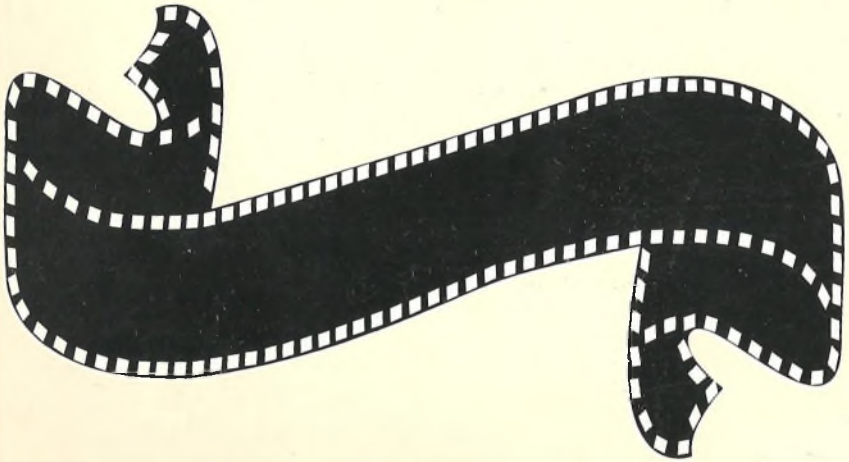
TÜRK SİNEMASINDA DEMOKRASİ KAVRAMININ GELİŞMESİ



OĞUZ ONARAN NİLGÜN ABİSEL
LEVENT KÖKER ESER KÖKER

T.C.
KÜLTÜR BAKANLIĞI
DEMOKRASİ KLASİKLERİ

TÜRK SİNEMASINDA DEMOKRASİ KAVRAMININ GELİŞMESİ

T.C. KÜLTÜR BAKANLIĞI YAYINLARI / 1671
Yayımlar Dairesi Başkanlığı
Demokrasi Klasikleri Dizisi / 5

TÜRK SİNEMASINDA DEMOKRASİ KAVRAMININ GELİŞMESİ

Prof. Dr. Oğuz ONARAN
Prof. Dr. Nilgün ABİSEL
Doç.Dr. Levent KÖKER
Yrd. Doç. Dr. Eser KÖKER

© T.C.KÜLTÜR BAKANLIĞI, 1994/ANKARA
ISBN 975-17-1219-X
Kapak Düzeni / Sinan KARAERKEK

Birinci Baskı, 10.000 adet

T.C. KÜLTÜR BAKANLIĞI MİLLÎ KÜTÜPHANE BASIMEVİ
ANKARA - 1994

Üreten ve yaratan, faydalılık bilincine sahip insanın bu işlevleri yerine getirirken geçen sürede ortaya koyduklarını güvenceye alabilmek için gereksinim duyduğu sosyal kurumlar içinde bazı değerler vardır ki önemle öne çıkarlar. Bunların en başta gelenleri eşitlik, serbest katılım ile temel hak ve özgürlüklerdir.

Demokratik değerler olarak adlandırılan bu değerler, insanın geleceğine yönelik üretiminin veya yaşamının güvencesidir. Bu tür kavramları kesintiye uğratmadan sürdürerek geliştiren bilince ve toplumsal deneyimlere toplum bilimciler, demokrasi kültürü adını veriyorlar.

Çağlar boyunca farklı dil, din ve ırkların geliştirmeye çalıştıkları demokrasi denilen hak ve özgürlükler dizisi, en azından isim olarak kimi zaman anlamı dışında da kullanılmış, askeri totaliter ya da sınıf baskıcı hatta monarşik ve teokratik toplumlarca da sahiplenilebilmiştir. Oysa insanlık tarihi boyunca gerçek anlamda demokrasinin ilk koşulu, her durum ve düzeyde bireylerin temel hak ve özgürlüklerinin korunması, halkın yönetime katılması, azınlıkta kalanların da zaman içinde yönetime gelme olanağının sürebilmesidir. Gerçek anlamda çoğulcu sivil, özerk toplumlarda demokrasinin gereği olarak bugüne veya geleceğe ilişkin kararları bireyler veya bireylerin temsil yetkisi verdiği seçilmiş temsilcileri verir. Demokrasi geleneğine sahip toplumlarda, toplum adına hareket eden toplum sözcülerinin üzerinde hiçbir güç olamaz.

İnsana özgü en önemli erdemlerden biri, kişilik haklarının ve sosyal hakların güvencesi olan sivil toplum kurumlarıdır. İşte bu kurumların varlığı ile doğrudan ilgili olan demokrasinin, insanların bireysel ve toplumsal isteklerine yanıt verebilecek çözümler üretmesi gerekir. Fakat devlet mekanizması adına, çözüm adına üretilenlerin, bireysel ve toplumsal özgürlüklerin, diğer demokratik kurum ve kavramların önüne de geçmemesi gerekir. Çünkü böyle bir çözümün bir zorlama ve ardından da demokratik kurumları askıya almak olacağı da unutulmamalıdır.

Çağdaş, özgür düşünen, geleceğinden umutlu, sağlıklı ve kişilikli bir dünya görüşüne sahip, bugünün ve geleceğin kuşakları geleceğe daha hazırlıklı olmak zorundadır. Bu nedenle, insanın geçmişten bugüne geçirdiği düşünsel ve kültürel gelişimi izlemesi için yayımlanan Demokrasi Klasikleri Dizisi, geleceğin birikimli, aydın, toplumlararası ilişkilere hazır, genç kuşakların başlıca kaynağı olacak yapıtlardan seçilmiştir.

Bu dizi ile ulusal kültüre sahip çıkan ancak toplumsal duyarlılığı ve evrenselliği gözardı etmeyen, çağdaşlaşma ve demokratikleşme ülküsüne bağlı, geniş ufuklu kuşakların yetişmesine katkıda bulunulması amaçlanmıştır.

Timurçin SAVAŞ
Kültür Bakanı

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ IX
GİRİŞ
Demokrasi Kavramı ve Türk Filmleri
Levent KÖKER 1

PARLAK IŞIKTAN YOKSUN ALACAKARANLIĞIN FİLMLERİ
Türk Filmleri ve Demokrasi
Oğuz ONARAN 15

NASIL YAŞIYOR NASIL DÜŞLÜYORUZ?
Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi
Nilgün ABİSEL 74

BİLİNMEK İSTENMEYEN BİR ÖYKÜ
Türk Filmlerinde Kadın ve Demokrasi İlişkisi
Eser KÖKER 133

SONUÇ:
Türk Filmlerinde Demokrasi Temaları
Levent KÖKER 167

ARAŞTIRMA KAPSAMINDA DEĞERLENDİRİLEN FİLMLER 174

SUNUŞ

"Frigo, buz; leblebi, çekirdek, gazoz ..." İlk gençlik yıllarını 1960'larda yaşayanların belleklerinde, evden taşınan minderlerin yumuşattığı tahta iskemleler üzerinde bahçe sinemalarında geçirilen saatlerin anılarını canlandıracak bir tekerleme. Bu yıllar, her türden sinema salonunun önünde uzayıp giden kuyruklar, aile matineleri, karaborsa biletler, hep birlikte atılan heyecan çığlıkları ya da alkışlarla zenginleşen bir sinema evreni yaratmıştı Türkiye'de.

Batılı ülkelerde, yirminci yüzyılın ilk yarısını kaplayan süreç Türkiye'de 1950'lerden başlayarak 1970'lerin ilk yıllarına dek sürdü. Seyirci, salon, film yapım sayıları hızla arttı, sinema günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası haline geldi. Türkiye yıllık film yapım sayısı açısından kendinden umulmayacak bir biçimde ilk sıralara yükseldi, ABD, Japonya, Hindistan ve Filipinler'le adeta rekabete girdi. Aynı dönem içinde salonlarda gösterilen yabancı filmlerin sayısı da benzer biçimde arttı. Ancak, sinema Türkiye'de her zaman "ucuz" oldu. Bilet fiyatları ve yapım maliyetleri açısından ortaya çıkan bu ucuzluk, ithal edilen ya da yapılan filmlerin niteliğini belirlerken; halkın ucuz eğlencesi olarak tanımlanması da sinemanın kültürel ve sanatsal statüsünün uzun zaman en alt düzeyde kalışına neden oldu. Yerli filmciliğin kendi itibarını kanıtlama konusundaki başarısızlığıyla yeni rakiplerin ortaya çıkışı birleşince Türk sinemasının bugün içinde bulunduğu durum kaçınılmaz hale geldi.

Bir dönem geniş kitlelerle sıkı ve derin bir bağ kuran Türk sineması, beş bini aşan sayıda film üretmiş bulunuyor. Ellilerin sonlarına doğru ivme kazanmış olan film yapımı, altmışlarda büyük bir hızla arttı. Bir yandan seyirci ve salonların, öte yandan film sayısının artışı, yeni insanlar,

yeni konular gereksinimi yarattığından, Yeşilçam pek çok genç sinemacıya kucak açtı. Yenilik gereksinen filmcilik, yeni Anayasa'nın özgürlükler çerçevesi içinde zenginleşmeye başlayan fikir ikliminden de etkilendi. Bu dönem, Türkiye'nin "demokrasi" kavramına ilişkin tartışma ve sorgulamaların artan oranda hayatın içinden yapılmaya başlanmasına tanıklık etmiştir. Özgürlük, eşitlik, siyasal baskı, direnme hakkı gibi konular bu çerçeve içinde gündemi işgal eder olmuşsa da, askeri otoritenin siyasal yaşam üzerindeki gücü, demokratik zihniyetin kendine özgü sağlıklı gelişimini büyük ölçüde etkilemiştir. Bir siyasal iktidara karşı, baskı yaptığı gerekçesiyle, gençlerin gösterilerini haklı bulan kamu oyu, kısa bir süre sonra silahlı kuvvetlerin müdahalesini de alkışlamak durumunda kalmıştır. "Ortak iyi"nin, bunun ne olduğunu bilen bir otorite aracılığıyla gerçekleşebileceğine yönelik düşünceler, ifade özgürlüğünü, hukuk devletini, ekonomik kalkınmayı tartışan zihinlerdeki yerini büyük ölçüde korumuştur. Ayrıca bu dönem, ortak iyi için kendini feda etmek gerektiğine ilişkin inancın ağırlık kazanmasıyla da nitelenebilir. Demokratik ortamın gerektirdiği, özerk, aklını kullanan birey yerine, kendini yalnızca bir bütünün parçası olduğunda anlamlı hissedebilen inançlı bir insan olmak anlam kazanmıştır. Kuşkusuz bu durum, her türlü köktenci hareketin, ne amaçla olursa olsun "kurtarıcı"lardan uzak kalamamasının, kısacası geleneksel otoriteryan ilişkilerin fazla sarsılmamasının nedenlerinden biridir. Ancak anılan dönemde gerek kırsal kesimde gerekse büyük kentlerin çevresinde hızla biriken kırsal kökenli nüfusun yaşamında bu tartışmaların fazla bir anlamı yoktu. Altmışlı yıllarda kente göçenlerde, dönemin -göreli- ekonomik istikrarının da etkisiyle, geleceğe yönelik beklentilerin gerçekleşeceği umudu yüksek olduğundan, asıl mesele, kente tutunmak, dağılmamak, kaybolup gitmemek, dolayısıyla da bunu sağlayan otoriteye iteaati sürdürmek, gecekondu ortamının cemaat yaşamını korumaktı. Bu düşünce ikliminin ve toplumsal manzaranın içindeki yerini alan Yeşilçam, popüler bir sinema olarak, günlük yaşamın her türlü sorunuyla, gündemdeki konularla teması hiç yitirmemiş, ancak ka-

çınılmaz biçimde "tutucu" olmuştur.[1] Keyifli düşler üretirken de, destanları ya da dini menkıbeleri sergilerken de, sisteme en köktenci eleştirileri yönelttiğini iddia ederken de bu çerçevenin dışına çıkamamıştır. Bu durum, popüler sinemaların tanımlayıcı özelliklerinden biri olduğundan Yeşilçam'a özgü sayılmamalıdır. Ancak, popüler kültür ürünlerinin de muhalif unsurlar içerdiği bilindiğinden, yerli filmlerin temsil ettikleri kurmaca dünyaların incelenmesi tutuculuğun sınır çizgilerini görmeye yardım edecektir.

Sinemanın demokrasiyle ilişkisi nasıl kurulabilir? *Sinemanın büyüsü aslında, insanoğlunun doğaya karşı direnme isteğinin aldatmacalı bir başarısı olmasından kaynaklanıyor. O anda orada olmayanı, onun benzerini yaparak varmış gibi göstermenin, yitip gitmiş olanın hâlâ burada olduğu yanılsamasına inanmanın, zamanı mekanı kopya ederek tekrar tekrar yaşama uğraşılarının bir sonucu sinema. Ardında yoğun bir istek ve çaba yatıyor. Sinema, ilkel dönemlerin büyü ve ritüellerinin, tüm sanatların yüzlerce yıllık biriktiminin, pek çok farklı bilimsel araştırmanın üzerine inşa edilmiş bir teknolojinin ürünü. Böyle olunca da, aşktan ölüme, yalnızlıktan birlik ve dayanışma ruhuyla ortak eylemde bulunmanın mutluluğuna, ihanete, çeşit çeşit baskıya, çaresizliğe yenilip teslim olmaya değin, insan yaşamının ve toplumsal ilişkilerin tüm boyutlarını içeriyor. Bir yandan sinemanın kendi, bir isteğin, arayışın ürünü; doğasından gelen özel-*

1 Mitler, masallar ve destanlar, hemen her zaman mevcut düzene gösterilen rızanın sürekliliğini sağlamanın hizmetinde olmuştur. Bunlar aracılığıyla toplum kendini kendine anlatmaya çalışmış; hakikatleri katlanılır hale getirerek, ilişkileri ve yaşam koşullarını ne denli acımasız olursa olsun meşrulaştırmaya yönelmiştir. Geleneksel anlatılar yaşanan günlük maddi gerilimleri yumuşatmakta; yaşananların aşikâr gizemini anlamaya yardımcı olma iddiası yalnızca, bilinmeyeni bilinenle ilişkilendirmeyle son bulmaktadır. Dolayısıyla, bu anlatıların kurmaca dünyalarında yaşananı sorgulayıp tartışmak, yeni seçenekler sunmak yerine, yinelenenle, alışılmış olanla benzerlik kurulur. Bu açıdan popüler anlatılar sık sık stereotiplere ve uylaşımlara başvururlar. Popüler filmlerde o kültürün mevcut anlatısal gelenekleri arasında önemli bir etkileşim vardır. Bu filmler genel anlatısal temsiliyet sisteminin bir parçasıdırlar. Yeşilçam'ın "tutucu"luğu burada, bu anlamda değerlendirilmelidir.

likleri ona, hayatı ve ilişkileri gözlemenin, gözün görmediğini göstermenin bir yolu olma şansını veriyor. Dolayısıyla, eleştirinin en güçlü araçlarından biri. Öte yandan popüler sinema, kendi başına etkin olan, sıkı sıkıya örgütlenmiş bir kurum. Bu kurum, öteki toplumsal kurum ve süreçlerin içinde yerini almış, onlarla etkileşime girmiş, ekonomik ve kültürel gövdenin işlevsel bir parçası olmuş bulunuyor.

İşte bu yüzden bir ülkenin sinemasının işleyişiyle filmlerinde gözlenen tavırlar, o ülkedeki düşünce iklimi ve yaşam biçimiyle doğrudan ilişkili. Yaşamın örgütlenişi ve bu konudaki istekler, karşı çıkışlar, öneriler, kendine özgü bir biçimde sinema dünyasını inşa eder ve onun tarafından yeniden kurulur. Sinema kültürel bir biçim olarak toplumsal ve uluslararası yapılara entegre olmuştur ama, filmleri bu ilişkilerin doğrudan bir yansıtıcısı olarak görmek tek yönlü bir belirlenime işaret edeceğinden doğru değildir. Filmler kendi oluşum koşulları ve karmaşık yaratılış süreçleri sonucunda birer yansıma değil dolayımlama olarak ortaya çıkarlar. Bu nedenle bir ülkenin yaşam biçimiyle filmler arasındaki ilişkiyi incelerken film yapım mekanizmalarını, seyircinin niteliğini de ele almak, etkileşim süreçlerini vurgulamak gerekir. Artık demokrasiyi, belirli bir yaşam biçimini -örgütlenmiş her türlü insani ve kurumsal ilişkilerin tarzı- nitelemek, tanımlamak amacıyla kullanıyorsak, sinema endüstrisinin film üretme tarzı da değerlendirilmesi gereken önemli bir noktadır. Bir başka deyişle, birer metin olarak filmleri ele alıp bunlarda dünyanın nasıl temsil edildiğine ve bu kurmaca dünyalarda demokratik süreçlerin işleyip işlemediğini incelemeye geçmeden önce, bu metinleri oluşturan süreçlere de değinmek gerekmektedir.

Sinemayı, başka türlü değil de, bildiğimiz sinema yapan tarihsel ve toplumsal koşullardır ama, her zaman onun bu şeklinin dışında da biçimlenebileceğini ileri sürenler olmuştur. Yani yukarda da belirtildiği gibi sinema eleştirel bir araç da olabilir. Nitekim, ticari sistemin dışında kalmaya çalışan böylesi örnekler de vardır. Film yapmak, teknolojiye dayalı pahalı bir faaliyet olduğundan az ya da çok, sermaye ile bağlantısını koparamamaktadır. Sinema, bir yandan bireysel yaratma süreçlerinin içindeki yerini al-

dığından estetik kararlar için tek kişinin son sözü söyleme durumu ortaya çıkmış; öte yandan da, kapitalist endüstriyel üretim tarzının özelliği olan işbölümüne dayalı hiyerarşik yapı ve karar mekanizmaları, son sözün rakamlara ya da yapımcı firmanın, hatta onun sahibinin hedeflerine bağlanması sonucunu getirmiştir. Dolayısıyla, ticari sinemanın örgütlenme biçiminde, demokratik sayılabilecek bir işleyiş tarzı, hem ticari politikalarla, hem de "estetik" bireycilikle kesişememektedir. Ancak kuşkusuz, değişik karar verme aşamalarında, önceden belirlenmiş kurallar çerçevesinde, uzmanların görüşleri devreye sokulabilir. Ayrıca, sinema alanında çalışanlar, uzmanlıklarına bağlı olarak güçlü biçimde mesleki olarak örgütlenmeleri olanağına sahiptir. Böylece, bu örgütler aracılığıyla, uzmanlıkların tanımlanması, çalışma kuralları ve koşulları konusundaki çeşitli taleplerin ortaya konması, üyelerin haklarının korunması, ortaya çıkabilecek istismarların önlenmesi mümkündür.

Türk sineması açısından durum nedir? *Sinema ve demokrasi ilişkisi açısından her şeyden daha önemli olan bir nokta vardır ki, o da filmler aracılığıyla ifadenin sansür edilip edilmediğidir. Sansürün ekonomik güçlerden gelme olasılığına karşılık, tekelleşmeyi önleyici yasal önlemler alınabilmekte, çeşitli yerel kuruluşlardan ve kurumlardan destek fonlarıyla bir denge kurulmaya çalışılmaktadır. Yasalarla düzenlenen ve resmileşen sansür mekanizmaları ise, daha en baştan demokratik işleyiş ve demokratik ifade olasılığını ortadan kaldırmaktadır. Türk sinemasının bu çerçeveden incelenmesine, sansür konusuyla geçmek yararlı olacaktır. Çünkü demokratikleşmede önemli nirengi taşlarından biri kabul edilen 1961 Anayasasına filmlerin sansür edilemeyeceği ibaresinin konulması mümkün olmadığı gibi; Anayasa Mahkemesi 1963 yılında, yasa koyucunun böyle bir maddeye yer vermemiş olmasını, sansürü düzenleyen yasa maddelerinin Anayasaya aykırı olmadığı görüşünü oluştururken esas almıştır.*[2]

---

2 Özkan Tikveş, **Mukayeseli Hukukda ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü,** Fakülteler Matbaası, İstanbul, 1963, s. 56-59.

Türk sineması sansür baskısı karşında o denli çaresiz kalmış, sansür heyetlerinin tüzüklerde yer alan son derece esnek maddeleri gelişi güzel yorumlamalarına öylesine alışmış, bunların da dışında filmlerin illerdeki gösterimleri sırasında uğradıkları müdahalelerden öylesine bunalmıştır ki; zaman zaman, iyice netleşmiş kuralları yapımcıların kendileri özellikle ister olmuşlardır. Çünkü, ticari açıdan zaten yüksek olan risk payının daha da yükselmesini istememişlerdir. Zamanla, "sansür senaryosu" denilen ve çekilecek olandan oldukça farklı metinlerin devreye girdiği olmuşsa da, siyasal baskıların yoğunlaştığı dönemlerde bu yol ciddi bir tehlike haline dönüşmüş, ancak seks filmleri için kullanılabilmiştir. Çeşitli aşamalarda denetlenen filmlerin herhangi bir nedenle sansüre takılıp, yapım süresini aşması, yapımcılarla işletmeciler arasındaki anlaşmaları etkilediğinden, herkes böyle bir tehlikeyle karşılaşmamak için öncelikle kendi kendini denetlemeye başlamıştır. Bu durum yaratıcılığın her aşamasını etkilemiş, pek çok yeniliği ticari nedenlerle göze almak istemeyen yapımcıların bir de "sansür" zırhı arkasına sığınmasına olanak vermiştir. Hızlı üretim gereksinimi ve elde edilen maddi tatmin, uzun yıllar boyunca, çalışanların da bu konulara gerekli ilgiyi göstermemesinin nedenlerinden biridir. Büyüyen bir sektör olan sinemanın çalışanları uzun ömürlü mesleki örgütlerini kurmak konusunda da başarısız olmuşlardır. İlk mesleki örgütler, 1946'da (Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, Türk Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti) ticari çıkarlarını gözetmek zorunluğunu hisseden, sayısı yeni yeni artan ve para kazanmaya başlayan yapımcılar tarafından kurulmuştur.1950'lerle birlikte çeşitli dernekler, çalışma koşul ve kurallarını düzenlemek üzere, sinema dünyasında görünmüşlerse de -Örneğin, Film Teknisyenleri Sendikası (1954), Sine-İş Sendikası (1962)- hiçbiri etkinlik kazanamamış, birkaç hak arama hareketi -Acar Film Stüdyosu grevi (1976-1977), Ankara yürüyüşü (1978)- dışında etkili bir hareket gözlenmemiş, yeni anayasadan sonra bile, yasal olanaksızlıklar nedeniyle sendikal faaliyetler sınırlı kalmıştır. Bu durum, bir yandan çalışanlar arasında çok şikayet edilen "meslek etiği"nin sağlam biçimde oluşmasını

engellediği gibi, böyle bir etiğin yokluğu da birçok kişinin işine gelmiştir. Bu konuda da hakkaniyet sınırları içinde kalmak gerektiğinden, sosyal güvenceden tümüyle yoksun bir sektörde çalışanların yapımcılarca etkilenmeye açık olduğu da kabul edilmelidir. Ayrıca, "sinemacılık" eğitiminin usta-çırak ilişkisi içinde alınmasının bir ölçüde, itiraz ve önerilere pek nadir yer veren sınırlayıcı ilişkilerin kurulmasına, denenmişin getirdiği güvencenin rahatlığına kapılmaya ve farklılaşmayı engelleyici bir ortamın yaratılmasına etki ettiğini de vurgulmak gerekir.

Türkiye ekonomisinin ve toplumsal, siyasal çalkantılarının ortasında, sansürün, sağlık, vergi, gümrük, ithalat, kota gibi kavramların dışında göz ardı edilmiş olan yerli filmcilik faaliyetlerine, gizli kapaklılığın, kaçırıp kotarmaların sızmasına, kazanılanların sektör dışına aktarılmasına ya da har vurup harman savrulmasına, para olmadan film yapmanın yollarının geliştirilmesine şaşmamak gerekir. Böylesi bir ortamda, ücretini alamama ya da işten atılma halinde hak aramayı engelleyen -sözleşmesiz çalıştırma, kara liste vb.- tehditler varken, kişisel kaprislerle sanatçı kadro rahatça değiştirilebilirken, kararlara katılma vb. taleplerin yapılmasını beklemek yanlış olacaktır. Bunlarla bağlantılı olarak, özellikle orta ve küçük boyutlu firmalar açısından bir de, "düşük maliyet-büyük kâr" anlayışının yarattığı kısıtlamaları vurgulamak gerekmektedir. Bu anlayış, estetik niteliklerden öte, çalışanların hayatını da etkileyen bir noktaya varması açısından da önemlidir. Nitekim, her hangi bir sigortaya bağlanmayan figüran ve işçilerden bazıları, uğradıkları iş kazaları sonucu - ağaçtan düşme, elektrik çarpması gibi- sakatlandıktan sonra tümüyle çevrelerinin iyilikseverliğine mahkûm kalmışlardır. Düşük maliyet anlayışının zorunluluğu ve cazibesi, çok sayıda küçük şirket kurulmasına da olanak vermiş, bu durum "yapımcının dediği olur"un kesinleşmesini sağlamıştır. Yetmişlerin sonlarına doğru çalışanların haklarına sahip çıkma konusunda gösterdikleri hassasiyet, Türkiye'deki genel sendikal faaliyetlerin zincirine sinemayı da katmış; ancak, hemen arkasından 12 Eylül gelmiştir. Dolayısıyla yerli filmleri, "demokrasi" kavramının bugünkü, tüm yaşamı

kapsayan çerçevesi açısından ele alırken nasıl bir ortamda üretildiklerini akıldan çıkarmamak gerekiyor.

Bu araştırma, Türk sinemasının örgütlenme biçimine değil, ürettiği filmlerin içeriklerine yöneliktir. Dolayısıyla, seçilen yerli filmler, birer "metin" olarak değerlendirilmiş ve temel ortak kavramlardan ancak, farklı bakış noktalarından yola çıkılarak, farklı çerçeveler içinde incelenmiştir. Film incelemesine dayalı bir çalışmada araştırmacı, önceki deneyimlerinden ve izleme olgusunun öznelliğinden kaynaklanan kaygan bir zemin üzerinde durduğunun farkındadır. Geçmişte seyredilmiş başka filmlerin etkisi dışında, incelemeye konu olan filmin daha önce başka koşullarda, başka bir gözle izlenmiş olması da bir yandan bir avantaj olurken, öte yandan bazı önbelirlenmişlikleri devreye sokması açısından sorun olabilmektedir. Bu durumun bilincinde olarak, "Türk sinemasında demokrasi kavramı"nı incelerken, ele alınan filmlere, önceden kavramlaştırılan nitelikler açısından bakmak gerekiyordu. Asıl önemli konu, araştırmaya temel oluşturacak filmlerin seçilmesindeki ölçütlerin saptanmasıydı. Dönem açısından, daha önce de belirtildiği gibi, Türk sinemasının gerçek anlamda popülerlik kazandığı yıllar ilgimizi çekti. Böylece, çok ünlü filmlerden biri olan ve kendinden sonra pek çok benzerinin çekilmesine yol açan 1958 yapımı Üç Arkadaş başlangıç noktası olarak belirlendi. Filmleri seçerken ikisi yöntembilimsel, biri de pratik olmak üzere üç ölçüt üzerinde fikir birliği oluştu: popülerlik, yoğun eleştirel ilgi ve siyasal-toplumsal bir konuyu işlemek. Böylece, eldeki kaynaklara dayanarak, öncelikle çok iyi iş yapmış olan filmler; daha sonra kamuoyunda uzun süre tartışılmış, eleştirmenlerin dikkatini büyük ölçüde çekmiş, ödül kazanmış filmler; ve son olarak da, demokrasi kavramını kamusal platformda değerlendirmeye elverişli filmler belirlendi. Kuşkusuz bu listede çok sayıda film yer alıyordu ama ikinci bir eleme, bir zorunluluk olarak devreye girdi ve "temin edilebilirlik" dördüncü bir ölçüt halinde kendini kabul ettirdi. Böylece, gerçekleştirilen araştırmada -ekte listesi verilen- kırk yedi film değerlendirildi. Vurgulamak gerekir ki, araştırma bittikten sonra üzerinde birleşilen değerlendirme,

bu filmler değil de başka filmler seçilmiş olsaydı, ulaşılan sonucun değişmeyeceği yönündeydi.

Belirtilmesi gereken şeylerden biri de, "köy" filmlerine birkaç örnek dışında (Sürü, Derman, Hakkari'de Bir Mevsim, Davacı ve köyle taşra kentini birlikte değerlendiren Bir Türke Gönül Verdim) yer verilmemiş olmasıdır. Bunun nedeni de, küçük ya da büyük, kentsel ortamın demokratik ilişkiler açısından daha çok ipucu taşıdığının düşünülmesidir. Kent ortamı büyük ölçüde İstanbul'la özdeşleşmektedir ve incelenen filmlerin toplam otuzunda öykü İstanbul'a yerleştirilmiştir. Bunun dışında, dört filmde başka kentler, (Umut, Sürü, Şafak Bekçileri, Polizei), beş filmde kasaba ortamı kullanılmıştır (Selamsız Bandosu, Batsın Bu Dünya, Av Zamanı, Kırık Bir Aşk Hikayesi, Mine). Üç film ise kentte geçmekle birlikte tek bir mekan içinde sınırlanmıştır (Hababam Sınıfı, Uçurtmayı Vurmasınlar, Zengin Mutfağı).

Türler açısından bakıldığında incelenen filmlerin dokuz tanesinin güldürü (Kart Horoz, Çıplak Vatandaş, Namuslu, Polizei, Davacı, Selamsız Bandosu, Evlidir Ne Yapsa Yeridir, Hababam Sınıfı, Züğürt Ağa) olduğu görülmektedir. Ötekiler ise ele aldığı konuyu neşeli bir tarzda işleyen üç filmden (Sultan, Aah Belinda, Bir Yudum Sevgi), tipik melodramlara dek uzanmaktadır (Üç Arkadaş, Akasyalar Açarken, Vesikalı Yarim, Azap, Batsın Bu Dünya). Bir başka açıdan ele alındığında yedi filmin (Vesikalı Yarim, Mine, Sultan, Bir Yudum Sevgi, Aah Belinda, Kadının Adı Yok, At, Gece Dansı Tutsakları) kadın karakterler üzerinde odaklandığı söylenebilir. Ayrıca, doğrudan siyasal bir sorunu gündeme getiren on filmle (Güneşli Bataklık, Sis, Çark, Karartma Geceleri, Av Zamanı, İkili Oyunlar, Zengin Mutfağı, Prenses, Sen Türkülerini Söyle, Uçurtmayı Vurmasınlar) toplumsal bir derdin altını çizen on filmden (Yasak Sokaklar, Umut, Sultan, Sürü, At, Züğürt Ağa, Hakkari'de Bir Mevsim, Çıplak Vatandaş, Su da Yanar) söz edilebilir. Bunların yanı sıra suç, suçluluk ve yargıyla ilgili konular etrafında örülen altı film (Gecelerin Ötesi, Suçlular Aramızda, Beyaz Ölüm, Kayıp Kızlar, Umutsuzlar, Davacı) bulunmaktadır. Aşkın temel çıkış noktası olduğu filmlere bakıldığında ise bunların

ondört tane olduğu görülmektedir (Vesikalı Yarim, Üç Arkadaş, Kart Horoz, Bir Demet Menekşe, Akasayalar Açarken, Kırık Bir Aşk Hikayesi, Şafak Bekçileri, Yasak Sokaklar, Bir Teselli Ver, Sultan, Bir Yudum Sevgi, Umutsuzlar, Prenses, Polizei). Araştırmacılar, gerekli durumlarda, belirlenen listenin dışında kalan filmlere de gönderme yapmış bulunuyorlar.

Bu araştırmanın kapsamına alınan kırk yedi film, yirmi yedi değişik yönetmenin imzasını taşıyor ve Yeşilçam'ın geniş bir yelpaze içinde sergilenmesine büyük ölçüde olanak tanıyor. Atıf Yılmaz Batıbeki ve Şerif Gören dörder filmle temsil edilirken; Halit Refiğ, Ertem Eğilmez ve Zeki Ökten üçer; Ömer Lütfi Akad, Memduh Ün, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Ali Habib Özgentürk, Erden Kıral, Nesli Çölgeçen, Başar Sabuncu ise ikişer; Türkan Şoray, Mahinur Ergun, Osman Seden, Fevzi Tuna, Tunç Başaran, Orhan Elmas, Ömer Kavur, Kartal Tibet, Zülfü Livaneli, Sinan Çetin, Süreyya Duru, Muzaffer Hiçdurmaz, İrfan Tözüm ve Yusuf Kurçenli de birer filmleriyle temsil ediliyorlar.

Aralık, 1993
Ankara

GİRİŞ

DEMOKRASİ KAVRAMI VE TÜRK FİLMLERİ

Levent Köker(*)

I. Başlangıç

Bir sanatsal ürün olarak "film" ile bir siyasal kavram olarak "demokrasi" arasındaki ilişkilerin incelenmesini amaçlayan bu ortak çalışmada önce, nasıl bir yol izlendiğinin açıklanması gerekmektedir.

Genel olarak, sanat ile siyaset arasındaki ilişkilerin niteliği, farklı düzeylerde ve değişik biçimlerde kavranabilir. Sanatı *sanat için* yapılan bir faaliyet olarak değerlendiren yaklaşım benimsendiği takdirde, sanat-siyaset ilişkisinin kurulması zorlama bir çaba olmaktadır. Buna karşılık sanat, içinde oluştuğu *toplumsal-siyasal koşulların belirlediği* bir faaliyet olarak anlaşıldığında ise, somut tarihsel koşulların basit bir türevi, "toplumsal-siyasal gerçekliği yansıtan" bir gölge olgu (*epiphenomenon*) haline gelmekte, ya da sanatsal üretimden *toplumsal-siyasal gerçekliği yansıtması* beklenmektedir. Bu çalışmada, bu iki genel yaklaşımın da dışına çıkan bir bakış açısıyla, sanat-siyaset ilişkilerinin özgül bir alanını ifade eden sinema ürünlerinde (filmlerde) demokrasi temasının nasıl yer aldığı konusu ele alınmaktadır. Bu bakış açısının ana hatlarını şöyle belirleyebiliriz:

1. Siyaset, ya mevcut bir durumu korumaya ya da

(*) Doç. Dr., Gazi Üniversitesi, iktisadî ve İdarî Bilimler Fakültesi, Siyaset ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı öğretim üyesi.

onu değiştirmeye yönelik bir pratik faaliyet alanıdır. Bu niteliği ile siyaseti oluşturan eylemlerin, bu eylemi gerçekleştiren aktörlerin benimsediği "iyi" anlayışı ile ayrılmaz bir ilişkisi bulunmaktadır. Bir diğer deyişle, mevcut bir durumu korumayı amaçlayan siyasal eylem, korumak istediği mevcut durumu "iyi" gördüğü için böyle bir amaca sahiptir. Aynı özellik, mevcut durumu değiştirmeye yönelen siyasal eylem için de geçerlidir: mevcut durum "kötü" olduğundan, daha "iyi" olması için değiştirilmek istenmektedir..

2. Bu nedenle siyaset, siyasal aktörler tarafından özünde "iyi" olduğu kabul edilen bir toplumsal düzenin kurulmasını amaçlamaktadır. Siyasetin varlık nedenini oluşturan bu "iyi toplum düzeni"nin ne olduğu ise, somut siyasal eylemlerin içinde gerçekleştiği olgular dünyasından ("gerçeklik alanı"nın yansımasından) türemez. Tersine, siyasal eylem ve dolayısıyla siyaset "iyi toplum düzeni" ile ilgili bir "zihinsel inşa" niteliğindedir. Bu inşanın kavranabilmesi ise "yorumlayıcı anlama"yı gerektiren "teorik" bir faaliyeti zorunlu kılmaktadır.

3. Modern dünyada "iyi toplum düzeni"nin yaygın kabul gören özgül tanımı "demokrasi"dir. Dolayısıyla, modern dünyada siyaseti anlamlı kılan teorik inşanın zorunlu olarak "demokrasi teorisi"ne —bu teorinin çeşitli düzeylerde yer alan ilkelerine, değerlerine, kurumlarına ve sorunlarına— dayanması, en azından başvurması kaçınılmaz olmaktadır.

4. Bir sanat dalı olarak "sinema" ve bu dalın ürünü olan "film" de, aynı "siyasal eylem" gibi, bir "zihinsel inşa" niteliğindedir. Bu niteliğiyle "film", doğrudan olgular dünyasından türediği ileri sürülemeyecek olan bir "iyi" anlayışının —bir diğer deyişle, ahlâkî bir tercihin— merkezî konumda bulunduğu bir sanat ürününü temsil etmektedir.

5. Dolayısıyla, bu çalışma, ahlâkî tercih boyutu son derece güçlü iki teorik inşa arasındaki ilişkileri araştırmayı amaçlamaktadır. Bu araştırmada, önce "demokrasi teorisi"nin içerdiği değerler, ilkeler ve sorunlar

üzerinde durularak bir "demokrasi tipolojisi" geliştirilmiş ve bundan sonra, Türk filmlerindeki "demokrasi temaları" bu tipoloji açısından değerlendirilmiştir.

II. İki Dünya, İki Demokrasi

Demokrasi, bilindiği gibi, Antik Yunan toplumunun insanlığa armağan ettiği bir kavramdır. Antik Yunan'daki ilk ortaya çıkışından bu yana geçen iki bin beş yüz yılı aşkın serüveninde "demokrasi", modern zamanlardaki kurumsallaşmasından önce, hep bir şekilde anlaşılmıştır: "yoksul çoğunluğun (demosun) yönetimi". Platon ve Aristoteles'in yapıtlarında en mükemmel örneklerini gördüğümüz değerlendirmelerde yoksul ve dolayısıyla cahil (iyi ile kötüyü ayırdetme yeteneğinden yoksun çoğunluğun toplumu kendi bildiği gibi yönetmesi anlamında kullanılan "demokrasi", siyaset teorisi ile uğraşanlar tarafından, yüzyıllar boyu "kötü" bir yönetim biçimi olarak görülmüştür.

Buna karşılık, modern zamanlardaki, özellikle de II. Dünya Savaşı ertesindeki yaygın kabulün oluşmasından önce geçerli olan bu hâkim anlayış, modernlik öncesi dönemde demokrasinin savunulmadığı anlamına gelmemektedir. Özellikle Antik Yunan dünyasında, en iyi bilinen örnek olarak Atina kent-devletinde demokrasi, uygulaması olan ve Perikles gibi siyaset adamları ile Protagoras gibi Sofist düşünürler tarafından savunulan bir siyasal örgütlenme tarzı olmuştur. Antik Yunan dünyasında demokrasiyi uygulanabilir ve savunulabilir kılan —tabiî, aynı zamanda Platon'un başını çektiği demokrasi eleştirilerine de kaynaklık eden— bir "dünya görüşü" vardı. İşte, ana hatlarını biraz sonra vereceğim bu dünya görüşünü oluşturan ilkeler ve değerler, Antik Yunan demokrasisinin bir "ideal-tip" olarak belirginleşen özelliklerini de içermektedir.

Kök-kavram aynı olmakla birlikte, "modern demokrasi", Antik Yunan dünyasındakinden köklü bir biçimde farklı bir "dünya görüşü" üzerine temellendiği için, son derece farklı bir içeriğe sahip olmaktadır. O kadar ki,

Robert Dahl'ı izleyerek, modern demokrasi ile Antik Yunan demokrasisindeki tek ortak yanın, toplumun bir "çokluk" tarafından yönetilmesi fikri ve uygulaması olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu ortaklığın dışında, modern demokrasi, Antik Yunan demokrasisinden çok farklı bir dünya görüşünün içinde yerini almakta ve ayrı bir "ideal tip" olarak karşımıza çıkmaktadır.

1. Antik Demokrasi

Antik Yunan dünyasında "demokrasi", Aristoteles'in de tesbit ettiği gibi, belli başlı üç yönetim biçiminden biridir. Bu açıdan demokrasi, basitçe, tek kişi yönetimi (monarşi) ile bir azlığın yönetiminden (aristokrasi) farklı olarak, bir çokluğun (*demos*) yönetimidir.

Böylece, "dar anlamda" bir yönetim biçimi olarak kavranan demokrasi, diğer iki yönetim biçimi gibi, Antik Yunan dünyasında siyasetin bağlamını ifade eden kent-devletinde (*polis*) yer almış, bu nedenle de, kent-devletinin toplumsal özelliklerinden ve burada geçerli olduğu söylenebilecek olan dünya görüşünden ayrı bir varoluşu olmamıştır. Dolayısıyla, Antik Yunan dünyasında demokrasiyi de içeren bu dünya görüşünün ana hatları, bir ideal tip olarak bu demokrasinin belirlenmesinde önemli olmaktadır.

(1) Zaman Anlayışı: Antik Yunan dünyasındaki egemen dünya görüşünün en dikkat çekici öğelerinden biri, zaman anlayışıdır. Bu egemen görüşe göre zaman, döngüsel bir nitelik taşımaktadır: Bir şeyin doğuşu (ortaya çıkışı) ile başlayan zamanı oluşturan döngünün ilk yarısı "gelişme"yi ifade ederken, ikinci yarısı "bozulma"yı ve nihayet yokolmayı anlatmaktadır. Doğal dünyanın gözlemlenmesinden dolaysızca çıkarsanmış olduğu söylenebilecek olan bu döngüsel zaman anlayışı, bitkiler ve hayvanlar dünyası için olduğu kadar insan ve toplum (*polis*) için de geçerlidir. Platon'u izleyerek belirtmek gerekirse, olgu ve olayların değişkenliğini içeren gerçeklik alanında (*doxa*) bozulma ve yokolma kaçınılmazdır.

(2) Cemaatçılık: Antik Yunan dünyasının temel toplumsal-siyasal örgütlenme birimi olan kent-devleti, üç tabakadan oluşmaktadır: Yurttaşlar, yabancılar ve köleler. Bu tabakalar arasında bir ayrımcılık da söz konusudur: insanı insan yapan mükemmelliğe "yurttaşlık" içinde ulaşıldığı kabul edilerek, yabancılar ile kölelerin tam insan sayılmaması söz konusudur. "Yurttaşlık" ise, kent-devletinin varlıksal temelini ve ebedîliğini ifade eden çok-tanrılı sembolik sisteme ait olma, yani kent-devletini oluşturan cemaata mensubiyeti anlatmaktadır. Antik Yunan demokrasisinin temel kurumlarından olan, yurttaşların toplum sorunlarını konuşmak ve çözüme bağlamak için bir araya geldikleri meclisin adının "*ekklesia*" olması da bu dinsel özelliği bulunan cemaatçı yurttaşlık anlayışının göstergesidir.

(3) Eşitlik: Genel olarak demokrasiden söz edildiğinde hemen akla gelen bir kavram olarak "eşitlik", Antik Yunan demokrasisinde, yurttaşlığı belirleyen "cemaatçılık" çerçevesinde anlamlandırılmıştır. Bu açıdan, Atina Demokrasisi'nin doruğunu ifade eden Perikles döneminde "kanun önünde eşitlik" anlamına gelen *isonomia* ile tanımlanan demokrasi, modern demokrasiden farklı olarak, aynı cemaatın üyesi olan erkek yurttaşlar arasında geçerliliği olan, kısmî (*particular*) bir eşitlik anlayışını içeriyordu. Kadın, köle ve yabancı olmasa bile, cemaatın üyesi olma niteliğinden yoksun, "eve ait" (*domestic*) bir varlık olarak tanımlanıyordu. Ayrıca, gelişme, ilerleme, kalkınma gibi modern sanayi toplumuna özgü kavramlardan yoksun olan bu dünya görüşünde, demokratik eşitlik, yoksul yurttaşların eşitliği ya da "yoksullukta eşitlik" olarak anlaşılmaktaydı.

(4) Doğa-Toplum Özdeşliği: Antik Yunan demokrasisini belirleyen dünya görüşünün burada değineceğim son önemli özelliği, doğa kuralları (*physis*) ile toplum kuralları (*nomos*) arasında bir özdeşlik kurma anlayışıdır. Atina Demokrasisi döneminde ortaya çıkan Sofist düşünceye kadar, doğa ile insan ve toplum dünyasını özdeş kabul eden anlayış, Sofist düşüncenin ortaya çıkışından sonra değişmiş, toplumsal varoluşun doğadan ayrı bir niteliğe

sahip olduğu yolunda görüşler ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, doğa ile toplum arasında nitelik farkı olduğunu ileri süren görüşlerin ortaya çıkışı ve sonraki gelişmeler, bunun kent-devletini mükemmel kılan uyumun bozulmasına bağlandığını göstermektedir. İnsanın "doğası gereği" kent-devleti içinde yaşayarak, onun bir üyesi (yurttaş) olarak mükemmelleştiğini ifade eden Aristotelesçi *zoon politikon* anlayışı etrafında örülen Antik Yunan düşüncesinin büyük bölümü, daha önceki Platon düşüncesinde olduğu gibi, *polisin* bozulmuş "doğal uyumu"nu ihya etmeye yönelik bir girişim olarak görünmektedir.

(5) Antik Demokrasinin Temel Değerleri: Yukarıda ana hatlarını özet olarak vermeye çalıştığım Antik Yunan'da egemen olan "dünya görüşü", kısaca "antik demokrasi" de denilebilecek olan yönetim tarzının temel değerlerini de içermektedir. Bu değerler arasında özellikle ön plana çıkanlar, *katılmacılık*, *dayanışmacılık* ve *toplumsal uyum* olarak belirtilebilir.

Katılma: Antik demokrasinin en temel özelliği, katılımcılığıdır. Günümüz dünyasının "temsilî sistemini" eleştiren, örneğin Hannah Arendt gibi düşünürlerin adeta nostaljik bir ideal olarak gördükleri bu "doğrudan demokrasi", aslında bugün için de demokrasiyi belirleyen bir "ideal" olma niteliğini korumaktadır. Buna karşılık, bu idealin Antik dünyada gerçekleşmiş olduğunu söylemek zordur. Antik demokrasinin katılmacılığı, yukarıda özetlemeye çalıştığım cemaatçılık ve yurttaşlık anlayışlarıyla sınırlıdır ve dahası, aktif ve doğrudan yurttaş katılımının bu sınırlar çerçevesinde bile tam olarak gerçekleştiğini söylemek mümkün görünmemektedir. Ayrıca, yurttaş katılmacılığı, birey-yurttaşın kendi rasyonel eylemine değil, cemaat üyeliğinin farklılaşmayı "uyumun bozulması" olarak gören dayanışmacılığı esasında söz konusudur.

Dayanışmacılık ve Toplumsal Uyum: Antik demokrasinin katılmacılığa eşlik eden diğer belirleyici değerleri cemaat dayanışmacılığı ve toplumsal uyum olarak ifade edilebilir. Yukarıda özetlemeye çalıştığım "zaman" anlayışı uyarınca, geçmişte kalan bir "altın çağ"ın bo-

zulması ile başgösterdiğine inanılan sorunların çözümü, kent-devleti içinde uyumun ve dayanışmacılığın yeniden kurulmasında aranmaktadır. Bu uyumun bir adı, "toplumun genel iyiliği" olmaktadır. Bu dayanışmacılık ve uyum fikri o kadar belirgindir ki, farklı yönetim biçimlerinin "iyi" olmaları, "toplumun genel iyiliği"ni gözetmelerine bağlanmıştır. İster monarşi, ister aristokrasi, ister demokrasi, bu üç yönetim biçimi, toplumun genel iyiliğini gözettiği takdirde, iyi yönetim biçimleri olmaktadır. "Demokrasi" ile ilgili olarak ise, yurttaş çoğunluğunun sınırlandırılmış (monarşik ve aristokratik unsurlarla frenlenmiş ve dengelenmiş) katılımını mümkün kılan bir karma düzenin toplumsal uyumu kurmakta en başarılı, en yetkin tarz olduğu genel kabul gören bir anlayış olmuştur.

2. Modern Demokrasi

"Modern demokrasi", tarihsel açıdan bakıldığında, feodalitenin siyasal, ekonomik ve kültürel bütünlüğünün çözülmesiyle başlayan, Rönesans-sonrası sürecin bir ürünü olarak görünmektedir. Bir diğer deyişle, modern demokrasinin bugünkü ilkesel ve kurumsal temelleri bu tarihsel süreç içinde kristalleşmiştir. Modern demokrasinin bir ideal tip olarak formülasyonunu mümkün kılan öğeleri, Antik Yunan demokrasisini oluşturan öğelere koşut olarak şöyle belirlemek mümkündür:

(1) Zaman Anlayışı: Antik Yunan dünyasında kabul edilen döngüsel zaman anlayışı yerine, Rönesans ile birlikte tohumları atılan ama, Aydınlanma Felsefesi ile kök salan yeni bir zaman anlayışı geçerlidir. Buna göre zaman, sonra olanın önce olandan hep daha iyi olduğu, aşama aşama gelişme gösteren ve sonsuzluğa uzanan bir "ilerleme"dir. Eskinin birikimleri üzerine eklenen yenilikler, insan için "bu dünya"da hep daha iyi bir yaşamı mümkün kılmaya yönelik ilerlemenin ifadesi olmaktadır. Buna ek olarak, aşağıda belirtildiği üzere, bu "ilerleme" rasyonel bireyin özgür eylemiyle yenilik yaratıcı potansiyeline dayandırılmakta ve dolayısıyla "zaman", insan eylemi ta-

rafından düzenlenebilir, denetlenebilir bir akış olarak görülmektedir. Bir diğer deyişle insan, "tarih yapan" bir varlık olmakta, zaman da "öykü"(*story*) değil, kavranabilen ve önceden kestirilebilen düzenlilikleri içeren "tarih" (*history*) haline gelmektedir. Modernliğin sanatsal ürünleri arasında, "biyografi", "anı" ve "roman" gibi anlatı türlerinin bulunuşu da, zaman anlayışında modernliğin getirdiği yeniliğin göstergeleri olmaktadır.

(2) Bireysellik ve Rasyonalite: Toplumun varlıksal temeli, herbiri kendi bağımsızlığına sahip "bireylere" dayanır. Bir diğer deyişle, "birey" toplumsal varlığın temelidir. Bireyi tanımlayan ölçütler ise, kişinin içinde bulunduğu toplumsal kollektiviteye öncel olarak, kendi bedeninin ve o bedenin iş yapma-yaratma kapasitesinin (emek-gücünün) mutlak sahibi olması ve bu anlamda "yaşam-çalışma-mülkiyet" üçlüsüyle ifade edilen, doğal (toplum-öncesi ve toplumsal belirlenimlerden bağımsız) haklara sahip bulunmasıdır. İnsanın bu ölçütler çerçevesinde "birey" olarak tanımlanması, dil, din, cinsiyet, ırk, etnik köken vb. gibi her türlü toplumsal kollektiviteye ait olma özelliğinden bağımsız olmayı içerir.

Bu anlamıyla birey, modern demokrasilerdeki "yurttaşlık" idealinin de temelini meydana getirmektedir: Bağımsız, doğal haklarla donatılmış birey, kendisi için neyin "iyi" olduğunu bilebilme ve bunu gerçekleştirmek için en uygun eylem tarzları arasında seçme yapabilme kudretine sahip "rasyonel" bir varlıktır. Bu niteliği ile, rasyonel birey, aynı zamanda da toplumsal bağlayıcılığı olan kararların alınma sürecine katılma hakkına sahip "yurttaş"tır.

(3) Eşitlik: Modern demokrasinin eşitlik anlayışı, "birey" tanımıyla sıkı bir ilişki içindedir. Antik Yunan demokrasisinin cemaatçılığına dayanan eşitlik anlayışı, yerini evrensel doğal haklara sahip bireylerin kanun önünde eşitliği fikrine bırakmıştır. Toplum, hukuken eşitsiz statülere sahip tabakalardan (*order* veya *estate*) değil, hukuk önünde eşit bireylerden oluşur.

(4) Doğa-Toplum Ayrımı: Toplumsal düzen ve bunu oluşturan kurallar ile kurumlar, doğadan farklı olarak,

insan iradesinin ürünüdürler (devlet başta olmak üzere, tüm toplumsal kurumların ve kuralların yapaylığı fikri). Dolayısıyla, insan iradesine uygun olarak değiştirilebilirler. Bu fikrin iki uzantısı vardır: Doğa, insanın rasyonel iradî eylemiyle, insana daha iyi bir yaşamın sağlanması için (bilim ve teknoloji aracılığıyla) egemenlik altına alınması gereken "nesneler dünyası"nı ifade etmektedir. Bunun olabilmesi için de, toplumsal örgütlenmenin, insanın birey olarak rasyonel iradesini ortaya koymasına imkân verecek biçimde yeniden yapılandırılması, yani rasyonaliteyi engelleyici kurumların ve kuralların tasfiyesi (örneğin örgütsel olarak din ve devlet arasındaki ilişkilerin kesilmesi) ve birey-yurttaşın toplumsal karar-alma sürecine katılmasının sağlanması gerekmektedir.

(5) Devlet-Toplum Ayrımı: Modern demokrasinin içinde oluştuğu koşullar, bireyler arasında, bireylerin kendi özgür iradeleriyle girdikleri sosyal ve ekonomik ilişki alanı ile toplumdaki en üstün erkin kurumsal alanının ayrışmasını içermektedir. Kısaca devlet-sivil toplum ayrımı olarak bilinen bu ayrışma, kurumsallaşmış egemenliği temsil eden "devleti" sınırlandırmak; bu sınırlandırmanın gerçekleşebilmesi için hukuksal (anayasal) bir çerçeveyi oluşturmak; egemen gücün bu sınırı aşmamasını sağlamak için de devlet ile birey arasındaki ilişkileri dolayımlayan kurumlara (sivil toplum örgütleri, yasama meclisleri ve siyasal partiler gibi) dayanan bir siyasal karar alma sürecini hayata geçirmek gibi sonuçlar doğurmuştur. Modern demokrasinin temel hak ve özgürlüklerin anayasal güvence altında olduğu, hukuk devleti ilkesinin geçerlik kazandığı, temsilî bir demokrasi niteliğini kazanması, bu ayrışmanın sonucu olarak yerleşmiştir.

III. Düzeyler ve Temalar

Demokrasinin bu iki "ideal tipi"ni ana hatlarıyla belirledikten sonra, demokrasi kavramı içinde yer alan temaların Türk filmlerinde nasıl işlendiğini araştırırken

hangi noktalar üzerinde yoğunlaşıldığını açıklamak mümkündür.

Basit bir yaklaşım, ele alınan Türk filmlerinde bu iki ideal tipin öğelerine uygun temaların hangi oranlarda ve nasıl işlendiğini ortaya koymak biçiminde olabilir. Buna karşılık, bir sanat ürünü olarak filmde ve bir siyasal kavram olarak demokraside varolduğunu başta belirttiğim ahlâkî boyut taşıyan "zihinsel inşa" niteliği, bu basit yaklaşımı sakıncalı kılmaktadır. Bu nedenle, sanatsal üretim olarak filmlerde demokrasi temalarının nasıl ortaya çıktığını izlemek bakımından, eleştirel bir yorumlamaya ihtiyaç vardır. Bu "eleştirel yorumlama"nın içeriği, filmlerde işlenen temalara denk düşen düzeyler arasında bir ayrım yapılarak, şöyle belirlenebilir:

1. "Dünya Görüşü"

Burada incelenen filmler, öncelikle kendi inşa ettikleri dünyaya nasıl baktıkları ve bu bakışın "demokrasi" ile ilişkisi açısından, "dünya görüşü" diyebileceğimiz genel bir düzeyde ele alınacaktır. Bu "dünya görüşü" düzeyinde filmler, inşa ettikleri dünyayı ya olumlamakta ya da eleştirmektedirler. Bu, kesin ve mutlak bir ayrım değildir; olumlama ve eleştiri, aynı film içinde birarada bulunabilmektedir. Ancak, burada araştırılmak istenilen nokta, filmlerin kendi inşa ettikleri dünyaya ilişkin olumlayıcı ve eleştirici tavırlarının hangi değerlere ve nasıl bir dünya görüşüne dayandığı ve bu dünya görüşünün ne tür bir demokrasi anlayışına zemin oluşturabileceğidir.

Antik demokrasi ile modern demokrasi tipleri arasında kurulan karşıtlık, aslında bu iki demokrasi tipinin eleştirilerek aşılmasını mümkün kılan bir yorumlama girişimine zemin oluşturmaktadır. Örneğin, antik demokrasinin temel değerleri arasında saydığımız dayanışmacılık ve bunun zihniyet çerçevesini oluşturan cemaatçılık ile modern demokrasinin temel değerleri arasında olan bireysellik, rasyonalite ve hukuksal eşitlik birbirlerinin karşıtında yer alır gibidirler. Bu karşıtlık, çizilen ideal tipler veri alındığında anlamlı görünebilirse de, so-

mıştır modern demokrasinin mevcut durumunun modernlik öncesine ait bir demokrasi karşısında ideallestirilerek benimsenmesi gibi, içinde yaşanılan bugün"ü iyi gösteren bir muhafazakâr tercihe yol açabilir. Bu nedenle, modern demokrasi pratiğinin sorunlarını, ideal tipin öğeleriyle pratik işleyiş arasındaki kırılma, çelişme noktalarını tesbit eden ve bunları antik demokrasinin değerlerinden çıkarılabilecek öğelerle yeniden yoğurarak yargılayan bir yaklaşıma gerek vardır.

Modern demokrasinin bugünkü pratiğini "demokrasi" açısından yeterli gören "muhafazakâr" yaklaşımın özellikleri şöyle sıralanabilir: (1) Demokrasi, toplumsal ve siyasal kararların alınmasında izlenen basit bir yönetim tekniğinden ibarettir. (2) Bu teknik, siyasal iktidarı ele geçirmek ve kullanmak amacıyla örgütlenmiş, elit grupların yönetimi altında bulunan "siyasal partiler" arasında, yurttaşların belli dönemlerde yapılan seçimlerde oy vermek suretiyle tercihte bulunmalarına imkân vermektedir. (3) Kısaca çoğulcu, temsilî demokrasi olarak da ifade edilen böylesi bir yönetim tekniğinin yerleşip kalıcı olabilmesi için bazı ekonomik ve sosyal koşulların gerçekleşmesi de gerekir: Piyasa ekonomisine dayanan, sanayileşmiş bir toplum düzeni ve çoğulculuğu mümkün kılan hukuksal-anayasal sistemi meşru kabul etmeyi sağlayan demokratik kültürün yurttaşlar nezdinde yaygın olarak benimsenmesi.

Buna karşılık, modern demokrasinin mevcut kurumsal yapıları ve pratikleri ile ideal tipin içerdiği değerler arasında bir kırılma, dolayısıyla bu demokrasi tipinin en köklü biçimde yerleştiği kabul edilen ülkelerde, belki de özellikle bu ülkelerde yaşanan bir "meşruluk krizi"nden de, hiç değilse 1960'lardan itibaren söz edilmektedir. Modern demokrasinin "bugünü"nü yeterli sayan muhafazakâr yaklaşımın göremediği bu sorunun aşılması, modernliğin merkezinde yer alan bireyselliği feda etmeyen bir dayanışmacılığın, özgürlükleri ortadan kaldırmayan bir toplumsallığın ve temsilî sistemin kısıtlamalarını aştedebilen bir katılmacılığın arayışı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu arayışın gerçek dünyada nasıl gerçekleştirileceğine "pozitif"(kural koyucu-reçeteci) bir cevap vermek yerine, Aydınlanma felsefesinin "eski rejim" eleştirisinden esinlenerek, nelerin bu idealleri engellediğini "negatif" (yadsıyıcı-eleştirel) bir yaklaşımla ele almak — eleştirellik gerçekçiliğin sınırlarına hapsolmayı kabul edemeyeceği için— zorunlu olmaktadır. Bu eleştirellik, "siyaset teorisi" yoluyla yapılabileceği gibi, sanatsal faaliyet ve dolayısıyla "filmler" ile de yapılabilir ve yapılmaktadır. Dolayısıyla, Türk filmlerinde demokrasi kavramını izlerken bu düzeyde sorulan soru, demokrasinin iki ideal tipinde varolan öğelerle birlikte, böyle bir eleştirelliğin de varolup olmadığıdır.

Nilgün Abisel, "Nasıl Yaşıyor, Nasıl Düşlüyoruz" başlıklı yazısında, Türk filmlerinin "kurmaca dünyasında" demokrasiyi araştırırken, incelenen filmleri üçe ayırıyor: "temsil ettiği dünyayı beğenenler", "temsil ettiği dünyadaki çelişkilerin yumuşatılmasını isteyenler" ve "temsil ettiği dünyayı beğenmeyenler". Abisel'in işaret ettiği bu ayrım, özellikle son gruptaki filmlerde "eleştirel" boyutun ağırlık taşıdığı yolunda bir ima olarak anlaşılabilir. Asıl sorun da zaten bu: beğenilmeyen "dünya" tasarımındaki "eleştirel" boyutun nasıl bir dünya görüşüyle temellendirildiği; yukarıda değinilen modern demokrasiye eleştirel bir yaklaşımı içerip içermediği.

2. "Kişilik" ve "Kişiler Arası İlişkiler"

Filmlerde demokrasi temalarını incelerken ağırlık verilen ikinci düzey, filmlerde kurulan dünyada "kişilikler"in ve "kişilerarası ilişkiler"in nasıl işlendiği ile ilgilidir. Buradaki "kişilikler" ilgili soru, filmlerdeki karakterlerin "otoriter" ve "demokratik" kişilik tipleri açısından nerede durduklarıdır. Bu iki kişilik tipini belirleyen "hoşgörü", "çoğulculuk", "katılmacılık", "eleştirellik" gibi ölçütler, aynı zamanda demokratik olanı demokratik olmayandan ayırdetmemizi de sağlamaları nedeniyle anlamlıdırlar.

Buna ek olarak, kişilikler boşlukta değil, kişiler arası ilişkiler içinde verildiğinden, "aile" başta olmak üzere,

grup ilişkilerinin filmlerde inşa edilen dünyadaki niteliği de araştırılmaktadır. Oğuz Onaran'ın "Parlak Işıktan Yoksun Alacakaranlığın Filmleri" başlıklı yazısının ilk bölümü, Türk filmlerinde varolan karakterlerde temsil edilen kişilik tiplerinin özelliklerini, "çağdaş [modern] insan" tipinin özellikleriyle birlikte yoğurduğu, otoriter (yetkeci) - demokratik kişilikler açısından ele almakta ve bu düzeyde Türk filmlerinin demokrasi kavramı açısından bir değerlendirmesini yapmaktadır.

Burada, ilk bakışta filmlerdeki kişilikler ve kişisel ilişkiler düzeyiyle ilgili gibi görünen ama aslında ayrıştırmaya çalıştığımız düzeyleri yatay ve dikey olarak kesen bir konu olarak "kadın sorunu" ayrı bir araştırma konusu niteliği taşımaktadır. Filmlerin inşa ettikleri dünyada "kadın kişilikler"in, "kadın-erkek" ve "aile ilişkileri"nin varoluş nitelikleri, "dünya görüşü" ve biraz sonra değineceğim "kişi-toplumsal kurum" düzeylerini de kapsamaktadır. Bu nedenle ve günümüz dünyasında demokrasi sorununun temel belirleyicilerinden olması yüzünden, Türk filmlerinin "kadın sorunu" açısından nerede durdukları, ayrıca incelenmesi gereken bir konu olarak ele alınmıştır. Kadın, kendi kaderini kendi yapıp etmeleriyle belirleyen bir "özne" midir? Kadın, "cinsiyete yüklenen toplumsal anlam"dan kaynaklanan ilgilerini, çıkarlarını, istemlerini ve sorunlarını kamusal alana taşıyabilen bir "aktör" niteliği taşımakta mıdır? Demokrasi, bu iki soruya "evet" cevabı vermeyi gerektiriyor. "Bilinmek İstenmeyen Bir Öykü" başlıklı yazısında Eser Köker, bu "evet" cevabının beraberinde gelen sorunların Türk filmlerinde nasıl karşılık bulduğunu araştırıyor.

3. Kamusal Otorite (Devlet) ve Siyasal İlişkiler

Bu araştırmadaki üçüncü düzey ise, filmlerin kendi anlatıları içinde inşa ettikleri dünyada kamusal otoritenin ve siyasal ilişkilerin nasıl konumlandırıldığına ilişkindir. Bu düzeydeki çözümlemede iki boyutlu bir ayrım yapılmıştır: Kamusal otorite ve onu temsil eden kurumların oluşturduğu "devlet" ile karakterlerin doğrudan "siyasal

eylem"de bulundukları "siyasal ilişkiler".

Bu ayrım çerçevesinde gündeme gelen sorular ise şöyle sıralanabilir: Filmlerin inşa ettikleri dünyada kamusal otoriteye nasıl bakılmaktadır? Siyasal ilişkiler içinde görünen karakterlerin nitelikleri nelerdir? Modern demokratik sürecin temel kurumlarına (siyasal partiler, baskı grupları, parlamento, seçimler, vb.) nasıl yaklaşılmaktadır? Demokratik değerler ve "(siyasal) ideolojiler" nasıl görülmektedir? "Siyasal eylem"in niteliği ve siyasal eylemde bulunan karakterlerin sunulması nasıldır? Demokrasinin ayırdedici özelliği olan "muhalefet" ve muhalefetin içerdiği "baskıya karşı direnme" karşısında, Türk filmlerin inşa ettikleri dünya nerede durmaktadır? Modern demokratik sürecin karmaşık işleyişi içinde, kişi-toplum-devlet ilişkilerinde öne çıkarılan özellikler nelerdir? Kamusal otoritenin (devletin) farklı sunuluş biçimlerinin Türk filmlerinde demokrasi kavramının nasıl bir yer bulduğunu göstermek bakımından açıklayıcı olacağını vurgulayan Onaran, bazen uzak ve ilgisiz, bazen yakın ve şefkatli, bazen de acımasız ve otoriter sıfatlarını hakedecek biçimde temsil edilen "kamusal otorite" tiplemelerinin yanısıra siyasal eylem içindeki kişiliklerin sunuluş tarzlarının demokratik katılımcılık açısından anlamını sorguluyor. Abisel ise, filmlerin "kurmaca dünyası"ndaki çelişkilerin aşılma biçimleri içinde baskıya karşı direnme ve muhalefet konularının nasıl yer bulduğuna eğilirken, Eser Köker'in "bilinmek istenmeyen öyküsü" de "kadın bakış açısı"ndan bu sorulara cevap arıyor.

PARLAK IŞIKTAN YOKSUN ALACAKARANLIĞIN FİLMLERİ:

Türk Filmleri ve Demokrasi

Oğuz Onaran(*)

I- DEMOKRATİK KİŞİLİK

Bir ülkede demokrasinin yerleşmesi için her şeyden önce o ülkenin insanlarının demokrasiyi, demokratik yaşamın gereklerini kendi özel yaşamlarında da benimsemeleri gerekir. Demokrasi her ne kadar kamusal alanı ilgilendiren bir yönetim biçimiyse de, demokrasi oyununu kurallarına göre oynamak, mızıkçılık etmemek için kişilerde bu kurallara uyma isteği olmalı, üstelik bu istek dışarıdan bir zorlamayla değil, insanın içinden gelmelidir. Bu yüzden önce filmlerdeki kişilerin demokratik özellikleri olup olmadığını incelemek istedik. Bunun için de demokratik özelliklerin neler olduğunu saptamamız gerekiyordu.

Yalnız hemen bir noktanın özellikle belirtilmesi gerekiyor. Burada demokratik kişisel özellikler diye sıralananlar genel geçerliği olan, bir belirgi (*syndrom*)[1] oluşturarak görgül bir araştırmada kullanılacak değişkenler değil. Bu özellikleri yalnızca bu araştırmada kullanılacak bir araç olarak düşündük. Bunların yetkeci kişilik gibi, demokratik bir kişilik oluşturduklarını söyleyemeyiz.

Kişilik: Kişiliği, "bir kişinin kişilerarası davranış açısından önemli olan sürekli özellikleri" diye tanımlayabiliriz, "bir insanı başkalarından ayıran bedensel, fiziksel, zihinsel özellikler bütünü" diye de ta-

(*)Prof. Dr., Ankara Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi, Kamu Yönetimi Bölümü öğretim üyesi.

nımlayabiliriz.[2] Gerçekten de kişilik kuramları, bir insanda sürekli, durağan birtakım özellikler olduğunu ileri süren "tip" ya da "özellik" kuramlarıyla, her insanın tek olduğunu ileri süren kuramlar olarak ikiye ayrılabilir. Bunun yanında kişilik bir insanın kendi kendine sahip olduğu bir şey değildir, bir insanı çevresinden soyutlayıp davranışını açıklamakta kullanılacak bir kavram değildir. Kişiliğin asıl anlamı, kişilerarası ilişkilerde, bir kişinin öteki kişilerle, genel olarak dünyayla ilişkilerinde ortaya çıkar. Zaten kişilik varsayımsal bir kavramdır. Biz kişiliği doğrudan gözlemleyemeyiz, ancak bir insanın davranışından onun kişiliğiyle ilgili sonuçlar çıkarabiliriz. Ayrıca, kişiliğin oluşmasında önemli yerleri olan algılar, tutumlar, güdüler büyük ölçüde toplumca biçimlenir. Dolayısıyla kişiliği toplumsal yaşamın bir uzantısı olarak düşünmeliyiz.

Biz de demokratik kişilik özelliklerini tek tek bireylere özgü özellikler olarak anlamıyoruz. Fromm'un deyişiyle, "aynı kültür içindeki insanları birbirinden ayıran bireysel niteliklerin tersine aynı kültürün birçok üyesince paylaşılan kişilik yapısı" olarak anlıyoruz.[3] Fromm buna "toplumsal özyapı" diyor. Biz de burada tek tek bireyleri açıklamaktan çok filmlerdeki kişilerden yola çıkarak toplumda ortak olan demokratik değerleri bulmak istiyoruz.

Yetkeci kişilik: Demokratik kişilik özellikleri için önce Adorno ve arkadaşlarının yetkeci kişi çalışmasından yararlandık.[4] Bu araştırıcılar, psikanalitik bir açıklama kullandıkları için, yetkeci kişilik belirgisinin bütün insanlarda az ya da çok ölçüde bulunduğunu ileri sürerek, bu belirgiyi ölçmek için bir ölçek geliştirmişlerse de, bu belirginin toplumdan topluma değişebileceği, kültürel değerlere bağlı olacağı, daha sonraki araştırmalarda ortaya çıkmıştır.[5] Gene de demokratik kişilik özelliklerini saptamaya çalışırken yetkeci kişilik özelliklerinden yararlandık. Çünkü burada bir demokratik kişilik ölçeği geliştirip bunu görgül bir araştırmada kullanmıyoruz. Tek tek bireyleri açıklamak yerine, demokratik bir kişiliğin nasıl olması gerektiğini düşünüp birtakım özellikler sap-

tiyoruz, sonra da filmlerdeki kişilerin bu "ülküsel" kişilikle bağlantısını araştırıyoruz.

Yetkeci kişilik belirgisinin genellikle araştırmalarda kullanılan ögeleri şöyle sıralanabilir: yetkeye kayıtsız şartsız saygı, dış kümelere karşı saldırganlık, orta sınıf değerlerine aşırı bağlılık, belirsizliğe dayanamama, boş inançlara bağlılık, katılık, somutluk, kişilerarası ilişkilerde erk ilişkilerine aşırı önem verme, *ethnocentrism.*

Çağdaş insan: Bundan başka "modernleşme" kuramına başvurarak, "çağdaş insan" kavramının özelliklerinden de yararlanmaya çalıştık. "Modernleşme"yi, "İleri sanayileşmiş kapitalist devlet (*siyasal toplum*) ile her biri özerk olan bireylerin toplamını ifade eden (*sivil*) toplum ayrılığı temelinde kurumsallaşmış, çoğulcu, demokratik toplum" olarak anlıyoruz.[6] Burada da "modernleşme"nin Batı toplumları örnek alınarak geliştirildiği, buna karşılık her toplumun gelişme sürecinin ayrı olabileceği, dolayısıyla "çağdaş insan"ın ille de "modernleşme" kuramcılarının betimlediği gibi olmayacağı ileri sürülebilir. Bununla birlikte, demokrasinin Batı ülkelerinde geliştiği göz önünde tutularak bu toplumların özelliklerine göre geliştirilmiş "çağdaş insan" modelinden gene "ülküsel" bir demokratik kişilik için yararlanılabileceği düşünüldü. Bu amaçla Inkeles'in "çağdaş insan" tipi de gözden geçirildi. Inkeles'in "çağdaş insan" tipi şöyle betimlenebilir:[7]

1. Yeniliklere, değişime açık olmak.

2. Yalnız kendi çevresinde değil, onun dışında da çeşitli görüş açıları olabileceğini kabul etmek. Toplumda kendinden yukarıda olanların görüşlerini sorgusuz kabul etmemek, daha aşağıda olanların görüşlerini de sorgusuz yadsımamak.

3. Geçmişten çok, hem bugüne hem de geleceğe yönelmek.

4. Etkinliklerinde planlamaya, örgütlenmeye önem vermek.

5.Kendi amaçlarını gerçekleştirmek için çevresinin egemenliğine girmek yerine çevreyi denetleyebilmek.

6. Çevresindeki kişilerle kurumlara güvenmek, kadere, talihe inanmayıp dünya işlerinin önceden kestirilebileceğine inanmak.

7. Bilime, teknolojiye daha çok inanmak.

8. Başkalarına daha çok saygı göstermek.

9. Dağıtıcı adaletin, yani ödüllerin dağıtıcının isteklerine ya da insanların özel niteliklerine göre değil de yaptıkları katkıya göre dağıtılmasının gerekli olduğunu düşünmek.

Bunların dışında çağdaş insanı açıklamakta gerekli olan başka bir kavram da ussallık. Ancak üstünde çok tartışılan bir kavram olduğundan ussallık anlayışı biraz kaydırılarak "kişinin başına gelenlerin sorumluluğunu kendi dışında araması, kendi yazgısının bilemediği, denetleyemediği belirleyicileri olduğuna inanması" diye düşünülmüştür. Alkan'a göre, "böylece, davranışlarının sorumluluğu bireyin kendisinden alınmakta, denetleyemediği kendi dışındaki güçlere aktarılmaktadır. Burada da , denetleyemediği dürtülerle karşı karşıya olan birey, kendi dürtüleri karşısındaki çaresizliğini dış dünyaya yansıtmaktadır."[8]

Ussallığa önem verilmesinin nedeni, demokrasiyle ussallığı ilişkili kılma gereğine inançta yatıyor. Çünkü demokrasinin karşıtı olarak düşünülebilecek faşizm, ussal olmayan bir dünya görüşü diye tanımlanır. Bu görüşe göre, "dünyanın akıl yoluyla, herkesçe hesaplanabilir, dolayısıyla önceden ne olacağı kestirilebilir bir düzeni yoktur. Dünyanın belirsizliklerine karşı savaşacak güç ve yeteneklere (cesarete, inanca) sahip olmak gerekir. Bu manevi özellikleri de, irrasyonel bir evrende insana güven veren bir önderin kişiliğinde görerek ona kayıtsız şartsız bağlanmak" gerekir.[9]

Ussallık iki biçimde anlaşılabilir. Birincisi, araçlarla amaçların kesin olarak ayrılmasıyla ilgili. O zaman ussallık, verilen amaçlara ulaşmak için seçilen yollarla ilgili oluyor. Amaçlarla ilgili kararlar iktisadi alanda kendiliğinden karar verme işini üstlenen karar vericiler tarafından, siyasal alandaysa demokratik yöntemle be-

lirlenen karar verenler tarafından alınır. Ayrıca her bireyin kendi amaçlarını gerçekleştirmek için gerekli araçlar da toplum tarafından sağlanır.[10] Kapitalist toplumun bu amaçlı ussallık anlayışı yanında daha "özsel" bir ussallık anlayışı daha vardır. O da, belli bir durumda olaylar arasındaki ilişkileri, kısacası gerçekliği kavrama, düşünme yeteneğiyle, giderek insan ve toplum için "iyi"nin, "doğru"nun ne olduğunun sorgulanmasıyla ilgilidir. Habermas da, kişilerarası iletişime, insanların ussal olarak tartışıp anlaşmalarına dayanan "iletişimsel ussallık" anlayışını ileri sürüyor; toplumsal dizgenin amaçlı ussallığına karşı insanların yaşam alanlarındaki bu ussallığı öne çıkarıyor.[11]

Demokrasiyle ilgili olarak Macpherson da, ussal amaçlı bir yaşamda, mülk edinme davranışıyla başkaları üzerinde erk sahibi olma isteğinin yer almaması gerektiğini ileri sürüyor.[12] Demek başkalarının kişilikleriyle mülklerini ele geçirmekle elde edilen doyumsuz erk isteği demokratik bir yaşam anlayışının ussallığına ters düşecektir. Filmleri incelerken birçok yerde amaçlı ussallık anlayışına karşı çıkıldığını, buna karşılık gelenekçiliğin savunulduğunu göreceğiz. Ayrıca, çaresizlik de sık sık karşımıza çıkacak.

Demokratik kişilik: Şimdi de araştırmada kullanılan "demokratik kişilik" modelini açıklayabiliriz.

1. Yetke görüşü: Neyin, nasıl yapılacağını gösteren önderler gerekli mi? Özel yaşamda kendi işlerinin nasıl yapılacağına insanın kendisi mi karar verir, yoksa buna karar verecek bir yetke mi vardır? Kamusal alanla ilgili insanın kendi görüşleri olur mu, yoksa burada da yol gösterecek biri mi gerekli? Yetkeler haklı-haksız diye ayrılıp haksız yetkeye karşı çıkılır mı?

2. Belirsizlikten korku: İnsan bilmediği, alışık olmadığı işlere girer, bilmediği yerlere gider, tanımadığı insanlarla ilişki kurmak ister mi? İnsan dünyanın açık seçik, kolay anlaşılır bir yer olmasını mı ister, yoksa çevresindeki belirsizliklere karşı koyabilir mi?

3. Çoğulculuk: İnsan, üyesi olduğu topluluklarda

görüş ayrılıklarını hoş görür mü? Bu kümelerde görüş ayrılıkları hoş görülür mü? "En iyi tek çözüm" mü vardır, yoksa başka seçeneklerin olduğu da kabul edilir mi? İnsan içinde bulunduğu kümenin değerlerine inanmayan, başka türlü düşünen kümelere karşı saldırgan mı olmalıdır?

4. Dış kümelere karşı tutum: "Biz-onlar" diye bir ayrım yapmak doğru mudur? "Onlar" yalnızca bir düşman olarak mı görülmelidir? Yoksa onların da iyi, olumlu yanları olabilir mi? "Onlar"ı tanımak, bilmek istenir mi, yoksa onlardan uzak mı durmalı?

5. Olaylara neden arama-çaresizlik, yalnızlık: İnsanların başlarına gelen kötü işlerin nedeni kötü talih, iyi işlerin nedeni de şans mıdır? İnsanlar çevrelerinde olup bitenlerin nedenlerini sorup öğrenmek isterler mi, yoksa bu nedenleri anlayamadıkları, denetleyemedikleri güçlere mi bağlarlar? İnsanlar kişisel sorunlarını kendileri mi çözmeye çalışırlar, yoksa başkalarından yardım mı beklerler? İnsan genellikle çaresiz, yalnız, yazgısını kabullenmiş midir? Yoksa sonuna kadar savaşır mı?

6. Katılma: Kamusal alanda yönetime katılma isteği var mıdır, yoksa devlet yönetimi insanlardan uzakta bir yerde midir? Bizi kim yönetiyor? Biz mi, yoksa bizden uzakta birkaç kişi mi?

7. İnsanlarla topluma ilişkin dünya görüşü: Herşeyin ileride daha iyi olacağına mı inanılır, yoksa gelecek karanlık mıdır? İnsan bugünden de, gelecekten de umudu kesip yüzünü geçmişe mi döner, geçmişi mi özler? Kamu yetkelerine güvenilir mi, yoksa kamu yetkeleri de anlayışsız, ilgisiz midir? İnsanlar genellikle kötüdür, güvenilmez görüşü mü doğrudur, yoksa tersi mi?

II- DEMOKRATİK KİŞİLER

Erkekler: Demokratik kişilik açısından filmlere baktığımızda 1980'lerde çevrilen filmlerde bu nitelikte daha çok kişi gözümüze çarpıyor. Zaten toplumsal-siyasal sorunları ele alan filmler 1970'lerin ortalarından başlayıp 1980'lerde artıyor. Göze çarpan başka bir nokta da, de-

mokratik nitelikteki kadın kahramanların erkeklerden daha fazla olması. Filmlerde kadınların ezilmişliği kadar özgürleşmeye çalışan kadınlar da gösteriliyor. Onun için burada erkeklerle kadınları ayırdık.

Erkek kahramanlara gelince, birkaç film dışında demokratik niteliklere sahip kişiler filmin ikinci dereceden kişileri. Hatta *Selamsız Bandosu* (1987) filminde filmin kahramanları değil de, bütün kasaba halkı demokrasi açısından olumlu özellikler gösteriyor. Bu filmde bütün kasaba halkı dışarıdan bir baskı olmadan, kendi istekleriyle bir işi başarmaya karar verip elbirliğiyle başarıyorlar. Bandoyla Cumhurbaşkanını karşılama işi filmin başında kasaba halkına belediye başkanı tarafından zorla kabul ettiriliyor; bu kararın alınmasında halkın katılımı söz konusu değil. Ama bir kere başladıktan sonra, kendi kişisel çıkarlarını doğrudan ilgilendirmeyen, hatta kimilerine zarar bile verecek olan -bandoda çalışanların dükkanları kapalı duruyor- bir işi, kamusal bir eylemi hep birlikte yerine getirmeye çalışıyorlar, buna karşı çıkanları da *ikna ederek* - zorlayarak, baskıyla susturarak değil- kendi yanlarına çekiyorlar. Yalnız bu filmde kasaba halkı küçük, sınıfsız bir toplum olarak gösteriliyor. Hep esnaftan kimseleri görüyoruz. Bir de bu tören yalnızca yapılmakla kalıyor, bir işe yaramıyor. Zaten filmin sonunda Cumhurbaşkanının kasabaya gelip gelmemesinin fazla önemi olmadığı halkın bir bayram havası yaşamasından anlaşılıyor. Cumhurbaşkanının kabaya inmemesi yüzünden yalnız belediye başkanıyla iki yardımcısı yıkılıyor. Ama özellikle belediye başkanının demokratik bir kişiliği olduğunu söyleyemeyiz.

Selamsız Bandosu, incelediğimiz filmler arasında, bütün bir kasaba halkının kendi istençleriyle yaşamlarını değiştirebilecek bir işe hep birlikte girişip bu işi başarmalarını anlatan tek film. Ama dediğimiz gibi, bu demokratik eylem sonuçsuz kalıyor. Böylece demokratik bir kitle eylemini anlatan film, böyle eylemlerin bir işe yaramadığını, kamusal yetkenin erişilemeyecek kadar uzakta durduğunu söyleyerek, kötümser bir görüş sunuyor. Bu konuya ilerde gene döneceğiz.

İncelenen filmler arasında, kendi yazgılarını değiştirmek için köylülerin birlikte giriştikleri bir eylemi *Bir Türke Gönül Verdim* (1969) filminde de buluyoruz. Ama *Selamsız Bandosu*'nda bu eylem filmin belkemiğini oluştururken burada ikinci derecede kalıyor. Yapılan iş, suyun köye getirilmesi. Bunun için bankadan kredi alınır, sonra da imeceyle çalışılır. Bu filmle Selamsız Bandosu arasındaki başka bir ayrım da, *Selamsız Bandosu*'nda "devlet" uzaktayken burada "devlet" yardım elini uzatıyor, köylülerin deyişiyle "devletin bankası verir," "devlet yardım etmeyince bu iş dünyada olmaz."

Bu filmde tanımladığımız kişiliğe uygun bir kişi de, filmin erkek kahramanının babası Hüseyin ağadır. Su işine önayak olan, kredi almak için şehre giden, değişime açık, yeniliklerden korkmayan, Almanya'dan gelen bir kadını bile "yabancı" diye dışlamayıp evinde konuk edinen, kadınlara karşı davranışı da ileride göreceğimiz genel erkek davranışına benzemeyen bir kişiliği var Hüseyin ağanın. Ama Hüseyin ağa, daha önce de dediğimiz gibi filmin baş kişisi değil. Ayrıca, geleneksel toplumla çağdaş toplumun bireşiminin simgesi olarak da Hüseyin ağa biraz fazla ülküselleştirilmiş bir kişi.

Filmin baş kişisinin demokratik kişiliğe yatkın olduğu filmlere gelince, *Güneşli Bataklık*'ı (1977), *Hababam Sınıfı*'nı (1975), *Karartma Geceleri*'ni (1990) sayabiliriz. *Güneşli Bataklık*'ta "Gümüşhaneli" adı verilen kahraman, bağımsız, kendi başına karar verebilen, olayları gözlemleyip doğru ve ussal kararlar alabilen bir kişi olarak çiziliyor. Her ne kadar film boyunca olayları yalnızca gözlemlemekle yetiniyorsa da, sonuna doğru bildiği yolda eyleme girişip işçileri selamete ulaştırıyor. Ancak kovboy filmlerinin kahramanlarına benzediği için bu kişiyi gerçek bir kişiden çok, sinemanın uzlaşımları içinde düşünmek belki de daha doğru olur.[13]

Hababam Sınıfı'yla *Karartma Geceleri*'nin ortak yanı, ikisinin de Rıfat Ilgaz'ın öykülerine dayanıyor olması. Dolayısıyla öteki filmlerdeki kahramanlara benzemeyen bu film kahramanlarının yazardan kaynaklandığını söy-

keyebiliriz. Gerçekten de *Hababam Sınıfı*'ndaki Kel Mahmut öteki filmlerde rastlamadığımız demokratik bir kişiliğe sahip. Üstelik öğretmen olduğu için, kendisi gibi özgür, ussal kimseler yetiştirecek bir konumda. Zaten film de bu eğitme sürecini gösteriyor. *Karartma Geceleri*'ndeyse faşist bir yönetim altında bir aydının -gene bir öğretmen- yazdığı şiirlerden ötürü soruşturmaya uğraması, işkence görmesi anlatılıyor. Ama öğretmen kendisinin haklı olduğundan hiç kuşkulanmıyor, insanları kötü görmüyor, asıl önemlisi umudunu yitirmiyor, açıkça söylenmese de, filmin son sahnesinin gösterdiği gibi, çocukların bu durumu değiştirip demokrasiyi getireceklerine inanıyor. Demokratik kişiliğin temel niteliklerinden olduğunu varsaydığımız, insanların içinde bulundukları durumu değiştirebileceklerine olan inanç hem filmin kahramanında, hem de filmin genel söyleminde var. İleride de görüleceği gibi bu inanca öteki filmlerde pek rastlayamıyoruz.

İki ayrı filmde biri erkek (*At*, 1981), öteki kadın (*Azap*, 1973) iki köylüde de bu inancı buluyoruz. Biri çocuğunu okutmak(*At*), öteki de doktora gösterip iyileşmesini sağlamak (*Azap*) için büyük şehre geliyor. Başaramıyorlar ama içlerinde yazgılarını değiştirebilecekleri inancı var. Ayrıca, kendi dünyalarına çok yabancı bir dünyaya gelmeleri, belirsizlikten korkmadıklarını da gösteriyor. *At*'daki köylünün çocuğunu okutmak istemesinden onun değişime açık olduğunu da anlıyoruz.

Bundan başka bazı filmlerde dünyanın kavranıp olayların denetim altına alınabileceğine, insanın bir dış yetkeye dayanmadan işlerini yoluna koyabilecek güce, yeteneğe sahip olduğuna inanan kişilere rastlıyoruz. Ayrıca bu kişiler insanlarla dünyaya ilişkin görüşleri olumlu, geleceğe güvenle bakabilen kişiler olarak çiziliyor. Ancak bunlar da filmlerin kahramanları değil. *Batsın Bu Dünya*'da (1978) Orhan Gencebay'ın arkadaşı olan kaptan böyle biri. Ama filmin baş kişisi olmadığı için çok iyi çizilmeyen, dolayısıyla daha çok "mert", "dürüst" gibi geleneksel değerlerle nitelendirilebilecek olan kaptanı bir tek eylemiyle tanıyıp değerlendiriyoruz. Kaptan, ırzına ge-

çilen, dolayısıyla herkes tarafından kötü gözle görülen bir kadını savunuyor. Böylece kaptanın önyargıları olmadığını anlıyoruz. Ama kaptanın bu davranışının çağdaş anlamda demokratik kişiliği mi yansıttığı, yoksa toplumda yerleşik, geleneksel değerlerden mi kaynaklandığı tartışma götürür. Çünkü kaptanla Orhan Gencebay arasında şöyle bir konuşma geçiyor: "Kaptan: Eskiden sarhoş olmazdın. Gencebay: Ne kaldı ki eskiden? Kaptan: Delikanlılık, mertlik kaldı."

Kırık Bir Aşk Hikayesi (1980) filminde, Batı Anadolu'nun deniz kıyısında bir kasabada, filmin erkek kahramanının kayınpederi olan fabrikatör de başarılı, başarısı da çalışmasına bağlı bir iş adamı. Bunu hem damadına söylediği sözlerden ("hayatta önemli olan çalışmaktır, kazanmak için çalışmak... Bitti mi söyleyeceklerin? Benim yığınla işim var") hem de bu konuşmanın çekiliş tarzından anlıyoruz. Konuşma fabrikanın içinde geçiyor. Fabrikatör önde, damat arkada, merdivenler çıkıp inerek, koridorlar geçerek durmadan yürüyorlar. Filmde, içinde bulunduğu toplumsal koşulları açıklayamayan, dolayısıyla bunları değiştirmeye de kalkışmayan, çaresiz ya da her şeye kayıtsız, kendi küçük dünyalarına kapanmış öteki kişilerin yanında fabrikatör, sanayileşmenin gereğine inanmış, başarı güdüsüyle güdülenmiş, amaçlı ussal eyleme girişmiş tek kişi. Bununla birlikte filmin fabrikatöre karşı tutumu olumlu değil. Filmde tanıtıldığı kadarıyla onun kapitalistleşmeyle önce özgürleşip sonra da insani değerlerini yitiren bir kişi olduğunu söyleyebiliriz. Kapitalizme ve kapitalistlere karşı bu genel olumsuz tutumdan daha sonra da söz edeceğiz.

Başarıya yönelik olan amaçlı ussal eyleme girişip küçük bir işletmeye sahip olanlar da var: *Yasak Sokaklar*'da (1965) Vedat, Bir *Türke Gönül Verdim*'de (1969) İsmail, *Çark*'ta (1987) filmin başında işçilerin çalıştığı atelyenin sahibi. Aynı toplumsal-iktisadi koşullar içinde bulunan, dolayısıyla aynı toplumsal sınıftan olan bu insanların ayrı ayrı olay örgüsü içinde olduklarından, yüklendikleri işlevler, dolayısıyla kişilikleri de ayrı oluyor. Vedat, sorunlarını çözmek için şiddete başvurmayan, in-

sanları "biz-onlar" diye ayırmayan bir kişi. İsmail'se özellikle kadınlara karşı fizik şiddet kullanıyor. Kısacası, bireycilik Vedat'ı bozmamış, İsmail'i bozmuş, dayanışma, katılma gibi konular ona yabancı kalmış. Kişilikleri tam çizilmediği için bu karşıtlığın nedenini "iyi adam - kötü adam" karşıtlığına bağlayacağımız bu iki kişiden başka,[14] *Çark*'taki patronun kişiliği de iyi çizilmiyor. Cam atelyesi sahibi olan bu patron, filmde teknolojinin, ileri kapitalist üretimin bir kurbanı olarak gösteriliyor.

Değişime açık, karamsar olmayan bir dünya görüşü olan *Zengin Mutfağı* (1988) filmindeki aşçı da demokrasiye yatkın bir kişiliğe sahip. Film boyunca çevresinde akıp giden olayları kavramaya, giderek sorgulamaya, kafasında gerçek dünya düzeni diye kabul ettiği "aşçı, hizmetçi, alt kat-patronlar, üst kat" sıradüzeninden kuşkulanmaya, eleştirmeye başlıyor. Kendine kurup içine sığındığı küçük dünyasından, mutfağından çıkmak, ayrılmak istiyor. Tanıdığı sendikacının "ayrılma, sen bize burada lazımsın" demesi üzerine yirmi yıldır çalıştığı köşkten dışarı adımını atmamış olan bu adam karar veremeyip izleyicilere soruyor: "ayrılmak mı zor bu mutfakta, kalmak mı?"

Kadınlar: Filmlerde birkaç tane demokratik kişilik özelliklerine sahip kadın var. Üstelik bunlar filmlerin kahramanları. Ama filmlerin kadınlara ilişkin genel tutumu ataerkil anlayışa uygun olduğundan, kadınların yaşam alanları evleriyle, özel yaşamla sınırlı olduğundan; meslekleri, çalışma alanları bakımından kamusal alanda yer alsalar da, özel yaşama ait olan "duygu, sevgi, özveri" gibi kavramların kadınla ilişkili olduğu düşünüldüğünden kamusal yaşam alanı içinde kadınların pek yeri olmuyor, dolayısıyla demokrasiyle de pek ilişkileri yok gibi görünüyor.

İktisadi yönden erkeğe bağımlı olmayan, evlenerek bir erkeğin koruması altına girmek istemeyen, bağımsız kadına ancak 1980'lerde yapılan filmlerde rastlanıyor. Yalnız iki filmde işçilerin yanında yer alıp onlarla birlikte savaşan iki genç kız var: *Güneşli Bataklık* (1977), *Zengin Mutfağı* (1988). Yalnız her ikisi de sevgililerinin ihanetine

uğrayıp onların sevilmeye değmez insanlar olduğunu anladıktan sonra, yani bir duygusal çalkantı sonunda demokratik bir savaşıma giriyorlar. Erkeklerin böyle bir duygusal çalkantıyla eğitilmesi gerekmiyor.

İlginç bir kadın da, *Çark* (1987) filmindeki erkek kahramanın karısı. Yukarıda sözü edilen atelye kapanınca işsiz kalan kocasına yardım olsun diye çalışmaya karar veriyor bu kadın. "Madem tüketiyorum, öyleyse ben de çalışmalıyım" diye kocasından izin istiyor, sınava girip polis oluyor. Görüldüğü gibi kadın yalnız kocasına yardım olsun diye değil, üretmek istediği için de çalışmaya başlıyor. Ayrıca, şimdiye kadar evinin sınırları içinde kalan bu kadın, hiç bilmediği, üstelik pek de kadına yaraşır bir iş sayılmayan polisliğe başlıyor, başarılı da oluyor. Kocasıyla kaynanasının durumunu yadırgamasına karşın işini de sürdürüyor. Ancak filmin sonunda polislik mesleğini benimseyecek, haklarını arayan işçilere karşı çıkan polisler arasında kendisine de görev verilince kocasıyla karşı karşıya gelecektir. Böylelikle, ileride de göreceğimiz gibi, geleneksel topluluğu fazlasıyla ülküleştiren bu film, bizim anladığımız anlamda demokratik bir kişiye karşı çıkmakta, onu suçlamaktadır.

1980'lerde bağımsız kadınların ele alındığı filmlere gelince, demokratik bir kişiliği olan kadınların başında *Aah Belinda* (1986) filmindeki tiyatro oyuncusu Serap geliyor. Kendi başına yaşayan, sorunlarını kendi başına çözebilen, bir erkeğin yetkesine gereksinim duymayan, özgürleşmek için gerekli kaynaklara sahip olan bir kadın bu. Serap kişiliğinden çıkıp bir devlet dairesinde kısım şefi olan "orta direk" Hulusi beyin banka memuresi karısı Naciye kişiliğine bürününce, bu iki kişilik arasındaki karşıtlık daha da belirginleşiyor. Naciye, hem bireysel, hem toplumsal yaşam koşullarının hiç sorgulanmadığı, kadınla erkeğin aile ve toplum içindeki yerlerinin toplumdaki egemen ideoloji tarafından belirlendiği, kadının özgürleşmek için gerekli kaynakları bulamadığı bir ortamın kadını. Buna karşılık Serap çağdaşlaşmanın ortaya çıkardığı bir kadın. "Özgürleşme projesi, eşitlik ve özgürlüğün hakim olduğu bir yaşam tarzının tasarımını ve

bu tasarımı gerçekleştirme koşullarının şimdiden yaratılmaya başlanması mücadelesini" içeriyor.[15] Bu anlamda Serap gerçekten özgür bir kadın. Zaten Naciye kişiliğinde kendisine verilen rolü üstlenmeyip kendi üstünde kısıtlayıcı bir yetkeyi kabul etmeden özgürleşme savaşımını sürdürmesi de bunu gösteriyor. Gerçekten de incelenen filmler içinde demokratik kişiliğe en yakın bir kişiliğe sahip olanın bir kadın olması ilginç. Belki de kadının özgürleşmesinin, filmin yönetmeni Atıf Yılmaz'ın ilgilendiği bir izlek olması bu filmi ötekilerden ayırıyor. Yalnız, Naciye gibi "ayakları yere basan" bir kadın adının yanında özgür kadının adının Serap olması, bunun yanında filmin fantastik ögelere yer vermesi, acaba, özgür kadının seraptan başka bir şey olmadığı anlamına mı geliyor? Acaba aslolan Naciye de, Serap umulan, istenen ama bir türlü ulaşılmayacak olan bir "özgürleşme projesi" mi?[16]

"Serap" olmayan bir köylü kadınla (*Azap*, 1973) gecekondudan bir kadında da (*Sultan*, 1978) demokratik özellikler buluyoruz. Çocuğunu doktora göstermek için köyünden kalkıp İstanbul'a gelen bu kadının hem bilime karşı büyük bir inancı var, hem de yabancı bir dünyaya girmekten çekinmiyor, ayrıca insanlara da güveniyor, film çaresiz olduğunu gösterse de, kadın çaresiz olduğuna inanmıyor. Gerçekten doktorlar dışında herkesin kötü olduğu bu filmde kadının insanlara olan güvenini yitirmemesi onun bu tutumunu daha da belirgin kılıyor. Doktorların çocuğunu bir bakışta iyileştireceklerine olan inancı da onun bilime karşı tutumunu gösteriyor.

Sultan, dört çocuğuyla yaşamaya çalışan dul bir gecekondu kadını. Ama tuhaf bir biçimde sivil toplumun bir üyesi olduğunun, haklarıyla sorumluluklarının farkında. Evini yıkmaya gelenlere karşı koyuyor, çeşme başında sıra beklerken muhtarın oğlu "babam yaptırdı bu çeşmeyi" diye sıraya aldırış etmeyince, "babasının hayrına değil ya, oy toplamak için yaptırdı, sıraya gir" diyebiliyor, dediğini de dinletiyor. Günlük hayhuy içinde çocuklarını dövüyor ama bundan pişman olduğunu, çocukların dövülmemesi

gerektiğini de söylüyor.

1980'lerde yapılan başka filmlerde de "çağdaş-bağımsız" kadınlara rastlıyoruz: *Su da Yanar* (1986), *Gece Dansı Tutsakları* (1988), *İkili Oyunlar* (1989). Ama bu kadınların hiçbiri yukarıdakiler kadar açıkça demokratik değil. Bunda kadın kişiliklerinin iyi çizilmemiş olmasının da etkisi var. *Su da Yanar*'da film yönetmeninin karısı bir kadın doktoru, hastalara yardımcı olmaya çalışan, kendini mesleğine verdiği anlaşılan bir doktor. Ama filmin kahramanı olan yönetmenin de, filmin de bu kadına karşı tutumu belirsiz. Filmdeki yabancı kadınsa, '68 kuşağından, inancını, umudunu yitirmiş bir kadın. Buna karşılık *Uçurtmayı Vurmasınlar*'daki (1989) siyasal tutuklu kızlar haksızlıklara karşı savaştıkları, katılıma, dayanışmaya önem verdikleri, insanlara hala güvendikleri için demokratik kişilik özelliklerine sahipler.

Gece Dansı Tutsakları'ndaysa bir kişiliğin iki yönü gibi görünen iki kadın var. Filmde bir düzenlilik-kendiliğindenlik, uygarlık-doğallık çatışması seziliyor. Yalnız bu ben-öteki ben ayrımı iyi işlenmediği, bir de kadınlara koşut olarak bir erkek kimliğiyle film yönetmeni-filmin kişileri ilişkisi gibi bir motif de araya karıştığı için bu filmin kadın kişilerine ilişkin birtakım sezgilerden öte bir şey bilmiyoruz.

Filmlerde bulabildiğimiz demokratik kişiler bu kadar. Ancak öteki konulara geçmeden önce incelenen filmler içinde demokrasiye açıkça karşı olan bir filmden söz etmek gerekir: *Umutsuzlar* (1971). Film, İstanbul'u haraca kesen bir kabadayıdan, bir çete reisinden söz ediyor. Ama bu kabadayı, "binlerce" kişiyi koruyan, kollayan, adalet dağıtan, insanlara yol gösteren bir önder olarak gösteriliyor. Gerçekten yargı yetkisini de tek başına kullanıp uyuşmazlıkları çözüyor, yakınmalara çare buluyor. Bu yargı işlemi sırasında oturduğu masa, koltuk, adamlarının sıralanışı büyük bir sıradüzenin var olduğunu, tepesinde de bu adamın bulunduğunu gösteriyor. Filmde kabadayının çok yoksul bir çocukluk geçirdiği, hapislerde yattığı, ölümü göze alarak bu mevkiye geldiği de söyleniyor. Özellikle filmin kahramanının çocukluğundaki

yoksulluktan yakınmasından, gangster olmasını kendi dışındaki nedenlere bağladığını anlıyoruz.

Kadın-erkek eşitliği:

Cinsel Roller: Hem kadının, hem de erkeğin özgürleşmesi açısından önemli olan bu konu filmlerde nasıl ele alınıyor? Cinsiyet rolleri açısından bakacak olursak, 1980'lerin bağımsız kadınlı filmlerinde bile, erkeklerin bir kadınla birlikte olmalarının onlar için bir sorun oluşturmadığını, ama kadınların her zaman böyle "duygusal" bir sorunları olduğunu belirtmemiz gerekir. Erkekler birden fazla kadınla ilişkide bulunabilirler ama kadınlar için böyle bir şey söz konusu olmayacağı gibi, bir erkekle birlikte olmak en özgür kadınlardan biri olan Serap için bile önemlidir. Bu konunun cinsel ilişki açısından önemli sonuçları vardır. Bir kere, evlenmeden bir erkekle ilişkide bulunan kadının "kötü" görülmediği filmler ancak 1980'lerde yapılmaya başlamıştır: *Gece Dansı Tutsakları* (1988). *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nde bile (1980) filmin kadın kahramanı ancak evlenme önerisinden sonra erkekle sevişiyor. Bu açıdan, demokratik bir kişiliğe sahip kadın kahramanı olduğunu söylediğimiz *Sultan* (1978) ilginç. Çünkü bir gecekondu topluluğunda geçen bu filmde her ne kadar Sultan evlenmeden erkeğin kendisine elini bile sürmesine razı olmuyorsa da evlilik dışı ilişkiler toplulukta hiç de ahlaksızlık gibi görülmüyor. Gene bir gecekondu topluluğunda geçen *Bir Yudum Sevgi*'deyse (1984) cinsel konular kadınlar arasında çok rahat konuşulduğu gibi evlilik dışı ilişkiler de hiç kötü görülmüyor.

Gene de 1980'lerde evlilik, daha önceki örneklerde olduğu gibi yüceltilmiyor. Örneğin, *Bir Demet Menekşe*'de (1973) bir kızın düşleyebileceği en yüce mutluluk olarak sık sık "gelinlik" sunuluyor. Ayrıca, evde kalmış bir teyze aracılığıyla evde kalmanın kadın için korkunçluğu vurgulanıyor. Bunun yanında bu filmlerde, evlilik dışı ilişkide bulunan kadınlar, ne kadar kabahatsiz olurlarsa olsunlar, cezalarını çekmeye mahkum oluyorlar. Örneğin, ırzına zorla geçilen bir kadın kahramanı olan *Batsın Bu Dünya*'da (1975) hiç suçu olmadığı halde kadın toplum

dışı bırakılıyor, ancak canına kıymaya kalkışınca bağışlanıyor. *Güneşli Bataklık*'ta (1977) "kötü yola düşen" kadın ancak sevdiği adamı ölümden kurtarınca bağışlanıyor. Bu iki filmde de kadınlar geleneksel kesim kadınları. Ama bu konuda burjuva kadınlarının yazgısı da değişmiyor. *Akasyalar Açarken*'de (1962) kadın, başka bir adamı sevip kocasından ayrıldığı halde türlü engeller yüzünden sevdiği adama kavuşamıyor, sonunda kendini öldürmek zorunda kalıyor. *Bir Demet Menekşe*'de (1973) nişanlısı kendisini bırakan kız da acı çekmek zorunda kalıyor. Bu filmlerde erkeklerin cinsel rolü açısından önemli olan bir özellik de "mazbutluk". "İdeal" erkek, arkadaşlarının yaptığı gibi kadınlarla eğlenmek istemiyor, ilgilendiği kadınla birlikteyken cinselliği hiç aklına getirmiyor, ilişkinin sevgi, dostluk yanı vurgulanıyor. Özellikle Göksel Arsoy ile Orhan Gencebay böyle "mazbut" erkek tipine uygun düşüyorlar. Ayrıca Yasak Sokaklar'da (1965) bir sokak çetesi oluşturan yoksul gençlerin (zenginlerin değil) kızlarla ilişkilerinde de cinsellikten çok yakınlık, arkadaşlık ağır basıyor. Ancak bu özelliğe daha sonraki filmlerde pek rastlanmıyor.

"Namusun temizlenmesi" de konumuz açısından önemli. *Batsın Bu Dünya* (1975), *Güneşli Bataklık* (1977), *Kayıp Kızlar* (1984) gibi, "namusu kirlenen" kızların bulunduğu filmlerde, bu kızlar da babaları da, filmi yapanlar da, kızın namusunu kirletenlerin öldürülmesini istiyorlar. *Kayıp Kızlar*'da baba kızına "kötü yola düşeceğine öl daha iyi" diyor. *Batsın Bu Dünya*'da kahraman kötü adamı öldürünce kadın çok seviniyor. *Güneşli Bataklık*'da kadın, sevdiği adamdan kendisini kötü yola düşüreni vurmasını istiyor. *Suçlular Aramızda* (1964) filmindeyse, kahraman karısından kurtulmak isteyince, emektar adamları Dursun kaptana karısının kendisini aldattığını söylüyor. Kaptan "senin namusun benim namusum, ben vururum" diyor.

Fizik şiddet: Zaten ileride görüleceği gibi fizik şiddete, bu arada kadınların dövülmesine de filmlerde sık rastlanıyor. Kadınların dövüldüğü filmler sırasıyla şöyle: *Şafak Bekçileri* (1963), *Yasak Sokaklar* (1965), *Bir Türk'e*

Gönül Verdim (1969), *Umut* (1970), *Azap* (1973), *Batsın Bu Dünya* (1975), *Güneşli Bataklık* (1977), *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* (1978), *Sürü* (1978), *Sultan* (1978), *Kırık Bir Aşk Hikayesi* (1980), *Beyaz Ölüm* (1983), *Kayıp Kızlar* (1984), *Aah Belinda* (1986). (Yalnız *Sultan*, kadının da erkeği dövmesiyle bunlardan ayrılıyor.)Bu filmlerin çoğu ya köyde ya da gecekonduda yaşayan toplulukları anlatıyor. İki tanesi (*Beyaz Ölüm, Kayıp Kızlar)* uyuşturucu ve beyaz kadın kaçakçılığıyla uğraşan çetelerle ilgili. *Evlidir Ne yapsa Yeridir* ile *Aah Belinda* ise alt orta tabakadan kimseleri ele alıyor. Buradan kalkarak kadının dövülmesiyle toplumsal-iktisadi konum arasında bir koşutluk olduğunu söyleyebiliriz. Bir de filmlerin çoğunda kadının dövülmesinin olumlu karşılanmadığını belirtmek gerekir. Örneğin, *Bir Türk'e Gönül Verdim* filminde, demokratik kişiliği olduğunu gözlemlediğimiz Hüseyin ağa, kadına tokat atan oğluna "Efendiliğe yakışır mı? El kaldırmayacaktın, git onu bul, getir" diyor. Buna karşılık, *Kayıp Kızlar*'da kadının dövülmesi cinsel yönelimli bir seyirlik olarak sunuluyor. Bundan başka *Batsın Bu Dünya* ile *Bir Demet Menekşe* filmlerinde kötü gözle görülen kadına sık sık laf da atılıyor. Ama filmlerin tutumları buna karşı da olumlu değil.

Kadınların çalışması: Kadınların çalışmasına karşı takınılan tutuma gelince, şehirde geçen filmlerde kadınlar hem çalışıyor, hem de kadının çalışması erkeğin çalışması kadar olağan karşılanıyor. Kadınların çalışma alanları da sınıfsal olarak belirleniyor. Yoksul olanlar, kirli işlere girmiyor ya da kendilerini satmıyorlarsa, hizmetçilik, müstahdemlik, sekreterlik yapıyorlar ya da terzi yanında çalışıyorlar. Bu kesimde kadınların yapabilecekleri "meşru" işler olduğu anlaşılıyor. Örneğin, *Aah Belinda* ile *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* filmlerinde karılarının "oyuncu" olmasına kocaları şiddetle karşı çıkıyor. *Çark* filminde çalışmak için kadının kocasından izin aldığı düşünülürse, bu kesimde kadının çalışmasında son sözün kocada olduğu anlaşılır. Nitekim, orta tabakadan bir ailenin anlatıldığı *Kadının Adı Yok* (1987) filmindeki baba kızının okuyup çalışma isteğine şiddetle karşı çıkıyor, "benim kızım çalışamaz, seni

çalıştıracak herifin alnını karışlarım ben" diye bağırıyor.

Gerçekten de geleneksel kesimde geçen filmlerde kadınların çalışmasına karşı takınılan tutumun çok da olumlu olduğu söylenemez. Bu filmlerde (*Güneşli Bataklık, Bir Demet Menekşe*) çalışan kadınları hem erkekler hem de kadınlar kötü gözle görüyor, onların namussuzluğa, ahlaksızlığa yatkın olduğu varsayılıyor. (Ayrı bir söylemi olan *Bir Yudum Sevgi*'yi ayırmak gerek.) Bir Demet Menekşe'de mahallede kadınlar, "çalışan kızların on parmağında on marifetleri var" diyorlar. Üstelik çok yaygın bir kanı bu. Çünkü terzide çalışan kızlar, yeni bir elbise giymiş kadın kahramanı görünce, onun "kendim diktim" demesine inanmayıp, "herife aldırmış, kendim diktim diyor" diye söyleniyorlar. Böylece, bu kanının çalışan kadınlarda bile yerleştiğini anlıyoruz.

Toplumun üst kesimlerindeyse kadınların doktorluk, öğretmenlik, gazetecilik gibi çeşitli meslekleri var. Eski tarihli filmlerde bu kesimin kadınları da çalışmıyor ama bugün artık kadının çalışması olağan karşılanıyor. Ayrıca iki filmde çalışmanın yalnız başına kadının özgürleşmesini sağlayamayacağı da belirtiliyor. *Aah Belinda*'da geçim sıkıntısı yüzünden Naciye de, arkadaşı da bir bankada çalışıyor ama bu çalışmanın kadına çok ağır bir yük yüklediği de anlaşılıyor. Daha üst bir tabakada yer alan bir ailedeyse (*İkili Oyunlar*, 1989) bir üniversite profesörünün çalışan karısı, evin ve çocukların bakımı da ona kaldığından yakınıyor: "ev sahibinin banka hesabını çoğaltmak için mi geldim ben bu dünyaya." Bu kadına göre, çalışmak kadının özgürlüğünü artırmıyor, yalnız "uysal bir işgücü" yaratmakla kalıyor. Ama kocasına göre, "birinin üniversitede kalması, birinin de para getirecek bir işte çalışması" gerekiyor. Bununla birlikte filmin, kocanın bu görüşünü doğru bulmadığını belirtelim.

Kadına karşı genel tutum: Filmlerin genel olarak kadına karşı tutumuna bakarsak çok da olumlu şeyler söyleyemeyiz. Bu açıdan *Prenses* (1986) iyi bir örnek. Bu filmde kadın ya azarlanıp küçümseniyor ya da erkeği yaşama bağlayan bir "tanrıça" olarak yüceltiliyor. Belki de , ele aldığımız filmlerin biri dışında (*Gece Dansı Tutsakları*)

hepsinin erkekler tarafından yapılmış olmasının bir sonucudur bu. Bir kere, genel olarak, kadınların hiç söyleyecek sözleri olmadığını, hatta "sessiz" olduklarını söyleyebiliriz. (Demokratik kişilikleri olduğunu söylediğimiz kadınlar bunun dışında elbet.) Özellikle *Sürü* (1978), *Hakkari'de Bir Mevsim* (1982), *Av Zamanı* (1987) filmlerinde kadınlar hemen hiç konuşmuyorlar, ancak erkeğin isteklerini yerine getiriyorlar. Öteki filmlerde de genellikle kadının duygusal alan dışında yeri olmadığı gibi, erkeklerce belirlenen ev-aile-aşk alanı dışında söyleyecek bir sözü de yok. Özellikle köylerde kadın alınıp satılan bir mal olarak görülüyor. *Çark* filminde, demokratik bir kişilik yapısına sahip olduğunu gördüğümüz kadın bile kocasının ayağını yıkıyor. *Selamsız Bandosu*'nda da muhalefetin başında olan Tahir'in ayağını karısı yıkıyor. *Vesikalı Yarim*'de (1968) bir bar kadınına tutulup uzun süre onunla yaşadıktan sonra evine dönen kocasına kadın bir şey sormuyor, söylemiyor, yemek verip rahat olmasını sağlıyor. *Züğürt Ağa*'da (1985) genç bir kız ağanın babasına satılıyor. Üstelik bu son film dışında kadının durumu olağan karşılanıyor.

Buna karşılık daha üst toplumsal tabakalardaki kadınların durumu da hiç iyi değil. Bu açıdan, popüler filmler, Güney Amerika Tv dizilerine benziyor. Brezilya dizilerini inceleyen bir araştırmaya göre,[17] üst sınıf kadınları hiçbir iş yapmadan süslenmekle, dedikoduyla, gönül işleriyle vakit geçiriyorlar. Kamusal alanla ilgili hiçbir görüşleri olmadığı gibi herhangi bir toplumsal sorumluluk da duymuyorlar, yalnızca tüketimle ilgililer. Ayrıca, kişilerarası ilişkilerde de yapmacıklı, sahte davranıyorlar. *Bir Demet Menekşe* (1973) filminde zengin kadınların yapmacıklı davranışları, birbirlerine yaptıkları iltifatların yalan olduğu hemen belli oluyor. Filmin fabrikatör olan kahramanının karısı, canı sıkıldığından "oyalanmak için" köpek istiyor: "Çocuktan nefret ediyorum. Dokuz ay beni sömürecek bir et yığınından daha iyi köpek." *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nde de (1980) bir kasabada gene fabrikatör karısıyla arkadaşları dedikoduyla, tüketimle vakit geçiriyorlar. Aralarında hiçbir yakın ilişki

yok. Kızı "serbest" davrandığından anne dostlarından çekiniyor (serbestlik akşam eve biraz geç gelmek oluyor). Ayrıca kızının sevmediği bir adamla evlenmek istememesi üstüne anne, "şimdi mal, mülk, herşeyimiz var. Mutluyuz, zenginiz, itibarımız var. Hayattan başka bir şey beklenmez ki" diyor. *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* (1975) filminde, kocalarına baş kaldıran kadınların aralarında bir dayanışma olması gerekirken birbirlerini çekiştiriyorlar, birbirlerine açık, içten davranmıyorlar. Ayrıca bu filmde, kadınlardan birinin zengin annesinin bütün yaptığı, sabahlara kadar kağıt oynayıp gündüzleri de uyumak. *Mine*'de de (1982) gene bir kasabada dedikoduyla vakit geçiren kadınlar var ama bu kere erkekler de onlara katılıyor. *Şafak Bekçileri*'nde (1962) zengin toprak sahibinin kolejde okumuş kızının toplumsal yaşamla hiç ilgisi yok. Nişanlısının, köylülerin yaşam koşullarını iyileştirmek için değişiklik yapma önerisine karşı, "yıllardır böyle bu insanlar, hiç şikayet etmezler, değiştiremezsin" diyor. Dünyayı değiştiremeyeceklerini, iki kişilik bir dünya istediğini söylüyor.

Kadın-erkek ilişkileri açısından ilginç bir film, bir güldürü, *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* (1978). Bu filmde üç çift ele alınarak karı-koca geçimsizliği ve kadınların erkeklere baş kaldırısı anlatılıyor. Bu çiftlerden birinde kadın güçlü kuvvetli, erkek zayıf. Dolayısıyla kadın-erkek rolleri değişmiş. Başka bir kadın da okumuş olduğu için zabıta memuru olan kocasına üstünlük taslıyor. Popüler güldürüler genellikle toplumsal değerlere, rollere saldırıp onları tepetaklak ederler ama bu sarsıntı bir yere kadar sürer, genellikle Marx kardeşlerin filmlerinde olduğu gibi toptan bir yıkım olmaz, kültürel normlar yeniden kurulur.[18] Bu filmde de hem aile içi demokrasiye, hem de siyasal demokrasiye saldırılıyor. Film ailede rol değişimini, kadın hakları savunucularını, toplumsal çatışmaları, politikacıları gülünçleştirerek, sonunda kocanın üstünlüğünü yeniden kuruyor. Kocalarına baş kaldıran kadınlar, "bizleri kocasız bırakma", "kocanın vurduğu yerde gül biter" diyerek boyun eğiyorlar. Kadınlar kendi hakları olarak da şunları istiyorlar: erkek hizmetçi,

değişik elbiseler, Bülent Ersoy'u dinlemek, bütün erkekleri dövmek. Filmin sonunda kocasıyla hâlâ barışmamakta inat eden kadını kocası sırtladığı gibi götürüyor. Dolayısıyla, birtakım ipe sapa gelmez değişiklikler isteyip düzeni bozanlara "bu kadar, bu iş burada biter" diyecek bir yetke gerekiyor.

Özetlersek, ait oldukları sınıflara göre ayrı kadın tipleri karşımıza çıkıyor. Köylü kadınlarla büyük şehrin yoksul semtlerinde ya da gecekonduda oturan kadınlar ya "sessiz" oluyorlar ya da çağdaş yaşama kendilerini uyarlamış kişiler oluyorlar. Burjuvazinin alt-orta tabakasının kadınları geleneksel toplumdan çağdaş topluma geçişte arada kalmışlar. Bunlar bol paraya kavuştuklarında zengin fabrikatör karısı olup hiçbir şey yapmıyorlar. Bunların dışında, burjuvazinin orta kesiminde olup da kendisini geliştirmeye yarayan bir mesleği olan, bağımsız kadınlar var: *Aah Belinda, Gece Dansı Tutsakları, Kadının Adı Yok.*

Kadınların böyle çeşitli sınıflarda bulunmasına karşın, kadın-erkek rollerini algılamaları açısından aralarında benzerlik var. 1981'de Brezilya'da yapılan, işçi sınıfı kadınlarının kadın-erkek rolleri nasıl algıladıklarını inceleyen bir araştırmanın bulgularına göre, kadının özellikle gençken daha fazla denetim altında kalması gerekiyor, buna karşılık erkek istediği gibi yaşayabiliyor. Kadın hem doğum ve çocuk yetiştirme yüzünden, hem de gönül bağları yüzünden daha çok acı çekiyor, aileye de daha bağımlı. Erkek daha sorumsuz, aileye kadın kadar bağlı değil, aile dışında kadınlara kapılıveriyor, yaşamın tadını daha fazla çıkarma olanağı var. Kadın daha zayıf, dış dünyayla karşılaşmaktan çekiniyor, erkeğin onu koruması gerekiyor. Dolayısıyla bu kadınlar evliliği bir kurtuluş olarak görülüyorlar.[19] Görüldüğü gibi, bu erkek-kadın rolleri algıları, filmlerdeki her sınıftan kadının bu rolleri algılamasına uygun düşüyor. Bu da rollerin sınıf engelini aşarak toplumun her kesiminde, ayrıca kültürler arasında da yaygın olduğunu gösterir.

Ailede kadının yeri, aile içi demokrasi konusunda ülkemizde yapılan araştırmalara bakarsak, Ankara'da ge-

cekondu ailelerinde yapılan bir araştırmada da erkeğe bağımlılığın sürdüğünü görürüz.[20] Araştırmacıya göre, "cinsel roller, çocukluktan başlayıp bütün yaşam boyunca süren cinsel rol eğitimiyle toplumsallaşma sonucunda kadın bu inanışları kendi benlik duygusuyla bütünleştirip" bu rolden kolayca vazgeçememektedir. 1971'de gecekondu gençliğiyle yapılan bir araştırmaya göre, ailede son sözün babada olduğunu söyleyenlerin oranı yüzde 77.7, karar ve isteklerin eşit olarak geçerli olduğunu söyleyenlerin oranı yüzde 7.5'dir.[21] 1972'de yurt çapında bir örneklem kullanılarak yapılan bir araştırmada da, son sözün kendisinde olduğunu söyleyen erkeklerin oranının yüzde 92.6, son sözün erkeklerde olduğunu söyleyen kadınların oranının da yüzde 79.5 olduğu görülmüştür. Bu araştırmanın bizim vardığımız soncu doğrulayan bir bulgusu da, "pek çok şeyin farklı olduğu kırsal ve kentsel yöreler arasında, aile içi otorite dağılımı konusunda hiç bir fark görülmemesidir."[22]Buna karşılık 1974-1975'de İstanbul üniversite gençliğiyle yapılan bir araştırmada gençlerin algılarına dayanılarak elde edilen bulgulara göre, ailelerin yüzde 60.8'inde erkekle kadın eşit olarak tartışabilmekte, yüzde 36.6'sında da erkek son sözü söylemektedir.[23] 1985'te İzmir gecekondularında yapılan bir araştırmada, çocukların okuması, çalışması, evlenmesi gibi önemli kararlarda babanın kararlarının geçerli olduğunu söyleyenler yüzde 62'dir. Araştırmacıya göre, erkek karısının çalışmasına büyük ölçüde izin vermemekle birlikte, ailede kararların ortak alındığı görülmüştür.[25] Ankara gecekondularında yapılan bir araştırma da, şehire göç eden ailelerin şehirde kalma süresi uzadıkça, karı-kocanın birlikte karar vermelerinin yaygınlaştığı sonucunu vermiştir.[25] 1986'da Sivas'ta kırsal kesimde yapılan bir araştırma bulgularına göre de, ailede kararları yüzde 39.75 erkek, yüzde 16.32 kadın, yüzde 27.71 karı-koca birlikte, yüzde 16.22 de bütün aile birlikte almaktadır.[26]

Görüldüğü gibi aile içi demokrasi açısından hem toplumda, hem de filmlerde bir iyileşme var. İncelenen film-

lere baktığımızda, 1977 sonrasında dört filmde (*Züğürt Ağa, Sürü, Hakkari'de Bir Mevsim, Av Zamanı*) sessiz kadına rastladığımız halde, üç filmde gecekondu ya da köy topluluğunda demokrat (*Sultan, Azap, Bir Yudum Sevgi*), üç filmde de kentte baş kaldıran kadın (*Mine, Kadının Adı Yok, Aah Belinda*) görüyoruz. Ayrıca üç filmde de işçilerin yanında savaşıma katılan kadınlar var. (*Zengin Mutfağı, Güneşlik Batakhk, Uçurtmayı Vurmasınlar*).

Kadının işlevi konusunun başka bir yönünü aydınlatması açısından melodramları da ele almak gerekir. Bu tür üstüne çalışanların ortak kanısı, melodramın toplumdaki çelişkileri, ideoloik çatışmaları özel alana, aile içine taşıyıp kılık değiştirerek yumuşatması. Elsaesser, melodramda "bir yandan sınıf çatışmasını cinsel sömürü ve ırza geçme diye eğretilemeli bir yorumlama, öte yandan aslında ideolojik olan çatışmaları kişiselleştirme" öğelerinin bulunduğunu söylüyor.[27] Kleinhaus, kapitalist üretim biçimlerindeki emeğin yabancılaşmasından doğan sıkıntının, aile içinde bulunduğu varsayılan mutluluk ve kişisel kimlikle giderilmeye çalışıldığını ileri sürüyor.[28] Dolayısıyla da kapitalist üretim ilişkilerinin sağlayamadığı gereksinimleri kadınların sağlaması bekleniyor. Oysa giderilemeyecek olan gereksinimin kaynağı aile dışında. Pollock da, kadınlığın bir toplumsal konum olduğu görüşünde. Annnenin konumu, kapitalist toplumsal ilişkilerle ataerkil söylemin sürmesi açısından önemli. Kadın cinselliğinden sıyrılıyor, kocasıyla çocuklarının "bakıcısı" olarak, "anne" olarak görülüyor. Ama kadının bir de bastırılmış cinselliği var. Melodramda bu cinsellik boşalıyor, dolayısıyla kadın, cinselliğiyle ailesi arasında bir çatışma içinde kalıyor, sonunda özveride bulunmak hep kadına düşüyor.[29] Böylece melodram, cinsellikle aile konusundaki ideolojik çelişkiler için bir emniyet süpabı oluyor.[30]

Akasyalar Açarken (1962) bu kavramsal çerçeveye çok iyi oturan bir film. Başarılı bir cerrahın karısı, tam bir ev kadını ve abla. Kocasının kendisini ihmal edip mesleğine kendini vermesini hoş karşılayabiliyor. Kadın da has-

tahanede çalışıyor ama bu hiç de kişiliğini geliştirebilecek bir meslek olarak görülmüyor. Kocasına yakın olmak, hastahanede de ona "bakıcılık" etmek için bedava hemşirelik yapıyor. Ayrıca hastalara bakmaktan, onlara biraz umut vermekten de çok memnun. Demek kadın, özel yaşamını hastahaneye taşımış, kadının aile içinde yerine getirmesi gereken işlevleri yerine getiriyor hastahanede de. Ama hastalardan birine tutulunca "bastırılmış cinselliği" su yüzüne çıkıyor. Zaten kocasıyla cinsel yaşamının doyurucu olmadığı daha önce de belirtiliyor. Ama kadının önüne çeşitli engeller çıkınca, özellikle kız kardeşi sevdiği adama tutulunca, kız kardeşiyle sevdiği adamın kuracağı "uygun" bir aile için özveride bulunup kendini öldürüyor. Zaten sevdiği adamla evlenmesi ataerkil söyleme uyamazdı. Çünkü kadın, sevdiği adamı bir kaza sonucu gözleri kör olmuş bir halde hastahanede tanıyor, adam kadından güç alarak yeniden yaşama bağlanıyor. Ayrıca kadın, adamın yurt dışında ameliyat olması için gizlice para da veriyor. Böylece erkek, üstünlüğünü yitirmiş oluyor, kadına bağımlı kalıyor. Dolayısıyla da bu ikilinin birleşmesi olanaksız.

III-DEMOKRATİK İLİŞKİLER

Buraya kadar daha çok kişiler üstünde durduk. Şimdi genel olarak kişilerarası ilişkilerde demokratik özelliklerin nasıl biçimlendiğini inceleyeceğiz.

Yetke ve erk

Yetke sahibi kişiler: Önce filmlerde kimlerin yetke sahibi olduklarına bakalım. Bir kere, polis, savcı, yargıç, bürokrat, politikacı gibi kamu yetkesini temsil edenlere filmlerde rastlamakla birlikte, bunların etkileri, olay akışı içinde gerekli olanı aşmıyor. *Sis* (1987) filminde bile, emekliye ayrıldığı için yargıcın yetkesi kalmamış. *Hakkari'de Bir Mevsim*'de (1982) köyün muhtarının köyde sözü geçmekle birlikle, gücü köy yaşamıyla sınırlı. *Davacı*' da da (1986) köyün muhtarı, ilçeden gelen yargıç karşısında bütünüyle güçsüz. Bununla birlikte *Davacı,* bir kamu görevlisinin (yargıcın) çok büyük bir erke sahip ol-

duğunu gösteren ender filmlerden biri. *Selamsız Bandosu*'nda da (1987) yetki alanı gene kasabayla sınırlı olmakla birlikte, belediye başkanının epey yetkisi var. Hatta yetkesini zorbalığa kadar vardırabiliyor. Aslında herkesin tanıdığı esnaftan biri olduğu için sözüne pek aldıran olmuyor. Ayrıca yetkesini kullanmak için elinde yeterli kaynak yok. Belediye Meclisini bile güçlükle toplantıya çağırabiliyor. Ama bandoda çalışmak istemeyenlere " bir saat içinde odamda ol, yoksa dükkanının kapısına asarım kilidi" diyebiliyor. İçki içmemesi için bando şefini evine kilitleyebiliyor. Yalnız "iyi" bir adam olduğundan zorbalığını sonuna kadar götürmüyor, daha çok "ikna" yollarına başvuruyor. Buna karşılık *Mine*' nin (1982) kasabasındaki başkanın oldukça yetkesi var. Bu başkan da *Davacı*' daki yargıçtan sonra kişilerle zorba da olsa iletişimde bulunan ikinci kamu yetkilisi.

Filmlerde asıl yetke sahibi kişiler, patronlar, fabrikatörler, zenginler. Kamu yetkileriyle bunlar arasındaki ayrım, birinciler uzakta dururlarken bu kişiler olaylara karışıyor. *Suçlular Aramızda* (1964), *Bir Teselli Ver* (1971), *Batsın Bu Dünya* (1975), *Güneşli Bataklık* (1977), *Kırık Bir Aşk Hikayesi* (1980), *Çark* (1987), *Zengin Mutfağı* (1988) filmlerinde, çevresindekileri denetim altına almak isteyen kapitalist patronlar var. Bunlar arasında silahlı sağ çetelerle işbirliğinde bulunan, hatta bu çetelerin kurulmasına önayak olanlar da var. *Güneşli Bataklık*' ta patron bir iş adamından çok bir çete reisine benziyor. *Suçlular Aramızda*' nın patronu istediğini elde etmek için adam öldürmeye varıncaya kadar her kötülüğü yapıyor. Daha yeni filmlerde patronlar artık çete reislerine benzemiyorlar ama gene kirli işlere giriyorlar. İşleri kötü gittiği ya da işçi hareketleri başladığı zaman da hemen yurt dışına kaçıyorlar.

Selamsız Bandosu'nda (1987) çekirdek halinde de patron- çete işbirliği görülüyor. Belediye başkanının rakibi, futbol takımını kendi amaçları için kullanmak istiyor, " benim sizin gibi bir ekibe, sizin de benim gibi bir lidere ihtiyacımız var" diyor. *Şafak Bekçileri*'nde toprak ağası, damadı olacak gence, toplumsal değişim isteyen

öğretmeni dövdürtüyor: " Etrafta beni rahatsız eden bir kaç kuduz köpek var." - " Sen emret ağam."

Demek iş yaşamı, başarı kazanmak için her çareye başvurulan, hiçbir ahlak kuralı ya da yasal kuralı olmayan "vahşi bir orman" olarak betimleniyor. Sanayileşmenin gereğine inanan, kirli işlere girmeyen bir iş adamı olan *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nin fabrikatörü bile son derece bencil, bireyci, çevresindekilerle hiçbir şeyini paylaşmayan bir insan olarak çiziliyor.

Toplumumuzda yetkeye ve yaşlılara saygının kültürel bir değer olarak yaygın olduğunu ama yavaş yavaş da değiştiğini söyleyebiliriz. TÜSİAD Araştırmasının çalışma yaşamında yetkeyle ilgili bulgularından, yetkeye verilen değerin azalmakla birlikte önemini yitirmediği anlaşılıyor. Araştırmaya göre bu bulgular, "tarihsel mirasın bıraktığı tortunun da etkisiyle, aklın yol göstericiliği ile yasaların egemenliğinde bir toplumsal yaşama henüz geçilmediğini" gösterir.[31]

Bu yargıya katılmakla birlikte filmlerde ister kamusal, ister özel kesim yetkesine karşı körü körüne bir boyun eğiş görmediğimizi de belirtelim. Ayrıca neyin nasıl yapılacağını gösteren önderlere de (*Umutsuzlar* ve aşağıda göreceğimiz *Beyaz Ölüm* ile *Kayıp Kızlar* dışında) gerek görülmüyor. Zaten patronlar, filmlerin kötü adamları. Patron yetkesinin ne kadar haksız olduğu gösterildiği gibi bu yetkeye karşı da çıkılıyor. *Sürü* (1978) filmindeyse, geleneksel bir göçebe topluluğunda babanın haksız yetkesi karşısında oğul baş kaldırabiliyor.

Kamu yetkesi. Kamu yetkeleriyle ilişki biraz değişik. Bir kere, "sol" filmlerde, sansüre karşın polis hep zenginlerin yanında, yoksullarla işçilerin karşısında yer alıyor. *Çark*'ta (1987) çok güç koşullar altında çalışan işçilerin haklarını aramak için yürümelerine polis engel oluyor. *Su da Yanar*'da (1986) polisler sokakta Hamlet oynayan adamı karakola götürüp şiir yazdığı için sorguya çekiyorlar. Açıklıkta Godot'yu Beklerken oyununu oynayanları jandarmalar "demek komünizmi bekliyorsunuz" diye alıp götürüyorlar. Ayrıca filmdeki yönetmen on yıl

önce yaptığı bir filmden ötürü sorguya çekiliyor, on gün gözaltında kalıyor. *Karartma Geceleri* (1990), *Sen Türkülerini Söyle* (1986) filmlerinde polisin iskence yaptığı gösteriliyor. *Sis* (1987) filminde de polisin işkence yapacağı söyleniyor.

Umut'ta (1970) arabasına çarpıp atını öldüren otomobilin zengin sürücüsünden davacı olmak isteyen arabacıya karşı polisin tepkisi, "kes lan, siz arabacılar, hep sizden oluyor kazalar, atın şunu dışarı" oluyor. *Suçlular Aramızda* (1964) filminde, kendisinin katil olduğunu bilen adama genç patron, "polise söylersen başın derde girer... sen öldürdün derler, polis benim sözlerime inanır" diyor. *At* (1981) filmindeyse, belediye zabıtası bütün film boyunca seyyar satıcılar için acımasız bir tehlike oluşturuyor, sonunda satıcının arabasını alıp malları da denize döküyor. *Sürü*'de (1978) istasyon şefiyle ambar memuru, çok doğal haklarıymış gibi rüşvet alıyorlar.

Buna karşılık, *Vesikalı Yarim*'de (1968) filmin erkek kahramanı bar kadınıyla birlikte yaşamaya başladığı zaman kabadayılarla kavgadan sonra komiser, "bu mahallede tatsızlık istemem, bir daha tatsızlık olursa başka tarafa taşınırsınız" diyor, adamı salıveriyor. Kahramanımız "komiser nasihat etti, baba adammış" diyor. Filmin erkek kahramanının yoksul bir semtten geldiğini, bu insanların da en çok kamusal yetkeyi temsil eden polisle ilişkide bulunduklarını göz önünde tutarsak o tarihte, kamu yetkesinin yalnız "cezalandırıcı" bir güç olarak algılandığı sonucunu çıkarabiliriz. Kahraman hiç kabahati olmadığı halde gene cezalandırılmayı bekliyor, beklediği çıkmadığı zaman da komiser "baba adam" oluyor.

Bu açıdan ilginç iki film, *Beyaz Ölüm* (1983) ile *Kayıp Kızlar* (1984). Bu filmlerde bir yanda uyuşturucu-beyaz kadın ticaretiyle uğraşan, dolayısıyla hiç bir kural tanımadan her türlü kötülüğü yapan, neredeyse özgür olduğunu duymak için kötülüğün sınırlarını zorlayan insanlar var. Öte yanda da düzeni korumaya çalışan kamusal yetke, polis. Üstelik bu filmlerde yoksullar çaresiz, iktisadi güce sahip olanlar da vurdumduymaz. Do-

layısıyla insanları koruyacak polisten başka güç yok. *Kayıp Kızlar*'da bu işlerden sorumlu komiser (*Beyaz Ölüm*' de de aynı komiser var) filmde iki yerde "bu bir toplum sorunu, toplum bireylere sahip çıkıp korumadıkça daha nice kurbanlar verir" diyor. İlk söylediği zaman da alıcı komiserin yüzüne yaklaşarak bu sözleri iyice vurguluyor. Burada toplumla kastedilen herhalde demokratik bir örgütlenme değil; toplumun bireyleri büsbütün çaresiz kaldığında onları kollayıp gözetecek, doğru yola yönlendirip yol gösterecek bir yetke gerekiyor. Her ne kadar çocuklarına karşı kayıtsız kalan zengin ana-babaların çocukları da bu batağa saplanıyorlarsa da, her iki filmde de asıl kurbanlar içinde bulundukları sefaletten usanıp rahat yaşamak isteyen yoksul ailelerin çocukları. Filmler, bu sınıf ayrımına hiç dokunmadan, toplum adına bireylere doğru yolu gösteren, onları koruyan bir yetkenin ne kadar gerekli ve meşru olduğunu belirtiyor. Bu yetkenin şiddetle cezalandırıcı olacağı *Kayıp Kızlar*' daki bir konuşmadan da anlaşılıyor. Komiserin yanındakilerden biri verilen cezaları az buluyor: "Burada yasaları eleştirmek istemem ama yakalanan bir muhabbet tellalına ne ceza veriliyor? Cezalar caydırıcı değil." Ayrıca komiser sorgulama sırasında sanıkları dövmekten çekinmiyor. Ancak bu tür bazı filmlerde olduğu gibi, kötüler öylesine insanlık dışı davranıyorlar, onların dövülmesini, hatta öldürülmesini doğru buluyoruz. Belki de, 1980'lerde yapılmış ama demokratik söyleme açıkça ters düşen bu filmler, toplumumuzda demokrasinin neden bir türlü yerine oturamadığını iyi açıklıyor.

Kamusal yetkeyle ilişkiler açısından demokrasiye uymayan başka bir konu da, politikacılara karşı tutumlar. 27 Mayıs darbesinden sonra yapılan, dolayısıyla o günün anlayışını yansıtan bir filmle başlayalım: *Şafak Bekçileri* (1962) Eskişehir'de geçen filmde birbiriyle çatışan iki güç var: havacı subaylarla çok büyük toprakları olan bir ağa. Subaylar özgürlüğü, ilericiliği, değişimi simgeliyorlar, ağa da tutuculuğu. Ankara'dan gelen politikacılar da ağayla ilişki kuruyorlar. Politikacı ağanın isteklerini yerine getiriyor, çünkü merkezde subay-memur aileleri ol-

duğundan politikacının orada oy toplama olanağı yok ama uğranın bölgesinde var. Politikacı, "su arkı meselesini demokratik yoldan halletmeyen kaymakam merkeze alınacak. Bakanla görüştüm" diyor. Burada da, yukarıdaki iki filmde olduğu gibi, toplumsal adaletsizlikleri ortadan kaldırmak, toplumsal gelişmeyi sağlamak için demokratik yöntemler yetersiz bulunuyor, bu görevi öğretmen, kaymakam, subay gibi devlet görevlilerinin yerine getireceğine inanılıyor. Hatta köylü çocukları babaları gibi çiftçi olmak istemiyorlar, okuyup jet pilotu olmak istiyorlar. Köylü çocuklarına yüklenen bu amacı, *At*'ta (1981) çocuğunu okutmak isteyen ama okuyunca kendi gibileri hiç anlamayan bir bürokrat olacağından da korkan köylünün durumuyla karşılaştırmak ilginç.

Politikacıların yalnız oy kaygısıyla davranıp halkın sorunlarıyla hiç ilgilenmeyecekleri görüşü yeni filmlerde de sürüyor. *Batsın Bu Dünya*'da (1975) bir kasabada zengin bir iş adamı milletvekili olmak istiyor. Ama tam anlamıyla haydut olan oğlunun işlediği suçları örtbas etmek için her türlü çareye başvuruyor. Milletvekilliği bir siyasal izlenceyi gerçekleştirmek için girişilen bir görev olarak değil, daha fazla güce sahip olmak için "uğruna baş konulan" bir meslek olarak görülüyor. Dolayısıyla da bu amaca ulaşmak için yasal olmayan çarelere de başvuruluyor.

Özellikle kasabalarda iktisadi güç sahibi olan kişilerin siyasi erke de bir ucundan katılıp güçlerini daha da artırmak için milletvekilliğini bir basamak olarak gördüklerini belirten bir başka film de *Selamsız Bandosu* (1987). Belediye başkanı, Cumhurbaşkanı köye gelirse kendisinin de milletvekili olabileceğini düşlüyor. Her ne kadar Cumhurbaşkanının gelişinin kasabaya bir yığın yarar getireceğini ileri sürüyorsa da, asıl niyetinin başka olduğu rakip başkan adayıyla bir konuşmasından anlaşılıyor: "Bando bizim kurtuluşumuz." "Bizim değil, senin kurtuluşun." Ayrıca bu filmde belediye başkanının "Sayın Cumhurbaşkanı haşmetmaapları" demesi de, milletvekili olmak isteyen bir belediye başkanın bile bir siyasal dizgeyi nasıl algıladığını göstermesi açısından, daha doğrusu po-

litikacıların nasıl algılandığı açısından ilginç.

Züğürt Ağa'da da (1985) içinde köyleri de bulunan toprak ağasına seçim yaklaşınca Ankara'dan politikacılar geliyor. Ağa köylülerine para dağıtıyor, seçim günü oy veriyor, köylülere "vatanımıza, milletimize uğurlu olsun. Siz bilirsiniz hangi partiye atacağınızı" diyor. Ama dinsel önderleri olan Şıh karşı partiden olduğu için, ayrıca hem cennetin tapusunu, hem de birer lira dağıttığı için, ağanın partisine ancak bir oy çıkıyor. Böylelikle ağa-politikacı ilişkisi, bunun sonucunda da insanların ne gibi nedenlerle oy verdikleri ortaya çıkıyor. Ancak bu son iki filmde olumsuz politikacılarla parlamenter demokrasinin olumsuz işleyişi gösteriliyor ama bir yandan da bunlar eleştiriliyor.

Bunun yanında, kamusal yetkeyle ilişkiler açısından da filmler çok olumsuz bir görünüm sunuyorlar. Kamusal yetkenin nasıl algılandığını en iyi *Selamsız Bandosu*'nun sonunda kasabadan geçen Cumhurbaşkanının treninin penceresinden sallanan el gösteriyor: Kime ait olduğu belirsiz, kayıtsız, uzaklarda sallanan bir el. Gerçekten de kamu yetkesi, yoksul halkın, daha sonraki filmlerde de aydınların isteklerine karşı ilgisiz, ilgisiz olmakla kalmayıp yaşama birtakım kayıtlar koyan, cezalandıran bir erk. Üstelik bu erk kavranamayacak, ulaşılamayacak kadar uzakta. *At* (1981) bu açıdan iyi bir örnek. Çocuğunu okutmak için köyünden kalkıp şehre gelen köylü burada kamu yetkesiyle karşılaşıyor. Çocuğunu parasız okutmak için sınava sokmak isteyen köylüyü, raflar dolusu dosyalar içinde oturan bir kamu görevlisi, "siz devleti babanızın çiftliği mi sandınız? İmtihana girmesi için babası ölmüş olacak. Her aklına esen devleti meşgul eder mi?" diye azarlıyor. Gerçekten de köylü açısından içine girilmesi, anlaşılması olanaksız, kendine toptan yabancı bir dünya bu. Daha önce dediğimiz gibi, oğlunun da okuyup kendisine yabancı biri olmasından korkuyor. Haklarını aramak için seyyar satıcıları birleştirmek isteyen bir adamın dediği gibi, "çocuklar okuyup büyük adam olacaklar, sonra da 'arabalarını alın ellerinden, gebersinler' diyecekler."

Züğürt Ağa'da (1985) yanlış yere bıraktıkları kamyonetlerini çektiren polisin anlattıklarını hiç anlamayan ağayla kahyasının durumu da kamu yetkesinin anlaşılmazlığını belirtiyor. *Davacı*'da (1986) adalet düzeneği de böyle kayıtsız, yabancı, kendi başına, insanlardan uzakta çalışıyor. Yargıcın keşif için köye gelmesi köylü için büyük olay oluyor. Yargıca verilen ziyafeti bütün köy karşıda dizilmiş izliyor. Keşif ziyafetten sonra yapılacağı için ziyafet uzadıkça köylüler sabırsızlanıyor. Kadının biri, "kırk yılın başında bir temsil verecekler, onda da nazlanıyorlar" diyor. Bu sahne de, köylülerle kamu yetkililerinin, köylülerin hiçbir şeyine katılamadıkları, birbirinden bütünüyle kopuk, ayrı iki dünyada yer aldıklarını gösteriyor.

Birbirinden kopuk iki ayrı dünya olduğunu *Hakkari'de Bir Mevsim*'deki (1982) öğretmenlik yapan aydının köyden ayrılırken öğrencilerine söylediği sözlerden de anlıyoruz: "Öğrettiklerimi unutun. Benim için doğru, gerçek olan sizin için olmayabilir." Ayrıca, köyde çocuklar hastalanıp ölmeye başlayınca öğretmen durumu kasabaya bildiriyor, bir de Bakanlığa telgraf çekiyor. Köylülerden biri de doktor almaya kasabaya gidiyor ama dört gün bekledikten sonra eli boş dönüyor: "Gelecek kimse yok, verecekleri derman yok." Bu olay da kamu yetkesinin ne kadar ilgisiz, uzak olduğunu vurguluyor.

Bir de kamusal yetkenin büsbütün gözden yittiği, ne yaptığının anlaşılmadığı filmler var: 1980'lerin siyasal içerikli filmleri. Bunun en iyi örneği *Sis* (1987). Filmde daha önce tanıttığımız yargıcın iki oğlundan biri vuruluyor. Vurulduğu anda ayrı siyasal örgütten olan kardeşiyle birlikte. Dolayısıyla sağ kalan kardeşi suçluyorlar. Film boyunca yargıç oğlunu kurtarmaya çalışıyor. Bütün bu çabalama sırasında yargıcın zihnindeki koruyucu, kollayıcı, hak tanır "en iyisini düşünen" devlet imgesi yıkılıyor. Çünkü bu davaya bakan arkadaşı savcı, oğlanın suçlu olmadığını bildiği halde iddianameyi hazırlamanın kolay olmadığını, yargıcın oğlunu kurban istediklerini, kardeşin kardeşi vurmasını kullanacaklarını, çocuğu korumanın zor olduğunu söylüyor. Sonunda artık oğlunu

saklayacak bir yer bulamayan yargıç savcıya gidip yardım istiyor: "Çaresiz kaldım. Suçsuz o." Ama savcı susmaktan başka bir şey yapamıyor. Bu olayın kimlerin, hangi amaçla kullanacağı, bütün bu cinayetlerin arkasında nelerin olduğu anlaşılmıyor. Zaten filmin büyük bir bölümü gece geçiyor. Gündüz sahnelerinde de kapalı, puslu bir hava var. Dolayısıyla da filmin adından da anlaşılacağı gibi, görsel olarak olayların arkasındaki kamusal yetkeyi görmek olanaklı değil.

Av Zamanı da (1987) bir yazarın iki genç tarafından vurulmasıyla başlıyor. Bunun üzerine yakın arkadaşı, küçük bir adadaki köye dönüyor. Ama bu küçük, ıssız adada da siyasal cinayetler oluyor, sonunda kahraman da öldürülüyor. Burada da cinayetlerle ilgili hiç açıklama yok. Genç insanların birbirlerini ya da yazarları öldürmesi yaşamın bir parçasıymış gibi gösteriliyor. *Zengin Mutfağı*'ndaysa (1988) alıcı, mutfaktan dışarı hiç çıkmadığı için hiçbir şey görmüyoruz. Yalnız kamusal yetkenin seslerini duyuyoruz.

Hapis:

Hakkari'de Bir Mevsim'in sonunda öğretmen öğrencilerine öğüt verirken, "hayatın gerçeğini burada, askerlikte, mahpuslukta öğreneceksiniz" diyor. Gerçekten de filmlerde hapse giren kişilere sık rastlanıyor. Hapislik kişilerin yaşamında doğal bir olay oluyor. Bir yerde birilerinin hapse girdiği ya da çıktığı filmler şunlar: *Üç Arkadaş* (1958), *Kart Horoz* (1965), *Yasak Sokaklar* (1965), *Vesikalı Yarim* (1968), *Umutsuzlar* (1971), *Sürü* (1978), *Hakkari'de Bir Mevsim* (1982), *Beyaz Ölüm* (1983), *Kayıp Kızlar* (1984), *At* (1981), *Su da Yanar* (1986), *Sen Türkülerini Söyle* (1986), *Kadının Adı Yok* (1987), *Sis* (1987), *İkili Oyunlar* (1989), *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989), *Karartma Geceleri* (1990). Bu on yedi filmden dokuzunda hapse girenler köylüler ya da yoksullar, sekizinde "solcu" aydınlar.

Kadercilik:

İnsanın başına gelen olayların nedenlerini kendi dışında, kavrayamadığı, denetleyemediği nedenlere bağ-

lamasını, kendi istenciyle yaşamasını düzenleyememesini demokratik kişilikte olmaması gereken bir özellik diye tanımlamıştık. Toplumsal psikolojide bu özelliğe "denetim odağı" ya da "içten denetime-dıştan denetime" inanç denir.

> "... içten kontrola inanç, özerk, kendine güvenli, aktif bir davranış eğilimiyle; dıştan kontrola inanç ise, pasif ve kaderci bir dünya görüşüyle ilgili olarak ortaya çıkmaktadır. Bundan ötürü, içten kontrola inanç sosyal değişime daha yatkın kişilere özgü bir psikolojik değişken olarak görülmektedir.... Geleneksel toplum ise kaderciliğe kadar giden başkasına bağımlılık... eğilimlerini geliştirir."[32]

Bununla birlikte, kadere inanmayla içten-dıştan denetime inancın aynı olmadığını gösteren araştırmalar da var. A. T. J. Matthews'ın araştırmasında genç Türk yöneticileri arasında kadere inananlar yüzde 71, inanmayanlar yüzde 29, öte yandan içten denetime inanç yüzde 57, dıştan denetime inanç yüzde 43 olarak bulunmuştur. İçten-dıştan denetime inançla geleceğe ilişkin iyimserlik-karamsarlık arasında da ilişki vardır.[33] Öte yandan, Kağıtçıbaşı'nın İzmir lise öğrencileriyle yaptığı bir araştırmada, içten denetime inançla dindarlık arasında ters, dıştan denetime inançla dindarlık arasında doğru bir ilişki bulunmuştur.[34] TÜSİAD araştırmasındaysa, kadere inananların oranı yüzde 46, inanmayanların oranı yüzde 36, inanıp inanmama konusunda kararsız olanların oranı yüzde 18'dir. Araştırmaya göre, gelir, eğitim düzeyi, toplumsal ekonomik statü düzeyi azaldıkça, yaş ilerledikçe kadere inanma eğilimi de yavaş biçimde de olsa, artmaktadır. Yalnız kadere inanmayla bireyin oturduğu yerleşim biriminin kır ya da kent olması arasında bir ilişki bulunmadığı gibi, dindarlıkla kadere inanma arasında küçük bir ilişki bulunmuştur.[35] Üniversite öğrencileriyle yapılan bir araştırmada da, demokratik aile ortamından geldiği belirtilenlerle otoriter bir aile ortamından geldiğini belirten öğrenciler arasında denetim odağı açısından bir ayrım görülmemiştir.[36]

Görüldüğü gibi kavramlar arasındaki ilişki konusunda kesin bir sonuca varılamıyorsa da, kaderciliğin

Türk toplumunda hâlâ yaygın olduğu söylenebilir. Ama araştırmacılar, bu yaygınlığa karşın "bunun tevekkül içinde bir toplumun temellerini oluşturduğunu" söylemenin doğru olmayacağı görüşündeler. Kader, toplumsal ve siyasal düzenle hayatı olduğu gibi kabullenmekten çok, hayatın anlaşılması veya genç yaşta ölmek gibi kabullenilmesi çok zor hayat gerçeklerine katlanmak için baş vurulan bir açıklama dağarcığı olarak işlev görmektedir denebilir."[37] Kaderciliğin yaygın olmasını da, yaşamlarının "belki de birden fazla defa altüst olduğu bir ortamda insanların, etraflarında olup biteni pek de açıklayamadıkları durumlarda 'kader' gibi metafizik açıklamaların rahatlığına" sığınmalarına bağlıyorlar.[38]

Ancak insanların yaşamlarındaki olayları açıklayamadıkları için kader, şans gibi metafizik kavramlara baş vurmaları başka bir şey, ölüm gibi kaçınılmaz bir olayı açıklamak için baş vurmak başka bir şeydir. Bu ikisinin de kaderle açıklandığını kabul edersek, o zaman toplumsal-iktisadi olayların insanlarca yöneltilmeyip ölüm gibi doğal ve kaçınılmaz olduğunu kabullenmemiz gerekir. Zaten aşağıda da görüleceği gibi, filmlerde yansıtılan kadercilik, insanın başına gelenlerde etkisinin çok az olduğu, insanların anlayamadığı, denetleyemediği güçlerin kurbanı olduğunu duyması anlamındadır. Bununla birlikte, bu kadercilik genellikle tevekkülle sonuçlanmamaktadır. Kadercilikle, insanın yaşamını önemli ölçüde etkileyen kamusal yetkeye katılamama arasında bir bağ olduğunu sanıyoruz.

Eski tarihli filmlerde, özellikle köy ya da şehrin yoksul semtleri gibi geleneksel yaşamın sürdüğü çevrelerde kaderciliğe rastlıyoruz. *Bir Demet Menekşe* (1973) filminde anne, teyze ve kızdan oluşan ailenin yoksulluğu, nişanlısı kendisini bırakan kızın çektiği acı, hep bu kızın yazgısı olarak sunuluyor. Kız ne yapsa bu yazgıdan kurtulamayacak. Hatta kızı seven zengin fabrikatör karısından ayrılıp kızın evine geldiğinde, kızın annesi "çile ocağına sığınanlar geri çevrilmez" diyor. Çile çekmek bir

bakıma bir alın yazısı olarak algılanıyor. Ayrıca fabrikatör filmin bir yerinde, "hepimiz bu adaletsiz dünyada kaybolup gitmişiz... niçin bunca yanlışlıktan sonra tanıdık birbirimizi? Üstelik bu yanlışların sorumlusu da değiliz" diyor. *Yasak Sokaklar*'da (1965) filmin kahramanlarından biri, "gerçekte ikimiz de olayların kurbanı olduk"diyor. *Şafak Bekçileri*'nde (1962) toprak ağası değişime karşı çıkıp "herkes kaderi neyse onu yapar" diyor. Ama böyle düşünmesinin ağanın çıkarlarına uygun düştüğü anlaşılıyor.

Batsın Bu Dünya'da (1975) filmin kahramanı, ırzına geçilmiş olan kıza, "sabahlara kadar ağladığını biliyorum. Ne yapalım. Kaderin böyle yazılmış senin elimizden bir şey gelmez" diyebiliyor. Bununla birlikte daha önce de belirtildiği gibi kız kendini öldürmeye kalkışınca kaderi değişiyor. Orhan Gencebay, Meral Özbek'le konuşmasında filmin kahramanıyla ilgili olarak şunları söylüyor:

> "Orhan (filmin kahramanının da adı Orhan) adeta 'kendime de yazıklar olsun' demek istiyordur orada; çünkü bir adama medyun-u şükranım ve ona minnet borcumu ödemeye çalışıyorum, 'lanet olsun bana' ama 'ne yapayım, yapacağımız bir şey yok' anlamındadır."[39]

Filmlerde davranışlarının nedenini açıkça kendileri dışındaki nedenlere bağlayanlar da var. *Gecelerin Ötesi* (1960) filminde soygun yapan gençler pişman olup "bu yaptıklarımızın sebebini bilmiyorduk, bilseydik yapmazdık" diyorlar. Özellikle gençlerin işledikleri suçların sorumluluğunun kendilerinde olmadığı, toplumun bunda büyük payı olduğu görüşü popüler filmlerde yaygın bir görüş. *Yasak Sokaklar*'da da (1965) bir sokak çetesinin başındaki genç, bir "kurban" olarak gösteriliyor. Filmde sokak çetelerini yaratan koşullar araştırılmıyor ama bu çocukların *Gecelerin Ötesinde*'de olduğu gibi parasızlıktan ötürü soygun yaptıklarını biliyoruz. Gene de genç adam ölürken, "yaptıklarımın hepsi istemeden oldu" diyor. *İkili Oyunlar*'daysa (1989) "yanlışları taşıyorsak suç bizim değil, bizi biz olmaya bırakmayanlarda" sözlerini, bu kere bir üniversite profesörünün ağzından duyuyoruz. (Ancak bu tutumu filmin onaylamadığını da belirtmek gerekir.)

Evlidir Ne Yapsa Yeridir (1978) filmindeyse, gülünçleştirilerek sunulduğu için bu anlayışın anlamsızlığı ortaya çıkıyor. Kahramanlardan biri, "eskiden dağları delerdim, şimdi yenildiysem suç benim değil toplumun" diyor. Ama gerçekte suçun bu adamda olduğunu anlıyoruz.

Bir Demet Menekşe'de de(1973) fabrikatör olan kahraman son derece mutsuz. Ama mutsuzluğunun nedenleri hep kendi dışında. Babasının boya fabrikası olduğu için fabrikatör olmuş. "Başka meslek seçme hakkını bile tanımıyorlar. O kara düzen dört bir yanımı sarmaladı" diyor. Bu kişilik, *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nin (1980) erkek kahramanı olarak gene karşımıza çıkacaktır. Bu kere bu kişiyi fabrikatör olmaya boşuna bir direnme süreci içinde görüyoruz. O da "bir çembere sıkışmış gibiyim" diyor.

Çaresizlik:

Batsın Bu Dünya örneğinde de görüldüğü gibi, kaderciliğin hemen yanında çaresizlik yer alıyor. Çaresizlik filmlerde, kadercilikten de fazla rastlanan bir izlek. Bu, uzaklardaki kamu yetkesi karşısındaki çaresizlik biçiminde olabiliyor, iktisadi-toplumsal değişim karşısındaki çaresizlik olabiliyor, yerleşik değerler, kurallar karşısında duyulan çaresizlik de olabiliyor. Daha önce de değinildiği gibi, popüler filmlerle köy filmlerinde, özellikle kadına ilişkin toplumsal normlar karşısında hiçbir şey yapamayan kadınlara rastlanıyor. Geleneksel değerler karşısında eli kolu bağlı olan erkeklere *Batsın Bu Dünya* filminin kahramanı iyi bir örnek. Gencebay bu çaresizliği şöyle anlatıyor:

> "Orhan'ın ... geleneksel bir yapısı vardır ... atasına, büyüğüne saygılıdır ... babaya saygı, o ataya saygıdan dolayı kıramadı onu."[40]

Bu filmden başka, askeri yönetimin zorbalığı yanında, belki de ondan da daha etkili olan başka bir zorbalığı, geleneksel ataerkil toplumsal normların zorbalığını, bunun karşısında da bireylerin çaresizliğini anlatan ama bizim incelemeye almadığımız bir filmi, *Yol*'u da burada belirtmekle yetinelim. Bu "vahşi" toplumsal baskıyla bi-

reylerin bunun karşısındaki çaresizliğini *Sürü* (1978) ile *Mine* (1982) filmlerinde de görürüz. Ama her iki filmde de kişiler bu baskıya baş kaldırıyorlarsa da ancak Mine'de bir kazanma umudu var.

İktisadi koşulların baskısına gelince, yoksulluktan doğan çaresizlik köy yaşamı için daha geçerli. Ama eski tarihli filmlerde şehir yaşamında da görülüyor. Bir masal niteliğinde olan *Üç Arkadaş*'da (1958) bile bu çaresizlik belli oluyor, *Gecelerin Ötesi* (1960) ile *Yasak Sokaklar*'da (1965) benzer bir çaresizlik var. Yoksulluğun doğurduğu çaresizlik *Umut*'da (1970) iyice belirginleşiyor. Bu filmle birlikte, iktisadi-toplumsal değişim karşısında insanların çaresizliği de gündeme geliyor. (*Züğürt Ağa, Çark*) Çark'da cam atelyesi kapanınca işsiz kalan işçiler, büyük bir çaresizlik içindeler. Bu çaresizlik bir takım çekimlerle de belirtiliyor. Örneğin hastalanan arkadaşlarının bakımı için topladıkları parayı doktora veren işçinin hastahanede tek başına yukarıdan çekimi, işçinin yalnız ve çaresiz olduğunu gösteriyor. Kırda tek işçinin uzak çekimi de onun ne kadar yalnız ve küçük olduğunu anlatıyor. Bu çaresizlik içinde başlarına gelenlerin nedenlerini de anlayamıyorlar. İşçilerin birine bir adam atelyenin yakınında deniz kıyısında vızır vızır geçen arabaları göstererek "ne görüyorsun?" diye soruyor, sonra da ekliyor: "hiçbir şey görmüyorsun, körsün." "Görüyorum, gökyüzü bile deri kaplı" diye yanıt veren işçinin aslında bir şey göremediğini anlıyoruz. Ayrıca, kendisini doğrudan etkileyen iktisadi koşullara ilişkin hiçbir soru bile sormayacağını, çalışma koşullarınca sınırları çizilen kapalı bir dünyada yaşamak zorunda olduğunu anlıyoruz.

Şimdiye kadar daha çok konuşmalara dayanarak filmleri incelemeye çalıştık. Filmlerde her şeyin büyük ölçüde sözlerle açıklanmasından, görüntülerin yalnızca olayların akışına hizmet etmesinden ileri geliyor bu. Ama, yukardaki örnekte olduğu gibi, çaresizliğin, yalnızlığın, ıssızlığın görsel olarak anlatıldığı çekimler de var. Görüntülerle başka hiçbir soyut kavramın anlatılmayıp yalnızca bunların anlatılması da ilginç. Örneğin *At* (1981) filminin sonunda bütün kapılar kapandığında köylü ço-

cuğuyla birlikte sokakta yürüyor. Ama çevresindekiler öylesine kayıtsız; biz bütün bu kalabalık içinde yalnız ve çaresiz olduğunu anlıyoruz. *Züğürt Ağa*'da (1985) genç filmin sonunda ağa son parasını da çaldırdıktan sonra, onu kalabalıklar arasında, Eminönü Meydanında görüyoruz. Bu çekim de büyük şehrin, insanı nasıl tek başına ve çaresiz bıraktığını gösteriyor. Gene bu filmde ağanın arabasının yanma sahnesi onun yalnızlığını ortaya çıkarıyor. *Umut*'da (1970) arabacının ölen atının bir arabayla götürülüp kıraç bir yerde bırakılması, çaresizliği, yalnızlığı anlatan çekimlerden biri. Adada öykü kişilerinden başka hiç kimsenin gösterilmemesi (denizden ölünün çıkarıldığı bir uzak çekim dışında) *Av Zamanı*'nda (1987) kahramanın bir başına bırakılmışlığını veriyor. Gerçekten de adada sokaklar, meydanlar, hatta kahveler bile boş. Duyulan da hep kuş, böcek, köpek sesleri. Ayrıca alıcı sık sık sokakta duvarların önünde kaydırılıyor. Böylece kahramanın çevresinde yalnızca duvarlar olduğunu, bu duvarların içinde kapalı kaldığını anlıyoruz. (*Bir Demet Menekşe*'de 1973, erkek kahraman çok ayrı nedenlerle de olsa kendisini bu durumda hisseder. Bir yerde "duvarlar etrafımızda" der.) *Sis*'de (1987) daha önce de belirtildiği gibi gece karanlığı ve puslu, kapalı bir havayla yaratılan kapalılık, kapana kısılmışlık duygusu var. Filmin sonunda *At*'daki gibi bütün kapılar babayla oğulun yüzüne kapandığında puslu bir şehirde çaresiz, sokakta yürüdüklerini görüyoruz. *Azap*'da da (1973) köylü kadının büyük şehirdeki yalnızlığını veren bir sahne var.

Buraya kadar hep kadercilikten, çaresizlikten söz ettik. Bununla birlikte, filmlerin hepsinin de kapkara bir tablo çizmediklerini belirtmeliyiz. İncelenen filmler içinde yedi tanesinin kahramanı (*Vesikalı Yarim, Umut, Sürü, Kırık Bir Aşk Hikayesi, Çark, Bir Demet Menekşe, Batsın Bu Dünya*) gerçekten çaresiz. Dört tanesinin de (*Su da Yanar, Sis, İkili Oyunlar, Av Zamanı*) "aydın" kahramanı çaresiz, sekiz filmin (*Züğürt Ağa, Üç Arkadaş, Sultan, Mine, Hakkari'de Bir Mevsim, Davacı, Azap, At*) kahramanı çaresiz olduğunu, belki de sonunda yenileceğini bile bile savaşıma giriyor. (Çoğunlukla da yeniliyor.) On bir tane

filmde de (*Şafak Bekçileri, Bir Türke Gönül Verdim, Selamsız Bandosu, Uçurtmayı Vurmasınlar, Kadının Adı Yok, Babam Sınıfı, Güneşli Bataklık, Bir Yudum Sevgi, Aah Belinda, Sen Türkülerini Söyle, Karartma Geceleri*) bütün olumsuzluklara karşın kahraman yazgısına karşı çıkıp savaşıyor. İki tane filmde ise (*Yasak Sokaklar, Gecelerin Ötesi*) kahramanlar çaresiz olduklarını bile bilmiyorlar.

Aydınların çaresizliği: Başka bir çaresizliği de 1980'lerde yapılan ve 1968 olaylarına katılanların umut kırıklıklarını anlatan filmlerde buluyoruz. *Su da Yanar* (1986), *Sen Türkülerini Söyle* (1986), *Av Zamanı* (1987), *İkili Oyunlar* (1988) filmlerinde hep bir zamanlar bir ülküye bağlanmış, uğrunda savaşmış ama yenilmiş aydınların umut kırıklığı, bu yenilgi karşısındaki çaresizliği anlatılıyor. Başka bir açıdan umut kırıklığına uğramış yargıcı da (*Sis*) bunlara katabiliriz. '68 olaylarına karışmamakla birlikte (kadın öğretmenin geçmişi hiç anlatılmaz) çaresiz aydınların bulunduğu başka bir film de *Kırık Bir Aşk Hikayesi* (1980). Bütün bu filmlerde, inandıklarını gerçekleştiremeyen, toplumsal değişimin kendi istekleri yönünde olmadığını gören, bunun sonucunda da çevresine uyum sağlayamayan ya da kendisi de değiştiği için kendisinden nefret eden (ya da filmi yapanın nefret ettiği) aydınlar var. Bunlara, *Av Zamanı*'nda olduğu gibi, son yılların siyasal cinayetlerinden kaynaklanan öldürülme korkusu da eklenince, ortaya "yitik" bir aydın kimliği çıkmış oluyor.

Bu filmleri biraz daha yakından inceleyelim. *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nde iki aydın lise öğretmeni, öte yanda zengin iş adamının ailesiyle yakınları var. Öğretmenlerin başlıca derdi, resim öğretmenin deyişiyle, "yeni evler, fabrikalar, ama bütün kültür içki ve kumardan ibaret. Düşünce ve sanat serpilemiyor." Ayrıca resim öğretmeni her gün aynı şeyleri yapmaktan, yalnızlıktan da yakınıyor. İş adamının kızıyla evlenecek olan filmin kahramanı da bunlara katılıyor. Bu adam eski, zengin bir aileden geldiği halde iktisadi değişime ayak uyduramamış bir kişi. Bu kişiler savaşmak gerek diyorlar ama ne çevrelerini, ne yaşamlarını değiştirebiliyorlar. Zaten neyi nasıl de-

ğiştireceklerini de bilmiyorlar. Filmde bir yanda sanayileşme, teknolojik gelişme, öte yanda ahlaki bozulmayla birlikte sanatsal yoksulluk var. Zaten resim öğretmeninin kendini öldürmesiyle sanatın da "öldürüldüğü" söylenebilir. İnsanların kendilerini sanat ve sevgi yoluyla ifade etmelerine, yaşamlarını zenginleştirmelerine gelince, bu kültürel alan hepten güdük kalmış.

Kapitalist iktisadi gelişmeyle birlikte, özgür bir bireysel ve toplumsal gelişmenin de gerçekleşmesi gerekirken böyle olmuyor. Çünkü "burjuvazinin eylem kapasitesi, yalnızca sermayenin birikimi amacına yönelik girişimlerle sınırlanmıştır. Aynı biçimde bireysel gelişim potansiyelinin yalnızca pazarlanabilir olan insani değerlerle sınırlandığını belirten Berman, bireylerdeki pazarlanamaz nitelikteki değerlerin bastırıldığını, çarpıtıldığını ya da kullanılmadığı için yok olup gittiğini söylüyor."[41] Sorunlarının nereden kaynaklandığını bilmeyen bu kişiler de sonunda yenilip yok oluyorlar. Film ne kadar aydınların yanında yer alıyorsa da onların yenilgisini kabul edip bir bakıma bu yenilginin kaçınılmaz olduğunu söylüyor.

Hakkari'de Bir Mevsim filminde, Hakkari'nin bir köyüne gönderilen öğretmenin de geçmişi açıklanmıyor. Yalnız ilçedeki kamu görevlilerinin davranışlarından öğretmenin kuşkulu bir kişi sayılabileceği anlaşılıyor. Burada öğretmen şimdiye kadar bildiği dünyadan bambaşka yabancı bir dünyayla karşılaşıyor. Senaryo yazarı Kutlar'a göre burada artık aydının geri kalmış bir bölgeyi kalkındırmak gibi bir görevi yok. Çünkü bunu yapacak gücü yok.[42] Bununla birlikte filmde kahramanın kişiliği iyi çizilmediğinden kesin bir şey söyleyemeyiz. Çünkü, "ülke gerçeğiyle karşılaşıp elinden bir şey gelmediğini anlayan bir aydın" da olabilir, "dağların arasına kapatılmış, çok az siyasal ya da toplumsal bilince sahip kendi içine kapanık bir kişi"[43] de olabilir. Gene de hem doğal hem de toplumsal baskılar karşısında sıkışmış bir aydınla karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz.

Sis ile *Av Zamanı*, siyasal cinayetler konusunu işliyor. Daha önce de belirtildiği gibi bu cinayetlerin nedenleri, arkalarında kimlerin olduğu bilinmiyor. Oysa *Güneşli Bataklık, Zengin Mutfağı* gibi filmlerde cinayetlerin arkasında patronların olduğu açıkça belirtiliyor, o zaman da filmlerde bir çaresizlik görülmüyor. Hatta *Av Zamanı* filminin kahramanı, aydın bir kişi olmasına karşın, kadere bile inanıyor; "Her çabam kaderin umutsuz bir yargısıyla karşı karşıya (görüntüde evler, duvarlar var) gidecek yer yok, çıkış yok." Bu bakımdan bu kişi, Hakkari'deki öğretmene benziyor. İkisinin de gidecek yeri yok, toplum dışına itilmişler.

Su da Yanar'da (1988) '68 olaylarına katılan bir film yönetmeninin bunalımı anlatılıyor.[44] Yönetmen, doğup büyüdüğü yöreyle, ailesiyle, kısacası kökleriyle bağını koparmış, yabancılaşmış bir kişi olarak tanıtılıyor. Daha doğrusu, hiçbir şeye karar veremeyen, hiçbir sorumluluk duymayan, uyumsuz bir kişi. Yönetmenin bu durumu, anlaşılan özgürlüğe, özellikle sanat yapma özgürlüğüne karşı baskılardan ileri geliyor. En yakın arkadaşı da, "sahtekarlıklara, işkencelere, insanlara, anlayışsızlıklara" dayanamadığı için kendini öldürmüş. Yönetmenin '68 olaylarına Fransa'da katılmış yabancı metresi de, yönetmen gibi yabancılaşmış, uyumsuz bir kadın. O da "insanların hep kuşku içinde yaşadığı bu ülkeyi" bir türlü anlayamıyor, perdeleri çekip kendisini odaya kapatıyor.

Sabahlara kadar arkadaşıyla içki içip ağlayan, sonra da metresine telefon edip "seni seviyorum" diyen yönetmenin bu davranışının da çok iyi gösterdiği gibi, film yönetmeni tam anlamıyla "yitik" bir insan. "Kocaman bir inançla dopdolu olan gençliği geçip" gitmiş, şimdi o inançtan bir şey kalmamış. *İkili Oyunlar*'da da (1989) böyle bir karı-kocayı buluyoruz. Erkek bir üniversite öğretim üyesi. Kadın, 1978'de toplumdaki kirliliğe dayanamayıp çöplerle birlikte kendisini de alsınlar diye gidip çöp tenekelerinin yanına oturacak kadar duyarlı. Ama bu çift, *Su da Yanar*'ın yönetmeni gibi bunalıma saplanıp kalmıyor, toplumu değiştiremediklerine göre ("bu halk koyun sürüsünden de beter, ne yapabilirim?") kendilerini

değiştiriyorlar. Bir zamanlar saldırdıkları kapitalizme hizmet etmeye başlıyorlar.

Filmin sonunda bu çift, zengin arkadaşlarıyla birlikte lüks bir lokantada yemek yerlerken ortak tanıdıkları olan tutarlı birinden söz ediliyor. Hapiste olan bu tanıdıklarına bir kart atılıyor, herkes karta "özür dilerim" yazıyor. *Sen Türkülerini Söyle* (1986) filminin kahramanı işte bu tutarlı kişi. Uzun süre hapis yattıktan sonra çıkan bu adam herşeyin değiştiğini görüyor. Biraz da günah çıkartma olan bu filmde Gören, inançlarını yitirerek değişenleri kötülerken, hala inançlı, tutarlı olanları da savunuyor. Üstelik filmin kahramanı yalnız da değil. Sokakta rastladığı bir hapishane arkadaşının kendisine sürgünde yardım sözü vermesinden, aralarındaki dayanışmanın sürdüğünü anlıyoruz. Sonunda da kahraman sürgüne giderken küçük bir çocuk ona gülerek, umutla el sallıyor. Geleceğin bu kişiyle birlikte olduğunu gösteren böyle bir sahne *Karartma Geceleri*'nde de vardı. Zaten bu iki film dışında, aydınlara yapılan baskıları ele alan filmler hep karamsar tablolar çiziyorlar. Bu iki inançlı kişinin orta-alt tabakadan gelmesine karşılık inançlarını yitirip bunalan ya da değişenlerin daha üst tabakadan olması herhalde rastlantı değil. Refah düzeyi daha düşük olanların sıkıntılara daha alışık olup bunlara katlanacakları, buna karşılık ötekilerin rahata alışık oldukları için, beklentileri daha yüksek olduğu için hemen kendilerini bırakacaklarını söylemek bir açıklama olabilir. Bir de, ileride üstünde duracağımız gibi, geleneksel toplumsal yaşamı "yitik bir cennet" olarak gören sinemamızın, geleneksel yaşama daha yakın olan orta-alt tabakadan kimseleri daha olumlu göstermek istemesinin de bir sonucu olabilir.

İkili Oyunlar ile *Su da Yanar* filmlerinde '68 kuşağının yanında gençlere de yer veriliyor. *Su da Yanar*'da filmin genel havasına uygun olarak yitik bir genç kız var. Yönetmeni ikiyüzlülükle suçluyor, yönetmenin "neden bayağılaşıyorsun" sorusuna da "yeryüzündeki bayağılıklara dayanmak için en bayağı yerde olmalıyım" diye karşılık veriyor. *İkili Oyunlar* filminin gençlere karşı tutumu be-

lirsiz. Ama onlarda henüz büyüklerin ikiyüzlülüğü bulunmadığından film onlara daha bir umutla bakıyor.

Bu filmlerden, aydınların topluma yabancılaştıkları, artık topluma hiçbir şey veremeyecekleri sonucunu çıkarabiliriz. Köylüler, şehirdeki yoksullar gibi aydınlar da güçsüz, çaresiz. Toplumsal değişimi denetleyemedikleri gibi, bu değişime ya kendilerini yadsıyarak ayak uydurabiliyorlar ya da dışında kalıyorlar. *Mine* (1981) filminde bu suçlama bütün aydınlar için geçerli: "Bütün aydınlarımız gibi sorumluluktan kaçıyorsun." (Ayrıca filmde aydının yazdığı kitabın adı Yalnızlıklar.) Aydınların bu kaçışına karşın, köylülerin çaresizliği bu kadar kapkara değil. *At*'ta (1981) köylü sonunda yaşamını yitiriyor ama sonuna kadar savaşıyor, hatta çocuğunu okutmak için ölmesi gerekiyorsa ölüyor. Seyyar satıcılardan biri, haklarını korumak için satıcıları birleştirmeye uğraşıyor. Koro işlevini gören hasta bir adam, bu dünyada yaşamaya herkes kadar onların da hakkı olduğunu savunuyor: "Bu dünya sana yar olmaz dedi. Ben ne dedim: bu dünya bizim be evlat." *Züğürt Ağa* (1985) ile *Azap*'taki (1973) kadınlar şehre geldikten sonra bir yığın haksızlığa uğruyorlar ama gene de yılmıyorlar. Ayrıca köylülerin birçok şeyin farkında oldukları *Züğürt Ağa*'daki bir konuşmadan anlaşılıyor. Şıh'ın cennetin tapusunu verdiği için köylülerin karşı partiye oy verdiğini öğrenen ağa, "önce bu dünyada tapu almaya bakın" diyor, köylüler de "bu dünya tapuları paylaşıldı, bize yer kalmadı" diye karşılık veriyorlar. Bütün bu insanların belirsizlikten korkmadıklarını, toplumsal hareketliliği benimsediklerini de belirtelim. *Davacı*'da (1988) köylüler sonuna kadar direnip gene mahkemeye gidiyorlar. Hatta *Hakkari'de Bir Mevsim*'de (1982) üstüne kuma gelen "sessiz" kadın bile küçük çocuğuyla birlikte çekip gidiyor.

İnsanların kümelere bölünmesi:

Filmlerde en belirgin bölünme, yoksullar-zenginler bölünmesi. Çoğu filmde zenginler, her türlü kötülüğü yapma gizilgücüne sahip olan ya da yapan insanlar olarak tanıtılıyor. Bu bakımdan eskiyle yeni filmler arasında bir ayrım yok. Kamusal yetkenin uzakta olması kadar sık

rastlanan bir izlek bu. İzlenen filmler içinde en eski tarihli olan *Üç Arkadaş*'da (1958) zenginler, şımarık, ahlaksız, anlayışsız gösteriliyor. Kör kızın gözlerini ameliyat ettirmek için para istemeye gelenlere zengin adam, "kör olmasaydı gözleri, ben dilenci beslemem" diyor.

Filmlerde zenginlikle ilgili iki motif üstünde de duruluyor. Çoğu filmde para kirli yollarla elde ediliyor. Kirli yollarla elde edilmeyen para ancak toprak sahiplerinde bulunuyor, kapitalistleşmeyle gelen zenginlik kirli parayı da getiriyor. İkincisi, paranın insanları bozucu bir etkisi oluyor. Gene eski tarihli bir film olan *Suçlular Aramızda*'da (1964) bu iki motif de var. Karadenizli zengin bir armatör olan iş adamına babasından yalnızca bir taka kaldığı, ama bugünkü parasını daha çok kirli işlerden kazandığı, insan ticareti bile yaptığı söyleniyor. Şirketin başına geçen oğlu da, yasal olmayan işlerin de yapılabileceğini, hukuk müşavirlerine bunun için para ödediğini söylüyor.

Öteki filmlerdeki zenginlere gelince, *Umut*'da (1970) zengin adam otomobiliyle arabaya çarpıp atı öldürdüğünde, yalnızca çizilen otomobilin boyasını düşünüyor. Zenginlerin ne kadar ben-merkezci olduğunu gösteren benzer bir olay da *At*'ta (1981). Köylü arabayla bir özel otomobile hafifçe çarpıyor. Otomobilin sahibi "Allahın ayısı" diye bağırıyor. Yoldan geçen "sakallı" bir gencin uyarısı üzerine bu kere adamın karısı "benim kocamın emrinde senin gibi yüzlerce adam çalışıyor, ayıbı senden öğrenecek değiliz" diye bağırıyor. *Umut*'ta arabacı, eskiden yanında çalıştığı ağalara gidip para istediğinde onu tersliyorlar.

Beyaz Ölüm (1983) ile *Kayıp Kızlar* (1984) zenginlerin iler tutar yanını bırakmayan iki film. *Kayıp Kızlar*'ın zengin ailesinde anne hep sarhoş. Üvey baba genç kıza saldırıyor. Kız kaçıp babasına sığınıyor ama babanın işi dışında insanlara ayıracak vakti yok. *Beyaz Ölüm*'de de zengin aile buna benziyor.

Bu filmlerin yoksul gençlerinde zenginlerin yaşamına büyük bir özlem de görülüyor. Ama bu özlenen yaşam tarzı, hiçbir iş yapmadan, çalışmadan, yalnızca eğlenip

tüketerek vakit geçirilen bir yaşam. (Aslında gençlerden başka herkes bu yaşamın özlenmeye değer olmadığını biliyor.) Ama bunu da çalışıp yorulmadan elde etmek istiyorlar. Bunun için de erkekler hırsızlık, zorbalık, kızlar da mankenlik oyunculuk gibi kolay para kazanma yolları arıyorlar. *Yasak Sokaklar*'ın (1965) yoksul gençleri de aynı özlem peşinde. Filmde biri yoksul, öteki zengin gençlerden oluşan iki çete var. Filmin başında çeteler arasında rekabete dayalı eşitlikçi bir ilişkinin varlığı seziliyorsa da, sonlara doğru film, zengin gençlere "evlerimize uşak almaya tenezzül etmeyeceğimiz serseriler mahallenin kızlarına bela kesildiler" dedirtecek kadar taraf tutmaya başlıyor.

Filmlerde, zengin iş adamları arasında yalnız paraya dayanan ilişkilerin geçerli olduğunu gösteren sahneler de var. *Bir Demet Menekşe*'de kadın kocasından ayrılmak için fabrikayı istiyor. *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nde eskiden zengin olup da sonra yoksullaşan bir ailenin oğlunun, ailenin durumunu kurtarmak için fabrikatörün kızıyla evlenmesi isteniyor. *Bir Teselli Ver*'de (1971) bir fabrikaya sahip olan iki kişiden biri, kızını ötekiyle evlendirmek istiyor; böylece her ikisi de fabrikanın tamamına sahip olacaklar. Ayrıca bu filmde zenginlerle yoksullar "iyi-kötü" diye kesinkes birbirinden ayrılıyor. *Bir Demet Menekşe*'de fabrikatör, arkadaşıyla dertleşirken "kimsenin kimseye aldırmadığı çağdayız, birbirimize sırt çeviriyoruz, yalnız para önemli" diyor. Paranın bütün insani değerlerini yok ettiği bir iş adamını da *Azap* (1973) filminde buluyoruz. Köylü kadın böbreğini vererek adamın yaşamını kurtarıyor, karşılığında da çocuğunu ameliyat için Avrupa'ya göndermesini istiyor. Adam söz verdiği halde bunu yapmıyor, üstelik yalan söyleyerek kadını aldatıyor. Ameliyat edilirse çocuğun kurtulma olasılığı yüzde 15-20 olduğundan, iş adamı "ömrümde bu kadar çürük bir ihtimale para yatırmam, deli derler adama" diyor.

Az bir mali kaynakla işe başlayıp yasal olmayan yollara da baş vurarak "vahşi" bir biçimde işini büyüten kapitalistlerin oğulları genellikle daha uygar olur. Ama filmlerde böyle olmuyor. Hatta yalnız sonradan zengin

olanların değil, babadan kalma zenginlerin çocukları da çok vahşi olabiliyor. Filmlerde bu gençlerin davranışlarının nedenleri hiç belli edilmediğinden paranın bozucu etkisidir herhalde diyoruz. Çünkü inançlarını yitiren aydınların bu değişimi de paraya bağlanıyor.

Bazı filmlerde insanların yabancılar-Türkler diye ayrıldığını da belirtmemiz gerekir. Türkler, yabancılarlardan ayrıdır, daha doğrusu onların yabancılara benzememesi gerekir. Zaten yabancılar bizi anlamaz. Yabancı bir sevgilisi olduğunu söylediğimiz *Su da Yanar*'daki yönetmen durmadan kızın hiç bir şey anlamadığından yakınıyor. Kız da zaten bu ülkeyi anlamadığını söylüyor. Özellikle eski bir köşkte yaşayan bir çifti ziyarete gidip, bahçede rakı içip ud çaldıkları zaman bu yabancılık iyice ortaya çıkıyor. *Kayıp Kızlar*' da rock müziğiyle dans eden kızına babası, "Alaman kızları gibisin, gören Türk kız mı der buna" diyor. *İkili Oyunlar*'da genç bir çocuk bir gece kulübünde "Burası Batı ülkesi. Türkiye olduğuna kimse inanmaz" diyor. *Bir Türke Gönül Verdim*'de köye gelen Alman kadın, köyde kabul görüyor ama film her zaman onun yabancı olduğunu vurguluyor.

Dünya Görüşü:

Filmlerin gösterdiği toplumsal yaşama bakacak olursak biraz kara bir görünüm ile karşılaşıyoruz. Filmlerin çoğunda toplumdaki baskıların, haksızlıkların alabildiğine arttığı, gerek kişilerarası, gerek kişilerle kamu yetkeleri arasındaki iletişimin hepten koptuğu, çaresiz, yalnız insanlardan oluşan bir toplum çiziliyor.

İncelemeye önce en aşırılarından, kahramanlarından başka herkesin kötü olduğu filmlerden başlayalım. Yalnız bu kötülüğün her toplumsal sınıfa yayıldığı gibi her türden filme yayılacak kadar bulaşıcı olduğunu da belirtelim.

Umut'ta (1970) zenginlerin ne kadar bencil,ilgisiz olduğuna değinmiştik. Ancak arabacının çevresindeki insanlar da aynı kayıtsızlık içindeler. Arabacıya yardım eden olmadığı gibi alacaklarını alabilmek için arabasını satıyorlar.[45] *Bir Demet Menekşe*'de (1973) daha önce de de-

ginildiği gibi, filmin kadın kahramanı, annesi ve teyzesiyle "çile ocağı" dedikleri evlerine çekilmiş, baştan aşağı düşman bir çevrede yaşamlarını sürdürüyorlar. Bu düşman çevrenin içinde her sınıftan insan var. *Kırık Bir Aşk Hikayesi* (1980) ile *Mine* (1982) filmlerinde bir taşra kasabasının ileri gelenlerinden oluşan topluluklar var. Bundan önceki filmlerde insanların davranışlarının nedenleri anlaşılmıyor ama bu filmlerde ip uçları bulabiliyoruz. Daha çok iktisadi güçlerinin belirlediği toplumsal konumlarını korumak için insanlar kendi kümelerinin normlarına sıkı sıkıya sarılıyorlar. Üstelik herkes birbirinin bu normlara ne kadar bağlı kaldığını da gözetliyor. Ayrıca bu insanlar kapalı bir topluluk oluşturuyorlar. Dışarıdan gelenler kendi normlarına uyum göstermezse onlara karşı saldırgan da olabiliyorlar.

Üç arkadaş ile kör kızdan başka kimsenin sevecen, duyarlı, yardımsever olmadığı *Üç Arkadaş*' ta (1958) kör kız, " insanlar birbirlerini düşünmezler, çıkarlarını düşünürler" diyor. Bu filmde kahramanlar "büyülü" nesneyi, parayı bulup kötülüğü ortadan kaldırıyorlar. Ama bu kötülük, hiç de masal olmayan öteki filmlerde sürüp gidiyor. *Batsın Bu Dünya* da (1973) böyle bir kara toplum çiziyor. *At* (1981) filminde deli kadın da, koro işlevini gören adam da, " bu dünya zalimlerin dünyası.... çiyanlar, engerekler" diye bağıyorlar. Benzer bir filmde, *Azap*'ta (1973) da aynı kötülük var. Ancak bunlardaki kötülük ötekilerden ayrı. Bu filmlerde vahşi ormanda (büyük şehirde) yaşam kavgası vermek zorunda olmanın bireylerde yarattığı bir kötülük var.

Kadın konusunu daha önce ele almıştık. Burada *Kadının Adı Yok* 'un(1987) kadın kahramanının "pislik, pislik" diye dövünmesinin kadınların dünyayı nasıl gördüğünü gösteren iyi bir örnek olduğunu belirtmekle yetinelim.

Filmleri gözden geçirirsek, *Umutsuzlar, Beyaz Ölüm, Kayıp Kızlar* gibi polisiyelerde, *At, Züğürt Ağa, Umut, Sürü, Azap* gibi köy filmlerinde, işçilerin anlatıldığı *Çark*'ta, *Yasak Sokaklar, Bir Demet Menekşe, Suçlular Aramızda, Batsın Bu Dünya* gibi popüler filmlerde, *Gecelerin Ötesi*

gibi adı üstünde bir "kara" filmde; kadının özgürleşmesiyle ilgili *Aah Belinda, Kadının Adı Yok, Kırık Bir Aşk Hikayesi, Mine* filmlerinde, siyasal içerikli filmlerde (*Av Zamanı, İkili Oyunlar, Su da Yanar, Karartma Geceleri, Hakkari'de Bir Mevsim, Prenses, Sis, Sen Türkülerini Söyle*) karamsar bir dünya görüşü var. Daha önce de belirtildiği gibi, *Sen Türkülerini Söyle* ile *Karartma Geceleri*'nin sonunda çocuklara selam yollanıp gelecek için bir umud pırıltısı ima ediliyorsa da bu kadar kara şimdiki zamandan nasıl bir aydınlık gelecek doğacağı belli değil. Demek, bütün bu filmler, mutsuzluğun, iletişimsizliğin, nesneleşmenin yaygın olduğu bir toplum sunuyorlar.

Filmlerde işlenen, karamsarlığa yakın başka bir izlek de toplumsal bozulma. Bunun en iyi örneği *Sis* (1987). Filmde devletin insan aklının en yetkin kurumsallaşmış biçimi olduğuna inanan yargıç, film ilerledikçe devletin toplumu oluşturan bireylerden uzakta, hiç de ussal olmayan bir tarzda, insan haklarına aldırmadan kendi başına işlediğini anlıyor. Buna benzer bir bozulma *Umut*'ta da görülüyor. Görülüyor dedik, çünkü bu film bu bozulmayı sözlerle değil, görüntüyle anlatıyor. Önce, arabaların durduğu meydanda büyük bir Atatürk fotoğrafı var, arabacı kendi başına ya da arabasıyla yürürken banka ve sanayi şirketlerinin afişleri önünden geçiyor. Atatürk'ün kurduğu cumhuriyet kapitalistleşme sürecine girerek iki toplum kesimi arasında büyük bir uçurum yaratmış: Bir yanda bütün erk'e sahip olanlar, öte yanda hâlâ boş inançlara inanan, kamusal yaşama hiç katılamayan, bireyselleşmeleri, özgürleşmeleri için hiç olanakları olmayan yoksullar. *At* filminde de aynı izlek yineleniyor: Köylü okuma bilmediği için sokaktaki yazıları çocuğuna okutuyor: BP, Finnair, Mobil, Credit Bank ve Atatürk 100 yaşında. *Azap*'ta (1973) da Atatürk fotoğrafı böyle kullanılıyor. Ankara'ya gelen göçerleri kullanan *Sürü* (1978) toplumun iki kesimi arasındaki uçurumu daha da belirginleştiriyor.

İki ayrı dünya arasındaki iletişimsizlik bazı filmlerde iyice vurgulanıyor. *Sürü*'de (1978) hem göçerlerin kendi aralarında, hem de onlarla çevreleri arasında yoğun bir

iletişimsizlik var. *Züğürt Ağa*'da (1985) kamyonetlerini geri almak için ne yapmaları gerektiğini anlatan polisin dediklerinden ağayla kahya hiçbir şey anlamıyorlar. *Azap*'ta (1973) köylü kadın çoğu zaman ya kendisiyle ya da konuşamayan çocuğuyla konuşuyor. Ayrıca popüler filmlerdeki yanlış anlamalar da (*Yasak sokaklar, Vesikalı Yarim, Akasyalar Açarken*) bir iletişimsizlik belirtisi olarak görülebilir.

Bireyler arasındaki iletişimsizliği gösteren başka bir öğe de, fizik şiddetin filmlerde çok yaygın olması. Bireyler aralarındaki anlaşmazlıkları konuşup tartışarak çözmek yerine fizik şiddete başvuruyorlar. Filmlerde kadınların dövülmesi daha da doğal. Bunun yanında yumruklaşma, ırza geçme, adam öldürme, işkence de oldukça yaygın. Fizik şiddetin bulunmadığı filmler altı tane: *Kart Horoz, Bir Demet Menekşe, Hakkari'de Bir Mevsim, Kadının Adı Yok, Gece Dansı Tutsakları, İkili Oyunlar. Zengin Mutfağı*'nda da görüntüde fizik şiddet yok ama dışarıda kan gövdeyi götürdüğünü izleyici biliyor.

Gelenekçilik-Toplulukçuluk-Çağdaşlık

Çağdaş toplum olma sürecinin kaçınılmaz bir sonucu olarak dünyanın "büyüsünün bozulduğunu," geleneksel yaşam alanlarının yok olmasıyla insanların boşlukta kaldığını biliyoruz. Ayrıca, kapitalistleşmeyle insanların pazarda alınıp satılabilen birer meta haline dönüştüğünü, insancıl değerlerin silindiğini de biliyoruz. Aslında liberalizmin başlarında, pazarın işlemesiyle daha önce toplulukla kaynaşmış olan insanlar farklılaşıp birey olma bilincine eriyorlar ama aynı pazar daha sonra bireyselleşme koşullarını ortadan kaldırıyor. Aydınlanmacıların inancı, bilimin, ussallığın, insan özgürlüğünün bir arada gelişeceği, aralarında sıkı bir bağ olduğu inancı, daha sonraki düşünürler tarafından çok eleştirildi.[46] Filmlerde de kapitalist değişimden büyük bir korkuyla birlikte topluluk halinde yaşanan geleneksel toplum düzenine büyük bir özlem görüyoruz.

Vesikalı Yarim'de (1968) İstanbul'un yoksul bir sem-

tinde kendi yetiştirdikleri sebze-meyveleri satarak geçinen bir topluluk var. Geleneksel, dinsel değerlere bağlı, birbirlerine yardım eden insanlardan oluşan bir topluluk. Başka filmlerde de benzerlerini göreceğimiz bu topluluğun üyeleri arasında açık bir iletişim var. Kimsenin çıkarları uğruna başkalarına basarak sivrilmediği, herkese gereksinimine göre verildiği, eşitlikçi bir topluluk bu. (Filmin kahramanı kendisinden alışveriş eden kadına "bu da benden torununa" diye elma veriyor. Kadının "her sefer de olur mu" demesinden satıcının hep verdiği anlaşılıyor.) Ancak bu dünyada bulunmayan bir şey var: Beyoğlu eğlence dünyasıyla o dünyanın "süslü, esanslı" kadınları. Dolayısıyla çağdaş toplumun "eğlence" yönü, her zaman bu topluluk için bir tehlike olarak ötede duruyor.

Çark'ta (1987) da bu topluluk, işçi sınıfıyla özdeşlik kurularak savunuluyor. Üstelik işçi sınıfı yüceltilmek istendiği için bu topluluk da ülküsel bir biçimde çiziliyor. (Bununla birlikte, öteki filmlerde işçi sınıfıyla bir tutulmasa da, geleneksel topluluğun ülküselleştirildiğini göreceğiz.) Topluluk üyeleri (ama yalnız erkekler) hep birlikte, tartışarak karar veriyorlar, aralarında çok iyi bir dayanışma, açık bir iletişim ve oydaşım var. Bu kadar ülküsel olarak çizilmesine karşın bu topluluğun, film yapanların kastetmediği, istemediği iki eksiği var. Birincisi, daha önce de belirtildiği gibi topluluk, ötede var olduğu sezdirilen kapitalist toplumun işleyişine ilişkin hiçbir şey bilmiyor, değişimi göremiyor. İkincisi de, topluluk üyelerinin kadına karşı ataerkil tutumları var. Çalışıp bağımsızlaşan kadına filmin kendisi de açıkça karşı çıkıyor. Çünkü kadın, çağdaş toplum tarafına geçmiş oluyor. Toplulukçuluğun "kişilerin bizden-bizden değil ayrımı yaptığı, kendilerinden olanların (akraba, klan, örgütler) kendilerinden sorumlu olmasını bekledikleri, bunu sağlamak için de birbirlerine tam bir bağlılık duydukları sıkı toplumsal çevrelerde geliştiği" doğruysa, kadının bu topluluktaki yerini bırakıp değişime uğraması hoş görülmeyecektir.[47]

Vesikalı Yarim'de de (1968) topluluk her türlü tehlikeye açık olarak çiziliyor. *Yasak Sokaklar*'da bu kadar

belirgin olmamasına karşın buna benzer bir durum var. Mahallenin oğlanları, zenginlere özendikleri için hırsızlık yapıyorlar. Her iki filmde de ötede duran çağdaş yaşama karşı büyük bir özlem var.

Çark'ta topluluğun, kapitalist iktisadın ussallık anlayışına karşı çıkması da ilginç. İşten çıkarılmaya, iş kazalarına karşı hiç güvenceleri olmadan, sigortasız çalışan bu adamlar, Almanya'da iş kazalarında puanlama sistemi olduğunu duydukları zaman, bu yöntemin kendilerine uygulanmasını istemiyorlar ("insanlar puanlı olacak"), başka bir deyişle, insanlıklarını yitirecekler diye karşı çıkıyorlar.

Geleneksel yaşamın yer aldığı bazı filmlerdeyse yukarıda açıklanan eksikliklerden hiçbiri yok. Üstelik toplulukçu yaşam, çağdaş dünyada olmayan insanî değerlerin, dayanışmanın, oydaşımın hâlâ korunduğu ülküsel bir alan olarak gösterildiğinden, topluluk üyeleri, çağdaş topluma karşı bir özlem de duymuyorlar. Dolayısıyla çağdaşlık yönündeki değişim topluluğa bir tehlike oluşturmuyor. Her ne kadar, *Batsın Bu Dünya*'da (1975) topluluğun eşitlikçi havasına uymayan, politika yoluyla kasabayı turistik yönden kalkındırıp değiştirmek isteyen "patron" yüzünden bir bozulma tehlikesi baş gösteriyorsa da, sonunda topluluk bunun üstesinden gelebiliyor. Ama gene de, burada da filmi yapanların hiç kastetmediği bir sonucu, büyüğe saygı ile namusa ilişkin geleneksel değerlerin topluluktaki dayanışmayı bozabileceği sonucunu çıkarabiliriz. *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969) ile *Bir Teselli Ver* (1971) filmlerinde böyle bir tehlike de yok. Özellikle *Bir Teselli Ver*'de geleneksel toplulukla çağdaş kapitalist dünya arasındaki karşıtlık çok belirgin.Örneğin, fabrikatörün kızı Orhan Gencebay'ı evine getirdiği zaman, kendi dünyalarından olmayan bu yabancı kötü karşılanıyor. mahalle temsilcileri fabrikatörün evine kız istemeye gittiklerinde de çok kötü karşılanıyorlar. Öte yandan, mahalleye yabancı bir konuk geldiğinde, "buyur buyur, başımız üstünde, sefa geldin" diye karşılanıp, herkes koşup yemek hazırlıyor. Kapitalist dünyada bütün insan ilişkilerini para belirlediği halde,

toplulukta insanların kendi kişiliklerinden doğan değerleri öne çıkıyor. Mahallede herkes birbirini tanıyor, herkes birbirine saygılı davranıyor. Bütün olaylar açıklıkta, herkesin katılımıyla oluşuyor. Yemekler çoğunlukla açıkta, yere konan bir hamur açacağı üstündeki sinide yeniyor. Buna karşılık, kapitalistin evinde şık bir masada, çatal bıçakla yenen yemeğin hem "rüküş", hem de "baskıcı" bir havası var. Toplulukta yenen yemeğinse bir katılım-paylaşım sonucu olduğu belli. Kapitalistlerin tek amacı başarılı bir iş adamı olup para kazanmak, durmadan, daha çok para kazanmak. toplulukta sevgi ağır basıyor. Demirci örneğinde görüldüğü gibi çalışma, sanat, yaşam birbirinden ayrılmıyor. Bu topluluk, kapitalistleşmeye karşı sığınılacak, kapitalizm öncesinden kalma bir "cennet."

Bu filmle *Batsın Bu Dünya*'da Orhan Gencebay tipi üstünde biraz duralım. Bu tipe geleneksel olumlu değerler yükleniyor: dürüstlük, büyüklere saygı, kanaatkârlık, fizik güç, "mazbutluk" yani karşı cinsin namusuna aşırı saygı, bireyci olmama. Ayrıca her iki filmde de masa başında değil de elle yapılan işlerde çalışıyor. *Bir Teselli Ver*'de açıkça "ellerimle çalışmak hoşuma gidiyor" diyor. Bu tipi, daha eski tarihli filmlerde benzer bir tiple, Göksel Arsoy'la karşılaştırmak ilginç olabilir. Göksel Arsoy (*Şafak Bekçileri, Akasyalar Açarken*) da yukarıda sıralanan değerlerin çoğuna sahip ama mesleğiyle, bireyciliğiyle, kısacası kapitalist değişim içindeki konumuyla ayrılıyor. Kapitalistleşme sürecinin başındayken bu değerleri savunup, kapitalist değişim hızlandığı zaman geleneksel değerlere özlem duyulması ilginç. Ayrıca, aşağıda görüleceği gibi bu özlem daha çok gecekondu topluluklarının yer aldığı filmlerde görülüyor. 1960'ların popüler tipi, kapitalist topluma uygun, Batılı bir tip. 1970'lerin popüler tipiyse, arkasında yüzyılların Doğu metafiziği bulunan "derunî" bir Doğulu.

Popüler filmlerin yanında siyasal içerikli filmlerde de gelenekçilik özlemine raslıyoruz. İnançlarını yitirmemiş "solcular"ın hep geleneksel kesimden çıktığına daha önce değinmiştik. Bundan başka *Su Da Yanar*'da (1986) hiçbir

yerde, kendi memleketinde bile aradığı huzuru bulamayan yönetmen, geleneksel bir Osmanlı-İstanbul ortamında geçici de olsa rahatlıyor. Yabancı sevgilisinin de en çok burada rahatsız olması bu gelenekselliği daha da vurguluyor.

Gelenekselliğin savunulması yanında *Af*'ta (1981) bireycilik açıkça yeriliyor. Köylüye yardım eden ve sorunları çözmek için "asacaksın beş on kişi, bak gör" diyebilen arkadaşı, "sana senden başkasının hayrı yok, kimseden yardım isteme" diyor, haklarını aramak için seyyar satıcıları birleştirmeye çalışan arkadaşlarına da güvenmemesini söylüyor: "bu karışık işlere girme." *Bir Türk'e Gönül Verdim*'de (1969) kadınları döven, Almanya'da gebe bıraktığı kadınla çocuğunu bir başına bırakan işçi, atelye kurarak patron olmak istediği için sendika toplantısına katılmıyor. *Azap* (1973) iş adamlarının bireyciliğiyle amaçlı ussallığa şiddetli bir saldırı.

Geleneksel topluluğu hepten kötü, birbirlerine karşı kayıtsız, birbirlerine yardım etmedikleri gibi zarar da veren üyelerden oluşan bir topluluk diye gösteren filmler de var: *Umut* (1970), *Bir Demet Menekşe* (1973). *Bir Demet Menekşe*, bir melodram ama *Umut* gibi gerçekçi bir filmde gelenekçiliğin böyle gösterilmesi ilginç. Acaba filmlerde sunulan geleneksel topluluk, bir özlemin yarattığı bir utopyadan başka bir şey değil mi?

Bu konuda yapılan araştırmalara bakarsak, TÜSİAD araştırmasına göre,

> toplum yaşantısında çalışmanın önemini yitirmemesi, para ve maddiyatın önemini koruması görevlerinin ağır bastığı görülmektedir. ... çalışmanın önemini yitirdiği bir ortam olan geleneksel veya pre-kapitalist düzenin ... reddedildiği sonucuna ulaşabiliriz.[48]

On iki kamu kuruluşunda yöneticilerle yaptığı araştırmasında, Emre'ye göre, "yönetimle ilgili pek çok konuda toplulukçu bir ekinin izleri açık bir biçimde" görülmektedir.

> "Kurum içinde uyum ve kurum içi dayanışma mı, bireyin kurum içindeki gelişimi ve iş doyumu mu önemlidir" sorusuna verilen yanıtların % 80,05'i "uyum ve dayanışma"

kavramları üzerinde toplanırken, "bireysel gelişme ve doyum önemlidir" diyenler % 19.95 düzeyinde kalmıştır. Türk ekininin toplulukçu niteliğinin kamu yönetimine yansımasının tipik bir örneği de, kamuda iş yaptırmada ildeşlik (hemşehrilik) ve aile bağlarının etkisidir.[49]

Gene TÜSİAD araştırmasına göre, araştırma kapsamına alınanların yarısı yeni fikirlerin genellikle iyi olduğuna inanıyorlar. Gene yarıya yakın bir bölüm de, değişikliğin bir ilerleme, yenilenme olduğunu kabul ediyor.

Anlaşılan toplum da, filmler de değişime, yenileşmeye karşı ikircikli. Ya geleneksel-toplulukçu yaşam alanlarının korunması gerektiği ileri sürülüyor ya da geleneksel yaşamın çağdaşlaşma karşısında kaçınılmaz olarak değişeceği düşünülerek bir bireşime ulaşılmaya çalışılıyor. Zaten toplumsal bilimciler de epeydir, Kağıtçıbaşı'nın dile getirdiği soruyu soruyorlar:

> Toplulukçu bir toplumun ... ve içerdiği insan ilişkilerinin ekonomik gelişmeyle tamamen ortadan kalkması mı gerekir? Yoksa yeni sentezler olanaklı mıdır? Özellikle bireysel özerklik ile gruba bağlılık ya da yakın insan ilişkileri nasıl bağdaşabilir?[50]

Filmlerin ne gibi bireşimler önerdiğine ya da bireşim önerip önermediğine bakmadan önce, filmlerde ayrı ayrı geleneksel topluluklar bulunduğunu belirtelim. Köy toplulukları var, büyük şehrin yoksul semtindeki topluluklar var, daha yakın tarihli filmlerde de gecekondu toplulukları var. Köy toplulukları da ya *Hakkari'de* olduğu gibi kapalı bir topluluk oluyor, ya bu kapalı topluluğun bir ya da birkaç üyesi şehre geliyor (*Züğürt Ağa, Sürü, Azap, At*) ya da şehre yakın açık bir topluluk (*Şafak Bekçileri, Bir Türk'e Gönül Verdim*) oluyor. Filmlere göre geleneksel toplumla çağdaş toplumun bireşimini bu açık köy topluluklarıyla gecekondu toplulukları (*Bir Yudum Sevgi, Sultan, Çark*) gerçekleştirecek. (Gecekondulu filmlerden *Bir Teselli Ver* bu yaşamı yüceltiyor, *Umut* kötü gösteriyor.) Bu beş filmde geleneksel insanî değerleri bozulmadan geleneksel topluluğun çağdaşlaşabileceği anlaşılıyor. Ancak daha önce de belirtildiği gibi ilk iki filmde bu değişim devlet yardımı ve teknolojiyle oluyor, öteki üç filmde topluluk üyeleri ta-

rafından ve işçi sınıfına dönüşerek oluyor. *Bir Yudum Sevgi*'de bu özellikle belirgin. Ayrıca, başta demokratik kişiliğe yatkın bir kişiliğe sahip olduğunu söylediğimiz kahramanların ikisi dışında (*Kırık Bir Aşk Hikayesi*'ndeki fabrikatör ile *Aah Belinda*'daki Serap) hepsi geleneksel toplumda yer alıyorlar.

Sayısal olarak, geleneksel topluluğu hepten kötü gösteren iki film (*Umut, Bir Demet Menekşe*), olumlu gösteren dört film (*Bir Teselli Ver, Batsın Bu Dünya, Çark Bir Türk'e Gönül Verdim*), bazı aksamaları olduğunu ima eden altı film (*Züğürt Ağa, Yasak Sokaklar, Vesikalı Yarim, Sürü, Sultan, Güneşli Bataklık*) var. Bir film de (*Şafak Bekçileri*) geleneksel toplumun değişmesi gerektiğini savunuyor.

IV

İncelenen filmlerden iki temel sorun ortaya çıkıyor. Önce filmlerdeki kişiler Batı demokrasileri anlamında demokratik kişiliğe sahip olmasalar da demokratik emelleri, istekleri var. Üstelik toplumda dondurulmuş, durağan roller de yok, bir toplumsal devinim var. Kişiler belirsizlikten korkmayıp, yaşamlarını sürdürebilmek için yabancı çevrelere girip uyum sağlayabiliyorlar. Buna karşılık, demokrasinin gerçekleşmesi için en önemli öğelerden biri olan katılma olanaksız. Çünkü kamu yetkesi toplumdaki kişilerden çok uzakta. Kişilerle kamu yetkesi arasında bütün iletişim kopuk. Üstelik kamu yetkesinin kendi uzaklığını korumak için bu iletişimsizliği koruduğu, kimseyi dinlemediği de anlaşılıyor. *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969) filmine bakarak bu uzaklığın 1970'lerde algılanmaya başlandığını söyleyebiliriz.

İkinci sorun da geleneksellik-çağdaşlık karşıtlığı. Film yapanlar arasında bu konuda bir görüş birliği yok. Geleneksel topluluğun bireye yüklediği kısıtlamaları, baskıları belirtenler olduğu gibi bu topluluktaki bazı eksiklikleri sergileyenler de var. Ama, genellikle "yitik bir cennet" olarak görülen geleneksel yaşamın özlendiğini söyleyebiliriz. Bu iki yaşam tarzının bireşiminin nasıl olacağına ilişkin bazı ipuçları veren filmler de var. Ama bu

bir "yan ürün" olarak beliriyor, temel bir sorunsal olarak ele alınmıyor.

Bu incelememizde filmlerin estetik değerlendirmesini yapmadık. Ama filmlerin anlatımındaki bazı özellikler üstünde de bir iki söz söylemeden geçemeyeceğiz. Daha önce de belirtildiği gibi, filmlerde anlatılmak istenen her şey sözle anlatılıyor. Görüntüde yalnız işlevsel olarak öykü sürüp gidiyor, başka bir deyişle görüntü, olay akışını sağlıyor, sanki filmsel anlatımın bir öğesi değil. Buna bağlı olarak görüntüyle anlatılmak istenen şeyler teker teker anlatılıyor. Örneğin bir yüz ifadesi anlatılacaksa o oyuncunun yüzü gösteriliyor, sonra başka çekime geçiliyor. Oysa görüntü dili, sözlü-yazılı dil gibi şeyleri teker teker anlatmak zorunda değil. Görüntünün içine bir çok şey yerleştirilip hepsi aynı anda anlatılabilir.

NOTLAR

[1] Belirgi *(syndrome)*: "Bir hastalık ya da kişilik türünün çeşitli belirtilerinin (semptom) birbirleriyle ilişkili bir örüntü *(pattern)* olarak görünmesi." Çiğdem Kağıtçıbaşı, *Gençlerin Tutumları. Kültürler Arası Bir Karşılaştırma*, ODTÜ, 1973, s.1, d.n. 1.

[2] Özcan Köknel, *Kaygıdan Mutluluğa Kişilik*, İstanbul, Altın Kitaplar, 6. Basım, 1985, s.21.

[3] Erich Fromm, *Sağlıklı Toplum*, çev. Y. Salman, Z. Tanrısever, İstanbul, Payel, 1990.

[4] T. W. Adorno, E. Frenkel-Bruswik, D.J. Levinson, P. N. Sanford, *The Authoritarian Personality*, N.Y.: Harper, 1950.

[5] Değişik toplumsal ve kültürel normları olan toplumlarda yetkeciliğin başka başka biçimler alacağını gösteren araştırmalar için bkz. Kağıtçıbaşı, a.g.k. Billig de ırkçılıkla sağcılığın geliştiği ortamlarda psikolojik gereksinimlerden çok insanların içinde bulundukları kültürden edinilen normların bu özellikleri daha iyi açıkladıkları sonucunu veren araştırmalar aktarıyor. Michael Billig, *Fascists: A Social Psychological View of the National Front*, London, Academic Press, 1978.

[6] Levent Köker, *Demokrasi Üzerine Yazılar*, Ankara, İmge, 1992, s. 150.

7 Alex Inkeles, " The Modernization of Man", Myron Weiner (ed.), *Modernization: The Dynamics of Growth, Voice of America Forum Series, Washington D.C., 1966.*

8 Türker Alkan, *Saldırganlık, Önyargı ve Yabancı Düşmanlığı*, İstanbul, Hil, 1983, s.112.

9 Köker, a.g.k., s. 202.

10 Michel Crozier, "Western Europe", M. Crozier, S.P. Huntington, J.Watanuki (eds), *The Crisis of Democracy*, New York University Press, 1875.

11 Ussallık tartışmaları için bkz. Richard J. Bernstein (ed.) *Habermas and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1985.

12 C.B. Macpherson, *Demokrasinin Gerçek Dünyası*, çev. Levent Köker, Ankara, Birey ve Toplum yayınları, 1984.

13 Kovboy filmlerinde kahraman o toplumun bir üyesi değildir, dışarıdan gelmiştir. Toplumda düzeni bozan, uygarlığa karşı çıkan, kötü, vahşi birileri vardır. Kahraman film boyunca olaya karışmaz, ama sonunda kötülerin cezasını verip toplumsal düzeni yeniden kurar, sonra da başka yerlerdeki kötülükleri ortadan kaldırmaya gider.

14 Kişilerin çözümlenmesinde karşımıza çıkan önemli bir güçlük, filmlerin çoğunda, senaryo yazarı ya da yönetmen tarafından ayrıntılı olarak örülüp geliştirilmiş, tarihsel-toplumsal bir bağlama oturtulmuş bir kişiliğin bulunmayışı. Bu yüzden de onların kişiliklerine ilişkin yargılarda bulunmak güç oluyor.

15 Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul, İletişim, 1991, s. 53.

16 Bu filmin en başarılı yönlerinden biri de filmin sonunda, Naciye'nin babasıyla olan melodram bölümü. Bu bölümde, "ağlamaklı" popüler filmlerin izleyicilerine ideolojik iletiler gönderdiği, izleyicilerin de bunları bilinçsizce kabul ettiği, kişiliklerini bunlara göre geliştirdiği, bunun sonucunda da Serap için Naciye kişiliğini benimsemekten başka yapacak bir şey kalmadığı açık olarak ortaya çıkıyor.

17 Nico Vink, *Telenovela and Emancipation. A Study on TV and Social Change in Brazil*, The Netherlands, Royal Tropical Institute, Amsterdam, 1988.

18 Stephen Neale, F. Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, Routledge, London and N.Y., 1988.

19 Vink, a.g.k. aktarıyor.

[20] Zafer İlbars, "Ankara Gecekondu Ailelerine Genel Bir Bakış", *A. Ü. Dil, Tarih-Coğrafya Dergisi*, C. 32, S. 1-2 (1988), 23-31.
[21] Berrin Gökçe, *Gecekondu Gençliği*, Hacettepe Üniversitesi, 1971.
[22] Serim Timur, *Türkiye'de Aile Yapısı*, Hacettepe Üniversitesi, 1972.
[23] Aysel Ekşi, *Gençlerimiz ve Sorunları*, İstanbul Üniversitesi, 1982.
[24] Sevinç Özen, "Gecekondu Ailelerinde Bireyler Arası Etkileşim", *Aile Yazıları. 2. Kültürel Değerler ve Sosyal Değişme*, Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara, 1991, 259-263.
[25] İlbars, a.g.k.
[26] Faruk Kocacık, "Sivas'ta Kentsel Aile", *Aile Yazıları*, a.g.k., 265-307.
[27] Thomas Elsaesser, "Tales of sound and fury: Observations on the family melodrama" G. Mast, M. Cohen, L. Braudy (eds.), *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, 1992, 512-535.
[28] Chuck Kleinhaus, "Notes on melodrama and the family under capitalism", *Film Reader*, 3, 1978. Pam Cook (ed.), *The Cinema Book* (Christine Gledhill, "Melodrama," (73-84) London, British Film Institute, 1985, aktarıyor.
[29] Griselda Pollock, "Report on the Weekend School," *Screen*, C. 18, no. 2, Summer 1977. a.k. aktarıyor.
[30] Laure Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, London, Macmillan, 1989.
[31] Türk Sanayicileri ve İş Adamları Derneği (TÜSİAD), *Türk Toplumunun Değerleri*, İstanbul, TÜSİAD, 1991. s.32.
[32] Çiğdem Kağıtçıbaşı, *Sosyal Değişimin Psikolojik Boyutları, İzmir Lise Öğrencileri Üzerinde Bir İnceleme*, Ankara Sosyal Bilimler Derneği Yayını, 1972, s.22-23.
[33] A.T.J. Matthews, *Yetişen Türk İdarecileri* çev., N. Abadan, Ankara, S.B.F., 1955.
[34] Kağıtçıbaşı (1972)
[35] TÜSİAD, a.g.k.
[36] Ali Dönmez, "Denetim odağı, kendine saygı ve üç değişken: çevre büyüklüğü, yaş aile ortamı, *"Eğitim ve Bilim*, C. 10 (Mayıs 1985) 4-15.
[37] TÜSİAD, a.g.k. s.19.
[38] TÜSİAD, a.g.k.s.16.
[39] Özbek, a.g.k. s. 223.

40 Özbek, a.g.k. s. 225-226.
41 Özbek, a.g.k. s. 50.
42 "Onat Kutlar'la konuşma, " *Video Sinema* Sayı 3 (Eylül 1984), s.14.
43 Michael Cullingworth, "Behind the Mountains, " *Sight and Sound*, Summer 1984, 208-210.
44 Akla ne gelirse birbiriyle fazla ilişkilendirilmeden filmin içine konduğundan, bu filmdeki kişilere ilişkin bir şey söylemek güç. Yalnız bu yönetmenin , Nazım Hikmet'in filmini çekmek istediğini ama buna cesaret edemediğini biliyoruz, bir zamanlar işçi filmi yaptı diye on gün gözaltına alındığını biliyoruz. Biz de Nazım Hikmet'in filmini yapamayan yönetmenin filminin yapıldığı yerde Nazım Hikmet'in filmi neden yapılmasın diye sormaktan kendimizi alamıyoruz.
45 Gerçekçi filmlerde genellikle anlatılanların tekil olmadığı, birçok benzer kişi ve olay olabileceği belirtilir. Gerçekçi bir film olması gereken Umut bunu yapmıyor. Her ne kadar arabaların kalkmasıyla daha bir çok kişi işsiz kalacaksa da, bunun için arabacıların yaptıkları yürüyüş gösteriliyorsa da, çevrede bu kadar yoksul olan bir tek arabacının ailesi. Örneğin, arabacının çocuklarının bisikleti yok ama mahallede bir çok çocuğun bisikleti var.
46 Bu görüşler için bkz. Bernstein (ed.) a.g.k.
47 Geert Hifstede, Culture's Consequences, London, Sage, 1980.Cahit Emre. Toplumsal Kültürel Etmenler Açısından Türk Kamu yönetimi Üzerinde Bir İnceleme, basılmamış doktora tezi, Ankara, S.B.F, 1993 aktarıyor, s. 137.
48 TÜSİAD, a.g.k. s.36-38.
49 Emre, a.g.k. s. 138.
50 Çiğdem Kağıtçıbaşı, *İnsan Aile, Kültür*, İstanbul, Remzi, 1990, s. 10.

NASIL YAŞIYOR NASIL DÜŞLÜYORUZ?
Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi

Nilgün Abisel(*)

1. Giriş :

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

(*) Prof. Dr., Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı öğretim üyesi.

ve kurallılığa dayanan bir dünya modeli kurmaktadır. Burada, Türk sineması ile demokrasi kavramı arasındaki ilişki incelenirken, meseleye, bu modelin gerçekleşebilir olarak sunulan hedefleri açısından bakılacak; yani, filmler bu modeli onaylamanın sağladığı bir gözlükle değerlendirilecektir.

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

Demokrasiyi bir zihniyet ve yaşam biçimi olarak ele almak, birer kurmaca anlatı olan filmleri incelerken bunların temsil ettikleri dünyayı topyekûn değerlendirmeyi gerektirmektedir. Popüler kurmaca anlatılar her zaman dış dünyayla sıkıca bağıntılı olan, gündemdeki meselelere göndermeler yapan öyküler anlatırlar. Popüler anlatılar duygulara yönelik olduğundan ağırlık eylemlerde ve olaylardadır. Bunlar da dış dünyanın temsiline dayanan popüler filmlerde gerçekmişgibiliğin (verisimilitude) önemini arttırmaktadır. Popüler filmler geleneksel anlatı tarzını temel alarak inşa edildiklerinden bu tarzın içerdiği antidemokratik yapının izlerini taşırlar. Uylaşımlarla ifade edilip sergilenen belirli bir amaç için, verili ve kapalı bir yapının gereklerine uygun biçimde inşa edilip işleyen, başı ve sonu önceden belirlenmiş kurmacalardır. Örneğin, bir filmde yer alan karakterler hiçbir açıdan eşit konumda değildirler. Perdede görünme sürelerinden, olayların içindeki rollerine dek kurmaca dünya içindeki ağırlıkları çok farklıdır. Bir başka deyişle, popüler anlatılarda hiyerarşik

bir yapı vardır ve tüm karakterler, tüm olaylar, bir ya da iki karakterin çevresinde, oluşturulmak istenen duygusal etkilerin yaratılması doğrultusunda işlev görürler; kendi başlarına bir özerklikleri, anlamları yoktur. Bu durum, dış dünyadaki eşitsiz iktidar ilişkilerinin, popüler filmlerde dramatik yolla temsil edilişinin özünü oluşturur. Popüler sinema, bir yandan seyircisinin yaşam ortamıyla teması yitirmeksizin kurmaca bir dünya inşa edip dış gerçekliği dolayımlayarak yeniden üretir ve tutucu bir nitelik kazanırken, öte yandan da çelişkileri, çekilen sıkıntıları, beklentileri ve bazen farklı dünya tasarımlarını sezdirmektedir. Filmlerin tutucu yönü bir anlamda yapıldıkları dönemin zihniyet yapısına ilişkin dolaylı bir fikir de vermektedir. Ancak asıl önemli olan, filmin yanında durduğu anlaşılan beklentilerin ve yeni tasarımların saptanmasıdır.

Dolayısıyla, bu çalışmada, filmler demokrasi kavramı açısından incelenirken başvurulacak yolun birinci aşaması, öncelikle kurmaca dünyaların özellik ve niteliklerini saptamak, eğer varsa bu dünyadaki kısıtlamaya, baskıya ya da çatışmaya neden olan meseleyi tanımlamak, daha sonra da bu meseleyle başa çıkma ve çözümleme çabalarını, bunun başarılıp başarılamadığını belirlemektir. Böylece, kurmaca dünyanın nasıl bir düzen içinde işlediği, karakterlerin yaşamlarını denetleme dereceleri, sorunları çözmede ussallığın yeri, otorite-nin her türü- karşısında takınılan tavırlar, varsa dayanışma, direnme ya da muhalefetin niteliği ortaya koyulacaktır.

İncelemenin ikinci aşaması ise, anlatının kendi inşa ettiği dünya karşısındaki tavrını belirlemek olacaktır. Bu nedenle önce, anlatının kurduğu çatışmayı nasıl çözdüğü ve varsa ortaya koyduğu yaşam tasarımları; sonra da, söz ve görüntü ele alınacaktır. Anlatıdaki karakterlerin toplumsal kimlikleri, kurumların nasıl ve kimler tarafından temsil edildiği, hangi ilişki tarzlarının ve davranış kalıplarının nasıl vurgulandığı bu çerçeve içinde incelenecektir. Böylece filmlerin bu dünyayı onaylayıp onaylamadığı, eleştirip eleştirmediği ya da yalnızca betimlemeğe mi çalıştığı ortaya çıkacaktır. Film eğer belirli

bir eleştiri içeriyor ya da dış dünyayı iyisiyle kötüsüyle yalnızca betimleme iddiası taşıyorsa -ki yansız, nesnel bir betimleme söz konusu değildir- sorulacak ikinci ve temel soru, farklı bir dünya tasarımına ilişkin ipuçları içerip içermediği olacaktır. Bu çerçeve, demokratik yaşam tarzına mal edilen birçok kavramın -özgürlük, eşitlik, çoğulculuk, katılma, örgütlü muhalefet, tartışma, iktidarın sınırlandırılması, bireyin özerkliği, temel hakların teminatı- varlığının sorgulanmasına da olanak sağlamaktadır.

2. Kurmaca Dünyanın Tanımlanması

Geleneksel anlatılarda öykünün başıyla sonu bellidir ve olaylar nedensellik içinde birbirini izler. Böylece sonuçta, atılan ilmekleri toplayıp belirli bir çözüme ulaşan kapalı anlatılar ortaya çıkar. Bu anlatılarda kurulan dünya da konumu belirlenmiş bir dünyadır. Yaşam bu dünyada, önceden belirlenmiş kurallar çerçevesinde akar ve filmlerin de uylaşımlara uygunluğun sınırını aşması söz konusu değildir. Türk sineması seksenli yıllarda, kronolojik olay örgüsü, klasik dramanın gerilim grafiğine uyma, karakterleri simge olarak kullanma, kesin bir sonla noktalanma vb. uylaşımlar konusunda bir sıçrama yapmış, geleneksel yerli filmlerin anlatılarındaki kesin kapalılığı belli ölçüde ve az sayıdaki örnekte kırabilmiştir. (*Zengin Mutfağı*, Sabuncu,1988 ; *Selamsız Bandosu*, Çölgeçen,1987; *Karartma Geceleri*, Kurçenli,1990 gibi). Bu gibi filmler yaşamdan kesitler izlenimi verir: "Onlar ermiş muradına." ya da "Allah rahmet eylesin." yerine: "Hayat akmaya devam ediyor." der gibidir. Ancak, yine de olay örgüsünün kuruluşu -*Ah Belinda* gibi ayrıksı örneklerde bile- her zaman nedensellik ilkesine dayandığından belirli bir son duygusu bunlarda da vardır. Dolayısıyla bütün örnekleri aynı çerçeve içinde el almakta, işlenen konu açısından önemli bir sorun yoktur.

a. Fiziki ve toplumsal çevrenin özellikleri

Yerli filmlerin büyük çoğunluğunda kurmaca dün-

yanın inşa edildiği ortam büyük kent, ya da bir başka deyişle İstanbul'dur. Türk sinemasının altmışlarda çok sayıda köy filmi üretmesine karşın, yerli filmlerin evreni her zaman İstanbul olarak kalmıştır. Yerli filmlerin, öykünün konumlandığı "çevre"ye ilişkin bu özelliği, bu çalışma açısından oldukça önemlidir. Çünkü, kent ve kentsel yaşam tarzı, bir yönetim biçimi olarak demokrasinin ilk örneklerinin ortaya çıkışına olanak sağlayan etkenlerden biridir ve İstanbul da, uzun yıllardan beri Türkiye'nin gerçek anlamdaki tek kenti olma özelliğini taşımaktadır. Dolayısıyla incelemeye, İstanbul'da kurulan "dünya"lar ve sergilediği yaşamsal ilişkilerin nitelikleriyle başlamak uygun olacaktır.

Yerli filmlerde, kentsel ortama değgin, ilk bakışta dikkati çeken nokta -değişken bir dozda da olsa- belirli bir "tehlike" hissinin varlığıdır. Bu hissin oluşmasına neden olan ilişkilerin ve yaşam koşullarının neden kentte ortaya çıktığı çoğu kez açıklanamaz. Kent, içinde var edip barındırdığı çeşitli tuzaklar ve tehlikelerle birlikte soyut bir art düzlem olarak kalır. Bu durum, içinde yaşadığı dünyayı tanıma olanağı bulamayan, ilişkileri çözemeyen, yaşamını denetleyemeyen insanın bu dünyaya gösterdiği tepkinin uzantısıdır. Durum hoş olmasa da kabullenilmiş, tehdit ve tehlikelere değişmezcesine boyun eğilmiş olmaktadır. Tehlike çoğunlukla belirli uylaşımlara uygun karakterler (artist-manken ajanı, kötü arkadaş, varsıl serseri delikanlı, "yoldan" çıkmış rahat kadın, varsıl kıskanç kadın, kötü ağa, kötü politikacı vb.) ve olgular aracılığıyla (çeteler, fuhuş, soygun, uyuşturucu, kumar, dans vb.) temsil edilerek adeta bir kişilik kazansa bile, çoğu filmde bütün bunları hazırlayan ilişkiler ağı belirsizliklerin ardında yitip gitmektedir.

Bu filmlerde kent, yaşanması kolay olmayan bir ortamdır. Zorlukları hazırlayan nedenlerin başında ise yoksulluk gelmektedir. Sınıfsal çelişkilerin ciddi biçimde tahlil edilmemesine karşın, bunların duygusal tepki yaratmaya yönelik abartılı ifadesi, öyküsünü kentsel dünyaya yerleştiren bir çok filmde görülmektedir (*Çark*, Hiçdurmaz, 1987). Yoksulluk bir yandan tüm gündelik

yaşamı -barınma, ulaşım, beslenme vb.-zorlaştıran, sevgi ve saygıya dayalı -çoğu geleneksel- ilişkileri zedeleyen bir durum olurken ; öte yandan da özlemlere, beklentilere ulaşma konusunda aceleci davrananlar için büyük tehlikeler hazırlar, onları "suç"a iter (*Yasak Sokaklar,* Tuna, 1965; *Gecelerin Ötesi,* Erksan, 1960), üstesinden gelemeyecekleri işlere girişip üç kağıtçılıkla fabrikatör olmaya kalkarak yok olmalarına yol açar. (*Güneşli Bataklık,* Duru, 1977) Varsıllık ise, yaşamı kolaylaştırmasından kaynaklanan çekiciliğiyle ciddi bir tehdittir (*Namuslu,* Eğilmez, 1984). İlişkilerin samimi sıcaklığını yitirmesi, "para"nın istenen ve aranan tek şey haline gelmesi demektir (*Bir Demet Menekşe,* Ökten,1973; *Bir Teselli Ver,* Akad,1971; *Güneşli Bataklık*). Bu nedenle de kentlerde, fabrikatör, sanayici, banker olarak ortaya çıkan kapitalistler acımasız kişiler (*Üç Arkadaş,* Ün, 1958; *Güneşli Bataklık*) ve doğrudan tehlikelerin yaratıcısı olmaktadırlar (*Suçlular Aramızda,* Erksan,1964; *Güneşli Bataklık; Azap,* Şoray, 1973). Bazen de kentler, "Solcusu, casusu, kanun kaçağı kaynıyor her yer." dedirten (*Karartma Geceleri*), gizli ittifakların işkence ve cinayetlerle insanların yaşamlarını mahvettiği. acımasızlığın kol gezdiği ortamlardır (*Av Zamanı,* Kıral, 1987; *Su da Yanar,* Özgentürk,1986; *Sürü,* Ökten,1978; *Sis,* Livaneli,1989).

Yerli filmlerin önemli bir kısmında -bazıları yine yoksulluk ve beklentilerin giderilmesi temalarıyla ilişkili olarak- sergilenen kentsel tehlikeler arasında örgütlü suç, can alıcı bir rol oynar. Kent, adeta organik bir bünye gibi, böylesi yasa dışı eylemleri yürüten merkezler üretmiştir. Üstelik bu ilişkilerde yargı ve infaz resmi adalet mekanizmasının dışında, farklı zemin ve kurallara dayalı olarak gerçekleşir. Nasıl kent "öylesine" bir yer ise, İstanbul'daki bu kötü ve yasa dışı insanlar, çeteler de öylesine vardır. Bu anlamda, suç ve suçluluk yerli filmlerde zaman zaman tüm toplumsal bağlamından soyutlanmış olarak ortaya çıkmaktadır. Yetmişlerden önceki yıllarda karakterlerle bu çetelerin ilişkileri, çoğu kez bir zorunluluk gereği olarak kuruluyordu. Çaresiz kalan kahraman karşılaştığı öneriyi kabul ediyor ve bunu da ive-

dilikle büyük miktarda paraya gereksinimi olduğu için yapıyordu. (*Gecelerin Ötesi*) Böylece yoksulluğun suça giden yolları hazırladığına değgin bir açıklama sezdirilmiş olmakla birlikte, bu olgunun arkasındaki ilişkiler yine "başa çıkılamaz", "kent yaşamının doğal bir parçası" gibi bir yana bırakılmış oluyordu. Özellikle bu dönemde, yerli filmcilerin melodrama verdiği ağırlık, onları her olanağı kullanarak ve kestirmeden seyircinin gözyaşlarını harekete geçirmeye yöneltiyordu. Dolayısıyla, ikilemin ortasındaki karakterin çaresizlik içinde bir anlamda kendini feda ederek suça yönelmesi dramatik çatışmanın temelini oluşturuyor (*Üç Arkadaş*); suç yalnızca "yapılmaması gereken bir şey", suç işlemek ise "kötü yola düşmek" olarak sergilenerek (*Yasak Sokaklar*) yüzeysel, anlatısal birer araç haline geliyordu. Yetmişlerle birlikte bu ilişkinin niteliği değişti ve karakterler suç örgütlerinin içinde yer almaya başladılar. Böylece çete, hiyerarşik yapısıyla, yüceltilen ataerkil erkek değerleri ve şiddetle birlikte ülkenin popüler film kültürü içindeki yerini almış oldu. Ama çeteler yine "olmazsa olmaz" ya da "varlıkları kaçınılmaz" birer yaşam gerçeği olarak sunuldular. (*Umutsuzlar*, Güney, 1971). Bu filmlerin öykü örgüsünde yer alan nedensellik ilişkisi içinde karakterler önce yoksulluğun, daha sonra da girdikleri örgütün kapalı ve otoriter yapısının kurbanı olmakta, daha baştan çıkışı olmayan bir yola sürüklenmektedirler. (*Umutsuzlar*'da Büyük Fırat annesine: "Babam hastahane kapısında öldü, sen el kapılarında hizmetçilik ettin, ben sokak lambası altında okudum.", "Onun bunun uşağı olmamak için ölümü göze aldık." demektedir.) Örgütlü suça ilişkin filmlerin içinde, olaylara "yasa"nın yanından yaklaşan ve suçluların peşine düşen polis karakterlerin öyküsünü anlatan oldukça çok sayıda örnek bulunmaktadır (*Beyaz Ölüm*, Refiğ, 1983). Ancak bunlarda da temel özellik değişmemekte, kent ve suç, varlığı kendinden menkul şeyler olarak ortaya çıkmaktadır.

Kentsel çevrenin içinde barındırdığı en ciddi tehlikelerden biri de kadınlara yöneliktir. Genç kadınlar, "kötü yol" a erkek karakterlerin aksine çoğu kez zo-

runluluktan düşmezler. Daha çok yanlış kişiye aşık olup terk edildiklerinden (*Acı Hayat*, Erksan, 1962; *Güneşli Bataklık; Seni Seviyorum*, Batıbeki, 1983), yanlış kişilerle arkadaşlık ettiklerinden (*Gurbet Kuşları*. Refiğ, 1964) vb. iffetlerini yitirirler. Büyük bir kısmı pavyonlara ya da kadın tüccarlarının eline düşer. Gözünü yükseklere diken genç kızlar ise, yetmişli ve seksenli yıllarda yapılan filmlerde örneklendiği gibi, yanlış seçim yaparak fuhuşa sürüklenmektedirler (*Kayıp Kızlar*, Elmas, 1984). Kentlerin gençler için başka tuzakları da vardır. Bunlar, motosiklete binmek, parti vermek, diskoteğe gitmek ve dans etmektir. Bu tuzaklara düşen gençler kolayca uyuşturucu satıcılarının, fuhuş tacirlerinin ağına takılmaktadırlar. (*Beyaz Ölüm*). Öte yandan, yerli filmlerin sunduğu kentsel dünyadaki düzenin, zaman zaman tümüyle onaylanmadığı hissedilse bile temelde kabul edilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Tehlike odakları ve tuzaklar kentsel yaşamın organik bir parçası olarak ele alındığından yok edilmeleri olanaksız görünmekte; bunun sonucunda da soyutlanıp bir yana konulmakta, bu dünyayı yaratan ilişkilerden ayrı, saf kötülükler olarak değerlendirilmektedirler. Bu, çevrenin ve yaşamın denetlenemeyeceğine ikna olup çareyi yalnızca kendini savunma noktasında bulan bir bakış açısıdır ve olanı onaylayıcı bir sonuca ulaşmaktadır. Dolayısıyla, sonuçta vurgulanan, gençlerin kentsel dünyadaki kötülüklere karşı korunup kollanması, izlenip engellenmesi gerektiğidir. (*Beyaz Ölüm, Kayıp Kızlar*) Bütün filmlerde bu anlamda bir korkma ve korkutma söz konusudur (*Yasak Sokaklar*'da ablası Ali için: "Ağaç yaşken eğilir, bu onun en tehlikeli çağı"). Gençliğin geleceğe yönelik beklentileriyle, değişim gösteren taleplerinin nereden kaynaklandığı, nasıl oluştuğu hiç önemsenmeden yanlış bulunmakta, alışılmıştan farklı beklentileri olan gençler tuzağa düşmüş ya da düşecek karakterler olarak gösterilmektedir. Bütün bunların demokratik zihniyetle ilişkisini kurmak mümkün değildir.

Ancak yerli filmlerde, kentte yaşamak her şeye karşın arzulanan bir şeydir ve demokratik yaşam tarzının kentsel

yaşamla bitişik olması açısından önemli bir noktadır. Çünkü her ne olursa olsun, bu filmlerde kentsel yaşamın dinamizmi -karmaşadan kaynaklanıyor görünse de- kendini yoğun olarak hissettirmektedir. Bir yandan "kökü dışarda" olan örgütleri polis ele geçirmekte (*Beyaz Ölüm*) öte yandan, kaçıp sığınılacak bir dost evi (*Kararlma Geceleri*), her türlü rekabete karşın dostluk ve dayanışma olasılığı bulunmaktadır (*Gece Dansı Tutsakları*, Ergun, 1988). Kent, en güç koşullarda yaşayanlara bile bir gelecek umudu sunabilmektedir. Yıkılan evlerin yerine yenisi, yine başkalarının toprakları üzerine inşa edilecek (*Sultan*, Tibet, 1978), işportacılık yapılacak (*Züğürt Ağa*, Çölgeçen, 1985), fabrikalarda iş bulunacaktır (*Gelin*, Akad, 1973; *Bir Yudum Sevgi*, Batıbeki, 1984; *Güneşli Bataklık, Zengin Mutfağı*). Ancak bu umut, onaylanan yollardan gerçekleşmesi gereken, mütevazi bir umuttur. Yani, kendine yeterli, kimseye muhtaç olmadan yaşama beklentisidir (*Gecelerin Ötesi*). Gerektiğinde böylesi bir amaç için zenginliğin terk edilmesi bile söz konusu olmaktadır (*Bir Demet Menekşe*).

Bu çalışmada incelenen filmlerin bir bölümü ise, küçük kent ve kasaba dünyasıyla kırsal kesimi anlatan kurmacalardır. Bunların bazıları (*Şafak Bekçileri*, Refiğ, 1963; *Bir Türke Gönül Verdim*, Refiğ, 1969; *Selamsız Bandosu*) taşra kenti ya da kasaba ortamının kendine özgü ilişkilerini sergilemeye çalışmakta ve özellikle modernleşme, çevreyi değiştirme konusundaki girişimleri sergilemektedir. Ötekiler, bir yandan bu dünyanın tek bir niteliğini - sınırlayıcı ve baskıcı- vurgularken (*Mine*, Batıbeki, 1982), öte yandan da dramatik çatışmayı daha etkileyici biçimde ortaya koyma düşüncesiyle kasaba çevresini seçmiş görünmektedirler (*Kırık Bir Aşk Hikayesi*, Kavur, 1981; *Batsın Bu Dünya*, Seden, 1975; *Av Zamanı*). Türk sinemasında çok önemli bir yer tutan köy filmleri örneklerinde ise bir anlamda kenttekini andıran bir dinamizm bulunmaktadır. Ancak bunu hazırlayan hayatta kalma mücadelesinin yoğunluğu ve doğal çevreye egemen olma çabalarıdır (*Derman*, Gören, 1983; *Hakkari'de Bir Mevsim*, Kıral, 1882). Köy yaşamı tüm olanaksızlıklarına

karşın bir başka olanağı, onu terk etmeyi gündeme getirebildiği ölçüde belirli bir hareketliliği içermektedir (*Züğürt Ağa, Sürü*).

Anlaşılacağı gibi, kırsal kesimde ve taşrada da yaşam zordur ancak -doğal olanlar dışında- tehlikelerle dolu değildir. Yaşamı, yoksulluk, töreler ve insani ilişkilerdeki müdahaleci tavır zorlaştırmaktadır. Bunlardan bunalanların düşlerini süsleyen bir "göç" olanağının söz konusu olması, kentsel yaşamın arzu edilirliğiyle bitişmektedir. Ancak, yurdunda zorunluluk nedeniyle (*Kırık Bir Aşk Hikayesi*) kalanlar ya da orada yitip gitmek üzere dönenler olabildiği gibi (*Av Zamanı*), kentte yok olanlara (*At*, Özgentürk, 1981), vazgeçip geldiği yere dönenlere (*Gurbet Kuşları*) de rastlanmaktadır. Taşraya ve kırsal kesime yönelik olarak ortaya çıkan bu tutum, "modernleşme"ye çalışan ve toplumsal dönüşümü adeta süreklilik kazanmış bir ülkenin sineması açısından hiç ters olmadığı gibi; umudun kentsel yaşama bağlanması da, demokratik zihniyet açısından aksine nazaran olumlu bir durumdur.

Yerli filmlerde sunulan kurmaca dünyaların yer aldığı çevrelerin niteliklerinden söz ederken kaçınılmaz olarak bunların toplumsal özelliklerine de değinilmiş olmaktadır. Ancak bu konuda özellikle bir noktanın vurgulanması gerekiyor. Bu, pek çok filmin kurmaca dünyasında insan ilişkilerinin, -ister kentte, ister köyde; ister kentin şık villalarındaki fabrikatörler, ister kasabanın eşraf konağındakiler ya da gecekondulular arasında; ister mahpushanedeki mahkumlar ister çete üyeleri arasında olsun- hiyerarşik ataerkil bir düzen içinde örgütlenmekte oluşudur. Dolayısıyla kentte de, kırda da iktidar şu ya da bu nedenle güçlü olanın elinde toplanmaktadır. Yani kararları alıp planları yapanlar, başkalarının yaşamlarını belirleyenler, etkin olanlar onlardır ve çok büyük çoğunlukla erkeklerdir. Bu erkeklerin kimi, başına yeni geçtiği kurulun üyelerine: "Muhalefet istemem, itiraz anlamam, ister kanunlu ister kanunsuz işler benim istediğim gibi yapılacak...Mutlak ve toptan itaat isterim." der (*Suçlular Aramızda*); kimine eski arkadaşları: "Ka-

nunları çiğnedin, kadına gidersen seni öldürmek bize düşer." derler (*Umutsuzlar*); kimi beğendiği kızı kendine aşık eder ama evli olduğunu gizler (*Bir Demet Menekşe*); kimi, "Haklılığını kötüye kullanıyorsun, bir şey söyle, kabahatim yok ama kovsan da razıyım." diye yalvaran sevgilisinin yüzüne bile bakmaz (*Bir Teselli Ver*); kimi, biraz da maddi sıkıntılar nedeniyle durumundan yakınan ve bunu değiştiremeyen karısını sırtına vurup gider (*Evlidir Ne Yapsa Yeridir*, Gören, 1978); kimi de "beni dinlemelisin, sana ihtiyacım var" diyerek karısını tokatlayıp ona tecavüz eder (*Su da Yanar*).

Kendi bir başkasına boyun eğen kişi, öteki üzerinde benzer bir otorite kurmaktadır. Geleceği patronun iki dudağı arasında olan işçi karısının geleceği için karar verir (*Çark*), babasından "Beni hadım bile eder." diye korkan delikanlı bir genç kıza tecavüz eder (*Batsın Bir Dünya*), safdil bir çöpçü ezilişinin acısını sahte polis olarak çıkarır (*Polizei*, Gören, 1988). Böylece, iktidar yapısı sorgulanmamakta, söz söyleme yetkisi filmin "kötü niyetli" kişisinin elinde bile olsa durum tekrar tekrar üretilmektedir. Geleneksel iktidar ilişkilerinin çözülmesi nedeniyle ortaya çıkan sarsıntının açıkça sergilendiği filmlerin sayısı da çok azdır (*Sürü, Namuslu, Züğürt Ağa*). Geniş toplumsal ölçekte olmamakla birlikte günlük yaşamın belirlenmesinde, geleneksel otorite ilişkilerinden farklılaşan konumları barındıran iki filmde ise (*Sultan, Bir Yudum Sevgi*) kadın karakterler hem kentsel yaşamın güçlükleriyle savaşmakta hem de erkek egemen bir ortamda kendi olma, özerk olma kavgasını sürdürmektedirler. Benzer çabayı sürdüren kadın karakterlerin bir kısmı ise, ya bir erkeğin açtığı yol olmaksızın yönlerini netleştirememekte (*Mine, Kadının Adı Yok*, Batıbeki, 1987) ya da onların oyunlarına alet olmaktadırlar (*Gece Dansı Tutsakları*). İktidarın paylaşılması, kararların tartışılarak ve ortaklaşa alınması açısından birkaç film dikkat çekmektedir. (*Gecelerin Ötesi, Bir Teselli Ver, Çark, Güneşli Bataklık, Hababam Sınıfı*, Eğilmez, 1975) Ancak bu filmlerde de herkesin söz hakkı olmadığı ortaya çıkmakta, kadınların fikri alınmamakta

(*Bir Türke Gönül Verdim, Çark, Bir Teselli Ver*), böylesi bir talepleri olduğunda bu "rahatın batması" olarak değerlendirilmekte (*Suçlular Aramızda*), bir "lider"in başı çekişi (*Gecelerin Ötesi, Hababam Sınıfı*) ve ötekilerin onun peşinden gitme eğilimi çok net olarak gözlenmektedir. Karakterler çoğu kez güçlü bir kişinin kendilerini temsil etmesini istemektedirler (*Çark, Güneşli Bataklık*).

b. Çatışmanın niteliği:

Geleneksel anlatının tüm ögelerinden yararlanan popüler filmlerin temel özelliklerinden biri, karakterleri ve olay örgüsünü bir çatışmanın etrafında, nedensellik ilişkisi içinde, işlevsel olarak inşa etmektir. Yaşamın çelişkileri, düzelip bozulan dengeler ve ortaya çıkan yeni konumlanmalar, kaçınılmaz biçimde popüler sinemanın malzemesi olmuş, üstelik olabildiğince abartılarak sömürülmüştür. Açıkça görüldüğü gibi bu anlatısal yapı, popüler filmlerde demokratik yaşam tarzına ilişkin yaklaşımın niteliğinin saptanması açısından çok elverişlidir. Sorunların tanımlanma ve ortaya konma tarzı ile çözüm konusundaki değişik tavırlar bu konuda önemli ip uçları vermektedir. Ayrıca incelenen filmlerde özellikle hangi sorunların nasıl yer aldığı ve bunların güncel olgulara hangi noktalarda değdiği de ortaya konabilmektedir. Türk sineması da geleneksel anlatısal yapıya uymuş olmakla birlikte, kolay anlaşılır olma çabasını en uç noktalara dek götürerek, inşa ettiği dünyalara aktardığı -toplumsal ve bireysel- çelişkilerin hakiki bağlamını gözden uzaklaştırmak pahasına dramatik çatışmalar yaratmıştır. Bu nedenle çoğu kez, çatışmaların filmsel olarak temsil edilen kurmaca dünyadaki hangi çelişkilerden kaynaklandığı anlaşılamamaktadır. Ancak yine de, esnek bir sınıflandırma yapma olanağını değerlendirmek yararlı olacaktır. Kuşkusuz bazen aynı filmin birden çok ölçütle değerlendirilebilmesi de mümkündür. Burada, ağırlık taşıdığına inanılan kıstas esas alınacaktır.

Geleneksel ile modern çelişkisinden kaynaklanan çatışma: 1960'larla birlikte yerli filmlerin

dramatik gerilim noktaları, modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerinde kurulmaya başladı (*Şafak Bekçileri*). Sonraki yıllarda, bu olgunun etkilerini güncel yaşamda doğrudan hissettirdiği ve kente göç süreci içinde yoğunlaştığı dönemde ise, geleneksel ile modern arasındaki çelişki neredeyse bütün filmsel anlatıların temel çatışma eksenini oluşturur hale geldi. Dolayısıyla, anlatının kurmaca dünyasının kentsel ya da kırsal olması bu çatışmanın farklı yönlerini ortaya koymaya yardımcı olmaktadır.

Kırsal ortam çoğu kez, geleneksel olanın en net biçimde sergilenebildiği bir dünyanın temsiline olanak vermektedir (*Sürü, Züğürt Ağa, Bir Türke Gönül Verdim*). Bu filmlerde, kırsal dünyanın altı çizilerek sergilenen geleneksel ilişkilerine karşın, modernleşme, bir yandan öğretmenle, doktorla, ebeyle, mühendisle (*Hudutların Kanunu*, Akad, 1966; *Derman; Köprü*, Gören, 1975), öte yandan da kamyonla, biçer-döğerle, plastik kovayla simgelenmesinden de anlaşılacağı gibi (*Sürü*) "hayatı kolaylaştıran yenilikler" olarak ele alınmaktadır. "Modern olan" kırsal dünyaya, ya devletin resmi görevlileri ya da makina ve nesneler aracılığıyla girmekte, bunların ne türden bir yaşam tarzının, hangi ilişkilerin ve zihniyet yapısının ürünleri olduğu çoğu kez ele alınmamaktadır. Ancak filmlerin bir kısmında, bu görevlilerin sunduğu hizmetin -eğitim, sağlık, yol, köprü- düşünce yapısında yaratacağı doğrudan ya da dolaylı değişikliğin kendi iktidarları üzerindeki tehlikesini vaktinde anlayan kırsal otorite sahiplerinin duruma karşı çıkışı anlatılmaktadır (*Şafak Bekçileri*). Makinalar ise, pahalı olduklarından ve dış dünyaya ulaşacak kanalları gerektirdiğinden bu kez iktidarın sahiplerince devreye sokulmakta ve dolayısıyla onların çıkarına hizmet etmekte, zaman zaman baskı aracı olarak kullanılmaktadır. Tarımda oluşmuş geleneksel dengenin bozulması bir "kent imgesi"yle katlanılır hale gelmekte ve insanların kendilerine daha iyi hizmet verileceğine inandıkları yeniliğin-modernliğin simgesi haline gelen kentlere yönelmesine neden olmaktadır (*Sürü, Züğürt Ağa, Azap*). Özellikle altmışlı yılların filmlerinde,

geleneksel toplumsal ilişkiler bütününün parçalanış süreci yanı sıra, bu parçalanışın nasıl durdurulacağına ilişkin öneriler de kırsal dünya aracılığıyla gündeme getirilmiştir (*Bir Türkce Gönül Verdim*).

Geleneksel ile modern çelişkisinin kırsal dünya açısından ele alınmasında en önemli noktalardan biri, "devlet"in modernlikten yana olduğunun vurgulanmasıdır. Dolayısıyla yerli filmler, zihniyet değişikliğine neden olacak resmi hizmetlere karşı çıkanları çoğu kez olumsuzlanan karakterler aracılığıyla temsil etmişlerse de (*Şafak Bekçileri*'nde ağa ve hoca), sonraki yıllarda bu hizmetler, herkesçe istenir şeyler olarak gösterilmeye, kurulmaya başlamıştır (*Derman, Hakkari'de Bir Mevsim*). Makina söz konusu olduğunda, bunlar devlete ait ise (*Derman*) onaylanmakta (ters bir örnek için *Hazal*, Özgentürk, 1979), aksi takdirde yerleşik dengeyi bozucu bir nitelik kazanmakta ya da bu bozulmanın simgesi olmaktadır (*Sürü*). Bütün bu noktalar dönemin Türkiye'sinde yaşananlarla, ekonomik kalkınmaya verilen ağırlık ve buna bağlanan umutlarla doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle, kırsal yaşam koşullarının güçlüğü -ağalar, muhtarlar, sınırlı doğal kaynaklar, töreler gibi- ortaya konur ve her konuda yenilikler onaylanır. Ancak kent söz konusu olduğunda farklı bir durum ortaya çıkmakta, yeni bir yaşam ortamına uyumun, beklentilerin çeşitlenmesinin (*Gecelerin Ötesi*), "modern yoksulluk"un neden olduğu sorunlar (*Üç Arkadaş; Umut*, Güney, 1970) kendini hissettirmekte, toplumsal ilişkiler dolayısıyla da kurallar çeşitlenmektedir. Bu kez, iktidar odakları karmaşık toplumsal ortam içinde uzaklaşır ve çoğu kez nitelik değiştirip, simgeselleşir (*Selâmsız Bandosu*). Bey'in kendi görünmez ama köpeğinin sesi duyulur (*Zengin Mutfağı*), koyduğu kurallar yüzünden emekçilerle kolluk güçleri karşı karşıya gelir (*Çark, Sultan*). Böylece, sınıfsal çelişkilerin neden olduğu çatışmalar inşa edilen kurmaca dünyalarda varsıl-yoksul eksenine indirgenmekte (*Umut, At*) ve aslında geleneksel-modern bağlamında ortaya çıkan karşıtlıklar "yoksul ama geleneklerine bağlı, iyi ve mutlu" ile "varsıl ama yozlaşmış, kötü ve mutsuz" ayrımının ya-

pılmasına olanak vermektedir (*Bir Teselli Ver, Batsın Bu Dünya, Bir Demet Menekşe*). Kurmaca dünyadaki zıtlıkların bu biçimde kurulması, popüler filmlerin toplumsal gerginliklere belirli bir ferahlama getirme ve bu arada olanı yeniden kurma, doğallaştırma özelliğinin ipuçlarıdır.

Yerli filmlerde gelenekselle modern çelişkisini kristalleştiren temel anlatısal araç, ya da bir başka deyişle öykünün dramatik çatışmasının kaynağı, genellikle bir aşk ilişkisidir. Aşk, bazen devletin bir görevlisiyle (modern) ona karşı olan tarafın (geleneksel) temsilcisi (*Şafak Bekçileri*); bazen biri zengin (modern), biri yoksul (geleneksel) iki farklı çevrenin üyeleri (*Suçlular Aramızda, Yasak Sokaklar, Bir Teselli Ver, Bir Demet Menekşe*); bazen yaşlıyla genç (*Akasyalar Açarken*, Ün, 1962; *Kart Horoz*, Eğilmez, 1965); bazen de birbirine yabancı kültürlerden olanlar (*Bir Türke Gönül Verdim, Polizei, Su da Yanar*) arasında doğmaktadır. Ancak, birbirine toplumsal açıdan zıt konumda olmayan karakterler arasındaki aşk da, farklı nedenlerle böylesi bir çelişkiyi açığa çıkarabilmektedir (*Kırık Bir Aşk Hikayesi, Batsın Bu Dünya, Bir Yudum Sevgi*). Böylece, çelişki duygusal bağlamda ele alınabilecek bir çatışmaya dönüşmekte, kişiselleşmekte dolayısıyla tepkiler de aradaki, birleşmeye engel olan karakterlere -kötülere- yönelmektedir (*Bir Teselli Ver, Bir Demet Menekşe*).

Birey ile çevresi arasındaki çelişkiye dayanan çatışma: İncelenen filmlerdeki çatışmaların büyük bir kısmı ise karakterlerin çevreleriyle, içinde bulundukları dünya ile, geçerli olan toplumsal ve ahlaki değerlerle çelişen beklentilerinden, isteklerinden ve davranışlarından kaynaklanmaktadır. Burada da çatışma genellikle bir aşk ilişkisi çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. Biraraya gelmeleri toplumsal ortama ve ahlaki değerlere, inançlara ters düşen (*Vesikalı Yarim*, Akad, 1968) "dengi dengine" olmayan karakterlerin birbirine aşık olması (*Akasyalar Açarken, Kart Horoz, Umutsuzlar, Kırık Bir Aşk Hikayesi*) filmsel anlatının çatışmasını doğurur. Ancak, aşk öyküsü, baskıdan kurtulup istemediği ilişkileri reddetme,

kendini geliştirmeye ve farklılığını kurmaya çalışma gibi, özellikle kadın karakterlerin bireysel tercihlerinin çatışmayı yarattığı bazı filmlerde (*Mine; Bir Yudum Sevgi; Aah Belinda,* Batıbeki, 1986; *Kadının Adı Yok*) ikinci planda kalmaktadır. Bireyin özgürlükleriyle baskıcı bir siyasal ortam arasındaki çelişki üzerine kurulu filmlerle, siyasal bir baskı dönemini anlatan filmlerde dramatik çatışmayı sevgiliye kavuşup kavuşmama noktası üzerine kurmanın gereği kalmamakta, kişilerin her türden özgürlüğü üzerindeki baskı ve tehdidin kendi yeterli olmaktadır (*Av Zamanı, Sis, Karartma Geceleri, Uçurtmayı Vurmasınlar,* Başaran, 1989). Kendilerine yönelik beklentilerini gerçekleştiremeyen karakterlerin, çevrelerinden çok kendileriyle çelişkiye düşüp bir hesaplaşmaya gittikleri filmlerde de aşk önemini yitirmektedir (*İkili Oyunlar,* Tözüm, 1989; *Su da Yanar*). Bazen de anlatının çatışması, karakterlerden birinin eski çevresiyle yeniden karşılaştığında ortaya çıkan bir hesaplaşma üzerine kurulabilir (*Sen Türkülerini Söyle,* Gören, 1986).

Dürüst bir yaşam sürdürme konusundaki ısrarı yüzünden çevresiyle çelişkili bir duruma düşen karakterlerin (*Namuslu; Çıplak Vatandaş,* Sabuncu, 1985) öyküsünü anlatan filmler de, bir aşk gerilimine gerek duymaksızın bireyle yaşadığı ortamı karşı karşıya getirmektedir. Bireyle çevresi arasındaki çelişki, gençlerin kendilerine dayatılan yaşam seçenekleriyle kendi istekleri arasında da ortaya çıkmaktadır. Burada önemli olan nokta, anlatıların, hemen her zaman bu tavrı onaylamakta olmasıdır. Çünkü bu istekler, şımarıklık, sorumsuzluk, enerji ve zaman kaybı olarak görülmektedir. Bir başka ülkeye gidip farklı müzik yapmak, gezip tozmak, eğlenmek, sevdiğiyle birlikte olmak gibi istekleri ve canlılıkları içinde bulundukları çevre tarafından engellenen gençlerin öyküsünü anlatan filmler bu konudaki en çarpıcı örneklerdir (*Yasak Sokaklar, Gecelerin Ötesi, Hababam Sınıfı, Kayıp Kızlar*).

Bunların dışında, belirli bir düzenin korunması kollanması söz konusu olduğunda, bu amaçla konulmuş kurallara karşı çıkanlarla, kuralları uygulayanlar ve uy-

mayanları cezalandıran mekanizmalar karşı karşıya gelmekte, dramatik çatışma bu noktada inşa edilmektedir (*Hababam Sınıfı*). Ayrıca, adi suçlarla ilgili olarak yasayla yasadışı arasındaki gerilimin de çatışmayı yaratması sık rastlanan durumlardan biridir. Böylesi anlatılarda, kuralların geçerliliğini sağlamak üzere baskıya baş vurulması olumlanır ve çoğu kez yasanın temsilcileri, ya anlatının merkezinde yer alır ya da olumlu karakterler olarak kendilerini vatandaşlara yönelik tehlikelerin ortadan kaldırılmasına adarlar (*Gecelerin Ötesi, Beyaz Ölüm, Kayıp Kızlar*). Düzene tehdit yönelten yasa dışı faaliyetlerin oluşturduğu baskı, melodramın olanaklarıyla duygusal olarak şiddetlendirilmektedir (*Kayıp Kızlar, Hababam Sınıfı*). Bu durum, kolluk gücünün çok geniş bir davranış özgürlüğü kazanmasına yol açmakta, kuralsız yöntemlere -en azından hakaret etmek, saç kesmek, diskotek basmak ve gençlere pislik gibi davranmak (*Beyaz Ölüm, Kayıp Kızlar*) gibi- baş vurmasını, "yasa dışı" eylemlerde bulunmasını onaylamayı da beraberinde getirmektedir.

c. Baskı, direnme ve muhalefet:

Baskı: Bütün bu çatışmalar kurmaca dünyanın karakterleri üzerinde baskıya dönüşmektedir. Baskı, bir çok filmde gayri resmi bir nitelik taşımaktadır. Bu durum karakterlerin, aile gibi geleneksel kurumlarla (*Vesikalı Yarim, Aah Belinda*), kan davası gibi törelerle (*Sürü, Batsın Bu Dünya*), "sevgililer arasında büyük yaş farkı olmamalı", "kadının boşanmaması gerekir" gibi ahlaki alışkanlıklarla (*Kart Horoz, Bir Yudum Sevgi*), kısacası kendinden beklenenlerle zıtlaştığında ortaya çıkmaktadır: *Mine*'de, taşralı üst tabaka erkeklerin ilgisine karşılık vermek; *Batsın Bu Dünya*'da, iğfal edilmiş bir kızla her halükârda evlenmemek; *Bir Teselli Ver*'de, kendi sınıfından sevgili bulmak; *Namuslu*'da, rüşvet alıp hırsızlık yapmak; *Kadının Adı Yok*'da, erkeklerin belirlemeciliğini onaylayan munis bir ev kadını olmak vb. Böylesi bir baskı, sürekli olarak izlenme (*Av Zamanı*), gözlenme (*Mine, Bir Türke Gönül Verdim, Bir Demet Karanfil*) ya da yalıtılma (*Şafak Bek-*

çileri'nde havacı teğmen Yüksel'in arkadaşları tarafından yeminini bozmakla suçlanıp terk edilmesi; *Batsın Bu Dünya*'da Seher'in tüm mahalleli tarafından reddedilmesi) olgusundan, beklentilere uygun davranmaya zorlanma noktasına dek uzanabilmektedir. Zorlama ise, hapsetmeyi (*Bir Teselli Ver*'de Nermin'in evden çıkmasının babası ve amcası tarafından yasaklanması), akıl hastahanesine kapatmayı (*Çıplak Vatandaş, Aah Belinda*), fiziksel şiddet kullanmayı yani dövmeyi (*Bir Türke Gönül Verdim, Sürü, Çark, Kayıp Kızlar, Beyaz Ölüm*, vb.'de kadınları; *Batsın Bu Dünya, Namuslu, Şafak Bekçileri, Sürü, Kayıp Kızlar, Umutsuzlar*'da erkekleri; *Sultan, Davacı*, Ökten, 1986; *Bir Yudum Sevgi*'de çocukları) ve kadınlara tecavüzü (*Su da Yanar, Batsın Bu Dünya, Azap, Mine, Kayıp Kızlar*) içermektedir.

Karakterleri diledikleri bir şeyi yapmaya ya da yapmamaya zorlayıcı baskının arkasında paylaşılan ortak değerler olduğundan, uygulayıcıları da bir kişiden daha fazla olabilmektedir; bazen bir aile (*Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nde birbirlerini sevmedikleri halde parasal nedenlerle evlenmek zorunda olan gençlerin aileleri; *Bir Teselli Ver*'de zengin kızın sevgilisine kavuşmasını engelleyen ailesi; *Aah Belinda*'da, Naciye'den kocasının ve çocuklarının hizmetçisi olmasını isteyen Hulusi'nin ailesi), bazen bir mahalle (*Namuslu*) ya da kasaba (*Batsın Bu Dünya, Mine, Bir Türke Gönül Verdim, Kırık Bir Aşk Hikayesi*) gibi. Baskının şiddet aracılığıyla gerçekleştirilmesinde ise çoğu kez tek kişinin eylemi söz konusudur. Burada vurgulanması gereken nokta az sayıda örnek dışında (*Batsın Bu Dünya, Sürü, Namuslu*) gayri resmi baskının kadınları hedef aldığı, özellikle de şiddet kullanımının onlara yöneldiğidir. Erkek karakterlere yönelik şiddet kullanımı ise çoğu kez "öldürme"yle sonuçlanmaktadır. (*Suçlular Aramızda, Batsın Bu Dünya, Güneşli Bataklık, At, Av Zamanı, Sis*) Baskıyı uygulayanlar ise çoğunlukla erkeklerdir. Ancak bir mahalle ya da kasabada yaşamanın getirdiği baskının gerçekleşmesinde kadınların da payı bulunmaktadır (*Batsın Bu Dünya, Bir Demet Menekşe*).

Bu nitelikteki baskı, temelinde geleneksel olanın ko-

runmasına, iktidar ve otorite ilişkilerinde olabilecek değişmeleri önlemeye yöneliktir. Dolayısıyla, alışılanın var olanın dışına yönelen beklentiler, istekler, davranışlar baskı altına alınmaktadır. Anlatının dramatik çatışması da zaten bu çelişki üzerine kurulmuştur. Karakterler, davranışları, kendileri ve yaşamları üzerindeki bu baskıyı, en azından bir süre, sorgulamadan kaçınılmaz bir durum olarak kabul etmiş görünmektedirler (*Batsın Bu Dünya, Mine*). Sorgulama yapılsa bile baskıya teslim olmak mümkündür (*Vesikalı Yarim, Kırık Bir Aşk Hikayesi*). Üstelik baskının nedenini bir süre anlayamadıkları da olur. (*Namuslu*) Bunun dışında, yani baskının tanımlandığı durumlarda bazen, yerleşik ilişkiler düzeni içinde olağan kabul edilmekte, hatta hak verilmekte (*Şafak Bekçileri*'nde Yüksel arkadaşlarının tavrını "Havacılık sevgisi allah sevgisi, vatan sevgisi gibidir" diyerek anlayışla karşılar; *Batsın Bu Dünya*'da Seher babasından kendini vurmasını ister) ve karakter kendine uygulanan baskı ya da şiddetin benzerini bir başkasına uygulayabilmektedir (*Sürü*'de Hamo ağadan dayak yiyen Şivan'ın Berivan'ı dövmesi; *Evlidir Ne Yapsa Yeridir*'de karı kocaların birbirlerine vurması; *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nde Fuat'la Yavuz'un kavgası; *Polizei*'de arkadaşları tarafından alaya alınan çöpçünün onları haraca bağlaması; *Azap*'da Elif'in kendini aldatan fabrikatörü vurması; *Batsın Bu Dünya*'da Orhan'ın Seher'e tecavüz eden genci öldürmesi; *Zengin Mutfağı*'nda aşçı Lütfü pehlivan'ın Kerim bey'in köpeklerini zehirlemesi). Yaşanan baskıyı kötü bir rüya olarak nitelemek (*Aah Belinda*'da Serap'ın "Naciyelik" kâbusundan, Naciye olmayı kabul ettiğinde kurtulması), içine düşülmüş bir tuzak olarak görmek (*Bir Demet Menekşe*'de ve *Bir Teselli Ver*'de Kenan ile Nermin'in baskı ortamını "cehennem" olarak nitelemesi; *Mine*'de, Mine'nin: "Kasabanın dışında başka bir dünya yokmuş duygusuna kapılıyorum." demesi), olumsuzlanan bir dünyanın insanları tarafından uygulanan bir tehdit ya da ceza olarak değerlendirmek mümkündür. (*Suçlular Aramızda*'da Halil'in Demet'e: "Biz yürekli insanlar değiliz. Sen rezalet, ben suçluyum diye ortaya çıkamıyoruz.")

Bir başka grup filmdeki karakterlerin hissettiği baskının temelinde ise ya "geçim gailesi" (*Umut, Evlidir Ne Yapsa Yeridir, Çıplak Vatandaş, Çark*) ya da gereksinimler (*Üç Arkadaş, Azap, At*) ve beklentiler (*Gecelerin Ötesi, Yasak Sokaklar, Bir Yudum Sevgi, Kadının Adı Yok, Selamsız Bandosu, Gece Dansı Tutsakları*) yattığından meselenin tanımlanması daha kolay olmaktadır. Burada baskı, temel gereksinimlerin giderilememesi, beklentilerin karşılanamaması, dolayısıyla, bir yandan sağlığa ve yaşama yönelen öte yandan da geleceğin güven altına alınamaması ve ailenin dağılması olasılığını içeren bir tehlike olarak hissedilmektedir. Bu koşulları yaratan ilişkiler (ya daha önce de belirtildiği gibi irdelenmediğinden ya da adeta karikatürize edilmiş biçimde bazı simgeler aracılığıyla ortaya konduğundan) baskı altındaki karakterler tarafından tanımlanamamakta, açıklanamamakta varsılların da bulunduğu bir dünyada çekilen yoksulluk, sıyrılınmaya çalışılsa da hep var olacak gibi görünmektedir. Gereksinimler ve beklentiler ise çok daha somut olarak ortadadırlar: beslenme ve barınma (*Umut, Sultan*), sağlık (*Üç Arkadaş, Azap*), eğitim (*At*), gezip eğlenme (*Yasak Sokaklar*), dilediği gibi (*Gecelerin Ötesi*) ya da rahat yaşama *Kayıp Kızlar*) gibi. Bütün bunların gerçekleşmesi ise satın alma gücünün artmasına yani paraya bağlıdır. Baskının bu biçimde ortaya çıktığı ve paranın baskıdan kurtulmanın çaresi olduğu anlaşılan filmlerde karakterlerin girişimlerinin çoğu kez başarısız olması dikkat çekicidir. Popüler sinema yaşamın "acı gerçekleri"ni dile getirmekteyse de tüm çabaların düzenin koyduğu kurallar içinde kalmasına özen göstermektedir. Bu gerçekler, değişmezmişçesine kabul edilecek, karakterler ya öldürecek (*Azap*) ya öldürülecektir (*At*). Öte yandan, "Biz ne yaptık onlara, vermediler. Artık yalvarmak yok, zorla almak var." diyerek ameliyat parasını sağlamak için soygun yapan karakter kendiliğinden "adalet"e teslim olacak (*Üç Arkadaş*), ya da sonunda pişmanlığını dile getirerek ölüp gidecektir (*Gecelerin Ötesi, Yasak Sokaklar*). İlk örnekte yer alan ülküsel karakterin cezasını çekmesi sorunu çözerken, son iki örnekte doğru

yolun ne olduğu da iki çift aracılığıyla ortaya konmaktadır. Bu yol, kendi emeğini ve alın terini kullanarak, sebatla çalışarak hayatını kazanmaktır.

Filmlerin kurmaca dünyalarında sergilenen insan ilişkileri, öykünün yaşama benzerlik çabası nedeniyle epey geniş boyutlu olduğundan, anlatının temel çatışması dışında küçük ölçekli çatışmalar ve baskılar da söz konusudur. Bunların bir kısmı temel çatışmayı hazırlamaya yönelikken, bir kısmı dünyayı betimleyici, bir kısmı da karakteri betimleyici nitelik taşımaktadır. Bunlardan bazıları, maddi hırslarla sevgi (*Suçlular Aramızda, Güneşli Bataklık*), sanatla siyaset (*Su da Yanar*), "yoz" iktidar odaklarıyla halk (*Sultan*), aşkla minnettarlık (*Akasyalar Açarken*), aşkla kariyer (*Şafak Bekçileri*), dürüstlükle üç kağıtçılık (*Namuslu*), masumiyetle iki yüzlülük (*Mine*), insanla doğa (*Derman*), babayla oğul (*Sürü, Batsın Bu dünya*), kadınla erkek (*Evlidir Ne Yapsa Yeridir, Sultan*) doğrudan hayatta kalma çabasıyla maddi olanaksızlıklar (*Umut, Azap, Çark, Hakkari'de Bir Mevsim, At*), işçilerle patronlar (*Güneşli Bataklık*), vatandaşlarların gereksinimleriyle hukuk ve siyaset sistemleri (*Davacı, Selamsız Bandosu*) karakterin kendinden beklediklerileyle yaptıkları (*Av Zamanı, Su da Yanar, İkili Oyunlar*) arasındaki gerilimlerdir.

Bu çatışmalar zaman zaman şiddet kullanımıyla somutlaşmaktadır. Şiddete hemen her biçimiyle, her ilişkide ve her kurumda, özellikle de aile içinde baş vurulmaktadır. Şiddet kullanımı, günlük hayatın ögelerinden biri olarak sergilenmektedir. Örgütlü şiddet, belirli bir siyasal görüşün (*Sis, Sen Türkülerini Söyle, Karartma Geceleri*) ya da ifade özgürlüğünün sınırlanmasıyla (*Av Zamanı, Su da Yanar*) kendini gösterebilir. Böyle bir durumda temel özgürlüklere yönelik bir tehdit devreye girmekte; şiddet, resmi ya da gayri resmi olsun, işkenceye ve öldürmeye dek uzanmaktadır. Ayrıca bazı durumlar, bazı karakterlerin ötekiler üzerinde baskı kurmasına ya da karakteri baskı altına alacak bir ortamın doğmasına olanak vermektedir. Minnettarlık (*Batsın Bu Dünya, Akasyalar Açarken*), şeref (*Suçlular Aramızda, Bir*

Yeselli Ver), akıl (*Gece Dansı Tutsakları*), örgütlü ilişkilerde ortaya çıkan hiyerarşik zincir (*Gece Dansı Tutsakları, Namuslu*) gibi. Kuşkusuz bunlar günlük yaşamın içindeki örneklerle örtüşmektedir. Bununla birlikte, filmsel anlatılarda doğallaşır ve "elle gelen düğün bayram" boyun eğişiyle kabullenilir.

Önemli noktalardan bir başkası da, yerli filmlerin tamamında, kadınların cinsiyetçi bir baskı altında olduğunun ve bu baskının çoğu kez tanımlanma çabasına girilmeksizin tümüyle kabul edilip rıza gösterildiğinin vurgulanmakta oluşudur. Cinsiyetçilik, ele alınan bu kurmaca dünyaların "doğal" olgularından, yaşamın değişmez kurallarından biri olarak kabul edilmektedir. Bir başka deyişle anlatılar bu olguya üzüntüyle bile olsa kaçınılmazmış gibi bakmayı yeğlemekte, cinsiyetçiliğe yönelik kapsamlı bir eleştirel yaklaşım göstermemektedir. Kadın karakterlerin, üzerlerindeki bu baskıyı toplumsal bir mesele olarak görüp rıza göstermede gönülsüz davranmaları ve özerkleşme çabaları çok az örnekte ortaya çıkmakta (*Kadının Adı Yok, Mine, Gece Dansı Tutsakları*), bir kısmında ise kadın karakterin yalnızca çevresindeki erkeklere karşı gelmesi söz konusu olmakta, ancak bu tavırlar da özünde, bilinçli bir tercihten çok bir kişilik özelliği olarak sunulmaktadır. (*Sultan, Bir Yudum Sevgi, Hakkari'de Bir Mevsim*) Popüler sinema, eşcinsel karakterlerini ise, seksenlerin sonlarına dek çok kaba ve abartılı bir biçimde çizmiş, onlara hiçbir toplumsal kesim ve gruba göstermediği ayrımcılıkla yaklaşarak; onları, üzerlerinde her türlü baskının kurulması mübah bir "özel tür" olarak sergilemiştir.

Direnme ve muhalefet: Yerli filmlerin büyük kısmında, çatışmanın neden olduğu baskıya karşı duruş biçimlerini, etkin bireysel, edilgin bireysel ve etkin katılmacı olarak gruplandırmak olası görünmektedir. Bunun dışında, yenilginin bireysel ve kollektif kabulü ya da teslim olma söz konusu olmaktadır. Baskıya karşı çıkış, çoğu kez, çatışmayı yaratan taraflardan zayıf-güçsüz olanın kararlarını, davranışlarını değiştirmemesi yoluyla ortaya çıkan ısrarıyla netleşen etkin bir bireysel

direniştir ve belirli bir sonuca ulaşır. (*Sen Türkülerini Söyle, Kadının Adı Yok, Mine, Azap, Ah Belinda*) Bu direniş bazen kısa süreli (*Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nde Fuat'ın Aysel'i faytona bindirerek kasabada dolaştırması; *Namuslu*'da Ali Rıza'nın görev anlayışını değiştirmemesi; *Vesikalı Yarim*'de sevgililerin bir süre birlikte yaşaması) ya da tepkisel olmaya mahkûmdur (*Hakkari'de Bir Mevsim*'de öğretmenin çocuklara defter kalem alması, Sağlık Bakanlığına dilekçe yazması); bazen bir süre sonra dayanışmacı, kollektif bir nitelik kazanabilir (*Sultan*'da yeni mahallenin kurulması; *Gece Dansı Tutsakları*'nda iki kadının yeniden dost olması; *Selamsız Bandosu*'nda bandonun kuruluşu). Bireysel edilgin direniş ise suskunluk ve ölümle (*Batsın Bu Dünya, Sürü*), kaçaklıkla (*Derman, Karartma Geceleri, Hakkari'de Bir Mevsim*), kendini dış çevreden yalıtma yoluyla (*Bir Demet Menekşe, Av Zamanı*) sergilenmektedir. Kollektif katılmacı ve etkin direniş ise, bazen bir arkadaş grubu (*Üç Arkadaş, Gecelerin Ötesi, Yasak Sokaklar, Umut, Hababam Sınıfı*) bazen bir mahalle (*Bir Teselli Ver*) ya da kasaba çevresi (*Selamsız Bandosu*), seyrek de olsa işçiler ve sendika üyeleri (*Çark, Güneşli Bataklık*), hâttâ iki hasım aile arasında bile (*Davacı*) ortaya çıkmaktadır. Yerli filmlerin kurmaca dünyalarında gerilimin "arzu edilen" biçimde kesin olarak çözülmesinde ise bazen bireysel etkin tavır doğrudan bir rol oynamaktadır (*Polizei, Suçlular Aramızda, Üç Arkadaş, Bir Yudum Sevgi, Kadının Adı Yok*) "Arzu edilen son", çatışmanın ana karakterlerinden birinin resmi otoritenin temsilcisi olduğu durumlarda da gerçekleşir (*Şafak Bekçileri, Beyaz Ölüm*).

Direnişin edilgin oluşu, kısa sürüşü, bireysel olarak kaldığı, destek bulmadığı durumlarda çoğu kez çatışma güçsüz olanın lehine çözülememekte; sonuç, dağılış, ölüm ve yitip gitme olmaktadır. (*Azap, Av Zamanı, Umut, At*) Aynı sonuç, direnenin etkin çabalarının yeterli olmadığı hallerde de ortaya çıkmakta yine ölümle (*Gecelerin Ötesi, Umutsuzlar, Sürü, Yasak Sokaklar*) ya da "olanaksız"ı kabul etme (*Vesikalı Yarim*), teslimiyet (*Kırık Bir Aşk Hikayesi, İkili Oyunlar*) ve hayatın içinde eriyip git-

meyle (*Umut*) noktalanmaktadır. Bununla birlikte, çatışmanın karşı durmaya çalışanlar lehine çözülmemesi halinde de "bu bir son değil", "yaşam sürüyor" hissinin yaratılması, geleneksel anlatının kapalılığının bir ölçüde kırılmasıyla mümkün olmaktadır (*Züğürt Ağa, Selamsız Bandosu, Mine, Davacı, Karartma Geceleri, Gece Dansı Tutsakları, Derman, Sen Türkülerini Söyle*).

d. Sorunları ele alma ve çözümleme tarzı:

Demokratik zihniyet ve yaşam tarzı, özerk bireyin, kendi gibi özerk bireylerle birlikte, geleceğe yönelik beklentilerini belirleyip netleştirmesini, çelişki ve çatışmalara akılcı çözüm yolları aramasını, farklı duruşunu dile getirmesini, tartışmasını, hoşgörü içinde bir uzlaşmaya varmasını, zorunlu hallerde muhalif bir tavır ortaya koymasını gerektirmektedir. Kuşkusuz bu, demokratik bir ortam içinde gerçekleşebilecek bir durumdur. Ama ortamın demokratikleşebilmesi de yine böylesi tavırlara bağlıdır. Burada öncelikle, kurmaca karakterlerin yaşamsal beklentilerini ve yukarda çeşitli örnekleri sergilenen baskılar karşısındaki tavırlarını ele almak gerekiyor. Böylece, temsil edilen dünyanın, ilişkilerin ve karakterlerin zihniyetlerinin özellikleri daha iyi anlaşılacak, dolayısıyla da filmlerin bu konudaki tavırlarına ilişkin ip uçları ortaya çıkacaktır.

Beklentiler: Filmlerin anlatısal karakterlerinin, birkaç istisna dışında, hemen hepsinin yaşamdan ve gelecekten bir şeyler bekledikleri; kısaca söylemek gerekirse, daha mutlu olmak istedikleri görülmektedir. Mutluluğun tanımını yapmak zor olmasına karşın, incelenen filmler çerçevesinde, sevdiğine kavuşmak, daha iyi yaşam koşullarına erişmek, kendini dilediğince geliştirip ifade etmek, dünyayı ıslah etmek gibi bir sıralama yapılabilir. Kuşkusuz bu beklentilerin bazıları içiçe geçmekte, birden fazlası birlikte istenebilmektedir. Ancak asıl önemli olan karakterlerin beklentilerinin dile getiriliş tarzı, bir proje haline getirilip getirilmediği ve kollektif bir projeyle ya da ortak bir iyiyle bitiştirilip bitiştirilmediğidir. Çünkü bazı beklentiler, "her gün şehriye çorbası içmek" (*Üç Arkadaş*), "lokum yemek", "kasabaya yerleşip işe girmek", "kapıcı

olmak" (*Sürü*) kadar mütevazı olabileceği gibi; "kendi hayatını yaşamak" (*Kırık Bir Aşk Hikayesi*), "hakkı olduğu gibi yaşamak", "hayattan nasibini almak" (*Üç Arkadaş*) ve "insanca bir sevgi" (*Suçlular Aramızda*), "insan vakarını güçlendirecek bir düzen kurmak" (*Su da Yanar*) kadar zor da olabilir.

Mutlu olmanın temel yollarından biri "muradına" ermek ya da sevdiğine kavuşmaktır. Yerli filmlerin çarpıcı özelliklerinin başında karakterler arasındaki aşkın bir anda, adeta ilk bakışta doğması gelir. Seksenli yıllara dek, cinsellik boyutundan soyutlanmış bir "heteroseksüel romantik aşk" çerçevesine sadık kalan Yeşilçam anlatılarında, "kavuşma"nın tek yolu evlilikten geçmektedir (*Üç Arkadaş*'da Gül dua eder: "Hayattan herkes gibi nasibimi alayım, muradıma ereyim."). Dolayısıyla, kadınlarda daha yüksek oranda olmak üzere, aşk evlilik kurumunun bir aracısı gibidir ve evlilik de aile ile eşanlamlı kılınmıştır. Bu bir önbelirlenmişlik durumudur ve anlatısal karakterlerin sorgulama gereğini duymadıkları temel konulardan biridir. Böyle olunca da, aşk, engeller ve "kötü"ler tarafından kuşatılan kavuşma-kavuşamama ekseninin yarattığı gerilim nedeniyle vazgeçilmez bir anlatısal motif haline gelmektedir. Aşk ve evlilik konusunda üzerinde durulması gereken bir nokta da, karakterlerin böylesi beklentilerinin kurmaca dünyada doğal kabul edilmesine karşın; kavuşmanın gerçekleşebilmesinde ilişkinin onaylanan kurallara uygunluğunun zorunlu olmasıdır. Aşk ne denli kuvvetli olursa olsun, yaşça denklik (*Akasyalar Açarken, Kart Horoz*) ve kadının iffetini yitirmemiş olması gereklidir (*Vesikalı Yarim, Seni Seviyorum*). Seksen sonrasında aşkın cinsellik boyutunu belli ölçüde kazanmış olması, aşkla ilgili beklentinin niteliğinin değişmesinde, kadının özerkliğinin peşine düşmesiyle bitişerek etkili olmuş; aynı şekilde kendini tanıma, geliştirme ve ifade etme arayışı, kadın karakterlerin cinselliklerini farklı biçimde değerlendirmelerine olanak vermiştir (*Kadının Adı Yok, Ah Belinda, Gece Dansı Tutsakları*).

Yerli filmlerin dünyasında genel olarak paylaşılan

beklentilerden biri de, yukarda "yaşam gailesi" olarak dile gelen baskıdan farklı bir nitelik taşıyan, daha iyi yaşam koşullarına ulaşma arzusudur. Varsıllığını kapitalist ekonomik zihniyete uygun girişimlerle edinmiş olanlarınki dışında, bu arzu onaylanmaktadır. Ancak, burada da, aynen aşk ve evlilikte görülen bir önbelirlenim geçerlidir. Daha önce, dramatik çatışmadan söz ederken belirtildiği gibi, asıl tercih edilen, karakterlerin, çalışıp emeklerinin karşılığını alacak biçimde ve kimseye muhtaç olmadan yaşayabilmeleridir (*Gecelerin Ötesi, Bir Teselli Ver, Yasak Sokaklar*). Bu, öncelikle kanaatkar, sevgiye, özveriye dayalı sade bir yaşam isteğiyle sınırlanmışlık durumudur ve; kendini aşma, başarı, çevreyi değiştirme isteği gibi bireyin demokratik niteliklerinin, yerli filmlerin kurmaca dünyalarında var olan karakterlerde bulunmadığını göstermektedir. Üstelik böylesi bir beklenti, tehlikeli ve yanlış olarak değerlendirilmektedir (*Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nde fabrikatör Recep'in olumsuzlanması; *Güneşli Bataklık*'da sanayici olmaya soyunup doğru yoldan sapan Salih'in acı sonu). Yerli filmlerde gözü yükseklerde olmak hiç doğru bulunmamakta, yaşam mücadelesindeki azimli karakterler onaylanırken bile bu durum vurgulanmaktadır: "Azıcık aşım, dertsiz başım." (*Sultan*)

Kendini geliştirme ve içinde bulunduğu konumu değiştirme beklentisi yerli filmlere kadın karakterler aracılığıyla gelmiştir. Uzun bir dönem boyunca "isteyen"den (etkin) çok, belirli bir modele - fedakar ve hizmetkar- uyması "istenen" (edilgin) olarak tanımlanabilecek kadın karakterlerin, seksenlerde daha "talepkâr" olmaya başladıkları görülüyor. Ancak bu konuda görülen esnekliğin, farklı talepler açısından geçerli olmadığını belirtmek gerekir. Örneğin, kendi cinsel tercihlerine uygun yaşamak isteyen eşcinsellerle, yaşlarının içerdiği bedensel dinamizmi ve farklı olma arzusun değerlendirmek isteyen gençler, önbelirlenimlere uymadıkları için hâlâ "yanlış yolda"kilerin temsilcisi sayılmaktadır. Eğlenmek, dans etmek, özgür aşk, motorsiklete binmek, farklı giyinmek, hızlı müzik sevmek, hiçbir biçimde onaylanmamaktadır. Bunlar ya kapitalist yaşam tarzının, gençlerin enerji ve

ilgisini yanlış yönlere kanalize eden tuzakları ya da geleneksel toplumsal ve ahlaki ilişkilere yönelik birer tehdittir (*Bir Teselli Ver, Bir Demet Menekşe, Beyaz Ölüm, Kayıp Kızlar*). İncelenen filmler arasında bu konuya farklı yaklaşmaya çalışan tek bir örnek bulunmaktadır (*Gece Dansı Tutsakları*). Bireysel farklılıkların özgürce geliştirilip sergilenmesine açık olmak, eğer demokratik zihniyet yapısının temel taşlarından biriyse, bunun ne karakterler ne de film düzeyinde Türk sinemasında mevcut olmadığını kabul etmek gerekir. Çünkü hâlâ, farklılıkla uygunsuzluk aynı anlama gelmektedir.

Bireyin, kendi özerk alanına yönelik beklentilerinin sıkı denetim altına alınmasına karşın; çevresindeki ilişkilerin farklılaşması, ıslah edilmesi konusundaki beklentileri daha fazla onaylanmaktadır (*Güneşli Bataklık, Sen Türkülerini Söyle, İkili Oyunlar, Karartma Geceleri*). Bu da, daha çok, art düzlem olarak varlığı hissedilen bir dünya görüşünü benimsemiş karakterler aracılığıyla temsil edilmektedir. Bununla birlikte, tüm ilişkileri kapsayan bir dünya tasarımı kurmak yerine, sansürün de etkisiyle, belirli ve sınırlı konularda -çalışma koşulları, ekonomik sömürü ya da "manevi değerlerin" güçlendirilmesi gibi- beklentiler ortaya konmaktadır.

Aklın ve bilginin rolü: Akıl, özerk bireyin en etkin aracı olması gerektiğinden, demokratik bir yaşam tarzının varlık koşullarından biridir. Kurmaca dünyalarda aklın nasıl değerlendirildiğine, karakterlerin kararlarını verirken aklın ne ölçüde devreye girdiğine bakmak açıklayıcı olacaktır. Yerli filmlerin inşa ettiği dünyalarda aklın ve bilginin genel olarak saygın bir yere sahip olduğunu söylemek doğru olur. Ancak, yine genel olarak ele alındığında, akıl ve duygu karşıtlığının vurgulandığını, bu durumda duygunun daha üstün görüldüğünü; hele zaman zaman, modern dünyanın maddeci acımasızlığının temsilcileri olarak plan, program yapıp davranışlarını ve yaşamını düzenleyenlerin gösterildiğini ileri sürmek mümkündür. Sorunların ele alınışı ve çözülme yöntemleri açısından usdışına kayan karakterlerin yer aldığı örnekler çok azdır (*Umut*'daki define ve onu bulma öyküsündeki

ögeler; *Bir Türkce Gönül Verdim*'de su getirmek üzere kredi alınmasını hocanın bir gâvur kadını misafir etmenin sevabına bağlaması; *Sürü*'de hastayı şıha götürme ve maddi sorunları uğursuzluğa bağlama; *Bir Yudum Sevgi*'de Cemal'e evinde okunmuş ayran içirilip, ateşten atlatılması). Bunda altmış sonrası fikir ikliminin önemli rolü vardır. Nitekim bu yıllarda yapılan filmlerin büyük kısmında muska yazma, büyü yapma, tütsü yapma gibi konular sıkça ele alınmış, özellikle kırsal kesimde hocaların böylesi davranışları gündeme getirilmiş, bu yolla din adamı-kötü niyetli muhtar -toprak ağası üçgeni ortak iyinin, "modernleşmenin" karşısındaki güçler birliği olarak inşa edilmiştir (*Yılanların Öcü, Şafak Bekçileri*). Bu çalışmada incelenen filmler arasında bu açıdan çarpıcı tek bir örnek bulunmakta ve aklın çıkış yolu bulamadığı noktada kişinin, ya piyangoya ya da kör bir inanca saplanışının, sonunda aklın tümden yitirilişinin öyküsünü anlatmaktadır (*Umut*). Sorun çözmede akıldan çok geleneksel bilgi birikimine ağırlık verilmesi de mümkündür. Bu durumda ya bir bilgenin otoritesiyle, cemaatin ortak eylemi (*Bir Demet Menekşe*'de baba dostu kuyumcu; *Bir Teselli Ver*'de demirci ve mahallelinin Nermin'i nikah salonundan kaçırması; *Batsın Dünya*'da kaptan ve mahallelinin Seher'i kötülerin elinden kurtarışı) ya da doğayı iyi tanıyan kişinin önderliği (*Derman*) sorunun çözülmesini sağlamaktadır.

Yerli filmlerde, sorunlar ele alınıp çözümlenmeye çalışılırken, karar alma mekanizmalarındaki güç ilişkileri, bireylerin gerekli -bilgi, fırsat, yetki, uzmanlık vb.- araçlarla donanmış olup olmadıkları gibi noktalar üzerinde durmadığı; bu konuda temel olarak duyguların, sıcak insani, ailevi -geleneksel- ilişkilerin bir yana bırakılıp araçsal aklın öne çıkmasının olumsuzlandığı görünmektedir. Çatışmayı yaratan çelişkinin olumsuzlanan karakterleri olan varsıllar çoğu kez böylesi bir aklın temsilcisidirler ve "yukardaki" allaha karşılık bu dünyada da akıl ve mantık olduğunu onlar dile getirirler (*Batsın Bu Dünya*). Bu yüzden de iyileşmesi küçük bir olasılığa bağlandığı için, "ömrümde bu kadar çürük bir ihtimale para yatırmadım" di-

yerek, söz verdiği halde bir çocuğun ameliyat masraflarından kaçınır (*Azap*). Tüm kararlarını daha fazla kazanmak amacıyla almakta, servetlerini bu biçimde oluşturduklarını ifade etmekte (*Suçlular Aramızda*'da patron: "Dedikoduların farkındayım, ama önemli olan servetim ve kişiliğimdir.", "Asalete şerefe metelik vermem."), hayatta en önemli şeyin başarı için çalışmak olduğunu söylemekte (*Kırık Bir Aşk Hikayesi*), kızlarının ilgi ve sıcaklık beklediği anlarda gümrük ya da ithalat meselelerini düşünmekte (*Bir Teselli Ver, Kayıp Kızlar*), maddi hedefleri uğruna en yakınlarını kurban edebilmektedirler (*Gelin*). Akıl, kendi yaşamını denetlemek (*Gece Dansı Tutsakları, Bir Yudum Sevgi*), hem kişisel hedefler hem de kasabanın geleceği için plan yapmak üzere (*Selamsız Bandosu*) ya da doğrudan bir görevi yerine getirmenin aracı olarak (*Gecelerin Ötesi*) da devreye girmektedir. Bireysel çıkarcılığın esiri olmuş aklın, sonunda bu hırs yüzünden nasıl perdelendiği ve bir "akılsızlık" haline geldiği de işlenen temalardan biridir (*Namuslu*).

"Bilmek" özellikle seksenli yıllarda sorun haline gelmiş görünmekte ve bu dönemin bazı örneklerinde mutsuzluk getiren, acı çektiren bir hal olarak tanımlanmaktadır. Birinde "yeni" bilgi, üstelik bir yazar-öğretmen tarafından çaresizlik içinde reddedilmekte bunun yerine o çaresizliği yaratan otoritenin çizdiği yaşam tarzı içinde kazanılacak deneyimler geçirilmektedir (*Hakkari'de Bir Mevsim*). Bir başkasında, olan biten hakkında soru sormayan, edilgin yaşamını sürdüren "sıradan" insan olmanın rahatlığına karşın; bir yandan bilgili olup her şeyi anlamanın üstünlüğünün tadını çıkarmak, öte yandan bundan acı çekmenin ortaya koyduğu yenilgiyi dile getirecek biçimde ölüme yazgılanmak da mümkün olmaktadır (*Av Zamanı*). Bilginin mutsuzluk getirmesine, aydın olmanın acı çekmeyle eşleştirilmesine başka örnekler de (*Su da Yanar, İkili Oyunlar*) olduğu gibi; bunun tersi de söz konusudur ve çekilen fiziksel acılara karşın mutsuzluk noktasına ulaşılmayabilir. (*Karartma Geceleri, Sen Türkülerini Söyle*) Görüldüğü gibi, toplumsal sorunlarla baş edememenin sonunda varılan karamsar

nokta, yine geriye-yönsemeli bir tavrı, bilgiyi reddetmeyi getirmektedir. Bunun bir başka nedeni de sorunları çözmede bireyin gücüne güven eksikliği ve yol gösterici bir otorite konusunda yaşanan boşluktur. Bu anlamda, düşüncelerin yol göstericiliğinden yana olan çok az örnek vardır.

Daha eski tarihli filmlerde ise "bilmek" yüce bir olgudur, çünkü modernleşmenin yolunun öncelikle bilgiden geçmekte olduğu kanısı egemendir. Bu anlayış, örgün eğitim kurumlarının ve görevlilerinin toplumsal saygınlığını da arttırmış, toplumsal ilerleme ve kalkınma onların omuzlarına yüklenmiş; okul, okula gitme, okuyup adam olma zaman içinde adeta bir soyutlama, bir ideal haline gelmiştir. Kuşkusuz bunlar sinemanın anlatısal dünyalarına da aktarılmıştır (*Umut, Şafak Bekçileri, Hababam Sınıfı, At, Kırık Bir Aşk Hikayesi, Mine*). Bilginin bir başka yüce kaynağı da kitaptır ve kişilerin kimliğini tanımlamaya yardımcı olacak, hayranlıkla karışık bir çekingenlik uyandıracak biçimde ele alınmaktadır (*Gece Dansı Tutsakları, Kırık Bir Aşk Hikayesi, Mine*). Yine de bilginin bir ayrıcalığa dönüşme tehlikesinden de söz edilmiş, özellikle yüksek eğitim görmenin bu durumla bağlantısı kurulmuştur (*Kart Horoz*'da: "Ne de olsa profesör sözü başka türlü tesir eder.", "İyileşirse doktordan, ölürse allahtan."; *Bir Demet Menekşe*'de Nesrin yüksek okul mezunu arkadaşı için: "Alçak gönüllüydü, üstünlüğünü kafamıza kakmazdı."; *İkili Oyunlar*'da: "Bildiklerimi hiçbir zaman başkalarına baskı olarak kullanmadım.").

3. Anlatı Kendi Dünyasına Nasıl Bakıyor:

Bunlardan da anlaşılacağı gibi, anlatı, kendi inşa ettiği dünyaya yönelik en net tavrını temel yapısal ögelerinden biri olan "çatışmanın çözülüşü"nde ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra anlatının söylemini oluşturan, diyaloglar, tiplemeler ve mizanseni de içeren ikonografik nitelikler bu tavrın anlaşılmasında yararlı araçlardır.

a. Çatışmanın çözülüşü:

Kuşkusuz, anlatının tüm ögeleri aracılığıyla film, baştan itibaren bu konuda birçok ip ucu verir ama asıl belirleyici olan, filmin kendi temsil ettiği dünyayı beğenip beğenmediği, beğenmediği ilişkilerin neler olduğu ve bozulan dengeyi nasıl kurduğudur. Bu çerçeveden ele alındığında üç grup filmle karşılaşılmaktadır: temsil ettikleri dünyayı beğenenler ve dengenin -bu dünyadaki yaşamı değiştirebilecek, güçleştirecek şeyler nedeniyle- bozulmasını istemeyenler; bu dünyada köktenci bir değişim arzu etmeyen ancak, aşikar çelişkilerin yumuşatılmasından, ilişkilerin biraz daha eşitlikçi bir nitelik kazanmasından yana olanlar; inşa ettiği dünyayı beğenmeyenler. Burada önemli olan bir başka nokta da, anlatının kurmaca dünyayı inşa ederken nasıl bir yol tuttuğu, yani, onaylayıcı, betimleyici ya da eleştirel yaklaşımlardan hangisini yeğlediğidir.

Temsil ettiği dünyayı beğenenler: Bu gruba giren filmlerin bir kısmı, soru sormaksızın ve sorulara olanak tanımaksızın, adeta idealist bir yaklaşımla, mükemmel, insanları mutlu edecek bir dünya inşa etmektedir (*Şafak Bekçileri, Beyaz Ölüm, Kayıp Kızlar, Bir Türke Gönül Verdim*). Temel çatışma, bu mutluluğu engelleyenlerin eylemleri tarafından yaratılmaktadır. Hepsi de güncel kavram ve konulara (kalkınma, modernleşme, ilerici ordu, din ve yobazlık, dış göç, yabancıyla evlenme, uyuşturucu ve kadın ticareti, eşcinsellik, gençliğin başıboş bırakılmaması, devlet-toplum-birey ilişkisi gibi) yer vermektedir. Birinde (*Şafak Bekçileri*) dünyanın dengesi, ilerici-aydın ordunun simgesi olan karakterin aşk ilişkisi çerçevesinde sarsılmakta, mutluluğun engeli olarak, bir taşra kentinin iktidar ilişkilerinde gücünü ordunun varlığı nedeniyle yitirmekte olan toprak ağası gösterilmektedir. Anlatı, 27 Mayıs darbesinin söylemini yinelemekte böylece, demokratik bir zihniyet yapısı yerine, sömürü ve eşitliksizliklerin giderilmesinde ordu gibi hiyerarşik ve farklı amaçlar nedeniyle var olan bir kuruma başrolü vermektedir. Ordu, modernleşmenin aydınlanmanın koruyucusudur, öğretmeni döven ağanın adamlarını püs-

kürtenler havacılardır. Yine aynı söylemin etkisiyle politikacılar çıkarcı ve güçlülerin oyuncağı olarak temsil edilmekte; ağanın, desteklediği partinin seçimleri kazanmasını hangi yollarla garantilediği gösterilmekte bunlar aracılığıyla, kuvvetlinin iktidarını onaylayıcı bir tavır sergilenmektedir.

Bir başka filmde (*Beyaz Ölüm*) ise, bu kez 12 Eylül söylemi esas alınmakta, içiçe geçen halkalar açıldıkça suç zincirinin ucu o günlerde kamu oyunca ortak düşman kabul edilen Ermenilere ulaşmaktadır. Burada, mutluluk önce sol düşünceler ve sattıkları silahlarla gençleri zehirleyen, sonra da bunu uyuşturu aracılığıyla yapmakta olduğu iddia edilen dış "mihraklar" tarafından engellenmektedir. Dolayısıyla çatışma bunlarla polis arasında ortaya çıkmaktadır. Dünyanın temizlenmesi yine hiyerarşik yapıya sahip silahlı bir örgüte düşmektedir. Polisin her türlü baskıyı uygulaması, demokratik yaşam tarzı ve zihniyete ters düşen eylemler sergilemesi böylece onaylanmaktadır. Her iki örnekte de, güçlü ve güvenilir bekçinin otoritesine rıza gösterilmesi önerilmekte, ancak ikinci örnekte bireye hiçbir şans tanınmamaktadır.

Bunlardan biraz daha farklı bir nitelikte de olsa kurduğu dünyayı beğenen bir başka anlatıda (*Bir Türke Gönül Verdim*) ise; çatışma, kendi geleneksel dengesi içinde yaşayıp giden oldukça kapalı bir dünyaya, iki yabancının gelmesiyle ortaya çıkmaktadır: teknolojinin ürünleri ve bir Alman kadın. Ortaya çıkan kriz bu kez, iman kuvvetiyle atlatılmakta, çözüm Batıdan gelen modern teknolojinin geleneksel, hiyerarşik-ataerkil ilişkileri değiştirmeden kullanılabileceği noktasında ortaya çıkmakta ve bir konsensus içinde sunulmaktadır. Yitirilenler olmuştur ama onun yerine kazanımlar da vardır. Burada, Batı'nın ve teknolojinin iktidar ilişkilerinde yapacağı değişime yönelik endişelerin giderilmesi için akıldışını, erkek otoritesine ve dinsel kurallara dayalı bir yaşam tarzını ne denli yüceltmek gerektiği de ortaya çıkmaktadır. Anlatının finalde kurduğu denge, tam bir geriye-yönseme hali olmakta ve üstelik birinci örneğe de zıt bir alternatif sergilemektedir.

Kurduğu dünyayı eleştirir gibi görünürken, tersine

ondan yana olan ya da en azından olduğu gibi kabul eden filmler de vardır (*Batsın Bu Dünya, Umutsuzlar*). Bu örneklerde anlatı, içinde adaletsizliklerin, tehlikelerin bulunduğu yaşanması güç bir dünya çizer. Örneklerden birinde *(Batsın Bu Dünya)* karakterler üzerindeki baskı, o dünyanın güçlü kişisi - her şeyi belirleyen mutlak otoritesi- ile bu konumlanmanın yarattığı ve dönüp bu durumu meşru kılan töre tarafından kurulur. Buradaki çatışma bir güç ilişkisinden doğsa bile, gücün dayandığı temel değerler -minnet borcu, erkek sözü, namusun temizlenmesi, intikam- anlatıda onaylanıp yeniden üretildiğinden sonuçtaki denge baştakinden farklı değildir. Otoriter, belirleyici ama aynı zamanda koruyucu da olan bu düzende, herkes "üstüne düşen"e uygun davrandığında çatışmalara neden kalmayacakmış gibi görünmektedir. Gerginlikler, yoldan çıkmış, ilkesiz ve amaçsız "oğullar"dan -gençlik- kaynaklanmakta ve masum olanlar -kaderleri gereği- bundan etkilenmektedirler. Ancak sapkın karakter eninde sonunda şiddet kullanılarak ortadan kaldırılacaktır. İnşa edilen dünyanın tüm ilişkileri yine hiyerarşik ataerkil bir yapıya sahiptir ve onaylanmaktadır (Kaptan, cemaat ruhu). Bir diğeri ise (*Umutsuzlar*), anlatının, kurmaya çalıştığı dünyanın mükemmele, ideal olana -geleneksel aile yaşamı- ulaşmasının mümkün olmadığını görerek umutsuzluğa kapılmasına bir örnektir. Burada çelişki, kurmaca dünyanın iki katmanlı olmasından kaynaklanır. İkincisi, birinciye direnmenin, tepkinin sonucunda kurulmuş görünmektedir, ve bu anlamda beğenilmektedir. Ancak bu dünya da, iktidar ilişkileri açısından ötekinden farklı olarak inşa edilmemiştir ve doğrudan erkek değerlerini, güçlü olanın iktidarını onaylamaktadır. Dış dünyanın iktidar yapısını model almış olsa da yer altındaki erkek dünyası, içine "yumuşatıcı" bir unsurun girerek oradaki "safiyeti" bozmasını engelleyecektir. Bu umutsuz durum ölümden başka çözüm yolu bırakmamaktadır.

Temsil ettiği dünyadaki çelişkilerin yumuşatılmasından yana olanlar: Çoğunlukla geleneksel anlatı özellikleri taşıyan yerli filmlerin, güncel

dertlerle kurduğu sıkı temas, bu filmlerin seyirciyle ilişkisi açısından çok önemlidir. Bu nedenle, çoğu popüler filmin anlatısal dünyasını, gerçek dünyayı idealleştirmek yerine ona sadık kalmayı, betimlemeyi yeğleyerek kurduğu görülmektedir. Dolayısıyla, bu filmlerin inandırıcılığı çok daha yüksek olmaktadır. Böylesi kurmacaların temel çatışması çoğu kez varsıllıkla yoksulluk arasında kurulmuş (*Suçlular Aramızda, Gecelerin Ötesi, Yasak Sokaklar*), ancak bu motif, varsıl bir yaşamın olanaklarının gözler önüne serilmeye, kentsel yaşamın sorunlarının hissedilmeye başladığı dönemde artan oranda işlenmiş, zaman içinde geleneksel modern çatışmasının ve sınıfsal çelişkilerin temsil edilişinin içine sızmıştır. Dolayısıyla, bu filmler, yoksul ve varsıl yaşamları iki farklı dünya olarak sunsalar bile kesin bir zıtlık ya da bölünmüşlük içinde değil tek bir bütünün parçaları olarak ele alır ve böylece aradaki uçurumun kapatılmasından yana olurlar. Kurmaca dünyada temsil edilen dünya genel olarak onaylanır ama özellikle gençlerin beklentileri, -Amerika'ya gitmek, kaliteli tiyatro yapmak, sevgiliye ulaşmak, kendi hayatını dilediğince yaşamak gibi- daha iyi bir yaşam isteği ya da özentisi de bir anlamda anlayışla karşılanır (*Suçlular Aramızda, Gecelerin Ötesi*). Ancak burada düzenin koyduğu kuralların dışına çıkmak dramatik çatışmayı yaratır. Yaşam gailesinin, adaletsizliğin ve isteklerin önüne dikilen maddi olanaksızlıkların yarattığı baskının ağırlığını karakterleriyle -ve seyircileriyle- paylaşan bu filmler sonuçta dengeyi yeniden, temsil edilen dış dünyanın yanından kurar; çalışkanlığı, sadeliği, sevgiyi ön plana çıkarır, yolunu şaşıranların cezalandırılmasına (*Gecelerin Ötesi, Yasak Sokaklar*) acıyarak yaklaşsa da ders vermenin dışsallığı arkasına sığınırlar. Bazen de yarı mutlu bir sonu yeğler, baskıya direnmeyi başaran genç aşıkları birleştirir (*Suçlular Aramızda*). Burada dikkat çekici olan, sunulan olumlu örneklerin, çekirdek aile oluşturmak üzere biraraya gelen çiftler aracılığıyla verilmesidir.

Bir başka grup filmde ise, yine aynı şekilde, kurmaca dünya temelde onaylanmakta, ancak kadınla erkek arasındaki çelişkinin büyüklüğünün giderilmesi ve ka-

dınların yaşamındaki baskının hafifletilmesinden yana bir tavır ortaya çıkmaktadır. Bu filmlerde çatışma bazen doğrudan ve açık biçimde erkekle kadın arasına yerleştirilmekte (*Evlidir Ne Yapsa Yeridir*), bazen kadın karaktere yönelen ve şiddete dek uzanan baskı (*Mine*), bazen kendine sunulan yaşam tarzına karşı çıkan (*Kadının Adı Yok*) ya da yaşam mücadelesinde kişisel gücüne güvenmek zorunda kalan kadın karakterlerin kendileri (*Sultan, Bir Yudum Sevgi*) kurmaca dünyadaki dramatik gerilimi yaratmaktadır. Varsıllık yoksulluk zıtlaşmasında ortaya çıkan duruma benzer biçimde kadın-erkek çelişkisi üzerine kurulan filmsel anlatılar da meseleye yine radikal değişimden yana bir bakışla yaklaşmıyorlar. Bu filmlerin kadın karakterleri, öncelikle özgürlüklerini (*Mine*) ve sonra özerkliklerini (*Kadının Adı Yok, Gece Dansı Tutsakları*) kazanmaya çalışırlarken, bir erkek karakterin yol göstericiliğinden ya da en azından varlığından destek almak durumunda kalmaktadır. Kişiliği ve kararlarıyla çevresini etkileyen, kent kıyısındaki yıpratıcı yaşam içinde sivrilen kadın karakterlerin erkeklerle girdikleri çatışma ise duygusal bir ilişki çerçevesinde ortaya çıkmakta, önerilen çözüm ise her zaman geleneksel kuralların geçerli olacağı bir evlilik olmaktadır. (*Sultan, Bir Yudum Sevgi*) Kadın karakterler eylemlerini önünde sonunda, erkeğin otoritesinin kabulü üzerine inşa etmekte (*Gece Dansı Tutsakları*), direnişlerini de bu çerçeve içinde sürdürdüklerinden bu otoriteyi bir kez daha onaylamış olmaktadırlar. Böylesi filmler yalnızca, kadınların yaşam alanının genişlemesinden ve yükünün azaltılmasından (*Aah Belinda*), kadınlar üzerindeki şiddete yönelik baskıların kaldırılmasından yana durmakta; bu anlamda erkeğin hiyerarşik otoritesine yönelik eleştirel bir bakışla kurulmuş anlatısal bir dünya söz konusu olmamaktadır.

Kendi inşa ettiği kurmaca dünyadan yana görünen ancak bazı konularda dengelerin yeniden kurulması gerektiğini, ancak kararlı ve ortak çabalarla (*Selamsız Bandosu*) bazı çatışmaların üzerine gidilebileceğini ve zaman zaman başarı kazanılabileceğini (*Güneşli Bataklık*), bütün güçlüklere ve yenilgilere karşın hayatın yaşanmaya değer

olduğunu (*Derman*), umutsuzluğa düşülmediği takdirde günün birinde bu dünyanın belli ölçüde düzeltilebileceğini hissettirenler (*Hababam Sınıfı*) ise yerli filmler arasında en büyük yeri tutmaktadır. Çelişkilere ve sorunlara böylesi iyimser bir bakışa karşın bu filmlerde de karar alma mekanizmalarında ve ilişkilerde hiç de demokratik olmayan tavırlar söz konusudur: dayanışmanın vurgulanmasına karşın, güçlü bir liderin ardından gitme isteği (*Çark, Güneşli Bataklık*), arzulanan elde edilinceye dek bile olsa karşı çıkılan otoritenin simgelerinden yararlanma (*Polizei*), günlük yaşamda şiddet kullanmayı sıradan bir olgu olarak (*Sultan, Davacı, Hababam Sınıfı*), ataerkil otoriteyi ise betimleyici bir tarzda (Derman) yeniden kurma gibi. Bütün bu filmler anlatı boyunca resmi otoriteyle belirli bir mesafeyi korumakta, ona dengeli bir biçimde yaklaşmaktadırlar. Düzene yönelik eleştirilerin, sansür endişesiyle açıkça yapılamadığı anlaşılan bu filmlerin bir kısmında ve yanlılıktan kurtulması mümkün olmayan bir betimleme çabası gösterenlerin dünyasında, sistem ile kurumları ve görevlileri zaman zaman eleştirilmektedir. Hukuk sisteminin hantallığından (*Davacı*), eğitim sistemine (*Hababam Sınıfı*) ve siyasetle uğraşanlara (*Evlidir Ne Yapsa Yeridir*) uzanan bu eleştirilerde dikkat çeken nokta, daha az otoriter ya da daha çok demokratik olmak değil, daha işlevsel olmak gereksinimidir. Yapım tarihleri yetmişlerden sonraya kayanlarda göze çarpan bir durum ise kolluk güçlerinin de eleştirilere açılmasıdır. Ancak bu çoğu kez, kişilerin görevlerini kötüye kullanmalarına (*Güneşli Bataklık*) ya da onları kendileri gibi olanlarla karşı karşıya getiren güçlere (*Sultan*) bağlanmaktadır.

Temsil ettiği dünyayı beğenmeyenler: Ele alınan çerçeve içinde değerlendirildiğinde, belki de en ilginç durum, temsil ettiği dünyanın yanında durmayan filmlerin fazlalığına karşın, alternatif bir dünya kurma ya da farklı ilişkiler tasarlama konusundaki isteksizliktir. Bu tür filmlerde karakterler karşı durulan dünyaya teslim olmakta, onun tuzaklarına düşmekte, yenilmekte, yok olup gitmektedirler. Üstelik, temsil ettikleri dünyaya karşı dururken var olan çatışma noktalarını yeniden üretmekte,

adeta onaylamaktadırlar. Bu durum, dünyada karşı çıkılanın ne olduğunun netleşmediğini göstermektedir. Otoriter bir siyasi ortamın baskılarından bunalan karakterin temel sorununun, aslında yol göstericisini, bilge dostunun otoritesini yitirmekten kaynaklanan bir boşluk olduğu, çareyi "yaşamak" için kaçılması mümkün olmayan bir adaya kaçmakta bulacak denli çaresiz kaldığı anlaşılmaktadır (*Av Zamanı*). Bir başkası ise *(Su da Yanar)* yine benzer bir siyasi atmosfer içinde, baskının her türüne uğramakta ve işkence görmekteyken en önemli soruları "bilmiyorum" diye yanıtlamakta, kendine değil yine ideal bir tipe, bir "usta"ya güvenmekte, onun aracılığıyla var olmaya çalışmaktadır. Öte yandan "yaptıracaklar mı?" , "izin verecekler mi" sorularıyla kendi yaşamını karşı çıktığı otoriteye teslim etmekte, bunların acısını da -kendini terk eden doktor- karısına tecavüz ederek çıkarmaktadır. Üstelik günün mutsuz ve umutsuz genç kızı da: "Sizin inancınız vardı bizim o da yok...bayağılığın dibinde olursam dayanırım belki." demekte, umutsuzluk öyle derin bir noktaya ulaşmaktadır ki, kazı yerinde çalışan mahkumların "kendilerini özgür hissetmeleri"ne bile imrenilmektedir. Yeniden kurduğu dünyaya karşı olduğunu açıkça ortaya koyan, çatışmayı da yoksullukla varsıllık ya da yaşam mücadelesi verenlerle düzen arasına yerleştiren filmlerin bazılarında ise mevcut ilişkiler çeresizlikle kabullenilmekte (*At, Azap, Hakkari'de Bir Mevsim*), ya da en azından tarihin o anında kaçınılmaz görünen bir sona ulaşılmaktadır. (*Umut, Sürü*) Böylece, bir amaç uğruna ısrar eden kahraman ya bu amacı uğruna yaşamından vaz geçip umutla geldiği kenti bir tabut içinde terk etmekte, ya katil olmakta ya da bir çukurun başında döne döne aklını yitirmektedir. Bu karamsar tablo, iç hesaplaşmasını yapan (*İkili Oyunlar*), doğru bildiği şeyler uğruna çevresine karşı duran karakterlerin, sonunda yenildiğini ya da kazanamayacağını anladığı için "Mutluluk yanımızdan geçip gitti." diyerek teslim olduğu (*Kırık Bir Aşk Hikayesi*) örnekleri de içermektedir.

Kurmaca dünyasının sergilediklerine karşı olduğunu belli eden, ancak öteki örneklere hakim olan çaresiz tavrı

belirli ölçüde aşan filmler de söz konusudur kuşkusuz. Bu, modern dünyanın -kapitalizmi simgeleyen paranın yarattığı- mutsuzluk ve çirkinliklerden, ya "manevi" ya da geleneksel olana kaçıp değişmeyene, sevgiye ulaşmak (*Bir Demet Menekşe*) ve cemaatle bütünleşmek (*Bir Teselli Ver*), günün birinde bu ilişkilerin değişeceğini vurgulamak (*Zengin Mutfağı*) şeklinde olabilmektedir. Ancak, bu filmler de, ötekilerden daha fazla bir demokratikleşme talebinde bulunmamaktadırlar. Tersine kadının geri planda kalmasını, geleneksel rolünü oynarken erkeğin otoritesine kesin olarak rıza göstermesini, bilgenin otoritesinin iktidar ilişkilerinin tepesine yerleştirilmesini, kapalılığı, kendine yetmeyi ve bu yolla kendini "temiz" tutmayı öneren filmlerdir bunların bir kısmı. Yetmişli yılların atmosferinde, kentteki yoksul kitlelerin sarsılan değerler tablosuna yeniden bir bütünlük kazandırmak gerektiğinde, yaşamın zorlukları karşısında böylesi bir geriye-yönsemeli (regressive) tavrın cazibesini anlamak kolaylaşmaktadır. Bu son örnek aracılığıyla filmlerdeki kurmaca karakterlerin ve anlatının kendinin, belirli bir dünya tasarımı sunup sunmadığı konusuna geçmek uygun olacaktır.

b. Farklı bir dünya nasıl olabilir:

Bu çalışma çerçevesinde incelenen filmler arasında, oldukça yaygın bir yaşam alanını kapsayacak biçimde belirlenen -küçük ölçekli bile olsa- bir farklı dünya tasarımı bulmak ilk bakışta mümkün görünmüyor. Böyle bir örneğin, yukardaki ayrım içinde, özellikle temsil ettiği dünyaya karşı olan anlatılar arasında yer alması gerekirdi. Ancak, bu filmlerde, olanın reddinden ötede bir noktaya sıçmaya elverişli çok az ilmek bulunmaktadır (*Sen Türkülerini Söyle, Uçurtmayı Vurmasınlar, Karartma Geceleri*). Buna karşın bazı başka filmlerde, "nasıl bir dünyada ve nasıl yaşanmalı" sorusuna daha geniş kapsamlı bir yanıt bulma çabasına yer verilmiştir. Bu örnekleri daha yakından inceleyerek demokrasiyle ilintilerini saptamaya çalışmadan önce, aynı soruya kısa ve kestirmeden, bir anlamda kaçamak ancak bir anlamda da

çözümsüzlük anlamına gelecek yanıtlar veren filmlere değinmek yerinde olacaktır.

Mutlak iyinin ve mutluluğun ideal dünyası: Anlaşılacağı gibi, karşılaşılan her türlü güçlüğün, yaşanan güvensizliğin, sevgisizliğin ve çaresizliğin karşısına saf sevgi, yoldaşlık, özveri, dayanışma ve azla yetinme üzerine kurulu bir dünya koyan; kıskançlığın, hırsın, kin ve öfkenin ötesine geçen aşkınlanmış bir tasarımdır bu. Deniz kıyısındaki küçük bir evde, çıkarcı kötü insanlardan uzak, kuşlar ve tavşanlarla çevrelenmiş bir yaşam düşüdür (*Üç Arkadaş*). Var olan dünyanın içinde, birimiz hepimiz için zihniyetiyle yaşamaya ve "temiz" kalmaya kararlı dört kişinin, filmin sonunda kolkola "Yaslı gittim şen geldim"i söyleyerek bilinmeyen bir yöne -ütopyaya- yürüyüşüyle simglenen özel ve özgün bir yaşam alanıdır. Bir başka örnekte ise (*Bir Demet Menekşe*), dış dünyadan yansıyabilecek acıların sessiz bir tevekkülle çekileceği, önceki deneyimlerin kefaretinin de böylece ödeneceği, saf sevgiye ve "ruh yüceliğine" dayalı bir yaşam tasarlanmaktadır. Ancak bu kez, ideal dünyanın mekânı, öyle ufukların ötesindeki bilinmeyen bir ülke değil, "çile ocağı" olarak adlandırılan orta halli bir ev ortamıdır. Kenan, kimsenin ona etrafını saran "kara düzen"in içine girmeyi isteyip istemediğini sormadığı "bu adaletsiz dünyada kaybolup gittiği" için mutsuzdur ve kurtuluşu, yüreğinin sesini dinleyerek "tertemiz bir güzel insana sahip çıkmak" üzere, sevgilisinin çevresinden kopup saklandığı küçük odasına sığınmakta bulur. Artık ne Kenan "cehennem hayatı" yaşayacak, ne de Nesrin çalıştığı butikte karşılaştığı ve ona yabancı gelen insanlarla muhatap olacaktır. Bu denli bütünsel olmamakla birlikte benzer nitelikte ideal bir dünya beklentisi, özellikle, yaşamlarını birlikte ve istedikleri gibi sürdürmelerine olanak vermeyen, ya da onları tehditlerle çevreleyen ortamlarda kalmak zorundaki sevgililerin konuşmalarında ortaya çıkmaktadır: "Bu rüyadan hiç uyanmasak ya da böyle ölsek el ele." (*Beyaz Ölüm*); "Zaman dursun, kaygı ve ihtirastan uzak bir dünyada yaşayalım." (*Akasyalar Açarken*). Bazen de yan karakterlerden biri, kendini bir ya-

bancı gibi hisseden, bu yüzden de yabancıları seven bir karakter, çocuklarını alıp götüreceği, adını "Oramar" koyduğu bir yerin, orada yapacağı iki katlı evin ve bir de sahibi olacağı büyük radyonun düşünü kurar (*Hakkari'de Bir Mevsim*), ya da yitik idealini dile getirir: "İnsan vakarını güçlendirecek bir düzen oluşturmak istemiştik." (*Su da Yanar*). Görüldüğü gibi, ideal dünya tasarımları, doğrudan doğruya kaçış olgusu üzerine kurulmakta; temelde, sorunlarla mücadele isteğinin yetersizliğine ve yalnızca "benzer"ler arasındaki birlikteliğe işaret etmektedir.

Gerçekleşebilecek bir dünya tasarımı: Daha önce de belirtildiği gibi, birkaç kişiyle sınırlı kalmayıp, insan ilişkilerini ve toplumsal yapılanmayı daha geniş bir yelpaze içinde kavrayan, bir proje oluşturmaya yönelen filmsel anlatı örneği çok azdır. Bu örneklerden birinde (*Bir Teselli Ver*) kurmaca dünya ikiye ayrılmış ve bunlar arasındaki "iyi-kötü" ayrımı çok net biçimde sergilenmiştir. Dolayısıyla, anlatının hangi tarafta olduğu, nasıl bir yaşam tasarlayıp önerdiği rahatlıkla ortaya çıkmaktadır. Birbirine zıt olarak sunulan iki dünyadan birinde, kapitalist ilişkiler egemen olduğundan, iş, kredi, ihale vb. kısacası para her şeyin üzerinde tutulmaktadır. Böyle olunca da, insanlar arasındaki en yakın ilişkiler bile mesafeli olmakta, her şey maddi çıkarlar açısından değerlendirilmektedir. Bu dünyayı, "öteki"nin yaşamına, kendi çıkarı doğrultusunda yoğun ve doğrudan müdahale eden, zorlayıp cezalandıran bir mutlak otorite yönetip denetlemektedir. Böylece, katılık, sevgisizlik, işi evlâdına tercih etme, isteklerine karşı gelenleri işten atma, yetmezse öldürmeyi planlama gibi durum ve davranışlar, bu "kötü" dünyaya ait karakterlerin özellikleri haline gelmektedir.

Anlatının, kendi önerdiği yaşam biçimini inşa edip sergileyebilmek amacıyla, reddetmek üzere kurduğu dünyada genç bir kız babası ve amcasıyla birlikte yaşamakta, nişanlısı ve dayısıyla da sık sık beraber olmaktadır. Nermin'in "Hapishane mi? Bir cehennemden farksız." dediği erkeklere ait ortamda gençler parti verip Batı müziği dinleyerek dans eden tiplerdir ve ken-

dilerinden farklı olana tepkilerini de müzik aracılığıyla dile getirirler. Kendileri yanlış müziği dinlediklerinden, doğru olanı anlamayıp küçük görürler. Nermin'in amcasına göre onlar iyi aile çocuklarıdır. Böylece, varsılların kötü dünyasında iyi aile çocuğu anlayışının ne denli farklı olduğu, dolayısıyla dans etmenin uygunsuzluğu da ortaya çıkar.

Bu dünyadakilerin varsıllığı da, adeta hiç emek harcanmadan, yalnızca bazı bağlantılar yaparak, ayak üstünde alıp vererek elde edilmiş gibi durmaktadır. Halbuki, büyük olasılıkla eski toprak sahipliğinden gelen varsıllık, bu çerçevenin dışına taşan, sıcak, anlayışlı, aşktan ve sevgiden yana bir karakterle, Nermin'in dayısı aracılığıyla temsil edilmektedir. Nitekim sonuçta o da tercihini doğrudan, güzelden yana yapacak ve yoksulların arasındaki yerini alacaktır. El emeğiyle geçinen ve bundan gurur duyanların dünyasında ise çoğu ilişki çok farklı kurulmuştur. Başındaki takkesiyle demirci Kadir ustanın dükkanı bir pîrin dergâhı gibidir. Mutsuz anlarda demir dövmek insana huzur veren bir müzik üretmektedir. İlişkiler açısından bakıldığında ise öncelikle dikkati çeken şey, yüceltilmiş mahalle ortamından doğan bir cemaat ruhunun varlığıdır. Görmüş geçirmiş bilge demircinin temsil ettiği geleneklerin çerçevesi içinde, saygı ve sevgiye, zorlamaya değil iknaya dayanan ilişkiler söz konusudur. Önemli konularda kararlar tartışılarak, birlikte alınır, oluşan dayanışma sonucunda ortak olarak eyleme dönüştürülür. Bir ağacın altında sofra kurulup ortaya konan pilav hep birlikte yenir, hep birlikte kız istemeye gidilir, yine hep birlikte nikah salonundan kız kaçırılır. Mahalleli birbirine akrabalık ilişkilerine dayalı adlandırmalarla seslenir (Veysel emmi, yeğen, Ferhunde abla vb.), Orhan'ın kafasında bir türkü "estiğini" anlar ve onun sazının sesinden etkilenir. Güçlülerin dünyayı ayağa kaldıracağını bile bile kendi aralarına katılmayı isteyen Nermin'i, bu kahramanlığından ötürü bağırlarına basar. Bu çevrenin insanları dost ve konukseverdir. Ancak, büyüğe saygı küçüğe sevgi havası içinde, küçücük kızlarla kadınlar erkeklerin ellerine su döküp peşkir tutar, Ferhunde "hadi kızlar" der demez neşeli bir telâşla iş

yapmaya koşuşur, sonra da biraz geride durmayı ihmal etmezler. Aslında filmin anlatısında karşı karşıya konulan iki dünyada da ortak olan şey, ataerkil hiyerarşik ilişki yapısıdır. Nitekim, sanayicinin tek olumlu sayılabilecek hali, kızından kendine itaat etmesini istediği sahnede görülmektedir. Buna karşın yoksul ama mutlu mahallede de erkeklerin değerleri eğemendir. Nermin, *-Bir Demet Menekşe'*deki Kenan'a benzer biçimde- yetiştiği ortamı, rahat bir yaşamı terk ederek, yoksulluğun sıcaklığına sığınır ama bu dünyada tartışmalara, anne rolü üstlenen Ferhunde'nin dışındaki kadınlar katılmadığı gibi gençler de ortada görünmez. Nermin için "sevdiği erkek"i bulmak, onun ve bir mahallenin kurduğu kapalı ve güvenli yapı içinde yaşamak yeterlidir. Japon fenerleriyle süslenen bahçede yapılan düğünde damat bile kravat takmaz.

Kurmaca anlatılar aracılığıyla, "nasıl yaşamalı?" ya yanıt getirmek üzere bir tasarım yapan filmlere ilişkin olarak ele alınacak son örnekte (*Bir Türke Gönül Verdim*) ise öykü, büyük kent yerine taşra ve köy çevresine yerleştirilmiştir. Bu filmde anlatının tüm araçları kullanılarak; teknolojik gelişme ve ekonomik kalkınmaya karşın, toplumsal ve kültürel olarak hiçbir şeyin değişmeyeceği bir dünya tasarımı kurulmaktadır. Bu tasarım, filmin başındaki alıntıyla kendini ilk elden geleneğe ve dini değerlere bağlamakta; sonuçta, "bütün yabancılara - ötekilere, farklı olana- kucağımız açık, yalnızca bizim yaşam tarzımızı, inancımızı kabul etsin yeter" demektedir. Böylece tüm farklılıkların tek bir potada eridiği, yeniliklerin bu potayı daha iyi muhafazaya yarayacağı bir dünya kurulacak; ve insanlar, devlet bankasından aldıkları krediye kendi emeklerini ekleyip çalışarak suya kavuşacaktır. Çünkü, "Kitapta da yeri var." der hoca, "su müşterek sayı müşterek"tir. Yollar, kamyonlar ve otobüsler "yabancı olan"ı da getirme tehlikesi taşırlar ama bundan endişe duymaya gerek yoktur; çünkü, Eva'nın geçirdiği süreç, böylesi "mutlu" bir dünyaya katılma arzusunun bir yabancı için kaçınılmaz olduğunu göstermektedir. Cemaat, kültürel değişimin yaratacağı sorunların bilincinde olduğu sürece, modernleşmenin her

türlü tehlikesine karşı durabilecektir. Bu film, 27 Mayıs sonrasında düşünce iklimine egemen olan "kalkınmacılık" karşısında korkuya ve kuşkuya kapılanlarla, dış göç olgusunun yarattığı tedirginliğe karşı bir panzehir olarak düşünülebilir. Çünkü, bir yandan iktidar yapısında bir değişiklik önermemekte, devletle halkı olduğu kadar, yabancı kadını bile aynı ortak amaçta birleştirmekte, öte yandan kadının geleneksel konumunu onaylamakta, islam dininin üstünlüğünü vurgulayarak yabancıyla temasın dinin elden gitmesi demek olmadığını anlatmaktadır. Ayrıca ağalığa, erkekliğe delikanlılığa yakışırlığın altı defalarca çizilerek, erkek değerlerinin yerinin sağlamlığı vurgulanmaktadır. "Kuvvetten birlik doğar, birbirimize düşmeyelim" diyen işçiler ise taşra kentindeki fabrikanın bahçesinde sendika toplantısı yaparlar. Böylece işçiler de, epey zorlama da olsa, bütünün bir parçası haline gelirler. Bu anlatının dünya tasarımında bütün yükün hoşgörü sahibi ağaya yüklenmesine karşın öğretmene hiçbir rol düşmemesi, tersine Eva'nın Mustafa'dan yediği tokata neden olması da filmin, resmi laik eğitimi ve öğretmeni kültürel değişimin en önemli aracısı gören yaklaşım karşısındaki duruşunu netleştirmektedir.

Bu tasarımların demokratik olmadığını söylemek yanlış olmaz. Asıl önemli nokta, ortak niteliğin geriye yönseme olarak belirmesidir. Çünkü bu, ciddi bir rahatsızlığın göstergesi olarak, gerçeklerden kaçıp, eskinin, bilinenin yarattığı güvenin gücüne sığınmak anlamına gelmektedir. Çıkış yolunu geçmişte aramayıp, tüm olanakları yepyeni bir gelecek kurmaya seferber etmeye yönelik düşünsel yaklaşımların izinden gittiği hissedilen filmlerde ise, bu denli bile netleşen bir dünya tasarımına rastlanmamıştır. İnsanın yaşam ve fikir mücadelesini yücelten filmler bulunmaktadır ama, temsil edilen dünyaya karşı duran anlatılarda görülen beklentisizlik ve "yenilgi"den -ya da yenilginin keşfedilişinden- kaynaklanan kaçma isteği ve karamsarlık da, demokrasi açısından, en az geriye-yönsemeli dünya tasarımları kadar ürkütücüdür.

Bu konuya son vermeden önce bu çerçevenin dışına taşan iki ilginç örneğe değinmek yararlı olacaktır. Bunlardan biri, komedinin olanakları aracılığıyla abartılı biçimde kurduğu "yanlış" dünyanın karşısına, uzun süre her şeye tek başına direnen karakteri yerleştirip -yine olumsuzun altını çizerek- olumluya gitme yolunu tutmuştur (*Namuslu*). Bu filmin kurmaca dünyasında kimse üzerine düşeni yapmamakta, herkes görevini yerine getirmek için fazladan bir ödeme talep etmekte, saygı yalnızca parası olana gösterilmekte, sevgi ve dayanışma çıkar üzerine kurulu planların bir parçası haline gelmiş bulunmaktadır. Artık beklentiler, geçim sıkıntısı noktasını aşmış; herkes gözünü köşe dönmeye dikmiştir. Üstelik bu durum, yerli filmlerin hemen hepsinde yüceltilmekte olan aile ve mahalleli arasında da görülmektedir. Anlatının merkezindeki erkek karakter, işte bu dünyanın içinde kendine inşa ettiği bir başka dar dünyada, adeta etrafındakileri yok sayarak yaşayıp gitmektedir. Karısının: "Görev senin gibi enayilerin kuruntusu." demesine, oğlunu okutmak istemesine karşılık "Çocuğu da ziyan edecek." diye düşünülmesine, iş arkadaşlarının "Kararname çıkıyormuş, vatan millet için çalışanların heykelleri dikilecekmiş" şeklindeki alaylarına karşın, bildiğinden dönmeyen karakterin yaşamının bu garip dengesi, bir rastlantıyla bozulacak, çatışma da burada ortaya çıkacaktır. Sonuçta küçük memur Ali Rıza'nın hakikati açıklama konusundaki ısrarı bir işe yaramamakta, insanların hayata görmek istedikleri gibi baktıkları anlaşılmaktadır. O zaman da, onlara bekledikleri gibi davranmak, Sennett'in filmlerindeki gibi denize dökmek gerekmektedir. Bu filmin, aile, komşuluk ve mahalle ilişkilerini de ele alarak eleştiri yelpazesini genişletmesi yerli film geleneği açısından önemlidir ve özellikle aileyi betimlerken ortaya koyduğu tavır, bu kurumu her zaman onaylamadığını ortaya koyan ikinci örnek olmaktadır. (Öteki: *Aah Belinda*) Daha da önemlisi, film temsil ettiği dünyayı gülmeceyle eleştirirken herhangi bir geriye-yönsemeli arayış içine girmediği gibi "teslim bayrağı"nı da kaldırmamaktadır.

Son olarak ele alınacak film ise, yaşamını de-

netleyebilen, en azından kendi özel alanında beklentilerine uygun değişiklikler yapabilen, aklını bu amaçla kullanan, her türlü bilgiyi değerlendiren, cinselliğini kişiliğinin bir boyutu haline getiren kadın karakter aracılığıyla, bir bireysel yaşam tasarımının gerçekleştirilişinin örneğidir (*Bir Yudum Sevgi*). Bu tasarım çok açık olmasa bile, kentin saçaklarında yaşayanların öncelikle işçi konumuna geçerek örgütlü ve düzenli bir üretim sürecinin içinde yer aldıkları, haklarını savunma yollarına ulaştıkları, kadınların güçlü bir erkeğin beraberliğini aramakla birlikte kendi ayakları üzerinde de durabildikleri, şimdikinden çok farklı olmayan ama bir aşama öteye geçmiş gibi görünen bir hayatı işaret etmektedir. Nitekim Aygül de, kumar oynayan, işsiz, isteksiz kocasından boşanmayı, fabrikaya girmeyi, çoluk çocuk evini taşımayı, hısım akrabalarına karşı durmayı ve gözüne kestirdiği genç adamla sonunda evlenmeyi başarmaktadır.

c. Söz ve görüntü:

Söz: Yerli filmlerin, söze, ağdalı uzun diyaloglara verdiği ağırlık; herşeyi, kolayına kaçıp ya da "ya anlaşılmazsa" endişesiyle sözle anlatmaya çalışması bilinen bir olgu. Bunun ötesinde, popüler anlatılar öykülerini hemen her zaman "şimdi"de ya da en azından yakın geçmişte kurduklarından ve gündemdeki meselelere dokunmak durumunda olduklarından, atasözü, deyim ve tekerlemelere, günün moda ya da argo sözcüklerine bolca yer verirler.Bundan önceki başlıklar altında ileri sürülen görüşler temelde, incelenen filmsel anlatıların öykü yapısına, olay örgüsüne, nedensellik içinde işleyen olaylara ve diyaloglara dayandığından burada, söze ilişkin önemli görülen bazı noktaların vurgulanmasıyla sınırlı kalınacaktır. Anlatının, kurduğu dünya karşısında nerede durduğunu anlamanın en kolay yollarından biri, neyi kimin söylediği, neyin hangi sıklıkla söylendiğidir.

Yerli filmler, bu açıdan ele alındığında hemen dikkati çeken özellik, anlatının karşı olduğu sözün en olumsuz,

doğru bulduğu sözün ise en olumlu karakterlerce dile getirilmesidir. Kuşkusuz bu belirleyicilik karşılıklı bir ilişkidir; yani, söz anlatının tamamı açısından karşı olunacak bir şeyi ifade ettiğinde, olumsuzlama ya da olumlama onu söyleyene de sirayet etmektedir. Böylece, zaman zaman demokratik zihniyet ve örgütlenme açısından geçerli olan sözler bu biçimde reddedilmektedir (*Şafak Bekçileri*'nde ağa teğmene: "Burnunuzu her yere soktunuz, bu ne biçim demokrasi?"; *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nde fabrikatör Fuat'a: "Ben karıştırmasam da hukuk, kanun böyle."; *Kayıp Kızlar*'da "diplomalı" fahişe Lale: "Bize daha insanca davranılmasını istiyorum. Saatlerce bekletildik, şimdi de koyun sürüsü gibi sürülüyoruz."; *Beyaz Ölüm*'de Memoş şubede: "Yasalara göre suçumuz yok, polis bizi tutamaz.").

Kuşkusuz, anlatının yanlış bulduğu bazı ifadelerin, "kötü" karakterlerce söze dökülmesi aracılığıyla bu karakterlerin olumsuzluğunun arttırılması da çok sık rastlanan bir durumdur (*Suçlular Aramızda*'da Mümtaz, "Kanunlarımız tröstü yasaklar." diyen bir yönetim kurulu üyesine: "Bütün işlerimiz hukuka uysa hukuk müşavirini ne yapalım?"; *Güneşli Bataklık*'da iş adamı: "Kanun benim kasamda...vicdanla iş görmüyoruz, parayla görüyoruz.", sarı sendikadan katil Şükrü, grev yapmak isteyen sendikacılar için: "Bunlar bizim hürriyetimize düşman, düzen düşmanı."; *Sultan*'da muhtar spekülatörlere: "Teker teker, ellerine üç-beş kuruş vererek boşaltmalı. Maksat birleşmesinler."; *Umut*'da Tahir ağa, kendinden borç isteyen Cabbar'a: Ben sana şehre git dedim mi? Git seni şehir doyursun.").

Olumlanan yaşam tarzını çizmek ve seyirciyle bütünleşmek amacıyla, anlatı, olumladığı karakterlere olumladığı sözleri özellikle söyletmektedir (*Sürü*'de kentli delikanlı Şivan'a: "O yok bu yok, emekçinin çalıştığı nereye gidiyor? Buranın zenginiyle oranın ağası bir."; *Güneşli Bataklık*'da işçiler grevi kırmak üzere getirilen öteki işçilere: "Savaş açtılar bize karşı, biz de her namuslu insan gibi kendimizi savunacağız."; *Şafak Bekçileri*'nde Yüksel Zeynep'e: "İssız bir adada yaşamıyoruz, yalnız

kendimizi düşünecek değiliz... Kaçamayacağımız görevlerimiz var."; *Karartma Geceleri*'nde yazar, "herşeyden önce askerim" diyen arkadaşına: "Herşeyden önce arkadaşız diye düşünmüştüm."; *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nde emekli öğretmen Aysel'e: Öğretmenlik de hayat gibi sevgi ve anlayış üzerine kurulmalıdır."; *Hababam Sınıfı*'nda Kel Mahmut öğrencilere: "Gülüp eğlenmek elbette hakkınız; ama bir insanın zaafından, kusurlarından yararlanıp küçük düşürmeye hakkınız yok. Hele bu insan bir öğretmen ise."; *Selamsız Bandosu*'nda Belediye Başkanı bando şefine: "Bu kaderi değiştirelim dedik.").

Bazen de, geleneksel değerlendirmeler onaylanan karakterler aracılığıyla ifade edilerek sağlamlaştırılmaktadır (*Bir Teselli Ver*'de Orhan Nermin'e: "Ellerimle çalışmak hoşuma gidiyor.", Nermin amcasına partideki gençlerle Orhan'ı karşılaştırarak: "Bunlar eve doluyor bir şey demiyorsun da, mazbut bir adama itiraz ediyorsun."; *Batsın Bu Dünya*'da "temiz" genç kız Seher'e: "Çeyizin de senin gibi lekeli, sende kalsın.", Kadir Kaptan Seher'e: "Allah büyüktür, sana da yardım eder."; *Bir Türke Gönül Verdim*'de Hüseyin ağa hocaya: "Yollar yapıldı, nakliyeden üç-beş kuruş kazanıyoruz. Frenk kamyondan önce sinema ile radyo ile çoktan içimize girmiş. Baştan muhtaç olmamaktı. Muhtaç olmamayı becerirsek, biçare Frenk karısından korkma.", Mustafa İsmail'e: "Zavallı bir kadını çocukla kurdun kuşun ortasına bırakmak hangi erkekliğe yakışır?"; *Bir Yudum Sevgi*'de Aygül kocasına: "Ekmek getirmiyorsun, namusa da göz kulak olmuyorsun.").

Bu çerçevede, popüler sinemanın gençlerin beklentilerine nasıl olumsuzlayarak yaklaştığını gösteren örnekler de çarpıcıdır. Gençlerin, özellikle de kızların yaşamlarını kendi beklenti ve hedeflerine göre kurmaları istenmediğinden onların böylesi talepleri, "canı istediği gibi yaşamak" cümlesiyle gündeme getirilmektedir. Bunu bazen suça sürüklenen delikanlılar bazen de varsıl (*Yasak Sokaklar*'da: "Önce dilediğim gibi yaşamak, dünyayı görmek istiyorum.") ya da evini terk eden, babasını dövdürtecek denli acımasız olan genç kız (*Kayıp Kızlar*'da: "Kendi hayatımı yaşamayı hakkım yok mu?") ve bazen de

ilgisizliği nedeniyle kızının kötü yola düşmesine yol açan kapitalist baba söylemektedir (*Kayıp Kızlar*'da Kamil Bey komiser Yılmaz'a: "Kızım çocuk değil, nasıl yaşamak istiyorsa öyle yaşar."). Daha yakın tarihli örneklerde, kadın hareketinin de etkisiyle olacak, aynı sözü, anlatının daha yansız olarak yaklaşmaya çalıştığı genç kızlar da yinelemektedir. (*Polizei*'de evinden, dövüldüğü için resmen uzaklaştırılan genç kız: "Böyle olmasaydı da evden giderdim. Çünkü kendi yaşantımı kendim kurmak istiyorum."). Özerk bir yaşam isteğinin dile gelmesi de mümkün olmaktadır. (*Gece Dansı Tutsakları*'nda Zeynep Haluk'a: "İnsanlar birbirlerinin hayatına bulaşmadan neden birlikte yaşayamıyorlar?).

Sözün kullanılmasını incelerken, ele alınan konu açısından üzerinde durulması gereken bir başka nokta ise, demokratik yaşam tarzı ve demokratik zihniyet çerçevesinde önemli olan bazı kavramların filmlerde nasıl ve kimin tarafından kullanıldığını saptamaktır. Şaşırtıcı olan, bu nitelikteki kavram ve sözcüklerin (demokrasi, eşitlik, özgürlük, adalet, yasa, birey, vatandaş, seçim, milletvekili vb.) çok az kullanılmış olmasıdır. Aslında, çoğu yakın tarihli, az sayıda filmin dışında (*Zengin Mutfağı, Sürü, İkili Oyunlar, Güneşli Bataklık, Bir Yudum Sevgi, Sis*) solcu, komünist, faşist, komando kampı, sınıf, parti, miting, grev, emekçi, anarşi, turancı, vb. siyaset sözlüğüne ait sözcüklere hemen hemen hiç rastlanılmamaktadır.

İncelenen filmlerde demokrasi sözcüğü ancak iki filmde, birinde iki kez olmak üzere kullanılmıştır. (*Şafak Bekçileri, Güneşli Bataklık*) Bunlardan ilki, yukarıda bir başka amaçla alıntılanan cümle içinde yer almış ve güçlü olanın bir sınırlamayla karşılaştığı durumla ilintilendirilmiştir. İkincisi ise, milletvekili seçimlerine hazırlanan politikacının "Su arkı meselesini demokratik yoldan halletmeyen kaymakam merkeze alınacak, Bakan'la görüştüm.'" sözünde yer almaktadır. Demokrasi sözcüğüne yer veren ikinci filmde ise bu, işçilerin kendi aralarındaki bir konuşmada "millet geziyor arkadaş, demokrasi var arkadaş" cümlesi içinde dile gelmektedir.

Doğrudan bireyle bağlantılı olan özgürlük ve toplumsal boyutlu eşitlik kavramlarına bakıldığında ise; eşitlikten hemen hemen hiç söz edilmemesine karşın özgürlük sözcüğünün daha sık dile geldiği görülmektedir (*Mine*'de yazar İlhan Mine'ye: "Bunlara direnmezsen en küçük özgürlüklerini bile elinden alırlar."; *Şafak Bekçileri*'nde teğmen Yüksel: "Göklere çıkınca hür olduğumu hissediyorum.", kız arkadaşları Zeynep'e: Biraz daha İstanbul'da kal, gez eğlen, hürriyeti tat."; *Yasak Sokaklar*'da Ali arkadaşına: "Hürriyeti seçtim, kendim çıktım."; *At*'da zengin adam, onu ayıplayarak bağırmaya hakkı olmadığını söyleyen gence: "Sana ne? Bu ülkede bağırmaya bile hürriyet yok be!"; *Polizei*'de evinden ayrılan genç kız: "Ağabeyim ne kadar özgürdü ben değildim. Erkeklerden nefret etmeye başlamıştım. Erkekler yüzünden özgürlüğüm kısıtlanıyor."; *Su da Yanar*'da Fransız sevgili: "Mutlak özgürlük küllerimin havaya savrulması."; *Selamsız Bandosu*'nda sonunda tokat yeme pahasına, içki içmek isteyen şef: "Özgürlüğümü kısıtlayamazsınız."). Özgürlük sözcüğüne, bazen de filmlerin yürüyüş sahnelerinde kullanılan pankartlarda rastlanmaktadır(*Umut, Evlidir Ne Yapsa Yeridir, İkili Oyunlar, Güneşli Bataklık*). Bu bağlamda en fazla kullanılan kavramlar arasında hak, hukuk ve yasa yer almaktadır. Bunlar genellikle varsıl ve güçlü karakterlerin söz dağarına ait olmakla birlikte, yaşanan çatışmalara direnen bazı karakterlerce de kullanılmaktadır (*Güneşli Bataklık*'da karakoldan dönen işçiye Gümüşhane'li: "Hakkını ara oğlum, kanunda dayak yok."; *Derman*'da Mürvet kaçak Şehmus'a: "Kanun var nizam var, bu hayatın sonu yok ki."; *Karartma Geceleri*'nde öğretmen: "Ne adam öldürdüm ne bomba koydum...Adaletten değil işkenceden kaçıyorum, önemli olan sağ salim savcının karşısına çıkmak."; *Davacı*'da Ahmet: "Ben kanundan ne anlarım? Allahından bul.").

Siyasal kurumlar arasında en sık sözü edilenler devlet ve hükümettir. Bu sözcükler, bir sorunun çözülmesiyle ilgili olarak çoğu kez birbirinin yerine, görevliler ya da vatandaşlar tarafından, saygılı, mesafeli ve bazen de ürkütücü bir tarzda kullanılmaktadır (*Zengin Mutfağı, Der-*

man, Selamsız Bandosu, Karartma Geceleri, At, Sultan, Davacı, Evlidir Ne Yapsa Yeridir, Sis). Siyaset yapmak pek olumlu bulunmamakta ve siyasal iktidara yönelik tüm tepkiler, onun kişileştirilmiş hali olan milletvekiline yönelmektedir. Sendikalar, yalnızca ücret pazarlığı ve grev yapan örgütler olarak, ya da çoğu kez sınırlı biçimde devreye girmekte (*Güneşli Bataklık, Bir Türke Gönül Verdim, Bir Yudum Sevgi, Çark*), iki filmde ise kadın dernekleri gündeme gelmektedir. Bunlardan birinde (*Suçlular Aramızda*), yoksullara yardım amacıyla çalışma yapan kadınların toplantısında "Dinde fitre ve zekât, lâiklikde sosyal hizmet", "Tok açın halinden anlamaz" yazılı posterler görüntülenirken, ötekinde (*Azap*) şımarık bir havayla çıkarcı bir kokteyl düzenlenir ve "Bonjur Elif", "Çok enteresan, çok değişik." sözleriyle fotograflar çekilir. Görüldüğü gibi ele alınan filmlerin kurmaca dünyaları, örgütlü siyasetten uzak insanların yaşadığı ortamlar olarak inşa edilmekte ve gelecek tasarımlarında da aynı çizgi sürdürülmektedir. Günlük yaşamın içindeki pek çok siyasi sayılabilecek eylem ise duygusal ve ahlaki bir düzeye çekilmiştir.

Söze ilişkin olarak değinilmesi gereken son bir nokta da, cinsiyetçi bir tutumun tüm filmlerdeki diyaloglarda çok net biçimde ortaya çıkmasıdır. Bu durum, Yeşilçam'ın bir erkek sineması olmasının açıklamaya yeterli olamayacağı denli vahimdir. Söz aracılığıyla "erkeklik" yüceltilirken, "kadınlık" aynı ölçüde küçültücü bir nitelik kazanır. Hemen her filmde benzer örnekleri bulunduğu için burada yalnızca rastlantısal olarak seçilen örneklerden yararlanılacaktır. Erkeklerin çeşitli davranışları, onların erkekliğine, efendiliğine, delikanlılığına, ağalığına, beyliğine yakışan/yakışmayan ya da sığan/sığmayan davranışlar olarak sınıflandırılır. Erkek erkeğe konuşmak, erkek adam olmak, erkek gibi davranmak, bir babalık ya da ağalık yapmak, bir erkek gibi sahip çıkmak, erkekliğin ölüp ölmediği, "elin ermesi gücün yetmesi" çok önemli görünmektedir. Hatalı davranışlar, "adam olacak adamın işi değil", "erkek olan ağlamaz" denerek eleştirilir, bunu yapan "erkekliği sıyırıp bırakmakla" "soğan erkeği"

olmakla suçlanır, "Ne biçim erkeksin?" sorusuyla karşılaşır, evle ilgili istenmeyen işlerin yapılması "avrattan beter olduk", "dedikoducu kadınlara döndük" diye üzüntüyle karşılanır. Erkeklere yönelik en ciddi suçlama ise, yine erkeğe cinsel etkinlik atfeden "ırz düşmanı" dır. Hem erkekler hem de kadınlar erkeklere bol bol koçum, aslanım diye seslenirken; beğenilen kadın "cengaver gibi" diye nitelenebilir. Bu arada erkek karakterlerin "kadınsız" nasıl yaşayacakları dört filmde merak konusu olmaktadır (*Av Zamanı, Hakkari'de Bir Mevsim, Mine, Selamsız Bandosu*). Kadınların söz aracılığıyla küçümsenmesi, "ruhunu şeytana satan kadının yatağına girmek", "kızın yularını çekmek", "eksik etek olmak", "kadın işi olmamak" gibi durumlarla ve "Keşke elime bakan kız olsaydın." (*Şafak Bekçileri*) diyen, "Ham kayısı gibi, kütür kütür." (*Batsın Bu Dünya*), "Avlayan avlamış bize ne" (*Mine*) diye laf atan erkekler ve "Kadın başımla sahip çıkamıyorum."(*Kayıp Kızlar*), "Ayol öyle toprak her gün bel, tırmık ister yoksa kuşlar kapar tohumunu." (*Mine*), "Senin vazifen o iti öldürmek; bir de benim beynime bir kurşun sıkmaktı" (*Batsın Bu Dünya*), "Hakaret edip kovsan da razıyım, anla beni." (*Bir Teselli Ver*) diyen kadınlarla örneklenmektedir. Bu, kadın karakterlerin, anlatılardaki kendilerine yönelik erkek bakışını benimsemiş olduğunu göstermekte; dolayısıyla, senaryodan itibaren filmi gerçekleştirenlerce de aynı bakışın onaylandığı ortaya çıkmaktadır.

Görüntü: Bu yazıda asıl ağırlık öyküye ilişkin özelliklere verilmiş bulunmaktadır ve görüntüleme aracılığıyla karakterler ya da karakterlerle çevreleri arasındaki ilişkilerin demokratik zihniyet açısından niteliğini çözmeye çalışmak, ayrı bir kuramsal model geliştirmeyi gerektirmesi ve örneklemdeki filmlerin sayısının fazlalığı nedeniyle mümkün olamamıştır. Burada, yalnızca filmlerin söyleminde kullanılan bazı mekan, nesne ve tipler üzerinde genel olarak durulacaktır.

Öncelikle, Yeşilçam'ın, tasarruf alışkanlığının da yardımıyla uylaşım haline getirdiği mekan ve mizansenlere birkaç örnek verilebilir. Bunlardan biri Haydarpaşa tren istasyonudur ve kır-kent, geleneksel-modern geriliminin

ilk ilmekleri burada atılır. Bu ilmekler, binanın ön cephesindeki yüksek merdivenin basamaklarını dolduran insan kalabalığının ortasındaki karakterin şaşkınlığı aracılığıyla, uylaşım haline gelmiş bir mizansen içinde sergilenir (*Gurbet Kuşları, Azap*). İstanbul'a ilk adım böyle atıldıktan sonra, kentin kendine özgü, hem parlak hem karanlık yaşantısı da belirli mekanlarla görselleştirilir: yalılar (*Suçlular Aramızda*), eski konaklar (*At*), büyük bahçeler (*Kart Horoz*), Beyoğlu'nun neon ışıklarıyla donanmış ara sokakları (*Vesikalı Yarim, Beyaz Ölüm, Kayıp Kızlar*) ve pavyonlar. Kentin gençler için en tehlikeli ortamı olan diskotekler ve yapılan polis baskınları, hemen her zaman aynı kamera açıları ve ölçekleriyle görüntülenmektedir (*Beyaz Ölüm, Kayıp Kızlar*).

Diskotek sahnelerinin nasıl kurulduğu, anlatının, yanlılığını görüntüsel yolla dile getirmesine çarpıcı bir örnek olarak incelenebilir. Bu sahnelerde hafif üst açılı toplu çekim ölçeğiyle elde edilen çerçeveye/salona karşıdan, biraz önden yürüyen komiser ve altı-yedi kişilik ekibi girerler, gerilimin etkisini artırmak için grup "zoom-ileri" ile hemen daha yakın bir çekim ölçeği aracılığıyla çerçevelenir. Diskoteklerin tehlikeli olduğu, her köşede birbirine sarılmış, içki içen, sevişen gençler ve pistte dans edenler aracılığıyla anlatılır. Işıklar yanıp sönmekte, kamera zaman zaman, değişik açılardan yapılan ayrıntı çekimlerle genç kızların bacaklarını ya da kalçalarını görüntülemektedir. Böylece, kamera erkek bakışıyla özdeşleşip anlatının cinsiyetçi tavrını sergiler. Seksenlere dek, aynı işlevi, cinsellik dozu çok azalmış olarak, benzer biçimde görüntülenen "parti" sahneleri yerine getirmiş; varsılların şımarık, serbest, Batı'ya özenen, öz değerlerini yitirmiş gençleri, bu yolla olumsuzlanmıştır. (*Yasak Sokaklar, Bir Teselli Ver*) Diskoteğe ve dans eden gençlere sempatiyle, ya da en azından yansız bakmayan çalışan ve farklı bir görüntüleme sergileyen tek bir örnek bulunmaktadır (*İkili Oyunlar*).

Düşülen tuzakların, işlenen suçların sonucunda, anlatısal mekana ilişkin görsel uylaşımlardan ikisi daha ortaya çıkar: mahalle karakolunun tek odadan oluştuğu iz-

lenimini veren ortamı , cezaevi kapısı ve hapishane koğuşu. Ceza evleri aracılığıyla anlatı, seyirciyi, karakterin suça sürükleniş nedenine bağlı olarak, onun "kapatılmak"tan doğan sıkıntısına ortak etmektedir. Bu yüzden de, çekimler kaçınılmaz olarak, baskıyı, sınırlanmayı gösterecek biçimde kameranın önünü kesen parmaklıklar ve tel örgüler arkasından yapılır (*Üç Arkadaş, Vesikalı Yarim, Derman*). Tümü bir cezaevi ortamında kurulan anlatısal dünyanın görüntülenmesi ise kuşkusuz farklı olmakta, bina içindeki hareket ve ilişkiler öne çıkmakta, özellikle avlularda yapılan dış çekimlerde kapalılık görselleşmektedir (*Uçurtmayı Vurmasınlar, Karılar Koğuşu*). Karakol sahnelerinde ise, çoğu kez vurgu, komiser ile otoritesinin bir parçasıymış hissini veren "babacanlığı" üzerinde olduğundan, yine ortak mizansenler kullanılmaktadır (*Yasak Sokaklar, Vesikalı Yarim, Azap, Sultan*). Ancak kurduğu anlatısal dünyayı beğenmeyen filmlerde, farklı durumlar da söz konusu olmakta, karakol "sıcak"lığını, karakterin durduğu noktadan yapılan ve onunla komiser arasına mesafe koyan genel çekim nedeniyle kaybetmektedir (*Umut*). Vatandaşla, kamusal otorite arasındaki uzaklığı benzer biçimde ve açı/karşı açı yöntemine başvurarak anlatan örnekler de vardır (*Davacı*). Başta birbirini dava eden ancak daha sonra, adalet mekanizmasının hantallığı nedeniyle zaman kaybına ve maddi zarara uğrayıp, işbirliğine giden vatandaşların otorite karşısında bir "mahkum" haline gelişi, onların grup halinde, mahkeme salonundaki parmaklığın bir yanında, yargı makamının ise öbür yanda görütülenmesiyle ifade edilmiştir. Benzer bir mizansen örneği ise yargıç rolünü yüklenen kabadayının, yargıladıklarıyla arasındaki, kendi lehine olan iktidar ilişkisinin görüntülendiği sahneyle verilebilir (*Umutsuzlar*). Kabadayının, büyük bir masanın ardındaki yüksek arkalıklı -tahtvari- koltukta otururken, yalnız başına ve belçekim ölçeğiyle görüntülenmesine karşın; ötekiler, onun karşısında ayakta dururken, diz çekimle, gerideki korumalarla birlikte yerleştirilmiştir.

İncelenen filmler arasında, karakterin hissettiği kıs-

tırılmışlığı, çaresizliği, yitip gitme duygusunu görselleştirme konusunda ilgi çekici örnekler de bulunmaktadır. Bunlardan birinde (*Mine*), kadın karakter bir çok kez, dışarı bakmakta olduğu pencereyle çerçevelenmiş olarak, binanın dışından alt açıyla yapılan çekimlerle görüntülenir ve hapsedildiği dünyadan kurtulma özlemi dile gelir. Ayrıca, tüm kasabanın gözünün onun üzerinde olduğu da, çarşı pazarda, arkadaş toplantılarında uzaktan, ona bakan insanların başları arasından ya da başkalarının bakış noktalarından yapılan çekimlerle hissettirilir. Bu çekimlerde Mine'nin sıkıntısı ve çaresizliği içinde görüntülenmesi, anlatı için gerekli olan "baskı" duygusunu yaratmaktadır. Öte yandan, kör bir umudun peşinden sürüklenip her şeyini, hatta aklını bile yitiren, açtığı çukurun başında dönüp duran, faytoncunun çaresizliği ise, kameranın yüce bir göz gibi kuşbakışı noktasından giderek yükselmesi ve onu orada terk etmesiyle aktarılmaktadır (*Umut*). Kuşbakışı çekim, bir başka örnekte de işlevsel biçimde kullanılmış ve büyük kentin kalabalığı içinde birkaç saniye içinde yitip giden oğlunun ardından sağa sola koşuşturan Hamo ağanın yalnızlığını görsel olarak dile getirmek üzere kullanılmıştır (*Sürü*).

Anlatının inşa ettiği dünyaya yönelik tavrını görsel olarak ortaya koyabilen görüntü düzenlemelerinden söz ederken, birkaç örnek daha vermek yararlı olacaktır. Örneklerden biri, anlatı/ve seyircinin, verili dünyanın değerlerini merkezdeki karakterle birlikte kabul edişleri sırasında gerçekleşir (*Vesikalı Yarim*). Anlatının konsomatrist olan kadın karakteri, sevdiği erkeğin muhafazakar yaşam ortamıyla hayatındaki kişileri uzaktan izlediğinde kendi için sevdiğiyle birlikte bir hayatın olamayacağını anlar. Çerçeveye hakim olan kadının yüzünün ardında, iki yanda simetrik olarak görüntüye giren minareler, anlatının geleneksel ahlakı onayladığının işareti olur. Filmin son görüntülerinde Sabiha, ulaşamayacağı bir yaşam tarzına arkasını dönecek ve erkek kalabalığının arasından kameraya doğru yürüyecektir. Farklı bir örnek ise, kamu otoritesiyle sıradan insan arasındaki uzaklığı,

kopukluğu görselleştiren ve aynı film içinde birkaç kez kullanılan bir mizansendir (*Davacı*). Burada, hakimin gelip keşif yapmasını bekleyen köylülerin her türlü hazırlığı yaparak şose'nin kenarına dizilmeleri görüntülenmiştir. Alçak açıdan yapılan çekim ile kişilerin çerçevenin iki yanına ve önüne başları ve sırtları görünecek biçimde yerleştirilişinin etkisi birleşmekte; böylece, ileri doğru uzanan yol, bilinmezin, çok uzaklardaki ulaşılmazın ve ürkülenin beklendiği duygusunu başarıyla yansıtmaktadır. Son örnek de bir filmin son görüntülerinden seçilmiştir (*Suçlular Aramızda*) Burada, suçluların yakalanmasına yardım eden ve onların baskısından kurtulan iki genç, daha önce aynı kişilere daha yakın olduğu hissettirilen polislerle birlikte, bir sahil güvenlik botu içinde görüntülenmiştir. Sevgililer el ele, diz çekim ölçeğinde ortada dururken, arkalarında yine minarelerle süslü İstanbul silüeti, iki yanlarında polisler ve en önde de teknenin burnundaki Türk bayrağı bulunacak şekilde çerçevelenmişlerdir. Böylece filmin, temsil ettiği dünyadaki kamu düzenini onayladığı, inanç, aşk ve para hırsından uzak kurallara uygun bir yaşam önerdiği ortaya çıkmaktadır. Bu arada, cami ve minare görüntülerinin, ezan sesinin Yeşilçam sinemasında, maneviyatın, doğru yolun, geleneksel yaşam tarzının simgesi olarak yer aldığını da belirtmek gerekir (*Bir Türke Gönül Verdim, Kayıp Kızlar*) .

Montaj, filmsel söylemin temel ögelerinden biri olduğundan, anlatının ele aldığı olgu ve olaylara yönelik tavrını belirtmesinde de önemli bir işlev yüklenebilir. Bu konuda da bir-iki örnek vermek yararlı olacaktır. Bu örnekler, beğendiği dünyayı görsel olarak da belirtmek isteyen anlatılardan bazılarında rastlanan ve birbirine zıt iki görüntü arasında kesme yapılarak sağlanan bir montaj tekniğini sergilemektedir. Bu örneklerde, havası tümüyle farklı iki sahne birbirini izlemekte; birinde yoksul mahallelinin sıcak kucaklayışıyla hazırlanıveren sofrada aynı kaptan pilav yiyenlerden, varsıl ailenin şarap kadehleriyle süslü, hizmetçinin hizmet ettiği masasını gösteren çekime kesme yapılırken (*Bir Teselli Ver*); ötekinde, masum iyi

kızın bir gelin bebeğin süslediği sade odasığınağından, varsıl kadının ipekli çarşaflarla donanmış büyük "rokoko" yatak odasına ve onun şımarık edasına geçilmekte (*Bir Demet Menekşe*) böylece, anlatı tuttuğu tarafı iyice vurgulamaktadır.

Bu mekan ve mizansen örneklerinden sonra, yine seçici kalmayı sürdürerek, bazı nesnelerin incelenen konuyla ilişkili olarak üstlendikleri anlamlar ele alınabilir. Sinema birçok nesneyi hatta bazı oyuncuların yüzlerini de ikon haline getirmiştir. Bunların arasında birinci sırada tabanca gelmektedir. Yerli filmlerin kurmaca dünyalarının erkek egemen yaşam düzeni de silaha büyük önem vermiştir. İncelenen filmlerin çoğunda şu ya da bu nedenle tabancaya sıkça kullanılmışsa da (*Gecelerin Ötesi, Suçlular Aramızda, Bir Türke Gönül Verdim, Umut, Azap, Sultan, Namuslu, Mine, Polizei, Güneşli Bataklık, Av Zamanı*), burada belirli bir örnek üzerinde durmak yararlı olacaktır. Bu filmde, tabancanın kendinin görüntüde olduğu süre çok kısa olmakla birlikte, varlığının söze aktarılışı ve kurşun delikleri aracılığıyla adeta bir kişilik kazandığı söylenebilir (*Umutsuzlar*). Burada silah, otoriter ve erkekcil bir yaşam biçiminin baş rolünü oynamakta ve bu durum, "silahın olsaydım", "üçümüz birarada olamayız", "sen onu seçtin", "Sen, ben ve silahım olamaz mıyız?", "Bizim kellemize değerler biçilmiş, ben silahıma mecburum." gibi sözlerle desteklenmektedir. Anlatının erkek karakteri Fırat, sonuçta tabancasını, onun yüzünden ölmek üzere sevgilisine verir.

Yeşilçam ikonlaşan nesnelerin arasına kitabı, daktiloyu ve gözlüğü katmıştır. Bu üçü, aydın kişiyi kestirmeden tanımlamanın en iyi yolu olmuştur. Öldürülen orta yaşlı adam yere düştüğünde kameranın çevrinerek, gözlüğünü ve elinden fırlamış olan daktilosunu görütülemesi, daha ilk andan siyasi bir cinayetin söz konusu olduğu, ifadenin baskı altında tutulduğu, yaşam özgürlüğünü de yok sayan bir dünyanın temsil edildiğini anlatabilmektedir (*Av Zamanı*). Aynı şekilde, sonraki sahnede elinde daktilosuyla genç bir adam göründüğünde, onun da bir aydın olduğu, dolayısıyla aynı tehlikeyle karşı

karşıya olduğu hissedilmektedir. Daktilo yazarlığın bir parçası olduğu kadar (*Mine*) kamu otoritesinin simgelerinden biri haline de gelebilmektedir (*Davacı*). Başka birkaç örnekte ise, kitaplar iki kişi ya da karakterle geçmişi arasında bir bağ yaratan, yaşanandan farklı dünyaların da olabileceğini anlatan saygın aracılar olarak ortaya konmuşlardır (*Mine, Derman, Uçurtmayı Vurmasınlar, Karartma Geceleri*). Ayrıca, kitap sahibi olmak ve özellikle de onları okumuş olmak, saygı ve hayranlık uyandıran durumlardan biri haline gelebildiği gibi (*Kırık Bir Aşk Hikayesi*), baskıcı siyasal ortamlarda tehlike yaratabilmekte (*Sis*) ya da kendini yalnız hissedenlere arkadaşlık edebilmekte (*Suçlular Aramızda*).

Anlatının kurmaca dünyası bir yalıtılmışlık, sınırlanmışlık durumu içerdiğinde, ya da kamusal otoritenin duyuruları önem kazandığında radyo devreye girmektedir. Büyük kentteki yalnızlığına çare diye transistörlü radyosunu kulağına dayayarak arabasını süren sebzeci (*At*), yılın büyük bölümünü karlar altında dış dünyayla ilişkisi kopuk olarak geçiren köylerde, ötelerden bir ses duymak, iletişim kurmak için radyoya sarılan çoçuk ve büyükler (*Derman, Hakkari'de Bir Mevsim*), kilometrelerce uzaktaki ülkelerine radyo aracılığıyla ulaşmak isteyen yabancılar (*Karartma Geceleri*), hayatın hızlı ritmini aktaran müziği yanından eksik etmemek için kocaman bir radyoyla dolaşan gençler (*Gece Dansı Tutsakları*) bu aracın önemini vurgulamaktadır. Radyo bazen de "sahibinin sesi" olarak işlev görmekte ve sıkı yönetim bildirilerini duyurmakta (*Sis, Av Zamanı*) kaç kişinin öldürüldüğünün haberini de vermektedir. Televizyon ise, yerli filmlerin anlatısal dünyasına daha geç girmiş ama çabuk yerleşmiş görünmektedir (*Sultan*'da: "Karı karı değil TRT haberleri.", "Televizyondaki Colombo senin yanında hiçtir."). Politikacıların boy gösterip anlamsız açıklamalar yaptıkları, bir ailevi sorunun tüm ülkeye mal olmasına neden olan (*Evlidir Ne Yapsa Yeridir*), bol bol reklam yayınlayan ve bu nedenle tüketimi körüklediği için pek sevilmeyen (*Aah Belinda, Çıplak Vatandaş*) bir aygıt televizyon. Televizyonun bu pek de sevilmeyen niteliği,

bazen televizyon çalışanlarına da yansıtılmaktadır (*Sis*). Ayrıca basın da benzer bir konumda değerlendirmekte, olayları şişirmekte (*Namuslu*), önce yararlı olsa da sonunda daha büyük bir zarara yol açmaktadır (*Çıplak Vatandaş*).

Bunların dışında, incelenen filmlerde gelinlik ve çeyiz, kadının yaşamındaki bağımlı rolünü nasıl özlemle beklediğini (*Bir Demet Menekşe, Sultan*); kafesteki kuş, sınırlanmış özgürlüğü (*Sürü, Kırık Bir Aşk Hikayesi, Av Zamanı*); yat, soğuk ve katı kalpli varsılları (*Suçlular Aramızda*); oyuncak traktör, havacıların küçümsedikleri kırsal yaşam tarzını, uçaklar ise özgürlüğü (*Şafak Bekçileri*); çok büyük boyutlu portre fotografları kendini dev aynasında görmeyi ya da fetişleştirilen sevgiliyi (*Suçlular Aramızda, Umutsuzlar*); motosiklet kendinden beklendiği gibi davranmadığı için yoldan çıkmış kabul edilen gençliği (*Beyaz Ölüm, Batsın Bu Dünya*); Atatürk resmi ve Türk bayrağı (*Suçlular Aramızda, Yasak Sokaklar, Sultan, Sis* vb.) devleti simgelemektedir.

Kendi bir simge olan üniformanın, onu giyenden bağımsız olarak kazandığı baskıcı anlamı, güldürünün temeli yapan bir örneğin altı çizmek yararlı olacaktır (*Polizei*). Burada, yabancı bir ülkede yaşayan, saf bulunup arkadaşları tarafından işletilen ve çevresinden beklediği saygıyı görmemekten rahatsız olan bir çöpçünün rastlantısal olarak eline geçirdiği gücün öyküsü anlatılmaktadır. Sahte bir polis üniforması ona özellikle Türkler arasında bütün kapıları açacak, içinde biriken dertlerin acısını çıkarmasına ve sevdiği Alman kıza kavuşmasına da olanak sağlayacaktır. Bir başka örnekte ise, mahallenin bekçisi ve sık sık öttürdüğü düdük, yoksul insanların uzağındaki kamusal otoritenin simgesidir ve yine bir güldürü ögesi olarak kullanılmaktadır (*Sultan*). Aslında mahallenin bir parçası ve iyi bir insan olan bekçi, herşeyin kendinden sorulması konusunda iddialıdır ama mahalleli onu pek ciddiye almaz, idare eder ve kendi bildiğini okur. Üniforma farklı bir çerçeve içinde, ortak çabanın sonucu ortaya çıkan uyumun bir göstergesi olarak da değerlendirilmiştir (*Selamsız Bandosu*).

Görüldüğü gibi bu çalışmada incelenen filmlerin büyük bir kısmı anlatılarını popüler filmlerden beklendiği biçimde kurmuş bulunuyorlar. Bir yandan aşk, yoksulluk, kendini ifade etme gibi temel sorunlara, öte yandan da çok geniş bir yelpaze içine yerleşmiş olan günlük meselelere değiniyorlar. Yine büyük bir kısmı, şöyle ya da böyle ama genelde iyimserliği içinde barındıracak biçimde noktalanıyor. Aşk acısına karşın özverinin yarattığı teselli, yeni bir yaşama başlamanın dinamizmi, yarının getireceklerine inanç, bu filmlerin topyekün etkileri ele alındığında ilk anda ortaya çıkan şeyler oluyor. Ancak, bu genel iyimserliğin çizdiği umutlu manzaraya karşın, demokratik bir yaşam tarzının gerekleri olan özerklik, özgürlük ve hele eşitlik gibi hedefler konusunda aynı iyimserliği hissetmek olanaksız. Siyasetin bu denli karanlık biçimde betimlenişi, kamu otoritesine yönelik olarak ortaya çıkan böylesi bir güvensizlik ve uzaklık duygusu ile kişilerarası ilişkilerde karşılaşılan cinsiyetçi, şiddeti doğallaştırıcı, gücü onaylayıcı ve kendine acımayı ülküleştirici tavırlar birleştiğinde demokratik zihniyetin gelişmesi açısından pek de parlak olmayan bir tablo çıkıyor ortaya. Çünkü, bu kurmaca dünyaların çoğu, anlatıları tarafından temelinde onaylanıyor. Üstelik önerilen yaşam tasarımlarının bir kısmı geriye-yönsemeli. Temsil ettiği dünyayı onaylamayan anlatılarda ise, reddedildiği sanılan otoriteye tam anlamıyla teslim olmanın bir göstergesi olan, kendini acındırma, "acı çekme"yle öğünme davranışı egemen oluyor. Dolayısıyla, bu filmlerde de güçlü olanı arama, güçsüz üzerinde baskı uygulama eğilimi gözleniyor. Kuşkusuz, özlenen ilişkilerin uzak bile olsa gelecekte inşa edilebileceğini vaad eden filmler de yok değil. Bu vaad, çeşit çeşit beklentilere, farklı söylemlere, yeni tasarımlara kucak açacak bir Türk sineması beklentisiyle aynı noktada birleşiyor.

BİLİNMEK İSTENMEYEN BİR ÖYKÜ:
Türk Filmlerinde Kadın ve Demokrasi İlişkisi

Eser Köker(*)

I. BAŞLANGIÇ

Bu yazının içinde yer alacağı ortak çalışmanın genel başlığının "Türk Sinemasında Demokrasi" olması, kadın, sinema ve demokrasi arasında kurulan ilişkilere bir değinme yapmayı zorunlu kılmaktadır. Türk sinemasında kadın ve demokrasi ilişkisi, öncelikle sinemanın iç işleyiş ilişkileri içinde kurulmalıdır. Sinema kendi iç işleyişi ve kendine özgü pratikleri olan bir faaliyet olarak kendisini ortaya çıkardığı için, bu ilişki ağı içinde demokratik yönelimler ile kadın arasındaki bağlantının öncelikle kurulması gerekir. Bu gerekirlik özellikle şu sorularla örülebilir: Kapitalist ve ataerkil bir toplumda, mevcut üretim ilişkileri içinde bir üretim faaliyetini gerçekleştiren sinema, bu faaliyeti yerine getirirken geliştirdiği ilkelerde eşitlikçi ilişkileri ne şekilde içselleştirmiş, belirli tarihsel anlarda bu ilkeler nasıl uygulanmış ve kadınların bakış açısı bu ilkelerde nasıl yansımıştır? Bunun ötesinde, sinemaya özgü pratiklerde, eşitsiz hiyeraşik ilişkilerin uygulama alanı ve bunların içselleştirildiği zihniyet örüntüleri kendini hangi kurallar ve ortak anlayışlar halinde gösterir? Bu kural ve anlayış ortaklıklarında, yalnızca erkeklerarası bir düşünüş ve uygulama mı egemendir? Yoksa, kadınların kural koyma ve anlayış geliştirme pratiklerinde belirgin bir özerklik söz konusu mudur? Türk sinemasında "kadın temsiliyeti"nin zaman içinde değişimi nasıl gerçekleşmiştir? Tüm bu soruları oluşturmamızı olanaklı kılan genel bir belirleme vardır. Bu belirleme, kadınların, sinemada çalışmaya erkeklere göre daha geç bir zamanda girmeleri ve yalnızca bazı sinemasal mes-

(*) Yrd. Doç. Dr., Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi

lekleri yürütmekle ilgili bir pratiği kazanmış olmaları, erkek egemen bir toplumda zihniyet örüntülerini kurma girişimlerinin, öncelikle erkeklerarası bir kabulle şekillendirildiği ve bunların kadınları baskı/belirlenim altında tutmaya yönelik bir projelendirmenin ürünü olduğudur. Bu baskı ve belirlenim altında tutma girişimi, mesleki faaliyet içinden doğru harekete geçer, eşitsiz ilişki öncelikle ürün yaratım sürecinde şekillenir. Dolayısıyla da sinemadaki eşitsiz ilişkilerin, kadınların aleyhine işleyen mekanizmaları, kadın düşünüş ve eylemlerini kapsamayan iç pratiklerin ifade bulması, sinema, kadın ve demokrasi ilişkisinin açığa çıkmasında birinci düzeyde önem taşımaktadır. Bu ilişki içinde, vurgulanması gereken diğer bir açıklama düzeyi de sinema çalışanlarının (profesyonellerinin) ve bu arada da özellikle kadın sinema çalışanlarının dünyayı anlamlandırma tarzlarının ortaya konulmasıdır. Sinema çalışanlarının yaşadıkları tarihsel ve toplumsal konumda dünyayı kabulleniş ve değiştirme çabalarının ifade bulması, demokratik bir işleyiş ve ilişki ağı için vazgeçilmez bir önem taşıdığından Türk sinemasında kadın, demokrasi ve sinema ilişkisini anlamlandırmaya yönelik bir çaba, zorunlu olarak Türk sinemasında çalışan tüm insanların dünyaya bakış tarzlarının sergilenmesi ile içiçe götürülmek zorundadır. Ancak Türk sinemasında kadın-demokrasi ilişkisinin bu düzeylerde kurulmaya çalışılması, bu ortak çalışmanın ilgisinin dışında tutulmuştur. Bu dışında tutmanın tek nedeni, bu düzeyleri anlamlandırmaya yetecek bilgi birikiminin olmamasıdır. Bu birikim ancak yeni araştırma kaynaklarının sunacağı bilgilerin temininden sonra mümkün olabilecektir. Bu nedenle Türk sinemasının ürünü olarak kabul ettiğimiz filmlerde kurulan kadın öyküleri aracılığı ile eşit katılım ve imkânlar dünyası olan demokrasinin kadınları ne denli kapsadığı; eşitlikçi, özgürlükçü ve dayanışmaya dayalı bir demokrasinin kadınlarca nasıl kurulacağına ilişkin bir potansiyele sahip olup olmadığı açıklanmaya çalışılacaktır.

Türk filmlerindeki kadın öykülerini ön plana çıkarmanın diğer bir nedeni de, bu öyküleri seyreden ka-

dınlar için bu filmlerin varlığının taşıdığı önemdir. Filmler, elbette onları üretenlerden bağımsız olarak, izleyenler tarafından da anlamlandırılır. Filmleri izleyen kadınlar, filmlerde öyküleri kurulan kadınlar aracılığıyla birbirlerine seslenmekte ve onların diliyle birbirleriyle konuşmakta, bu öykülerin kahramanları aracığıyla yaşamlarındaki belirsizlikleri ifade etmeye çalışmaktadırlar. Bir bakış, bir meydan okuyuş, bir giysi, bir oturuş ile simgelenen ifadeler, filmler aracılığıyla kadınların yaşamında önemli yer tutmaktadır. İşte tam da bu nedenle, Türk filmlerinde öyküleri anlatılan kadınlara biçilen ifadeler, aynı anda kadınlara yönelik egemen kabuller olduğu ve kimi zaman onlar tarafından paylaşıldığı için de önemlidir. Bu paylaşma, Türk filmlerini vareden bir nedene dönüşmektedir. Zira, bilindiği gibi Türk sinemasının en çok film ürettiği ve en çok film seyredilen dönemi, kadınların bu filmleri izlediği 1960'lar ile 1970'lerin ortalarına rastlamaktadır. Bu dönemde filme sahip çıkan ve onu izleyen kadınlara ve 1980 sonrasında canlandırılmaya çalışılan "kadın filmleri" ile yeniden kadın seyirciyi arama zorunluluğuna giren filmlere gönderme yaparak, sinemanın Türkiye'de biraz daha çok kadınlara yönelik bir sanat türü olduğu bile söylenebilir. Kadınlarca dolaylı bir yoldan da olsa varedilen film anlatılarının kadınlara sunduğu dünyanın irdelenmesi, bu dünyaya kadınların katılımı açısından önem taşımaktadır. Bu yönelim, çalışmaya konu olan filmlerin seçiminde de etkili olmuş ve kıstaslardan biri olan en çok seyredilme özelliğine ağırlık verilmiştir.

Kadınlarla demokrasinin ilişkisi sorunlu bir ilişkidir. Daha doğru bir ifadeyle kadınlar, demokrasiye ulaşmak için mücadele eden taraf olma kimlikleriyle modern demokratik mücadele geleneğinin kurucularından olmalarına karşın, varolan demokratik düşünce ve toplumsal yapılarda en çok zarar görenler arasında da yer alıyorlar. Kadınların demokratik toplum tahayyülleri ve örgütlenmelerindeki mevcut durum, kurduğu adaletli barışçı dünyasını kıskanan tanrılar tarafından cezalandırılan Sisyphos'un çilesine benzer. Sisyphos kayayı

dik dağın tepesine yuvarlaya yuvarlaya çıkarmaya mahkum edilmiştir ve onu tam zirveye ulaştırdığı anda kaya yeniden eteklere doğru yuvarlanır, yuvarlanır, sonsuza dek bu çaba sürer gider. Bu çaba hem muhalif kimliğin oluşmasının adı ve hem de demokrasi denilen kurulu yapı ancak mücadelelerle varolabildiğinden, kadınlar umarsız bir çabanın öznesi olma durumlarını, yani "demokrasi nimetleri kimin için" sorusunu 19. yüzyılın başından itibaren Batı dünyasında güçlü bir biçimde sormaya başlayarak sergilediler. "Demokrasi neden kadınlar lehine işlemiyor" sorusu yalnızca 18. yüzyılda biçimlenen Batı dünyası içinde değil, adına Antik Çağ ya da Atina demokrasisi dediğimiz ilk demokrasi deneyiminde de geçerliydi: kadınlar yurttaş sayılmıyorlardı. İlişkinin kaderi Aristoteles'çe belirlenmişti: toplumda maddi ihtiyaçların karşılanmasında kullanılanlar, yalnızca emeklerini toplumun hizmetine sunanlar yani köleler ve kadınlar, değersiz bir toplumsal faaliyette bulunmaktaydı. Değerli ve yurttaşı yurttaş yapan faaliyet, söz ve kararın üretilmesine katkıda bulunmaktı. Bu nedenle "doğal yapıları" gereği ev içinde çocuk bakımı ve iaşe temini işleri ile uğraşan kadınlar, toplumun ortak iyisi ve refahı adına yurttaşlık faaliyetlerinden uzak tutulmalıydı. 18. yüzyıldan itibaren örgütlenen toplumsal sistemde, insanın maddi ihtiyaçlarının karşılanması, Eski Yunan'da olduğu gibi, değersiz bir faaliyet olmaktan çıkıp, toplumsal yaşamdaki faaliyet türleri içinde birinci sırayı aldı ama, bu kez de iş yeri ile ev birbirinden ayrılmış, kadınlarla ev arasındaki ilişki kuvvetlendirilmiş, kadının yeri özel alan olarak tayin edilmiş ve erkeğin mülkü sayılmıştı. Bir yandan kadının ancak "zaruret halinde çalışması gerektiği" üzerinde durulurken, diğer yandan kadınların başkalarını düşünen varlıklar oldukları ve doğal yapıları nedeniyle "benim" diyemeyecekleri için adil olamayacakları, toplumsal iyiye kendi adlarına katılamayacakları vurgulandı. Jean-Jacques Rousseau, kadının, çocuklarını önce düşünmesinden yola çıkarak onlarda adalet duygusunun gelişkin olamayacağını varsaymıştı. John Locke, kadınların itaat etmek için doğduklarını ve kocalarına boyun

eğmeye gönüllü, bağımlı kişiler olduklarını söyleyerek yurttaş olmayacaklarını belirtmişti. Ancak, tüm insanların, bu arada kadınların da, doğuştan vazgeçilemez ve devredilemez haklara sahip oldukları da bir kez kabul edilmişti. Bununla birlikte kadınların, tıpkı işçiler gibi siyasal pratiklere ya da karar alma işlemlerine katılmasında, yani yurttaş olma hallerinde, liberal kuramcılara göre bir engel daha vardı: Ancak "bağımsız akıl yürütme yetisi"ne sahip olanlar aktif yurttaş olabilirlerdi. Benjamin Constant'a göre çocuklar ebeyvenlerinin, karılar kocalarının, işçiler işverenlerinin akıl yürütme biçimlerine toplumsal konumları gereği bağımlıydılar. Böylelikle de onlar, kendi rızaları ya da oyları olmaksızın pasif yurttaşlar olarak kabul edilip, siyasal haklardan yoksun bırakılabilirlerdi. Liberal öğretiye rağmen kadınlar, liberallerin kurdukları, yanlızca temsili hükümet ve onun işleyişini temel alan ve buna bağlı olarak hukuksal statüler içinde belirlenen "demokrasi"yi tahrip edip, bugünün modern demokrasilerini Sisyphos'vari bir çabayla oluşturdular. Yalnızca medeni hak veya siyasal hak mücadelesi ile yetinmeyip, sosyal ve ekonomik hak kazanma mücadelelerinin öznelerinden biri olmakla, aynı zamanda "eşit katılım yeterli değildir" mottosu eşliğinde gündelik hayat ile kültürel fikir ve pratiklerin kadınlar aleyhinde işleyen yapılarını açığa çıkardılar. Fakat, yine de parlamentolar, mahkemeler, siyasi partiler, asker ve polis teşkilatları, üniversiteler, sendikalar, okullar, iletişim araçları, sinema ve tiyatrolar hâlâ ve hâlâ kadınların "yedek oyuncu" olabildikleri yerlerdir. Tüm bunlara karşın yine de demokrasi, bugün kadınlar için bir siyasal tercih haline gelecekse bu, kadınların iyilerinin kadınların ilgi ve iradeleriyle ortaya çıkmasına olanak tanıyan bir yapıya kavuşulduğunda mümkün olabilecektir. Bir önceki cümle ile söylemeye çalıştığım, yaşadığımız modern dünyada eşitlik, özgürlük ve dayanışma evrenlerini kurma girişimi olarak kabul edilen demokratik geleneğin köklü bir biçimde varedilebilmesi için kadınların eşit hak ve özgürlüklerinin teslim edilmesi gerektiği ve kadınların ortak bir kimlikte buluşmasının bir ön şart olarak durduğudur.

Türk filmlerinde kadınları da kapsayan demokratik ilişkilerin nasıl söz ve anlatıya kavuşabildiğini konu alan bu yazı, yukarıda anılan ön şartların filmlerde nasıl anlatım bulduğu üzerinde yoğunlaşacaktır. Dolayısıyla da filmlerde kadın hak ve özgürlüklerinin karşılık görmesi anlamıyla, kadının iradi beyanlarının nasıl ifadelendirildiği ve kadınlar arasındaki ilişkilerde dayanışma ve kardeşlik biçimlerinin nasıl konu edildiği vurgulanarak, demokratik bir dünya tasarımı açısından Türk filmlerinin nerede durduğu anlatılmaya çalışılacaktır.

1958-1990 yılları arasında yapılan Türk filmlerinde kadınları konu alan anlatının nasıl kurulduğu elbette ki bu dönemlere ait, toplumda egemen kabul edilişlerin etkisindedir. Ancak film öykülendirilmesinde, bu egemen kabul edilişleri nasıl eleştirdikleri ya da ne şekilde içselleştirdikleri sinemanın özgün dilinin kurulması açısından önemlidir. Genel çizgileriyle vurgulamak gerekirse, 1960 sonrasından 1980 yılına kadar geçen sürede Türkiye'de demokrasinin bir değer sistemi olarak kabul edilişinin önemli bir aşama geçirdiğini söylemek mümkündür. Temel hak ve özgürlüklere dayalı liberal bir anayasa yerine, sosyal ve ekonomik haklara yaptığı vurguyla sosyal devlet anlayışını kuran bir anayasa çerçevesinde toplumsal örgütlenme mevcut kapitalist sistem içinde yenilenmiştir. 1980 sonrasında yapılan, temel hak ve özgürlüklere sınırlamalar getiren değişikliklere rağmen Türkiye'de demokratik hak ve özgürlüklerin yasal bir düzeyde genel kabul gördüğü söylenebilir. Özellikle 1960 ve 1980 sonrasında, askeri darbelerin ardından, demokratik mücadele geleneğinin önemi üzerine getirilen tartışmaların sonucunda, Türkiye'de demokrasinin, radikal muhalifleri dışarda bırakacak bir siyasal tercih olma niteliği belirginleşmiştir. Bir siyasal tercih olarak demokrasinin üstünlüğü vurgulanırken, demokratik yaşam biçiminin kabullenilişi üzerindeki örtünün giderek kalınlaştığı gözükmektedir. Kadınları da kapsayan bir demokrasi yöneliminin toplumsal ilişkilerde kurulamadığına ilişkin temel saptama, hem Türkiye'de

kadınları dışta bırakan bir demokrasi tercihinin gücünü kültürel pratiklerimize dayalı olarak sürdürdüğünü, hem de bu tercihin eleştirisi için kültürel pratiklerimizi yeniden anlamlandırmamız gerektiğini ortaya koymaktadır. Söz konusu zaman dilimi içerisinde, Türk filmlerinin anlatı tarzına bakıldığında, kadınları da içine alan, temel hak ve özgürlüklerin kabulüne dayalı, eşit hak ve imkan sağlayan bir demokrasi anlayışının toplumsal dolaşım ağı içinde yer bulması bile, tam engellenmiş olmasa da, zedelenmiş görünmektedir! Filmlerdeki anlatının, kadınların irade beyanlarını ve temel kişilik haklarını yok sayan egemen ifade tarzına karşın; kadınların ya eleştirilmek için işlenen konumları(ndan) ya da filmin ana öyküsünde saklı, keşfedilmesi gerekli yan öykülerinde beliren örtük ilişkiler aracılığıyla kadın bireye ve kadınlararası ilişkiye ulaşılabilmektedir.

II. TÜRK FİLMLERİNDE KADIN ÖYKÜLERİ

Modern dünyada öykülendirmenin farklılaşan tiplere gönderme yaparak kurulduğu genel kabul görse de, bu öykülendirmelerde, hayatın sonsuz çeşitliliğinden türetilen bir öykü kurma girişimine pek de rastlanmaz. Filmin anlatısının dayandığı öykülendirme, egemenlik ilişkilerinin gölgesindeki tercihlerle yeknesaklaştırılır. Modern patriyarkal toplumların filmsel öykülendirme tarzlarının içinde, kadın kimliklerini bağımlı, doğal, farklılaşmamış olarak sunma alışkanlığı hakimdir. Oysa modern demokrasilerin ayırdedici özelliği, farklılaşmış bireylerin söz, düşünce, istek ve arzularının toplum içinde birbiri ile karşılaşmasına olanak tanıması, bu bireyleri birbirleri için anlaşılır kılmasıdır. Çıkar ve ilgileri farklılaşan bireylerin varlığının kabulü, demokrasinin ön gereklerinden biri olmaktadır. Dolayısıyla burada, son yirmibeş yıl boyunca toplumda kadınların farkı ilgi ve çıkarlarında büyük bir değişim yaşandığı göz önünde tutularak, Türk filmlerinde bu farklılaşmanın nasıl karşılık bulduğuna bakılmak istenmiştir. Bu filmlerde, farklı kişilik özellikleri taşıyan, çıkar ve ilgilerini gündelik hayatlarında farklı bir biçimde gerçekleştiren, farklı siyasal

tercihleri olan, geçmişini yeniden kuran, geleceğine ilişkin tasarımları bulunan kadın kişilerin çoklaşmasına paralel bir biçimde, onların öyküleriyle karşılaşılması beklenmektedir. Bu farklılaşmanın en belirgin biçimde, değişik toplumsal uğraş ve meslekleri sürdüren kadınların öykülerinin anlatısında ortaya çıkabileceğinden hareketle incelenen filmlerde kadınlarla meslekleri arasındaki ilişki irdelenmeye çalışılacaktır..

Modern dünya tasarımında iş, toplumsal faliyetlerimizde önemli bir yer tutmaktadır. Kadınların iş ile kurdukları ilişki ve farklılaşan iş ve mesleklerine ilişkin öyküleri, kadın kişinin ortaya konulmasında önemli bir rol oynar düşüncesiyle, incelediğim Türk filmlerinde kadınların hangi iş ve meslekleri sürdürdükleri ve bu ilişkiyi nasıl ifadelendirdiklerine ilişkin anlatı tarzına öncelik vermeye çalıştım.

İncelediğim filmlerde kadınların en temel işleri, ev ile sınırlandırılmıştır. Ev dışında iş yaşamında kadınlar; terzi, tele-kız, fahişe, dansöz, şarkıcı, işçi, hizmetçi, hademe, doktor, gazeteci, aşçı, ebe, banka memuresi, öğrenci, öğretmen, polis, manken ve memur olarak görünmektedir. Bu meslek dökümünde, filmlerdeki baş ve yardımcı oyuncuların çizdikleri karakterler esas alınmıştır. Film boyunca gözüken rol dağılımında önemi olmayan bir kaç mesleği daha anmak gerekirse, sekreter ve hostesler de listeye eklenebilir. Yukarıda anılan meslek dağılımına, konu edilme sıklıklarını da dikkate alarak baktığımızda, kadın meslekleri olarak kabul edilen mesleklerin ağırlık taşıdığı görülmektedir. Bir kaç istisna dışında, kadınların çalışma yaşamları *uzmanlık gerektiren alanlara* yönelik değildir. Dolasıyla, kadınların meslekleriyle kurdukları ilişki zayıflatılmakta meslek daha kolayca ikincil plana itilmektedir. Bu bağlamda şu bilgiyi anmadan da geçemeyeceğim; Türkiye'de kadınların eğitim kurumlarından yararlanmaları önündeki engeller, 1990'lı yıllarda hâlâ duruyorsa da özelikle uzmanlık gerektiren meslekler ve onların eğitimini veren üniversite ve yüksek okullardaki kadınların sayısı hayli yüksektir. Uzmanlık gerektiren meslekleri sürdüren kadınların hayli çok ol-

masına karşın filmlerde bunun karşılık bulmaması da, film öykülerinin egemen kabullere yaslanmış olduğu yolundaki saptamayı kuvvetlendirir niteliktedir. Ayrıca çalışmanın ancak ekonomik zaruret karşısında kabul edilebilecek bir eylem olarak görülmesi de, mesleklerin kadınların yaşamlarında tuttuğu yerin ikincil kalmasını kolaylaştırmaktadır: Eve ekmek getirmeyen kocası yüzünden çalışmak isteyen *Bir Yudum Sevgi*'nin Aygül'ünü, dört çocukla dul kalıp onlara bakmak yükümlülüğünde olduğu için hizmetçilik yapan *Sultan*'ı, daha iyi giyinmek, daha çok satın almak için fahişelik yapmak durumunda gösterilen *Kayıp Kızlar* ve *Beyaz Ölüm*'ün Zehra ve Emel'ini kişileştiren filmler, çalışma ile ekonomik zaruret arasında doğrudan bir bağ kurarlar. Özellikle sahne ve gösteri sanatçısı kadın tiplemesi, incelediğimiz filmlerde önemli bir ağırlık oluşturmaktadır. Ev içinde çalışan kadınlardan sonra, ikinci sırayı alan fuhuş, sahne ve gösteri alanında çalışan kadın tiplemeleri aracılığıyla, kadının kabullenişindeki temel ikilik dayatılmak istenmiş gibi gözükmektedir. "Ya ana-ya fahişe" imgesi, kadınlara ilişkin egemen kavrayış tarzında sürekli işlenen bir tema olarak, mesleklerin yeniden kurulma ve kurgulanma sürecine müdahale etmektedir. Ayrıca, bu meslekleri sürdüren kadınlar aracılığıyla kadına sunulan ideal iyi hayat, bir kere daha dile getirilme fırsatı bulmaktadır: *Vesikalı Yarim*'de Halil'e aşık olan Sabiha, ancak Halil için yemekler hazırladığında "evinin *ev* olduğunu", kendini ev kadını gibi hissettiğinde söyler. Baş etmek zorunda olduğu, Halil'in ailesidir, baş etme biçimi de, ev kadınlığını seçmesi ve konsomatristlikten vazgeçmesi üzerine kurulur. *Ev kadınlığı* aracılığıyla kadınlara sunulan *iyi hayat tasarımı*, bir çok filmi kesen ortak yönelimdir. *Bir Demet Menekşe, Kayıp Kızlar, Batsın Bu Dünya* ile örneklenebilecek olan bu yönelim, kadının mutluluğu ile ev kadınlığı arasında doğrudan bir ilişki kurar. Ev kadınlığının bir ideal olarak sunulmasına karşılık, ev kadınlarının hayatı bir ikilikle birlikte gösterilmiştir. Yoksul ev kadınları ev işleri ve çocuk bakımıyla boğulup aksileşirken -yalnız *Çıplak Vatandaş*'taki eş, ev işleri ve

çocuk bakımı gereklerinden ezilmeyen güleryüzlü bir eş olarak resmedilmiştir- zengin ev kadınları da ev işleri ile ilgilerini kesmiş ve çocuklarının bakım sorumluluklarını almayan, hizmetçilere emreden, yine de bunalım içindeki kadınlar olarak tanımlanmışlardır. Ev içindeki işlerden biri de hizmetçiliktir. *Sultan* ve *Av Zamanı*'nın iki hizmetçi kadını birbirbirine zıt karakterde canlandırılmıştır. *Av Zamanı*'nın hizmetçisi Zühre, patronu erkekten gelen her türlü davranışı "beğenen" ve onun her türlü hizmetini karşılayan kadın olarak anlatılırken, Sultan patronu kadına "hizmetçi isek köle değiliz" diyecek kadar haklarının farkındadır. Her ne kadar Sultan köle olmadıklarının altını çizse de incediğimiz filmlerde kadınlar çeşitli biçimlerde ayak yıkayarak *(Çark)* bir teşekkür bile beklemeden yasemin taşıyarak *(Av Zamanı)* hizmet etmektedirler.

Kadınların mesleklerini seçme kararları ve bu meslekleri yaşamlarında odak noktalardan biri olarak tanımlama girişimleri, izlenen filmler içinde sık rastlanan bir tema değildir. *Şafak Bekçileri, Gece Dansı Tutsakları, Çark, Kadının Adı Yok, Sultan, Bir Yudum Sevgi, Derman, Su da Yanar, İkili Oyunlar* dışındaki filmlerde kadınlar, mesleklerini seçme ve sürdürme biçimleri ile ilgili kişisel sorunlarını dile getirmezler. Bazı filmlerde meslek seçme kararı ve sürdürme biçimi, inandırıcı olmayan öyküler eşliğinde boğulmuştur. *Kayıp Kızlar*'da, varlıklı bir ailenin ilgisizlik nedeniyle bunalım içindeki kızı Lâle -ki, İngilizce, Fransızca ayrıca da steno ve daktilo bilmektedir- ailesinden ayrılıp iş ararken, birlikte kaldığı arkadaşından gelen şu belirlemeyi sorgulamadan ya da herhangi bir iş aramayı denemeden kabul ediverir: "İşe girip de ne yapacaksın, üç kuruş için, patron asılacak, sen de benim gibi güzelliğini kullan.", *Akasyalar Açarken*'de burs kazanıp İtalya'da güzel sanatlar eğitimi görmeye hak kazanan ve bunun sevincini, kadının erkek karşısındaki zaferi olarak tanımlayan kadın karakterin, İtalya'da mesleği ile herhangi bir ilgi içinde olduğunu filmden okuyamayız. Çünkü İtalya'da bir Türk gencine aşık olmuştur. Kadınların meslek seçimlerinde karar vermenin kendilerine

bırakılmadığına ilişkin örnek film, *Şafak Bekçileri*'dir. *Şafak Bekçileri*'nde ağanın kolejde okuyan kızı, sevdiği adama " Biz bu dünyayı düzeltecek değiliz" diye ısrar eder. Sevdiği hava subayının "kaçamayacağımız görevlerimiz var; bu millet bizden görev bekliyor" diyerek kadını öğretmenlik yapması için zorlaması karşısında kadın, sevdiğini kaybetmemek için öğretmen olmaya karar verir.

Derman'da mesleği adına doğa ile mücadele etmeye kararlı bir ebenin mesleğini sürdürme biçimi de ilgi çekicidir. Karlarla boğuşup, uzak illerde mesleğini sürdürme kararlılığında olmasına karşın, kaldığı evdeki gebe kadınla kurduğu ilişki, filmin ana ekseninde yer almaz. Misafir olduğu evin gebe gelini ile bu uzun misafirlik süresinde mesleği aracılığıyla hiç ilişki kurmaz. Ancak evden ayrıldıktan sonra, diğerleri gibi kontrole gelen gebe kadını muayene eder. İki kadın arasındaki ilişki ancak "koca" ile kurulur. *Çark*'ta ekonomik zaruretten ötürü iş arayıp da polislik mesleğini seçen kadında da, bu mesleği seçme nedenine, hangi ilişkilerden yararlanarak bu mesleğe girdiğine ya da bu mesleği hep mi istediğine dair herhangi önceliğe rastlanmaz. Filmin ana öyküsünde bu seçimin, karşı karşıya bırakılan iki taraf olan işçi-polis ayrımını güçlendirmek amacıyla kurgulandığı görülmektedir. *İkili Oyunlar*'da Nur, kocasına daha iyi çalışma imkanları hazırlamak için, tekelci sermayenin bir aracı kurumu olarak tanımlanan bankada çalışmaya razı olmakla, kaybettiklerini betimler, çalışmaktan duyduğu hoşnutsuzluğu dile getirir. "Çalışan kadının ekonomik bağımsızlığının palavra" olduğu, "çalışmak istemiyorum" deyişinin nedenlerini, bankadaki çalışma ortamına, iş arkadaşı kadınların hayatla kurduğu ilişkiye -ki bu ilişki seks, pet, menapoz arasına tıkıştırılmıştır- bağlayarak açıklar. *Çark* ve *İkili Oyunlar*'da kadınların meslekleri onların seçimleri ile ilişkili olmaktan çok, bir seçimsizlik durumu ile ilişkilendirilmiştir.

Gece Dansı Tutsakları kadınların mesleklerini yaşamlarında bir odak noktası halinde tutmaları açısını seyirciye iletmede aykırı bir örnektir. Gazeteci olarak çalışmanın getirdiği engellemelerle karşılaşan yazar bir

kadının yazma sürecindeki zorlukları, kişilik bölünmeleri filmin öyküsünde önemli bir yer tutmaktadır. Bu temanın filmin öyküsü içine sokulmasında yönetmen ve senaristin kadın oluşunun etkisi olabileceği gibi, bu sorunun dile getirilmesinde 1980 sonrasında artan ifade etme biçimlerinin bir katkısı olduğu açıktır.

Filmlerde kadınların mesleki yönelimlerinin incelenmesi, yalnızca farklı ilgi ve isteklerin hayata geçirilme biçimlerini yakalayabilmek içindi. Genel olarak, incelediğimiz Türk filmlerinde kadınların farklı çıkar, ilgi ve istekleri ile mesleki pratikleri arasında bir ilişkinin kurulmadığını söylemek mümkün gözükmektedir. Kadınların, ailenin çıkarları için çalışmaları, bu kadınların "iyi hayat" tercihleri için bir basamak olarak değil, bir zorunluluk hali olarak görüntülendirilmiştir. Buradan hareketle söylemek istediğim, film anlatılarında kadınların kendi çıkarlarını koruyan bireyler olarak kabul görmediğidir.

İncelenen filmlerde kadınlar kendi çıkarlarını koruyan bireyler olarak kurulmadığı gibi, kadınlara eşit imkan tanınmasının gerekliliği de teslim edilmez. Bu durumu açıklayabilmek için kadınlar ve eğitim görme arasındaki ilişkiye bakılacaktır:

Filmlerde kadının okuma isteği nadiren karşılık bulur. *Kadının Adı Yok*'ta babanın kızın okuma isteğini şiddetle reddedişi, *Şafak Bekçileri*'nde filmin olumsuz karakterine söyletilen "kızların okumasına gerek yoktur" fetvası, kadınlara eşit eğitim imkanı tanımayan bir düzene eleştiri olarak ele alınabilir. Bu iki filme kızını okutmak isteyen ailenin yer aldığı *Umut*'u ve *Bir Türk'e Gönül Verdim*'i de ekleyebiliriz: Almanya'dan dönen İsmail Usta, geç saatlere kadar çalışan kızına; "Oku da anan gibi cahil olma" diyerek, onun hakkını teslim eder. Ancak her iki filmde de kızın eğitim görmesi onların bireysel isteklerinden ziyade ailenin sınıf atlama isteği ile moderleşmenin getirdiği değerlerin kabulünü simgelemek için kullanılmıştır.

Demokratik ilişkiler, ancak eşit haklara sahip bi-

reylerin kendi ilgi ve çıkarlarını, kendilerinin tercih ettikleri biçimde gerçekleştirmeleri ile kurulur. Bireylerin birbirlerine olan sorumlulukları, kendilerini doğrudan ifade etmelerindeki cesaret, diğerlerini anlamak için hoşgörü göstermeleri üzerinde temellenir. Birey olarak kişinin kendi çıkar ve ilgilerini gerçekleştirmek üzere diğerleriyle iletişimi, onu topluluğunun üyesi kılar. Bu saptama uyarınca, demokratik ilişkiler tahayyülüne ancak kadınların hak sahibi bireyler ve açık irade beyanları geçerli kişiler olarak kabul edilmeleri koşuluyla geçilebilir. Bu ilişkilerin yaşandığı modern bir demokrasi ortamına bugün somut örnekler vermek zordur. Dünyanın pek çok demokrasisinde, kadının hak sahibi eşit birey olarak kabul gördüğü söylenemez. Yalnızca bir tek örnek vermek gerekirse, Batı demokrasilerinde de tecavüze uğrayan kadınların açıklamaları polis ve adli yetkililer tarafından yeterince dikkate alınmayarak geçerli addedilmez.

Kadın Hareketinin, eşit hak sahibi kadın bireyin yeniden kurulması ile demokrasinin nitelik değiştireceğine ilişkin tesbitinden hareketle ifade edilirse, modern demokrasinin yeniden kurulma çabası, eşit hak sahibi bireyleri ve bu bireylerin ortak kimlik oluşturma girişimini kapsamaktadır. Bu nedenle, incelediğimiz Türk filmlerinin kadınların eşit hak sahibi bireyler olarak kabülü doğrultusunda hangi eğilimleri içinde barındırdığını tesbit etmek, bu oluşmakta olan demokrasi geleneği için öncelikli önem taşımaktadır.

III- ALIP BAŞINI GİTMEK VEYA YENİYİ SEÇİŞ

İncelediğimiz Türk filmlerinde kadınların hak sahibi bireyler olarak nasıl kurulduğunu örneklendirmek için, kadınların dilediklerince istedikleri yere yerleşme yönündeki taleplerinin nasıl örüldüğüne baktım. Filmler boyunca kadınların bulundukları ortamın dışına çıkma istekleri, bazen "zorunluluk"a, bazen de "yeni bir hayatı istemek" başlığında toplayabileceğimiz keyfi taleplere bağlı olarak vurgulanır. Kent değiştirme, ortam değiştirmenin en sıklıkla karşılaşılan şeklidir. Özellikle genç

kadınların yoksulluktan, aile baskısından kurtulup daha serbest yaşamak doğrultusundaki istekleri, *Kayıp Kızlar*'da olduğu gibi "bir toplumsal sorun" olarak isimlendirilerek, evlerinden kaçan genç kadınların her türlü tehlikeye açık kent ortamında bedenlerini sömüren bir ağ içine düştüklerinin hikayesi olarak anlatılır. *Kent*, kadınlar için onları sömüren bir *kötülükler ortamı* olarak görüntülenir. Kent yalnız genelevlerden, uyuşturucu satış merkezleri olan diskolardan, artist bürolarından, fuhuş işlerinin görüldüğü evlerden ve genç kadınları ailelerine teslim etmek ve bu arada uyuşturucu mafyasını yakalamakla görevli bir polisten ibarettir. Film, ergin olmayan genç kadınların "kötü yola" düşme hikayesini anlatırken, kadınların "ergin olmama" durumları üzerinde yoğunlaşır. Reşit sayılma yaşını hayli geride bırakan kadın kahramanlar da, bu "ergin olamama" halinden kendilerini kurtaramazlar. Belmondo Engin, köyünden gelen genç Zehra'ya, içeceğine ilâç koyup tecavüz ederken, kentte yetişen, kolej mezunu, iki yabancı dilli, üst-orta sınıf kızı, üstelik reşit bir kadın olan Lâle'nin içkisine ilaç koyarak tecavüz eden bir mafya patronudur. Film boyunca kadınlar sürekli dövülür, tehdit edilir, tecavüze uğrar, öldürülürler. Polis, sık sık "evden kaçan kızlar" operasyonları düzenleyerek evden kaçan genç kadınlara sertlikle "sürü gibi" davranır, onları aşağılar: "Aklınızı başınıza alsaydınız." Polisin onur kırıcı davranışlarını film haklılaştırır. Çünkü öykü örgüsündeki kadınlar, sürekli yanlış yapanlar olarak tanımlanmaktadırlar. Adli kurumlar filmde yer almaz. Kentin adaletini mafya belirler. Kadınların iradesizliği ve karar alamama, kendini koruyamama, seçim yapamama hali üzerine inşa edilen suçun toplumda olduğu vurgusuna rağmen, filmde öyküleri anlatılan kadınlardır. İstemediği bir adamla evlenmek zorunda bırakıldığı için Almanya'dan İstanbul'a gelen, dans etmek isteği ile dolu Sevda'nın haklı başkaldırısı, babasını dövdürmesinin ardından gözü yaşlı adamın havaalanındaki çaresizliği içinde boğulur. Sinema yapmak ve dans etmek isteyen Sevda ve Zehra'nın filmde gösterilen sonu ölümdür. *Kayıp Kızlar*, kadınların istek ve

arzularına "toplum" adına bir meydan okuyuşun filmi olmasına karşın, kadınların "kente gelme" taleplerinin de filmidir.

Azap'ta çocuğunu tedavi ettirmek için kente gelmek zorunda kalan Elif'in öyküsü anlatılır. Kent, kadın için çaredir. İradesiyle bu çareye ulaşmak ister. Ancak kent, yukarıdaki anlatıda çizildiği gibi, bu kez içine hastahaneleri, hekimleri, sağlık tacirlerini de alarak genişler. Film boyunca kadının umudunu tüketme ortamı haline dönüşen bir kent görüntüsü ile karşılaşılır. Kadının tehdit altında bulunma hali bu filmde de vurgulanır. Kandırılır, dövülür, tecavüz edilir. Kadının çaresizliği veridir. Bu çaresizliği aşma istekleri cezalandırılır: Çocuk ölür. *Azap*'ta direnen, kentte kalmak için mücadele veren, çocuğuna çare arayan kadınların direnişinin, filmin ana kurgusuna rağmen, seyirciye ulaştığını söylemek de mümkündür. Tek başına bir kadının kötü erkekler dünyasında başına gelenler, erkeklere bir kere daha lanet okuma girişimini 1973 yılında salonlarda ve ıslak mendillerle sınırlayabilmeye yetmiştir. Ancak bu girişimin politik bir meydan okuyuşa dönüşme potansiyelini oluşturmada etkili bir rolünün olduğunu söylemek de mümkündür.

Çocuğunu tedavi ettirmek dışında, alıp başını gitmenin konu alındığı filmlerden biri olan *Bir Demet Menekşe*'de Nesrin, nişanlıdan ayrılmanın acısını bir başka ülkede tedavi etmek için annesinin yüzgörümlüğünü satarken tanıştığı Kenan'ın "güvercinler Almanya'da yok" demesiyle "güvercinli kentinde" kalır. Ancak, gitmek yeni bir hayata başlamak, kendini sınırlayan toplumsal etkinliklerden kurtulmak anlamındadır. Bununla birlikte, bu filmde gitme arzusu, gelinlik giyme arzusunun içinde eritilmiştir. Yapamama, karar verememe hali Nesrin'le bitiştirilmiştir. *Batsın Bu Dünya*'da Seher uğradığı tecavüz ve babasının bu olay karşısındaki tavrı karşısında alıp başını gitmek ve kendine başka bir yerde yeni bir hayat kurmak ister. Kimsesizliğini aşmanın bir yolu, yeni bir ortamda yaşamaktır. Filmde Seher'i bulunduğu yere bağlayan, Orhan'ın fedakarlığına cevap verme gereğini duymasıdır. Bir erkeğin korumasının açık ifadesi Nesrin gibi

Seher'i de bulunduğu yere bağlar. Kadının kararları filmin öyküsünde kısa bir aralık oluşturmaktan öteye gidemez.

Bir Türk'e Gönül Verdim'de Eva dilini bilmediği ülkeye gelme kararı vermesindeki yanlışlığı düzeltebilmek için müslüman ve Türk olma durumunda bırakılmıştır. Film, Eva'nın kendi iradesiyle Müslüman ve Türk olmayı seçimi üzerine kurulurken, bu seçime onu götüren şartlarda bir imkansızlık vardır: Çocuğunu kabul etmeyen, kendisini kandıran Türk eş; küçük bir kasabanın öğretmeni ile kiliseleri ziyareti -ki Eva hıristiyandır, dolasıyla orada ibadet etmesi bile düşünülebilirdi- karşısında "namusuma halel getirdin" diye tekme tokat dayak atan sevgili; sevgilinin, çocuğunun babası tarafından öldürülmesi. Bu şartlar altında Eva'nın ölümüne sebeb olduğu canın diyetini ödeyerek bu ülkede kaldığı bile söylenebilir. Kadının iradi kararlarının ancak bir cemaata ait olması durumunda hoşgörü ve sempati ile karşılanmakta olduğunu da bu film aracılığıyla okuyabiliriz.

Derman ve *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nde kadınlar, yaşadıkları ortamlardan ayrılarak yeni yerleşim yerlerine giderler. *Derman*'da kadının gitme nedeni mecburi hizmet, *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nde Aysel'in gitme nedeni gelecek günlerden umutsuzluk olarak gösterilmiş ve bu nedenler film metninde yalnızca anılmıştır. İncelenen filmlerde kadının kendi geçmişini yeniden kurduğu anlatım biçimleri ile bir kaç istisna dışında- *Kadının Adı Yok*, *İkili Oyunlar*- karşılaşılmamaktadır. Kadınların yalnızca bugünleri konu alınmakta, gelecek tasarımları da, geçmiş kurgulamaları gibi filmlerde yerini almamaktadır. Belirtmek istediğim bir başka nokta da, yukarıda anılan filmlerde alıp başını gitme isteği gösteren kadınların hemen hemen tümünün evli olmayan ya da dul kadınlar olduğudur. Evli kadınların bu doğrultudaki isteklerine hemen hiç yer verilmez. *İkili Oyunlar*'da evli kadının kaçma isteği kocası ile tatile çıkarak problemi çoğaltması şeklinde görüntülenmiştir. Evli kadınların bir başka ortamı değil bir başka erkeği seçmeleri bile sınırlı sayıdaki filmde öykülenir. *Bir Yudum Sevgi*'de Aygül kocasını terkedip başka bir erkeğe giderken geride kalan koca, iktidarsız, işsiz,

kumarbaz, yalancı; sevdiği adamın imam nikahlı karısı da büyülerle uğraşan bir çılgın olarak kurgulanmış, gidiş haklılaştırılmıştır. Bir başka örnekte ise, Mine'nin başka bir erkeği sevmesi de kocasının anlayışsızlığı ve kabalığı ile birlikte verilmiştir. Kocasının tam zıttı bir karakter olarak çizilen sevgiliye Mine'nin gidişi, erkekler arası bir ayrımla kuvvetlendirilmiştir. *Karartma Geceleri*'nde öğretmenin eşi başka bir erkeğe giderken "ihaneti" bir sırttan vurma olarak filmde karşılık bulur. Mustafa öğretmen kaçarken, İlhan Astsubay ile gazinoya giden Şükran'ı Mustafa öğretmen gibi affetmememiz için gerekli anlatısal düzenleme yapılmıştır.

Kadının seçiminin kabul görmemesi ve iradi beyanlarının karşılık bulmadığı bir ilişki tarzı, insanların birbirini anlamamasına dayalı bir iletişim tarzını dayatır. Bu tarzın içinde kaba güç egemendir. Dolasıyla bir insanın iradesine karşı ve onu baskı altında tutmak için girişilen şiddet eylemleri, bireylerarası ve kurumlararası ilişkilerde yaygındır. Demokrasi, rıza ve iknaya dayalı bir iletişim modelini esas alır. İletişimsel rasyonalite, konuşma ve sözün etkinlik alanının genişlemesi üzerine kurulur. Farklı çıkar ve ilgilere sahip bireylerin karşılıklı olarak birbirlerini anlama niyetiyle ve uzlaşmak için düşünce ve eylem üretmelerini kapsayan bu tür bir rasyonel ilişki kurma tarzı, modern demokrasi geleneğinin önemli yapı taşlarından birini oluşturur. "Şiddetten arınmış bir demokrasi" mücadelesi şiddeti dışarda bırakmak ve onu insan ihtiyaçları arasında kabul etmemek ön şartını kurmak zorundadır. Tüm çağdaş demokrasi deneyimlerinde, şiddetin baskı ve belirlenim altındaki gruplara yönelik olarak, giderek etkili bir uygulama kazandığı da bir gerçekliktir. Özellikle modern demokrasilerde kadınlar daha çok şiddete maruz kalan kesimlerin başında gelmektedir. Kadın hareketi, kadın bedenini kontrol altına almaya yönelik cinsel taciz/şiddet türlerinin yaygınlığına ve ev içinde uygulanan cinsel şiddete dikkat çekmiştir. Bu hareket kadınlara yönelik bu baskı türünün sürgitliğinin, demokratik mücadele geleneğini zedelediğini ortaya koymuştur. Bu bağlamda Türk filmlerinde kadınlara yönelik

şiddetin ifadelendirilme biçimine baktığımızda kadınlara yönelik şiddetin herhangi bir eleştiri filtresinden geçirilmeksizin görüntülendiğini söylemek mümkündür.

Kayıp Kızlar, *Beyaz Ölüm*, *Batsın Bu Dünya*, *Azap* filmlerinde kadınlara sürekli tecavüz edildiğine değinmiştim. *Kayıp Kızlar* ve *Beyaz Ölüm*'de kadının ergin olmama durumuyla ilişkili olarak sunulan tecavüz eylemlerinin yanında, *Batsın Bu Dünya*'da tecavüz olayı filmin odak noktasını oluşturur. Deniz kıyısındaki bir kasabada tarım işçisi olarak babasıyla birlikte yaşayan Seher'e, çalıştığı zeytinliklerin sahibinin oğlu ve onun arkadaşlarınca bir deniz motorunda tecavüz edilir. Tecavüz eden oğlanın babası ile tecavüz edilen kızın babası arasındaki konuşma bir ticari sözleşmeye uyar gibidir. Baba kızının namusuna karşılık, onun evlendirilmesi şartı ile birlikte, arazi ve para teklifini kabul eder. Seher, bu teklifi kabul eden babasına "Beni satmakla mı kurtuldu namusum? O itleri vurup benim de beynime bir kurşun sıkacaktın. Benim Allah'ımdan başka kimsem kalmadı" der. Kasabanın esnafı tecavüze uğrayan kadını taciz eder: "Sarhoş artıkları ne zamandan beri kız oluyor.", "Bahçenin tapusu senin, meyvesi başkasının, artıkçı.", "Bize yok mu?", "Bizim sıramız ne zaman", "Dile düşmüş kadınlar buraya gelecekse biz gelmeyelim". Yalnız kasabalının değil resmi makamların da tecavüze uğrayan kadına bakışı filmde görüntülenmiştir. Soruşturmayı yürüten savcı Seher'i azarlar ve daha çok babası ile konuşur, onun ifadesine resmi kayıtlarda yer yoktur. Seher tecavüzün rüyalarına girmesi ve kendisiyle zorla evlendirilen Orhan'a karşı duyduğu suçluluk duygularıyla intihara girişmesinden sonra, Orhan ona sahip çıkar. Bu sahip çıkma gösterisi ile birlikte kasabalı, onun ölümle yüzleşecek cesareti bulması karşısında Seher'i affeder. Kadınların ödediği bedeller açıktır. Ama Seher'in kendisini affetmesi filmde, Orhan'ın tecavüzcüyü öldürüp onu motorun direğine asması ile gerçekleşir. Seher, doğacak çocuğuyla konuşur: "Bebem, işte babanın düğün hediyesi, namusumun hediyesi."

Bu örneği oldukça ayrıntılı bir biçimde aktarmamızın

nedeni, egemen erkek değerlerinin film boyunca kadınlara yönelik tehdidin sürdürülmesine izin vermesi, kadınların egemen namus anlayışını içselleştirme biçimini göstermesidir. Aynı zamanda, film boyunca, denetlemeyen bir erkeklik gösterisinde bulunan "kötü erkeklerin" lanetlenmesi, iyi erkeklerin (Orhan ve Kadir Reis) namus anlayışını övmek içindir.

1980 sonrasındaki iki filmde, kadına karşı ev içi şiddet örneği olarak koca tarafından girişilen tecavüze yer verilir. *Su da Yanar* ve *Mine* filmlerinde karı-koca arasındaki ilişkinin bitimi bir tecavüz sahnesi ile verilmektedir.

Kadınların dayak yemediği film sayısı azınlıktadır. *Bir Demet Menekşe*, *Hababam Sınıfı*, *Av Zamanı*, *İkili Oyunlar*, *Sis*, *At*, *Sen Türkülerini Söyle*, *Zengin Mutfağı*, *Selamsız Bandosu*, *Davacı*, *Karartma Geceleri*, *Çıplak Vatandaş*, *Umutsuzlar* filmlerinde kadınlar, erkekler tarafından dövülmezler. Bu filmlerin önemli bir çoğunluğu 1980-sonrası siyasi mesajları ağır basan, erkek oyuncular üzerine kurulu filmlerdir. *Bir Demet Menekşe* ve *Hababam Sınıfı* bu filmlerin arasında yer almamaktadır. Hababam Sınıfının öyküsünün tamamen erkekler üzerine kurulduğu hatırda tutularak, yalnız *Bir Demet Menekşe*'de kadınların dövülmediğini söylemek mümkündür. *Bir Demet Menekşe*, *Hababam Sınıfı*'nın tersine kadınlar üzerine kurulu bir filmdir. Ancak *Bir Demet Menekşe*'de cinsel taciz mahallenin erkeklerinin laf atmaları ile örneklenir. Söz aracılığı ile hakaret ederek hayatını etkileme biçimine *Umutsuzlar*'da da rastlanır: kumarbaz kocasını filmin başkahramanı mafya babası Fırat'a şikayete gelen kadın; "Ramazan'ı bulun, beş bin lira verin bu karıyı boşasın, kızını da yatılı okula verin, olacaksa okumuş orospu olsun" sözleri ile karşılaşır. Kadının kocasından şikayet etmesinin cezası biçilmiştir. Kadınların şikayetini böylesi bir kararla karşılayan Fırat, sevgisini de yine şiddetle gösterir sevgilisine: "Resmini 467 gün kurşunladım yokluğunda 467 kurşun" Sevginin şiddetle birleşmesi diğer filmlerde olağanlaştırılmıştır: Karılar sürekli kocalarından dayak yerler. Kocalar mülkleri üzerinde her türlü tasaarruf hakkını kullanırlar da, aşık olanlar bu şiddeti

nasıl yaşarlar? *Sultan*'da aşıklar birbirlerini döverek aşklarını mahalleye kanıtlarlar. Ya da kocalar karılarını evde döverlerken, sevgililer aşklarını sokakta çamur içinde sevişme mi dayak atma mı belli olmayan bir biçimde dile getirirler. Bu, şiddetin olağanlaştırılmasının ötesine geçmektir.

IV- ÖFKENİN EVCİLLEŞTİRİLMESİ VEYA KADERİNİ KURMA

Kadının birey olarak kendini kurma girişimi; istek, ilgi ve çıkarlarını ifade etme biçimi ve kendilerine karşı dayatılan ilişki tarzlarını değiştirme biçimleriyle bağlantılıdır. Kadınların kendilerini baskı ve belirlenim altında tutan mekanizmalara karşı çıkışını ancak kişisel olan ile ilişkilendirdiğimizde kadının birey olarak duruşuna erişmek mümkün olabilecektir. Kişisel duruş, gündelik yaşantımızda cesur olma, basiret gösterme, hoşgörülü olma, adaletli davranma hallerinde ortaya çıkmaktadır. Bu erdemler demokrasinin ahlaki yörüngesini oluşturur. Bu değerler aracılığıyla birey, diğerlerine yöneldiğinde demokratik ilişkiler kurulabilir. Bu amaçla kadının bu tür karşı çıkışını konu alan filmlere eğileceğiz.

Vesikalı Yarim'de Sabiha güzelliğinin farkında olarak yaşadığı bir ortamda çalışırken asi davranışları ile karşımıza çıkar. Kiminle çıkacağına, kiminle gezeceğine kendisi karar verir. Birine bağlanmamakta direnir; Halil'le karşılaşıncaya dek. Halil'e yaşadığı yerin ona göre olmadığını söyleyecek, ilişkiye yerinde müdahale edecek kadar çıkarlarının farkında ve basiretli davranır. Bu zor ilişki, başına buyruk kadın aşık olduğunda kendinden feragat etmesiyle sonuçlanır. Yine de bu feragat etme biçimi, Halil'in gerçeği söylememesi karşısında duralar ve filmin sonuna kadar Sabiha kendisi ile Halil arasında gider, gelir. İlişki, Halil'in ailesini seçmesi karşısında, "Halil çocuklarını babalı büyütsün" diye kendinden ve Halil'den vazgeçerek son karede donar. Benzer biçimde, yaşama karşı direnç sağlama yolu olan *Sultan*'ın öfkesi ve

asiliği, cesareti, anlama çabası bir aşk öyküsüne dönüştürülür. *Bir Yudum Sevgi*'nin Aygül'ü de hırçın, düşündüğünü söyleyen, tıpkı Sultan gibi kendi hayatını çocuklarıyla birlikte kuran, evin geçimini üstlenen kadın iken, onun da devam eden öyküsü Cemal'e duyduğu aşk ile iletilir hale gelir. Her iki film de kadınların evliliği seçimi ile biter. Evliliğin içine sıkıştırılmış öfkeli tutumların kadının yeni bir evlilik tasavvuru ve ilişki kurma arayışına doğrudan engel olduğunu ise *Evlidir, Ne Yapsa Yeridir*'de görüyoruz. Bu filmde ev kadını olan Leyla, orta sınıfın tanımladığı karı-koca birlikteliğine karşı çıkmaktadır: Karılık vazifelerini yerine getirmediği için evin iaşesini teminde güçlüklerle boğuşan kocası Mecnun tarafından suçlanmaktadır. Bu suçlamalar ve yanıtları, filmin ana temasını oluşturmaktadır. Leyla'nın gündelik hayatın monotonluğunu kırma gayreti, gündelik işlerini aksatması temasının içinde boğulur. Leyla, eve kapatılmışlığını aşmak için bireysel çözümlerini tükettiğinde sorunları kamusal kılmak için çaba gösterir. Leyla sorunun toplumun örgütlü kesiminde tartışılmasını sağlarsa da, bu girişim, filmde karikatürleştirilmiş ve "erkekliğinin şerefini kurtarmak" misyonunu yüklenen kocaya karşı bir gösteriye dönmek durumunda bırakılmıştır. Hem de ne dönüş: Mecnun Leyla'yı sırtına vurarak, onun gönüllü katılımıyla evlerine götürür.
Akasyalar Açarken'in deli dolu küçük kız kardeşinin neşesi de aşk aracılığıyla sona erer. Aşk aynı anda fedakarlığın ve sorumluluğun öyküsü haline gelir. Bilindiği gibi popüler hikaye anlatımlarında "hırçın kız"ların aşk ve evliliğe temkinli duruşu incelikle işlenen bir tema olmuştur. İncelediğimiz filmler içinde yer almamakla birlikte, "şoför Nebahatlarla" başlayan "erkek Fatolarla" devam eden bir dizi filmde de, kadınlara atfedilen davranış ve değerlerin taşıyıcılığını yapmayan kadınların öyküleri filme konu edilmiştir. Bu filmlerde, diğer popüler anlatılarda olduğu gibi kadınlar aşk ve evlilik ilişkileri aracılığıyla kendilerine atfedilen dünyaya giriş yapmışlardır. Vurgulamak istediğim, kadınların cesur, basiretli, hoşgörülü, tartışmaya açık, yenilikçi davranışlarının yani

demokratik kimlik edinme görüntüsünü yakalamalarının önünde aşk ilişkileri bir engel olarak ortaya çıkmaktadır. Aşkın gerilimi, izlediğimiz filmlerde kadınların kendilerini birey olarak oluşturma tarzlarına ilişkin öykünün önüne geçmekte, bu aşk öyküsü, kadının genellikle erkeğin üstünlüğünü anlama ve kabul etme biçimine dönüşmektedir.

Buna karşılık bazı filmlerde kadınların gündelik hayatlarında karşılaştıkları kırgınlıklar ve çelişkiler -ki bunlar erkeklere duydukları aşk aracılığıyla ortaya çıkar- kamusal sorunları ifade etmeye yönelmelerine neden olur. *Güneşli Bataklık* ve *Zengin Mutfağı*'nda genç kadınlar, aşık oldukları erkeklere tepki ile toplumsal örgütlerle ilişkiye girerler. Burada vurgulamak istediğim aşk ilişkisinin, öykünün kuruluşu içinde kadınların hayatlarını belirlemedeki önceliğinin filmlere sızmış olmasıdır. Kadınların öfkesi evlilikle ya da bir erkeğin sevgilisi olmakla kontrol altına alınır ya da erkeklere duydukları öfke, kişisel sorunlarını içinde taşıyıp taşıyamadıklarına ilişkin herhangi bir boyutunu filmler boyunca göremediğimiz (burada kastetmek istediğim, kadınların bu kamusal sorunları iletirken nasıl bir başkalaşım geçirdiklerine ilişkin ayrıntıların film öyküsüne girmemesidir) kamusal alandaki uğraşları haline dönüşür.

Filmlerde, kadınların kendilerini baskı altında tutan mekanizmalara karşı direnmeleri çoğunlukla kamusal alana katılımları ile değil bir sessiz direnme ile karşılık bulmaktadır.

V- ÖLÜMCÜL SESSİZLİK VEYA SUSARAK DİRENME

Sürü'de Berivan hiç konuşmaz. Ataerkil dünyanın kan savaşının ortasına, erkek kardeşlerinin barışı sağlamak ve kan bedeli ödemek için, düşman ailenin içine attıkları Berivan, üç çocuğunun ölümünün ardından, sözünü dünyadan saklar. Bu saklayış, filmin ana temalarınından biri haline getirilmiş ve film boyunca şiddetli bir biçimde yüksek sesle iletilen Berivan'a yönelik aşağılamalarla zıt-

lık içinde gösterilmiştir. Düşman ailenin içinde "düşman olmayan bir kocanın" ilgisine rağmen sürekli horlanan, aşağılanan, "sürü" olarak üzerinde her türlü tasarruf hakkı gerçekleştirilen Berivan'ın sessizlik içinde ölüme gömülmesi, filmin direnme biçimi olarak sessizliğe yüklediği anlam ve temel çelişkilerden biri olarak kadın üzerindeki baskı odaklarını belirleme ile ilişkilidir.

Bir diğer sessiz direnme biçiminin *Sürü* kadar açık gösterilmese bile etkili olduğu diğer bir film de *Hakkari'de Bir Mevsim*'dir. Köyün muhtarının karısı Zazi, kocasının kuma getirmek istemesi ve nihayetinde getirmesi sorunuyla filmin öyküsüne bağlanır. "İki erkek çocuk veren, genç, sıhhatli" Zazi, film süresince sessizlik içindedir. Konuşması gerektiğinde oğlu aracılığıyla konuşur. Kumanın gelmesi üzerine Zazi dağlara doğru -bilinmeyene- gider. Filmin temel geriliminde cinsiyet temelli ilişkiler Sürü'deki gibi belirleyici değildir. Ancak, filmlerde Zazi ve Berivan'ın sessizliğinden hareketle kadınların patriarkal baskıya karşı direnme şekillerini görüntüleme kadar, kadınların yazgısının ölümle içiçe olduğunu ve değişmezliğini vurgulamanın birlikte gittiği görülmektedir. Bu birlikte gidiş, egemen kabullerle bitiştiğinde kadının belirleyiciliği, metinlerde -filmlerde- kaybolmaktadır. Oysa bu umutsuz direnişi, kadının zavallığından ve çaresizliğinden daha çok öne çıkarmaktaki amacımız, demokrasinin "eyleyen bireylere" dayalı olduğunun kabülünden geçmektedir. Filmlerde, patriyarkal toplumsal örgütlenmede kadınların ikincil konumunun resmedilmesi ile yetinilmesi ve bu örgütlenmenin dayattığı ilişkilerde, insanların çaresiz konumlarının altının belirleyici tarzda çizilmesi, kendi kaderini kuran bireye dayalı toplumsal projeleri zedelemektedir. Bu noktada yukarıda anılan iki filmdeki iki kadın aracılığıyla söylenmesi gereken bir özelliğin de vurgulanması gerekir. Gerek Berivan gerekse Zazi, filmlerde açıkça belirtilmese bile, Kürt kadınlardır. Onların sessizliğinin filmlerde bu denli altının çizilmesi Kürt dilinin söylenebilme koşullarına izin vermeyen yasal ve toplumsal yapıyı eleştirmek üzere yer aldığı da düşünülebilir. Bu dilsizlikte, kendini toplumsal olarak ifade

şartları elinden alınan bir dilden başka konuşma aracına sahip olmayan kadınların sessizliğini biraz daha güçlendirir olması, filmlerde *esoteric* bir anlatım içinde durmaktadır.

Bir dizi filmde kadınların sessizliği anaların dilsizliği haline dönüşmektedir. Aile ilişkilerinde söz sahibi olmayan, karar verme yeteneği elinden alınmış bir ana tipi bir çok filmde görüntülenmektedir. Bu tipin işleniş tarzı, ayrıntılı olarak daha sonra ele alınacaktır. Anaların sessizliğini anaların direnci olarak kurgulayan bir filme bu aşamada değinerek, bu sessizliğin politik anlam potansiyeli taşıdığını vurgulayalım. *Su da Yanar*'da anaların beyaz giysi parçaları ile yaptıkları gösteri, bu potansiyeli gösterme çabası olarak değerlendirilebilir.

VI- ÇILDIRTILAN ANALIK VEYA ANA OLMAK

Liberal demokrasi kavrayışının egemen olduğu bir toplumsal örgütlenmede aile, gönüllü ilişkiler alanı olarak kabul edilen "özel alan"ın temel kurumudur. Bu kavrayışa yöneltilen feminist eleştirilerden biri, bu ilişkilerdeki gönüllülükten yalnızca erkeğin gönüllüğünün anlaşıldığı, kadın gönüllüğünün ortaya çıkmasına izin vermeyen bir aile anlayışının kabul gördüğüdür. Çekirdek aile ortamının temel değerlerinin şekillendiği kapitalist batı ülkelerinde, 19. yüzyılın yaşanmışlıkları ile birlikte ailenin mekanı olan ev, erkeğin kişisel isteklerine göre şekillenmiştir. Tam da bu tarihsel anda yeniden şekillenen "anne olma" konumu, fedakarlık, kendini ev, eş ve çocukların bakım ve eğitimine adama, ev içindekilerin geleceklerinden sorumlu olma vb. hal ve tavırlarla ilişkilendirilmiştir. Bu kavrayış, anne-kadın kimliğinin bireysel çıkarların ötesinde oluşturulmasını mümkün kılmıştır. Bu kendini adayan anne-kadın kimliğinin tüm kadınlar için geçerli sayılması ve kadınların çıkarlarını rasyonalize edemeyen bireyler olarak öngörülmesinin, demokratik toplum idealinin önünde bir engel oluşturduğuna dikkat çeken modern demokrasi yorumcuları, aynı evde yaşayanların karşılıklı görüş alışverişlerine açık,

rıza ve onayın kabul gördüğü, iş bölümü yerine işbirliğinin örgütlendiği, sorumlulukların paylaşıldığı, kişiler üzerinde bağlayıcılıkları sınırlı ilişkilere dayalı birlikteliklerin demokratik bir toplum ideali için gerekliliğini gündeme getirmiştirlerdir. Bu doğrultudaki örgütlü toplum tasarrufları, 20. yüzyılda, boşanma hakkından başlayarak annenin çocukların velayetini alabilme ve çocuk zammı hakkına doğru, sınırlı da olsa bir gelişme kaydetmiştir. Bu sınırlı gelişim içine, aileye bırakılan temel işlevi yani çocuğun belirli bir yaşa kadar bakımını üstlenme sorumluluğunun paylaşılmasını da katmak gerekir. Bu kısa girişteki amacım, anneliğin verili tanımını reddetme girişiminin, demokratik mücadelenin ön şartlarından biri oluşudur. Kadınların yüzyıllar boyu deneyim kazandıkları bir pratik olarak anneliğin, daha iyi bir yaşamı düşünmede hangi potansiyeli taşıdığını ortaya koyma girişimi, demokratik mücadelenin sürekliliğini kurma projesi ile ilişkilidir. Eğer demokratik toplum ideali "kendini kurma" kadar diğerleriyle birlikte olma biçimlerini kurma gerçekliği üzerinde de yükselecekse, diğerleriyle birlikte olma deneyimini içselleştirilen annelik pratiklerinden - şefkat ve ihtimama dayalı anlayış getirme, koruma, başka hayatlara ilgi gösterme- yararlanmayı da beraberinde getirecektir.

İncelediğimiz Türk filmlerinde anneliğin nasıl öykülendiği, hangi özellikler aracılığıyla kurulduğu ve annelik konusundaki verili tanıma bakışı, çağdaş demokratik bakış açısının kültürel pratiklerimizdeki yeri konusunda fikir vericidir.

Anneler, Türk filmlerinde en çok canlandırılan karakterlerden biridir. Anne karakterleri (tiplemeleri) olmayan filmler azınlıkta kalmaktadır. *Suçlular Aramızda, Av Zamanı, Gece Dansı Tutsakları, Zengin Mutfağı, Hababam Sınıfı, Yasak Sokaklar* filmlerinde anne kadın karakterler yer almaz. *Av Zamanı*'nın kadın karakteri, anne olmak istediğini, "Bana çok şey verdin, gideceksen bana hiç olmazsa bir çocuk ver de git" sözleriyle dile getirir. *Yasak Sokaklar* ve *Akasyalar Açarken*'de abla anne gibi konumlandırılmıştır. *Hababam Sınıfı*'nda Hafize Hademe,

anne tiplemesini ikame etmek üzere resmedilmiştir. Filmlerin kadın başoyuncularının anne olmadıkları filmler de azdır: *Gece Dansı Tutsakları*, *Bir Demet Menekşe*, *Kırık Bir Aşk Hikayesi*, *Suçlular Aramızda*, *Derman*, *Kayıp Kızlar*, *Beyaz Ölüm*, *Vesikalı Yarim*, *Sen Türkülerini Söyle*, *Umutsuzlar*, *Mine*, *Kadının Adı Yok*. Yalnızca *Mine* ve *Suçlular Aramızda* filmlerinin kadın karakterleri evli oldukları halde çocukları olmayan kadınlardır. Diğer filmlerdeki tüm baş kadın karakterler evli değillerdir. Türk toplumunda evli olmayan kadınların anne olamayacağını öngören yargının filmlerce de paylaşıldığı görülmektedir. Bu kadınların arasına *Ah Belinda* filminin kadın karakteri Serap'ı katmak mümkündür. Ama Serap'ın ikinci evli kişiliği Naciye annedir. İncelediğimiz filmler içinde, fedakar anneliğin kadınları nasıl bir baskı altında tuttuğu, yalnız Naciye anne ile vurgulanır. Evli olan kadınların anneliği ve evli olmayan kadınların çocuksuzluğu genel bir kabul gibi gözükmektedir. Evli olup da çocuk istemeyen kadının itici bir biçimde canlandırılması uç bir örnek oluştursa da, bu bağlamda önemlidir. Evli erkeğin karısının çocuk istememe nedeni "dokuz ay seni sömüren bir et parçasına tahammülüm yok" sözleriyle aktarılır.

İncelediğimiz filmlerde anneler, büyük bir çoğunlukla ev içinde uğraş veren, evdeki kararlarda fikri sorulmayan, yoksullukla savaş veren, dayak yiyen, evdeki işleri tek başına yapan, çocuklarını döven, genellikle ifadeleri film içinde söze dökülmeyen annelerdir. *At* filminde baba oğlunu şehre okutmak için para biriktirmek üzere yanında götürürken anneye, *Züğürt Ağa*'da kente taşınılırken eşanneye fikri sorulmaz. *Sis*'de çocuğu öldürülen annenin yakarışı bile fimde yerini almaz. *Sen Türkülerini Söyle*'de anne, oğlunu sabaha kadar bekleyen, yemeğini hazırlayan, soru sormayandır. *Umut*'ta çocuk bakımı ve yoksullukla başa çıkmak için sürekli bir koşuşturmanın içinde olup, yalnızca bela olan anadır. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bu "anne" ile söylemek istediğim, öncelikle filmlerdeki anneliğin üzerine örtülen bir ifade yokluğu halidir. Annelerin görüş ve düşünceleri filmlerde karşılık bulmaz. Bu gösterilme biçiminin kendisi, ger-

çekliği olduğu gibi resmederek anneliğin toplum içinde yaşanma biçimine bir eleştiri getirmek olabileceği gibi, aynı zamanda annelerin bireysel yaşantılardaki yerini sorgulamamaktan kaynaklanan bir eğiliminden doğduğu da düşünülebilir. Hatta, annelerin konuşturulma tarzına eklenen bilememekten, anlayamamaktan kaynaklanan müdahale edememe hali, annelerin yaşamdaki etkililiklerinin filmlerde karşılık bulmadığı izlenimi vermektedir. Bir aykırı örnek *Bir Yudum Sevgi* aracılığıyla verilebilir: Aygül, arkadaşlarının "çocukları kreşte uyuşturarak uyutuyorlarmış" sözlerine kulak asmadan çalıştığı fabrikanın kreşine çocuğunu götürür ve bu davranışından duyduğu memnuniyeti de diğer kadınlarla bölüşür. Ancak yine de anneliği yeniden kuran Türk filmleri, müdahale edemeyen anne tipini öne çıkarmakla, gerçekliği eleştirmekten ziyade bu gerçekliğin olumlama yönünde buluşmuş gibi gözükmektedirler. *Sen Türkülerini Söyle*'de anne, siyasi suçlu olarak yattığı hapisten yeni çıkan oğluna, "Sana bir kötülük yaptılar mı oğlum?" diye sorar, *Beyaz Ölüm*'de kızı uyuşturucudan ölen kentte yaşayan anne, polise "Nerden bileyim bu cahil kafamla uyuşturucunun ne olduğunu?" der. *Azap*'ta anne Elif sürekli kandırılırsa da mücadele eder. *Züğürt Ağa*'da anne oğlunun düştüğü yoksulluk durumundan yalnızca şikayet eder. *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nde anne, "nasıl doğru biliyorsan öyle yap" diyerek oğlunun sorunlarının çözümünde yalnızca anlayış gösterendir. *Umutsuzlar*'da oğlunun ölüm tehlikesi altında yaşama durumunu değiştirmeyi kendisi başaramayan bir anne, umudunu oğlunun sevdiği kıza bağlar.

Yukarıda örnekler verilirken annelerin daha çok oğulları ile birlikte anılması tesadüf değildir. İncelediğimiz filmlerde anneler daha çok oğulları ile ilişkilendirilerek varedilirler. Su da Yanar'da filmin başında ve sonunda yer alan, kalıcılığın simgesi olarak filme giren etkili bir monologda bir annenin , "Şükürler olsun ki böyle bir dünyada yaşadım, şükürler olsun ki böyle bir oğlum var" ifadesine yer verilmiştir. At'da çıldırtılmış ana, sokaklarda yitirilmiş oğulları arar ve onlarla konuşur: "Sizler, hep

koşarak geçersiniz, düşmanlar, akrepler çiyanlar, oğlumu götürüyorlar, hep koşarak geçersiniz, görmezsiniz duymazsınız, oğlumu götürüyorlar, akrepler, çiyanlar...." Yaşadığı hayatta müdahale gücü denetim altına sokulan annenin direnci filmde ancak bu kişilikle, bu sözlerle karşılık bulmaktadır.

Anne ile kızları arasındaki ilişki, incelediğimiz filmler içinde yalnızca bir kaç filmde konu edinilmiştir. Öyle ki, *Batsın Bu Dünya*'da anne ile kızı arasında hiç bir ilişkinin kurulmasına izin verilmemiş, film metninin içinde annenin yalnız köyde yaşadığının belirtilmesi ile yetinilmiştir. *Bir Demet Menekşe*'de anne, kızının bir erkekle beraber olma isteğini hoşgörü ile karşılayan, dilediğince davranmasına imkan tanıyan dert ortağı bir anne olarak gösterilmiştir. *Sultan* ve *Bir Yudum Sevgi*'de anneler kızlarına ancak ev idaresini öğretebilen annelerdir. Yalnız *Umut*'ta anne, kızının geleceği için, okuması için onunla kavga eder. *Kadının Adı Yok*'ta anne yalnızca kızın babası ile çekişmesinin tanığıdır. Görmezlikten gelmeyle, kimliksizleştirmeyle ve müdahale gücünü yok saymayla anne üzerine örtülen kalın örtüyü, çıldırtılan bir anne çığlığı kaldıramamaktadır.

İncelediğimiz filmlerde, görmezlikten gelmeye, kızlarıyla ilgilenmeyen, vaktinin çoğunu konken partilerinde harcayan, sorumsuz, alkol bağımlısı kötü zengin anneler tiplemesi (*Kırık Bir Aşk Hikayesi*, *Evlidir Ne Yapsa Yeridir*, *Kayıp Kızlar*, *Beyaz Ölüm*) eklenince, annenin çocukları için var olan kadın olarak tanımlandığını söylemek kolaylaşır. Bunun, kadını yeni ilişkiler içinde tanımlama çabasının önünde engel oluşturduğu, dolayısıyla da demokratik ilişkilerin toplum içinde dolaşımı açısından olumsuz bir yere sahip olduğu belirtilebilir.

Anne-kadını toplum içindeki genel-geçer tanımıyla kabullenişte olduğu gibi, incelediğimiz filmlerde de kadınlararası ilişkiler de, egemen erkek bakış açısının izlerini taşımaktadır. Bu bakış açısının izlerini taşıyarak kurulan kadınlar arası ilişkilerin kurgulanış biçimi, demokratik bir toplumda baskı ve belirlenim altında bulunan farklı çıkarların varlığını reddetmekle kalmaz, aynı

zamanda farklı çıkar ve ilgilere sahip katmanların ortak bir kimlik yaratmalarını da engeller. Oysa modern demokrasi anlayışı, sınıf, cinsiyet, ırk ve etnik köken temelinde açığa çıkan baskı ve belirlenim mekanizmalarına karşı mücadele geleneğinin müşterek kimliklere dayalı sürdürülmesinde birleşmiştir. Kadınların müşterek bir kimlikle mücadele platformunda yerini alması da kadınlar arası ilişkilerin yeniden kurulmasıyla mümkün olabilecektir. Dolayısıyla da kadınlar arası ilişkilerin tanımlanması bu noktada önem kazanmaktadır:

VII. KUMAR MASASINDA KAYBEDİLENLER

İncelediğimiz filmlerde kadınlar arasında farklılaşma daha çok sınıfsal bir konuma oturtulmuştur: *Bir Demet Menekşe, Kırık Bir Aşk Hikayesi, Suçlular Aramızda, Kayıp Kızlar, Mine*'de zengin kadınlar -ki bu kadınlar, kentli burjuva kadını ile kasabaların küçük burjuva kadınları olarak gösterilmişlerdir- konken ve briç masalarına bağlanmış durumundadırlar. Zengin kadınlar diğer kadınlara karşı düşmanlık konumlarını bu masalarda kurarlar. *Sultan*'da hizmetçilik eden Sultan, çalışırken koltuğa kurulmuş, öylece oturan ve emirler veren ev sahibesi kadın ile karşı karşıya görüntülenmiştir. *At*'da çocuğunu satmak zorunluluğunu yaşayan babaya, bu çocuğu ondan koparmak isteyen zengin kadın eski bir konağın içinden bütün hükmediciği ile belirir. *Umut*'ta borç istenen adamın karısı, havuz kenarında güneşlenen, "yüz verme bu adamlara" diyendir. *Şafak Bekçileri* ve *Yasak Sokaklar*'da zengin genç kadınlar hovarda ve toplumsal olanla ilgisiz olarak görüntülenmişlerdir. Zengin kadının gerek anne, gerek yurttaş olarak sorumluluk üstlenmeyen bir tip olarak kabulü, öncelikle diğer kadınlara ve erkeklere karşı geliştirilen hükmedicilikle birleştirildiğinde, iktidarı elinde tutan toplumsal sınıfa duyulan nefretin kadınlarla birlikte söylenmesine zemin hazırlamıştır.

Ancak kadını sorumsuz ve hükmedici gören bu kabul, yanlız zengin kadın tiplemesi içinde kalmamaktadır. *Bir Demet Menekşe, Bir Türk'e Gönül Verdim, Batsın Bu*

Dünya, Kayıp Kızlar, Beyaz Ölüm, İkili Oyunlar filmlerinde, aynı toplumsal çevrede bulunan kadınlar, birbirlerine karşı düşmanca tutumlarıyla varedilmişlerdir. Özellikle *Bir Demet Menekşe*'de Nesrin'in, birlikte yaşadığı anne ve teyzesinin dışındaki bütün kadınlarla ilişkisi nefret esasında görüntülenmiştir: Çalıştığı atölye-butiğin sahibesi tarafından sürekli azarlanır, en yakınlaştığı güzel sanatlı kız arkadaşı tarafından aldatılır, beraber çalıştığı terzi kız arkadaşlarınca sürekli kıskanılır, onların alaylarını göğüslemek durumunda bırakılır, mahalleli kadınların dedikodularının muhatabıdır. *Kayıp Kızlar*'da sığındığı kız arkadaşı, her türlü kandırmaca ile "esas kız"ı her türlü kötülüğün içine atar, *Batsın Bu Dünya* ve *Bir Türk'e Gönül Verdim*'de kadınlar tecavüz edilen veya ortada bırakılan hemcinslerini kabul etmeyip aşağılayanlardır. Her iki filmde de kadınların hemcinsleri tarafından kabulü ancak onları erkeklerin aklaması ile mümkün olur. Kasaba ve mahalle'nin kadın üzerindeki baskıcılığı (*Bir Demet Menekşe, Kırık Bir Aşk Hikayesi* ve *Mine*'yi bu tarz anlatımda vurgulamak gerekir) kadınların dedikoduları aracılığıyla aktarılır. *İkili Oyunlar*'da banka çevresindeki kadınların hayata karşı ilgisizlikleri toplumdaki depolitizasyonun somut aktarımı şekline bürünür. *Hakkari'de Bir Mevsim, Züğürt Ağa, Av Zamanı, Selamsız Bandosu, Zengin Mutfağı, Çark, Sis, Sen Türkülerini Söyle, Karartma Geceleri*'nde kadınlar arasındaki ilişkiler filmlerin öyküsü içine girmez. *Hakkari'de Bir Mevsim*'de kadınlar, evlerinin önünde teker teker iş görürken filme dahil edilmişlerdir. *Av Zamanı*'nda hizmetçi Zühre tüm toplumsal çevresinden arındırılarak varedilmiştir. *Sen Türkülerini Söyle*'nin kadın karakterinin diğer kadın karakterlerle herhangi bir ilişkisi yoktur. *Karartma Geceleri*'nde kadın kahramanlar mecbur olmadıkça birbirleriyle konuşmazlar bile.

Kadınlar arasındaki ilişkileri önce güç, sonra rekabet ve kıskançlığa dayalı olarak betimleyen ve daha çok da bu ilişkileri görmezlikten gelen genel eğilimin tersine, aşağıdaki örnekleri de anmak gerekir. *Sürü*'de Berivan'ın hasta olduğuna inanan ve bunu söyleme cesaretini gösteren elti, kadınlar arasında dillendirilmemiş bir da-

yanışmanın örneğidir. *Derman* ve *Su da Yanar*'da ebe ve doktor olan kadın kahramanlar mesleklerinin getirdiği bilgi ile kadınlara yaklaşırlar. Eğitim görmüş, çalışan, yaşamını kendi istekleri doğrultusunda yönlendiren kadınlarla diğer kadınlar arasındaki ilişki, kadınlararası dayanışmayı bozan bir zıtlık ile birlikte anlatım olanağı bulmuştur: *Gece Dansı Tutsakları*'nın iki kadın karakteri Zeynep ve Hayal, iki zıt karakteri canlandırırlar. Zeynep "kullandığım dil bir gün emrime girecek" diyen yazar kadın iken, Hayal "Bedenimin kontrolü bir gün bende olacak" diye çalışan bir dansçıdır. "Hayatını sabırla yaşayan" Zeynep ile "kelebek gibi" yaşayan Hayal birbirleri ile rekabete girdiklerinde, Zeynep Hayal'i "Beyinsiz güzellik kraliçesi sen de" diye suçlarken Hayal'in karşı çıkma sözleri, "Adamın ruhunu evlilik masasına oturtabilecek misin?" sorusuyla düğümlenir. Akıl-beden arasında bir zıtlık kurulması aracılığıyla kadın kişilerin farklılaştırılması, erkeği akıl kadını beden olarak tanımlayan yaklaşımın izlerini taşır. İnsanın duygularını kontrol altında tutması, bedenini denetlemesi ve düzenini kurması, yani çıkarlarını maksimize etmesiyle tanımlanan akıl, tanım gereği erkeklere ait olarak kabul edilmiştir. Erkeklerin hem doğaya hem de toplumsal ilişkilerde hükmetme biçimleriyle yakından ilişkilidir. Bu aklın kadınları da kapsayacak bir şekilde genişletilmesi bu zıtlığın aşılması önünde bir engel oluşturmaktadır. Dolayısıyla, bu akıl biçiminin saf örneğini oluşturacak bir kadın karakterin yaratımı ve film boyunca bu karakterin olumlanması kadınların dayanışmaya yönelik ilişkilerini bozucu niteliktedir. Ancak, anılan filmde, başta kabul edilen bir zıtlığa rağmen, kadınların birbirine yakınlaşma ve birbirlerini anlama çabası içinde bulunmaları ve "kadınların onurlarına sahip çıkma zamanı gelmedi mi?" sorusuyla birbirlerine çalışma yaşamında yardım etmelerinin hikayesini anlatması ile kadın dayanışmasının boyutlarını genişleten bir film olarak görülebilir. *Sultan , Davacı* ve *Bir Yudum Sevgi*'de mahalleli ve işçi kadınlar arasında ortak ilgi ve sorunların onları birbirlerine bağlaması görüntülenmiştir: Birbirlerini anlama, hoşgörülü

olma, gündelik hayatı kolaylaştırıcı yardımlarda bulunma, erkeklerle ilişkilerinde öğüt verme üzerine kurulu bir kadın dünyası tanımlanır. (*Bir Yudum Sevgi*'de kadınların kocaları ile ilişkilerinde akıl danıştıkları hayatını fuhuş ile kazanan Ziynet abla'nın film metni içindeki olumlu yeri ile bir çok filmde karşımıza çıkartılan, kadınları kandırarak onları bu mesleğe alıştıran 'kötü abla"ları birlikte düşündüğümüzde, bu filmin kadınlara dönük yüzünü okumak kolaylaşmaktadır). Bu kadın dünyası yardımlaşma, sempati ve dayanışma ile örülmüştür. Bu dünya, aynı yaşantı tarzını paylaşma ile ortaklanmıştır. Sorunların, örgütlü toplumun içinde çözümü aşamasında kadınlar arasındaki dayanışmanın yeniden kurulamayışı filmlerde izlenmektedir: *Sultan*'da evleri yıkılan kadınlar biraraya gelemeyip yeni ev kuracakları arsaları aramaya giderler. Dahası *Sultan*'ın kadınlara gelin evlerimizi yıktırmayalım çağrısı, filmde kadınların çaresizliği ile karşılanır. *Bir Yudum Sevgi*'de kadınlar sorunlarının çözümünü kamusal platforma taşıma girişiminde bulunmazlar. Böylesi bir girişim, yani sorunların çözümünü kadınlar arası birlikteliklerle dile getirerek aşma girişimi incelediğimiz filmlerde karikatürize edilmiştir. *Suçlular Aramızda, Azap, Çıplak Vatandaş, Evlidir Ne Yapsa Yeridir, Mine* filmlerinde kadınların örgütlü birliktelikleri konu edilinir. *Suçlular Aramızda, Azap* ve *Mine*'deki kadın birliktelikleri, gönüllü kadın kuruluşlarıdır. Bu kuruluşlar, zengin kadınların boş zamanlarını değerlendirmek için biraraya geldikleri yerler olarak görüntülenmiş ve yoksul kadınlara üstten bakışlarının altı çizilmiştir. Bu gönüllü kuruluşların politik etkisizliklerinin vurgulanması bir derece kabul edilebilir gözükse de, sorunlara çözüm getirmedeki kapasitelerini gülünçlük içerisinde gösterme girişiminden feministler de nasiplerini almışlardır. Dar gelirli memur, geçim sıkıntısını aşabilmek için her türlü işi deneyip çareleri tükettiğinde çırılçıplak sokağa fırlar. Bu fırlayışın haber edilmesi üzerine ünlenir. Medya çıplak vatandaştan yararlanmak ister. Kadınca dergisi, *Çıplak Vatandaş* posteri verir ve bu eyleminin gerekçesi filmde şöyle karşılık bul-

muştur: "Feminist yaklaşım kadın vücudünun meta haline getirildiğini söyler. O halde çıplak erkek vücudu da yayınlanmalı". Böylelikle filmde feministler de egemen güçlerin bir parçası olurlar. *Evlidir Ne Yapsa Yeridir*'de kadınların örgütlenmesi samimiyetsizlik üzerinde yükseltilmiştir. "Erkeklere Karşı Savaş" pankartı ile kadınlar biraraya toplatılmıştır. "İlerici Kadınlar Dünya Derneği"nin kadınları, diğer kadınlara karşı kışkırtıcı durumunda gösterilmiştir. Sloganları "kadının fendi erkeği yendi" olan, tüm hareketleri komikleştirilen dernek kadınları; savaş, yenmek, seks yapmamak üzerine kurulan bir mücadele anlayışına sahip kabul edilmişlerdir. Pankartlarının arasında "Bütün Kadınlar Özgürdür Birleşiniz" olsa da bu düzeyde politika yapmak neredeyse kınanmaktadır. İzlediğimiz filmler içinde feministlere gönderme yaparken eleştiri kurar gibi gözüken film *Sis*'tir: Filmin kadın karakterlerinden biri olan emekli hakim Ali Bey'in sevgilisi Suzan hakkında komşu çiftin şu konuşması film içinde yer alır: "Yandaki eve erkek alıyor diyorlar/ Zaten ona feminist diyorlar/ O da ne öyle/ Orospu gibi birşey".

Kadınların kişisel sorunlarını kamusal kılarak mücadele etme pratiklerinin filmlerde bir alt öykü olarak anlatım bulmamasının yanı sıra -ki son on beş yıl Türkiye'de kadın hareketinin gelişme yıllarıdır- kadınların politik bir mücadele kurma potansiyeline karşı geliştirilen bu tavrın modern demokrasi anlayışıyla uyuşmadığını söylemek mümkündür. Zira bu anlayış, tüm toplumsal-siyasal baskı ve belirlenim mekanizmalarına karşı direnme odakları geliştiren politik hareketlerin varlığını esas alır ve modern kapitalist toplumun çelişkilerinin yalnız sınıf esasında ortaya çıkmadığını; cinsel, etnik ve ırka dayalı eşitsizliklerin sınıflar arasındaki eşitsizlikler kadar önemli olduğunu varsayar.

Sonuç olarak, incelediğimiz filmlerde, kadınların toplumsal ilişkiler içindeki konumunun "yanlı" bir biçimde anlatım kazandığı izlenmektedir. Bu yanlılık, kadınların öykülerinin özerk bir biçimde kurulmasını zorlaştırmaktadır. Zira yine bu yanlılık, tüm sorun ve

çelişkilerin benzer ya da aynı olduğu iddiasıyla ortaya konulmaktadır. Bu nedenle de filmlerin anlatıları, herkese seslenme iddiasını taşırken, gerçekte toplumun ancak bazı üyelerine seslendiğini görememektedir. Egemen anlatı biçiminlerinin toplumsal-kültürel pratiklerimiz içindeki sürekliliği ve yaygınlığı, kendi farklılıklarını ifade edecek ortak bir kimlik arama doğrultusunda politik zemin oluşturma çabasını sürdüren muhalif hareketlerin "iyi yaşam" tasavvurlarının ortaya çıkmasının önünde aşılması zor bir engel olarak durmaktadır. Türk filmlerinde, cinsiyetler arasındaki eşitsiz ilişkileri bir problem odağı olarak görmeme eğilimi de, saklı bir biçimde bu eşitsiz ilişkilerin sürdürülmesine destek vermek diye de nitelebilir. Kadınların çelişki, sorun ve çözüm bulma tarzları, film anlatıları içinde iyimser bir ifadeyle görmezlikten gelinmektedir. Oysa, modern demokrasi anlayışı, sorunların tüm toplum üyeleri için anlaşılabilir olmasına ve deneyim farklılıklarını içeren toplumsal-kültürel pratiklerin varlığına dayalıdır.

SONUÇ:
TÜRK FİLMLERİNDE DEMOKRASİ TEMALARI

Levent Köker

I. Dünya Görüşü

1. Zaman Anlayışı: Bu çalışma çerçevesinde izlenen Türk filmlerinin hemen hepsinde, olayların örgüsü içinde "zaman" boyutu, Giriş'te belirtilen "modern demokrasi" tipinde yer alabilecek herhangi bir özellik taşımamaktadır. Filmlerde işlenen konuların hangi zaman ve mekan boyutları içinde cereyan ettiklerine dair bir "tarihsellik", olay örgüleri içinde yer alan baş kişilerin bireysel, biyografik nitelikleri, bu niteliklerin içinde yer alınan tarihsellikle nasıl bir etkileşim halinde oldukları belirsiz kalmaktadır. Film konularını sürükleyen kişilikler, tarih-ötesi efsane kahramanları (iyi veya kötü insan özelliklerini taşıyan idealleştirmeler) gibi görünmektedirler. Örneğin, toplumsal-siyasal sorunları doğrudan ele alan filmlerden *Zengin Mutfağı*'nda önceleri iyi, saf ve temiz yürekli bir tip olan evin hizmetçisinin sevgilisi, tesadüfen tanık olduğu bir olayın neticesinde evin -fabrikatör (sermayedar) olması dışında, kim olduğu hakkında hiçbir bilgi sahibi olmadığımız- "patronunun" yanaşmalığında, sağ bir partinin ülkücü militanları arasına katılıp "komando" kamplarında eğitim gördükten sonra -bunlar, kendi bireysel özelliklerinin ve iradesinin tümüyle dışında gelişmelerdir- ahçının nefret ettiği evin "köpeği" ile benzeştirilebilecek bir "kötü tip" oluverir. Buna karşılık, yine aynı filmde yer alan ve "komandolar"la mücadele eden, "sol"u temsil ettiği sanılan kişilikler ise, kendi bireyselliklerinden bağımsız olarak, sadece temsil ettikleri "sol"un gereği olarak dürüst, iyi ve sevecen insan tipleri olarak görünmektedirler. Zamanın tarihselliğini ve bireysel-biyografik özelliklerle etkileşimi göremediğimiz, ef-

sanevi kişiliklere ilişkin aynı özellikler, *Çark* , *Umutsuzlar* ve *Batsın Bu Dünya* filmlerinde de göze çarpmaktadır.

Buna ek olarak, modern demokrasinin içinde yer aldığı dünya görüşünün zamanı, "tarihsel", yani insan aklı tarafından bilinebilir ve hesaplanabilir bir akış olarak, hem de gelecekte daha iyiye doğru giden ilerlemeci bir akış olarak kavradığını; bu kavrayışın ise, Antik dünyanın kırsal kent-devletine ve "köylü-yurttaş" tipine değil, modern çağın kentlerine ve "sanayi toplumunun birey-yurttaş" tipine dayandığını da belirtmek gerekmektedir. Bu açıdan, incelen Türk filmlerinin büyük bir bölümünün "inşa edilmiş" dünyası kent olmakla birlikte, Abisel'in belirttiği gibi, kente "tehlike" duygusuyla, güvensizlik, belirsizlik içeren zorluklarla dolu bir hayatın mekânı olarak yaklaşılmış olması dikkat çekicidir. Aynı doğrultuda, Eser Köker de Türk filmlerinde kentin "kadınlar için" belirsizlik, korku, fuhuş, baskı, bazen "çare" olarak başlayıp "çaresizliğin mekânı"na dönüşmesiyle de pekişen olumsuz bir biçimde temsil edildiğini göstermektedir. Zaman ve tarih-birey ilişkisi açısından Türk filmlerinde gördüğümüz genel özellikler, kent ile ilgili bu tavırla aslında tutarlı ama "modernlik öncesi" bir dünya görüşünü ifade etmekte; Tanrı'nın insanları "rahip, soylu ve köylü" olarak yarattığına inanan Orta Çağ papazlarının "kentli"yi Tanrı'nın yarattığından farklı -Şeytan'a esir düşmüş- mahlûklar olarak gösteren değerlendirmelerini çağrıştıran bir "dünya görüşü"nü anımsatmaktadır.

Bütün bu tabloya karşılık, *Sultan, Bir Yudum Sevgi, Zengin Mutfağı, Gecelerin Ötesi* gibi örneklerden hareketle, "yerli filmlerde kentte yaşamak arzulanan bir şeydir" yargısına da varılabilmektedir. Abisel'in ulaştığı bu sonuç, aslında, Türk filmlerinin hızlı toplumsal değişme sürecinde kırdan kente göç olgusunu bütün toplumsal-kültürel ağırlığıyla yaşayan Türkiye gibi bir toplumda varolan açmazı göstermektedir. Modernleşme ve kentleşme, hem insanların önünü açan, onlara daha iyi bir yaşamın olanaklarını verebilecek olan, hem de eskinin, tanıdık ve bildik olanın, yüz-yüze ilişkilere dayalı "cemaat dayanışmacılığı"nın çözülmesini simgeleyen bir ge-

lişmedir. Türk filmlerinin genel manzarası, bu ikircikli durumu daha çok yitip gitmekte olduğuna inanılan "eskiye özlem"in ağır bastığı ve yukarıdaki öğelerin ağırlık taşıdığı bir dünya görüşü içinde kurmakta olduğu yargısına varmamızı haklılaştırmaktadır.

2. Bireysellik-Cemaatçılık: Burada izlenen Türk filmlerinde "bireysellik" ön plana çıkarılan olumlu bir özellik olarak sunulmamaktadır. Tıpkı zaman anlayışında tarihsellik-bireysellik etkileşiminin kurulamamasında olduğu gibi, bireysellik, daha çok "çıkarcılık", "ekonomik gücü elde tutma", ekonomik gücü elinde tutanların "siyasal gücü" de kendi denetimlerine almış olmaları türünden olumsuz ve baskıcı özelliklerle birarada işlenmektedir. Bunun karşıtında ise, ortak sınıfsal özellikleri, aynı ekonomik statüyü paylaşmaktan gelen grupların birer küçük, farklılaşmamış, dayanışmacı "cemaat" olarak sunulduğu, bu "küçük cemaatlar"ın da, modernlik öncesine ait olan ama bugünün dünyasında da olumlu çağrışımları bulunan erdemleri temsil edici bir tarzda resmedildikleri görülmektedir (örneğin *Selamsız Bandosu, Bir Türk'e Gönül Verdim, Çark, Umut, Kırık Bir Aşk Hikâyesi*).

Bireyselliğin bir tema olarak işlenmesindeki yetersizlik o kadar belirgindir ki, bu temanın en önde yer alması gereken "aydınlar"ın konu edildiği filmlerde bile yine efsane kahramanlarına dayanan bir kurgu görülmektedir. Bir zamanlar toplumsal dönüşümü devrimci bir biçimde gerçekleştirmek için, inandıkları ilkeler uğruna mücadele ettikten sonra, yılgınlığın yarattığı konformizme dönüşün bireysel-psikolojik sıkıntılarını resmeden *İkili Oyunlar*'daki "aydın" karı-kocanın bireysel-biyografik özellikleri, yaşadıkları tarihsellik hakkında hiçbir doyurucu tahlil olmadığı gibi; ilke ve inançlarına bağlılığını sürdüren ve bu nedenle de -çünkü bu kişinin önemsenmesini sağlayan başkaca bireysel özelliklerinin bulunup bulunmadığını bilmiyoruz- "hayran olunması" gereken, uzaktaki görünmez arkadaşlar da bilinmeyen bir yerdedir.

Modern toplumun rasyonel bireyselliğini bütünleyen bilimselci, teknoloji yanlısı ve dolayısıyla formel eğitimi gerektiren "okullu toplum" özelliğine eleştirel tepkilerin yoğunlaştığı, formel ve kurumlaşmış bilgi ile iktidarın baskı aygıtları arasındaki "mikro bağlar"ın deşifre edilmeye yönelindiği (Foucault), *Pink Floyd*'un "duvar"ları delmek istediği, İvan İllich'in *Okulsuz Toplum*'u yazdığı bir dünyada *Hababam Sınıfı*, öğrenci haylazlığını "demokratik" rasyonalitenin gerektirdiği tatlı-sert, hoşgörülü-otoriter kişilik özellikleriyle disipline etmeye çalışan "Kel Mahmut"u olumlu bir tip olarak göstermektedir. Yine, bireysel-biyografik özellikleri hakkında pek birşey bilmediğimiz ama, Anadolu'nun dört bir yanında çilekeş ve fedakâr bir hayat sürdüğünü öğrendiğimiz; ve Rıfat Ilgaz'ın eserine dayandığı için, kolaylıkla 1930'lar Türkiye'sinin halkı aydınlatma misyonunu idealistçe üstlenmiş öğretmenin yaşlılığını temsil ettiğini tahmin edebileceğimiz Kel Mahmut, bireyselliğini ideallerine feda etmesiyle olumlanmaktadır.

Bireysellik-cemaatçılık ikiliğine uygun bir diğer ilginç örnek de *Bir Türke Gönül Verdim* filminden verilebilir. Burada, Alman "gelin"in toplum tarafından benimsenmesi, gelinin başını örtmesinin simgelediği, köydeki cemaatın ortak değerlerini paylaşma iradesini göstermesinden sonra olmaktadır. Burada, Antik çağa özgü, dinsellik tarafından belirlenen "cemaat üyeliği", Türk-İslâm kimliğince belirlenen "bizim cemaat" için olumlu-dayanışmacı bir gelişme olarak sunulmaktadır.

II. Kişilikler ve Kişiler Arası İlişkiler

Fromm'un kısaca "aynı kültürün birçok üyesi tarafından paylaşılan kişilik yapısı" olarak tanımladığı "toplumsal özyapı" kavramından hareketle, Türk filmlerindeki kişiliklerin özelliklerini "otoriter kişilik-demokratik kişilik" tipleri aracılığıyla araştıran Oğuz Onaran'ın bulguları, "demokratik kişilik" özelliklerinin öne çıktığı filmlerin oldukça sınırlı olduğunu gösteriyor. Filmlerin demokratik kişilik özelliklerine sahip ki-

şiliklerinin daha çok "ikinci dereceden" olmaları, bunların da *Batsın Bu Dünya*'daki "kaptan" örneğinde olduğu gibi, aslında modernliğin gelişiyle birlikte yitip gittiğine inanılan "dürüstlük, mertlik" türünden "geleneksel" sayılabilecek özelliklerle belirlenmeleri de bu sınırlılığın göstergeleri. Buna karşılık, hem Onaran'ın, hem de Nilgün Abisel'in gösterdiği gibi, hoşgörülü, çoğulcu bir zihniyet yapısına sahip, insanın iradi tercihlerine dayanan planlı eylemiyle iyi bir dünyanın kurulabileceğini kabul etmiş, "kader"e boyun eğmekten çok "akla" ve "bilme"ye önem veren, bu anlamda da "demokratik kişilik" özelliklerine sahip görünen karakterlerin yer aldığı filmlerden de söz edilebilmektedir.

Onaran'ın yazısında yer verdiği demokratik kişilik özellikleri arasında önemli bir yer tutan "kendini geliştirme" ve "içinde bulunduğu konumu değiştirme", Abisel'e göre Türk filmlerinde kadın karakterler aracılığıyla temsil edilmektedir. Onaran'ın "kadın kahramanların" kişiliğini "erkek kahramanlardan" daha demokratik bulmasına paralel bu yargı, yine de, Türk filmlerinde "kadın sorunu"nun "Giriş"te sunduğumuz eleştirel yaklaşım ile ilişkilendirilerek ele alındığı anlamına gelmemektedir. Aile, evlilik, işyeri, meslek, arkadaşlık, akrabalık vb. gruplar içindeki ilişkiler çerçevesinde kurulan anlatılarda göze çarpan temel özellik, Abisel'in deyişiyle, "kişisel (özel)" düzeyde sunulan beklentilerin "kollektif bir projeyle ya da ortak bir iyiyle" birleştirilmesindeki başarısızlık olmaktadır.

Demokrasi kavramının antik ve modern yorumlarını birleştiren, kollektif bir ortak iyiyi toplumsal bir proje haline getirmek, özellikle kadın kişiliklerin tipleştirilmeleri açısından anlamlı görünmektedir. Bu çerçevede, Eser Köker, kadınların kendi sorunlarını kamusal tartışma platformuna taşımak suretiyle çözmeye yönelen "bireyyurttaş" nitelikleriyle görünmediklerini, "feminizm" üzerine yargıların, kadınlara karşı ayrımcılığı ortadan kaldıran bir eleştirel-demokratik perspektife oturtulmadığını göstermektedir.

III. Kamusal Otorite (Devlet) ve Siyasal İlişkiler

Egemen gücün kurumsal ifadesi olan devlet ile toplum (bireyler, gruplar, sınıflar, örgütlenmeler) ilişkilerini konu edinen veya buna ilişkin temalara yer veren filmlerde devletin, modern demokrasi tipindekinden çok farklı olarak ve Antik demokrasi tipinde hiç varolmamış bir biçimde, "baba" imgesine uygun bir tarzda tasvir edildiği görülmektedir: Devlet, ya erişilmez bir yüceliği, üstünlüğü temsil etmektedir (*Selamsız Bandosu*). Bu niteliği ile baba otoritesinin yüceliğine benzemektedir ama bu, aile ilişkilerinin yüz-yüze, dolaysız özellikleri içindeki üstünlükten farklı olarak, nüfuz edilmesi imkânsız bir yüceliktir. Yahut, devlet, herşeye gücü yetebilen, yardımcı, kollayıcı, koruyucu bir "baba"dır (*Bir Türk'e Gönül Verdim*) ve "devlet-baba"nın bu özelliği, toplumun genel iyiliğini bireyselliğin çıkarcılığına karşı koruması imgesiyle verilmek istenmektedir. Bu, o kadar belirgindir ki, devlet gücünü temsil eden makamlara ve bu makamların temsilcilerine, izlediğimiz filmlerin büyük bölümünde tümüyle olumsuz bir yaklaşım bulunmazken, ekonomik güç-siyasal güç ilişkisi, bireysel çıkarcılığın temsilcileri olan ağa-fabrikatör-patron kişilerin aynı zamanda milletvekili (politikacı) kimliğine soyunmaları ile sembolleştirilmek istenmektedir (*Züğürt Ağa, Batsın Bu Dünya*). Bu tema, devlet seçkinlerinin, toplumdaki kısmî (bireysel veya grupsal) çıkarları temsil eden siyasal seçkinlerin aksine toplumun genel iyiliğini temsil ettikleri türünden bir yargının, ana zihniyet öğelerinden biri olduğunu akla getirmektedir.

Nihayet "devlet", "dayak atan kötü baba"dır. İşkence, karakol dayağı, işkence ve dayak tehdidiyle korkutma ve bütün bu kötü babalık rollerini öz evlâdı "zenginler" yararına, üvey evlât "yoksullar" ve savunucuları aleyhine kullanmaktadır.

"Devlet-baba" imgesinin bu belirlenimlerinin dışında, devlet ile birey-toplumsal tabakalar arasında örgütsel ilişkilerin modern sivil toplum kavrayışı ve bu kavrayışın

eleştirel değerlendirmesine dayanan bir tarzda kurgulanmasına, izlediğimiz Türk filmlerinde rastlanmamaktadır.

***

Buraya kadar yapılan açıklamaların gösterdiği şudur: Bu çalışma çerçevesinde izlenen Türk filmlerinde demokrasi kavramı ve bu kavram içinde yer alabilecek temalar, daha çok Antik demokrasi tipinde yer alan zihniyet örüntüsünün ve değerlerin vurgulanmasını veya ima edilmesini içeren bir tarzda işlenmektedir. Modern demokrasi tipinin özelliklerini bütüncül bir biçimde olumlayan herhangi bir yaklaşımın ağırlığına rastlanmadığı gibi, modern demokrasiye ve bu demokrasi tipinin içinde yer aldığı tarihselliği belirleyen sorunlara "eleştirel bakış" da görülmemektedir. Bunun yerine, özellikle toplumsal-siyasal eleştiri amacı olan filmlerde, modern demokrasinin tarihsel bağlamını oluşturan kapitalist birey-toplum ilişkilerine, cemaatçılığın ve dayanışmacılığın sınırları içinde kalan, farklılaşmayı olumsuzlayan bir yaklaşımla bakıldığı söylenebilir. Bunun yanısıra, "tarihselliğin" yoksayılması ve "bireyselliğin" reddi, yer yer "kadercilik", hakiki iyiliğin bu dünyada gerçekleştirilemeyeceği çünkü bu dünyanın "yalan dünya" olduğu gibi temalarla da örülmektedir. Dahası, ekonomik güç-siyasal güç ilişkisinin kurgulanma biçiminin gerisindeki zihniyet evreninde, modern dünyanın gevşettiği yüz-yüze insanî yakınlığın yerini soyut cemaatçılığın ahlâkî ilkelerini temsil etme arayışı yatmaktadır. Bu arayışın, hem Antik hem de modern demokrasi tipleri açısından olumlu görülemeyecek sonuçlarından biri ise — toplumsal-siyasal eleştiri iddiasından olan filmlerde bile— "devlet"in bu soyut cemaatçılığı (modern *Gemeinschaft*'ı) temsil edecek bir kurumlaşma biçiminde sunulması olmaktadır.

ARAŞTIRMA KAPSAMINDA DEĞERLENDİRİLEN FİLMLER:

AAH BELİNDA, Atıf Yılmaz Batıbeki, 1986.
AKASYALAR AÇARKEN, Memduh Ün, 1962.
AT, Ali Habib Özgentürk, 1981.
AV ZAMANI, Erden Kıral, 1987.
AZAP, Türkan Şoray, 1973.
BATSIN BU DÜNYA, Osman Seden, 1975.
BEYAZ ÖLÜM, Halit Refiğ, 1983.
BİR DEMET MENEKŞE, Zeki Ökten, 1973.
BİR TÜRKE GÖNÜL VERDİM, Halit Refiğ, 1969.
BİR TESELLİ VER, Ömer Lütfi Akad, 1971.
BİR YUDUM SEVGİ, Atıf Yılmaz Batıbeki, 1984
ÇARK, Muzaffer Hiçdurmaz, 1987.
ÇIPLAK VATANDAŞ, Başar Sabuncu, 1985
DAVACI, Zeki Ökten, 1986.
DERMAN, Şerif gören, 1983.
EVLİDİR NE YAPSA YERİDİR, Şerif Gören, 1978.
GECE DANSI TUTSAKLARI, Mahinur Ergun, 1988.
GECELERİN ÖTESİ, Metin Erksan, 1960.
GÜNEŞLİ BATAKLIK, Süreyya Duru, 1977.
HABABAM SINIFI, Ertem Eğilmez, 1975.
HAKKARİ'DE BİR MEVSİM, Erden Kıral, 1982.
İKİLİ OYUNLAR, İrfan Tözüm, 1989.
KADININ ADI YOK, Atıf Yılmaz Batıbeki, 1987.
KARARTMA GECELERİ, Yusuf Kurçenli, 1990.
KART HOROZ, Ertem Eğilmez, 1965.
KAYIP KIZLAR, Orhan Elmas, 1984.
KIRIK BİR AŞK HİKAYESİ, Ömer Kavur, 1981.
MİNE, Atıf Yılmaz Batıbeki, 1982.
NAMUSLU, Ertem Eğilmez, 1984.
POLİZEİ, Şerif Gören, 1988.
PRENSES, Sinan Çetin, 1986.
SELAMSIZ BANDOSU, Nesli Çölgeçen, 1987.
SEN TÜRKÜLERİNİ SÖYLE, Şerif Gören, 1986.
SİS, Zülfü Livaneli, 1989.
SU DA YANAR, Ali Habib Özgentürk, 1986.
SUÇLULAR ARAMIZDA, Metin Erksan, 1964.
SULTAN, Kartal Tibet, 1978.
SÜRÜ, Zeki Ökten, 1978.
ŞAFAK BEKÇİLERİ, Halit Refiğ1963.
UÇURTMAYI VURMASINLAR, Tunç Başaran, 1988.
UMUT, Yılmaz Güney, 1970.
UMUTSUZLAR, Yılmaz Güney, 1971.
ÜÇ ARKADAŞ, Memduh Ün, 1958
VESİKALI YARİM, Ömer Lütfi Akad, 1968.
YASAK SOKAKLAR, Fevzi Tuna, 1965.
ZENGİN MUTFAĞI, Başar Sabuncu, 1988.
ZÜĞÜRT AĞA, Nesli Çölgeçen, 1985.