceğine ilişkin fikri olmayan, kentin tehlikeleriyle baş edemeyecek düzeyde zayıf, savunmasız bir karakterdir. Bu görünümüyle bir gençten çok, çocuğu andırır. Onun bir özne olma yönünde ilerlemesi ise anneannesiyle kurduğu bağ üzerinden gerçekleşecektir. Nitekim Nesrin ve Güzin annelerini huzurevine vermiş olmanın suçluluğunu yaşarken ve Mehmet bu durumu biraz umursamazlıkla karşılamışken, anlatıya yön veren bir karakter olarak Murat belirir. Filmin bir sahnesinde Murat, huzurevinde parmaklıkların ardındaki büyükannesine bakmaktadır. Parmaklıkların önünde dışarıya bakan çocuk, simgesel bir hapishanenin içeri-

sindedir adeta. Kamera hareketinin sonuna gelindiğinde, bu defa parmaklıkların arkasındaki Nusret hanımdır. Daha sonra kamera parmaklıkların ardından bakmaya devam ederken çocuk kadının yanına gider. Yaşlı kadının dünyasına adım atabilen, onunla aynı dili konuşabilen tek kişi, kadının gerileme yoluyla ulaştığı çocuksu masumluk düzeyinde buluşan çocuktur. Çocukluk motifi etrafında buluşan bu ilişki, kökene/yuvaya ilişkin bir tür soyutlamadır aslında. Murat'ın bu ilişkideki rolü, evi terk eden babaya ilişkin eksikliğin masumiyet, bağlılık gibi anlamlarla fantazi düzeyinde ikame edilmeye çalışılması, geçmişte kalan babanın Murat'ın bedeninde yeniden canlandırılması biçiminde okunabilir. Çocuğun ismiyle dedesinin isminin aynı olması da bu vurguyu güçlendirmektedir.

Yaşlılar ve çocuk dünyası arasında kurulan ortaklık ya da daha doğru bir ifadeyle, yaşlı ve çocuk figürleri üzerinden tarif edilen ve bu dünyanın uzağında bir başka yaşamı imleyen bu söylem stratejisi, romantik bir fantaziyi anımsatsa da aslında yönetmenin özgürlükçü bir yaşama dair özlemlerini dillendirmektedir denilebilir. Nitekim kent yaşamının insanı benliğinden uzaklaştıran, özüne yabancılaştıran düzeneğinden henüz yeterince etkilenmemiş, bir anlamda kirlenmemiş olan çocuğun ve doğayla baş başa bir yaşam sürmüş olan büyükannenin, başka deyişle masumiyet çerçevesinde buluşan iki karakterin algılayabildiği, diğer yetişkinlerin ise çok uzağına düşen tutkulu bağ, özgürlüğe ya da insani öze dönüşü olanaklı kılan sihirli bir yol olarak belirlenmektedir *Pandora'nın Kutusu*'nda. Hastalığının yol açtığı bilinçsizlik haline karşın, ne istediği, nereye ait olduğu hakkında net bir fikir sahibi olan tek karakter olan anneannenin tekrar yuvasına/doğaya dönme isteğine yardımcı olan Murat, hayatında ilk defa kendisine ait bir karar vermiş, güçlü bir amaç uğruna bir yolculuğa çıkmıştır. İkame anne (büyükanne) ve Murat, parmaklık metaforu üzerinden her ikisine ilişkin kurulan sınırlamaları, doğaya, kökene dönüş teması üzerinden ortadan kaldırırlar. Ötekinin (anne ikamesi bir kadının) arzusunu kurma biçiminde gerçekleşen bu özdeşim kurma oyunu bir tür falluslanma yanılsaması görünümündedir. Yaşlı kadın Murat aracılığıyla hem mekânsal hem de simgesel anlamda kıstırılmışlıktan kurtulurken, Murat da kadının dünyasına dahil olarak bir özne olma konumuna yükselir.

Murat'ın bu konuma ulaşması ancak simgesel babalık konumuyla özdeşleşmesiyle mümkün olur. Bu noktada Murat açısından bütünlüklü bir benlik algısına ve kadiri mutlak bir erkeklik konumuna kavuşması, ne oğlu için model oluşturamayacak düzeyde belirsiz, zayıf bir karakter olan gerçek babasının ne de gerçek babanın ikamesi görünümündeki dayısının katkısıyla gerçekleşebilir. Murat'ın bir özne konumuna erişmesi ya da babaya ilişkin gerçekçi bir telafi olanağı, anneanneyle kurulan bağ çerçevesinde simgesel ata ya da arkaik babayla kurulan özdeşim ilişkisi içerisinde ve bir tür simgesel bağış biçimde gerçekleşir.

Sonuç ve Değerlendirme

Yeşim Ustaoğlu sinemasal eserlerinde de çokça üzerinde durduğu bellek ve aidiyet kavramlarına ilişkin görüşlerini dile getirdiği bir söyleşisinde (Aytaç ve Yücel 2009: 40) Türkiye toplumunu bir alzheimer hastasına benzetir. Geçmişini unutmaya, belleğini taşımamaya, yok etmeye çalışan bir toplumsal kültürün var olduğunu, bu nedenle aidiyet duygusunun da yeterince paylaşılamadığını öne sürer. Hem kendi kökeniyle arasına mesafe koyan hem de içinde bulunduğu bağları benimsemeyen, geçmişle bağlarını atmaya çalışan, ama kendine güvenlikli bir aidiyet zemini de kuramamış, arada kalmış bir toplumsal ruh halidir Ustaoğlu'nun dikkat çektiği. Kuşkusuz sözü edilen aidiyet bunalımının ortaya çıkmasında toplumsal dönüşümler, demografik hareketlilikler belirleyicidir. Üst üste binmiş binalarda yalıtılmış yaşamlar sunan kentin ya da bireyleri anne, baba, kardeş, eşten çok birer tüketiciye dönüştüren yeni yaşam stratejilerinin yol açtığı tahribat da yadsınamaz. Neden ne olursa olsun, bireysel yaşamlar giderek sınırlandırıcı toplumsal bağlardan uzaklaşıp özerk alanlar haline gelirken, bir yandan da güçlü aidiyet zeminlerini kaybetmekte ve yalıtılmış, depresif yalnızlıklara dönüşmektedir. Bu süreç en çok da yaşlıların ve çocukların yaşamlarını etkilerken özellikle yaşlılar giderek daha da derinleşen bir yalnızlığa, sınırlı bir yaşama mahkûm olmaktadırlar.

Kısaca özetlenen bu yalnızlık sorunsalı ve aidiyete ilişkin problemler, Yeşim Ustaoğlu'nun entelektüel bakışını şekillendiren ve film-

lerine de niteliğini veren temalardır. Yönetmen bu tartışmaları, modern yaşamın asıl mağdurları olarak belirlediği yaşlılar ve çocuklar üzerinden ortaya koyar çoğunlukla. Özellikle de yalnızlığı ve bir başınalığı en çok deneyimleyen yaşlılar, Ustaoğlu'nun objektifinin konu aldığı karakterlerdir. Yaşlılar aynı zamanda yönetmenin güçlü bir aidiyet zemini olarak tasarladığı geçmiş ya da kökenin temsilcileri olarak da sinemasal evrenin merkezi eyleyenlerine dönüşürler. Yönetmen, bir yönüyle uzak bir geçmişte terk edilen, tarih ötesi bir zamana atılmaya çalışılan, ancak bir hayalet gibi öznel algılarda ve sinemasal temsillerde varlığını sürdüren kökeni, yaşlılar aracılığıyla perdedeki dünyaya dahil eder. Yaşlılar, tarih dışı bir alanda takılıp kalmış, geçmişle bir türlü kapatılamayan marazi içsel hesaplaşmaları yüzeye taşıyan birer köprü, geçmişten artakalan arkaik kalıntılardır adeta.

Ustaoğlu filmlerinde özellikle de *Bulutları Beklerken* ve *Pandora'nın Kutusu*'nda yalnızlık yaşlıları tarif eden yegâne kavram gibidir. Yaşlılar, hoyrat bir doğanın ve hoyrat insani ilişkilerin ortasında, kendi dünyalarına kapanmış gamlı birer ada gibidirler. Genç nüfusun önemli bir bölümünün büyük kentlere göç ettiği bölge de yaşlılarla aynı kaderi paylaşır. Derin sessizliğin ve neredeyse hiç dinmeyen yağmurun, gök gürlemelerinin içerisinde evler de içindeki yalnız insanlar gibi tek başına ve gamlıdırlar.

Ne var ki toplumsal hegemonyanın dışladığı, yaşamın dışına itilen, belleğin karanlık dehlizlerine kovulanlar yalnızca yaşlılar değildir Ustaoğlu filmlerinde. *Güneşe Yolculuk*'ta ve özellikle de *Bulutları Beklerken*'de köken olarak farklı etnik gruplardan gelen karakterler, komünistler, çocuk suçlular vb. de yaşlıların kaderini paylaşırlar. Bu anlamda da bugünün toplumsal formasyonuna ilişkin karamsar bir atmosfer çizilir sözü edilen filmlerde.

Öte yandan yönetmen, insanı kapatan, kıstıran, insanı kendi özüne yabancılaştıran bir evren olarak tasvir ettiği kent kültürüne ve modern yaşama yönelik kurduğu eleştiri dilini de yine bu yaşamın kıyısına itilenler ve özellikle de yaşlılar üzerinden yürütür. Kent ve kültürün dünyası, tüm insani alternatifleri boğan bir mekân olarak tasvir edilirken, simgesel düzeyde kutunun içini temsil eder. Kutunun dışını ise yaşlıların ve bir ölçüde çocukların da ait olduğu, doğa, kır ya da kolektif geçmiş temsil eder. Simgesel düzeyde işleyen bu temsil strate-

jisi sinematografiyi de belirler. Öykünün kapatılma, kıstırılmışlık gibi temaların üzerinde yoğunlaştığı bölümlerinde, iç mekânlar, dar sokaklar, birbirine bitişik binalar, kapalı formlar tercih edilirken, anlatının kutunun dışına taşındığı bölümlerde ya da doğaya yönelişin gerçekleşmeye başladığı sahnelerde açık formlar kullanılır, uçsuz bucaksız, ferah bir dünya imgesi kurulur.

Bu noktada yönetmen kaçma, uzaklaşma, kökene, geçmişe ya da doğaya dönme, başka bir ifadeyle bellek üzerinden bütüncül bir aidiyet çerçevesi oluşturmayı, umut vadeden bir seçenek olarak belirler. Yalnızlık ya da eksiklik duygularıyla bocalayıp duran karakterlerin bir biçimde kaçış, uzaklaşma üzerinden arınmaya, feraha kavuşması Ustaoğlu'nun filmlerinde metinlerarası bir temsil stratejisidir. Naficy' nin "aksanlı" filmlere ilişkin tespitinde olduğu üzere, Ustaoğlu filmlerinde de anlatının zamanı ve mekânı başka bir zamana ve mekâna dair göndermelerle birlikte var olur. Nostaljik bir atmosfer içerisinde tarif edilen, özlemi çekilen yaşam hep belirsiz, masalsı bir uzak ülkeye davet eder izleyiciyi. Çocuksu masumlukla ve kökene ya da sılaya ilişkin toplumsal tahayyülde yer bulan nostaljik imgeyle de ilişkilendirebileceğimiz sinemasal dilin masalsı karakteri bir yandan yönetmenin kökenle ilişkide oluşturulan mesafeyi ifade etmesine ve bu yaşama alternatif başka bir dünya imgesi tasarlamasına olanak sağlarken bir yandan da içinde bulunulan toplumsal algı ve reel toplumsal yaşama ilişkin incelikli bir eleştirel üslup oluşturmasına yardımcı olur.

Sözü edilen üslup tercihi özellikle *Bulutları Beklerken*'de belirgindir. Örneğin Ayşe torunu yaşındaki Mehmet'e kendi geçmişini ve mübadele yıllarını bir masal atmosferi içerisinde anlatır. "Karagoncoloslar" adını verdiği şeytani karakterlerle korkunç ve büyüleyici hale getirdiği bir masala dönüşür, belleğinde ilk günkü tazeliğiyle yıllar yılı taşıdığı anıları. Kurgulanan fantazma her ne kadar zaman ve mekân üstüymüş gibi görünse de aslında kolektif geçmişe ilişkin bir tahayyülü tanımlar. Masalsı diyarın korkunç karakterleri aynı zamanda kolektif bilinçdışının öcüleridir. Masalsı diyarın perileri, iyilik melekleri de salt fantazmanın elemanları değil, aynı zamanda kolektif arzuların gösterenleridir. Bu noktada Ustaoğlu, fantazi dünyasındaki perileri, iyicil karakterleri, toplumsal evrendeki ailenin ve dayanışmacı ilişkilerin simgeleri olarak kurar.

Ustaoğlu filmlerinde bir umut vaadi olarak tasarlanan arayış teması tasavvufi olgunlaşma geleneğindeki inziva deneyimini anıştırır. *Bulutları Beklerken*'in Ayşe'si de, *Pandora'nın Kutusu*'ndaki anne de neyi aradıklarının net bir biçimde bilincindedirler. Arayışlarını ise kendi içlerine ve doğaya doğru bir yönelme/yolculuk şeklinde deneyimlerler. Doğa, inzivanın ve içsel buhranların bir karara bağlanmasının, benliğin yüklerinden arınmasının mekânıdır. Gerçek anlamda bir özne olabilmek üzere, aşkınsal bir kimlik tasarımı kurma yolunda kutsal bir mabettir adeta. Doğanın böylesine insani özle ilişkilendirilmesi, insanın yeniden aslına dönmesine olanak sağlayan bir ana kucağı gibi tasarlanması, uygarlıkla bir karşıtlığı da dolaylı olarak içermektedir. Çoğu zaman kentle imlenen uygarlık, insanı özüne yabancılaştıran, kirli bir evren olarak tasarlanır yönetmenin filmlerinde.

Daha önce de değinildiği üzere, Ustaoğlu filmlerinde kökene ya da kimliğe ilişkin tartışmalar ağır bir melankolik atmosfer ve yoğun bir ölüm isteğiyle birlikte ilerler. Özellikle yaşlılar için bu ölüm isteği yaşamsal bir kaçışa tekabül eder. Ölüm, kendilerini dışlayan ya da arzulanan insani tamlığa ulaşma vaadi sunamayan uygarlığın ya da toplumsal evrenin reddidir bir anlamda. Bir türlü kapatılamayan hesapların, suçluluk duygularının, başarısızlıkların geride bırakılmasının, bütünsel bir benlik algısına ulaşmanın yolu, insani saflığı getirecek bir inziva süreci ve ardından kendiliğin-doğanın derinliklerinde ölüme ulaşmaktır. Saf bir ruha dönüşerek tüm yaşamı kaplayan hadımlık durumlarından kurtulmayı, tam bir özne haline ulaşmayı ve belki de özlemi kurulan başka bir yaşama doğru uçup gitmeyi tarif eder Ustaoğlu'nun filmlerinin arzusu.



Bornova Bornova, İnan Temelkuran, 2009.

Günlük çıkmazların pençesinde
kıvranıp duran, kendi isteklerini ve
ideallerini hiçbir zaman
gerçekleştiremeyeceklerini anlamış
olduklarından mevcut düzene karşı
hoşnutsuz da olsalar hiçbir tavır
geliştirmeden var olanı kabullenip
boyun eğenler vardır
Bornova Bornova'da.—

Bornova Bornova'da Kendini Gerçekleştirememe Problemi ve Bastırılmış Ötekilik

Hakan Ün

Bornova Bornova (İnan Temelkuran, 2009) filmi, 12 Eylül 1980 darbesi koşullarında toplumu politikadan arındırma ve yurttaşların uzun vadede siyasete girme yetilerinin yok edilmesi projesinin yürürlüğe konduğu bir Türkiye'de geçer. Film, günlük çıkmazların pençesinde kıvranıp duran, kendi isteklerini ve ideallerini hiçbir zaman gerçekleştiremeyeceklerini anlamış olduklarından mevcut düzene karşı hoşnutsuz da olsalar hiçbir tavır geliştirmeden var olanı kabullenip boyun eğenleri anlatır. Bu özelliklerle biçimlenen "temel kişiliğin" oluşturulmasında eğitim sisteminin önemli bir payı vardır.

Filmin açılışında siyah zemin üzerinde beliren beyaz harflerin görüntüsü başlangıçta filmin niteliği hakkında ciddi bir merak uyandırsa da, sonutlaşan cümlelerin anlamı oldukça ironiktir, özellikle de peş peşe okunduklarında:

> Yarının teminatı olan evlatlarımızın Atatürk ilkeleri yerine yabancı ideolojilerle yetişerek sonunda birer anarşist olmasını önleyecek tedbirler alınacaktır. (Kenan Evren, 12.9.1980)

> Saygı, korkuyla eş değer yürüyor... Bana iki tokat atsaydı, ben dururdum. Boşanmazdık. (Demet Akalın, *Hürriyet*, 15.3.2007)

İkinci epigraf cümlesi, ilkinde dile getirilen yargının beklenen sonucu gibidir. İlki devletin resmi despotik söyleminin hedeflediği hiza telkin edici edilgen yurttaş projesine işaret ederken, ikincisi toplumsal ahlak düzeyinde serpilen tohumların "tuttuğunun" bir göstergesi gibidir. Dolayısıyla, filmin henüz başlangıcında yönetmen İnan Temel-

kuran'ın darbeci General Kenan Evren eliyle 12 Eylül darbesinin ardından nasıl bir toplum inşası planladığına ve bu inşa süreciyle nasıl bir insan tipi oluşturulmak istendiğine ilişkin veciz saptamasıyla karşılaşırız. Kenan Evren'in "yarının teminatı olan evlatları"ndan biri olarak manken şarkıcı Demet Akalın'ın sözleri de Evren'in oluşturmak istediği tiple ilişkilidir – muhtemeldir ki, bundan daha ötesi de amaçlanmamıştır bilinçli olarak.

Siyasetin içine güçlü biçimde inançlar ve değerler girince, yani bir taraf "zoraki" bir tantanayla seçilince/kendini seçtirince seçmenin totalitarizmine kapılma tehlikesi beliriyor. Artık bu noktada, "Atatürk ilkeleri"[1] dışındaki yabancı ideolojilerden eklektik olarak ve zımnen bile yararlanma imkânı yoktur; yabancı ideolojilerin tümü, oldukları gibi, anarşist yetiştirmeye hizmet etmektedir. Bu totaliter anlayış açıkça tekçi bir düşünce ve yaşayış biçimi oluşturma amacına yöneliktir. Devlet zihinsel yapıları biçimlendirir ve ortak görü ve ayrım ilkeleri, düşünce biçimleri dayatmak suretiyle, genellikle ulusal kimlik olarak adlandırılan toplumsal harcın oluşmasına katkıda bulunur (Bourdieu 2006: 106). Söz konusu topyekûn zihinsel yönlendirme ve biçimlendirme sürecine biraz yakından bakalım şimdi.

"İdeolojik İklimlendirme Aygıtı" Olarak Devlet ve İdeolojisi

Öncelikle ulusal, etnik veya dinsel toplulukların, kendi kolektif kimliklerine süreklilik ve derinlik sağlayan bir geçmişe duydukları ihtiyaç, tarihle oynamanın yanı sıra, gelenekler icat ederek bizzat bu tarihi oluşturma çabalarında da görülebilir. Kolektif kimliğin inşasında, Lapierre'in dediği gibi, "sosyal muhayyilenin kolektif belleği şekillendirmesi" söz konusudur (akt. Bilgin 2007: 219). Sosyal muhayyile, kuşaktan kuşağa süzülerek aktarılan bellek öğelerini, kolektif kimliği temellendirici değerler ve anlamlara yükler; tarihsel olayları, anıları sembollere ve mitlere veya efsanelere; bu olayların aktörlerini ise kah-

1. Oysa 12 Eylül darbesiyle birlikte gerçekleşen, sadece Kemalizmin sağ bir yorumudur; Türk-İslam Sentezi eklektizminin, laiklik adı altında çarpıtılmış biçimde sisteme ikame edilmesinden başka şey değildir.

ramanlara, başka bir deyişle, sembol "şahsiyetlere" dönüştürür (219). Baskın ideolojinin ışığı altında kurulan bu kolektif kimliğin sürdürülebilmesi için ise geçmişi geleceğe bağlayacak ve onun bekasını sağlayacak stratejiler gerekir. Eğer ilke olarak "yönetici sınıfın devlet iktidarını (tek başına ya da çoğu durumda olduğu gibi sınıf bölümleri veya sınıf ittifakları ile) elinde tuttuğunu ve böylece devletin (baskı) aygıtına sahip olduğunu düşünürsek, bu aynı yönetici sınıfın devletin ideolojik aygıtlarında da etkin olduğunu kabul etmemiz gerekir – çünkü devletin ideolojik aygıtlarında gerçekleşen de bütün çelişkileriyle, bu yönetici sınıfın ideolojisinin kendisidir" (Althusser 2000: 36). Althusser'in "devletin ideolojik aygıtları" diye ifade ettiği şey, egemen sınıfın ideoloji kullanımıyla işleyen, üretim ilişkilerini yeniden üretmeyi ve toplumda hegemonyanın sürdürülmesini sağlayan araçların bütünüdür. Althusser söz konusu bu araçları dinsel, eğitsel, ailevi, hukuksal, siyasal, sendikal, haberleşme, kültürel aygıtlar olarak adlandırmıştır. Zira Althusser'e göre, "hiçbir sınıf devletin ideolojik aygıtları içinde ve üstünde hegemonyasını uygulamadan devlet iktidarını sürekli olarak elinde tutamaz" (36). Devlet iktidarını elde tutmak isteyen egemen sınıf toplumdaki düşünüş, algılama, davranış, yaşayış biçimlerini kalıplayıp sınıflandırmak için kurumlarını yönlendirici araçlar olarak kullanır. Bunun sonucunda ise yönetilen sınıfın egemen sınıfa karşı muhalif olması önlenir, onların kurallara riayet eden, edilgen, ahlaklı, çalışkan, uysal özelliklere sahip görevliler olması beklenir. Düşünüş ve yaşam biçimine müdahale etmek, dolayısıyla buna uygun bir yaşam kültürü geliştirmek anlamına da gelmektedir. Bourdieu'yü izleyerek söylersek, pratiklere dayattığı çerçeveleme, kuşatma aracılığıyla devlet, ortak algı ve düşünce biçimi ve kategorileri, toplumsal algılama, anlak ya da bellek çerçeveleri, zihinsel yapılar, devletsel sınıflandırma biçimleri kurar ve aşılar (2006: 116-7). Elbette devlet bu ideolojik aşılamayı yaptıktan sonra geri çekilir. Kendisini hem toplumsal yapılarda hem de bu yapılara uyarlanmış zihinsel yapılarda kurumlandıran bir sürecin vargı noktası olduğundan, kurumlandırılmış kurum, uzun bir kurumsallaşmış edimler dizisinin sonucu olduğunu unutur ve kendisini doğallığın görünümleri altında sunmaya başlar (99). İş darbeye geldiğinde, söz konusu resmi etkileme süreci daha görünür ve yıkıcı hale gelir. Filmde darbenin, Evren'in hiç adı

geçmese bile, insanların yaşamlarını derinden etkileyen "ideolojik iklimlendirme hayaleti" her an onlarla birlikte olmaya devam etmektedir. "Fişleme" yoluyla gerçekleştirilen aziller bu hayaletlerin bıraktığı izlerden birisidir. Salih'in de o dönemin bir kuşak sonrası mağdurlarından olduğu anlatılır onu tanıyanlar tarafından. Salih'in babası Yüksel darbe sonrası tasfiye edilen memurlardan biridir. Salih'in anne ve babasını gençliklerinden tanıyan mahallenin Bakkal Ömer'i, "Yüksel Abi de TRT Ege Bölgesi'nde müdürdü atıldığında. İş de bulamadı. Fişlenmişsin bir kere, nasıl bulacaksın? Bunalıma girdi adamcağız. TRT Genel Müdürü olacak adamdı valla. Hep solculuktan işte. Öyle hayata alışan insan, sonra tek öğretmen maaşıyla geçin, bilmem ne çocuk da rahat durmadı tabii. Kaydı gitti ellerinden," der. Salih'in çocukluk arkadaşı Murat da, "Sonra ilkokula başladık. Benim dersler hep pekiyi, onunkiler orta falan. Fark olmaya başladı tabii. Sonra babasının başına gelenler..." deyip Salih'in çocukluk döneminde babasının başına gelenlerin onda bir travmaya neden olduğunu, kabullenilmiş, ama bir türlü çözülmemiş ve hiç de çözülecekmiş gibi görünmeyen bu sorunu uzun uzun anlatır. Peki, devlet ulusal kimliklenme ve bütünleşme harcını nasıl ve hangi uzlaşımlar üzerine kurar? Toplumsal algılamayı nasıl yönlendirir? Bu soruların yanıtlarını *Bornova Bornova* filminin yarattığı atmosfer özelinde, karakterlerin özelliklerinden ve diyaloglarındaki ayrıntılardan yola çıkarak vermeye çalışacağım.

Korku Kültürüyle Yaratılan Temel Kişilik ve Kafadaki Tekerlekler

Ralph Linton'a göre temel kişilik doğrudan bireyin ait olduğu kültür tarafından belirlenmiştir. Linton, bireysel psikolojilerin çeşitliliğini bilir ve farklı psikolojiler yelpazesinin kültürde görüldüğünü düşünür. Bir kültürden diğerine değişen, şu ya da bu kişilik türünün baskın çıkmasıdır. Antropolog olarak onu ilgilendiren şey bireysel psikolojik değişmeler değil, aynı grubun üyelerinin davranış ve kişilik planında paylaştıkları şeydir (Cuche 2013: 53-54).

Linton'dan bu "temel kişilik" kavramını ödünç alarak, bunu biraz da değiştirerek "idealize edilen kolektif kimliğe uygun, olması beklenen kişilik" anlamında kullanacağız. "Yarının teminatı olacak evlat-

lar"ın anarşizme meyletmelerini önleyecek tedbirleri alacak olan resmi devlet otoritesinin tıpkı yetişkin ebeveynlerin yaptığı gibi, sistem için istenilen insanı yetiştirme düşüncesi dikkat çekicidir. Her kişiliğe kazandırılıp zamanla bilinçaltına yerleştirilen bu özellikler neler o halde?

Bilindiği üzere, Evren'in darbe dönemindeki öncelikli hedeflerinden biri de kitlelerin siyasetten uzaklaştırılmasıydı: Bütün siyasi partiler, dernekler, meslek kuruluşları kapatıldı; 18.000 memurun işten atılmasıyla sonuçlanan kitlesel bir tasfiyeye girişildi (*Hürriyet*, 6 Ocak 1982); grevler yasaklandı, iş uyuşmazlıkları hakemler kurulu kararına bağlandı. DİSK, Türkiye Barış Derneği, MHP, MSP, birçok sol ve Kürt örgütünün yöneticilerinin yargılandığı sayısız dava açıldı. Asayiş kampanyasıyla birlikte artan çok sayıdaki işkence ve insan hakları ihlalleri, Uluslararası Af Örgütü, Helsinki Watch gibi kuruluşlarca belgelenmiştir.

Halkın siyasi katılımını kısıtlayan, yetkeyi merkezileştirmeyi amaçlayan birçok yasal ve kurumsal düzenleme uygulamaya koyuldu. Üniversitelerin eğitim ve yönetsel faaliyetlerini denetleyen yeni Yüksek Öğretim Kurulu (YÖK) ile birlikte sıkıyönetim veyahut YÖK tarafından görevden alınan veya istifa etmek zorunda bırakılan öğretim üyesi sayısının 2000 civarında olduğu tahmin edilmektedir (Schick ve Tonak 1998: 395). Bir siyasal iktidar veya hükümet, kararlı bir depolitizasyon sürecine yönelirse, alternatifini iktidardan uzak tutmayı, etkisizleştirmeyi amaçlıyor demektir (Cemal 1986: 604).

Kişinin kendini kurtaramadığı düşünceye, yani bireye sahip olan düşünceye Max Stirner "kafadaki tekerlek" –kişiye ne yapılması gerektiğini söyleyen ahlaki buyruk– adını verir. Bu, birey tarafından kullanılmaktan çok, iradeyi kontrol eden düşünce, bireyi kullanan bilgidir (Spring 2014: 36). Stirner'ın deyimiyle, kafaya yerleştirilen tekerleklerle zihin sürekli olarak meşgul edilir. İnsanlar günlük yaşantılarında siyasetten ne kadar uzak kalırlarsa, siyasal tartışmalara ne denli az zaman ayırırlarsa, depolitizasyon politikası da o denli başarılı olur (Cemal 1986: 604). Filmdeki karakterler de bir bakıma kafalarına yerleştirilmiş tekerleklerle oyalanan depolitize edilmiş bireylerdir. Otoriteye koşulsuz bir saygı duymak da yine bu temel kişiliğin özelliklerden birisidir. Temelkuran'ın alıntıladığı Akalın'ın ifadesine bakar-

sak, burada saygı duymanın yalnızca korkunun şiddetiyle orantılı olduğu sonucu çıkar ortaya. Yine bu ifadeye göre, saygı yalnızca otoritesini korkutarak belli edene karşı duyulabilirmiş gibi, kişinin otorite olarak gördüğüne saygı duyması için korkması, korkutmanın da fiziksel şiddetle gerçekleşmesi gerekir. Önemli noktalardan biri de zihinde otorite kalıplarının yaratılması ve bundan kimi beklentiler üretilmesidir. Korku, kalıplayıcı yaklaşımın temelidir. Böyle bir dünya görüşü içinde, Cüceloğlu'nun deyimiyle, korkmak, itaat etmek, otoriteye karşı sesini çıkarmamak, söyleneni sorgusuz sualsiz yapmak meziyet olarak kabul edilir (2008: 162). Eyleme geçmek için kullanılabilecek yegâne motivasyon kaynağı korkudur. Güçlü korkutmalı, güçsüz korkmalıdır ki, otorite kalıpları kendini yeniden üretebilsin... İnsanları denetlemenin ve istenileni yaptırmanın tek yolu onları korku ilişkisi içine sokmaktır. İnsanlar ancak korktukları kişinin dediklerini yapar, doğrunun bu olduğuna inanırlar (170). Filmde Salih saygı istediğini dile getirir: "Ben saygı istiyorum Murat. Saygı. Başıma bir şey geldiğinde biri 'ben bu çocuğu tanıyorum' desin istiyorum. Tek kalıyorum hep." Salih'in istediği şey, aslında sahiplenilmedir. Salih, Türkiye'de itibar görmediğini ve ne yaparsa yapsın itibar görmeyeceğini düşünmektedir. Bu nedenle, başka bir ülkeye gidip orada baskı kurmayı arzu eder: "Almanya, Hollanda. İkisinden birine. Arkadaşlar var oralarda anlatıyorlar. Diyorlar böyle böyle. Bir yere giriyoruz, herkes ayağa kalkıyor. Üzerimizde güzel deri ceketler falan. 'Büyük oynuyoruz' diyorlar, 'büyük!' Yoksa senin dediğin gibi – talebeye cigaralık satmakla olacak iş değil yani bu!" Salih ezildiğinden şikâyet etmekte ve fakat ezmenin de fırsatını kollamaktadır. Ezilenler, aynı anda hem kendileridir, hem de bilinçlerini temellük ettikleri ezenlerdir. Çatışma, tamamen kendileri olmak ile bölünmüş olmak, içindeki gücü kışkırtmak ile kışkırtmamak, insani dayanışma ile yabancılaşma, belirlenmiş kurala uyma ile özgürce seçim yapabilme, seyirci olmak ile oyuncu olmak, eylemde bulunmak ile ezenlerin eylemi yoluyla eylemlilik yanılsamasına kapılmak, konuşmak ile iş görmek ve yaratmak ile dünyayı dönüştürme kudreti hadım edilmiş halde sessiz kalmak arasındaki seçimde yatar (Freire 2008: 26).

Saygı ile korkunun birbirine karıştırılması konusu burada da çıkar karşımıza. Salih de saygının ancak korkutularak sağlanabileceğine

inananlardandır. Murat ise Salih'in bunu karıştırdığının farkındadır; "Ettiğin lafa bak lan! Onlar korkudan ayağa kalkıyor oğlum, saygıdan değil."

Bornova Bornova'nın karakterleri korku kültürüyle yetişmiş, korku-korkutmak davranışları içlerine yer etmiş kimselerdir. Salih Özlem'e saldırırken "anana babana söylerim," diyerek onu tehdit eder. Murat da Hakan ile Özlem'i para karşılığında sırlarını başkalarına söylemekle tehdit etmeye çalışır. Bilardo salonunda kafa tokuşturan ülkücü gençleri görünce Che kolyesi takan gençler kolyelerini tersine çevirirler vb. Düzenli bir yaşama sahip olma mottosu da bireyleri meşgul eden bir diğer kafa tekerleğidir. Düzenli bir yaşama sahip olmayı kendine dert edinecek, bundan dolayı suçluluk duyacak bireyler de inşa edilen temel kişiliğin bir diğer unsurudur. Bu yüzdendir ki devletin oluşturmak istediği temel edilgen kişilik ile toplumun gelenek görenekleriyle var etmeye çalıştığı ve görmek istediği insan tipinin ortak noktaları, "anarşist" yaşama karşı müesses düzenin kutsanışında ortaya çıkar. Çocukken uslu olmalı, gençler okula gitmeli, çalışmalı, çalışkan olmalı –çünkü çalışkan öğrenciler parmakla gösterilir– okuldan sonra işe girip para kazanmalı, sonrasında evlenip kendi düzenini kurmalı, "topluma faydalı" ve hayırlı çocuklar yetiştirerek kurulu düzeni devam ettirmeli, yaşlanınca emekli olmalı ve yaşıtlarıyla birlikte –genellikle kahvehane köşelerinde– vakit geçirmelidir. *Bornova Bornova* tam da böyle olamayan, böyle olmadığı için de şehrin merkezindeki kıyılara fırlatılmış karakterlerin hikâyesini anlatır bizlere. Salih'in öğretmen annesi Gülseren Hakan'a "Eee Hakan, askerlik işi de bitti. İş arıyorsun herhalde hee?" diye sorar. Hakan ise, "Bir taksi işi var işte. Şoförlük yapacağız kısmetse," diye yanıtlar onu. Gülseren bunun üzerine, "Aman oğlum iş olsun da," deyince Bakkal Ömer, "Kazık kadar adam oldular artık, değil mi?" diyerek onun beklentisini onaylar. "Kazık kadar adam" olan erkeklerin "iş olsun da" para kazansın gerekliliklerini Salih'in annesi Gülseren ile Bakkal Ömer'in arasında geçen konuşmada görürüz. Hakan yakın geçmişte gelecek vaat eden bir futbolcu iken, bir mücadele esnasında sakatlanması sonucu futbol defterini tamamen kapatmış, eğitimini de bırakmak zorunda kaldığı için bir iş tutmak zorunda kalmıştır. "Bir iş tutalım da, 3-5 kuruş para girsin cebimize diye bekliyoruz abi işte," cüm-

lesi, beklentinin çoktan içselleştirilmiş olduğunu teyit eder. Öğretmenin, abinin yanında aylaklığı övemez, eğer sakatlanmasaydı nasıl gelecek vaat eden bir futbolcu olduğunu hatırlatamaz Hakan. Aynı şekilde Murat da Salih'i yaşının gerekliliklerini yerine getirmediği için ayıplar: "Bu yaşa geldin hâlâ annenlerle kalıyorsun. ... Annenin babanın da gelirine el koydun. Ayıp lan." Korku kültürü içinde yetişmiş bir anne ve baba için çocuklarının doktor olması, iyi para kazanması, büyük bir evde oturması, pahalı bir arabasının olması vb. temel hedeftir. Çocuk bunun için okula gönderilir, bunun için ders çalıştırılır, bunun için meslek edindirilir, vb. Çünkü saygı değil de korku kültüründe insan ilişkileri kimin güçlü, kimin güçsüz olduğu üzerine kuruludur. Bu nedenle insanlar güçsüz duruma düşmemek için para, mevki, mal mülk peşine düşer (Cüceloğlu 2008: 322-3). Kuşkusuz para kazandıktan sonra sıra aile kurmaya gelir. Aile gerçekten de toplumsal düzenin korunmasında, ataerkil aile düzeninin ve bu düzen içindeki ilişki kalıplarının yeniden üretilmesinde, yalnızca biyolojik üremede değil, aynı zamanda toplumsal yeniden üretimde, yani toplumsal alanın yapısının ve meşru toplumsal ilişkilerin yeniden üretilmesinde de belirleyici bir rol oynar (Bourdieu 2006: 131). Hakan iş bulduktan sonra Özlem'le evlenmek ister. Özlem içinse evlilik aile baskısından ve gelecek kaygısından kurtulmanın ve kendini kendi düzeninde var etmenin yoludur. Anadolu lisesinde okuyan erkek arkadaşından da beklentisi onunla evlenip namusuna sahip çıkmasıdır, sonrasında üniversiteye gidip unutacağı bir gönül eğlencesi olmak istemez, hatta bundan dolayı endişelenir de. Özlem evlenince hemen bir çocuk doğurarak toplumsal düzene ayak uydurmayı sürdürür. Böylelikle ataerkil değerler sisteminin hüküm sürdüğü semtte toplumun kadınlara yüklediği beklentiye uyulmuş olur.

Sorgulamayan kişi, sorgulatmayan eğitim sisteminin ürünüdür. Her birey bu kişiliği içine doğduğu toplumdaki egemen eğitim sistemi aracılığıyla edinir (Cuche 2013: 54). Eğitimle, bilinçli radikal bir perspektif olmadan uğraşılırsa, bu uğraş, mevcut toplumsal düzene hizmet etmekten başka işe yaramaz (Spring 2014: 125). Kendi yeterliliğinin sınırları içinde, böylece meşru ulusal kültür biçiminde kurulan bir egemen kültürü evrensel olarak dayatmak ve aşılamakla, okul sistemi özellikle de tarih ve edebiyat tarihi aracılığıyla gerçek bir



Bornova Bornova, İnan Temelkuran, 2009.

"yurttaşlık dini"nin temellerini, daha da kesin bir biçimde söylemek gerekirse, ben'in (ulusal) imgesinin temel ön varsayımlarını aşılar (Bourdieu 2006: 107). *Bornova Bornova*'da okulda geçen, filmdeki karakterlerin görünmediği, var olan eğitim sistemini betimleyen sınıf sahnesinde buna somut bir örnek verilir. Ders veren öğretmen peygamber hadisinden örnek verirken dersteki öğrenciler buna ilgisiz görünürler. Bu esnada iki kişi konuşur, öğretmen onlara niçin konuştuklarını sorar. Öğrencilerden biri ayağa kalkarak yanıtlar: "Arkadaş, Atatürk büyük adammış diyordu. Ben de evet öyleymiş diyordum." Öğretmen öğrenciye çıkışır: "Utanmadan bir de dalga geçiyor! Çık dışarı, çık! Sizin daha kendinize saygınız yok. Bir de Atatürk'ün adını ağzınıza alıyorsunuz. Çık dışarı!" diyerek onu sınıftan kovar. 1980 darbesinin başoyuncusu ordu, Türkiye'nin bütün sorunlarının, Atatürkçülük'ten sapmaktan kaynaklandığına inanmaktaydı. Bu sapışın nedenleri ise, muhteris politikacıların çevirdiği dolaplar ile yabancı ideolojilerin yurda sızması vb. gibi etkenlerdi. Kuşkusuz sorun böyle saptanınca, toplumsal politika oluşturmak yerine baskıcı uygulamaların gündeme gelmesi kaçınılmazdır (Schick ve Tonak 1998: 399). 12 Eylül sonrası "yapılanan" Türkiye'de de eğitim benzer bir zihniyetle ele alınmış, düşünen, tartışan, eleştiren kuşakları yetiştirecek me-

kanizma kurulmamıştır. Bu istense bile, Cumhuriyet'in anlamı yeniden içeriklendirilen temel değerlerinin (altı ok vb.) tartışma ya da eleştiri konusu olması istenmemektedir. Çünkü eğer düşünce özgür olacaksa, "şuradan şuraya kadar düşünebilirsin, oradan öteye geçmek yok" diye sınırlamalar getirilemez. Murat Belge'nin deyimiyle, önce tartışılmaz değerleri yerleştirip sonra düşünsel üretkenliği teşvik etmeye kalkışırsanız, üretkenliği fiilen yok edersiniz (1992: 239). Öğretmen öğrencinin söylediklerini kınayarak onu kovmadan önce öğrencinin konu hakkında görüşlerini sormak zahmetine bile katlanmaz. Öğrenci dalga geçmek için bile bunu söylemiş olsa, onun bu bahaneyi aklına nasıl getirmiş olabileceğini sorgulamaz. Eğitimcinin görevi zaten kendiliğinden meydana gelen bir süreci organize etmek, doğru bilgiyi oluşturduğunu düşündüğü bilgi yatırımlarıyla öğrencileri "doldurmak"tır. Ve insanlar dünyayı edilgen varlıklar olarak "aldıkları" için, eğitim onları daha da edilgenleştirmek ve onları dünyaya uyumlulaştırmak durumundadır. Eğitilmiş insan uyumlulaştırılmış insandır, çünkü dünyanın içine daha iyi "uyar" (Freire 2008: 53). Resmi okul eğitiminin belirlenmiş katı müfredatı dışında konuşup tartışamamak okulu öğrenciye salt verili bilgiyi yükleyen bir kuruma dönüştürür. İnsanın zihinsel gereksinmelerini önemsemeyen, kuru bilgi dışındaki bilgiye, okumaya, gözlemlemeye, düşünerek yeni keşifler yapmaya olanak tanımayan bir sistem, genellikle kültürdeki mevcut gelenek, görenek ve dogmalar içine gömülüp gitmiştir (Cüceloğlu 2008: 69). Bu sahne bana 2000'li yılların başında o zamanlarda öğrencisi olduğum lise eğitimi müfredatının fena halde kafama takılışını hatırlattı: Bir gün "Genel Türk Tarihi" ve "İnkılap Tarihi" derslerini veren hocamız yine bu derslerden birinin tarihini anlatırken aklıma birdenbire bir soru takılıverdi: Müfredatta "İslam Tarihi", "Genel Türk Tarihi", "Osmanlı Tarihi", "İnkılap Tarihi" dersleri vardı, ama neden bu tarih dersleri 1930'larda sona eriyordu? 2002 veya 2003 yılında olduğumuza göre, 73 yıllık bir zaman dilimi bu tarih içinde değil miydi? Özellikle sürekli büyüklerin ağzından esef, nefret ve öfkeyle duyduğumuz, üzerinden 23 sene geçmiş olan 80 darbesi neden anlatılmıyordu hiç? Bu soru başta aptalca gibi gelse de o anda merakı kamçılayıcı bir güce sahipti. Dersin hemen bitiminde öğretmenimin yanına gidip ona "12 Eylül neden anlatılmıyor hocam," diye sorduğumu hatırlıyorum. Öğ-

retmenimin yüzündeki yorgunluk ifadesini birdenbire büyük bir şaşkınlığa döndüren bu soru karşısında verdiği yanıt basitçe "müfredatta bu konunun yer almadığı"ydı. Öyle ya, eğer öğretmenimin dediği gibi bu konu müfredatta yoksa demek ki önemli değildi, unutulması gerekiyordu ya da bilinmesinin kimseye bir yararı yoktu... Çünkü müfredat öğrenci için "gerekli olanlar" ile düzenlenmişti. Doğruydu, öğretilenlerin içeriği toplumu denetleyenin kim olduğuna bağlıydı (Spring 2014: 30) ve bunu idrak etmek epey zaman gerektiriyordu.

Sorunlu Alanlar: Resmi Eğitim, Kültürel Sermaye ve Diplomalar

Genellikle eğitim sisteminin ücretsiz ve zorunlu olması nedeniyle, bütün fertlerin başlangıçta eşit bir eğitim alıp aralarındaki farkları kapatacak bir olanağa sahip olduklarını düşünme eğilimindeyizdir. O halde bu demokratik bir değerdir (Journet 2009). Bu mit, diplomaların toplumsal değer için tam bir ölçü ve toplumsal ödüller için de bir temel olarak kabul edilmesine yol açmıştır ve üstelik bu diplomalar var olan toplumsal sınıf bölünmelerine göre dağılmaktadır (Bowles'dan akt. Spring 2014: 13). Bourdieu'ye göre eşitlikçi ideolojiye rağmen "okullu" unvanı demokratik ideolojinin istediği şeyin aksine, mevcut hiyerarşileri güçlendirdiği kadar, her bireye eşit şans vermeye yaramayan, seçkinler için güçlü bir ayrımcılık kaldıracıdır (Journet 2009: 293-4). Eğitim aracılığıyla, bir dizi ayıklama işlemi yapılarak miras yoluyla kültürel sermayeyi edinenler edinemeyenlerden ayrılır. Öyle ki kazananların sonuncusu ve kazanamayanların birincisi arasında bir sıfat ayrımı yapar (Bourdieu 2006). Filmde dikkati çeken bir diğer unsur da okullar arasındaki hiyerarşik yapının öğrenciler arasındaki ilişkilere ve birbirlerini konumlandırış biçimlerine yansımasıdır. Bu, kültürel sermayenin yeniden üretilmesi açısından ciddi farklılıklar yaratır. Bugün bile öğrenciler ortaöğretimin sonunda girilen sınavlardaki puanlarının durumlarına göre farklı Fen-Anadolu-Meslek liselerine yerleştirilmektedirler. Puanlamaya bakmaksızın öğrenci alan ve halk arasında "düz" diye tabir edilen liselerde de kendi içerisinde bir bölümlendirmeye gidilerek ortaöğretim not ortalamasına göre sınırlı

kontenjanla "süper" liseye alımlar yapılmaktadır. Yakın zamanda "düz" liselerin "Anadolu" ön ismini almasıyla kısmen bu ayırım azaltılmış gibi görünse de, öğrenci alımlarında puanları yüksek olan "özde" Anadolu liseleri yine farklılığını korumaktadır. Filmde, nasıl ki Anadolu liseli erkek arkadaşı Özlem'in gözünde gelecek vaat ediyorsa, Özlem de düz liseli olmasından dolayı aynı ölçüde umutsuzluk telkin etmektedir çevresine. Anadolu liseliler toplumun nazarında kesinlikle üniversiteyi kazanır, okur, sonunda büyük adam olurlar. Özlem ise puan sıralamasında çok gerilerde kaldığından, mecburiyetten girdiği, bu nedenle de kendini bir alt sınıf üyesiymiş gibi hissettiği düz lise "bataklığında" düşünür: "Üniversiteye bize sıra gelmez! Anadolu liseleri var. Süper liseler var. Biz düz liseyiz... İşte dershaneye gidiyoruz da bakma formalite o. Bir şey olacağı yok." Özlem'le gönül eğlendiren Anadolu liseli erkek arkadaşı –ki Özlem onunla gönül eğlendiremez, çünkü "düz" liselidir, hiyerarşik olarak altta olandır– onu bırakıp üniversiteye gidecektir. Özlem bunun farkındadır, arkadaşlarıyla konuşmasında bunu sıklıkla dile getirir: "Kızım, Anadolu liseli onlar. Senin benim gibilerini bulup keyfine bakıyorlar." Okumamak ya da kısmen okuyabilmek Özlem için olduğu kadar Hakan için de bir eksikliktir. Taksicilik yapmak için uğraş verirken, "Abi ne yapayım? Bizde lise diploması da yok. Yani dedim, bu işten dikiş tutturalım işte. Yoksa kız vermeyecekler bize," der. Hakan ve Özlem de kültürel sermayeye sahip olmamakla kendilerini gerçekleştiremedikleri gibi umutsuzluk dolu bir bekleyiş içindedirler. Sıralama ediminin dışında kalıp yaşamları boyunca belli bir yere aidiyet ("... mezunu") olma bilincine erişemeyeceklerdir. Onlar, sözcüğün ortaçağdaki anlamıyla bir birlik, bir lonca üyesidirler; bir soylular birliğine, yani öze dayalı bir farklılıkla kendilerini sıradan fanilerden ayrılan ve böylece tahakküm etme yetkisi kazanan insanların sınırları net biçimde çizilmiş kümesine ait değildirler. İşte okulun geliştirdiği bu ayrım bir kutsama, ait olma ya da olmama düzenlemesidir. Okula aşina oluşumuz, eğitim kurumlarının görünürde tamamen teknik olan edimlerinin art alanında sakladıklarını görmemizi engeller (Bourdieu 2006: 37-38).

Hakan ile mahalleden arkadaşı Ali, Bakkal Ömer'in dükkânında onunla sohbet ederlerken Ali Ömer'in çerçevesi kayan diplomasını düzeltir, bu esnada diplomanın üzerindeki yazıyı okur: "Anadolu Üni-

versitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi'ni başarıyla tamamlamıştır." Hakan da, "Böyle kalite bir mahallede yaşıyoruz oğlum," şeklinde diplomanın pratik yaşamdaki kullanımını sorunsallaştıran alaycı bir cümle kurar. Aynı şekilde Salih'in arkadaşı Murat da felsefe okuyor olmasına, yani Hakan'la Özlem'in gözlerinde ulaşılamayacak bir mertebe olan üniversitede öğrenci olmasına rağmen, erotik hikâyeler yazarak geçimini sağlar. Felsefe okuyan birinin takma isimlerle erkek dergilerine "erotik öyküler" yazarak yolunu buluyor olması da yükseköğretim sisteminin dolaylı olarak alaya alınması, hafifsenmesi anlamına gelir. Hakan, Murat'ın bu şekilde geçimini sağlamasına, üniversitede verilen onca emeğin karşılığının ola ola bu iş olmasına şaşırır: "O kadar okudun abi, bu dergilere yazmak için mi?" Murat ise ona cevaben bu işe bulaştığına pişman olduğunu, ülkede geçerliliğinin olmadığım dile getirdiği felsefe için şunları söyler: "Bu ülke böyle oğlum. O kadar kafa patlatıp yazılar yazıyorduk. On lira para veriyorlardı. O da bazen. Şimdi yazıyorum *Kral* dergisine, iki saatte bir fantazi. Kirayı ödüyoruz işte. " Bu yanıtla birlikte felsefe kelimenin tam anlamıyla, "ayağa düşürülmüş" olur.

Öğretmenlerde de durum pek farklı değildir, Salih'in annesi Gülseren Hanım öğretmendir. Salih, annesi öğretmen olmasına rağmen devletin, toplumun arzuladığı, üstelik "öğretmen çocuğu gibi davranan" bir öğrenci değildir. O kendi deyimiyle, hak ettiğini düşündüğü şeyi gerektiğinde "vurup alacak" bir kişidir. Öz çocuğuna bile gereken yararlı eğitimi veremeyen bir öğretmen, kendisine emanet edilen ve işi gereği yetiştirmesi gereken "tüyü bitmemiş yetimleri" nasıl adam edebilir! Başarısızlık, becerisizlik, erozyon, yozlaşma her yerdedir.

Yaşamın Kıyısına Atılanlar: Kendilerini Görünür Kılamayan Bastırılmış Öteki'ler

İktidar, varlığım ve sürekliliğini sağlamak için toplumsal alanda aradığı meşruiyet sorununu korku aracılığıyla çözmeye çalışır. Bu açıdan korku unsuru, siyasal iktidarın meşruiyet arayışının ürünü olarak karşımıza çıkar (Çetin 2012: 28). Siyasal iktidarlar toplumu ve bireyleri

zihinsel açıdan denetlemek için ötekileri iç veya dış tehlikelere işaret eden bir korku unsuru olarak sunar. Çünkü siyasal iktidar gücünü muhkem kılmak için ötekinin varlığına ihtiyaç duyar. Çünkü "tehdit, tehlike, düşman" gibi kavramlarla toplumda korku kültürü yaratarak kitleyi ortak amaçlar birliği içinde yönetmesi daha da kolaylaşır (38). Siyasal iktidar tehditlerin ve düşmanların sayısını artırdığı ve kendisi gibi olmayanları "öteki" kıldığı oranda daha fazla meşruiyet sorunu yaşıyor demektir. Yaratılan yapay "ötekiden korkular" ortamı, hegemonyası altındaki toplum tarafından da kritik bir mesele olarak benimsenir. Kolektif korkular, cezalandırılması gereken bir suçlunun/günah keçisinin/ötekinin/yabancının belirlenmesi ve yok edilmesiyle giderilir. Bir suçlunun cezalandırılması, toplum sınırları dışına kovulması veya tümden yok edilmesi kitlesel olarak uygulanan simgesel veya fiili şiddetle yaşanan korku durumunun çözümünü getirir beraberinde (48).

Türkiye'de de farklı siyasal iktidar dönemlerine göre seçilen korku motiflerinde değişiklikler görünür. Bu çalışmada daha ziyade dış tehdit olarak görünenlerden çok iç tehdit bellenen ötekileri ele aldım. Bilindiği üzere, birçok kozmopolit kimliği içinde barındıran Osmanlı Devleti'nden Cumhuriyet Türkiyesi'ne geçişte ağırlıklı kimlik Sünni-Türk kimliğiydi. Azınlıklar konusu ise Osmanlı'dan miras kalan bir meseleydi ve kuruluşundan bugüne dek Cumhuriyet Türkiyesi'nin hep gözünün önünde durdu. Dini, etnik, dilsel azınlıklardan cinsel azınlıklara, sokak çocuklarından hayat kadınlarına, muhalif görüş yanlılarından daha başka marjinallere dek çok sayıda insan Türkiye'deki siyasal iktidarların başlıca korku öznesi oldular ve yekpare bir toplum oluşturmanın önündeki engeller olarak algılandılar. Çoğunluk karşısında marjinal ya da minör bir kimliğe sahip olmak ise kamusal alanda tacize uğramak, dışlanmak, yalnızlaştırılmak, çaresiz bırakılmak, kamu yaşamından tecrit edilmek, iş bulamamak, ticari hayatta başarısızlığa mahkûm edilmek vb. anlamlara geliyordu (Toprak ve diğ. 2010: 29).

Azınlık bilincine, azınlık grubuna ait olarak ve kamuoyu oluşturup hakları için mücadele edebilenler, dikkat çekebilenler olduğu kadar göz önünde olamayıp kendi yurtlarında neyin azınlığı olduklarını dile getiremeyenler de vardı: "okuyamamışlar", "okuyup da adam olamamışlar", "işsizler", "evlenmemişler", "çocuk sahibi olamamışlar",

"yalnız yaşayanlar", vb. Kısacası, kapitalist sistemin *maxima moralia*'sının dişlilerini döndüremeyen, kişiliğini olduramayan, bu nedenle de toplumun gözünde birer istenmeyen öteki olduğunu hisseden, dahası bunu içselleştirmiş ve bastırmış halde yaşayan, sürüncemede bırakılmış varlıklarını feveran içinde devam ettirenler de bu kişiliklerden bazılarıydı. Bu belirlemeler ışığında söylersek, kendi imgelerini birbirlerinin gözünde kuran, bastırılmış kimlikleriyle, bir başkası olma veya başka bir yaşam kurma hayallerini bir türlü gerçekleştiremeyen, kendilerini kenara atılmış hisseden karakterlerle karşılaşırız *Bornova Bornova*'da.

"Fare" Hakan dizinin kırılması sonucunda futboldan, bununla birlikte arzuladığı yaşamın eşiğinden geri dönmek zorunda kalmış bir karakterdir sözgelimi. Taksi şoförlüğünü alabilmek için İhsan'ın bitmek bilmeyen nasihatlerine maruz kalır. İhsan'ın arabasından indikten sonra "Allah da hep mi böylelerine veriyor arkadaş?" diyerek serzenişini dile getirir. Öyle ya, Hakan gelişigüzel de söylese yaşamının her ânında bir kenara itilmişlik olduğu hissini yansıtır izleyiciye. Ancak sermaye sahibi olanın olasılıklara da hâkim olduğunu fark edemez, bu yüzden de bir türlü harekete geçerek karşı koymayı aklından geçiremez. Unutmamak gerekir ki, uysallık kisvesindeki kadercilik, somut tarihi ve sosyolojik koşulların bir ürünüdür, herhangi bir toplumsal davranışın asli bir özelliği değildir (Freire 2008: 39-40).

Murat "para etmeyecek" işlerde ömür tüketmiş, düşüncelerini gerçekleştirememiş, yapmak istediğini yapamamış biridir. "Grev Günlüğü" isimli belgeselini toplumda ilgi çekmeyeceğine, televizyon kanallarında yayımlanmayacağına inandığından, kahvehanede ücretsiz gösterim yapmayı planlamak suretiyle rahatlatır kendini. Ancak evlidir ve karısından ayrı duramayacaktır. Çünkü karısı yalnız kalmaktan yakınmaktadır. Bu düşünce Murat'ın kafasına yerleşmiş, onun politize olmasını engelleyen gizli "tekerleklerden" biridir. Öyle ki işçilerin grevlerinin gazetelerde dikkate değer bir biçimde yer almamasına karşı Murat bir plan yapıverse de bunun mümkün olmadığını düşünür: "Ama ondan sonra iki ay adamlarla yaşamak lazım. Belki de hiç eve gelmeden. Sonra onu özel televizyonlara satmaya kalksan üç kuruş para atarlar adamın önüne. Solcu kanallarda zaten para yok. Proje olarak versen zaten istemezler." Murat politik olarak eyleme geçme-

nin ona maddi anlamda getirisi olmayacağını bildiğinden, biraz da politik bir özne oluşun son derecede ağır olabilecek bedellerini ödemeyi göze alamadığından, zararsız ve oyalayıcı olanı seçer, az da olsa para eden erotik hikâyeler yazmayı sürdürür. Küçükömer'in deyimiyle, politik bir özne olarak kendi durumu üzerinde düşünmeyi başarabilmede felsefenin varlığı ya da yokluğu önemli bir kriterdir (1994: 122). Düşünme etkinliğinin öğretilmemiş olmasının baş sorumlusu, kuşkusuz, yıllar boyu uygulanan ezberci eğitimdir. Aynı eğitim, kolay yaşamanın da yollarını sunar bireye: "Para kolay. Yazıyorum *Kral* dergisine. Üç turist, iki yolcu, bir komşu fantazisi... Kazanıyoruz işte."

Dershaneye formalite icabı gittiğini ve bundan da bir şey olmayacağını düşünen "düz" liseli Özlem için çaresizlik daha başından öğrenilmiş gibidir. Çaba sarf etse bile bunun hiçbir şeye yaramayacağını düşünmesi başkalarından medet ummasına neden olur, dolayısıyla bağımlılığa... "Düz liseli" olmak kişiliğinde çok ciddi tahribatlar yaratsa da Özlem Hakan'ı Salih'e ve belki daha sonra da Murat'a karşı kışkırtacak kudrete sahip birisi olduğunun ayırdında değildir; aslında zımni de olsa, olayları belirleme gücü olduğunu, farklı olduğunu, ancak "sıkıştığında" bunu günlük ilişkilerde kullandığının farkında değildir.

Salih de toplumda kabul görememekten yakınmaktadır sürekli. Kendi memleketinde büyük düşünemiyordur, bu düzende onlara büyük düşünebilme fırsatı verilmemiştir. Yabancı memleketlerde Türk olmak bile Salih'e bir ayrıcalıkmış gibi görünür. Salih oralardaki arkadaşlarının deri ceketler giyerek ortalığa korku salabildiklerinden bahseder ve kendi anavatanında bunu yapamadığını düşünerek hayıflanır. Sürekli bastırılan korkuları Salih'te ortalığa korku salma isteğine neden olmuştur diyebiliriz. Aslında Salih'in aradığı şey daha fazla ciddiye alınmaktır; oysa bunu en yakınındaki kişilerden bile göremez. Beş yaşından beri tanıdığı en yakın arkadaşlarından Murat'ın onu bir türlü evine çağırmamasını dile getirdiği sahnede bu içsel burkulmanın somut bir dışavurumunu görürüz. Üstelik özlemi duyulan sosyal itibar ona bir türlü sunulmadığı gibi, şu tür ifadelerden artık kendisine karşı duyduğu özsaygıyı da yitirmiş görünür Salih, "Ben de senin yerinde olsam, ben de almam kendimi eve. Ama saygı istiyorum ben."

Sonuç Yerine

Bornova Bornova filminin temel önermesinin 12 Eylül askeri darbesi sonrası uygulanan politikaların ürünü gençlerin hal-i pür melali olduğu söylenebilir. 80'ler ve sonrası Türkiyesi'nin "ıslah edici" yurttaşlık bilgisi derslerinin de ölümcül sonuçlarıyla birleşerek daha da edilgenleştirdiği bu gençliğin genel özelliği ülke sathında yaratılan bir baskı kültürünün etkilerinden fazlasıyla nasiplenmiş olmasıdır (Belge 2000). Söz konusu özellikler soru sormama, otoriteye itaat etme, var olan ekonomik ve siyasal sisteme, siyasete karşı sesini yükseltmeme, politik tepki göstermeme vb. kavramlarda somutlaşır. Korku kültürüyle yetiştirilen bireylere de bu özelliklerin sirayet etmesi kolaylaşmıştır. Militarist resmi devlet ideolojisi, eğitim başta olmak üzere, tüm kurum ve kuruluşları bir araç haline getirerek, her yerde itaatkâr ve kişisel bunalımlarından başını kaldırıp da bir türlü büyük fotoğrafı görmeyi başaramayan bir toplum yaratmaya koyulmuştur. Freire'nin deyimiyle, ezenlerin bilinci, mutlak egemenlik uğruna, hayata niteliğini veren arayış güdüsünü, tez canlılığı ve yaratıcı gücü bastırmaya çalışırken, hayatı öldürmüştür (2008: 38). Yasaklamalar, aziller, cezalar bir baskı ortamının oluşmasına ve toplumda sinikliğe neden olmuştur. Tam da bu ortamdan nasibini almış, asıl sorunun nerede olduğunu ve bunun nasıl çözülmesi gerektiğini düşünemeyen, düşünse de bunu düşünmeyi erteleyen-bastıran, kaybetmeyi kabullenmiş ve her zaman kaybedeceği düşüncesini içselleştirmiş bireyler görürüz *Bornova Bornova*'da.



Tamam mıyız?, Çağan Irmak, 2013.

Kimdir gerçekte kusurlu, eksikli ya da bozuk olan?
Kimdir gerçekte engellere takılan ya da
engeller koyan?
Normal nedir, tam nedir?
Sen tam mısın ki ötekine etiket takan?
Dokunmadan, hissetmeden, anlamadan ötekini
Var mıdır tam olan, tamam olan? —

"Engeller"le Yaşanan Hayatların Beyaz Perdedeki İzleri: *Tamam mıyız?*

Nergiz Gündel

"Koca dünya, bir beni mi sığdıramıyorsun koynuna?"
Çağan Irmak

"Sakat", "özürlü" ya da "engelli" sözcükleri, birbirlerinin muadili olarak dilimize yerleşmiş, kendilerini "normal" olarak görenler tarafından yoksullar, eşcinseller, dini ya da etnik azınlıklar gibi toplumsal bir grubun etiketlendirilmesinde kullanılan kelimelerdir. Zaman zaman bu kelimelere kör, sağır, topal gibi sözcükler de eklenerek bedensel farklılıklar üzerinden ayrıştırmalar güçlendirilmekte ve hakarete dayalı kullanımlara kadar varılmaktadır. Benzer biçimde, farklı dillerde de bu ayrımlandırmalar yapılmaktadır. Örneğin İngilizcede *handicap* ve *disability* sözcükleriyle bu ayrım sürdürülmektedir. Ülkemizde son yıllarda özellikle akademik hayatta "engelli" tanımlamasının daha yoğun olarak kullanılmaya başladığı ve bu doğrultuda kurumsal alanda devlet temsillerinde de "özürlü" yerine "engelli" kelimesinin tercih edildiği görülmektedir. Bu çalışma içerisinde de "engelli" tanımının kullanılması tercih edilecektir.

Engelli çalışmaları, uzun yıllar boyunca, toplum bilimlerinin alanı olmaktan çok tıp bilimlerinin konusu olarak kabul görmüştür. Engellilik, yalnızca kişinin bedensel bir özrü ya da eksikliği olarak kabul edilerek, bu alanda söz söyleme hâkimiyeti sağlık çalışanlarına bırakılmıştır. Ancak özellikle 1970'li yılların özgürlükçü söyleminde, farklı grupların sosyal yaşamda daha görünür hale gelmeye başladık-

ları bir ortamda, Vietnam savaşından evlerine dönen Amerikan gazilerinin durumlarının da gündeme gelmesiyle birlikte, engelli grupları toplum bilimciler tarafından daha fazla dikkate alınmaya başlamıştır. Bu doğrultuda engellilerin toplum tarafından dışlanmışlıkları, iş ve sosyal yaşamda uğradıkları haksızlıklar, "sakat" olarak damgalanarak karşılaştıkları ayrımcılıklar daha fazla tartışılmaya başlamış ve bu alanlarda yapılan çalışmalar dikkat çekici bir oranda artış göstermiştir. Özellikle kendileri de engelli olan araştırmacıların öne çıkması ve devamında akademik ve sosyal araştırmacıların bu alanda etkinliklerini hissettirmeleriyle birlikte engelliler, iktidarlar tarafından da korunması gereken gruplar olarak siyasal alanda temsil edilmeye başlamışlardır. Bununla birlikte sınıf, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim, ırk, etnisite gibi kimliklendirmeler sıralandığında engellilik hâlâ unutulan bir gerçeklik olmaktadır (Davis 2006: xiii).

Farklı toplumsal durumları ve sorunları beyazperdeye taşıyan sinema sanatı, engellilerin toplum içindeki varoluşlarına da uzak durmamış ve pek çok filmde engellileri konu edinmiştir. Bu filmlerin önemli bir kısmında engelli karakterler, hikâyelerin içerisinde yan anlatıların temsilcileri olmuşlardır. Ancak özellikle 1980'li yıllara gelindiğinde dünya sinemasında ana karakterlerin engelli olduğu, hikâyelerin tamamen engelli bireyler üzerinden anlatıldığı, kişinin engelli olma durumuyla mücadelesinin temsil edildiği ya da toplumsal ilişkiler içerisinde engellilik durumlarının sorgulandığı filmler dikkat çekici bir biçimde artış göstermiştir. Öyle ki *Coming Home*/*Eve Dönüş* (1978), *Rain Man*/*Yağmur Adam* (1988), *My Left Foot*/*Sol Ayağım* (1989), *Born on the Fourth of July*/*Doğum Günü Dört Temmuz* (1989), *Scent of a Woman*/*Kadın Kokusu* (1992), *Forrest Gump* (1994) gibi Oscar ödüllü Hollywood yapımı filmler tüm dünyada büyük gişe başarıları elde etmişlerdir. Son dönemin en popüler yapımlarından olan *X-Men* (2000) serisi ile *Avatar* (2009) filmlerinde de engelli temsillerini bilimkurgu sineması içerisinde görmek mümkün olmuştur.

Engellilerin sinema sanatındaki varoluşları, yerel sinemacılar tarafından da desteklenmiştir. Gerek Yeşilçam gerekse yeni dönem sinema üretimlerinde engelli karakterleri ve hikâyelerini görmek mümkün. Son yıllarda sinemacılarımız, bir kısmı özgün bir kısmı ise uyarlama senaryolar aracılığıyla engelliliği konu alan filmler yapmayı sür-

dürüyorlar. Yönetmenliğini Çağan Irmak'ın yaptığı *Tamam mıyız?* (2013) adlı film engelli olmanın sorgulandığı, engellilere karşı geliştirilen toplumsal bakışın sergilendiği, tüm farklılıklara ve kısıtlılıklara karşın bireyler arasında gerçek dostluğun kurulabileceğine yönelik ümidin yeşertildiği ve her türlü engele rağmen bir arada yaşama isteğinin aktarıldığı özgün senaryosuyla dikkat çekmektedir.

Engel ve Engellilik Üzerine

Bireyler doğuştan ya da sonradan ortaya çıkan sebeplerle gündelik hayatlarında bazı şeyleri yapabilme yeteneklerini kaybederek kimi fiziksel veya zihinsel ihtiyaçlarını yerine getirememe durumuyla karşı karşıya kalabilirler. Bu durum "yeti yitimi" ya da "yetersizlik" olarak tanımlanmaktadır. "Yetersizlik, bir şeyi yapmada yeterli olmamayı, belirli bir şekilde davranmakta sınırlı kapasiteyi", kısacası, "bireyin işlevlerini yerine getirememe durumunu" (Cavkaytar ve Diken 2007: 8) tanımlamaktadır. Bireyin "yetersizlik yüzünden yaş, cinsiyet, sosyal ve kültürel faktörlere bağlı olarak oynaması gereken rolleri gereği gibi oynayamaması durumunda kalması" (8) ise "engel" olarak ifade edilmektedir. Bu bağlamda engelli; "doğuştan ya da sonradan herhangi bir bedensel, zihinsel, ruhsal, duyusal veya sosyal yeteneğini çeşitli derecelerde kaybetmesi nedeniyle toplumsal yaşama uyum sağlama ve günlük gereksinimlerini karşılama güçlükleri olan ve koruma, bakım, rehabilitasyon, danışmanlık ve destek hizmetlerine ihtiyaç duyan kişiler olarak tanımlanmaktadır" (Menda ve diğ. 2010: 12). Gündelik dilde engelli görme, duyma, konuşma, yürüme gibi fiziksel hareketleri tam olarak yerine getiremeyen, zihinsel ya da psikolojik beklentilere arzu edilen ölçülerde cevap veremeyen bireylerin "anormal" görülmeleri sonucunda "normal" görülen gruplardan ayrıştırılan, farklılaştırılan ve ötekileştirilen bireyleri ifade etmektedir.

Sosyolojide Engellilik Yaklaşımları

Sosyal bilimcilerin engellilik üzerine yaptıkları çalışmalarda kuramsallaştırdıkları üç temel model bulunmaktadır. İlk olarak "bireysel-tıbbi engellilik" modeli ortaya konmuş ve Batı toplumlarınca ağırlıklı olarak bu görüş benimsenmiştir. Bireysel-tıbbi engellilik modeline göre engelli insanların karşılaştıkları sorunların temel nedeni onların sahip oldukları bireysel kısıtlamalar (Giddens 2008: 325), yani yeti yitimleridir. Bu model çerçevesinde engellilik, bireyin doğuştan ya da sonradan başına gelen "talihsiz" bir durum, kendisinden kaynaklanan bir "eksiklik" ya da "hastalık" olarak görülmekte (Bezmez ve diğ. 2011: 19) ve mutlaka tedavi edilmesi gerektiği düşünülmektedir. Toplumun genel çoğunluğu, vücutlarının herhangi bir bölümünde fiziksel bir eksiklik ya da zihinsel bir gerilik görmedikleri için kendilerini "normal" olarak görme eğilimindedirler. Yeti yitimi olan bireyler ise talihsiz bir kazanın kurbanı olarak görülmekte (Giddens 2008: 325) ve toplumun genelinden farklılaştırılmaktadırlar. Biyolojik farklılıklar üzerinden yapılan tanımlamalarla toplumsal ayrıştırmalara gidilmekte, bu noktadan sonra "eksiksiz" ve "kusursuz" bir insan olma normallerin genel tanımlamaları olurken, "kusur", "bozukluk" ve "anormallik" kavramları engellileri ifade etmektedir. Bu bakış açısının, engelli insanların toplumsal dışlanmışlıklarını körükleyen, toplum içerisinde var olma durumlarını kısıtlayan, farklı sıfatlarla "etiketleyen" ya da "damgalayan" bir sonuca yol açtığını söylemek mümkündür.

1980'li yıllarla birlikte engelliliği biyolojik kusurlar üzerinden yola çıkarak açıklayan aşırı tıbbileştirilmiş modelin eleştirisi "sosyal engellilik" modeliyle giderilmeye başlamıştır. Sosyal model engelliliği insana doğuştan gelen bir şey olarak değil, inşa edilmiş bir kategori olarak görmekte (Davis 2011: 503) ve bireyin yalnız kendi sorunu olarak değil, toplumun genel sorunu olarak değerlendirmektedir. Yeti yitimi, bir kolunun ya da bacağının olmaması gibi fiziksel bir olgudur. Engellilik ise bir yeti yitimini erişim engelleri yaratarak olumsuza dönüştüren toplumsal süreçlerdir. Örneğin, tekerlekli sandalye kullanan bireylerin hareketlerini kısıtlayan yeti yitimleri vardır, ama rampa, asansör ya da otomatik kapı olmayan ortamlarda bulunmadıkları

sürece engelli olarak tanımlanamazlar (503). Bununla birlikte, yeti yitimi olan bireyler için farklı düzlemlerde gerekli önlemler alınır ve toplumsal düzenlemeler yapılırsa, onlar da yaşamın her alanına katılabilme imkânına sahip olabileceklerdir.

Bu bağlamda "sosyal model, engelli birey ile toplum arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Yeti yitimi olan bireyler, içinde bulundukları çevre ve politik müdahaleler sonucunda engelli hale gelmektedirler. Oysaki yeti yitimi olan bireyler de diğerleri gibi eşit muamele görmeyi talep etmektedirler. Üstelik toplumda pek çok normal kişi de sosyal bariyerler ve önyargılar sonrasında engelli konumuna gelebilmektedir" (Shakespeare 1996: 96-97). Toplumdaki hâkim gruplar tarafından oluşturulan dışlayıcı kültüre ve ötekileştirici tutumlara maruz kalan herkes engelli olarak etiketlenebilmektedir. Bireylerin kendi yaşamları üzerinde tam kontrole sahip olmalarının sağlanması, bağımsız yaşayabilme olanaklarının geliştirilmesi, üretim süreçlerine katılımlarının desteklenmesi ve toplumsal kaynaşmalarını sağlayacak fırsatların verilmesi sonucunda engellilik durumları da ortadan kalkabilecektir.

1990'lı yıllarla birlikte sosyal modele karşı eleştiriler getirilmeye başlanmıştır. Çünkü sosyal model, bireylerin bedensel yeti yitimlerine sahip olduğu gerçeğini ve bu gerçekliğin bazı sonuçlara yol açabileceğini hiçe saymaktadır. Bu doğrultuda engelliliğin hem "biyolojik" hem de "sosyal" durumlarının birlikte düşünüldüğü üçüncü bir yol önerisi, "yeti yitimi sosyolojisi" ortaya konmuştur. Yeti yitimi sosyolojisi, sosyal modelin "geliştirilmesini savunur ve bedenden ayrılmış bir engellilik mefhumundan ziyade bedenleştirilmiş bir engellilik" mefhumu önerir (Hughes ve Paterson 2011: 63). Çünkü engelli bireyler, sosyal kısıtlılıklarla birlikte bedensel kısıtlılıkları da deneyimlemektedirler. Öyleyse bedensel gerçekliklerle birlikte kültürel tutumlar ve dışlanmışlıklar birbirinden ayrı düşünülmemelidir.

Engellilerin Medyadaki Sunumları

Gündelik hayatın ayrılmaz parçası konumunda olan medya endüstrisi, toplumlara belirli önyargıların ve kalıpların dayatılmasında en etkin role sahip olan kurumlardan biri haline gelmiştir. Medya endüstrisinin

üretimleri –ki çoğu zaman bilinçli bir biçimde yanlı olarak hazırlanan– toplumsal yapılar içerisinde azınlık konumunda olan gruplara ait önyargıların ve kalıpların oluşturulmasına da yol açmaktadırlar. Engelliler açısından da böyle olmakta ve engelli bireylere özgü belirli nitelikler medya tarafından sürekli yinelenerek, standartlaşmış özellikler ve durumlar olarak gösterilebilmektedir. Hunt, medyanın engelli bireyleri on kategoride klişeleştirdiğini ve aynı biçimlerde tekrarlayarak yeniden sunduğunu söylemektedir (1991: 45-48). Hunt'a göre medyada temsil edilen engelliler;

- İleri derecede sakatlıkları olan insanlardır,
- Zavallı ve acınacak kişilerdir,
- Tuhaflıkların ve şiddetin nesneleridirler,
- Kötülüğü ve uğursuzluğu temsil ederler,
- Gülünecek kadar komiktirler,
- Çevrelerinde belirli bir hava yaratırlar,
- En kötü düşmanlardır,
- Çevresindekiler için ağır birer yüktürler,
- Belirli bir cinsiyetleri yoktur,
- Gündelik yaşama katılamamaktadırlar.

Görülmektedir ki sosyolojinin ortaya koyduğu bireysel-tıbbi bakış açısına paralel olarak medya üretimlerinde engelliler biyolojik nitelendirmeler üzerinden negatif özelliklerle sunulmaktadırlar. Engellilere yönelik bu tür yargılar, tarihsel süreç içerisinde, geçmişten günümüze kadar ulaşmıştır ve insana dair hikâyelerin anlatıldığı hemen her ortam –kitap, film, gazete vb.– bu tür önyargılarla donatılmıştır. Medya hâkimleri tarafından hazırlanan bu olumsuz sunum biçimleri, toplumsal düzlemde engellilere dönük "negatif tutumların geliştirilmesine ve engelliliğin doğasına ilişkin bilgisizliğin sürdürülmesine de neden olmaktadır" (Shakespeare 1999).

Klişeleştirilmiş engelli karakterleri özellikle televizyon ekranlarında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu kalıplaşmış modeller, adeta izleyiciyi ekrana çekmenin bir garantisi olarak görülmektedir. Farklı bakış açılarıyla yapılmak istenen programlar ise izleyiciyi ekrana çekmek açısından riskli görülmektedir. En üretken senaristlerimizden biri olan Kandemir Konduk, 2000'li yılların başında *Aşk Engel Tanımaz*

adıyla engelliler üzerine tasarlanmış bir televizyon dizisi yazdığını, ancak TRT de dahil olmak üzere hiçbir televizyon kanalının bu içerikte bir diziyi yayınlamayı kabul etmediğini söylemektedir (Uzuner 2000: 75-76). Oysa aynı dönemde Devlet İstatistik Enstitüsü tarafından yapılan Türkiye Özürlüler Araştırması (2002) göstermektedir ki ülkemizde toplam nüfus içindeki özürlü birey oranı %12,29'dur. Böyle yüksek bir oranın medyada doğru biçimde temsili, engellilere yönelik bakış açısının iyileştirilmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

Sinemada Engelliler

Medyanın diğer alanlarında olduğu gibi sinema sanatında da engelli karakterlere yoğun bir biçimde rastlanıyor. Toplumdaki diğer marjinalleşmiş kimlikler sinema tarafından dışlanabilse de "sakatlık" sürekli olarak ve yüksek oranlarda yer almıştır beyazperdede (Chivers ve Markotic 2010: 1). Sessiz sinema döneminden beri engelliler, sinema endüstrisinin konusu olagelmiştir. Charles Chaplin'in *City Lights / Şehir Işıkları* (1931) filmi, görme engelli bir çiçekçi kız ile Charlie' nin karşılaşmalarının hikâyesini anlatmaktadır. *The Best Years of Our Lives / Hayatımızın En Güzel Yılları* (1946) İkinci Dünya Savaşı bitiminde evlerine dönen engelli Amerikan askerlerinin topluma yeniden katılmaya çalıştıklarında karşılaştıkları sorunlara odaklanmaktadır. *Butterflies are Free / Kelebekler Özgürdür* (1972), annesine bağlı olarak hayatına devam etmek istemeyen görme engelli Don Baker'in tek başına yaşamaya başladığı bir apartman dairesinde, yan komşusuyla aralarında gelişen aşkı göstermektedir. *Orphan / Evdeki Düşman* (2009) filminde gelişim bozukluğu olan Esther, yarattığı korkuyla evlat edinildiği evdeki herkesin yaşamını cehenneme çevirecektir. Üç boyutlu sinema tekniğiyle çekilmesi nedeniyle adından çokça söz ettiren *Avatar*'ın (2009) ana karakteri Jake Sully ise felçli bir savaş gazisidir ama Pandora adlı uyduya geçiş yaptığında yürüme yetisine tekrar kavuşabilmektedir. Bu örnekler de göstermektedir ki, engelli karakterleri ve engellilik üzerinden oluşturulan hikâyeleri sadece belli bir tür içerisinde değil dram, korku, komedi, macera, bilimkurgu ya da belgesel

gibi hemen her türde sinemanın içerisinde bulmak olasıdır. Bir hikâye anlatım aracı olarak sinema sanatı iyi-kötü, güzel-çirkin, zengin-fakir gibi karşıtlıklardan yararlanırken bedensel yeterlilikler açısından da normal-anormal ikilemini kullanmaktadır.

Bununla birlikte özellikle son yıllarda engelli filmlerinin önemli bir kısmında kahramanın sahip olduğu yeti yitimlerine rağmen yarattığı mucizelerin ve elde ettiği başarıların konu edildiği filmlerin dikkat çekici biçimde arttığı görülmektedir. Bu filmlerin önemli bir kısmı da gerçek yaşam öykülerinden esinlenerek çekilmektedir. Örneğin *Sol Ayağım* filminde, tüm vücudu doğuştan felçli olan Christy Brown sol ayağını hareket ettirebildiğini fark edecek ve zorlu bir mücadele sonrasında yeteneklerini geliştirerek şiirler, romanlar yazmaya başlayacaktır. Bu sayede İrlanda edebiyatında önemli bir yere de ulaşacaktır. *Temple Grandin* (2010) bir yandan otizmle mücadele ederken diğer yandan akademik hayatına devam etmiş ve hayvan bilimleri alanında önemli çalışmalara imza atmış bir profesörün yaşamını anlatmaktadır. Bu tür hikâyelerle bir yandan engelli bireylere kendileri gibi "eksikli" insanların yarattıkları mucizeler gösterilirken diğer yandan normal insanlara da "onlar engellere rağmen başardılar, sizler de başarabilirsiniz" denmekte ve kendi yaşamlarına ilişkin olarak umut aşılanmaktadır.

Son yıllarda yapılan filmlerde engelli bireylerin yeti yitimleri konu edilmekle birlikte, aynı zamanda karşılaştıkları toplumsal engeller de anlatılmaktadır. Sosyal engellilik modelinin çizdiği perspektife paralel olarak, yeti yitimi olan bireylere toplum tarafından konulan engeller de beyazperdede örneklendirilmeye başlamıştır. *Bad Boy Bubby*/*Yaramaz Çocuk Bubby* (1993) filminde 35 yaşına kadar annesi tarafından evden dışarıya çıkmasına izin verilmeyen ve hor görülen Bubby'nin dış dünyayla tanışması anlatılmaktadır. *The Eighth Days*/*Sekizinci Gün* (1995) filminde ise otizmli Georges ile tesadüfen tanıştığı işadamı Harry'nin sıradışı arkadaşlıklarının öyküsü anlatılmaktadır. Bu tür filmlerin sadece engelli karakterlere yer vermekle sınırlı olmadıklarını, aynı zamanda "engellilik" durumunu özel olarak sorgulayabildiklerini görüyoruz.

Engellilerin Yeşilçam Sinemasındaki Temsilleri

Dünya sinemasındakine paralel olarak Yeşilçam sinemasında da araba çarpması ya da inşaatta üzerine tuğla düşmesi gibi ani bir kaza sonucu kör olan delikanlıların ya da yaşadıkları bir şok sonrasında konuşmayı unutan dilsiz kızların yer aldığı filmlerde, klasikleşmiş öykülendirmelerle, engelli karakterlere sıklıkla rastlanmaktadır. Bu filmlerde zavallı, acınacak halde olan, dokunaklı, yürek parçalayıcı, kör ya da dilsiz karakterlerin yaşadıkları sıkıntılar çoğu zaman mutlu sonla noktalanacaktır. Örneğin Orhan Aksoy'un *Kınalı Yapıncak* (1969) filminde anne babasını bir yangında kaybeden, bu olay sonrasında korkudan konuşma ve duyma yetisini yitiren, sığındığı teyzesinin yanında evin küçük beyi tarafından tecavüze uğrayan bir köylü kızın acıklı hikâyesi mutlu sonla tamamlanmıştır. Memduh Ün'ün *Akasyalar Açarken* (1962) filminde, kimyager olan Yüksel'in bir formül üzerinde çalışırken meydana gelen patlama sonucunda kör olması, hastanede kendisiyle ilgilenen Lale hemşireyle yakınlaşmaları, Lale'nin yardımlarıyla İtalya'da yapılan ameliyat sonrasında görmeye başlaması, tesadüf eseri tanıştığı Lale'nin kardeşi Filiz'e âşık olması anlatılmaktadır. Tıp, zorlu ameliyatlar sonrasında da olsa kahramanın engelini mutlaka ortadan kaldıracaktır. Film mutsuz sonla bitse de sebep engellilik olmayacaktır. Atıf Yılmaz'ın *Kambur* (1973) filminde ise çevresi tarafından uğursuz olarak görülen Azize'nin yoksul ve kör kemancı Ali'yle olan aşkı anlatılırken, kambur bir kızın aşkı için yapabileceği fedakârlıkların ne kadar sınırsız olduğu anlatılacaktır. Kambur kız, aşkı için kendi görme yetisini feda etmekten çekinmeyecek ve ikinci bir engele daha sahip olacaktır. "Peki ya normal insanlar aşkları için hangi fedakârlıklara katlanabilirler?" sorusu, cevaplanması gereken bir konu olarak izleyicinin zihnine yerleşecektir. "Görüyorum, evet görüyorum doktor bey" ve "Burası niçin karanlık, ışıkları neden yakmıyorsunuz" gibi diyaloglar da Yeşilçam sinemasında sıklıkla kullanılacaktır. Öyle ki Ertem Eğilmez'in *Arabesk* (1988) filminde bu durumun parodisi yapılmış, aynı anda araba çarpan erkek karakterin gözleri açılırken, kadın karakter kör olmuştur.

Bu örneklerde görülmektedir ki, Yeşilçam filmlerinde yeti yitimi

olan bireylerin hikâyeleri, ağırlıklı olarak, "bireysel-tıbbi model"in bakış açısıyla sergilenmektedir. Kazaların, ameliyatların, doktorlar ve hemşireler gibi tıp profesyonellerinin, iyileşme ya da sakat kalma gibi durumların sıklıkla konu edildiği filmlerde engelliliğin bireysel yönüne odaklanılmakta, tıbbi durumlar üzerinden yaratılan acılar ve çatışmalar anlatılmakta, bireyin kişiliğinden çok bedensel noksanlıkları üzerinde durulmaktadır. Fiziksel yetersizlikler ve yeti yitimi olan bedenler üzerinden izleyicilerin vicdanlarına seslenen melodramlarda engelliler, Hunt'ın medyada engellilerin yer alma biçimlerini sorguladığı yazısındaki gibi zavallı ve acınacak haldeki sakat kişiler olarak klişeleştirilmektedirler (1991: 45-48). Filmlerin "iyi" kalpli karakterleri engelli karakterlere vicdani açıdan yaklaşmakta ve acıyarak yardım etmeye çalışmakta, "kötü" kalpli karakterleri ise engellileri hor görmekte, aşağılamakta ve ötekileştirmektedirler.

Yeni Dönem Sinemamızda Engelli Filmleri

2000'li yıllarla birlikte farklı azınlık gruplarının sinemasal temsilleri dikkat çekici biçimde çeşitlenirken "engellilik" üzerine de filmler yapılmış, yeti yitimleri dolayısıyla toplum tarafından görmezden gelinen bireyler, sinema dili aracılığıyla bir parça da olsa görünür kılınmaya çalışılmıştır. Şafak Bal'ın *Abimm* (2009), İlksen Başarır'ın *Başka Dilde Aşk* (2009), Çağla Zencirci ve Guillaume Giovanetti'nin *Camera Obscura* (2010), Uğur Yücel'in *Benim Dünyam* (2013), Cemil Ağacıkoğlu'nun *Özür Dilerim* (2013), Çağan Irmak'ın *Tamam mıyız?* (2013) ve Hakan Yonat'ın *Sadece Sen* (2014) filmleri yakın dönem sinemamızda engellilere ait farklı durumları ve bakış açılarını konu edinmeleri bakımından dikkat çekmektedir.

Abimm filminde iki erkek kardeş arasındaki ilişki "engellilik" ekseninde anlatılmaktadır. Filmde, bir uyuşturucu kaçakçısı adına çalışmakta olan Çetin'in, babasının ölümü üzerine memleketine gelerek, varlığından yeni haberdar olduğu "zihinsel engelli" abisi Arif ile ilgilenmek durumunda kalması sonrasında gelişen olaylar anlatılmaktadır. *Yağmur Adam* filminden esintiler taşıyan *Abimm*'de yıllardır görüşmeyen iki kardeşin zorunlu buluşmaları sonrasında değişen yaşamları, iki kardeşin birbirleri üzerinden aslında kendilerini tanıma-

ları, içine düştükleri zorlu durumlar sonucunda birbirlerine bağlanmaları ve aile olmanın koruyucu anlamı anlatılmaktadır.

Başka Dilde Aşk'ta fiziksel yetersizliği olmadığı için "normal" olarak kabul edilen genç bir kız ile işitme-konuşma engelli bir delikanlının "sıradışı" aşkı ve içinde bulundukları çevrenin bu birlikteliğe bakış açıları anlatılmaktadır. Çağrı merkezinde çalışan Zeynep, her gün işinde aslında hiç tanımadığı insanlarla telefonda uzun süreler konuşmak zorunda kalmaktadır. Onur ise kütüphanede çalışmakta ve kendi fiziksel hayatındaki sessizliğini işinde de sürdürmektedir. Bu iki genç kalabalık ve gürültülü bir ortamda tanışırlar ve konuşmadan geçen bir gecenin sonunda birliktelik kurarlar. Bir süre sonra aralarında tartışmalar yaşanmaya başlar. Bu iki gencin bir arada olabilmelerinin önündeki engeller nelerdir? Onur'un sahip olduğu yeti yitimi dolayısıyla içinde bulundukları sosyal çevrenin biri "normal" diğeri "engelli" olan bu iki insanın ilişkilerine bakış açıları mıdır?

Camera Obscura, sekiz ile kırk yedi yaş aralığındaki on üç görme engellinin kendi yaşam deneyimleri üzerine kurulmuş uzun metrajlı bir belgeseldir. Filmde, Altı Nokta Körler Derneği'nde kurulan sinema atölyesinde, yaşama fiziksel olarak değil iç sesleriyle bakan katılımcıların senaryo yazımı ve yönetmenlik deneyimi kazanarak kendi filmlerini çekmeleri anlatılmaktadır. A4 boyutundaki bir kâğıdın üzerinde tasarımlanan hikâyeler, görme engelli sinemaseverler tarafından birer film karesine dönüştürülecektir.

Benim Dünyam'da bu kez öğrenci ve öğretmen ilişkisi üzerinden bir "engellilik" hikâyesi anlatılmaktadır. Yönetmenliğini Arthur Penn' in yaptığı Helen Keller'ın biyografisine dayanan Amerikan filmi *The Miracle Worker/Karanlığın İçinden* (1962) ve Sanjay Leela Bhansali imzalı *Black/Siyah* (2005) adlı Hindistan yapımı filmlerin uyarlaması olan *Benim Dünyam*, "tanrının kusurlu bıraktığı iki insana dair" bir hikâyedir. Filmde iki yaşında iken geçirdiği bir hastalık nedeniyle görme, duyma ve konuşma yetilerini kaybeden ve bu nedenle çevresine karşı saldırgan bir tutum geliştiren Ela'nın hikâyesi anlatılmaktadır. Ela, sekiz yaşına geldiğinde boynunda hayvanlarda olduğu gibi çıngırakla evin içinde dolaşan bir kızdır. Kör, sağır ve dilsiz bir çocuk olarak aile içinde kendisini ifade etme imkânı bulamayan Ela, kontrol edilemeyen davranışları sebebiyle zihinsel engelli olarak da görülme-

ye başlamıştır. Babası tarafından bir akıl hastanesine yerleştirilmesi düşünülürken, eve gelen Mahir Hoca'nın kendine özgü öğretim yöntemleri sayesinde Ela, Edebiyat Fakültesi mezunu genç bir kıza dönüşecektir. Yani bir başarı öyküsüdür *Benim Dünyam*, ama aynı zamanda "bir gün gelir herkes engelli olabilir" öngörüsünü de içermektedir. Çünkü her türlü zorlukla mücadele ederek birden fazla engeli olan bir kızı yaşama bağlayan Mahir Hoca, bu kez kendisi alzheimer hastası olmuştur ve artık Ela'nın yardımına ihtiyaç duymaktadır. Ela, karanlığa karşı savaşımda ona yardıncı olan hocasına bu kez kendisi yardıncı olacak ve hocasının unuttuğu geçmişi ona hatırlatmaya çalışacaktır.

Özür Dilerim, kırklı yaşlarında zihinsel engelli bir erkeğin ailesiyle ilişkilerine odaklanmaktadır. Selim, engeli dolayısıyla ailesine, özellikle de annesine bağımlı yaşamaktadır. Bu nedenle evdeki bütün düzen Selim üzerine kurulmuştur; evin ikinci oğlu Zafer ise kardeşinin ilgi odağı olması nedeniyle kendini ikinci planda kalmış hissetmektedir. Zafer, evlenmek üzeredir. Düğün hazırlıkları nedeniyle evdeki ilgi noktası Selim'den Zafer'e doğru kaymıştır. Selim'in alışık olmadığı bu durum pek de hoşuna gitmeyecektir. Düğün günü geldiğinde, salondaki kalabalık ve hareketlilik nedeniyle, Selim fark edilmeden dışarı çıkacak ve kaybolacaktır. Selim'in kaybolması sonrasında aile bireyleri arasında tartışmalar, iç hesaplaşmalar başlayacak ve Selim'in aile için değeri ortaya çıkacaktır. Engelleri olsa da her birey ailenin önemli bir parçasını temsil etmektedir, öyleyse toplumsal değerleri de kendilerinden esirgenmemelidir.

Sadece Sen, yönetmenliğini Song Il-gon'un yaptığı *Always* adlı Güney Kore filminin Hakan Yonat tarafından yeniden çevrimidir. Filmde "normal" bir erkek ile kaza sonucu görme yetisini kaybeden genç bir kızın aşk ilişkileri konu edilmektedir. Geçmişinde kötü sonuçlara yol açan şeyler yaptığı için boksu bırakan Ali, bir otoparkta gece görevlisi olarak çalışmaktadır. Kullandığı arabayla kaza geçiren Hazal ise bu kazada anne babasını kaybetmiş, kendisi ise görme engelli olarak yaşamına devam etmek zorunda kalmıştır. Tek başına bir evde yaşamakta olan Hazal, çağrı merkezinde telefonlara bakmaktadır. Kendi yaşamlarında içe kapalı hayatlar yaşayan bu iki kişi bir araya gelirler ve ortak bir hayat kurarlar. Ali, Hazal'ın görme yetisini kazanması için fedakârlıkta bulunacak ve boksa yeniden başlayacaktır.

Klasikleşmiş Yeşilçam filmi benzeri bir anlatımı olan *Sadece Sen*, rastlantılar sonrasında oluşan aşkı ve fedakârlığı yine görme engeli üzerinden öyküleştirmiştir.

Tüm bu filmlerin ana karakterleri "engelli" insanlardır ve dolayısıyla ana öyküler de engellilik durumları üzerinden kurgulanmıştır. Her filmde karakterler arasındaki ilişkiler "engellilik" ve "normallik" durumları üzerinden sorgulanmaktadır. Bununla birlikte karakterlerin ait oldukları toplumsal sınıflar, eğitim durumları, ekonomik seviyeleri, iş ve sosyal yaşama katılımları gibi konular farklılık göstermektedir. *Sadece Sen* filmi dışındaki diğer tüm filmlerde, Yeşilçam sinemasının genel anlatı yapısından farklı olarak, hikâyeleştirilen karakterlerin bir kaza sonucu engelli kalmaları değil fiziksel yeti yitimlerine sahip olma gerçekleriyle yaşamda yer alışlarıdır. Filmlerin ana karakterleri bir şekilde fiziksel ya da zihinsel yetersizlikleri olan bireylerdir ve filmde tıbbi bir operasyonla sahip oldukları yetersizliklerden kurtulmazlar. Tıbbi olarak nasıl engelli kaldıkları da aslında önemli değildir. Önemli olan sahip oldukları fiziksel yeti yitimleriyle yaşarken karşılaştıkları durumlar, güçlükler ve vermek zorunda oldukları mücadelelerdir. Bulundukları çevre içinde karşılaştıkları önyargılar ve toplum tarafından maruz bırakıldıkları engellerdir.

Tamam mıyız?

2000'li yıllarda çekilen "engelli" filmleri içinde dikkat çeken bir yapım, senaryo yazarlığı ve yönetmenliğini Çağan Irmak'ın yaptığı *Tamam mıyız?* (2013) filmidir. Çağan Irmak, 12 Eylül üzerine yaptığı *Babam ve Oğlum* (2005) filminde sinema seyircisini saf ve iyi niyetli, tüm ailesi tarafından sevilen, ancak zekâsı biraz düşük, kardeş Salim karakteriyle tanıştırmıştı. Bu kez İhsan ve Temmuz karakterleriyle engelli olmanın yaşama bağlılığın önünde bir bariyer olmaması gerektiğini, farklılıklara rağmen saf dostluğun kurulabileceğine yönelik umutların tükenmediğini, bir başkasının yaşama ümidini yükseltirken kendimizin de yaşama bağlanabileceğini naif bir biçimde *Tamam mıyız?* filminde anlatmıştır. Filmde toplumsal çoğunluğun oluşturduğu grupların dışında yer alan ve kendilerine özgü farklılıklarla yaşama devam etmek zorunda olan iki gencin birlikte hayata tutunma çabala-

rı, ruhsal bütünlüğü yakalama serüvenleri, eksikliklerini birbirleri aracığıyla giderme ve tam olma süreçleri paylaşılmaktadır izleyiciyle.

Sinema sanatı *Kiss Of The Spider Woman/ Örümcek Kadının Öpücüğü* (1987) ve *As Good As It Gets/ Benden Bu Kadar* (1997) filmlerinde olduğu gibi, fiziksel, psikolojik, sosyal ya da kültürel farklılıklara sahip olan ve herhangi bir nedenle bir araya gelen karakterlerin aralarında oluşan durumların ve ilişkilerin hikâyesinin anlatıldığı pek çok örnekle doludur. Bu yönüyle *Tamam mıyız?* filminin anlatı çizgisinin de bir araya gelme ve buluşma öyküsü düzleminde aktığını söylemek mümkün.

Filmde karakterlerin buluşmalarının düşsel bir dayanağı vardır. Karakterler planlanmış bir biçimde ya da bir rastlantı sonucu karşılaşmazlar. Temmuz rüyasında İhsan'ı görmekte, onun kendisini çağırdığını hayal etmektedir. Filmin açılış sahnesi bu rüyayla kurgulanmıştır. İhsan, yalnızca yüzünün göründüğü planda, "Ne inim ne cin, senin gibi bir âdemoğluyum," diyerek çağırmaktadır Temmuz'u ve "Ben senin sevdiğin her şeyin ve herkesin tek bir bedende toplanmış haliyim," diyerek kendisini aramasını istemektedir. Rüya sahneleri filmin ilerleyen bölümlerinde de kullanılmaktadır. Bu durum zaman zaman filmi gerçeklikten uzaklaştırmakta ve fantastik bir havaya büründürmektedir.

Filmin Karakterleri: İhsan ve Temmuz

Tamam mıyız? İhsan ve Temmuz adlı iki sıradışı karakter üzerine odaklanmaktadır. İhsan kol ve bacaklarının yokluğu nedeniyle hareket yetisi olmadan hayata gelmiştir ve tekerlekli sandalyede yaşamak durumundadır. Engelliliği dolayısıyla annesinin bakımına muhtaçtır ve ait oldukları ekonomik ve sosyal sınıfın da sıkıntılarıyla birlikte zorlu bir yaşam sürmektedir. Annesi tarafından sahiplenildiği, korunduğu halde, babasının baskı ve dışlamalarına maruz kalmaktadır. Hareket yetisi olmaması dolayısıyla, yaşamda istediği ve hayal ettiği pek çok şeyi gerçekleştirememektedir. Bu durum onun umutsuz bir hayat sürmesine ve bununla birlikte hayatta var olma nedenini sorgulamasına yol açmaktadır.

Temmuz, zengin bir ailenin çocuğu olarak belirli ekonomik ve sosyal avantajlarla dünyaya gelmiş genç bir erkektir. Ancak cinsel tercih olarak genel toplumsal kabullerin dışında bir yolu benimsemiş olması dolayısıyla babası tarafından dışlanmış ve evinden ayrılmak zorunda kalmıştır. Kendi ayakları üstünde durabilmek adına tek başına bir daire kiralamış ve ailesinden maddi destek almadan yaşamaya çalışmaktadır. Temmuz, kendisini ifade etme biçimi olarak heykel yapmayı seçmiş olmakla birlikte, bir heykeltıraş olarak hayatını devam ettirecek parayı kazanamadığından, çocuk kitapları için çizerlik yaparak geçimini sağlamak zorunda kalmıştır. Bu nedenle kendini bulamamış bir sanatçı olarak da tanımlanabilir. Temmuz'un olağan sandığı yaşamı, sevgilisinden terk edildiğine ilişkin bir e-posta almasıyla birlikte altüst olmuştur. Temmuz, ayrılık haberiyle savrulurken çizerlik işini kaybeder, mutsuz ve hayata küskün bir ruh halindeyken İhsan'ı görür.

Tamam mıyız? ile *Kinyas ve Kayra* İlişkisi

Filmin başlangıcındaki yazı, Hakan Günday'ın romanlarıyla bu filme esin kaynağı olduğunu ifade etmektedir. Film karakterlerinin adları da Günday'ın *Kinyas ve Kayra* kitabına göndermede bulunmaktadır. "İhsan" adı Türk Dil Kurumu'nun Büyük Türkçe Sözlüğü'nde "iyilik etme, iyi davranma, bağışlama, bağışta bulunma, bağışlanan şey, kayra, lütuf, inayet, atıfet" (TDK 2014) tanımlarıyla açıklanmıştır. Romandaki Kayra, filmde İhsan adıyla şekillenmiştir. Diğer karakter ise Sümer tanrılarından Dumuzi'nin, yani enerji ve güç tanrısının, bugünkü söyleyişle Temmuz'un adını almıştır. *Tamam mıyız?* filmi, bir yanıyla kendilerinden sıkılmışlıklarından kurtulmaya çalışarak ölümü arayan Kinyas ve Kayra'nın, diğer yanıyla her sene bir araya gelerek tabiatın dirilişini ve ilkbaharın gelişini müjdeleyen bereket ve aşk tanrıçası İnanna ile Dumuzi'nin buluşmalarının hikâyelerinden izler taşımaktadır.

Hakan Günday'ın *Kinyas ve Kayra* kitabıyla birlikte *Zargana*, *Piç* ve *Daha* gibi romanlarında "varoluşçuluk" felsefi akımının önemli izlerinin bulunduğunu ve yaşamın varoluşçu söylem üzerinden sorgulandığını söylemek mümkündür. Varoluşçu düşünce, insanın varlığı-

nın özünden önce oluştuğunu, özün ise yaşamın akışı içinde insanın kendisi tarafından özgür eylemlerince meydana getirildiğini savunur. "Fırlatıldığı" dünyada insan kendi değerlerini yaratır ve kendisini nasıl yaparsa öyle olur. Özünü kendisi belirlediğine göre mutlak bir özgürlüğe sahiptir insan, ama bir o kadar da eylemlerinden sorumludur (Hançeriioğlu 1993: 443-4). Günday'ın romanlarındaki karakterler de adalet, iyilik, kötülük, toplumsal kurallara uyum, mutluluk gibi yaşama ait pek çok kavramı varoluşçu söyleyiş doğrultusunda sorgulamakta, yarattığı kişilikler sorularına bu doğrultuda cevaplar aramaktadırlar. Roman karakterleri, felsefi düşüncelerle hayatı sorgularken yaşamın anlamsızlığına bağlanmaktadırlar. Bu nedenle yaşamla uzlaşamamış ve varlıklarını anlamlandıramamış kişiliklerdir. Toplumsal aidiyet geliştirememişler, bireysel yalnızlığı seçmişler ve sosyal yaşamdan soyutlanmışlardır. Dünyadaki varoluşlarına ilişkin bir beklentileri yoktur ve hayatın getireceklerine karşı olan umutları tükenmiştir. O nedenle ölümü idealize ederek ona ulaşmaya çalışmakta, kurtuluşu ölümde aramaktadırlar.

Tamam mıyız? filminin ana hikâye örgüsü de sahip olduğu yeti yitimi dolayısıyla yaşamdan umudunu kesmiş İhsan'ın, hayatına son verme isteği ve onu tekrar yaşama bağlamaya çalışan Temmuz üzerine kurulmuştur. Kendi yaşamı darmadağın olan Temmuz, sosyal yardım bahanesiyle yaklaşıp, İhsan'a kitap okumak istediğini söyler. Zaten engelliliğin toplumsal algılanış biçiminde, aile dışında yeti yitimi olan bireylerle sosyal bir ilişki kurulacaksa ancak "yardımseverlik" çerçevesinden bağ kurulabilir biçiminde değil midir? Engellilere yapılan her şey hayırseverlik kapsamında yapılmalıdır sanki. Onların birey olma gerçeklikleri unutulmak istenir çoğu zaman. Yeti yitimi olan kişilerin çalışma alanlarına ve eğitim kurumlarına dahil olmaları ya da sosyal ilişki biçimlerinin geliştirilmesi gibi pek çok konuda hep engellilik çerçevesinden yaklaşılmaktadır. Temmuz da İhsan'la iletişim kurabilmek adına "sosyal yardım" bahanesini kullanır, çünkü özellikle İhsan'ın kendi babası onun sadece bir birey olarak önemsenebileceğine ve arkadaşlık kurmaya değer biri olabileceğine anlam verememektedir. Esasen toplumdaki genel eğilim de yeti yitimi olan bireylere iş vermesek de, tekerlekli sandalye almak için cep telefonundan bir mesaj gönderelim biçiminde değil midir?



Tamam mıyız?, Çağan Irmak, 2013.

Temmuz'un okuduğu kitap, rastlantısal olarak seçtiği *Kinyas ve Kayra*'dır. Romanın kahramanları olan Kinyas ve Kayra adlı iki kardeş, dünyayı dolaşarak kendilerini yaşamın anlamını aramaya adayan ve varoluşlarını sorgulayan iki gençtir. Ne kadar uğraşsalar da yaşamın amacını ancak "ölüm"de bulurlar. Onlar için yaşam, ölümü beklemeye sürecidir sadece; bu nedenle birinin gelip kendilerini öldürmelerini beklemektedirler. Adım adım intiharın sınırlarında dolaşmaktadırlar. Varoluşçu felsefenin temsilcilerinden Albert Camus'ye göre kendini öldürmek isteyen insan, yaşamı anlamadığını, yaşamın kendisini aştığını düşünmektedir. Bir noktada, içinden geleni ifade etmekte ve "çabalamaya değmez" demektedir (2009: 17).

Günday'ın romanlarındaki karakterler gibi, İhsan ile Temmuz da içinde bulundukları toplumla ve aileleriyle uyuşamayan, var olma nedenlerini arayan, hayatı sorgulayan kişilerdir. İhsan, biyolojik yoklukları nedeniyle yaşamdaki varlığını anlamlandıramamıştır. "Dünyanın en ağır yükü" olarak görmektedir kendisini. Özellikle de annesi için ağır bir yük olduğunu düşünmektedir. Çünkü annesi tüm gününü İhsan'la geçirmekte ve adeta bir bebek gibi onun temel ihtiyaçlarını karşılamak için çırpınmaktadır. Kendi hayatını yaşamak yerine İhsan'ın hayatını yaşamaktadır. Nasıl ki Kinyas ve Kayra aileleri tarafından kabul görmezlerse, İhsan ve Temmuz da babaları tarafından kabul gör-

mezler. İhsan'ın kol ve bacakları olmadan bedensel yetersizliklerle yaşamak durumunda olması, Temmuz'un ise eşcinsellik tercihi, babaları tarafından olağan karşılanmamaktadır. Babaları tarafından bile kabul göremeyen bu iki genç giderek kendi dünyalarına kapanacaklar, içinde bulundukları topluma yabancılaşacaklar ve kendi kabukları içine sıkışmış olmanın getirdiği sonla intiharı düşünebileceklerdir. İhsan'ın yaşama dair tüm umutlarının tükenmişliği, onu intihara doğru yönlendirmiş, ulaşmak istediği tek hedefi ölüm olarak belirlemesine neden olmuştur. Temmuz'u kendini öldürmesi için yanında tutar, bu amaca ulaşabilmek adına yardımını kabul eder. Çünkü bedensel sınırlılıkları nedeniyle gündelik hayata katılamamış, yaşama tutunabilmesi için kendisine bir anlam ve değer üretememiştir. Bu durum onun içinde bulunduğu çevreye bir kanca atmasını engellemiştir. Toplumda kendisi gibi engeli olup yaşama tutunabilen, bir eş ve çocuk sahibi olup aile kurabilen ya da çalışma yaşamına katkıda bulunabilen az sayıda engelli vardır. Ama o çoğunluğun tarafındadır. Yani toplumsal kabul görmeyenlerin arasındadır. O nedenle hayattan vazgeçmek isteyen ve bu konuda direnç gösteren Kayra gibi, İhsan da ölüm isteğinde ısrar etmekte ve Temmuz'u zorlamaktadır. İhsan içinden geleni Temmuz'la paylaşır ve intihar etmeyi denediğini ancak hareket yetisi olmadığı için başaramadığını itiraf eder.

Temmuz bir başka rüyasında, yüzü ve kolları olmayan büstün canlandığını, İhsan'a benzediğini, tüm vücuduyla tam bir insan halini aldığını, kanatlandığını ve uçtuğunu görür. İhsan, Temmuz'a seslenir ve onun tarafından "kurtarılmak, özgür bırakılmak" istediğini söyler. Kinyas ve Kayra gibi özgürleşmeyi talep etmektedir. Çünkü başka gençler gibi sevdiği kızı kucaklayamamak ya da paten kayamamak, babası gibi televizyon kumandasını alıp kanalları değiştirememektedir. Ancak annesinin yardımıyla yemek yiyebilmekte ve tuvaletini yapabilmektedir. Böyle bir yaşamın ne kadar özgür ve yaşamaya değer olduğu söylenebilir ki?

Temmuz, kitaptan dizeler okur İhsan'a. "Yaz... Bizi yaz. Her şeyin sonuna geldiğimizin kanıtı olan kitabı yaz... Bu söylediğini elindeki silahtan ötürü bir emir gibi algılamam gerekirken, ben daha çok bir yalvarış olarak misafir etmiştim zihnime... Ama şimdi karşımda bunu yapmak isteyen ve işbirliğine girmediğim takdirde kendi hayatı kadar

değeri olmayan canını almaya kararlı eski dostum oturuyordu" (Günday 2009: 13). Bu satırlar İhsan için kurtuluşun simgeleridir. Ona göre kitap da kendisinin ölmesi gerektiğini söylemektedir. Buluşmaları bir rastlantı değildir. Ölmesi gerektiği için karşılaşmışlardır. Temmuz ona bir iyilik yapmalı ve İhsan'ı öldürmelidir. İhsan, nasıl ölmesi gerektiğine ilişkin yazdığı senaryoları bile paylaşır Temmuz'la.

Kinyas ve Kayra gibi, öyle derin felsefi meseleler dolayısıyla düşünmez intiharı. Temel amacı annesinin üzerindeki yükü kaldırmaktır. Kayra zihinsel ölüm arzularken, İhsan bedensel ölümü dilemektedir. Çünkü tanrıyla yüzleşmek istemektedir. Kinyas ve Kayra, tanrıya inanmazlar, onlar için tek gerçeklik kendi düşünceleridir. Ama İhsan'ın Allaha inancı ve sevgisi vardır. Onun yanına gitmek ve "beni neden böyle yarattın" diye sormak istemektedir. İhsan'ın en temel sorusudur bu. Kendisini "normal" bir insan olarak göremediğinden "sıradan" bir insan olarak yaratılmamanın gerekçelerini aramaktadır. Bu gerekçeyi bulmanın yolunu da bir an önce tanrıya ulaşmakta görmektedir. Onun hayata gelmesinde katkısı olan babası da İhsan'ı "normal" ve "sıradan" bir insan olarak görmezken, nasıl olağan bir yaşam sürebilir ki?

Kinyas, Kayra'yı tekrar yaşama bağlamaya, hayatın güzel olduğuna inandırmaya ve eğer çabalarlarsa gerçek mutluluğu yakalayabileceklerine inandırmaya çalışacaktır. Temmuz, bu yönüyle Kinyas'a benzemektedir. İhsan'ın ölme isteği Temmuz tarafından kabul görmez, ona göre "bir nedeni vardır mutlaka" karşılaşmalarının. O andan itibaren Temmuz, yaşamdan ümidini kesen İhsan'ın kurtarıcısı olmaya adayacaktır kendisini ve İhsan'ın "hayatta en çok yapmak istediği" şeyi yerine getirmeye çalışacaktır. İhsan'ın dileği *Titanic* (1997) filmindeki gibi yüksek bir yere çıkıp kolların açarak "ben dünyanın kralıyım" diye bağırmaktır. İhsan, yaşamını sonlandırmak ister gibi görünmekle birlikte, gerçekte intihar etmeye çalışan Rose'u tutan ve hayata döndüren Jack Dawson gibi bir kurtarıcı aramaktadır.

Birlikte geçirdikleri zaman sonrasında İhsan'ı hayata döndürecek olan Temmuz ve onun getirdiği dostluk olacaktır. İhsan'ın Temmuz ile arkadaşlığı öncesindeki içe kapanık ve karamsar yaşamı yerini sıcak ilişkiler yaşadığı, farklı kişilerle iletişim kurabildiği, sürekli aşağılanırken artık övgüler aldığı, genç bir kız tarafından "yakışıklı" ola-

rak değerlendirdiği bir yaşama doğru dönüşecektir. Çünkü Temmuz ile birlikte, filmde gördüğümüz kadarıyla, sahip olduğu tek arkadaşı Beste ve sevimli köpeği Liya da İhsan'ın yaşamına dahil olacaklardır. Hep birlikte geçirecekleri birkaç güzel gün sonrasında İhsan, "Abi ben sana çok alıştım," diye itiraf edecek ve birlikte olmanın onun ruhuna iyi geldiğinin ipuçlarını verecektir.

Tamam mıyız? engellilik ve ölme isteği gibi temelde karamsar bir konuya dayansa da filmin kendine özgü yumuşak bir dokusunun olduğunu söylemek mümkün. Filmde İhsan, ileri derecede sakatlığı olan biri olarak kişileştirilmiştir. Bununla birlikte "güzel bir yüzü" vardır. Soğuk ya da sevimsiz biri değil, tam tersine yakışıklı biridir. Ayrıca İhsan ve Temmuz'un ilişkilerinin yakınlığı, birlikte geçirdikleri zamanlarda birbirleriyle şakalaşmaları filmin atmosferinin de sıcak olmasını sağlamıştır. İki arkadaş zaman zaman İhsan'ın engelliliğiyle bile dalga geçip gülebilmektedirler. Tanışma sahnelerinde Temmuz'un gayri ihtiyari tokalaşmak için elini uzatmasını gülerek mazur görürler. İhsan'ın ölüm planlarını paylaştığı ve Temmuz'un kabul ettiğini söylediği sahnede ise "Çak bir beşlik derken" ellerini çarpıştıramazlar belki ama gururla alınlarını çarpıştırırlar. Ayrıca Beste ve Liya'nın varlıkları da bu sıcak havayı güçlendirmektedir. Filmin müzikleri ise filme canlılık katmaktadır. Filmde İhsan kendisini öldürmesi için Temmuz'u ikna etmeye çalışırken fonda ironik bir biçimde *Life is Wonderful* şarkısı çalmaktadır.

Tamam mıyız? Filmindeki Engelli Aileleri

Yeti yitimleri, bireyin kendisi kadar ailesini ve yakın çevresini de etkilemektedir. Çünkü bedensel yeti yitimleri, sosyal kısıtlılıklarla birlikte bedensel kısıtlılıkları da beraberinde getirmekte ve engelli bireyleri yakınlarına ihtiyaç duyarak yaşama gerçeğiyle karşı karşıya bırakabilmektedir. Engelli bireylerin karşılaştıkları zorlukların önemli bir kısmı aileleri tarafından da yaşanmaktadır. Film bu anlamda örnek bir hikâye oluşturuyor. Çünkü İhsan, ileri derecede hareket yetersizliği gerçekliğini yaşamaktadır. Bu ise en yakınındakine yani annesine daha çok görevin düşmesine sebep olmaktadır.

İhsan'ın annesi Fatma, ekonomik olarak alt sınıfın temsilcisidir ve evlere temizliğe giden bir kadındır. Kocası tarafından sürekli sözlü ve fiziksel şiddete maruz kalmaktadır. En büyük şiddeti de oğlu İhsan'la ilgili olarak görmektedir. Çünkü oğlunu dışlayanların ve ona yaşam şansı vermek istemeyenlerin başında en yakınındaki kişi, yani kocası gelmektedir. Fatma bir taraftan kocasının uyguladığı şiddete ve dayağa maruz kalmaya devam edecek, öte yandan kocasının onları bırakıp gitme ihtimali nedeniyle kaygılanacaktır. Şiddet karşısındaki gücünü oğluna duyduğu sevgiden almaktadır. Bir anne olarak onu korumak ve her şeye rağmen yaşatmak istemektedir. Fatma, oğluyla birlikte iken sürekli neşeyle ve istekle sarılır hayata. İhsan'ın bakımıyla ilgilenirken hiç şikâyet etmez, aksine sevgiyle yapar. İhsan'a yemek yedirme, onu tuvalete götürme, parkta gezdirme gibi tüm işleri eğlenceye dönüştürecektir. Sanki İhsan'ın elleri ve ayakları olurken, bir taraftan neşesi de olmaktadır. Belki de sahip olduğu yaşamla mücadele etme mekanizmasıdır aslında, güleryüzü ve neşesi. Bu yönleriyle Fatma toplumda pek çok örneğine rastlayabileceğimiz engelli annelerinden birisidir. Temmuz'un annesi ise zengin sınıfın temsilcisidir. Güçlü ve sert bir yapısı vardır. Oğlunun yalnız yaşamasına izin vermiştir, ama onu koruyucu kanatları altından tutmaya devam eder ve sık sık Temmuz'u görmeye gelir. İlgisi ve şefkatiyle zaman zaman oğlunu boğabilen bir annedir.

İhsan ve Temmuz'un anneleri gerçekte birbirinden çok farklı iki kadın karakterdir. Biri gecekondu, diğeri sosyete kadını olarak belki hiçbir zaman bir araya gelemeyecek bu iki kişi, anne olmaları dolayısıyla karşılaşırlar. Oğullarının sahip oldukları bireysel farklılıklardan dolayı mutsuz değildirler, bu gerçeklikleri kabullenmişler ve kendilerince oğullarının mücadelelerine destek vermektedirler. Farklılıkları dolayısıyla onları, hem babalarına hem de içinde bulundukları topluma karşı korumaya adamışlardır kendilerini. Toplumsal algılarımızdan da biliyoruz ki eğer ailede yeti yitimi olan bir birey varsa, aile için kolaylıkla yük olarak kabul edilebilmektedir. Bu kalıplaşmış düşünceyle mücadele ederek, her koşulda çocuklarının yanlarında dururlar. Her iki kadın için de çocukları günahsızdır ve onların dostluklarından memnun olmuşlardır. Bu dostluğun oğullarına iyi geldiğinin de farkındadırlar.

Bazen ailelerin de yeti yitimi olan bireyler için engeller oluşturabildikleri görülmektedir. *Tamam mıyız?* filminde de anneler her koşulda çocuklarının yanında olma gayreti içerisinde olan özverili anneler olarak resmedilirken, babalar kendi çocuklarını genel tanımlamaların dışında olmaları nedeniyle kabullenmeyen ve kendilerinden uzaklaştıran kişiler olarak sunulmuşlardır. Filmde gerçek engelleri babalar yaratmaktadır. Bu anlamda filmin kendi içinde kötü baba–iyi anne karakterlerini kalıplaştırdığını söylemek mümkün. Bu iki babanın ait oldukları toplumsal sınıflar farklıdır, buna rağmen her iki babanın da oğullarına karşı yaklaşımları aynıdır. Çocuklarının farklılıklarını, kurtulmaları gereken birer hastalık olarak değerlendirirler.

İhsan'ın tek engeli bedensel yetersizlikleri, yani kolsuz ve bacaksız oluşu değildir; onun gerçek engelleri toplumsal alanda karşılaştığı önyargılardır. Bunların başında onu "yararsız" bulan babası İsmail gelmektedir. İsmail'e göre İhsan'ın yaşaması nafile bir durumdur. İhsan'ı bu haliyle duyguları olan bir insan olarak dahi göremez. Temmuz, kitap okuma yardımının amacını açıklarken "Bu bir moral programı, İhsan gibi arkadaşların kendilerini daha iyi hissetmelerini sağlamak için" dediğinde, babası "İhsan ne hissedecek, öyle oturup duruyor işte" diyebilecek kadar insani özelliklerden mahrum görür oğlunu. Herhangi bir nesne olarak tanımlar. İhsan'ın babası öylesine kabullenmez ki oğlunu, eve geldiğinde İhsan'ı göremeyince karısına "Nerde oğlun olacak yarın porsiyon" diye sorar. Sanki İhsan, yalnızca Feride'nin oğludur. İhsan'ın doğumundan baba olarak sorumlu tutmaz kendisini, soyutlar. Oğlu için "... gitsin, bir daha da gelmesin bu eve" şeklindeki bir cümleyi kolaylıkla söyleyiverir. Adeta kusurluların biyolojik olarak ayıklanmasını istemektedir. Oğlunun engelliliğini yalnız annesinde arar ve bu nedenle karısına karşı şiddet uygulamaktan kaçınmaz. Baba, diğer taraftan kendi kusurlarını da görmezden gelmektedir. Kendisi çalışıp ailesini geçindirmekten, evinin sorumluluğunu almaktan uzak biridir. Toplumsal yaşamda kendisine biçilen rolleri yerine getirmekten âcizdir, bir baba ve eş olarak sorumluluklarını yerini getirebilecek yeterlilikte değildir. Öyleyse kimdir engelli olan gerçekte, İhsan mı yoksa babası mı, diye sormak da mümkün. Temmuz için de durum değişmez. Temmuz'un cinsel tercihi, babasının ondan utanmasına ve bir hata olarak görmesine yol açmıştır. Tem-

muz gerçeği babasının yüzüne vurur ve "Ben senin milyonlarca sperminden biriyim," diye hatırlatır. "Sana göre bir hataysam eğer, bu senin hatan, bence ben bir şampiyonum," der.

Sisifos Efsanesine Karşı Duruş

Filmde Temmuz, İhsan'ı birkaç gün için kendi evine götürür ve tekerlekli sandalyeyi merdivenlerden zorlukla yukarıya çıkarırken Sisifos'un efsanesinden söz eder. Mitolojiye göre Sisifos, tanrılar tarafından dağın başına bir kaya bırakmakla cezalandırılmıştır. Sisifos kayayı, dağın tepesine kadar getirir, ancak kaya her defasında kendi ağırlığıyla tekrar aşağıya yuvarlanır. Sisifos, umutsuz bir şekilde, kayanın her seferinde geri düşeceğini bile bile dağın zirvesine ulaştırmaya çalışmaktadır. Tanrılar yararsız ve umutsuz bir gayret göstermekten daha ağır bir ceza olmadığını düşünmüşlerdir. Sisifos ise bu cezaya karşı durarak, tanrılara karşı bir tür zafer kazanabileceğini ispat etmek üzere, her gün bu kayayla yeniden tepeye tırmanmak için gayret göstermeye devam edecektir (Camus 2009: 121-5).

Temmuz da kendi çabalarını Sisifos'un durumuna benzetmektedir, çünkü aslında onların hayatı da böyle tekrarlardan ibarettir ve tekdüze akıp gitmektedir. Bir sanatçı olarak farklılıklar yaratmak üzere yola çıksa da, kendini sürekli yineleyen bir mahkûm gibidir. Bu nedenle filmin son sahnesinde İhsan ile birlikte bir kulenin basamaklarını adımlarken ya birlikte ölüme gideceklerdir ya da hayatın tekrarlardan ibaret olduğunu kabullenecek, dünyanın anlamsızlığını sorgulamayı bırakarak yaşamaya odaklanacaklardır. Temmuz bu noktada Sisifos'a da meydan okumayı önerecektir İhsan'a. Sisifos gibi kayanın yuvarlanmasına izin vermeyecekler, kendi kayalarını zirveye bir kerede yerleştireceklerdir. Bu gücü birbirleriyle olan dostluklarında bulacaklardır. Birlikte okudukları *Kinyas ve Kayra* kitabının son cümlelerinde de hayatın reddedilemeyecek kadar güzel ve gerçek olduğu yazmaktadır. Kitaba göre "Bu hayatta umut, sevgi, dostluk, insanlık var. Ölümse boş bir kâğıt"tan ibarettir.

Buluşma ve Tamamlanma Hikâyesi

Kendi sorunları içerisinde boğulup giden İhsan ve Temmuz, birbirlerini tanımalarıyla birlikte kendilerine dışarıdan birer özne olarak bakabilmeye başlamışlardır. Bu andan itibaren yaşamdaki yalnızlıkları giderek azalmıştır. Ayrıca toplumsal teamüllerin yönlendirdiği biçimde "engelli" olarak kabul etmezler kendilerini; birbirlerine sadece bir "insan" olarak bakabilmeyi başarırlar. Temmuz, İhsan'ın yokluklarını tıbbi olarak değerlendirmez, kolsuz ve bacaksız oluşunu sorgulamaz. İhsan da Temmuz'un cinsel tercihini yadırgamaz. Birlikte tüm çabaları sosyal hayatlarındaki engellerin kalkmasını sağlamaya dönüktür. Çağan Irmak da kendisiyle yapılan bir röportajda filmin "iki ötekileştirilmiş insanın öyküsü" olduğunu söylemektedir ve "hepimizin kurtuluşu, bir başkasının kurtuluşunda yatıyor. Bizler, ancak bir başkasını kurtararak, kendimizi kurtarabiliyoruz, ruhlarımızı özgürleştirebiliyoruz. Bu film insanlar arasındaki ruh birlikteliğini anlatıyor. Temmuz ile İhsan'ın ruh bütünleşmesini" temsil ediyor demektedir (Arman 2013).

Çağan Irmak filmin hikâyesinin Mevlana ve Şems'in hikâyesinin çağdaş bir yorumu olarak da okunabileceğini söylemektedir (Kaya 2013). Mevlana ve Şems'in buluşmalarındaki gibi Temmuz ve İhsan'm buluşmalarının da her iki kişiyi ruhsal yönüyle zenginleştiren, olgunlaştıran ve derinleştiren bir yönü bulunmaktadır. Mevlana ve Şems karşılaştıklarında, kurdukları dostluk yoluyla birbirlerinin aynası olurlar ve kendilerini birbirlerindeki yansımalarında görürler. Birey olarak varoluşuyla yaşamda kendisini değerli görme gücü olmayan İhsan ve Temmuz da, iki ötekileştirilmiş insan olarak kendilerini birbirlerinde keşfedeceklerdir. Kendileri için değersiz olan yaşamları birbirleri için değerli hale gelecektir ve bu sayede kendi bireysel değerlerini hissedeceklerdir. Ama her birlikteliğin başkaları tarafından değerlendirilmesi de aynı olmamaktadır ve her iyilik toplumsal düzlemde negatif yönde bir karşıtlık da doğurmaktadır. Bu bağlamda Mevlana ve Şems'in birlikteliklerini başka anlamlara yoranlar gibi, İhsan ve Temmuz'un birlikteliklerini de art niyetli değerlendirenler ortaya çıkacaktır. Temmuz'un tercihi, mahalle delikanlısının bu bir-

liktelikten maddi "sebeplenme" planına dönüşebilecektir.

Bu anlamda film, insanlar arasındaki farklılıkların bir engel değil, aksine bütün güzellikleri ve kusurlarıyla insanın tümsel varoluşunun kavranabilmesini sağlayan birer doku olarak kabul görmesi gerektiğinin altını çizmektedir. Farklılıkları, bu iki insanın yaşamlarında "yeni bir başlangıç" yapmalarının anahtarı olacaktır. "Yaşamdaki güzellikleri bırakıp gitmek" değildir doğru olan, birbirinin özgürleşebilmesini sağlayan kanatlar olabilmektir. Sahip oldukları şeylere yeni değerler ekleyerek mutlu olmayı başarabilmektir. Bu noktada film, iki insanı birleştiren kulenin tepesinde "Tamam mıyız?" sorusuna verilen "Tamamız!" cevabıyla sonlanacaktır.

Sonuç

Son yıllarda yeti yitimi olan bireylerin toplum tarafından görünür hale gelmelerinde bir artışın olduğunu söylemek mümkün. Engelliliğin insan için bireysel bir durum olduğu kadar, toplumsal önyargılarla desteklenen bir durum olduğu yönündeki bilgilerimiz de giderek artmaktadır. Buna paralel olarak yeti yitimi olan bireylerin de beyazperdede görünür olma biçimleri giderek çeşitlenmekte ve engelliler yalnız biyolojik farklılıklarıyla değil, toplumsal varoluş biçimleriyle de sinema sanatı içerisinde kendilerine yer bulabilmektedirler. Medya tarafından klişeleştirilmiş engelli sunum biçimleri yeni sinemacılar tarafından sarsılmakta ve yeniden sorgulanmaktadır. Engellilerin yer aldıkları filmlerde ana tema olarak tıbbi yokluklara rağmen hayatın yaşamaya değer yönüne odaklanılmakta, sahip olunan yeti yitimlerinin sonucunda karşılaşılan durumlarla birlikte, toplumsal önyargıların ortaya çıkardığı engeller de anlatılmaktadır. Engellilerin toplumsal dışlanmışlıkları, sosyal hayata katılımları, gerçek engellerin kimler tarafından ve nasıl oluşturulduğu gibi konular öne çıkmaktadır. Engellilere karşı geliştirilen olumsuz tutum ve düşüncelerin kırılmasında yeni dönem sinemacıların önemli katkılar sağlayacağı açıktır.

—

Katkıda Bulunanlar

AHMET ERGENÇ: İstanbul Üniversitesi İngiliz Edebiyatı bölümünde lisans, Amerikan Edebiyatı bölümünde ise yüksek lisans eğitimini tamamlayan Ahmet Ergenç, halen Amsterdam Üniversitesi'nde doktora çalışmalarına devam ediyor. Şu âna kadar *Milliyet Sanat*, *Varlık*, *Express*, *Bianet*, *SabitFikir*, *Altyazı* ve *Sanatatak* gibi birçok yayında edebiyat, sinema ve çağdaş sanat üzerine yazılar yayımladı ve yine edebiyat, sinema ve felsefeye ilişkin birçok kitap çevirdi. Çeşitli üniversite ve kurumlarda ders vermeye ve çeşitli yayınevleri için editörlük yapmaya devam ediyor.

DİLARA BALCI GÜLPINAR: 1985 yılında İzmir'de doğdu. Yükseköğrenimini 2009 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-TV bölümünde tamamladı. Lisans eğitimi süresince festivallerde gösterimleri gerçekleşen kısa filmler çekti, TV yapımlarında reji ve kurgu asistanı olarak çalıştı. 2010 yılında Yaşar Üniversitesi Film Tasarımı bölümünün akademik kadrosuna dahil oldu. 2011 yılında Marmara Üniversitesi Sinema anabilim dalında yüksek lisansını tamamlayan Balcı Gülpınar, aynı okulda doktora eğitimine devam etmektedir. Yazarın Kolektif Kitap tarafından yayımlanan *Yeşilçam'da Öteki Olmak: Başlangıcından 1980'lere Türkiye Sinemasında Gayrimüslim Temsilleri* (2013) ve Agora Yayınları tarafından yayımlanan *Feyzi Tuna: Her Film Bir İmtihandı* (2014) isimli iki kitabı bulunmaktadır.

GÖKHAN GÜLTEKİN: Lisans ve yüksek lisansını Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde tamamladı. 2013'ten bu yana aynı üniversitede İletişim Fakültesi Radyo ve Televizyon anabilim dalındaki doktora öğrenimine devam etmekte olup, halen Cumhuriyet Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde araştırma görevlisi olarak görev yapan Gültekin'in, marka iletişimi, televizyon reklamları, sinema göstergebilimi, popüler sinema, sinema karakterleri, sinema-felsefe ilişkisi üzerine çalışmaları bulunmaktadır.

NERGİZ GÜNDEL: 1967 yılında Bilecik'te doğdu. Lisans eğitimini 1990 yılında Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi'nde tamamladı. Aynı yıl Anadolu Üniversitesi Televizyon Yapım Merkezi'nde göreve başladı. 22 yıl aralıksız çalıştığı bu kurumda televizyon program yapımının hemen her kademesinde görev aldı. Başta eğitim olmak üzere, kültür, sanat, spor vb. birçok kategoride

televizyon programında yapım ve yönetmenlik görevlerini üstlendi. 2010 yılında lisansüstü öğrenimini Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde tamamladı. 2012 yılında atandığı Adnan Menderes Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümündeki görevine halen öğretim üyesi olarak devam ediyor.

SEVGİ KESİM GÜVEN: 1994 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji bölümünden mezun oldu. İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesi Davranış Bilimleri bölümünde yüksek lisansını, 2007 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji bölümünde doktorasını tamamladı. Sosyal medya, iletişim teknolojileri, cinsiyet ve kentleşme üzerine ulusal ve uluslararası yayınları bulunan Güven, halen Boğaziçi Üniversitesi'nde uzman olarak görev yapmaktadır.

DELAL İPEK: Eğitim bilimleri alanındaki lisans öğreniminin ardından İstanbul Bilgi Üniversitesi Kültürel İncelemeler bölümündeki yüksek lisans eğitimini tamamlayan Delal İpek, eğitim sosyolojisi ve sinema alanlarındaki çalışmalarını sürdürmekte ve bu alanlarda çeviriler yapmaktadır.

ÖZGÜR İPEK: 8 Eylül 1986'da Girne/KKTC'de doğdu. Girne 19 Mayıs Türk Maarif Koleji ile Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema bölümünü bitirdi. Yüksek lisans eğitimini İstanbul Üniversitesi'nde tamamladı. *Flanör Düşünce* (Ayrıntı, 2012) ve *Kara Perde* (Ayrıntı, 2014) kitaplarının yazarları arasında yer alan ve Agora Kitaplığı tarafından 2014 yılında yayımlanan *Tanıklıklar Sineması* isimli bir de belgesel sinema derlemesi bulunan Özgür İpek, halen İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema anabilim dalında doktora öğrenimini sürdürmektedir.

AHSEN DENİZ MORVA KABLAMACI: İ. Ü. İletişim Fakültesi Sinema Anabilim Dalı Öğretim Üyesidir. İ. Ü. İletişim Fakültesi Radyo, TV ve Sinema bölümünde (1994-1998) lisansını, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV programında yüksek lisansım tamamladı (1999-2003). İ. Ü. Radyo, TV ve Sinema anabilim dalında doktora (2008) ve Marmara Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-TV Bölümünde sanatta yeterlilik (2009) programını bitirdi. *Yeni İnsan Yeni Sinema* adlı sinema dergisinde sinema yazıları yazdı (2003-2007). *Reklamların İçinde/n* adlı kitabın editör ve bölüm yazarları (Tablet Basım Yayın, 2005), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (Derin, 2010), *2000 Sonrası Türk Sinemasına Eleştirel Bakış* (Okur Kitaplığı, 2011), *Sınıf İlişkileri Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?* (Bağlam, 2011), *Türkel Minibaş'a Armağan: Kriz, Kalkınma ve Türkiye Ekonomisi - Seçme Yazılar* (Derin, 2013) adlı kitapların da yazarları arasındadır. Halen Tufts Üniversitesi'nde misafir öğretim üyesi olarak bulunmaktadır.

ÖZLEM KÖKSAL: Doktorasını Londra Üniversitesi Birkbeck College'da film çalışmaları alanında tamamladı. Hafıza ve film üzerine odaklanarak yerinden / yurdundan olma meselesinin sinemadaki temsilini Türkiye'deki azınlıklarla ilişkili bir çerçevede tartışan çalışması, London School of Economics (LSE) Türkiye çalışmalarının en iyi tez ödülünü aldı. Türkiye sineması üzerine Türkçe ve İngilizce yayınları bulunan Köksal, *World Film Locations: Istanbul* (Intellect, 2012) kitabının da editörüdür.

HÜSEYİN KÖSE: Mart 1970'te Antep'te doğdu. Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik bölümünden mezun oldu. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde Pierre Bourdieu üzerine hazırladığı teziyle doktorasını verdi (2003). İletişimin kültürel boyutları, medya ve sinema sosyolojisi alanlarında çalışmaları bulunan Köse'nin yayımlanmış kitaplarından bazıları şunlar: *Bourdieu Medyaya Karşı* (Papirüs, 2004), *Medyatik Parodigma* (Yirmidört, 2006), *Alternatif Medya* (Yirmidört, 2007), *Medya ve Tüketim Sosyolojisi* (Ayraç, 2010), *Medya Mahrem: Medyada Mahremiyet Olgusu ve Transparan Bir Yaşamdan Parçalar* (haz., Ayrıntı, 2011), *Flanör Düşünce: Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık* (haz., Ayrıntı, 2012), Eric Dacheux, *Kamusal Alan* (çeviri, Ayrıntı, 2012), *Kara Perde: İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar* (haz., Ayrıntı, 2014), *Şovenist İnşa: Medya Gösterisinin Ahlaki Kapsama Alanı Üzerine Eleştirel Metinler* (Ayrıntı, 2014) *Skolastik Fantazya: Hayalden Endüstriye Popüler Kültür Odağında Masal Çözümlemeleri* (haz., Ayrıntı, 2014), *Şair ve Taifesi* (Ayrıntı, 2014) ve Jacques Perriault, *İletişim Bilimlerinin Unutulmuş Kökenleri* (çeviri, Ayrıntı, 2016).

MAHMUT MUTMAN: İstanbul Şehir Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde çalışmakta ve Kültürel Çalışmalar yüksek lisans programının koordinatörlüğünü yapmaktadır. Mutman'ın ilgi alanları eleştirel teori, postyapısalcılık, edebiyat, film ve medyadır. *Cultural Critique*, *Postmodern Culture*, *Toplum ve Bilim*, *New Formations*, *Rethinking Marxism*, *Anthropological Theory*, *Radical Philosophy*, *Third Text* ve *Parallax* dergilerinde yayımlanmış çalışmaları, *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark* (Fuat Keyman ve Meyda Yeğenoğlu ile birlikte, İletişim, 1999) başlıklı bir derlemesi ve *The Politics of Writing Islam: Voicing Difference* (Bloomsbury, 2014) başlıklı bir kitabı vardır. Mutman, *Politics of Culture*, *Photography and Culture* ve *Cultural Studies* dergilerinin danışma kurulu üyesidir.

AHMET OKTAN: 1979 yılında Anamur'da doğdu. 2001 yılında Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümünden mezun oldu. Aynı yıl Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde akademik hayatına başladı. 2005 yılında "Türkiye'de Belgesel Sinema ve Süha Arın: Sanatın ve Bilimin Kesiştiği Noktada Bir Belgesel Sinemacı" başlıklı teziyle yüksek lisansını ta-

mamladı. 2012 yılında, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema anabilim dalında "Türk Sinemasında 1980'den Günümüze Değişen Aile İmgesi" başlıklı tez çalışmasıyla doktora derecesi aldı.

ÖZGE ÖZDÜZEN: 1983'te İstanbul'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Çanakkale'de tamamladıktan sonra Boğaziçi Üniversitesi Felsefe bölümünde lisans eğitimine başladı. 2006'da mezun olduğu Felsefe bölümünün ardından, yine aynı bölümde yüksek lisans yaptı. Yüksek lisansı bitirdikten sonra Bahçeşehir Üniversitesi Sinema ve Medya Araştırmaları bölümünde doktoraya başladı, yine aynı dönemde İstanbul Bilgi Üniversitesi Medya ve İletişim Sistemleri bölümünde araştırma görevliliği yaptı. 2006'dan bu yana teorik ve politik sinema dergisi *Yeni Film*'in hem yazarı hem de yayın kurulu üyesidir. Halen İngiltere'de Edge Hill Üniversitesi Medya bölümünde doktora yapıp dersler vermekte olan Özdüzen'in ilgi alanları arasında sinema ve medyanın ekonomi politiği, son dönem Türkiye sineması, seyir ve seyirci çalışmaları ve alternatif film dağıtım alanları bulunmaktadır.

GÜLÇİN ÇAKICI ÖZTÜRK: 1982'de İstanbul'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini İstanbul Marmara Koleji'nde, yükseköğrenimini Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema bölümünde tamamladı. Yüksek lisansını Maltepe Üniversitesi Radyo, Sinema ve Televizyon anabilim dalında "Suha Arın Belgeselleri'nde İnsan-Mekân İlişkisi" üzerine, doktorasını da İstanbul Üniversitesi Radyo, Sinema ve Televizyon anabilim dalında "Sinemadan Televizyona, Belgesel Filmde Değişen Anlatı Yapısı: Can Dündar ve Tolga Örnek' in Belgesel Filmleri" üzerine yaptı. 2005 yılında Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başlayan Çakıcı Öztürk, Eylül 2013'ten bu yana aynı kurumda öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

HAKAN ÜN: 1986 yılında İstanbul'da doğdu. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım bölümünden mezun oldu. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım bölümünde yüksek lisans eğitimini sürdürmekte ve İletişim Fakültesi'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.

BERRİN YANIKKAYA: Lisans öğrenimini Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde (1995), yüksek lisansını Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema anabilim dalında (1999), doktora öğrenimini ise, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Genel Sosyoloji ve Metodoloji bilim dalında (2004) tamamladı. Nisan 2010'da İletişim Bilimleri alanında doçent oldu. Mart-Eylül 2013 arasında TÜBİTAK-BİDEB Doktora Sonrası Araştırma Bursu ile İngiltere'de York St. John Üniversitesi'nde alternatif medya ve etik konula-

rını temel alan karşılaştırmalı bir araştırma yürütmüştür. Ulusal ve uluslararası alanda yayımlanmış makaleleri bulunan Yanıkkaya dergi ve kitap editörlüğü ve kadın çalışmaları, kültürel çalışmalar ve medya çalışmaları alanlarında akademik yayınlar yapmaktadır.

SIDIKA YILMAZ: Ankara Üniversitesi SBF Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nu bitirdikten sonra çeşitli gazetelerin İzmir bürolarında gazetecilik, reklam ajanslarında metin yazarlığı ve müşteri temsilciliği yaptı. Ege Üniversitesi Rektörlüğü Basın Danışmanı olarak çalıştı. Halen Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmakta, dil ve iletişim, gündelik hayat, meslek ve ahlak ilişkisi üzerine çalışmalarını sürdürmektedir.

Kaynakça

Abreveya, Elda (2002) "Maskenin Ötesinde Erkeklik", *Psikanaliz Yazıları*, sayı 5, s. 13-26. İstanbul.

Adanır, Oğuz (2012) *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İstanbul: Say.

Adorno, Theodor W. (2009) *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, çev. Nihat Ünler, Mustafa Tüzel ve Elçin Gen, İstanbul: İletişim.

Adorno, W. Theodor ve Max Horkheimer (2010) *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Nihat Ülner, Elif Ö. Karadoğan, İstanbul: Kabalcı.

Agamben, Giorgio (1999) *Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalanlar*, çev. Ali İhsan Başgül, Ankara: Dipnot.

— (2012) *Açıklık: İnsan ve Hayvan*, çev. Meryem Mine Çilingiroğlu, İstanbul: YKY.

Akça, Emel Baştürk (2007), "Ege'de Sular Isındı... Yazılı Basın Söyleminde Yunanistan'ın Ötekileştirilmesi ve Kardak Krizi", *Kimlik, Medya ve Temsil* içinde, haz. Emel Baştürk Akça, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Akçay, A. Adnan (1993) "Cinsellik: Yasaklamadan Kışkırtmaya", *Birikim*, sayı 49, s. 97-99.

Akgönül, Samim (2007) *Türkiye Rumları*, İstanbul: İletişim.

Aktar, Ayhan (2000) *Varlık Vergisi ve "Türkleştirme" Politikaları*, İstanbul: İletişim.

Alataş, Evrim (2010) *Biz Bu Dağın Çiçeğiydik*, İstanbul: İletişim.

Alper, Emin (2013) "Tepenin Ardında Daima Düşman Var", *Evrensel Kültür*, 253: 3-6.

Althusser, Louis (2000) *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Yusuf Alp ve Mahmut Özışık, 4. basım, İstanbul: İletişim.

Altınay, Ayşe Gül (2006) "In Search of Silenced Grandparents: Ottoman Armenian Survivors and Their (Muslim) Grandchildren", *The Armenian Genocide, Turkey and Europe* içinde, haz. Hans-Lukas Kieser ve Elmar Plozza, Zürih: Chronos, 117-32.

Altınay, Ayşe Gül ve Fethiye Çetin (2009) *Torunlar*, İstanbul: Metis.

Arendt, Hannah (1994) *İnsanlık Durumu: Seçme Eserler 1*, çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim.

— (1997) *Şiddet Üzerine*, çev. Bülent Peker, İstanbul: İletişim.

— (2009) *Kötülüğün Sıradanlığı: Adolf Eichmann Kudüs'te*, çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis.

Aristoteles (2012) *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, 21. basım, İstanbul: Remzi.

Arman, Ayşe (2013) "Hepimizin Kurtuluşu Bir Başkasının Kurtuluşunda Yatıyor", *Hürriyet*, 22 Kasım, www. hurriyet.com.tr/yazarlar/25186824.asp (Erişim tarihi: 25.8.2014).

Arslan, Savaş (2011) *Cinema in Turkey*, New York: Oxford University Press.

Assmann, Jan (2001) *Kültürel Bellek*, çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı.

Atabey, Melek (2005) "Belgesel Film Yapımında Yeni Yönelimler ve Melez Formlar", *Yeni Düşünceler*, sayı 1, s. 217-27.

Atabilen, Ezgi (2012) "Belgesel Tadında Bir Aile Filmi", Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan ile Röportaj, *Hürriyet*, 4 Kasım, www.hurriyet.com.tr/keyif/21846149 (Erişim tarihi: 15.12.2013).

Ataman, Hakan (2010) "Homofobi Bir Hastalık mı?", *Anti-Homofobi Kitabı 2: Uluslararası Homofobi Karşıtı Buluşma*, haz. Ali Erol ve Nevin Öztop, Ankara: Ayrıntı Basımevi, s. 115-17, www.aciktoplumvakfi.org.tr/pdf/kaos.pdf (Erişim tarihi: 24.11.2015).

Atay, Tayfun (2004) "'Erkeklik' En Çok Erkeği Ezer!", *Toplum ve Bilim*, sayı 101, Güz, s. 11-30.

Augé, Marc (1999) *Unutma Biçimleri*, çev. Mehmet Sert, İstanbul: Om.

Augé, Marc (2012) *Çağdaş Dünyanın Antropolojisi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ankara: Dipnot.

Aytaç, Ömer (2013) "Modern Kentlerde Yoksulluk, Sınıfaltı ve Dışlanma", *Kentsel Yoksulluğu Yeniden Düşünmek* içinde, haz. Ömer Aytaç, Süleyman İlhan, Ankara: Birleşik Yayınevi.

Aytaç Senem ve Fırat Yücel (2009) "Yeşim Ustaoğlu ve Pandora'nın Kutusu", Yeşim Ustaoğlu ile Söyleşi, *Altyazı*, sayı 80, s. 34-42.

Bachelard, Gaston (1994) *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places*, çev. Maria Jolas, Boston: Beacon.

— (2013) *Mekânın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki.

Baker, Ulus (2005) "Shoah ve Tekillik", *Birikim*, sayı 191, s. 48-55.

— (2010) *Kanaatlerden İmajlara, Duygular Sosyolojisine Doğru*, İstanbul: Birikim.

— (2011) *Beyin Ekran*, haz. Ege Berensel, İstanbul: Birikim.

Bakhtin, Mihail (1981) *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Texas: University of Texas Press.

— (2001) *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı.

Balibar, Étienne ve Immanuel Wallernstein (2007) *Irk Ulus Sınıf: Belirsiz Kimlikler*, çev. Nazlı Ökten, İstanbul: Metis.

Bareilles, Bertrand (2003) *İstanbul'un Frenk ve Levanten Mahalleleri*, çev. Ali Berktay, İstanbul: Güncel.

Baudelaire, Charles (2013) *Paris Sıkıntısı*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Adam.

Bauman, Zygmunt (2001) *Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlak Denemeleri*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı.

— (2007) *Consuming Life*, Cambridge: Polity Press.
— (2013) *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı.
Behrens Volker ve Michael Töteberg (2013) *Fatih Akın: Sinema, Benim Memleketim: Filmlerimin Öyküsü*, çev. Barış Tut, İstanbul: Doğan.
Belge, Murat (1983) "Bir Poster", *Tarihten Güncelliğe*, İstanbul: Alan, s. 265-69.
— (1992) *Türkiye Dünyanın Neresinde?*, 3. basım, İstanbul: Birikim.
— (2000) *12 Yıl Sonra 12 Eylül*, 4. basım, İstanbul: Birikim.
Benjamin, Walter (2010) "Şiddetin Eleştirisi Üzerine", çev. Ece Göztepe, *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* içinde, haz. Aykut Çelebi, İstanbul: Metis, s. 19-42.
Benveniste, Emile (1995) *Genel Dilbilim Sorunları*, çev. Erdim Öztokat, İstanbul: YKY.
Bergson, Henri (1991) *Matter and Memory*, İng. çev. Nancy Margaret Paul ve W. Scott Palmer, New York: Zone Books; Türkçesi: *Madde ve Bellek*, çev. Işık Ergüden, Ankara: Dost, 2007.
Bezmez, Dikmen, Sibel Yardımcı ve Yıldırım Şentürk (haz. 2011) "Giriş", *Sakatlık Çalışmaları: Sosyal Bilimlerden Bakmak* içinde, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
Bhabha, Homi K. (1989) "The Third Space", *Global Culture* içinde, haz. Mike Featherstone, Londra: Routledge.
— (1994) *Location of Culture*, Londra: Routledge.
Bilgin, Nuri (1994) *Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu*, İzmir: Ege Yayıncılık.
— (2007) *Kimlik İnşası*, İzmir: Aşina Kitaplar.
Blanchot, Maurice (1995) *The Writing of the Disaster*, çev. Ann Smock, Lincoln: University of Nebraska Press.
Blanchot, Maurice ve Michel Foucault (2005) *Hayalimdeki Michel Foucault* - Maurice Blanchot: *Dışarının Düşüncesi*, çev. Ayşe Meral, İstanbul: Kabalcı.
Bonitzer, Pascal (1995) *Bakış ve Ses*, çev. İzzet Yasar, İstanbul: YKY.
— (2007) *Bakış ve Ses*, çev. İzzet Yasar, İstanbul: Metis.
Bora, Tanıl (2010) "Taşralaşmamak ve Taşrayı Yitirmemek", *Taşrada Var Bir Zaman: Taşra Kavramı Üzerine Tartışmalar* içinde, haz. Z. T. Akbal Süalp, Aslı Güneş, Ankara: Çitlembik.
— (2012) "Emin Alper ile *Tepenin Ardı* Üzerine Söyleşi: Milli Karakter, Paranoya, Güvensizlik", *Birikim*, 15 Aralık, www.birikimdergisi.com (Erişim Tarihi: 30.4.2014).
Bordwell David ve Kristin Thompson (2008) *Film Sanatı*, çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, Ankara: De Ki.
Bourdieu, Pierre (2006) *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 2. basım, İstanbul: Hill.

Bourdieu, Pierre ve Loic Wacquant (2012) *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, çev. Nazlı Ökten, İstanbul: İletişim.

Bowie, Malcolm (2007) *Lacan*, çev. V. Pekel Şener, Ankara: Dost.

boxofficeturkiye.com/film/2010557/Bornova-Bornova.htm? (Erişim tarihi: 12. 6.2014).

Brison, Susan J. (2003) "Trauma Narratives and Remaking of the Self", *Aftermath: Violence and the Remaking of a Self*, New Jersey: Princeton University Press.

Brown, Wendy (2005) "Freedom's Silences", *Edgework*, New Jersey: Princeton.

— (2006) *Regulating Version: Tolerance in the Age of Identity and Empire*, Princeton: Princeton University Press.

Buck-Morss, Susan (2011) *Hegel, Haiti ve Evrensel Tarih*, çev. Erkal Ünal, İstanbul: Metis.

Bumin, Tülin (2013) *Hegel*, 5. basım, İstanbul: YKY.

Burak, Sevim (1982) *Afrika Dansı*, İstanbul: Adam.

Butler, Judith (2007) *Taklit ve 'Toplumsal Cinsiyet'e Karşı Durma*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.

— (2012) *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis.

— (2013) "Kritik Queer", *Queer Tahayyül* içinde, haz. Sibel Yardımcı ve Özlem Güçlü, çev. Cüneyt Çakırlar, İstanbul: Sel.

Butler, M. Andrew (2011) *Film Çalışmaları*, çev. Ali Toprak, İstanbul: Kalkedon.

Büker, Seçil (1997) "Sunuş Yazısı", *Postmodernizm ve Sinema* içinde, haz. ve çev. Sabri Büyükdüvenci ve Semire Ruken Öztürk, Ankara: Ark, s. 9-12.

Campbell, Charlie (2013). *Günah Keçisi*, çev. Gizem Kastamonulu, İstanbul: Ayrıntı.

Campbell, Joseph ve Bill Moyers (2010) *Mitolojinin Gücü: Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikâyeler*, çev. Zeynep Yaman, 2. basım, İstanbul: Mediacat Kitapları.

Camus, Albert (2009) *Sisifos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel, 13. basım, İstanbul: Can.

Carroll, Noel (1982) "The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (And Beyond)", *October*, Bahar, 20: 51-80.

Cavkaytar, Atilla ve İbrahim E. Diken (2007) *Özel Eğitime Giriş*, Ankara: Kök Yayıncılık.

Cemal, Hasan (1986) *Demokrasi Korkusu: 12 Eylül Günlüğü*, 2. basım, İstanbul: Bilgi.

Chaney, David (1999) *Yaşam Tarzları*, çev. İrem Kutluk, Ankara: Dost.

Chion, Michel (1994) *Audio-Vision: Sound on Screen*, İng. çev. Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press.

Chivers, Sally ve Nicole Markotic (haz., 2010) *The Problem Body: Projecting*

Disability on Film, Columbus: Ohio State University.
Chodorow, Nancy (1974) "Family Structure And Feminine Personality", *Women, Culture And Society* içinde, haz. Michelle Z. Rosaldo ve Louise Lamphere, California: Stanford University Press, s. 43-65.
Cioran, Emile Michel (1999) *Tarih ve Ütopya*, çev. Haldun Bayrı, İstanbul: Metis.
Collins, Larry ve Dominique Lapierre (1972) *Yasımı Tutacaksın*, çev. A. Necmi, Ankara: Payel.
Connell, R.W (1998) *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı.
Connerton, Paul (1999) *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, çev. Alâeddin Şenel, İstanbul: Ayrıntı.
Cook, Pam (2013) *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*, New York: Routledge.
Cuche, Denys (2013) *Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı*, çev. Turgut Arnas, İstanbul: Bağlam.
Cüceloğlu, Doğan (2008) *Korku Kültürü - Niçin 'Mış Gibi' Yaşıyoruz?* İstanbul: Remzi.
cws.emu.edu.tr/en/conferences/2nd_int/pdf/H.HALE%20KUNUCEN%20&%20NURAY%20H.%20ATES.pdf (Erişim Tarihi: 20.1.2014).
Çelebi, Aykut (2010) "Şiddete Karşı Siyaset Hakkı", *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* içinde, haz. Aykut Çelebi, İstanbul: Metis, s. 255-312.
Çelebi, Semra (2012) "Devlet Kendini En Çok Baba Üzerinden Var Etti", Zeynel Doğan ile Röportaj, 7 Kasım, www.etha.com.tr/Haber/2012/11/07/kultur-sanat/devlet-kendini-en-cok-baba-uzerinden-var-etti/ (Erişim tarihi: 15.12.2013).
Çetin, Halis (2012) *Korku Siyaseti ve Siyaset Korkusu*, 1. basım, İstanbul: İletişim.
Çetinkaya, Hüsamettin (2012) "Devletsiz Düşünce", *Flanör Düşünce* içinde, haz. Hüseyin Köse, İstanbul: Ayrıntı, s. 21-44.
Davis, Lennard J. (2006) *The Disability Studies Reader*, Londra: Routledge.
— (2011) "İstikrarsız Bir Kategori Olarak Sakatlık Üzerine", *Sakatlık Çalışmaları: Sosyal Bilimlerden Bakmak* içinde, haz. Dikmen Bezmen, Sibel Yardımcı ve Yıldırım Şentürk, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
Deleuze, Gilles (1989) *Foucault*, İng. çev. Sean Hand, Minneapolis: University of Minnesota Press; Türkçesi: *Foucault*, çev. Burcu Yalım ve Emre Koyuncu, İstanbul: Norgunk, 2000.
— (1990) *The Logic of Sense*, İng. çev. Mark Lester ve Charles Stivale, New York: Columbia University Press; Türkçesi: *Anlamın Mantığı*, çev. Orçun Türkay, İstanbul: Norgunk, 2015.
— (1997) *Cinema 2 - Time Image*, İng. çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta, 5. Basım, Minneapolis: University of Minnesota Press.

— (1997) "The Shame and Glory: T. E. Lavrence", *Essays Critical and Clinical*, İng. çev. Daniel W. Smith ve Michael A. Greco, Minneapolis: University of Minnesota Press.
— (2000) *Kant Üzerine Dört Ders*, çev. Ulus Baker, Ankara: Öteki.
— (2002) "Translator's Introduction: Deleuze on Bacon: Three Conceptual Trajectories in *The Logic of Sentsation*", *Francis Bacon: The Logic of Sensation* içinde, İng. çev. Daniel W. Smith, Minneapolis: University Of Minnesota Press; Türkçesi: *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı*, çev. Can Batukan ve Ece Erbay, İstanbul: Norgunk, 2009.
— (2009) *İki Delilik Rejimi: Metinler ve Söyleşiler 1975-1995*, haz. David Lapoujade, çev. Mahir Ender Keskin, İstanbul: Bağlam.
Deleuze, Gilles ve Félix Guattari (1990) *Kapitalizm ve Şizofreni 1: Göçebebilimi İncelemesi: Savaş Makinası*, çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam.
— (1983) *Anti-Oedipus*, İng. çev. R. Hurley, M. Seem ve H. R. Lane, Minneapolis: University of Minnesota Press; Türkçesi: *Anti-Ödipus*, çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan ve Mustafa Yiğitalp, İstanbul: Bilim ve Sosyalizm, 2014.
— (1986) *Kafka: Toward a Minor Literature*, İng. çev. Dana Polan, Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press; Türkçesi: *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Dedalus, 2015.
— (1987) *A Thousand Plateaus*, İng. çev. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.
Derrida, Jacgues (2006) *Gün Doğmadan*, çev. Kenan Sarialioğlu, İstanbul: Dharma.
— (1978) "Freud and the Scene of Writing", *Writing and Difference*, İng. çev. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press.
— (1997) *The Truth in Painting*, İng. çev. G. Bennington ve I. Mcleod, Chicago ve Londra: University of Chicago Press.
— (2010) "Yasanın Gücü: Otoritenin Mistik Temeli", çev. Zeynep Direk, *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* içinde, haz. Aykut Çelebi, İstanbul: Metis, s. 43-134.
Devlet İstatistik Enstitüsü (2004) Türkiye Özürlüler Araştırması, 2002, Ankara: DİE Matbaası, http:/kutuphane.tuk.gov.tr/pdf/0014899.pdf (Erişim tarihi: 10.02.2016).
Diken, Bülent ve Carsten Bagge Laustsen (2011) *Filmlerle Sosyoloji*, çev. Sona Ertekin, İstanbul: Metis.
Direk, Zeynep (2007) "Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi", *Cinsiyetli Olmak, Sosyal Bilimlere Feminist Yaklaşımlar* içinde, haz. Zeynep Direk, İstanbul: YKY.
— (2010) "Yasa, Adalet ve Siyaset", *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* içinde, haz. Aykut Çelebi, İstanbul: Metis, s. 214-54.
— (2010) "Eşcinsellik, İçki ve Diğer Benzeri Günahlar Üzerine", *Anti-Homofobi Kitabı 2: Uluslararası Homofobi Karşıtı Buluşma* içinde, haz. Ali Erol

ve Nevin Öztop, Ankara: Ayrıntı Basımevi, s. 119-22, www.aciktoplumvakfi.org.tr/pdf/kaos.pdf (Erişim Tarihi: 24.11.2015).

— (2012) "Queer Kuram ve Cinsiyet Farklılığı", *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet* içinde, haz. Serkan Delice ve Cüneyt Çakırlar, İstanbul: Metis, s. 72-92.

— (2013) *Başkalık Deneyimi*, İstanbul: YKY.

Doğruöz, Hakan Ş. (2007) "Sinemada 12 Eylül: Bellek Yitimine Direnmek ve Temsil Stratejileri", *Birikim*, sayı 222, s. 68-80.

Dolar, Mladen (2006) *A Voice and Nothing More*, Cambridge, Massachusetts ve Londra: MIT Press.

— (2013) *Sahibinin Sesi*, çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis.

Dols, W. Michael (2013) *Mecnun: Ortaçağ İslam Toplumunda Deli*, çev. Didem Gamze Dinç, İstanbul: Pinhan.

Dosdoğru, M. Hulûsi (1993) *6/7 Eylül Olayları*, Ankara: Bağlam.

Dönmez-Colin, Gönül (2008) *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*, Londra: Reaktion Books.

Duby, Geoges (1991) *Erkek Ortaçağ*, çev. M. A. Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı.

Eco, Umberto (2006) "Edebiyatın Bazı İşlevleri Üzerine", *Sözcükler*, Eylül-Ekim, sayı 3.

Edwards, Steve (2013) "Socialism and the Sea: Allan Sekula, 1951-2013", *Radical Philosophy*, sayı 182, Kasım-Aralık.

Elaldı, Özcan (2012) "Asimilasyonu İlk 'Babamın Sesi'yle Hissettik", Zeynel Doğan ile Röportaj, *Özgür Gündem*, 8 Nisan, www.ozgurgundem.com/index.php?haberID=35754&haberBaslik=Asimilasyonu+ilk+'Babamın+Sesi'yle+hissettik&action=haber_detay&module=nuce# (Erişim tarihi: 15.12.2013).

Engindeniz, İdil (2013) "Yazılı Basında Nefret Söylemi", *Medyada Nefret Söyleminin İzlenmesi* içinde, haz. Zeynep Arslan, Nuran Gelişli, Rojdit Barak ve İrem Az, İstanbul: Hrant Dink Vakfı Yayınları.

Erasmus (1998) *Deliliğe Övgü*, çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Kabalcı.

Erbaş, Şükrü (2004) *Kül Uzun Sürer / Derin Kesik*, İstanbul: Everest.

Erdem Artan, İnci, Deniz Börü, Güler İslamoğlu, Serra Yurtkoru, Beril Sipahi, Kutlu Çalışkan ve Sinem Ergun (2005) *Üniversite Gençliği Değerler Araştırması*, İstanbul: TESEV.

Erdi, Seçkin (haz., 2006) *Yüksek Adalet Divanı Kararları: İstanbul-Yassıada, 14 Ekim 1960-15 Eylül 1961*, İstanbul: Kabalcı.

Erdoğan, Necmi (2007) "Garibanların Dünyası Türkiye'de Yoksulların Kültürel Temsilleri Üzerine İlk Notlar", *Yoksulluk Halleri* içinde, haz. Necmi Erdoğan, İstanbul: İletişim.

Erdoğan, Nezih ve Deniz Göktürk (2001) "Turkishcinema", *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film* içinde, haz. Oliver Leaman, Londra ve New York: Routledge.

Ergül, Hakan, Emre Gökalp ve İncilay Cangöz (2012) *Medya Ne Ki... Her Şey Yalan!: Kent Yoksullarının Günlük Yaşamında Medya*, İstanbul: İletişim.

Erkılıç, Senem Duruel (2014) *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*, Ankara: De Ki.

Esen, Şükran Kuyucak (2010) *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Agora.

Eşsiz, Veysel (2013) "Devletin Eli, Beli, Sopası: Anlatılmamış Sürgünden 'Kabahatlere' Türkiye'de Trans Bedenin Denetimi", *Cinsellik Muamması* içinde, haz. Serkan Delice ve Cüneyt Çakırlar, İstanbul: Metis, s. 301-25.

Faruk, Ömer (2013) "Sunuş: 'Göç(e)memek'", *Varlık*, 1274: 3-7.

Felman, Shoshana (2000) "In an Era of Testimony: Claude Lanzmann's *Shoah*", *Yale French Studies: A Commemorative Anthology, 1980-1998*, New Haven ve Londra: Yale University Press, s. 103-50.

Ferro, Marc (1995) *Sinema ve Tarih*, İstanbul: Kesit.

Foucault, Michel (1987) "Maurice Blanchot: The Thought from the Outside", *Foucault/Blanchot* içinde, Maurice Blanchot ve Michel Foucault, İng. çev. B. Massumi ve Jeffrey Mehlman, New York: Zone Books.

— (1999) *Kendini Bilmek*, çev. G. Ç. Güven, İstanbul: Om.

— (2000; 3. Basımı: 2011) *Büyük Kapatılma Seçme Yazılar 3*, çev. Işık Ergüden, Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı.

— (2003) "Michel Foucault, Bir Söyleşi: Cinsiyet, İktidar ve Kimlik Siyaseti", *İktidarın Gözü*, çev Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı.

— (2006) *Deliliğin Tarihi*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 4. basım, İstanbul: İmge.

— (2008) *Toplumu Savunmak Gerek*, çev. Şeyhsuvar Aktaş, İstanbul: YKY.

— (2012) *Cinselliğin Tarihi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı.

— (2013) *Akıl Hastalığı ve Psikoloji*, çev. Emre Bayoğlu, İstanbul: Ayrıntı.

Freire, Paulo (2008; 2011) *Ezilenlerin Pedagojisi*, çev. Dilek Hattatoğlu ve Erol Özbek, İstanbul: Ayrıntı.

Freud, Sigmund (2000) *Metapsikoloji*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea.

Friedberg, Anne (1993) *Window Shopping: Cinema and Postmodern*, Londra: Routledge.

Frisby, David (2012) *Modernlik Fragmanları*, çev. Akın Terzi, İstanbul: Metis.

Gabbard, O. Glen ve Krin Gabbard (2009) *Psikiyatri ve Sinema*, çev. Yusuf Eradam, Hasan Satılmışoğlu, İstanbul: Okuyan Us.

Gasset, Ortega y (1999) *İnsan ve Herkes*, çev. Neyyire Gül Işık, İstanbul: Metis.

Geçtan, Engin (2012) *Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar*, 20. basım, İstanbul: Metis.

Gezik, Erdal (2003) *Şeref, Kimlik ve Cinayet: Namus Cinayetleri Üzerine Bir Araştırma*, Ankara: Kalan.

Giddens, Anthony (2008) *Sosyoloji*, haz. Cemal Güzel, İstanbul: Kırmızı.

Gilmore, David D. (1990) *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Mas-*

kulanity, Londra: Yale University Press.
Glasgow, R. D. V. (2009) *The Concept of Water*, Zaragoza: R. Glasgow Books.
Goffman, Erving (1990) *Stigma*, Londra: Penguin Books; Türkçesi: *Damga*, çev. Levent Ünsaldı, Şerife Geniş, Suphi Nejat Ağırnaslı, Ankara: Heretik, 2014.
Göka, Erol (2009) "Unutan ve Hatırlayan Toplum", *Psikeart*, sayı 3, s. 16-21.
Göktürk, Deniz (1999) "Turkish Delight, German Fright: Migrant Identities in Transnational Cinema", www.transcomm.ox.ac.uk/working%20papers/mediated.pdf (Erişim tarihi: 20.11.2015).
Gön, Aslı (2014) "Tepenin Ardı, Homososyallik, Aile ve Erkeklik", *sinecine*, 5(1): 53-74.
Göregenli, Melek (2011) "Heteroseksizm, Homofobi ve Nefret Suçları: Sosyal Psikolojik Yaklaşım", *Cogito*, sayı 65-66, s. 353-65.
Grant, Keith Barry (2006) *Five Films By Frederick Wiseman*, University of California Press: Los Angeles ve Londra.
Gruen, Arno (2010) *Demokrasi Mücadelesi*, çev. İlknur İgan, İstanbul: Çitlembik.
Güçlü, Özlem (2012) "Maksadını Aşan Yakınlaşmalar: *2 Genç Kız* ve *Vicdan*'da Kadın Homososyalliğinin Sınırı", *Cinsellik Muamması* içinde, haz. Serkan Delice ve Cüneyt Çakırlar, İstanbul: Metis, s. 427-49.
Günday, Hakan (2009) *Kinyas ve Kayra*, 9. basım, İstanbul: Doğan.
Gündoğdu, Ayşegül (2014) "Varlığın Özü '*Tepenin Ardı*'nda Emin Alper'den Bir Varol(ama)ma Öyküsü", *sinecine*, 5(1): 27-52.
Gürbilek, Nurdan (2001) *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis.
— (2008) *Mağdurun Dili*, İstanbul: Metis.
Güven, Dilek (2005) *Cumhuriyet Dönemi Azınlık Politikaları Bağlamında 6-7 Eylül Olayları*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
Halbwachs, Maurice (1992) *On Collective Memory*, haz. L. A. Coser, Chicago: University of Chicago Press.
Hall, Stuart (2000) "Cultural Identity and Cinematic Representation", *Film and Theory: An Anthology* içinde, haz. Toby Miller ve Robert Stam, Oxford: Blackwell.
Hamacher, Werner (2010) "Affirmatif Grev", çev. F. Burak Aydar, *Şiddetin Eleştirisi Üzerine* içinde, haz. Aykut Çelebi, İstanbul: Metis, s. 134-64.
Hançerlioğlu, Orhan (1993) *Felsefe Sözlüğü*, 8. basım, İstanbul: Remzi.
Hansen, Miriam (1991) *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Cinema*, Cambridge, Massachusetts, Londra: Harvard University Press.
Hansen, Miriam (1996) "'Schindler's List' is not 'Shoah': The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory", *Critical Inquiry*, Kış, 22(2): 292-312, The University of Chicago Press.
Hegel, Georg W. F. (2011) *Tarihte Akıl*, çev. Önay Sözer, 3. basım, İstanbul: Kabalcı.

Heidegger, Martin (2004) *Varlık ve Zaman*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea.

Hirsch, Marianne (1996) "Past Lives: Postmemories in Exile", Creativity and Exile: European/American Perspectives II, *Poetics Today*, 17:4, Kış, s. 659-86.

Hughes, Bill ve Kevin Paterson (2011) "Sakatlık Sosyal Modeli ve Kaybolan Beden", *Sakatlık Çalışmaları: Sosyal Bilimlerden Bakmak* içinde, haz. Dikmen Bezmen, Sibel Yardımcı ve Yıldırım Şentürk, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Hunt, Paul (1991) "Discrimination: Disabled People and the Media", *Contact*, No. 70, Kış, s. 45-48, disability-studies.leeds.ac.uk/files/library/Barnes-Media.pdf (Erişim tarihi: 20.11.2015).

Huyssen, Andreas (1999) *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zaman Belirlemek*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Metis.

Illich, Ivan (2007) *H^2O ve Unutmanın Suları*, çev. Lizi Behmoaras, İstanbul: Yeni İnsan.

Inwood, Michael (1999) *The Blackwell Philosopher Dictionaries: A Heidegger Dictionary*, Oxford ve Massachusetts: Blackwell Publishing.

Işık, Oğuz ve M. Melih Pınarcıoğlu (2001) *Nöbetleşe Yoksulluk: Sultanbeyli Örneği*, İstanbul: İletişim.

İnce, Gökçen Başaran (2010) "Medya ve Toplumsal Hafıza", *Kültür ve İletişim*, Kış, 13(1): 9-29.

İnci, Ülkü H. (2013) "Basında Yer Alan Namus Cinayetlerinin Sosyolojik Analizi", *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 2(3): 282-96, Karabük: Karabük Üniversitesi Yayınları.

İzmir, Mutluhan (2013) *Öznenin Diyalektiği*, Ankara: İmge.

Jameson, Frederick (1984) "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, Temmuz-Ağustos, 146: 53-92.

Journet, Nicolas (2009) "Sermaye Olarak Kültür", *Evrenselden Özele Kültür: Kökenlerin Araştırılması - Kültürün Tabiatı - Kimliklerin Oluşumu* içinde, haz. N. Journet, çev. Yümni Sezen, İstanbul: İz, s. 291-97.

Kablamacı, A. Deniz Morva (2011) "Bir Ustabaşının Şahsi Davası: Oh Olsun Filmi Bağlamında Popüler Aile Filmlerinde İşçi Sınıfının Temsili", *Sınıf İlişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?*, haz. M. Nedim Süalp, Aslı Güneş, Z. T. Akbal Süalp, İstanbul: Bağlam.

Kaim, Agnieszka Ayşen (2011) "New Turkish Cinema – Some Remarks on the Homesickness of the Turkish Soul", *Cinej Cinema Journal*, Cinej özel sayı 1: Images - Films as Spaces of Cultural Encounter, The 2011 Images Project Publication, s. 99-106.

Kalınkara, Velittin (2011) *Temel Gerontoloji: Yaşlılık Bilimi*, Ankara: Nobel Yayınevi.

Kaplan, Ann ve Ban Wang (2004) *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*, Hong Kong: Hong Kong University.

Kaptanoğlu, Cem (2005) "Yapısal Travmadan Tarihsel Travmaya Türkiye Solu ve Kafka", *Birikim*, sayı 198, s. 71-78.

Karadağ, İlke (2013) "Bozkırda Düşünce", *Varlık*, 1274: 8-16.

Karakaşlı, Karin (2013) "Kimliğim Değil Kendim...", *Granta Türkiye* içinde, sayı 1, Bahar, Everest.

Kaya, Ayhan (2000) *Berlin'deki Küçük İstanbul: Diasporada Kimliğin Oluşumu*, İstanbul: Büke Yayıncılık.

Kaya, Hüseyin (2013) "'Tamam mıyız?' Filminin Galası Londra'da Yapıldı", *Zaman*, 15 Aralık, www.zaman.com.tr/kultur_tamam-miyiz-filminin-galasi-londrada-yapildi_2183628.html (Erişim tarihi: 15.8.2014).

Kaygalak, Sevilay (2001) "Yeni Kentsel Yoksulluk, Göç ve Yoksulluğun Mekânsal Yoğunlaşması: Mersin/Demirtaş Mahallesi Örneği", *Praksis*, Bahar, 2.

Kearney, Richard (2012) *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar*, çev. Barış Özkul, İstanbul: Metis.

Kellner, Douglas (2003) *Medya Gösterisi*, çev. Zeynep Paşalı, İstanbul: Açılım Kitap.

Kılıç, Zeynep (2009) "Zenne ve Köçek", *İğdiş, Sünnet, Bedene Şiddet Kitabı*, haz. Emine Gürsoy Naskali ve Aylin Koç, İstanbul: Kitapyurdu, s. 356-70.

Kierkegaard, Søren (2000) *Kahkaha Benden Yana*, çev. Nedim Çatlı, İstanbul: Ayrıntı.

Kojève, Alexandre (2012) *Hegel Felsefesine Giriş*, çev. Selahattin Hilav, 4. basım, İstanbul: YKY.

Kristeva, Julia (2005) *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*, çev. Nilgün Tutal, İstanbul: Ayrıntı.

Küçükömer, İdris (1994) *Halk Demokrasi İstiyor mu?*, İstanbul: Bağlam.

Künüçen, H. Hale ve Nilay Hale Ateş (2012) "Fatih Akın'ın Filmlerinde Kadının Sunum Biçimi", Doğu Akdeniz Üniversitesi 4. Uluslararası Kadın/Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Konferansı'nda sunulan bildiri, http://cws.emu.edu.tr/en/conferences /2nd_int/pdf (Erişim tarihi: 20.01.2014).

Lacan, Jacques (1977) *Écrits: A Selection*, İng. çev. Alan Sheridan, New York ve Londra: W.W. Norton & Company.

— (1977; 1981) *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: The Seminar Jacques Lacan, Book XI*, çev. Alan Sheridan, haz. Jacques-Alain Miller, New York ve Londra: W.W. Norton & Company;

— (2013) *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, çev. Nilüfer Erdem, İstanbul: Metis.

Laing, Ronald D. (2011) *Bölünmüş Benlik*, çev. Ergün Akça, İstanbul: Pinhan.

Langberg, Diane Mandt (2002) "Coping with Traumatic Memory", *Marriage & Family: A Christian Journal*, 5(4).

Leeming, David A. (2010) *Creation Myths of the World: An Encyclopedia*, Santa Barbara: Abc-Clio.

Levinas, Emmanuel (2005) *Zaman ve Başka*, çev. Zeynep Direk, İstanbul: Metis.

— (2011) *Maurice Blanchot Üstüne*, çev. Kudret Aras, İstanbul: Monokl.

Lévi-Strauss, Claude (2010) *Irk, Tarih ve Kültür*, çev. Haldun Bayrı, Reha Erdem, Arzu Oyacıoğlu, Işık Ergüden, İstanbul: Metis.

Lloyd, Genevieve (1996) *Erkek Akıl*, çev. Muttalip Özcan, İstanbul: Ayrıntı.

Margalit, Avishai (2004) *The Ethics of Memory*, Londra: Harvard University P.

Marshall, Gordon (1999) *Sosyoloji Sözlüğü*, çev. Derya Kömürcü ve Osman Akınhay, Ankara: Bilim ve Sanat.

Menda, Elzi, Nesrin Balkan ve Neyyir Berktay (haz., 2013) *Engelsiz Türkiye İçin: Yolun Neresindeyiz?: Mevcut Durum ve Öneriler*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları.

Miller, William (2009) *Senaryo Yazımı: Televizyon ve Sinema İçin*, çev. Yılmaz Büyükerşen, Yalçın Demir, Nesrin Esen, İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Milliyet (1955) "Son Hadiselerle İlgili Olarak Üç Generale İşten El Çektirildi", 10 Eylül.

Mingione, Enzo (2013) "Kentsel Yoksulluğu Anlamak", *Kentsel Yoksulluğu Yeniden Düşünmek* içinde, haz. Ömer Aytaç, Süleyman İlhan, Ankara: Birleşik Yayınevi.

Mitchell, Juliet (2006) *Kadınlar: En Uzun Devrim*, çev. G. İnal, G. Savran, Ş. Tekeli, F. Tınç, Ş. Torun, Y. Zihnioğlu, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Morson, Gary Saul ve Caryl Emerson (1999) *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, California: Stanford University Press.

Mutman, Mahmut (1995) "Gilles Deleuze: Bir Başka Yaşam, Bir Başka Düşünce", *Birikim*, 80: 73-76.

Mutman, Mahmut (2014) *The Politics of Writing Islam: Voicing Difference*, New York ve Londra: Bloomsbury.

Naficy, Hamid (2001) *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, New Jersey ve Princeton: Princeton University Press.

Nagy, Gregory (2007) "Homer And Greek Mythology", *The Cambridge Companion to Greek Mythology* içinde, haz. Roger D. Woodward, Cambridge: Cambridge University Press, s. 52-82.

Neale, Steve (1992) "The Big Romance or Something Wild?: Romantic Comedy Today", *Screen*, 33(3): 284-99.

Neyzi, Leyla (2013) *"Ben Kimim?" Türkiye'de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznellik*, çev. Hande Özkan, İstanbul: İletişim.

Nichanian, Marc (2011) *Edebiyat ve Felaket*, çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: İletişim.

Nietzsche, Frederic (1974) *The Gay Science*, İng. çev. Walter Kaufmann, New York: Vintage Books; Türkçesi: *Şen Bilim*, çev. Ahmet İnam, İstanbul: Say, 2003.

Nil, Mahmut Ş. (2010) "Anne-Baba Tutumları ve Eşcinsellik", *Anti-Homofobi*

Kitabı 2: Uluslararası Homofobi Karşıtı Buluşma içinde, haz. Ali Erol ve Nevin Öztop, Ankara: Ayrıntı Basımevi, s. 105-9, www.aciktoplumvakfi.org.tr/pdf/kaos.pdf (Erişim tarihi: 24.11.2015)

Nora, Pierre (2006) *Hafıza Mekânları*, çev. Mehmet Emin Özcan, Ankara: Dost.

Ocak, Ersan (2007) "Yoksulun Evi", *Yoksulluk Halleri* içinde, haz. Necmi Erdoğan, İstanbul: İletişim.

Oluk, Ayşen (2008) *Klasik Anlatı Sineması*, İstanbul: Hayalet Kitap.

Oran, Baskın (2004) *Türkiye'de Azınlıklar: Kavramlar, Teori, Lozan, İç Mevzuat, İçtihat, Uygulama*, İstanbul: İletişim.

Orlove, Ben ve Steven S. Caton (2010) "Water Sustainability: Anthropological Approaches and Prospects", *Annual Review of Anthropology*, 39: 401-15.

Ögel, Bahaeddin (1993) *Türk Mitolojisi: Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Öğüt, Hande (2013) "Kadın Transvestizminin ve Trans Erkekliğin Tarihine Bakış", *Başkaldıran Bedenler* içinde, haz. Berfu Şeker, İstanbul: Metis.

Öymen, Örsan K. (2009) "Geçmiş ve Gelecek Bağlamından Hafıza", *Psikeart*, sayı 3, s. 32-39.

Özçelik, Ceylan (2012) "Basê: Tamam Filın Gibi Olmuş, Diğer Filmlerden Ne Eksiği Var?" Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan ile Röportaj, *Popüler Sinema*, 2 Kasım, www.populersinema.com/roportaj/bas-tamam-film-gibi-olmus-diger-filmlerden-ne-eksigi-var-15019.htm (Erişim Tarihi: 15.12.2013).

Özdemir, Ece (2010) "Paslı Biçim Puslu Anlam", *Sekans: Sinema Yazıları Seçkisi 3* içinde, Ankara: Tan Kitabevi.

— (2011) "Tayfun Pirselimoğlu ile Söyleşi: Pirselimoğlu Sinemasının Ruh Hali", *Sekans: Sinema Yazıları Seçkisi 5* içinde, Ankara: Tan Kitabevi.

Özden, Zafer (2004) *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*, İstanbul: İmge.

Özdil, Yılmaz (2009). "Kürt Sinemasında Kürdistan Manzarasının İnşası: Dol Filmi", *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* içinde, (der). Müjde Arslan, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Özgüç, Agâh (2005) *Türlerle Türk Sineması: Dönemler-Modalar-Tiplemeler*, İstanbul: Dünya Kitapları.

— (2006) *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, İstanbul: +1. Kitap.

Özmen, Erdoğan (2009) "Bellek, Travma ve Toplumsal Değişme", *Psikeart*, sayı 3, s. 22-31.

Özön, Nijat (1990) *100 Soruda Sinema Sanatı*, İstanbul: Gerçek.

Öztürk, Emrah (2013) "2000 Sonrası Türk Sinemasında Yoksulluk", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, yayımlanmamış yüksek lisans tezi.

Parıltı, Abidin (2006) *Dengbêjler: Sözün Yazgısı*, İstanbul: İthaki.

Platon (2011) *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Ali Cimcoz, 21. basım, İstan-

bul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
Pontalis, J. B. (2001) *Pencereler*, çev. Talat Parman, İstanbul: Bağlam.
Proust, François (2000) "The Line of Resistance", *Hypatia*, 15(2).
Ramírez, Gloria Muñoz (2005) *Ateş ve Söz: 20. ve 10. Yılında EZLN*, çev. İlker Özünlü, İstanbul: Ayrıntı.
Randall, William L. (1999) *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*, çev. Şen Süer Kaya, İstanbul: Ayrıntı.
Renay, Murat (2012) "Türkiye'nin Eşcinsel Ayıları Bilinmeyenlerini Anlattı", *Radikal*, 10 Kasım, blog.radikal.com.tr/Sayfa/turkiyenin-escinsel-ayilari-bilinmeyenlerini-anlatti-4942 (Erişim tarihi: 24.11.2015).
Rojek, Chris (2001) *Şöhret*, çev. Semra Kunt Akbaş, Kürşad Kızıltuğ, İstanbul: Ayrıntı.
Root, Deborah (1999) "Çölde Talihsiz Serüvenler: Sömürgeci Kâbus Olarak Esirgeyen Gökyüzü", *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark* içinde, haz. Fuat Keyman, Mahmut Mutman ve Melda Yeğenoğlu, İstanbul: İletişim, s. 161-81.
Rose, H. J. (2005) *A Handbook of Greek Mythology*, Londra ve NY: Routledge.
Rosenbaum, Jonathan (2010) *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition*, Chicago ve Londra: The University of Chicago Press.
Rotha, Paul ve Richard Griffith (2001) *Sinema Yazıları*, çev. Ayzer Ovatman, İstanbul: İzdüşüm.
Rousseau, Jean-Jacques (2008) *İtiraflar*, çev. Serkan Özburun, İstanbul: Kaknüs.
Rumford, Chris (2001) "Dışarıda Kalmanın İmkânsızlığı: Ernesto Laclau'nun Çalışmasındaki Toplumun İmkânsızlığı", *Dışarıda Kalanlar/Bırakılanlar* içinde, haz. Nabi Avcı, Deniz Derman, Süheyla Kırcı, Arus Yumul, İstanbul: Bağlam.
Ryan, Michael ve Douglas Kellner (2010) *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı.
Said, Edward (1998) *Oryantalizm*, çev. Nezih Uzel, İstanbul: İrfan.
— (1999) *Şarkiyatçılık*, çev. Berna Ülner, İstanbul: Metis.
Sancar, Mithat (2005) *Geçmişle Hesaplaşma*, İstanbul: İletişim.
Sancar, Serpil (2004) "Otoriter Türk Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi", *Doğu Batı*, sayı 29, s. 197-215.
Sancar, Serpil (2009) *Erkeklik: İmkânsız İktidar*, İstanbul: Metis.
Sarı, Mert (2014) "Martin Heidegger Düşününde Varlık ve Zaman: Tüm Varoluş Olanaklarının Ufuk Çizgisi ve Son Sınırı Olarak Zaman Kavramı", www.insanokur.org/?p=721 (Erişim tarihi: 8.7.2014).
Schick, Irvin Cemil ve Ertuğrul Ahmet Tonak (haz., 1998) "Sonuç", *Geçiş Sürecinde Türkiye* içinde, 3. basım, İstanbul: Belge.
Schudson, Michael (1995) "Dynamics of Distortion in Collective Memory", *Memory Distortion* içinde, haz. D. L. Schacter, Londra: Harvard University,

s. 346-64.
Scott, Joan W. (2007) *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*, çev. Aykut Tunç Kılıç, İstanbul: Agora Kitaplığı.
Seçil, Hamit (2009) "Kürtçe Filmin Galasında Olay", *Hürriyet*, 15 Ekim, www.hurriyet.com.tr/kultur-sanat/haber/12700307.asp (Erişim tarihi: 20.11. 2015).
Segal, *Lynne* (1992) *Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler*, çev. Volkan Ersoy, İstanbul: Ayrıntı.
Sellars, John (2006) "An Athics of the Event: Deleuze's Stoicism", *Angelaki*, 11(2).
Sellars, John (2009) *The Art of Living: The Stoics on the Nature and Function of Philosophy*, Bristol: Classical Press.
Shakespeare, Tom (1996) "Disability, Identity and Difference", *Exploring The Divide* içinde, haz. C. Barnes, G. Mercer, Leeds: Disability Press, s. 94-113.
Shakespeare, Tom (1999) "Art and Lies? Representations of Disability on Film", *Disability Discourse: Disability, Human Rights, and Society* içinde, M. Corker ve S. French, Buckingham: Open University Press, s. 164-72.
Simmel, Georg (2009) *Bireysellik ve Kültür*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.
— (2013) "Köprü ve Kapı", *Felsefelogos*, sayı 50, İstanbul: Fesatoder.
Sirman, Nükhet (2000) "Kadınların Milliyeti", *Milliyetçilik: Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 4* içinde, haz. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim. 226-45.
Spence, Louise ve Aslı Kotman-Avcı (2013) "The Talking Witness Documentary: Remembrance and the Politics of Truths", *Rethinking History*, 17(3): 295-311, Routledge Press.
Spring, Joel (2014) *Özgür Eğitim*, çev. Ayşen Ekmekçi, İstanbul: Ayrıntı.
Staiger, Janet (2000) *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, New York ve Londra: New York University Press.
Stanislavski, Konstantin (2011) *Bir Karakter Yaratmak*, çev. Suat Taşer, İstanbul: Agora Kitaplığı.
Stout, Janis P. (1990) *Strategies of Reticence: Silence and Meaning in the Works of Jane Austen, Willa Carther, Katherine Anne Porter, and Joan Didion*, Charlottesville ve Londra: University Press Of Virgina.
Strang, Veronica (2004) *The Meaning of Water*, Oxford ve New York: Berg.
Suner, Asuman (2006) *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis.
— (2009) *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*, Londra: I.B. Tauris.
Süalp, Z. T. Akbal (2010) "Taşrada Saklı Zaman - Geri Dönülemeyen", *Taşrada Var Bir Zaman: Taşra Kavramı Üzerine Tartışmalar* içinde, haz. Z. T. A. Süalp, Aslı Güneş, Ankara: Çitlembik.
Süalp, Z. T. Akbal (2006) "Bir Deneyimin Tarihi: Tarih Deneyimleri ve Dene-

yım Tarihi", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5*, haz. Deniz Bayrakdar, İstanbul: Bağlam, s. 41-47.

Swyngedouw, Erik (2004) *Social Power and the Urbanization of Water: Flows of Power*, New York: Oxford University Press.

Szasz, S. Thomas (2007) *Deliliğin İmalatı*, çev. Gözde Genç, İstanbul: Yerdeniz.

Şeker, Berfu (haz., 2013) *Başkaldıran Bedenler*, İstanbul: Metis.

Şeriati, Ali (1992) *İnsanın Dört Zindanı*, çev. Hüseyin Hatemi, İstanbul: İşaret.

Taburoğlu, Özgür (2013) "Queer Kuramı: Yapılaşmamış Kimlikler, Keyfi Cinsiyetler", *Doğu Batı*, sayı 64, s. 9-21.

Tahincioğlu, Nevin Yıldız (2010) "Namusun ve Namus Cinayetlerinin Cinsiyet Eşitsizlikleri Bağlamında Analizi", *Kültür ve İletişim Dergisi*, 13(2): 131-58, Ankara Üniversitesi Yayınları.

Taş, Birkan (2012) "Adam Gibi Adam Ol(Ama)Mak: Ayı Hareketi ve Maskülenlik Üzerine", *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet* içinde, haz. Serkan Delice ve Cüneyt Çakırlar, İstanbul: Metis, s. 301-25.

Taylor, Dianna (2012) "Modernliğe Karşı Durmak: Irk ve Irkçılık Konularında Foucault ve Arendt", *Cogito*, sayı 70-71, s. 139-63.

Tekeş, Kenan (2012) "Babamın Sesi Annemin Sessizliği", Zeynel Doğan ile Röportaj, 10 Kasım, www.bianet.org/biamag/sanat/141970-babamin-sesi-annemin-sessizligi (Erişim tarihi: 15.12.2013).

Todorov, Tzvetan (2008) *Ortak Hayat*, çev. M. Emin Özcan, Ankara: Dost.

Tolstoy, Leo (2012) *The Kreutzer Sonata and Other Stories*, Yeni Zellanda: The Floating Press; Türkçesi: *Kreutzer Sonat*, çev. Ayşe Hacıhasanoğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Toprak, Binnaz, İrfan Bozan, Tan Morgül ve Nedim Şener (2010) *Türkiye'de Farklı Olmak*, 3. Basım, İstanbul: Metis.

Traverso, Enzo (2009) *Geçmişi Kullanma Kılavuzu*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Versus.

Tunç, Ayfer (2002) "Yoksunluktan Yoksulluğa", *Birikim*, Aralık-Ocak, sayı 152-53.

Turan, Müge (2012) "Ne Bize Hesap Verildi Ne Biz Hesap Sorduk", Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan ile röportaj, *Radikal*, 6 Şubat, www.radikal.com.tr/kultur/ne_bize_hesap_verildi_ne_biz_hesap_sorduk-1077812 (Erişim tarihi: 20.11.2015).

Turgut, Mustafa (haz., 2010) *Türkiye'de Aile Değerleri Araştırması*, Ankara: T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü, www.aile.gov.tr (Erişim Tarihi: 5.12.2011).

Turim, Maureen (1989) *Flashbacks in Film: Memory and History*, New York: Routledge.

Turner, Graeme (1999) *Film as Social Practice*, Londra: Routledge.

Tutal, Nilgün (2001) "Fransız Düşünürlerden Ötekilik Yaklaşımları", *İletişim*

ve Kültür, 4/1: 29-47.
Tuvi, Reyan (2007) "Karanlıkta Siyah Olmak Nasıldır?" *Radikal*, 13 Ekim.
Türk Dil Kurumu (TDK, 2014) *Büyük Türkçe Sözlük*, www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_ bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.53f0da297a3781.22708636 (Erişim Tarihi: 15.8.2014).
Türkçe Sözlük (1998) Clt 2, Ankara Dil Derneği Yayınları.
Türker, Yıldırım (2010) "Herkesin Ötekisi", *Anti-Homofobi Kitabı 2: Uluslararası Homofobi Karşıtı Buluşma* içinde, haz. Ali Erol ve Nevin Öztop, Ankara, Ayrıntı Basımevi, s. 110-14, www.aciktoplumvakfi.org.tr/pdf/kaos.pdf (Erişim tarihi: 24.11.2015).
Türkiye Büyük Millet Meclisi Araştırma Komisyonu (2005) Töre ve Namus Cinayetleri. Türkiye Büyük Millet Meclisi Araştırma Komisyon Raporu, www.tbmm.gov.tr/develop/owa/tbmm_basin_aciklamalari (Erişim tarihi: 20.11.2015).
Türkoğlu, Nurçay (2011) "Psikanaliz ve Sinema Üzerine", *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* içinde, haz. Murat İri, İstanbul: Derin.
Uluç, Güliz (2009) *Medya ve Oryantalizm*, İstanbul: Anahtar.
Ulusay, Nejat (2008) *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*, Ankara: Dost.
Ulusoy, Nilay (2013) "Every Family Has a Secret: My Father's Voice", *British Journal of Arts and Social Sciences*, 12(2): 222-34.
Uzuner, Barbaros (2000) *Engellileri Anlamak*, İstanbul: Esm - Engelliler Sanat Merkezi.
www.imdb.com/title/tt1548542/ (Erişim tarihi:12.6.2014).
www.sinematurk.com
Yalçın-Heckmann, Lale (2003) "Kimlikler Üzerine Pazarlık: Almanya'daki Farklı Türk Göçmen Kuşaklarının Medyadaki Yansımaları", *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat* içinde, haz. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, çev. Zeynep Yelçe, İstanbul: Metis.
Yamanoğlu, Melike Aktaş (2010) "Tüketim Toplumunda Genç ve Yoksul Olmak: Dışlanma Süreçleri ve Karşı Stratejiler", *Kültür ve İletişim: Culture & Communication*, Yaz, 13: 2, Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi.
Yanıkkaya, Berrin (2003) "Kısa ve Acısız ya da Uzun ve Acılı", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3: Karşılaşmalar* içinde, haz. Deniz Bayrakdar, İstanbul: Bağlam.
Yardımcı, Sibel ve Özlem Güçlü (haz., 2013) *Queer Tahayyül*, İstanbul: Sel.
Yaren, Özgür (2008) "Altyazılı Rüyalar: Avrupa Göçmen Sineması", Ankara: De Ki.
Yavuz, Deniz (2012) *Türkiye Sinemasının 22 Yılı: 1990-2011: Sayısal Verilerle 22 Yıllık Döneme Bakış*, İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı.
Žižek, Slavoj (1989) *The Sublime Object of Ideology*, New York ve Londra:

Verso.
— (1991) *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, Massachusetts ve Londra: MIT Press/October Book.
— (2002) *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2004.
— (2004) *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.
— (2011) "Sunuş: Toplumsalın Kalbindeki Film", *Filmlerle Sosyoloji* içinde, Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen, İstanbul: Metis, s. 11-15.

—

Dizin

33 Yıllık Direniş: Berfo Ana, Veysi Altay, 2013, 328
5 Nolu Cezaevi, Çayan Demirel, 2009, 327, 328
9, Ümit Ünal, 2002, 100

Abimm, Şafak Bal, 2009, 168, 182-3, 192, 195, 388
Acılar Paylaşılmaz, Eser Zorlu, 1989, 292
Adorno, Theodor W., 15, 151, 167, 217
Ağacıkoğlu, Cemil, 388
Ağır Roman, Mustafa Altıoklar, 1997, 293
Aile Şerefi, Orhan Aksoy, 1976, 151-2
Akar, Serdar, 100
Akasyalar Açarken, Memduh Ün, 1962, 387
Akın, Fatih, 235-42, 246-51
"aksanlı sinema", 115-6, 238-9, 251, 351, 358
Aksoy, Orhan, 387
Alper, Emin, 123, 139-41
Alper, M. Caner, 289-90
Altay, Veysi, 328
Althusser, Louis, 363
Altıoklar, Mustafa, 293
Amerikan rüyası, 218
Ana Dilim Nerede?, Veli Kahraman, 2012, 286, 338
anksiyete, 203, 207
Anneler ve Çocuklar, Orhan Eskiköy, Özgür Doğan, 2004, 116
Arabesk, Ertem Eğilmez, 1988, 387
Araf, Yeşim Ustaoğlu, 2012, 351-3
Arakon, Aydın, 291
Arendt, Hannah, 56-57, 72-73, 104
Ariç, Nizamettin, 316, 336-7
Aristoteles, 57, 166
arkaik baba, 356
Arslan, Mizgin Müjde, 113, 118, 323
As Good As It Gets, James L. Brooks, 1997, 392
Aslan Yavrusu, Hulki Saner, 1960, 291
ataerkil, 126, 291-2, 300, 368
Ataman, Kutluğ, 293, 297
Auschwitz, 318, 325, 327
auteur, 200
Avanta Kemal, Uğur Duru, 1964, 291
Avatar, James Cameron, 2009, 380, 385
Ax (Toprak), Kazım Öz, 1999, 316-7
Aydın, Tayfur, 113
Azadîya Wenda (Kayıp Özgürlük), Umur Hozatlı, 2011, 339-40
azınlık nostaljisi, 200-4, 208, 210-1
azınlık sineması, 11, 12, 18, 113-20, 199-211, 213-33, 235-51
azınlıklar, 11, 18, 100, 214-5, 221, 270, 374

Babam ve Oğlum, Çağan Irmak, 2005, 168, 177, 198r, 199, 201, 204-5, 207, 391
Babamın Sesi, Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan, 2012, 113-7, 119, 255, 258, 262, 272, 276, 284, 285, 323
Bachelard, Gaston, 145, 202, 347

Bad Boy Bubby, Rolf de Heer, 1993, 386
Baker, Ulus, 68-71, 116, 320
Bakhtin, Mikhail, 238, 242, 244, 246, 249
Bal, Şafak, 388
Başarır, İlksen, 388
Başka Dilde Aşk, İlksen Başarır, 2009, 388
Baudelaire, Charles, 83
Bauman, Zygmund, 124, 135, 157
Baydemir, Piran, 324
Bazin, Andrè, 31-32
Beauvoir, Simon de, 75
belgesel film, 67, 69, 71, 80, 95, 323
Benim Çocuğum, Can Candan, 2013, 66, 77, 85-87, 87r, 90, 92-95
Benim Dünyam, Uğur Yücel, 2013, 388-90
Benjamin, Walter, 80, 334
benlik imgesi, 184, 191, 244, 246, 351, 356, 359
Beş Vakit, Reha Erdem, 2006, 26-27n
Beyza'nın Kadınları, Mustafa Altıoklar, 2006, 169, 194, 196
Bezar, Miraz, 330
Binay, Mehmet, 288r, 290, 297r, 309r
Bir Millet Uyanıyor, Ertem Eğilmez, 1966, 219
Birlikte, Orhan Eskiköy, Özgür Doğan, 2006, 116
biyopolitika, 148
Bizim Aile, Ergin Orbey, 1975, 151-2
Blanchot, Maurice, 70, 316
Bonitzer, Pascal, 32, 281-2, 284
Born on the Fourth of July, Oliver Stone, 1989, 380
Bornova Bornova, İnan Temelkuran, 2011, 360-77
Bourdieu, Pierre, 72-73, 88, 362-3, 371-4
Bulutları Beklerken, Yeşim Ustaoğlu, 2003, 96r, 97-98, 100-2, 106-11, 109r, 116, 216, 345, 348-54, 357
Burch, Noël, 25-27
Butler, Judith, 74-75, 91, 166, 298, 302
Butterflies are Free, Milton Katselas, 1972, 385
"büyülü gerçekçi", 207, 210

Camera Obscura, Çağla Zencirci, Guillaume Giovanetti, 2010, 388, 389
Camus, Albert, 395, 401
Candan, Can, 86
"cansızlığın bilinci", 175
Cennet, Biray Dalkıran, 2007, 168, 183, 185, 185r, 196
Ceylan, Nuri Bilge, 203, 313, 343-4
Chaplin, Charles, 385
Cilalı İbo, Osman F. Seden, 1959, 291
cinsel azınlık, 70, 74-75, 93, 140, 214-5, 304, 379
cinsel yönelim, 289, 295, 297-8, 310-1, 380
cinsiyetçi ideoloji, 300
cinsiyetçilik, 74, 291, 298, 300
City Lights, Charles Chaplin, 1931, 385
Close-up Kurdistan, Yüksel Yavuz, 2007, 324
Coming Home, Hal Ashby, 1978, 380
Cronenberg, David, 274
Cumhuriyet dönemi, 370, 374
Cüceloğlu, Doğan, 366, 368, 370

çapulcular, 140
Çınar, Ali Kemal, 339
çoğul kişilik, 169, 194
çoğunluk, 141, 205, 235
çoğunlukçu, 136

Dalkıran, Biray, 183
Dar Alanda Kısa Paslaşmalar, Serdar Akar, 2000, 100, 203
Dasein, 54, 158
Debord, Guy, 175
Dedemin İnsanları, Çağan Irmak, 2011, 199, 201, 204-7, 205r, 211
Deleuze, Gilles, 25, 26, 37, 42, 71, 76, 87, 95, 135, 169-70, 172, 184, 314
Deliliğe Övgü, Erasmus, 173
delilik, 165-97, 316-7
Demirel, Çayan, 327, 329
Demirkubuz, Zeki, 100, 203, 313, 343, 344
Demokrat Parti, 221, 224, 226, 229, 233
demokratik açılım, 338-9
deneysel film, 199
dengbêj, 319-20
Deren, Maya, 275
Derrida, Jacques, 34, 42, 79, 92, 135
Dersim 38, Çayan Demirel, 2006, 324, 329
Dersim katliamı, 101
determinizm, 86
devletin ideolojik aygıtları, 115, 362-4
"dışarlıklı", 134, 139
dialogizedheteroglossia, 246, 249
diaspora, 116, 238-9, 250
Diaspora sineması, 11, 236, 238-9, 250
diegetic, non-diegetic, 99
dilbilim, 38, 287
Dink, Hrant, 106
DİSK, 365
Doğan, Özgür, 113, 116-7, 119
Doğan, Zeynel, 113, 116, 256, 260, 263, 275, 280, 323
Dol, Hiner Saleem, 2006, 335
Dul Bir Kadın, Atıf Yılmaz, 1985, 292
Duru, Süreyya, 219
Duvara Karşı, Fatih Akın, 2004, 237,244-6, 245r, 249
Düş Gezginleri, Atıf Yılmaz, 1992, 292

Eco, Umberto, 66
egemen ideoloji, 72, 147, 151, 201, 311, 313-4, 340, 363, 368
Eğilmez, Ertem, 151, 219, 387
empati, 20, 103-7, 119, 228, 275, 315
Engizisyon, 178
Erasmus, 173
Erdem, Reha, 17, 25-29, 32
erkek egemenliği, 29, 51-52, 62, 86-94, 126, 128-30, 132, 201, 203, 231, 300
erkeklik kurgusu, 126, 130, 210, 221, 294, 297-8, 300-11
Erksan, Metin, 291
Ermeni kıyımı, 101
Ertuğrul, Muhsin, 290
Eskiköy, Orhan, 19, 113, 116-7, 256, 275
estetik, 69, 116-7, 144, 341
eşcinsel karakterler, 75, 290-301
Eşkıya, Yavuz Turgul, 1996, 100
Ez Firiyam Tu Ma Li Cih (*Ben Uçtum Sen Kaldın*), Mizgin Müjde Arslan, 2012, 118, 286, 323

Faîlî Dewlet (*Faili Devlet*), Veysi Altay, 2012, 66
fallik, 39, 41-42
fantazma, 40n, 91, 358
fantazi, 126, 144, 202-3, 211, 355
farkındalık, 218
Fecîra, Piran Baydemir, 2013, 324
feminist hareket, 85, 292
feminist kuramlar, 75

Fıstık Gibi Maşallah, Hulki Saner, 1964, 291
fiziksel şiddet, bkz. şiddet
flashback, 109-10, 208
Forrest Gump, Robert Zemeckis, 1994, 380
Fosforlu Cevriye, Nejat Saydam, 1959, 291
Fotoğraf, Kazım Öz, 2001, 336, 338
Foucault, Michel, 14, 21, 70, 73, 75-76, 90, 148-9, 167-8, 171, 174-6, 184-6, 188, 308
Freire, Paulo, 86, 94, 366, 370, 375
Freud, Sigmund, 38, 42, 75, 168-9

Gasset, Ortega Y., 74
Gece Melek ve Bizim Çocuklar, Atıf Yılmaz, 1993, 293
Gelecek Uzun Sürer, Özcan Alper, 2011, 118, 286
Gen, Togan Gökbakar, 2006, 188, 191, 196
gestalt, 27n
getto, 242-3
Gezi eylemcileri, 140
Ghobadi, Bahman, 335, 337
Giddens, Anthony, 382
Giovanetti, Guillaume, 388
Giritlioğlu, Tomris, 216, 221, 225-6, 232-3
Godard, Jean-Luc, 116, 289
göçebe, göçebelik, 133-9, 143, 343-4
Gökbakar, Togan, 188
Gören, Şerif, 219
görünürlük, 11, 20, 70-71, 123, 147, 237-8, 326
"gösteri toplumu", 175
günah keçiliği, 18, 123, 132, 140, 143, 374
gündelik hayat, 68-69, 78, 80, 94, 163, 348-9, 381, 396
Gündoğan, Nezahat, 329
Güneşe Yolculuk, Yeşim Ustaoğlu, 1999, 351-3, 357
Güneşi Gördüm, Mahsun Kırınızıgül, 2009, 293
Güney, Yılmaz, 66, 100, 215n, 279
Gürses, Muharrem, 219
Güz Sancısı, Tomris Giritlioğlu, 2008, 212r, 216, 221, 224-33, 229r, 231r

habitus, 88
halis şiddet, 56
Hamam, Ferzan Özpetek, 1997, 293
Haremde Dört Kadın, Halit Refik, 1965, 291
hayali düşman, 115, 132, 140, 145
Hayaller Birer Kırık Ayna, Orhan Eskiköy, Özgür Doğan, 2001, 116
Hayat Var, Reha Erdem, 2008, 24r, 25, 26n, 30-32, 34, 39r, 41r
"Hayata Dönüş" operasyonu, 140
hegemonik erkeklik, 126, 132, 292, 300, 303
Heidegger, Martin, 53-55, 158
heterologissia, 238
heteroseksüel hegemonya, 85
hiper-realizm, 32-33
Hiroşima Sevgilim, Alain Resnais, 1959, 275
Hitchcock, Alfred, 274
Hollywood nostalji sineması, 200, 202
Holokost, 274, 316, 322, 326-7
homofobi, 74, 77, 293-311
homofobik söylem, 19, 311
Horkheimer, Max, 167
Hz. Ömer'in Adaleti, Osman F. Seden, 1973, 219
Hz. Yusuf'un Hayatı, Muharrem Gürses, 1965, 219

Ibsen, 136
Illich, Ivan, 58-59
Independent, 305
Irmak, Çağan, 177, 199-201, 203-4, 206-8, 210-1, 391, 402
Issız Adam, Çağan Irmak, 2008, 201, 204

ideolojik iklimlendirme hayaleti, 364
İhtiras Fırtınası, Halit Refik, 1983, 292
İki Dil Bir Bavul, Orhan Eskiköy, Özgür Doğan, 2008, 112r, 116-8, 280
İki Gemi Yan Yana, Atıf Yılmaz, 1963, 291
İki Genç Kız, Kutluğ Ataman, 2005, 293
İki Tutam Saç: Dersim'in Kayıp Kızları, Nezahat Gündoğan, 2010, 312r, 329, 329r
inziva, 352, 359
İpekçi, Handan, 100

Jameson, Fredric, 199, 202, 207, 289
Janjan, Aydın Sayman, 2007, 168, 178-9, 179r, 181, 192
Jaws, Steven Spielberg, 1975, 46
jouissance, 39, 43

"kafadaki tekerlek", 365
Kahraman, Veli, 286, 338
Kambur, Atıf Yılmaz, 1973, 387
Kaplanoğlu, Semih, 343-4
Kara Murat: Fatih'in Fedaisi, Natuk Baytan, 1972, 219
Karanlıktakiler, Çağan Irmak, 2009, 168, 191-2, 196, 199, 201, 206, 209-11
karnavalesk, 242-3
Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, Ahmet Uluçay, 2002, 168, 193, 195
Kellner, Douglas, 175, 235, 331
Kelebeğin Rüyası, Yılmaz Erdoğan, 2013, 203
Kemalizm, 278n, 362n
kentsel mekân, 156
Kınalı Yapıncak, Orhan Aksoy, 1969, 387
Kırmızıgül, Mahsun, 201, 293
Kısa ve Acısız, Fatih Akın, 1998, 237, 242-6
Kierkegaard, Søren, 54-55
Kiss Of The Spider Woman, Héctor Babenco, 1985, 392
kitle iletişim araçları, 216-8, 271-2
Klamek ji bo Beko (*Beko'nun Türküsü*), Nizamettin Ariç, 1992, 316, 336-7
kolektif bellek, 123, 126, 216-9, 264, 273, 345, 349, 357-8, 362
ayrıca bkz. travmatik bellek
kolektif bilinçdışı, 358
kolektif kimlik, 215, 362-4
kolektif paranoya, 124, 133, 145
korku kültürü, 364, 367-8, 374, 377
Korkut, M. Sait, 339
Kosmos, Reha Erdem, 2010, 26-27n, 169, 177
kurmaca belgesel, 321-3
Kusursuzlar, Ramin Matin, 2013, 44r, 45-46, 53, 55r, 58, 59r, 61r, 62
kültürel bellek, 220, 260, 263
kültürel sermaye, 371, 372
kültürlerarası, 238, 251
küresel kapitalizm, 25, 27, 239
Kürt sineması, 314-6, 319-22, 337-40
Kürt sorunu, 139, 316, 324, 335-6, 338
Kwakiut kültürü, 176

Lacan, Jacques, 32-33, 38-40, 42-43, 97, 165, 269
Laclau, Ernesto, 74
Lanzmann, Claude, 325-7
Leblebici Horhor, Muhsin Ertuğrul, 1923, 290
Levinas, Immanuel, 14, 79, 138
LGBT, 89-90, 93, 297
Lola ve Bilidikid, Kutluğ Ataman, 1999, 293

Madımak katliamı, 140
Mahalleye Gelen Gelin, Osman F. Seden, 1961, 151
Malkoçoğlu, Süreyya Duru, 1966, 219
Malcolm X, 73
Maori mitolojisi, 59
Maraş katliamı, 114, 116, 256, 270, 276, 284-5
marjinal sinema, 43
Marnie, Alfred Hitchcock, 1964, 274
Masumiyet, Zeki Demirkubuz, 1997, 100
Matin, Ramin, 45
maxima moralia, 375
medya, 77, 81, 84, 93, 106, 149-52, 154, 215-6, 263, 314, 328, 332, 338, 383-5, 388
"mesafe", 69
Meshes of an Afternoon, Maya Deren, 1943, 275
metaforik anlatım, 315, 330-2, 335-6
metonimik anlatım, 331
militarist, 137, 142, 307
Min Dît (Ben Gördüm), Miraz Bezar, 2009, 315, 321r, 330-3, 331r, 339
minör edebiyat, 26
mistik yazı makinesi, 42
mitik şiddet, 333n, 334
mnemotop, 324
modernizm, 92
Moffatt, Tracey, 275
muhafazakârlık, 299, 308
muhalif bellek, 225
mutlak hafıza, 42
mübadele, bkz. nüfus mübadelesi
My Left Foot, Jim Sheridan, 1989, 380

Naficy, Hamid, 116, 236, 239, 251, 337, 351-2
namus cinayeti, 294, 305, 307
Nietzsche, Friedrich, 31, 135
Night and Fog, Alain Resnais, 1955, 275
Night Cries: A Rural Tragedy, Tracey Moffatt, 1989, 275
Niwemang (Yarım Ay), Bahman Ghobadi, 2006, 337
Nora, Pierre, 217, 264-5
Nora, Ibsen, 136
nostalji, bkz. azınlık nostaljisi
nostalji endüstrisi, 323
nüfus mübadelesi, 98, 107, 207, 213, 215, 330

object petit à, 38, 40
objektif kimlik, 250, 251
objektiflik, 68, 324, 340
Ofsayt, Reyan Tuvi, 2010, 64r, 66, 77-79, 81, 81r, 84, 95
Oh Olsun, Ertem Eğilmez, 1973, 151
Orbey, Ergin, 151-2
Orphan, Jaume Collet-Serra, 2009, 385
orta sınıf, 160, 346, 348

Ökten, Zeki, 219
Öteki, 11-12, 14, 38, 72-75, 77, 79, 81, 105, 113, 124-5, 140, 145, 165, 167 vd., 213-6, 237, 240-2, 248, 289 vd., 374-5
ötekileştirme, 165, 174, 176, 187,

214, 388
Öz, Kazım, 113, 316, 336
özdeşleşme, 68, 130, 184, 275, 356
Özgentürk, Ali, 219
öznellik, 318
Özpetek, Ferzan, 293
Özür Dilerim, Cemil Ağacıkoğlu, 2013, 388, 390

Pandora'nın Kutusu, Yeşim Ustaoğlu, 2008, 100, 340, 342r, 347-59
performatif, 90, 333-4
Pirselimoğlu, Tayfun, 152-9, 161, 163
Platon, 190
platonik aşk, 292
politik sinema, 116, 313-4
Pontalis, J. B., 65
popüler kültür, 344
popüler nostalji filmi, 200, 203, 211
postmemory, 322
Prensesin Uykusu, Çağan Irmak, 2010, 199, 201, 204, 206, 208
Press, Sedat Yılmaz, 2010, 316, 339
propaganda, 215, 218
Proust, Marcel, 37n
Pus, Tayfun Pirselimoğlu, 2010, 157-63, 159n

queer kuramı, 290

Rabia, Süreyya Duru, 1973, 219
Rain Man, Barry Levinson, 1988, 380
Rêç (*İz*), Tayfur Aydın, 2011, 314-5, 315r, 332-3, 336-7
Refik, Halit, 291, 292
resmi ideoloji, 120, 325
resmi tarih, 65, 68, 113, 219, 224-5, 232, 264, 320-1
Resnais, Alain, 275
Rıza, Tayfun Pirselimoğlu, 2007, 153-6, 153r, 162
röntgencilik, 258, 274

Saç, Tayfun Pirselimoğlu, 2010, 146r, 160-63
Sadece Sen, Hakan Yonat, 2014, 388, 390-1
Saklı Yüzler, Handan İpekçi, 2007, 100 100
Saleem, Hiner, 335
Salkım Hanımın Taneleri, Tomris Giritlioğlu, 1999, 100, 216
sanat sineması, 199-200, 203
Sancı, Orhan Eskiköy, Özgür Doğan, 2004, 116
Saner, Hulki, 291
Sarhoş Atlar Zamanı, Bahman Ghobadi, 2000, 335
Savaşın Tanıkları, Sami Solmaz, 2012, 328
Scent of a Woman, Martin Brest, 1992, 380
Seden, Osman F., 151, 219, 292
Sekula, Alan, 25-27
self-reflexive, 248
Sen Türkülerini Söyle, Şerif Gören, 1986, 219
Ses, Zeki Ökten, 1986, 219
Shoah, Claude Lanzmann, 1985, 325-8
sıkıyönetim, 223, 365
Simmel, Georg, 147, 238, 244
sinematografik gerçeklik, 69
sinematografik imge, 69
sinematografik mekân, 183
Sisifos efsanesi, 401
Solmaz, Sami, 328
söylem stratejisi, 355
sözlü gelenek, 319-20, 337
sözlü kültür, 286, 319-20
Spellbound, Alfred Hitchcock, 1945, 274
stereotipleştirme, 32, 93, 189, 193,

196, 215, 228
Su da Yanar, Ali Özgentürk, 1987, 219
Sûfi geleneği, 343

şiddet, 16, 29, 50-58, 72, 74-75, 77, 90, 93, 132-3, 155, 225, 243-4, 246, 270, 295, 305-9, 332-4, 366, 384, 399-400
şizoid birey, 182, 191
Şoför Nebahat, Metin Erksan, 1960, 291

Tabutta Rövaşata, Derviş Zaim, 1996, 200
Tamam mıyız?, Çağan Irmak, 2014, 378r, 381, 391-403, 395r
tekinsiz, 128, 144-5, 155, 243, 286, 290, 339, 352
temel kişilik, 361, 364-7
Temelkuran, İnan, 361, 365
Temple Grandin, Mick Jackson, 2010, 386
Tepenin Ardı, Emin Alper, 2012, 122r, 123-45, 127r, 141r
The Best Years of Our Lives, William Wyler, 1946, 385
The Brood, David Cronenberg, 1979, 274
The Eighth Days, Jaco Van Dormael, 1995, 386
The Fly, David Cronenberg, 1986, 274
The Forgotten Space, Alan Sekula, Noël Burch, 2010, 25, 43
ticari sinema, 200-1
Titanic, James Cameron, 1997, 397
toplumsal belirlenim, 30, 138
toplumsal bellek, 257-60, 271, 273, 287
toplumsal cinsiyet, 75, 85, 90-91, 231, 302, 380
toplumsal gerçeklik, 289, 292, 305
travmatik belllek, 114-5, 216, 220
Turgul, Yavuz, 100
Tuvi, Reyan, 78, 82, 83
tüketim kültürü, 35, 150
tüketim toplumu, 150
Türk modernizmi, 155

"ucube", 307
Uluçay, Ahmet, 168
ulusal kimlik, 231, 235, 237, 362, 364
Umut, Yılmaz Güney, 1970, 279
Ustaoğlu, Yeşim, 97, 100, 107, 109-10, 113, 216, 343-6, 351-3, 356-9

"Üçüncü Alan", 240-1
Ün, Memduh, 387
Ünal, Ümit, 100

varoluş, 12, 14-15, 84, 86-87, 89-90, 92, 134-6, 143, 169-70, 191, 283, 380, 393-5, 402-3
Ver Elini İstanbul, Aydın Arakon, 1962, 291
Vertov, Dziga, 69-70
"Vicdan ve Ölüm Üçlemesi", Tayfun Pirselimoğlu, 152, 157-63
ayrıca bkz. *Rıza*, *Pus* ve *Saç*.
Vizontele, Yılmaz Erdoğan, 2001, 203

Wallerstein, Immanuel, 74
Wenda, Abdullah Yaşa, Ali Kemal Çınar, M. Sait Korkut, 2010, 339
western, 128
Wiseman, Frederick, 148
X-Men, Bryan Singer, 2000, 380

yabancılaşma, 185, 188-9, 192, 215, 294, 315, 352, 355, 357, 339, 366, 396

yapıbozum, 86, 92
yasanın şiddeti, 334
Yassıada Duruşmaları, 224
Yaşa, Abdullah, 339
yaşam tarzı, 12, 57, 133, 218
Yaşamın Kıyısında, Fatih Akın, 2007, 237, 247-9
Yavuz, Yüksel, 324
Yazı Tura, Uğur Yücel, 2004, 347
yersiz-yurtsuzlaşma, 37, 176
Yeşilçam sineması, 199-201, 208-9, 214-5, 219, 227-9, 380, 387, 391
yeti yitimi 381-9, 394, 398-400, 403
Yılmaz, Atıf, 29, 292, 387
Yılmaz, Sedat, 113, 316
Yol, Yılmaz Güney, 1982
Yonat, Hakan, 388, 390
Yunan mitolojisi, 60, 62, 172
Yücel, Uğur, 347, 356
"yüzeysel iletişim laneti", 15

Zaim, Derviş, 344
zamanın başkalığı, 29-30
Zapatista, 57
Zencirci, Çağla, 388
Zenne, M. Caner Alper ve Mehmet Binay, 2012, 288r, 289-311, 297r, 309r
Žižek, Slavoj, 32, 40-41n, 289
Zorlu, Eser, 292

—

Gözdeki Kıymık

Kadınlar ve genç kızlar, azınlıklar, Kürtler, kent yoksulu genç erkekler, yerlerinden yurtlarında edilip büyük kentlere tıkıştırılanlar, Afrikalı göçmenler, eşcinseller, deliler, travma mağdurları, yaşlılar, ailesini katliamlarda kaybetmiş olanlar, kötü bir eğitimin içinde yönünü kaybeden genç insanlar, engelliler... — yani başarılı, "normal" erkek dışında kalan büyük çoğunluk.

Bütün bu madunlar Türkiye sinemasının son dönem filmlerinde kendilerine daha önce görülmemiş ölçüde yer buldular. Tamamlayıcı bir tarzda, yan karakterler ve anlatılar olarak ya da ideolojileri aklamak üzere çarpıtılmış imgeleriyle değil, ana karakterler olarak, kendi seslerine daha yakın seslerle filmlerin merkezine yerleşerek.

Adorno'nun "Gözünüzdeki kıymık en iyi büyüteçtir" sözünden adını alan kitap, bu değişimin çeşitli veçhelerini görünür hale getirerek, eleştirel bir değerlendirmeye girişiyor. Madunları ve maduniyet imgelerini filmler üzerinden ele alan bu incelemeler, bu yeni sinemasal muhayyilenin imkânlarını ve sınırlılıklarını görüntü, ses ve anlatı açısından irdelerken, aynı zamanda Türkiye toplumuna dair önemli bir kültürel, sosyolojik bilgi de üretiyorlar.



Metis Sanatlar ve İnsan | Sinema
ISBN-13: 978-605-316-037-3

9 786053 160373

Metis Yayınları
www.metiskitap.com

KATKILAR

Mahmut Mutman

Berrin Yanıkkaya

Sıdıka Yılmaz

Özlem Köksal

Ahmet Ergenç

Hüseyin Köse

Özgür İpek

Gökhan Gültekin

Özge Özdüzen

Dilara B. Gülpınar

Gülçin Ç. Öztürk

Deniz M. Kablamacı

Sevgi Kesim Güven

Delal İpek

Ahmet Oktan

Hakan Ün

Nergiz Gündel