oğuz adanır

sinemada anlam ve anlatım



ALFA

SİNEMADA
ANLAM VE ANLATIM

SİNEMADA ANLAM VE ANLATIM

Oğuz Adanır

ALFA

Alfa Yayınları : 1378
Sanat Dizisi : 4

SİNEMADA ANLAM VE ANLATIM

Oğuz Adanır

1. Basım : 1987, DEÜ GSF Yayınları
2. Basım : Kasım 2003 (Alfa)
ISBN : 975-297-397-3

Yayıncı ve Genel Yayın Yönetmeni : M. Faruk Bayrak
Yayın Koordinatörü ve Editör : Cahit Akın
Pazarlama ve Satış Müdürü : Vedat Bayrak

Copyright © 2003, ALFA Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.

Kitabın tüm yayın hakları ALFA Basım Yayım Dağıtım Son. ve Tic. Ltd. Şti.'ne aittir. Yayınevinden yazılı izin alınmadan kısmen veya tamamen alıntı yapılamaz, hiçbir şekilde kopya edilemez, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz.

ALFA Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.
Ticarethane Sokak No: 53 34410 Cagaloglu, İstanbul
Tel : (212) 511 5303-513 8751-512 3046 Fax : (212) 519 3300
www.alfakitap.com
E-mail : info@alfakitap.com

ALFA/AKTÜEL KİTABEVİ
Burç Sinema Pasajı No: 34
Altıparmak / BURSA
Tel : (224) 223 60 16

Baskı ve Cilt

MELİSA MATBAACILIK
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi
Sitesi No: 8 Bayrampaşa-İstanbul
Tel : (212) 674 97 23
Fax : (212) 674 97 29

İÇİNDEKİLER

Önsöz IX
Giriş 1

BİRİNCİ BÖLÜM: ZİHNİYET, SANATSAL ÜRETİM VE SİNEMA İLİŞKİLERİ 13

Sanatsal Üretim ve Zihniyet İlişkileri 15
Zihniyet 17
Türk Toplumunda "Zihniyet" Kavramı 22
Sanatçı ve Zihniyeti 30
"Köyün Delisi!" 33
Yaşam, Düş ve Sinema 40
Anlam ve Sinema 44
Filmsel Mesajın İletimi 53
Filmsel Anlam ve "Düş"sel Anlam 62
"Birincil" ve "İkincil" Süreç ya da "Düş" ve "Dilyetisi" 63
"Arzu" Kavramı ve Sanatsal Üretimle İlişkisi 68
Roland Barthes ve Sanatsal Üretim Üstüne 77

İKİNCİ BÖLÜM: ÇAKIŞTIRMA VE KARŞILAŞTIRMA 83

Filmsel Anlam Üretim Sürecinin İki Örnek Aracılığıyla İrdelenmesi: *Britannia Hospital* ve *Faize Hücum* 85
Britannia Hospital 86
Filmin Öyküsü 86
Teknik Kodlar ya da Temel Anlamın Gösterenleri 88
Çerçeveleme 88
Işıklandırma 88

Renk 88
İç ve Dış Mekânlar 89
Giysi ve Dekor 90
Efekt ve Müzik 90
Temel Anlamın Gösterileni 91
Filmsel Öyküye Yan Anlamsal Yaklaşımlar 91
İçerik ve Biçim İlişkileri 93
Psikanaliz ve *Britannia Hospital* 95
Sonuç 105
Faize Hücum 106
Filmin Öyküsü 106
Teknik Kodlar ya da Temel Anlamın Gösterenleri 107
Çerçeveleme 107
Işıklandırma 108
Renk 108
İç ve Dış Mekânlar 108
Giysi ve Dekor 109
Müzik ve Efekt 109
Temel Anlamın Gösterileni 110
Filmsel Öyküye Yan Anlamsal Yaklaşımlar 110
İçerik ve Biçim İlişkileri 113
Psikanaliz ve *Faize Hücum* 116
Sonuç 124
İki Film Arasında Çakıştırma ve Karşılaştırma 125

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: ANLATIMI ANLATMAK 133

Türk Sinemasında Anlatım Sorunları 135
Anlatım Sorunu 135
Nasıl Bir Anlatım? 138
Oyuncu Sineması 141

Anlatımda Zaman, Mekân ve Kişi İlişkileri 144
Masalda ve Türk Filminde Mekân, Kişi İlişkileri 148
Masalda ve Sinemada Zaman 152
Türk Sinemasında Senaryo, Paranoya ve Filmsel Öykü İlişkileri 154
Süreklilik İçinde Basamak Atlamak 161
Türk Sinemasında Anlatım Sorunları: Sonuç 162
Türk Sinemasında Stereotipleşmiş Konular 167
Stereotipleşmiş Oyunculuk 173
Stereotipleşmiş Sesler 178
Ufuk Çizgisi ya da Sonuç 183

Kaynakça 189

ÖNSÖZ

İlk kez on beş yıl önce basılmış olan bu metin, belli bir arayış sürecinin ilk önemli aşaması olarak kabul edilebilir. Türkiye'de sinemanın neden üst düzey bir evrensel çizgi yakalayamadığı gibi temel bir sorudan yola çıkarak, o tarihe kadar sahip olduğum bilgi birikimiyle ortaya böyle bir metin çıkarmıştım. 12 Eylül sonrasında üniversitelerin darmadağın edildiği bir dönemde, bizler inatla evrensel düşünce üretiminin peşinden koşturmaya ve nesnelliği gözden kaçırmamaya çalışmak gibi -o günler için- tuhaf sayılabilecek bir davranış sergiliyorduk!

Türkiye'de zihniyet ile sanatsal süreç arasındaki ilişkilere ilk kez bu kadar yakından bakılmış olan bu metinde, sinema bağlamında bu ilişkiler -ilk bölümde- belli bir akademik çizgide kurulmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde, o sıralarda yoğun bir şekilde ilgilendiğim sinema göstergebilimine özgü yapısal bir yöntemle iki filmi çözümlemiş ve karşılaştırmıştım. Üçüncü bölümde de yine yapısalcı sayılabilecek yaklaşımdan esinlenerek yerel sinema konusunda kimi sosyokültürel ve az çok estetik sayılabilecek çıkarsamalarda bulunmuştum.

Sinemada Anlam ve Anlatım'dan önce yukarıdaki satırlarda sözünü ettiğim sürecin başlangıç metni *İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi*'dir. Ülkede sinema alanında hemen yok denilecek kadar az bilimsel metnin bulunduğu bir ortamda, seçtiğim alanda yerel referanslardan yoksun bir bağlamda yepyeni bir şeylerin başlamasına katkıda bulunmaya çalışan genç bir öğretim elemanı olarak göreve başladıktan sonra, ortaya ders notları şeklinde çıkardığım bu çalışma, özgün sayılabilecek ilk metindir. Çeşitli yazılarımı ve dünyaca ünlü birkaç isimle yapmış olduğum söyleşileri ilk kez bu metinde bir araya getirmiş ve öğrenci-okuyucunun hizmetine sunmuştum. İlgi alanımızda hangi yöne doğru gidilmesi gerektiği konusunda en ufak bir ışık ya da tabelanın bulunmadığı bir ortamda, öncülük görevi kendiliğinden denilebilecek bir şekilde bizim kuşağımızın sırtına yıklıvermişti.

Sinema ve televizyon üniversiteye girmiş ve bir anda yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda bilimsel bir alan ve ortama uyum sağlamak zorunda kalmıştı. Her şeyin paldır küldür gerçekleştiği bir ülke ve ortamdan bugünlere nasıl geldiğimiz, bugünün araştırmacıları için çok önemli bir konu olmalıdır. Eğer bugün dünün bir sonucu ya da ürünüyse, bu alanda işe nasıl ve hangi koşullarda başlandığının bilinmesi kaçınılmaz hale gelmektedir.

Kişisel akademisyenlik serüvenimin tam bir kaos ortamında başlamış olduğunu söyleyebilirim (1979-1981). Bu kaostan zaman içinde yukarıda söz edilen metinlerin dışında yeni alanlara yol almak zorunda kalarak (kültür tarihi, kültür sosyolojisi, kültürel antropoloji, tarih, zihniyet sosyolojisi ve tarihi gibi alanlarda gezinmeye başladım) özgün metinler üret-

meye başladım. *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış-Kuramsal Bir Deneme Kitap: I-II-III* (1993-2002) bu uzun kaostan kurtulmaya çabalama serüveninin (1979-2003) bir tür sentezi ya da sonucu gibidir. Bu süreç sona ermemiştir, halen devam etmektedir; ancak bu arada toplum, tarih, kültür ve zihniyet konusunda yepyeni sonuçlara ulaşılmış ve bu sonuçlar tartışmaya açılmıştır. Örneğin, bu metinlerde Anadolu'da evrensel kültürün geçmişte ve günümüzde nasıl bir görünüme sahip olduğu, evrensel kültürün ne olduğu, tarihsel, sosyolojik ve antropolojik açıklamaların yanı sıra gerek güncel, gerekse geleceğe yönelik toplumsal ve kültürel yorumlarla öneriler sunulmaktadır.

Sonuç olarak bu ya da benzeri herhangi bir metni salt bir metin olarak değil, ortaya çıkmış olduğu bağlamla ilişkilendirerek okumakta yarar var. Böylelikle aynı alanda güncel ve geçmişe ait metinleri nitelik düzeyinde karşılaştırmak daha kolay olur.

Oğuz Adanır
İzmir, Mart 2003

GİRİŞ

Dünyaya söyleyecek iki çift sözünüz yoksa, yaşamınızın da bir anlamı yok demektir. Yaşamınızın bir anlamı yoksa, çevrenizdeki insanların, olan biten olayların ve güzel şeylerin de bir anlamı yoktur. Bu durumda varlığınızın bir anlamı yoktur. Oysa yeryüzünde yalnızca hayvanlar, bitkiler ve canlı maddeler var olmuş olmak için var olurlar. Hatta bu canlıların varoluşları; zaman zaman hayranlık uyandırabilecek bir varoluş biçimidir. En kötü koşullarda bile, örneğin hayvanlar yalnızca hayatta kalabilmek için müthiş bir şekilde mücadele ederler. Hayvanların, dünyayı değiştirmek; savaşlar çıkartıp bunlardan yararlanmak; politika yapmak gibi bir amaçları yoktur. Varolan, içinde yaşadıkları dünyaya uyumlanıp, ona saygı duyarak, onunla birlikte yaşamaya çalışırlar.

İnsan için doğal-fiziksel yapısı açısından iki ayaklı bir hayvan, ruhsal-düşünsel açıdan da kültürel bir varlıktır, denebilir. Doğaya karşı olan mücadelesi, insanı zaman içinde doğal-kültürel bir varlık haline getirmiştir. İnsan açısından "doğa", kendi karşıtı olarak nitelendirilen "kültür"ü yaratmıştır. Mağara insanlarının politik-ideolojik bir toplumsal sistemleri yoktu. An-

cak kendilerine özgü bir "kültür"leri vardı. Belki de buna kültürün sıfır derecesi demek gerekecektir. Oysa günümüz insanı, politik-ideolojik sistemlerin dışına çıkabilecek bir "kültürel" olguyu ânında dışlamakta ya da onunla bütünleşmektedir. Zamana karşı koyabilen "folklor" (ya da "doğal kültür") artık neredeyse ortadan kalkmış ya da kalkmak üzeredir. Yeni bir dünyada, yeni bir dünya görüşüne uygun kültür, politik-ideolojik olmak zorundadır. Olamadığı zaman, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalacak ya da bu folklorik veriler herhangi bir ideoloji tarafından bir süre daha benimsenerek kullanılacaktır.

Bu bağlamda; ufukta somut bir şekilde herkes tarafından görülmeye başlanan Mc Luhan'ın "evrensel köy"ü pek iç açıcı bir manzara arz etmemektedir. İki ya da dört yüz televizyon kanalı aynı anda izlenebildiği gün, artık hiçbiri gerçekten izlenemeyecektir. Zaten bu arada tüm ideolojik yayınlar anlamsızlaşacaktır. Çünkü; her türlü ideolojiye ait yayın, aynı anda izlenme olanağına kavuşulacağından, hiçbir ideoloji diğerlerinden çok daha güçlü olamayacaktır. Başlangıçta belli bir ideoloji, belli bir süre egemen bir konuma sahip olsa bile, zaman içinde bu egemen ideoloji aşınarak dönüşmek zorunda kalacaktır. Hele kitle kültürünün bu boyutlara vardığı bir ortamda, egemen ideolojinin yapacağı bombardıman sayesinde, kendi güç süresini daha da kısaltacağı kuşkusuzdur. Yüzlerce kanaldan benzer programları izlemek, herhalde dünyayı daha can sıkıcı bir hale getirecektir. Ancak bu olay, belki bir ölçüde demokrasi anlayışının gelişmesine yardım ederek, yepyeni bir demokrasi anlayışının doğmasına neden olabilir. Çünkü günümüzde radyo örneğinde olduğu gibi, herhangi bir Batı radyo istasyonu Doğu Bloku ülkelerine seslenirken, mesajları-

nı o ideolojiye göre düzenlemekte, Afrika ülkelerine seslenirken, ona göre düzenlemektedir. Böyle bir şeyin televizyonda gerçekleştirilmesi, ilk aşamada biraz güç görünmekle birlikte imkânsız değildir! Bu durumdan yararlanabilecek tek kişi ise seyircidir. Çeşitli ideolojik programları aynı anda izleyerek, gerçeğe giden yolu tek başına bulmaya çalışacak ve bu olumsuzluktan, dünya daha güçlü bir demokrasi anlayışıyla yeniden kazançlı çıkacaktır!

İşte o günlere ulaşılabildiği takdirde, belki de insanlar evrensel boyutlarda gerçek bir iletişim kurma olanağına sahip olacaklar ve birbirlerini daha iyi anlayıp, daha güzel bir dünyaya doğru gideceklerdir. Belki de kitle iletişiminin bu sembolik "son"u, insanlık için daha güzel bir başlangıç olabilecektir. Doğal olarak insanlar, böyle bir sonu ve böyle bir başlangıcı arzu ederlerse!

Her şeyin aşırısı zarardır. Kitle iletişiminin de. Dünyayı pasivize etmek isterken, politik sistemler kendi kazdıkları çukurun içine düşebilirler.

İnsanlar ya da seyirciler, belli bir süre sonra ya kitle iletişim araçlarının gönderdikleri mesajlara karşı tamamen duyarsız, ya tamamen edilgin ya da yeni iletişim biçimleri arayan kişiler olarak ortaya çıkacaklardır. Belki de işitsel-görsel iletişim, gerçek anlamda bir "gösterge sistemine" o zaman dönüşecektir. Görsel ağırlıklı görsel-işitsel bir dilden, belki o zaman söz edilebilecektir. Belki de öngörülemeyecek başka şeyler olacaktır.

Bu arada, giderek zenginleşen bir görsel-işitsel anlam üretim evreninde, sinemanın işlevi ne olacaktır ya da ne olabilecektir? Günümüz koşulları içinde, film adlı yapıtın üretim

mekanizmasında rol oynayan önemli faktörler hangileridir? Neden?

Estetik açıdan ele alınacak olursa, Julia Kristeva'ya göre zihniyetin kökeninde para, anlam ve cinsellik yatmaktadır. Daha doğrusu bunlar arasında bir karşılıklı etkileşim söz konusudur. Para, anlam ve cinsellik, hem birbirlerini hem de zihniyeti belirlerken, bu sonuncu da onları belirlemektedir.

Sinema açısından, genel çizgiler içinde düşünüldüğünde, bir filmin oluşmasını sağlayan ilk ve önemli unsur paradır. Para ise güç ve film konusunda söz sahibi olmaktır. İstisnaların kaideyi bozmadıkları düşünülecek olursa, genelinde para, filmi ya da bir başka deyişle ("dil"i) anlamı belirler. Buradaki anlam kavramı; filmin türü, estetik biçimi ve içeriğidir. Öte yandan bu anlam, paranın oluşturduğu, daha doğrusu para sahibinin ve onun sahip olduğu zihniyetin oluşturduğu bir anlamdır. Bu anlam ise, film adlı mesaj aracılığıyla düzeyini dışa vurur.

Para, kimi zaman zihniyette bir yumuşama ve anlayışlılık sağlarken, kimi zaman bu işi başaramamaktadır. Köyden kente göç eden bir zengin, yepyeni bir gönderenler dünyasına girdiğinde, eski değerlere daha bir sarılabilmektedir. Eğitimin eksikliği bu aşamada ortaya çıkmaktadır. Bu kişinin belli bir eğitim ve kültür düzeyine sahip olması halinde dünyaya, cinselliğe ve yeni değerlerle donanmış anlam üretimine karşı daha anlayışlı olabileceği düşünülebilir. Bir yanda para, anlam ve dolayısıyla iktidara giden yolu açarken, tersi de mümkün olabilmektedir. Anlamı (dili) çok iyi kullanmasını öğrenen, belli bir eğitim ve kültür düzeyi olan kişilerin de ("dil") anlam aracılığıyla iktidar ve dolayısıyla parayı ellerine geçirdikleri

görülmektedir. Anlam (dil) görüldüğü gibi her konumda bir araç olma niteliğine sahiptir. Para, iktidarını sürdürebilmek için (ideolojik, politik, kültürel) anlamı kullanırken, iktidarı ve parayı isteyen kişi, anlamı aynı amaçla kullanmaktadır. Her iki durumda da cinsellik önemli bir yere sahiptir. İktidar ya da politik-ekonomik (parasal) iktidar, içinde yaşanılan dünyada genel olarak cinsel gücün de simgesidir. Bu anlamda iktidarı elinde tutan kişi ister anlam, isterse para aracılığıyla olsun, cinsel iktidarı da elinde tutan kişi konumundadır. Ancak kimi zaman bu güç yalnızca sembolik düzeyde kalan bir güç olmaktadır. Çünkü Baudrillard'a göre iktidarın ötesi boşluktur, hiçliktir. Cinsel ve parasal güce sahip olup politik güce sahip olamayan kişiler kendileri adına anlam üretecek kişileri kullanarak iktidarı elde etmek isterlerken, yine parasal güce sahip olup cinsel gücü olmayanlar, anlam üretimi aracılığıyla bu cinsel güce sembolik düzeyde bile olsa (politik iktidar düzeyinde) ulaşmak istemekte ya da anlamı üretenler diğer güçlere sembolik düzeyde bile olsa sahip olmaya çalışmaktadırlar.

Para, anlam ve cinsellik, zihniyetle yakın ilişki içindedir. Ancak bu üç kavram arasında bile sonsuz sayıda kombinasyon kurabilmek mümkündür. Aşırı sağ kanattan, aşırı sol kanata kadar giden geniş politik yelpaze, bu durumun güzel bir göstergesidir. Para, anlam ve cinselliğin iktidar ya da bu iktidarı biçimlendiren zihniyet karşısında sırayla egemen bir görünüme sahip oldukları ya da onu etkiledikleri söylenebilir. Kimi durumlarda cinselliğin zihniyeti belirleyen en önemli unsur olduğu, diğer durumlarda paranın ya da anlamın ya da para ve anlam, cinsellik ve para, cinsellik ve anlam ya da her üçünün birlikte zihniyeti belirledikleri görülmektedir.

İktidarın zihniyeti ya da zihniyetin iktidarı iki ayrı olgudur. Birincide bilinçli bir iktidar zihniyeti belirlerken ya da dönüşümü sağlamaya çalışırken; ikincide, zihniyet iktidarın yapısını belirlemektedir. Zihniyetin iktidarı tutucu bir iktidarken, iktidarın zihniyeti yeniliğe ve geleceğe açık bir zihniyet olabilir.

Estetik açıdan bu makro düzeydeki yaklaşım, öykülü filmin parayla, anlamla ve cinsellikle olan ilişkileri bağlamında incelendiğinde, para filmi üretip, sistematik bir fiziksel yapı kazandırırken, zihniyet ve iktidarın ideolojik yapısı, filmin içeriğine psikolojik bir anlam (biçim) vermekte ve cinsellik, filmde bütün bu veriler doğrultusunda kendi yerini belirlemektedir. Çoğu kez cinsellik, doğrudan bir sömürü nesnesine dönüşerek simüle edilmiş anlamda (gerçek insan sevgisi yerine) gerçek sevgi gibi gösterilip, aslında cinsel tutkunun ya da arzunun göstergesi olmakta ya da öyküden kaldırılarak nötralize ya da hadım (sansür) edilmektedir. Yine genelleme yapmak ya da indirgeyici bir gözle bakmak gerekirse, cinselliğin birinci kullanım biçimi, tüm sömürücülüğüne karşın iktidarın zihniyeti ya da geleceğe dönük bir dünya görüşünü, cinselliğin kaldırılması durumundaysa zihniyetin iktidarı ya da tutucu bir dünya görüşünü temsil etmektedir. Bilinçaltının, bilince üstün olduğu rejimlerdeyse, cinsellik gizlenmekte, budanmakta, ancak yok edilememektedir. Çünkü bu tip yönetimlerde iktidar, cinsel iktidarla eşanlamlıdır. Cinselliğin yok edilmesi, cinsel iktidarın yok edilmesi anlamına geleceğinden, cinselliği yok edebilmek mümkün değildir.

Kitle iletişimi ve dünya, gelecek ve zihniyete bu kuş bakışı göz atmadan sonra, sanatçı ve yapıtına geçelim. Bu çalışmanın

çerçevesi içinde sanatçı yönetmen, yapıtı ise öykülü filmdir. "7. Sanat" olarak adlandırılan sinemanın resmi anlamda sanat niteliğini evrensel boyutlarda kazanabilmesi için, 1940'lı, 1950'li yılların beklenmesi gerekmiştir. Çünkü sinema bu yıllara kadar yalnızca birkaç ülkede resmi anlamda bir sanat olmayı az çok başarabilmiştir. Oysa bu yıllardan itibaren yeryüzündeki pek çok ülkede sinema üniversitelere girmeye başlamış, kendisiyle ilgili sürekli festivaller düzenlenir olmuş, sinema hakkında kitaplar, dergiler sistemli bir şekilde basılmaya başlamıştır. Ayrıca sinemayla ilgili yazılar günlük ve haftalık basında özel bir yer kazanmıştır.

1950'li yıllardan önce sinema, genelinde bir eğlence aracı, bir gösteridir. Sessiz sinema döneminden beri sahip olduğu anlatım yeteneği ve estetik düzey ancak bu yıllardan sonra evrensel bir geçerliğe sahip olmuştur. Bu yıllardan itibaren sinema yeniden keşfedilmeye başlanmıştır. Günümüzdeyse hiç kimse artık sinemanın bir sanat olmadığını ileri süremez. Öyleyse yönetmen de bir sanatçıdır.

Ya sanatçı kimdir? Kimlere sanatçı denir? Sanatçı yapıtını nasıl üretir? Nelerden yararlanır? Sanatçı, yapıtı ve dünya görüşü arasında ne türden ilişkiler vardır? Mantık, bilinç, bilinçaltı, arzu ve öykü anlatma ya da film üretme arasında ne gibi ilişkiler vardır? Bu ilişkileri belirleyen unsurlar nelerdir? Nasıl iş görmektedirler? Konuyla ilgili daha yüzlerce soruyu burada art arda sıralayabilmek mümkün. Ancak bu çalışmanın çerçevesi içinde tüm soruların yanıtlarını verebilmek kolayca başarılabilecek bir iş değil.

Bu giriş bölümünde "sanatçı" kavramı konusunda tartışıldıktan sonra yukarıdaki soruların bir kısmının, daha doğrusu

araştırmacı tarafından ilk aşamada hemen yanıtlanmaya çalışılması gerektiği düşünülen sorular üstünde durulacak, daha sonra yine bu verilerin bir kısmı iki örnek yapıt üstünde uygulanacak ve en son bölümdeyse sorunlar daha bir genelleştirilerek Türk sineması üstünde durulacaktır.

Sinema adlı göstergeler sisteminde yönetmenin yerini ve işlevini belirlemeden önce en genel anlamında "sanat" ve "sanatçı" terimlerinin tanımlarını vermek gerekmektedir. "Sanat," bilinen en klasik anlamında, güzelliğin dışavurum biçimlerinden her birine verilen addır. "Sanatçı" ise kendini, güzel olanı dışavurmaya adamış kişidir. İlk bakışta bu tanımlarda, idealist düşüncenin izdüşümü görülebilir. Ancak günümüzde en sıradan belgeselden, en gerçekçi sosyalist filme kadar estetik kaygı ya da aktarılan konu ya da içeriği güzel bir şekilde aktarma kaygısı bütün dünya sinemalarında ön plana çıkmıştır.

Sinema sanatı ise yukarıdaki sanat tanımından yola çıkılıp güncel bir bağlam içine oturtularak, filme özgü güzelliğin dışavurumu, özellikle yan anlam üretimi açısından ele alındığında, geniş bir alanı kapsadığı görülmektedir. Çünkü bu basit tanımlama düzeyinde bile filme özgü güzelliğin gösterilmesi sanatçılara ait güzelliğin ya da güzel görüntülerin gösterilmesi anlamına gelmemektedir. Filme özgü güzellik, öykü içeriğiyle öykünün estetik biçimi arasında kurulan denge arasındadır. Örneğin erotik komedi, fantastik komedi, müzikal komedi ya da melodram vb. herhangi bir içerik film adlı dışavurum aracından yararlandığında, o içeriği en güzel şekilde verebilecek, en kolay biçimde anlaşılır kılacak estetik biçimi bulmak zorundadır. Ya da biçimsel yapısı belirlenemeyen bir

içerik! estetik biçimlerden yola çıkılarak yeniden düzenlenecektir!

Bu ikinci durumla sinemada sıradan ya da saçma denebilecek filmlerin dışında pek karşılaşılmamaktadır. Öyleyse güzel filmin tanımını verebilmek için güzel olmayan film tanımından yola çıkmak gerekmektedir. Jean Mitry'ye göre:

Sinemanın temelleri, imgeler arası ilişkiler ve imge söz ilişkileridir. Sinema kendini ancak onlarla anlatabilir. Konuşan insanların karşısına kamerayı koyarak seyirciye bunu seyrettirmek, sinema yapmak değildir. Bu konuşmalar ilginç olabilir ya da gösterilen şey ilginç ve akıllıca olabilir. Ancak bunun sinema olduğu söylenemez. Böyle bir gösteri karşısında benim canım sıkılır. Bunu yalnızca fotoğraflar aracılığıyla yapılmış yazınsal bir anlatıma benzetebiliriz. Ben fotoğrafı da severim, ancak yapılan işin bir yazın eseri olmadığını söylemek gerekir. Bu bir prensip meselesidir.[1]

Öyleyse görüntülerin ve diyalogların art arda sıralanmasından oluşan bir film, en ilkel sinematografik anlatım düzeyine sahip bir gösteridir. Güzel olmayan filmde zaman ve mekân uyumu yoktur. Kişilerin mekânlar ve diğer kişiliklerle olan ilişkileri yüzeysel ve sıradandır. Diyaloglarda belli bir düşünce yoğunlaşması yoktur. Sıradan, basit sözcüklerden oluşurlar. Günlük konuşma düzeyinde kalıp içerik açısından hiçbir orijinalliğe sahip değildirler. Oyuncular, canlandırdıkları kişilere karşı duyarlı ve içten değildirler. Dekor, giysi ve makyaj canlandırılmak istenen ortama uymaz. Yalnızca bu sayılanlar bile bir filmin iyi olmaması için yeterli sayıda nedendir.

---

[1] Oğuz Adanır, *İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi*, "J. Mitry ile Sinema Üstüne Söyleşi", DEÜ GSF Yayınları, İzmir, 1986, s. 101.

Ancak bütün bu sayılan olguların güzel ve belli bir düzeyde gerçekleştirilmiş olmaları yine de bir filmin güzel olmasını sağlamayabilir. Çünkü bir kez daha hatırlatmak gerekirse; sinema sanatı, imgeler arası ilişkiler ve imge söz ilişkileridir. Örnek vermek gerekirse, Ken Russel'ın *Music Lovers* filminde Çaykovski bir bestesini icra ettiği sırada perdeden o müziği yaratan görüntü ve duygular yansımaktadır. Murnau, *Şafak* adlı filminde rüzgâr, bulutlar, tarlalardaki kamışlar ve bitkilerin sallanması arasında kurduğu ilişkilerle, kahramanların sahip olduğu ruhsal durumu aktarmaya çalışmaktadır. *La Femme d'à Côté*'de François Truffaut iki ayrı tutkulu aşk hikâyesi arasında görüntü ve diyaloglar aracılığıyla bir dizi benzerlikler kurmaktadır. Hitchcock, *North by Northwest* adlı filminde entrika düzeyinde kurduğu ilişkilerle kişilere sürekli olarak yeni işlevler yüklerken (önce reklamcı, sonra casus ve katil, sonra yeniden casus ve filmin sonunda reklamcı olan erkek kahramana karşılık, kadın kahraman önce kiralık kadın, sonra sevgili, daha sonra casus ve nihayet yeniden sevgili olmaktadır) film boyunca sıradan denebilecek bir insanın başına akla hayale gelmeyecek şeyler gelmekte, ancak Hitchcock'un dehası bunları mantıklı kılmaktadır. Carlos Saura'nın *Carmen* filminde, Carmen öyküsüyle filmde Carmen kişiliğini canlandıran kadın kahramanın günlük yaşamı arasında çok güzel bir simetri kurulur. Andrej Wajda'nın *Küller ve Elmaslar* filmindeki komünist ve antikomünist güçler arasındaki çatışma sonuçta bir baba oğul ilişkisiyle noktalanır. Liliana Cavanni'nin *Gece Bekçisi*'nde bilinçaltı ilişkilerinin ön plana çıkışı görülür. Luchino Visconti'nin *Masumlar* filminde gayri meşru ilişkilerden yola çıkılarak İtalyan toplumundan bir kesimin ahlâki tu-

tumu yorumlanır. Bunlar gibi daha yüzlerce örnek verebilmek mümkün.

Film ya da güzel film kavramından ne anlaşıldığı kısaca özetlendikten sonra kime sanatçı denileceği sorusuna kısa da olsa bir yanıt vermek gerekiyor. Sanatçı, kendini güzel olanı dışavurmaya adamış kişidir. Öte yandan yeryüzündeki her meslek dalında iş, belli bir süreç içinde öğrenilir ve uygulama aşamasıyla birlikte gelişme ve ustalaşma aşaması başlar. Her usta gerçek bir sanatçı olamaz. Buradaki sanatçı kavramı her meslekte kullanılabilecek bir kavramdır. Çünkü her meslekte gerçek bir sanatçı olabilmek, ustalık düzeyini aştıktan sonra aynı meslekte o güne kadar hiç kimsenin yapamadığı güzellik ve ustalıkta bir şeyler üretmekle mümkündür. Bir anlamda eski terimleri kullanmak gerekirse, her meslek dalında önce çıraklık, sonra kalfalık, daha sonra ustalık ve nihayet sanatkârlık aşamaları vardır. Her meslek dalında çok miktarda çırak, kalfa ve ustayla karşılaşmak mümkündür. Ancak bir meslekte gerçekten sanatkâr olabilen insanların sayısı genelinde çok kısıtlıdır. Sayıları çok kısıtlı olan bu türden insanlar, bir mesleği geliştirip, yönlendirebilmektedirler.

Sinemada da durum böyledir. Sinema, Batı'da ortaya çıkmış, önce bir çıraklık (1895-1915), sonra bir kalfalık (1915-1920/1925), daha sonra ustalık (1920/1925-1935/1940) ve nihayet bir sanatkârlık dönemi (1935/1940-?) yaşamış ve yaşamayı sürdürmektedir. Doğal olarak bu bölümleme, günümüz sinema kavramı ve koşullarından yola çıkılarak yapılmış bir bölümlemedir.

Sinema, Türkiye'ye girdiğindeyse henüz "kalfalık dönemindeydi." O günden bu yana ise Türk sinemasında ustalık

düzeyine bile nadiren birkaç kez varılabilmiş ve gerçek anlamda sinema sanatkârları henüz ortaya çıkmamıştır.

Bu çalışmanın kapsamı içinde, sinema sanatı ve sanatçısına (yönetmen) bakış ve perspektif doğrultusunda olacaktır. Yukarıdaki nedenler yüzünden sinemada bir çırağın, bir kalfanın, bir ustanın gerçekleştirdiği yapıtlar arasında kimi düzey farklılıklarının bulunması doğal karşılanmalıdır. Ancak herkesin yaptığı şeyin adı filmdir. Aynen konfeksiyonculuk ya da pastacılıkta olduğu gibi. Aradaki yaratma düzeyi farklılığı niteliksel bir farklılıktır. Nitelik farkı ise bilgi düzeyi, deneyim, insan sevgisi ve cömertlik duygusu üstünde oturmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ZİHNİYET, SANATSAL ÜRETİM VE SİNEMA İLİŞKİLERİ

SANATSAL ÜRETİM VE ZİHNİYET İLİŞKİLERİ

Toplumsal yaşamda bireyin kişiliği, içinde yaşadığı grup ve ortam tarafından belirlenir. Sanatçınınki de. Bir kişiliğin var olabilmesi için en az iki kişi olunması gerekir. Çünkü kişilikler ancak birbirlerine oranla belirlenebilirler. Bir toplumsal yapıda ise çeşitli kişilik tipleri vardır.

Bu açıdan bakıldığında sanat da toplumsal bir üründür. Toplumsal yaşamın dışında sanatın var olabileceğini düşünmek mümkün değildir. Çünkü genelinde sanatın temel işlevi, içinde yaşanılan toplumun yargı değerleri ve zihniyetini, yaptığı saptamalarla eleştirmek ve bir anlamda toplumsal zihniyetin gelişebilmesi için öneriler sunmaktadır. Böyle bir sanat anlayışı, doğal olarak, insanlığın gelişmesini, olgunlaşmasını arzu eden bir anlayıştır. Oysa egemen ideoloji yanlısı, tutucu bir sanat anlayışı da vardır. Bu anlayış, varolan egemen ideolojiye ait dünya görüşü, zihniyet ve yargı değerlerinin değişmemesi için gelişme yanlısı sanat gibi estetik değerlerden yararlanmakta ve sunduğu düşünceyi dönüştürerek ya da kendine göre güzelleştirip, biçimlendirerek izleyiciye empoze etmektedir. Buna karşın tarih boyunca gelişme ve ilerlemeye

yönelik sanatın her zaman için mücadeleyi "kazandığı" görülmektedir. Doğal olarak buna bir mücadele diyebilmek mümkünse! Çünkü genelinde egemen ideoloji bu öncü, ilerici sanatı kendi dünya görüşü ve zihniyetinin kalıplarına dökerek, onu özümseyip yorumlamakta ve böylelikle ilerici sanat marjinalleşmekten kurtarılıp entegre edilmekte, resmileştirilmektedir.

Burada hiç kuşkusuz bir güçler dengesi söz konusudur. Az önce sanatçının kişiliğinin de içinde yaşadığı toplum tarafından belirlendiğini söyledik. Öyleyse sanatçının yapıtında, bu toplumdan "aldıklarını, algıladıklarını" yansıttığını da söyleyebiliriz. Doğal olarak bu işi doğrudan ya da dolaylı bir dışavurum biçimiyle gerçekleştirme hakkına da sahiptir.

Sanatçı, içinde yaşadığı toplumun ruhsal ve düşünsel yapısını ne kadar tanımış ve özümsemişse, dışavuracağı duygu ve düşünceler de o düzeyde olacaktır. Toplumu ve kültürünü derinlemesine tanıyıp bu verilere uygun bir dışavurum biçimi seçtiğindeyse büyük bir sanatçı olacağı kuşkusuzdur. Toplumun büyük bir kısmının duygu ve düşünce yapısından bir şeyler yakalayıp dışavurabilenler ise birer deha olarak gösterilmektedirler.

Sanatçı, yaşadıkları ve hissettiklerini dışavururken bu duygu ve düşüncelerin genelinde toplumun en az bir kesimi tarafından yaşanıp düşünüldüğüne inanır. İnanmak ister. Bu duygu ve düşünceler toplumun büyük bir çoğunluğu tarafından benimsendiğindeyse egemen ideoloji bu sanat yapıtları ve anlayışını benimseyerek onu "durdurur" ya da "nötralize" eder. Ancak bu arada toplumsal bir zihniyet dönüşümünü de kabul etmek zorunda kalır.

Toplumsal yapıyla zihinsel yapı iç içe geçmiş bir haldedir. Sistematik düşüncenin temelinde, zihniyet ve dünya görüşünün oluşturduğu bir mantık yatmaktadır. Her sanatçının yapıtında sahip olduğu zihniyet ve dünya görüşünün yansımalarını bulabilmek mümkündür. Sinemada da bir yönetmenin zihniyetini gerçekleştirmiş olduğu filmde az ya da çok bulabilmek mümkündür.

ZİHNİYET

Sosyolojik açıdan kişiye özgü zihniyet:

Aynı birey tarafından özümsenmiş ve kendi aralarında mantık ve inanç ilişkilerinin bulunduğu bir entelektüel yargı ve düşünce bütünüdür...

Zihniyetin en önemli özelliği, aynı uygarlığa ait insanlarda ortak bir şekilde bulunmasıdır. Bir toplum, temelinde benzer zihniyete sahip bir insan grubudur...

Zihniyet, bireyi gruba bağlayan en dirençli bağdır.[1]

Ayrıca zihniyetin müthiş statik bir yapısı vardır.

...Çünkü inanç, istem dışı bir olgudur... Sonuç olarak zihniyetimiz toplumsal yaşamın içselleştirilmiş bir yoğunlaşmasıdır... Zihniyetimiz, evrenle bizim aramızda bir prizma işlevi görmektedir. Kant'a göre zihniyet her türlü bilginin apriorik biçimidir. Bilinmeyen bir şey yok demektir... Zihniyetimizle, fiziksel organizmamız arasında çok sıkı ilişkiler vardır.[2]

Örneğin, müslümanların domuz eti yememeleri gibi.

---

[1] Gaston Bouthoul, *Les Mentalités*, Puf, Que Sais-Je, Paris, 1981, s. 31.

[2] Agy, s. 32-33.

Bouthoul'a göre bir zihniyeti oluşturan dört temel evrensel veri vardır. Bunlar:

1. Kozmoloji: ...Her toplumsal gelenek o toplumun üyelerine dünyanın bir açıklamasını sunar. Bu açıklama çoğu kez mitolojiktir ve dini inançlara bağlanmıştır. (Dünyanın) bu açıklaması doğru ya da saçma olabilir. Bu hiç önemli değildir. Çünkü entelektüel açıdan böyle bir açıklamaya ihtiyacımız vardır. İnsanlar cehaletlerini itiraf ederek bir boşluk ve şaşkınlık duygusu yaşamaktansa, merak ve korkularını giderecek yalancı yanıtları yeğlemektedirler.[3]

2. Ahlâk: İyi ile kötüyü ayırabilmek için konulan ölçülerin tümüdür.[4]

...Ahlâksız bir insan topluluğu düşünülemez. Bir toplumdaki ahlâksal davranışlar ve ahlâki duygular, bilim adamı tarafından, dini inançlara, ekonomik, coğrafi ve iklimsel duruma ve sonuçta bu toplumun geçmişine bağlanmaktadır. Bu duygu ve davranışlar şimdiye kadar bu seriler aracılığıyla nasıl geliştiyse, bundan sonra da öyle gelişecek demektir[5]

Levi-Bruhl'a göre, "Bize bir ahlâk verin!" arzusunun yanıtı yoktur. Çünkü zaten ahlâkı olana bir ahlâk verilemez. Ahlâksızlığın da ahlâki bir davranış biçimi olması gibi. Yazarımıza göre:

...Belli bir döneme ve topluma ait koşullara uyan birçok ahlâk tipi vardır.[6]

Bütün bu toplumlarda gerçekte iki ahlâk vardır. Çünkü sa-

---

[3] Agy, s. 36, 37.
[4] Agy, s. 38.
[5] Lucien Levi-Bruhl, *La Morale et les Sciences de Moeurs*, Puf, Paris, 1981, s. 198.
[6] Agy. s. 289.

vaşmayan toplum yoktur. Örgütlenmiş gruplar arasında silahlı bir çatışma meydana geldiğinde... alışılmış ahlâk ve hukuk kuralları dönüşüme uğramakta... ve yerlerini yok etme alışkanlıklarına bırakmaktadır. Kozmolojiyle, ahlâk arasında dini olaylar vardır... 'Din, değerlerin sürekliliğine olan inançtır,' demektedir H. Hoffding.

3. Teknik: Bu isim altında her uygarlığın madde üstünde etkili olabilmek için uyguladığı çeşitli yöntemleri toplayabiliriz. Louis Weber'e göre, her işlem (ya da önceden belirlenmiş bir sonuca varabilmek için belli bir düzenle gerçekleştirilmiş bir dizi materyal eylem) bir açıdan bir ritüele benzetilebilir. Üstelik teknik, az ya da çok, her zaman için kozmolojiye bağlanmaktadır. Bu kozmoloji ister mitolojik, ister felsefi, isterse bilimselin egemenliği altında olsun, teknik denilen şey, açıklamalarında, esinlenmelerinde ve telkinlerinde hep ondan yararlanır.

4. Toplumsal yaşamın kategorileri: ...Bunlar filozofların düşündüğü anlamda anlaşma kategorileridir. Özellikle de, uzam, zaman, neden, sonuç, vs. kavramları.

a) Kutsal ve kutsal olmayan: ...Sosyoloji ve etnoloji, kutsalın diğer özellikleri arasında şunları da bulmuşlardır: Genelinde kutsal, yasalarla belirlenmiştir. En ilkel biçimi tabudur.

b) Değerler: Kutsalla (ahlâki değerler de buna dahildir) kutsal olmayan arasında ekonomik değer kavramı vardır... Fiyatlar gibi.

c) Hiyerarşi: Kutsalla kutsal olmayan arasında bulunan ahlâki değer, gerçekte kutsala aittir ve toplumsal yaşamda hiyerarşilerin varlığıyla dışavurur... Hiyerarşiler, bireyler arasında otorite ve değer ilişkileri düzenler. Her zihniyetin temel özelliklerin-

den biri toplumsal hiyerarşi ve bunun oluşmasını nasıl düşündüğüdür.

d. Dost ve düşman kategorisi: Yönlendirilmiş saldırganlık... Young'ın gördüğü gibi, toplumsal yaşam her zaman için birleştirici ve dışlayıcı ilişkilerden oluşmuştur.[7]

Evrensel boyutlarda ele alındığında kozmoloji, özellikle az gelişmiş ve geri kalmış ülkelerde belli bir etkinliğe sahipken, teknolojik düzeyde sanayileşme sonrası toplum aşamasına geçmiş ülkelerde eski gücünü hiç kuşkusuz yitirmiş durumdadır. Gelişmiş ülke insanlarından kozmolojinin yerini belli ölçülerde tekniğin aldığı söylenebilir. Buna karşın gelişmiş ülkeler çağdaş mitoloji üretimi peşindedir. Sinema ise bu mitolojik üretimin en önemli araçlarından biridir. Jean Baudrillard bu konuda şöyle demektedir:

Amerika'da sinema gerçektir. Çünkü sinema tüm (Amerika boyutlarında) uzamı, tüm yaşam biçimini kaplamış ve sinematografik bir hale sokmuş ya da bir başka anlamda yaşam sinematografikleşmiştir...

Estetiğin ve soylu değerlerin 'kirsch' ve hipergerçeklik içinde yok oluşu büyüleyici bir şeydir. Aynen tarihin ve gerçeğin televizüel olanın içinde yok olması gibi.[8]

Baudrillard, Amerika'da yaşamın sinematografik bir hale geldiğini ya da düşselin (fictive) gerçeğin (physis) yerini aldığını söylerken pek abartmamaktadır. Çünkü bu ülkede mitoloji üreten bir mekanizmanın kendisi mitolojik bir veriye dönüşmüş ve kozmolojik verilerin yerini "sine-kozmoloji" al-

---

[7] Gaston Bouthoul, agy, s. 39-41, 44-47, 50, 51.

[8] Jean Baudrillard, *L' Amérique*, Edit. B. Grasset, Paris, 1986, s. 201, 202.

mıştır. Gerçekteyse kozmolojinin zaten evrene ve yaşama yalancıktan bile olsa bir anlam kazandırma işlevini yerine getirmeyi amaçladığı düşünülecek olursa, çağdaş insanın kozmolojik evren açıklamasını artık teknikle birleştirerek en kusursuz! halini almış olan sinemada bulmasının çok doğal bir şey olduğunu söylemek gerekecektir. Çünkü sinemada insan yalan da olsa duymak, görmek ve düşlemek istediği hemen her şeyi, her konuyu, her açıklamayı bulabilmektedir. Öte yandan yine sinemayı yapanlar çoğu kez aynı uygarlığa, aynı ahlâksal davranış ve yaşam biçimine sahip insanlardır. Yine kusursuz bir sanat olan sinemada (filmsel öyküde) toplumsal yaşam kategorilerinin hepsini bulabilmek mümkündür. Hangi tür öyküye sahip olursa olsun, sansür mekanizması (ekonomik, politik ve ideolojik-ahlâksal) gereği film, içinde yaşanılan dönem ve uygarlığın ahlâkını ve toplumsal yaşam kategorilerini seyirciye zorunlu olarak yansıtacaktır. Bu yansıtma öykü düzeyinde ya da oyuncu yorumlarında, mekân kullanımında olmasa bile, kurguda ve sahneye koymada ortaya çıkacaktır. Çünkü gerek içgüdüler, gerekse bilinç "toplumsal yaşamın içselleştirilmiş bir yoğunlaşmasının" denetimi altındadır. Tüm bilinçaltı ve ona bağlı olan ahlâk ve otosansür kavramları bu "yoğunlaşma"dan kaçırabildiklerini seyirciye sunabilmektedir. Bir başka deyişle yönetmen ne yaparsa yapsın öyküsünün bir yerinde istemese de açık verebilmektedir.

Çeşitli uygarlık ve toplumlara ait zihniyet tiplerini belirleyen etmenlerin en önemlilerinden birinin estetik değerler olduğu belirtilmektedir. Bouthoul'a göre:

Özgün bir sanat yoksa özgün bir zihniyet de yoktur. Estetik alan, parçaların birbirleri arasında inanç ve mantık ilişkileriyle

birleşerek bize zihniyet adlı bütünün nasıl oluştuğunu anlatan önemli alanlardan biridir... Örnek bir fantazya alanı olan sanatsal yaratımın aynı zamanda başka inançlar tarafından da koşullandırıldığını biliyoruz... Kısaca sanatsal yaratılar dini inançlar, teknik bilgiler ve bir sözde teknik rolü oynayan büyü olayı tarafından etkilenmiştir. Bütün bu unsurlar belli bir çevre ve dönemin karakteristik 'stil'ini oluşturmaya katkıda bulunmaktadırlar.[9]

Zihniyet, bir uygarlığa ait tüm tarihi ve bilimsel deneylerle, tüm bilgilerin genel sonucu olduğundan, o uygarlığın en belirgin temsilcisi durumundadır.[10]

TÜRK TOPLUMUNDA "ZİHNİYET" KAVRAMI

Kalvinist, bir anlamda su katılmamış kadercidir... Ona emredilen yaşama tarzı ise, dalgın bir inziva halinde içe kapanmakla veya feodal savruk bir yaşama düzeyinde döküm, saçım, gününü gün etmek değil... gösterişsiz fakat her dakikaya hakkını veren disiplinli bir çalışma ile Tanrı'nın şanını yüceltmekten ibarettir.[11]

...Düzenli, metodik çalışmaya ara verdiği an seçkin kul olmanın güvenini kaybetmek korkusu, kalvinisti tuttuğu işte kendi kendini sürekli yenileyen bir devam ve intizam içinde yol almaya zorlayacaktı.

...Patron ile, emekçisi ile, Tanrı rızasının ancak düzenli-rasyonel bir 'meslek' çerçevesinde muntazam, aralıksız çalışma disiplini ve israfsız, gösterişsiz bir yaşama karşılığı elde edilebile-

---

[9] Gaston Bouthoul, *Les Mentalités*, Puf, Que Sais-je, Paris, 1981, s. 68, 69.
[10] Agy, s. 73.
[11] Sabri F. Ülgener, *Zihniyet ve Din*, "İslam, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlâkı," Der Yayınları, İstanbul, 1981, s. 206.

ceği inancı, henüz kıpırdama halindeki burjuva toplumuna, hem de madde yönüyle cihazlanma diye ortada bir şey yokken, moral cihazlanmayı getirmiş ve hizmete koşmuştu. Böylesi bir cihazlanmanın neticelerini açık ve seçik görebiliyoruz.[12]

Osmanlı-Türk toplumundan yola çıkarak yüzlerce yıllık bir zihniyetin muhasebesini yapan Sabri F. Ülgener'e göre bu toplumda: *Ortalama müslümanın inanç dünyasına yaklaşımı, başından beri şekil tarafında kalmış, tavır ve davranış tarafına uzanamamıştır.*

'Kılur namaz eder niyaz Hakk'a.
Varır bey kapısına hem timar umar!'[13]

Bu insan için şöyle söyler:

Bol ve ferah yaşamanın tattıracağı haz ve zevkin (veya özleminin) hiçbir zaman yabancısı olmamakla beraber, o uğurda acele ve telaştan hoşlanmayan, yolunu ve yönünü tayinde görenek ve otorite bağları ile çevrili, dışa ve 'yaban'a kapalı ve nihayet işinde ve hesabında götürü insan.[14]

Bir toplumda çeşitli zihniyet tipleri olduğunu söylemiştik. Her toplumdaki zihniyet tipleri genelinde ilkel zihniyete göre belirlenmektedir. Ancak J. Frazer'a göre:

...İlkel mantığın bizimkinden hiçbir farkı yoktur. Düşünce biçimleri, düşünce çağrışımları ve yaptığı çıkarsamalar düzgündür. Yanıldığı nokta aşırı kesinliğe inanmasıdır... Bir başka deyişle, yanlış ilkelerden yola çıkarak düzgün akıl yürütmekte ve yürüttüğü akla sınırsız bir güç atfetmektedir. Değişik olan yürüt-

---

[12] Agy, s. 43.
[13] Agy, s. 127.
[14] Sabri F. Ülgener, *İktisadi Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası*, Der Yayınları, İstanbul, 1981, s. 206.

tüğü mantık değil, kendi illüzyonlarına ve çıkarsamalarına kendi deneyiminden daha çok inanmasını sağlayan kozmolojisidir...

...İlkel zihniyet gözü peklik ve kendini beğenmişlikle beslenmiş bir cahilliktir.[15]

Sonuç olarak:

Zihniyetlerin rasyonel sınıflamaları her durumda ilkel zihniyete olan uzaklıklarına göre değerlendirilmektedir. Çünkü bu sonuncu, adı geçen uzaklıkların kendisinden yola çıktıkları özgün ve bütünüyle biyolojik sayılabilecek başlangıç noktasıdır.[16]

Osmanlı-Türk toplumu ve onun uzantılarını göz önünde tuttuğumuzda yukarıdaki zihniyetin yüzyıllar boyunca devam ettiği görülmektedir. Oysa Kalvinist zihniyette gelecek ve çalışma kavramları iç içe geçmiştir. Kalvinistin geleceği Tanrı adına yapacağı çalışmanın büyüklüğüyle doğru orantılı olarak garanti altındadır. Yeryüzünde vazifesini yapmış Hıristiyanın gökyüzünde iyi bir yere sahip olacağını düşünmesi kadar doğal bir şey olamaz. Hiç kuşkusuz inanç-zihniyet ilişkileri Batı'da (ya da Hıristiyanlık dünyasının belli bir bölümünde) dönüşümlere uğramış ve sonuçta inanca bağlı çalışmanın yerini varolma ve yaratma çabasına bağlı çalışma arzusu almıştır. Ancak her şeye karşın gelişmiş Hıristiyan toplumların bilinçaltında hâlâ Kalvinist düşünceden bir şeyler bulabilmek herhalde mümkündür.

Oysa Müslüman Osmanlı-Türkün geleceğe bakışı şöyledir:

Yıl boyu: Monoton ve devri (circular): Tarla işleri (her yılın hazırlığı ve tertibi bir öncekinin aynı), başka kesimlerde ve özellikle sanayide.

---

[15] Gaston Bouthoul, *Les Mentalités*, Puf, Que Sais-je, Paris, 1981, s. 84

[16] Agy, s. 88.

Yıl üstü ve ötesi: Belirsiz! Ön hesaplar da ona göre boş ve beyhude! Her yılın çözümü kendi içinde!

Kuruluşun ömrü: Kurucunun ömrü ile ölçülü! Bir nesilden öbürüne unvan ve firma aktarılışı parmakla gösterilecek kadar az![17]

Aynı insan yine Ülgener'e göre:

Ortaçağdan beri sakin, kanaatkâr zihniyet diye... bir şey yoktur. Bilakis –diğer şartları da yerinde olsa– iktisadi bir gelişme ve serpilmeyi için için ateşlemeye yetecek kadar kazanç hevesi içtimai hayatın nesci altında fazlası ile mevcuttur... Fakat netice? Yerini bulamayarak dışarıya taşmış, savrulmuş ve boşalmış bir enerji.[18]

Günümüzdeyse:

İşadamlılığının neresindeyiz sorusuna buraya kadar ışıklı ve gölgeli tarafları ile çözüm getirmeye çalıştık. Karmaşık bir yığın içinden ayrı ve müstakil statüye sahip bir işlem adamı tipinin adım adım belirlenmesine şahit olurken, o yolda henüz yarım kalmış adımlardan da söz edildi. Tavır ve davranış cihetinden Batı'daki benzerleri ile karşılaştırılınca;

a) Kararsız ve kaprisli

b) Âni ve çabuk kâr peşinde

c) Plasman olarak sermaye piyasası ile pek de yeni sayılamayacak olan ilgi ve ilişiği ile beraber, malvarlığının büyük kısmı ile hâlâ arsa ve emlaka ve yerine göre altına yöneltmekle çıkış noktası arayan sermayedar tipi ile karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz.[19]

---

[17] Sabri F. Ülgener, *İktisadi Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası*, Der Yayınları, İstanbul, 1981, s. 202.

[18] Agy, s. 170.

[19] Sabri F. Ülgener, *Zihniyet, Aydınlar ve İzmler*, Mayaş Yayınları, Ankara, 1983, s. 56.

Yüzyıllardır süren bu zihniyetin temel amaçlarından biri de *Hayatı hoşça geçirmektir... Hoşluk ve rahatlık, gerçekten ister aristokrat sınıf, ister ticaret ve sanat erbabı, isterse diğer sınıflar dikkate alınsın, hepsinin dünyaya bakış tarzını bu noktada –hoşluk idealinde– hülasa edebiliriz.*

Ayak oyununa getirerek rakibini alt etmenin sinsi ve kurnazca zevki, başkalarını kaşla göz arası boşta ve açıkta bırakıvermenin tarifsiz hazzı... İsim ve unvan.[20]

Kalvinist gözü ile: *Her saati Allah'ın şanını yüceltmeye hasretmek lazım. Onu gasbetmek büyük günah!.. Böylesine bir zaman bilinci... Batı'da iş ve meslek ahlâkının vazgeçilmez unsuru haline gelirken, Şark'ta döne dolaşa sorumsuz bir tüketim tabanına gelip oturması düşündürücüdür.*[21]

Yeni baştan almak gerekirse Osmanlı-Türkün kozmolojisini ve ahlâkını Kuran ve İslama bağlayabilmek oldukça güçleşmektedir. Çünkü bu kişinin kozmolojik dünya açıklaması tasavvufunkiyle birleşerek durmuş bir zamanla, gelecek ve geçmişten arınmış bir açıklamaya dönüşmüş ve zamanla da tasavvufi dünya görüşü "İslami dünya görüşünün" yerini almış ve böylelikle tasavvuf dünya görüşü=İslam dünya görüşü gibi algılanır olmuştur. Ancak kişinin zihniyet ve dünya görüşünün tamamıyla tasavvufa da dayanmadığını gördük. Çünkü kişi yeryüzüyle de yakından ilgilenip haz almanın peşinde koşmaktadır.

"Ahlâk"a gelince, bu toplumda kişinin bütünüyle iman ve inançla dinine sarılmaması ve çoğu kez onun formel yanını

---

[20] Sabri F. Ülgener, *İktisadi Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası*, s. 183-192.

[21] Sabri F. Ülgener, *Zihniyet, Aydınlar ve İzmler*, Mayaş Yayınları, Ankara, 1983, s. 111

benimseyerek "içeriğini" işine geldiği gibi kullanması sonucu belirli ve olumlu bir müslüman ahlâkından da söz edebilmek oldukça güçleşmektedir. İslam'da dinden kaynaklanan adalet kavramının temel kaynakları: Kuran, sünnet, hadis ve kıyastır (analojik akıl yürütme). Görüldüğü gibi günlük yaşamın belirleyicisi "İslam"dır. Ancak buna hangi "İslam" sorusunu eklemek pek de yanlış olmasa gerek. Çünkü "fıkıh" (=adalet kavramı) anlaşıldığı kadarıyla uygulayıcı tarafından istenildiği gibi yorumlanmaya müsait bir bütündür:

Fıkhın değişmezliğine karşın toplumsal ve hukuki yaşam değişkendir... Fıkhın önerdiği kurallar ancak ideal bir Müslüman devlette, Tanrı'nın tüm emirlerine uyan ideal Müslümanlara uygulanabilecek türden kurallardır.[22]

Ahlâkın en önemli etkileyicisi olan din ve ona bağlı hukuk kavramı Osmanlı-Türk toplumunda bir kesinlik kazanmamıştır ya da İslam'ın kozmolojik ve ahlâki açıklamalardaki "yetersizliği", teknik açıdan tutuculuğu ve toplumsal yaşam kategorilerindeki gelişmede yavaşlığından dolayı Türk zihniyetinin dayanaklarının "belirsiz" olduğu sonucuna varılmaktadır.

Neye inanılacağı konusundaki kararsızlık, savaşlar ve ayaklanmalarla, salgın hastalıkların "belirlediği" (ya da belirsizleştirdiği) bir "ahlâk". Sonuç olarak mimaride, illüstrasyonlarda ve çeşitli sanat dallarında "belirsizlik". Türk toplumunda bir süreklilik ve belirlenmişlik taşıyan "sanatsal" ürünlerin başında hah, kilim, kumaş ya da kadınlar tarafından üretilmiş eserler vardır. Kadının kısıtlı dünyası, "primitif zihniyeti" ve

[22] Georges Bousquet, *Le Droit Musulman*, Collection Armand Colin, Paris, 1968

ona dayalı yaratım süreci yüzyıllardan bu yana büyük bir dönüşüme uğramadan günümüze kadar gelmiştir.

Ancak hiçbir toplum olduğu yerde kalmamıştır. Türk toplumunda olduğu gibi. Bouthoul'a göre:

...Zihniyet, temelinde mantıksal bir kuruluştur. Onu oluşturan tüm fikir ve inançlar birbirlerine dayanırlar... Kısaca birbirlerini doğrularlar...

...Ahlâkta yenilik, yeni değerlerin bulunması ve benimsenmesinden ibarettir... Bir başka zihniyetin tümüyle benimsenmesinin diğer adı 'dönüş'tür... Halklar ancak yeni bir zihniyet yaratarak içine kapanmış oldukları mantıksal ve tarihi açmazlardan kaçabilirler.[23]

Atatürk devrimleri aracılığıyla Türk toplumu belirli ölçüde zihinsel bir dönüşüme uğramıştır. Ancak bu dönüşümün boyutlarını belirleyebilmek için daha uzun zamana gereksinim vardır.

Sinemanın, "ideoloji" ve dolayısıyla ahlâkla ne kadar yakından ilişkili olduğunu açıklamak gereksiz. Ideoloji ya da ahlâk kavramı sinemada sansür düzeyinde ortaya çıkmaktadır.

Film düşüncesinden filme götüren süreç içinde bu üç sansür kendiliklerinden sıralanmışlardır. Politik sansür film dağıtımını sakatlarken; ekonomik sansür prodüksiyonu; ideolojik sansür de yaratımı sakatlamaktadır. Çevrilmiş filmlerin içerikleriyle çevrilebilecek filmler arasındaki farkı düşündüğümüzde... bunun sorumlusunun iki kurumsal sansür olduğunu görmekteyiz. Ideolojik sorun aynı zamanda neden ve sonuç olarak olayın ekonomik

[23] Gaston Bouthoul, *Les Mentalités*, Puf, Que Sais-je, Paris, 1981, s. 111, 116, 123, 126.

ve politik yanına bağlıdır... Filmlerdeki ideoloji sorununda belli bir özerklik sorunu vardır. Sinematografik kurumların benimsemiş olduğu biçimlerin neden ve sonucu olarak filmlerin ideolojisi 'sinematografik kurumun kendisi' değildir. Bu kurumun doğrudan ya da mekanik bir yansıması da değildir.

...Öte yandan ideolojik sansür tek başına kurumsal sansürlerin hiçbir şekilde denetleyemeyecekleri kimi konuları ve bu konuların işleniş biçimlerini ekrandan kaldırmıştır.[24]

Dışavurum özgürlüğü açısından ele alacak olursak müzik bu konuda en özgür sanatken, resim ve heykelin sanatçının duygu ve düşüncelerini karmaşık bir şekilde bile olsa dışavurma imkânını verdiklerini, mimaride ekonomik ve teknik düzeyin kısıtlayıcı bir rolü olacağı, edebiyat, şiir ve tiyatrodaki dışavurum özgürlüğünün daha çok "içerik" düzeyinde engellendiğini görürüz. Sinema ise yukarıda aktarıldığı gibi bu konuda en şanssız sanat dalıdır. Anlatım zenginliği açısından sonsuz olanaklara sahip olmasına karşın ekonomik ve politik sansür düzeyinde karşılaştığı engeller nedeniyle sakatlanmış bir sanat dalı görünümündedir. Bu yüzden sinematografik üretim, ekonomik boyutları, sanatsal ve ideolojik yapısı nedeniyle çok güç yaratma koşullarına sahip bir sanattır. Örneğin, yapıtına koymak istediği mesajları izleyiciye aktarmak isteyen yönetmen kullandığı dil, renk, oyuncu, sahneye koyma, kurgu, müzik gibi elemanlar arasında en uygun sentezi gerçekleştirmek zorundadır. Çünkü bunu başaramadığı an film çök-

[24] Christian Metz, *Essais Sur la Signification au Cinéma*, (*Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, Cilt I, DEÜ GSF Yayınları, İzmir, 1986, çev. Oğuz Adanır, s. 215.)

mekte, prodüktör ve dağıtımcı kuruluşlar zarara uğramakta ve yönetmen bir sonra gerçekleştireceği film konusunda normalden çok daha fazla uğraşmak zorunda kalmakta ya da bir daha hiç film çevirememektedir.

SANATÇI VE ZİHNİYETİ

Sanatçı, içinde yaşadığı toplumun bir parçasıdır. Bu toplumun sahip olduğu zihniyetle yoğrulmaktan kaçması neredeyse olanaksızdır. Çünkü bu zihniyete karşı gelmek, onu dönüştürmeye çalışmak ve bu işte de başarılı olabilmek için önce bu zihniyetin ne olduğunu ve kökenlerini bilmek gerekmektedir.

Sanatçının, yaşadığı toplumun zihniyetine karşı koymaya çalışması ya bilinçli ya da içgüdüsel bir şekilde olabilir. İçgüdüsel karşı koyma, içinde yaşanılan topluma karşı yabancılaşmayı zorunlu kılmaktadır. Oysa yabancılaşmanın hiçbir zaman için tam olmadığını biliyoruz.

Henri Lefebvre, tümden bir yabancılaşmanın, yabancılaşma bilincinin ortadan kaybolmasına neden olacağını söyler.

Jean Marie Domenach ise şöyle söyler:

...Yabancılaşmanın karşıtı 'yaratmadır', kişisel yaratma ve giderek de entelektüel yaratmadır... Kendini bir şeye adayan, bir şeye, bir sevgiye bağlanmış ve kendini feda etmeye hazır olan varlık, sonuç olarak en çok 'yabancılaşmış' insan aynı zamanda en çok 'yabancılaşmadan kurtulmuş' insandır.[25]

---

[25] Jean-Marie Domenach, *Le Sauvage et l'Ordinateur*, Seuil-Points, Paris, 1976, s. 32-44.

Bu durum çoğu kez içgüdüleriyle davranan sanatçının içinde bulunduğu durumdur. İçinde yaşadığı toplumu yalnızca sezgileri, yaşam deneyimi ve kendi eğitim düzeyiyle tanıyan sanatçının aktaracağı mesaj da ender rastlantıların dışında seyirciyi kılcal damarlarına kadar etkileyen bir mesaj olmayacaktır. Burada mesaj sözcüğü filmin içeriğinin taşıdığı mesaj anlamında değil, bir bütün olarak filmin kendisinin estetik-ideolojik bir mesaj gibi algılanmasıdır.

Yüksek bir bilinç düzeyi, yetenek ve ekonomik bir güce sahip sanatçı düşünce ve davranış açısından özgür bir ortamda başyapıtlar yaratabilir.

Adorno'ya göre:

Sanat, her türlü egemenliğin radikal protestasyonudur. Bu, içerikte değil biçimde görülen bir protestasyondur... Sanat, toplumsal dönüşümün bir aracı olarak görülmelidir, yoksa toplumsal parçalanmanın tohumlarının yansıdığı bir tür ayna değil.[26]

Sanatın yönlendirilmesi konusunda egemen ideolojiden kaçış nasıl mümkün değilse, egemen ideolojinin de toplumsal yaşayış, düşünce ve dışavurumun belli bir demokratik ortamda varolmasına izin vermesi o denli zorunludur. Yönetebilmek için yönlendirilmeye ihtiyacı vardır, eleştirilmeye ihtiyacı vardır, yoksa körü körüne desteklenmeye değil.

Son yüzyıl egemen ideolojinin karşıt ideolojiyi özümseme, dönüştürme ve nötralize etme çabalarıyla geçmiştir. Oysa nötralize etmek, nötralize edilmektir. Yine egemen ideolojinin

[26] Marc Jimenez, *Adorno: Art, Idcologie et Theorie de l'Art*, Collection 10/18. Paris, 1973, s. 51-176.

son otuz yıldır üstünde durduğu en önemli kavram "süreklilik içinde değişimdir." Bir başka deyişle egemen ideoloji, içerik olarak varlığını korumalı, ancak sürekli olarak biçim değiştirmelidir. Ancak biçim değişikliği her seferinde belli bir zihinsel değişikliği de beraberinde getirecektir. Sonuç olarak Baudrillard'ın deyişiyle, egemen ideolojinin en büyük temsilcisi ve üreticisi olan ABD için tehlike çanları çalmaya başlamıştır bile.

Günümüzde, Amerika'nın en çok eksikliğini duyduğu şey kendini eleştiren ideolojilerin yok olmasıdır. Çünkü kendisine karşı gelenlerin zayıflaması kendi zayıflaması anlamına gelmektedir... ABD'nin sarsılmazlığı tehlikeye girmiştir... Çünkü bu tehlikeli durum her türlü gerçek alternatifin yok olması, karşı koymaların ve antikorların ortadan kalkmasından kaynaklanmaktadır. Amerikan gücündeki gerçek bunalımın nedeni de budur... Amerika'nın durumunu birçok açıdan bağışıklık gücünü yitirmiş bir organizmanın aşırı ölçülerde korunmasına benzetmek mümkündür. İşte bu yüzden Reagan'ın yakalanmış olduğu hastalıkta (kanser) şiirsel bir ironi vardır.[27]

Sinemada da üretimin gerçekleşmesini egemen ideolojiye ait kurumlar ve kuruluşlar sağlamaktadır. Egemen ideolojinin ekonomik (ve ideolojik) düzeyde araya girmesi karşıt ideolojinin özellikle "ideolojik" (ve politik) düzeyde araya girmesiyle neredeyse aynı anlamı taşımaktadır. Ancak son yirmi yılda "ideolojik ve politik" araya girmede önemli bir gevşeme görülmüştür. ABD'de 1985 yılında çıkan bir sinema yasasında iki tür sansürle karşılaşılmaktadır: Ekonomik ve cinsel sansür.

---

[27] Jean Baudrillard. *L'Amérique*, Edit. B. Gasset, Paris, 1986, s. 230.

Artık ABD'de ideolojik bir sansür yoktur. Çünkü artık "ideoloji" yoktur. İdeolojinin simülasyonu vardır. Artık ne olduğu bilinmeyen ve kimsenin inanmadığı düşüncelerin simülasyonu. İçeriklerinden boşaltılmış, yalnızca "biçimlerde" varolan bir görüntüdür bu.

Nereden bakarsak bakalım, sinema sanatçısı köşeye sıkışmış bir insan görünümündedir. Ancak bu köşeye sıkıştırılmayı bir anlamda arzu eden bir kişiliğe sahiptir. Egemen ideoloji doğrultusunda çalıştığı zaman bile gerçekleştirdiği film, bir saat kadar kusursuz bir şekilde çalışmadığı zaman yönetmenin meslek yaşamı tehlikeye girmektedir. Egemen ideolojiyi eleştiren bir filmin yönetmeni ise çok daha güç bir durumdadır. Her an için bir engelle karşılaşması mümkündür. Çok iyi bir yapıt ürettiği zaman bile aşırı ölçülerde eleştirilebilmekte ve o da aynı şekilde uzun bir süre yeni bir film üretememe tehlikesiyle karşı karşıya kalabilmektedir.

Sonuç olarak hangi konumda olursa olsun yönetmen sürekli olarak bir "double bind" içindedir. Bir başka deyişle aşağı tükürse sakal, yukarı tükürse bıyıktır.

"KÖYÜN DELİSİ!"

Günümüzde sanatçı hâlâ köyün delisidir. Çünkü zavallılığını ya da evren karşısındaki zavallılığını ve yalnızlığını inkâr etmeyecek kadar cesur ve dürüsttür. İnsanların görmeye ya da duymaya tahammül edemedikleri şeylerden biri de kendi zavallılıklarıdır. Oysa sanatçı, insanın zavallılığından dolayı acı çeken ve bu zavallılığı çevresiyle paylaşarak kurtulmayı, top-

lumun koymuş olduğu ve insanı kendi zavallılığına yabancılaştırmayı amaçlayan kurallara uyarak kurtulmaya tercih eden kişidir.

Köyün delisi "abalıdır," şanar oğlanıdır. Herkes ona en az bir tokat, bir tekme ya da bir laf atmıştır. Çevresine kafa tutana karşı topluluk bir araya gelerek onu kendi dışına atmakta ve içine almayı "yadsımaktadır." Oysa çoğu kez sanatçının kötü bir amacı yoktur. Yalnızca insanları daha mutlu görmek, yaşamı daha çok seven insanlarla birlikte olmak istemektedir. Kısaca daha güzel bir dünya istemektedir. Acı çekenlerin acısını, sevinenlerin sevincini paylaşmak istemektedir. Ancak yüzyıllar boyu süren bu dışlanma sonucu insanların acılarını, dertlerini, yaşam ve düşünce biçimleriyle, duygularını alaya alan sanatçılarla da karşılaşılmış ve sanat sonunda, Adorno'nun deyişiyle, neredeyse "tümüyle" eleştirel bir bakış açısı haline gelmiştir.

Egemen ideolojiyi hiddetlendiren şey, baskı biçimlerinin açıklanmasından çok, daha güzel, daha insancıl ve daha özgür bir dünyaya olan inançtır. Onun gerçek düşmanı özgürlük hayaletidir.[28]

İnsanın zavallılığını görmeye tahammül ettiği yerler, önce mitolojik öykü ve hikâyeler (tiyatro ve şarkılar), daha sonra heykel, resim ve edebiyattır. Günümüzdeyse karanlık salonlarda kimseye görünmeden izlemeye çalıştığı filmler ve nihayet yalnızlığını ve zavallılığını yaşamın her anında kendisine unutturacak olan televizyon, video, kablolu televizyon vb.'dir.

---

[28] Marc Jimenez, *Adorno: Art, Ideologie et Theorie de l'Art*, Collection 10/18, Paris, 1973, s. 266.

Ancak unutmak, anımsatmayı da beraberinde getirmektedir. Çünkü insan unuttukça daha çok anımsamaktadır.

Toplumsal yaşam, insanın kendi zavallılığını ve yalnızlığını unutabilmesi için yaratılmış bir yaşam biçimidir. Oysa acı bir tesadüf sonucu, gelişmiş ülkelerdeki toplumsal yaşam anlayışına göre (başlangıçtakinden değişik bir şekilde bile olsa) yalnız ve zavallı bir yaşam, gelişmenin varabileceği en son aşama gibidir.

Köyün delisi belki mutlu değildir. Ama mutsuz da değildir. Onun amacı yalnızca varolmaktır, tanık olmaktır. Evrende varolmak ve içinde yaşadığı dünyaya tanık olmak (elinden geldiğince de müdahale etmek). Karnı doyduğu ve hastalanmadığı sürece yaptığı işi kendini dışlayanların yaptıkları saçmalıkları ve söyledikleri anlamsız sözleri izlemek ve onları dönüştürerek yeniden kendilerine aktarmaktır. Cennet adlı bir yeryüzünde yaşamayı beceremeyenlerle ve onu gökyüzünde arayanlarla için için alay etmektedir.

Kendisine ne kadar deli dese de toplum, bir türlü o deliyi çevresinden sökûp atmaz. Çünkü onun söyledikleri ve yaptıkları hoşuna gitmese de gizliden gizliye, içten içe bu düşüncelerde doğru olan şeylerin bulunduğunu düşünür. Kurnaz bir deli, yaşadığı köyü nereye kadar rahatsız edebileceğini ve nerede durması gerektiğini bilir. Kendini aşırı ve sürekli bir şekilde rahatsız eden delileri ise toplum elbirliğiyle göz önünden kaldırır ve bir kafese ya da diğer "delilerin" bulunduğu bir yere koyar.

Sanatçının, köyün delisinden farkı, güzeli sevmesinin yanı sıra, güzel bir şeyler yaratma çabasını göstermesi ve başarmasıdır. Toplumlar ise tümüyle naif değildirler. Elbette sa-

natçıyı ve yapıtını anlamakta ve ona saygı duymaktadırlar. Bu türden bir davranış biçimiyse karşılıklı saygının varolduğu insan topluluklarında görülmektedir. İnsanın zavallılığını ve yalnızlığını yapıtta en aza ya da en son görülebilecek unsura indirgeyerek anlatan bir yapıt sunan sanatçıya, izleyicinin saygısı da o denli büyük olmaktadır. Çünkü sanatçı bir eser meydana getirirken pek çok insanın başaramadığı bir özveride bulunmaktadır. Yapıtına tüm acılarını, sıkıntılarını, yaşam sevincini, kısaca insan olarak kendini koyabilme cesaretini gösterirken bunu kimseyi incitmeden yapmaya çalışmaktadır. İnsana karşı saygı ve sevgi sanatçıyı yücelten en önemli özelliklerdir. Çünkü toplum az ya da çok sanatçının deliliğinin bir kısmına kendisinin de sahip olduğunun bilincindedir.

Sanatın günümüzdeki işlevlerinden biri de yeryüzünde neden bulunduğunu ve nasıl yaşadığını bilmeyen insanlara bunu anlatmaktır. Bazı şeyleri herkes yaşayabilir, ancak herkes belli bir güzellikte dışavuramaz. Sanatçının diğer insanlardan farklı olan yanlarından biri de budur. Zihniyet işte bu yalnızlığa ve zavallılığa bir karşı koyma biçimidir. Toplumsal yapıya ait bir birey olan sanatçının da yaratım sürecinde zihniyetle doğrudan karşılaştığı yer, ahlâktır. Tüm dünyada bütün sanatçılar ahlâk kavramı ve normlarıyla ilgilenmeden yapıt veremezler. Ahlâkın yanı sıra toplumsal yaşama ait kategoriler de sanatçının en az kaçabildiği veriler arasındadır. Gerçekte kozmoloji ve teknikten de kaçabildiği söylenemez. Ancak ideolojinin en yakın sırdaşı olan ahlâkla yapıtının her aşamasında karşı karşıyadır. Hele film yönetmeni için her kare ahlâki açıdan önem taşımaktadır. Anlatım zinciri içinde ahlâki açı-

dan yanlış bir adım attığındaysa tüm filmi çökme tehlikesiyle karşı karşıya kalmaktadır. Çünkü sansür o kare ya da kareleri yok ettiğinde tüm filmde bir anlam karmaşıklığı doğabilmektedir.

Prodüktör ve dağıtımcı ekonomik bir sansür uygulamadıkları; kurumsal politik-ideolojik sansür sanatçıya karışmadığı zaman bile sanatçı topluma ait bir insan olması; bir çevre, bir grup içinde yaşamış ve yaşıyor olması gereği otosansür olgusuyla karşı karşıya kalmaktadır. Otosansür: Sanatçının kendi ahlâkının, kendi yapıtı üstünde uyguladığı kısıtlamalardır. Bu kısıtlamaların kökenindeyse çoğu kez "cinsel ahlâk" yatmaktadır. Bu açıdan Türk sinemasına bakıldığındaysa çöküntünün boyutları korkunçtur.

Öyleyse sinema açısından (öykülü ticari ve sanatsal filmler) sanatsal yaratım iki tür engellemeyle karşı karşıyadır:

1) Dış etkenler

2) İç (ruhsal) etkenler.

Dış etkenleri bu çalışmanın dışında tutarak zaman zaman değinmek en sağlıklı yol olarak görünmektedir. Çünkü dış etkenler arasında devlet güvenliğinden, prodüktör ya da dağıtım şirketi patronunun filmin baş kadın oyuncusuyla olan ilişkisine, prodüktörün ekonomik gücünün getirdiği kısıtlamalardan, hava koşulları ve teknik olanaklara kadar giden bin bir çeşit sorunu sayabilmek mümkündür. Sorun tüm bu etkenleri indirgemek değil üretim-yaratım süreci içindeki konumlarının belirlenmesidir. Çünkü yukarıda sayılan güçlüklere karşın sanatçının, onların arasından sıyrılarak yapıtına kendi damgasını nasıl ve hangi ölçülerde bastığı sorusu kanımızca daha önemlidir. En azından konumuz ve bakış açımız

yönünden. Çünkü filmine hâkim olabilen bir sanatçının bir de "stili" vardır. Hâkim olamayan yönetmenin ise yoktur. Bu nedenle R. Barthes'ın yazın alanı için söylemiş olduğu, "yazarlar ve yazanlar" deyimlerini sinemada biz, "sinema yapanlar ve sinemayı yapanlar" olarak değiştirdik. Çünkü yeryüzünde sinema yapan (film gerçekleştiren) binlerce, belki de on binlerce "sanatçı" vardır, ancak "sinemayı yapanlar" ya da bir sanat olarak ona saygın bir yer kazandıranların sayısı birkaç düzineyi güçlükle aşabilmektedir.

Sanatçının kişiliği yarattığı yapıta ne kadar derinlemesine işlemiş ve bu duyarlık yapıtlarının büyük bir çoğunluğunda da görülmüşse, bu, yönetmenin sinemaya, işlediği konu ve içeriğe o denli hâkim olduğunu gösterir. Bu hâkimiyet ve o konuyla, içeriğe uygun bir estetiğin aynı ahlâkî tutum ve tavırla işlenişi yapıt ya da yapıtların "stili"ni oluşturan temel unsurlardan biridir. Ahlâkın değişmezliğiyse içinde yaşanan zihniyet dünyasıyla çok yakından ilişkilidir. Çünkü bir uygarlığı yaratan temel unsurlardan biri "ahlâk"tır. Uygarlık eskiyince ahlâk da değişir ya da ahlâk eskiyince (dönüşünce) uygarlıkta birtakım sorunlarla karşı karşıya kalınır. Ahlâktaki dönüşümler çoğu kez biçimsel düzeydedir. Çünkü özünde doğal ahlâk, doğanın temel prensiplerinden biridir. Kısaca, bir canlının diğer bir canlıya karşı duyduğu saygıdır. Hayvanlar ve bitkiler arasında bile bir tür doğal ahlâk vardır. Öyleyse toplumsal yaşamın belirlemelerine karşın "doğal ahlâka" ve bu arada doğal mantığa ters düşmeyen kültürel ve dini inançlara bağlı bir ahlâkın verileriyle de o "doğal ahlâk" arasında uyumlu bir ilişki kuran ve bu dünya görüşünü yapıtına aktaran sanatçının stili, işte bu verilerin yapıt üstündeki "yansıma-

sıdır". Öte yandan sinemada bu stil kavramını her zaman için metaforik anlamda algılamak gerekir.

Sinemada, özellikle de "öykülü film" düzeyinde birçok "stil" düzeyinden söz etmek mümkündür. Yazılı metin ya da senaryonun stili; bu senaryoyu sahneye koyma stili, dekorun stili, oyunculuk stili ve nihayet hepsinin birleşiminden doğan "filmin stili." Daha doğrusu yönetmenin stili. Bu stil ise yönetmenin kişiliğinin diğer kişilikleri etkisi altına alabilmesi ve onları kendi düşünce ve istekleri doğrultusunda yönlendirebilmesiyle mümkün olacaktır. Çünkü metaforik anlamda bir dilyetisi olan sinema, gerçekte birçok dilyetisinin bir araya gelmesi ve bir senteze ulaşmasıyla mümkün olabilmektedir. Sessiz sinemada, "yazılı açıklamalar"ın yanı sıra kinezik dışavurum ve fotoğrafik (görsel) düzenleme gibi "dilyetilerinin" sentezinden söz edilirken, sesli sinemada müzikal dilyetisi, sözlü dilyetisi, renklerin ve yaşamın dilyetisinin (=nesneler, atmosfer, efektler, ışık vb.) sentezinden söz edebilmek mümkündür. Çeşitli dilyetilerinin bir araya gelmesi bir dilyetisi-ötesi değil, ancak bir dilyetisi oluşturabilir. Filmde ise göstergebilimsel açıdan, metafizik bir anlamda bile olsa bir "dilyetisi" özelliği gösteren tek eleman olan "imgeler şeriti" üstünde durulmuş ve belli başlı özellikleri ortaya çıkartılmıştır. Bu nedenle sinema göstergebilimi çoğu kez anlambilimsel sayılabilecek bir filmsel temel anlam incelemesiyle yetinmek zorunda kalmıştır.

Yazılı anlatıma özgü "stil" kavramıyla, filmsel anlatıma özgü "stil" kavramı arasında görüldüğü gibi önemli farklar vardır. Yazında stil: Sanatçının bir sistem olan dile karşı kendi dilyetisini kullanarak onu atlatma, alt etme girişimi olarak tanımlanabilir. Sinemada ise yazında olduğu gibi bu anlamda

bir "stil"den söz edilemez. Sinemada stil kavramı ancak metaforik bir anlamda kullanılabilir. Çünkü sinema, yazılı-sözlü dil anlamında bir dile sahip değildir. Bu nedenle yine metaforik anlamda sinematografik dilyetisinin yaşam adlı dile karşı sanatçının geliştirdiği bir dilyetisi olduğunu söylemek gerekir. Sanatçının dilyetisi de bir anlamda onun stilidir.

Özetlemek gerekirse insan, simgesel ve dilsel denebilecek iki düşünce biçimine sahiptir. Dilsel düşünce de bir anlamda yine sembolik bir düşünce biçimi olmakla birlikte aynı şey değildir. Çünkü insan çoğu kez düşlediklerini, düşündüklerini, duygularını sözcüklerle anlatamaz ve aktaramaz. Zaten bu yüzden dans, müzik, resim, heykel vb. dilyetilerini geliştirmiş ve kullanmıştır. Sinematografik dilyetisi aracılığıyla sanatçı, insan gibi canlı bir malzemeden yararlanarak pek çok şeyi dışavurma, hatta sözcüklerle aktarılamayacak olanları bile anlatma olanağına sahip olabilmektedir. Ayrıca müzik, ışık, renk, sahneye koyma ile de bu duygu ve düşüncelerin altını iyice çizme olanağını bulmaktadır.

YAŞAM, DÜŞ VE SİNEMA

Toplumsal 'praxis'in büyük bir bölümü mitler, kültler, törenler ve gömme merasimlerine dönüşmüştür. Burjuvazi çağı yalnızca bayağı değildir. Çünkü azgınca kurulmuş hayallerin yatırım alanı para ve kârdır. Sonuç, binlerce yıldan bu yana sürüp gelen hırs ve iktidar çılgınlığıdır. Dikili taşlardan daha yüksekleri de yapılmıştır. Eyfel Kulesi ve Dünya Ticaret Merkezi gibi.

Toplumsal 'praxis'i (yaşamı) düzenleyen şey 'düş'tür. Ekonominin yalnızca ekonomi, düşün de yalnızca düş olduğuna inanan

sağların bilmedikleri şey de budur. Onlar, negantropinin dönüşümlerinden, düşselin gerçeğe, gerçeğin düşsele, fantasmadan praxis'e (uçak), praxis'ten fantasmaya (sinema) geçişten habersizdirler. Toplum mitleri, mitlerin toplumu güdümleyebildiği kadar güdümleyememektedir. Düşsel, toplumsal ve politik gerçekliğin derinlemesine içindedir. Düşsel, bu enformasyonel özelliklerine karşı üretkenleştiğinde 'gerçeği' programlayabilmekte ve 'praxik' bir şekilde negantropik hale sokarak kendisi gerçeğe dönüşmektedir (Castoriadis, 1975).[29]

Düşler yaşamın bir parçası, belki de en önemli parçasıdır. Psikolojik bir varlık olarak insanın tüm karşı koymalarına rağmen "düşsel", binlerce yıldan bu yana insanın beyninde yaşamış ve yaşayacaktır. Düşseli yok etme girişimlerinin hemen hepsi hayal kırıklığıyla sonuçlanmıştır. Çünkü düşseli yok etmek de bir hayalden başka bir şey değildir. Düşsel, gerçeğin merkezindedir. Düşsel, gerçeğin beynindedir. Gerçek, insansa, düşsel de bu gerçeğin merkezidir.

Çocuk büyüyeceğini, genç kız evlenip ana olacağını, erkek güzel ve uygun bir eşle evlenerek çoluk çocuk ve iyi bir iş sahibi olacağını yüzlerce yıldan bu yana düşlemektedir. Yalnız insanların değil, hayvanların da düşledikleri ileri sürülmektedir. Hatta kediler üstünde yapılan kimi deneylerde kedilerin ansefalografileriyle insanmkiler arasında büyük bir benzerlik olduğu görülmüştür. Uyuyan bir insanla, bir kedi aynı beyinsel tepkilere sahip gibidirler!

Düşlemek doğal mıdır, yoksa kültürel midir sorusunun bir

---

[29] Edgar Morin, *La Methode-La Nature de la Nature*, Seuil-Points, Paris, 1977, s. 341.

anlamı yoktur. En azından içinde yaşadığımız toplumlarda binlerce yıldan bu yana düşlemek neredeyse genetik bir özelliğe dönüşmüştür. Düşlemeyen insan yoktur. Kimi insanlar mal, mülk, iktidar, güç, zenginlik, gösteriş sahibi olmayı; kimileri, ad, unvan sahibi olmayı; kimileriyse hem birinci, hem de ikincileri düşlerler. Düşleyen insan diğer düşleyen insanlardan hoşlanır. Genelinde yakın tanıdıklarımızın dışında insanların bizim gibi mi, yoksa bizimkilerden değişik şeyler mi düşlediklerini bilmeyiz. İşte burada araya genelinde kitle iletişim ve özelinde bizim konumuz olan sinema girer. Sinema, düşleyen insanlara yeryüzünde başka düşleyen insanların bulunduğunu haber veren en güzel ve önemli araçlardan biridir. Belki de evrensel zihniyetin ilk temsilcilerinden biridir. Çünkü "düşleme"nin zihniyet, zihniyetin ise dünya-görüşü, gelenek, görenek, ekonomik varlık, eğitim durumu ve cinsellikle çok yakından ilişkileri vardır. Düşlemek evrensel bir niteliktir, dedik. Evet, ancak düşlerin dışavurumu çok değişik biçim ve düzeylerde olabilmektedir. Bir Amerikan, bir Sovyet, bir Fransız ya da bir Türk filminde zenginlik, yoksulluk, acı ve aşk gibi kavramlar tüm evrenselliklerine karşın çok değişik şekilde dışavurulabilmektedir. Bir dışavurum biçimi olan sinema aracılığıyla bu gibi kavramların aktarılması ulusların kültür düzeyleri, dünya görüşleri ve zihniyetlerine göre değişik görünümler alabilir. Bir insanın karşı cinsten birine karşı olan sevgisini örnek olarak alalım. Bir Amerikan filminde genç koca sevdiği kadın olan eşine sevgisini kapının önüne çökerek haykırırken, bir Sovyet filminde âşık erkek sevgisini binaların buz tutmuş yağmur oluklarını tekmeleyerek dışavurmaktadır. Bir Türk filmindeyse âşık erkek sevgisini (cinsel

arzusunu) körkütük sarhoş olup hoşlandığı kadının evi önünde gece yarısı nara atarak dışavurmaktadır. Üç ayrı zihniyet, üç ayrı dünya görüşü ve bir "sevgi" kavramının dışavurumu. Bu belki de üç ayrı "sevgi" kavramının dışavurumudur.

Pek çok insan sinema ya da televizyonda seyrettiği filmler konusunda vakit geçirme, zaman öldürme, zevk alma, yalnızlığını unutma gibi duyguları bir gerekçe olarak ileri sürer. Seyrettikleri şeyleri kimse onlara zorla izlettirmediği halde sanki zorlanıyormuş gibi davranırlar. Yaşamlarının önemli bir kısmını bu öyküleri izleyerek geçirdikleri halde bunun bir yaşamsal pratik ya da alışkanlık, hatta bir ritüel olduğunu yadsımaya kalkarlar. Yine yaşamlarının önemli bir parçasını ayırdıkları bu öykülere önem vermez gibi görünürler. Öyküleri yadsıma ise bir anlamda bilinçaltını, kendi arzularını ve düşlerini yadsıma anlamına gelmektedir.

Oysa yaşama anlam veren ve insanın bu yaşama tahammül etmesini sağlayan şey "düşler"dir. Evini geçindiremeyen işçinin, hasta bir kadının, cahil bir köylünün ya da okumuş bir yoksulun ortak yanlarından biri düşlemektir. Düşlemeyen insan yoktur. Daha iyi, daha güzel, daha rahat, daha insancıl, daha yeşil bir dünya düşlemeyen kimse yoktur. Farklı olan böyle bir dünyaya bakış açılarıdır. Devrimciler bile her zaman düşlemişlerdir. Belki de en çok düşleyenler onlardır. Düşler yaşam kadar gerçektir. Fantasmadan 'praxis'e ya da uçma hayalinden uçağa geçildiği gibi, praxis'ten fantasma ya da sinema makinesinden düş üretimine geçilmiştir. Yaşamı para, ekmek, cinsellik ve inançlar kadar "düşler" de biçimlendirmektedir. Düşler olmasaydı belki de onları yaratmak gerekecekti.

ANLAM VE SİNEMA

Anlam nedir? Anlam kavramının tanımı ya da açıklaması nasıl yapılabilir? Sinematografik açıdan anlam incelemesi nerede başlar, nerede biter? Bütün bu ve benzeri soruların yanıtlarını verebilmek gerçekte oldukça güç bir iştir. Çünkü bunun için tüm bir felsefe, din, toplum, kültür, dilbilim, anlambilim tarihi konusundaki çalışmaları bilmek ve sentezlemiş olmak gerekir.

Ancak bu düzeyde bile olsa yine verilebilecek bir ilk yanıt vardır. Eğer "kültür, insanın deliliğini kontrol etme sanatıysa", düşünüp, konuşmaya ve yazmaya başladığından bugüne insanoğlunun "anlam" yaratma ve üretmekten başka bir şey yapmadığı söylenebilir. Çünkü dinler ve inançlar, yasalar ve kurumlar, gelenek ve göreneklerin tümünün kökeninde "anlam" sorunu yatmaktadır. Tüm mitolojilerin amacı, evrende yapayalnız olduğunu düşünen insanı rahatlatıp, çıldırmasını engellemek ve ölüme boyun eğerek yaşamını sürdürmesini sağlamaktır.

Levi-Strauss:

Bir başka deyişle, tüm evren bir anda anlam kazandı. Ancak bu durum onun daha iyi anlaşılmasını sağlamadı. Dilin ortaya çıkması, bilginin gelişme ritmini artırmış olsa bile! Öyleyse insan düşüncesinin tarihinde temel bir karşıtlık söz konusudur. Süreksizliği bir özellik haline getirmiş olan simgesellikle, süreklilikten oluşan bilgi. Sonuç nedir? Gösteren ve gösterilenin bu iki kategorisi (simgesel-bilgisel) aynı anda ve birbirleriyle dayanışma içinde, sanki birbirini tamamlayan iki blok gibi oluşmuşlardır. Ancak bilgi ya da gösterenin ve gösterilenin kimi yönlerini birbirle-

rine oranla belirleyen entelektüel süreç yavaş yavaş ortaya çıkmıştır. Her şey sanki, insanlığın bir anda uçsuz bucaksız bir alan ve onun planını ele geçirmesi ve onlar arasında karşılıklı ilişki kavramının ortaya çıkmasıyla başlamış gibidir. Oysa plana ait hangi simgelerin alana ait hangi özellikleri belirlediğini öğrenebilmek için aradan binlerce yılın geçmesi gerekmiştir. Evren, insanın onun ne anlama geldiğini bilmezden önce de bir anlama sahipti. Hiç kuşkusuz öyleydi. Ancak yukarıdaki çözümlemeden sonra onun daha başlangıçta insanoğlunun öğrenmek isteyeceği her şeyi anlattığı da söylenebilir.[30]

Öyleyse insan evrenin sunduğu anlamları çözebilmek için simgesel düzeyde binlerce yıldan bu yana uğraşmaktadır. Simgesel çözümlemenin binlerce yıldan bu yana insan beynini meşgul etmesine karşılık, bilimsel çözümlemenin geçmişi birkaç yüzyılı aşamamaktadır. Bu nedenle simgesel düşüncenin günümüzde bile hâlâ çok güçlü olduğunu anlayabilmek için falcı olmaya gerek yoktur.

Simgesel düşünce çocuğa, şaire ya da akli dengesi bozuk olanlara ait bir alan değildir. O, insanın bir parçasıdır. Dil ve söylevden önce ortaya çıkmıştır. Simge, diğer tüm bilgi kaynaklarına meydan okuyan gerçeğin kimi yönlerini –en derinde yatanları– açığa vurmaktadır. İmgeler, simgeler ve mitler bunun sorumsuz ürünleri değildir. Onlar bir gereksinime yanıt verirken, bir işleve de sahip olmaktadırlar: İnsanın tüm gizli yanlarını ortaya çıkarmak.[31]

Sosyolojik, antropolojik, etnolojik araştırmaların sonuçla-

---

[30] Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Puf, Paris, 1980, s. 46, 47.
[31] Mircea Eliade, *Images et Symboles*, Edit. Gallimard, Paris, 1979, s. 13.

rından şöyle bir yargıya varabilmek mümkündür. İnsan, evrenin ve doğanın bilincine vardığı andan itibaren binlerce yıl süren bir şok yaşamıştır. Evrendeki ve doğadaki olaylar; gece ve gündüz, soğuk ve sıcak, yıldızlar ve ay, yağmur ve bulut, güneş ve deniz, hastalıklar ve doğa, vb. Bu şokla birlikte, içinde yaşadığı evreni simgesel düşünce yapısıyla yorumlayan insanın psikolojik yapısının ve hastalıklarının da bu sırada oluştuğunu anlıyoruz. Binlerce yıl süren kozmolojik açıklamaların Zen-Budizm, Tevrat, İncil ve Kuran'la nihayet az çok sistematik bir yapıya kavuştukları ve insanın simgesel düşünce yapısının artık iyice yerleşmiş ve yapılanmış olduğu görülüyor. Büyüler, tabular ve çeşitli yasaklar insanoğlunun "sistemleşmiş" arkaik düşünce yapısının ilk temel taşları gibi görünmektedir. Bu arada unutulmaması gereken ilginç noktalardan biri de bilimsel düşüncenin sembolik düşünceden türetildiği gerçeğidir.

Polinezya Adaları'ndaki "Maori"ler hakkında XIX. yüzyılda yapılmış bir araştırmaya göre:

Maori düşüncesinin temel özelliği dengesizliğidir. Bir Maori'nin zihinsel dengesi günlük olaylardaki gelişmelere bağlıdır. Zihinsel denge dış etkenlerin oyuncağıdır. Beyni yöntemli bir şekilde ahlâk ve entelektüel bir eğitim süzgecinden geçmediği için uygar ulusların sahip oldukları zihinsel dengeye sahip olamamaktadır. Kendi kendini yönetmekten acizdir...[32]

Evrensel ve doğal güçler karşısında binlerce yıl süren acizliği insanın ruhsal yapısında hiç kuşkusuz derinlemesine izler bırakmıştır. Psikoloji ve özellikle de psikanaliz bu izlerin yön-

[32] Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Puf, Paris, 1980, s. 327.

temli bir şekilde "açığa çıkmasını" sağlayan disiplinler olmuşlardır. İnsanın, başlangıçta doğa karşısında önce paranoit ve zamanla doğayı belli ölçülerde alt ettikçe de megalomanyak; ölüm karşısında ise her zaman melankolik olduğunu, yaşam (daha doğrusu toplum) karşısında da şizofrenik olmasını doğal karşılamak gerekecektir. Ruhsal yapı, insanın doğal bir parçasıdır. Günümüzde bile tüm yaşamın simgesel değerler üstüne oturtulmuş olduğunu görüyoruz. Çünkü para ya da ekonomik güç bile günümüzde hâlâ sembolik bir görünüm arz etmektedir.

Michel Foucault, yöntemli ve sistemli bilimsel düşüncenin son dört yüzyılın ürünü olduğunu *(Les Mots et les Choses)* göstermiştir. Bu dört yüzyılda ortaya çıkan ve bir yönteme ve bir sisteme sahip olan tüm bilim dalları ve disiplinlerin amacı; anlamaktır. Dünyayı, doğayı, evreni ve insanı anlamaktır. Onların yarattıkları anlamlar üstünde düşünmek ve çözmektir. Yirminci yüzyılın önemli disiplinlerinden olan göstergebilim ve anlambilim çeşitli konularda "anlamı", onun sistemli bir yapıya sahip olup olmadığını ve hangi tür kodlara sahip olduğunu araştırmaktadır. Göstergebilim ve anlambilim iç içe geçmiş araştırma dallarıdır. Anlambilime dayanmayan bir göstergebilimsel araştırma düşünülemeyeceği gibi, göstergebilime dayanmayan bir anlambilimsel araştırma düşünmek de oldukça güçtür.

Doğal olarak anlamın bir mantığa sahip olması gerekmektedir. En azından şeylerin varmış olduğu bugünkü düzeyde böyle bir zorunluk söz konusudur. Anlam kavramı her şeyden önce dilbilimsel ya da sözlüksel bir açıklamaya sahip olmak zorundadır. Dilbilimsel açıklamalara göre anlamın mantıksal

yapısı dilbilgisel ya da sözdizimsel kurallarla belirlenir. Mantık genelinde akıl yürütme, usa vurma ya da yargılama olarak belirlenebilecek bir düşünce türüdür. Mantık: Doğru düşünme kurallarının bilgisi demektir. Doğruluğu ya da geçerliği belli kurallara göre değerlendirilemeyen tüm düşünce biçimleri mantığın ilgi ve inceleme alanı dışında kalır. Bu gibi konular psikolojinin inceleme alanına girer. Psikoloji hiçbir zihinsel ayrım yapmaksızın tüm zihinsel etkinlikleri, bu arada mantığa konu olan akıl yürütmeyi de kapsamaktadır.

Herhangi bir akıl yürütmenin mantıksal geçerliliğini saptamak için, onun her şeyden önce bir dil aracılığıyla dışavurulmuş olması, bir 'argüman' biçimi kazanması gerekir.[33]

Bu sonuncu düşünceyle sinematografik dilyetisini çakıştırdığımızdaysa sinemacı ya da yönetmenin işinin ne kadar güç olduğu ortaya çıkmaktadır. Yönetmenin sinematografik dil düzeyinde imgeler aracılığıyla yürüteceği akıl, senaryo düzeyinde senarist, diyalogların oyuncular tarafından dışavurumundaki mantık, kullanılan ışık, renk ve müzik arasında sağlanacak "mantıksal" harmoniyle bütünleşmek zorundadır. Bütün bu veriler arasında bir uyum sağlandığındaysa filmsel öykünün yürüttüğü akıl, mantıksal bir geçerliğe sahip olacak ve seyirci bu filmdeki gerçeğe-benzerliğe daha bir inanacak, filmi ve öyküyü belki de daha bir sevecektir.

Felsefi düzeyde ele alındığında anlam, içinde yaşanan dünya ve evrenle ilişkiler kurmak ve yaşamda bu ilişki çeşitlerinin (fizyolojik-psikolojik) bir öneme sahip olmasını arzu etmektir. Ancak insan anlam yaratırken kaçınılmaz olarak anlamsız-

33. Cemal Yıldırım, *Mantık El Kitabı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1976, s. 10.

lık kavramından da yararlanmıştır. Çünkü anlamsızlığın da bir anlamı vardır. Öte yandan anlamın karşıtı olarak "saçma" kavramı verilmektedir. Çünkü saçma, kendisine bir anlamın yüklenemediği bir kavramdır.

İnsan "anlam" kavramını nasıl yaratmıştır? Başlangıçtan bu yana bu kavram herhangi bir dönüşüme uğramış mıdır? Yine anlam, yaşamın neden vazgeçilmez bir parçasına dönüşmüştür? Anlam neredeyse insanın kaçıp kurtulamayacağı bir varlığa dönüşmüştür. Anlam bir başına varolamaz, onu yaratmak gerekir. Bunu da şimdilik insandan başka yapabilen bir canlı yoktur.

Günümüzde psikotik hastalar için bile "anlam" vazgeçilemeyen bir kavramdır. Gregory Bateson'a göre (şizofrenler açısından) suskunluğun, sessizliğin bile bir anlamı vardır. Arzunun yarattığı fantasmalar dünyanın anlam kazanmasına neden olmaktadır. Arzu eden insan anlam yaratan insandır. Para, zenginlik, ziynet eşyaları ve çeşitli nesnelerin anlam kazanması arzu olayına, dolayısıyla düş ve fantasmalara doğrudan bağlıdır.

Sözcükler ya da göstergeler düzeyine indiğimizde, sözcüklerin bir sözlüksel ya da düz anlamları bir de kullanıldıkları bağlamlara göre değişen ruhsal anlamları vardır. Sinemada aynı oyuncunun çeşitli filmlerdeki görüntüleri çok değişik olabilir. Canlandırdığı kişilik: Zengin, yoksul, tutucu, devrimci, vs. gibi tipler olabilir. Hatta aynı filmde çeşitli kişilikleri canlandırabilir: Neşeli, hüzünlü, hiddetli, sakin vb. Görüldüğü gibi, görüntü içinde bir yüklem görevini üstlenen kişilik, içinde bulunduğu bağlama göre çeşitli niteliklere sahip olabilmektedir. Yine sinemada bir araba, bir ev, bir tekne, çeşitli

ruhsal yapıların dışavurumu için çeşitli şekillerde kullanılabilir. Göstergelerin, sinemada da bir temel anlam, (sinemada düz anlam yoktur, çünkü temel anlam yan anlam üretimi için zaten dönüştürülmüş biçimiyle sunulmaktadır) bir de içinde bulundukları bağlama göre renk ve ışık aracılığıyla değişen bir ruhsal anlamı vardır. Sinemada yan anlamın dayanağı temel anlam, temel anlamın dayanağı ise yan anlamdır.

Dilde tümcelerin anlamları dilbilgisel kurallara uygunluklarına göre saptanır. Anlamın doğru ya da yanlış olması aktarıldığı tümce biçimiyle değil, tümcenin taşıdığı içerikle ilişkilidir. Kurallara uygun bir tümcenin anlamı yanlış olabilir ya da tersi olabilir. Anlamı taşıyan araç dildir. Bir dışavurum ve iletişim aracı olan dil, anlamlı sözcükler ve sözdizimsel kurallardan oluşur ve insanın duygularıyla düşüncelerini dışavurur. Marx ve Engels'e göre; algılanabilen bir dayanak olan dilyetisi olmadan düşünce ve bilinç söz konusu olamaz. Öyleyse düşünce ve bilinç, temelinde toplumsal olgulardır.

Kusursuz bir gösterge sistemi olan dilde bir anlama sahip en küçük birimler sözcüklerdir. Bu yüzden anlambilim, sözcüklerin anlamlarını inceleyen bilim dalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Oysa, Gilles Deleuze için anlam, varolmayan bir bütündür. Sözlükteki sözcüklerin anlamları sözleşmeseldir. Çünkü sözcüklerin anlamları kullanıldıkları tümcelerdeki kullanım değerine göre değişmektedir. Bir konuşmacı ya da bir yazar için aynı sözcük, içinde kullanıldıkları tümcelere göre çok değişik anlamlar kazanabilmektedir. Özellikle sözlü dilyetisinde bir sözcüğün söylenişi, tonlama ve içinde söylenen ortama göre (sözcüğün) neredeyse sonsuz sayıda anlama

sahip olabileceğini söyleyebilmek mümkün olacaktır. Sözcüklerin anlamları yoktur, tümcelerin anlamları vardır. Anlam olmadığı için de sürekli olarak yaratılmak zorundadır. Herkes her an davranış, konuşma ve yaptığı işlerle anlam üretmektedir. Bunun dışavurumu ise dil aracılığıyla mümkün olmaktadır. Artzamanlı dilbilim araştırmalarında sözcüklerin tarihsel süreç içinde anlam değişikliğine uğramaları, anlamın sürekli olarak şimdiki zaman içinde yaratılmak zorunda olduğunu göstermektedir.

Temel anlambilimsel araştırma tiplerini üçe ayırabilmek mümkündür: Psikolojik, dilbilimsel ve mantıksal. Bu disiplinlerin dil konusunda sordukları soruları sinemaya uyarladığımızda, şu türden sorularla karşılaşmaktayız. Dünyada neden film çevriliyor ve insanlar neden bu filmlere gidiyorlar? Seyirciyle yönetmenin karşılaştıkları yer neresidir? Karşılıklı iletişimi sağlayan olgular nelerdir? Böyle bir iletişim söz konusu mudur? Çünkü sinema temelinde tek yönlü bir dışavurum ve iletim aracıdır. Öyleyse sinema seyircisi karşılıklı iletişimden değil, kendisine bir şeyler iletilmesinden hoşlanmaktadır. Bu iletenleri algılarken düşlediği, hipnotize olduğu, bir özdeşleşme sürecini yaşadığı ve sonuçta "catharsis" olayının gerçekleşmesini sağlayan film ya da öyküden hoşlanıp, zevk aldığı ve bu zevki yukarıdaki duyguları yeniden yaşayabilmek için tekrar tekrar film seyrettiği bilinmektedir.

Metz'e göre seyirci:

... Filmin sunduğu ideolojiye sahiptir. Onlar salonları doldurduğunda makineler çalışmaya başlamaktadır. Bu doğrudur ancak sorun aynı zamanda arzu öyleyse sembolik konum sorunudur... Hikâye ya da anlatıcısız anlatılan, biraz düş ya da fantas-

maya benzemektedir. XIX. yüzyıl klasik romanı gibi, film de teşhircidir. Bu romanın entrikası ve kişilerini semiyolojik açıdan taklit eden sinema, olayı tarihsel açıdan da uzatıp sürdürürken sosyolojik açıdan romanın yerini almaktadır. Çünkü günümüzde edebiyat başka yönlere doğru ilerlemektedir.

Teşhirci, kendisine bakıldığını bilir ve böyle olmasını ister. Kendisine bakan röntgenciyle özdeşleşir ve aynı zamanda onu yaratır... Film teşhirci değildir. Film bana değil, ben filme bakarım. Film, kendisine bakıldığını hem bilir, hem bilmez.

Düş gören insan, düş gördüğünü bilmez, sinema seyircisi ise sinemada olduğunu bilir. Düşsel konumla filmsel konum arasındaki ilk ve temel ayrım budur...

Balık-seyirci her şeyi gözleriyle yutar. Sinema kurumunun istediği seyirci kaskatı, sessiz, saklanan, sürekli olarak bir gerilim ve bir yoğun algılama durumu içinde olmalıdır. Yabancılaşmış ve mutlu, bakışın görünmeyen ipiyle yine kendine fişlenmiş (elektrik fişi anlamında) seyirci bakışın yoğunluğu içinde tükenmiş ve ters bir özdeşleşmeyle yine kendine bağlanmıştır...[34]

Görüldüğü gibi filmle seyirci arasındaki ilişki çok boyutlu bir psikofizyolojik mekanizmaya boyun eğmektedir.

İkinci konuya gelince, sinema hiç kuşkusuz örnek bir gösterge sistemidir. Bir film şeriti üstündeki hareketli görüntüler belli bir çekim sistemi içinde gerçekleştirilmiş, seslendirilmiş ve müziklendirilmiştir. Sinemanın işleviyse hiç kuşkusuz toplumsal-kültüreldir. Mitry'nin deyimiyle belki de yüzyılın, toplumsalın içine yerleşmiş en önemli sanatıdır.

---

[34] Christian Metz, *Le Signifiant Imaginaire-Psychanalyse et Cinéma*, UGE Collection 10/18, Paris, 1977, s. 114-116, 119-123.

Sinemanın kendine özgü kuralları vardır. Göstergebilimsel açıdan Metz, ilk ve en önemli sinematografik kodun kurguya ait olduğunu göstermiştir. Sinemada pek çok alt kod vardır. Film türleri, içerik çeşitleri, ışık, renk, tiplemeler, kültürel, sosyolojik, antropolojik, etnolojik alt kodlar gibi.

Dilbilimsel noktaya gelince, filmsel göstergenin gerçekle ilişkisi hem vardır, hem de yoktur. Gerçekle hiçbir ilişkisi yoktur, çünkü filmsel görüntü devingen bir renk ve ışık huzmesidir. Gerçekle ilişkisini sağlayan ve seyircide bir gerçeklik izlenimi bırakan da üçüncü boyut ya da perspektifi sağlayan, bir tür rölyef oluşturan devinimdir. Yaşamı oldugu gibi ya da yeniden biçimlendirilmiş ya da dönüştürülmüş halde aktaran şey devinimdir. Sinematografik inandırmanın en önemli koşulu devinimdir. Doğal olarak görüntüden sonraki en önemli koşuldur bu.

Sinema, genelinde psikolojik ya da simgesel bir anlam taşıyıcı ve aktarıcısıdır. Ancak sözcükler gibi bu işi bir dayanak aracılığıyla yapabilmektedir. Dilin dayanağı sözcükler ve yazı, sinemanınkiyse film şeriti ve imgelerdir. Dildeki sözcüklerin kısıtlı anlamlarına karşılık filmdeki imgelerin sınırsız anlamı olabilmektedir.

FİLMSEL MESAJIN İLETİMİ

Konuşmak, duygu ve düşünceleri dışavurmak, onları paylaşmak doğal bir gereksinimdir. Psikolojik ya da fizyolojik rahatsızlığı olmayan her insan genelinde konuşur ya da duygu ve düşüncelerini çeşitli şekillerde dışavurur. Toplumsal yaşam biçimini benimsemiş insan genelde bu yaşam biçiminden kay-

naklanan bir dizi baskı altında yaşamayı da kabul etmiş olan insandır. Duygu ve düşüncelerinin bir kısmını, özellikle de baskı altında kalanları dışavurmakta güçlük çeker. Günlük yaşamdaysa bu bastırılmış duygu ve düşünceleri çoğu kez alkol ya da benzeri maddelerin yardımıyla dışavurabilir.

Öyleyse belli bir bakış açısından başlangıcından günümüze öyküleşmiş, resimlenmiş, yazılmış konuların büyük çoğunluğu, belki de hepsi bu bastırılmış, gizlenmiş, frenlenmiş duyguların açığa vurulmasından oluşan konulardır. Doğal olarak başlangıçtan günümuze baskı çeşitleri gelişen beyin yapısı ve zihniyet aracılığıyla pek çok dönüşüme uğramıştır. Baskı ya da baskıların yanı sıra doğal felaketler ve savaşlar da anlatımın konularını oluşturan olaylardır.

Yeni temalar yoktur, çünkü yeni içgüdüler söz konusu değildir. Ancak her dönem kendi süblimasyon ve değişkenlerini, kendi dekor ve kurallarını getirerek eski kavgalara yeniden başlar. Brandt: 'Temelde sınırlı sayıda entrika vardır ve dönemden döneme onları kılık değiştirmiş bir şekilde yeniden karşımızda buluruz,' demektedir. Bunun nedeni yaşamdır. Ayrıntılara gidildiğinde sonsuz sayıda görünen insanlar arası ilişkilerin, temel unsurlara inildiğinde, az sayıda ve yinelenen yapılardan oluşturduğu görülmektedir.[35]

Tüm öykü ve anlatıların göndereni en geniş anlamında yeryüzü ve gökyüzüdür. Henri Lefebvre, "İçerik yaşamdır," demektedir. İnsanın bir şeyler anlatabilmesi için önce çocukluktan başlayarak yaşam ve kültür hakkında temel verilere sahip olması; çevresindeki nesneler ve oyun aracılığıyla zihinsel

[35] Arthur Koestler, *Le Cri d'Archimede*, Calman-Levy, Paris, 1980, s. 333.

düzeyde birtakım mantıksal ve mantık dışı kombinasyonlar kurmayı öğrenmesi; giderek dil ve eğitim aracılığıyla sistematik bir düşünce yapısına ya da sembolik düşünce düzeyinde bile olsa bir algılama-aktarma sistemine sahip olması ve fantasmalarıyla birleştirdiği düşüncelerinden bir senteze vararak karşısındakine bunların bütününü ya da özetini anlatmayı başarması gerekmektedir.

Sanatçının ürettiğini aktarabilmesi için seyircisi ya da dinleyicisinin de aynı kültürel verilere sahip olması bir zorunluktur. Özellikle sinemaya değindiğimize göre sinema sanatçısı ya da yönetmen hangi konu ya da hangi konularla, hangi tema ve içerikleri anlatma gereksinimini neden duymaktadır? Duygu ve düşüncelerin dışavurumu evrensel boyutlarda bir gereksinimdir. Özellikle bastırılmış duyguların insanlar tarafından dolaylı ya da sanatsal bir şekilde, estetik kurallara uydurularak dışavurulmuş ve hâlâ vuruluyor olması bunun en önemli kanıtıdır.

Sinemada çoğu kez bir roman, bir öykü ya da gerçek bir olaydan yola çıkılarak bir film üretilir. Bunlar yaşam ve olaylar üstünde yoğunlaşmış duygu ve düşüncelerin dil düzeyinde en ekonomik şekilde ve çoğu kez estetik kurallara boyun eğilerek üretilmiş biçimleridir. Yaşamın ve olayların mantığı yoktur ancak öykü ve anlatılanların bir mantığa sahip olmaları bir zorunluktur. Görüldüğü gibi öykü önce belli bir işlemler dizisinden geçirilmektedir. Burada sanatçının dünyaya ve olaylara bakış açısıyla zihniyeti temel faktörler olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü sanatçı hangi türden olursa olsun, sahip olduğu malzeme ve içeriğe bir biçim vermek zorundadır. Bu noktada da geçmişten ya da tarihten; daha önceki metin-

lerden ve anlatılardan yararlanmak zorundadır. Çünkü içinde yaşadığı dünyaya "uygun" bir şeyler verebilmesi için bu yapılması zorunlu olan bir çalışmadır. Sanatçının yapıtında dikkat etmesi gereken en önemli noktalardan biri "bakış açısı"dır. Dünyaya, olaylara ve konuya bakış açısı. Çünkü seyirci ya da izleyici kendisine aktarılanları ancak bu bakış açısını kavrayabildikten sonra algılayabilecektir. Sanatçı bu bakış açısını özellikle senaryo, çerçeveleme, ışıklandırma, dekor, oyuncu yönetimi ve kurguda belli edecektir. Yüzyıllar boyunca başarılı ünlü ressamlar, şairler, yazarlar kısaca sanatçılar bu bakış açılarını ortaya koymuş olan kişilerdir. Sanatçının mantığı o bakış açısının içindedir. Yapıt ancak o bakış açısı biçimsel-içeriksel düzeyde yakalandıktan sonra kolaylıkla algılanmakta ve anlaşılmaktadır. Bakış açısında ise tüm bir dünya görüşü; ahlâki ve ideolojik saplantılarla bunların doğrultusunda gelişmiş bir estetik dışavurum düzeyi vardır. Dünyaya ve olaylara bakış açısının anlatım açısından çeşitli adları olabilir: Trajik ve komik en eski anlatım biçimleridir. Bunların yanı sıra grotesk, süblim ve sihirli gibi biçimler de vardır. Tüm bu anlatım biçimleri ve onları oluşturan verilerde bir kesinlik aramak boşunadır. Ayrıca bakış açısıyla anlatım biçiminin çakışamadığı durumlarda film çoğu kez başarısızdır. Bir anlamda konuya ve içeriğe bakış açısıyla anlatım biçiminin maksimum düzeyde çakışabildiği yapıtlar en başarılı olanlar olarak gösterilmektedir.

Özellikle sinema sanatında, filmsel anlatım kodları açısından kamera ve kurgu olgusu dışında kesinlik taşıyan herhangi bir veri yoktur. Çünkü Mitry'ye göre filmin anlatım mantığı şöyledir:

...Olguların ya da nesnelerin belli bir zamansal süreklilik içinde birbirleriyle ilişkiye geçmelerinden doğan içermeler mantığını tanımlamak oldukça güçtür. İçermeler, mantıksal olarak bu ilişkilerin zihnimize ima ettikleri değere sahiptirler. Öyleyse yan anlamlar, temel anlamların anlamıyla yönlendirilmelidir. Öyle ki onların belirsizliğinden bile belirgin bir şekilde yararlanılabilmelidir.[36]

Görüldüğü gibi burada anlamla anlatımı birbirinden ayırabilmek çok güçleşmektedir. Çünkü anlam sözdizimsel bir yapıyı zorunlu kılmakta ve ancak böyle bir yapıda kendini dışavurmaktadır. Sözdizimsel yapı ise anlatımın da temel faktörüdür. Bir başka anlamda, yan yana konmuş ya da anlamlı birimler arası ilişkiler sözdizimi ya da anlatımın temel unsurunu oluşturur.

"Bir yan anlam mümkün müdür?" diyen H. Lefebvre'in bu sorusunu, bir yan anlam göstergebilimi mümkün müdür sorusuyla tamamlamak gerekir. Çünkü kodsuz bir göstergebilim incelemesi düşünebilmek oldukça güçtür.

Oysa sinemada, yazın, şiir ya da resimde olduğu gibi bilinçdışı bir kombinasyon kurma, trans haline geçerek düşünce üretme ya da bilinçaltındaki birikimi ve yoğunlaşmayı esinlenme adı altında anında dışavurma gibi bir sorun yoktur. Öykülü bir filmde kameranın gelişigüzel bir şekilde kullanıldığı tek bir çekim yoktur. Her kare bilincin denetiminden geçmiştir. Yaratım süreci tamamı bilincin denetimi altındadır. Denetlenemeyen şey Mitry'nin anlatmak istediği gibi yan yana gelen

[36] Jean Mitry, *Esthetique et Psychologie du Cinéma*, Cilt II, Editions Universitaires, Paris, 1965, s. 450.

görüntülerin oluşturduğu anlamlardır. Görüntü kombinasyonları gösterilen şeylerin anlamlarını indirgeyerek yepyeni anlamların oluşmasına neden olabilmektedir.

Filmsel öykünün gerçekleşme süreci açısından film öncesinde belirlenmesi gerekenleri bir kez daha yineleyelim. Seçilen öykü ve anlatıcı (ya da yönetmen) ilişkilerine değinelim. Konu, bir öykü, roman ya da benzer bir alandan alınmışsa senaryo düzeyinde bir ilk biçimleme ve sınırlamalar olacaktır. Bu iş ise sahip olunan bütçe ve sansürle doğrudan ilişkilidir. Filmin bütçesi öyküde anlatılan pek çok şeyin gerçekleştirilmesini imkânsız kılıyorsa, doğal olarak yazarın bakış açısıyla yönetmenin bakış açıları arasında bir farklılık meydana gelebilecektir. Çünkü senarist ve yönetmen yazarın bakış açısına uymayan bir bakış açısı seçebileceklerdir. Ayrıca senarist ve yönetmenin ayrı kişiler olması halinde yukarıda aktarıldığı gibi senaryoyu son kez elden geçirecek ya da senaryodan istediklerini alıp istemediklerini bırakarak öyküyü kendi bakış açısına uyduracak olan kişi yönetmendir. Ancak zaman zaman senaristlerin, oyuncuların, hatta görüntü yönetmenlerinin filmi kendi bakış açıları doğrultularında sürükleyip götürdükleri görülmektedir. Bunun nedeni yönetmenin konuya, öyküye olan ilgisidir. Ya da ilgisizliğidir! Düşler, gerçekleşmeyen arzulardır. Anlattığı öyküyü arzu eden bir yönetmen bu öyküde düşlerini gerçekleştiren kişidir. Bu yüzden sinema tarihine geçen filmlerin büyük çoğunluğu arzunun ürünüdür.

Çekim için gerekli olan mekânlar, kişiler, aksesuarlar ve teknik donanım sağlandıktan ve çekim işlemi bittikten sonra, yönetmenin en çok yaratıcı olması gereken kurgu aşamasına

gelinir. Burada filmin bütününü iletilecek bir mesaj gibi görüp, kurgu olgusuna haber kuramı ve dilbilimsel açıdan yaklaşmaya çalışalım. Çünkü Mitry şöyle der:

Sinema, gösterdikleri açısından en kesin dilyetisiyken, ima ettikleri açısından da en belirsiz dilyetisidir.[37]

Özetle, haber miktarı arttıkça iletimi de güçleşmektedir. Mesaj açık seçik olduğundaysa, haber değeri azalmaktadır.[38]

Bir başka deyişle, bir olay ya da bir konu hakkında izleyiciye aktarılan bilgi, veri miktarı arttıkça haber (ya da anlam) değeri azalmaktadır. Daha doğrusu izleyicinin, aktarılanı kendi bilgi düzeyi ve mantığıyla çözmeye çalışması engellendiğinde böyle bir durumla karşılaşılmaktadır.

...Mantıkta bir kavramın yaygınlaşması ve anlaşılması ters orantılı bir yapı göstermektedir (kavram yaygınlaştıkça anlaşılması güçleşmekte ve kavramın anlaşılması kolaylaştıkça yaygınlaşma alanı daralmaktadır). Anlamlı birimlerin incelenmesinde de benzer bir durum söz konusudur. Kesin bir anlamın yan anlamı yoktur. En derin ve zengin yan anlam ya da 'anlam' en belirsiz temel anlam üstüne oturmuş olandır.[39]

Jakobson'ın dilyetisi kuramında iki boyut vardır: Seçme (selection) ekseni ve kombinasyonlar ekseni. Bu iki boyuta bir anlamda film yönetmeni de sahiptir. Ancak dilyetisine oranla bu iş ters bir şekilde gerçekleşmektedir. Çünkü dil yetisinde sözcükler önceden vardır. Oysa sinemada görüntüleri önce üretmek gerekmektedir. Yönetmen ise bu işi gerçekleştireceği

---

[37] Jean Mitry, Agy, s. 450.

[38] Umberto Eco, *L'Oeuvre Ouverte*, Edition Seuil-Points, Paris, 1979, s. 84.

[39] Henri Lefebvre, *Le Langage et la Societé*, Edition, Gallimard-Idées, Paris, 1966, s. 127.

ya da gerçekleştirdiği bir çekim açısı seçimiyle belirler. Seyirciyi kendi tarafına çekebilmek için seçme ekseninde yazarın yararlandığı teknik yöntemlerden yararlanabilir. Koestler'a göre yazar bir şeyi aktarabilmek için:

...Seçmek, abartmak ve yalınlaştırmak zorundadır. Ekonomi, okuyucunun işbirliğini sağlamaya yönelik ve yazarın bakışını yeniden yaratmaya yönelik bir tekniktir. Bunun için okuyucunun mesajı çözmesi gerekmektedir. Teknik terimlerle söylemek gerekirse okuyucu, eklemek (ya da işaret noktaları arasındaki boşlukları tamamlamak), genelleştirmek (işaretleri bütünlemek) ve simgeleri, imgeleri, analojileri dönüştürmek ya da yeniden yorumlamak veya alegoriyi açığa çıkarmak zorundadır. Oysa bu işlemler yazarın mesajını güçlendirmek için uyguladığı; abartmak, yalınlaştırmak, seçme işlemlerinin tersidir. Mesajını iletmek isteyen yazar abartıp yalınlaştırmakta, okuyucu ise boşlukları doldurup iletişimin boyutlarını genişleterek işbirliği yapmaktadır. Yazar, bir deneyimin tüm görünümlerinden yalnızca kendisi için anlamlı olanları seçmekte, okuyucu ise mesajı yeniden yorumlayarak onların anlamını bulmaktadır.[40]

Kurgu aşamasındaysa seçme ekseni, yazarın tersine, minimuma indirgenmiş ya da yok denecek kadar kısıtlıdır. Yönetmenin tek seçeneği "kombinasyonlar eksenini" en iyi şekilde kullanmaktır. Görüldüğü gibi filmin önemli işlevlerinden biri, gösterdikleri aracılığıyla göstermediklerini aktarmaktır. Bu aşamada yönetmen neleri, hangi ölçüde göstermek, göstermediklerini anlatmayı nasıl başaracağını çok iyi bilmelidir. Filmin çekim aşaması, yaşama oranla bir seçme ekseninin belir-

[40] Arthur Koestler, *Le Cri d'Archimede*, Calman-Levy, Paris, 1980, s. 323.

lenmesidir. Kombinasyonlar ekseniyse öykünün ve anlamın ortaya çıkışıdır.

Kombinasyonlar ya da sözdizim ekseni içerik ve konu tarafından büyük ölçüde önceden belirlenmiştir. Sorun, bu belirlenmişliğin içinde sanat yapabilmektir. Sorun kemikleşmiş, katılaşmış sözdizimsel kuralları alt etmek, konu ve içeriği en güzel şekilde aktaran kurgu sistemini bulmaktır. "Şiir, dilyetisinin bittiği yerde başlar," diyenler pek de haksız değillerdir. Çünkü yönetmen burada tamamen imgelerle, imgeler aracılığıyla düşünmek ve anlam üretmek zorundadır. Bunun için ise dilyetisi kavramlarının ve sözdizimin ötesine geçerek düşsel ya da simgesel sözdizimi "kurallarını" kendine uydurması gerekmektedir. İster bilimsel, isterse sanatsal olsun buluş (ya da yaratma) bir anlamda yaratımın gerçekleştirildiği alandaki unsurlar arasında o ana kadar hiç kimsenin göremediği bir analoji görmektir.

Bu analoji ise yine Koestler'a göre birbiriyle ilişkisiz iki matrise sahip iki ayrı olgunun, iki bilim dalının, iki sanat ya da tekniğin, arasında bir benzerlik bulunarak, çakıştırılmasıyla mümkün olmaktadır. Psikanalizle, dilbilimin çakışmasından doğan "semanaliz", devingen görüntülerle, natüralist romanın çakışmasından doğan öykülü film, vb. Bu iş nasıl olmaktadır sorusunun yanıtını ise yine Koestler'a bırakalım:

Yaratıcı eylem... yoktan bir şey yaratmaz. O, daha önceden varolan olguları, fikirleri, yetenekleri ve teknikleri yeniden keşfeder, karıştırır, birleştirir, sentetize eder.[41]

Simgesel düşünce kurgu aşamasında kendi mantığını empoze etmektedir. Sinema sanatı da kendini bu düzeyde göster-

[41] Arthur Koestler, agy, s. 103.

mektedir. Aksi takdirde film görüntülenmiş bir yazılı-öykü olmanın ötesine geçmemektedir.

FİLMSEL ANLAM VE "DÜŞ"SEL ANLAM

Filme psikanalitik bir yaklaşım mümkün müdür? Mümkünse bu nasıl olabilir gibi sorular ve daha pek çoğunun yanıtını Christian Metz *Düşsel Gösteren* adlı yapıtında vermiştir. Film ile düş arasında anlam düzenlemesi ve anlatım düzeyinde ne gibi benzerlikler vardır? Burada Metz'in girişiminin sonuçlarına kısaca bir göz atalım. Bu dilbilimsel ve psikanalitik yöntemleri sinema konusunda çakıştırma film çözümlemesine yeni bir boyut getirmiştir. Metz, psikanalitik çözümleme yöntemini anlam üretim mekanizması açısından ele almaktadır. "Düş"teki anlam mekanizması ile filmsel öykünün üretiliş mekanizması arasında araştırmacımıza göre önemli benzerlikler vardır. Ancak bu benzerlik Metz'e göre bir birim haline gelmiş ve yeniden üretilmiş bir nesne olan film öyküsüyle, "düş"sel öykü arasındadır. Çünkü "düş" bilinçaltına ait bir "üretim mekanizması"ndan geçerken, filmsel öykü bilincin denetiminden geçmektedir. Bilinç, sansür kavramını da beraberinde getiren bir terimdir. Oysa Metz'e göre sansür çizgisel ve basamak basamak yükselen bir duvar değildir. Aksi takdirde insanların ya da sanatçıların ürettikleri fantasmaları dışavurmaları mümkün olamazdı. Hatta katı bir sansür olabilseydi bilinçaltı diye bir şey varolamazdı. Öyleyse yönetmenin bilinçaltı sansür denetimini aşabilmek için sembolik imgeler üretmeye doğru yönelmek zorundadır. Çünkü "düş"te kişi kendisini rahatsız eden konu üstünde yoğunlaştırdıklarını gö-

rürken, filmde böyle bir sorun yoktur. Ayrıca "düş"sel yoğunlaşma hemen her zaman sonuçta bir yer değiştirmeyle noktalanmaktadır. Oysa filmde bütünüyle böyle işleyen bir mekanizma yoktur.

Freud'un "birincil süreci" ya da bilinçaltı düş ve düşünce üretimi ile "ikincil süreci" ya da düşüncenin dışavurumu veya ön bilinç süzgecinden geçmiş düşünce üretimi arasında kaçınılmaz ilişkiler vardır. Daha da ileri gitmek gerekirse ikincil süreç, birincinin dönüştürülmüş bir dışavurumudur. İşte burada sinematografik yaratımla olan benzerlik ortaya çıkmaktadır. Hatta sanatsal yaratımın en önemli noktalarından biriyle karşı karşıya olduğumuz kesindir. Çünkü bu anlamda her insanın biraz sanatçı olduğu ve bu yüzden kendisine anlatılanı anladığını söyleyebiliriz. Şöyle ki: Bilinçaltındaki düşünce üretimi artık neredeyse genetik bir alışkanlık haline gelmiş "sansür" ya da ön bilinçten geçerek bilinç düzeyinde dışavurmaktadır. Bu nedenle her insan bu üçlü mekanizma ya da sembolik düşünce üretimi ve aktarım mekanizmasına sahip olmadıkça karşısındakinin anlattıklarını, söylediklerini ve hissettiklerini anlayamaz. Jacques Lacan'ın, "Bilinçaltı bir dil yetisi gibi yapılandırılmıştır," sözü belki de en iyi açıklamasını burada bulmaktadır.

"BİRİNCİL" VE "İKİNCİL" SÜREÇ YA DA "DÜŞ" VE "DİLYETİSİ

Birincil süreç düşler aracılığıyla sembolik anlamlar üretirken, ikincil süreç dilyetisi aracılığıyla bunlara bir biçim verebilmektedir. Birincil süreçte "yoğunlaşan" düşünceler, "yer de-

ğiştirme" yoluyla ikincil süreçte dışavurulabilmektedir. Filmsel anlatım açısından Metz, burada devreye Roman Jakobson'ın "seçme" ve "kombinasyonlar ekseniyle," "metafor" ve "metonimi" kavramlarını sokmaktadır. "Düş"teki anlam üretiminde metaforlar aracılığıyla yoğunlaşan rahatsız edici düşünceler sonuçta bilinçaltındaki "arzu" ya da düşüncenin tam tersi sayılabilecek yönde bir tek simge üreterek bir çözüm sunmaktadır. Bu çözüm ise "düş"ü çözümleyen kişinin "düş"ü gören ve aktaran kişinin ters yönünde ilerleyerek bir yorum getirmesiyle mümkün olmaktadır. Psikolojik rahatsızlıkların kökeni çoğu kez bu türden bir yorumlama yöntemine başvurularak saptanabilmektedir.

Bilinçaltında yoğunlaşmış düşüncelerin düşte simgesel (metaforik) bir anlam kazanmalarıyla sinematografik anlatım arasında bir benzerlik olduğu kesindir. Bir başka açıdan filmde görüntüler yazılı anlatımın yoğunlaşmış "sembolik" biçimleri olarak algılanabilir. Filmde ve düşte metafor ve metonimi kavramları aynı şekilde iş görmemekle birlikte zaman zaman çakışmaktadırlar.

Martin Ritt'in *Soğuktan Gelen Casus* filminin ilk görüntüsünde dört dilde yazılmış bir pano görülür. Panoda: "Birleşik kuvvetler denetim alanı bu noktada bitmektedir" yazısı vardır. Hemen yanında bir dikenli tel ve kameranın geri çekilip yükselmesiyle birlikte ortaya çıkan görüntüden, buranın bir sınır geçiş kapısı olduğunu anlarız. Görüntüde Berlin'de bulunulduğunu anlatan hiçbir şey yoktur. Bu arada yine Berlin'de olunduğunu bildiren hiçbir söz de söylenmez. Bunu seyirciye aktaran şey bir anlamda yoğunlaşmış görüntülerdir. Burada düşle olan benzerliğin belki de yalnızca üretim mekanizması

düzeyinde olduğu söylenebilir. Adı geçen filmin ilk görüntüleri aracılığıyla seyirci olayın Berlin'de 1960'lı yıllarda geçtiğini Doğu-Batı Berlin'i ayıran duvarın ve sınır kapısının, oradaki görevlilerin, binaların ve binalar üstündeki yazıların varlığından çıkartabilmektedir. Doğal olarak yalnızca bu ilk görüntülerin yazılı betimlemesi için sayfalar dolusu yazı yazabilmek mümkündür. Ayrıca filmin bütünsel öyküsü bir buçuk saatlik bir süre içinde casusluk ve casus yaşam felsefesi üstünde bir yoğunlaşmadır. Yönetmen ya da senarist anlatılmak istenen konuyla ilgili olarak anlatım açısından ekonomik olacak görüntüler bulmak zorundadır. "Ekonomik" terimi burada "yer değiştirmiş" anlamına gelebilir. Yine bu yer değiştirme yoğunlaşmış düşünceleri simgeleyebilecek, bir ya da minumum sayıdaki görüntülerden oluşmak zorundadır. Doğal olarak görüntüyü teke indirip diyalog ve müzikle besleyip anlatılmak isteneni en kısa yoldan halletmek yönetmenin alt etmesi gereken en önemli engellerden biridir.

Yoğunlaşma film düzeyinde daha çok düşünce yoğunlaşması şeklinde olmaktadır. Çünkü sinema duygusal yoğunlukları nadiren yakalayabilen bir sanattır. Daha çok düşünceler üstünde yoğunlaşabilen bir sanat olmaktan henüz bütünüyle kurtulamamıştır. Tümüyle şiirsel bir sinema düzeyine henüz erişilememiştir. Yine Metz'e göre Jakobson seçme ekseniyle, kombinasyonlar ekseni arasında bir ayrım yaparak seçme ekseninde dizisel düzeyin metonimi, kombinasyonlar ekseninde ise dizimsel düzeyin metaforlardan oluştuğunu söylediğini aktarmaktadır. Ancak öte yandan bunun kesinlikle bu şekilde olduğu da savunulmamaktadır. Çünkü metaforların metonimik, metonimilerin ise metaforik bir yapıya sahip olabilecek-

leri ve bu konuda yapılacak tüm değerlendirmelerin içinde bulunulan açıklama bağlamına göre yapılması gerektiği söylenmektedir. Sinemada bu durumun daha açık ve seçik olduğu söylenemez.

Sonuç olarak filmsel metafor ya da metoniminin neye göre ve hangi eksen üstüne oturtulabileceğini söyleyebilmek filmsel yapının bütününe oranla belirlenebilecek bir şeydir.

Filmsel öykü üretimi açısından sembolik düşünce tasarım ya da düşleme (imagination) düzeyindedir. Çünkü filmsel görüntüler somut imgelerden oluşmaktadır. Rudolf Arnheim, "Görmek, ilişkiler kurmaktır," demektedir. Yönetmen, filmini önce kendi kafasında kuran ve gören kişidir. Ürettiği görüntüler görsel nesneler arasında kurmuş olduğu ilişkileri anlatmaktadır. Bu ilişkiler ağı birinci görüntüden diğerlerine doğru gidildiğinde düşlenenlerin yazıya geçirilmesini zorunlu kılmaktadır. Çünkü bir filmi baştan sona tamamen zihinsel düzeyde üretebilmek çok güç bir iştir. "Seçme ekseni" genelinde filme konmak istenen görüntülerin bulunduğu eksendir. Bu eksende her görüntünün yerine aynı anlamı taşıyabilecek bir başkasını koyabilmek mümkündür. Dil yetisinde her sözcüğün yerine bir başkasının konabilmesi gibi. Önemli olan filmsel öykü sürecine uyabilecek görüntünün bulunmasıdır. "Seçme ekseni" dizisel eksendir. Oysa "kombinasyonlar ekseni" dizimsel eksendir. Önemli olan görüntülerin yan yana gelmesi değil, yan yana gelen görüntülerin bu yan yana geliş biçimleriyle yine bu yan yana gelme sonucu ortaya çıkan anlamdır. Aksi takdirde bu dizimsel eksene "yan yana koyma" ekseni demek daha doğru olacaktır.

Filmsel üretim süreci içinde yönetmen, dışavurmak istedi-

ği duygu ve düşünceler üstünde yoğunlaşarak bunlara "simgesel-rasyonel" denebilecek anlamlar yüklemeye çalışmakta ve sekanslara böldüğü filmi aracılığıyla bu duygu ve düşünceleri iletmeyi denemektedir. Yazınbilimsel araştırmalara göre bir öykü genelinde "betimlemeler" ve "anlatım"dan oluşur. Betimlemeler öykünün statik bölümlerini, anlatım ise dinamik bölümlerini oluşturur. Yine betimlemeler genelinde mekân ve nesneler üstünde yoğunlaşırken, anlatım kişiler ve eylemleri üstünde yoğunlaşmaktadır. Böylelikle bir öykünün temel yapısal unsurlarından birkaçının çözümlenmesiyle dramatik yapının nasıl bir işlevselliğe ve biçime sahip olması gerektiği konusunda yönetmen çok daha bilinçli bir şekilde hareket edebilmektedir.

Öykülü film kendi içinde sekanslara, sahnelere ve planlara bölünmektedir. Kimi yönetmenler için film soluk alıp veren bir canlı organizma gibidir. Planlar, sahneler ve sekanslar arasında kurulan uyum sonucu film bir ruh kazanmakta, yaşayan bir varlığa dönüşmektedir. Yoğunlaşmış duygu ve düşüncelerin görsel-işitsel yeniden canlandırılmış biçimleriyle seyircinin karşısına gelmesi. Belki de önemli olan yalnızca budur. Filmsel bir öykünün seyirciye aktarılması sırasında yönetmen açısından en önemli şey hissettiklerini, duygularını ve düşüncelerini kuracağı işit-görsel kombinasyonlar aracılığıyla seyirciye hissettirmektir. Belki de imgeler bile ikinci derecede önem taşıyan verilerdir. Çünkü bu duygu ve düşüncelerin aktarılmasında birer araç olmanın ötesine geçememektedirler. Yönetmen için önemli olan hissettiklerini ne pahasına olursa olsun bir yolunu bularak seyirciye aktarmaktır. Bunu başarırken de imgelerin onun için yalnızca bir araç olduğunu ve is-

tediklerini verecek görüntüyü yakaladığı anda filme koyduğunu, daha doğrusu filmsel bütün olan öyküye oranla anlamı olan bir görüntü yakaladığında filmine koyduğunu görürüz.

"ARZU" KAVRAMI VE SANATSAL ÜRETİMLE İLİŞKİSİ

Yaratma arzusunun kökeninde çeşitli arzular yatmaktadır. Her şeyden önce yaşama arzusu, yaşama içgüdüsüyle birlikte, insanın varoluşunu sağlayan ilk nedendir. Ölüm, yaşamın diyalektik karşılığı gibi görünmekle birlikte bu karşıtlıkta insanı rahatsız eden bir şeyler vardır. Çünkü insan genelinde on, elli, yetmiş yıl yaşayıp bir kez ölmektedir. Yaşama sürecine oranla ölüm süreci çok kısadır. Ya da içinde yaşanılan sonsuzluğa oranla yaşam çok kısa bir süreçtir. İnsan kendini yok etme isteğini yerine getirmediği ya da getiremediği süreçe beden biyolojik açıdan yaşamını sürdürmektedir. Yaşamak belki de uzun süren bir "ölüm sürecidir." Ancak bilindiği gibi "biyolojik" içgüdüler insanı yaşamaya zorlamaktadır. Bu belki de doğanın ya da Tanrı'nın "arzusu"dur! Yeryüzüne gelen canlı ya da insan yaşamalıdır ve bunu hak etmelidir. Bu bir doğa kanunudur.

Öyleyse yaşama arzusu insanın elinde olmayan içgüdüsel, doğal bir arzudur. Bilinçaltından çok nörovejetatif sisteme bağlıdır. Acıkmak, susamak, sevişmek doğal gereksinimler olmalarına karşılık günümüzde "arzu"nun nesnesine dönüşmüşlerdir. Çünkü günümüzde insanlar arzu ettikleri şeyi yemek, arzu ettikleri şeyleri içmek ve arzu ettikleri kimseyle sevişmek istemektedirler. Böylelikle bu gereksinim haline dönüşmüş içgüdüler yavaş yavaş "arzu"nun nesnesi olarak algılanır olmuşlardır. Giysiler, mücevherler, yiyecekler, içecekler,

eğlence, vb. pek çok şey günümüzde "arzu"nun birer nesnesi olarak karşımızda durmaktadırlar. Doğal olarak toplumsal yaşamda "arzu"yu tanımlamak kolay bir iş değildir.

Burada "arzu" kavramını psikanalitik anlamda "cinsel arzu"nun uzantıları olarak algılamak daha doğru olacaktır. Çünkü dünya sinemasında film öykülerinin büyük bir kısmı "cinsel arzu" kavramı üstüne kurulmuş olan öykülerdir. "Cinsel arzu"yu en kısa yoldan kişinin "çiftleşme," iki kişi olma isteği, tutkusu olarak tanımlayabilmek mümkün. Freud'dan yola çıkarak çağdaş toplumlarda cinselliğin kökeninde "görsel malzeme"nin yattığı söylenebilir. Çünkü içinde yaşanılan uygarlık gereği insan, vücudunu gizlemek zorundadır. Bu yüzden uyarılan cinsel merak vücudun görünen yanlarından yola çıkarak gizli yanlarını düşsel olarak tamamlamaktadır. Cinsel arzu "bir"in, "iki"ye dönüşmesidir. Çünkü cinsel arzunun gerçekleşmesi ancak iki kişiyle mümkündür. Genelinde filmlerde "cinsel arzu" sembolik düzeydeki sözcükler ve davranışlar tarafından dışavurulur. Cinsel arzunun hedefine ulaştığı cinsel boşalma ise pornografik filmlerin dışında sinemada pek az yere sahiptir. Çünkü insan ya da seyirci için önemli olan sembolik düzeyde neler olup bittiğidir. Yoksa cinsel boşalmanın gösterilmesi değil. Burada önemli olan, cinselliğin kültürel yanıdır yoksa doğal değil. Dünya sinemasında çok önemli bir yere sahip olan "melodramlar"ın yoğunlaştığı psikanalitik içerik cinsel arzu ve onun mahkûm edilmesidir.

Yoğunlaşmanın bulunduğu yerde cinsel arzu, yer değiştirmenin bulunduğu yerde ise kaçış (ve çoğu kez "korku") vardır. Cinsel arzunun dışavurumu metaforlar, kaçışınki ise metonimiler aracılığıyla yapılmaktadır. Sinemada cinsel arzu me-

taforlarla aktarılırken, arzuya yer değiştirtme ya da kaçış onun yerine bir başka duygunun (arkadaşlık, dostluk, kardeşlik, babalık, annelik, vb.) geçirilmesiyle mümkün olmaktadır. Ziya Öztan'ın *Bugünün Saraylısı* adlı filminde bu durum çok açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Arzunun bir nedeni yoktur. Yaşamın ya da ölümün bir nedeninin olmaması gibi. Göstergebilimsel yan anlam araştırmalarında cinsellik belki de hem sistematik, hem de kodlaşmış bir yapıya sahip tek "motif" olma özelliğine sahiptir. Bir kadın ve bir erkeğin bulunduğu hemen her filmde cinsellik vardır. Yan anlam açısından yapılabilecek şey bu iki kişi arasındaki ilişkinin filmsel öykü süreci açısından hangi yapısal özelliklere sahip olduğunu belirlemeye çalışmaktır. Her türlü film öyküsü içeriğinde cinselliğin neredeyse değişmez bir değişkene dönüştüğünü, bir alt kod olduğunu söyleyebilmek mümkündür.

Cinselliğin, diyaloglar düzeyinde (sembolik bir şekilde) bulunduğu filmlerde bile bir cinsellik söz konusudur. Aksi takdirde cinselliğin yalnızca iki karşı cins arasındaki ten ilişkisi olduğunu kabul etmek gerekecektir. Jacques Lacan'a göre "arzu" duygusu, sonuç olarak gerçekte hiçbir şeyi arzu etmemektedir. Çünkü arzunun nesnesine dönüşen şey, elde edildiğinde kişi yeni arzular peşinde koşmaya başlamaktadır. Tüm arzuları yerine gelmiş bir insanın ise artık arzu edebileceği bir şey kalmamışsa yaşamdan zevk alması da güçleşmektedir. Her şey arzunun nesnesine dönüşebilir. Ya da hiçbir şey arzunun nesnesi değildir. Arzu, bir ideoloji ürünüdür. Ancak genelde her zaman için arzu edilebilecek bir şeyler vardır. Önemli olan da budur. Hangi ideolojiye sahip olunursa olunsun arzu ortak

payda olarak hepsinde bulunmaktadır. Bir duygu onun yaşama oranla arzu bir içerik olarak kabul edildiğinde, ideolojik düzeydeki dışavurumları da birer biçim olarak kabul edilebilir.

Sanatçı, özellikle de sinema sanatçısı ya da yönetmen seyircide "arzu" duygusunu oluşturan ve onu yönlendiren kişidir. İşte burada devreye Metz'in "gerçeğe benzerlik" kavramı girmektedir. Arzu, gerçeğe benzediği ölçüde arzu duygusunu oluşturmakta ve oluşturulan arzu da gerçeğe benzer olanın gerçek gibi algılanmasını sağlamaktadır. Arzunun oluşturulmasında ise büyük ölçüde insan adlı filmsel malzeme rol oynamaktadır. Herhangi bir şekilde arzu edilebilecek bir kişinin ya da nesnenin bulunmadığı bir film çoğu kez kuru ve başarısız bir filmdir. Tamamen arzu üstüne kurulmuş bir filmin de başarısızlık tehlikesiyle karşı karşıya kalabilmesi mümkündür. İnsan adlı malzemenin arzuyu yaratmadaki en önemli kozu fiziksel-bedensel yapısıdır. Seyirci tarafından arzu edilen insan "arzu"yu yaratmada ve aktarmada başarılı olabilir. Bir anlamda sinemada arzu açıkça aktarıldığı ve nesneleşmiş bir şekilde gösterildiği ölçüde bayağılaşmış bir cinsel arzu görüntüsü gibi algılanmakta ve doğal olarak estetik açıdan oldukça düşük düzeyli imgelerle karşılaşılmaktadır. Oysa "arzu"nun keşfi seyirciye bırakıldığı ve dolaylı kılındığı ölçüde filmin estetik düzeyi yükselmekte ve filmden alınan haz artmaktadır. Bu durum bir genel kural özelliği taşımaktadır. Ancak istisnaların kaideyi bozmayacağını anımsatmakta yarar var.

Laplanche ve Pontalis şöyle der:

Fantasmalar, arzunun halüsinasyonlar aracılığıyla doyuma ulaştığı yöntemlerden biridir... fantasmalar, sembolik düzeyde

şeylerdir ve temaları aracılığıyla mitler gibi, kişinin temel sorunlarına bir çözüm getirdiklerini ileri sürerler.

Arzunun sinemayla ilişkisini gösterebilecek daha güzel bir benzetme olamaz. Arzunun, halüsinasyonlar aracılığıyla doyuma ulaştığı daha kusursuz bir sanat bulabilmek herhalde şimdilik imkânsızdır.

Freud, bize insanın (simgesel olarak) babanın adı aracılığıyla annenin cinselliğinden kurtulabildiğini, babaya karşı olan saldırının kökeninde yasa(lar)nın bulunduğunu ve yasanın arzunun hizmetinde olduğunu; bu yasanın ise yasak ilişki tarafından oluşturulduğunu söylemektedir. Öyleyse arzunun oluşturduğu eksikliği yaratan şey cinsel uzvu yitirme korkusunun güçlenmesidir. Arzu, arzunun arzusudur. Diğerini arzu etmektir. Öyleyse yasanın emri altındadır... Arzu, kişinin yitirmiş olduğu nesneyle olan ilişkisini yeniden üretir.[42]

Arzu kavramı bu anlamını koruduğu sürece sanat, özellikle de sinema sanatı her zaman varlığını koruyacaktır. Arzu, fantasmalar (=sinematografik görüntüler) üreterek yatışmaktadır. Aksi takdirde psikolojik bozuklukların (sinema, edebiyat ve diğer sanatlar olmadan) akıl almaz boyutlara ulaşabileceğini düşünmek mümkündür. Arzu, bir anlamda fantasma üreterek insanı deşarj etmekte ve rahatlatmaktadır. Cinselliğin, filmde önemli bir yere sahip olması tüm öykülü filmlerin kökeninde bir oedipus kompleksi olduğunu göstermez. Sorun, film düzeyindeki imgesel kombinasyonlar, diyaloglar, müzik ve efekt aracılığıyla seyirci üstünde istenen etkinin elde edilmesidir. Öykülü filmler, sorun ya da sorunları ortaya

[42] Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, Pierre Merdega Editeur, Bruxelles, 1977, s. 252.

koyuş, işleyiş ve çözüme ulaştırma açısından seyircinin rahatsızlıklarına, fantasmalarına, komplekslerine kimi çözümler önermektedir. Bir başka bakış açısından evrensel "kompleks"i en zayıf yerinden (bilinçli ya da bilinçsiz ancak içgüdüsel bir şekilde) yakalayıp bunu estetik bir boyuta oturtarak en iyi şekilde aktaran öykü, en güzel filmlerden biri olma şansına da sahip olmaktadır.

Doğal olarak öykülü filmde oedipus kompleksini arayıp, bulmak ve onun hangi görüntü ve diyalog kombinasyonları arkasına saklandığını ortaya koymak kolay bir iş değildir. G. Deleuze ve F. Guattari'ye inanmak gerekirse tüm "kapitalist" sistem oedipus kompleksi üstüne oturmaktadır. Oedipus, bir yaşam biçimi, bir ideolojidir. Sistem bu kompleksi yaşattığı sürece, toplumsal denetimin daha kolay olacağını düşünmekte ve kültürel yaşamda bu kompleksin varlığını ve sürekliliğini bütün gücüyle desteklemektedir. Deleuze ve Guattari'ye göre Oedipus kompleksi yok olduğu gün "kapitalizm" de ortadan kalkacaktır. Daha doğrusu bir dönüşüme uğrayacaktır. Öykülü bir filmde ilk anda oedipus kompleksiyle karşılaşılmaması bir anlamda "düş"te dışavuran içeriğin gerçekte asıl içerik olmamasına benzemektedir. Daha önce de söylenmiş olduğu gibi psikanalitik çözümlemede "düş"teki verileri yorumlarken gösteren düzeyindeki açıklamalar yeterli olmamaktadır ve genelinde gösterilen, gösterenler bütününde elde edilen çözümün tam tersi sayılabilecek bir sonuçla noktalanmaktadır. Bu nedenle bir filmin izlenmesi bittiği andan itibaren yorum ya da çözümleme çalışmasının başlaması söz konusudur. Ve oedipus kompleksinin de çoğu kez yönetmenin bilinçdışı (bilinçaltına bağlı) istekleri sonucu yoğunlaşmış bir

şekilde filmin yalnızca bir ya da birkaç yerinde bulunduğu söylenebilir. Psikanalizde simgesel bir gerçekliğe sahip olan oedipus kompleksinin yine simgesel düzeyde yadsınması sonucu yaşanan hastalığa özetle şizofreni denilmektedir. Oedipus ya da Deleuze ve Guattari'nin deyimleriyle antioedipus, şimdilik sonuçta önemli bir değişiklik olması söz konusu değildir. Oedipus olmasaydı antiodepus de olamazdı. Bu anlamda öykülerde oedipusun bulunması ya da bulunmaması önemli bir değişikliğe neden olmamaktadır. Çünkü antioedipusun bulunduğu noktayı kavrayıp anlayabilmek için öncesinin de bilinmesi gerekmektedir. Tıpkı sosyalizmin kapitalist kökenli olması gibi. Bugün bir anlamda egemen ideolojinin de, karşıtı olan ideolojinin de siyasi ideoloji düzeyinde aynı verilerden belki daha değişik bir biçimde yararlandığının görülmesini doğal karşılamak gerekecektir. "Düş üretimi" bir anlamda duygu üretimi demektir. Karşıt ideolojide kapitalist anlamındaki duygu üretimi uzun bir süre yadsınmıştır. Yine bu ideolojinin ürettiği en güzel filmlerin duygu üreten filmler olduğu görülmektedir. Klasik öykülü sinema oedipus kompleksinden ve şizofreniden uzaklaşarak, tamamen psiko-nevrotik bir yapı kazandığında çekilmez bir şey olmaktadır. Psikolojik düzeyde hazır olmayan bir topluma sunulan reçete tutmamış ve zaman süreci içinde bir geri besleme (feed back) olmuştur. Bir rahatsızlıktan kurtulmanın en güzel yolu onu doğru teşhis etmek ve üstüne doğru gitmektir yoksa onu yadsımak ya da ondan kaçmak değil.

Antioedipus, kapitalizmin yadsınması ya da şizofrenidir. Öyleyse bu kompleksten "kurtulmuş!" insanlar şizofrenlerdir. Oedipus kompleksini simgesel iletişim ya da dilyetisi düze-

yinde yadsıyan insanlardır. Bir anlamda kapitalist yaşam diyalektiği ürettiği rahatsızlığın ilacını da bulmuştur. Bunun adı "şizofreni"dir. Ancak şizofreni, oedipus varolduğu sürece bir anlama sahip olabilecektir. Oysa karşıt ideolojinin bulunduğu sistemde belki de Tarkovski gibi yönetmenlerin dışında kalanlar çoğu kez psiko-nevrotik denebilecek yapıtlar vermektedirler. Dogmatik Marksist düşüncenin sabit fikir (idée-fixe) haline geldiği bu filmlerden tat almak eski kültür insanı için çok güç bir iştir. Batı sinemasındaki şizofrenler ise bir anlamda; Godard, Antonioni, Resnais ve diğerleridir.

Ancak bu durum, adı geçen yönetmenlerin gerçek bir sinema anlayışına ulaştıklarını ya da oedipus kompleksinden tamamen kurtulmuş olduklarını göstermez. Onlar araştırmacı ve ışık tutuculardır Bu yol henüz aydınlığa kavuşmamıştır. Çünkü bir sistem sorunudur.

Sonuç olarak egemen ideoloji oedipusu kendi çıkarı doğrultusunda kullanırken, belki de bilinçli ya da bilinçsiz olarak antioedipusu da desteklemektedir. Şizofrenler oedipusu yok etmeye çalışırlarken çok büyük bir sorunla karşı karşıya kalmaktadırlar. Çünkü oedipusun yerini alabilecek bir simgesel kavram üretmemektedirler. Bunu başardıkları gün! oedipus kompleksinin de ortadan kalkacağı umut edilebilir. Karşıt ideoloji ise oedipus kendi yapısı içinde işine geldiğinde kullanırken, işine gelmediğinde suçlamakta ve öte yandan "şizofrenik" yapıtlara güçlükle izin vermektedir. Çünkü onları istediği gibi denetleyememekte ve paranoit bir davranış örneği vererek, denetleyemediğini yadsımaktadır.

Gerçekte arzuyu üretenler Deleuze ve Guattari'yi göre toplumsal kurumlardır. Aile, din, adalet, okul, iktidar, gibi ku-

rumlar ise kolektif arzu üretirler yoksa bireysel değil. Öyleyse ister egemen ideoloji, isterse karşıt ideoloji olsun her zaman için üretilecek bir arzu vardır. Egemen ideoloji düzeninde oedipus kompleksinin simgesi babayken, karşıt ideoloji düzeninde onun yerini (belli ölçülerde) devlet (ya da ideolojinin kurumsal görüntüsü olan siyasi parti) almıştır. Sonuçta şu ya da bu şekilde oedipus simgesel düzeyde bir varlıktır, yoksa nesnel değil. Ancak üretilen ve ürettiren arzu gerçektir.

Öyleyse bu açıdan bakıldığında sanatçı güdümlenmiş bir dünyanın içindedir. Bu dünyadan kaçabilmesi imkânsızdır. Yapabileceği tek şey bu kurumlar tarafından üretilen arzu kavramları üstünde oynamak ve onları atlatmaktır. Bireysel bir şekilde üretilmiş bir arzu olamaz. Arzu kolektiftir. Sinema ise bu kolektif arzunun bireysel düzeyde dışavurumunu temsil eden çok güzel bir örnektir. Çünkü film, varolabilmek için hem sanatçı, hem de seyirci tarafından arzu edilmelidir. Yalnızca yönetmenin istediği bir film, film niteliğini alamaz. Ancak kolektif bir arzu, seyircinin arzusu daha doğrusu film seyretme arzusu aracılığıyla yönetmenle seyirci buluşmakta ve film, film niteliğini kazanmaktadır. Yönetmen, bir anlamda kendi düşünce, duygu ve arzularını başkalarına, topluma ve seyirciye iletmek için film üretir. Tek başına yaşadığı bir dünyada film üretmesinin hiçbir anlamı olmayacaktır. İnsanın bir başına yaşayacağı bir dünyada arzu edeceği pek bir şeylerin bulunamayacağı düşüncesi doğrudur.

Öyleyse cinsellik de üretilen bir kavramdır. Sinema kurumu tarafından gerçeğe en çok yaklaşan biçimiyle üretilir ve seyirciye sunulur. İnsanın, kendi cinselliğinin bir üretim nesnesine dönüşmesi hiç kuşkusuz insanın kendine (vücuduna) ya-

bancılaşmasının güzel bir örneğidir. Artık uzaklaştığı vücuduna ancak başka araçlar, aracılar vasıtasıyla yaklaşabilmektedir. Michel de Certeau bu konuya da uygulanabilecek bir düşünceyi şöyle dile getirmektedir. Bir toplumda en çok görülen ve kendisinden en çok söz edilen şeyler, gerçekte o toplumda en az bulunan ve yaşanan şeylerdir. Ancak her şeye rağmen sinema insanın tüm cinselliğine el koyabilmiş değildir. Belki ahlâk sınırları içinde, genelinde cinsel yaşamın cinsel eyleme en çok yaklaşan bölümleri üstünde durmakta ve işlemektedir. Öte yandan konulu filmlerde cinsellik hiçbir zaman için doğrudan konu ve içeriği oluşturmaz. Her filmde bir tür dolaylı içerik niteliğinde kendini belli eder. Bir anlamda cinsel tepi, içgüdü ve arzu, yaşam arzusudur. Yaşamdan tat ve zevk alma arzusudur. Tüm sıkıntı, dert ve üzüntüleri unutma, kendinden geçerek yaşama dönme arzusudur. En azından sinemada cinselliğin dolaylı tema ya da içerik olması ölüm ya da felaketin dolaylı içerik olmasından çok daha sağlıklı bir çözümdür.

ROLAND BARTHES VE SANATSAL ÜRETİM ÜSTÜNE

Barthes'a göre, sanat yapıtı, "insanın rastlantının içinden çekip aldığı şeydir. Yaşam ise en büyük rastlantıdır. Çünkü tüm öykülerin içeriğini oluşturan şey odur. Genelinde edebiyat alanı için konuşan Barthes'ın bu alan için ürettiği düşünceleri sinemaya hatta diğer sanat dallarına uyarlamak pek zor bir şey değildir.

...Yazmak; yeniden üretmek, kopya etmek, bir şeylerden esinlenmekten başka bir şey değildir.

Metz'in düşüncesi de sinemada Barthes'ın düşüncelerini bir başka açıdan doğrulamaktadır. Metz, sinematografik ger-

çeğe benzer açısından sinemada yaratmanın daha önce üretilmiş yapıtlardaki "gerçeğe benzer"le çok yakından ilişkili olduğunu söylemektedir. Çünkü Metz'e göre sinemaya yeni bir şeyler getiren bir yönetmen daha önce üretilen filmlerdeki "gerçeğe benzerleri" çok iyi özümsedikten sonra ortaya yeni bir gerçeğe benzer düşüncesi koyabilmektedir. Aksi mümkün değildir. Kısaca film üretmek de. Yeniden üretmek, kopya etmek, bir şeylerden esinlenmekten başka bir şey değildir.

Barthes'a göre:

Bachelard, şiirsel düş gücünün imge oluşturmak değil, tam tersine varolan imgeleri deforme etmekten ibaret olduğunu göstermiştir.

Bu düşünceyi biraz daha açarak şöyle sürdürmektedir:

Sanatın görevinin çoğu kez açıklanamayanı açıklamak olduğu söylenir. Oysa söylenmesi gereken şey tam tersidir (...): Sanatın görevi, açıklanabiliri açıklanamaz kılmaktır. Tutkuların zayıf ve güçlü dili yaşamın dilinden 'değişik' bir sözü, doğru bir sözü çekip almaktır.

Öyleyse sanatçı, çevresini ve kendi iç dünyasını duygularının ve düşüncelerinin "dil"ine aktarabilen, bir başka deyişle onlara teknik düzeyde bir biçim verebilen kişidir. Çevreyi ve yaşamı gördüğü gibi değil yaşadığı ve hissettiği gibi belli bir dil yetisiyle aktaran ya da aktarmaya çalışan kişi bir sanatçıdır. Yine Barthes'a göre:

Yaratıcılar diye bir şey yoktur yalnızca kombine edenler vardır.

Öyleyse dünyayı ve çevreyi duygu ve düşüncelerin diline aktarabilmek ancak benzer duygu ve düşünceleri aktarmış olanlardan ve onların yapıtlarından yararlanmakla mümkün-

dür. Sorun daha önce benzer duygu ve düşüncelere sahip olan insanların bunları hangi tip içerik ve biçimden yola çıkarak aktardıklarını ve güncel "biçimlerini" almış bir duygu ve düşünceleri hangi içerik ve biçime oturtmak gerektiğini bulmaya çalışmaktır.

Barthes'ın yukarıdaki düşüncesini ters anlamaktan kaçınmak gerek. Çünkü sanatın açıklanabileni açıklanamaz kılması, anlaşılır olanı anlaşılmaz kılması demek değildir. İnsanların derinlemesine hissedip yaşadıkları kimi yasak ya da yasak olmayan duyguların olduğu gibi açıklanması çoğu kez başta açıklayacak kişi olmak üzere açıklamayı okuyanları ya da dinleyicileri de aşırı şekilde rahatsız edebilir. Bu nedenle sanat yapmak bir anlamda bu türden duygu ve düşünceleri tüller ya da başka bahaneler ve biçimler arkasına saklayarak aktarmaya çalışmaktır. Yoksa ne olduğu anlaşılmayan bir duygu ya da düşünceyi daha da karmaşık ve anlaşılmaz bir hale sokup aktarmaya çalışmak olsa olsa saçmalık üretmek anlamına gelebilir. Buna bağlı olarak şiirsel düş gücü Bachelard'ın dediği gibi gerçek imgelere ya da algılanan düşünce, kavram ve sözcüklere duygusallık katıp, onların daha yoğun ve derin ya da psikolojik açıdan daha geniş bir alana dağılan tekdeğerli değil çokdeğerli sahip anlamlar kazanmasını sağlamaktadır. Duyguların mantığı konusundaysa pek bir şey bildiğimiz ileri sürülemez. İçinde yaşanılan sosyolojik, politik, kültürel ve doğal ortam, insanın yakınları ve çevresindeki kişilerle olan ilişkilerinin yanı sıra yaşama ve dünyaya olan inancının belirlediği ruhsal durum ve ekonomik konum (alım gücü, konut ve yaşam standartı sorunları, vs.) duygusal yaşamın temel taşları sayılabilir.

Ancak herhangi bir duygu nasıl oluşur? Doğal ya da güdümlenmiş duygu üretim süreçleri var mıdır? Varsa bunlar nasıl çalışır? Bu soruların yanıtlarını vermek daha uzun zaman alacaktır. Ancak sinema bir düş ve duygu üretim aracıdır. Bir sistemdir. Bir başka deyişle sinema seyircisinin duygusal yaşamı üstünde bir kısa devre yapmaya çalışır. Beden ve beyin bir filmlik süre için günlük yaşamdan sıyrılıp başka bir evrene yerleşir ve filmin sonunda yeniden günlük yaşama dönülür. Bir anlamda tüm fiziksel ve ruhsal yapı film süresince günlük yaşama oranla devre dışı kalmaktadır. Sanki o süre içinde seyircide ikinci bir kişilik oluşmakta ve bedenden sıyrılıp filmle bir yolculuğa çıkarak sonra geri dönmektedir. Bu yolculuğu bir anlamda Woody Allen'ın *Kahire'nin Mor Gülü* filminde filmin kahramanı yapmaktadır. Filmden çıkarak günlük yaşama girmekte ve sonunda tekrar geri dönmektedir. Burada söylenmek istenen şey ise bu filmde aktarılanları aşağı yukarı her sinema seyircisinin dış dünyadan izlediği filme girip öyküyü yaşayarak ve filmin sonunda yeniden salona dönerek gerçeği bulma şeklinde yaşadığıdır. Psikanalitik terimlerle projeksiyon-identifikasyon-entrojeksiyon olayı yukarıda anlatılanları az çok özetlemektedir. Yönetmenin beyaz perdeye aksettirdiği duygu ve düşüncelere kendininkileri gönderen seyirci, olaya uyumlandığı takdirde öyküdeki kişilerle özdeşleşmekte ve perdeden gelen imgeleşmiş duygu ve düşünceleri iç dünyasına aksettirmektedir. İnsanın beş duyu aracılığıyla bir saniyede binlerce şey algıladığı saptanmıştır. Sinemadaysa filmin izlenmesi sırasında bu duyular arasından görme ve işitme ilk sırayı alarak insanın diğer duyularından ekonomi yapmasını sağlamaktadır. Bu iki duyu üstünde yoğunlaşan beyin

ise perdeden gelen verilere açık bir tür film kamerasına dönüşmekte ve bilinç yansıyan görüntüleri düşünsel ve duygusal yoğunluklarıyla, ilginçliğiyle ilgili olarak bu bellek şeritine kaydetmektedir. Çoğu kez seyircide bir filmden birkaç görüntüyle, bir iki diyalogdan başka bir şey kalmadığı saptanmıştır.

Barthes'ın deyimiyle, "Dünyayı özgürlüğüne kavuşturacak şey edebiyat değildir." Bu, sinema da değildir. Öyleyse sanatçının film aracılığıyla seyircinin üstünde yaptığı psikolojik etkiyi mengenenin iki yanağı arasına sıkışmış beynin bir an için gevşetilmesine benzetebiliriz. Film bittiğindeyse beyin tekrar mengenenin iki yanağı arasına sıkıştırılmaktadır. Sinema ne dünyayı değiştirebilir ne de dünyayı değiştirebilecek insanları. Onun insanlara yaptığı ve yapacağı en büyük iyilik insanların birbirlerine benzediklerini; acılarının, sevinçlerinin, hüzünlerinin kökeninde benzer nedenlerin bulunduğunu birbirlerine iletmelerine yardımcı olmaktır. Bu anlamda sinema insanı değiştiremez, ancak insanın belki biraz daha insancıl duygular duymasına geçici bir süre için bile olsa yardımcı olur. Bu da doğal olarak her türlü ideolojinin savunduğu bir konudur. Bir başka açıdan tamamen ideolojik bir yapıt aynı zamanda karşıt ideolojinin de üretilmesini sağlayan bir yapıttır.

Ancak ideolojiden tümüyle kopabilmenin mümkün olmadığını itiraf etmek gerekir. Çünkü bu türden yapıtlar bir yandan ekonomik ve politik-ideolojik destek bulamayacakları gibi, güdümlenmiş insan yığınlarının bulunduğu toplumlarda anlaşılmaz yapıtlar olarak kalacaklardır. Bu türden yapıtları seyredecek seyirciyi bulabilmek ise çok daha güç olabilir. Gaston Bouthoul, apolitizm de politik bir tavırdır, demektedir.

İster egemen ideoloji yanlısı, isterse karşıt ideoloji yanlısı

olsun yapıtın gerçek yeri ancak iki ideoloji arasında kurulacak doğru ilişkilere oranla saptanabilir. Aksi takdirde iki ideolojinin de iyi çözümlenmediği bir toplumda aktarılan mesajın ve anlamın yanlış anlaşılması ve yanlış yorumlanması kaçınılmazdır. Bir toplumda sanatsal mesajın hedefini bulabilmesi için sanatçının bir yandan egemen ideolojiyi, diğer yandan ise karşıt ideolojiyi çok iyi tanıması gerekmektedir. Sanatçının mesajını karşıt ideoloji üstüne kurması bir anlamda çok doğaldır. Çünkü sanatçı karşıt ideolojinin boşluklarını bulup ortaya koyduğu ölçüde egemen ideolojiye hizmet etmiş sayılabilir. Öte yandan tamamen egemen ideolojiye hizmet eden bir sanatçının karşıt ideolojiye büyük kozlar vereceği de kuşkusuzdur. Sonuç olarak sanatçının gerek egemen, gerekse karşıt ideolojiyi iyi tanıması ve yapıtını bunlar üstüne kurmuş olması yeterli değildir. Çünkü seyircinin de her iki ideolojiyi iyi tanıması ya da en azından sanatçının sunduğu yapıt düzeyindeki ideolojik içeriği iyi algılaması ve tanıması gerekmektedir. Görüldüğü gibi, sanatçıyla izleyicinin buluştuğu yer sanat yapıtıdır. Her iki taraf da aynı verilere sahip olmadıkça mesajın anlaşılması çok güç ya da imkânsızdır.

Barthes, "Güncel olan dünyadır, yoksa edebiyat değil," demektedir. Aynı şeyi sinema için de söylemek mümkündür. Güncel olan dünyadır, yoksa sinema değil. Aksi doğru olsaydı 1910'lu ya da 1930'lu yıllarda gerçekleştirilmiş filmlerin günümüzde hâlâ güncelliklerini korumaları gerekirdi.

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAKIŞTIRMA VE KARŞILAŞTIRMA

FİLMSEL ANLAM ÜRETİM SÜRECİNİN İKİ ÖRNEK ARACILIĞIYLA İRDELENMESİ: *BRITANNIA HOSPITAL* VE *FAİZE HÜCUM*

Britannia Hospital (*Britanya Hastanesi*, Lindsay Anderson) ve *Faize Hücum* (Zeki Ökten) bu bölümün temel malzemesini oluşturacaklardır.

Amaç, adı geçen bu yapıtların yaratım süreçleri açısından Birinci bölümde ileri sürülen veriler ve savlarla hangi ölçüde çakıştıklarını ve bunun hangi noktalarda nasıl gerçekleştiğini açıklamaya çalışmaktır.

Ancak bu arada unutulmaması gereken bir gerçeği yeniden anımsatmakta yarar var. Birinci Bölüm'de sunulan verilerin ideal sayılabilecek bir filme uygulanabileceğini unutmamak gerekir. Daha doğrusu bu verileri kendimize göre güzel ve nitelikli filmlerin büyük çoğunluğunda bulunduğuna inandığımız ortak özellikler üstüne kurulmuş bilgiler olarak değerlendirmekte yarar var. Öte yandan bir filmde sözü geçen özelliklerin tümünün bulunmaması da çok doğal bir sonuçtur. Çün-

kü sunulan verilerin hepsinin her filme kalıp gibi oturabileceğini ya da bu verilerin tüm filmlerin açıklanmasında kesin bir yöntem niteliğine sahip olduklarını düşünmek yanlıştır. Bu nedenle üstünde durulacak iki filmde birinci bölümde sunulan verilerin ancak bir kısmıyla karşılaşıldığında şaşırmamak gerekir.

Birinci Bölüm özellikle sanatçı ve yapıtı arasındaki ilişkiler üstünde dururken, zorunlu olarak bu ikilinin arasına seyirciyi de sokmuştur. Aksini düşünebilmek mümkün değildir. Çünkü seyircisiz bir öykülü sinema düşünebilmek mümkün değildir.

BRITANNIA HOSPITAL

Filmin Öyküsü

Britanya Hastanesi'nde grev vardır. Grev, hastanenin kuruluşunun 500. yılını kutlama gününe rastgelmiştir. Hastaneye getirilen bir hasta bu yüzden ölüme terk edilir. Hastane profesörlerinden Miller, bu kuruluş yıldönümünde "yeni bir insan" yaratarak onu bütün dünyayla tanıştıracağını söyler. O sırada Londra'da art arda patlayan bombalar nedeniyle hastaneye çok sayıda yaralı taşınır. Hastane personeli yaralılara yardım etmek için isteklerinin kabul edilmesini ister ve hastaları bir şantaj nesnesi olarak kullanır. İstekleri kabul olunur.

500. Kuruluş Yıldönümü nedeniyle İngiltere kraliçesinin hastaneye gelmesi beklenirken, son hazırlıklar tamamlanmaktadır. Bu özel gün nedeniyle lüks bir restorandan yemek getir-

tilmesini ve hastanedeki ayrıcalıklı hastalara özel yemek verilmesini kınama amacıyla mutfak personeli direnişe geçer.

Müdür Potter bir yandan yıldönümü programı nedeniyle hastanede bulunan polis müdürü, protokol sorumluları, Yönetim Kurulu Başkanı, Profesör Miller ve diğer sorumlularla görüşürken, bu kez de ortaya hastanede bulunan N'gami adlı bir Afrikalı devlet başkanını protesto eden göstericiler çıkar. O arada grevci hastane personelinin bir kısmı da onlara katılmıştır. Müdür Potter önce mutfakta yaptığı kayırıcı teklifle sendika liderlerini, daha sonra da göstericileri ayartır. Çünkü dışarıdaki kalabalık ayrıcalıklı hastaların hastaneden çıkartılmasını istemektedir. Bir kurnazlığa başvurularak ayrıcalıklı hastalar kapı dışarı edilirken içeri giren ambulanslarda Kraliçe ve maiyeti içeri sokulmuştur. Dışarı çıkartıldığı sırada Afrikalı başkan alaşağı edilir. Aynı anda çeşitli insanlardan alınan vücut parçalarıyla yeni bir insan yaratma hazırlıklarını bitirmiş olan Profesör Miller'ı kamerası ve hastane dışındaki naklen yayın aracı sayesinde izleyen gazeteci Profesör Miller ve ekibine yakalanarak kafasını kaybeder. Gazetecinin kafası montajı bitmiş vücuda takılır. Gazeteciyi içeri sokan hemşire sevgilisi ise kafası kopan gazetecinin işini üstlenir. Miller'ın operasyonu tam bir fiyaskoyla sonuçlanır. Ancak Miller vazgeçmez. Son buluşu olan üstün elektronik beyini Kraliçe ve beraberindekilere gösterecekken, göstericilerin de içeri girmesiyle birlikte hepsine gösterir. Miller'a göre insanlığın geleceğini böyle bir üstün beyin tayin edecektir.

Teknik Kodlar ya da Temel Anlamın Gösterenleri

Çerçeveleme: Toplam 1132 çekimden oluşan *Britannia Hospital* filminde çerçeveleme boyutlarının oram şöyledir:[1]

% 46 toplu çekimler
% 12 bel çekimleri
% 11 genel çekimler
% 9 omuz çekimleri
% 4 göğüs çekimleri
% 4 diz çekimleri
% 2 yakın çekimler
% 2 baş çekimleri
% 2 boy çekimleri
% 2 ayrıntı çekimler
% 6 diğer çekim ölçekleri

Işıklandırma: Filmin bütününde günlük doğal gerçeği yakalamaya çalışan bir ışıklandırma vardır. Yalnızca laboratuar ve operasyon salonu bölümlerinde kırmızı, mavi ve yeşil tonlu renklerin egemen olduğu görüntüler vardır. Ancak bu özel olarak renklendirilmiş bölümler filmin bütününe oranla önemsiz sayılabilecek bir bütün oluşturmaktadırlar.

Renk: Filmin bütünü iç ve dış mekânların doğal renklerine yakın olan renklerden oluşmaktadır. İnsanların giysi ve yüz makyajlarında da adı geçen operasyon salonu görüntüleri

[1] *Britannia Hospital* filminin teknik kodlar incelemesinde 1985-86 öğrenim yılında: Güliz Kucur, Yeşim Ertan, Ceyda Aktay, Mesut Ergün ve Ertan Yılmaz'ın "Sinema Göstergebilimi" dersi için hazırladıkları ödevden yararlanılmıştır.

dışında özel ışıklandırma ve renklendirmeye başvurulmamıştır. Oyuncuların kişilik özelliklerinden kaynaklanan makyajları gerçeğe benzer bir şekilde düzenlenmiştir. Örnek: Protokole ait davranışların nasıl olması gerektiğini öğreten kadın rolündeki kişilik gibi.

İç ve Dış Mekânlar: Sayısal verilere göre filmin % 41'i dış mekânlarda, % 59'u ise iç mekânlarda geçmektedir. Ancak dış mekânlardaki hareket yoğunluğu nedeniyle, süre açısından neredeyse bir eşitlik olduğu söylenebilir. İç mekânlarda geçen olayların süresiyle dış mekânlarda geçen olayların süresi aşağı yukarı aynıdır.

İç mekânlar:

a) Hastanenin yeni açılan bölümü;
b) Profesör Miller'ın kliniği.
c) Ameliyathane.
d) Hücre üretme laboratuarı.
e) Hasta koğuşları.
f) Amfi.
g) Hastane yayın odası.
h) Naklen yayın aracı içi.
ı) Hastane mutfağı.
j) Potter'ın evi.
k) Potter'ın yardımcısının evi.
l) Potter'ın çalışma odası.
m) Hastane toplantı salonu.
n) Jeneratör binası.
o) Hastane girişi.

Dış mekânlar:
a) Hastane terası ve temizlik asansörü
b) Mutfak önü
c) Hastane bahçesi ve dışı
d) Yeni bina önü

Giysi ve Dekor: *Britannia Hospital*'da kullanılan giysiler günlük gerçeğe en yakın giysilerden oluşmaktadır. Seyirciye sunulan hastane personeli, özel hastalar, davetliler, işçiler vb. kişiliklerin tamamı gerçeğe uygun bir şekilde giyinmişlerdir.

Dekorun büyük bir bölümünü yüzlerce yıllık geçmişi olan bir binaya benzeyen tarihi bir yapı oluşturmaktadır. Bu binanın yanındaki ek bina ise çağdaş bir mimariye sahiptir. İç mekânlardaki dekor, genelinde böyle bir hastane binasında bulunması gereken tüm donanıma ve malzemeye sahiptir.

Efekt ve Müzik: Filmdeki efektler günlük gerçeğin tüm gürültü ve seslerini yansıtan niteliklere sahip efektler değildir. Efektlerin bu filmdeki işlevi kimi görüntüleri ya da görüntü bütünlerini güçlendirmede destek olmak şeklindedir. Daha doğrusu öykünün gerçeğe benzerliğini desteklemektedirler.

Film müziği özellikle marşlar üstünde yoğunlaşmıştır. Bunun yanı sıra banda kaydedilmiş bir ilahi ve kafası kopartılan yaratığın bulunduğu bölümde kullanılan müzik, bize filmde müziğin iki şekilde kullanıldığını göstermektedir. Bunlardan birincisi operasyon sahnesi sonrasında olduğu gibi aşırı kanlı bir bölümdeki anlatımı yumuşatmak; ikincisi ise içinde bulu-

nulan durumu daha komik ve (ritm açısından) canlı hale getirmek için çalınan marşlar gibi.

Temel Anlamın Gösterileni

Filmsel öykü sürecinin bütünü ele alındığında, yukarıdaki verilerden yola çıkılarak temel anlamın gösterileninin 1980'li yıllarda İngiltere'nin başkenti Londra'daki Britanya Hastanesi'nde arka arkaya meydana gelen ve ilk bakışta inanılması güç bir dizi olay olduğu görülmektedir.

Özetlemek gerekirse gösterilen: İngiltere + Londra + Britanya Hastanesi + İngiliz halkı + yabancı azınlıklar + kitle iletişim araçları + bilimdir.

Filmsel Öyküye Yan Anlamsal Yaklaşımlar

Filmsel öykü sürecine ait temel anlamın gösteren ve gösterileninden oluşan yan anlamın göstereninden sonra sıra yan anlamın gösterilenine gelmektedir. Hiç kuşkusuz bu konuda eleştirmenlerin ya da sinemayla ilgilenen herkesin yaptığı gibi yan anlamın gösterilmesine yaklaşabilmek mümkündür.

Lindsay Anderson, filmindeki dünyaya tanık olmayı yeğleyen bir yönetmendir. Kurgu sistemi ve sahneye koyma bu yöntemin en önemli tanıklarıdır. Filmde klasik anlamda hemen hiçbir noktalama işareti yoktur (kararma, zincirleme kararma, vb). Filmin tümü "kesmeler" üstüne kurulmuştur. Bu kurgu yöntemi daha çok gerçek-sinema, sinema-direkt ya da televizyon çekim tekniğinde kullanılmış ve kullanılan bir

yöntemdir. Filmin içinde dönüp dolaştığı mekân sayısı çok kısıtlı olduğundan, hareketli bir kurgu seyircinin olaya karşı ilgisini ve öykünün içeriği nedeniyle filme olan inancı artırabilmektedir. Öte yandan bu yöntemle yönetmenin seyirciyi ikna etme olasılığı giderek artmaktadır. Çünkü kamera neredeyse yarım gün gibi kısa sayılabilecek bir filmsel öykü süreci içinde olup biten olaylara tanık olmaktadır. Anderson neredeyse olaylara bir belgesel sinemacı tavrıyla tanık oluyormuş duygusunu yaratmaya çalışmaktadır.

Britannia Hospital'ın yönetmeni aktardığı olayların tümüyle dışında kalıp, onlara nesnel bir göz atma eğilimindedir. Ancak Koestler'in taşlamacının alaycı tavrı konusunda söylediği olayların tamamen içindedir. Çünkü filmi yaratan kişidir.

Anderson'ın, içinde yaşadığı topluma karşı olan tutumu bütünüyle ortadadır. İngiliz toplumundaki bütün kesimlere karşı acımasızdır. Çünkü acımanın sorunları çözmeyeceğini bilmektedir. Ancak yine de tümüyle umutsuz bir yönetmen değildir. Çünkü film yergi ve taşlama üstüne kurulmuştur. Bu da onun İngiliz toplumunun sağduyusuna ve anlayışına olan inancından kaynaklanmaktadır. Aksi takdirde bir sanatçı olarak inanmadığı bir toplum için neden böylesine boyutları olan bir öykü üretmek istesin ki? Ayrıca filmi yalnızca yabancı ülke seyircilerinin izlemesi, İngiliz toplumunun yapısını ve sorunlarını değiştirmeyecektir. Anderson'ın evrensel boyutlarda insana seslendiği yer filmin son sekansıdır. Ancak burada bilincine varılan bir nokta varsa o da evrensele giden yolun İngiliz toplumundan geçtiğidir. Anderson, Koestler'ın söylediği gibi konu ve içeriğini seçtikten sonra onu abartmış ve yalınlaştırmıştır. Konu Britannia Hastanesi ise, içerik İngi-

liz toplumunun kokuşmuşluğudur. Bu, sanatçının seçimidir. Abartma, alay ve kara mizah yoluyla yapılmıştır. Neredeyse bütün toplumsal kurumlarla alay edilerek olaylar abartılmış ancak hiçbiri uç noktalara kadar götürülerek grotesk bir hale sokulmamıştır. Aksi takdirde filmsel mesajın tüm inandırıcılığını kaybedebileceği ileri sürülebilir. Yönetmen, anlatmak istediklerini en yalın ve ekonomik biçimde aktarmaya çalışmıştır. Kuruluş yıldönümü, işveren ve sendikalar. hastanenin yeni birimleri, hastalar, personel, yabancı işçiler ve göstericiler, polis, kraliçe ve iktidar, bilim ve bilim adamları, TV ve gazeteciler İngiliz toplumundan alınmış bir kesit, bir ayrıntıdır. Filmin anlatısal yapısı genelden tekile giden dedüktif bir mantığı zorunlu kılarken, Anderson öyküsünün içeriğini tekilden genele doğru giden endüktif bir mantık üstüne kurmuştur.

Ancak tekil bir birim olarak gösterilen "hastane" gerçekte işveren-yönetici-işçi-sendika-burjuvazi-iktidar-yabancı işçi-polis-bilim-kitle iletişim gibi verileri benliğinde toplayabilen bir kurumdur. Böylelikle Anderson'ın "tekil"e yine "genel"in indirgenmesiyle varabildiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

İçerik ve Biçim İlişkileri

Britannia Hospital'daki "ironi" (alay) filmin bütününden çıkmaktadır. Yoksa görüntülerin tek tek yan yana konmalarının istenen "ironik" biçimi ortaya çıkartmayacağı kesindir. "Ironi" filmin bütünsel ya da görüntüler + oyuncular + diyaloglar + ışık ve renk + dekor ve giysi + kurgu + yönetmenin sinema anlayışı ve konuya bakış açısı arasında kurduğu kombinas-

yonlardan doğmaktadır. Bu filmin öyküsü daha gerçekçi bir bakış açısıyla da ele alınabilirdi, ancak Lindsay Anderson mesajının seyircide derin izler bırakabilmesi için "ironi"yi seçmiştir.

Koestler'a göre, ironi, taşlama yapanın en etkili silahıdır. Amacı, rakibinin anlattığı saçmalıkları ortaya koyabilmek için onun mantıksal öncülerini, değerlerini ve akıl yürütme biçimini kabul eder gibi görünüp onu kendi sahasında yenmektir. "Bütün hayvanlar eşittir, ancak kimi hayvanlar diğerlerinden daha eşittir." İroni çok keskin bir silahtır. Onu kullanan kişinin rakibinin bakış açısını bulması ve onun zihinsel dünyasına girebilmek için yeterince düş gücüne sahip olması gerekmektedir. Müşterilerinin fantezilerini sabırla dinleyen psikiyatr, dil düzeyini öğrencininkine ayarlayan öğretmen, kişilerinin ağzından konuşan dramatik yazar karşıt sonuca varabilmek için aynı yöntemi kullanmaktadır.

Yukarıda söylendiği gibi bu konuyu işleyen gerçekçi bir film konuyu sıkıcı bir hale sokabilirdi. Anderson'ın bakış açısı tamamen "alay" üstüne kurulmamıştır. Yönetmen için önemli olan can alıcı noktalarla alay etmektir.

Bu film aracılığıyla "içeriğin" bir kez daha "biçimi" belirlediğine inanmak gerekecektir. Çünkü temel anlam verileri arasında sayılan çekim ölçekleri somut verilerdir. Bu ölçeklerde görülenler ise genel ve toplu çekimlerde hastane yöneticisi ve hastane personeli, yöneticiler ile polis, göstericiler ve polis, televizyoncular ve bilim adamları, hastane personeli ve hastalar, iktidar ve hastane yönetimi ve personeli, filmin sonundaysa tüm İngiliz toplumunun amfide toplanarak bir araya getirildiği görülmektedir. Anderson'ın bu arada filmine bizzat içerden

müdahale ettiği ve kendisini işin içine kattığı tek bölüm de bu final sekansıdır. Çünkü öyküyü sonuçlandırıcı söylevi çeken "deli" profesörün ağzından konuşarak Anderson, kendine karşı olan tutumunu da açıkça ortaya koymaktadır. Bir yönetmen olarak böyle bir film yapmakla en az profesör kişiliği kadar deli olduğunu dışavurmaktadır. Çünkü *Britannia Hospital* adlı filmin İngiliz toplumunu değiştiremeyeceğini o da bilmektedir. Aynen deli profesörün yeni bir insan yaratamaması gibi. Ancak profesör insanlığı barışsever süper beyinlerin eline bırakırken, Anderson seyircisini kendi kendisiyle baş başa bırakmaktadır. Böyle bir filmi üreterek İngiliz halkı ve insanlığa olan güvenini, inancını henüz yitirmediğini göstermektedir. Evet durum çok kötüdür ama insan imkânsızı başarabilen bir yaratıktır. İsterse bu durumdan da kurtulabilir. Yeter ki istesin. Anderson'ın isteğiyse bu işin bir an önce başlatılması ve insanlığı mutluluğa ve huzura götürecek yola en kısa süre içinde girilerek ilerlenmesidir. Bir sinemacı olarak Anderson gördüğü, yaşadığı, duyduğu, anladığı dünyanın bugününü ve yarınını seyircisine aktarmış ve toplumsal-kültürel düzeyde kendi üstüne düşen görevi yapmıştır. *Britannia Hospital* İngiliz sinemasının başyapıtlarından biri olarak sinema tarihine mal olacak bir filmdir.

Psikanaliz ve *Britannia Hospital*

Anderson, filmi boyunca güldürmenin en etkili silahı olan saldırganlığı ve sadistliği seçmektedir. Hastaneye gelen yaralıyı ölüme terk etmek, yine hastaneye gelen yaralılara yardımcı olmak için ek haklar ve ek ücret istemek, yeni bir insan ya-

ratmak için iyileşmek üzere hastaneye yatmış olan hastaları öldürmek ve kesmek. Tüm insanların acı ve üzüntülerinin kendileri için haber olmanın ötesine gitmediği ve her kanlı olayı ya da insanın yok olmasını bile bir "av" gibi gören ve olayları güdümleyen sadist gazeteciler. Hayatını hastaların iyileşmesi yerine hastanenin bir fabrika gibi randıman veren bir işletmeye dönüşmesine adamış ve bunun için adam öldürmeyi göze almış bir müdür. Göstericilerin uzattığı çiçeğe copla yanıt veren polis. Teslim edilen hastaları alaşağı eden göstericiler. Filmdeki hemen herkeste sadist bir yan vardır. Filmin belki de en önemli özelliği budur. Sadist bir İngiltere'ye sadist bir gözle bakmayı yeğlemiştir Anderson. Bu sadistlik bir ölçüde yönetmenin de sadistliğidir. Çünkü filmdeki kişilikler ya da gruplardan birinde bu sadistlik görülmediği takdirde filmin seyirci üstündeki duygusal etkisinde bir dengesizlik ve sonuç olarak bir doyumsuzluk ve rahatsızlığın söz konusu olacağı kesindir. Anderson, bilinçli ya da bilinçsiz kazdığı kuyuya düşmüştür. Ya herkes sadist olacaktır ya da hiç kimse. Herkesin sadist olduğu bir dünyada seyircinin vicdanı daha az sızlayacaktır. Ancak Anderson'ın istediği vicdanı daha az sızlayacak bir seyirci değildir. Bu yüzden filminin sonunda devreye bizzat girmekte ve Profesör Miller'a ait olamayacak o söylevi çekmektedir. Çünkü Miller birkaç saat önce yarattığı mahluğu yeniden parçalayan ve bir duygusallığa sahip olabileceği düşünülemeyecek kadar sadist ve katı bir insandır (Dr. Mc Millan'ı öpüşündeki soğukluk, genel davranış biçimi ve megalomanyak tutumu vb.) Ayrıca onun böyle bir söylev çekmesi filmin genel akışı ve mantıksal yapısına bütünüyle uyamayacak bir davranıştır. Bu yüzden filmin sonunda

öylesine bir söylevi, bir başkasının yerine bilimsel dünyaya ait bir kişinin çekmesi yine de en mantıklı çözüm olarak görünmektedir.

Anderson'ın kişilerini sadistleştirdiği ve güldürüyü hazırladığı yerler ise yine uygar bir insanın böyle davranışlarda bulunamayacağı yargısından kaynaklanan yerlerdir. Uygar bir insan, insan hayatına karşı bu kadar kayıtsız kalabilir mi, sorusunun doğal yanıtı "hayır" olması gerekirken burada "evet" olmaktadır. İnsan hayatı çıkar konusu olabilir mi, sorusunun da mantıksal ya da ahlâki yanıtı "hayır" olması gerekirken "evet" olmaktadır. Sendika temsilcileri arkadaşlarını kazıklar mı, sorusunun yanıtı "kısmen evet" olmaktadır. Polis, haklarını isteyen masum insanları coplar mı, sorusunun yanıtı "evet" olmaktadır. Bir hastane müdürü kendi işçilerinden birini öldürecek kadar çılgın olabilir mi, sorusunun yanıtı da "evet"tir. Bir gazeteci gözü önünde olup biten cinayeti haber yapabilecek kadar ahlâksız ve bir delinin yaptıklarını ciddiye alacak kadar mantıksız olabilir mi sorusunun yanıtı da evettir. Çünkü söz konusu olan ortak şey çıkardır. Bu filmde herkes kendi çıkarı için her şeyi yapabilecek bir ruhsal yapıya sahip gibidir.

Britannia Hospital'ın içeriğini bir hastanede olan biten olaylar değil de İngiliz toplumunun oluşturduğu düşüncesinin bir kanıtı da film boyunca özel hastalar dışında sıradan hastalara hemen hiç değinilmemesidir. Bu türden hastaları bir iki görüntünün dışında sayısal veri olarak algılamaktayız. *Britannia Hospital*'ın (ya da İngiliz İmparatorluğu'nun!) 500. yüzyılının kutlanışı tam bir fiyaskodur. İmparatorluk diye bir şey kalmadığı gibi tüm toplumsal kurumlar ve kişiler tama-

men egoist bir tutum içindedirler. Herkes kendi çıkarlarının peşindedir. Bu yüzden ahlâk ve ona dayalı bir kavram olan insana saygı ve sevgi ortadan kalkmıştır. Cinsellik, filmin bir yerinde buz gibi bir öpücük, bir diğer yerindeyse ayakta olduğunu tahmin ettiğimiz bir cinsel birleşmeden ibarettir.

Bu filmde aşk ve sevgi yoktur. Nefret de yoktur. Çünkü ancak aşk ve sevginin bulunduğu bir yerde nefret ve kin vardır. Bu filmdeyse Anderson için insanlar kendilerinden nefret edilemeyecek kadar zavallı yaratıklardır. Onlara karşı bir sevgi yoktur. Hatta din adamının söylevinde bile mekanik bir görünüm vardır. Sevgisiz ve nefretsiz bir toplumsal yaşamın ne olabileceğini göstermektedir Anderson. Afrikalı yabancılar bile gerçekte N'gami'den nefret etmemektedirler. Çünkü onların amacı isteklerinin yerine getirilmesidir, yoksa N'gami'nin ölümü değil. Daha doğrusu kendi kişiliklerini kabul ettirmenin peşindedirler, yoksa İngiltere'de oturup Afrika'daki yönetimi değiştirmenin peşinde değil. İnsan sevgisinin bir an için olabileceğine inanılabilecek tek sahne, göstericilerden bir kızın polise uzattığı çiçek sahnesidir. Gerçekte bu sahne daha çok göstericilerin polise saldırılarını haklı kıldıracak bir sahnedir.

Britannia Hospital ne kadar kötülük, sadistlik, iğrençlik dolu bir filmse Lindsay Anderson o kadar dürüst, ahlâklı, mantıklı ve insanları gerçekleri görmeye davet eden bir yönetmendir. Onun tüm dünya görüşü, zihniyeti, politik tavrı ve bilinci filminin içine dağılmıştır. Bütün bu düşünceler gösterilenler aracılığıyla gösterilmeyenlerin aktarılması anlamına da gelmektedir. Yönetmen gösterdikleri aracılığıyla doğrudan fil-

minde görülmeyen kendi düşüncelerini aktarmaktadır.

Anderson'ın aktardığı konu ve içerik hakkında neler düşündüğü ve nelerin üstünde durarak, göstererek neler söylemek istediğini ve düşündüğünü seyirci olarak biz üretiriz. Bu da bir seyirci olarak bizim, yönetmenin bilinç, bilgi ve kültür düzeyiyle olan yakınlığımıza bağlı bir üretim biçimidir.

Anderson'ın bu filmdeki estetik anlayışı ise günlük yaşamın estetik anlayışına yakın olan bir estetiktir. Yalnızca ameliyathane, laboratuar sahnelerinde olaya gerçek ve gerçek dışı duygusunu birlikte verdirmek ve belki de seyirciye bir anlamda: "Acaba gördüklerim gerçekten, gerçek yaşamda da olabilir mi?" sorusunu sordurabilmek için yapılmış bir ışıklandırma gibidir. Özetle filmde gerek iç ve dış mekân denetimi, gerek giysi ve makyaj denetimi, gerekse renk, ışık tonlaması açısından en ufak bir rahatsız edici görüntü yoktur. Bu estetik tutum da filmin rahatça izlenmesinde çok önemli bir rol oynamaktadır.

Britannia Hospital'da alay konusu olan nedir?

Başta, iktidar, işverenler, sendikalar, sağlık kuruluşları, bilim, kitle iletişim araçları, yabancı işçiler olmak üzere İngiliz toplumunun kendisidir.

Filmdeki ortaya çıkış sıralarına göre incelemek gerekirse olay sendikaların eleştirisiyle başlamaktadır. Acil servise getirilen hasta ilgisizlik nedeniyle ölür. Londra'da meydana gelen patlamalarda yaralananlardan bir kısmı hastaneye getirildiklerinde personel bu durumdan yararlanarak kendisine çıkar sağlamaya çalışır ve başarır. Mesleki açıdan sahip olması gere-

ken ahlâka sahip değildir. Hastane müdürü için de aynı şey söylenebilir. Kullandığı taktikle sendika temsilcilerini kandırır hastane jeneratörünü çalıştırabilmek için göstericilere hastaları teslim eder. Bir anlamda gerektiği zaman ahlâksızlık olarak nitelendirilebilecek her türlü yolu dener.

Amacı kendilerine başvuran hastaları iyileştirmek olması gereken sağlık kuruluşu, hastalara ayrı muamele yaptığı gibi, gerektiğinde kendi çalışmaları için onları öldürüp kobay olarak kullanabilmektedir.

Bilime gelince, günümüzde görünüşe göre topluma yararından çok zararı dokunmaktadır. Gerek tıp konusunda, gerekse kitle iletişimi konusunda bilgi ve bilim hep kişisel çıkarlar doğrultusunda kullanılmaktadır. Dünyada ilk kez bir işi başarmak isteyen bir megalomanyak bilim adamı, para için bu olayı izlemeye çalışan TV muhabiri ve üst düzeyde geliştirilmiş araçları. Ayrıca insanlığa hizmet amacıyla kurulmuş olan laboratuar, ameliyathane, araç, gereç, vs. çıkarlar doğrultusunda kullanılmaktadır.

Açlıktan ölenler, devrimler, ayaklanmalar, tecavüz olayları, vs. kitle iletişim araçları için artık kanıksanmış önemsiz olaylardır. Çünkü artık onlar da mesleklerinde deontolojik ahlâka boş vermişlerdir. Haber taraf tutmadan, yorumlanmadan, nesnel bir şekilde verilmemektedir. Böyle olması bir yana TV muhabiri yasadışı olarak gerçekleştirilecek bir deneyi polise bildirmek yerine, olayın filmini çekerek satmayı yolunu yeğlemektedir. Böylece kendi mesleğine karşı olan tutumu kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Bu arada en saf insanların yabancılar oldukları görülmektedir. Çünkü iktidar, istekle-

rinden birini yerine getirir getirmez diğerlerini unutmaktadırlar.

İktidara gelince, artık öyle bir şey yoktur. Baudrillard'ın söylediği gibi, iktidar simülasyonu vardır. Çünkü iktidar artık herkesin elinde oyuncak olmuş durumdadır. İktidar ya da onu simgeleyen Kraliçe kendi ülkesinde bir anma törenine,(!) halktan gizlenerek, üstelik yönetmenin hiç kuşkusuz sembolik bir anlamda kullandığı katafalkın içine konularak getirilmektedir. Bir başka deyişle, iktidar ölmüştür. İktidar artık iktidarsızdır. Çünkü iktidar artık politikacıların elinden alınmış ve halk arasında bölüşülmüştür. Polis başarısız, iktidarsız iktidar şaşkındır. Ortalığı yatıştırabilen tek kişi manyak profesördür. Film boyunca birbiriyle çatışan çeşitli kesimlerden insanlar amfide bu manyak profesörün yarattığı süper suni beynin ve profesörün söylevini dikkatle izlerler.

Profesör Miller şunları söyler:

Dostlar, insanlar. Burada bir amaç için toplanmış bulunuyoruz. Hep birlikte şu insanı bir gözden geçirelim. Neler görüyoruz? Ustalık görüyoruz. İnsanoğlu mucizeler yaratmıştır. Bugün okyanusları, atalarımızın bir kaldırımdan diğerine geçmeleri kadar kolay bir şekilde aşıyoruz. Yarın da uçsuz bucaksız topraklar aynı kolaylıkla aşılacaktır. İnsanoğlu çölü vahaya çevirebilir. Aya lahana ekebilir. Oysa ne yapıyor? Bugüne kadar 230'dan fazla savaşta kendi kendini boğazlayıp yok etmeye çalışmıştır. Öte yandan hiç durmadan sayıca çoğalmıştır. Geçen yüzyılın sonundan bugüne dünya nüfusu üç kat artmıştır. Buna karşılık yeryüzündeki bitkilerin üçte ikisi, hayvanların % 55'i ve madenlerin %70'i yok edilmiştir. Bugün yaşayan her 100 kişiden 80'i daha ne

olduğunu anlamadan ölüp gidecektir. Oysa küçük bir azınlık saçma ve anlamsız bir lüks içinde yaşamını sürdürecektir. Kuzey Amerikalı bir film yıldızı o günler geldiğinde, Güney Amerika'da açlıktan kırılan bir kabileyi yüz yıl süreyle doyurabilecek parayı bir ayda kazanacaktır. Tıpkı vahşiler gibi israf edip, yok ediyor, silip süpürüyoruz. Yeryüzünde milyonlarca insan açlıktan kırılırken, iktidarı ellerine verdiğimiz ve kafaları bizim kadar çalışmayan devlet ve kilise liderleri bütün kaynakları acımasızca yok etmektedirler. Bu cahillikleri yüzünden yaşamları boyunca lanetleneceklerdir. Neden böyle oluyor? Çünkü insanoğlu artık ateşler içinde kıvranan bedeninden haçı çıkartarak sonsuz olanaklar çağına giriyor. Bilim çağında yeri olmayan, gereksiz ve ilkel bir kavram olan ahlâkla hâlâ avunmaktadır.

Bilim, hâlâ insanın mağaradan çıkışından bu yana çok az gelişmiş olan o beyniyle yönlendirilmektedir. Ancak yeni bir zekâ insanlığı kurtarabilir. Ancak beyni hastalıklardan temizlenmiş yeni bir insan insanlığı yeni bir çağa sokabilir. Ben düşlerden bahsetmiyorum. Çünkü onu yarattım. İşte burada. Geleceğin insanıyla karşılaşmaya hazır olun. Bugüne kadar ne erkek ne de kadın benim yarattığımı yaratamadı. Ona bir isim verdim: Genesis=Doğuş. Yeni bir doğuş. Yeni bir insanın başlangıcı. Bugünün insanları, yarınımıza sahip çıkın. Sizin ya da benim beynimden yüz bin kez daha güçlü. Beş yıl sonra bunun da modası geçmiş olacak. Bu nazik ve hassas yaratığın yerini milimetre karenin sekizde biri kadar küçük bir silikon elektronik devre alacaktır.

Elli yıl içindeyse insanın sahip olduğu tüm bilgileri bir kibrit kutusu içine sığdırabileceğiz. Geleceğin yüzünü görüyorsunuz. Şimdi de sesini duyun.

(Suni beyin mekanik bir sesle konuşur.)

'Savaş, barış, dünya insandır. Mantıkta ne kadar soylu, dünyada ne kadar sonsuz bilgili, kendini dışa vurabilen, eylem içindeyken imrenilecek kadar güzel. Ne kadar doğru ve saf görünüşlü...

Ne kadar doğru, ne kadar yanlış?

Ne kadar doğru, ne kadar yanlış?

Ne kadar doğru, ne kadar yanlış?

Ne kadar doğru, ne kadar yanlış?..

Lindsay Anderson "seçme" ve "kombinasyonlar" eksenine neler yerleştirmiştir?

Seçme ekseninde sırasıyla:

a) İngiltere'de (Londra'da) bir hastane grevi.

b) Hastanedeki yaşam: Yönetici personel, müdür, yönetim kurulu başkanı, başhekimler, sekreter, vs. hastane personeli ve sendika temsilcileri. Hastalar ve hastabakıcılar.

c) Hastane içi radyo yayını ve rahip

d) 500. yıl kutlama töreni nedeniyle hastaneye gelen polis müdürü, protokol sorumluları.

e) Polis ekipleri.

f) Sağlık ekipleri ve Kızılhaç.

g) Profesör Miller'ın çılgınca projesini izleyerek zengin olmaya çalışan TV muhabiri ve ona yardım eden temizlik işçisi, hemşire ve iki naklen yayın teknisyeni.

h) Profesör Miller kadar çılgın ikinci bir televizyon ekibi.

ı) Yabancı göstericilerin N'gami'yi lanetleme gösterisi ve İngiliz grevci hastane personeli.

j) Kraliçe ve maiyeti, vs, vs.

Özetle sunulan bu "seçme" ekseninde dizisel seçim özellikle "sistem"in, daha doğrusu İngiliz toplumundaki sosyopolitik, ekonomik, kültürel yaşamın sanatçıyı rahatsız eden ya da bir başka deyişle sanatçının kendini ve İngiliz toplumunu rahatsız ettiğini düşündüğü konulardır. Bu konulardaki ortak nokta hepsinde ahlâksızlık, vurdumduymazlık ve egoistliğin uç noktalara varmış olmasıdır. Çağdaş İngiliz toplumunda bireyler bir arada yaşamalarına rağmen gerçekte herkes her hareketiyle birlikte olduğu insanları ve toplumu değil, yalnızca kendi çıkarlarını gözetmektedir. Gerçekte herkes toplumsal bir eylemden (grev, gösteri, kutlama, operasyon, vs.) bir çıkar elde etme peşindedir. Kendi çıkarından başka hiçbir şey bireyi ilgilendirmemektedir. Kraliçe'nin gelmesinden önce yapılan hastane ziyareti sırasında ölen hastalar ya da bir daha iyileşmesi mümkün görünmeyenler ve benzeri olaylar ziyaretçilerden hiç kimseyi rahatsız etmemektedir.

"Kombinasyonlar" ekseni bu dizisel yapının birbirine eklemlenerek dizisel yapıyı oluşturmasıdır. "Seçme" eksenindeki olayların iç içe geçmesi ve akış süreci, düşünce ve duyguların dışavurumu bu eksenin temel özelliğini oluşturmaktadır. Anderson, parmak bastığı her sorunda olaya alaycı bir tavırla bakmaktadır. Bu sorunlar yukarıdaki bölümlerde ayrıntılı bir şekilde aktarılmıştır. Kombinasyonlar ya da dizimsel bağıntılar ekseni sonuç olarak içeriğin örgütlenmesini anlatmaktadır. *Britannia Hospital*'da içeriğin biçimi ve dolayısıyla anlatımı etkilediği görülmektedir. Çünkü Anderson'ın istediği art arda gelen olayların aktarımı değil, aynı anda ve yerde olup biten olayların televizyon haber tekniği denebilecek bir teknikle canlı yayınmış gibi seyirciye aktarmaktır. Görüldüğü gibi bu-

rada içerik ön plana geçerek kurgu ya da anlatım biçimini etkilemektedir.

SONUÇ

Lindsay Anderson'ın sorunu, örneğin *If* (1971) adlı filminde olduğu gibi toplumsal kurumlardır. Ancak bu kez tüm filmi sanki filmin sonunda çektiği söylevi aktarabilmek için yapmıştır. Çünkü bu söylev yalnız İngiliz toplumunu değil, benzer yaşam koşulları içinde bulunan diğer toplumları kapsadığı gibi, dünyanın geri kalan ülkelerini de kapsamaktadır. Çünkü sorun, "insanlığın geleceğidir."

Anderson, evrensel bir konu üstünde konuşabilmek için İngiliz toplumunu seçmiştir. Evrensele İngiliz toplumunu araç olarak kullanarak ulaşmaya çalışmaktadır. Ayrıca aynı gezegen üstünde bulunan İngiltere'nin geleceğini insanlığın geleceğinden soyutlamak bir sanatçı için olsa olsa bir saflık olurdu.

Anderson'ın mesajına gelince, onu şöyle yorumlayabilmek mümkündür. Mucizeler yaratabilen insanoğlu, geçen yüzyıldan bu yana kendi kendini yok etmek için elinden geleni yapmaktadır. Bu işi yalnız savaşarak değil, aynı zamanda filmde görüldüğü üzere, psikolojik açıdan kendi kendini tüketerek yapmaktadır. Bütün bunların nedeni insanın artık sağduyusuna ve zekâsına boş verip yalnızca kendi çıkarını düşünmesidir. İnsanın gelişmesini engelleyen en önemli engellerden biri olan dinden kurtulup sonsuz olanaklar çağına girmesi gerekirken, tam tersini yapmaktadır. Ancak ve ancak pisliklerden temizlenmiş ve arınmış beyinler insanlığı yeni bir çağa soka-

bilir. Bu yeniden doğuşu ise insan zekâsı yerine filmde gösterildiği gibi makinelere teslim ettiğimizde sonuç kendi kendini tekrarlayan bir makine olacaktır ve insan yine kısırdöngünün içine girmekten kurtulamayacaktır. Öyleyse insan kendine ve geleceğine yeniden bakmak ve ne yapacağına karar vermek zorundadır.

Makinelere teslim edilecek bir gelecek mi, yoksa insanın kendi zekâsı ve çalışmasıyla gerçekleştirilecek bir gelecek mi? Anderson, sorduğu soruların yanıtlarını vermemekle birlikte yanıtların sorduğu soruların içinde bulunduğunu söyleyebilmek mümkündür. Çünkü bu sorulara inananlar onları doğru bir şekilde yanıtlayacaklardır. İnanmayanlar ise kuşkusuz Anderson'un beklediği yanıtları vermeyeceklerdir. Anderson inandığı ve bu yüzden sorduğu sorulara seyircileriyle birlikte aynı yanıtları vermek istemektedir. Daha doğrusu toplu hâlde soru ve sorunların paylaşılmasını ve hep birlikte çözülmesini öngörmektedir. Yalnızca ve yalnızca bunu istemektedir. Çünkü onun görevi biten filmle birlikte sona ermektedir. Gerisi seyircinin sorunudur.

Sonuç olarak Anderson evrensel boyutlara ulaşan bir konuya el atmış, ona çağdaş düşünce düzeyinde yaklaşmış ve bir dizi öneri getirmiş ve sonucu seyircinin belirlemesini istemiştir.

FAİZE HÜCUM

Filmin Öyküsü

Kâmil Bey yeni emekli olmuş, küçük bir memurdur. Eşi ve iki çocuğu ile birlikte ay sonlarında iki yakasını bir araya zor ge-

tirmektedir. Bu arada eşi hapse giren büyük kız da, babası Kâmil Bey'in evine küçük kızıyla birlikte taşınarak, işleri daha da güçleştirir.

O günlerde "bankerlik" furyası giderek piyasayı sarmış ve devlet tarafından da yasal bir konuma sokulmuştur. Kâmil Beyler'in gümrükçü olan komşusu, bankere para yatırmış, faizini almaktadır.

Bankerliğin yasallaşmasından aldığı güç ve kendince yaptığı araştırmadan, ayrıca geçinebilmek için başka çarenin kalmadığına inanan Kamil Bey evini satarak, emekli maaşına banker faizini de katarak geçinmeye çalışır.

Mahalle değiştirir, ev değiştirir, hayat standartını yükseltir ve geleceği düşünmeden yaşamaya başlar. Ancak bankerler bir bir batmaya başladığında, henüz zaman erkenken uyanamayan Kâmil Bey, sonunda yatırdığı parayı kaybederek bunalıma girer.

Teknik Kodlar ya da Temel Anlamın Gösterenleri

Çerçeveleme: Toplam 752 çekimden oluşan *Faize Hücum* filminde çerçeveleme boyutlarının oranı şöyledir:[2]

% 40 toplu çekimler
% 26 omuz çekimleri
% 16 bel çekimleri
% 6 diz çekimleri

---

[2] *Faize Hücum* filminin teknik kodlar incelemesinde 1985-86 öğrenim yılında: Binay Özoğul, Günseli Pişkin, Emine Çelik, Hülya Aktoz, Tülay Balcı ve Ünal Tümer'in "Sinema Göstergebilimi" dersi için hazırladıkları ödevden yararlanılmıştır.

% 5 yakın çekimler
% 4 boy çekimleri
% 2 baş çekimleri
% 1 diğer çekim ölçekleri

Işıklandırma: *Faize Hücum*'un neredeyse bütünü, konuya uyan bir doğal ışıklandırma koduna uyularak çekilmiştir. Gündüz iç ve dış sahnelerle, gece iç sahneleri (gece dış sahnelere izlenen kopyada hiç rastlanamamıştır) olayların içinde geçtiği mekânların kendi gerçek ışıklandırmalarına uyan bir şekilde ışıklandırıldığı görülmektedir. Meyhane sahnelerinde bile özel bir ışıklandırma yöntemine başvurulmamıştır.

Renk: Filmin tamamı iç ve dış mekânların kendi doğal renklerine uyan renklerdir. Kişiliklerin giysilerinin renkleriyle, yüz makyajlarında özel bir renklendirmeye başvurulmamıştır. Renklerde hiçbir şekilde herhangi bir abartmayla karşılaşılmamaktadır.

İç ve Dış Mekânlar: *Faize Hücum*'daki toplam görüntü sayısına oranla filmin % 80'i iç, % 20'si dış mekânlarda geçmektedir. Süre açısından ise filmin % 70'i iç, % 30'u dış mekânlarda geçmektedir.

İç mekânlar:
a) Resmi daire.
b) Kâmil Bey'in evi.
c) Kahve.
d) Bankerlik bürosu.
e) Meyhane.
f) İş ve İşçi Bulma Kurumu.

g) Kâmil Bey'in kiraladığı apartman dairesi.
h) Apartmanın merdiven boşluğu.

Dış mekânlar:
a) Boş bir kır manzarası.
b) Caddeler ve sokaklar.
c) Park ve deniz kenarı.
d) Pazaryeri.
e) Evin terası ve bahçesi.
f) Evin önündeki sokak.
g) Mahalle bakkalı önü.
h) Buz pateni pisti.
ı) İş ve İşçi Bulma Kurumu'nun önü.

Giysi ve Dekor: *Faize Hücum* filminde kullanılan giysiler, günlük yaşam gerçeğine bütünüyle uyan giysilerdir. Resmi dairedeki memurların giysileri, kadınların ev içi ve ev dışı giysileri, bankerlik bürosundaki kişiliklerin giysileri, kahve müşterilerinin ve diğer kişiliklerin giysilerinde günlük gerçeklerden uzaklaşılmamıştır.

Dekor olarak ise caddeler, sokaklar, ev, apartman dairesi, meyhane, kahve, buz pateni pisti, manzara, vs. hep günlük gerçeğe ait mekânlardır.

Müzik ve Efekt: Filmin müziği, yabancılaştırma efekti işlevi görmeyi amaçlamakla birlikte filmin büyük bir bölümünde uzayan, sıkıcı bölüm ve sahnelerin seyredilir hale gelmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Görüntüleri ve yaşanan sahneleri güçlendirici ve destekleyici bir işlevden çok, ya da bir başka anlamda seyircinin olaylara katılmasını sağlamak yerine

ondan uzaklaşmasını isteyen bir işleve sahiptir. Zaman zaman kişiliklerin zavallılaşmasını engelleyici bir rol oynayarak onların sıradan Türk filmi kişiliklerine benzemelerini engellemede yardımcı olmaktadır. Özellikle İtalyan sinemasında kullanılan film müziklerini anımsatan bir müziktir. Filmin içeriğiyle doğrudan ilişki kurabilen ve onunla çakışmayı amaçlayan bir yapıya ve niteliğe sahip değildir.

Temel Anlamın Gösterileni

Filmsel öykü sürecinin bütünü ele alındığında, yukarıdaki verilerden yararlanarak temel anlamın gösterileninin 1980'li yıllarda Türk toplumunda yaşanan "bankerlik" olayının ve onun yanı sıra bir dizi toplumsal sorunun (işsizlik, geçim sıkıntısı, evlilik, emeklilik, vb.) bir "orta sınıf" Türk ailesi aracılığıyla yansıtılması olduğu söylenebilir.

Filmsel Öyküye Yan Anlamsal Yaklaşımlar

İlk aşamada filmin bütününde bir yergi, bir taşlama, bir alaydan çok olaylara tanık olma söz konusudur. Kişiliklerle alay edilmemekte ve bunun yerine onların duyguları ve yaşadıkları gerçekler seyirciye aktarılmaya çalışılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında filmi sosyal bir dram olarak nitelendirmek yanlış olmayacaktır. Bu yüzden görsel anlatım ve estetik düzeyinde iki ayrı alanın çakışması söz konusu değildir. Örneğin "ironi" ve toplumsal kurumlar birbiriyle çakıştırıldığında ortaya *Britannia Hospital* gibi bir film çıkmaktadır. Oysa *Faize Hücum*'da öykünün sinemayla karşılaşmasının ötesine geçilememiştir.

Bu öteye geçme olayı *Britannia Hospital*'da görsel-işitsel bir alay ve taşlamayla gerçekleştirilmiştir. Zeki Ökten, filminde toplumsal gerçekle filmsel gerçeği elinden geldiğince birbiriyle çakıştırmayı amaçlamaktadır. Yoksa öykünün ötesine geçme gibi bir amaç gütmemektedir.

Yaşamın gerçekliğinin bütün katılığıyla anlatılmak istenmesi ancak bunun farkına varılarak bir yumuşatmaya gidilmesi (pazarda zil çalan, etek giyen satıcılar, pazardaki diyaloglar, İş ve İşçi Bulma Kurumu'na gelen tuhaf kadın! buz pateni pisti, meyhaneden görüntüler, vb.) konusunda yeterince başarılı olunamamıştır.

Zeki Ökten, filminde yansıttığı dünyaya tanık olmak isterken zaman zaman tanık olmayı bırakarak seyirciye; şu afişleri görmediyseniz onları da görün, şu çocukların halini görmediyseniz onu da görün vb. gidip gelmelere başvurmaktadır. Örneğin filmin başında öyküye kişiyle ya da kişilerle başlamak yerine caddeler, sokaklar ve duvarlardaki afişlerle başlayarak daha jenerik aşamasında filminin özellikle toplumsal bir soruna eğilmek istediğini seyirciye altını çizerek anlatmaya çalışmaktadır. Başlangıç ve sonuçtaki alegorik bölümlerle de Türk toplumunun sakat insanlarla dolu bir toplum olduğunu söylerken filmin bütününde bu görüşün neden ve niçinlerinin yanıtlarını bütün açıklığıyla bulamamaktayız. Böylece bir anlamda bu alegorik bölümler filmin yanından geçip gittiği gibi, yönetmen Türk seyircisine tepeden bakarak, "İşte siz de bu insanlar gibisiniz. Çünkü ben sizin gerçeğinizi anlatıyorum," gibi bir davranış biçimine sahip olmaktadır. *Faize Hücum*'da anlatı açısından kurgu düzeyinde özel noktalama işaretleri

kullanılmamıştır. Filmin tamamı "kesme"ler üstüne kurulmuştur. Ancak görüntülerin ve olayların iç dinamiği yavaş bir tempoda gelişmektedir. Ritm tekdüzedir. Filmde ne duygusal ne dramatik iniş çıkışlar ne de yoğunlaşma ve rahatlatmalar vardır. İçinde dönülüp durulan mekânlar Türk sinemasında sürekli olarak kullanılan ve bu filmde de ayrıcalığa sahip olmayan mekânlardır. Ancak filmin bu yavaş tempolu ritmi bir anlamda anlattığı gerçeğe benzer öykünün inanılırlığına destek olmaktadır.

Öykünün birkaç aylık bir süreyi kapsaması yukarıda söylendiği gibi karartma, zincirleme karartma, vb. noktalama işaretleriyle anlatılabilecekken, filmin içindeki gazete haberleri ve mekân değişiklikleriyle anlatılarak daha ekonomik bir yöntem kullanılmıştır. Zeki Ökten, az önce söylenmiş olduğu gibi, tanık olmak isterken öykü anlatıcı konumuna düşmektedir. Çünkü tanık olmak daha nesnel bir bakış açısını zorunlu kılarken, anlatıcı durumunda daha öznel bir bakış açısına sahip olunabilmektedir. İzlemek isterken izlenene, avlamak isterken avlanana dönüşmektedir. Çünkü kamerası olaylara tanık olmayı amaçlayan bir kamera değildir. Bu kamera insanların özel yaşamlarını betimlerken onların gündelik yaşamdaki duygu ve düşüncelerini aktarmak yerine, yatak odalarına kadar girerek onlarla birlikte olmaktadır. Bankerlik olayının yatak odasında ne işi var, sorusunun yanıtı bu filmde yoktur. Çünkü bankerlik olayı bir anlamda Zeki Ökten'in Türk toplumuna yaklaşabilmek için kullandığı bir araçtır, yoksa bir amaç değil. Çünkü sorun filmin adını taşıyan bankerlik olayı değildir.

Zeki Ökten, anlattığı olayların bütünüyle dışında değildir. Olayları yalnızca aktarmakla kalmayıp çeşitli kişiliklerin ağzından yorumlamaktadır. Bankerlik, işsizlik, emeklilik, evlilik, vb. Ökten, içinde yaşadığı topluma karşı filmin başında sakat insanları göstererek çok acımasız olacağını ima ederken filmin içinde Kâmil Bey, eşi, çocuklar ve işsizlere karşı yumuşamakta ve acımaktadır. Oysa acımanın sorunları çözmeyeceği filmin vardığı sonuçla açık bir şekilde gösterilmektedir. Yönetmenin vardığı bu umutsuz sonuç ise Türk toplumundaki bir kesimin vardığı umutsuz bir sonuç olacağına, Ökten'in umutsuzluğunu yansıtan bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü Ökten, filminin sonunda gösterdiği sakat insanlarla bu toplumda hiçbir şeyin değişmeyeceğine inandığını göstermektedir. Ayrıca filmin son bölümünde herhangi bir şekilde araya girip seyirciye bir söylev de çekmemektedir. Bir öneri getirmemektedir. Türk toplumuna ve onun sağduyusuna içtenlikle inanmamış gibidir. Ancak inanmadığı bir toplum için öykü üretmesi ya tamamen sanatçı kişiliğinden kaynaklanan bir egoizm (film çevirme tutkusu) ya da bilinçaltında yatan; farkında olmadığı birtakım duygulardan kaynaklanmaktadır.

İçerik ve Biçim İlişkileri

Ökten'in konusu evrensel bir konu ya da temayı işlememektedir. Çünkü bankerlik olayı yine filmin içindeki verilere göre Türk toplumunda 500 bin kişiyi (yaklaşık toplam 2,5 milyon insanı) ya da bir başka deyişle küçük bir azınlığı etkilemiş bir olaydır. Elli milyonluk bir ülkede nüfusun yalnızca %

5'i bu olaydan etkilenmiştir. Elinde avucunda birkaç kuruşu olan insanlar bu olaydan etkilenmişlerdir. Toplumun büyük bir kesiminde zaten bankerlere yatıracak para yoktur. Ayrıca para sahibi olan herkesin bu işe para yatırmadığı görülmektedir. Küçük bir azınlığın akılsızca davranması, özellikle de bu azınlığın büyük çoğunluğunun okumuş yazmış, memurluk, askerlik yapmış insanlardan oluşması bu olayın özellikle orta sınıfın belli bir bölümünü etkilediğini açıkça göstermektedir. Üretimin ve ulusal yıllık gelirin artmadığı; daha doğrusu bu faiz oranlarını karşılayabilecek kadar artmadığı bir toplumda bankerlik olayı, olmayacak duaya amin demek anlamına gelmektedir. Ayrıca devletin olayı desteklemesi bu işe para yatıran insanları yanıltan en önemli noktalardan biridir. Ancak, toplumun büyük kesiminin bu işe inanmaması sağduyunun hükümetin aldığı her karara vatandaşın körü körüne inanmadığını göstermektedir. Bir anlamda, bankerlere inananlar açıkgöz enayi durumuna düşmüşlerdir. Pirince giderken evdeki bulgurdan olmuşlar ve açıkgöz olmanın cezasını çekmişlerdir

Zeki Ökten ise bu türden bir açıkgöz vatandaş seçmek, onunla ilgilenerek bankerlik olayı üstüne daha yoğun bir şekilde gitmek yerine, zavallı küçük bir memura evini sattırarak onu neredeyse yatalak bir hale sokup yok etmektedir. İnsanın psikolojik açıdan çökerek yok oluşu da evrensel bir konu olabilirdi. Ancak zaten olaylar ve yaşadığı dünya tarafından aşılıp geçilmiş bir Kâmil Bey'i yok etmek hiçbir işe yaramamaktadır. Bir sanatçı olarak Ökten, herkesin bildiği bir konuyu kendisine göre sunmaktan ileri geçememiştir. Seyirciye, Türkiye'de böyle bir olay olmuştur; bu olayı Kâmil Bey gibi emek-

li bir memur ailesi de bu şekilde yaşamıştır diyerek filmini noktalamaktadır. Bununla birlikte filmde tüm çıkış noktalarının kapatılmış olduğunu söylemek haksızlık olacaktır. Çünkü ikinci damat namzeti pazarcılık yaparak yaşamını dürüst bir şekilde kazanmakta ve bir gün iyi bir yerde bir dükkân açarak köşeyi döneceğini umut etmektedir. Kayınpederin, parayı banka yerine kendi işine yatırdığı takdirde çok iyi bir iş çevirerek iyi para kazanabileceğini ileri sürer. Ancak seyirci olarak biz, onun bu işi başarıp başaramayacağını hiçbir zaman bilemeyeceğiz. Ayrıca gazete haberleriyle bankerlerin çöküşü ortaya çıktığında Kâmil Bey, olaylardan ders almaz. Çevresinin konuşmalarına kulak tıkar. Damat namzetine de güven duymadığından olsa gerek (üstelik bu damat namzetini bizzat kendi bulmuştur) onunla ortak olmaz ve tamamen kendi hatası yüzünden paralarını yitirir. Yaşamı boyunca çalışmakla kavuşamadığı rahata bankerler aracılığıyla kavuşmuştur. Zaten yitirmek istemediği şey de budur. Rahat yaşam. Buna hakkı yok mudur? Bu soru yanlış sorulmuş bir sorudur. Çünkü Kâmil Bey bu rahatı elde edebilmek için yaşamı boyunca nasıl bir mücadele vermiştir ya da böyle bir mücadele vermiş midir, sorusu daha doğru bir soru olacaktır. Ancak paraların gidişi birey olarak yok olmak değildir. Kâmil Bey'in emekli maaşı ve büyük kızın da katkısıyla popüler mahallelerden birine yerleşerek yaşamlarını sürdürmeye devam edeceklerdir. Paranın yok olması onların yok olması anlamına gelmemiştir. Çünkü tüm olan bitenlere rağmen yaşam devam etmektedir. Devam edecektir.

Psikanaliz ve *Faize Hücum*

Faize Hücum filminde ilk bakışta göze çarpmayan, ancak dikkatle ilerlendiğinde farkına varılan, topluma karşı bir tür sadist bir bakış açısı vardır. Ancak bu bakış açısı Anderson'ın filmindeki gibi alaycı değildir. Daha filmin başında sakat insanlar gösteri nesnesine (yalnızca ve yalnızca gösteri nesnesine) dönüştürülmüştür. Giderek, yeni emekli olmuş ancak hiçbir rahatsızlığı olmayan Kâmil Bey ikinci bir iş bulmak ve ailesinin geçimini bu ikinci işin de yardımıyla sağlamak yerine kolay seçimi yeğlemektedir. Bu da öykü açısından olaya egemen olan yönetmenin Kâmil Bey'i mücadeleci, direnen bir insan yerine tamamen pasivize olmuş, ancak içtiği zaman yatakta karısına ilişki teklif edebilen bir erkek olarak göstermekten çekinmeyen sadistçe bir tavır aldığını göstermektedir. Yaşamın bütün zevklerinden haberdar, ancak çalışmak yerine para harcamaktan hoşlanan küçük bir memurun kafasına indirdiği bankerlik yumruğuyla yönetmen sanki oh olsun, beter olun demektedir. Bu, gizli ya da bilinçaltı sadizmidir. Çünkü filmde gösterilenler açısından hiçbir şiddet ve sadisçte bir davranış yoktur. Yalnızca Kâmil Bey kendisini üzdüğü için büyük kızına karşı soğuk ve acımasız olmayı dener. Gerçekte, kızını eve alarak ve torununu kullanarak ondan yumuşak bir şekilde öç almaktadır. Bu tavır bir anlamda yönetmenin topluma karşı takındığı tavırdır. Daha doğrusu en azından toplumun bu kesimine karşı takındığı tavırdır. Kahve içi taşlamalar ve meyhane görüntüleri bu tavrın su yüzüne çıktığı bölümlerdir. Önüne geleni dövdüğünü söyleyen emekli müdür kahvede çevrenin maskarası olmuştur. Meyhanedeki çiftin özetlenmiş

fotoroman tipi öyküsü, içen insanların zavallılıklarının ortaya çıktığı sahneler gibi.

Ökten'in, seyircisine sunduğu dünya iç karartıcı ve umutsuz bir dünyadır. Arabesk melodramların sundukları sonuçtan pek farklı bir sonuç sunulmamaktadır. Çünkü sorun evrensel değildir. Çünkü sorun derinlemesine işlenmemiştir. Çünkü sorun derinlemesine "insan" değildir. Çünkü yaklaşım derinlemesine insancıl değildir. Bu yüzden yönetmen bir yorum getirip, kendine göre bir öneri sunamamaktadır.

Geleceğe yönelik en ufak bir umut belirtisi yoktur. Ne olabileceği konusunda da herhangi bir mesaj yoktur. Kâmil Bey'in uğradığı felaketin yanı sıra, büyük kızın kocası ne zaman hapisten çıkacaktır? Küçük kız nişanlısıyla ne zaman, nasıl evlenebilecektir? Okula giden küçük oğlanla, minik kızın geleceği konusunda neler söylenebilir? Kahvelerde zaman öldürüp bankerlerde çare arayan bir toplum, sorunlarının üstesinden nasıl gelebilir? İşsizliğin ya da iş aramanın bir işe dönüştürüldüğü ve herkesin her işi beğenmediği bir toplumda çözümler nerededir? Alternatifleri kim oluşturacaktır? Yoksa her şey kendi kendine mi çözüme ulaşacaktır? Bu toplumda iş bulmak bile bir çözüm değildir. Çünkü insanı yalnızca aç kalmaktan kurtarmaktadır. Gerçek yaşamda insanlar iki, hatta üç ayrı işte çalışarak dünyalarını ve çevrelerini değiştirmeye çalışırken Kâmil Beyler yok olup gitmektedirler. Çalışkan, geleceğe dönük ve ona umutla sarılan, sarılmaya gayret eden ve yaşamak için büyük mücadele veren insanların bulunduğu bir ülkede Kâmil Beyler sinematografik bir öykünün konusunu oluşturmamalıdırlar. Çünkü toplum, umut kadar umutsuzluğu da yaşamaktadır. Ona yaşadıklarını ve

çektiklerini göstermek bu açıdan olsa olsa sadistlik olur. Yoksa anlayışlı bir davranış biçimi değil. Öyleyse Zeki Ökten haksız mıdır? Oysa sorun haklılık ya da haksızlık sorunu değildir. Türkiye gibi, aydın ya da sanatçı kişinin sürekli olarak harcandığı bir ülkede bu seyirci böyle bir sonuca layıktır. Bunu söyleyen sanatçı ise, kendini aşağılayan toplumu aşağılayarak ondan öç almaktadır denebilir. Gerçekte sorun bu da değildir. Olmamalıdır da.

Sinema gibi bir sanat dalında, diğerlerinde olduğu gibi önemli olan insan ve ona karşı olan sevgi ve saygıdır. Toplumu aşağıladığımız zaman bile onda sevilebilecek birkaç nitelik bulunduğunu biliriz. Buna inanmak gerekir. Aksi takdirde insanlarla birlikte yaşamayı bilmediğimiz bir toplumda varolmanın ne önemi, ne anlamı olabilir ki?

Zeki Ökten'in bu filmdeki kişilikleri kendi üstlerine kapanmış insanlardır. Herkes dertlidir, herkesin kendine göre sorunları vardır. Ortak oldukları, daha doğrusu bankerzedeler açısından ortak olunan tek nokta çıkarlarıdır. Ancak bu öylesine bir toplumdur ki, kazık yediği zaman bile bir süre sonra yediği kazığa boş verip yeniden kendi üstüne kapanmaktadır. Çünkü birlikten güç doğacağına inanmamaktadır. Çünkü kendine inanmamaktadır.

Filmin kahramanları yeterince sağduyulu, bilinçli ve dürüst insanlar değildirler. Büyük kız bile evin satılmasına karşı çıkmasına rağmen havadan gelen paraya ses çıkartmamaktadır. Gemisini yürüten kaptan misali rahat yaşayabilmek için banker olayına bulaşan bir kimse, toplum tarafından hiçbir şekilde ayıplanmamaktadır. Gerçekte filmde dürüstlük ve fazilet misali olarak gösterilebilecek hiç kimse yoktur. Kâmil

Bey bile kendini paraya sattığını bilmektedir. Zavallı olmayı, mücadeleci olmaya yeğlemektedir. Kadere başkaldırmak yerine yine kendi kendine aptalca değiştirdiği kaderine boyun eğmektedir. Gerçekte Kâmil Bey şaşırmak ve yataklara düşmek yerine olayları soğukkanlılıkla karşılayarak, kendilerine karşı sorumlu olduğu ailesini düşünerek yeniden yaşam kavgasına atılamayacak kadar korkak, güçsüz ve tembel bir kişiliktir.

Ökten'in gösterdiklerinin gerisinde yatan ve görünmeyen derinlemesine anlamlar yoktur. Hatta pistte buz üstünde kayan insanları gördüğümüzde bunların başta görülen sakat yarışçılarla sembolik düzeyde bir ilişkileri olmadığını görmekteyiz. Çünkü bir toplum aynı anda hem sakat, hem de buz üstünde kayan bir toplum olamaz. Kullanılan semboller yanlış olmamakla birlikte kullanıldıkları yerler yanlıştır. Filmde ne görüyor ve duyuyorsak, anlatılan da odur. Bu filmde ne kurumlara karşı ne de toplumun bütününe karşı derinlemesine, ortak noktaların bulunduğu bir eleştiri vardır. Görülenler, aracılığıyla görünmeyenlerin anlatımı özgün bir yapıya sahip değildir. Örneğin duvarlardaki ilan ve afişlerle öykü içindeki kişiler arasında doğrudan bir ilişki bulunmadığından bu ve benzeri görüntüler yan anlamsal açıklama açısından havada kalan görüntüler olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Ökten'in estetik anlayışıysa gündelik gerçeğe yakın olmaya çalışan, fantazyadan uzak bir anlayıştır. Ne renk, ne ışık ne de sahneye koyma açısından özel amaçların güdüldüğü bölümler vardır.

Faize Hücum'a kişilikler düzeyinde bir psikanalitik "çözümleme" getirdiğimizde nelerle karşılaşıyoruz?

Filmin baş kahramanı Kâmil Bey tümüyle edilgin bir kişiliktir. Evde, meyhanede, kahvehanede hep edilgendir. Gerçi kendi evi "etken" olabildiği tek mekân ve aile bireyleri de üstlerinde egemenlik kurabildiği tek toplumsal birim olmasına karşılık, kişilik yapısı itibarıyla yine de "edilgin" (pasif) bir kişiliğe sahiptir. Çünkü yatakta karısı kendisini bırakarak çocukların odasına kaçmakta, büyük kızınsa baba sözü dinlemeyip Kâmil Bey'in istemediği biriyle evlenmiş olduğu görülmektedir. Aynı işi küçük kızın da yapmaması için Kâmil Bey önlem almış ve gerçekten de filmdeki en "etken" bir iki kişiden biri olan damat adayıyla nişanlamıştır. Çünkü anlaşıldığı kadarıyla Kâmil Bey "babalık" otoritesinin, toplumda böyle olduğu için, yıkılmasına karşıdır. Ancak yalnızca karşı olabilmektedir. Kâmil Bey'in geçmişinde 22 teşekkür belgesinden başka nelerin yattığını bilmemekle birlikte, kişilik olarak tüm film boyunca edilgen bir kişiliğe sahip olduğunu bir kez daha yineleyebilmek mümkündür.

Kâmil Bey "kahve"de nasıl davranır?

Önce kahvenin, filmde görüldüğü kadarıyla bir emekliler kahvesi olduğunu belirtmekte yarar var. Daha doğrusu toplumsal açıdan "edilgen" bir konumda bulunan kişilerin bir araya geldikleri bir yerdir kahve. Kahveci kalfası ve berberden başka neredeyse herkes pasiftir. Zamanlarını oyun oynayıp, birbirlerini kızdırmakla ya da bir başka deyişle hoşça geçirmeye çalışmaktadırlar. Şakaları bile "pasiflik" üstüne kurulmuştur. Dairedekileri şöyle, evdekileri böyle sıradan geçirip, dövdüğünü ileri süren emekli müdürün gerçekte yapamadıklarını anlattığını herkes bilmektedir. Çünkü herkes aynı konum-

dadır. Kahvehane, evden karıları tarafından atılmış ya da evden kurtulmak isteyen yaşlı insanların sığındıkları bir barınak gibidir. Bu birbirine benzeyen insanlar birbirlerini gördükçe psikolojik açıdan rahatlamaktadırlar. Çünkü hiç kimse kendisinin diğerinden daha iyi olmadığını anlamakta ve rahatlamaktadır. Kahvedeki hiç kimse hiçbir işe yaramadığından, herkes bir anlamda hayatından "memnundur"!

Filmdeki "meyhane"nin konumu daha iyi değildir. Meyhane insanların, daha doğrusu ekonomik ve toplumsal baskılar altında bunalmış (=iyice pasifleşmiş) insanların sığındıkları bir başka mekândır. İnsanı ya saldırganlaştıran ya da edilgenleştiren alkolün bu meyhanede Kâmil Bey üstünde yaptığı etki edilgenleştiricidir. Kâmil Bey ve diğer insanlar burada içerek bir anlamda sakinleşmekte, boşalmakta ve zavallılıklarını daha kolayca yaşayabilmekte ve edilgenliklerini (daha doğrusu bir başka anlamda kaderlerine boyun eğmeyi) bir kez daha onamaktadırlar.

Öte yandan güç ve otorite birlikte giden kavramlardır. Psikanalizde aile düzeyindeki otoritenin çocuğun kişiliğinin gelişmesini engelleyebildiğini, hatta çocuğun aynı seksten yakınının otoritesi altında kaldığında sembolik düzeyde "oedipus" kompleksinden kurtulamayarak homoseksüel eğilimlere sahip olabildiği saptanmıştır. Karşı seksten yakının otoriter olması halinde bu kez ters orantılı olarak örneğin erkek çocuğun tüm kadınları sembolik düzeyde kendi annesinin yerine koyarak onlardan uzaklaşmasına ve yine homoseksüel eğilimlere sahip olmasına neden olduğu yine bilinen bir olgudur. Ya da daha ileri gidildiğinde yakınları tarafından sürekli baskı ve

duygusal düzeyde bir "double bind" içinde olan çocuk şizofreniye yakalanmaya kadar gitmektedir. Bir başka anlamda belli ölçülerde pasifleşmektedir. Kâmil Bey'in bankerlik girişimi bile pasif bir girişimdir. Evini satıp bir işe girişmek ya da damatla birleşip ortak olmak yerine "banker"e giderek hiç iş yapmadan, bir başka anlamda elindeki gücü (=parayı) bir başkasına teslim ederek onun kendisine ve ailesine bakmasını yeğlemesi tipik bir psikolojik rahatsızlık belirtisidir. Zevk ve haz duyabilmek için bunu sağlayacak nesneyi başkasına teslim edip, bu zevk ve hazzı kendisine onun tattırmasını beklemek, cehaletin ötesinde kalan bir şeydir. Kaldı ki, bankerlere para yatıranların çoğu az ya da çok okumuş yazmış! insanlardır. Kâmil Bey temelde "şizofren" de değildir. Çünkü şizofrenler genelde pasif bir şekilde direnen insanlardır. Çevreye ve topluma karşı pasif direnişi bir direnme biçimi olarak seçmişlerdir. Hayır, Kâmil Bey'in şizofrenlikle bir ilişkisi yoktur. Parasını kaybettiği an, gücünü (cinsel, ekonomik, sosyal, vs.) de kaybederek yatalak, bütünüyle parazit bir insana dönüşmektedir.

Gerçekte Zeki Ökten, filminin başında ve sonunda toplumsal açıdan (özellikle de Türkiye gibi zihinsel düzeyde çok sorunlu insanların bulunduğu bir ülkede) "sakat" ya da bir başka anlamda "pasif" insanları göstererek simgesel düzeyde Türk toplumunun bu türden "güçsüz" insanlardan oluştuğunu söylemeye çalışmaktadır.

Oysa Türk toplumunun tümü "pasif" değildir. Bu toplumda mücadele eden insanlar vardır. Özellikle politik düzeyde Türk insanının büyük bir kısmının kendisini "pasifleştirmek"

isteyen iktidara karşı çıktığı görülmektedir. Karşı gelmeyi engelleyen faktörün de tarih boyunca olduğu gibi bilinçsizlik; dolayısıyla korku ve otoriteye (bir bilene!) boyun eğme olduğu görülmektedir.

Geleneksel aile yapısının neredeyse tamamın yıkılmaya yüz tuttuğu bir ülkede bu "otorite" boşluğunu nasıl dolduracağını bilmeyen bir toplumla karşı karşıya bulunulduğu kesindir. Çağdaş yaşam koşulları bu "aile yapısını" silindir gibi ezip geçmektedir. Ancak ülkedeki "politik yapı" insanların kendisine tümüyle inandıkları bir politik çözüm getirememektedir. Cehalet, eğitimsizlik bu seçeneksizliğin önemli etkenlerinden biridir. Çünkü cahil insan aynı zamanda paranoyak ve saldırgan bir insan olabilir. Kâmil Bey'de bu ikisi de yoktur. Filmde bu türden kişilikler de yoktur. Ökten'in kahramanı; otoriteye, bankerlere (paraya), kaderine (Tanrı'ya), çaresizliğe (tembelliğe), güçsüzlüğüne (kendine güvensizliğine) boyun eğmiştir. Sözcüğün bütün anlamlarında o tam bir "iktidarsızdır."

"Seçme" ve "kombinasyonlar" eksenine gelince, *Faize Hücum*'un seçme ekseninde:

a) Küçük bir emekli memur ailesi

b) Bankerlik olayı ve sonu

c) Bankerzedeler

d) Kitle iletişim araçları

e) Yaşamla ilgili çeşitli kesitler; pazaryeri, resmi daire, buz pateni pisti, kahve, meyhane, vs. vardır.

Birbiri içinde eritilerek "kombinasyonlar" eksenini oluşturan "seçme" ekseni verileriyse çok yalın bir şekilde art arda

sunulmaktadır. Kurgunun amacı filme belli bir ritm ya da canlılık katmak yerine içeriği ön plana geçirerek ona uygun bir yapı oluşturmaktır. Klasik bir sinematografik anlatım örgüsüne sahip bu filmde bu açıdan orijinal sayılabilecek bölümler yoktur. Öykünün anlatımı çizgisel bir yapıya sahiptir. Olaylar kronolojik bir akışa uygun bir şekilde gelişmektedir. Olayların mantıksal sırasına göre gelişen bir filmsel anlatım söz konusudur. İçerik, kurgunun önüne geçmesine rağmen insan ruhunu derinlemesine irdelemediğinden, orijinal bir anlatım biçimine sahip olamamaktadır.

SONUÇ

Konu ve içerik başlangıçta toplumsal gibi görünmekle birlikte yukarıda söylendiği gibi toplumun bütününü kapsamamaktadır. Ayrıca olay tamamiyle bankerlik olayı çevresinde dönüp durmamaktadır. Çünkü çekim ölçeklerine göz attığımızda filmin % 59'unun kişilikleri çerçeveleyen görüntüler olduğunu % 40'ının ise toplu çekimlerden oluştuğu görülmektedir. Bu teknik kodlar düzeyinde bile olayın kişiler üstüne kaydırıldığı ve bu kişilerin de çoğu kez aynı kişiler olduğu, sonuç olarak öykünün belli kişiliklerin öyküsü olduğu sonucuna varılmaktadır.

Hiç kuşkusuz az sayıda kişilikler de toplumsal sorunlar işlenebilir. Ancak bu filmde Genco Erkal'ın üstlendiği Kâmil Bey kişiliği ön plana çıkmakta ve olaylar onun üstünde yoğunlaşarak (öykü başlangıçta ve taşıdığı başlıktaki toplumsal konumundan kurtarılarak) bireysele doğru kaydırılmaktadır.

Azgelişmiş bir ülkenin sıradan sorunlarından biridir bankerlik. Burada evrensellikle bir ilişki kurulmak istenirse sinema sanatı ve filmde kullanılan insan adlı malzemenin evrensel olduğu söylenebilir. Ancak içerik, bizim anladığımız sanatsal anlamda, evrensel bir içerik değildir.

Türkiye'de kendisine bir dizi ödül verilmiş olmasına karşın küçük ve zayıf bir filmdir *Faize Hücum*. Zeki Ökten henüz evrensel boyutlarda öykü anlatacak düzeye gelebilmiş bir yönetmen değildir. Zaten genelinde Türk sineması henüz bu düzeye ulaşmamıştır. Yazılı bir öykünün filmsel bir öykü haline getirilmesi bir şey, art arda sıralanmış görüntülerle anlatılması başka bir şeydir. Sonuç olarak *Faize Hücum* filmi üstünde bu kadar durmanın, enerji ve zaman harcamanın bile bir lüks olduğunu söylemek gerekecektir. Bu düşünceler yalnızca *Faize Hücum* için mi geçerlidir? Hayır. İnsan faktörünün ve zamanın korkunç bir şekilde tüketildiği bir ülkede, sinemanın da diğer alanlardan daha önde olması ve yönetmenlerimizin de daha derinlemesine mesajlar bırakması beklenemez.

İKİ FİLM ARASINDA ÇAKIŞTIRMA VE KARŞILAŞTIRMA

Britannia Hospital ile *Faize Hücum* filmleri arasında karşılaştırmalı bir çözümleme yapmak, bir anlamda insafsızca bir girişim olarak yorumlanabilir. Çünkü iki film arasında dağlar kadar fark vardır. Birisi sistematik, çağdaş ve özgür bir düşüncenin ürünüdür. Diğeriyse kısıtlanmış, kendi kendini kısıtlayan ve bu ikisi arasındaki kısır bir döngüden kurtulamayan bir düşüncenin ürünüdür.

Yaratmak için özgür olmak ve sistemli düşünmek zorunludur. Öyleyse bu filmlerden yalnızca biri sağlıklı bir ortamda üretilmiştir. Diğeri, filmin içinde gösterilen sakat insanlar örneği, sağlıksız bir ortamın ürünüdür. Yansıtabileceği bir şey varsa bu da ancak o sağlıksız ortam olabilirdi. Oysa *Faize Hücum*'da böyle bir şey yoktur. Bir başka deyişle filmin amacı sağlıksız bir ortamın gösterilmesi bile değildir. Çünkü olaylara sistematik bir şekilde yaklaşılmamıştır.

Her iki filmin de konusunu toplumsal sorunlar oluşturmaktadır. Oysa daha filmin çerçeveleme aşamasında iki yapıt arasındaki farklılık bütün açıklığıyla karşımıza çıkmaktadır. Birinde genel çekimler, ki bunlar büyük çoğunlukla insan gruplarının çerçevelenmesinden, dolayısıyla olaylar ve eylemler üstünde yoğunlaşıldığını ve kişiliklerin ikinci plana düştüğünü göstermektedir. Diğerinde ise genel çekim hemen hiç yoktur. Buna karşılık kişiler üstünde yoğunlaşma çerçeveleme oranlarının % 60'mı oluşturarak filmin yapısını ortaya çıkarmaktadır. *Faize Hücum* olaylar ve eylemlerden çok oyuncular üstünde yoğunlaşmıştır. Demek ki sorun daha başlangıçta bir anlatım biçimi sorunu olarak çıkmakta ve iki filmin toplumsal olaylara bakış açısını bu düzeyde bile bütün açıklığıyla ortaya koymaktadır.

Evet, *Britannia Hospital* ile *Faize Hücum*'u karşılaştırmak insafsızlıktır. Peki, ama ne yapmak gerekir? Ya hiç çalışmadan olayların akışına seyirci kalmak ya da gerçekleştirilen yapıtlara idare eder bir tavırla yaklaşmak mı gerekir? Sağlıklı yaklaşım biçimi bu mudur? Sinema yapan kişiler, eleştiriye de açık olmalıdır. Özellikle de yapıcı eleştiriye. Eleştiriye tahammül edemeyenler ise sinema yapmayı bırakmalıdır. Çünkü yeryüzün-

de yapılabilecek pek çok başka iş vardır. Ne Türkiye'de ne de başka bir ülkede insanların sırtına silah dayayıp zorla film yaptırılmamaktadır. Bu meslekten şikâyeti olanlar başka bir iş alanına geçebilirler ya da bu işi en iyi şekilde yapmasını öğrenirler. Eleştiriye açık olmayanlar kompleksli, hoşgörüsüz ve demokratik bir özgürlük anlayışına sahip olmayanlardır. Faşist eğilimli ve karşısındakini kaba güçle susturmaya çalışanlardır.

Sağlıklı bir Türk sineması isteniyorsa eleştiri ve sanatsal üretim birlikte var olmak zorundadır. Seyirci her zaman yenilik ve daha güzel öyküler ister. Çünkü bu, herkesten çok onun hakkıdır. Çünkü sinemayı yaşatan odur. Ona saygı duymayan sinemacıların da sinema dünyasında yaşamaya hakları yoktur. Sinema sanatını yaratanlar koşar adım ilerlerken, hâlâ XIX. yüzyıldan kalma kokuşmuş bir sanat anlayışını sinemaya bulaştırmış bir zihniyeti yıkamayan bir sinema çevresi ne doğru dürüst bir yenilik getirebilir ne de doğru dürüst bir atılım yapabilir. Değiştirilmesi gereken şey beyinlerdir. Zihniyettir. Yoksa iyi film yapabilmek için para, emek gücü ve yeterli sayılabilecek olanaklar vardır. İyi politik film yapamayan, iyi aşk filmi, serüven filmi ya da başka tür bir film yapabilir. Oysa bu türlerden birinde bile Türk sinemasının hiçbir başyapıta sahip olmadığı görülmektedir.

Seyirci daha iyi filmlere layıktır. Çünkü sinema, gelişmesini bir anlamda ona borçludur. Anderson, kendi toplumuna karşı getirdiği tüm acımasızca eleştirilere rağmen ona saygı duymaktadır. Kendisine böylesine bir film yapma olanağı ve özgürlüğü sağlayan insanlarına güzel bir film sunmuştur. Hatta bir başyapıt sunmuştur. İngilizlere, dünyaya daha değişik bir gözle bakılabileceğini söylemektedir. Seyirci ve eleştirmenler tarafın-

dan saygı duyulan ve övgüye değer bir film olarak sinema tarihinin bir köşesinde yaşayacak olan bir filmdir *Britannia Hospital*. Kendisine ve çevresine saygısı olan insanların gerçekleştirdiği bir filmdir. Çağdaş olabilmek kolay bir iş değildir.

Öte yandan çağların ötesinden gelen karanlıkları delebilmek de kolay bir iş değildir. Ancak ucundan kenarından delinmiş ve içeri sızmış bir ışığın çok küçük boyutlarda da olsa korunması gerekir. Yoksa deliğin tıkanıp ışığın önlenmesi değil. Tıkamak bir yana o ışığı korumak, üstüne titremek gerekir. Türk sineması Atatürk'ün Türk insanı için söylediği gibi titreyip kendine dönmelidir. Çağdaş sanatçı olup, çağdaş sinema yapmalıdır.

Çağdaşlık ve çağdaş sanat anlayışı nedir?

Çağdaşlık kavramının genel tanımında insanın içinde yaşadığı tarihsel zaman dilimine tanık olması yatmaktadır. Bunun çok genel bir tanım olduğu yadsınamaz. Çünkü insanın içinde yaşadığı dünyaya yaşamı boyunca hiç çıkmadığı köyünden tanık olması bir şey, New York, Paris, İstanbul vb. yerlerden tanık olması başka bir şeydir. Çağdaş olmanın kesin bir tanımı bulunmadığına göre sanat dünyasındaki her alanda, her sanatçı verdiği ürünlerin çağdaş ürünler olduğunu ileri sürebilir. Hangi düşünce çağdaştır, hangisi değildir? Hangi sanat yapıtı çağdaştır, hangisi değildir? Çağdaşlık kavramının kesinlik taşıdığı herhangi bir alan var mıdır?

Bu sonuncu soruya olumlu yanıt verebilmek mümkündür. Çünkü "tarih" bilinci ve tarihsel araştırma yöntemi bize aynı zaman dilimi içinde yaşamış insanların kimilerinin yaşadıkları dönemle çağdaş diğerlerinin ise çağdaş olamadıklarını göstermektedir. Çünkü "tarih", özellikle "çağdaşlık" gibi bir ko-

nuda en az yanılabilecek bilim dalıdır. Çünkü tarih, bir anlamda bir toplumun sağduyusu aracılığıyla, birlikte yaşadığı insanlardan bir kısmını sonsuzluğa hediye etmesidir. Toplumsal bir sağduyunun ise acıması yoktur. Haksızlık yapmaz. Toplum için gerçekten olumlu ve önemli şeyler yapan her insana saygı duyar ve onu bir ulus olarak bağrına basar. Gelecekte örnek bir insan olacağını düşünerek bu kişiyi geçmişine mal eder. Çağdaşlığın bir tanımı da budur. En doğrusu mudur? Bilemiyoruz, ancak her toplumun tarihine hediye ettiği insanların yaşadıkları döneme oranla en "çağdaş" insanlar oldukları görülmektedir. En "çağdaş" insan ise içinde yaşadığı dönemde birlikte yaşadığı toplumun geçmişini çok iyi öğrenmiş ve yaşadığı dönemi derinlemesine kavramaya çalışan ve sahip olduğu bilgi birikimiyle toplumun geleceği konusunda bazı düşünceler ileri süren ve bunlar için tüm yaşamı boyunca mücadele eden insandır. Çağdaş insan çoğu kez "trajedi"nin insanıdır. Trajedi kahramanının haklılığı ise nedense her zaman hep onun ölümünden sonra ortaya çıkmıştır. Pek çok sanatçı, yazar, düşünce ve eylem adamı için durum böyledir. Bu insanların, yaşadıkları sürece ürettikleri yapıtlar ve düşünceler büyük çoğunlukla toplumlar tarafından ölümlerine doğru ya da ölümlerinden sonra benimsenmiştir. Bir başka açıdan toplumlar, kendilerini çağdaş kılacak çağdaş insanların yetişmesini engellemedikleri sürece "çağdaş" bir toplum olma niteliğine sahip olabilirler. Çünkü bir toplumda, toplumun tüm bireyleri aynı eğitim süzgecinden geçip, belli bir yaşam standartına ve zihniyete sahip olmadıkça "çağdaşlık" kavramı ne yazık ki toplumun yalnızca küçük bir bölümünün egemenliği altında kalmak zorundadır.

Doğal olarak toplum "önder" olması gereken bu azınlığın, ki bu azınlığın çoğu kez aydınlar, sanatçılar, politikacılar ve günümüzde teknokratlardan oluştuğu görülmektedir, sorulması gereken soru ise işte bu azınlığın gerçekten çağdaş olup olmadığı sorusudur. Çünkü kendini çağdaş sanmak başka şey, çağdaş bir insan olmak başka bir şeydir. Çağdaş sayılabilmek için toplumların sağduyusunun önemli bir etken olduğunu biliyoruz. Ancak Reichenbach sağduyunun tek başına yeterli olmadığını, bunun yanı sıra bir eğitimden geçmek gerektiğini söylemektedir.

Sonuç olarak başka bir seçenek kalmadığına göre "sağduyu" toplumun çağdaş olanı seçmesi için en tutarlı yol olarak görülmektedir.

Sanat, toplumsal düşüncenin (zihniyetin) en yoğun şekilde dışa vurulduğu alandır. Toplumların çağdaşlığını, o toplumda üretilen sanat yapıtlarından yola çıkarak kavrayabilmek mümkündür. Bir başka açıdan bakmak gerekirse, çağdaşlık evrensel bir niteliktir. Bir toplum diğer toplumların acılarını, sevinçlerini, düşüncelerini, davranışlarını, hayat felsefesini ve sanat anlayışını paylaşıyorsa çağdaş bir toplumdur. Çağdaşlığın en önemli belirtilerinden biri toplumlararası ilişkilerdir. Diğer toplumları ve onların her alandaki varlığını yadsımayan, onlarla iletişim kurmaya ve dünyayı paylaşmaya çalışan toplumlar çağdaş toplumlardır. Ancak bu nitelikleri benliklerinde toplamış toplumlarda çağdaş sanat ürünleriyle karşılaşabilmek mümkündür. Önemli olan gerçekten çağdaşlaşabilmiş o küçük azınlığın yılmadan, usanmadan çalışması ve çağdaşlaşmaya giden yolda rehberlik yapmasıdır, yoksa çobanlık değil.

Türk toplumundaysa ne yazık ki, trajedi kahramanlarıyla pek sık karşılaşılmaz. Bunun sonucunda inanmış, daha doğrusu insana, geleceğe, Tanrı'ya ve kendine inanmış, güvenmiş insan sayısının çok az olduğuna tanık olmaktayız. Burada Türk toplumunda şu ya da bu insanların çağdaş, diğerlerinin çağdaş olmadığını söylemenin hiçbir yararı yoktur. Çünkü tarih her zamanki nesnel yargılayıcılığıyla kimin çağdaş olup, kimin çağdaş olmadığını gösterecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANLATIMI ANLATMAK

TÜRK SİNEMASINDA ANLATIM SORUNLARI

ANLATIM SORUNU

Önce anlatım sorununa hangi bakış açısından yaklaşılacağını aktarmakta yarar var. Çünkü anlatım gibi çok boyutlu bir sorun dağıtımcı, prodüktör, yönetmen, oyuncu, senaryo yazarı ve son olarak seyirci için apayrı anlamlar taşıyabilecek bir dizi yanıta sahiptir. Bu bölümün ilk kısmında anlatım konusuna çok daha geniş bir perspektiften yaklaşılmaya çalışılacaktır. Sinematografik anlatım toplumsal ve kültürel bir bağlam içine oturtularak konunun yalnızca profesyonel değil, toplumsal ve kültürel açıdan da oldukça önemli bir yere sahip olduğu gösterilmeye çalışılacaktır.

Film göstergebilminin de araştırma alanına giren betimleyici kavramlardan biri olan anlatım sürecinin varolabilmesi için üç elemana ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Bunların birincisi kendisinden söz edilen ya da "anlatılan" kişidir (konu); ikincisi "anlatan" kişi ya da anlatıcı ki, buradaki bakış açısından bu kişi çerçevelediği görüntülerle özdeşleşen yönetmendir; üçüncü kişilik ise "anlatılan"ı izleyen seyircidir.

Anlatım olayının nereden kaynaklandığı sorusuna gelince, bunu yeryüzünde varolan bütün etnik grupların kültürlerinde ortak bir şekilde bulunan mitolojik öykülerle masallara bağlayabilmek mümkün. Binlerce yıldan bu yana kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılan mitolojik öykülerle masallar yeryüzündeki ilk ve önemli "anlatım" biçimlerini oluşturmuşlardır. Bu "sözlü" anlatım ve "aktarma" yazının bulunuşuna kadar çeşitli yorumlarla ufak tefek değişikliklere uğramış, ancak büyük ve önemli bir içerik değişikliğine uğramamıştır. "Yazı"nın fonksiyonel bir yapı kazanmasıyla birlikte "yazılı anlatım"ın ilk biçimleri olarak konuşma diliyle doğrudan yazılı hale getirilen mitolojik öyküler ve masallar ortaya çıkmıştır. Ancak yüzlerce, hatta binlerce yıl süren yazı yazma eylemi ve alışkanlığı sonucunda "yazı" özgün bir anlatım biçimine dönüşmüştür. Özellikle XVI. yüzyıldan başlayarak Batı'da roman, öykü, oyun, şiir giderek yaygınlaşmış ve bugün her biri çok zengin birer "yazılı anlatım" biçimi niteliğine sahip olmuşlardır. Örneğin XV. ve XVI. yüzyıllarda roman İncil'in rahipler tarafından cemaate okunması gibi önce yüksek sesle okunan bir öykü ve daha sonra sanayi devriminin gerçekleşmesinden sonra iç sesle okunabilen bir öyküye dönüşmüştür. Görüldüğü gibi yazılı anlatım belli bir eğitim ve sistematik düşünce yapısını zorunlu kılan, bunun için de yüzyıllar boyu süren çabalamayı zorunlu kılan bir sosyopolitik sistem sorunu olmuş ve olmayı sürdürmektedir.

Batı'da icat edilmiş olmasına karşın sinemayı bulanlar başlangıçta onun bir anlatım aracı olabileceğini hiçbir şekilde düşünmemişlerdi. Bu işi daha sonra sinemayla ilgilenmeye başlayan Melies, Promio, Williamson ve Porter gibi öncüler dü-

şünmüş ve sinematografik anlatımın ilk figürlerini bütünüyle bilincine varmadan da olsa bulmuşlardır. Daha sonra bütün bu figürleri ilk kez sistematik bir şekilde Griffith'in filmlerinde sentezlenmiş bir biçimde bulmak mümkün olmuştur.

Sinematografik olgunun ve anlatımın bir uygarlık olgusu olduğu kesindir. Çünkü sinemanın anlatım ve öykülemeyle karşılaşamayacağını düşünmek neredeyse imkânsız bir şeydi. Çünkü bir yandan resim aracılığıyla görsel kompozisyon ve anlatım yeteneğini geliştiren Batı, öte yandan dört yüz yılı aşkın bir sürede geliştirdiği yazılı "fiction" (öykü) anlatımını bir araya getirdiğinde karşısında o dönemin (primitif anlamda) ilk sinematografik "anlatım biçimini" bulmaktaydı.

Bilimsel, belgesel ve deneysel sinema bir kenara bırakılacak olursa, başlangıçtan bugüne sinemada egemen olan anlatım biçiminin "romanesk" (romana özgü) anlatım biçimi olduğu görülmektedir. En azından senaryo yazarlığı açısından filmsel anlatımın yazıya ne denli gereksinim duyduğu düşünülecek olursa buradan "fiction" üretimi açısından Batı'nın Türkiye gibi ülkelere oranla ne büyük bir avantaja sahip olduğunu anlamak daha da kolaylaşacaktır.

Anlatım olgusu ve Türkiye meselesine eğilecek olursak Anadolu'da yüzyıllardan bu yana sürüp gelen bir sözlü anonim anlatım biçimlerinin bulunduğu görülür. Mitolojik öyküler, masallar, şiirler, hikâyeler Anadolu-Türk kültüründe önemli bir yere sahiptirler. Bütün bu türlere ait ürünlerin büyük bir kısmı XX. yüzyıla kadar ağızdan ağıza sözlü olarak aktarılmıştır. Türk toplumuna okuma yazma eylemi ise ilk kez cumhuriyet Türkiye'sinde sistematik bir yapı kazanmaya başlamıştır. Yazılı anlatım görüldüğü gibi eğitim ve sistematik

düşünmeyi zorunlu kılan kültürel bir olgudur. Elli altmış yıl gibi kısa bir sürede çok önemli aşamalar yapılmıştır. Ancak bunun yeterli olduğunu söyleyebilmek kolay değildir. Türk toplumu ne yazık ki ilk kez XX. yüzyılda okuma ve yazma eylemiyle karşı karşıya kalmıştır. Yüzyılın sonuna yaklaşıldığı şu sıralarda hâlâ önemli bir çoğunluğun belli düzeyde bir ortak eğitim süzgecinden geçmediği görülmektedir. Ortak eğitim, ortak kavramlar ve düşünme sistemini, dolayısıyla insanlararası iletişimi kolaylaştıran bir süreçtir. Böyle bir ortamda yazan kişinin daha çok insan tarafından anlaşılacağını kavramak güç bir iş değildir. Türkiye'de "fiction"a dayalı yazılı anlatımın geçmişi çok zorlandığında bir yüz yıla yaklaşmaktadır. Oysa okumanın gerçek anlamda popülerleştiği dönem için ne yazık ki, tarihin ilerde 1980'li yılları göstereceğini düşünmek yanlış olmasa gerek. Çünkü bu dönemde giderek azalan kitap ve gazete okuma alışkanlığına karşın, giderek artan bir ansiklopedi, dergi ve "beyaz dizi" türü çok önemli popüler kültür unsurlarıyla karşılaşılmaktadır.

NASIL BİR ANLATIM?

Türk sinemasında anlatım sorunlarına gelindiğinde nelerle karşılaşılmaktadır? Her şeyden önce öyküler anlatan bir sinema olarak Türk sineması nasıl bir anlatım tekniğine sahiptir? Bu sorunun yanıtını verebilmek için işe başından başlamak gerekmektedir. XX. yüzyılın başında Türkiye'ye giren sinemanın yüzyıl ortasına kadar herhangi bir varlık gösterememiş olması çok doğaldır. Çünkü her şeyden önce altyapı ya da elektrifikasyon olayının yaygınlaşabilmesi için 1950'li yılları bek-

lemek gerekmiştir. Bu yıllara kadar üretilen Türk filmlerinin toplam sayısı birçok Batılı ülkede bir yılda üretilen film sayısının altındadır. Elektrifikasyonla birlikte ülkeye giren yabancı filmler furyasını izleyen sinemayla ilgili kişiler, alana el atmışlar ve ilk kez gerçek anlamda sürekli film üretimi 1950'li yıllarda başlamış ve büyük bir hızla artmıştır. Demek ki Türk sineması, dünya sinemasına ya da daha doğrusu Batı sinemasına oranla elli altmış yıllık bir deneyim eksikliğine sahiptir. Bu konuda bilgi sahibi ve bilinçli bir iktidar için bu durum bir anlamda avantaj olarak kabul edilebilirdi. Oysa Türkiye'de tam tersi olmuş ve pek çok işe olduğu gibi sinemaya da paldır kültür girilmiş ve günümüze kadar gelinmiştir.

Evet sinema sanatına el atılmış ve olayın içine girilmiştir! Ama nasıl girilmiştir? El yordamıyla yapılan birkaç deneme ve Türkiye'de tutan yabancı filmleri örnek alarak Türk sinemacıları "melodram" türüne kendilerini kaptırmışlar ve bugüne kadar da kurtulamamışlardır. Ancak bu melodramların üretiminde yerel bir anlatım biçimi bulabilmek oldukça güçtür. Amerikan sinemasının belli kalıp ve figürlerinden yola çıkılarak yapılan adaptasyonlar tutmuş ve sinemanın ne olduğunu doğru dürüst bilmeyen Türk seyircisine bunlar sözcüğün tam anlamıyla yutturulmuştur. Bu yıllarda yapılan ve sayıları oldukça sınırlı olan dürüst çalışmaların dışında Türk sinemasına özgü bir anlatım biçiminden söz edebilmek oldukça güçtür. Türk sinemasında en büyük yeri tutan melodramlar çok kısa bir süre içinde zengin yoksul, iyi kötü karşıtlıklarının bin bir çeşit varyantları olarak Türk seyircisine sunulmuştur. Böyle bir tutumun anlaşılmaması için hiçbir neden yoktur. Cahil ve eğitimsiz toplum basit ve kolay anlaşılan filmler istemekte-

dir. Güzel erkek ve kadınlar istemektedir. Böylelikle Türk sinemasının gelişmesini önleyen en büyük etken Türk seyircisidir, demek işin içinden sıyrılmanın bir yoludur. Bütün dünyada kolay filmler yapılmış, basit konular işlenmiştir. Ancak pek çok ülkenin sineması bu arada gelişmiş, kendi kendini ve seyircisini eğitmiştir. Oysa Türk seyircisini eğiten sinema ne yazık ki Türk sineması değil, yabancı sinema olmuştur. Televizyon ve sonuçta video aracılığıyla Türk sineması ve dünya sineması arasında karşılaştırma yapma olanakları giderek çoğalan Türk seyircisi kendi seyircisine saygı duymayan bir sinemaya sırt çevirmiştir. En azından belli bir düzeydeki sinema seyircisi bunu yapmıştır. Geriye kalan seyirciler için ise çoğu kez Türk filmi bir ağlama ve boşalma, çekirdek, nohut yeme, arabesk müzik dinleme ya da pornografik filmler döneminde bir mastürbasyon aracı olarak kalmıştır. Oysa bir filmin kültürel işlevleri arasında herhalde başka şeylerin de bulunması gerekir.

Türk melodram sineması anlatım açısından ilginç bir yapıya sahiptir. Öyküler natüralist romanların içeriklerini andırırken, anlatımın teknik yanı sinematografik masal kurgusu ya da kolajın daha geliştirilmiş bir biçimi olarak gösterilebilir. Çünkü bu filmlerin büyük çoğunluğunda zaman ve uzamın kullanımının anlatılan öyküyle, zorunlu olarak gösterilmesi gereken uzamın ve zamanın filmsel akışı dışında ne estetik ne de dramatik açıdan hemen hiçbir ilişkileri bulunmadığı görülmektedir. Öykünün dramatik kurgulaması açısından zaman ve mekânın hiçbir önemi yoktur. Bu iki kavram başlangıçtan bu yana film kahramanlarımızın çevresinde dönüp durmaktadırlar. Bu kahramanların başına gelen olaylar zamanın ve me-

kânın ötesindedir. Yoksa içinde değil. Anlatılan kişi (konu); anlatıcı; anlatılanı dinleyen (seyirci) ilişkilerine gelindiğindeyse durum bütün açıklığıyla ortaya çıkmaktadır. Genellikle anlatıcı, konu ile seyirci arasındaki bağlantıyı kurarken kendi yorumunu ve sitilini getiren kişi olarak algılanır. Oysa Türk sinemasındaki melodramların büyük çoğunluğunun jenerikleri kaldırıldığında hangi filmin hangi yönetmene ait olduğunu tahmin edebilmek bile güçleşecektir. Buradan anonim bir anlatım biçimine sahip olan masallarla Türk sineması arasındaki benzerliğe varabilmek mümkün. Bu masallarda önemli olan anlatıcılar değildir. Önemli olan kahramanlar ve yaptıkları şeylerdir.

OYUNCU SİNEMASI

Bu yüzden Türk sineması ne yazık ki çok uzun yıllar bir yönetmen sineması değil, bir oyuncu sineması olmuştur. Ayhan Işık filmleri, Türkan Şoray, Müjde Ar, Kemal Sunal filmlerinden söz edilmiş ve hâlâ da söz edilmektedir. Yönetmen sineması ise son on beş yıl içinde giderek önem kazanan bir konu olmaya başlamıştır. Burada kadere inanmak gerekirse oyuncu filmiyle yönetmen filmi arasındaki bağı kuran kişi her nedense Yılmaz Güney olmuştur. Oyuncu-yönetmen sineması ilk kez onunla varolmuştur. Bu anlamda gerek seyirci gerekse üretim açısından yönetmenlikle oyunculuk arasındaki farkın bilincine ilk kez onunla varılmıştır. Yılmaz Güney'den itibaren anlatıcı yoksulluğunun bilincine varan Türk sineması yavaş yavaş bu sorunun üstüne gitmiş ve günümüzde yabana atılmayacak yönetmenlerin yetişmesini sağlamıştır. Yine gü-

nümüzde Türk sinemasının en önemli sorunlarından biri belli türlerde uzmanlaşmış (burada evrensel anlamdaki türler kavramından söz edilmektedir) yönetmenlerin eksikliğinin duyulmasıdır. Bugün Türk sinemasına bakılacak olursa genelde görülen türler şunlardır: Yılmaz Güney uzantısı sosyal gerçekçi filmler, Ertem Eğilmez stili Türk güldürüsü, Atıf Yılmaz tipi realist içerikli filmler. Öte yandan arabesk filmler, Kemal Sunal filmleri, Akpınar-Alasya tipi güldürüler para getiren sağlam yatırımlar olmaları nedeniyle Türk sinemacılığının başka türlere yatırım yapmasını ve çeşitli türlerde uzmanlaşmasını engellemektedir. Televizyon ve pornografik sinema, video ve arabesk film dönemeçlerinden sonra Türk sineması nereye doğru gitmesi gerektiğinin hesaplarını yapma aşamasındadır.

Ancak bu arada kolay sinemanın giderek yok olmaya mahkûm olduğunun ilk göstergeleri de ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu göstergelerin en önemlilerinden biri ise zamanla artması gereken (auteur-realisateur'ün karşılığı olan) "yönetmen" sinemasıdır. Böylelikle Türk sineması şimdiye kadar yaşadığı anonim anlatım sinemasından kurtulacak ve giderek daha nitelikli ve daha sağlıklı ürünler verecektir. Bu aşamadaysa Türk sineması gerçek anlamda evrensel bir niteliğe sahip olmaya ve sonuç olarak Türk filmi adlı olayı üretmeye başlamış olacaktır.

Türk sinemasından elli altmış yıl önce işe başlamış olan Batı sineması, anlatım açısından sinema tarihine çok önemli katkılarda bulunmuştur. Ekspresyonist Alman sineması, Sovyet kurgu sineması, İngiliz belgeselciliği, İtalyan yeni gerçekçiliği ve güldürü, Fransız yeni dalga sineması ve güldürüsü,

Amerikan western, gangster, müzikal komedi, melodram, bilimkurgu ve komedi türleri ve daha birçoğu bu ülkelerin dünya sinemasına hediye ettikleri anlatım türleridir. Bu türler kültürel açıdan karşılıklı etkileşim sonucu ortaya çıkmış türlerdir. Gelenek, görenek ve geçmişe ait anlatım tür ve tekniklerinin sentezinden üretilmiş anlatım türleridir. Örneğin Eisenstein, kabuki tiyatrosu, sirk gösterileri ve bir dizi başka kültürel olaydan etkilenirken aynı zamanda pek çok Batılı sinemacıyı da etkilemiştir. Sovyet sineması İngiliz belgesel okulunu ve aynı zamanda Alman ve İskandinav sinemasıyla birlikte Amerikan sinemasını etkilemiştir. İtalyan yeni gerçekçi sinemanın ilk filmlerinde Jean Renoir sineması etkileri görülürken, Fransız yeni dalgasının bütünüyle Hollywood sinemasından etkilendiği görülmektedir. Genç Alman sinemasının da etkisinden kurtulmak istediği Hollywood tuzağına düştüğü görülmektedir. Brezilya sinemasının en önemli ismi Glauber Rocha ve bir dizi Amerikalı genç yönetmenin ise yeni dalga Fransız sinemasından etkilendiklerini açıkladıkları bilinen bir olgudur. Evrensel bir sinema olmak istiyorsa Türk sineması da dünya sinemasına olan borcunu ödemek zorundadır. Bunun için de dünya sinemasını çok yakından izlemesi ve birçok alanda olduğu gibi soluk almadan çalışması ve üretmesi gerekmektedir. Türk sinemasının birçok eksiği, gediği ve noksanlıkları olduğu doğrudur. Bütün bunları giderecek şeylerin başında ise Türk insanının sinemaya karşı olan tutkusu bulunacaktır. Bir "Türk sineması" kavramı ise ancak dünya sinemasını yakından izleyen ve Türk kültürünün sentezini yapabilmiş yönetmenler, sanatçılar ve sinema insanları tarafından gerçekleştirilebilecektir. Yoksa başka bir şekilde değil. Çıkma-

dık canda umut vardır. Türk sineması tüm engeller ve dezavantajlara karşın önemli bir seyirci potansiyeline sahiptir. Bunu kullanmayı bilerek, evrensel sinema yapmaya giden yolu da keşfedebilir. Keşfetmesi gerekir. Bunu yapmaması için de hiçbir neden yoktur. Buraya kadar gelebildikten sonra daha ileriye gidememek için herhangi bir engel yoktur. Bir engel varsa o da sinemacıların kendileridir. Kendi kendini aşamayan, ilerleyemeyen, kısırdöngülerden kurtulamayan sinemacılar en önemli engellerdir. Bugün genç Türk sinemacıları olarak adlandırılabilecek kuşağın içinde tiyatro kökenlilerin sayısı ihmal edilemeyecek bir sayıdır. Tiyatronun ve tiyatrocuların etkisinden kurtulup, nihayet kendi kişiliğini bulabileceği düşlenen Türk sineması, ne yazık ki daha bir süre onların egemenliği altında kalacağa benzemektedir.

ANLATIMDA ZAMAN, MEKÂN VE KİŞİ İLİŞKİLERİ

Bir kavramlar karmaşası çağının yaşandığı Türkiye'de Türk sinemasında "anlatım sorunları" olduğu, olmadığı, olabileceği, olmayabileceği gibi bir dizi değerlendirme yapılabilir. Sistematik olmayan bir düşünce yapısı, öne sürdüğü savı hiçbir temele oturtmadan ve bir dizi apriorik veriden yola çıkarak kanıtlamaya çalıştığında, üstünde konuşulan konuyla ilgili bir tartışmanın bile açılabilmesi mümkün değildir. Çünkü bir tartışmanın var olabilmesi için seçilen alanda hangi silahlarla ve hangi kurallara uyularak karşılaşılacağının söylenmesi gerekmektedir. Aksi takdirde böyle bir karşılaşmayı bir karşılaşma olarak bile kabul etmek mümkün olmayacaktır. Belki kör dövüşü denen şey de bu sistemsiz, her kafadan bir sesin çıktığı,

kimin kime hangi dalgadan seslendiğinin o kişiler tarafından anlaşılmak istenmediği ortamın adıdır.

Yaklaşık yetmiş yıldır sistemli bir şekilde (romanesk) üreten sinema olayına gelince: Sinemada "anlatım" sorunu yalnızca çözülmüş olmakla kalsaydı herhalde Batılı sinemaların bu işi 1930'lu yıllarda tamamen halletmiş olduklarını ve yaklaşık elli yıldır bu sinemalarda bir gelişmenin gerçekleşmesi için hiçbir nedenin bulunmadığı düşüncesini de kabul etmek gerekirdi. Örneğin bir *Şangay Ekspresi*'nde (Joseph von Sternberg 1932) "anlatım"la ilgili hiçbir sorun yoktur. Bu film bir dönemin sinemasına ait önemli bir filmdir. Ancak günümüzde çağdaş sinematografik anlatım artık bu değildir. Griffith, Von Stroheim, Murnau, Lang, Renoir, Rosselini, De Sica, Einsenstein ve daha pek çok sinemacının anlatım açısından hiçbir sorunu yoktur. Yaşadıkları dönemlere ait olan bu yapıtlar çağdaş bir anlatım sistemine sahip olmuş yapıtlardır ve günümüz insanına seslenmeyi sürdürdükleri sürece de çağdaş bir yapıt olma özelliklerini koruyacaklardır. Bütün bunlara karşın günümüze ait sinematografik anlatımda başka estetik sorunlar gündemdedir. Araştırma bitmemiştir ve sinema var-olduğu sürece de devam edecektir.

Daha önce de belirtilmiş olduğu gibi western, müzikal, polisiye, gangster, bilimkurgu, yeni gerçekçilik, İngiliz belgeselciliği, Sovyet kurgu sineması, Fransız yeni dalga vb. toplu anlatım değişikliklerinin oluştuğu sinemaların yanı sıra aynı ortamlarda yeşeren ve dünya sinemasına çok önemli ve büyük katkılarda bulunmuş (ve bulunan) Hitchcock, Losey, Bergman, F. Capra, Fellini, Antonioni, Visconti, Pasolini gibi bir dizi yönetmen vardır. Bir ülkede, her alanda olduğu gibi sine-

ma alanında da bir değişiklik ya da dönüşümün olabilmesi için olayın toplumun en geniş kesimlerine kadar yayılmış olması gerekmektedir. Türk seyircisi artık 25 yıldan bu yana belli bir işitsel görsel algılama sistemine alıştırılmıştır. Yabancı film örneklerini ise giderek artan bir sayıda izlemektedir. Sorun, Türk sinemasının bu seyirciye yetişebilmesidir. Çünkü Türk sinemasının genelinde henüz belli bir anlatım düzeyi söz konusu değildir. Hatta Türk sinemasına en iyi filmlerini hediye etmiş yönetmenlerde bile anlatımın düzeyi bir filmden diğerine büyük ölçüde farklılıklar gösterebilmektedir. Belki de konuyla ilgili olarak söylenebilecek en doğru –en azından bu satırların yazarına göre– Türk sinemasında kimi yönetmenlerin belli bir anlatım düzeyini tutturmuş ve seyircilerine karşı saygılı olmaya çalıştıkları gerçeğidir. Ancak bu düzeyin yeterli olmadığını, Türk sinemasının henüz dünya pazarında bir İtalyan, bir Japon hatta bir Hint sineması gibi varlığını duyuramamış olmasından anlayabilmek mümkündür. Bireysel bir sinematografik anlatımda hiç kuşkusuz sahip olunması gereken en önemli özellikler arasında, güçlü bir sağduyu, (bilgi birikimine dayalı) yenilmez bir mantık ve karşı konulmaz bir ikna yeteneği olmalıdır. Ancak bu yeteneklerin her üçüne de sahip olmak yeterli değildir. Çünkü film kolektif bir üründür. Birlikte çalışılan kişilerin de aynı bilgi düzeyi, aynı dünya görüşü ve benzer bir düşünce yapısı ve yeteneklere sahip olmaları sonucu yukarıda sayılan yeteneklerin bir anlamı olabilmektedir. Öte yandan "anlatıcı" herkesten önce yapıtına kendini (ancak bu işi yine kendi yapıtına karşı elinden geldiğince acımasız bir bakışla gerçekleştirerek) inandırabiliyorsa filminin başarılı olma olasılığı olacaktır. Anlattığı şeye kişi önce

kendi inanmıyorsa, seyircinin hiç inanmayacağı kesindir. Alay edenle alay edilir. Başka türlü düşünmek insanın kendi kendini aldatması demektir. Sinemanın da bu işe inananlar için bir deontolojisi vardır.

Sinema ve anlatım kavramı arasındaki ilişkiler üstünde durulduğunda bir anlatım biçimi olarak sinematografik öykünün varolabilmesi için zaman, mekân ve kişinin (kişilerin) varlığı zorunlu olmaktadır. Bu verilerden kaçabilen bir film, daha doğrusu öykülü bir film hemen yok gibidir. Kaçabilenleri ise öykülü film olarak kabul edebilmek mümkün değildir. Her şeyden önce ister sinematografik, isterse yazılı anlatıma dayalı olsun, öykünün bu üç temel unsurdan birine sahip olmaması düşünülemez. Bir başka deyişle ve indirgeyici bir bakış açısından; öykü bu üç eleman arasında kurulan kombinasyonların ürünüdür.

Daha önce de değinilmiş olduğu gibi Türk sinemasında anlatım biçimleri, sahip olunan kültürle yakından ilişkilidir. Bir dizi benzerlik taşıması kaçınılmazdır. Zaten sorun da bu benzerliklerin sistematik bir biçimde nasıl dışavurulduğu ve nasıl algılandığıdır. Türk sinemasına hâkim iki anlatım türünün en önemlisinden biri olan melodram ele alındığında (diğer önemli anlatım türü ise komedidir) bu filmlerde içeriğin biçimi olarak natüralist romanı andıran bir biçimin bulunduğu ve bu biçimi gerçekleştirebilmek için ise kolaj tekniğinden yararlanıldığı ileri sürülmüştü. Bu konu biraz daha açıldığında Türk sinemasında en büyük sorunun yukarıda sözü edilen üç temel unsurun uyumlu bir şekilde birbirleriyle çakıştırılamamalarının yanı sıra bu verilere eklenen ses, müzik ve diyalogların filmin bütününde bir uyum gösterememeleri sonucunda

izlenen filmlerden gerçek bir film tadı alınamamaktadır. Doğal olarak bu farklılık değişik kültürlere sahip Batılı ülkeler ve Türkiye'de sinematografik öykünün farklı bir şekilde algılanmasından kaynaklanmaktadır. Ancak Türk seyircisi Batı kökenli ürünleri zevkle izlerken, Batılı izleyici aynı tadı (kimi küçük gruplardan oluşan istisnalar dışında) Türk filmlerinden alamamaktadır. Kuşkusuz sorunun bir kısmı ekonomik konum ve sansürle ilgilidir. Ancak iyi anlatılmış bir masal filmi kendisinden sinematografik bir tadın alınmasına engel değildir. Öyleyse Türk sinemasındaki anlatım sorunları yalnızca bu iki engel üstünde yoğunlaşmış değildir. Bunların yanı sıra başka sorunların da bulunduğu kuşkusuzdur.

MASALDA VE TÜRK FİLMİNDE MEKÂN, KİŞİ İLİŞKİLERİ

Genel olarak bütün dünya masallarında mekân (uzam) hiçbir zaman için kesin bir şekilde betimlenmez. Çünkü bu türden veriler dinleyicinin düş gücünü harekete geçirecek bir niteliğe sahiptir. Anlatan daha, "Bir varmış, bir yokmuş..." derken dinleyici içinde yaşadığı fiziksel dünyayı "terk ederek" düşsel bir evrene yerleşmektedir. Daha sonra aktarılan "uzak bir ülke, çok zengin padişah, prensler, şehzadeler, ormanlar, sihirli nesneler, büyüleyici olaylar, gibi veriler her dinleyicinin kendi düş gücüyle kurduğu bir evrenin içinde devinip durmaktadırlar. İşte bu yüzden bir anlamda masallar "anonim" olmak zorundadırlar. Her insana kendi düş gücünü kullanma hakkını tanıdıklarından, binlerce yıldan bu yana sürüp gelmeyi başarmışlardır. Masallardaki mekânlar bilinçli olarak iyice betimlenmedikleri için dinleyici bu yarım kalan verileri

kendi düş gücüyle tamamlamaktadır. Bu düşleme biçimiyse en güzel ve kolay düşleme biçimlerinden biridir. Ancak düş gücü belirli gönderenlerle (referant) işler. İçinde yaşanılan dünyadan alınmış olan gönderenler dinleyiciye dönüştürülmüş (daha doğrusu deforme edilmiş) bir şekilde aktarılır. Aynı kültürel gönderenlere sahip anlatıcı ve dinleyiciler ortak gönderenlerden yola çıkarak "kendi" masallarını üretirler. Bir başka ülkeye ait masalların anlaşılması ise o masallardaki gönderenlerin bilinen gönderenlere dönüştürülmesi ve düş gücü aracılığıyla mümkün olmaktadır. Oysa güncel yazılı anlatım içinde yaşanılan dünyayla ilgili gönderenleri zaman ve mekân ilişkileri düzeyinde iyi kuramadığı takdirde, masalın tersine, başarısız olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Çünkü bir romanın entrikası genelinde bir masalınkinden çok daha karmaşıktır. Yazar belli temel taşları okuyucusuna yeterince açık bir şekilde aktaramadığı takdirde yapıtı da anlaşılmama ve dolayısıyla başarısız olma tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır.

Oysa sinemada durum masalın tam tersine ve romandan da çok daha somut olmak zorundadır. Çünkü sinema somut görüntüler aracılığıyla öyküler anlatır. Düşlenemeyen bir düşünce ya da duygunun somut bir görüntüsünü verebilmek imkânsızdır. Sinema aynı zamanda işitsel ve görsel olan bir sanattır. Ne yalnızca biridir ne de diğeri. O, ikisine de benzemeyen üçüncü bir şeydir. Görsel işitseldir. Oysa Türk sineması-nın yapısı bugün hâlâ görselden çok işitseldir. Buradan yola çıkıp Türk sinemasının siyah şerit üstüne geçirilmiş bir ses bantından oluştuğu anlamını çıkartmak herhalde yanılgıya düşmek olacaktır. Söylenmek isteyen şey görsel verilerle, işit-

sel veriler arasında kurulan kombinasyonlardır. Çünkü bütün Kemal Sunal filmleri, bütün Metin Akpınar Zeki Alasya filmleri, bütün Ertem Eğilmez filmleri ve genelinde Türk sinemaası "işitsel" olgu ve kurgulama sistemi üstüne kurulmuştur. Bu filmlerin hiçbirinde diyalogların şu ya da bu mekânda söylenmiş olmalarının büyük bir önemi yoktur. Daha doğrusu mekânlar diyalogların söylendiği ikinci sınıf elemanlardır. Diyaloglara uygun düşebilecek yaklaşık mekânlar kullanılır. Ancak estetik düzeyde bir mekân-diyalog karşılıklı ilişkisi ve etkileşimi söz konusu değildir. Burada boyun eğme görsel olan tarafındadır yoksa işitsel olan tarafında değil. Oysa gerçek yaşamda insan hiçbir zaman için, içinde yaşadığı mekânları yok sayarak konuşamaz.

Öte yandan Türk melodramlarında ve genelinde Türk sinemasında "bağlam" hemen hiç üstünde hiç durulmayan kavramlardan biridir. Çünkü genelinde senaryolar mekanik bir düşünce yapısının ürünleridir. Filmler de doğal olarak böyle bir düşüncenin ürünü olacaklardır. Bu öykülerde önemli olan güncel bir yüze ve vücuda acı çektirmek ve ağlatmak, pişmanlık, nefret ve ihtiras (gerçek sevgi ve aşk Türk sinemasında hemen hiç bulunmayan temalardır) gibi duyguları sözle destekleyerek seyircinin düşünsel değil, fiziksel anlamdaki verilerle (güzel kadın ve erkek yüzü, dayak yiyen bu yüzler ve vücutlar, öfke, kin, bıçaklama, tabancayla vurma gibi fiziksel eylemlerle) fiziksel boşalmasının sağlanmasıdır. Yoksa seyircinin düşünsel anlamda doldurulması, doyurulması ve sonunda boşaltılması ya da ruhsal anlamda boşaltılması değildir. Bir başka anlamda "ruhsal-fiziksel" olması gereken "catharsis" Türk sinemasında yalnızca "fiziksel" düzeyde gerçekleşebilmekte-

dir! Gerçekte melodramlar genel olarak az önce söylendiği gibi tam bir boşalma mekanizması üstüne aşırı mekanik denebilecek bir şekilde oturtulmuştur. Bu boşalma işleminin gerçekleşebilmesi için hiçbir zaman günlük yaşamın doğal mantığı içine girilmemektedir. Öte yandan boşalma mekanizmasının çalışmaya başlayabilmesi için bir mutluluklar sonra da bir felaketler dizisi zincirleme olarak arka arkaya gelmekte ve sonuç mutlu ya da çoğu kez mutsuz bitmekte ya da çeşitli değişkenlerle karşılaşılmaktadır.

Görüldüğü gibi mekân Türk sinemasında zorunlu olarak görülmesi gereken bir unsur olmanın dışında, dramatik yapı içinde sahip olması gereken yere bir türlü sahip olamamıştır. Sevgililer zorunlu olarak bir mekânda görünecek ve konuşacaklardır. Bu sinema için önemli olan nokta, sevgililerin neyi neden söyledikleridir. Oysa Batı sinemasına biraz dikkat edilecek olursa star sisteminin varlığına karşın ünlü yıldızların oynadığı filmlerde kamera bu oyuncuların yüzlerine hemen hiçbir zaman nedensiz bir şekilde yaklaşmaz. Yaklaşmasında muhakkak bir neden vardır. Yoksa bile yaratılmıştır. Kameranın yaklaşma nedeni genelinde içinde bulunulan mekân, söylenen sözler ve kişiliğin davranışıyla yakından ilişkilidir. Kamera, yalnızca bir yıldızın güzel gözleri ve dudaklarını göstermek için onun yüzüne yaklaşmaz. Bir kamera hareketinin dramatik yapıyla muhakkak bir ilişki içinde olması gerekmektedir. Aksi halde en ünlü yıldız bile olsa gereksiz bir kamera hareketi filmin bütününü zedeleyebileceğinden, bu tür gösterilerden kaçınılır.

Masaldaki kişiliklere gelince onlar; peri padişahının kızı, güzel prenses, yakışıklı şehzade ya da prens, dev, cüce, kam-

bur, topal vb. daha çok fiziksel niteliklere sahip olan kişiliklerdir. Bu da masalın anlatım yapısından kaynaklanan bir zorunluluktur. Oysa sinemada böyle bir şey mümkün değildir. Her seyirciye uyabilecek bir güzel kadın, yakışıklı bir erkek, gerçek bir cüce, gerçek bir kambur ya da bir topal göstermek gerekmektedir. Bu kişiliklerin devindirileceği mekânların da az önce belirtildiği gibi birer kişilikleri vardır. Filmdeki zengin kişilik ile sahip olduğu zenginlik arasında bir bağ kurabilmelidir seyirci. Kişilik, içinde yaşadığı dünyayla kaynaşmış olmalıdır. Ona ait olduğu belli olmalıdır. Yoksa o dekora yapıştırılmış bir fotoğraf konumuna düşmemelidir. Bunun gerçekleşebilmesi için de bu kişiliklere psikolojik açıdan yaklaşmak ve onları içinde yaşadıkları dünyanın içinde algılatmak gerekmektedir. Öte yandan Türk sinemasında ikinci ve üçüncü derecede kişiliklerin hemen hiçbir zaman psikolojik bir şekilde yorumlanmaları söz konusu değildir. Bir başka deyişle içinde bulundukları ortama oranla fonksiyonları (kişilik açısından) belirgin değildir. Aynen masallardaki belirsiz kişilikler gibidirler. Hem oradadırlar hem değildirler. Hem yaşıyorlardır hem de varlıklarının nedeni belli değildir. Görüntünün içinde dekoratif bir malzeme olmanın ötesine nadiren geçebilmektedirler. Ya da sahip oldukları işlevler mekanik hareketler olmanın ötesine geçememektedir.

MASALDA VE SİNEMADA ZAMAN

Masal için zaman, kişiliklerden (eylemler) ve mekândan sonra gelen bir elemandır. Çünkü masallardaki zaman süreci bir gün ila elli yıl hatta birkaç yüzyıl arasında değişebilmektedir.

Bir prens bir büyüyle uyutulduktan yıllar sonra uyandırılmakta ve yaşama uyutulmuş olduğu andan başlayarak devam etmektedir. Masalda bir anda geceyle gündüz yer değiştirebilmektedir. Bütün bu kolaylıklara sinema da sahiptir. Ancak masalda zaman, içinde yaşanılan (masalın anlatıldığı ana oranla) zaman sürecine oranla zaman-ötesi olarak adlandırılabilecek bir niteliğe sahipken, sinemada zaman ani değişikliklere uğradığı zaman bile dramatik yapıyla bir uyumluluk içinde bulunmak zorundadır. Bilimkurgu filmlerinde zaman ötesi bir zaman süreci işlenmektedir. Tarih öncesini konu alan filmlerde zamansal belirleyici yokluğu bir anlamda yine zaman-ötesi bir zaman kavramını gündeme getirmektedir. Günlük yaşamı konu alan filmlerde zaman-kişi arasındaki ilişkiler dolayısıyla (uyumak, kalkmak, yemek, seyahat etmek, eğlenmek gibi davranışların mantıksal olarak belirli bir zamansallığa sahip olmaları nedeniyle) sinematografik anlatım çoğu kez bu düzene uymak zorundadır. Anlatım açısından bu kronolojik zaman akışı öykünün anlaşılabilmesi için çok önemlidir. Ancak yukarıda sözü edilen türdeki zamanın akışı öykünün çizgisel akışıyla çakışmak zorundadır. Gece geçmesi gereken olaylar gündüz, yemekte geçmesi gerekenler iş başında geçemez. Her eylem anlatım açısından zaman içinde (hem "film öykü süreçsel" hem de o an, içinde varolduğu yeniden canlandırılmış fiziksel mekâna oranla) bir yere sahip olmak zorundadır. Avant-garde sinemada bile zamanın bütünüyle belirlenemediği durumlarda yine de bir dramatik ilişki bulabilmek mümkündür. Kısaca öykülü sinemada zamanla mekân zorunlu bir ilişki içindedir. Oysa masalda böylesine bir zorunluk söz konusu değildir. Sinemada seyirci perdede-

ki gönderenleri kendi kafasındakilerle çakıştıramadığı an film bir çökme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu yüzden somut görüntülerden oluşan sinemadaki zaman, mekân, kişilik ilişkileri doğal mantığın işleyiş biçimine kendini uydurmak zorundadır. Oysa Türk sinemasındaki melodramların bir çoğunda böyle bir uyumlanma söz konusu değildir. Bir sahnede eve gündüz giren kişi aynı zaman dilimi içinde yaşanırken evden gece çıkmakta ya da tam tersi olabilmektedir. Bir sahne öncesinde aynı mekânda bir başka giysiyle oturan kişi, bir plan değişikliğinde yeni bir giysiyle görülebilmektedir. Bu durum özellikle sinematografik zamansallık mantığının altüst olmasına neden olmakta ve anlatımda derin çatlaklar oluşturmaktadır.

TÜRK SİNEMASINDA SENARYO, PARANOYA VE FİLMSEL ÖYKÜ İLİŞKİLERİ

Eğitim düzeyi oldukça düşük ve ortak bir eğitim süzgecinden geçememiş, kendi kültürüne bilinçli bir şekilde değil de içgüdüleri ve el yordamıyla yaklaşan bir toplumda, filmler çoğu kez yukarıda söylendiği gibi "boşaltıcı" (deşarj edici) işleve sahip melodramlar (ya da güldürüler) olma özelliklerini hep korumuşlardır.

Sinema hiç kuşkusuz "gerçeğe benzerlik" ve "analoji" üstüne kurulabilen bir sanattır. "Gerçeğe benzerlik" ise "gerçek olan" değildir. Filmsel görüntü ancak bir gönderenden yola çıkmış bir gösteren olabilir, yoksa gerçeğin kendisi değil. Bunun bilincinde olan sinemacılar ise öykünün temel anlamının gösterenleri düzeyinde bir art ardalığı sağlamakta, ancak gös-

terilenler düzeyinde doğal mantık, filmin başlamasından hemen birkaç dakika sonra rayından çıkmakta ve olaylar ne sinematografik anlatım mantığına ne de doğal mantığa uyan bir şekilde gelişmektedir. Bu durum doğal olarak sinemada her şeyin istenildiği gibi gösterilebilme kolaylığından kaynaklanmaktadır. Kurgu ise bu işin temelidir. Görüntüler arasındaki ilişkiler mantığı anlatılanlar arasındaki ilişkiler mantığına uymamakıadır. "Söylev" bir yan anlam üretimidir. Söylevdeki boşluklar yan anlam üretimi düzeyinde bir dizi çatlağa ve sonuçta söylevin inandırıcılığının zayıflamasına neden olmaktadır. Sinematografik bir söylev olan filmde ritm, diyalog, görüntülerin iç düzenlemesi, renkler, oyunculuk, mekân ve zamanın kullanımı arasındaki ilişkileri doğru kurmak ve filmde boşlukların ve anlamsız birimlerin oluşmasını engelleyebilmek çok güç ve büyük deneyim isteyen bir iştir. İşte sinema çok güç bir "söylev üretim" biçimi olduğu için Türkiye'de çok kolay bir söylev üretim biçimine dönüştürülmüştür. Ancak üretilen taklitler bile çok kötüdür. Burada doğal olarak Türk toplumunun eğitim düzeyinin ve kültürel bilinç yoksunluğunun önemi büyüktür.

Türk toplumu gibi toplumlarda özellikle eğitimsizlik ve bilgisizlik sonucu cahil insan çoğu kez düşünmeden yargılayan bir tavra sahiptir. Özellikle bilinmeyenin ve tanınmayanın kişiyi psikolojik açıdan minimum düzeyde rahatsız etmesi için ya hemen benimsenmesi ya da hemen dışlanması gerekmektedir. Aksi halde kişi nereye oturtacağını bilemediği bir kavramın ya da varlığın kendi algılama alanı içinde bulunmasından huzursuz olmaktadır. İnsanlarda ve hayvanlarda bu çok belirgin bir şekilde görülmektedir. Kültürel açıdan mekâ-

nın kullanımının kişiliğin oluşmasında önemli bir etken olduğu belirtilmektedir. Edward T.Hall şöyle söyler:

Bir alanın algılanması yalnızca algılanacak olanı değil, aynı zamanda elimine edilecek olanı da içermektedir. Kültürlere göre bireyler daha çocukluk çağından başlayarak çok çeşitli bilgiler arasından farkında olmadan algılanması gerekenlerle, algılanması gerekmeyenleri birbirinden ayırmaktadırlar. Bir kez edinilen sabitleşmiş algılama yöntemiyse yaşam boyu değişikliğe uğramamaktadır.[1]

Cahil insan hayvansal içgüdülere en yakın olan insandır. Dış etkenler kendisini rahatsız etmediği sürece sahip olduğu kültürel evren içinde yaşayıp gider. Eğitimin getirdiği sistematik bilgiden yoksun kişi yaşama ve dünyaya ait her türlü açıklamayı yapmaktan acizdir. Bu tür bir düşünce yapısı işe çoğu kez dogmatik, diyalektik olmayan bir görünüme sahip olacaktır. Öte yandan içinde yaşadığı kültürel evrenin kendisine yine çoğu kez (aktaranların çıkarları nedeniyle) yanlış aktarılmış dini ve ahlâki bilgiler ve yanı sıra oluşturulmuş "dünya görüşü" çerçevesinde yaşadıkları ve gördüklerini yargılayan, değerlendiren ve sonuçta "yorumlayan" kişinin beyninin en alt düzeyde rahatsız olabilmesi için her şeyin kategorik bir biçimde yerli yerine oturması gerekmektedir. İyi-kötü, ne güzel ne çirkin, ne zevk ne günah vb. olasılıklar üstünde hemen hiç durulmamaktadır. Çünkü bu mekanik düşünce yapısı yalnızca neden sonuç ilişkisi doğrultusunda ilerlemektedir. Oysa belirli bir elastikiyet kazanabilen bir beyin çoğu kez ya belli bir kültürel ortamın içinden ya da belirli bir eğitim aracılığıy-

---

[1] Edward T. Hall, *La Dimension Cachée*, Edit. Seuil-Points, Paris, 1978, s. 64.

la ara basamakları çıkabilme imkânına sahiptir. Doğanın, yaşam biçiminin (savaşlar, baskınlar, yağmalar, vs.) ve dinsel inançların amansız olduğu bir ortamda insanın düşünce yapısının da aynı amansız sınıflandırmaya sahip olmasını biraz doğal karşılamak gerekecektir. Sinema bu insanın kültürel evreni içine girmiştir. Böyle bir sinemanın ise sıradan bir Türk erkeğinin kadın konusundaki düşünceleriyle, kadının Türk erkeği üstündeki düşünceleri konusunda ne gibi bir rol oynadığını öğrenebilmek çok ilginç olacaktır.

Cinsellik ve din arasındaki ilişki çok önemlidir. Ancak cinselliği önleyebilen bir din yeryüzünde hiçbir zaman sürekli bir şekilde varolmamıştır. Varolamayacaktır. Çünkü cinsellik doğal, içgüdüsel bir eylemdir. Onu engellemek insanı yok etmek anlamına gelecektir. Özellikle üçüncü dünya ülkelerinde insanların yaşamla cinselliği özdeşleştirdikleri görülmektedir. Cinselliğin, eğitim aracılığıyla bilinçli bir yapı kazanması insanın özgürleşmesini sağlayan temel faktörlerden biridir. Din, cinselliği hiçbir zaman engelleyemeyeceğine göre, tek çıkar yol cinselliği günahtan arındıracak eğitimdir. Cinsel ve düşünsel olarak özgürleşen insan kendini ve Tanrı'yı daha çok sever. Kişiyi kendi kendisinden nefret ettiren bir inanç nasıl bir inançtır? Cinsellikle dini inançlar bağdaşmadığı sürece insan bunalım içinde olacaktır. Cinsellik genetik bir içgüdü olduğuna göre bundan zararlı çıkacak olan dindir. Aksi halde toplum stres içinde yaşamaya mahkûmdur. Sinemanın ise bu konuda yararlı bir eğitim aracı olabileceği düşünülebilirdi...

Ne yazık ki, işler olumlu bir şekilde gelişmemiştir. Burada Türk sinemasının günahları devreye girmiştir. Çünkü sinemacıları iyice kullanmasını bilmedikleri bir kamyoneti neredey-

se iterek götüren ya da eşekle çektiren bir şoföre benzetebilmek mümkün. Gerçek anlamda bir sinematografik anlatımın ne kadar güç bir şey olduğunu gören ve ondan ticari çıkarlar dışında nasıl yararlanabileceklerini bilemeyen sinemacılar çağdaş bir sinema olayına uymak yerine, sinemayı kendilerine uydurmuşlardır.

Türk melodramları belli birkaç istisnanın dışında hemen tümüyle güzel kadın, yakışıklı erkek ilişkisi üstüne kurulmuştur. Seyircinin en azından bir öyküye tanık olabilmesi için bu öykü, senaryo düzeyinde en basite indirgenmiş bir entrikaya sahip olmalıdır. Bu ise "paranoyak" bir davranış biçimi olarak otuz yıldan bu yana sürüp gelen bir durumdur. Kuşkusuz cahil insandan çok meraklı olması beklenemez (kimi sabitfikirleşmiş konular dışında!). Bilmediği, tanımadığı bir dünyayı algılaması ve çözümlemeyi arzu etmesi ise hiç düşünülemez. Çünkü dış dünyaya ait veriler (daha doğrusu bu türden veriler) kendisini rahatsız edeceğinden, onları yadsımaya çalışır. Bu davranış biçimine ise genelinde "paranoyak" davranış biçimi adı verilmektedir. Ancak bu davranış biçimi son otuz yılda Türk toplumunun dış dünyayla ilişkilerini artırması ve eğitim olgusunda belirli aşamalar kaydetmesi sonucunda belli değişikliklere uğramıştır. Türk toplumundaki bu değişiklikleri yeterince yakından ve derinlemesine izleyemeyen Türk sinması, 1970'li yılların başından itibaren ne anlatacağını şaşıran ve televizyon olgusuyla karşılaşan sinema, "pornografi" ve "şiddet" akımını da yaşadıktan sonra yeni bir arayış içine girmiş ve bugün hâlâ bir çıkış yolu bulamamıştır. Kuşkusuz eğitim düzeyi düşük olan önemli bir kitlenin yanı sıra, ülkede belli bir eğitim görmüş küçük bir kitle ve geriye kalanlar ortak bir

uzamı paylaşmaktadırlar. Böyle bir kaos içinde yaşayan toplumda hangi kesimin fantasmalarının ön plana çıkabileceği bellidir. Çünkü bin yılların oluşturduğu "zihniyet"i yıkabilmek oldukça uzun zaman alacaktır. Türk toplumu en az birkaç yüz yıllık düşünce farklılıklarını aynı anda yaşayan "symbiotique" bir yapıya sahiptir. Öte yandan yine bu kültürel "heterojeneite" içinde insanlararası etkileşim oldukça yoğundur. İşte bu anlamda Türk sineması Türk toplumunu (yine kimi istisnalar dışında) tanıma zahmetine yıllar boyu katlanmamış ve onun beyninden çok hayvansal içgüdülerine seslenmeyi yeğlemiştir. Filmsel öyküde zihinsel bir zorlamayı ve çalışmayı gerektiren entrika ise en basite indirgenerek seyirci bu zihinsel faaliyetten uzak tutulmuştur. Bir başka açıdan, içgüdüleriyle davranan sinemacılar yanılmamışlardır. Çünkü insana özgü içgüdüleri bildiklerinden çalışmalarını bu konu üstünde yoğunlaştırmışlar, bıkıp usanmadan kullandıkları formül; cinsellik + gözyaşı + şarkılar işte o Türk "melodramıdır!"

Eğitim aracılığıyla zihinsel faaliyet evreninin giderek genişlediği Türk toplumundaki bu gelişmeye karşılık, filmsel öykü anlatımında bir türlü aynı gelişme çizgisine ulaşılamamıştır. Türk toplumunun (zihinsel bir gelişme içinde olduğu ve) dünyayı belli bir şekilde kategorilendirdiği bir sistemden bir diğerine geçmeye başladığını gösteren önemli göstergelerden biri ansiklopedidir. Çünkü ansiklopediler çeşitli bilgi dallarını, konularına ve belli bir sistematiğe göre ayıran ve sınıflandıran yapıtlardır. Türk toplumu artık kendisi için yeterli olmayan bir kategorilendirme sisteminden bir diğerine atlamak isterken bu işi tüm alanlarda başaramamaktadır. En azın-

dan toplumun tamamı bu dünya görüşünü değiştirme işleminde aynı zaman dilimi içinde çeşitli aşamalarda bulunmaktadırlar. Ayrıca din ve inanç olgusu bireyin sürekli olarak bilinçaltına ittiği olgular olduğundan, onların yerine neleri koyduğunu bilebilmek henüz mümkün değildir. Özümsenmiş olarak ne zaman dışavuracağı bilinmeyen bu yeni dünya görüşünde, diğer kitle iletişim araçlarının yanı sıra sinemanın da önemli bir yeri olacaktır.

Toplumsal yapıdaki değişiklikler ve kültürel çeşitlemeler sonucu Türk sinemasında yine ilk yeni sinema örnekleri 1970'li yılların başında verilmiş ve günümüze kadar gelinmiştir. Ulusal karakterli bir sinema, bir anlamda içinde yaşanılan toplumun bir yansımasıdır. Oysa son yıllarda Türk sinemasının bir çıkmaz sokağa dalarak toplumdan giderek uzaklaştığı görülmektedir. Oysa çıkış yolu hemen yanı başındadır. Çıkış yolu Türk toplumunu daha iyi, daha yakından ve daha bilimsel bir şekilde tanımadadır. Görsel anlamda olmasa bile Türk insanını diyalog düzeyinde yakalamasını bilen bir Ertem Eğilmez sineması, bir Kemal Sunal filmleri vardır. Çıkış yolu aynı sinemanın içindedir başka bir yerde değil. Sorun buradaysa çözümü Amerika'da bulmak mümkün değildir. Türk sinemasi Türk insanını anlatmak zorundadır. Bugüne kadar Türk sinemasının nasıl bir Türk insanı imajı yaratmış olduğunu anlayabilmek için falcı olmaya gerek yoktur. Sorun bu kötü imajın silinmesi ve yerine gerçekten Türk insanını anlatan filmlerden yansıyacak bir Türk insanı imajının yaratılmasıdır. Üstelik Türk sineması bu yeni Türk insanı imajını yalnız Türk seyircisine değil, bir Amerikan, bir Japon ya da bir Avrupalıya anlatabileceği çağdaş bir sinema diline sahip olmak zorunda-

dır. Bu ise her alanda olduğu gibi bilgi, deneyim ve olanak işidir. Ayrıca çağdaş bir sinema diline sahip olabilmek için Türk sineması zorunlu olarak dünya sinemasını izleyecektir. Oturduğu yerden ahkâm kesip çağdaş ve evrensel olabilen bir ülke sineması henüz mevcut değildir.

SÜREKLİLİK İÇİNDE BASAMAK ATLAMAK

Görüldüğü gibi işitsel görsel bir anlatım biçimi olan sinemada zaman, mekân ve kişilik kavramları içinde yaşanılan gerçek dünyayla uzaktan ya da yakından ilişkili olmak zorundadırlar. Aksi halde anlaşılamama tehlikesiyle karşı karşıya kalacaklardır. Bir toplumda zaman nasıl algılanıyorsa filmde de az çok o şekilde yansıyacaktır. Aynı toplumda mekân kavramı nasıl bir yere sahipse, filmde de aşağı yukarı öyle olacaktır. Toplumsal yapıda kişiliklerin yeri ve önemi neyse, sinemada da benzer bir görünüme sahip olacaklardır.

Öyküleri kişiler anlatır. Herkes öykü anlatabilir. Ancak kimi insanlar çok iyi öykü anlatırlar. Sinemadaki anlatım olayının içine ise pek çok kişi girmektedir. Bunlar arasındaki ortak noktaları bularak, başlangıçta çizgisi çizilmiş bir filme en uygun verileri üretmek ve sonuçta bunları bir araya getirerek altına anlatıcı olarak imza atmak kolay iş değildir. Her anlatıcı anlatmaya başlamadan önce neyi nasıl anlatacağını (zamanın, mekânın ve kişiliklerin kullanımı anlamında) bilmek zorundadır. Ancak anlatım düzeyi yüksek bir anlatıcı ânında "doğaçlamalarla" öyküye bir renk katabilir. Aksi halde anlattıkları ilginçliklerini yitirebilir. Seyirciye iyi ve güzel bir şeyler anlatabilmek için insanları ve konuyu iyi bilmek ve ona kendi

yorumunu katarak aktarmak gerekmektedir. Sınıf atlamak isteyen bir Türk sineması daha çok çaba harcamak ve ruhunun daha derin katmanlarına inmek zorundadır.

Türk sineması artık nitelikli filmin zaman alan ve pahalıya mal olan bir ürün olduğunu öğrenmiş bulunmaktadır; en azından sinemayla ilgilenenlerin bir bölümü bunun bilincindedir. Bu noktadan sonra geriye dönüş intihar demektir. Sorun varolma ya da yok olma sorunudur. Bu bakış açısından Türk sineması ya televizyon ve video adlı cansimitlerine yamanacak ya da başının çaresine bakacaktır. Bakmak zorundadır.

TÜRK SİNEMASINDA ANLATIM SORUNLARI: SONUÇ

Üçüncü Bölüm'ün bu kısmında "Türk Sinemasında Anlatım Sorunları" konusunda bir ilk sonuca varılmaya çalışılacaktır. Önce, böyle bir girişimin "genelleyici" ve dolayısıyla indirgeyici bir özelliğe sahip olup olmadığı sorusunun yanıtını vermek gerekir. Hiç kuşkusuz yalnız sinema konusunda değil her alanda "genelleme" yapmanın tehlikeli ve indirgeyici bir girişim olduğu ileri sürülebilir. Ancak Türk sineması gibi kendini çok dar denebilecek bir alana (melodram ve güldürü) hapsetmiş bir sinemada genellemelere gitmenin belli ölçülerde geçerli olacağını söyleyebilmek mümkündür.

Bu çalışmanın amaç ve özelliğini bir kez daha anımsatmada yarar var. Türk sinemasında anlatım sorunlarını belli bir çözümleme yöntemiyle ortaya koymak ve bu konudaki tartışmayı bir adım daha ileri götürmeye çalışmak. Çünkü şimdiye kadar bu alanda gerçekleştirilmiş ne bir bilimsel çalışma ne de sistematik bir şekilde sorulmuş sorular bulabilmek mümkün-

dür. Sanki genelinde Türk sinemasında böyle bir sorun yoktur.

Oysa gerek ekonomik, gerek toplumsal, gerekse kültürel bir olgu olarak Türk sineması son otuz otuz beş yılın ürünüdür. Daha önceki dönemleri kapsayan ürünlerden genel ve süreklilik taşıyan bir anlamda sosyolojik, ekonomik ve kültürel bir olgu olarak söz edebilmek oldukça güçtür. Burada söz konusu olan şey, o dönemleri yadsımak değildir. Çünkü 1950'lerin ortasına kadar Türk sinemasında üretim tüketim ilişkileri açısından bir süreklilik yoktur. Bu süreklilik ilk kez 1950'li yılların sonuna doğru sağlanmaya başlanmıştır. Bu durumun sosyoekonomik ve politik yaşamda görülen değişikliklerle bir paralellik göstermesi ise oldukça ilginçtir.

Bilge Olgaç'ın deyimiyle 1980'li yıllarda Türk sineması "kabuk değiştirmeye" başlamıştır. Bir avuç yönetmen, prodüktör ve film dağıtımcısı son otuz beş yıldır Türk sinemasını yönlendiren insanlar olmuşlardır. Aynı dönemde Yılmaz Güney dışında ve ondan önce Türk sinemasında "değişik" sinema atılımları hep "boğulmuş" ve seyirci tarafından da yeterli desteği göremediğinden, kısırdöngü bir türlü kırılamamıştır. 1970 yılında *Umut*'la çatlayan bu kısırdöngü adım adım ve inatla sürdürülecek olan bir mücadeleyle yakın bir gelecekte herhalde ortadan kalkacaktır. 1990'lı yılların yepyeni bir Türk sinemasına gebe olduğundan hiç kimse kuşku duymamalıdır.

Evet, "melodram ve komedi" bu sinemanın vazgeçilmez türleriyken (ve halen öyleyken) neler olmuştur ve olmaktadır? 1950'li yıllara kadar süren cumhuriyet rejimi sırasında, otuz yıl gibi kısa bir süre içinde, belli bir işveren, işçi, esnaf,

köylü ve bunların yanı sıra uzmanlaşmış bir bürokrat ve politikacı kadrosuna sahip olunmuştur. Cumhuriyetin başlangıcından 1950'li yıllara kadar giden döneme ait rakamlar gözden geçirildiğindeyse 1950 ve özellikle de 1960'lı yıllar sonrasına oranla çok sağlıklı ve dengeli bir nüfus artışıyla aynı dengeye sahip bir gelir dağılımı görülmektedir. Bu dönemin en önemli kitle iletişim araçlarıysa radyo ve basındır. Sinemaysa ne yazık ki bu dönemde ikinci sınıf vatandaş muamelesi görerek arka planda kalmıştır. Oysa 1950 sonrasında radyo ve basın daha sıkı bir denetim altına alınırken, kendisine oyunun kuralları empoze edilmiş olan sinema çılgınca bir üretim temposu içine girecektir. 1970'lere kadar "fiziksel içgüdüleri" frenlenmiş ve fiziksel içgüdüleri "frenleyici" ancak fiziksel "boşalmayı" engellemeyen filmlere ağırlık verilmiştir. Bu dönem kendi kendinin farkında olmayan bir bilinçaltı dünyasının (yine belki kimi istisnalar dışında) ekranda "canlandırıldığı" dönemdir. Her şey (Eros) yaşam arzusuyla (ölüm) yok olma/yok etme içgüdülerine bağlıdır. İkisinin ortasını bulabilmek oldukça güçtür. Her nedense Türk toplumu tarih boyunca aşırı uçlar arasında gidip gelmiştir. Mutlak despotun egemenliğine boyun eğmişken onu yok edebilmekte, yine despotluk yerine bir başka uç olan "demokrasi"ye aristokrasi ya da oligarşi gibi ara rejimleri yaşamadan geçme denemesinde bulunabilmektedir.

1950'li yıllarda toplumu yönlendirme (baştaki iktidar tarafından) yeterince güçlü olmadığı düşünülen ve kendisiyle uğraşılmaktan bıkılan "basın"ın karşısına 1970'li yıllarda televizyonla çıkılmış ve bu durum o sıralarda oluşmaya başlayan sosyoekonomik "kaos"un yanında belki de daha önemli boyut-

larda bir kültürel "kaos"un yaşanmaya başlamasına neden olmuştur.

1960'larda başlayan ve Türk insanında kültürel bir şok etkisi yaratan Almanya (ve Avrupa) yaşam biçimi ve toplumsal ahlâk/yargı değerleri, 1970'lerde görülen ilk kesin dönüşler, giderek gençleşen bir toplum ve çeşitli gereksinimleri giderek doyurulamayan boyutlara ulaşan bir gençlik. Kurtuluşu önce politik alanda arayan gençlik bu alandan uzaklaştırılınca bu kez de "cinsel" ve psikolojik sorunlarına çözüm arar bir duruma düşmüştür. Aynı dönemde sinema bu istekleri yanıtlayabilmek için "şiddet"i işlemiş, pornografiye yönelmiş ancak içine battığı çukurdan bir türlü kurtulamamıştır. 1970'lerden günümüzeyse toplumsal isteklere daha bir yanıt veremez duruma düşmüştür.

1960'ların sonuna kadar Türk sinemasının yükseliş grafiğinin nedenleri arasında; elektrifikasyon, yol yapımı, Amerikan sinema filmlerinin sinemaya gitme olgusunu koşullandırıcı etkileri ve bunların yanı sıra belli ölçülerde oturmuş yargı ve ahlâk değerlerine sahip, tabuları, dokunulmayan kişilikleri, kısıtlı cinselliği ve politik tavrıyla bir toplum vardır. O toplumun bir yansıması olan sinemanın durumu ise kendi ölçütlerine göre iyidir.

1970'li yıllarda giderek artan ve gençleşen nüfus geleneksel düşünce ve davranış biçimlerinin ve geleneksel ahlâkın yıkılmasında "motor" görevi üstlenecektir. Pek çok toplumsal tabu; kadınların iş hayatına girmeleri, okuyan kadın sayısının giderek artması ve dışa açılması ve erkeğin ekonomik koşulların zorlaması nedeniyle kadın konusunda giderek daha az tutucu bir bakış açısına sahip olmaya başlaması, bu dönemde yı-

kılmaya başlanacaktır. Eğitim faktörü köy, kent, gecekondu kültürleri arasında alışveriş ve kültürel bir dönüşüme uğrama, bu korkunç dinamik yapının doğal sonuçlarıdır.

Yalnız Türk sineması değil, Türk toplumu da kabuk değiştirmiştir. Değiştirmeyi sürdürmektedir. Zihinsel düzeyde bir dönüşüm sürecini yaşamaktadır. Eski ve yeni değerler arasındaki çatışma giderek yoğunlaşmaktadır. "Din"e tutunma ve onu bir araç olarak kullanma bir "yozlaşma" belirtisidir. Çünkü Michel de Certeau'ya inanmak gerekirse, bir toplumda en çok görülen ya da üstünde durulan şey, gerçekte o toplumda en çok eksikliği duyulan şeydir. Din, günümüzün en güncel konusudur. Öyleyse inanç, eksikliği en çok duyulan toplumsal konulardan biridir. Oysa unutulmaması gereken şey, insan organizmasının ve düşüncelerinin sürekli bir değişim içinde olduğudur.

"Din" ve "inanç" olgusu insana ne kadar "enjekte" edilmeye çalışılırsa çalışılsın kalıcı olamayacağı kesindir. Örneğin 1960'ların sonuyla 1980 yılı arasında yoğun bir Marksist düşünce egemenliği altına giren Türk gençliğinde, bugün o düşüncenin kaçta kaçı kalmıştır? Zaman, pek çok inanç ve düşüncenin dönüşüme uğramasına neden olmaktadır. İnanç krizi yoğunlaştıkça da reformcu bir yapıya sahip olmasını bilmeyen dinden de o ölçüde uzaklaşılacaktır. İnanç kriziyse toplumsal gelişmeyi geçici olarak engelleyen başka bunalımlara doğru itecektir kitleleri. Ancak sorunların çözümünü yine aynı ortamın insanları bulacaktır. Sorunun yanıtı nedir? Bunu şimdiden söyleyebilmek çok güçtür. Yanıt, zaman içinde ortaya çıkacaktır.

Sinemaya gelince, 1980'lere kadar rastlantısal başarılar elde eden Türk sineması ilk kez bu yıllarda sinemayı gerçekten ciddiye alan sanatçılara sahip olmaya başlamıştır. Zaten sinemayı gerçekten sosyo ekonomiko ve kültürel bir kurum olarak gören ülkelerde birkaç yıl arayla dev yönetmenler, oyuncular, müzisyenler, senaristler ve teknisyenler yetiştiği görülmektedir. Einsenstein'dan Tarkovski'ye; Lang, Murnau ve Sternberg'den Fassbinder, Wenders ve Herzog'a; Zampa, De Sica ve Rossellini'den Bertolucci, Rossi ve diğerlerine; Renoir, Herbier, R. Clair'den Truffaut, Tavernier, Resnais'ye; Griffith, T. Ince, Ford ve Capra'dan Coppola, Altman, Spielberg'e; Bunuel'den Saura'ya; Kurosawa'dan Oshima'ya daha yüzlercesini sayabilmek mümkündür. Öyleyse Türk sineması da artık sinemayı ciddiye almak ve yolunu çizmek zorundadır. Günümüzde Türk sineması tarafından üretilen her saygın yapıt, üstünde derinlemesine tartışılması gereken bir konudur. Çünkü böylesine önemsenmeyen bir sinema sinema olamaz.

Türk sinemasında "anlatım" açısından artık iyice kabuk bağlamış ve iyice "genelleşmiş" sorunlar yukarıda; anlatan, anlatılan, izleyen ve zaman, mekân, kişi ilişkileri düzeyinde ele alınarak incelenmişti. Burada bu bölümlerde görülen eksiklikler, aşağıda yeni başlıklar altında toplanmıştır.

TÜRK SİNEMASINDA STEREOTİPLEŞMİŞ* KONULAR

Ister melodram, ister komedi (güldürü) olsun Türk sinemasında bir "aşk" ilişkisinin (cinsel arzuların demek daha doğru

* Stereotip: Tek örnek

olur) ikinci plana itildiği (istisnalar dışında) bir film hemen yok gibidir. Genelinde bir aşk ilişkisi konuya yedirileceğine, çoğu kez bir konu bir aşk ilişkisi etrafında harcanmakta ve ilginç bir yapıya sahip olabilecek filmler bu nedenle bir anda kendi gerçekliklerinden ya da "gerçeğe benzerliklerinden" uzaklaşmaktadırlar. *Utanç, Gırgıriye'de Seçim Var, Deli Kan, Gizli Duygular, Nefret, Tutku*, birçok O. Gencebay, F. Tayfur filmleri ve daha yüzlercesini sayabilmek mümkündür.

Bu olgunun temelinde seyirciyi çok iyi tanıdığını düşünen prodüktörlerin filmlere el koyarak, filmin konusunu oluşturabilecek ana temanın aşk ilişkisi çerçevesinde eritilmesini sağlayarak, hem öyküde mantıksal tutarsızlıklara, hem de geri planda kalan temanın bir anlamda "komikleşmesine" neden olmaları yatmaktadır. Başlangıçta belli ölçülerde haklı oldukları "söylenebilecek" bu kişilerin Türk sinemasında atılan her yeni adımda geriledikleri ve nihayet 1980'lerde "kabuk değiştirme"yi kabul etmeye başladıkları görülmektedir. Çünkü artık eski düşüncelerinde direnmenin yok olmak anlamına geldiğini öğrenmişlerdir.

Sonuç olarak son otuz yılda en azından belli bir Türk seyircisinin gına getirdiği konulara artık son verilmeye başlanmıştır. Çünkü Türk sineması binlerce "mucize öykülü" film ya da bir başka deyişle sıradan "masal" üretmiştir. Artık sayısı giderek azalan bu tür film seyircisine son yıllarda ortaya çıkan çok düşük maliyetli video filmlerle seslenme arzusu bu tür sinemanın sonunu haber veren bir müjdecidir. Sonu denilmese bile egemenliği sona ermiş bir sinema denebilir. Çünkü bu tür filmlerin üretimi hiç kuşkusuz daha bir süre devam edecektir. Ancak bağlam ve koşullar değişmiştir. Geriye dönüş kesinlik-

le söz konusu değildir. Bu kadar uzun süren tutucu bir dönemden sonra yeni bir şeylerin olmaması umut kırıcı ve moral bozucu olacaktı. Gerçekte bu son otuz yılda (sabitfikirli aynı konulara) "sevgiye" (ya da daha çok cinselliğe) susamış bir toplumun duyguları sömürülmüştür. Mucizeler üstüne kurulmuş olan Türk filmleri insanları, günlük yaşamlarında gerçekleştiremeyecekleri aşk ilişkilerine tanık etmişler ve boşalmalarına yardımcı olmuşlardır. Ancak 1980'li yıllarda bu mucizeler yeterli olmamaya başlamıştır. Öte yandan "komedi" filmlerinin en önemli konuları cinsellik teması etrafında dönüp dolaşmakta ve "melodram"larda melankolik, psikotik olarak adlandırılabilecek "bastırılmış" duyguların terbiye ve ahlâk sınırları içerisinde boşaltılmasına karşılık komedi filmlerinde bu boşalma nevrotik, histerik denebilecek bir biçime dönüşmektedir (son örneklerden: *Orta Direk Şaban, Namuslu* gibi). Sonuç olarak psikotik olanla nevrotik olan "bir"leşmiş ve *Kayıp Kızlar, Beyaz Ölüm, Şabaniye* vb. filmlerde homoseksüalite, travestizm, fahişelik, uyuşturucu gibi psiko-nevrotik olanlarda buluşulmuştur. Pusulayı şaşıran hangi ölçüde seyircidir, hangi ölçüde sinemadır bunu zaman gösterecektir.

Melanie Klein'a göre:

Toplumsal zorunluklar ne kadar amansızsa, yalnızlık duygusu da o kadar yoğun olacaktır. Kişilere karşı toplumsal kesin tavır alışlar depresif ve paranoit sıkıntıları artırmaktan başka bir şey yapmamaktadır.[2]

Aynı anda gülme ve ağlama arzusu ise manik depresif bir ruhsal yapının göstergesidir. Gülerken ağlamak, ağlarken gül-

[2] Mélanie Klein, *Envie et Gratitude*, Col. Tel, Gallimard, Paris, 1981, s. 137.

mek gibi. Ulaşılamayan âşık, ölen sevgili, ayrılık, vb. (ya da başarılamayan cinsel birleşme) ağlayarak boşalma (melodramlar). Yok edilen kötüler ve ortadan kalkan engeller (sonuçta gereksizleşen bir cinsel birleşme) ya da kahkahayla boşalma. Türk sinemasında bilinçaltının kurgulanışı ne yazık ki çoğu kez böyle bir şematik yapı göstermektedir. Bu durum belli bir düşünce yapısına sahip bir kısım Türk insanının XX. yüzyılda dünyaya, doğaya ve insana bakışındaki yüzeyselliği göstermektedir. Bu yüzeysel dünya görüşüne sahip kesimin sineması da yüzeysel bir sinema olacaktır.

Diyalektik bir mantıksal ilişki içinde olduğu düşünülen tarihle toplum (toplumu belirleyen tarih ya da tarihi belirleyen toplum) artık günümüzde sanıldığı kadar kolay bir diyalektik mantıksal ilişki içinde değildir. Çünkü günümüz toplumu kendi yaşam biçimini bütünüyle belirlemekten bir anlamda "aciz"dir. Bilinçli, bilinçsiz, yarı bilinçli denebilecek bireylerin yaşama ve sosyopolitik ve ekonomik bağlama karşı aldıkları tavır farklıdır. Tek, çift ve çok standartlı bir düşünüş ve "yaşayış" biçimine aynı anda sahip olan Türk toplumunun el yordamıyla da olsa bir arayış içinde olduğu kuşkusuzdur. Ancak neyi aradığı sorusu da şimdilik bir o kadar belirsizdir. Otuz yıllık bir süre içinde gerçek anlamda ve sağlıklı denebilecek bir "sevgi" ve "kahkaha" üreten bir sinema bugün hiç kuşkusuz 1970'li yıllarda dünyanın en "iyi" sineması olan ve bugün de çok iyi ürünler vermeye sürdüren bir İtalyan sinemasının çok yakınlarında bir yerlerde olması gerekirdi.

Eğer başkalarının başarı ve niteliklerine saygı duymazsak –ki böyle bir durum bu insanlara karşı hiçbir zaman bir rakip ola-

mayacağımız duygusunun bizim için dayanılmaz bir duygu olduğunu gösterir– kendimizi kimi mutluluk ve zenginleştirme olanaklarından mahrum bırakacağız demektir.[3]

Bu kez de Bruno Bettelheim'in deyişiyle:

Geleceğe güvenmemek, gerçekte kendine güvenmemektir.[4]

Son yirmi yıldır dünyaya büyük bir hızla açılan, XVII. yüzyıldan bu yana Batı düşünce sisteminin giderek daha bir etkisi altında kalan ve bir dizi ahlâki ve ruhsal "double bind"lar (popüler Türkçe'deki karşılığıyla "aşağı tükürsen sakal, yukarı tükürsen bıyık") arasına sıkışmış olan (örneğin, bir apartman dairesine yerleşip apartman kültürüne sahip olamayan, arabaya binip kullanmasını bilmeyen, Avrupalı gibi giyinip Doğulu gibi düşünen (erkeği de kadını da), Dallas'ı izleyip yerlisinin yapımına karşı olan, başkalarının karılarını çıplak, kendi karısını giyinik görmek isteyen, vs. vs. vs.) Türk toplumunda sorundan bol bir şey yokken Türk sinemasının öykü sıkıntısı (daha doğrusu "nitelikli" öykü sıkıntısı) çekmesi çok komiktir. Bu da Türk sinemasının henüz yeterli bir olgunluğa ulaşamadığını göstermektedir. Yönetmenler "tek"tir, ancak filmler kolektif bir çalışmanın ürünüdür. Kolektif çalışma giderek ön plana çıkması zorunlu olan bir koşuldur. Doğal olarak aşama yapması ve gelişmesi istenen bir sinema için!

Bir kez daha Türk sineması en az Türk toplumu kadar neyi aradığının bilincinde değildir. Başarı, ün, para, vs.'yi aradığı kuşkusuzdur. Bunlar yüzeydeki amaçlardır. Derinlikte yatanlar ise dünyaya seslenmek, dünyayı kendine inandırmak,

---

[3] Melanie Klein, agy, s. 113.

[4] Buruno Bettelheim, *Psychanalyse des Contes de Fées*, Livres de Poches-Pluriel, Paris, 1976, s. 227.

dünyaca başarı kazanarak evrensel olmaktır. Bir başkasının söylediği gibi, yaşayan insanın tek bir amacı vardır, o da herkes tarafından sevilmektir. İnsanın her zaman için sevgiye ihtiyacı vardır ve olacaktır. Bu iş nasıl başarılacaktır? Çünkü bu işi genelde kendi insanına ya da insana inanmayan, politik bilincini (devekuşu gibi) kamufle etmeye çalışan ya da kendini "evrensel sanatçı olmuş" kabul ederek, dünyanın merkezi olduklarını sananlar mı yapacaktır? Yeterince evrensel bir sinema seyircisine sahip olmadığı sanılan bu ülkenin seyircisi dünyaya sinemacılarının en evrensel olanını hediye etmiştir.

Mucize öyküler ya da masallar ya da stereotipleşmiş öyküler üretme dönemi bir daha geri gelmemek üzere kapanmıştır. Anonim üretim devri sona ermiştir. Artık kişilik özelliklerini, dünya görüşünü ve duygularını birlikte çalıştığı insanlara aktarabilecek ve olaya imzasını basacak yönetmenlere ve sanatçılara gereksinim vardır. Senaryosuyla, görüntü yönetimiyle, dekor ve çevre düzenlemesiyle, oyun gücüyle imzasını atacak güçlü kişiliklerin buluştukları bir yerdir film. Bireyselleşmeyi başarmış, herkesin birbirine karşı saygılı olduğu bir ortamda varolabilir film adlı yapıt. Sinemanın da eğitilmeye ihtiyacı vardır. Doğal olarak bu eğitim yalnızca okula bağlı bir eğitim olamaz. Sinema dünyası içindeki kişilerin, içinde yaşadıkları topluma oranla zaten belli bir kültür düzeyine sahip olmaları gerekir. Toplumun geçmişini, bugününü, sahip olduğu kültürel ve sosyal yapıyı derinlemesine tanımayan insanların yapacağı sinemanın ne denli yüzeysel bir sinema olacağı ortadadır. Seyircisini aşağılayan bir sinemanın aşağılanması kaçınılmazdır.

Yaratma ise komplekslerinden az çok kurtulmuş insanın

(bilinç ve bilgisinin yanı sıra) yaşama, dünyaya ve insanlara sevgiyle yaklaşmasıyla mümkündür. Ancak bu duygu ve düşüncelerin tam tersi olanlarla da üretebilmek mümkündür. Kin, nefret ve komplekslerle dolu bir sinemanın örnekleriyle Türk sinemasında çok sık karşılaşmak mümkündür. Yine Melanie Klein'a göre:

Yaratma, ister çocuğun ilkel yapıntılarında olsun, isterse olgun insanda, cömertlik duygusu üstüne oturmaktadır... Öte yandan neşe ile anlamak ve anlaşılmak duygusu arasında çok yakın bir ilişki vardır.[5]

STEREOTİPLEŞMİŞ OYUNCULUK

Sinema oyuncusu insancıl düşünce, duygu ve davranışlara karşı bütünüyle geçirgen, duyarlı ve yansıtıcı bir yapıta sahip olması gereken kişidir. Hangi durumda, hangi ruhsal sorunlarla karşılaşılabileceğini saptadıktan sonra bağlama en uygun davranış ve düşünceleri yeteneklerini kullanarak seyirciye aktarmaya çalışan kişidir. Oyuncu, bir öyküdeki kişiliğin yaşayan-göndereni olabilmek için tüm içsel sorunlarından arınmış, ruhsal açıdan saydam bir hale gelmiş olmalıdır. Çünkü böyle bir oyunculuk kapasitesine sahip olanlar dünya sinemasının en önemli oyuncuları arasına girebilmişlerdir. Çünkü bu oyunculuk anlayışında bireysel "ego"nun kişiliğin canlandırılışı anında ortadan kaybolması, oyuncunun kendi kişiliğini neredeyse yok ederek dramdaki kişiliğin kalıbına girmesi gerekmektedir. Bir başka kişiyi canlandırdığı anda oyuncu artık

[5] Mélanie Klein, *Envie et Gratitude*, Col. Tel, Gallimard, Paris, 1981, s. 133.

neredeyse kendisi değildir. O dramın bir kişisidir. Ancak bu kişiliği aynı zamanda sürekli olarak denetlemek ve kendi kişiliğinin ona zarar vermemesini sağlamak zorundadır. Bu nedenle dünya sinemasının büyük oyuncularından bir kısmının zaman zaman ruhsal bunalım geçirdikleri ve tesiri altında kaldıkları kişiliklerden kurtulabilmek için alkol, uyuşturucu gibi maddelere başvurdukları görülmektedir. Oyunculuk bir anlamda sinemanın belkemiğidir. Oyunculuk çeşitlerine gelince bunların neredeyse varolan film sayısı kadar çok ve çeşitli olduğunu söylemek pek fazla abartmak sayılmasa gerek. Çok yoğun bir dikkat, beceri, zekâ ve içgüdülerin güçlü olmasını gerektiren oyunculuğun dünyanın en güç mesleklerinden biri olduğunu kabul etmek gerekir. Oyuncu, canlandırdığı kisilikler nedeniyle psikolojik ve psikanalitik kavramlarla günümüzde sürekli olarak iç içe yaşamaktadır. Oyunculukta başarılı olabilmesi için önce kendi iç dünyasını canlandırdığı kişiliğinkine taşımayı bilmesi gerekmektedir. Bu ise başarılması çok güç olan bir iştir. Hele Türk sinemasında neredeyse imkânsızdır. Çünkü pek çok oyuncu, senarist ve yönetmen insan psikolojisinden ve psikanalizden habersizdir. Sanki onlar toplumsal yapıda "çift kişilik" denebilecek olgunun farkında değillerdir.

Toplumda yaşayan her insan, yaşamını az çok oynar. Birçok insan ise olmak istedikleri kişilikleri oynar. Ancak o kişiliklere sahip olmadıklarını da bilirler. İnsanların görünen davranış ve düşünceleri çoğu kez küçük bir buzulun görünen parçası gibidir. İşte bu yüzden Türk sinemasında bu "çift kişilikli" (görünen kişilik ve görünmeyen kişilik) kahramanların oyuncular tarafından yalnızca görünen yanlarının yansıtıldığı

ve kişiliğin görünmeyen yönlerini oluşturan ruhsal boyutlara inilemediği görülmektedir. Yüzeysel olanın bu aktarımının nedeni ise bizce tembellik ve bilgisizliktir. Aksi halde insan psikolojisinin derinliklerine inebilen bir senarist ya da dramatik yazar, buna kendi iç dünyasını katan yönetmen ve kişiliklere ruh veren oyuncuyla filmin soluk alıp veren bir canlıya dönüşmesi işten değildir. Sonuç olarak Türk filmi, Türk insanının derinlemesine psikolojik yapısı ve iç dünyasıyla iletişim kurmayı başaramamış bir filmdir.

Öte yandan Batılı insanın düşünce, davranış ve ekonomik açıdan sahip olduğu özgürlük bir bakıma ruhsal dengesini bulmuş bu insanların perdede canlandırılmalarını kolaylaştırmaktadır. Zaten son on beş yıldır Batı sinemasının giderek insan ruhuna daha bir önem veren konulara doğru yönelmesi (*La Luna, Possessione, Passione d'Amore, La Femme d'a Côté, A Kiss of the Spider Woman, Sophie's Choice, La Lune dans le Caniveau,* vb.) oyunculuk alanında çok önemli aşamalar yapabilmiş olmasından kaynaklanmaktadır.

Türk sinemasındaysa öykülerin, kişiliklerin görünen yönlerini mekanik bir bakış açısından sundukları görülmektedir. Bu sinemadan daha fazlasını beklemek şimdilik biraz saflık olacaktır. Kimi istisnalar oluşturan oyuncuların bile bu hengâmede kaynayıp gittikleri görülmektedir.

Son otuz yıl için bir "genelleme" yapmak gerekirse, Türk sinemasının oyuncuları çoğu kez beyaz perdeyi süsleyen dekoratif unsurlar olabilmenin ötesine nadiren geçebilmiş ve bir kişiliği canlandırabilmişlerdir. Ara kavramlardan yoksun, mekanik yapılı bir öyküde kişiliklerin yapısı da doğal olarak bellidir. İyi adam, kötü adam, masum kız, fahişe, yiğit delikanlı,

alçak adam, saf köylü, acımasız kentli vb. karşıt niteliklere sahip karikatüral kişiliklerle yıllar boyunca karşılaşılmış ve karşılaşılmaktadır. Türk filmlerinde, örneğin, bir zamanlar Neriman Köksal'ı masum kız olarak düşünmek ne kadar güçse, Belgin Doruk'u da bir fahişe olarak düşünebilmek o kadar güçtü. Bu da sonuçta Türk sinemasında önemli olanın oyuncuların oyun güçleri değil, fiziksel görünümleri olduğu olgusunu ortaya koymaktadır. Örneğin toplumsal değer yargılarının değiştiğini algılayan bir Türkan Şoray, bir Hülya Koçyiğit'in sonunda yıllar boyunca yarattıkları "imaj"larını bir anda yıktıkları görülmektedir.

Günümüzdeyse Türk sinemasının kadınları ne masum, ne fahişedir. Bir orta yol bulunmuştur, ancak bu yol, çizginin olumlu değil olumsuz yanındadır. Ahu Tuğba, Güngör Bayrak, Banu Alkan, Serpil Çakmaklı, Hülya Avşar vs. bu dönemin tipik kadın kişilikleridir. Kendi yaşamlarından kendilerini değil başkalarını sorumlu tutan, zorla fahişe olmuş masum kızlar kavramı Türk sinemasının özelliklerinden biri olup çıkmıştır. Ne denebilir ki? Mekanik bir dünyada, mekanik insanların mekanik oyuncular tarafından mekanik bir şekilde yansıtılması".

Oyuncu ve dramatik kurgu ilişkileri sistematik bir şekilde ele alındığında altı çizilmiş bir noktayı yeniden gözden geçirmekte yarar var. Çünkü dramatik kurgulama öykünün dramatik yapısına değil oyuncuların fotojeni ve cinselliklerine bağlı olarak ön plana çıkarak çoğu kez filmlerin mantıksal akışlarında bir dizi çarpıklıklara neden olmaktadır. Öte yandan öyküllü sinema hiçbir zaman "gerçeği" yansıtmamışır. Onun verdiği belli ölçüde "gerçeğe benzer" olandır. Oysa Türk sinemasının üstüne oturtulduğu mucize öyküler bu "gerçeğe ben-

zerliğin" yıkılmasının ve öykülerin bir masal havasına bürünmelerinin belki de en önemli nedenidir. Yüzlerce hatta binlerce mucize öykü sonucunda Türk sineması doğal olarak başlangıçta belli ölçülerde "başarabildiği" inandırıcılığını yitirmiş ve çökmüştür. Aşk ve mucizenin çöküşünden sonra seyircide sabit fikir halinde bulunduğu ve o dönemde daha da yoğunlaştığı düşünülen "pornografik" arzular ve "şiddet"in yüceltilmesine geçilmiş ve bir süre sonra onlar da çök(türül)müştür. İşte bu noktadan sonra Türk sinema tarihinde ilk kez "normal" sayılabilecek, abartılmamış davranış ve düşüncelerle bezenmiş bir cinsellik kavramına yaklaşılmıştır. Bugüne kadar seslendiği topluma önem vermeyen bir sinemaya seyirci hak ettiği yanıtı vermiştir. Türk sinemasını yok olmaya mahkûm eden suçlu bir anlamda seyircidir. Oysa dünyanın pek çok ülkesinde sinema seyircisini çalan televizyon ve video "7. sanat"ı değil yıkmak sarsamamıştır bile. Tam tersine televizyon ve video sinemanın kendilerini beslediği "yan kuruluşlardır". Öte yandan video, Türk sinemasına sırtını dönmüş bir kitleyi yeniden ona döndürebilecek tek araçtır. Bu durumda Türk sineması için iki seçenekli bir çıkış noktası söz konusudur:

Birincisi: Tutucu yapıları, eğitimsizlikleri ya da çıkarları gereği geleneksel sayılabilecek bir tür sinemayı güdümleyip, destekleyecek bir üretici ve seyirci!

İkincisi: Büyük bir çoğunluğun eninde sonunda katılacağı bir Türk sineması seçeneği ya da yeni girişimlerde bulunan, yeni anlatım biçimleri ve olanakları araştırıp, seyircisine karşı dürüst ve saygılı bir sinemayı yine bu az çok bilinçli seyirciyle birlikte oluşturmaya çalışacak üreticiler ve sanatçılar.

Özellikle Türk toplumu gibi genç ve dinamik bir toplum-

da birinci seçeneğin ön plana geçebilmesi oldukça güç görünmektedir. Türk sineması girdiği bunalımların en yoğun olanını yaşamaktadır. Ancak bunalım ne kadar derin ve yoğunsa yeniden doğuş da o denli güçlü ve sağlam temeller üstüne oturacak demektir. Sinema, doğduğu ülkelerde 1932 yılından bu yana bunalımlardan kurtulamamıştır. Her nedense her geçirdiği bunalımdan sonra daha bir güçlenmiş ve daha nitelikli yapıtlar üretmiştir.

Yaklaşık yetmiş yıllık bir geçmiş ve otuz otuz beş yıllık bir üretim mekanizmasına sahip olmasına karşın Türkiye'de sinema oyunculuğu üstüne bir okul açmak bir yana, meslekten olanların kendi aralarında düzenledikleri ve kendilerinden sonra geleceklere deneyimlerini sistematik bir şekilde aktarmaya çalıştıkları kaç toplantı ve seminer yapılmış, kaç kitap basılmıştır? Gerçekleri kabul etmek güçtür. Türk sinemasında oyunculuk sahip olunan fiziğin ötesine nadiren geçebildiğinden, oyunculuk kavramı da bu fizik ve kaş göz, el kol hareketlerinin içine sıkışıp kalmış ve bugüne dek olağanüstü bir aşama gösterememiştir. Türk insanına gerçekten yaklaşmayı bilen oyuncuları ve sinemayı ne kendi seyircisi ne de dünya seyircisinin yadsımayacağı görülecektir. Görülmektedir.

STEREOTİPLEŞMİŞ SESLER

Türk filmlerinde temel kurallardan biri de, herhalde, "Starlar eskir sesler eskimez"dir. Çünkü son otuz yıldır Türk sinemasına hâkim olan seslerde öyle çok önemli sayılabilecek değişiklikler olmamıştır. Seslendirme olayı ise Türk sinema oyunculuğunu olumsuz yönde etkileyen önemli bir faktördür. İç

gıcıklayıcı bir fahişe sesi, yumuşak bir baba sesi, duygulu bir genç âşık ya da masum bir genç kız sesi klişeleşmiş seslerdir. Türk sinemasının erkek ya da dişi starlarını son otuz yıldır seslendiren sanatçı sayısı herhalde iki elin parmaklarını kat kat aşmamaktadır. Bu müthiş mikrofonik sesler, Türk sinemasında oyuncu olarak birçok yeteneksiz oyuncunun en büyük kurtarıcıları olmuşlardır.

Bilindiği kadarıyla oyunculuk ses, diksiyon ve şivenin yanı sıra bir mimikler, jestler, kinezik* hareketler ve role psikolojik bir yakınlığı zorunlu kılan bir meslektir. Türk sinemasındaki oyuncuları seslendirenlerse, birçoğu Anadolu kökenli olan bu insanları İstanbul ağzı ile konuştururken, onları (gerçeklik etkisi açısından) yalnızca komik bir duruma düşürmekle kalmayıp filmin "gerçeğe benzerliğini" de zedelemektedirler. Örneğin 15 saniye önce kusursuz bir İstanbul ağzıyla konuşan oyuncu bir anda söylediği şarkı ya da türküyle gerçek sesini ele vermektedir. Öte yandan gerçek yaşamdaki seslerini sinemada kullanamayan pek çok oyuncu, oyunculuk açısından çok şey yitirmişlerdir. Birçok oyuncunun sesini seyirci perdeden hiçbir zaman duyamamıştır.

Türk sineması, başlangıçtan günümüze, görselle işitsel arasındaki dengeyi bir türlü kuramamışır. Zaman zaman, rastlantısal olarak üretilen yapıtların dışında bir süreklilik söz konusu değildir. Çünkü filmlerdeki öyküsel akışı sürükleyip götüren "motor" büyük çoğunlukla diyaloglara dayanan bir işitselliktir. Türk filmlerini çoğu kez radyofonik oyunlar gibi algılamak mümkündür. Öte yandan buradaki "işitsel" sözcüğünü mecaz

* Yöntem olarak hareket halindeki vucudun öğrendiği ve yapılaşmış olan davranışın iletici yönlerini inceler.

anlamda algılamak gerekir. Yoksa Türk sineması, herkesin bildiği gibi siyah bir şerite eklenmiş seslerin oluşturduğu bir sinema değildir. Söylenmek istenen şey sesle (diyaloglar anlamında) görüntü arasındaki uyumsuzluktur. Bu sinemada diyaloglar hiçbir zaman için görüntü lehine fedakârlıkta bulunmazlar. Bu yüzden görüntülerin, örneğin can sıkıcı bir uzunluğa sahip olmaları hiç sorun olmamıştır. Görüleceği gibi Türk sineması da işit-görsel bir yapıya sahiptir. Ancak gelişmiş bir estetik anlayışa dayalı ulusal sinemaların tersine bu sinemada görsellik (="cinsellik") adlı "fikri sabit"in ötesine nadiren geçebilmektedir. Cinsellik dışındaki görsel malzemenin ne tüketici ne de üretici için pek bir önemi vardır. Ayrıca bu bağlamda işitsellik, cinselliği bütünleyici bir unsur olduğu sürece algılanmaktadır. Sonuçta Türk filmleri yapı olarak işitsel bir temele oturmaktadırlar. Filmlerdeki mantıksal sürekliliği sağlayan unsur genelde diyaloglardır. Filmde zevk verici unsurlar görsel olanlardır. İşitilenler ise bu zevki besleyici ve destekleyici olanlardır. Ne yazık ki, Türk sineması aynı zamanda hem entelektüel hem de belli bir estetik anlayışa sahip pek az film üretebilmiştir.

Pek çok ulusal sinema tiyatronun etkisi altında kalmıştır. Ancak hiçbiri bu kadar uzun bir süre "teatral" kalmayı başaramamıştır! İşit-görsel dengenin kurulduğu ve işitselle görselin birbirlerini tamamladıkları filmlerde birinci planda olan unsur o anda içinde bulunulan durum ve o durumla çakışan davranış ve sözlerin bütünüdür. Oysa Türk sinemasında "durumlar" hemen hiç önemli değildir. Önemli olan kahramanların aşırı denebilecek düzeydeki ekspresif oyunları ve bu oyunu katmerleştiren diyaloglarıdır. Daha doğrusu hiddetli bir yüzü destekleyen hiddetli sözcükler, baygın gözlerle söylenen

"seni seviyorum"lar, vb. Kişiliklerin içinde bulundukları durum ve dekor onların davranış ve düşüncelerini bağlayıcı bir role sahip değildir. Bu nedenle Türk sineması başlangıçtan bu yana paradoksal bir şekilde "dinlemeye" değil görülmeye gidilen bir sinema olmuştur. Çünkü bu seyirci için senaryo ve diyalogların hiçbir önemi yoktur. Bu seyirci için izlenmeye değer olan şey kadınların vücudu ya da erkeklerin yakışıklılığıdır. Çünkü her filmde oyuncular yıllardır basmakalıplaşmış ve artık kabak tadı veren sözcükleri yineleyip durmaktadırlar. Bir anlamda bu tekdüzeliğe katkıda bulunan ve stereotipleşmeyi "sağlayanlar" ise seslendirme sanatçılarıdır. Seyirci, alıştığı güzel sesleri duymayı sever. Ancak otuz yıldır pek fazla değişmeyen seslerden kim olsa herhalde bıkar.

Yukarıda söylendiği gibi, Türk filmlerindeki dinamik unsur oyuncuların fiziksel yapılarıdır. Diyaloglar mantıksal bir sürekliliği sağlarken, fiziksel görünümler göz zevkini okşamaktadır. Diyalogların görevi göz zevkini sesler aracılığıyla uzatmaktır. Oyuncuların replikleri çoğu kez (ve her nedense!) bütünüyle "idealize" ve "sublime" edilmiş insanlara seslenmektedir. Sevgilerin en büyüğü, ulaşılamayanı hep bu filmlerin kahramanlarına aittir.

Türk seslendirme sanatı sahip olabileceği en kusursuz seslere şimdiye kadar sahip olmuştur. Artık iyi ya da kötü gerçek seslerin ekranda yerlerini almaları gerekmektedir. Türk sinemasında en gelişmiş dal belki de seslendirmedir.

Öte yandan film öykülerindeki kişilikler her nedense "star"ların fiziksel yapıları ve sesleri arkasında tamamen ortadan kalkmakta ve seyirci perde üstünde söylev çeken starla baş başa kalmaktadır. Narsist komplekslerini yenemeyen bu

"star"lar kendi davranış biçimlerini hemen hiçbir zaman öykü kahramanlarınınkine indirgeyememektedirler. Canlandırdıkları kişiliklerin arkasına kendi kişiliklerini gizlemekten acizdirler. Çünkü genelinde onlar önce "star" sonra da öyküdeki kişiliklerdir. Yoksa bir film süresince bile öykü kahramanının üçüncü sınıf kişiliğine bürünemezler. Ancak ikinci ya da üçüncü sınıf kişilikleri canlandıranlar bunu yapabilirler yoksa starlar değil!

Türk sinemasında starlık geleneği ne yazık ki oyunculuk gücü üstüne değil "cinsellik" ya da bir başka deyişle seksapel üstüne kurulmuştur. Bu oyuncuların oynadıkları kişilikleri canlandırarak onlara can katanlar ise bu cinselliğe önemli katkılarda bulunarak az gelişmiş seyircinin azgelişmiş duygularını sömürmeye yardımcı olmaktadırlar.

Marc Vernet'e göre:

...İlk aşamada bir türe temel görüntüsünü verecek olan şey filmin çerçevesi ve gönderenidir. Bu açıdan bir türe ait olan filmler: Belli bir uzam-zamansal alanda 'tarihsel gerçekliğe' ait aynı malzeme ve aynı konuları işleyen filmlerdir.

Bu anlamda ele alındığında Türk sinemasının en önemli türü olan melodram (ve belli ölçülerde komedi) türlerini "tarihsel açıdan" belirleyen şeyin sevgi adı altında cinsellik olduğu ileri sürülebilir.

UFUK ÇİZGİSİ YA DA SONUÇ

Anlaşıldığı kadarıyla her türlü düşünsel ya da sanatsal üretimin, hatta günlük yaşam pratiğinin kökeninde zihniyet olgusunu bulabilmek mümkündür. Kişinin, içinde yaşadığı dünyayı biçimlendirmesini, ona bir anlam vermesini sağlayan "kalıp"tır zihniyet. Bütün düşünceler, duygular, çalışmalar, ürünler ortaya çıkmadan önce zihniyet mekanizmasından geçirilerek biçimlendirilir. Zihniyet, insanların çeşitli alanlarda benzer görüntüler üretmesini ve böylelikle onların kültürel ve sosyal bir ilişkiler bütününe ait olduklarını gösterir.

Ancak her toplumda tek bir tip zihniyet olgusuyla karşılaşılacağını düşünmek mümkün değildir. Zihniyet, kişinin yaşamına oranla bir anlamda sibernetik bir yapı gösterir. İnsan çocukluğunda içinde yaşadığı toplumsal grubun zihniyetine bilinçsizce uyumlanır ya da uyumlanmak zorunda kalır. Daha sonra gençlik çağında bu yerleşik zihniyete karşı çoğu kez başkaldırır. Orta yaşlılık ya da yaşlılık dönemindeyse özümsenmiş değişikliklerle birlikte yeni zihniyetin savunucusu olur. Böylelikle genelinde zihniyetten kurtulmanın imkânsız

olduğu görülür. Sanatçı, fiziksel, biyolojik, düşünsel ve ruhsal yapısıyla toplumdaki diğer insanlardan farklı bir yapıya sahip değildir. Farklı olduğu yer, düşüncelerini ve duygularını dışavuruş biçimidir.

Dışavurmanın ise görüldüğü gibi en azından biçimsel düzeyde bir dizimsel yapıya sahip olması ya da kombine edilmesi gerekmektedir. Sinema gibi bir sanat dalında biçimlendirme, elde edilmek istenen sonuçtan yola çıkılarak gerçekleştirilmektedir. Bir başka anlamda, temel anlam, üretilmek istenen yan anlamdan yola çıkılarak üretilir. Öyleyse öykülü sinemada rastlantısal yan anlam üretimi söz konusu olamaz. Çünkü sanatçı, elde etmek istediği işit-görsel duygu ve düşünce bütünlüğünü ancak görüntüler, ses, müzik ve efektler arasında kuracağı kombinasyonlarla sağlayabilecektir. Bir filmde görüntüler, elde edilmek istenen sonuca göre art arda dizilirler. Ancak bu diziliş sağlanmak istenen duygu ve düşüncelere göre yapılır. Yoksa bu duygu ve düşünceler filmsel görüntülerin art arda dizilmesiyle ortaya çıkmaz. Evet, görüntüler art arda akıp geçer, ancak aktardıkları anlamlar görüntülerin mantığı doğrultusunda art arda gelen anlamlar değildir. Görüntü, diyalog ve müzik arasında kurulan bağıntı sonunda kimi zaman, kimi filmlerin bazı duyguları seyirciye yoğun bir şekilde yaşatmayı başardıkları görülür. Yönetmenin yaratıcılığı bir anlamda iki düzeyli bir yaratıcılıktır.

Birincisi, filmsel zincirin bütününe oranla her görüntünün ya da çekimin iç ritmini, yapısını ve estetik bütünlüğünü sağlamak. İkincisi, filmin bütününe oranla düşünülerek elde edilen sonuçlar arasında kurulabilecek en iyi kombinezonları kurmak. Yönetmen birinci düzeyi daha iyi denetlerken, ikinci

düzeyde çoğu kez güçlüklerle karşılaşabilir. Çünkü görüntüler arası ilişkiler nedeniyle elde edilmiş anlamlarda bir kayma ya da anlam değişikliği olabilir. Görüntüler kendi aralarındaki zorunlu dizimsel ilişkiler nedeniyle "çok anlamlı" bir görünüme sahip olabilirler. İşte sinema sanatçılığındaki ustalığın önemli bir bölümü kendini burada gösterir. Yönetmen bu "çok anlamlı" görüntüleri elemine ederek, elde etmek istediği sonucu sağlayacak "tek anlamlı" bir görüntü kullanmak zorundadır. Ancak gerçekleştirilmek istenen filmin içeriğine göre kimi zaman filmin büyük bir kısmının "çok anlamlı" görüntüler üstüne kurulduğu görülür. Böyle bir filmde görüntüler arasında kurulacak denge çok önemlidir. Örneğin, Alfred Hitchcok'un *North by Northwest* filmi böyle bir dengeyi çok iyi sağlamış bir filmdir. Bu filmde Hitchcock "gerçeğe benzerle" gerçek dışı arasındaki sınır çizgisi üzerinde dans etmektedir. En ufak bir denge bozukluğu filmi "gerçeğe benzer"in elinden alıp "gerçek dışı"na ya da "saçmalık" kavramının alanına atabilecektir. Çünkü film temelinde ne bir politik film, ne bir melodram, ne bir komedi, ne de bir korku filmidir. Hitchcock'un bu filmini "gerçekçi-fantastik" bir film olarak adlandırmak belki de daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Filmin her anında seyirci görüntüleri hangi türün içine oturtması gerektiğini ve olayları nasıl yorumlaması gerektiğini anlayamamakta ve tamamıyla pasivize olmaktadır. İşte görüntülerin "çok anlamlı"lığı bu bakış açısından böyle bir çokanlamlılıktır.

Britannia Hospital'da ise Lindsay Anderson'un "çokanlamlı" görüntülerden özellikle kaçtığı ve filmini alaycı bir estetik biçiminin içine oturttuğu görülmektedir. Çünkü amacı ya da saldırmak istediği kurumlar belli, çekmek istediği söylev ise

açık ve seçiktir. Bütün film bu amaç çevresinde düzenlenmiş ve sonuca gidilmiştir. Anderson, görüntülerinin kendi koyduğu anlamlar dışına kaçmasını engellemiş ve bunda da başarılı olmuştur. Oysa Zeki Ökten'in *Faize Hücum* filminde bir amaç yoktur. Yalnızca bir şeyler anlatma arzusu vardır. Anderson için film duygu ve düşüncelerini dışavurmada bir araçken, Ökten için filmin kendisinin bir amaç hâline geldiği görülmekte ve bu ikinci yönetmen ikinci bölümde yapılmış olan çözümleme sonucunda, bir anlamda film adlı olguyu denetleyememesi nedeniyle, kendi kazdığı çukura düşmektedir.

Çalışmanın ilk kısmında öne sürülmüş verilerin ikinci kısımdaki filmlerle çakıştırılması sonucunda ortaya oldukça ilginç veriler çıkmıştır. Zihniyet ve bilinç ikilisini burada düşman kardeşler gibi görebilmek mümkündür. Bilinç düzeyi yükseldiğinde zihniyetin denetlenmesi, değiştirilmesi ve dönüştürülmesi kolaylaşmaktadır. Bilinç düzeyi düşük olduğundaysa zihniyetin bireyi ve bilinçaltını yönettiği görülmektedir. Sistematik bir eğitimin zihniyetin dönüşmesinde çok önemli bir rolü vardır. Eğitim sistemsiz, dağınık ve belli bir dünya görüşüne oturtulmadığında dönüşüm süresi de uzamaktadır.

Türk sinemasına gelince, son otuz beş yıldır bilinçaltının ve içgüdülerin egemenliği altındadır. Bu durumdan kurtulabilmek için son on on beş yıldır bireysel, sistemsiz, dağınık girişimlerde bulunulduğu görülmektedir. Yıllarca güncel sorunlardan uzak, estetik ve teknik düzeyi düşük, "bir kadın, bir erkek" etrafında dönüp duran bir sinema olmuştur. Çünkü cinsellik bir anlamda eskimeyen bir temadır. Bütün o eski alışkanlıklarından kurtulması biraz zaman alacaktır. Hatta "genç Türk sineması"nı temsil ettikleri düşünülen sinemacıların bi-

le bu 1950'li, 1960'lı yönetmenlerin etkisinden kurtulamadıkları görülmektedir. Türk sinemasının en çok ihtiyaç duyduğu şey orijinallik, yaratıcılık, taze kan, yeni beyinler ve en önemlisi yepyeni bir zihniyettir. Bunlar olmadan Türk sinemasının aşama yapabilmesi oldukça güçtür. Hiç kuşkusuz yeni ve taze beyinlerle, belli bir yaratıcılığa sahip genç bir Türk sineması vardır. Ancak yıllarca "ticari filmler" yapmış eski yönetmenlerin egemenliği altında olan bir sinemanın orijinal, yaratıcı, estetik ve bir stile sahip olma gibi konularda daha bir süre beklemesi gerekecektir. Çünkü ne ticari ne de sanatsal olan bu karışık zihniyet, piyasaya doğru dürüst sanat ya da ticari filmlerin çıkmasını engellemektedir. Bütün hesaplar "filmin batmaması" gerektiği inancı üstüne kurulduğundan, bir türlü istenen hedefe yaklaşılamamaktadır. Bu iş, bu gidişle biraz daha uzayacağa benzemektedir.

Sonuç olarak sinemada bir şeyler anlatmak ve anlam üretebilmek için yalnızca sinema sanatını bilmek yeterli değildir. İçinde yaşanılan toplumsal ve kültürel yapıyı derinlemesine tanımak, zihniyeti kılcal damarlarına kadar kavramak gerekmektedir. Çağdaş olabilmenin bir yolu da insanın kendisini iyi tanımasından geçmektedir. Kendini iyi tanıyabilmenin yollarından biri de karşımızdakini iyi tanımadan geçmektedir. Burada bir kez daha Mélanie Klein'ın şu sözlerini anımsatmada yarar var:

Eğer başkalarının başarı ve niteliklerine saygı duymazsak -ki böyle bir durum, bu insanlara karşı hiçbir zaman bir rakip olamayacağımız duygusunun bizim için dayanılmaz bir duygu olduğunu gösterir- kendimizi kimi mutluluk ve zenginleştirme olanaklarından mahrum bırakacağız demektir.

KAYNAKÇA

Adanır, Oğuz, *Işitsel ve Görsel Anlam Üretimi*, DEÜ GSF Yayını, İzmir 1986.

Arısoy, M.Sunullah, *Türk Gülmece ve Yergisinden Seçmeler*, Varlık Yayınları, İstanbul 1977.

Arnheim, Rudolf, *La Pensée Visuelle. Nouvelle Bibliotheque Scientifique*, Flammarion, Paris, 1976.

Barnes, Mary ve Berke, Joseph, *Un Voyage A Travers La Folie*, Edit. Seuil-Points, Paris, 1976.

Barthes, Roland, *Le Degré Zéro de l'Ecriture*, Edit. Seuil-Points, Paris, 1972.

Barthes, Roland, *Essais Critiques*, Edit. Seul-Points, Paris, 1981.

Barthes, Roland, *Mythologies*, Edit. Seuil-Point, Paris, 1970.

Barthes, Roland, *Göstergebilim İlkeleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Çeviri: Berke Vardar ve Mehmet Rıfat, Ankara, 1979.

Bateson, Gregory, *Vers Une Ecologie de l'Esprit*, Cilt I, Edit. du Seuil, Paris 1977.

Bateson, Gregory, *Vers Une Ecologie de l'Esprit*, Cilt II, Edit. du Seuil, Paris, 1980.

Baudrillard, Jean, *Oublier Foucault*, Edit. Galilé, Paris, 1977.

Baudrillard, Jean, *L'Amérique*, Edit. B. Grasset, Paris, 1986.

Baudrillard, Jean, *Le Systeme des Objets*, Denoel/Gonthier, Paris, 1978.

Baudrillard, Jean, *A l'ombre des Majorités Silencieuses*, Cahiers d'Utopie, Paris, 1978.

Baudrillard, Jean, *Pour Une Critique de l'Economie Politique du Signe*, Coll. Tel-Gallimard, Paris, 1972.

Baudrillard, Jean, *De la Séduction*, Denoel/Gonthier, Paris, 1979.

Benjamin, Walter, *L'Homme, le Langage et la Culture*, Edit. Denoel-Médiations, Paris, 1971.

Benveniste, Emile, *Problemes de Linguistique Générale*, Edit. Gallimard, Paris, 1966.

Berkes, Niyazi, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Doğu-Batı Yayınları, Istanbul, 1979.

Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des Contes de Fées*, Livres de Poches-Pluriel, Paris, 1976.

Blanche, Robert, *La Logique et Son Histoire*, Librairie Armand Colin, Paris, 1970.

Bornheim, G. A., *Heidegger*, Edit. Hatier-Sophos, 1976.

Boratav, Pertev N., *Folklor ve Edebiyat* 2, Ada Yayınları, Istanbul, 1982.

Boratav, Korkut, *Gelir Dağılımı*, Gerçek Yayınevi, Istanbul, 1980.

Bousquet, G. H., *Le Droit Musulman*, Collection Armand Colin, Paris, 1963.

Bouthoul, Gaston, *Les Mentalités*, Puf, Que Saïs-Je, Paris, 1981.

Bremond, Claude, *La Logique du Récit*, Edit. du Seuil, Paris, 1973.

Caillois, Roger, *Les Jeux et les Hommes*, Coll. Idées-Gallimard, Paris, 1967.

Cassirer Ernst-S. K. Langer, *Sembolik Form Olarak Sanat*, Çev. Necla Arat, Edebiyat Fakültesi Yayınları, Istanbul, 1977.

Cavdar, Tevfik, *Türkiye'de Liberalizm'in Doğuşu*, Uygarlık Yayınları, Istanbul, 1977.

Certeau, Michel de, *La Culture Au Pluriel*, Christian Bourgeois Editeur, Paris, 1980.

Certeau, Michel de, *L'Invention du Quotidien I, Arts de Faire*, UGE, Coll. 10/18, Paris, 1980.

Chao, Yuen Ren, *Langage et Systemes Symboliques*, Edit. Payot, Paris, 1970.

Chateau D.-Jost Fr., *Nouveau Cinéma, Nouvelle Sémiologie-Essais d'Analyses des Films d'A. Robbe-Grillet*, UGE., Coll. 10/18, Paris, 1979.

Chomsky, Naom, *Le Langage et la Pensée*, Petite Bibliotheque Payot, Paris, 1968.

Chomsky, Naom, *Structures Syntaxiques*, Editions du Seuil-Point, Paris, 1979.

Couffignal, Louis, *La Cybernétique*, Puf, Que Sais-Je, Paris, 1968.

Deleuze Gilles, Guattari Felix, *Capitalisme et Schizophrénie -Anti-Oedipe*, Editions Minuit, Paris, 1972.

Derrida, Jacques, *L'Ecriture et la Différence*, Edit. Seuil, Paris, 1979.

Desanti, Jean T., *Introduction A La Phénoménologie*, Coll. Idées-Gallimard, Paris, 1976.

Diel, Paul, *Le Symbolisme Dans la Bible–Sa Signification Psychologique"* Petite Bibl., Payot, Paris, 1976.

Domenach, Jean-Marie, *Le Sauvage et l'Ordinateur*, Edit. Seuil-Point, Paris, 1976.

Ducrot Oswald-Totorov Tzevetan, *Le Structuralisme en Linguistique*, Edit. Seuil-Point, Paris, 1973.

Eco, Umberto, *L'Oeuvre Ouverte*, Edit. Seuil-Point, Paris, 1979.

Eliade, Mircea, *Images et Symboles*, Collection Tel-Gallimard, Paris, 1979.

Eyüboğlu, İsmet Z., *Anadolu Büyüleri*, Seçme Kitaplar, İstanbul, 1978.

Eyüboğlu, İsmet Z., *Cinci Büyüleri ve Yıldızname*, Seçme Kitaplar, İstanbul, 1978.

Freud, Sigmund, *Introduction A La Psychanalyse*, Petit Bibl. Payot, Paris, 1976.

Freud, Sigmund, *Psikanaliz Nedir ve Beş Konferans*, Bozok Yayınları, İstanbul, 1975.

Freud, Sigmund, *Métapsychologie*, Coll. Idées/Gallimard, Paris, 1978.

Freud, Sigmund, *Cinq Psychanalyse*, P.U.F., Paris, 1954.

Freud, Sigmund, *Totem ve Tabu*, Remzi Kitabevi Kültür Serisi, İstanbul, 1971.

Freud, Sigmund, *Le Mot d'Esprit et Ses Rapports Avec L'Inconscient*, Libr. Gallimard, Paris (ıle Edition), 1930.

Freud, Sigmund, *Trois Essais Sur La Théorie de la Sexualité*, Idées/Gallimard, Paris, 1962.

Fromm, Erich, *Psikanaliz ve Zen Budizm*, Payel Yay., İstanbul.

Febvre, Lucien, *La Terre et l'Evolution Humaine*, Albin Michel, Paris, 1970.

Foucault, Michel, *Histoire de la Sexualité-Volonté de Savoir*, Editions Gallimard, B. des H., Paris, 1976.

Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses*, Editions Gallimard, Paris, 1966.

Garaudy, Roger, *Marks İçin Anahtar*, Bilgi Yayınevi, 1975.

Genette, Gérard, *Figures I*, Edit. Seuil-Points, Paris, 1976.

Girard, René, *Des Choses Cachées Depuis La Fondation du Monde*, Recherches avec J. M. Oughourlian et G.Lefort, Edit. B. Grasset, Paris, 1979.

Girard, René, *La Violence et le Sacré*, Editions Grasset, Paris, 1977.

Goldmann, Lucien, *İnsan Bilimler ve Felsefe*, Kavram Yayınları, 1977.

Greimas, Al. Julien, *Sémiotique et Sciences Sociales*, Edit. du Seuil, Paris, 1976.

Guiraud, Pierre, *La Sémantique*, P.U.F., Que Sais-Je, Paris, 1975.

Guiraud, Pierre, *La Sémiologie*, P.U.F., Que Sais-Je, Paris, 1973.

Guiraud, Pierre, *La Sémiologie de la Sexualité*, Edit. Payot, Paris, 1978.

Gurvicth, Georges, *Dialectique et Sociologie*, Flammarion, Paris, 1977.

Hall, Edward T., *La Dimension Cachée*, Edit, Seuil-Points, Paris, 1978.

Horney, Karen, *La Psychologie de la Femme*, Petite Bibl. Payot, Paris, 1981.

Jean, Raymond, *Lectures du Désir*, Edit. Seuil-Points, Paris, 1977.

Jimenez, Marc, *ADORNO: Art, Idéologie et Théorie de l'Art*, U.G.E., Coll. 10/18, Paris, 1973.

Katz, Jerrold J., *La Philosophie du Langage*, Edit. Payot, Paris, 1971.

Klein, Mélanie, *Envie et Gratitude*, Col. Tel, Gallimard, Paris, 1981.

Koestler, Arthur, *Le Cri d'Archimède*, Calman-Levy, Paris, 1965.

Köprülü, M. Fuad, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluşu*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1981.

Köprülü, M. Fuad, *Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1981.

Köprülü, M. Fuad, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Diyanet İşl. Bak. Yay., Ankara, 1981.

Köprülü, M. Fuad, *Türk Edebiyat Tarihi*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1980.

Kristeva, Julia, *Le Langage, Cet Inconnu*, Edit. Seuil-Points, Paris, 1981.

Kristeva, Julia, *Recherches Pour Une Sémanalyse*, Edit., Seuil-Points, Paris, 1969.

Kristeva, Julia, *La Traversée des Signes* (Kolektif), Edit. du Seuil, Col. Tel Quel, Paris, 1975.

Kristeva, Julia, *Théorie d'Ensemble* (Kolektif), Edit. du Seuil, Col. Tel Quel, Paris, 1968.

Kudret, Cevdet, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman* 1, Varlık Yay., İstanbul, 1978.

Lagache D., *La Psychanalyse*, Puf Que Sais-Je, Paris, 1971.

Lacan, Jacques, *Le Séminaire-Livre I, Les Ecrits Techniques de Freud 1953-54*, Edit. du Seuil, Paris, 1975.

Lacan, Jacques, *Le Séminaire-Livre II, Les Moi Dans La Théori de Freud et Dans La Technique de la Psychanalyse*, Edit. du Seuil, Paris, 1978.

Lacan, Jacques, *Le Séminaire-Livre XI, Les 4 Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*", Edit. du Seuil, Paris, 1973.

Laing, R. D., *Soi et les Autres*, Col. Tel-Gallimard, Paris, 1978.

Laing, R. D., *L'Expérience de la Politique*, Edit. Stock, Paris, 1969.

Lazarsfeld, Paul, *Qu'est-ce que la Sociologie*, Edit. Gallimard, NRF, Paris, 1970.

Lefebvre, Henri, *La Vie quotidienne dans Le monde Moderne*, Edit. Gallimard NRF, Paris 1975.

Lefebvre, Henri, *L'Idéologie Structuraliste*, Edit. Seuil-Points, Paris, 1975.

Lefebvre, Henri, *Le Langage et la Société*, Edit. Gallimard-Idées, Paris, 1966.

Lemaire, Anika, *Jacques Lacan*, Pierre Mardega Editeur, Bruxelles, 1977.

Lotman, Iouri, *Esthétique et Sémiotique du Cinéma*, Editions Sociales, Paris, 1977.

Lotman, Iouri, *La Structure du Texte Artistique*, Editions Gallimard, Paris, 1980.

Levy-Bruhl, Lucien, *La Morale et la Science des Moeurs*, Puf., Paris, 1971.

Marcuse, Herbert, *L'Homme Unidimensionnel*, Edit. Seuil-Points, Paris, 1968.

Martin, Marcel, *Le Langage Cinématographique*, Edit. F. Réunis, Paris, 1977.

Martinet, Jeanine, *Clefs Pour la Sémiologie*, Edit. Seghers, Paris, 1973.

Mauss, Marcel, *Sociologie et Anthropologie*, Presses Universitaire de France, Paris, 1980.

Merleau-Ponty, M., *La Prose du Monde*, Edit. Gallimard, Paris, 1969.

Metz, Christian, *Essais Sur la Signification au Cinéma*, Cilt I, Editions Klincksieck, Paris, 1975.

Metz, Christian, *Essais Sur la Signification au Cinéma*, Cilt II, Editions Klincksieck, Paris, 1972.

Metz, Christian, *Langage et Cinéma*, Editions Albatros, Col. Ça Cinéma, Paris, 1977.

Metz, Christian, *Le Signifiant Imaginaire – Psychanalyse et Cinéma*, U.G.E.,Col. 10/18., Paris, 1977.

Metz, Christian, *Essais Sémiotiques*, Editions Klincksieck, Paris, 1977.

Mitry, Jean, *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, Cilt I, Edit. Universitaires, Paris, 1963.

Mitry, Jean, *Esthetique et Psychologie du Cinéma*, Cilt II, Edit. Universitaires Paris, 1965.

Monod, Jacques, *Le Hasard et la Nécessité*, Edit. Seuil, Paris, 1970.

Morin, Edgar, *Le Cinema ou l'Homme Imaginaire*, Edit. da Minuit, Paris, 1978.

Morin, Edgar, *La Méthode-La Nature de la Nature*, Edit. Seuil-Points, Paris, 1977.

Morin, Edgar, *Les Stars*, Edit. Seuil-Points, Paris, 1972.

Mouloud, Noel, *Langage et Structures*, Petite Bibl. Payot, Paris, 1969.

Nabi, Yaşar ve Ertop, Konur, *Tanzimattan Günümüze Türk Hikâye Antolojisi*. Varlık Yayınları, Istanbul, 1982.

Necatigil, Behçet, *Mitologya*, Gerçek Yayınevi, Istanbul, 1978.

Nutku, Özdemir, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Iş Bankası Yayınları, Ankara.

Onaran, A., Şerif, *Lütfü Akad Sineması*, Ege Ü.G.S.F. Yay., Izmir, 1979.

Osborn, Reuben, *Marksizm ve Psikanaliz*, Günebakan Yayınları, 1980.

Panofsky, Erwin, *Essais d'Iconologie*, NRF, Editions Gallimard, Paris, 1967.

Pasolini, Pier Paolo, *L'Expérience Hérétique–Langue et Cinéma*, Edit. Payot-Traces, Paris, 1976.

Pears, David, *Wittgenstein*, Edit. Seghers, Paris, 1970.

Piaget, Jean, *Epistémologie des Sciences de l'Homme*, Col. Idées/Gallimard, Paris, 1970.

Propp, Vladimir, *Morphologie du Conte*, Edit. Seuil-Points, Paris, 1970.

Racamier, P.C., *Les Schizophrenes*, Petite Bibl. Payot, Paris, 1980.

Raymond, Pierre, *Matérialisme Dialectique et Logique*, Edit. François Maspero, Paris, 1977.

Reichenbach, Hans, *Bilimsel Felsefenin Doğuşu*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1981.

Reich, Wilhelm, *Bedensel Boşalmanın İşlevi*, Payel Yay. İstanbul, 1978.

Reich, Wilhelm, *Dinle Küçük Adam*, Payel, İstanbul, 1980.

Reich, Wilhelm, *Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı*, Payel Yay., İstanbul, 1979.

Rıfat, Mehmet, *Genel Göstergebilim Sorunları*, Alaz Yayınları, İstanbul, 1982.

Rıfat, Mehmet, *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, Yazko, İstanbul, 1983.

Saussure, F. de, *Genel Dilbilim Dersleri*, Cilt I, T.D.K. Yay., Ankara, 1978.

Simon, Jean-Paul, *Le Filmique et le Comique*, Col. "Ça" Cinéma, Editions Albatros, Paris, 1979.

Smirgel, Janine-Ch., *Pour Une Psychanalyse de l'Art*, P. Bibl. Payot, Paris, 1977.

Sorlin, Pierre, *Sociologie du Cinéma*, Editions Aubier, Paris, 1977.

Strasberg, Lee, *Le Travail A l'Actors Studio*, NRF Gallimard, Paris, 1971.

Todorov, Tzevetan, *Poétique de la Prose 2*, Edit. du Seuil, Col. – Points, Paris, 1978.

Todorov, Tzevetan, *Symbolisme et Interprétation*, Edit. du Seuil, Paris, 1978.

Todorov, Tzevetan-Ducrot, Oswald, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Language*, Edit. Seuil-Point, Paris, 1979.

Tütengil, Cavit O., *Kırsal Türkiye'nin Yapısı ve Sorunları*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1979.

Tütengil, Cavit O., *Az Gelişmenin Sosyolojisi*, Ülken Yayınları, İstanbul, 1980.

Ülgener, Sabri F., *İktisadi Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası*, Der Yayınları, İstanbul, 1981.

Ülgener, Sabri F., *Zihniyet ve Din*, Der Yayınları, İstanbul, 1981.

Ülgener, Sabri F., *Zihniyet, Aydınlar ve İzm'ler*, Mayaş Yayınları, Ankara, 1983.

Ülken, Hilmi Z., *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yayınları, 1979.

Vendryes, Joseph, *Le Langage–Introduction Linguistique A L'Histoire*, Editions Albin Michel, Paris, 1978.

Watzlawick P. – Beavin J.H.–Jackson Don D., *Une Logique de la Communication*, Seuil-Points, Paris, 1972.
Yıldırım, Cemal, *Mantık El kitabı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1976.
Yücekök, Ahmet, *Türkiye'de Din ve Siyaset*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1976.
Yücel, Tahsin, *Yapısalcılık*, Ada Yayınları, Istanbul, 1983.
Yücel, Tahsin, *Anlatı Yerlemleri*, Ada Yayınları, İstanbul, 1979.
Yücel, Tahsin, *Yazın ve Yaşam*, Çağdaş Yayınlar, İstanbul, 1976.
Yücebaş, Hilmi, *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi*, Milliyet Dağıtım, İstanbul, 1976.

Kolektif Dergi ve Yapıtlar

La Recherche en Neurobiologie, Seuil-Points, Paris, 1977.
Communications No: 8, "Analyse Structurale du Récit", Edit. Seuil, Paris, 1966.
Communications No: 17, "Les Mythes de la Publicité", Seuil, Paris, 1971.
Communications No: 29, "Image(s) et Culture(s)", Seuil, Paris, 1978.
Communications No: 33, "Apprendre des Médias", Seuil, Paris, 1981.
Logique et Connaissance Scientifique, Encycl. Pléiade/Gallimard, Paris, 1976.
Lectures du Film, Editions Albatros, Paris, 1976.
Cinema, Theorie, Lectures, Klincksieck, Paris, 1976.

oğuz adanır sinemada anlam ve anlatım

İlk kez on beş yıl önce basılmış olan bu metin, belli bir arayış sürecinin ilk önemli aşaması olarak kabul edilebilir. Bu metin, Türkiye'de sinemanın neden üst düzey bir evrensel çizgi yakalayamadığı gibi temel bir sorudan hareketle ortaya çıkmıştır.

Türkiye'de zihniyet ile sanatsal süreç arasındaki ilişkilere ilk kez bu kadar yakından bakılmış olan bu metinde, sinema bağlamında bu ilişkiler -ilk bölümde- belli bir akademik çizgide kurulmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde, yazarın o sıralarda yoğun bir şekilde ilgilendiği sinema göstergebilimine özgü yapısal bir yöntemle iki film çözümlenmiş ve karşılaştırılmıştır. Üçüncü bölümde de yine yapısalcı sayılabilecek yaklaşımdan esinlenerek yerel sinema konusunda kimi sosyokültürel ve az çok estetik sayılabilecek çıkarsamalarda bulunulmuştur.

ALFA Basım Yayım Dağıtım Ltd.
Ticarethane Sokak No: 53
34410 Cağaloğlu-İstanbul
Tel : +90 (212) 511 53 03
+90 (212) 513 87 51
Fax : +90 (212) 519 33 00
www.alfakitap.com
e-mail: info@alfakitap.com
ALFA®