Sinemasının Aynasında Türkiye

Oğuz Demiralp







Oğuz Demiralp (1952), ilk yazılarını ve çevirilerini 1973'ten başlayarak *Yeni Dergi*'de, kurucularından olduğu *Yazı*, *Soyut* ve *Oluşum*'da yayımladıktan sonra 1980'lerde ürünlerini *Tan*, *Yazko Edebiyat* ve *Gergedan*'da gün ışığına çıkardı. Edebiyat üzerine denemelerinde "özel" bir metafizik kurmaya yöneldiği, eleştirel denemelerinde Türk edebiyatının güçlü kalemleri (Abdülhak Şinasi Hisar, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, İsmet Özel) üzerinde çözümleyici bir yaklaşımla durduğu göze çarptı. İlk kitabı *Kutup Noktası*: *Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Eleştirel Deneme*'de (YKY, 1993, 2001) Tanpınar'ı büsbütün öznel bir okuma perspektifinden işledi. Walter Benjamin üzerine *Tanrı Bakışlı Çocuk*: *Walter Benjamin Üzerine 49'a Parçalanmış Deneme* (YKY, 1995) ve *Kör Okur: Sâdık Hidâyet Üzerine Kör Baykuş* Merkezli Okuma Denemesi (YKY, 2001) adlı kitapları yazdı. Denemelerini *Okuma Defteri* (YKY, 1995), *Yazı ve Yalnızlık*'ta (YKY, 1997) ve *Satırlar Arasında Aylaklık*'ta (YKY, 2006) topladı.

Oğuz Demiralp'in
YKY'deki kitapları:

Kutup Noktası *(1993, 2001)*
Okuma Defteri *(1995)*
Tanrı Bakışlı Çocuk *(1995)*
Yazı ve Yalnızlık *(1997)*
Kör Okur *(2001)*
Satırlar Arasında Aylaklık *(2006)*
Sinemasının Aynasında Türkiye *(2009)*

OĞUZ DEMİRALP

Sinemasının Aynasında Türkiye

YKY
İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 2972
Sanat - 154
Sinemasının Aynasında Türkiye / Oğuz Demiralp

Kitap editörü: Fahri Güllüoğlu
Düzelti: Filiz Özkan

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı: Pasifik Ofset
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1
Baha İş Merkezi A Blok Haramidere - Avcılar / İstanbul

1. baskı: İstanbul, Eylül 2009
ISBN 978-975-08-1670-3

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2009

Sertifika No: 12334
Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

İÇİNDEKİLER

Perde Açılırken • 7
Kollar, Kanatlar ve Uçaklar • 9
Toplumsal Tarih Freski Olarak Sinema • 14
Cumhuriyet ve Kadın • 28
Üçlü Aşklar • 31
Aşk ve Türkler • 37
Öl(dür)mek İçin Sevmek • 45
Sevmek Zamanı • 48
Değişmeyen Hayatın Zamanı • 52
Umut ve Sonrası • 54
Kara Çarşaflı Bölge • 58
Güneşin Yolculuğu • 61
Defne'nin Göz Pınarı • 64
"Mercedes, Aşkım" • 67
Kendi Kendinin Sureti ve Taklidi Olarak Zeki Müren • 71
Ağlaya Ağlaya • 75
Acılı Tatlı • 77
Bu Hayat Kaç Para? • 80
Türkiye'nin Melekleri • 82
Pasaportlar Küreselleşmeye Aykırıdır • 84
Modern Hayata Eleştirel Bakışlar • 87
Çöküş ve İsyan • 92

Gerçek Hayatı Arayan Toplumlar ve İnsanlar • 95
Devlet ve Adalet • 102
Son Sultan • 104
Baba Oğul Karşılaşması • 106
Sinema Tutkusu • 108
Anti-Sinema • 110
Gönül Yarası • 114
Namuslu ve Namussuzlar • 117
Baba-Oğul İlişkisi ve Tarih • 120
Yürek Sınır Tanır mı? • 122
Radyonun Resimlisi • 125
Erkekler Toplumunda Kadın Olmak • 128
İstanbul Hengâmesi • 131
Eleştirisiz Olmaz • 134
Son Osmanlı'dan Sonsuz Mafyaya • 137
Önce Para, Sonra Gene Para • 141
Son Müslüman • 145
Bir Ömür Bitiyor • 151
Hayalimdeki Aşkımsın Sen • 153
Türk Korkmaz Hain Kurttan, Fena Ruhtan • 156
Hangi Tarafta? • 160
Yaşlı Kurt • 163

Perde Açılırken

Strasbourg'da aşağı yukarı on beş yıldır her kasım ya da aralık ayında on beş gün boyunca Türk sineması rüzgârı eser. Hem son yılın en iddialı filmleri, hem de bu filmlerde payı olan ünlü oyuncular, yöneticiler ve nice sinema kişisi Türkiye'den Strasbourg'a gelirler. Türk sinemasını yakından izleyenlerin yıllık takvimine yerleşmiş bir etkinliktir bu.

Baş düzenleyicisi Strasbourg'da yerleşik koca bir Türk'tür: Faruk Günaltay. Strasbourg'un en önemli sinema yuvası, bizdeki eski deyimiyle sinemateki olan "Odyssee"nin yöneticisidir Günaltay. Avrupa'da ismi bilinen, sayılan bir sinema adamıdır. Elindeki olanakları Türk sinemasının yararına sunar. Bir yandan "Eurimages" yoluyla Türk filmlerine kaynak sağlamaya çalışmıştır: Başarılı olmuştur. Öbür yandan da nice Türk filmini Avrupa'nın orta yerine taşımayı sürdürmektedir. Atadan sinemacı eşi Dilek ile birlikte her yıl bir göz gönül şöleni gerçekleştirirler.

1996'dan beri bu şölenlerin bazılarına ben de katıldım. Gösterilen filmler hakkında seyircilere dağıtılan tanıtma kitapçıklarına, o bağlama göre yazılar yazdım. Sinema eleştirmenliği taslayacak değilim. Bir sinema seyircisi olarak baktım filmlere. Nitelikleri üzerine yargıçlık yapmaya kalkışmadan gördüğümün bende uyandırdığı düşünceleri, izlenimleri, çağrışımları kısaca kâğıda geçirdim. Birikti yazdıklarım. Yayımlanmamış olan başka Türk sineması yazılarım vardı. Yenilerini de yazdım. Gerçi sistemsiz seyredilmiş filmler, yazılmış metinler... Ama olsun! Hepsini bir an önce kitapta toplamalı, bu tür denemeler daha sürse de gecikmemek yeğdir dedim. İlk görünüşte, bu tür yazıları bir kitapta toplamanın nedeni zaman rüzgârına

daha iyi dayanabilmelerini sağlayacak bir barınağa yerleştirmektir. Bununla birlikte, yazıların bir araya gelince birbirini bütünlemeye yöneldikleri de söylenebilir. Seyirci, üzerine yazdığı Türk filmlerinde Türkiye'yi okumaya çalışmıştır.

Ancak, bu kitabı asıl mutlu kılacak olan, Avrupa'nın orta yerinde Türk sinemasına yurt kurmuş öncü bir Türk'ün çabalarına Türkiye'den bir teşekkür olarak okunabilmektir.

Kitabın başlığı Günaltay'ın "Türk Sinema Günleri"ndan birine verdiği Fransızca başlıktan aktarmadır.

Kollar, Kanatlar ve Uçaklar

Kasım 1996'da Strasbourg'da iki kayda değer olay oldu. Tarih sırasına göre birincisi, Avrupa Bioetik Sözleşmesi metninin Avrupa Konseyi Bakanlar Komitesi'nde kabul edilerek Sözleşme'nin imzaya açılmasıydı. İkinci olay ise *İstanbul Kanatlarımın Altında* filminin gösterilmesiydi. Bu iki olayın aynı günlere denk gelmesi güzel bir rastlantı. Böylece söz konusu sözleşme ile film arasında bağlantı kurmak, bir uluslararası hukuk metniyle bir sanat yapıtının ortak göndermeleri üzerinde biraz olsun duraklayabilmek fırsatı doğdu.

1869 yılındayız. İstanbul'da üniversite kurma hazırlıkları yapılıyor. Bu çerçevede düzenlenen bir konferansta Hoca Tahsin Efendi oksijen üzerine konuşuyor. Hoca, Osmanlı'nın Paris Büyükelçiliğindeki görevinden yeni dönmüş. Din adamı olan bu kişi, Paris'teyken astronomi ve fizik öğrenmiş. Öğrendiklerini ülkedaşlarına aktarma heyecanı içinde. Canlı bir güvercini alıp, havası çekilmiş bir fanusun içine koyuyor. Güvercin ölüyor havasızlıktan. Hoca oksijensiz yaşanamayacağını böylece kanıtladığı için hoşnut. Ne ki, Hoca'yı izleyenler hiç mi hiç paylaşmazlar Hoca'nın bu duygusunu. Bağıra çağıra eleştirirler Hoca'yı. Güvercinin öldürülmüş olmasını kabul edemezler. Kızgınlık kısa zamanda kentin birçok kesimine yayılır. Hoca kaçmak zorunda kalır.

Şerif Mardin'den kabaca aktardım bu öyküyü. 1992 yılında Avrupa Konseyi Parlamenterler Meclisi'nin düzenlemiş olduğu "İslam Uygarlığının Avrupa Kültürüne Katkısı" seminerindeki sunuşunda anlatmış Hoca'nın öyküsünü, şöyle bağlayarak (İngilizce'den Türkçe'ye alıyorum): "İzleyicilerin (Hoca'ya) tepkisinin, Batı'nın "İslam fanatizmi" olarak gördüğü şeyle hiçbir ilgisi

yoktur. İslam'ın doğayı gözlemlenebilir, ancak değiştirilemez olarak gören tutumunun bir sonucudur. Tepkinin gösterdiği şudur: Müslümanlar, doğayı incelemiş olmalarına karşın, Batı'nın doğaya boyun eğdirmek, doğayı her ne pahasına olursa olsun ve etik değerlere aldırmadan gizlerini ele vermeye zorlamak biçimindeki tutumunu benimsememişlerdir. Başka bir deyişle, canlı varlıklarla deney yapmanın etik boyutları Batı'da yitirilmiş ama İslamiyet'in bir öğesi olarak kalmıştır."

Bu satırları okuduktan sonra, "İslamiyet'in etik değerlerine Batı, bioetik yoluyla yeni ulaşıyor" diyenler mutlaka olur. Bu kişiler, insan gövdesi ve canlılar üzerinde yapılan deneylerin Batı'da bilimin ilerlemesindeki payını Batı'yı eleştirmek için de kullanabilirler. "Batı bilimsel ilerlemesini etik dışına çıkmasına borçludur" diyebilirler. Batı'nın coğrafi ve iktisadi yayılmasının, sömürgecilik ve nice katliam, soykırım yapılmaksızın gerçekleşememiş olacağını da bu arada anımsatabilirler.

Ancak, bu tür söyleme sapanların temel birkaç soruya karşılık aramaya hazırlıklı olduklarına güvenebilir miyiz? Sorular şöyle olabilir: İslam âlemi, bilimin ilerlemesinin getireceği olumsuz sonuçları bilerek mi yasaklamıştır yukarıda söz konusu deneyleri? Batı'nın bilimini, bilinçli olarak, sırf etik değerlerin üstünlüğü nedeniyle mi reddetmiştir? Bu soruları evet diye yanıtlamak güç görünmektedir. Çünkü bilinçli bir değilleme söz konusu olsaydı İslam âlemi alternatif bilim geliştirirdi. Batı biliminin, Müslümanlar dahil, insanların hepsi için hayırlı olan sonuçlarını reddetmek akıllı işi olmadığına göre, İslam âlemi, aynı sonuçlara, Batı'nın tersine, "etik" alanı dışına çıkmadan ulaşmaya çalışırdı. Yoksa etik dışına çıkılmadan bu sonuçlara varılamayacağı yönünde bir düşünce mi tıkadı İslam âleminde bilimin gelişme yolunu? Etik dışına çıkarak gelişmektense hiç gelişmemeyi mi yeğledi İslam? Ancak tarihte böyle düşünceli, bilinçli seçimlerin izdüşümlerine rastlanmıyor.

Geriye dönüp bakıldığında görülen, 12.-13. yüzyıldan sonra İslam âleminin bilim açısından derin bir kış uykusuna yatmış olduğudur. 12.-13. yüzyıldan sonrasını ele alan Adnan Adıvar'ın *Osmanlı Türklerinde İlim* ile 8.-11. yüzyıllar üzerinde yoğunlaşan Maurice Lombard'ın *L'islam Dans Sa Premiere Grandeur* yan yana

getirilince bir kez daha görülen budur. Batılı, kendini değiştirmeye, aşmaya, doğayı ve çevresini de değiştirip denetim altına almaya yönelirken, Doğulu, bilim ve felsefe heyecanını yitirmiş, kendine verilenle yetinen, değişikliğe, yeniliğe pek açık olmayan bir kimliğe bürünmüştür.

Sözünü ettiğimiz bu kış uykusunun nedenleri üzerinde durmak denememizin amaçlarını aşar. Ancak, bu kış uykusu halinin üzerinde betimsel açıdan durmamız gereklidir. Kış uykusu dediğimiz hal, değişmeme, hep aynı kalma, statik bir düzeni belleyerek onu korumaya çalışma halidir. Böyle bir kafa ve ruh yapısında kendini aşmak diye bir kavram ya da eylem yoktur. Çünkü tek amaç "kendini" değişikliklere karşı korumak ve "tıpkısının aynısı" olarak yeniden yeniden üretmektir.

Bir belki daha: Batı'yı belirleyen, Hıristiyan kültürünün özündeki suçluluk duygusudur bu ayırımı yaratan. İnsanı, doğası gereği, doğuştan kötü ve günahkâr sayan bir anlayışın eziciliği, ezincidir söz konusu olan. İlk günahın kefaretini ödeme, arınma aktöresinin öbür yüzü insanın kendinden hoşnut ve özüyle barışık olmaması, kendi kendisiyle savaşması, kendini aşmaya çalışması sonucunu vermektedir. Ancak, bu argümanı kâğıda geçerken, İslamiyet'in ilk döneminde, 12.-13. yüzyıla değin bilimin ve felsefenin Dar-ül İslam'da geliştiğini de unutmamak gerekir. Eski Yunan uygarlığını yeniden gün ışığına çıkarıp yararlanan, Batı'dan önce İslam âlemi olmuştur. Belki de antik Yunan kültürünün dışa dönük, dünyanın karşısında özne olarak duran birey kavramıdır uygarlığın asıl itici gücü.

Şimdi de en güçlü belki: Bu söylediklerimin hepsi boş laftır belki de. Ancak, nedeni ne olursa olsun, kendini aşma duygusu uygarlığın temellerinden, uygarlığı Batı'da ilerleten etmenlerden biridir.

İstanbul Kanatlarımın Altında, başkişilerden birinin Ömer Hayyam'dan bir dörtlük aktarmasıyla açılır. Sözcüklerini anımsayamadığım bu dizelerin mesajı, insanın kendini aşması gerektiği yönündedir. Film boyunca işlenen tema da budur. Uçmak, kanatlanmak, değişmek, bu amaçla ölüler üzerinde yasak olduğunu bile bile araştırmaya girişmek... Filmin birkaç başkişisi, durağan Osmanlı düzenini, toplumsaldan çok ruhsal ve zihinsel durağanlığı yırtmaya

çalışırlar. İlk bakışta o günün Osmanlı toplumunda ayrıksı, aykırı bir eğilimdir bu. Ancak bir toplum ne denli dışarıya kapalı olursa olsun, dünyada esen rüzgârlar o toplumu da şöyle bir yalarlar. O topluma değişikliğin tadını birkaç öncü kişide duyumsatırlar. Yalnızca o kişileri değil, o kişilerin içleştirdikleri, temsil ettikleri toplumu uyarır, uyandırırlar. Onun içindir ki, IV. Murat dudaklarında onaylayıcı bir gülümsemeyle seyreder Hezarfen Ahmet Çelebi'nin uçuşunu.

Gelgelelim, "mutlak" edalı Osmanlı "nizamı" keser kanatlarını bu ayrıksı atılımın. Müthiş bir ruh macerası bitivermiştir. Cumhuriyet kuruluncaya dek Türk doğrudürüst uçamayacaktır.

Din, devlet adına, aslında bu ulu kavramlar istismar edilerek, düzen ve devlet zayıflamaya, toplum geri kalmaya mahkûm edilmiştir. *İstanbul Kanatlarımın Altında*'nın getirdiği yorum, iktidarı yitirecekleri korkusuyla yöneticilerin bilimi, araştırma, düşünme özgürlüğünü boğdukları yönündedir. Gerçi, aynı yüzyıllarda Batı'daki gelişmeler de kolay olmamıştır. Din, devlet adına ruh ve zihin özgürlüğüne kılıç çekilmiş, işkence odaları kurulmuştur. Batı'da yeniliği destekleyen yöneticiler olduğu kadar karşı çıkanlar da olmuştur. Batı ile Osmanlı arasındaki ayrım, yöneticilerden çok dizgeler arasındadır. Batı'nın ruhsal, zihinsel dizgesinin ayırıcı niteliğindedir. Bugün kaçırılmış birer fırsat olarak gördüğümüz birkaç bireysel girişimin dışında Osmanlı düzeni kendini değiştirme, aşma ihtiyacını hissetmemiştir. Sorun bu noktadadır. Ancak Batı'nın üstünlüğünü fark etmeye başlayınca geride kalmamak, yaşayabilmek için bir şeyler yapmak gereğini duymuştur. Bu da içten gelen kendini aşma duygusundan çok, Batı ile rekabet duygusunun sonucu olmuştur. Öyle bir duygu ki, bir yandan Tanzimat'a giden reform hareketlerini körüklemiş, öbür yandan en gerici tepkilere tahrik etmiştir. İhsan Oktay Anar'ın *Kitab-ül Hiyel*'inde (nefis bir kitap) Nizam-ı Cedid askerlerini öldüren Yeniçeri "gâvur talimi yapanların sonunun bu olduğunu haykırıyor, tebayı şahanenin kâfirlerden öğrenecek ilimleri olmadığını söylüyor" cümlesi, toplumsal gövdemizde hâlâ açık, giderek yeniden kanamaya başlamış bir yaranın betimlenmesidir. Batı ile rekabet duygusu yüzünden değil, içten gelen kendini aşmak ihtiyacıyla değişim istemi toplu-

mun çoğunluğuna egemen olmadıkça bu yaranın kapanması güç görünmektedir. Hezarfen uçmak ihtiyacı duyduğu için uçmuştur, Batılılarla yarışmak için değil. Torunları sürünmesinler diye uçmak istemiştir. Bunun anlaşılması gerekir. *İstanbul Kanatlarımın Altında* bu uygarlık mesajını taşıyan sevimli, seyredilmesi gerekli bir film.

Aralık 1996

Toplumsal Tarih Freski Olarak Sinema

Fassbinder son yıllarının filmleriyle İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanyası'nın bir freskini çizmek istediğini söylemişti. Başka bir deyişle, Fassbinder, filmleriyle belli bir dönemin tarihini yazmak ya da, belki daha uygun sözcükle, okumak istemişti.

Bu işlemin tersi yapılamaz mı? Her film, Fassbinder'in söz konusu filmleri gibi tarihi anlamak için çekilmiyor. Ancak, her film belirli bir dönemde, bir ortamda, belirli kişilerce çekiliyor. Öyleyse, seyrettiğimiz her filmde çekildiği dönemi okumaya çalışamaz mıyız?

Bu perspektiften baktım art arda seyrettiğim üç filme. Rastlantının bir araya getirdiği üç film. 1950'lerden 80'lere Türkiye'nin toplumsal tarihine ilişkin birkaç işaret sökmeye çalıştım bu filmlere bakarak.

Kanun Namına

Çevrildiği yıl 1952. Demokrat Parti döneminin başlangıcı. Aynı zamanda, bazılarına göre, Türkiye'de büyük yırtılışın başladığı dönem. Günümüzden geriye doğru bakarak söylüyoruz bunu. 1950'lerde Türkiye siyasal açıdan Batı ile bütünleşme sürecine giriyor. NATO ve Avrupa Konseyi üyelikleriyle birlikte Türkiye Batı kulübüne katılıyor. Aynı dönemde Türkiye çok partili demokrasiye de geçmiş durumda. Batı'nın bütün demokratik kurumları Türkiye'de de kuruluyor. Öyleyse Türkiye batılılaşıyor. Fassbinder'in filmlerindeki gibi arka planda bir radyo var sayarsak, işiteceğimiz haberlerin özeti bunlar olacaktır.

Ancak toplumsal gelişmeler yaşandıkları anda kolaylıkla saptanamayan yönlere doğru olur. Yıllarca sonra görülür hangi dip akıntılarının toplumu nerelere ittiği. 1950'lerde DP iktidarı ile birlikte Türk toplumunda İslami (daha doğrusu sünni) öğeler yeniden canlanmaya başlıyor. Kimine göre, Kemalizmin onyıllardır bastırdığı gelenek görenek yeniden ön plana geliyor. Türk halkı kendisine zorla benimsettirilmeye çalışılan Batılı değerlere demokrasi yoluyla tepki gösteriyor. DP bu tepkiyi bir halk hareketine dönüştürerek iktidara geliyor. Bundan korkulmaması gerekir. Kimine göre de, oy kaygısı siyasetçileri halkı değiştirici politikalar önermek yerine halkın henüz aşılamamış, bilinçaltlarına yerleşmiş alışkanlıklarını, değerlerini tahrik etmeye itiyor. Din, ezan edebiyatı yaparak iktidara gelmek demokrasi sayesinde daha kolay oluyor, bu yorumculara bakılırsa.

Bu iki karşıt yaklaşımın ortak yönleri, 1950'lerde DP'nin iktidara gelmesiyle birlikte Türkiye'de köklü bir sarsıntı olduğunu kesinlemeleridir. DP'li yılların, Türkiye'nin dış ilişkilerinde Batı ile siyasal bütünleşmeye koyulurken, toplum içinde Kemalist Batılılaşmadan bazı açılardan kopuşların başladığı yıllar olduğu öne sürülüyor. Aslında gelişim daha karmaşık. Cumhuriyet'in ilk döneminde kurulan birçok denge ve denklem de bu yıllarda sarsılmaya başlıyor. Kent'e göçün artması, ticari yaşamın gelişmesi, Amerikan kültürünün etkilerinin artması da aynı dönemde oluyor. Türk insanı yeni arayışlar ve hesaplamalar içine giriyor.

Böyle bir dönemde çekilen *Kanun Namına* bir kent öyküsüdür. Türkiye'nin en Batılı kentinde geçen inandırıcı basit bir öykü. Nitekim, film, çevrilmeden dört beş yıl önce meydana gelmiş bir cinayet olayından esinlenmedir. Filmin başkişisi Tornacı Nazım tamirhane, dolayısıyla iş sahibi, genç yakışıklı bir İstanbullu'dur. Güven verici, sağlam karakterli bir görünümü vardır. İstanbul'un toplumsal katmanları açısından bakarsak, orta sınıfın ideal genç adamıdır. Argo diliyle söylersek, *delikanlı*, eskilerin diliyle söylersek *civanmert* tipidir. Böyle bir kişinin tamirci, yani el işi yapan bir kişi olması rastlantı değildir. O tarihlerde ne ticaret ne de tüccarlık makbul değerler kategorisinde yer almaktadır. Yüzyılların geleneksel ahlakı toplumun içine işlemiş ve Batılılaşmanın getirdiği değişiklikler henüz derine inmemiştir. El işçiliği, Sabri F. Ülgener'in Kınalızade'den 1951'de

aktardığı gibi "Sahibin soygun ve vurgun peşinde koşturmayan, … İfrattan da tefritten de uzak olduğu için –vasat ve itidal– ölçüsüne en fazla yaklaşan ve o yüzden de en çok övülmeye hak kazanan geçinme tarzıdır". Tornacı Kâzım "vasat ve itidal"ın hâlâ egemen olduğu bir değerler sisteminin olumlu tipidir. Kısacası Kâzım tüccar olamazdı.

Ancak bu tablo eski ahlak sisteminin değişmeden sürmüş olması gibi görülmemelidir. Eski ahlak sistemi Batılılaşmayla birlikte gelen değerlerle belirli bir uyum sağlamış durumdadır. Tornacı Kâzım "bobstil" delikanlıdır. Görünüşü, giyimi, bıyığı "Hollywood" çıkışlıdır. Sevgilisi vardır. Kaçgöç kültürünün aşıldığı büyük kent ortamında yaşamaktadır. Bu ortamda kızlı erkekli arkadaş grubu oluşturulup Adalar'a pazar gezisine gidilebilmekte, flört edebilmektedir.

Tornacı Nazım'ın sevgilisi de kendisi kadar ideal bir tiptir. Güzelliği, Batılı ama muhafazakâr giyimi, aile değerlerine bağlılığı, gözü tokluğuyla ideal eş adayıdır. Evlilikte aradığı sınıf atlamak değil, statüko içinde mutluluk, statükonun mutluluğudur. Bu çağdaş "vasat ve itidal" dünyası klasik Türk müziğiyle kurulan ilişkide en güzel ifadesini bulur. Nazım'ın sevgilisinin evinde kadın erkek bir arada klasik Türk müziği çalınır. Nazım'ın gelecek kayınpederi de başını çekmektedir bu musiki grubun. Cem Behar'ın "Geleneksel Türk Müziğinin Mekân Boyutu" denemesinde gösterdiği gibi, bozulmamış "Klasik Türk Müziği" oda müziğidir. Dar bir mekânda, içtenlikli sıcak bir ortamda icra edilip dinlenir. Sahneye smokinler içinde çıkılması Batı müziğinden esinlemedir. Klasik Türk müziğinin gazinolara düşmesi ise bozuşmasıdır, "dejenere" olmasıdır, birçok yorumcuya göre.

Kanun Namına filminde çağdaş görünümlü insanların kaçgöçsüz biçimde bir odada Türk müziği icra etmeleri eski Doğu ile yeni Batı arasında güzel bir dengeyi yansıtır.

Kâzım'ın sevgilisini babasından "Türk usullerine göre" istemesi ve bu isteğinin kabul edilmesiyle "vasat ve itidal" dünyası yetkinliğe ermiş olur. Ancak yakın tehdit altındadır bu dünya. Gülistan Güzey'in yarı kız kardeşi Kâzım'a gözü dönmüşçesine tutkundur. Kâzım'ın onun açılımını reddetmesinin yarattığı öç duygusu karanlık tutkuya eklenmiştir. Kâzım'ı elde etmek için her şeye hazırdır. Kadın tutkusu dengeleri tehdit etmektedir.

İkinci tehdit daha önemlidir: Muzaffer Tema. 1960'lı yıllarda Önder Somer'in onlarca filmde canlandıracağı "kötü jön" tipini yaratmış gibidir. Tema, Batılı yüzü, küstah perçemi ve dudak kıvrımı, rahatsız edici bir çıkıntı olarak sigarasıyla tam bir kötücüldür. İçki içmesi, gece eğlencelerine düşkünlüğüyle, yani alnının teriyle değil karanlık işlerle para kazanması onu "vasat ve itidal" dünyasının tam karşıtına yerleştirir. Halkın deyişiyle sosyetiktir, züppedir. Gözünü "vasat ve itidal"in özüne: Gülistan Güzey'e dikmiştir. İki şeytan ruhlu, Tema ve baldız, bilinçli bir çıkar ittifakına girer, amaçlarına ulaşmak için oyun içinde oyun kurarlar.

Elbette asıl oyun kurucu Tema'dır. Baldız daha çok ona yardımcıdır. Tema'nın tuzağı çok basittir. Filmde seyrettiğimiz bütün girişim ve desiseler tek bir edime indirgenebilir: Tema kendi dünyasının kapılarını Tornacı Kâzım ve karısına açar. Aslında özellikle Kâzım'ın bu dünyaya "masum" görünüşlü eğilimi vardır. Sosyetik yaşantının çekiciliğidir bu eğilimde dile gelen. "Vasat ve itidal" dünyayı yerinden oynatmaktadır sosyetik yaşantının çekimi. Tema'nın yaptığı çağrıları kabul eder Kâzım.

Oda da musikinin yerine gazinoya gidip içki içerek Hamiyet Yüceses'i dinlemek biçiminde belirir Tema'nın dünyası. Bol içkili gece partileriyle ağırlığını koyar. Sonra bu dünya vamp bir esmer güzeli olup, Kâzım'ı içine çeker.

Tema'nın düzenlediği bir gece partisinde Kâzım'ın iki züppeyle tanıştığı anda dile gelir iki dünyanın ayrımı ve toplumdaki önemli bir değişim. Züppelerden biri "boys" diye seslenir arkadaşlarına. Amerika ve Amerikan kültürü gittikçe gücü artacak bir biçimde girmiştir Türkiye'ye. Ancak elbette Amerikan püritanizmi, pragmatizmi, girişimciliği, WASP ussalcılığının bilinçli bir aktarımı söz konusu değildir. Birtakım davranış biçimlerinin, sözlerin taklididir yapılan. Toplumda yeni ortaya çıkan ve geleneksel değerlerden kopuk bir yüzeysel kesimde kolayca yerleşen gösterişe yönelik bir taklitçiliktir bu. Parlak ama kötü bir yaşam biçimidir. Ne yazık ki, "Vasat ve itidal" dünyasının karşısında boy atmakta olan yeni bir değerler dizgesi de budur. 1980'lerin köşedönmeciliğine varacak yola girilmiştir. Toplumda gittikçe yaygınlaşacak kolay para kazanıp sefahat içinde yaşama, gününü gün etme döneminin açılışı gizlidir "boys" sözcüğünün

içinde. "Vasat ve itidal" duygusunun benimseyemeyeceği bir gelecek başlamıştır.

Filmde olayların gelişimi çerçevesinde Gülistan Güzey'in babasına inme gelir. Her şeyi işitmekte, görmekte ancak hiçbir müdahalede bulunmamaktadır. Tarihin bilinçsiz akışı karşısında çaresizlik, eski dünyaya ait bu adamın inmesinde cisimleşmiş gibidir.

Sonunda Ayhan Işık düşer Tema'nın tuzağına. Yoldan çıkar alafranga sosyetenin ışıklı dünyasına kapılarak. Aslında kendi içindeki şeytanın avucuna döşmüştür. Tam Gülistan Güzey de Tema'nın kurbanı olacakken anlar her şeyi İstanbul'un özü sağlam delikanlısı. Öcünü acımadan kesin bir kararlılıkla alır. Seyirci de "vicdanen" onaylayacaktır Kâzım'ın şeytan ruhlu baldızını ve Tema'yı öldürmesini. "Vasat ve itidal"e yönelik tehdit ortadan kaldırılmıştır.

Cumhuriyet'in halktan kopuk Batılılaşmış bir sınıf ürettiğini söylemek ne kadar doğrudur? Cumhuriyet, özellikle büyük kentlerde Batılılık ve gelenek/görenekler arasında hoş bir denge kuran bir orta sınıf üretebilmiştir. 1950'den sonra bu sınıf gerilemeye başlamıştır. Asıl 1950'den sonra Amerikan taklitçiliği ve ticari kapitalizmin etkisiyle halktan kopuk "sosyete" kültürü genişlemiştir. "Vasat ve itidal" kanununun durduramayacağı gelişme başlamıştır.

Üç Tekerlekli Bisiklet

Çevrildiği yıl 1965. Filmin arkasında duran döneme bakınca ilk göze çarpan 1960 askeri müdahalesi. Kemalist darbe. Demokrasiyi askıya alıp yeni bir demokrasinin zeminini hazırlıyor.

Dünyanın en iyi anayasal metinlerinden biri olan 1961 Anayasası, Çalışma Yasası derken Türkiye'de demokrasinin genişlediği görülüyor. Avrupa Ekonomik Topluluğu ile Ortaklık Anlaşması imzalanıyor. TBMM'de bütün üyelerin ayakta alkışlamalarıyla onaylanıyor. Özellikle sosyal bilimlerde, sanat yaşamında atılımlar yaşanıyor. Avrupa'nın yarısı totaliter rejim altındayken, İspanya ve Portekiz'de diktatörlük hüküm sürerken, Türkiye'nin, o dönemin ölçülerine göre, demokratik Avrupa ülkeleri arasında rahatça yerini aldığı yıllar bunlar. Ekonomik alanda da DPT'nin kurulmasından

sonra kalkınma ivme kazanmış. Kimine göre, geriye bakıldığında Türkiye'nin parlak bir dönemidir bu, üç idamın koyu lekesi, ağır utancı dışında.

Üç Tekerlekli Bisiklet, bu dönemde büyük kente yakın olduğu anlaşılan bir köyde geçen bir öykü. Yukarıda anlattığımız gelişmelerin hiçbirinin bu filmde yansıması görülmüyor.

Bunları yansıtmak için yapılmış bir film değil elbette. Yansımaması da anlamlı. Olumlu gelişmelerin hissedilmediği bir düzeyde geçiyor filmin öyküsü. Düzgün bir Türk filmi. Ne görüyoruz bu filmde. *Kanun Namına*'daki kentin dışına çıkıyoruz. Dar bir çevreye taşınıyoruz. Kocası uzaklara gitmiş ve oğlunu yetiştirme uğraşı içinde bir kadın. Kocasının çekip nereye gittiği belli değil, ama daha iyi bir talih aramaya çıktığı anlaşılıyor. Kadının yaşadığı dar çevrede bir rahatsızlık var. Kimsenin halinden hoşnut olmadığı söylenebilir. Almanya'ya gitmek isteği belirginleşiyor dar çevrenin insanlarında. Kurtulmak isteği bu.

Kaçak bir adam, kanundan kaçan bir adam çıkıyor ortaya. Ancak bu noktadan sonra *Kanun Namına* filminde kurulmuş olan "Kanun doğruya eşittir" denkleminin artık geçerli olmadığı görülür yavaş yavaş. Adam suçsuz aslında. Arazileri zorla ele getiren arsa mafyasıyla mücadele ettiği için kanundan kaçtığı anlaşılıyor.

Gel gör ki, doğru olanı yaptığı da belli. Çamaşırcı kadın gizler onu. Yasa açısından yanlış, ahlak açısından doğru olanı yapıyor kadın. Kaçak adam ile kadın birbirine âşık olurlar. Kanun dışı ama doğru bir ilişki. Kadına sulanan köyün nüfuzlu kişisinin de karanlık işler yaptığı belli. Ancak kanunla hiçbir sorunu yok.

Yalnız kadın gittikçe daralan bir saldırganlık çemberi ortasındadır. Laf atanlar, taciz edenlere, giderek evine girip tecavüze kalkışan o nüfuzlu kişiye karşı korunmasını sağlayan kanun değildir. Kanun dışı kaçak adamdır. Polis kadının evine kaçak adamı aramaya gelir. Ancak nüfuzlu kişiye kadına saldırmaya kalkışmasının hesabını sormaz. Bu fiili doğal karşılar sanki.

Kadının oğluna umudun, sevginin simgesi olan üç tekerlekli bisikleti de alan kanundan kaçan adamdır. Üstelik bu bisikleti almak için gerekli parayı da bir dükkân sahibini silahla tehdit ederek, yanı

kanun dışı bir hareketle elde eder. Artık film kahramanının doğru olanı savunması için düzene karşı çıkmasının gerekli görüldüğü yıllar gelmiş gibidir. Bu arada kadının kocası döner, elleri boş, aradığını bulamamış olarak. Döndüğü evinde de onu beklediğini sandığı karısının gönlünde yerinin kalmadığını, yani asıl evinin yıkıldığını görür. Çaresiz kaldığı için döndüğü belli. Döndüğü yerde çaresizlik karşılar onu. Reha Yurdakul çaresiz bir durgunluk içinde olan biteni sessizce gözlemlemeye yargılı kalakalır. *Kanun Namına*'daki inmeli babanın işlevini yüklenir sanki: Çaresiz seyirci.

Dar çevrede bir doğru adam vardır, o da topaldır. Yani yeterince güçlü değildir. Hesabını kimsenin sormadığı, kanundışı bir eylemin kurbanı olarak topal kalmış. Bir o yardım elini uzatır kaçak adama. Almanya'ya kaçma olanağı bulup sunar ona.

Olmaz, der kaçak adam. Mücadeleyi seçer. Birkaç kötüyü temizler. Sonra da kanun gelip onu alır. Bir bakıma *Kanun Namına*'nın sonu gibi. Babacan görünümlü polis kaçak adamı götürürken haklı görünüyor.

Ancak asıl suçluya dokunulamaz. Kamyonun içinden bakan yarı kel kara gözlüklü bir yüz; asıl yasa artık benim, asıl güç bende der sanki. Arsa mafyasının, ucuz inşaatçılığın, çarpık kentleşmenin dönemi açılmıştır bile. Sevim Burak'ın *Ford Mach I*'de kıyasıya eleştireceği düzen kurulmaktadır.* Filmin sonu kadın ve çocuğu korumasız olarak belirsiz bir geleceğin insafına bırakır. "Kanun" ile doğruluk örtüşmüyor bu filmde. "Kanun" biçimsel hukuk olarak kalıyor toplumsal gelişmelerin karşısında. 1950'lere dek olduğu gibi devlet bütün toplumsal dinamikleri denetleyebileceğe benzemiyor artık. Doğrularla yanlışlar birbirine karışmaya başlıyor. 1960'ların olumlu kurumsal atılımların erişemediği bir düzeyde toplum kendi tarihini yazmayı sürdürüyor.

Almanya Acı Vatan

1970 yılında çevrilmiş. Rahatça izlenen bir film. Şerif Gören'in anlatım becerisini ortaya koyuyor.

Üç Tekerlekli Bisiklet'te Almanya'ya gitmek isteyenleri görmüştük. 1960'lardan 1979'a doğru 2 milyon Türk Almanya'ya göç etti.

* Bu tümceyi yıllar sonra ekledim yazıya. (O. D.)

Almanya Acı Vatan, Türkiye'deki deyimiyle kapağı Almanya'ya atanların filmi.

Almanya'daki Türk azınlığı sorunu Avrupa'nın en karmaşık azınlık sorunlarından biridir. Basit bir biçimde başlamıştır. Üretim yapısı gereği olarak ucuz ve vasıfsız işgücüne ihtiyaç duyan Almanya Türkiye'den işçi ithal etmiştir. Türkiye de işçi ihraç etmiş ve sürekli bir döviz kaynağı oluşturmuştur. Ancak, bu basit alışveriş insani öğeyi yeterince hesaba katmadan yapılmıştır. "İşgücü istedik insanlar geldi" sözü ünlüdür. Hak edilmiş bir ündür bu. Çünkü sorunun özünü anlatan bir sözdür.

Etnik bakımdan homojen bir ulus anlayışına dayanan Almanya, dışarıdan, özellikle değişik bir kültürden gelen Türk insanlarını benimsemekte büyük güçlük çekmiştir. Topluma entegre etmemiş, ayrı bir grup olarak belirlemeyi ve tanımlamayı tercih etmiştir. Halk dilinde "konuk işçi", hukuk dilinde "yabancı" denilen yeni bir insan türü yaratmıştır. Etnik bakımdan homojen gövdesine batan iri bir kıymık gibi görmüştür Türk azınlığını. Çıkarıp atmak istemiştir için için. Yapamamıştır bunu, ancak bunu yapmak arzusu da hiçbir zaman ölmemiştir. Türk azınlığı bu ülkeye yerleşmeyi büyük ölçüde başarmasına karşın hâlâ Alman toplumunun bazı kesimlerinde bu arzu yaşamaktadır.

Elbette, özellikle kırsal kesimden gelen Türklerin eğitim/görgü düzeyinin düşük olması da uyum sorununu güçleştirmiştir. Ancak Alman ekonomisi onları öyle, yani "vasıfsız" istemişti. Ayrıca, Türklerin Fransa'da ya da Hollanda'da benzer sorunları hiç değilse aynı yoğunlukta ve aynı süreyle yaşamamış olmaları da üzerinde durulması gereken bir noktadır. Bunun açıklaması Almanya'daki Türk nüfusunun genişliğine değil, Almanya'nın etnik ulus anlayışına ve bu anlayışın dışlayıcı özelliğine bakılarak yapılabilir.

İçin için dışlayıcı bu topluma "davet" edilenlerden biridir *Almanya Acı Vatan* filminin kadın kahramanı. Türkiye'nin bir köyünden dünyanın en gelişmiş ülkelerinden birindeki bir metropol kente büyük bir sıçrama yapmıştır.

Film işçi kadının Türkiye'de izinli olarak bulunduğu dönemde başlar. Almanya, Türkiye'de yoksul Türk insanı arasında bir "Eldorado" gibi algılanmaktadır. Almanya'dan izinli olarak gelenler de El-

dorado'da yaşamanın cakasını satmakta, bire bin katarak Almanya'yı övmektedirler. Aslında Almanya'nın Eldorado olduğuna inanmaya Türkiye'de yaşayanlardan daha çok ihtiyaçları vardır. Film geliştikçe ortaya çıkacaktır bu ruhsal gerçek.

Yıl 1979. Türklere Almanya'ya giriş vizesi alma zorunluluğu getirilmeden, Türk halkının deyimiyle, Avrupa'nın kapıları Türklere kapatılmadan aşağı yukarı bir yıl öncesi geçen bir öykü. O sıralarda aile birleştirmesi kuralları da daha gevşek. Bazı uyanık Almancılar bundan yararlanıyorlar: Para karşılığında evlendikleri kişileri Almanya'ya getiriyorlar.

Kadın da yapar bu numarayı. Böylece hukuki kocası Rahmi Saltuk da kapağı Almanya'ya atan bir Türk oluverir. Hesaba göre, kadın parasına para katacak, erkek de Almanya'da yavaş yavaş yolunu bulacak. Ancak erkeğin döneminden sonra işi yoluna girmeye yönelirken, kadının evdeki hesabının çarşıya uymadığı görülür.

Filmin anlatımını olmasa da genel perspektifini eleştirmek mümkün. Çünkü kadının durumu bir azınlık mensubunun durumu olarak değil, sınıfsal ilişkilerle, o günlerin Marksist kalıplarıyla açıklama çabasına girilmiş. Üretimde otomasyon, bir dakika bile aksatılmadan sürdürülmesi gereken günlük yaşamın makine gibi düzeni türünden geniş dizgeler kadının durumundan sorumlu gösterilmeye çalışılmış. Böylece sınai üretim düzenine karşı gelişmekte olan ülkelerin solcu aydınlarına özgü bir eleştiri geliştirilmiş. Buna, Türk köylü erkeğinin kadına karşı feodal bencil davranışları beylik yaklaşımlarla öykülendirilerek eklenmiş.

Öte yandan, kadının Alman işçilerle bir tutularak sorunlarının proletarya sınıfına ait olmaktan kaynaklandığı yönünde mesaj iletme çabaları da inandırıcılıktan uzak kalmış. Almanya'daki Alman ve Türk işçileri eşit değildir. Türk işçilerinin ilave korunmaya, teknik deyimle pozitif ayırımcılığa ihtiyacı vardır. Bu tür ihtiyaç nedeniyledir ki, uluslararası insan hakları hukukunda göçmen işçiler için ayrı sözleşmeler yapılmıştır. Gel gör ki, Almanya bunların hiçbirine taraf olmamıştır.

Sorun buradadır. Almanya'daki Türk azınlığının proleterliğinde değil, marjinalliği ve korunmasızlığındadır. Almanya'nın Türk azınlığına, kimliğini koruyarak entegrasyon değil, ya asimilasyon

ya da dışlama seçeneklerini sunmuş olmasındadır. *Almanya Acı Vatan*'da bu tam olarak görülememiş. O yıllarda Türk entelejensiyasına egemen sosyalist söylem yüzünden filmi daha etkili kılma fırsatı kaçırılmış.

Elbette filmi kurtaran, yalnızca tempolu bir anlatım değil. Aynı zamanda işçi kadının durumuna belli bir derinlik verilebilmiş olması. Bu derinlik sayesinde kadının yazgısının bireyselin ötesine geçen anlamı dikkat çekici biçimde anlatılabilmiş.

Nedir bu yazgı? Almanya'da aradığını bulamayan, kocasıyla ilişkisini de başaramayan kadın için karnındaki çocuğa umutla bel bağlamak ve Türkiye'ye dönmeyi istemekten başka çıkar yol kalmaz. Ancak filmin son sahnesinde Türkiye'ye dönmenin de durumunu aşmaya yardımcı olamayacağını fark eder. Ne Türkiye'dedir ne de tam olarak Almanya'dadır. Almanya'nın marjında asılı kalmıştır. Aslında en az iki milyon kişinin sorunudur bu.

Türkçe'de "İnsanın karnını doyurduğu yer vatandır" sözü vardır. Türkiye'den Almanya'ya göçenlerin büyük bir bölümü bu ülkeyi vatan edinmişlerdir. Ancak "Almanya" yaşattığı büyük güçlükler nedeniyle "Acı Vatan" olmuştur. Bütün olumlu gelişmelere karşın bu niteliğinin ortadan kalktığını söylenebileceği noktaya henüz gelinmemiştir.

Üç Tekerlekli Bisiklet'in Almanya'ya kaçan ve kaçmak isteyen insanları henüz sığınacakları yeri bulamadılar. Aslında bu fiziksel coğrafya üzerindekinden çok, insanların, toplumların ruhundaki arayıştır. Kendini arayıştır. Türk filmlerinde de bu arayışın izdüşümlerini aramak gerekir. Bu açıdan bakıldıkça Türk filmleri yeni anlamlara bürünmekte, hepsi birden büyük bir fresk oluşturmaktadırlar. Biz bu freskten birkaç köşeye şöyle bir göz atmak istedik.

Aralık 1996

Kurt Kanunu

Ersin Petran'ın *Kurt Kanunu* filmi Türkiye'nin en ünlü romancılardan Kemal Tahir'in en ünlü romanlarından birinin uygulaması. Romanın adını taşıyor.

Romanlar film yönetmenlerinin en çok kullandıkları kaynaklardandır. Bir romandan film yaparken izlenen yöntem açısından iki genel eğilimden söz edilebilir. Yönetmen ya romana sadık kalarak filmi yapar, yani yazılı görüntülüye çevirmeye çalışır; ya da romanı yalnızca bir çıkış noktası, bir esin kaynağı gibi görüp kendi bildiğini okur (çeker). Elbette, birçok film bu iki eğilimin birbirine karışmasının sonucudur. Yönetmenin seçtiği yöntem ne olursa olsun, filmi ayrı bir birim, kendi içinde ayrı bir bütün, romana gönderme yapmadan okunması (seyredilmesi) bir yapıt olarak değerlendirmesinin, filmin temağinin gerektiği ölçüde romana uzanılmasının daha uygun olduğu düşünülebilir. Bu çerçevede, bazı filmlerin uyarlandıkları romana seyirciyi hemen gönderdikleri de kabul edilebilir. Petran'ın filmi de biraz öyle. Petran'ın filmini kendi içinde, romandan kopuk biçimde okumakla yetinirsem yeterince kavrayamamaktan çekinirim. Kendi içinde ele alındığında eli ayağı düzgün tarihsel bir film. Türkiye'yi tanımayan bir yabancı seyirci bu filmde anlatılan gerçeklikle kurduğu ilişkiye pek takılmayabilir. Ancak, filmin büyük iddiası, Kemal Tahir'in fikirlerine uygun olarak, Cumhuriyet tarihiyle bir açıdan hesaplaşmak. Bu durumda, filmi iddiasına uygun olarak okuyabilmek, anlamlandırabilmek için *Kurt Kanunu* romanına, hatta onun da ötesinde Kemal Tahir'in düşünce dünyasına bakmak gerekebilir.

Kemal Tahir'in romanlarının da düşüncelerinin de nesnel değeri tartışmalıdır. Bununla birlikte, Tahir'in Türkiye'nin hem roman hem de düşünce tarihinde önemli yeri olduğu kesindir. Kemal Tahir, kabaca söylenirse, hem Marksist hem de Osmanlıcı olmakla inanılmazı gerçekleştirmiştir. Türkiye'de Cumhuriyet ile başlayan yeni düzene muhalif birkaç söylemin bireşimi (sentezi) değilse de karışımıdır. Dolayısıyla karışık bir söylemi vardır. Belki de bu nedenle, birkaç onyıl boyunca siyasal yelpazenin yalnızca solunda değil, sağında da birçok kesimi heyecanlandırmıştır.

Berna Moran *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* kitabında Kemal Tahir'in karışık söyleminin güzel bir analizini yapmış. Marksist olduğu için Tahir, kapitalizme, emperyalizme karşıdır. Bugünkü Türkiye'nin genel olarak global kapitalist düzenin ürünü olduğunu ileri sürer gibidir. Marksist olarak mülkiyetin ortadan kalktığı sınıfsız toplum idealini benimsemiştir. Osmanlı toplumunda bu idealle-

rin esasen gerçekleşmiş olduğunu düşünür. Ayrıca Osmanlı toplumunda bireyin olmamasını da bireyci kapitalizme karşı bir üstünlük sayar. Sonuç olarak, Osmanlı toplumunda sosyalizmin gerçekleştirmek istediklerinin hamuru mevcuttur. Ancak bunun işlenmesi yerine Batılılaşma yaftası altında kapitalizme teslim olma sürecine girilmiştir. 19. yüzyılın ilkyarısının sonuna doğru Tanzimat'la başlayan Batı'ya yönelme, aslında, toplumun özüne yabancılaşma olarak gelişmiş, onun için yeterince başarılı olmamıştır.

Kemal Tahir genel olarak bu yaklaşımında yalnız değildir. Hatta, 1960'larda ve 1970'lerde Türkiye sosyalistleri arasında zemin bulan Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) akımının bir uç temsilcisidir. Osmanlı toplumunda üretim ilişkilerinin farklılığından yola çıkarak Türkiye'ye özgü bir Marksizm arayışı olan bu hareketin en önemli yönlerinden biri Kemalizmi eleştirmesidir.

Kemal Tahir'e bu hareketin bir uç temsilcisi dememizin nedeni, Osmanlı'yı övmekte de, Cumhuriyet'i eleştirmekte de ölçüyü kaçırmış olmasıdır. Aslında Kemal Tahir'in söylemi bir düşünce sistematiğinden çok, bir ruh halinin ifadesidir. Kemal Tahir'in söylemi sayesinde kimi aydın kesimler, hem toplumun geçmişiyle barışmanın yolunu hem de mutlu bir geleceğin hayalini bulmuşlardır. Geleneksel olarak Türk aydını Batı'ya dönük bir kişidir. Batılılaşma akımının öncüsü, temsilcisidir. Ancak, bu akımın halktan kopuk kaldığı, Batı karşısında bir eziklik duygusunun ürünü olduğu, halkın sindiremediği birtakım üstyapı devrimlerinin ötesine geçemediği eleştirisi de bu aydın tipinin, ortaya çıktığından beri peşinde dolaşan hayalettir. Kemal Tahir söylemi, bu aydınların, bir yandan Batı karşısında eziklik duygusunu gidermelerine, öbür yandan da halk ve geçmiş ile barışmalarına öznel ya da duygusal planda da olsa olanak sağlamıştır. Batı karşısında geri kalmış bildiğimiz Osmanlı'nın aslında toplumsal bakımdan Batı'dan daha ileri bir düzen (sınıfsız, mülkiyetsiz toplum) kurmuş olduğu yanılsaması ortaya çıkmıştır. Hem Osmanlı/Türk olarak Batı'ya, hem de solcu olarak emperyalizme/kapitalizme aynı anda karşı çıkmanın yolunun bulunduğu yanılsaması ortaya çıkmıştır. Bunun sonucu olarak, Kemal Tahir hem sağcıların hem de solcuların sevdikleri bir isim olmuştur.

ATÜT hareketi, genel olarak, Türk solunun Osmanlı ile yeni bir ilişki içine girmesi bakımından yararlı olmuştur. Zamanla daha iyi görülebilen çeşitli aşırılıkları bir yana, Osmanlı'yı yadsımanın yerini Osmanlı'yı kabul etmenin ve olumlu yönlerini görmenin almasında bu akımın rolü olmuştur. Nedir ki, Kemal Tahir'in Cumhuriyet'e yönelttiği eleştiriler mantık sınırlarını zorlayan boyutlara varmıştır. *Kurt Kanunu* filminde bu olumsuz tutumun yansımaları görülmektedir. Bir Osmanlıcı'nın İttihat ve Terakki'yi yücelttiği pek görülen şey değildir. Ancak sırf Cumhuriyetçileri eleştirebilmek için bu yapılacaktır.

Türk toplumunun tarihinde İttihat ve Terakki'ye, "hürriyet" ve "meşrutiyet"i hedef edindiği, Batı tipi toplum düşlediği için genellikle Batı'ya açılım zincirinde yer verilir. Gelgelelim, devlet yönetimi bakımından İttihat ve Terakki bir felaket gibi çökmüştür ülkenin üstüne. İmparatorluğu Dünya Savaşı'na sokmuştur. Birkaç yıl içinde devlete tarihte görülmemiş ölçüde toprak kaybettirmiş, impatorluğu yıkmıştır.

Mustafa Kemal Türkiye Cumhuriyeti'ni kurarken İttihat ve Terakki akımı ve aklıyla ilişki kurmamıştır. Ancak bu akımın doğru yolu bulamayan kalıntıları iktidar mücadelesinden vazgeçmemiştir. *Kurt Kanunu* 1926'da Atatürk'e karşı düzenlenen bir suikasta karıştıkları sanısıyla peşlerine düşülen iki eski ittihatçının öyküsüdür. Kemal Tahir'in detektif romanı yazma alışkanlığının yansıması olarak, öykü kaçıp kovalama yoluyla gerilim yaratarak gelişir. Cumhuriyetçilerin peşlerine düştükleri iki eski ittihatçı romanda olduğu gibi filmde de birer kahraman düzeyine yükseltilirler. Cumhuriyetçilerin safına geçmiş olan ittihatçılar ise nerdeyse birer dönek ya da hain gibi sunulur. Romanda ve filmde işlenen ana tema cumhuriyetçilere muhalefetttir. Oysa roman ve filmin kahraman diye işaret ettiği kişiler Osmanlı'yı bitirenlerdir. Ancak film açısından öncelik taşıyan onların cumhuriyetçilere karşı olmasıdır. Osmanlı devletini ne hale getirdiklerinin üzerinde pek durulmaz.

Bunun sonucu olarak, öykünün başkişisi Kara Kemal gerçekte olması imkânsız bir kahraman halini alır. İttihat ve Terakki'nin en önemli isimlerinden biri olarak felaket döneminin sorumluluğunu taşımaktadır. Ancak ittihatçıların hata yaptıklarını artık kabul et-

mektedir. Osmanlı'nın büyüklüğünü görmektedir. Kendisini de bir Osmanlı olarak düşünmektedir. Öyküde Kara Kemal'in Osmanlı yönü yüceltilmeye çalışılır. Aslında Kara Kemal'in Osmanlılığı cumhuriyetçilere karşı olmaktan öteye gitmemektedir.

Filmde seyirciye Kara Kemal ile karşılaştırabileceği bir cumhuriyetçi tipi sunulmamıştır. Bu eksiklik nedeniyle Türk tarihini bilmeyen bir yabancı seyirci Cumhuriyet hakkında çok yanlış izlenimlere kapılabilir. Bence bu eksiklik filmi etik açıdan da yaralamaktadır. Yanlış kahramanlar yaratılarak ne geçmişe ne de geleceğe hizmet edilebilir.

Şubat 2001

Cumhuriyet ve Kadın

Tunç Başaran'ın *Kaçıklık Diploması* filmi Türkiye'de Cumhuriyet'in 75. yılının görkemli bir şekilde kutlandığı sırada gösterime girdi. Sanırım bilinçli bir rastlantı bu. Cumhuriyet Türkiyesi'nde kadın ve kadın sevgisi üzerine düşünüp değerlendirme fırsatı.

Tunç Başaran aydınlar sınıfında yer alan bir Cumhuriyet kadının ürkütücü ruh serüvenlerini işliyor bu filminde. Psikolojik yönün ağır bastığı ve tek kişinin çevresinde gelişen filmlerde sıkıcılığa düşmek riski büyüktür. Tunç Başaran bu noktada oldukça başarılı. Gerilimi yüksek ve akıcı bir tempo tutturmuş. Fırtınalı bir ruh hikâyesini ilgiyle seyrettiriyor. Başroldeki oyuncular da başarılı.

Filmin başkişisi zengin ve kültürlü bir ailenin kızı. Babası milletvekilliği yapmış. Kendisi Mülkiye (Osmanlıların Enderun'u, Fransızların ENA'sı gibi devleti yönetenlerin çoğunun yetiştiği okul) mezunu. Aynı okuldan bir erkekle evleniyor. Ancak, bu olağan görünümün ardında sıkıntılı karmaşık bir özel hayat gizli. Film bu özel hayata çeviriyor kamerayı ve toplumsal olaylarla bağlantılar kurarak işliyor.

Kahramanımızın çocukluk dönemi 1950'lere, Demokrat Parti'nin ülkeyi yönettiği döneme rastlıyor. Zengin ve nüfuzlu bir ailenin çocuğu. Ne ki, aile içindeki yaşamı mutlu değil. Annesiyle babası sürekli çekişme halindeler. Baba anneyi sürekli aşağılıyor. Kız da benzeri durumda. Babası ve ağabeyi kıza sürekli eziyet ediyorlar. Annesiyle kız arasında da herhangi bir dayanışma yok. Kız iyi maddi koşullar içinde ama sevgisiz büyüyor. Bir çocuğun en çok ihtiyacı olan şey: Sevgi esirgeniyor kızdan.

Bu arada Demokrat Parti iktidarına karşı 27 Mayıs askeri harekatı yapılır. Devrimci ilerici bir iddia taşıyan ve bir kesim aydın ile asker arasındaki işbirliğinin ürünü olan bir darbedir. Halk desteği vardır. 1960 müdahalesinin sonucunda ilerici bir anayasa yapılmış, sosyal haklar alanında, fikir ve sanat yaşamında önemli adımlar atılmıştır. (Ne yazık ki, o üç idamın utancını aşmak olanaksızdır.) Ülkede solcu oluşumlara da böylece yol açılmıştır. Özellikle Mülkiye'de yoğunlaşır solcu hareketlenmeler. Kahramanımız da bu okula gider. Bir devrimciyle evliliğe kadar uzanacak bir ilişki başlatır. 27 Mayıs'tan sonra hapse girip çıkan babasıyla sevgilisi arasında çıkan çatışmada Kemalist devrimci sevgilisinin yanında kalır. Babaevinde yaşamış olduğu ezilmişliği ve mutsuzluğu devrimci kocasıyla yaşamayacağını düşünmektedir. Sosyalisttir kocası. Yeni insanı yaratmak isteyenlerdendir.

Gel gör ki, evdeki hesap çarşıya uymayacaktır. Kocasının yeni insan tipiyle hiçbir ilişkisi yoktur. Devrimciliği lafta kalmakta, kendini değiştirmek için hiçbir çaba harcamamaktadır. Evlilik ilişkileri ona kocasının babasından pek farklı olmadığını gösterir. Yıllar geçtikçe yozlaşan, karısına sevgisiz saygısız bir koca vardır karşısında.

Baba-ağabey-koca: Ataerkil düzen sürmektedir. Bu arada kadının Atatürk tutkusu yavaş yavaş ön plana gelmeye başlar. Kırılan umutlarını Atatürk'ün düşüncelerine yönelerek onarmaya çalışmaktadır genç kadın. Film psikolojik boyutta geliştiğine göre, filmin problematiğine Freud'un birkaç kavramını kullanarak bakabiliriz belki. Yaşamında onu ezen üç erkek olumsuz üstbendirler. Önce annesi sonra kendisi bu üstbeni aşamamakta, özellikle kahramanımız arzularını geriye itmektedir ("*refouler*" etmektedir). Buna karşılık Atatürk, ülküsel beni oluşturmaktadır. Kadının düze çıkması için bastırdığı duyguları üstbeniyle uyumlu halde ifade edebilmesi gerekmektedir.

Kelimelerle basite indirgediğimiz korkunç bir iç çatışmadır bu. Kadının akıl hastanesine girip çıkmasına kadar varır. Kadının doğru yolun hangi yönde olduğunu görmekte, ama bir türlü kapıdan çıkamamaktadır. Kendisine her şeyden önce içindeki ses yardımcı olur. Sağduyunun, iç barışmanın sesidir bu. Ekrana bir erkek olarak yansıtılır. Bu da yukarıda yapmaya çalıştığımız psikolojik tasvire uygun

bir imgedir. Sorun üstbenin kadın varlığıyla uyum sağlamasındadır. İç sesin yanı sıra iki kadın, biri yakın arkadaşı, diğeri doktoru kendisine yardımcı olurlar, erkeklerin ondan esirdikleri anlayış ve sevgiyi vererek. Somut olarak hiçbir erkek yardımcı olmaz kahramanımıza. Sadece içindeki ses ve Atatürk imgesidir yaşamındaki olumlu eril öğeler. Kadın için alabildiğine hakikidir Atatürk. İnanmaktadır: Atatürk'ün Türk toplumuna yerleştirmeye çalıştığı değerler sisteminde kadının yerinin baskıcı ataerkil düzendekinden farklı olduğuna inanmaktadır. Kadını bu inancın gücü ayakta tutar.

Cumhuriyet'i de aynı inanç ayakta tutmaktadır. Herkes anlamalı: Atatürk Türkiye'yi, Türk insanını değiştirmiştir. Bu değişimin gücüne en az filmin kahramanı kadar inanmalıyız.

Aralık 1998

Üçlü Aşklar

Ateşten Damla her şeyden önce Cumhuriyet'e övgü filmi. 1960'ta çevrilmiş. 27 Mayıs müdahalesinin, 12 Eylül dönemine değin yirmi yılı aşkın süre kullanılmış olan deyimle 27 Mayıs devriminin yapıldığı yıl. Birçok kesim bu müdahaleyle Cumhuriyet'in kendini yenilediğini düşünmüştü. Yepyeni ve çağdaş bir anayasa, birçok yeni yasayla birlikte Türkiye'de yeni bir dönem başladığı umudu doğmuştu.

Ateşten Damla Cumhuriyet ruhunu canlandırma eğilimine uygun bir film. Her devletin kurucu miti, bu çerçevede mitsel tiplemeleri vardır. Cumhuriyet'in kurucu mitolojisinden bir öykü denebilir bu filme.

Olay modern Türkiye'yi yaratan mücadele sırasında, Kurtuluş Savaşı sırasında geçiyor. Bir yanda işgalci Yunan kuvvetleriyle işbirliği feodal bir ağa, öbür yanda onun Kuvayı Milliye kahramanı olan oğlu. Osmanlı (baba) ile Cumhuriyet (oğul) arasındaki mücadele bu. Padişah ve taraftarları teslim oldukları, Sevr'i imzaladıkları yetmiyormuş gibi, ülkeyi kurtarmak isteyen Mustafa Kemal'i ve onu izleyen özgürlük savaşçılarını da yok etmek istiyorlar. Oğul, yiğit bir Anadolu delikanlısı. Karşısındaki babası olsa bile "önce vatan" diyor. Bir devleti kurmak ve yaşatmak için gerekli ülküyü en saf halinde temsil ediyor. Filmde kötü ağa baba ile iyi cumhuriyetçi oğul arasındaki mücadele işgalci kuvvetlerle olan savaştan daha ön plana alınarak işleniyor. Gerçeğe de birçok bakımdan uygun bu. Dış düşmanları yenmek için önce onların içimizdeki uzantılarını, işbirlikçilerini temizlemek gerekmişti.

Ancak sadece iyi ile kötü arasında soyut ya da etik bir kavga betimlenmiyor böylece. Cumhuriyet'in devrimsel özelliği hakkında

da fikir veriliyor. İşgalci kuvvetlerle işbirliği kuran baba, kişisel çıkarlarını korumak, feodal düzenin toplumda ona sağladığı üstünlüğü sürdürmek için yapıyor bunu. Onun yenilmesi aynı zamanda feodal düzenin de yenilmesi anlamına geliyor. Film, toplum içindeki mücadeleye dikkat çekerek, Kurtuluş Savaşı'nın sadece işgalcı düşmanı denize dökme operasyonu değil, aynı zamanda bir toplumsal dönüşüm kavgası olduğu mesajını da veriyor.

Özgürlükçüler safında yer alan diğer tipler güçlendiriyorlar bu mesajı. İşte her ikisi de "muallim" baba ve kız! Cumhuriyet'i kuran ve yaşatan mitsel tipler arasında öğretmenlerin yeri çok önemlidir. Yüzyıllarca bilimden, uygarlıktan uzak kalmış Anadolu halkına ışığı götüren kişilerdir onlar. Uygarlık, ilerleme onların sözleriyle, elleriyle taşınır halkın ruhuna, zihnine. Baba muallim, Kurtuluş Savaşı'ndan önce köyde ağaya karşı çıkabilen tek kişidir. Ağanın sahip olamadığı için ölümüne neden olduğu kadının kızını evlat edinir, kendisi gibi ilerici bir öğretmen olmasını sağlar. Baba muallim işgalci düşmana ve işbirlikçilerine karşı Kuvayı Milliye'ye katılarak silahlı mücadeleye girmekten çekinmeyecektir. Kızı Serap da aynı yolu izleyecektir. Gönüllü hemşire olarak, gerektiğinde de eline silahı alarak cephede "görev" yapmayı bilecektir.

Bir de doktor tipi vardır bu filmde. Yiğit Anadolu delikanlısı Ahmet'in en yakın arkadaşı. Ancak, bir rastlantı sonucu, Serap'a o da âşık olacaktır. Bir yanda Serap'a duyduğu arzu ile öbür yanda arkadaşlık ahlakı arasında sıkışıp kalacaktır. Filmin sonuna doğru daha büyük bir çelişkiyle karşılacaktır doktor. Yaralı arkadaşını kurtarması için ameliyat etmesi gerekir. Arkadaşı, ona, Serap'ı sevdiğini bildiğini, ameliyattan sağ çıkmazsa Serap'la evlenmesini istediğini söyler. Doktor, etik değerler ile arzusu arasında seçim yapmak zorundadır. Etik'i seçer. Arkadaşı kurtulur. Üçü birlikte Ankara'ya, Cumhuriyet'e, yeni devlete doğru yola çıkarlar.

Başka türlü davranamazdı doktor. Kurtuluş savaşında cephelerde yaralı tedavi eden, hatta düşmana karşı silah bile kullanan kahraman bir tabiptir. Yalnızca savaşçıların değil, bütün bir milletin yarasını sarmak için kendini feda etmeye hazır üstün bir zihniyetin temsilcisidir. Etik ile arzu arasındaki kavgayı elbette etik kazanacaktır. Yeni devlet eşittir yeni insan! Çıkarlarına değil, ülkülerine, ülkesine, yeni Türk değerlerine bağlı insan tipi!

Yönetmenliğini Memduh Ün'ün yaptığı *Ateşten Damla*'nın diyalogları çok güzel, temiz, heyecan verici bir Türkçe. Ali Kaptanoğlu yazmış. Ünlü bir yazarımızın: Attilâ İlhan'ın takma adı bu. Aynı yazarımızın senaryosunu yazdığı *Yalnızlar Rıhtımı* filmine geçiyoruz şimdi. 1950'lerin sonunda İstanbul'da geçen bir öykü. Yine üçlü bir aşk hikâyesi. Bu kez filmin odağında yer alıyor üçlü aşk.

Ülkenin büyük bir bölümü değil ama özellikle İstanbul'un önemli bir bölümü Batılılaşmıştır artık. Bu filmde anlatılan öykü Marsilya'da, New York'ta da geçebilirdi. Önemli olan böyle bir öykünün İstanbul'da geçiyor olmasının seyirciye batmaması. Gerçi filmin kahramanlarında bir Holywood edası var. Ama eğreti durmuyor bu eda. Her şey inandırıcı. Batı'dan aldığımız yaşama biçimleri artık bizim de gerçeğimiz.

Filmin başrolünde Sadri Alışık var. Bir gemi kaptanı. Gönlü boş. Limandan limana savruluyor ruhu. Bir gece kulübünde "Kontes Güner" diye anılan şarkıcıya rastlayıp vuruluyor. Çolpan İlhan oynuyor bu rolü. Çolpan İlhan, hayat yükünü kaldıramayacağı duygusunu veren ipincecik kırılgan gövdesi, üzgün yüzüyle tam bir melankoli kraliçesi. Audrey Hepburn'un negatifi! Gece kulübünün sahibi de âşık ona. *Ateşten Damla*'nın yiğit kahramanı Turgut Özatay bu kez gece kulübü sahibi rolünde. Kötü adam. Şarkıcı sevgilisini arzusunun karanlığında boğuyor. Kötülüğü bununla sınırlı değil. Karanlık işler çeviriyor. Bir dolar kaçakçısı. Artık dolar da hayatımızın baş gerçeklerinden biri olmuş. Çolpan İlhan'ın narin varlığı yalnızca yanlış bir sevginin değil, gece kulübünde ve sahibinde ifadesini bulan bütün bir karanlık düzenin altında eziliyor sanki.

Senaryosu, anlatımı, melankolik havası başarılmış iyi bir film *Yalnızlar Rıhtımı*. Türk sinemasının en iyilerinden olan Lüfti Akad'ın elinden çıktığı belli oluyor. Ancak büyük kentlerde çevrilebilecek hüzün yüklü bir kara film.

Çok şükür filmin sonu karanlık değil! Polis dolar kaçakçılığını ortaya çıkarıyor. Kaptan da sevgilisini pisliğin içinden çıkarıp götürüyor. Üçlü aşk denklemi bu filmde de olumlu sevginin, toplumsal doğrunun yönünde sonuçlanıyor.

Ancak aynı şeyi *Acı Hayat* için söylemek pek mümkün değil.

Acı Hayat, Lütfi Akad ve Atıf Yılmaz gibi sinemamızın en iyi yönetmenlerinden olan Metin Erksan'ın filmi. Erksan'ın baş teması karasevdadır. Bu filmin de odağında tutku var. *Susuz Yaz* ve *Sevmek Zamanı*'nda olduğu gibi, iki erkeğin birden arzusunun hedefi olan bir kadın kahraman var: Estetik ameliyatları geçirmeden önceki Türkân Şoray. Dolgun, dolu, kara gözlü, duygu yüklü esmer Türk kadını.

Erksan üçlü aşk denklemi toplumsal bağlam içinde, daha doğrusu toplumiçi ya da sınıfsal ilişkilerle iç içe işlemiş. Tutku fırtınasını inandırıcı bir toplumsal arka plana oturtarak, Türk toplumuna göz atmamıza da olanak sağlamış.

Filmin odağındaki genç kız manikürcü/pedikürcü. Para kazanma olanakları pek sınırlı olan bir işçiye âşık. Bütün görkemiyle Ayhan Işık oynamaktadır bu işçiyi. Bütçelerine uygun kiralık bir ev bulur bulmaz hayatlarını birleştirmek istiyor iki genç sevgili. Kızın ailesi ona zengin birini bulmasını öğütlüyor sürekli olarak. Bu arada genç kızın pediküre gittiği evin genç beyi de (Ekrem Bora) âşık oluyor ona. Kızın zenginlik karşısında gösterdiği zaaftan da yararlanarak sahip oluyor ona. Ancak anne ve babasına kabul ettiremiyor onunla evlenmeyi. Dost olarak birlikte yaşamakla yetinmek zorunda kalıyorlar. Tüccar baba manikürcü kızı gelin olarak kabul etmemekle ona sınıf atlama izni de vermemiş oluyor. Kız toplumsal yükselişini meşrulaştıramadığı gibi aşkını yitirmiş duruma geliyor.

İşçi sevgilisi ise beklenmedik biçimde sınıf atlama olanağı elde ediyor. Toplumda statü değiştirmeyi arzulayan insanlar ya üst sınıflardan biriyle evlenmeyi ya da ikramiye kazanarak zengin olmayı düşlerler. İşçiye Milli Piyango'dan en büyük ikramiye çıkıyor. Bu parayla kendine büyük işler kuruyor genç adam. İlginçtir: Müteahhitlik yapıyor ve gece kulübü işletiyor. Türkiye'de hizmet sektörünün en ballı alanlarını seçmesini biliyor. Sevgilisini elinden alan zengin sınıf denli zengin oluyor. "Para kazanmak için çalışan bir canavar" olduğunu söylüyor. (Öykü 1980'lerden sonra geçseydi, işçi herhalde kendini böyle nitelemezdi.)

Zenginler de, zenginlik de ahlaki bakımdan olumsuz gösteriliyor bu filmde. İşçinin ait olduğu toplumsal katmanda para yok ama sevgi, dostluk var. Zenginler katında ise para dışında hiçbir şey yok. Para insanlığa karşı bir değer gibi. Kazanılması için de insani değerlerin yitirilerek canavarlaşılması gerekiyor.

Manikürcü kız yalnızca işçi sevgilisine değil onun temsil ettiği kanaatkârlık, aşk gibi değerlere de ihanet ediyor. Bu ihanetinin bedelini hem üst sınıfa alınmamakla hem de eski sevgilisi tarafından reddedilmekle ödüyor. Sınıf atlamakta da, ait olduğu sınıfı temsil etmekte de başarısız oluyor. İntihar ediyor.

Bu intiharın sorumlusu onu zenginlik tuzağına düşeren dostu. Onun arzusunda üst sınıfın güzelliği ve saflığı nasıl sömürdüğü örnekleniyor. Tüccar babası ise öyle bir tip olarak çizilmiş ki, bir bakıma Müslüman Türklerin ticarete yüzyıllarca ısınamadığının yeni bir dışavurumu olarak gösterilebilir.

İşçi, bu olumsuzluklara karşı ancak kendisi de olumsuzlaşarak mücadele edebiliyor. Acı bir tablo bu. 1960 devriminin ne haberi ne de izdüşümü var bu filmde. Çünkü 27 Mayıs hareketinin aslında pek dokunamadığı arka planda geçiyor film. Çarpık kapitalizm Türkiye'de gelişimini sürdürüyor.

"Namus satın alınmaz" diyor filmdeki Ayhan Işık. Bir İstanbul delikanlısı olarak karşı çıkıyor her şeyin paraya çevrilebileceği varsayımına dayanan düzene. Ancak filmin sonunda o da katılıyor bu düzene, bağrına sevgilisinin ölüsü denli ağır bir taş basmış olarak.

Gördüğü biçimiyle kapitalizme çok uzun süre ısınamadı Türk halkı (belki de 1980'lere kadar). Yeni iktisadi-ticari düzeni etik açıdan bağdaştıramadı yüzyıllardır savunduğu ahlaki değerlerle. Biraz da bu nedenle Türk filmleri onyıllarca "Parasız da mutluluk olur. Hatta, mutluluk parayla olmaz." temasını işledi durdu. Tüccarı, işadamını, zenginleri iyi adam olarak gösteren Türk filmi belki bu nedenle az oldu.

Halkın hoşuna giden çoğu filmde aşk da çarpık kapitalist düzene aykırı bir olay gibi işlendi. Ama üçlü aşklarda üç tarafın da iyi insan olarak yansıtılabildiği tek dönem Cumhuriyet'in kuruluş dö-

nemi oldu gibi. Daha sonraki dönemlerde aynı kadına âşık iki erkekten biri hep kötü oldu. Bu kötü erkek de, toplumda ön plana geçen olumsuz güçlerin, eğilimlerin temsilcisi oldu hep.

Ne dersiniz? İyi ile kötü arasında bu mücadele hâlâ sürüyor mu? Yoksa *Acı Hayat*'taki gibi acı bir sonla bu mücadele çoktan bitti ve hepimiz gerçeği kabul ettik mi?

Ocak 2001

Aşk ve Türkler

Denis de Rougemont ünlü *Aşk ve Batı* kitabında aşkı Batı uygarlığına dışarıdan sızmış olumsuz bir ruh hali olarak anlatır. Her kötü şey gibi aşkın da Doğu'dan geldiğini iddia eder. Aşkın kaynağı manişeizmdir, sufizmdir, ama asla Hıristiyanlık değildir. Plotin ve katarlar (*cathare*) yoluyla Batı ruhunu zehirlemiş olan aşk duygusu, de Rougemont'a bakılırsa, anlaşılan Batı'nın tek dini olarak gördüğü Hıristiyanlık'ın değerlerini altüst etmiştir.

De Rougemont, *Tristan ve İsolde*'yi temel alarak açıklar görüşlerini. Bu ünlü aşk öyküsü, ona göre, bir "zina romanı"dır. Üstadımıza göre aşk evliliğe karşıttır. Aşkın farklı yönlerini sıralar de Rougemont. Aşkta mistik birleşme (*fusion*) arayışı vardır. Oysa insanoğluna "communion" yeterlidir. Aşkın dayandığı "passion"un yıkım ve ölüm içgüdülerini azdırdığını öne sürer. Hatta Batı insanındaki savaş zevkinin bile aşktan kaynaklandığını iddia etmekten geri kalmaz: "Aşk kavramımız, yani Batı'nın aşk kavramı, Batı bilincinin en gizli yerinde savaş zevkini okşayan ya da karanlık biçimde meşrulaştıran verimli bir acı çekme kavramına bağlı durumdadır."

Batı nice büyük savaşı geride bırakmış ve umarız, dersini almıştır. Nitekim İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yeni bir toplum tipi ortaya çıkmıştır: Tüketim ve refah toplumu. Bu yeni dönemde insan ilişkilerinde evliliğin eski yüceliği kalmamıştır ama bunun yerini aşk da almamıştır. Yine aşktan farklı bir ilişki biçimi egemendir: Rasyonel bireyler arasında rasyonel cinsel ilişkiler. Aşk hâlâ sistemi bozucu bir duygudur. Artık sistem cinselliği büyük ölçüde özgürlüğe kavuşturduğu için aşk eskiye oranla çok daha indirgenmiş ve güçsüzdür. Bir bakıma de Rougemont'un istediği olmuş, rasyonel kültür aşkı yenmiştir.

Gelgelelim, aşk başka kültürlerde de aşk ve arzu, kurulu düzeni tehdit eden aykırı öğeler olarak görülür. Hatta serbest aşkın, Batı kültüründen Doğu'ya sızmış bir mikrop olduğunu iddia edenler bile çıkar bazı oryantal ülkelerde. Aşk konusu evrenseldir. "Sinema Günleri"nde seyredeceğimiz üç filme bu açıdan bakmak istedim. Sufizmin geliştiği ülkelerden biri olan Türkiye'de kadın-erkek ilişkileri hakkında fikir veren üç öykü.

Kırık Bir Aşk Hikâyesi

Salt Türkiye'ye özgü olmayan bir durum öyküleniyor bu filmde. Fransa'da, İtalya'da, Amerika'da ya da herhangi bir ülkede geçebilecek bir öyküdür filmin konusu. Orta yaş grubuna girmiş ve mesleği edebiyat öğretmenliği olan bir bekâr kadın, İstanbul'dan sakin bir taşra kentine atanır. İsteyerek gelmiştir. İstanbul'dan sıkılmıştır. Değişiklik ihtiyacı, arayışı içindedir. Durgun görünüşünün altında farklı, ayrıca çevresinde farklı olanı da kolayca kavrayabilecek yetenekte bir kimlik taşımaktadır. Belli ki yalnızlığı ve uzaklığı sevmektedir. Sıradışıdır ve kendinin bilincindedir. Bu tür insanlar sıradışılıklarını ifade ederek yaşamaya kalkışmaları halinde kurulu düzenin onları dışlayacağını, hatta hemen cezalandıracağını da bilirler. Bir bakıma bu yüzden de yalnızlığı ve uzaklığı seçerler. Kendilerine saklanarak kurulu düzenin içinde kalırlar. Edebiyat öğretmeni geldiği kasabanın kendi ruh iklimine daha uygun olduğu sanısı içindedir. Ancak bu durgun kentte sıradışılığını ifade etmesi gereken bir gönül serüveni yaşayacaktır.

Aynı okulda uzun yıllardır görev yapan resim öğretmeni aracılığıyla tanımaya başlar taşra kentini. "Her şeyin mazbutluk üzerine kurulu" olduğu bir yaşam hâkimdir bu kentte. Sıkıcı bir yaşam. Günler birbirinin aynıdır. Sanayileşen, zenginleşen bir kenttir. Önemli olan bu düzenin korunması ve işletilmesidir. Toplumun çekirdeği sayılan aileler de bu amaçla kurulur. Kentin zengin adamı kızının evlenmesini de bu açıdan görür. Damadından beklentisi işini sürdürmesi, büyütmesidir. Evlilik aşkın sonucu değil, düzenin gereğidir. Bunu

kız da bilir damat da. Ancak fazla direnmeden teslim olmuşlardır. Kurulu düzenin sunduğundan başka seçenekleri olmadığını bilirler.

Her şey planlandığı gibi gelişirken damat kente yeni gelen edebiyat öğretmeniyle tanışır. Onu dört duvar gibi saran sıkıcı ortamda bir pencere, hatta bir kapı açılmış gibi olur. Arzuyu, aşk duygusunu tanır. Edebiyat öğretmeni de bu rüzgâra kendini kaptırmakta gecikmeyecektir. Bu arada resim öğretmeni yıllardır yaşadığı bu kentin boğuculuğuna, sıkıcılığına daha fazla katlanamayarak intihar eder. Bu trajik olay iki âşığı birbirine daha da yakınlaştıran bir ruhsal arka plana dönüşür. İki âşık birbirine sığınırlar. İlişki uzun süre gizli olarak gelişir, çünkü düzen bunu gerektirmektedir. Ancak küçük bir kentte ne saklanabilir ki! Açığa çıkartılırlar. Korkmaz, meydan okurlar. Hatta erkek heroik bir tavırla sevgilisini faytona bindirip kentin bütün sokaklarında dolaştırır. Kendi kentine karşı aykırı aşkını ilan eder. Kendi kentine kafa tutar.

Gelgelelim, ne gelin adayı kızın babası ne de erkeğin yakınları bu meydan okumaya pabuç bırakmazlar. Töreler, çıkar baskıları, kurallar işletilir, aşk ilişkisi sona erdirilir. Erkek nişanlısına döner, öğretmen başka yere atanıp gider. Kurulu düzen tıkır tıkır işlemektedir.

On yıl sonra öğretmen yeniden bir kentten diğerine tayinen taşınırken yolda telefonla erkeği arar. Kısa ama eski bir yaranın yerinin acıması gibi bir görüşmeleri olur. Erkek aşkın evrensel yasasını dile getirir: "Mutluluk yanımızdan gelip geçti".

Bence tipik bir Ömer Kavur filmi. Belirli bir hayat tarzının can sıkıcılığı ile aşkın aykırılığı arasındaki kontrast, vurucu biçimde veriliyor. Can sıkıntısı ve aşk: İnsan ruhunun birbiriyle çelişkili iki metafizik duygusu. Ömer Kavur bu çelişkiyi hissederek işliyor. Bir şair filmi!

Bir Şoförün Gizli Defteri

Türk sinemasının en önemli ustalarından Atıf Yılmaz'ın seyredilmesi gereken eski filmlerinden biri. Bu filmde aşk ve arzu duygularının serüvenini Türkiye'ye özgü bir zeminde izliyoruz. Türkiye'nin

toplum yapısına ve tarihine eğilerek bakmamız gereken bir öykü var karşımızda.

1950'lerin İstanbul'unda bir kenar mahallede başlar aşk öyküsü. Erol mahallenin yakışıklı ama fakir delikanlısıdır. Mesleği şoförlüktür. Kapı komşusu bir Paşa kızına abayı yakmıştır. Dönem 27 Mayıs 1960 öncesidir. Özellikle İstanbul'da Amerikan taklidi bir kültür ve kurumsuz bir kapitalizm gelişmektedir. Filmin kahramanlarından birinin deyimiyle "uydurma bir burjuva hayatı: Köksüz sahte bir hayat" yaygınlaşmaktadır. Askerler de 1950 düzeninin mağduru olan meslek grupları arasındadır. Bu nedenle bir paşa kızının kenar mahallede oturuyor olması o günlerin koşulları bakımdan şaşırtıcı değildir.

Kaldı ki, Türk sinemasının siyah-beyaz filmlerinde gömülü kalan kenar mahalle yükselen sahte burjuva düzenine karşıt değerlerin sığınağıdır. Kenar mahalle sakinleri maddi bakımdan yoksul ama manevi bakımdan zengindirler. Kıt kanaat geçinirler ama namus, sadakat, dostluk, dürüstlük gibi temel değerlerden zengin olmak için taviz vermezler. Alınterleriyle kazandıkları para onlara yeter. Gözleri yüksekte değildir. Dostça ve güvenli bir ortamda yaşayıp gitmek onları tatmin eder. Talih kuşu başlarına konup zengin olsalar bile bu ortamdan kopmazlar. Zenginliklerini yakın çevrelerine yayarlar (Osmanlı döneminde Müslüman mahallelerde olduğu gibi).

Siyah-beyaz Türk sineması bu kenar mahalle halkını yüceltmiştir. Seyircisi de büyük ölçüde aynı halk olmuştur. Bu noktada, aynı yüceltme duygusuna kapılamadan ve lafı daha fazla uzatmadan siyah-beyaz Türk sinemasının popülist bir nitelik taşıdığını söylemek yanlış olmayacaktır. *Bir Şoförün Gizli Defteri* bu popülizmin aşılarak kenar mahalle mitolojisinin sanatsal düzeyde kavrandığı filmlerdendir.

Filmin ana kadın karakteri olan paşa kızı Çilek kapitalist toplumlara özgü "Madame Bovary" hastalığına yakalanmıştır. Gözü yükseklerdedir. Lüks yaşayan kadınlara imrenmektedir. Ona âşık olan komşusu Erol ise bir şoför parçasıdır. Onun hızla sınıf atlama arzusuna hitap etmemektedir. Erol'u şiddetle ve aşağılayarak reddeder.

Ancak Erol'un Çilek'e yönelik arzusu reddedilmeyle sönecek gibi değildir. Çok şükür işleri çığırından çıkaracak bir kişi değildir Erol. Çilek'in onu neden istemediğini anlamaya çalışır. İlk üstünde durduğu kendi toplumsal konumudur. Bir şoför olduğu için aşkı cevapsız kalmaktadır. Burada bir parantez açarak özellikle o günlerin Türk toplumundaki "şoförlük" kavramına şöyle bir bakmakta yarar var. Ana babaların çocuklarına "Okumazsan şoför olursun" dedikleri bir kültür söz konusudur. Türkiye'de hizmet sektörünün bugünkü kadar gelişmemiş olduğu dönemdir bu. Özellikle gururlu Türk erkeğinin başkasının şoförlüğünü yapmayı içine sindirebilmesi zaman almıştır. Erol şoförlük mesleğinin toplum içindeki anlamının bilincindedir. Ancak herhangi bir aşağılık duygusu içinde değildir. Hatta toplumunun şoförlere bakışıyla alay edebilecek denli olgundur. Aslında onun için şoförlük namusuyla para kazanabileceği meslekler-den biridir. Öte yandan Çilek'in şoförlüğe bakışına da duyarsız kalmaz. Bununla birlikte, yaptığı şey şoförlüğü bırakmak değil, kendi işini kurmak olur. Erol'un Çilek'e hoş görünmek için lüks bir hayat tarzına yönelmesi de söz konusu olmayacaktır. Tutkusunun kölesi değildir Erol. Çilek'in seçtiği yolun yanlış olduğunun bilincindedir. Kendi kız kardeşi Temiz ile karşılaştırır onu. Adı gibi temiz olan kız kardeşi aslında namuslu ve kanaatkâr halk kızı modelidir. Erol Çilek'in de öyle olması gerektiğini düşünmektedir. Erol Çilek'e duyduğu aşkın sade bir vatandaş yaşantısına sığabileceği, kız kardeşi Temiz'in yaptığı türden akıllı uslu bir evliliği Çilek ile gerçekleştirebileceği kanısındadır.

Gelgelelim, Çilek yükselme ve hanımefendi olma tutkusuyla parıltılı salonlara zengin erkeklere gitmeyi yeğler. Kopar gider iddiasız kenar mahalleden. Aslında bir yükseliş değil düşüş süreci başlamıştır Çilek için. Tek sermayesi gençliği ve güzelliğidir. Tüketmek için girdiği bir ortamda kısa zamanda kendisinin tüketilen bir meta haline geldiğini görür. Hayat kadını olur. Artık yazgısı bellidir: Önce pahalı bir fahişe, çaptan düştükten sonra da genelevlerde "hizmet" verecek bir meta.

Erol peşini bırakmaz Çilek'in. İzini ısrarla sürer. Bu arada eski patronunun karısının da kötü yola düşmekte iken kurtulmasına yardımcı olur. Eski patron filmin tematiği içinde önemli bir figürdür.

Sahte burjuva hayatını teşhir eder. "Alınteriyle kazanılmış servet" kavramını yüceltir. Namuslu ve çalışkan Erol da yavaş yavaş işlerini düzene koymaktadır. Tek eksiği Çilek'tir.

İzini bulur aşkının. Genelevden çıkarıp yanına alır. Erol'un yakın çevresi de benimser Çilek'in dönüşünü. Çünkü "ruhunda çok temiz bir taraf kalmış"tır. Bu tarafın güçlenmesi kurtarılması için hep birlikte mücadeleye koyulurlar. Kenar mahalleden çıkan temiz halk ruhu kirli düzenle savaşmaktadır. Erol ve arkadaşları kendi paylarına bu savaşı kazanmışlardır. Çilek'i de kurtarabileceklerine inanmaktadırlar. Nafile! Çilek'in genelevdeki patronu bulur onu. "Bilirim çok iyi kızsın ama bir kez damgayı yemişsin" der. Geri dönmeye zorlar Çilek'i. Erol bırakmaz. Çıkan silahlı çatışmada kötü patron Çilek'i, Erol da kötü adamı öldürür. Çilek son nefesini verirken pişmanlık içinde Erol'u ve onun temsil ettiği değerleri yüceltir. Erol'un aşkı sonuçsuz kalmış ama savaşı temiz ruh kazanmıştır. Yaşaması gerekenler namuslu ve servetlerini alınteriyle kazanan kişilerdir. 1950'lerde gelişen kaptıkaçtı burjuvaziye karşı püriten halkın tepkisidir bu.

Kurbağalar

Şerif Gören'in bu filminde köy mekânına taşınıyoruz. Zamanın yavaş aktığı, değişimin kolayca meydana gelmediği, tutuculuğun insanları sımsıkı kuşattığı bir ortama. Ömer Kavur'un taşra kenti, Atıf Yılmaz'ın İstanbul'u kadar burası da Türkiye. Köylü popülizminin yapılmadığı, hayali bir köydeki düzenin ikiyüzlülüklerini, çürüklüğünü açıkça ortaya koyan acımasız eleştiri yüklü bir film.

Filmin merkezi figürü Elmas, kocası faili meçhul bir cinayete kurban giden genç bir kadındır. Tarlada rençberlik ve kurbağa toplayıcılığı yapan kocanın iş ilişkileri yüzünden öldürüldüğü köy düzenine egemen kişilerin bundan sorumlu olduğu aşağı yukarı bellidir. Ancak gerçek ortaya çıkmayacaktır. Düzenin gereği böyledir. Kadın bu cinayete çözmeye yönelmez. Düzene başka bir yönden karşı çıkar. Geçinmek ve oğluna bakabilmek için kocasının yapmış olduğu işleri yapmaya başlar. Erkeklerin dünyasına girer. Önce tarlada çalışmakla başlar, daha sonra kurbağa toplayıcılığına da yönelmekten geri kalmaz.

Köydeki diğer kadınların tepkilerine rağmen yapar bunu. Erkeklerin taciz edici bakışlarına, davranışlarına rağmen yapar. Kadının meydan okumasıyla köyün kurulu düzeni belirli bir tehdit altına girmiştir. Ancak burada bozulan şey, sosyal düzen ya da üretim ilişkileri değil, köyün cinsel dengeleridir. Köyde erkeğin ve kadının yaşama ve dolaşım alanları bellidir. Bunların dışına çıkılmaması gerekir. Hele dul bir kadının erkeklerin alanına adım atması dengeler açısından tehlikeli görülür. Köyün cinsel düzeni kadının ve cinselliğinin bastırılması üzerine kurulmuştur. Açıkçası kadının cinselliğinden korkulur. Temelde kadın varlığına duyulan bir güvensizlik söz konusudur bu ataerkil düzende. Kadının serbest kaldığı anda cinselliğinin de kontrolden çıkabileceği gibi bir kaygı vardır ataerkil düzenin bilinçaltında. Onun için kadın ya baba ya da koca kontrolü altında kalmalıdır. Sahipsiz olduğu için dul kadın çok tehlikeli görülür. Köydeki diğer kadınlar "Bacağını kaldıran kadın bir daha indirmez" düşüncesindedirler. Bu tehlikeyi önlemek için Elmas'ı kendisi gibi dul olan bir erkekle evlendirmek isterler. Elmas'ın daha önce hiç evlenmemiş bir erkeğe yakıştırmaları söz konusu olmayacaktır. Ne var ki, Elmas bu şekilde de düzene girmeyi kabul etmez, meydan okumasını sürdürür. Köyün erkekleri de Elmas'ı sahipsiz kaldığı için el uzatılabilir bir mal gibi görmeye yönelirler. Cinsel fantazmların, şakaların hedefi haline gelir.

İki erkek değişik davranacaktır. Biri, Elmas'a "abla" diye hitap eden bir gençtir. Ancak Elmas'ın "sahipsiz" kalması üzerine kardeşlik duyguları hızla cinsel arzuya dönüşüverir. Ne ki, bu genç ortaya çıkarak aşkını ve arzusunu bağırabilecek cesareti gösterir. Sonuçta babasından sıkı bir dayak yiyerek Elmas tutkusundan vazgeçmek zorunda kalır. Dul kadın yasaktır.

Diğer değişik davranan erkek Balkanlı Ali'dir. Hapishaneden yeni çıkmıştır. Yakışıklı, güçlüdür. Gençliğinde Elmas'a ilgi duymuş, ancak Elmas'ın müteveffa kocasını tercih etmesi üzerine geri çekilmiştir. Aynı ilgi yeniden uyanarak fırsatlara göre gelişir. Karşılıksız kalmaz bu kez. Elmas sevdiği bir erkekle yeni bir hayat kurmaya hazırdır. Bu isteğini, evlenmek isteyen kızların simgelerini kullanarak açıklamaktan da geri kalmaz. Ali'nin ilgisine cevap vererek ilişki kurar. Köyün çürük ahlakı aşılmış, dul kadın yaşama hakkını

elde etmiş gibidir. Gel gör ki, bu kez Elmas'ın ölü kocasının hayali bozar işi. Balkanlı Ali sevdiği kadının üzerinde, ölü de olsa başka bir erkeğin gölgesinin bulunmasını kaldıramayacaktır. Usulca çekilip gider. Elmas yalnız kalır. Boğucu köy düzeni içinde ayrık otu olarak mücadelesine devam etmekten başka bir tercihi yoktur.

Elmas'ın şahsında kadın varlığını yücelten, en kapalı ortamda bile kadının özgürlük ve eşitlik mücadelesine omuz veren bir film bu. Dolayısıyla taşıdığı mesaj Türkiye'nin köyleriyle sınırlı değil, evrensel nitelikte.

İşte Denis de Rougemont'un genel olarak Doğu diye andığı bir bölgeden üç film, üç ayrı öykü. Bu filmleri gördükten sonra kadın-erkek ilişkileri açısından üstat Denis'in yaptığı gibi Batı ile Doğu arasında köklü bir ayrım olduğunu öne sürmek mümkün mü?

Aralık 1998

Öl(dür)mek İçin Sevmek

Canan Gerede'nin 2 Temmuz 2001 akşamı ARTE Alman/Fransız televizyon kanalında gösterilen 1996 yapımı *Aşk Ölümden de Soğuk* filmine, benzer konuları ele alan başka Türk filmleriyle karşılaştırıldığında bir anti-film denebilir. Birçok Türk filminde kenar mahalleden çıkan güzel sesli kızlar şarkıcı olarak şöhret ve servet kazanır, sevdiklerini, sevgililerini de yanlarına alıp filmi mutlu sonla noktalarlar. Gerçekçi sinema örneği sayılan ünlü *Üç Arkadaş* bile öyle değil midir? Kitle kültürü açısından, ortalama insana hayali sınıf atlama olanağı sunarak bilinci uyuşturucu etki yapan filmlerdir bunlar. Öbür yandan da sahne ya da gösteri işinin (*show business*) yaşaması için gerekli tüketici kitlesini genişletmek gibi ticari bir yan yararı da vardır bu pembe filmlerin.

Gerede'nin filminde Sulukuleli bir dilberin şarkıcı olarak yükselişi aslında bir uçuruma düşüş gibi anlatılmıştır. İstanbul'un gece hayatı coğrafyasında gececil bir öykü. Beyoğlu'nun arka sokaklarında genç güzel bir sarışın tam ucuz eğlence dünyasının içine kurban olarak düşmek üzereyken, ayrı coğrafyada yaşayan genç, yakışıklı bir adam tarafından kurtarılır. Kumar düşkünü, ancak karakteri yerinde görünen bir adamdır bu. Genç kıza sahip çıkar, dansözlükten daha az taciz edilebileceği bir uğraş olan şarkıcılığa yöneltir onu. Tutkulu bir aşkla bağlanırlar birbirine, evlenirler. Kız şarkıcılık yolunda ilerlemeyi sürdürür. Ancak genç adam karısını kıskanmaya başlayacak, onu elinde tutmak güdüsü şarkıcılığını yönlendirmek seçeneğinden daha ağır basacaktır. Genç kadın ise şarkıcılıktan vazgeçmeyecek, doğumuyla birlikte ona verilen dünyada ayakta kalmanın başka yolunu bilmediği için vazgeçemeyecektir. Bununla birlikte, kocasına olan tutkusundan da kurtulamayacaktır.

Bu tutkunun gücüdür karı kocayı yavaş yavaş dibe çeken. Yoksa kadının elinden tutup ün kazanmasını sağlayan kişi Türk filmlerinde alışılageldiği gibi "kötü adam" değildir. İlerlemesini sağlayan genç işadamı da bir zamanların Önder Somer'i gibi kötü jön değildir. Her ikisi de sahne ticaretinin rasyonalitesi içinde hareket edebilen, bu ticaretin gereklerini bilen eyleyicilerdir (aktör). İki âşığı içten kemiren tutkudur bu rasyonaliteye aykırı olan. Belirli bir yaşam biçiminin, üstelik artık toplumun gözünde meşruiyet kazanmış bir yaşantının kurallarına uymak yerine tutkularının köleleri olacaktır iki âşık.

Nedir tutkularının sonul amacı? Paylaşılmadan birlikte olmak. Ancak içinde bulundukları, değiştiremeyecekleri dünyada bu amaca ulaşmak olanakdışıdır. Üstüne üstlük, yalnızca dış koşullar değil, âşıkların ruhsal yapıları, iç koşulları da bu amaca ulaşmalarına izin vermeyecektir. İnsanların kişilik yapılarını toplumsal koşullardan, verilerden bağımsız oluşturmaları olanaksız gibidir.

Kadir İnanır bu filmde bir anti-Kadir'dir. Maço görüntüsünün altında kumar zaafından vazgeçemeyen, kadına el kaldırabilen zayıf bir karakter gizlidir. İstenmediğini anlayınca gururlu biçimde geri çekilmek yerine kadının ardından koşar. Karısının yüzüne kezzap atmak, onu bıçaklamak aslında kuvvetli bir erkeğin yapacağı işler değildir. Elbette, bütün bu edimleri alaturka erkek tipinde "kadınına" sahip olma duygusunun mutlak bir ahlaki değere dönüşmesinin yansımaları olarak da görmek mümkün. Dışarıdan bakıldığında bize yabancı olmayan bir tip gördüğümüz kesin. Nitekim filmdekine benzer kezzap atma, bıçaklama olaylarını da birçok kez görmüşüzdür.

Kadın ise erkeğine olan arzusunu onun ayaklarını yıkayarak dışa vurur. Bu davranışın yansıttığı "erkeğine" teslim olma kültürünün de kadının yazgısını belirleyen etmenlerden biri olduğu açık.

Anladığım kadarıyla, yönetmen bu ataerkil erkek-kadın ilişki düzenini de eleştirmekten geri kalmıyor. Özellikle arabesk kültüre yöneliyor yergili bakış. Hem erkek hem de kadın arabesk dünyanın parçaları. Alaturkayla alafranga, köyle kent arasında paramparça bir ruh yapısının temsilcileri. Film kahramanı şarkıcı kadın, kocası yüzüne kezzap attıktan sonra kadın haklarını savunmaya geçiyor. Bu amaçla konserler veriyor. Ancak bu konserlerde arabesk değil Batı pop müziği şarkıları söylüyor. Böylece arabesk kültürü de yerilmiş

oluyor. Film bu açıdan bakıldıkta Batı kültürüne yönelik bir feminist bildiri yananlamını da yükleniyor.

Ne var ki, bütün görece kültür kabuğunun altında kadın ile erkek arasındaki evrensel tutku ve tutkunluk bağını görüyoruz bu filmde. Erkeğin kadının karnına saplanan bıçaktaki ölüm meleği siyah değil koyu kırmızı giyinmiş demek yanlış olmaz öyleyse. Bu tür tutkunun yalnızca Türkiye'de boy göstermediğini çok iyi biliyoruz.

Pembe değil, siyah da değil, koyu kırmızı diyebileceğimiz bir renkte olan bir öykü bu film.

Haziran 2001

Sevmek Zamanı[**]

Metin Erksan sevda şairidir. Çektiği filmin konusu ne olursa olsun, nereden aktarılırsa aktarılırsın, işlediği başlıca izlek sevdadır. Tutkusudur bu, tecimsel filmlerde bile, tecimsel amaçlarla yozlaştırsa bile vazgeçemediği bir tutku. Sevgilinin büyük portresini Kartal Tibetli Türkan Şoraylı filmlere taşımış, alaturka aşk filmi çeken nice yönetmene temel bir imge armağan etmiştir.

Ama alaturka aşk filmlerinden öcünü *Sevmek Zamanı* ile almıştır Metin Erksan. Piyasada hiç mi hiç tutmayan bu film alaturka aşkın negatifidir. Aşk kavramı da kültürel bağlamına göre değişir elbette. Aşk insan yüreğinin soyut ağrısı değil, sınıfsal kişisel kültürel öğelerden oluşan bir ruh serüvenidir. Bu bakımdan *Sevmek Zamanı* alaturka aşkın tanımıdır.

Alaturka aşk mitosunun bellibaşlı öğelerini tersine çevirerek, yani ters yorumlar getirerek yapılan bir tanımlama. Filmin öyküsü, sonu dışında, beyliktir. Bir boyacı genç, çalıştığı köşkte bulunan genç kadın resmine âşık olur. Her gün birkaç saatini resmin karşısında hüzünlenerek geçirir. Resimdeki kız günün birinde köşke gelir, şaşırır gördüğü duruma. Üst sınıfın bütün ussal üyeleri gibi o da aşkın varlığına inanmamaktadır. Ne ki, boyacı gencin sevgisi inandırıcı ve kendini kabul ettirici olur. Kız da kapılacaktır aynı duygunun girdabına. Genç adam, gene de, sevgisinin gerçekten karşılık bulup birleşebileceklerinden kuşkuludur. Geri çevirir kızı, yalnızlığı, aşkını düşlemsel düzlemde sürdümeyi yeğler. Aklı yatmaz apayrı dünyalara

** Not: Ağustos 1980'de yazdığım bu deneme *Okuma Defteri* kitabımda yayımlanmıştı. Ancak bir sinema yazıları kitabında, daha doğrusu ait olduğu ortamda yeniden yayımlanmasının bu denemeye ek anlam alanları da açabileceğini düşündüm. Metinde bazı küçük değişiklikler yaparak denemeyi elinizdeki kitaba da aldım.

ait iki insanın birleşebilmesine. Her Türk filmindeki gibi burada da başkişi konumundaki gencin bir can yoldaşı vardır. O baskı yapar, iter arkadaşını gitmiş olan kızı aramaya çıkmaya. Bulunur genç kız, ama sınıfdaşı bir züppenin yanında. Olsun! Yeniden başlar ilişki. İki genç evlenmeye karar verirler. Gelgelelim, boyacı genç, sevgilisinin sınıfsal boyutundan çekinecek, vazgeçecektir bu karardan. Kız da kalkacak, intihar edercesine, kendine ötedenberi askıntı olan o züppeye varmayı kabul edecektir. Nedir ki, kaçar düğünevinden, doğru aşkının yanına. Kötü adam ise peşlerini bırakmayacak, tam kucaklaştıkları anda onları vuracaktır.

Alaturka aşk filmlerinde kahramanlar genellikle ayrı sınıflardandır. Aşk yoksul olanın duygusudur önce. Yoksulun gönlü zengindir çünkü. Zengin taraf ilk aşamada kayıtsız ve alaycıdır bu soyut varlık karşısında. Ama kısa zamanda etkilenir. Âşık olması kendi sınıfıyla çatışmaya girmesi olacak, sınıfdaşı olan kötü adamlar iki sevgilinin birleşmelerini önlemeye çalışacaktır. Artık film iyi ve kötü öğeler arasındaki savaşımdır. İyiler ulamında iki sevgilinin yanı sıra öbür yoksul kişiler yer alırlar. Filmin sonuna doğru bunlara, alaturka davranışlı, çünkü halk kökenli zenginler: Sınıf değiştirmişler katılır. Bunlar, para kazanınca içinden çıktıkları yoksul tabakanın "iyi" değerlerini unutmuştur; ama kısa zamanda anımsarlar ve kötülere karşı yoksullara omuz vererek iyinin kazanmasına yardım ederler. Dahası: Bütün iyi insanlar filmin sonunda zengin iyinin mekânında birlikte yaşamaya başlayabilirler. Böylece aşk bir sınıf atlama tahtası olur. Sınıflararası ayrımların yerini iyiler ve kötüler arasındaki ayrım alır. Filmin sonunda parasal zenginlik ile gönül zenginliği birleşmiş, yoksulun zengin gönlü yüceltilerek, özdeksel zenginliğe ilişkin sorular bu tür zenginliğin aşağılanmasıyla susturulmuştur. Toplumsal yapı sarsılmamış, kötülüğün sınıfsallığı görülmeyecek denli arkaya atılmıştır.

Oysa *Sevmek Zamanı*'nda aşk saltık bir olanaksızlıktır. Boyacı genç zengin köşkte gördüğü bir resme âşıktır. Tümüyle soyut düzlemde yaşamaktadır bu duyguyu. Mekân olarak ıssız, uzak, nerdeyse soyutlanmış bir ada seçilmiştir.

(Elbette, kış aylarının Büyükada'sı. Film, Ada, Maslak, Abant gibi bildik çevrelerde geçmektedir. Film bu bildikliği yapıntısal bir

kimlikle örtmek, gerçekliği başka türlü adlandırmak savında değildir. Ancak, yönetmen, gerçeklik zemini üzerinde çalışmasına karşın, seyircide gerçeklik duygusu uyandıracak bir dil kullanmamaktadır. Nitekim, bazı seyirciler bu çelişkiyi gözden kaçırmayacak ve Erksan'ın filmine saçma diyecektir. Yanlış bir okumadır bu. Çünkü, yönetmen, "soyutluk" değil, tam anlamıyla "soyutlama" (*abstraction*) yapmaktadır.)

Boyadan artakalan zaman sevmek zamanıdır. Durgun bir zaman dilimi, sigara, ud, rakı eşliğinde. Fonda Metin Bükey'in fantezi müziği vardır. Böylece aşkın kültürel bezemi kurulmuştur: Yoksul genç, uzaktaki sevgili, alaturka musiki, rakı. Resmin aslını mı beklemektedir genç adam? Çıkagelecektir kız. Genç kendi ölçülerine göre ilgi duymaya başlar. Ovidius'un "Sevişme Yolu"nu okumakta, cinsel yakınlık duymaktadır gence. Duygularının yoğunluğu klasik müzik ile aktarılır. Ancak, asıl aşkı, geri çevrilince tadacak, o Ada'dan ayrılırken fonda alaturka musiki olacaktır.

Genç geri çevirmiştir kızı, ona değil resmine âşık olduğunu söyleyerek. Suretin aslını istememekte, kurduğu âlemin bozulmasından korkmaktadır. Ama bu korkunun nedeni hemen sınıfsal değildir. Resmi kendinden bir parça olarak sevmektedir. Soyut aşk âlemi bir kişiliktir çünkü. Resim ve o: Artık dünya âşık gencin görkemli yalnızlığıdır. Genç, resimde yalnızlığını seyretmekte, sevmekte, aşk âleminden dışarıya çıkmak istememektedir. Kızın elinden tutması, yaşamanın başlaması, resmin bir yana atılması olacaktır. Oysa aşk yaşamamak, hep yaşamanın eşiğinde, ölümün, ölümü bekleyişin gölgesinde olmaktır. O bekleyiş sonrasızca duruş olmakta, yaşam olanaksızlaşmaktadır. İlişkinin başlaması aşktan başka bir şeye evrilmesidir. Kısacası, aşk olumsuz bir terimdir. Olması olumsuzluk özniteliğine bağlıdır. Aşk gerçekdışıdır.

Kız beklenmeyeni yapacak, bu soyut âlemi kendi açıcısından kuracak, gencinkine darbe indirecektir. "Resmin aslıyım ve varım." Bir çağrıdır bu, meydan okuma anlamında bir çağrı. Genç korkar, yaşamaktan değil, aşkın dışına çıkmaktan, gerçekliğe ayak basınca aşkı yitirmekten. Çünkü yaşadığı duygu bir aşkınlık, yaşamını yatıştırıcı bir dinselliktir. Ama bir olamazlık olarak kalmasına bağlıdır sürmesi. Olması? Olması? Bu sorunun ardından, daha doğrusu so-

mut isteğinin yönünde kıpırdayacaktır genç. Gerçekdışını gerçeklik alanında gerçekleştirme kavgası verecektir, evlilik aşamasına dek.

Soyut âlemin somut sınırlarına varmıştır. Zengin kız yoksul adamın kentten uzak, göl kıyısındaki rahatsız damında yaşar mı? Hayırdır yanıt. O zaman suretin aslı uzaklaştırılır aşk âleminden, fazladan, dizgenin varlığını tehdit edici bir varlık olduğu için. Kızın evleneceğini işitince resmin yanına bir manken-gelin kor genç adam. Düşlem tamdır, saltıktır artık. Resmi ve mankeni alarak gölde kayıkla dolaşmaya çıkar genç âşık. Türk sinemasının en güzel sahnelerinden birini seyrederiz. Âşık kendi iç sularına kapanmıştır, iyice. Aşkın gerçekdışı özü ancak böyle gerçekleşebilmektedir, gerçekleştirilebilmektedir öyleyse.

Ama geliverir kız, gelinliğiyle. Kayığa buyur edilir, resim ve manken suya atılır. Kucak kucağadır iki sevgili. Düşlem saltıklaştığı anda gerçekliğe mi dönüşecektir? Hayır! Damat izlemiştir gelini, birkaç kurşunla donduruverir bu saltık fotoğrafı. Olamazlığın resmidir aşk, olamazlık olarak gerçekleşmiştir gene. İki sevgili arasındaki hiçbir sınır aşılamamıştır. Alaturka filmlerin tersine, gerçeğin ta kendisidir bu kez anlatılan: Olmayanların en sahicisidir aşk, yaşamanın olanaksızlığıdır çünkü.

Mart 2002

Değişmeyen Hayatın Zamanı

Tütün Zamanı mutlu sonla biten bir köy filmi. Tütüncülükte geçinen bir köyde bir delikanlıyla on sekizine varmak üzere bir kız birbirine âşık oluyorlar. Delikanlı Yılmaz Güney. Geleceğin çirkin kralı bu filmde hiç de o sıfatla bağdaşmayan bir görünüm içinde. Bir köy jönü. Geleceğin vamp kadını Cavidan Dora da masum ve taze.

Köy ortamı bu! İki güzel gencin gönüllerinin istediğince hayatlarını kurmaları kolay değil. Kızın babası yoksul bir tütün üreticisi. Kızını sevdiği adama değil, onu isteyen zengin tefeciye vermek istiyor. Böylece biraz olsun paralanacak. Kızın annesi babasıyla aynı kafada. Tefeci de kızı almaya kararlı. Köyün kötü adamının (siyah-beyaz Türk sinemasının en güzel kötü adamı Ahmet Tarık Tekçe) yardımına başvurmaktan çekinmiyor. Çaresiz kalan iki âşık kaçıyorlar. Gel gör ki kız on sekizine varmamış olduğu için delikanlı onu kaçırmış oluyor bu durumda. Kızın babasının şikâyeti üzerine jandarma ve adliye giriyor devreye. Âşıklar yakalanıyor, kız babasına geri verilirken(!), delikanlı içeri atılıyor. Hem töre hem de yasa karşıdır âşıkların birleşmesine, iki gencin gönüllerince evlenmelerine. Bütün sistem aşka karşıdır köy hayatında.

Ancak, kız yelkenleri kolayca suya indirmiyor. Delikanlının atıldığı cezaevinin kapısına yapışıp kalıyor. Yağmur, güneş, açlık vız geliyor deli gönüllü kıza. Önce resmi görevliler, sonra diğerleri, babanın üstüne gitmeye başlıyorlar kızının aşkının gücünü kabul etmesi için. Kötü adam bile kızı savunmaya başlıyor, tefeciye, kızın babasına cephe alıyorlar. Sonunda babası da kabul ediyor durumu. Şikâyetini geri alıyor. Delikanlı cezaevinden çıkıyor. İki sevgili elele köylülerin arasından doğaya doğru koşarken bitiyor film.

Genellikle sistem aşka karşıdır. Bu filmde de öyle. Nedir ki, bu kez sistem insafa geliyor aşkın gücü karşısında. Sistem içine sindiriyor aşkı.

Filmde mizahi bir anlatım var. Köylülerin cahilliği, şark kurnazlığı, kötülükleri, cinsel arayışları gülümseyerek veriliyor. Sevilen bir çocuğun yaramazlıklarının bağışlanarak anlatılması gibi. Ancak bu yapılırken sistem de bir anlamda evetlenmiş oluyor. Filmin arka planında yer alan yaşama biçiminin değişmesi yönünde hiçbir hareket yok filmde.

İki gencin aşkı da bu sistemin değişmesini, dönüşmesini sağlayacak ya da önerecek türden değil. Köy hayatının bağrına koşa koşa dönüyorlar, orada mutlu olmak üzere. Belki de bu yüzden sistem iki gencin aşkını içine sindirebiliyor. İki gencin aşkından güç alarak sürmek hesabını yapıyor sistem.

Bazı bakımlardan bu sistemin hâlâ sürdüğü söylenebilir. Geniş bir nüfus yalnızca tütün ekiyor. Tütünün büyümesini bekliyor. Zamanı gelince kesip devlete satıyor. Kesim ve ekim dönemleri dışında hiçbir şey yapmadan duran durağan bir nüfus. Tek ürüne, değişmez bir alın yazısına yargılı gibi. Her yıl kendini yineleyen, ilerlemeden, başka ürünlere, başka yaşam biçimlerine açılmadan sürüp giden bir yaşantı. Değişmeyen hayatın zamanı: Döngüsel zaman. Batı'da, sanayi toplumlarında ise zaman ilerleyen zaman: Değişen hayatın zamanı.

Temmuz 2001

Umut ve Sonrası

Yılmaz Güney Türk sinemasının efsane isimlerinden biri olarak bilinir. Yönetmen olarak tanınmadan önce "Çirkin Kral" diye nam salmış, popüler sinema kültürünün en ünlü yüzlerinden biri olmuştu. Jönprömiye, güzel krallardan biri olmak üzere başladığı aktörlük serüveninde güzel adamı oynamasıyla değil, çirkin tiplemesiyle ün kazandı. Sinema seyircisi güzel oyunculardan genellikle özlemlerinin yansımasını görür. Yılmaz Güney'in kara kavruk tiplemesinde ise Anadolu ve kenar mahalle seyircisi kendini gördü. Yılmaz Güney perdede at sürerken, kurşun atarken, kötü adamları döverken seyirci bütün o işleri kendisi yapıyormuş gibi coşuyordu. Alışılmış kahramanlara kıyasla bir anti-kahraman oldu Yılmaz Güney.

Umut, Güney'in yönetmen olarak sinemaya damgasını vurduğu film. İlk yönetmenlik denemesi değil elbette. Özellikle *Seyit Han* filmi ilgi toplamıştı. Ancak Yılmaz Güney'i yönetmen olarak popüler sinemadan sinema sanatına geçtiğini teyit eden film yanılmıyorsam *Umut* oldu. Piyasaya çıktığı günlerde özellikle sol çevrelerden büyük alkış aldığını anımsıyorum. İtalyanların neo-realist yapıtlarıyla karşılaştırılmıştı. Sol, Türk toplumunun ve insanının geri bıraktırılmışlığının resmini görmüştü bu filmde.

Gerçekten etkileyici bir film. Öykünün başkişisi büyük bir Anadolu şehrinde yaşayan bir fayton sürücüsü. Sosyolojik açıdan bakıldıkta marjinal bir tip aslında. Türlü motorlu taşıtın bulunduğu bir çağda faytonculuk ulaştırma sektöründe değil, turizm sektöründe yaşayabilir ancak. Dolayısıyla filmin başkişisi geçimini sağlamakta güçlük çekiyor. Elbette bir faytoncunun bir fabrika ya da tarım emekçisi kadar temsili değeri olmadığı kesin. Ancak başkişinin mar-

jinal ya da az rastlanır bir konumda olması seyirci üzerinde daha kolay etki yapmasını sağlıyor. Aslında filmin stratejisi de seyirci üzerinde dramatik etki yapabilecek sahnelerin vurgulanmasına dayanıyor. Örneğin Faytoncu Cabbar'ın (Yılmaz Güney) sırtına bardaklar koydurduğu bölüm. Atın ölüsünün çorak bir arazinin ortasına bırakılışı da yoğun bir sahne. Yılmaz Güney'in dramatize etmeye dayanan bir üslubu var gibi.

Aslında öykü basit. Geçim sıkıntısı çeken hemen her Türk vatandaşı gibi faytoncu da umudunu Milli Piyango biletlerine bağlıyor. Ancak "Acı Hayat"ın başkişisi gibi şanslı değildir faytoncu. Hırsızlığı da beceremiyor. Bir hocanın hazine arayıp bulma martavalı oluyor faytoncunun son umudu. Kendisi gibi sıfırı tüketmiş bir arkadaşı ve hocayla birlikte hazine bulma çabasına girişiyorlar. Umutsuz çaba elbette. Filmin son sahnesi yine etkileyici. Faytoncu gözleri bağlı biçimde dönmeye başlıyor. Güya durduğu yer hazinenin bulunduğu yer olacak. Mevlevi dervişi Tanrı'nın cazibesine kapılarak döner. Cabbar ise umutsuzluğun girdabına yakalanmış dönüyor. Faytoncu dönerken bitiyor film.

Bir yanda yoksulluk, öbür yanda batıl inançlarla karışmış bir dinsellik... Marjinal bir faytoncunun trajedisini seyrediyoruz derken, Türkiye'nin aşmaya çalıştığı ekonomik ve kültürel sorunlar çıkıyor karşımıza.

Yılmaz Güney'in teknik başarısı bu sorunları göze batacak, çarpıcı biçimde gösterebilmek. Bu filmden sonra Türk sinemasının en popüler ismi oluyor Güney, hem halk katında hem de özellikle solcu okumuşlar gözünde. 1971'de Adana Film Festivali'nde birinci, ikinci ve üçüncülük ödüllerini Güney'in yönettiği filmler almış. En iyi erkek oyuncu, yönetmen ve senarist ödüllerini de Yılmaz Güney toplamış. Bu kadar taçlandırılan başka bir sinema sanatçısı var mı, bilemiyorum.

Yılmaz Güney'in popülerliği bir bakıma sosyolojik bir fenomendir. Yılmaz Güney bir tepkiler toplamıdır. Bir yandan Batılı yaşama biçimlerine gösterilen köylü/feodal tepkiler, lumpen zihniyetin yasaya ve otoriteye tepkisi, öbür yandan kapitalist sisteme karşı feodal direniş ve sosyalist tepkiler 1970'li yıllarda birbirine karışmıştı. Yılmaz Güney'in imajında bütün bu tepkilerin bireşmeseler de

(sentez olmasalar da) birleştikleri görülür. Her tepkici kesim Yılmaz Güney'de kendinden bir şeyler buluyordu. Sadece "Zavallılar"ın değil, kabadayıların, maçoların, keskin devrimcilerin de "Yılmaz Abi"si olmuştu. Birçok aydın da Yılmaz Güney gerçekçiliğini seyrederken "kral çıplak!" demenin zevkine varıyordu.

Yılmaz Güney, filmlerinin sayısını çoğalttıkça Türkiye'nin özellikle feodal taşra kesiminin sorunlarını çarpıcı biçimde göstermekle kalmıyordu; seyircisini kışkırtıcı bir üsluba yöneltiyordu. Bunun güzel örneği ünlü *Arkadaş* filmi. İstanbul'un "sosyete" diye bilinen alafranga zengin kesimiyle yoksul halkın yaşantılarının koşut kurgu kullanılarak karşılaştırmalı biçimde verildiği bu filmi birçok sosyalist okumuşun nerdeyse bir sinema şaheseri gibi övdüklerini anımsıyorum. Yılmaz Güney'in "Çirkin Kral" olarak halkın gönlünde yer etmiş olması, aslında halkın çoğunluğunun benimsemediği siyasal mesajlar içeren filmlerin geniş seyirci kitlelerine ulaşmasını kolaylaştırıyordu.

1970'li yıllar aslında birçok bakımdan Türkiye'nin yanlış yılları. O yıllarda Avrupa Toplulukları'na üyelik yolunda ilerlemeyi reddetmekte sağcısı solcusu birbiriyle yarışıyordu. Türkiye'yi Avrupa yolunda ilerletmek için birlikte çalışmak yerine sağcılarla solcular birbirini yemeyi tercih etmişlerdi. Sonuç kaçınılmazdı. Bir aşırı sol örgüt liderinin iki onyıl sonra yaptığı "Halk 12 Eylül'ü destekledi" şeklindeki itirafı 1970'leri inceleyecek tarihçilerin iyi okuyabilmeleri gerekir. O yılların filmini yapmayı düşünebilecek yeni sinemacıların da...

Umut filminin ilginç yönlerinden biri Yılmaz Güney'in yardımcılığını Şerif Gören'in yapmış olması. Birçok kez birlikte çalışmış olan bu tandem üzerine sanatsal bir incelemeye girişilmesi Türk sinema tarihi açısından ilginç olabilir. "Cannes" festivalinde birincilik ödülünü alan *Yol* filminin bu iki isimden hangisine ait olduğu tartışması hâlâ orada burada sürüyor. Bir tarafın savına göre, Yılmaz Güney filmin senaryosunu yazmakla kalmamış, filmi uzaktan yönetmiş. Diğer tarafın savına göre, Şerif Gören uzaktan komutalı bir yönetmen değil; *Yol* filmini gerçekten yönetmiş. Tarafsız bir bakışa ikinci sav daha inandırcı geliyor. Çünkü bu iki ismin film yönetim üslupları arasında önemli fark var. Yılmaz Güney olayları

ve sahneleri dramatize ederek seyirciyi etkiliyor. Şerif Gören'in üslubu ise kuvvetli tempoya dayanıyor. Öyle bir tempo anlayışı Türk sinemasında başka bir yönetmende yok gibi. *Yol* filminin yönetim üslubuna bakılırsa Gören'in imzasını görmemek güç.

Yılmaz Güney'in başından geçenler biliniyor. Yılmaz Güney erken ölmeyip sinemacılığını olağan koşullarda sürdürebilseydi 1985'lerden sonra Türkiye'de ve dünyada olan değişikliklerle nasıl bir ilişki kurardı acaba? 1970 yılının *Umut* filminde arabacıların miting yaptığı sahnede pankartlardan birinde "Yarının Türkiye'si Fakirin Türkiye'si" yazısı okunur. Günümüzdeki mitinglerde buna benzer pankartlar hâlâ görülüyor. Herhalde bugünkü toplumsal koşullarda da Yılmaz Güney kendine epey malzeme bulurdu.

Öte yandan, *Umut* filminin yine aynı miting bölümünde faytoncu Cabbar (Yılmaz Güney) Türk bayrağı taşırken görülür. Söylemeye gerek yok: Bayrağı elden hiç bırakmamak ülke insanına gerçekten yararlı olmak için vazgeçilmez koşuldur.

1999

Kara Çarşaflı Bölge

Kara Çarşaflı Gelin Süreyya Duru'nun başyapıtı. 1975 yılında çekilmiş. Türkiye'nin Güneydoğu Anadolusu'nda geçen bir öykünün filmi.

Filmde gördüğümüz öyle bir bölge ki, "Neresi burası?" diye sormadan duramıyor insan! Bu sorunun yanıtını önceden bilmeyen bir yabancı, Afganistan, Belucistan, petrol zengini olmayan bir Arap ülkesi gibi yanıtlar vermeye kalkışabilir. 1950'lerin başından beri NATO'ya, Avrupa Konseyi'ne, OECD'ye üye bir ülkenin, çağdaşlamayı hedef bellemiş Atatürk Türkiyesi'nin bir bölgesi olduğu herhalde aklına çok zor gelir.

Çorak, yeşile suya hasret bir toprak. Yoksul mu yoksul, bakımsız, eğitimsiz bir halk... Başlarında acımasız bir ağa. Yasalardan değil geleneklerden, yerleşik bozuk düzenden aldığı güçle yönetiyor köyü. Daha doğrusu kendi amaçları için kullanıyor kendine adeta köle ettiği köylüyü. Tam bir feodal sömürü düzeni. Ülkedeki hiçbir gelişmeden nasibini alamamış, yüzyıllardır hiç değişmemiş bir bölge.

Film Güneydoğu'ya 1975'lerin solcu aydınları arasında egemen bakış açısından yaklaşıyor. O günlerde bölgede yaşayanların etnik kökenlerinden çok azgelişmişlik açısından değerlendiriliyordu durum. Büyük ölçüde geçerli bir yaklaşım. Ulus-devlet demek biraz da ulusal pazar demek. Güneydoğu ulusal pazara diğer bölgeler gibi dahil olabilseydi, kapitalizmin yayılmasından payını alabilseydi, canlı bir iş hayatı bölgede gelişebilseydi bildiğimiz sorunların birçoğu çıkmazdı herhalde.

Öte yandan, yurttaşlar cumhuriyeti demek devletin her yurttaşla bire bir ilişki kurması demek. Atatürk devriminin başta "medeni

kanun" olmak üzere çeşitli yasaları değiştirerek yapmak istediği bu ilişkiyi kurmaktır. Ancak söz konusu işlem ülkenin Güneydoğusuna sağlıklı biçimde uzatılmamıştır. Şeyh Sait isyanı genç Devleti sarsmış ve Güneydoğu'ya karşı özellikli bir bakışa itmiştir. Bunun sonucunda merkezin bölgeyle ilişkilerinin, doğrudan bireyler değil, denetleyici ve yönlendirici bir aracı-tabaka olarak ağalar muhatap alınarak yürütülmesini gerektiren bir durum ortaya çıkmıştır. Bu da ağaların feodal düzeni sürdürmelerine olanak sağlamıştır.

Birçok yorumcuya göre, çok partili demokrasiye geçişle de bu durum değişmemiş, belki daha da kötüleşmiştir. Politikacı-ağa ilişkisi sömürü düzeninin ağırlaşmasına yol açmıştır. *Kara Çarşaflı Gelin* filminde özellikle işlenen bir konudur bu. Ağa'nın Ankara'da adamları vardır. Ankara'dan gelen bakan, köylülere otomobilinin içinden biriki laf etmekle yetinir. Asıl konuğu olduğu ve ilişki kurduğu kişi Ağa'dır.

Ama demokraside her köylünün ayrı bir oyu yok mudur? Olsun! Politikacı köylülerin hiçbirinin Ağa'nın sözünden dışarı çıkmayacağından emindir. Ağa ne derse o olur! Köyün, bölgenin kara yazgısı budur.

Kara Çarşaflı Gelin Ağa'nın bu mutlak egemenliğine karşı zor ve yavaş bir uyanışın mesajını taşımaktadır. Uyanış zordur, çünkü Ağa'ya karşı gelmek her şeyden önce somut bakımdan tehlikelerle karşılaşmak sonucunu getirebilir. Ayrıca köylünün ruhunda ve zihninde yüzyıllardır çöreklenmiş olan alışkanlıklar, inanışlar, töreler egemendir. Bunların aşılması uyanışın belki de en zor yönüdür. Örneğin kan davası geleneği bu insanların arasında hâlâ bir doğa yasası gibi algılanmaktadır. Filmdeki Ağa, köylüler arasında kan davası yaratarak sürdürür hükmünü.

Filmde köylülerin ağaya karşı kıpırdanmalarının temel nedenlerinden biri de toprak reformu çalışmalarıdır. Ankara'dan bir teknisyen bürokrat bu konuda Ağa ile çatışacak ve köylülerin de uyanmasına ister istemez yardımcı olacaktır. Türk solu Devlet'ten hiçbir zaman ümidini kesmemiştir. Reformcu ve idealist bürokratlar (askerler dahil) aydınlarla birlikte toplumun önünü açabilecek güçler arasında sayılmışlardır hep. Dolayısıyla filmde bir bürokratın toprak reformunu savunması rastlantısal değildir. Ancak bozuk düzenin asıl

temsilcileri olan politikacı-ağa ittifakı bu atılımların başarıya ulaşmasına engel olacaktır.

Kan davası dayatmasına karşı çıktığı gibi toprak reformunun gerekliliğinin de farkına varan, dolayısıyla bir bilinç uyanışı yaşayan köylüyü öldürtür Ağa, hem de bu köylünün kardeşini evlendirdiği sırada. Gelin, Ağa'nın kurduğu düzenin kurbanlarından biridir. Babası Ağa'nın zorlamasıyla katil olmuştur. Babasının can borcunu ödemek için ölen kişinin ailesinin yanına verilmiş, onlara ömür boyu karşılıksız çalışacak bir hizmetçi yazgısını kabul etmiştir. Erkek kardeşi gene Ağa'nın zoruyla kaçakçılık yaparken jandarmayla girdiği çatışmada ölmüştür.

Ağa yaptığı kötülüklerin bedelini filmin sonunda canıyla öder. Ağa'nın ölümü düzen kurbanı gelinin elinden olur. Gelin Ağa'yı öldürerek kişisel intikamını almakla kalmaz, ezilen köylülerin hepsinin sömürü düzenine tepkisini dışavurur. Ancak yaptığı hareket yasadışı bir yanıttan ibarettir. Düzeni değiştirecek hareket değildir. Jandarmalar alıp götürürler gelini. Geride kalan düzen değişecek midir? Herhalde 1975 yılında birçok seyirci sinema salonundan bu soruya olumlu yanıt vererek ayrılmıştır.

2000

Güneşin Yolculuğu

1984 yazında Türkiye'nin Güneydoğusu'nda terör eylemleri başladı. Eylemlerin elebaşı yakalanıncaya kadar geçen on beş yıl içinde Türkiye büyük sorunlara göğüs germek zorunda kaldı. Güneydoğumuzdaki durum uzunca bir süre, bu gibi dönemlere özgü nedenlerle Türk sinemasına konu olmadı.

Son yıllarda bu konuda da filmler yapılmaya başlandı. Yeşim Ustaoğlu'nun *Güneşin Yolculuğu* bunlardan biri. Yurtdışında özellikle ilgi toplayan bir film. Örneğin *Economist* dergisinin 25 Mart 2000 sayısında bu film hakkında bir sayfalık bir yazı yayımlandı. Söz konusu yazıda film övülüyor ama şu önemli eleştiri de yapılıyor: "... Türklerle Kürtler arasında gruplararası (*intercommunal*) şiddetin nerdeyse hiç olmayışı, Bayan Ustaoğlu'nun vurgulayamadığı, eksik bıraktığı can alıcı noktadır."

Bayrağın, Cumhuriyet'in anlamı da budur işte: Etnik köken ve mezhep farklılıklarının berisinde ve ötesinde ulusal birlik ifadesi. Ülke içi çeşitliliği ve farklılıkları ulusal birliğin beslendiği kökler olarak algılamak, bütün kökleri beslemek varken, ağacı köklerinin hepsi aynı yönden gelmiyor diye ağacı ikiye kesmeye çalışmak akıllı işi değil pek.

Yeşim Ustaoğlu'nun anlattığı öykü büyük ölçüde İstanbul'da geçer: Bin bir kök ve kökenin birbirine karıştığı pota. Öykünün üç başkişisi vardır: Güneydoğu'dan gelen bir genç: Terör eylemlerine karışmıştır. Tire'den gelen diğer bir genç: İşçidir, herhangi bir siyasal eğilimi yoktur. İşçi gencin sevgilisi: Almanya'da çalışan bir Türk işçisinin kızıdır. Almanya'dan Irak sınırına... Modern Türk insanın yayıldığı coğrafya böylesine geniştir işte. Bu coğrafya içinde kültürel

farklılıklar kaçınılmazdır. Ama İstanbul hepsinin ortak paydasıdır, modern Türk hayatının atardamarıdır. Modern hayat İstanbul'dan yurdun diğer bölgelerine daire daire yayılır. Filmin işaret ettiği sorunlar yurdun İstanbul'a en uzak köşelerinde yaşanmaktadır.

Tireli genç Mehmet öykünün merkezindedir. Ekmek parası peşinde, siyasetten uzak, iyi huylu bir gençtir. Güneydoğulu'yla kurduğu ilişki de siyasi değil insani niteliktedir. Ancak kendisi de bir rastlantı sonucu karakola düşüp sorgulandığı zaman bir şeylerin yolunda gitmediğini anlamaya başlar. Polislerin saç ve ten renginden ötürü kürt kökenli olabileceğini düşünmeleri sarsar onu. Saçını sarıya boyar. Aslında Mehmet'in bu eyleminde, bir kürde benzememek kaygısından çok, dış görünüşün ne kadar kolay değişebileceği, dolayısıyla önemsiz olduğu mesaji gizlidir. Önyargılara karşı koyuş mesajı gizlidir. Nitekim, Güneydoğulu arkadaşı kendisinden çok daha açık renklidir.

Film ülkenin Güneydoğusu'nda ne olup bittiği üzerinde pek durmaz. Bunu arka planda verir. Böyle yapınca da Güneydoğulu genç ve benzerlerinin yaptıklarının ülkeye verdiği zarardan çok devlet görevlilerinin işledikleri insan hakları ihlalleri ön plana çıkar. Bazı kesimlerin olaya bakışındaki bilinçli ya da bilinçsiz yanlış bu olmuştur. Eylemler silahlı boyut alınca ya da bir hareketin hedefi ülkenin sosyo-ekonomik düzenini değiştirmekten öteye geçip Devlet'i yıkmak olunca Devlet de doğal olarak bu duruma göre kendini savunmaya başlar. Dünyanın her yerinde, her ülkede bu böyledir.

Güneydoğulu genç giriştiği bir eylemden sağ çıkmaz. Bu olay daha da sarsar Mehmet'i. Arkadaşının tabutunu gömülmek üzere ülkenin öbür ucundaki köyüne götürmeye karar verir. Mehmet'in bu tavrında siyasi unsurlar göze çarpmaz. Arkadaşına duyduğu ilginin, sevginin kaynağı insani ağırlıklı olmayı sürdürür. Filmi de, filmin mesajını da bu kurtarır. Gerçek insan ilişkisi etnik farklılıkları, siyasi kaygıları aşar. Birlikte yaşamaya devam etmek mümkündür.

Mehmet arkadaşının köyüne ulaşır, Doğu'ya, güneşe doğru uzun bir yolculuktan sonra. Gelgelelim, köy yerinde değildir artık. Baraj sularının altında kalmıştır. Filmde söylenmez ama Anadolu'nun Güneydoğusu'nda dünyanın en iddialı kalkınma projelerinden biri gerçekleştirilmektedir. Tabutu sulara sürüklenmeye bırakır Mehmet. Tarih akmaktadır. Tarihin yanlış yerlere sürüklenmesini

önlemek için etnik farklılıkları değil, insanca birlikte yaşama fikrini ön plana almak gerekir.

Reis Çelik'in *Işıklar Sönmesin*'i, birlikte yaşama fikrini daha vurgulu bir biçimde işleyen bir diğer Güneydoğu konulu film. Öykünün mekânı olarak sınırdaki karlı dağlar seçilmiş. Doğanın amansızlığı hem filmin dramatik gücünü artırıyor hem de bölgenin sorunlarının yalnızca insanlardan kaynaklanmadığını anımsatıyor.

Özü bakımından öykü, bir yüzbaşıyla ele geçirdiği bir terörist elebaşının arasındaki ilişkiyi anlatıyor. Yüzbaşı yakaladığı teröristi ülkeyi yok yere bölmeye çalışmakla suçluyor. Terörist ise kendi etkin kökeninden olanlara karşı haksızlık yapıldığını iddia ediyor. Bu arada yüzbaşının da Doğulu olduğu anlaşılıyor. Yüzbaşı bu nedenle daha da rahatça savunuyor ülkenin etnik köken farklarını aşan birliğini. Terörist "Yüzyıllarca kardeşçe yaşadık ama sonra ihmal edildik" savını inandırıcı olmayan bir biçimde işlemeye çalışıyor. Terör eylemlerini haklı göstermekte güçlük çekiyor.

Elbette filmi sürükleyen bu fikir tartışması değil. İki başkişi arasındaki ilişkinin gelişmesi. Bu tür ilişkilere katı açıdan bakanların, güvenlik görevlisiyle teröristi birbirine muhatap gibi gösterdiği için filmi eleştirmeleri kaçınılmaz. Ancak filmin bu hukuki hatayı yaparken vermek istediği mesaj başka. Soruna siyasi ya da hukuki değil insani açıdan yaklaşıyor film. Birlikte yaşama ortamı kurulsun ya da onarılsın mesajını vermek istiyor.

Nitekim, filmin sonunda ateş hattında kalan bir kız çocuğunu kurtarmak için iki başkişi birlikte hareket ediyorlar. Bu sahnede, köken farklılığı gözetmeksizin ülkenin geleceğinin birlikte kurulması fikri işlenmek istenmiş.

Yine filmin son bölümünde Tuncel Kurtiz tam kendine uygun bir gösteri yapmak olanağı bulmuş: Güngörmüş bir Güneydoğulu rolünde. Bölgede ışıkların sönmemesi için birlikte yaşanması gerektiğini etkileyici bir teatrallıkla anlatıyor.

Güneşin cömert olduğu bir ülkede ışıklar sönmez. Ancak güneş batar bazen, sonra yeniden çıkmak üzere. Gece olur bu arada. Karanlık aldatmasın. Güneş geceleyin de yol alır, sabaha doğru. Ekrandan yayılan ışık da geceleyin yardımcı olabilir sabahın yolunu arayanlara.

2000

Defne'nin Göz Pınarı

S. Aslanyürek'in *Şellale* filmi üslup bakımından Emir Kusturica'nın dünyasını anımsatıyor. Hafif bir masal havası içinde anlatılıyor öykü. İnsanların iyiyle kötüyü ayıramayan çocuklar gibi yaşadıkları bir dünya. En sıkı kavgalardan, ihanetlerden kucaklaşmalara geçiveriyorlar. Yaptıkları yasa ve ahlak dışı edimleri yaramaz çocuk edasıyla algılayıp bağışlanmayı bekliyorlar. Bilinçten çok içgüdülerin, günlük, anlık yaşama ihtiyaç ve dürtülerinin belirlediği bir dünya. Cennet gibi bir beldede yaşıyorlar. Bu güzelliği korumak için neler yapmak gerekir, düşünmüyorlar. Batı uygarlığının köklerinin bulunduğu bir yerdeler. Farkında değiller.

Bu yarı fantastik yarı çılgın dünya içinde gerçek bir çocuk antik heykellere baka baka sanatın yolunu buluyor. Dünyayı bütünlüğü içinde kavrayıp, iyisiyle kötüsüyle birlikte alıp estetik kalıba nasıl döküldüğünü keşfediyor. İnsanoğlunun çirkinliklerinin, kötülüklerinin bile sanat yapıtının estetik tutarlılığı, bütünlüğü içinde eridiklerini görüyor. Sonuç olarak sanat yapıtı dünyayı yeniden güzelleştirerek yaratıyor.

Film bir ressamın çocukluğunu geçirdiği bölgeye geri gitmesi ve burada hayatının çocukluk dönemini anımsaması şeklinde gelişiyor. Söz konusu bölge Akdeniz tarihinin en zengin köşelerinden olan Hatay. Hatıralar anlatılıyor. Büyük bir *flashback*. Anımsamayla sanat yapıtının yeniden yaratma işlevleri güç birliği yapıyorlar. Sonuç olarak başkişinin çocukluğunda yaşadığı dünya bütün kötülüklerine, tutarsızlıklarına karşın güzel ve yaşamaya değer bir dünya olarak sanat yapıtında diriliyor. Hayata bütün olumsuzluklarına karşın sempatiyle bakışı yansıtıyor bu film.

Filmin öyküsü 27 Mayıs 1960'ın hemen öncesinde geçiyor. Bir zamanlar "devrim" olarak anılan askeri müdahalenin yapılmış olduğu tarih bu. Türkiye'de ve birçok ülkede ilerici güçlerin, aydınların destekledikleri bir müdahaleydi 27 Mayıs hareketi. Belli ki o zamanların demokrasi anlayışı bugünkünden farklıydı. Kendini ilerici sayan güçler sandığa güvenmiyor ve toplumun gidişini doğru yöne çevirmek için zora başvurmayı meşru sayıyorlardı. 27 Mayıs hareketinin sonucunda Türkiye çok ileri düzeyde bir anayasaya kavuşmuştu. Ancak can kıyımı yönü de olan bu müdahalenin, Türk siyasi yapısına yarardan çok zararı olduğunu düşünenler de çoktur.

Filmde 27 Mayıs toplumsal bir yeniden doğuş imkânı olarak ele alınmış. Böyle bir yeniden doğuş olup olmadığının değerlendirmesi, filmin son sahnesinde yapılan dolaylı telkin dışında seyirciye bırakılmış. Film 27 Mayıs öncesi dünyayı yeniden yaratmakla yetinmiş. Kasaba kasabının gizlice kedi ve eşek keserek etlerini koyun eti diye sattığı bir dünya bu. İki kardeşin ayrı partileri destekledikleri için birbirine düştükleri, iktidar partisi mensuplarının her türlü yolsuzluğa bulaştıkları, hem siyaset sınıfının hem de halkın ahlakının yozlaştığı bir dünya.

Bu berbat dünyada başkişinin küçücük kız kardeşi bir kaza sonucu ölüyor. Olumsuz yaşamın kurbanı oluyor sanki. Ancak öbür yandan da bakılırsa, dünyanın pisliği ona ulaşamadan, bulaşamadan kaçıveriyor öbür tarafa. Sanki küçük kızın temsil ettiği arı varlık, insan hayatından korkarak, tiksinerek kapanıyor kendi üstüne.

Kasabayı yönetenler baraj yapacağız diye yörenin ünlü çağlayanını; filme adını veren "şellale"yi hedef alırlar. Ancak yanlış bir dinamitleme sonucu çağlayanın suyu kesilir, yeraltına döner suyun akışı. Filmin eksantrik kişisi olan komünist berber bunu "Defne'nin göz pınarının kurutulması" olarak tanımlar. Kasaba insanını ve siyaset sınıfını lanetler.

Defne, Yunan mitolojisinin en ilginç figürlerinden biridir. Apollon'un eline düşmemek için bir dal olmayı, kirlenmemek için biçim değiştirmeyi tercih etmiştir. Sanki arılığın ve kutsallığın simgesi olan çağlayan da bu bozuk düzene hizmet etmektense akmamayı, kendi üstüne kapanmayı tercih eder. Filmin başkişisinin kız kardeşi gibi.

Filmin son sahnesinde, başkişinin çocukluğunu anımsaması bittiğinde çağlayan yeniden akmaya başlar. Belli ki, 27 Mayıs hareketine rağmen onyıllardır akamamıştır. Ancak anımsamanın ve sanatın yeniden yaratıcı gücü yeryüzüne geri çağırabilir çağlayanı. Şu geçici dünya ile kurduğumuz ilişkide sanata güvenelim. Gün gelir filmdeki körler bile görebilir. Bu filme iyi bakın. Kameranın hayata açılmaya çabalayışını görün. İyi bir deneme.

Kasım 2002

"Mercedes, Aşkım"

Geçenlerde Tunç Okan'ın *Sarı Mercedes* başlıklı filmine gözüm takıldı. Filmin Fransızca başlığı: *Mercedes, mon amour*. Aslında filmin anlamına daha uygun bir başlık bu. Adalet Ağaoğlu'nun ünlü *Fikrimin İnce Gülü* romanından uyarlanmış bir film. Dayandığı roman denli başarılı olmasa da romanın gölgesinde kalmamış. Tunç Okan *Otobüs* filminde olduğu gibi, gülünç olanı gösterip, gülüncün içindeki trajik öğeyi işaret ediyor. Öbür yandan da, *Cumartesi Cumartesi* filminde olduğu gibi yer yer ironik bir anlatım tutturmuş.

Film özellikle 70'lerin en iyi bilinen toplumsal öykülerinden biri üzerine kurulu. Almanya'ya giden bir Türk işçisi çalışıp para biriktiyor. Bir Mercedes alıp onunla yurduna, tatilini geçirmeye geliyor. Mercedes Almanya'da bile güç simgesi. Bir yabancı işçinin elinde gücü daha da artıyor bu simgenin.

Burada ister istemez Carpenter'in *Christine* başlıklı filmi geliyor aklıma. On yedi yaşında bir delikanlı hurdacıda gördüğü 1958 model bir Plymouth Fury'yi alıp onarır. Ortaya çıkan öylesine güzel bir arabadır ki delikanlının birdenbire çevredeki forsu cakası artar. Ancak, Carpenter filmi bu! Otomobil canlıdır. Sürücüsünü herkesten, her şeyden kıskanır. Ruhuna hükmeder delikanlının. Christine ve genç sürücüsü arasındaki ilişki otomobil merakının metafizik düzeyde bir eleştirisidir. Nesnelerin insanın uzantısı olması gerekir, insan nesnelerin uzantısı olmuştur bu çağda.

Sarı Mercedes'te otomobil-sürücü ilişkisi bu biçimde kurulmamıştır. Ancak, sürücünün otomobilinden güç aldığı, toplumsal erk eksikliğini otomobiliyle tamamlamaya çalıştığı görülmektedir.

Filmin kahramanı Almanya'ya gitmiş on binlerce, yüz binlerce Türk işçisi gibi Anadolu'nun yoksul, yoksun köşelerinin birinden geliyor. Zaten Türkiye'de toplumsal hiyerarşinin alt tabakalarında olmanın ezikliğiyle büyümüş. Almanya'da da çöpcülük yapıyor. Toplumsal erki paylaşabilmek açısından Almanya'ya gitmekle terfi ettiği söylenemez. Ne ki, para kazanıyor. Biriktirdiği parayla lüks bir otomobil alabilmek ona birdenbire toplumsal terfi olanağı sağlıyor sanki. Mercedes'ine kurulur kurulmaz bir kadının ona yanaşması ve arabada yaşadıkları aşk film kahramanımızın erk duygusunu iyice güçlendiriyor. Araba hem toplumsal statü hem de erillik simgesi. Ezikliğini aşmış olarak, ezilmiş sınıf üyesi kimliğiyle ayrıldığı ülkesine efendi olarak dönmeye yöneliyor. Doğduğu köyüne doğru, arabasıyla bütünleşmiş, zıpkın gibi ilerliyor yollarda. Modern bir santor (Yunan mitolojisindeki at-adam) sanki.

Otomobil anamalcı kültürün en önemli öğelerinden biri. Jean Baudrillard *Le systeme des Objets* (Nesnelerin Dizgesi) yapıtında pek güzel incelemiş bu konuyu. Aslında otomobil hareket eden bir ev gibi. Bir yandan kendinize ait ve kendinizle özdeş bir mekândasınız. Birey olarak tekliğinizi ve bütünlüğünüzü evinizdeki gibi hissedebiliyorsunuz. Ancak, evden farklı olarak hareket ediyorsunuz, hem de hızla. Evdeki dış dünyadan korunma içgüdüsünün yerini dış dünyaya karşı atak yapma, giderek saldırma içgüdüsü alıyor. Bildiğimiz gibi erotizmle karışık bir duygudur bu. Otomobilindeki birey, evindeki bir ve bütünlüğünü yitirmeden, evden çıkarak dünyaya dalıveriyor.

Gelgelelim, Türkiye, filmdeki anlatıldığı açıdan bakılırsa, kaotik şark âleminin başladığı bir ülke olarak bu tür dalmalara pek aldıracak, teslim olacak bir ülke değil. Tersine, Mercedesli kahramanın karşısına öyle bir günlük yaşam sistemi çıkıyor ki, içinde ilerlediğini sandıkça geriliyor. Türkiye'de kimse ne ona ne de Mercedes'ine kral muamelesi yapıyor. Tersine sistem onun üzerine küçümseyici, yıkıcı bir tavırla geliyor. "Bir Mercedes'e binmekle kral olunmaz, ancak krallık yanılsaması yaşanır" demek istiyor sistem. Türkiye'deki henüz yeterince gelişmemiş rasyonelliğin ifadesi olan trafik düzeni (ya da düzensizliği) içinde güzelim Mercedes yavaş yavaş düşkün kral görünümü alıyor. Ne zaman hız yaparak sisteme meydan okumaya kalkışsa zararlı çıkıyor modern santor. Sonunda takla atıyor Merce-

des, eğri büğrü bir metal yığını olarak yoluna devam etmek zorunda kalıyor. Bu sırada aklına çocukluğundan acı bir anı geliyor: Çok sevdiği atın öldürülüşü. Arabasıyla atı özdeşleniveriyor zihninde. Hüngür hüngür ağlıyor, çocukluğundaki gibi. Santor olamayacağını iyice anlıyor o an.

Film boyunca yollarda sık sık trafik kazası görülüyor. Ters dönmüş, parçalanmış otobüsleri görünce Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanını anımsamamak mümkün değil. Türkiye'de bu kadar çok trafik kazası olması, bir bakıma, sürücüler ve yollar dahil olmak üzere taşıt-insan dolaşımının henüz tümüyle rasyonel bir düzene oturmamasından kaynaklanıyor. Ülkenin gelişim düzeyiyle doğrudan bağlantılı bir olgu. *Sarı Mercedes* filmi kazalara bu açıdan bakıyor. Orhan Pamuk'un bakışıysa bu açıdan başlamakla birlikte daha derine yönelmek savında. Bir kaza metafiziği yapmak isteniyor *Yeni Hayat* romanında.

Yeni Hayat'ı okuyunca hemen J. G. Ballard'ın bir sözü geliyor insanın aklına: "Jim Morrison ve kız arkadaşının bir çeşit kaza aradıkları için böyle sürdüklerini okumuştum bir yerlerde..." Paul Auster'in *Ghosts*'undan bir tümceyi anımsatırcasına, bir kitap okuyunca bütün hayatı değişen ve Jim Morrison gibi kaza arayan bir kahramandır Orhan Pamuk'un gizemli adamı. Kitap boyunca sürer kaza üzerine felsefe. Sonuç olarak kazanın yeni bir dünyaya götürse bile yeni bir hayat getirmeyeceği anlaşılır. "Metinlerarası" ilişkiler açısından ilginç yönleri olan Orhan Pamuk'un yapıtlarında izlekçe daha çok sosyolojik düzeyde gelişir. Bu kez metafizik düzeyde kaza izleğini işlemeye çalışmak ne denli başarılı olmuş, bilemeyeceğim.

Öte yandan, biraz önce adını andığımız J. G. Ballard, ünlü *Crash* (*Çarpışma*) romanında başarmıştır kaza metafiziği yapmayı. David Cronenberg de bu romanda tam kendine göre malzeme bularak başarılı bir film çıkartmıştır satırların arasından.

Ballard, "Akıl ve kabusun evliliği yirminci yüzyıla egemen olmuştur" diyor. Teknoloji harikası otomobilin giyindiği anlam bu savın kanıtı gibidir. Romanında otomobil kazası tutkusuyla cinsel tutkunun, Eros ile Thanatos'un birbirine karıştığını derin ruhsal katmanlara inmeye çalışır. Rasyonelliğin yitirildiği, sapkınlığın bugünkü uygarlığa başkaldırıyla birbirine karıştığı karanlık bölgelerdir

bunlar. Cinsel enerji tüketimi, kendini tüketim biçimindedir. Kaza arayışı patlayıcı bir intihar isteğine eşittir. Nitekim, kaza yoluyla canına kıymayı seçen Vaughan "zihninde bütün dünyanın eşzamanlı bir otomobil kazasında öldüğünü ..." düşünür. Ballard'ın *Crash* romanında Batı uygarlığı bir iç hesaplaşma içindedir. Teknolojik ilerleme, anamalcı kültür ve insan doğası birbirine girerler bu romanda. Sonuç kaza gibi çatışmadır elbette.

"*Sarı Mercedes*"imizin böyle büyük bir felsefe iddiası yoktur. Ancak filmin gariban kahramanı, kazalardan sonra zavallı bir görünüm alan Mercedes'iyle bir kavşakta hangi yöne gideceğini kestirmeye çalışırken film biter. Biraz ötesinde de Batılı arkeologlar Anadolu'nun bağrında kendi uygarlıklarının köklerini aramaktadırlar. Onların ne yaptıklarından habersizdir gariban kahraman. Bizim kazalarımız da Batı'nınkilere daha benzemiyor galiba...

Kasım 2002

Kendi Kendinin Sureti ve Taklidi Olarak Zeki Müren

Zeki Müren kendi üzerine birden fazla film çevirmiştir. Başka bir deyişle, Zeki Müren birçok filminde Zeki Müren rolünü oynamıştır. Sahne ve perde sanatçıları arasında filmlerinde kendi kendini Zeki Müren kadar çok canlandırmış sanatçı azdır. Bunun nedenleri ayrıca araştırmaya değer doğrusu. Burada ilk aklımıza gelen neden, Zeki Müren'e hayran kitlelerin onu olduğu gibi görmek istemeleri, başka bir kişiliğe bürünmesini beklememeleridir. Sesi, görüntüsü, özel yaşamıyla Zeki Müren Türk halkının doyamadığı bir star olmuştur. Zeki Müren filmlerinin bir amacı da bu açlığı gidermek, ulaşılmaz starı her yönüyle hayranına yakınlaştırmaktır.

Gelgelelim, perdede seyrettiğimiz Zeki Müren ne denli gerçektir, gerçeğe uygundur? Sinema sanatı ne denli yansıtma, ne denli yanılsamadır? Gerçekliği aktarmak iddiası yanıltma değil midir? Zeki Müren filmleri arasında özellikle *Kırık Plak* sinemanın bu temel sorunsalı üzerine spekülatif düşünceyi tahrik ediyor. Bir sinema ustası olan yönetmen Osman F. Seden'in bu tahriki bilinçli şekilde yapmış olması da büyük ihtimal.

Filmde imgesel olan ile gerçek olan arasındaki ilişki birçok katmanda işlenmiş. Her şeyden önce, perdede gördüğümüz Zeki Müren ile göremediğimiz, hayranı olduğumuz filmdeki asıl kişi arasında ilişki var. Filmin içinde ise özel yaşamı ve sorunlarıyla Zeki Müren ile bunun karşısında ses/perde sanatçısını görüyoruz. Aralarında özdeşlik ilişkisi bulunduğunu söylemek güç. Bir yanda pırıl pırıl bir sanatçı imgesi, öbür yanda bir suç örgütü gibi çalışan bir kadınla kocasının elinde oyuncak bir genç. Üstelik kadın tutkun Zeki Müren'e.

Başka bir kadına yöneldiğini anladığı anda ses tellerini mahveden bir içki içirtmekten çekinmiyor. Kadının Zeki ile ilişkisini hazmedemiyen koca da kendi işini yürütüyor bu arada. Karısını öldürüp suçu Zeki'ye yüklüyor. Zeki ise bir trafik kazasında öldüğü süsü yaratıp kaçıyor. Artık kayıtlara göre ölü ve o tanrısal sesini yitirmiş bir kişidir. Olmayan Zeki Müren'dir. Kendi kendinin negatifidir.

Filmde olaylar gelişir, Zeki Müren çadır tiyatrosunda merhum Zeki Müren'in taklidini yapmaya çıkar. Fiziği Zeki Müren'inkinin aynıdır, ama sesi yoktur. Kimsenin aklına bile gelmez asıl Zeki Müren olabileceği. "Benziyorsun diye kendini Zeki Müren mi sandın" sözüyle aşağılanır, horlanır. Taklit sayıldığı için hayranlık değil, alay konusudur. Filmin en başarılı yönlerinden biridir bu ikili kimlik sunumu. Asıl ile taklit özdeştir. Ancak ayrı kalmaları, taklidin aslını saklaması gerekmektedir. Ta ki Zeki Müren sesine yeniden kavuşuncaya kadar.

Filmin sonunda Zeki Müren'in suçsuzluğu anlaşılacak, Zeki Müren gerçek kimliğine, halk da Zeki Müren'ine kavuşacaktır. Filmin son sahnesinde Zeki Müren bir konser salonunda hem sevgilisiyle hem de izleyicisiyle yeniden buluşur. Konserdeki dinleyicilerden biri "Allah seni bize bağışlasın" diye bağırır. Filmdeki halk gerçek Zeki Müren ile iç içedir. Bu sahnenin bir amacı elbette seyircide de aynı duyguyu yaratmaktır. Filmin kahramanın adı da Zeki Müren olduğuna göre seyircinin de gerçeklik duygusuna kapılmaması için bir neden kalmamıştır. Zeki Müren filmi Zeki Müren'i hayranlarına ulaştırmıştır.

Gelgelelim, perdeki bu gerçeklik yanılsaması ne denli inandırıcı olursa olsun asıl Zeki Müren başkadır. Bu noktada, özellikle starlara özgü bir ikilemden söz etmek gerekmektedir. Star halkın gözünde beğenildiği biçimiyle vardır. Başka bir deyişle, star bir imgedir, kendini bir imge haline getirmiş kişidir. Bu imge olarak sürdükçe stardır. Starın yazgısı kendini bir imgenin ardına, hatta Zeki Müren örneğinde olduğu gibi içine gizlemektir.

Peki asıl Zeki Müren kimdir? Gerçek kişi kimdir? Can Dündar *Aynalar* dizisinin Zeki Müren üzerine hazırladığı bölümünde bu sorunun yanıtını arar. Can Dündar'ın çalışması başarılı bir biyografidir. Yalnızca Zeki Müren'in özel yaşam çizgisini aktarmakla kalmaz.

Geride toplumun tarihsel gelişimini anlatır, bu gelişim içinde Zeki Müren'in yeri ve anlamını belirlemeye çalışır.

Zeki Müren dünyanın en güzel sesli şarkıcılarından biridir. Ayırıcı bir özelliği toplumun bütün kesimlerinde ve katmanlarında aynı derecede beğenilmesidir. *Kırık Plak* filminde bu durumu canlandıran sahneler gerçeğe uygundur. Türkiye kadar kültür çeşitliliği ve çelişkileri görülen bir ülkede Zeki Müren'in herkese hitap edebilmesi araştırılması gereken bir konudur. Can Dündar beceriyle yapıyor bu araştırmayı.

Zeki Müren Türk müziğinde Münir Nureddin Selçuk'un bir anlamda devamıdır. Ancak "show business"a daha yatkın ve yakındır. Türk müziğinin odalardan, konser salonlarından gazinoya taşındığı bir çağın sanatçısıdır Zeki Müren. "T" biçiminde sahne kurdurarak bütün salonu, dinleyicilerinin hepsini kucaklamak ister. Elbette, halka verdiği eğlenceden daha fazla bir şeydir. 1955'in 19 Mayıs'ında devletin resmi törenlerinde fon müziği olarak Zeki Müren'in bestesinin kullanılması önemlidir. Zeki Müren'in müziğinin devlet katında da uzlaştırıcı ve Türkiye'yi temsil eder nitelikte görüldüğünü ortaya koymaktadır.

Zeki Müren cinsel tercihleri farklı olan bir kişidir. Bu özelliğini gizlememiş, tersine afişe etmiş, hatta kullanmıştır. Ancak bu yönü Türk toplumunda tepki değil kabul görmüştür. Elbette bunu toplumsal hoşgörünün yansıması olarak yorumlamak mümkün. Zeki Müren'in renkli giysilerinin, makyajının, fantezilerinin seyirciyi ve dinleyiciyi tatlı bir hayal âlemine götürdüğü için bu hoşgörünün varolduğunu söylemek de mümkün. Bence bu durum, Zeki Müren'in toplum içinde yüklendiği uzlaştırıcı işlevin bir parçası. Zeki Müren müziğinde eski ile yeniyi, şehirle köyü uzlaştırıyor. Hünsa (hermafrodit) kimliğiyle de kadın-erkek çelişkisini ya da çatışmasını uzlaşmaya dönüştürüyor. Bu kimliğiyle toplumun bilinçaltına sesleniyor. Ayrıca, Zeki Müren, çoğu zaman kaba cinsellikten uzak, içli, çocuk saflığı taşıyan bir imge sunmaya çalışmıştır. Böylece cinslerüstü, manevi yönü ağır basan, meleksi bir varlık tablosu ortaya çıkmıştır. Zeki Müren'in olağanüstü sesi bu tabloyu inandırıcı kılmıştır.

Can Dündar'ın çalışmasının en ilginç yönlerinden biri de Zeki Müren'in kendi söyledikleri: Sesinin radyoda ilk olarak işitildiğinde

"kadın mı erkek mi" diye soranlar olduğunu anlatıyor. Bir kadının kendisine "Benim tane tane okuyan yavrum" diye hitap ettiğini söylüyor. Şarkılarını dinleyince "Son derece sert yapıda olan arkadaşlarım da ağlardı" diyor. Belli ki, Zeki Müren, başta hünsalık ve çocuksuluk olmak üzere kendi özelliklerinin bilincindedir. Sanat yaşamını da bu bilinçle şekillendirmiştir. Parlak bir yıldız olarak Türk toplum tarihine geçmiştir.

Can Dündar'ın çalışmasının sonunda Zeki Müren hayranlarına hitaben "Bordum'daki sessiz odamdayım ve sizlerleyim" der. Bizimle olan Zeki Müren'in imgesidir. O "sessiz odadaki" Zeki Müren'e gelince, onu hangi film gösterebilir acaba? Sinema kendisinden başka bir gerçekliği anlatabilir, aktarabilir mi?

Kasım 1999

Ağlaya Ağlaya

Dört erkek ve bunlardan biriyle evli bir kadından oluşan beş kişilik bir arkadaş grubu. Ömürlerinin sonbaharına ermişler. Büyük kentlerin gürültüsünden, modern dünyanın telaşından uzakta bir adada sakin bir yaşam sürüyorlar. Kendi adalarındaki ilişkiler istisnai derecede dostça. Nâzım Hikmet'in "yârin dudağından gayri her şeyde ortak" gibi bir dizesi vardır ya, onu akla getiren candan bir arkadaşlık ilişkisi.

Bu beş kişinin yaşlarına bakıp, "Dünyadan el ayak çekmişler, ölüme hazırlanıyorlar" demek yanlış. Çünkü yaşamı çok seviyorlar. Daha doğrusu, yaşamı çok sevdikleri için bu adadalar. Doğayla birbiriyle kurdukları kadar güzel bir ilişkileri var. Birbirlerine ve doğaya karşı bakışlarındaki içtenlikleri, sevgi yayan davranışları sarıyor seyirciyi, etkiliyor. Yaşama böylesine yumuşak yaklaşan bir Türk filmi çoktandır görememiştik. Sert duygulardan, dramatik hareketlerden uzak, yalnızca bildiğimiz Türk filmlerinin havasına değil, Türk toplumunun fokur fokur kaynayan gürültülü görüntüsüne de aykırı bir ortam seriliyor gözlerimizin önünde.

Filmin anlamı da bu kontrastta işte! Ada genellikle gerçeklikten kaçışın ya da gerçekliğe karşı çıkışın simgesidir. Zeki Ökten'in *Güle Güle* filmindeki adanın simgesel işlevi de bu yönde. Toplumun kargaşasından uzaklaşmışlar, yaşamanın tadı üzerinde yoğunlaşmışlar gibi. Elbette, hepsinin gönlünde çeşitli kırıklıklar, geçmişten kalan acılar var. Biraz da geçmişlerinin olumsuz yönlerini unutmak için inzivayı seçmiş gibiler. Bir yanda yaşamın güzelliğinin verdiği mutluluk, öbür yanda ölümün önlemez gelişinin doğurduğu hüzün, belki de daha önemlisi, geçmişlerinin ve imkânsız düşlerinin yarattığı melankoli... Bu üçgen içine girip tarihi askıya almışlar, zaman dışına çıkmış gibiler.

Ancak toplumsal tarih sürmektedir. Bunu en iyi şekilde evli çiftin çocuklarında görürler. Biri kız, öbürü erkek iki yetişmiş çocuk arasıra adaya anne ve babalarını görmeye gelirler. Onlarla birlikte ülkede egemen kültür de gelir. Para başat değer olmuştur. Kadın-erkek ilişkilerinin gönül yönü kalmamıştır. Çocukların konuşması, kullandıkları sözler kaba, acımasız bir kültürün yansımasıdır. Adada yaşayan beş arkadaşın reddettiği kültürdür bu. Seyircinin her gün içinde yaşadığı kültür. Film gücünü bu kültürü reddedişinden almaktadır.

Ancak toplumun dışına çıkmak, toplumdan soyutlanabilmek mümkün müdür? Beş arkadaştan birinin kanser olduğunun ortaya çıkmasıyla birlikte her şey değişir. Yaşamak için dış dünyaya muhtaçtırlar. Hastanedeki hastabakıcının insanlık sınırlarını zorlayan derecede kaba davranışları dış dünyanın olumsuzluğu hakkında diğer bir işaret olur.

Kanser olan kişi yıllar önce Kübalı bir kıza âşık olmuştur. Mektuplarda süren bir aşktır bu. Kahramanımızın aşkında imkânsızı isteyiş vardır. Bir yandan adada yaşayarak toplumdan uzak durmakta, ama öbür yandan da ada yaşamının kısırlığını görmektedir. Adada yaşamak aynı zamanda karadan, yani toplumdan dışlanmak anlamına da gelmektedir. Aşkı, ada-kara ikilemini aşarak yeni bir hayata ulaşmak arzusudur. Küba'ya gitmeye karar verir.

Gelgelelim, dünyanın parasıdır Küba'ya gitmek. Arkadaşları bu parayı bulmak, ölüm araya girmeden önce iki sevgiliyi kavuşturabilmek için banka soyarlar. Çünkü başka türlü para bulmalarının imkânı yoktur. Onlar gibi güzel insanlara kapalı bir düzendir bu.

Ne ki, Küba'dan sevgilinin ölüm habere gelmiştir bu arada. Ancak kahramanımız bunu söyleyemez ona "güle güle" diyen arkadaşlarına. Biletini alıp uçağa biner gider. İmkânsıza yolculuk başlamıştır, ağlaya ağlaya.

Hoş bir film *Güle Güle*. Türk sinemasının ve tiyatrosunun en iyileri arasında yer alan beş oyuncunun da filmi benimsemiş ve severek oynuyor olmaları filmin cazibesini daha da artırıyor. Bugünkü Türk toplumunda hayatı ve insanları sevmeye, dostluğa duyduğumuz ihtiyacı hatırlatıyor bize.

Kasım 2000

Acılı Tatlı

İdealist bir öğretmen. Ekmek parası kazanmak için değil, ülkeye gerçek yurttaş yetiştirmek için ders veriyor. İlerici. Öğrencilerine uygarlığı ve ahlaklı olmayı öğretmeye çalışıyor. Türkiye Cumhuriyeti'nin temel değeri olan çağdaşlaşmayı, Türkiye'yi Batı dünyası düzeyine çıkarmak ülküsünü benimsemiş. Öğrencilerine bu aydınlık yolu gösteriyor. Bıyıksız. Kibar. Otomobilinde klasik Batı müziği dinliyor. Kendisi denli modern bir görünümü olan bir sevgilisi var. Bu öğretmeni gören "Türklerin Batılılardan hiçbir farkı yok" der.

Gece oluyor. Aynı kişi geçiyor aynanın karşısına. Başına kıvır kıvır siyah saçlardan bir peruk, yüzüne siyah kaytan bir bıyık takıyor. Renkli giysiler, pahalı saat ve kolye. Karşımızda bambaşka bir kişi var artık: Türkiye'nin en popüler arabesk şarkıcısı Abuzer Kadayıf. Türkçe'yi koyu bir Doğulu aksanıyla konuşmaya başlıyor. Bayağı şakalar ve hareketlerle iletişim kuruyor çeveresindekilerle, dinleyenleriyle, seyircilerle, giderek bütün bir toplumla. Herkes ona hayran. Sadece sesinin güzelliğine bağlı değil bu hayranlık. Abuzer Kadayıf Türkiye'de 1970'lerde baş gösterip 1980'lerde iyice filizlenen, bugün artık kök salmış olan arabesk kültürün temsilcisi.

İdealist öğretmen ve arabesk şarkıcı aynı adamın iki yüzü. Aynı zamanda Türkiye'nin iki yüzü. Filmin teması bu iki yüz arasında yoğun bir mücadele olduğu varsayımına dayanıyor. Öğretmen Türk toplumunu Batı uygarlığına çekmeye çalışırken, arabesk şarkıcı Ortadoğu'ya geri çağırıyor.

Arabesk kültür, bu açıdan bakıldığında, köylülüğün kentlilikten, şarkın garptan intikam alması olarak tanımlanabilir. Hem de ne intikam! Yüzeysellik, zevksizlik ve şatafatlı zenginlik iç içe... Tekno-

lojinin ve kapitalizmin imkânları, yani Batı'dan alınanlar seviyesiz bir kültürün eline geçiyor.

Elbette, hemen her ülkede aydınlarla halk arasında bir kültür ve zevk farkı vardır. Popüler kültür ile entelektüellerin kültürü arasında çelişki, hatta çatışma olması evrensel bir olgudur. Ne ki, Türkiye'deki aydın kültürü ile arabesk kültür çelişkisini açıklamaya yetmez bu genel şema. Çünkü Türkiye'deki çelişkinin altında Ortadoğu ve Batı kültürleri arasındaki çatışma vardır. Türkiye Cumhuriyeti'nin Batılılaşma ülküsü ile ülkenin bu yöndeki gayretlere karşı direnen kültürel bilinçaltı arasındaki mücadele vardır. Ancak yoğun ve bilinçli eğitimle yıkılabilecek bir duvardır bu bilinçaltı. Türkiye'nin çağdaş uygarlıktan, teknolojik ilerlemeden geri kaldığı yüzyılların birikimidir.

Tunç Başaran'ın *Abuzer Kadayıf* filminde arabesk duvarı ilerici öğretmenin yolunu keser. Üstelik toplumun omuzlarında yükselen bir duvardır bu. Halkı suçlama raddesine mi geliyor bu film? Bir ölçüde evet. Ancak, daha genel olarak Türkiye'de özellikle 1980'lerin ortalarında kurulduğu öne sürülen düzeni eleştiriyor. Vahşi kapitalizm ve mafya düzeni. O yıllarda serbest piyasa ekonomisine bir açılıyor ki Türkiye! Kolay yoldan para kazananlar türüyor ülkenin dört bir yanında. Etik boyutu olmayan bir ekonomi anlayışı yerleşiyor topluma. Zengin olmak için her şey mübah sanki! Kirli ilişkiler yumağı sarıyor bütün Türkiye'yi, devlete, politikaya uzanıyor ipin ucu. Filmde tasvir edilen düzen bu. Türkiye'deki sade vatandaşın yıllardır gazetelerde okuduğu nice "pis iş"i hatırlatıyor filmdeki olaylar.

Arabeskin bu dönemde moda olması bir rastlantı değil, *Abuzer Kadayıf* filmine göre. Çünkü bu dönemin müziği ve kültürü. Arabesk kültürüyle Türkiye'deki kirli düzen bir bütünlük oluşturuyor. "Abuzer Kadayıf"ı halkı aldatan bir sömürücü grup değil, düzenin şekillendirdiği halk yaratıyor. Filmin kahramanı sonunda halka yol göstermekten vazgeçip halkın yolundan gitmeye, sadece Abuzer Kadayıf olmaya, böylece aydın kimliğini yok etmeye karar veriyor.

Tunç Başaran bu kültür trajedisini bir kara mizah gibi işlemiş. Eğlendiriyor, güldürüyor... ve düşündürüyor. Filmin sonunda Abuzer Kadayıf benzeri yeni bir şarkıcının yükselişi bildiriliyor. Toplu-

mun geleceğine umutsuz bir aydın bakışı mı bu? Söz konusu film, toplumun gidişi karşısında çaresizliğin doğurduğu kahkaha mı?

Ancak film Türkiye'de çok popüler oldu. Ya toplumun kendisi de çaresizlik kahkahası atıyor ya da kendini eleştirmek için, değişebilmek isteğiyle bu filmi seyrediyor. Hangi cevap doğru bilemiyorum. Ne ki, filmin çıktığı dönem. Türkiye'de iktisadi yapı içinde yasadışı oluşumlara karşı güçlü ve halkın desteklediği bir mücadeleye girildiği dönem. Bu film aydınlıktan yana güçlere destek veriyor. Halkın bu filmi o yüzden seyrettiğine inanmak istiyoruz.

Kasım 2000

Bu Hayat Kaç Para?

Reha Erdem'in *Kaç Para Kaç* filmi, *Abuzer Kadayıf*'ta eleştirilen kirli düzenin özüne inmeye çalışan bir film. Öyle bir düzen ki, tek bir değere dayanıyor, tek bir amaç tanıyor: Para.

Filmin kahramanı namuslu, kendi halinde bir esnaf, gömlek satıcısı. Düzenli bir meslek ve aile yaşantısı var. Ancak bir gün karşısına yarım milyar dolar dolu bir çanta çıkmasıyla birlikte bütün hayatı altüst oluyor. Ölümcül rastlantı: Normal hayatının akışı içinde bir gün bir yere gitmek için taksi ararken, bir adamın indiği bir taksi görüyor, hızla biniyor. Ayağının altında bir çanta unutulduğunu görüyor. Açıp bakıyor: Dolar dolu. Kısa bir duraksamadan sonra taksiyi bindiği yere döndürüp iniyor ve sokaklarda adamı arıyor, unuttuğu parasını verebilmek için. Bulamıyor. Ancak parayı polise de götürmüyor. Paranın çekiciliğine karşı direnebilmesinin sınırına geliyor bu noktada. Evine götürüp saklıyor dolarları. Ertesi gün gazete ve televizyon haberlerinden, bu paranın çalınmış olduğunu anlıyor. Ancak bu da dolarlardan vazgeçmesi için bir teşvik unsuru oluşturmuyor. Kolay mı mutluluğun para ile tanımlandığı bir kültür ortamında bu kadar parayı bulmuşken bırakmak!

Bu noktadan sonra film, kahramanımızın iç mücadelesinin hikâyesine dönüşüyor. Bir yanda namuslu ve kanaatkâr esnaf, yani örnek bir vatandaş! Öbür yanda mal, mülk sahibi olmak isteyen, lüksü, iyi yaşamayı özleyen insanoğlu! Şeytan eğilmiş, kulağına fısıldıyor: "Sen enayi misin? Herkes çalıp çırparak zengin olurken sen gökten zembille inen parayı mı reddedeceksin?" Namuslu olmanın enayilik sayıldığı bir düzende insanoğlunun şeytana uymaması mümkün mü?

Kahramanımız yavaş yavaş harcamaya başlıyor dolarları. Kendisi memnun, karısı memnun. Harcama dozunu artırıyor giderek. Yaşama standardı yükseliyor birdenbire. Ancak ahlaki bakımdan tam bir düşüş içine giriyor. Para düşkünlüğünün getirdiği düşüş sadece kahramanımıza özgü bir durum değil elbette. Kahramanımızın şahsında bütün bir para kültürü eleştiriliyor.

Filmin sonunda kahramanımız balkondan düşerek ölüyor, cebindeki dolarlar saçılıyor dört bir yanına. Bu düşüş alabildiğine simgesel nitelikte elbette. Sadece paranın değer olarak bilindiği bir düzenin, etik boyutu olmayan vahşi bir kapitalizmin düşüşü.

Güzel bir film *Kaç Para Kaç*. Bütün olay para dolu çantanın üzerinde, yani toplumsal düzenin ideolojik merkezinde gelişiyor. Manevi değerlerle maddi çıkarlar en çarpıcı ve çıplak biçimde karşı karşıya geliyorlar. Sinema, toplumun kendi kendisiyle yüzleşebilmesi için yeni bir fırsat yaratıyor. Balkonda yaptığımız çılgınca dansa biraz ara verip bu filmi seyretmekte yarar var!

Kasım 2000

Türkiye'nin Melekleri

Melekler Evi değişik bir Ömer Kavur filmi. Melankolinin sinemacısı olarak bilinir Ömer Kavur. Ağır bir temposu vardır. Filmlerinin duygu yükü de ağırdır, her seyircinin kaldıramayacağı kadar ağır... Bu kez hareketli bir film yapmış Kavur. Ancak, melankoli boyutunu, kendine özgü yalnızlık ve arayış temalarını hareketlilik içinde korumayı da başarmış.

Filmin başkişisi bence tipik bir Ömer Kavur kahramanı. Yalnız ve gezgin bir fotoğrafçı. Geçmişte savaş fotoğrafları çekmiş. Şimdiyse Anadolu'nun Güneydoğusu'nda, terk edilmiş evlerin fotoğraflarını çekiyor. O evler onun ruhsal durumunun dışa yansıması gibi, sanki kendini, kendinden kalanı arıyor o evlerin içinde kamerasını dolaştırarak. Filmin bir yan kişisinin söyleyeceği gibi, "özünü arayan suret"tir fotoğraf. Oysa, yine aynı yan kişinin sözüyle, fotoğrafçının "Özü gözündedir. Bu yüzden kendini göremez." Sinema da aynı mı, yoksa ayna mı?

Sinema toplumun kendini göreceği bir ayna olmak istiyor bu filmde. Daha birkaç yıl önce Türkiye'nin gündeminde ilk sırada yer almış olan Susurluk olayına çok benzeyen bir konusu var bu filmin. Susurluk'ta meydana gelen bir otomobil kazasında, yıllar önce öbür dünyaya göçmüş olduğu sanılan ünlü bir aşırı milliyetçi militan ölmüştü. Otomobilde bulunan silahlar, kazada ölen diğer bulanık kimlikli kişiler kamuoyunda büyük şüphe uyandırmış, kaza sonrası yapılan araştırmalarla kamuoyunda yoğun bir tartışma başlamış, Türkiye'nin yakın tarihinin karanlık bir sayfası aydınlanacak gibi olmuştu.

1970'lerden itibaren devleti korumak uğruna silahlı eylemlere başvuran bir grup aşırı sağ milliyetçinin önde gelenlerinden biriydi

Susurluk kazasında ölen Abdullah Çatlı. Belli ki yasadışı eylemlerine devletin gizli kapaklı işler yapılan kesimlerinde de göz yumulmuş, hatta "hizmetlerinden" de yararlanılmıştı. Ancak devletçi bir ideoloji adına başlayan bir serüven sonunda devletin imkânlarını da istismar ederek bir suç örgütü kurmaya dönüşmüştü. Çeşitli iddialara bakılırsa, bu suç örgütünün boyutları tam olarak gün ışığına çıkmadı hâlâ. Sanki kol kırıldı, yen içinde kaldı. Birçok çevreye göre, devletin koruyucu meleklerinin neler yapmış olduklarını millet hâlâ öğrenemedi.

Ömer Kavur'un filminde bu olayı işlediği belli. Ancak olaya siyasal ya da ideolojik bir yaklaşım içinde değil. Bu bakımdan *Melekler Evi*'ni Türk sinemasında alıştığımız siyasal bir film olarak görmekte güçlük çekiyorum.

Kavur hiçbir ideolojinin propagandasını yapmıyor. Toplumsal gerçekçilik gösterisi de değil bu film. Kavur'un Susurluk olayını kullanarak işlediği asıl tema "gerçeği arayış". Bu olay, gerçeğin en zorlu koşullar altında, ölüm tehlikesini her an hissederek aranması gerektiren türden. Ancak, tekrarlayalım, filmde asıl tema olay değil, gerçeğin aranması. Filmde gerçeği arayan birden fazla kişi var. Fotoğrafçının yanı sıra polis de Abdullah Çatlı benzeri Bülent Öztürk'ün peşinde. Sonunda her ikisi de gerçeği buluyorlar. Ne var ki, polis, fotoğrafçının çektiği filmlerinin negatiflerini yok ediyor. Dolayısıyla gerçeğin başkaları tarafından öğrenilmesi imkânını ortadan kaldırıyor. Ama seyirci görüyor bütün bunları. Seyirci filmdeki polisin gerçeği öğrenmemesi gerektiğini düşündüğü kitle. Tam bu noktada *Melekler Evi* Susurluk olayı ile güçlü bir bağlantı kuruyor: Halkın gerçeği öğrenme hakkı vardır. Bu noktada sinema gerçeği aramanın, gerçeğe ayna tutmanın yolu oluyor. Sinemacı halkın safında yer alıyor.

Filmin kahramanı toplumsal gerçek kadar kendi gerçeğinin de peşinde. Âşık olduğu kadın kayıplara karışıyor filmin sonunda. Belli ki kahramanımız bundan böyle her yerde arayacak onu. *Amansız Yol* filminin sonunda da başkişi sevdiği kadını aramaya yönelmişti. Yine film biterken arayış yeniden başlıyor. Belli ki filmden filme sürecek.

Bu arayış, bir bakıma, toplum olarak, birey olarak Türk insanının kendini arayışı.

Kasım 2000

Pasaportlar Küreselleşmeye Aykırıdır

Propaganda filmi gerçek bir duruma dayanmaktadır. Türkiye-Suriye sınırının iki tarafındaki bazı köylerde birbirine akraba ya da tanıdık kişiler yaşar. Bunların bayramlarda bile sınırı vizesiz, pasaportsuz geçerek birbirini görmeleri ya da en azından ara bölgede görüşmeleri özellikle Suriye makamlarının engellemeleri nedeniyle uzun yıllar mümkün olmamıştır. Film, son zamanlarda hal yoluna giren bu sorundan esinlenmiş. Ancak filmin belli bir coğrafyayla sınırlı şekilde değerlendirilmemesi gerekir. *Propaganda* filmi devlet, sınır, pasaport, hatta vatandaşlık kavramları üzerinde eğlenceli bir soruşturma niteliğindedir. Başarısı da bu soruşturmanın dar bir coğrafyayı aşabilmesindedir.

Film bir ulus-devlet olarak Türkiye'nin ilk kuruluş döneminde geçer. Devletin ülkesinin sınırları saptanmış, ancak, belli ki, çit ya da duvar örme çalışması hemen yapılmamamıştır. Bu nedenle filmde söz konusu köyün sakinleri, sınırların köyü ikiye ayırdığının farkında değildirler. Elbette, bu gerçeği acı şekilde öğrenmelerinin zamanı gelecektir. Köyün yerlilerinden Mehdi Bey başkente gidip eğitim aldıktan sonra Gümrük Muhafaza Memuru olarak geri gelir. Artık o sıradan bir köylü değil, yeni kurulmuş olan ulus-devletin temsilcisi, uzantısıdır. Devlete aidiyet duygusu yerel kimliğinden daha güçlüdür.

Sınırları belirsiz ve herkese açık ulus-devlet olmaz. Devletin kimliği sınırlarıyla belirlenir. Mehdi Bey'in ilk görevi de köyün ortasına devletin sınırını çekmek olacaktır. Hepimize doğal gelen sınır kavramının aslında ne kadar doğaya karşı olabileceği bu sınırın çekilmesinden sonra meydana gelen olaylarla ortaya konulur. Mehdi

Bey bile en yakın arkadaşından, oğlu da evleneceği kızdan (en yakın arkadaşınının kızı) ayrı düşerler. Mehdi Bey pasaportu olmayan kimseyi içeri sokmaz. Sınır ne aşk, ne dostluk ne de aile bağı tanır. Ulus-devletler sınırları ihlal edilmedikçe vardırlar. Sınırların dokunulmazlığı insani kaygılardan üstün görülür.

Mehdi kurtarıcı demektir. Mehdi Bey de kendine adı gibi bir işlev atfeder. Yeni devletten de beklenen budur. Mehdi Bey çevresine korku salar, saygı ve itaat bekler. Devleti vatandaşın varlığının nedeni, tek koruyucusu gibi görür, gösterir. Bu arada köylülerin de nasıl vatandaşlık eğitimi gördükleri yine eğlenceli biçimde işlenir *Propaganda* filminde. Hepsi devlet kurulmadan önce yabancısı oldukları marşlar, semboller belleyerek devlete sadık birer vatandaş olmaya çalışmaktadırlar. Yeni devlet kendine vatandaş yetiştirmektedir. Örneği başta Avrupa olmak üzere dünyanın hemen her yerinde gördüğümüz tipik ulus-devlet yapım süreci yaşanmaktadır. Mehdi arkadaşına "Devlet olmasaydı ne olurdu?" diye sorar. Olumsuz tepki alınca arkadaşının devleti anlamadığını iddia eder. Mehdi ve yardımcısı için devlet en yüce değerdir.

Filmde olan bu tartışmalar aslında günümüzde Türkiye'de devlet kavramı üzerine yapılan tartışmaların bir yansımasıdır. Birçok kesimin onyıllarca dokunulmaz saydığı birçok kavram Türkiye'de tartışmaya açılmıştır. Film bir bakıma Türkiye'deki bu liberal eğilimlerin temsilcisidir.

Filmde olaylar, Mehdi'ye devlet fetişizminin sakıncalarını gösterecektir. "Ben benim değilim. Ben de devletinim" diye düşünmek zorunda kalacaktır. O andan itibaren bireyselliğini ve insaniliğini devletin katı kurallarından, sınırlarından ayıracaktır. Filmin sonunda Mehdi devletin katılığına isyan edecek, yasadışı biçimde sınırın öbür tarafına geçecek, bütün sevdiklerini toparlayıp getirecek; hep birlikte devlet sınırını pasaportsuz ve zorla geçerek, sınırı ihlal ederek köye döneceklerdir.

İnsanlar birleşmiş ama toprak sınırlarla ayrılmış olarak kalmıştır. Bu kez başkalarının, bütün yabancıların sınırı geçmek için pasaporta ihtiyacı olacaktır.

Filmin bir yerinde Mehdi'nin oğlu sevgilisiyle birlikte Kolorado'ya gitmek istediğini söyler. Mehdi bunu yapabilmek için pasa-

port gerektiğini anımsatır. Öte yandan, Mehdi'nin arkadaşının karısı radyoda Amerikan müziği dinleyerek dans eder. Küreselleşme filmin geçtiği yıllarda başlamıştır bile. Başta Amerika olmak üzere Batı, malını, kültürünü bütün dünyaya yaymaktadır. Bunu yaptıkça da herkeste Batı ülkelerine gitme hevesi uyandırmaktadr. Ancak vizesiz, pasaportsuz bu mümkün değildir. Mallar ve kültür serbestçe dolaşabilir, ama insanlar asla bunu yapamazlar. Aşılması güç sınırlar dikilir karşılarına. Elbette, ülkeler arasındaki sınırları, dolaşım engellerini açıklamak, rasyonalize etmek mümkündür. Ancak, meselenin iyice derinine inersek, sınır dediğimiz kavramın özünde bir keyfilik bulunduğunu görmezlikten gelemeyiz. *Propaganda* filmi bu keyfiliğe alaycı bir şekilde işaret edebilmiş bence: "Son tahlilde her sınır keyfidir" mesajını vermek istiyor bu film.

Elbette bu mesaj sadece ulus-devletler için değil ulus-devletleri kendi içinde aştığı öne sürülen Avrupa için de önemli. Avrupa kendi içinde sınırları kaldırıyor, artık Ren havzasındaki insanlar birbirini rahatça görebiliyor ve ayrı ülkelere bölünmüşlüğün sıkıntısını çekmiyorlar. Ama Avrupa dışarıya karşı gittikçe kendi üstüne kapanıyor, savunma durumunda bir kaleye dönüşüyor. Ulus-devletin kendi koruma refleksini artık Avrupa bir bütün olarak sürdürüyor. Avrupa'nın sınırları da keyfi değil midir?

Kasım 1999

Modern Hayata Eleştirel Bakışlar

Birçok Batılı çevre Türkiye'ye büyük ölçüde egzotizm penceresinden bakmayı sürdürmektedir. Türkiye'deki kent yaşantısı bu tür Batılının pek ilgisini çekmez. Kendi toplumunda yaşanan temel sorunların Türkiye'de de yaşanabileceğini düşünmek istemez. Oysa Türk kentlerinde bir yandan eski kültür ile yeni yaşam biçimleri arasındaki çelişkili geçiş dönemi yaşanırken, öbür yandan yalnızca Türkiye'de değil Batı'da da rastlanabilecek sorunların kol gezdiği görülmektedir.

"Turkish Beauty"

Ümit Ünal'ın *Dokuz* adlı filminin üstünde her şeyden önce sinematografik açıdan durmak gerekir. Hemen hep aynı mekânda büyük ölçüde hareketsiz kalan oyuncuların kameraya konuşmalarıyla gelişen bir film. Can sıkıcı olma riski büyük. Ancak, tersine sürükleyici bir film. İyi bir kurgulama kadar oyuncuların gücü ve sözlerin kalitesi sağlıyor bu sürükleyiciliği. Film, sinema sanatının, bugünkü modanın tersine, "aksiyon"dan ibaret olmadığını, sözlerin ve oyun ustalığının da önem taşıdığını ortaya koyuyor. Bir bakıma, sinemanın, "aksiyon" merakı yüzünden ikinci plana itilmiş olan kurucu öğelerinin hatırlanmasına yol açıyor bu film.

Filmin öyküsü basit. İstanbul'un bir mahallesinde işlenen bir cinayetin sorumlusunu bulmak üzere polis karakolunda sırayla sorgulanıyor olayla ilgili görülen kişiler. Ancak filmi anlamlandırabilmek için mahalle kavramında kısa bir süre konaklamak yararlı olabilir.

Mahalle klasik Osmanlı toplumunda sosyal dokunun temel birimidir. Cami ve çarşı çevresinde örgütlenmiş kendi içinde tutarlı bir sosyal ilişkiler bütünüdür mahalle. Osmanlı toplumunun Müslüman olmayan uyrukları da kilise veya sinagog çevresinde paralel bir sosyal örgütlenme içinde yaşamışlardır. Mahalle, herkesin birbirini üç aşağı beş yukarı tanıdığı, uyulacak sosyal ve ahlaki kuralların pek değişmeden kuşaktan kuşağa aktarıldığı, bireyin kendini dış dünyaya ve geleceğe karşı güven içinde hissettiği, dünü ve yarını birbirine benzeyen hayatın huzur içinde aktığı ortamdır. İstanbullu'nun toplumsal kimliğinin ilk maddesi mahallesidir. Hayatın anlamını mahallesinde huzurlu yaşamakta bulur, fazlasına ihtiyaç duymaz klasik İstanbullu. Nitekim filmin bir kahramanı "İstanbul çocuğuyuz. Mahallenin dışına çıkmamışız" diyecektir.

Modernleşme süreciyle birlikte mahalle de değişime uğramış, kent bütünlüğüne kaynayarak eski özerkliğini yitirmiştir. Üstelik İstanbul'un klasik mahalleleri sosyo-ekonomik gelişmeden nasiplerini alamamışlar, genellikle gelir düzeyi düşük olanların yaşadıkları bölgelere dönüşmüşlerdir. Ne ki, mahalle kavramı bir altın çağ simgesi gibi toplumun bilinçaltında yaşamasını sürdürmektedir. Artık mahallenin kendisi değil, miti vardır.

1980'lere kadar Türk sinemasının birçok filminde mahalle miti yaşatılmıştır. İstanbul'un eski mahalleleri ve bu mekânlarda yaşayan insanlar konu alınmıştır. Namuslu insanları, yakışıklı delikanlıları, güzel kızlarıyla yoksul ama soylu bir hayali dünya yaratılmıştır. Bir bakıma sosyo-ekonomik gelişmenin kent içinde zengin ve yoksul, yeni ve eski bölgeler arasında yarattığı dengesizlik sinema perdesinde dengelenmeye çalışılmıştır.

Dokuz filminin mahallesi de görünüşte soylu mekân imgesine uygundur. Mahallenin sakinleri birbirlerini doğuşlarından beri tanımakta, dingin, uyumlu bir birliktelik sürdürmektedirler. Ancak, filmin bir kahramanının deyimiyle, "Hiçbir şey çıplak gözle görüldüğü gibi değildir. Bu pis, bu tozlu sokakların altından kızgın bir lav tabakası akar."

Mahallede yaşayan yarı deli bir kadın cinayete kurban gider. Bu cinayeti kimin işlediğinin araştırılması olarak gelişen polis sorgulaması mahallenin sorgulanmasına dönüşür. Gerçekten de, mahalle

sakinleri arasındaki ilişkiler, göründükleri gibi değildir. Her kahramanın gerisinde bir trajedi, bir günah bulunmaktadır. Ne namus kalmıştır bu mahallede ne de soyluluk. Yoksulluğa eşlik eden ahlak yoksunluğudur. Mahalle miti çöker. *American Beauty* filminde Amerikan mahallesinin miti çöktüğü gibi.

Mahallenin sakinlerinde toplumun çeşitli dinamiklerinin yansıdığını da görürüz. Eski solcu Salim, gerçekleştirilmeyen devrimlerin, hayata teslim olmanın hüznünü simgeler. Amerikalı diye anılan bir kişi vardır. Amerika'ya gitmiş, gelgelelim dikiş tutturamayarak dönmüştür. Uzaklara uzanma girişimi sonuçsuz kalmış mahalle insanıdır. Kurtulma umudunun yitirmişliğini simgeler gibidir. Ak pak görünüşlü teyzeninse çocuğu kocasından değildir. Mahallenin en akıllı, en güzel çocuğu Kaya sistemin kurban olarak seçtiği kişi olur. Mahallenin geleceği yok edilmiş gibidir. Öte yandan mesleğiyle ironik bir çelişki içinde, mahallenin fotoğrafçısı gerçekleri en çok saklayan kişidir.

Acımasızca umutsuz bir filmdir *Dokuz*. Tarih demir bir fanus gibi kapanmıştır mahallenin üzerine.

Filmdeki kamera delici bir göz gibidir. Pek fazla kıpırdamadan, sanki bir burgu gibi gerçeğin üzerindeki kalın tabakayı delmeye çalışır. Açılan delikten içeri bakın mutlaka.

Türk "Yabancı"sı

Zeki Demirkubuz'un *Yazgı* filmindeki savcı "Gençliğimde bir Fransız romanı okumuştum. Onun kahramanı gibisiniz" der başkişiye. Film, Albert Camus'nün ünlü *Yabancı*'sının bir çeşitlemesidir gerçekten.

Filmin başkişisi bir şirkette memurluk yapan genç bir adam; dış görünüşü bakımından herhangi bir kentlidir. İşiyle evi arasında tekdüze yaşantı sürmektedir. Ancak, diğer kentlilerden farklı olarak, onu hayatta heyecanlandıracak hiçbir şey yok gibidir. Her gördüğünü, başına geleni tepkisiz karşılar. Birlikte yaşadığı annesinin ölümü bile ruhunda kıpırtı yaratmaz. Aslında kentin çalışma düzeni içinde makine dişlisi haline gelmiş insandır. Ruh halini en iyi anlatabilecek sözcük belki de "kayıtsızlık"tır.

Her şeye karşı kayıtsız olduğu gibi her şeyi olduğu gibi alır. Başkalarının üstüne ateş etmesini söyleyen arkadaşının dediğini yapar. Yine arkadaşının isteğiyle polise yalan ifade verir. Onunla evlenmek isteyen kadına "Benim için fark etmez" diyerek karşı koymaz. Bir iş arkadaşı olan karısının, patronunun sevgilisi çıkması da heyecanlandırmaz başkişiyi. "Hiçbir şey umurunda değildir."

Dünyaya aldırmamak bir anlamda dünyayı reddetmektir. Ancak reddettikçe onun üzerine gelecektir dünya. Çünkü tavır alması, fikrini, duygularını, ahlak değerlerini ortaya koyması gereken olaylarla karşılaşacaktır. Bu tür olaylar karşısında toplum ondan temel, daha doğrusu toplumu ayakta tutan değerlere göre davranmasını beklemektedir. Kayıtsızlığını bu olaylar karşısında da sürdürmesi toplumun bağışlayabileceği bir tutum değildir. Çünkü düzeni sarsan aktif bir kayıtsızlıktır bu.

Elbette, Albert Camus'nün "absürd" kuramından farklı bir durumdur perdede gördüğümüz. Bir anlamda çağdaş toplum ve kent yaşantısı aşılmaz bir anlamsızlıkla suçlanmaktadır. Filmin başkişisi çağımızın içi boşaltılmış insanını temsil eder. Birtakım değerleri yapmacık olarak savunmaktansa değersiz olmayı tercih eden bir kişidir karşımızdaki. Onun için "Kendimi suçsuz da hissetmiyorum" diyebilecektir.

Ancak onu heyecanlandıran tek bir şey vardır: Cinsellik. Filmin sonuna doğru da "zengin olmak, iyi bilgisayar kullanmak, hiçbir kadının hayır diyemeyeceği kadar yakışıklı olmak"tan söz eder. Kahramanımızın modern çağın gerçek değerlerini dile getirdiği söylenebilir. Bildiğimiz ahlaki insanın içi boşalmış, artık insanötesi (*post-humain*) bir varlığa dönüşmüştür. Albert Camus'nün "absürd" anlayışından daha vahim bir eleştiridir bu. Mutlu sayabileceğimiz bir Sisyphos çıkmayacaktır karşımıza. Kayıtsızlaşmak insan ruhunu tehdit etmektedir. Filmin kahramanı "Ben Sisyphos gibi enayi değilim. Ne olup bittiğini görüyorum" der gibidir.

Tutku Kurbanları

Zeki Demirkubuz *İtiraf* filminde de çağdaş kent yaşamının, insan ilişkilerinin başka bir yönünü ele alır: Arzunun, tutkunun insan ilişkileri düzeni üzerinde yıpratıcı etkisi.

İnsanlararası ilişkilerde beklenen arkadaşlığın da, evliliğin de oyunun kurallarına göre olmasıdır. Kişilerin bu kuralları içselleştirerek arzularına gem vurmaları düzenin işlemesi bakımından gereklidir. Gel gör ki, arzu tutku boyutlarına eriştiğinde denklemleri bozar, hem de sinsice, gizlice.

Filmin kahramanı karısına delice tutkun bir kişidir. Mutlu olarak birlikte yaşamak isteğini aşan, kahredici bir sahip olma duygusudur onunki. Ancak özürlü başlamış bir ilişki söz konusudur. İntihar etmiş bir arkadaşının sevmiş olduğu kadındır karısı. İlişkileri arkadaşı sağken başlamıştır. Arkadaşının ihanete uğradığı için intihar etmiş olduğunu düşünür, suçluluk duyar. Tutkuyla vicdan azabının tehlikeli karışımı yüzünden düzgün bir ilişki kuramaz karısıyla. Birbirini yıpratıp hırpalayarak geçirirler yıllarını. Günün birinde kadın başka bir erkeğe gider. Gel gör ki, o da evli bir erkektir. Kocasının tehditlerine, yalvar yakar olmasına aldırmadan gider yeni bir yasak ilişkiye. Bu kez de yeni sevgilinin ailesi altüst olur. Öbür yanda da terk edilen koca intihar yollarına düşer. Tutku, güzel bir tabloyu parçalayan bıçak gibi dolaşmaktadır insanların arasında.

Filmin sonunda erkek ve kadın yeniden karşılaşırlar. İki tutku kurbanı birbirine yaralarını gösterirler sanki. Belki yeniden birlikte olacaklardır. Ne var ki, yaralı iki insan olarak, eskisinden farklı bir ilişkiye yönelecek, hayatı ıskaladıklarını bilerek, birbirini avutmaya çalışacaklar, birbirine sığınacaklardır.

Öte yandan, tutku, sokaklarda, evlerde yeni avlar ardındadır. Dikkat!

Kasım 2002

Çöküş ve İsyan

Geçen yıl Türk Filmleri Haftası için yazdığımız yazıda, filmlerde Türk toplumunun tarihini okumaya çalışmıştık. Filmlerin konusu toplumun tarihi olmasa bile her filmin kimyasında toplumsal tarihin bulunduğu varsayımından hareket etmiştik.

Bu yıl da aynı iddiayı sürdürerek yazımızı kaleme alabiliriz. Çünkü Yavuz Turgul'un toplumun tarihsel süreçleri hesaba katılmadan değerlendirilmesi güç iki filmini seyrediyoruz.

Daha önce çevrilmiş olduğu için *Muhsin Bey*'i ele alalım ilk olarak. *Muhsin Bey* bir çöküşün, değerlerdeki ve zevkteki gerilemenin öyküsüdür. Türkçe'de alaturka şarkıcılık dünyası diyebileceğimiz bir mikrokosmosun son 30-40 yıllık tarihi anlatılır bu filmde.

Gazinolar, şarkıcılar, gazino sahipleri ve emprezaryoların kaderlerinde, ilişkilerinde toplumun sarsıntıları, sıkıntıları okunur. Sürekli bir negatife evrilme süreci görülür. Üstüne üstlük bu süreç pozitif bir noktadan başlamaktadır. Bu sürecin başlangıcı olarak *Muhsin Bey* 1950'lerin kaliteli alaturka müzik yapılan gazino dünyasını işaret etmektedir. Anılarla, *flash-back*'lerle ekrana getirilen büyülü bir dünyadır bu. Nedir ki, geçen yıl yazdığımız yazıda klasik Türk müziğinin dar mekândan çıkıp gazinoya düşmesinin zaten gerileme sürecine girmesi anlamına geldiğini anlatmıştık. Dolayısıyla Muhsin Bey'in nostalji duyduğu dönem, daha eski dönemlere göre değil, bugüne göre ileri sayılabilecek bir noktadır.

Bu noktadan sonra, yani 1950'lerden itibaren toplumun dinamikleri daha hızlı işleyecektir. Gazinoların sayısı artacaktır. Daha çok insan şarkıcı olmayı isteyecektir. Şarkıcılık ve emprezaryoluk daha çok para getirecektir. Sınıf atlamak, statü ve kudret sahibi ol-

mak için gittikçe daha çok kişinin yöneldiği bir yaşama alanı olacaktır gösteri ticareti (*show business*).

Ancak bu yeni âlemde Muhsin Bey'in aradığı inceliklere yer yoktur. Muhsin Bey'in çiçeklerini sularken onlara söylediği sözlerde, söyleyiş biçiminde görülen inceliklerdir bunlar. Kibar ve zarif İstanbulluların kültürüdür Muhsin Bey'in özlemini duyduğu günlerin kültürü. Köyden kasabadan insanların akın akın İstanbul'a gelmeye başlamadığı, İstanbul'un henüz taşralaşmamış olduğu günlerdir bunlar.

Ne çare; artık Hamiyet Yüceses'in dünyası yıkılmış, yerine arabesk imparatorluk kurulmuştur. Muhsin Bey bu ortamda pusulasını şaşırır ve gittikçe marjinalize olur. Durumunu Doğu'dan İstanbul'a şarkıcı olmak amacıyla gelen bir gencin elinden tutarak aşmaya çalışır. Gelgelelim, ne bugünün koşullarına uyacak ne de bu koşulları değiştirebilecek yapıdadır Muhsin Bey. Bugünün ahlaktan yoksun emprezaryoluk ilişkilerini beceremez. Şarkıcı yapmaya çalıştığı gence de günün modası olan arabesk türü müzik yapmayı yasaklamaya çalışır. Ondan Anadolu'nun saf türkülerini seslendirmesini bekler.

Ne var ki, gencin niyeti sanat değil bir an önce şan, şöhret ve para sahibi olmaktır. Muhsin Bey'in değil, arabeskin peşinden gider, Muhsin Bey'in beğendiği kadını da peşinden götürür. Gelgelelim, daha nice çabuk şöhret heveslisi gibi uyduruk bir pavyon şarkıcısı olmaktan, ünlü arabeskçilerin taklidi olmaktan öteye gidemez.

Filmin sonunda Muhsin Bey sevdiği kadını geri alır ve toplumun marjındaki dünyasına ricat eder. Özlemlerden ve kırılgan saksılardaki çiçeklerden oluşan küçücük bir köşedir burası. Sempatiyle bakarız bu köşeye, tarihe karşı daha ne kadar ve nasıl direnebileceğini bilmeden.

Eşkıya, *Muhsin Bey*'den çok daha iddialı bir çalışmadır. Toplumsal tarih, *Muhsin Bey*'deki gibi bir mikrokozmos aracılığıyla değil, Doğu'dan Batı'ya uzanan bir coğrafyada karşılaştırma ve değişik kahramanların alınyazıları yoluyla verilmektedir.

Yine bu filmde de özellikle toplumun değerlerindeki yozlaşma anlatılmaktadır. Ancak bu kez kaderini kabul etmeyen ve isyan eden bir kahraman vardır. Eşkıya!.. Gençliğinden başlayarak aşkı ve adaleti savunmuş, doğru bildiğini yapmak uğruna hapse düşmüş ancak

olumsuz değerlere hiçbir zaman teslim olmamış yarı mitik bir kahramandır Eşkıya.

Bu filmin Türkiye'de son onyılların en çok seyredilen filmi olması bir rastlantı değildir. Türkiye'deki hızlı ve kaotik toplumsal değişmelerin getirdiği olumsuzluklara, değerlerdeki sarsıntıya duyulan tepkiyi dile getirmektedir *Eşkıya*, hem de şiddetli bir biçimde.

Yoz şehre karşı temiz kırsalı ve aşkı savunur. İnsanların arı dağları terk edip büyük şehre yığıştığı bir çağa ayak uydurmaktansa isyana yönelmesi, aşkı ve temel ahlak değerlerini savunması seyirciyi coşturur. Eşkıya'nın isyanının sonuçsuz kalacağı bellidir.

Nitekim Eşkıya'nın sonu ölüm olur. Ama kahramanca bir ölmedir bu. Büyük şehirde kurulan yeni olumsuz hayatı reddetmenin, daha doğrusu reddedebilmenin ifadesidir. Güçlü bir ölümdür bu. Bir patlamadır.

Filmin sonunda bu patlama duygusu, Eşkıya'nın damdan aşağı atladığı an göğü kaplayan havai fişeklerle verilir. Bu görüntü Eşkıya'nın ölümünü bir yenilgi olmaktan çıkarıp bir zafer haline getirir.

Seyircinin bir kendini aşma duygusunu yaşayabildiği andır bu. Günümüz Türkiyesi'nin olumsuzlukları eleştirilmiş, olumsuzluklara meydan okunmuş ve imgesel olarak olumsuzluklar aşılmıştır. *Eşkıya* filminin Türk seyircisinde bir *catharsis* etkisi yaptığı söylenebilir. Hızla gelişmekte ve değişmekte olan bir toplumun özeleştirisi ve kendini aşma girişimidir *Eşkıya* filmi. Bu anlamda işlevini yerine getirmiştir.

Kasım 1997

Gerçek Hayatı Arayan Toplumlar ve İnsanlar

Şarkıcı

Ersin Pertan'ın *Şarkıcı* filminin başlangıcında bir ses sanatçısını vitrindeki bir gelinliğe bakarken görürüz. Şan ve şöhret peşinde koşarken elinden kaçırdığı mutluluğun simgesidir bu giysi. Filmin bütün kahramanları benzer duygular içindedir.

Filmin başkişisi olan şarkıcı, sanat gücü sayesinde toplumda tanınmayı ummuştur. Ancak sanatın gerekleriyle ne kadar bağdaştığı tartışmalı gazino ve pavyon kültürünün koşullarına uyamadığı için köşeye atılmıştır. "Ben yalnızca şarkıcılık yaparım" demesi boşunadır. Ondan sadece sesini değil kadınlığını da hizmete sunmasını isteyen acımasız bir düzene karşı gelmenin bedelini ödemektedir.

Şarkıcı, rastlantılar sonucu, bir taşra kasabasında yeniden sahneye çıkmak olanağı elde eder. Başarılı da olur. Gel gör ki, karşısında yine aynı düzen vardır. Bu kez söz konusu düzen kasabanın en zengin ve nüfuzlu kişisi olan Refik Ağa'nın şahsında somutlaşır.

Refik Ağa sonradan görme bir taşra zenginidir, sonradan olma ağadır. İkinci Dünya Savaşı yıllarında gittiği İstanbul'da belli ki pek meşru olmayan yollardan çok para kazanmıştır. Köyüne dönerek, çocukluğundan beri ele geçirmek istediği gerçek ağanın mülkünü satın almış, gerçek ağanın kızıysa ona varmaktansa ölmeyi yeğlemiştir.

Refik Ağa, 1950 yıllarında Türk toplumunu yönlendirmeye başlayan yoz kapitalizmin taşradaki temsilcisi olarak karşımıza çı-

kar. "Her mahallede bir zengin" yaratmayı hedeflemiş olan o yılların siyasal iktidarının taşradaki uzantısıdır. Refik Ağa'nın temel motivasyonu, hoşuna giden her şeye sahip olma arzusudur. Bu arzuyu "toplum yararı", "kalkınma" gibi büyük kavramların arkasına gizlemeyi gayet iyi becerir. Ancak, kendi yozluğunun, ahlaksızlığının da farkındadır. Sahip olmak istediği kızın ölümü tercih etmesiyle Refik Ağa'nın içindeki hayat da ölmüştür. Dolayısıyla Refik Ağa hayatın elinden kaçtığını bilmektedir. Başkalarının elindeki hayatı da öldürmek için yaşamaktadır sanki. Uyguladığı taktik, diğer insanlara içi boş sözlerin maskelediği sahte bir hayat sunmak, bu parlak armağanı kabul etmeyenleri de yok etmek şeklindedir.

Toplumsal koşullar ondan yanadır. Bütün kişiler para ve kudret peşindedir. Refik Ağa'nın sunduğu olanakları kabul etmeye hazırdırlar. Çünkü Refik Ağa'nın temsil ettiği sahte hayat, alternatifsiz bir toplumsal yaşama biçimine dönüşmeye başlamıştır. Bu koşullar karşısında gerçek sanatı ve hayatı arayan kişilerin sistemin dışına çıkmalarından başka çare bulunmaz. Filmin başkişisi şarkıcı da onu yapar.

1950'li yılların Türkiye'sine eleştirel bakışlar içeren bir film bu. Fassbinder'in 1950'lerin Almanya'sına bakışını anımsatmıyor değil.

Filler ve Çimen

1985 sonrası Türkiye'sinde, gizli devlet örgütleri, birtakım siyasetçiler, medya arasında kurulduğu iddia edilen gayrimeşru ilişkiler ağı işleniyor Derviş Zaim'in bu ilginç filminde. Son yıllarda Türk medyasında yer alan çeşitli haberlere, mahkemelerde açılan davalara dayanıyor film konusu. Devletin ve siyasetin gücünü ele geçiren birtakım kişiler bu gücü sırf kendi çıkarları için acımasızca kullanıyorlar. Toplum yararına çalışan devlet görevlileri ve siyasetçi görüntüsünün altında suç örgütleri kuruluyor. Ünlü *Three Days of Condor* filmini, "Gladio", "Irangate" olaylarını anımsatan birçok entrikayı seyrediyoruz. Devlet sıfatının ardına sığınan suç örgütleri arasındaki mücadeleye medya da katılıyor. Doğru haber vererek gerçeği yansıt-

ması beklenen medya, halk ile hakikat arasında hayal perdesi olarak çıkıyor karşımıza.

"Hiçbir şey göründüğü gibi değil" duygusunu güçlendiriyor bu film. Görüntülerden, parlak sözlerden oluşan sahte bir hayatla kuşatılmışız. Bu kuşatmayı aşarak gerçek hayata ulaşmak istiyoruz. Filmin sonunda polis memuru "Burada acayip şeyler oluyor" diyor. Vatandaşın devletine güvenmesi, toplum içinde dayanışma duygusunun güçlenmesi için saydamlık gerek. O "acayip şeyler"in ne olduğunu herkesin bilmesi gerek.

Filler ve Çimen gibi siyasal bir filmin yapılabilmesi olumlu. Toplumun ve devletin gerekirse özeleştiri yapabilecek olgunlukta olduğunu gösteriyor. Gerçek toplum ve devletin gücünün kaynaklarından biri özeleştiri yapabilmeleridir.

Dar Alanda Kısa Paslaşmalar

Norbert Elias, *Spor ve Uygarlık* adlı kitabında sporun gelişmesini uygarlığın bir aşaması olarak anlatır. Ona göre, uygarlık süreci aynı zamanda insanın kendini kontrol etme yeteneğini artırma sürecidir. Bu çerçevede sporu, insanın kendi içindeki şiddeti kontrol altına alıp ehlileştirmesinin yolu olarak gösterir Elias.

Haklıdır ünlü sosyolog. Ancak sporun profesyonelleşmesi, başka bir deyişle para kazanmak için yapılır olması konuya daha geniş açıdan bakmayı gerektirebilir. Çünkü "Artık dünyada her şey metaya dönüşmekte; ne spor spor için ne de sanat sanat için yapılıyor" diyenler vardır.

1970 ve 80'li yıllarda profesyonel futbol bütün Türkiye'ye yayılmıştır. Amatör futboldan profesyonele geçiş, yalnızca sportif değil, aynı zamanda toplumsal bir dönüşümün işaretidir. Sporun endüstrileştiğini, kapitalist sistemin bir parçası haline geldiğini, yalnızca zevk veya şan, şeref değil, para kazanmak için yapıldığını göstermektedir.

Ancak sporu spor için yapanlar bu gelişmeyi hoşnutlukla karşılamayacaktır. Serdar Akar'ın *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* filminde sporun spor olmaktan çıkarılmasına amatör futbol camiasında du-

yulan hüzünlü tepki anlatılır. Büyüyen bir kentin kenarda kalan bir mahallesinde kurulmuş bir amatör futbol kulübü ele alınmıştır. Bu kulüpte antrenörlük, oyunculuk, yöneticilik yapanların çoğunluğu hayatını ıskalamış ya da profesyonel düzende şansı olmayan kişilerdir. Onlar için amatör futbol, hayatın anlam taşıdığı tek alandır. Ne var ki, bu alanın da ellerinden alınmasını önlemeye güçleri yetmeyecektir.

Takımın başarılı bir oyuncusu hüzünle algılar profesyonelliğe geçişi. Filmin seyirciye telkin ettiği bakış da budur. "İlerleme dediğimiz gelişmeye bir de öbür tarafından bakalım" mesaji verir film. Sporun spordan fazla bir şey için yapılması, özünden uzaklaşması aynı zamanda bir yabancılaşma olayı değil midir? Kimilerine göre, modern toplum tarihi, insanın kendine yabancılaşmasının, dolayısıyla gerçek hayattan uzaklaşmasının tarihidir.

Serdar Akar'ın bu filminde işlediği konu yalnızca Türkiye'yi değil bütün ülkeleri ilgilendirmektedir.

O da Beni Seviyor

Barış Pirhasan'ın cana yakın bir filmi. İyi anlatılmış ve inandırıcı. Filmin öyküsü köy yerinde geçiyor. Sakin görünümlü bir köyde bile insan ilişkilerinin ne denli sofistike olabileceğini görüyoruz bu filmde. Toplumların kalkınma düzeyi ne olursa olsun, insan ilişkileri her zaman karmaşık nitelikte oluyor. Çocukluktan gençliğe geçmekte olan bir kızın iç dünyası temel perspektif alınarak anlatılıyor karmaşık ilişkiler ve olaylar.

Öykünün geçtiği yer, çeşitli din ve mezhep mensuplarının iç içe yaşayabildikleri bir yöre. Ne var ki, Anadolu'nun daha birçok yeterince gelişmemiş bölgesi gibi dışarıya sürekli göç veriyor. ABD'den Almanya'ya yayılıyor Türkler. Yurtdışı olmazsa Ankara gibi büyük Türk kentlerine gitmeyi istiyorlar. Ancak, gidenin geride ya aklı kalıyor, ya annesi, karısı ya da malı kalıyor. Çıkış noktasıyla ilişki sürüyor bir şekilde. Mutlu değil kimse. Hepsi ayrılmaya hazır. Ancak asıl aradıklarını yalnızca doğup büyüdükleri yerde bulabileceklerinin bilincinde gibi hepsi. Kişisel tercihlerinden çok sosyo-ekonomik koşulların zoruyla itiliyorlar hayat arayışına. Köyde kalanların arasın-

daki ilişkiler çeşitli geleneklere, çıkar ilişkilerine bağlı olarak devam ediyor. Ama her şey hassas bir denge üzerinde...

Köyde tatil geçirmeye gelen genç kız karmakarışık duygularla dönüyor evine. Gördüğü her şeyi tam olarak anlamasa da hayatın tatil yapmadığını biliyor artık.

Balalayka

Sosyalist sistemin çökmesiyle birlikte Doğu Avrupa ülkelerinin çoğunda başlayan acılı geçiş döneminde insanların büyük bir bölümü geçim sıkıntısı ve yoksulluk gibi dev sorunlarla karşılaşıverdiler. Yeni düzende devletin insanları korumakta yetersiz kalması nedeniyle insanlar kendi başlarının çaresine bakmak zorunda kaldılar. Hayatlarını sürdürebilmek için gayrimeşru kazanç yollarına itilenler çok oldu. Bu çerçevede, Doğu'dan Batı'ya ve Güney'e uzanan bir kadın ticareti ağı örüldü. Birçok ülkede hâlâ sürmekte olan bu ticaretin Rusya ile Türkiye arasındaki bölümü konu ediliyor Ali Özgentürk'ün *Balalayka* filminde.

Nice güzel ve yetenekli Rus kadını geçinebilmek için gövdelerini kullanıyorlar. Örgütlü bir biçimde götürülüyorlar yabancı bir ülkeye. Orada kazanacakları dolarlarla geleceklerini kurtarabileceklerini sanıyorlar. Ancak insan tacirlerinin elinde birer meta haline geliveriyorlar. İnsan gövdesinin satılması meta çağının en çirkin görünümü. Filmin başarısı, Rus kadınlarının güzelliğiyle kadın ticaretinin çirkinliği arasındaki korkunç çelişkiyi yakalamış olması.

Filmdeki tabut imgesinin üzerinde de durmak gerekir. Filmin kahramanı üç erkek kardeş babalarının vasiyeti üzerine onun bir Rus arkadaşının naaşını Rusya'dan alıp gömülmek üzere Türkiye'ye getirmek isterler. Tabutu taşıdıkları otobüsün asıl yolcularının Rus kadınları olması nedeniyle onlar da olaylara karışırlar. Filmin sonunda getirdikleri tabut, mezarına ulaşamadan deniz kıyısında dağılır. Tahtalar, kemikler, hepsi ayrı tarafa saçılır. Öte yandan Rus başkadın da kadın tacirlerince öldürür. Bu kez üç kardeş, Rus kadının naaşını Rusya'ya geri götürmek üzere yola çıkarlar. Bu gitgeller

ve tabutun dağılması metafizik huzursuzluk ifadesi katar filmin tematiğine.

Elbette, filmin öyküsünün olumlu yönü de var: Sağlık nedenleriyle Türkiye'ye giden bir kız bir Türk delikanlısıyla kaçarak insan tacirlerinin eline düşmekten kurtuluyor. Mutlu bir hayat kuruyor iki genç. Onların mutluluğunda Rus ve Türk halklarının geleceğe yönelik umutları yaşıyor. Tarihi ve coğrafyası zengin bu iki halk bugünkünden çok daha güzel bir geleceği hak ediyorlar.

Herkes Kendi Evinde

Yeni Dünya Düzeni Amerika merkezli. Birçok gelişmekte olan ülke bireyi kurtuluşu Amerika'ya gidebilmekte arıyor. Semih Kaplanoğlu'nun yönetmenliğini yaptığı filmimizin kahramanı da bunlardan biri. Meslek sahibi, İngilizce bilen genç bir adam. ABD vatandaşlığını kazanır kazanmaz bu ülkeye yerleşmek üzere harekete geçiyor, her şeyi geride bırakmaya hazır. Gerçek hayatı başka bir ülkede bulabilmeyi umuyor. Ancak bir soru silinmiyor zihninden: "Ölüm zamanı geldiğinde doğduğum yere dönmeyi isteyecek miyim?" Bu soru bir başkasını gizliyor: "Benim olmayan bir ülkede mutlu olabilir miyim?"

Genç adamın yaşlı bir akrabası çıkageliyor Rusya'dan. Onyıllarca önce gitmiş oraya. Komünistmiş. Cennet sanmış SSCB'yi. Stalin dönemini, İkinci Dünya Savaşı'nı, kısacası cehennemi yaşamış. Ancak ısrar etmiş, kalmış oralarda. Şimdi ülkesine, ölmeye dönüyor. Çocukluğunu geçirdiği deniz kıyısındaki taş evde geçirmek istiyor son günlerini. Belli ki, ömrü boyunca aradığını bulamamıştır. Hiç değilse ölümün onu bulacağı yeri bilmek istemektedir.

Bir de Rus kızı giriyor resme. Gemici babasını arıyor bütün ülkelerde. Filmin diğer iki kahramanı kadar kayıp bir kişilik.

Genç adam ABD'ye gitmek için gerekli parayı sağlamak amacıyla satıyor taş evi. Yaşlı adam yeniden yola düşmek zorunda kalıyor. Mezarı nerede olacak, belirsiz. Rus kızıysa parayı çalıp, kayıplara karışıyor. Genç adam da bir yolunu bulup ABD'ye gidiyor. Ne kadar dayanacağı belirsiz...

Geleceğini arayan toplumlar. Hayatı arayan insanlar. Gövdelerini arayan ruhlar gibi dolaşıyorlar yeryüzünde. Balalayka filmine dönersek: Ölüler bile mezarlarını arıyorlar. İnsanların bırakın ruhlarını, cesetleri bile darmadağın olabiliyor.

Türk filmlerinin çoğunda nitelemekte güçlük çektiğim ağır hüzünlü bir hava var. Sanki yaşadığımız hayatın gerçek hayat olmadığı, Türk toplumunun çok daha iyi bir geleceği hak ettiği düşüncesinden doğan bir hüzün. Gerçek hayatı arayışını bu yaralı bilinçle sürdürüyor Türk sineması.

Kasım 2001

Devlet ve Adalet

Alberto Rondalli'nin *Derviş* filminin öyküsü 1900'lü yılların başında Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde bir kasabada geçer. Kasabanın daha somut tanımlaması yapılmaz. Belirtilen sınırlar içinde herhangi bir kasaba olabilir. Belli ki filmdeki kasaba hayal ürünüdür. Aslında anlatılan ülke herhangi bir imgesel ülke de olabilir. Çünkü film modern çağın çeşitli ülkelerde görülen temel sorunlarından birinin metaforudur. Devlet ile birey arasındaki kafkaesk ilişki anlatılmaktadır.

Filmi daha iyi anlamak için belki esin kaynağına kısaca eğilmekte yarar görülebilir. Film ünlü Yugoslav yazar Meşa Selimoviç'in *Ölüm ve Derviş* romanına dayanmaktadır. Selimoviç'in romanının öyküsü Bosna'nın Osmanlı yönetimi altında olduğu dönemde, tarihi belirtilmeyen yıllarda geçer. Boşnaklar Osmanlı yönetiminde bogomillikten Müslümanlığa geçmiştir. Boşnaklar din değiştirdiklerinden beri Balkanlar'da Türklere en yakın halk olmuştur. Osmanlı Devleti de tek bir etnik gruba dayanmayıp çokuluslu nitelik taşıdığı için Boşnakları benimsemekte güçlük çekmemiştir.

Ne ki, Selimoviç'in kitabında Boşnakların özgürlük eğilimleri bastıran otoriter bir Osmanlı devleti anlatır. Aslında Selimoviç bu romanında Osmanlı imgesini kullanarak totaliter sosyalist rejimi eleştirir. Aynı şeyi Arnavut yazar İsmail Kadare de *Le Palais des Reves* (Düşler Sarayı), *La Niche de la Honte* (Utanç Gediği) gibi romanlarında yapmıştır. Selimoviç'in Boşnak olmasına rağmen kendini Sırp diye tanıtmayı tercih ettiği söylenir. Selimoviç'in ağabeyi de İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde sosyalist ahlakı ihlal ettiği iddiasıyla totaliter sistemin kurbanı olmuştur. *Derviş ve Ölüm*'ün

kaynağında Selimoviç'in Sırp unsurun egemenliğindeki sosyalist düzenle kurduğu sevgi-nefret ilişkisini görmek güç değildir.

Nitekim, romanda da filmde de birey ile devlet arasındaki trajik gerilimin başlangıç noktası bir mevlevi dervişinin erkek kardeşinin bilinmeyen nedenlerle tutuklanmasıdır. Filmin kahramanı, romanda da olduğu gibi, dine ve devlete sadakat içinde kendi halinde yaşayan bir derviştir. Erkek kardeşinin tutuklanmasını önce sıradan bir olay, kolayca giderilebilecek bir yanlışlık olarak görür. Ancak ne kardeşine ulaşabilir, ne de neden tutuklandığını öğrenebilir. Kardeşinin başına gelenleri öğrenmek için yetkililere yaptığı girişimlerde kafkaesk bir dünya ile karşılaşır. Kolayca ulaşabileceğini sandığı hakikat ondan gittikçe uzaklaşır.

Kardeşinin devlete karşı geldiği için öldürüldüğünü duyduğunda huzurlu kişisel dünyası bir daha onarılmayacak şekilde yıkılır. İçinde yaşadığı ve severek, inanarak hizmet ettiği sistemin onun sandığı gibi adil olmadığını keşfedecektir. Karşışında ayakta kalmak için her şeyi kontrol altında tutmak isteyen, hiçbir yurttaşına güvenmeyen bir sistem vardır. Kendi bekasını güvence altına almak için şüphelendiği her kişiyi hemen bertaraf etmek yolunu seçmiş bir sistemdir bu. Devlet ile adalet bir değildir.

O sistemin parçası olduğu için derviş, öldürülen erkek kardeşinden daha şanslıdır. Erkek kardeşini ararken haddini aşmış olmasının karşılığında hapse atılarak dikkati çekilir. Ancak daha sonra dervişe kadılık görevi verilir. Devlet adına adalet dağıtması istenir. Devlet dervişin mutlak itaatını istemektedir.

Derviş yürütemez bu görevi. İnançları, ülküleri, adalet fikrine bağlılığı devlet korkusu altında yaşamayı kabul etmesine izin vermez. Sahte adalet yerine ölümü seçer.

Derviş filmi *raison d'etat*'nın adaletten daha üstün olduğu sistemlerin sembolik öyküsüdür. Adalete dayanmayan devletlerin sorgulanmasıdır.

Atatürk'ün kurduğu Türkiye Cumhuriyeti'nde mahkeme salonlarında "Adalet mülkün temelidir" yazısı görülür. Atatürk insanlığın geçmişinden gerekli dersleri çıkarmış vizyoner bir devlet adamıdır. Devletin ancak adalete dayandığı ölçüde yaşayacağını ve güçleneceğini görmüştür.

2003

Son Sultan

Michel de Grece'in ünlü Osmanlı Padişahı Abdülhamit'in yaşamını anlatan romanının başlığı *Son Sultan*'dır. Bu romanda Abdülhamit Osmanlı İmparatorluğu'na büyük devlet ihtişamını yaşatmış en son padişah olarak anlatır. Nitekim, Abdülhamit'i devrine son veren İttihat ve Terakki yönetimi Osmanlı İmparatorluğu'nu altından kalkamayacağı işlere sokarak beş altı yılda bitirmiştir.

Ziya Öztan'ın *Abdülhamit Düşerken* filmi Son Sultan'ın tahtından indirildiği günlerde geçen bir öyküyü anlatır. Nahid Sırrı Örik'in aynı adlı romanına dayanır. Film ilk bakışta Türk siyasi tarihi açısından büyük önemi olan bir dönemi anlatır. Avrupa yanlısı bir subaylar grubu bugünkü anlamıyla bir darbe yaparak Abdülhamit'i monarşiden meşrutiyet yönetimine geçmeye zorlarlar. Ardında da tahtı bırakmaya zorlayacaklardır. Bu değişim bütün Avrupa'da Osmanlı ülkesine "hürriyet"in gelmesi olarak alkışlanır. İttihat ve Terakki ilerici ve modern güçlerin temsilcisi olarak görülür. Gerçekten de, Devlet yönetiminde beceriksiz olmalarına rağmen, benimsedikleri toplumsal değerler bakımından Batı'ya yakındırlar.

Nitekim, Abdülhamit'e sahip çıkmaya çalışanlar gericiler olur. Din elden gidiyor yaygarasıyla İttihat ve Terakki'ye karşı sokağa dökülürler. Bir an yeni yönetimi alt edebilecek konuma da gelirler. Ancak bu karşı-devrim ordu tarafından bastırılır. Filmde o dönemin tarihi, Osmanlı Devleti'nin dünyadaki konumu bakımından değil, Osmanlı toplumundaki gelişmeler bakımından ele alınır. Modernist güçlerle İslam köktendincileri arasındaki amansız mücadeleden modernistlerin galip çıktığı belki de tek Müslüman ülke Türkiye'dir. Toplumsal değerler düzeyinde Türkiye'nin Avrupa vokasyonu as-

lında daha o zamanlarda belirlenmiştir. Film özellikle Türk olmayan seyircinin bu noktayı anlaması bakımından önem taşımaktadır.

Filmde bu toplumsal fırtına içinde yüksek bürokratların ve yöneticilerin iktidar mücadelesi de işlenir. Filmin bu arka planında ise evrensel mesajlar bulunmaktadır. Bazı yüksek bürokratlar için hangi siyasi düşüncenin ülkeyi yönettiği önemli değil gibidir. Onlar için önemli olan iktidarda kalmaktır. Söz konusu bürokratlar yönetim değişirken, düşüncelerini ya da inançlarını değil, devlet yönetimindeki yerlerini korumaya çalışırlar. Yeni yönetime hemen uyum sağlayarak sanki birdenbire değişmiş gibi görünürler. Bu tür insanların hareket noktası içlerindeki iktidar hırsıdır. Filmin eleştirisini yoğun olarak yönelttiği alan insan doğasının en büyük zaaflarından biri olan iktidar hırsıdır.

İktidar hırsı yalnızca bürokratla sınırlı kalmayıp, iktidarın nimetlerini paylaşan yakın çevresini de sarabilir. Nitekim filmde bu hırs Mehmet Şahabettin Paşa kadar, belki de ondan daha çok, kızı Nimet Hanım'da görülür. Nimet Hanım babasının akıl hocasıdır. Abdülhamit'ten sonra da iktidarda kalması, hatta yükselmesi için gerekli taktikleri o verir. Nimet Hanım için önemli olan şu veya bu düşüncenin iktidara gelmesi gelmesi değil, iktidar kavgasını kazanmaktır. Bu uğurda kadınlığını kullanmaktan da çekinmez. İttihat ve Terakki'nin önemli üyelerinden Şefik'i kendine âşık eder. Babasına sağlayacağı imkânlar karşılığında onunla evlenir. Daha sonra da iktidar hırsını kocasını kullanarak tatmin etmenin peşine düşer. Babasını devrimcilerle işbirliğine kolayca teşvik etmiştir. Devrimcilerin gerilediğini düşündüğü anda da kocasını karşı-devrim safına geçmeye aynı kolaylıkla teşvik eder.

Nimet Hanım iktidar hırsının cisimleşmiş hali gibidir. Kocası Şefik ile yaşadıkları tutkulu ilişkide iktidar hırsıyla cinsel arzunun birbirine karıştığını, aynı kökten çıktığını düşünebilir seyirci. İnsan ruhunun derinliklerindeki dünyaya sahip olma arzusudur bu.

Filmin sonunda devrim kazanır. Ancak Nimet Hanım İstanbul'dan kaçmayı başarır. Film Nimet Hanım seyircinin gözlerinin içine gizemli bakışlarını yöneltirken biter. Ondan sonra Nimet Hanım'ın başına ne gelmiştir bilinmez. Bize kalırsa, Nimet Hanım her yerde her zaman dolaşmaktadır, herkesi peşine takarak. Asıl ilk ve son Sultan odur.

Kasım 2003

Baba Oğul Karşılaşması

Ömer Kavur Türkiye'nin belki de en metafizik sinemacısıdır. Filmlerinde insan ruhunun temel parametrelerini bir melankolik şair üslubuyla işler. Seyirciye acımaz. Çoğunlukla karanlık resimler çizmekten çekinmez. Seyirciye hoşça vakit geçirme imkânı sunmaz. Tersine, rahatsız eder. Cevap vermez. Soru sorar. Seyirciyi kendini ve çevresini sorgulamaya kışkırtır.

Karşılaşma filmi de Ömer Kavur'un bu tanımına uygundur. Film kahramanlarının hepsi mutsuz ve tedirgindir. Hepsi kendine göre bir mutluluk arayışı içindedir. Filmin özellikle dikkati çeken yönü baba oğul ilişkisine bakışıdır.

Filmin başkişisi oğlunu kaybetmiştir. Karısıyla ilişkisi yürümemektedir. Üstelik hastadır. Tedavi gördüğü hastanede Lino Ventura benzeri bir karanlık dünya kahramanıyla tanışır. Tam bir antihümanisttir Mahmut adlı bu garip kişi. Kuvvetli bir egosu vardır. İnsan varlığından ve toplumdan nerdeyse nefret etmekte, kendi çevresinde lider konumunda kalarak yıkıcı eğilimlerini kontrol altında tutabilmektedir. Öte yandan hasta olduğu için kendinden de aynı derecede nefret etmekte, kendisinin de zavallı bir insanoğlu olduğu düşüncesine katlanamamaktadır. Gelgelelim, o da kendi kendini öldüremeyecek kadar zavallıdır. Kendini öldürecek bir başka kişinin arayışı içindedir. Sonunda da bulur kendi katilini. Kendisinden başkasının katilini tanımayacağını düşünerek ölür. Ancak tedavi arkadaşı katilin kim olduğunun arayışına çıkacaktır. Filmin öyküsü bu arayışın ekseninde gelişir.

Cinayetin işlendiği adada herkese mutluluğun ne olduğunu soran bir delikanlı vardır. Adı Osman. Herkesten aldığı yanıt fark-

lıdır. Ancak bütün yanıtların ortak yönü mutluluğu bulacaklarına olan inançsızlığı yansıtmasıdır. Osman'ın da temel sorunu babasını hiç tanımamış, adını bile bilmiyor olmasıdır. Reddedebileceği, onu terk edip gitmesinin hesabını sorabileceği bir babası bile yoktur. Filmin başkişisi Osman'ı oğluna benzetir. Yakınlık duyar ona. Nedir ki, bu ilişki Osman'ın baba arayışını hafifletmez.

Aslında onu değil, ölümü arayan babası Osman'ı bulacaktır sonunda. Osman da babasından hayatın hakkını isteyecektir. Oğulların babalarını öldürme hakkı vardır. Bunun tersi olamaz. Baba-oğul ilişkisinin belki de en iyi anlatımı Rosetti'nin şu mısralarındadır:

What man has bent o'er his son's sleep, to brood
*How that face shall watch his when cold it lies?**

Mahmut'un mutlu öldüğünden kuşku yoktur. Kuvvetli egosuyla gene dediğini yaptırmıştır. Oğluna tetiği çekme gücünü miras bırakmıştır.

Filmin başkişisi bu trajik hakikatı ortaya çıkarır. Artık Osman onun oğludur. Rosetti'nin mısralarına göre yaşayabilmesi için onun tek şansıdır. Hayatta mutluluğa yeni bir şans vermek için bu trajediyi hukuk diline çevirmemek gerekir.

2003

* Hangi adam uyuyan oğlunun üstüne eğilip düşünmemiştir
O yüzün buz kesmiş yatan kendi yüzüne nasıl bakacağını?
(Çev. Selahattin Özpalabıyıklar)

Sinema Tutkusu

Ahmet Uluçay'ın *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filmi insanın hem Türk sinemasının hem de Türkiye'nin geleceğine umudunu artıran bir film.

1960'lı yıllarda Anadolu'nun elektrikten bile yoksun bir köyünde delikanlılık eşiğindeki iki çocuk bir film gösterme makinesi yapmaya çalışıyorlar. Köyün kültür ortamı ve kalkınmışlık düzeyi göz önüne alındığında inanılmaz bir tutkudur bu.

Okul ve çalışma nedeniyle gidip geldikleri kasabadan kapıyorlar bu tutkuyu. Kasaba sinemasından topladıkları atılmış filmleri köyde kendi yaptıkları bir makineyle oynatmaya çalışıyorlar. Çocuklardan birinin annesi bu atık filmleri bulduğu zaman yakıyor. İstemiyor çocukların böyle boş işlerle uğraşmasını. Yalnızca köyün delisi paylaşıyor çocukların tutkusunu. Köyün delisiyle kurulan bağlantı sinema tutkusunun köyün kültür ortamına ayrıklığını vurguluyor.

Kasaba sinemasında onlara atık film veren bir görevli de uyarıyor onları: "Sen git kendine sağlam bir iş bul. Tahtayla tokatla olmaz bu sinema işi." Ancak sinema tutkusu bu. Sardı mı bir kere insanın ruhunu, bırakmaz bir daha. Çocuklar başarıyorlar köylüye beyaz bir perdecik üzerinde film göstermeyi. Sonra dalıyorlar gelecekte yönetmen olma düşlerine.

Aslında kasabaya yerleşmek bile o çocuklar için ulaşılması güç bir hedef gibi görünüyor. Sanki köy ne yapsalar aşamayacakları bir dünya... Bir tepede oturmuş ufuktaki kasabaya bakarken ovadan bir tren geçiyor; katarları çocukların düşleriyle yüklü, uzaklara doğru ilerliyor.

Çocuklardan beri karpuzcu çırağı. Günün birinde topu atıyor ustası. "Karpuz kabuğundan gemilere binersen çabuk batarsın" diyor çocuğa veda anında.

Bu arada çocuğun tutulduğu kendinden birkaç yaş büyük genç kız da başka bir kasabaya taşınıyor. Bir karpuz gemisi daha batıyor yani.

Gelgelelim, iki çocuk da inatçı. Sinemanın karpuz gemisine inançla biniyor, geleceğe doğru açılıyorlar. Bu iki çocuğun inancında sadece sinema aşkı yok, köy ortamını aşma azmi var. Türk insanının Cumhuriyet projesini başarıyla sürdürmesi için gerekli olan kendini aşma arzusu var. Sinema yapmak, film çevirip göstermekten ibaret değildir.

Filmin içinde çok güzel sahneler, ayrıntılar görüyoruz. Örneğin filmin başında bir cenaze bölümü var ki, insanın ölümünü bütün trajik sıradanlığı ya da sıradan trajikliği içinde veriyor. Öte yandan, kasabada kamera öyle güzel dolaşıyor ki, Osmanlı şehirlerinin, evlerinin, mimarisinin terk edilmiş güzelliğini hüzünle fark ediyoruz. O Osmanlı kasabası kurtulup yoksulluk ve yoksunluktan bir ayağa kalksa, güzellikte nasıl da yarışır Batı Avrupa fiyakalı tarihsel kentleriyle! Ayrıca, köyde geceleyin gölge, ışık ve karanlık arasında çok güzel ilişkiler yakalamış yönetmen. Bir yandan çocuklar sinemanın sihriyle kendinden geçmişken, öbür yandan yönetmen büyülü bir âleme çevirmiş köy gecelerini.

Bu film kutlanacak bir çalışma.

2005

Anti-Sinema

Nuri Bilge Ceylan son yılların belki de en önemli Türk sinemacısı. Metin Erksan ve rahmetli Ömer Kavur'dan sonra Türk sinemasının yeni "auteur" yönetmeni.

Aslında anti-sinemacı N. B. Ceylan. Hareketli sahneler, nefes kesen serüvenler, ağlatan çıldırtan güldüren olaylar anlatmıyor. Teknolojinin sinemaya sağladığı yeni olanakları kullanarak seyirci üzerinde etki yaratmaya çalışmıyor. Bildiğimiz olaysız sıradan hayatın içinden geçiyor kamerası. Oynattığı oyuncular da star değil; hatta profesyonel değil. Kendi ailesinin bireylerini, eşi dostu, mutlak amatörleri oynatıyor. Sinemanın gittikçe gösteri ve gösteriş sanatı olarak algılandığı bir ortamda kameranın duru ve sade bakışını sunuyor. Üstüne üstlük, hız çağında, sanki inadına durgun anlatımlı filmler yapıyor Ceylan.

Holywood parlaklığından kamaşmış gözlerin aradığı bir sinema değil Ceylan'ınki. Ancak sinemaseverliğin çoktandır özlediği türden şiir gibi sinema. İnsanın aklını ve gönlünü damıtarak dünyaya baktığı gözdür sinema sanatı. Ceylan sade üslubuyla bu özniteliğine yeniden kavuşturuyor sinemayı. Gösteri ve gösterişe ayarlı anlatımların sinema sanatında yarattığı kendine yabancılaşmayı aşıyor. Aslında has sinema yapıyor Ceylan. Ancak günümüz koşullarında buna anti-sinema demek daha doğru olur.

Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak başlıklarını taşıyan üç filmi tek bir film gibi seyredilebilir de. Bana kalırsa, birkaç temel izlek (tema) üzerine çeşitlemeler yapıyor. Benim özellikle ilgimi çeken zaman ve can sıkıntısı izlekleri.

Uzun doyurucu resim tablosu gibi sahneleriyle sanki fotoğrafları film haline getirmeye çalışıyor Ceylan. Ancak fotoğraf, zamanı bir an içinde yakalamaya, zaptetmeye çalışırken, Ceylan, sinema yoluyla zamanı akışı içinde zaptetmeye çalışıyor. Ceylan'ın filmlerini seyredince düşünüyor insan: Zaman mı akıyor yoksa hayat mı? Akan aslında hayat. İnsanı, doğası, olayları, mevsimleriyle hayat, dünya akıp gidiyor, zaman dediğimiz zemin üzerinde. Zaman hayatın altında durgun kıpırdamadan duruyor. Filmin beyaz perde üzerinde akışı gibi. Zaman, beyaz perde gibi hiç değişmeyen, kıpırdamayan zemin. Biz onun üstünden geçip gidiyoruz. Ceylan işte o zamanı, ontolojik, yani gerçek zamanı hissettiyor seyirciye.

Uzak filminde İstanbul gibi hareketli, saatlerin, günlerin, aylar yılların, modern yaşama biçimine uygun bir hızla geçtiği bir kentte de sürdüyor durgun zamanı arayışını. Modern hayatın hızının ötesinde ya da berisinde kıpırdamayan uzun sonsuz durağan zamanı yakalamaya çalışıyor, hem kamerasıyla hem de kahramanlarının davranışlarında, yüz ifadelerinde.

Can sıkıntısına insanın en metafizik duygusu diyenler vardır. Ceylan'ın gerçek zamanı duyumsayan film kahramanlarında görülüyor bu duygu. Hayat birdenbire bütün büyük anlamlarından, tutkularından, amaçlarından sıyrılıveriliyor bu duygunun ortaya çıkmasıyla. Başka bir deyişle, anlam terk ediyor dünyayı. İnsan ne olduğunu anlayamadığı sonsuz, geçmeyen zamanla yüz yüze geliveriyor. Sanki insanın içinde kahrolası bir duygu, bir ifrit ortaya çıkıp hayatın dolu dolu duyumsanmasına engel oluyor.

İnsan büyük kentteyken daha kolay kaçabilir bu duygudan, ama ya hayatın çok daha yavaş aktığı kasaba, taşra ortamında?

Hasan Akbulut'un *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak – Anlatı, Zaman, Mekân* başlıklı kitabını (Bağlam Yayınları, 2005) okudum. Pek beğendim. Yalnızca adı geçenin bu tür çalışmalarını sürdürmesini değil, sinemayı böylesine derin okumaya çalışanların çoğalmasını da dilerim. Akbulut'un imlediği gibi, kasabalarda hem "tekdüze" hem de "huzur verici" ortam vardır. Çekilginlikle huzuru eşitliyorsak, "Çılgın Kalabalıktan Uzak" yaşama biçimi aranabilir kasabada. Nedir ki, kasaba yaşamının kendini kente oranla daha

kolayca fark ettiren tekdüzeliği huzursuzluğun kaynağı olabilir, can sıkıntısının da.

Kasaba Ceylan'ın izlekçesinin (tematik) merkezindeki mekândır. Ceylan'ın kahramanlarını başlıca dört grupta toplayabiliriz: Kasabadan uzaklaşmak isteyenler, kasabadan uzaklaşıp sonra dönenler, uzakta kalanlar, kasabadan ayrılmayanlar. Dikkatle bakılırsa, bunlardan hiçbirinin can sıkıntısının çekim alanından çıkamadıkları görülür. Kasabadan uzakta yaşayan bir kahraman, dünyayı dolaşmak isteyen akrabasına, her yerin aynı olduğunu söyler. İstedikleri, aradıkları ya da beklediklerine bir türlü ulaşamaz, kavuşamazlar. Yaşamı bütünlüğü içinde duyumsayabilme arzuları karşılığını bulamaz hiç. Yaşam ile aralarında bir mesafe vardır hep. Kasabada dolu dolu yaşama duygusunu tadamaz giderler, ama kentte de uzaklarda da yaşamazlar bu duyguyu. Can sıkıntısı yollarını keser sık sık. Kasabada kalanlar da, yıllar geçer, istedikleri olmaz, projeleri gerçekleşmez. Doyumsuz dolaşırlar ortalıkta. Can sıkıntısı daha da genişler. İstediklerine ulaşamamanın sıkıntısını da alır içine. Film kahramanları sıkılırlar da sıkılırlar. Akıp giden hayatla özdeşlenme güçlüğü içindedirler. Can sıkıntısıyla sorgularlar kendi durumlarını. Bu arada Ceylan'ın filmlerini can sıkıcı bulanlar da tümüyle haksız değildir. Çünkü can sıkıntısı perdeden taşarak seyirciye yayılır.

Ancak bunlar daha çok erkek kahramanlardır. Kasabadaki anne metafizik düzeyde daha gerçekçidir. Akıp giden hayatla özdeşlenmiştir. İnsan hayatının ritmini yakalamış, o ritmi güvence altında tutmak isteyen koruyucu melektir.

Mayıs Sıkıntısı'nın son bölümünde baba doğaya çıkar, kafasındaki bazı sorunların gerektirdiği bir orman gezintisine. Ancak yaşlı adamın yavaş yavaş doğayla bir söyleşiye girdiğini görür seyirci. Ağaçlar, yaprak, gök, kısacası doğa da filmin aktörleri gibi olur. Bu sahnelerde doğayla insan arasında bir bütünleşme yaşanır. Yaşlı adam bir ağacın dibinde ölür gibi uyuyakalır ya da uyuyakalmış gibi ölür. Bir huzur havası yayılır ortalığa. İnsanın doğanın ritmine katıldığı sahnelerdir bunlar. İnsan olmak için doğadan kopmuş olan insanın ancak doğanın ritmiyle yeniden barışması halinde huzur bulabileceğini düşünebilir seyirci. İnsan-doğa barışmış, hayat içine insanı da almış akıp gitmektedir.

Gelgelelim, zamanın geçmediğini fark edenlerin bu akışla barışmaları gene de pek kolay değildir. Ceylan'ın filmlerinde insan varlığımızın asal bir boyutu olan bu ontolojik sorunsalı anımsıyoruz bir kez daha...

Türk sinemasından entelektüel filmler çıkması kimseyi şaşırtmamalı.

Mayıs 2006

Gönül Yarası

Çok güzel başlığı var bu filmin. Gönül yarası kim bilir kaç kişinin ortak yazgısı. Hele ülkemizde. Elbette, salt sevda yanığı anlamına indirgememek gerekiyor bu hüzünlü sözü. Yoksa Yavuz Turgul'un filmini aşk hikâyelerinden ibaret sanabiliriz. Başlığı denli güzel filmini.

Türkiye'nin Batı'ya en uzak köşesinde bir köy öğretmeni. Emekliliğin eşiğinde. Belli ki entelektüel. Edip Cansever'den Marquez'e çeşitli üst düzey yazarların kitaplarını görüyoruz elinde, yanında. Okumak yaşamı değiştirmek için gereklidir düşüncesinde. Öğrencilerine, benimseyerek, severek öğretmenlik yaptığı yavrulara da aşılamak istiyor düşüncesini. Köyde seviliyor, saygı görüyor, belli... Bir cumhuriyet öğretmeni. Cumhuriyet'in en önemli işçileri öğretmenler olmuştur. Anadolu'ya Cumhuriyet'in, aklın, uygarlığın aydınlığını götürmek, çağdaş kuşaklar yetiştirerek Cumhuriyet'in geleceğini güvenceye almak görevi onlara düşmüştür.

Ancak öğretmenin ders yaptığı bina tam bir yoksulluk, yoksunluk anıtıdır. Üstüne üstlük, bütün çevre öyledir. Bu mudur Cumhuriyet kurulduktan onyıllar sonra varılan aşama? Gizemli bir kıraçlık uzanır seyircinin göz erimi boyunca. Çok eski çağlardan kalmış izlenimi veren yapılar... Sanki Hazret-i İbrahim gittiğinden beri hiçbir şey değişmemiştir. Sanki tarih buralardan çekilmiştir. Kutsal bir güneş kavurmuştur dağı bağı ve Zamanı. Ne yapsan toprak yeşermeyecek gibidir. Gizemli görünüm yetmez karın doyurmaya.

Öğretmenin adı Nâzım'dır. Çocuklarınınki Mehmet ile Piraye. İsimlerden belli: Babasından devraldığı Anadolu'yu ilerletme ülküsünün izini sürmüştür meslek yaşamında. Ancak sonuç düş kırıklı-

ğı, gönlünde koca bir yaradır. Öylece döner çağın başdöndürücü bir hızla aktığı İstanbul'a, ülkenin tarihe kayıtlı öbür ucuna.

On beş yıl önce bıraktığı gibi değildir İstanbul. Tarih ve talih çarkı onu dışlamıştır, çoktan. Ne yaşı ne de başı uygundur kentin çılgın raksına katılmaya. Olsun! Kenara çekilerek huzuru bulmak daha kolay olabilir.

Heyhat! İstanbul "bir zar atımının rastlantıyı ortadan kaldıramayacağı" kentlerdendir. Genç bir kadın çıkar karşısına. Hayatın, toplumun yaraladığı, yuvasından çıkarıp İstanbul'a kaçırdığı yarım kalmış bir melek tasarımı. Peşindeki şeytan kocasıdır, aşk ve ihtiras dolu... Öylesine ki, ölüm ile dirim arasındaki ayrımı hiçe sayan bir arzunun kulu kölesi. Öbür yandan onun bu zaafını bağışlamayan toplumsal üst-beni. Bu çelişkiden kurtulmak için sarıldığı içki şisesinden saldırganlık cini çıkar ancak...Ve küçücük kızları, başına gelenler karşısında yutmuş dilini. Bir kitap gibi suskun... Görüyor, anlıyor ama sesini duyurup değiştiremiyor çevresindeki gidişi.

İstanbul'un günlük yaşantı ritmine uygun olaylar dizisi başlıyor bu modern ağlatı kahramanları arasında. Birbirine ulaşmak, ulanmak isteyen insancıklar, kurulamayan gönül köprüleri, sonuçsuz kalan yalnızlıktan kurtulma, alınyazısını değiştirme girişimleri...

Bu arada öğretmen kendine rastlıyor onca kovalamaca arasında. Karısı bırakıp gitmiş, oğlunu para ve mal hırsına dayanan bozuk düzene kaptırmış, kırık bir kuğu gibi süzgün kızının derdini anlamamış bir baba görüyor karşısında. Egosunu görüyor: Hayata yenik düşmüş kahramanı. Ülküsünün ve işinin kisvesi altında gizleyerek fethedilmesi imkânsız bir kale gibi savunduğu aydın yalnızlığını, özseverliğini...

Onu iç sürgünden alıp hayatın sokaklarının ortasına atıverir genç kadına duyduğu ilgi. Kurtarmak ister toplumsal düzenin kurban etmeye hazırlandığı ana ile kızı. Ömründe ilk kez somut olarak kurtarıcı olmak ister. Nihayet ömrünün sonbaharında yalnızlığından çıkıp bir başka kişiye kendini vermek imkânını bulduğu sanısına kapılır.

Gel gör ki, ne kadar didinse boşunadır. Hayat zarlarını atmıştır bir kere... O genç kadının talihi daha on üç yaşındayken dönmüştür.

Zaman, yani tarih ve toplum o günden beri, genç kadının kaderini el ele örmüşler, trajik patlamayı hazırlamışlardır.

Hayat Zümrüdüanka gibidir. Bittiği yerde başlar. Filmin sonunda küçük kızın dili çözülüyor. Öğretmen Nâzım'ın ona gösterdiği bir okuma kitabını heceliyor. Kitap konuşmaya başlıyor sanki. Elbette Nâzım'ın gerçek öğretmenliği şimdi başlıyor. Hayatın fırtınasından kurtardığı o küçüçük kız ideal öğrencidir Nâzım için. Geleceği tümüyle onun elindedir.

Her şeye rağmen bu ülke ve toplumdan umut kesmeyin...

Nisan 2006

.

Namuslu ve Namussuzlar

Ertem Eğilmez'in 1984'te çektiği *Namuslu* filmi Türk sinemasında toplumun tarihini okumak isteyenler için bir klasik. Senaryoyu Başar Sabuncu'nun yazmış olması filmin değerini daha da artırıyor. Film, 1980'li yıllarda Türkiye'de yaşanan ahlak değişimini eğlenceli bir şekilde eleştiriyor, daha doğrusu yeriyor.

Filmi seyrederken eğleniyoruz, sık sık kahkaha atıyoruz, ama bu film aslında ruhu karanlık insanlardan oluşan bir toplum görüntüsü seriyor gözlerimizin önüne. Paranın en yüce değer ve paraya ulaşmak için nerdeyse her şeyin mubah sayılabildiği bir ortamda geçiyor filmin öyküsü. İnsanlar arasında ne sevgi ne saygı kalmış, ne de dostluk. Kim paralıysa ya da para dağıtıyorsa o "muteber".

Filmin başkişisi Ali Rıza parasal bir kurumda mutemet. Her gün elinden tonlarla para geçiyor yani. Nedir ki, tam bir dar gelirli. İşini iyi yapıyor, üstüne astına kurallara göre davranıyor. Ancak aldığı maaş bir bodrum katında kiracı olmasından daha fazlasına izin vermiyor. Üstelik kirayı düzenli ödemekte güçlük çekiyor. Ailesiyle birlikte asgari bir yaşantı düzeyini tutturabilmek için bakkala manava borç yapmak zorunda kalıyor.

Oysa çalıştığı kurumda onun dışında herkes rüşvet gibi yasadışı işlerle yolunu buluyor. Bir tek Ali Rıza namuslu. Gel gör ki, kurumdaki arkadaşları onu enayi olarak görüyorlar. Ailesi de Ali Rıza'nın namuslu olmasından kıvanç duymuyor. "Keşke hırsız olsaydın" diyebiliyor karısı. Daha da ileri giderek "Görev senin gibi enayilerin kuruntusu" diye bağırabiliyor.

Cumhuriyet ahlakında görev kavramı temeltaşı niteliğindedir. Her yurttaşın işinde, evinde, okulda görevini yapması beklenir. İler-

lemenin, ulusal birliğin, yurtseverliğin başta gelen gereklerinden biridir göreve bağlılık. Görev kavramını bu biçimde yücelterek Batı uygarlığına yerleştiren Calvin olmuştur. Bizde ise görev kavramının bireysel ve toplumsal ahlak dizesinin temeltaşlarından biri olarak bilincimize, buluncumuza yerleşmesi Cumhuriyet'in getirilerinden biridir.

Ali Rıza'ya eşinin yönelttiği sözle bu Cumhuriyet ahlakı değillenir. Artık dönem devlete, millete, aileye karşı görevini yerine getirme değil, köşeyi dönme ve her kişinin kendi başının çaresine bakması dönemidir.

Ali Rıza oğlunun okumasını ister. Bu da Cumhuriyet kurulduğundan beri anne babaların çocuklarına en çok verdiği öğüttür: "Oku, adam ol!" Ancak çocuğun dayısı zengin olmak için okumaya gerek olmadığını söylerken Ali Rıza'ya oranla daha inandırıcı olacaktır. Dönem değişmiş, ilim irfan, hatta mevki değil, para sahibi olmak daha önemli hale gelmiştir.

Kayınbiraderi Ali Rıza'ya "Memur adamdır. Yükselir. Yolunu bulur diye verdik karını sana" diye çıkışır. Yapılan iş ne olursa olsun, en önemli olan şey "yolunu bulmak"tır.

Kanaatkâr kendi köşesinde sessiz yaşayan insanların dönemi de kapanmıştır artık. Ali Rıza'nın ailesindekiler bayılırlar gazete fotoğrafçılarına poz vermeye. Nurdan Gürbilek'in deyişiyle "Vitrinde Yaşamak" dönemi başlamıştır.

Zevkler de değişip yozlaşmaktadır. İnsanlar yemek yerken viski içebilmektedirler.

1980'li yıllar gerçekten Türkiye'nin önemli dönüşümler yaşadığı bir dönemdir. 12 Eylül'ü yapanlar Türkiye'yi yeni baştan düzenlemek ve doğru yola sokmak iddiasıyla yola çıkmışlardır. Nedir ki, birçok yorumcuya göre, kaş yaparken göz çıkarmışlardır. 12 Eylül yeni bir makbul vatandaş tipi oluşturmak istemiştir. Ancak, tarihin cilvesi, bu amaca tam karşıt bir şekilde, 1980'li yıllarda çarpık kapitalizme özgü değerler sarmıştır toplumu.

Ertem Eğilmez bu çarpık değerlerin insanlık dediğimiz şeyi nasıl kemirdiğini pek güzel anlatmış. Filmin sonunda, "Namuslu" Ali Rıza'ya "meğer namusluymuş" diye saldıranları perişan bir şekilde yerlere yan yana uzanmış olarak gösteren bir sahne yer alır.

Kendi kurucu değerlerini yitiren toplumların bu sahnedeki duruma düşmesi işten bile değildir. Bu bakımdan, Eğilmez'in filmini seyrederken atılan her kahkahadan sonra durup düşünmek gerekmektedir.

Cumhuriyetimizin kurucularından biri, namusluların namussuzlar kadar güçlü ve yürekli olmaları gerektiğini söylemişti. Bu sözün önemini Eğilmez'in filmini gördükten sonra daha iyi anlıyor insan.

2000

Baba-Oğul İlişkisi ve Tarih

Çağan Irmak'ın *Babam ve Oğlum*'unu iki düzeyde seyredebilirsiniz.

Birinci düzey, üç kuşak (dede, baba, torun) arasındaki ilişkilerin duygusal açıdan yorumlanabileceği düzeydir. Çeşitli kırgınlıklara, kırılmalara karşın sapasağlam duran bir sevgi ilişkisi okunur bu düzeyde. Kültürümüze uygun biçimde, kan bağının sevgi bağı olarak kutsallaştığı, kutsandığı görülür. Baba ile oğul arasında çeşitli anlaşmazlıklar, sorunlar olabilir. Uzaklaşmalar, ayrılıklar yaşanabilir. Ama kan bağı, doğası gereği, öylesine güçlü bir sevgi kaynağıdır ki, ne zaman dinler ne de mekân, kurumaz hiç. O kaynaktan çağlayan sevgi birikir, birikir, tarih dediğimiz olaylar dizisinin kurduğu her türlü engeli taşarak aşar. Baba ile oğul kurtulurlar geçmişte olan bitenin gönüllerine taktığı kelepçelerden, sanki binlerce yılın özlemiyle kucaklaşırlar. Baba ile oğul arasındaki sevgi öylesine doğal, daha doğrusu mutlak niteliktedir. Bu izleği (temayı) ustaca işleyen *Babam ve Oğlum*'u seyrederken hüngür hüngür ağlayabilirsiniz.

İkinci düzey bu ilişkinin tarihsel arka planı ile birlikte seyredilebileceği düzeydir. Filmin öyküsü 12 Eylül dönemi ve sonrasında geçmektedir. Yakın tarihimizdeki bu dramatik dönem filmin kişilerinin yazgılarıyla iç içe geçer. Filmi bu açıdan seyrederken de ağlayabilirsiniz, için için. "O dönem ile tam olarak hesaplaştık mı?" diye bir soru aklınıza gelirse gözyaşlarınız arasında, haksız olduğunuzu düşünmeyin sakın!

Film kuvvetli bir parabol ile başlar. Başkişinin eşinin, askeri darbenin gerçekleştiği 12 Eylül gecesi doğum sancıları tutar. Ancak o gecenin koşulları gereği hastaneye gitmek için taksi ya da herhangi bir taşıt bulamazlar. Anne, bir parkta yalnızca kocasının eşliğinde

doğum yaparken can verir. Trajik mi trajik bir ölüm! Yalnızca bireysel planda yorumlanmaması gereken bir trajedi. Sanki 12 Eylül hayatımızdan bir daha geri gelmeyecek bir şeyler götürmüştür. "12 Eylül kaş yaparken göz çıkarmıştır" sözü aklınıza gelir yine.

Filmin başkişisi 12 Eylül'den önceki yıllarda büyük idealler uğruna babaevini terk edenlerdendir. Babasının ona sadece öğütlemekle kalmayıp somut olarak sunduğu güvenli ve öngörülür bir geleceği bırakarak, "memleketi kurtarma" heyecanına kapılmıştır. O dönemi yaşayanlar bilir. Birçok baba ile oğulun arasına "memleket meseleleri" yüzünden kara kedi girmiş, aile bağları kopmuştu. Nice genç temiz duygularla girişikleri siyasi serüvenlerde kimi zaman yoldan çıkmış, kimi zaman kullanılmış, kimi zaman da suç işlemedikleri halde sırf muhalif oldukları için hırpalanmışlardı. 12 Eylül kördüğümü kesen bir kılıç gibi indi. Kurunun yanında yaş da yandı. Uyanıklar yeni koşullara hemen ayak uydurdular, ama filmin kahramanı gibi nice kişi onarılmaz yaralarla çıktı bu dönemden.

Barış Pirhasan'ın bir şiir başlığını çok sever, sık sık yinelerim: "Tarih Kötüdür". Bu filmde tarihin ne kadar kötü olabileceğini görüyorsunuz. Pırıl pırıl bir genç tarihin kurbanı oluyor, onun gibi nice kurbanı temsil ediyor. Tarih, baba ile oğul arasına da girmek istiyor, giderek bunu başardığı kanısını bile uyandırıyor. Ama boşuna! Kimse koparamaz baba ile oğul arasındaki hayat bağını. Film seyircinin içini titreten bir duygusallık, duyarlıkla vurguluyor hayatın, baba ile oğul ilişkisinden güç alarak tarihe karşı kahramanca direnişini.

Tanrım! Bu tür temel insansal bağlara inanç da kalmazsa, bu gönül kaleleri de yıkılırsa nasıl dayanabiliriz bu ülkede tarihin ağır mı ağır havasına?

Mayıs 2006

Yürek Sınır Tanır mı?

Biket İlhan'ın *Kayıkçı* filmi Türkiye ile Yunanistan arasında yaşanmış olan Kardak krizininin insancıl bir eleştirisi. On yıl kadar önce iki ülke Ege Denizi'nde Türk kıyılarına çok yakın bir kayalığın kime ait olduğu üzerinde anlaşamamış ve neredeyse savaşın eşiğine gelmişlerdi. Üçüncü ülkeler bu yüzden iki tarafı da olgun davranmamakla suçlamışlar, "Bir kayalık yüzünden böyle şey olur mu?" söylemine yönelmişlerdi. Ancak daha sonraki yıllarda İspanya ile Fas arasında da benzer bir kriz yaşandı.

Devletler arasındaki ilişkiler böyledir işte! Devletler kendilerine tanımladıkları egemenlik alanlarıyla vardır. Naif ya da zayıf olmadıkça birbirine egemenlik alanlarından bir karış bile hediye vermez devletler. Yerkürenin her bölgesinde bu böyledir. Sinan Çetin'in *Propaganda* filminde gördüğümüz gibi devlet için sınırın korunması varlıksal değer taşıyan bir tavırdır. Komşu devletler arasında egemenlik alanlarının tanımında anlaşma olmamış, karada, denizde ya da havada sınırın nereden geçtiğine, hele bu sorunun nasıl çözümlenebileceğine ilişkin ortak bir anlayış oluşamamışsa durum pek parlak değil demektir. Bölgede sürekli gerilim olabilir. Ege Denizi de böyle bir bölgedir. Bir yanda ortak bir deniz, öbür yanda adalarla kıyının yakınlığı bu bölgedeki sınır sorunlarının daha ağır yaşanmasına yol açabilmektedir. Ancak sınır sorunları çözümlense bile birbirine bu kadar yakın yaşayan insanların arasına sınır koymak kolay mıdır? Bölgenin coğrafi ve tarihsel özellikleri bir yandan sınır sorunlarının hukuki bakımdan çözümünü diğer yandan sıkı bir sınırötesi işbirliği ortamı kurulmasını gerektirmektedir. *Kayıkçı* bu yönde çaba gösterilmesi çağrısını yapmaktadır.

Elbette bir filmdir bu. Kaba siyasal söylemle değil, güzel ince bir öykü yoluyla yapmaktadır kalıcı barış çağrısını. Bir Türk kayıkçıyla Yunanlı bir kızın aşk öyküsüdür filmin konusu. Türk kıyısıyla Yunan Adasının kucaklaşma girişimini simgeleyen bir aşk. Ünlü Hera –Leandra efsanesini almış arka plana. İki sevgili Boğaz'ın iki karşı/ayrı yakasında yaşarlar. Delikanlı her gece yüzerek Boğaz'ı geçer sevgilisini görmek için. Sabah olunca geri döner. Ancak bengi değildir bu gidiş geliş. Günün birinde azgın dalgalar alır götürür delikanlıyı. Filmde iki sevgili taklit ederler bu mitsel âşıkları. Ancak onların yazgısını paylaşmamak için efsanenin sonunu değiştirirler. Adada ya da kıyıda birleşmek yerine ortada bir yerde duran bir kayalığın üstüne çıkarlar.

Kardak krizinden bugüne iki ülke ilişkilerinde olumlu birçok gelişme oldu. Ne var ki, *Kayıkçı* filminin gösterdiği hedefe ulaşılmadı henüz.

Film verdiği bu mesaj bakımından olumlu görülebilir elbette. Ancak filmin Türkiye'de seyirciyi rahatsız edici bir yönü var. Filmde Yunanlılar uygar, günlük yaşantıları, eğlenceleri incelmiş insanlar olarak gösteriliyor, buna karşılık Türkler ise çoğunlukla kaba saba davranışlar içinde, kültür düzeyi düşük olarak sunuluyor. Bu karşıtlamanın ne derece gerçeklere uygun olduğunu sorgulamak gerekir. Türkler ile Yunanlıların ilk ortak çalışması değil bu film. Onyıllar önce İstanbul'da geçen bir aşk öyküsünün filminin çekildiğini anımsarım. Kaldı ki, Aliki Vuyuklaki'li ortak yapımları anımsamamak mümkün mü? O filmlerde Türk ve Yunan halkları arasında öyle bir kültür farkı sezilmezdi. Anlaşılan Yunanlılar Avrupa Birliği'ne girdikten sonra bize bakışları değişti. Kendilerini gerçekten tam Avrupalı sanmaya, bize de zaman zaman üstten bakmaya başladılar. Yunanlıların bu bakışı değişmediği ölçüde *Kayıkçı* filminin gösterdiği hedefe ulaşılması güçleşebilir.

Bazı okuryazarlarımızın Yunanlıların bu bakış açısını kolaylıkla benimseyebilmelerine de bu vesileyle kısaca değinmekte yarar olabilir. Birçok "kanaat" önderimiz, her fırsatta her konuda "fikir beyan" eden "düşünürden çok konuşur" aydınlarımız sanki sorunların kaynağı hep Türkiye imişcesine davranabiliyorlar. Türkiye'den ayrılmış Rumların ardından hüngür hüngür ağlıyorlar. Ancak Mora

kalkışmasından beri o topraklarda Türklerin başlarına neler gelmiş pek umurlarında değil. Daha da genel olarak: Balkan Türklerinin trajedisinden söz etmek bizim okumuşlarımızın bir kesimi arasında genellikle olumsuz bir yönelim olarak değerlendirilebiliyor. Haliyle Yunanlılar Türkiye'deki bu garip durumdan da yararlanmasını biliyorlar. Yıllar önce ünlü bir Yunan sanatçısı ülkemize gelmişti. Sanatını icra ettiği sahnede bir Türk-Yunan dostluğu söylevi çekmeyi de ihmal etmemişti. Bu arada Ege sorununun çözülmesi gerektiğini anlatırken Yunanistan'ın bu konudaki resmi tezlerini savunmuştu. Tahmin edileceği üzere, Yunan sanatçının bu konuşması uzun uzun alkışlanmıştı. Türk-Yunan ilişkilerine hangi açıdan bakacağımızı, hiç değilse nesnel değerlendirme yapmayı bilmek gerekir. Ancak bunu yapabilirsek, iki halkın tarihin acılarını birlikte paylaştıklarını, geleceği de birlikte kurmaları gerektiğini daha iyi anlarız.

2004

Radyonun Resimlisi

Vizontele masalsı havası, renkleri, ünlü oyuncularıyla göz ve gönül okşayan bir film. Ayrıca ilginç bir konu işliyor. 1974 yazında, Kıbrıs Barış Harekâtı döneminde, Güneydoğu'nun ücra bir köşesine, küçük bir kasabaya götürüyor bizi.

Türkiye'nin sosyo-ekonomik bakımdan geri kalmış bir bölgesi.

Filmin başında yere, halıya oturup sini üzerinde, ortak kaplardan yemek yiyen erkekler görüyoruz. Birdenbire 19. yüzyıldaki Batılılaşma atılımımıza bağlı dönüşümlerden biri aklımıza geliyor. Bir zamanlar biz masayı, iskemleyi pek bilmezdik. Halı üstünde oturulurdu. Yemekleri kaşık ve elimizle yerdik. Birileri çıktı, bizleri masa başında çatal-bıçak kullanarak yemek yemeye zorladı. Çok sonra bu dönüşümü "çatal-bıçak devrimi" diye yerenler oldu. Hâlâ yerde oturduğumuz yöreler ya da köşeler olsa bile belli ki bu dönüşüm büyük ölçüde tutmuş ülkemizde. İyi ki tutmuş! Konumuz bu değil elbette. Biz filme dönelim.

Kasabanın ücralığı hem kalkınmışlığa hem de ülkeyi sürükleyen temel olayların bilincine, bilgisine uzaklık anlamına geliyor. Bir günlük yaşam alanı olarak kasaba var, bir de bunun bilinmez ötesi. Kasaba dar mı dar bir alan aslında. Kasabada yaşayanlar bu dar alanda yaşamayı değişmez bir yazgı gibi benimsemişler sanki. Biraz ötede yükselen tepelerin üstüne bile çıkmamışlar. O kadar sınırlı bir ufukları var.

Ancak kasabanın her gece dolan sineması uzaklardan masallar sunuyor kasabalılara. Bu masallar onları ne kadar etkiliyor? Film yanıt vermiyor bu soruya. Nedir ki, film seyredip uzakların çağrısına kapılan pek yok gibi. Yalnızca Belediye Başkanı'nın büyük oğlu.

"Hayal Kırıklığının Başkenti" diye adlandırıyor yaşadığı bölgeyi. İçkiyle onarmaya çalışıyor canevindeki hasarı. Bunun dışında genel olarak görünüşte, kasaba, ücra köşesine çekilmiş, tarihe fazla bulaşmadan "vaziyeti idare ettiği" görüntüsü veriyor.

Ancak Deli Emin diye biri vardır. "Ayakkabıdan radyo" yapacak denli teknik işlere meraklı ve becerikli. Elindeki sınırlı olanakları ve alaylı bilgisini zorlayarak çeşitli türden araç gereç bulup geliştiren bir amatör "mucit". Kasabanın yenileşme, kendini aşma güdüsünü temsil eder. Henüz bilinç düzeyine çıkmamış bir güdü.

Günün birinde kasabaya TRT'nin televizyon bağlantısı kuracağı haberi geliyor, arkadan da bir televizyon ve bağlantı araçları. Kasabalı önce vizontele diyor bu cisme. Belediye başkanı vizontelenin ne işe yaradığını anlatmak için "radyonun resimlisi" betimlemesine başvuruyor. Sinemaya para ödenirken, televizyonun bedava olduğunu söylüyor. Aslında televizyonu yeni eğlence aracı olarak sunmaktadır, bilgi edinme yolu olarak değil. Sinemayı, radyoyu da kasabalı eğlence olarak görmektedir. Birinde görüntülere bakmakta, öbüründen türkü dinlemektedir. Şimdi daha büyük bir eğlence olarak televizyon gelmektedir kasabaya.

Elbette bu durumda televizyonun gelişinden rahatsız olacak bir kişi vardır: Kasabadaki sinemanın sahibi. Kasabanın imamına televizyonun bir Şeytan icadı olduğunu söyleterek hemşehrilerini caydırmaya çalışıyor küçük ekranın cazibe alanına girmekten. Ancak boşuna bir çabadır bu. Tarih ilerliyor. Kasabalı televizyon antenini yerleştirmek ve kullanmayı öğrenmek açısından sıkıntılı bir başlangıç dönemi yaşıyor, ama Deli Emin sayesinde görüntüler ekranda beliriveriyor. Gözler beleriyor.

Bütün kasabalılar bir araya gelip akşam haberlerini seyrediyorlar televizyondan. Ücralık, uzaklık ortadan kalkıyor, tarihe bağlanıyorlar sanki. Ancak acılı bir bağlanış oluyor. Çünkü dinledikleri ilk haber bülteninden, Belediye Başkanı'nın Kıbrıs Barış Harekâtı'na katılan asker oğlunun şehit düştüğünü öğreniyorlar. Tarih kasabayı fena yakalıyor. Tarih eğlence değil, bilgidir, bilinçtir. Acılı bilinç!

Belediye Başkanı'nın karısı, imamın söylediklerine inanarak, uyarak televizyona karşı çıkmıştı. Televizyonun gelişiyle oğlunun ölümü arasında bağlantı kuruyor. Deli Emin'e bir mezar kazdırıp

televizyonu gömdürüyor içine. Mezarın başında bir Aliye Rona edasıyla sadece yazıklanmıyor, sanki meydan okuyor tarihe.

Boşuna! Bakıyorsunuz, televizyon düğünlerde verilen en makbul armağan olmuş. Uygarlıktan kaçış yok! Televizyonla birlikte sosyal tarihimizde yeni bir dönem başlıyor.

2005

Erkekler Toplumunda Kadın Olmak

İstatiklere göre Türk toplumunda çalışan nüfusun yüzde 25-28 kadarı kadındır. Elbette, bu oran çok düşüktür. Modern bir toplumda yüzde 40'ları aşması beklenir. İstihdamda kadın oranının düşüklüğünü iş bulmanın kolay olmadığı bir sosyo-ekonomik ortamda yaşamamıza bağlayabiliriz. Ancak tümüyle inandırıcı bir açıklama olmaz bu. Konunun kadına bakışımızla, tersini savunsak da pratikte değiştiremediğimiz kültürel değerlerimizle doğrudan ilişkisi olduğunu kabul etmemiz dürüstlük olur.

1960 yılında çevrilmiş olan *Şoför Nebahat* filmi bu konu üzerinde düşünmeye davet ediyor bizi. Kendi çapında mitsel bir film. Giderek o zamanın Türk sineması ölçülerine göre bir kült film. Senaryosunu Attilâ İlhan, Atıf Yılmaz ve Metin Erksan yazmış. Filmi Metin Erksan yönetmiş. Üçü de büyük isim. Oyuncular ise Sezer Sezin, Kenan Pars, Kadir Savun, Diclehan Baban gibi efsaneler... Erol Taş'ı, Semih Serezli'yi, Sami Hazinses'i de unutmuyoruz elbette.

Konu gayet basit. Yaşlı bir şoför işinin başında, direksiyonda kalp krizi geçirip ölüyor. Kızı geride kalan aileyi geçindirmek için babasının yerini alıp şoförlüğe başlıyor. Bir Batı toplumunda doğallıkla karşılanacak bu gelişme o günlerin Türkiye'sinde bir aykırılık olarak algılanıyor. Neden? Kadınların çalışması zaten toplumun bütün kesimlerinin hoş gördüğü bir durum değilken, Nebahat erkek mesleği olarak bilinen şoförlüğe kalkışıyor. Başka bir deyişle, elinin hamuruyla erkek işine karışıyor. Toplumun düzgülerini katmerli biçimde çiğniyor. Üstelik Nebahat'in şoförlüğünün tepkiyle karşılandığı yer İstanbul. Yani en Batılı kentimiz. Gerçi İstanbul'da kadın-

ların şoförlük yapabileceği semt sayısı sınırlıdır. Ancak İstanbul'da bile bu durumun yol açtığı sorunsal kadınların toplumdaki konumu açısından daha epeyce yol alınması gerektiğini göstermektedir.

Elbette, filmin 1960'da çevrilmiş olduğunu, özellikle 60'lı yıllarda Türk toplumunun Batılılaşma yolunda önemli yol aldığını unutmadan sürdürüyoruz sözümüzü.

Nebahat taksi şoförlüğüne başlayınca beklenen tepkilerle karşılaşır. Kadın olduğu için taksi ücretini vermeyen ya da az veren, ona sarkıntılık eden erkek müşterilere, profesyonel sürücülüğüyle gır gır geçtikleri yetmiyormuş gibi direksiyonda oturmayı erilliğin erkine eşit sayan kompleksli erkeklere rastlar sık sık. Diğer şoförlerle kırıştırdığına dair asılsız dedikodular başlar. Oturduğu mahallede çocuklar erkek kardeşini alaya alırlar.

Çıtkırıldım bir banka memuru ve anasının kuzusu bir genç olan nişanlısı da rahatsızlık duyar Nebahat'ın çalışmasından. Hele "müstakbel kayınvalidesi"! Bu durumu bir namus sorunu yapar. Beklenen sonuç gelir: Nişanlısı nişanı bozar. Nişanlısı nişan yüzüğünü çıkarmaya çalışırken duvardaki guguklu saatin içinden guguk kuşu başını uzatıp öter. Bir alay öğesidir guguk kuşu. Refik Halid Karay'ın *Guguklu Saat* romanına doğrudan göndermedir. Bu romanda olduğu gibi filmde de züppece alafrangalık kültürü değillenmektedir. Bu kültürün yapaylığı vurgulanır.

Husumet ve saldırganlık çemberi içinde kalan Nebahat kendini savunmaya geçer. Ancak, kadınlığı kabul ettirmek ya da kendini kadın olarak kabul ettirmek biçiminde olmaz savunusu. Erkekler toplumunda, yani kadını erkeğiyle eril öğenin üstünlüğüne dayalı bir değerler dizgesinin benimsenmiş olduğu bir ortamda kendini kabul ettirmenin yolu erkeksileşmek olur. Saldırgan erkek müşteriyi döver. Erkekler gibi argo konuşmaya başlar. Namuslu delikanlı bir erkek şoför gibi otomobilinde kırıştıran bir çifti dışarı atmasını da bilir. Erkek gibi giyinir. Erkeklerle meyhaneye gider, kavga eder, bilek güreşi yapıp kazanır. Kısacası, davranışlarıyla değerleriyle bir delikanlı sürücü olup çıkar. Meslektaşları da beğenilerini "Ne erkek kızdır o !" diyerek dile getirirler. Bir bakıma kadının erkekler toplumunda değer kazanması için "erkek"e benzetilmesi gerekmektedir. Sokak, agora ve çalışma hayatı erkeklerindir.

Filmin sonunda Nebahat hali vakti yerinde bir avukatla birleşir. Gerçi son sahnelerde direksiyonda oturan Nebahat'tir. Bununla birlikte, artık şoförlük yapmayacağı kesindir. Çünkü bundan böyle çalışmayı gereksememektedir. Nitekim, bu filmden dört yıl sonra çevrilmiş olan *Şoför Nebahat ve Kızı* filminde Nebahat kocasının onu bırakıp gitmesi üzerine yeniden gereksediği için çalışma hayatına döner. Bu denklemden çıkan mesaj da kesindir: Kadının asıl yeri evidir. Refah arttıkça kadının çalışmasına gerek kalmaz. Kadının çalışması zorunluluk, "zaruret" sonucudur. Olumsuz koşulların aşılması kadının evine dönmesini gerektirir. Kendi otomobilini kullanması yeterlidir.

Hepimizde gönül hoşluğu yaratan ünlü *Şoför Nebahat* filmi aslında bilincimizi de, bilinçaltımızı da kavramış olan ataerkil kültürün yansıması, giderek doğrulanmasıdır. Herhalde kadın haklarından kasıt bu değildir. Kadının çalışma hayatındaki yerini genişletip güçlendirecek yaklaşım da bu değildir. Söz konusu kültürün aşılması yönünde 1960 yılından bugüne ne kadar yol alınmış olduğu... Neyse!

Filmin özgün bir yönü diyalogları, kullanılan "argo" Türkçe'nin ilginçliği... Elbette bu dil ustalığı Attilâ İlhan'ın işi. İlhan'ın yazmış olduğu senaryolar bir araya getirilip kitaplaştırıldı mı acaba? Bunu yapmak hem sinema hem yazın tarihlerimiz hem de yeni sinemacılarımıza Türkçe eğitimi bakımından gerekli.

2005

İstanbul Hengâmesi

Ünlü bir yazar İstanbul'un New York ile birlikte dünyanın en çok enerji yüklü kenti olduğunu söylemişti. Gezi kolaylıkları dolayısıyla gittikçe küçülen yerküremizde çeşitli kentleri gördükten sonra bu yargıya rahatça katılabiliyor insan. Gümbür gümbür bir şehir İstanbul. Yirmidört saat uğulduyor, deviniyor, durmadan enerji üreten koca bir makine gibi. Ancak New York'tan bir farkı var gene de. New York'un o göz alıcı çeşitlilik, renklilik görüntüsünün altında bir bütünlük, düzenlilik, türdeşlik olduğunu kenti biraz gezince anlıyorsunuz. Oysa İstanbul öyle mi? Nereye baksan ayrı bir renk, ayrı bir hareket. Merkezkaç ve merkezcil dinamikler iç içe geçmişler, kendi kendisiyle boğuşarak büyüyor da büyüyor şehir. Çekiyor insanları kendine. Kimisinin bahtına taht olurken, kimisinin de posasını çıkarıp atıveriyor dışarı. Oynak İstanbul! Oynaşıyor çekim alanına düşenlerle. Benimsediği âşıkları mutlu mu mutlu, umurlarında mı Türkiye'nin, hatta dünyanın geriye kalanı? Reddettiği âşıkları ise nefret ediyorlar ondan. İstanbul'da umduğunu bulamayanların ilk akıllarına gelen "kahpe" nitelemesi pek güzel anlatıyor bu hüsrana uğramış âşık psikolojisini.

Anlat İstanbul filminde talihini, tarih ve coğrafyaya ahtapot gibi yayılan bu şehrin kollarında arayan bir öbek insanı seyrediyoruz. Bir gece aynı zamanda geçen birbirinden ayrı birçok öykü anlatılıyor. Rastlantılar sonucu birbirini kesiyor bu öyküler. Başka deyişle, ortak bir mekânda birbirinden habersiz devinen insanların alınyazıları birbirine karışıyor rastlantılar sonucu. Bir yumak olup çıkıyor kentin ortak yaşamı, insanların kederi, kaderi.

Filmin zamanı olarak gece seçilmiş. Filmin tematiğine uygun bir seçim bu. Çünkü görünenden farklı, arka planda, hatta karanlıkta

kalan bir İstanbul anlatılıyor. Toplum hayatının önemli kesimlerine mafya ilişkileri egemen olmuş. Topluma anlatılan, sunulan başka. Gerçekler başka. Hiçbir şey göründüğü gibi değil. Türkiye'de kayıtdışı ekonominin payının yüzde elliyi bulduğunu öne sürenler vardır. Bu filmde İstanbul'un kayıtdışı hayatı anlatılıyor bir bakıma, İstanbul'un insanlıkdışı yönlerine ışık tutuyor kamera. İstanbul'un o zenginliğinin, görkeminin özünde insanların birbiriyle acımasızca mücadelesinin olduğunu düşünebiliyor seyirci. Kudret ve servet peşinde insanlar insafsız ifritlere dönüşüyorlar. Görünene koşut görünmeyen bir dünya var. Görüneni büyük ölçüde görünmeyen belirliyor sanki, ama nasıl, ne ölçüde bilinmiyor. Eskil Yunan âleminde tanrılar gökyüzünde olurmuş, ışıklar içinde. İstanbul "âleminde" tanrılar yeraltında, karanlıklarla kaplı.

Dört yönetmenin (Ümit Ünal, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, Ömür Atay) ortak işi bu film. İstanbul'da yaşamak olumlu anlamda bir masal gibi görülür dışarıdan bakınca. Yönetmenler, çeşitli ünlü masalları dolaylayarak İstanbul masalını olumsuzlamak gibi ilginç bir anlatım yolu seçmişler. Filmin başkişilerinden birinin dediği gibi, "bu masallar yalan" diyorlar, fotoğrafın arabını gösteriyorlar. Ancak bunu İstanbul'un görkemine büyük bir saygı ve hayranlık duyarak yapıyorlar. Filme tematik açıdan bakarsanız, öyküler tek bir olumlu telkinde bulunmuyor İstanbul'daki yaşam hakkında. Gel gör ki, bu filmi seyredip de İstanbul'a gitmeyi istememek olanaksız.

Filmin son sahnesinde, başkişiler, biri ney çalarken, diğerleri de onun ardında İstanbul'u terke yöneliyorlar. Sabah vakti. Güneş doğuyor. İstanbul yeni bir güne başlıyor. Zümrüdüanka gibi. Yeniden doğuyor küllerinden, geceleyin işlediği günahlarından. Yeniden atılıyor iştah ve ihtirasla hayatın üzerine, iki bin yılı aşkındır yaşamıyormuş, daha yeni doğuyormuş gibi. İstanbul tarih kadar eski, tarih kadar yeni. İstanbul tarihin ta kendisi...

Fatih Akın *Crossing the Bridge (İstanbul Hatırası)* filminde kentin ruhunun peşine düşüyor. Filmin başında, Konfüçyüs'ün bir kültürün ruhunu tanımanın en iyi yolunun müziğini tanımak olduğu savına gönderme yapılarak, filmin amacı tanımlanıyor.

Bu film bir sabah vakti, *Anlat İstanbul*'un bittiği saat diliminde başlıyor. İstanbul'un seslerini dinlemeye gelen Alman müzikçi ote-

linin penceresini açtığında bir yandan ezan, diğer yandan bir otomobilin takılmış alarm sesini işitiyor. Ancak Alman müzikçi günlük yaşantının seslerinin değil, bu seslerle beslenen Türk müzikçilerin peşine düşüyor.

İstanbul'un gerçek bir rock müziği kenti olduğunu söylüyor Alman gözlemci. Türkçe rock ilahı Erkin Koray'da odaklanıyor. Ardından romanların sürekli çağlayan ezgi pınarını keşfediyor. Oradan İstanbul sazının babası, kentin tarihi, kültürel uzanımlarının beslenme kaynaklarının coğrafyası kadar sofistike bir müziğin mimarı Orhan Gencebay'ı dinliyor. Dede Efendi'yi unutuyor mu? Osmanlı müziğini yeterince vurguluyor mu? Kürtçe şarkılarımızın divası Aynur'u, hüzünlü ses kraliçesi Sezen Aksu'yu, sesiyle gökleri dolduran Müzeyyen Senar'ı, daha nice gürül gürül akan ses nehrini filmin içinden geçirtmeye çalışıyor. Birbirinden farklı bin bir ses kutsal bir cümbüş olarak tek bir şarkı ırlıyorlar: İstanbul. Ama ahenkmiş, akordmuş aramamalı bu şefsiz orkestra benzeri cümbüş içinde. New York gibi "rengahenk" değil, rengarenk bir hengâme İstanbul.

Nerededir İstanbul kenti? Bu muazzam muamma Doğu'da mıdır, yoksa Batı'da mı? Günün bu moda sorgulaması filmin başlığında yer alıyor zaten. Genç bir sokak rock'çusu, İstanbul'u yetmiş iki milletin yaşadığı köprü olarak tanımlıyor. Buna karşılık, İstanbul'da başlayıp Çin'e kadar uzanan bir Doğu, Yunanistan'dan Los Angeles'e kadar yayılmış bir Batı olmadığını anlatmaya çalışıyor bir entelektüel. Bu tür farklılaştırmanın egemen Batı kültürünün gerçeklere uymayan yakıştırması olduğunu söylüyor.

İstanbul'un kendisi de reddediyor her türlü tanımlamayı, konumlandırmayı. "Ben ne Doğu'yum, ne Batı, ne de ikisi arasında köprü. Her şeyi kendinde toplayıp, oradan yeniden dağıtan bir merkezim. Tarihin aktığı ana damarlardan biriyim" diyor. İstanbul'un müziğinde tükenmez bir enerjiyi hissediyoruz: Tarihi tarih yapan insan enerjisini. İstanbul'da Eros ile Thanatos arasında en ölümcül aşk öykülerinden biri yaşanıyor.

Mayıs 2006

Eleştirisiz Olmaz

En önemli kültür eleştirmenlerimizden Murat Belge, "Saray Soytarısı ve Dalkavuk" başlıklı denemesinde modern Batı ile bizim toplumumuzun gelişimleri arasındaki temel farklardan birini çarpıcı biçimde işlemiştir. Bu denemeden anlayabildiğim kadarıyla, Batı'daki saray soytarısı, efendisini güldürürken aynı zamanda dalga geçerek eleştirir. Yalnızca saraydaki iktidarın değil, egemen kurumların, gelenek göreneklerin de aksayan yönlerini alay konusu yapar. İktidar, soytarıyı seyrederken kendi yanlışlarını görür, bu yanlışlar yüzüne vuruluyor diye öfkelenmez, tersine gülerek kendini aşar. Bizim kültürümüzde ise dalkavuk kendini gülünçleştirerek, aşağılayarak efendisine gücünü hissettirir. Efendisinin egosunu doyurur, iktidarını teyit eder. Efendiye söz söylenmeyen, efendinin çevresinde mutlak itaat anlayışla pervane olunması gereken bir kültürün ürünüdür dalkavukluk. Eleştiri, hâlâ bizim toplumsal/kültürel hayatımızın ana damarlarından biri olamamışsa bunun nedeni geçmişe uzanmaktadır. Eleştiriye, hele gülmeceli eleştiriye tahammül gücümüz hâlâ Batı'nın düzeyine çıkamamıştır. Murat Belge, "Doğu mantığı, iktidara gülmeyi yasaklıyor" der.

Buna karşılık, Nasreddin Hoca da Karagöz ile Hacivat da bizim kültürümüzün has ürünleridir. Halkın, toplumsal sistem ne denli baskıcı olursa olsun, iktidarı eleştirmek ve iktidara en azından gırgır çekerek tepki göstermek ihtiyacının dışavurumlarıdır. Bu halk kahramanlarının baskı dönemlerinde özellikle popüler hale gelmiş olmaları herhalde rastlantı değildi. Halk, iktidara karşı sesini çıkarmasa, tam itaat içinde görünse bile, baskının oluşturduğu birikimi zaman zaman dışarıya atmak, "deşarj" olmak insan ruhunun bir gereksinimidir. Ancak, iktidarın bilinçli olarak eleştirilmesi değildir

bu. Bilinç düzeyinde daha çok eğlence olarak algılanan bir etkinliktir. Eleştirinin bilinçli olarak yapılması, bu etkinliğe entelektüel öğenin daha güçlü biçimde katılmasını gerektirir. İktidarı asıl rahatsız eden eleştiri bu düzeyde başlar. "Doğu" kültüründe eksik kalmış olan eleştiridir bu.

Ezel Akay'ın *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* filmi, geçmişimizi ve bugünümüzü hem bilerek hem de gülerek eleştirebilmemiz gerektiğini anımsatıyor bize. Gördüğü ilgiyi hak eden bir film bu. Gerçi filmdeki olayların ve kişilerin somut tarihsel gerçeklere uygunluğu üzerinde tartışma yapılıyor, ama filmin baş iddiası tarihi canlandırmak değil herhalde. Dolayısıyla filme bu açıdan bakmamak gerekir. Bence, filmin, Karagöz ile Hacivat söylencesini kullanarak anlatmaya çalıştığı şey, iktidarın eleştiriyi nasıl öldürebildiğidir. Elbette, iktidar derken belirli bir kişiyi ya da zümreyi değil, topluma egemen olan yönetim sistemini, ideolojiyi, kültürü kasdediyoruz. İktidarı elinde tutanlar bu konumlarını gizli kapaklı işlere borçlu oldukları ölçüde eleştirilmekten hoşlanmıyorlar. Gerçeğin ortaya çıkması halinde düzenin değişebileceğinden ve kendilerinin de iktidarı yitirebileceğinden korkuyorlar. Bu nedenle gerçeği aramaya, açıklamaya yönelik her sözü, her gözü tehdit olarak değerlendiriyorlar. İktidarı eleştirenlerin çizmeyi aştıklarını düşündükleri anda onları ortadan kaldırmaktan çekinmiyorlar.

Filmde Hacivat ile Karagöz, bozuk düzen kurmaya yönelen iktidardaki bir grubun muhalifi olarak gösterilir. İktidardaki zümre bir bahane bulup onları "hal" eder. Filmin sonunda Karagöz ile Hacivat'ın kesik başlarını görürüz. Ancak hiç ölmüşe benzemezler. O ağızlar, o gözler hiç kapanmayacak, Hacivat'ın gözleri fıldır fıldır dönerek gizli işlerin karanlığını delecek, iki ahbabın iktidarın keyfini kaçıran sohbetleri sonsuza dek sürecek gibidir. Nitekim, o sohbet çağları aşarak bugüne gelmiştir.

Genellikle Hacivat'ın bilgiç aydını (ukala entelektüeli), Karagöz'ün kaba saba halk adamını temsil ettiği söylenir. Bu iki tip arasındaki karşıtlık üzerinde durulur. Ezel Akay'ın filminde de Hacivat okumuş, bugünün deyimiyle aydın bir kişidir. Karagöz ise cahil ama sağduyu sahibi halk adamı. Ancak, bu filmde, Hacivat ile Karagöz arasındaki karşıtlıktan çok ortaklık ön plana çıkarılmaktadır. Birbi-

rine karşıt gösterilen bu iki tip, kan kardeşi olabilmekte ve iktidara karşı birlikte saf tutmaktadırlar. Aydın ile halk adamının el ele vererek bozuk düzene karşı çıkmaları bizim ülkemizde görülmüş en büyük düşlerden biri değil midir? Sinema, o düşü görmeyi sürdürebileceğimiz en güzel hayal perdesidir. Medyaya halk ile hakikat arasında hayal perdesi olduğu eleştirisinin yöneltildiği bir dönemde, sinema hakikati yansıtan yapıntı perdesi olmak istemektedir.

Haziran 2006

Son Osmanlı'dan Sonsuz Mafyaya

Türk filmlerinin çoğunluğunu olduğu gibi Mustafa Şevki Doğan'ın *Son Osmanlı* filmini de sanat düzeyi açısından tartışmak gereksiz. Neden bu gerçeği *Son Osmanlı* filminden söz ederken vurgulamak gereğini duydum? Çünkü filmin ele aldığı konu, tarihsel dönem Türk ulusu açısından çok önemli. İkinci sınıf Hollywood filmi üslubuyla çevrilmiş. Senaryoyu yazan Suat Yalaz, çizgi romanları ve kahramanlarıyla kültür tarihimizin çok önemli bir adıdır. Ne var ki, film o çizgi romanların düzeyine ulaşamamış, başarısız bir western uyarlaması gibi kalmış. Gene de filmi görmek, filmde ele alınan temalar üzerinde durmak gerek.

Filmin başkişisi Yandım Ali tam bir İstanbul kabadayısı. Kenan İmirzalıoğlu bu role yakışmış doğrusu. (Kabadayılar ceketi tam olarak giymezler, sırtlarına atarlardı. Filmde bu biçimsel özellik biraz abartılmış. İmirzalıoğlu sürekli olarak ceketi sırtında tutmak mücadelesi vermek zorunda bırakılmasaydı bu rolünde daha da başarılı görünebilirdi.) Refi Cevat Ulunay'ın söyleyişle, "İstanbul'un eski kabadayılığı bir nevi 'şehir şövalyeliği'dir". Yüreği de bileği de güçlü ve bir cemaat toplumu ölçülerine göre oldukça bağımsız kişiliklere sahip adamlardır kabadayılar. Hemen herkesin cemaat üyesi olduğu bir toplumda, kabadayıların birey olma potansiyeli taşıdıkları da söylenebilir. Gene Ulunay'ın sözleriyle "Onlar beydir, efendidir, ağadır. Birbirlerine hürmet ederler, bu hürmete layık olmaya dikkat ederler, kendilerine 'külhanbey' denilmesinden ödleri kopar." Bildiğimiz gibi, külhanbey, Karagöz oyunlarında zorba yeniçeri ya da levent tipidir. Kabadayı zorba değil, delikanlıdır. Kadına, kendinden küçüğe, güçsüze el kaldırmaz. Arkadan

vurmaz. Yalan söylemez. Onuruna, gururuna düşkündür. Küçük düşmektense ölmeyi yeğler. Sevgisi, dostluğu tamdır. Halk adamıdır. Adalet duygusu çok güçlüdür. Osmanlı mahallesini ayakta tutan olumlu değerleri içselleştirmiştir. Para için değil, temsil ettiği ahlak değerlerini yüceltmek için yaşar. Bir etik kahramanıdır kabadayı. Bizim şövalyemizdir gerçekten.

Yandım Ali kabadayılık zanaatını işgal altındaki İstanbul'da icra etmek durumundadır. Temsil ettiği değerleri yerli kötü adamlara karşı değil işgalcilere ve onların işbirlikçilerine karşı savunması gerekmektedir. Yandım Ali donanmada askerlik yapmıştır. Değerler dünyası mahalle hayatıyla sınırlı değildir. 19. yüzyılın ikinci yarısından beri Osmanlı kültürüne yerleşen vatan kavramı Yandım Ali için de bir öz değer haline gelmiştir. Düşman yalnızca İstanbul kentini değil insanların ruhunu da işgal etmektedir. Küçük çıkarları için düşmanın yanında yer almaya hazır olan çoktur. Yandım Ali yalnız ve umutsuzdur. Ancak pes etmek yerine bireysel varlığını Osmanlı'nın son kalesi gibi savunacaktır.

Filmin öyküsü Türk tarihinin yaşamsal bir döneminde geçmektedir. 19 Mayıs 1919 tarihinin öncesini ve ertesini kapsayan dönemdir bu. Ya Osmanlı'yı kurtarmak için İstanbul'da savaşım sürdürülecek ya da Anadolu'da yeniden doğuş ateşi yakılacaktır. Filmde Mustafa Kemal de dener İstanbul'da kalmayı. Ancak kurtuluşun İstanbul'dan sağlanmasının olanaksız olduğunu görünce Anadolu'ya geçecektir. Yandım Ali çevresinde Osmanlı'nın son direnişi anlatılır. Yandım Ali'nin sevgilisinin Rum kocası bile kendini "Osmanlı" olarak tanımlar, işgalcilerle işbirliği yapan Rumlara kızar. Gel gör ki, Türk tarihinde bir efsane dönemi kapanmaktadır artık. Yandım Ali'nin bunu içine sindirmesi elbette güçtür. Anadolu'da yakılan ateşin gücüne inanması zaman alır. Bu nedenle filmin sonuna değin, sevgilisiyle İstanbul'dan uzaklara giderek bireysel kurtuluş arama seçeneğini zihninde taşıyacaktır. Mustafa Kemal ile karşılaşması bu seçenekten vazgeçme sürecinin gerçek başlangıcı olmuştur. Mustafa Kemal'i pek yaptığını bilmeden ölümden kurtarır. Yandım Ali'nin Mustafa Kemal ile karşılaşıp göz göze geldiği an filmin doruk sahnesidir. Bir büyülenme anıdır bu. Mustafa Kemal'in ona yaptığı şeyin önemini sonra anlayacağını söylemesi zihnini olumlu yönde kurcala-

yacak, o gözlerin ve sözlerin gücüne yavaş yavaş inanacaktır. Mustafa Kemal, Türk'ün direniş ve yeniden doğuş gücüdür.

Filmin sonunda Yandım Ali Osmanlı'nın bittiğini kabul eder. Kaçıp kurtulmaya çalışmayı da kendine yakıştıramaz. İçselleştirdiği değerler onu Anadolu'ya iter. Sevgilisiyle birlikte akın akın yeniden doğuşa yönelen halka katılırlar. Osmanlı bitmiştir ama Yandım Ali'nin temsil ettiği vatanseverlik, mertlik gibi değerler sayesinde kurulacaktır Cumhuriyet. Padişahlık düzeniyle bir hesaplaşmadır Cumhuriyet. Ancak etik düzeyde Yandım Ali'nin temsil ettiği Osmanlılık değerlerinin reddi değildir. Delikanlı Cumhuriyet! Yandım Ali bitmeyecektir.

Ömer Vargı'nın *Kabadayı* filmi bizi o masal döneminden alıp günümüzün gerçeklerine getiriyor. Düzmece delikanlılar dönemidir filmde anlatılan. Arkadan vurmak, madik atmak, ihanet, hepsi meşrudur. Yasalar birçok şeyi yasaklamıştır ama yasadışı sayılan birçok şeyi yapmak düzenin gereği ve meşru sayılmaktadır. İnsanların yasalara ve yasaları uygulayanlara inancı kalmamıştır. Adalet ile hukuk özdeş olmaktan çıkmıştır. Etik değerler değil bencil çıkarlar güder insanları. Film eski kuşaktan, geleneksel bir kabadayı ile çağdaş bir külhanbeyin çatışmasının öyküsüdür. Yavuz Tugrul'u filmin senaryosu için kutlamak gerek. Kabadayı Ali Osman'ı oynayan Şener Şen ise *Eşkıya* filminde olduğu gibi bu filmde de başarıyla canlandırıyor şövalye ruhunu. Kenan İmirzalıoğlu bu kez oynadığı külhanbey Devran rolünde de başarılı. Gel gör ki, aynı aktörün önce Osmanlı kabadayısı sonra günümüzün bir mafya külhanbeyi olarak görmek seyirci açısından ilginç bir tarihsel anlam alanı yaratıyor. Nereden nereye geldiğimizi sorduruyor.

Yaşlı Kabadayı Ali Osman, katakulliler düzeninde adaletin, erdemin, vicdanın temsilcisidir. Fırtına gibi estiği günlerde yasadışı hareketleri de olmuştur. Ancak bunların kefaretini hapiste yatarak ödemiştir. Ununu elemiş, eleğini asmış, köşesine çekilmiştir. Gittikçe kirlenen kente açılmadan kendi ufak dünyasında yoksullara, mahallenin ihtilaflarının çözümüne yardım ederek yaşamaktadır. Olaylar bu sırça köşkü yıkacaktır. Bir oğlu olduğunu öğrenir. Olayların anlatımına girmeyelim: Oğlu Murat ve sevgilisi Karaca'yı koruması altına alır. Kime karşı? Aynı kadına göz koyan külhanbey Devran'a

karşı. Devran uyuşturucu kaçakçılığı dahil, bin bir türlü yasadışı faaliyet yürüten bir şebekenin adamıdır. Bu şebeke tanındıkça filmde anlatılan dünyanın ne denli tehlikeli, sahte bir dünya olduğu ortaya çıkar. Bir gördüğümüz düzen vardır, bir de onun paravanası arkasındaki asıl düzen. Acımasız, etik değerlerin sıfırlandığı bir dünyadır aslolan. Bu dünyada yaşayanların yaptıkları, söyledikleri, düşündükleri birbirinden farklıdır. "İnsan insanın kurdudur." Elbette, Ali Osman üstün gelecektir giriştiği savaşımda. Ne var ki, o da yolun sonuna gelmiştir artık. Onun ölümüyle birlikte sanki son kabadayı da gitmiştir. Belki asıl son Osmanlı odur.

Devran yenilecektir. Ancak Devran'ı tanıdıkça aslında onun doğuştan kötü olmadığını, düzenin bir ürünü, hatta kurbanı olduğunu anlarız. Karaca'ya olan tutkusunda gene de saf bir şeyler vardır. Bu düzeni aşma, hayatın ondan aldıklarına, daha doğrusu hiç vermemiş olduklarına ulaşmak arzusu vardır. Düzen Devran'ı da yıkar geçer. Bu düzen kabadayı üretmez ama nasıl olsa yeni külhanbey üretir.

Murat ile Karaca kabadayıdan miras kalan köşede, daha doğrusu kurtarılmış bölgede yeniden yaşamaya çalışacaklardır.

Filmdeki çatışmanın bir kız üzerinden yürütülmesi, kızın bir tarafla kaçması, öbür tarafın onu geri almak için silahlı mücadele başlatması Truva Savaşı'nı anımsatır. Savaşı Truvalıların kazanması Türk seyircisini rahatlatır elbette. Ancak filmin, Murat ile Karaca'nın geleceği hakkında zihnimize bıraktığı soruları tedirgin edici bulmamak mümkün değildir.

Önce Para, Sonra Gene Para

Zeki Ökten en başarılı yönetmenlerimizden biridir. Yalnızca sinema tarihimizi değil, toplumsal tarihimizi incelemek isteyenlerin de Zeki Ökten'in filmlerine başvurmaları gereklidir. Bu savıma güzel bir örnek olarak *Faize Hücum* filmini gösterebilirim. Toplumumuzun belleği ne denli güçlüdür? Unutulmaması gereken doğal afetler de vardır, toplumsal afetler de. 1982'de yaşanmış olan bankerzedeler olayı bu tür bir toplumsal afettir. Ökten'in filminde bu afeti emekli bir devlet memurunun perspektifinden görürüz.

12 Eylül'ün iddiası Türkiye'yi adam etmek, devletine ve geleneklerine bağlı yeni bir Türk insanı yaratmak idi. Gel gör ki, evdeki bu yanlış hesap çarşıya hiç uymadı. Türkiye'ye özgü bir serbest pazar ekonomisi kendi insanını yaratmaya koyuldu. Bazı yorumculara göre 12 Ocak 1980 önlemleriyle başladığı varsayılan ekonomik değişme 12 Eylül olmasaydı gerçekleşemezdi. Bunun doğru olup olmadığı daha çok tartışılacaktır. Ancak şu kesin: Ekonomik düzen ile ahlaki bozulma arasındaki neden–sonuç ilişkisi 12 Eylül döneminde yoğunlaşmıştır. Ülkede toplumsal iktidarı elinde tutan güçlü kesimlerin çıkarları ve uluslararası ilişkiler Türkiye'de demokrasinin askıya alınmasını istemiş, giderek dayatmış olabilir. Ancak serbest piyasa ekonomisinin güçlendiği bir ortamda demokrasi ve insan hakları da gelişmezse geriye kapitalizmin temel dürtüleri olan kâr, kazanç sağlamayı ve bireysel çıkarı her şeyden üstün tutma gibi dürtülerin serbestçe at oynatacakları etik değerlerden temizlenmiş bomboş bir alan kalır. Para en üstün değer olur. Hele sosyal adaletsizlik ve gelir dağılımında bozukluk varsa ve toplumun güçlü kesimleri bundan çıkar sağlıyor, dolayısıyla demokrasiye sıcak bakmıyorsa herkes ken-

di başının çaresine bakmaya yönelir. Toplumun ortak referanslarına olan gönül bağlılığı, ortak maddi temel sarsıldığı için zayıflar. Serbest piyasa ekonomisine teslim edilen bir toplumda ahlak lafla olmaz, "büyüğe saygı, küçüğe sevgi" demekle, 12 Eylül'ün yaptığı gibi itaatkâr vatandaş yetiştireceğim diye tutuculuğu teşvik etmekle gelişmez. Kadın haklarını, çocuk haklarını, insan haklarını, temel demokrasi değerlerini insanlar benimseyip içselleştirmedikçe ve bu amaca ulaşılmasını sağlayacak demokratik kurumlar oluşturulmadıkça bu gibi toplumlarda ahlaki çürüme kaçınılmazdır.

Faize Hücum işte böyle bir ortama girmiş bir toplumu anlatmaktadır. Filmin başkişisi emekli memura aldığı maaş ancak kıt kanaat geçinme olanağı sağlamaktadır. Büyük kızı da dar gelirli bir memurdur. Aileye yardımcı olabilecek "solcu" damadını 12 Eylül kapıp götürmüştür. Yeni kurulmakta olan düzenin gereği olarak, bir yandan geçinmek için gerekli ihtiyaçlarını karşılayabilmenin, öbür yandan herkesi hızla saran tüketim hevesinin baskısı altındadır. Bu derdin tek devası vardır: Para. Üstelik ülkede serbest piyasa ekonomisi diye üretimi artırıcı bir düzenden çok finans ekonomisine geçilmiştir. Faizler akıl almaz boyutlarda artırılmıştır. Vatandaşın parasını "işletmek" üzere bir sürü banker türemiştir. Vatandaşa, varını yoğunu paraya çevirip bankere vererek oturduğu yerden para kazanmanın yolu "keşfettirilir". Keyfine diyecek yoktur emekli memurun. İstediği her şeye kavuşmaya başlar. Gelgelelim, bu uyduruk düzen uzun sürmez, çöker. Bankerlere verilen paralar geri gelmez. Yarım milyondan fazla insan "bankerzede" oluverir. Emekli memurumuz da bu çöken düzenin altında kalanlardandır. Film bu çöküşün insani yönünü drama ile ironiyi karıştırarak pek güzel anlatır. Büyük oyuncu Genco Erkal emekli memur rolünde çok başarılıdır. Gayri insani düzen sonunda emekli memuru insanlıktan çıkaracaktır. Filmin sonunda emekli memur köşesinde büzülüp kalacaktır, tarih çöplüğüne atılmayı bekleyen bir torba gibi.

2006 tarihli *Çinliler Geliyor* filminde Zeki Ökten bizi günümüze getirir. Sakin bir Ege kasabasında düşman işgalinden kurtuluş yıldönümünün hazırlıkları yapılmaktadır. Dengeli bir adam olan lokantacı Salih'in yönetiminde bir klasik Türk müziği korosu kurtuluş gününde bir dinleti sunmaya hazırlanmaktadır. Kasabanın birbirinden

çok farklı kişileri bu koroda yer almaktadır. Aynı zamanda filmin kahramanları olan bu farklı karakterlerin bir koro düzeni içinde bir araya gelmeleri uyumu anlatmaktadır. Kurtuluş günü ve müzik gibi ortak referanslar ekseninde bir uyum yaratılmış gibidir. Ne var ki, bu uyumun yapay olduğu kısa zamanda ortaya çıkacaktır.

Günün birinde kalabalık bir Çinli işadamı grubu, uyanık bir Türk işadamının eşliğinde kasabaya gelirler. Amaçları kasabanın meskûn olmayan bölgesinde geniş bir arazide çeşitli iş yerleri ve bir alışveriş merkezi kurmaktır. Kasabaya bu yatırımla birlikte yalnızca bol para değil, bir kahramanın deyimiyle "hayat" gelecektir. Hemen herkesin bol paraya kavuşup lüks ve renkli yaşama hayalleriyle gözü döner nerdeyse. Anlarsınız ki, *Nasıl Yapmalı?* romanının başkişisi Vera Pavlovna gibi *Kristal Saray*'da yaşamayı düşlemektedirler. Arazi satış hesapları, çıkar çatışmaları/yarışmaları başlar. Dört kişi bu anafora kendini kaptırmamış görünür. Birincisi lokantacı Salih'tir. Oğlunun ve kardeşinin baskısına karşın anasından kalma toprağı Çinlilere satma niyetinde değildir. Aklı korosunu kurtuluş günü dinletisine en iyi biçimde hazırlayabilmektedir. Ne ki, koro çalışmalarına katılımlar gitgide azalır. Kimsenin umurunda değildir koro moro, varsa yoksa kasabaya yatırım yapacak Çinli şirket Yomo. Salih sade yaşamı yeğleyen, tokgözlü Cumhuriyet insanıdır. İkinci muhalif ise komünist eskisi bir kırtasiyecidir. Sürekli içen, belli ki çevresindeki düzeni kendine yediremeyen bengi ayrık otudur. Yalnızca devrim düşü değildir yitirdiği. Kurtuluş savaşı döneminin fotoğraflarına da büyük bir yurtsama duygusuyla bakmaktadır. Çinlilerin alacağı varsayılan arazideki en büyük toprak parçası onundur. Dolayısıyla banka müdiresinden, kasabanın güzel kızlarından en yakın arkadaşlarına dek herkes onun çevresinde dört dönmeye başlar. Ne yazık ki (!), o ayyaş görüntüsünün altında uyanık bir bilinç gizlidir. "Para serbest serbest geziyor dünyayı" diyen arkadaşına "Ucundan tutan birisi vardır" diye yanıt verir. Türk sinemasında küreselleşmeye tepki bakımından önemli bir ayrıntıdır bu sahne. Devrimci eskisi için ayyaşlık, dış dünya ile iç dünyası arasına ördüğü, arkasında düşlerini, inançlarını özenle saklayıp savunduğu bir duvardır. Üçüncü kişi bir hacıdır. Dünyevi hırslardan kendini arındırmayı başarmış, müzik ve duayla yetinerek yaşamaktadır. Karısını da sarmış olan para hırsını

anlamakta güçlük geçer. Dördüncü muhalif ise bir Kore savaşı gazisidir. Gelişmelere tepkisini galiz küfürlerle dile getirir. Güldürmekten çok acıtır. Sanki artık küfretmekten başka yapılabilecek bir şey kalmamış gibi davranmaktadır.

Filmin sonuna doğru kurtuluş korosu da unutulur, kasabanın meydanına kurtuluş kutlaması için kurulan tribünlerin ne için kurulduğu da. Geceleyin bomboş olan tribünlerde bir ayyaş kahramanımızı görürüz, bir de Kore gazisini. Kurtuluş ruhunun umarsız bekçileri gibidirler. Gün aydınlanınca bakarız, o tribünlere Çinli şirketin flamaları asılmış. Çok ağır bir eleştiridir bu. Filmin eğlenceli havasının altında baştan sona aynı eleştirel yaklaşım görülür. Örneğin, kasabadaki yerel televizyon kanalı aracılığıyla günümüzün medya kültürü ve Türkçesi hicvedilir. İnsan ilişkileri sıcaklığını yitirmiştir. Liseli âşıkların ilişkisi bile o bildiğimiz duygu alışverişi olmaktan çıkmıştır. Düzen dışı duran hacıya karşıt olarak, onunla aynı kültür çevresinden olduğunu iddia edebilecek, ancak aynı ruhu taşımadıkları belli olan esnaf kişiler de gösterilir filmin sonuna doğru.

Bu filmi yabancı sermayeye karşı sayıp, çağın gerisinde kalan iletiler verdiğini öne sürenler olmuştur. Elbette, günümüzde yabancı sermaye düşmanlığı yapmanın geçerli bir mantığı olamaz. Kaldı ki, Türkiye'deki sermaye birikimi gereksinim duyduğumuz ölçüde üretim ve iş olanakları sağlayacak düzeyde değildir. Dolayısıyla yabancı sermaye gereklidir. Ayrıca, günümüzün insanlarını, hele Türk insanını, küreselleşmeden pay almayı istediği için suçlamamalı. İnsan bu! Ancak bu payın bedeli ne olmalı? Bu filmden çıkarılması gereken ders ülke olarak içe kapanma değil, dışa açılırken ulusal ruhu yitirmeme dersi olmalıdır. Ulusal ruh içi boş ideoloji ya da vatanseverlik edebiyatı değil, içselleştirilmiş ortak referanslarla temel ahlaki, insani değerler demektir. Zeki Ökten, ilki 1982, ikincisi 2006 tarihli iki filmiyle bizi bu konuyu enine boyuna, özellikle 12 Eylül'den bu yana yaşadığımız gelişmeler açısından tartışmaya çağırmıyor mu?

Son Müslüman

İsmail Güneş'in *İmam* filmi bir barışmalar manzumesi.

Cumhuriyet imgeleminin temel dinamiklerinden biri gerici imam ile ilerici öğretmen tipleri arasındaki savaşımdır. Mahmut Makal'ın *Bizim Köy*'ünde en çıplak ve çarpıcı anlatımını bulan bu savaşımın bitip bitmediği ayrı bir tartışma konusu. Ancak imam hatip okullarının kuruluş amaçlarından en azından birinin ilerici imam yetiştirmek olduğu anlaşılıyor. Bu amaca ne denli ulaşılmış olduğu da Cumhuriyet imgeleminin sözünü ettiğimiz temel dinamiğine eklenen kolay kolay bitmeyecek bir tartışma konusu. Güneş'in filmi bu tartışmaların çekici kapanına düşmeden ilerici imam-gerici imam çekişmesini sunuyor seyirciye.

Filmin kahramanı bir imam hatip mezunu. Ne ki hiç imamlık yapmamış, bilgisayar mühendisi olmuş. İş dünyasına girmiş, bir şirkete ortak, başarılı, uzun saçları şık giyimiyle görünüşü de gayet parlak. Üstelik motosiklet sürüyor. İnsanları kalıplaşmış tiplere göre düşünen bir kimse asla ihtimal vermez onun imam hatip çıkışlı olduğuna.

Günün birinde imam hatipten bir sınıf arkadaşının onu görmeye gelmesiyle geçmişi ortaya çıkar. Ortağı önce şaşırır, sonra bunun işi etkilemediğini söyleyerek durumu kabul eder. Kahramanımız, iş dünyasının gerekleri yüzünden imam hatip geçmişini sakladığını öne sürecektir. Ancak burada kastedilen, çağdaş yaşam biçimini benimsemiş iş dünyasıdır herhalde. Yoksa öteden beri iş dünyasının yabana atılmayacak bir kesiminde, önemli ticaret çevrelerinde dinsel referanslar dışlanmamış, tersine aranmıştır. Her neyse! Burada önemli olan alafranga bir çevrenin imam hatipliyi benimseyebilmesidir.

Bu barışmanın imam hatipli özelliği pahasına gerçekleştiği öne sürülebilir. Ancak kahramanımız arkadaşı uzakta küçük bir köyde imamdır. Kansere yakalandığı için artık hizmet verememektedir. Kahramanımızın bu görevi hiç değilse yaklaşan Ramazan ayı boyunca üstlenmesini ister. Kahramanımız bunu kabul eder. Üstelik arkadaşına tedavisi için bir hastane bulur. Ortağı da kahramanımızın işi bir ay için bırakmasına rıza gösterecek, üstelik hasta dostla ilgilenmeyi üstlenecektir. Ortak bir içki severdir. Müslüman toplum imgeleminde yerleşik sayılan kalıplara göre içki içenin iyi kalpli olması güçtür. Ne ki, filmin sonunda hasta imam hatipli bu içkici alafranga kişiye gösterdiği yakın ilgiden dolayı teşekkür edecektir. Bir barışma daha! Üstelik her barışma işlemi sonucunda toplumumuzda yaşama biçimleri birbirinden farklı sayılan kesimlerin birbiri hakkındaki kalıplaşmış bir düşüncesi çökecektir.

Kahramanımız küçük köye imamlık yapmaya, geçmişine dönmek için değil, geçmişiyle barışmak için gider. Ne bilgisayarından ne motosikletinden vazgeçecek, ne de saçını kesecektir. Bir yandan imamlık görevini başarıyla yapacak öbür yandan köy ahalisini modernite ile barıştırmak misyonunu yürütecektir.

Ancak karşısında zorlu bir engel bulur: Feyzullah Hoca. İçkiye, sigaraya, serbest davranışlara karşı hoşgörüsüz, kendine göre İslami yaşama kurallarına eksiksiz uyguladığını düşünen katı, koyu bir tutucu. Giyimi, sakalı, takkesiyle bir ortaçağ kalıntısı: Çok başarılı bir tipleme. Karısına gün göstermediği gibi oğlunu da en acımasız biçimde yetiştiriyor: Gülmek, oynamak, motosiklet, bilgisayar yasak. Varsa yoksa sabah akşam, bilmediği Arapça dilinden Kuran-ı Kerim'i anlamadan ezberlemek… Bu durumda olan çocuk az görmedik! Katı Hoca ile ilerici imam arasında çekişme kaçınılmazdır elbette.

Köylü bir bakıma arada kalır. Ne ki köylünün film ilerledikçe tutucu hocaya destek vereceğini bekleyenler yanılırlar. Köylü ılımlıdır. İlerici imam kendini kanıtladıkça ve köye yararlı oldukça sever onu. Tutucu hocanın birçok konudaki katı tutumunu da zaten benimsememişlerdir. Köye dışarıdan gelip yerleşen göçerlere köylünün bakışı da ilerici imamın sayesinde yumuşayacak, köylü ile göçer bütünleşmesi gerçekleşecektir. Göçerleri afyoncu sayan tutucu hoca

bütün cephelerde yavaş yavaş gerileyecektir. Bu süreç içinde hırsını oğuldan alması da oğlunu kaçırtmakla sonuçlanacaktır. Oğlunun peşine düşer Feyzullah Hoca, hem de ilerici imamın motosikletiyle.

Filmin sonunda tutucu hoca oğluyla barışır. İlerici imam ile tutucu hoca da barış yaparlar. Çatışma ortamı kalkar, yerini uyum alır. Bunun temeli filmdeki bütün kişilerin aslında iyi insanlar olmasıdır. Özlerindeki iyilik onların birbirine ilişkin önyargılarını, yanlış koşullandırmaları aşmalarını sağlar. Alafranga şehirlisi, ilerici imam, tutucu hoca, göçerler, köylüler kanser hastasının cenazesinde bir araya gelirler, sevgi mirasını dostça üleşmek üzere. Din ilerlemeye engel değildir. Modernlik de dine aykırı değildir. Güzel bir sondur bu: Türk insanının özünde iyi olduğu, bu öze dönülerek farklılıkların çatışma nedeni olmaktan çıkarılabileceği düşüncesine dayanır.

Böyle bir durumun gerçekten çok ideali yansıttığını öne sürecek olanlar herhalde *Takva* filmini referans olarak alacaklardır. Son yıllarda uluslararası düzeyde en çok seyredilen, ödül alan Türk filmlerinden biri bu. Türkiye'nin yaşamakta olduğu bir sürecin içyüzünü, gerçeği sergilemek iddiasını taşıyor Özer Kızıltan'ın filmi. Sanatsal açıdan da çarpıcı, güçlü bir üslupla seyirciyi etkilemek hedeflenmiş. Fazla "kitabi" kaçan bazı konuşmalar dışında bu hedefe ulaşılmış olduğu söylenebilir. Hele Batılı seyircinin bu filmi etkilenmeden seyretmesi çok düşük olasılıktır.

Filmin kahramanı tek başına yaşayan Muharrem adlı bir gariban. Yaşıtı olduğu anlaşılan bir çuval bezi tacirinin yanında çalışıyor. Çocukken tacirin babasına emanet edilmiş, birlikte büyümüşler, uyum içinde görünüyorlar. Muharrem dükkânda her türlü işi severek yapıyor. Yaşamının rehberi Müslümanlık inancı. İnandığı dinsel kuralları tam olarak uygulamaya çalışıyor. Bazı geceler düşüne girip onu günaha sokan bir kadın hayalinden başka bir sorunu yok. Bir tarikata da üye olmuş. Zikr ayinlerine kalp temizliğiyle katılıyor. Gözü tok, gönlü sağlam bir adam. Kendini inancına adamış, bu inancın gereklerini sosyal bir ritüel olarak değil içselleştirdiği değerler adına yerine getirmeye çalışıyor. Nerdeyse modern bir zahid. İnancıyla ördüğü iddiasız bir dünyanın içinde mutlu olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Ancak olaylar onu çok geçmeden inanç kozasından çıkarıp gerçekliğin cenderesine sokacaktır.

Zikre gittiği tarikatın şeyhi, Muharrem'in arı ve sağlam karakterinin farkındadır; *saflığının* da. Onu yanına almaya ve tarikat açısından önemli bir işi yürütmekle görevlendirmeye karar verir. Kendini şeyhine teslim eden Muharrem artık tarikatın merkezinin bulunduğu tarihsel mekânda yaşayacaktır. Yeni barınağını yadırgasa da burada geçmişte yaşamış olanları düşünerek rahatlar. *Huzur*'un kahramanı Mümtaz'ın diliyle söylersek, "bunların hepsi manevi vazifelerine inanmış, muayyen bir ruh nizamından geçmiş, nefislerini terbiye etmiş insanlardı." Dolayısıyla Muharrem, içinde bir ürkeklik olsa da, yeni evinde inanç kozasının güçlendiğini düşünmeyi yeğler. Peki, yapacağı iş nedir? Tarikatın sahibi olduğu otuz küsur evin, bir o kadar da işyerinin kiralarını toplamak, bu yerlerin ve kiracıların sorunlarıyla ilgilenmek. Sağlamcı şeyh kiraları nakit olarak almaktadır. Bunun için de Muharrem gibi sağlam birine ihtiyaç duymuştur. Muharrem bu işi kendine söylendiği gibi Allah adına yaptığı kanısındadır. Toplanan parayla hayır işleri yapılmaktadır. Gelgelelim, Muharrem'in bu işi daha iyi yapması için şık giyinmesi, pahalı kol saati takması, mücevher gibi dolmakalem kullanması gerektiği anlatıldığında içine bir şüphe düşer. Gün geçtikçe bu şüphe Muharrem'in beynini daha çok kemirecektir. Bir yandan, rakı içen bir adamın ödemeleri düzenli yaptığı için kiracı olarak benimsenebilmesi, öbür yandan dinsel kuralları uygulayan bir aileden yoksul ve olanakları dar olmasına karşın zorla kira alınması Muharrem'in aklını iyice karıştıracaktır. Yavaş yavaş inancın kuvvetinin değil, paranın kudretinin çevresinde dönen bir dünyaya girdiğini anlayacaktır. Üstelik kendine karşın bu dünyada önemli bir aktör haline gelmiştir. Ne var ki, ulaştırıldığı bu konumun onun içselleştirmiş olduğu dinsel değerlere aykırı olduğu düşüncesindedir. "Sadece iyi insan olmak isteyen" Muharrem içsel değerleri açısından hiçbir zaman onaylayamayacağı bir düzenin kurbanı, kötü bildiği bir düzenin aleti olmuştur. Derin bir bunalıma girer. Film bu bunalımı etkili biçimde vermeye çalışır. Kahramanımız zühd burcundan şirk çukuruna düşmüş gibidir. Dinin dünyevi zenginlik ve güç kazanmak için kullanılmasını kabul edemez. Günün birinde renkli türbanlı bir hanımın bir kuyumcudan pahalı bir mücevher aldığını görür. Bildiği din anlayışıyla tümüyle çelişen bir sahnedir bu. Gösterişçi zenginlikle Müslümanlık'ın öz-

deşlenmesini Muharrem'in anlayışla karşılaması olanakdışıdır. Aynı hanıma şeyhinin evine girmek üzereyken rastlar. Tertemiz bildiği o dergâha dünya lüksüne batmış böyle birinin girmesini engellemeye çalışacaktır. Ancak hanımın kendini şeyhin kızı olarak tanıtması yıkar Muharrem'i. Güvendiği dağlara kar yağar. Ne şeyh ne de tarikat göründükleri gibidir. Ruh insanlarının değil işadamlarının arasındadır. Din kisvesi altında onun aklının alamadığı, gönlünün kaldıramadığı bir düzen kurulmuştur. Müslümanlık'ın ölçüsü artık içsel değil dışşaldır; manevi değil maddidir. Allah'a hesap vermekle şeyhe hesap vermenin aynı şey olmadığını anlayacaktır. Vicdanı alev alevdir artık. Takva bayrağını taşımakta yalnızdır. Düşlerine giren kadın ile şeyhin kızının özdeşlenmesi de Muharrem'in uğradığı ve altından kalkamayacağı ruhsal şokun boyutlarını gösteren bir motif olur bu sıradışı filmde.

Filmin savına göre, tarikatlar kutsala değil zenginliğe giden yol haline gelmiştir. Şeyhin çevresinde gittikçe genişleyen ağa katılmak ahiret yolunu bulmak için değil dünya nimetlerinden nemalanmak içindir. Din kapitalist düzen içinde bir araç olarak kullanılmaktadır. Filmde kastedilen iktisadi/ticari faaliyetlerin meşru oldukları anlaşılmaktadır. Ne var ki, kâr ve çıkar amacına yönelik, başka bir deyişle kapitalist düzene uygun olan bu faaliyetlerin din adına ve hayır için yapılıyor gösterilmesidir eleştirilen. Hatta bu filmin yalnızca dinsel amaçlarla yapılan tarikatçılığı bile eleştirmediği söylenebilir. Kısacası, filmin hedef aldığı şey din kisvesi altında kapitalist çıkar örgütlenmesidir. Muharrem de kaldıramaz dinin kapitalizme özgü çıkar örgütlenmeleri sağlamak için bir araç olarak kullanılmasını. Bu tablo ünlü gerici imam-ilerici öğretmen tartışmasının parametrelerinin değişmesini gerektirecektir. Ancak film bu sulara açılmaz.

Film aslında evrensel bir konuya açılmaktadır: İslamın kapitalizmle ilişkisi. Dr. Ali Şeriati'ye göre "Kapitalizme karşı olan, Marksizm değil İslam'dır" (*Biz ve İkbal*, Çev: Ergin Kılıçtutan). Buna karşılık Patrick Haenni ise *L'islam du Marche* ("Serbest Pazar İslamı" ya da "Piyasa Ekonomisi İslamı" diye Türkçe'ye aktarılabilir) başlıklı kitabında, küreselleşme çerçevesinde kapitalizmle barışık yeni bir İslam anlayışının geliştiğini anlatır: "Serbest Pazar İslamı müstaz'afların dinsel ifadesi değildir. Sosyal adalet ve belirli bir Müslüman

gelenekçiliğine atfedilen kanaatkâr yaşama biçimine değer verilmesi ideallerinin yerini din aidiyeti, zenginlik ve kozmopolitizmin aldığı bir burjuva dünyasının içine yerleşmiştir serbest piyasa İslamı." Şeriati'den bu yana köprünün altından çok su aktığını söyleyecek mutlaka olacaktır. Nitekim birçok kişi gibi Haenni de pek olumsuzlamaz yeni durumu. Etik bakış açısı yerine küreselci bir analiz yapmayı yeğler. Hangi taraf haklıdır? Bunun yanıtını herkes kendine göre verebilir. Ancak kesin olan bir şey varsa, Muharrem'in bu yeni dünyada yerinin olmadığıdır. Onun için filmin sonunda şeyhin kızı Muharrem'in ölüm meleği gibi görünür rahmetli İlhami Çiçek'in çağımızla ilgili bazı sözlerini anımsayan seyirciye.

Bir Ömür Bitiyor

Fikret Bey tümü nerdeyse aynı dar mekânda geçen, buna karşın teatralliğe fazla düşmeden ve can sıkmadan izlenebilen bir film. Belli ki, yönetmen Selma Köksal gönlünü koymuş bu filme. Ömrünün son dönemindeki Fikret Bey rolünü Türk tiyatrosunun en iyi aktörlerinden Erol Keskin'in oynamasının yönetmene büyük katkısı olmuş.

Ömrünün son evresinde ne yapar insan? Bu soruya verilecek yanıt ülkesine göre değişebilir. Bizim ülkemizde çoğu insanın ömrü kahpe felekle boğuşmakla geçer. Ömrünün sonuna gelince geriye bakıp, "Ben bu kavgayı kazandım!" diyebilen kaç kişi vardır. Bir toplum ki çoğunluğu yenilmişler toplamı. "Kara talih" diyor Fikret Bey. O da feleğin sillesini yemiş olanlardan. Türkiye'de ilk kalorifer kazanını üreten sanayici ama şimdi sobayla ısınmak zorunda. Oğlunu 12 Eylül afetine kaptırmış. Onunla birlikte bütün hayalleri gitmiş. Gül gibi bir kızı var ama onu bekleyen toplumsal geleceği pek parlak görmüyor. Fikret Bey sigara üstüne sigara içiyor. Akşam olunca rakı! Biliyor bu maddelerin öldürücü etkisini ama sanki kendine kötülük etmiyor da kendindeki hayattan öcünü alıyor sigara, rakı içerek.

Ne yapar o yaştaki insan? Geçmişi düşünür sık sık, yanına gelenlere anlatır can sıkmak pahasına. "Nerede o eski günler?" şarkısını söyler gibidir hep. Bu şarkıda yaşlı insanın kendi gençliğini özlemesinin payı büyüktür. Eskiden her şeyin daha iyi olduğunu söylemek genellikle zamanı tersine çevirmek isteğinin, bunun olmayacağını bilerek dile getirilmesidir. Belki hiç kimsenin kaçamayacağı trajik bir ruh halidir. Ne var ki, Fikret Bey'in eskiyi özlemesinde haklılık payı da var gibidir.

Fikret Bey geçmişini anlatırken Cumhuriyet'in tarihini de kendi açısından özetler aslında. "Memlekette kendine inanç" olduğu günlerden kızının "Toplum yoktur. Sadece çıkarlarını düşünen bireyler vardır" saptamasını yaptığı güne gelmiştir. Cumhuriyet'in o ilk dönemlerinin özelliği olan, kendi yerli sanayini kurarak kalkınma heyecanı artık yoktur. Ortak heyecan, dayanışma ruhu gitmiş, yerine bireysel çıkarlara göre dönen bir düzen kurulmuştur. Şehre göç İstanbul'u boğmuştur. Arsa vurguncuları, mafyalar, kamu ihaleleri yoluyla siyasetin denetim olanağı sağladığı devlet getirimini (rantını) üleştirme düzeni… Bu yeni dünya, bu yükselen değerler Fikret Bey'e göre değildir.

Fikret Bey giyinişi, manevi değerleri, düşünceleriyle bir Cumhuriyet beyefendisidir. Başından çıkarmak istemediği fötr şapka o yitirilmiş cennetin simgesi gibidir. Fikret Bey aynı zamanda tarih sahnesinden silinmek tehlikesini duymaya başlayan Batılı yaşam tarzını benimsemiş orta sınıfın temsilcisidir. Fikret Bey ile birlikte sanki bir Cumhuriyet düşü de sonuna gelmektedir.

Somut hayat açısından bakarsak, Fikret Bey arzu ettiği düzeye ulaşamamış küçük bir sanayicidir. Teknik deyimle bir KOBİ sahibi ve patronudur. Teknolojik gelişmeler ve dışa açılma sürecinde kendini değişen koşullara uyarlayamayan birçok KOBİ güç duruma düşmüş, hatta saf dışı kalmıştır. KOBİ'lerde yaşanan dramlar kaç kişiyi, kaç aileyi etkilemiştir? Toplumsal tarihimizin birçok yönü gibi bu da kara deliklere itilmiştir. Bu konuda benimsenebilecek en ucuz yaklaşım ilgili iş sahiplerini başarısızlıkla suçlamaktır. Acımasız ve güçlüden yana kurallarla yürüyen bir rekabet ortamında ayakta kalmak kolay değildir.

Fikret Bey haşin bir dünya ile çevrili olduğundan yakınır. Tarihin kıra döke hızla yürüdüğü bir ülkede yaşamaktadır. Yurttaşın biçimlendirdiği değil, maruz kaldığı bir tarihtir bu. Kaçın kenara, kurtarabilirseniz kurtarınız kendinizi: Geliyor!..

Mayıs 2008

Hayalimdeki Aşkımsın Sen

Onyıllar önce Türkan Şoray üzerine bir deneme yazmaya kalkışmıştım: Türkan Sultan. Aynı denemede Ajda Pekkan da karşılaştırma öğesi olarak yer alıyordu. Amacım, bu iki büyük efsanenin kültürel imgelemimizde hangi kadın imgelerine karşılık olduklarını araştırmak idi. Türkan Şoray'ı *alaturka idea* olarak düşünmüştüm, Ajda Pekkan'ıysa *alafranga iddia*. Aradan geçen yıllar bu iddianın hiç de boş olmadığını gösterdi. "Cool Kadın" eşsiz bir kültür ikonu oldu. Türkan Şoray efsanesiyse derinleşti.

O zamanlar, yani 1976 yılında Türkan Şoray imgesini iki fotoğraf üzerinden incelemeyi öngörmüştüm. Birincisi ünlü *Ses* dergisinin okurlarına armağan verdiği koca bir poster. Türkan Sultan pembe bir giysi içinde taht misali bir tahta divana uzanmış, cennet gibi gözleriyle bu berbat dünyanın ötesine çağırıyor hayranlarını. Fotoğraf renkli, çok canlı ama Şoray'ın fotoğrafın içinden çıkmaya hiç niyeti yok. Bir tanrıça gibi üstten bakıyor, bütün ölümlüleri kutsal ateşinde yanmaya çağırıyor. Posterin arka yüzünde bir Ayşen Gruda portresi. Hem de renksiz! Belli ki, Türkan Şoray'ı iyice vurgulamak için yapılmış bir numara. Baktığım ikinci Şoray fotoğrafı ise *Pazar* dergisindeydi. Bu derginin havasına uygun olarak şuh bir Şoray fotoğrafta görülen. Gülüşünden kalçasının üstündeki eline, derin "dekolteli" mor açık giysisinden saçına dek iyice hesaplanarak kotarılmış bir görüntü. Bu iki fotoğrafın geleneksel kültürümüzdeki kadın animasını karşıladığını anlatmaya çalışacaktım. Sonra, anima kavramının dışına çıkmadan, Ö. Lütfi Akad'ın *Ana* filminde Türkan Şoray'ın anne figürünü de nasıl başarıyla karşıladığını vurgulayıp, ortaya çıkan Türkan Şoray'lar toplamının *alaturka kadın ideası* olduğunu iddia edecektim.

Atıf Yılmaz'ın 1987 yapımı *Hayallerim, Aşkım ve Sen* filmini seyrederken bu düşünceler geri geldi. Atıf Yılmaz ustanın Türkan Şoray üzerine bir kasidesi, Türk sinemasının nadide bir çiçeğidir bu film. Film Coşkun adlı bir gencin çocukluğundan beri hayranı olduğu Derya Altınay adlı ünlü sinema oyuncusuyla ilişkisini anlatıyor. Derya'nın filmleriyle büyüyor yetim Coşkun. Kaldığı yetimhaneye bir gün Derya Hanım'ın yapmış olduğu ziyaret Coşkun'un belleğinde yaşam enerjisini sürekli yenileyen bir anı olarak duruyor hep. Coşkun'un amacı Derya Hanım'la tanışıp onun için senaryo yazabilmek. Her yazar gibi imgelemindeki varlıklarla birlikte yaşıyor Coşkun. İki Derya imgesi vardır Coşkun'un dünyasında. Birincisi hanımefendi tipli Nuran: Bir anlamda Sultan ve anne imgelerinin karışımı. İkincisi ise şuh Melek: Alev alev bir çingene güzeli. Film ilerledikçe Coşkun asıl Derya'ya yakınlaşıyor. Başka bir deyişle, imgelerden aslına doğru yol alıyor. Derya Hanım'ın yakın çevresine giriyor, onun için senaryo yazma fırsatını da yakalıyor. Ne var ki, bu arada sinema dünyasının gerçeklerini de keşfediyor. Hiçbir şeyin göründüğü, onun hayal ettiği gibi olmadığını anlamaya başlıyor. Bir kez daha gerçekler imgelere ihanet ediyorlar. Senaryosunu yazdığı filmi seyrettiği sinema salonundan çekip giderken küçük bir erkek çocuğunun bilet alıp içeri girdiğini görüyor. Biliyor çocuğun nasıl bir büyülenme yaşadığını. Gel de sinema imgelerinin gerçek olmadığına inan! Sultan gerçek!

Hayatımın Kadınısın 2006 yapımı. Günümüzün Türkan Şoray'ı. Ünlü bir ses sanatçısı iken feleğin sillesini yiyip ününü, servetini yitirerek hayatı ayyaş bir kocanın insafına kalan Asuman Karaca'yı canlandırıyor. Bir yandan ayakta kalma, öbür yandan kötü yola sapan kızını kurtarma mücadelesi içinde. Büyülü, uzak bir imge değil, gerçek hayatın pençesinde kıvranan bir kadın. Bu filmde de onu gençliğinden beri tutkuyla izleyen bir hayranı var: Tophaneli Tayfur. Aynı zamanda filmin yönetmeni de olan Uğur Yücel bu rolde başarılı. Mafya ahlakının kirletemediği sahih bir İstanbul delikanlısı. Feleğin çemberinden geçmiş. Asuman'ı ve kızını içine düşmüş oldukları bataklık gibi ortamdan kurtarıyor. Tayfur da, Coşkun gibi, imgeden gerçeğe doğru yol alıyor. Ancak, Coşkun'un tersine, hayali gerçek oluyor. Film insanın gönlünü yakan müthiş bir alaturka aşk öyküsü.

Filmin arka planında bugünkü İstanbul'u saran sahte insan ilişkileri, insanımızı insan yapan ahlaki değerlerin yitirilişi, çürüme etkileyici biçimde anlatılıyor. Bir ziyan olmuş hayatlar galerisinde dolaşıyoruz sanki. İlerlemiş yaştaki iki sevgilinin aşkı bu mezbelenin üstüne çıkıyor. "Dünya değişti. Bu tür bir aşkı yalnızca belirli bir yaşın üstündeki insanlar yaşayabilir artık" düşüncesine kapılmamak elde değil. Türkan Şoray bu aşka pek yakışıyor. Kadınlığın bütün hallerini tek bir olgun kadın imgesinde toparlamış olarak pekiştiriyor saltanatını seyircinin gönlünde. Türk sinemasını Türkan Şoray'sız düşünebilir misiniz?

Türk Korkmaz Hain Kurttan, Fena Ruhtan

Korku film türü Türk sinemasının zayıf yönlerinden biridir. Bu konuda okuduğum yorumların çoğunda bu önemli bir eksiklik, hatta geride kalmışlık gibi görülüyor. Dolayısıyla son zamanlarda sayısı artan korku filmlerinin yapımı teşvik ediliyor. Ben de birkaç yeni korku filmimizi seyrettim bu arada. Üzülerek yazmak zorundayım: Hepsi buram buram taklit.

Örneğin Taylan Biraderler'in *Okul*'u. Birkaç öğeyi dikkate almazsanız kendinizi bir "American high school"da sanırsınız. Bir sahnesinde bakıyorsunuz, işaret-i mahsusa bile Amerikan usulü olmuş. Eli ayağı düzgün, eğlenceli bir film ama inandırıcı mı? Aynı şeyleri *Gen* ve *Araf* filmleri için de söyleyebilirim. Togan Gökbakar'ın *Gen*'de anlattığı türden bir öyküyü Türkiye'de, Türklerin genel kültürel ve toplumsal tarihinde hiç işittiniz mi? "Bir Türk Korku Filmi" diye tanıtılan Biray Dalkıran'ın *Araf*'ı da kültürümüzde pek bilinmeyen bir izleği (temayı); "Araf'ta kalmış bir ruhun intikam almak için dünyaya dönüşünü" anlatıyor. Her iki filmde de gerilim dozu iyi ayarlanmış, filmin sonundaki şaşırtı (sürpriz) öğeler iyi hesaplanmış. Gelgelelim, bizim kültürümüzün içinden çıkan değil, etkisinde olduğumuz Batı kültüründen aktarma konular bunlar. Ya Çağan Irmak'ın *Kâbuslar Evi*? Ünlü kurt adam öyküsünü getiriyor Anadolu'ya. İlginç ve felsefi boyutları olan bir film ama kurt adam Anadolu'dan ne zaman geçti? Şeyhmus Dağtekin'in Fransızca yazdığı *A la Source, la Nuit* romanında etkileyici bir kurtlar bölümü var. Gene de bildiğimiz kurtlar bunlar, kışın aç kalınca insana hayvana saldıran, göze görünmedik, ele geçirilemedikçe köylünün imgeleminde türlü biçimlere bürünen

gerçek yaratıklar. Oğuz söylencelerinden kalma itbaraklar da kurt adama benzemez.

Gerçi Türk sinemasında korku film türünün tarihi o kadar da kısa değil. Mehmet Muhtar'ın *Drakula İstanbul'da*'sı 1952'de çevrilmiş. "İlk Türk Korku Filmi" olarak sunuluyor. Filmin başoyuncusu Bülent Oran, o zamanlar, Gregory Peck gibiymiş. Cahit Irgat'ı, Ayfer Feray'ı, Atıf Kaptan'ı, Danyal Topatan'ı ile bizim ölçülerimize göre küçük bir başyapıt bu film. Hele filmde konuşulan Türkçe! Kimi sözcükler eski, ancak dilbilgisi kurallarına uyum, ifade gücü açısından bakıldığında yurtsama duygusuna kapılmamak, Türkçenin bugün sinema perdesinde, televizyonda, medyada düşürüldüğü hale üzülmemek elde değil! İzlenmesini Türk sinemasına meraklı olan herkese salık vereceğimiz bu filmde Drakula İstanbul'a geliyor. Dikkat! Drakula Türk değil. Dışarıdan bize zarar vermeye geliyor. Filmdeki sosyal çevre basbayağı Batılı yaşam tarzını benimsemiş bir çevre: Yeni Türk korku filmlerinin çoğunda olduğu gibi. Fark şu: Batı usulü canavarı bu çevre üretmiyor. Daha önce andığımız yeni filmlerin mantığını bu eski filme uyarlasak, Drakula'nın ya da benzeri bir kaniçicinin İstanbul'da türemesini beklemek gerekirdi. Belki Drakula'yı Türkleştirmekten övünç duymak, "Bakın: Bizim de Drakula'mız var!" demek bile gerekirdi. İşte bu olmuyor. Kaniçiciyi İstanbul kültürü üretmiyor, dışarıdan geldiğinde ona maruz kalıyor. Gelgelelim, kolay mı Drakula'nın İstanbul'da faaliyet göstermesi? Türk hekimiyle delikanlı avukatı bir olup canına okuyuveriyorlar yüzyıllardır Avrupa'yı tir tir titreten canavarın. "Drakula'yı öldürmek için haç kullanmak gerek. Türklüğe sığar mı bu?" diyebilirsiniz. Unutmayalım: Türk'ün kendine göre bir yöntemi olur her konuda. Drakula'yı haklamak için sarmısak kullanmak yetiyor ona. Maneviyat ve tarih yüklü, üçlü kutsal ruhuyla güçlü haça ayrıca ihtiyacı yok Türk'ün. Sıradan, doğal bir madde yetiyor doğanın düzenini bozan ruhsal ukalayı alt etmeye. Bu filmden sonra uzun bir süre Türkiye'de ciddi bir korku filmi yapımına kalkışılmıyor.

Türkiye'de Batı'daki gibi korku filmleri yapılmadı diye hayıflanmaya gerek yok. Bu eksikliği sinema sanatı bakımından bir geri kalmışlık gibi görmek de doğru değil. Her sanat dalında olduğu gibi sinema sanatında da ürünler belirli bir kültür arka planına dayanırlar.

Korku filmlerinin Batı'da dayandığı kültürel arka plan bizde yok. Asıl fark burada!

Batılı insan yapısı anlayışında, Hıristiyanlık'ın bir doğurgusu olarak, kötülük ya da şer öğesinin yeri bizimkindekiyle karşılaştırılamayacak denli önemlidir. *Aziz Yuhanna'nın Vahyi (apokalips)* bu bağlamda Hıristiyan imgelemini hâlâ besleyen kutsal bir metindir. Özellikle Protestanlık açısından insan özünde kötüdür. Batılı insanın tarihi ya da Batı'da iç insanın tarihi bu kötü özü aşmak savaşımıdır. Modern insanın yapım sürecinde bu savaşım iyice yoğunlaşmıştır. Modern insan aşağı yukarı 15. ve 16. yüzyıllarda ortaya çıkmıştır. Bu dönemdeki çeşitli toplumsal ve kültürel gelişmeler, savaşımlar yalnızca Batılı insanlar arasında değil, Batılı insanın içinde: Zihninde ve ruhunda cereyan etmiştir. Tarih sahnesindeki başat konumuna bu dönemde yönelen rasyonel insan tipi başarıya ulaşmak için kendi içindeki hayvan ve şeytanı yenerek aşmak zorunluluğunu yaşamıştır. Başka bir deyişle, Batı kültürü açısından hayvan da şeytan da insanın dışında değil, içinde olmuştur. Kurt adamlar, cadılar, kaniçiciler insanın içindeki kötülüklerin temsilcileri, dışavurumlarıdır. Batılı insan kendi içindeki hayvan ve şeytandan korktuğu denli hiçbir yabancı öğeden korkmamıştır. Batı kültüründeki ünlü *öteki* kavramı da buradan kaynaklanmaktadır. Öteki, Batılı insanın kötü yönüdür. Batılı insan kendi içindeki ötekiyle baş edemediği bazı dönemlerde ötekiliği kendi dışında saydığı bir insan tipine, örneğin Yahudi'ye ya da Türk'e yansıtır. Onu öteki kılar. Irkçılığın köklerinden biridir bu ruhsal eğinim.

Yinelemekte yarar var: Calvin "İçinizdeki şeytanı öldürmek için çalışın" buyurmuştur. Bu amaçla çalışmak da, içindeki şeytanı öldürmek için kendini kırbaçlayan din görevlileri de bize yabancıdır. Bizim açımızdan Şeytan isyancı bir melektir. Sürekli insanı ayartmaya çalışır ama insanın içinde yapısal bir öğe değildir. Hayvan ise dışımızdadır. Varlıklar hiyerarşisinde bizden aşağıdadır. Birbirimizi aşağılamak için hayvan benzetmelerine başvururuz. Hayvanlar bizimle iyi geçinirse severiz, zarar verirse gideririz. Abdülaziz Bey'in *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri* yapıtının ilgili bölümüne bakınız. Cinler, hortlaklar, gulyabaniler bizim çocukları korkutmak, insanları dinsel ya da toplumsal kurallara uydurmak için kullandığımız birer

manevi sopa işlevi görmüşlerdir. Malek Chebel'in *Arap-Müslüman İmgelemi* çalışmasında da bulamazsınız kurt adamı, vampiri, şeytanı. Bizim şaman dönemlerimizden kalma öcü, umacı deyimleri ise hiç mi hiç apokaliptik değildir. Kısacası, bizim imgelemimiz çok farklıdır. Bizim Yahya'nın imgeleminden kurt adam, hayalet öyküleri türetmeye çalışmak biraz zorlama olmaktadır.

Bununla birlikte, Batılı insanın korku filmlerine yansıyan iç savaşımının olumlu bir yönü de vardır. Batılı insan bu savaşım sayesinde kendini aşmıştır. Ne yazık ki, bu anlamda bir kendini aşma savaşımı bizim geleneksel kültürümüzde görülmemiştir. Elbette, Batılılaşma atılımı, daha kesin olarak Cumhuriyet ile birlikte bizde de yeni bir insan tipi oluşturma çabası başlamıştır. Bu da bir bakıma insanımızın kendini aşma süreci olmuştur. Cumhuriyet insanı pozitivizme dayanarak eski dönemin hurafelerini aşmaya yönelmiştir. Öte yandan hayvan ve şeytandan oluşan bir öteki boy atmamıştır Cumhuriyet insanının içinde. Bu ötekiyi ithal etmeye gerek var mı? Yukarıda yazdıklarımın ışığında "Cumhuriyet Drakula'yı da aştı" demeyi yeğlerim. Cumhuriyet insanının amacı Batı'yı taklit etmeden Batılı olmaktır. Kaldı ki, insanın kendini aşma çabası ille de kanlı bir iç savaşım gerektirmez. Alay, hiciv, ironi gibi tinsel/entelektüel silahlar da vardır. Bu bakımdan *Shaun of the Dead* benzeri gırgır filmlerin bizde daha çok tutacağını düşünüyorum. Gerçi *Okul* filminde gırgır öğesi bir ölçüde var ama ben daha çok *Süt Kardeşler*, *Gulyabani*, *Sevimli Frankenştayn* gibi filmleri düşünüyorum bunu söylerken. Elbette, günün birinde gerçek bir Türk korku filmi yapılırsa onu da alkışlamak gerekecek. O ana varana dek denemeye devam. Araya araya bulacağız kendimizi.

Hangi Tarafta?

Fatih Akın iki dünyanın adamı: Bir yanda Almanya, öbür yanda Türkiye. Filmleri de bu iki dünya arasında gidip gelmelerle örülüyor. Filmlerin kahramanları da iki dünya arasında mekik dokuyorlar. Bir tarafta bulamadıklarını ya da yitirdiklerini öbür tarafta arıyorlar. İlk bakışta buna kültürler arasında sallanıp durma devinimi denebilir. Herhalde Batılı ortalama sinema seyircisine de Akın'ın sinemasının bu yönü ilginç geliyordur. Ancak Akın'ın sineması olgunlaştıkça, kahramanlarının arayışı kültürel kalıpları aşıp evrensel bir insan serüvenine dönüşüyor: İnsan ruhunun kendine yurt arayışı.

İşte *Yaşamın Kıyısında* filmi! Almanca başlığı farklı bu filmin: *Auf Der Anderen Seite.* "Öbür Tarafta" demek. Başlıklar arasında böyle bir farklılık olması Akın'ın dünyasına uygun düşüyor. Ayrıca, iki başlığı birbirine karıştırarak semantik oyunlar oynanabilir. Yaşamın öbür tarafı ölümdür. Filmde de arayışlar mutlu bir yaşama ulaşabilmek için ama her bir arayış ölümcül oyuna dönüşebiliyor. Filmin kahramanları hiçbir zaman istedikleri yaşamın alanına giremiyorlar, hep kıyısında kalıp öbür tarafa geçemiyorlar.

Filmin birbirine eşit önemde altı başkişisi var. Bunlardan benim en çok ilgimi çekeni Hanna Schygulla. Münih'te yaşadığım yıllarda Fassbinder'in sultanıydı. Hayrandım ona. Zaman nasıl da acımasız! Filmde yaşlı Alman kadını Susanne olarak kızının başına gelenleri araştırmak için İstanbul'a geliyor. Otuz yıl önce de gelmiş olduğunu söylüyor, Hindistan'a giderken. Kırk yıl deseydi belki daha doğru olurdu. O yıllarda yeni bir yaşam arayışı içinde Hint, Nepal, Tibet yollarına düşerlerdi sıkıntılı Avrupalı gençler. Herman Hesse okur, Bob Dylan, Joan Baez dinlerlerdi. İstanbul uğrak yeriydi bu umarsız

ruh yolculuğunda. Bir anlamda turizm işi yaparken tanımıştım nicesini. "Istırap çocukları" derdik onlara, neden yakındıklarını, ne aradıklarını bir türlü anlamazdık. Çoğumuzun aklı fikri kapağı Avrupa'ya atmaktaydı çünkü. O yıllarda Avrupa'ya, özellikle Almanya'ya akın akın göç başlamıştı. Daha iyi yaşamak için göçenlere daha sonraları siyasal nedenlerle kaçanlar eklendi. Bütün bu insanlar aradıklarını buldular mı? Almanya "acı vatan" oldu birçoğu için. Filmin kahramanlarından Yeter (Nursel Köse) de bunlardan biri. 1978 Maraş olaylarından sonra sığınıyor Almanya'ya. Heyhat! Hayat kadınlığına dek düşüyor uygarlık âleminde. Yaptığı işi gizleyerek Türkiye'deki kızı Ayten'e (Nurgül Yeşilçay) para gönderiyor, okusun diye. Kızı marjinal bir aşırı sol üyesi. O da Almanya'ya kaçacak günün birinde, annesini aramaya. Bir Alman kız arkadaş ediniyor. Sonra annesini bulamadan Türkiye'ye dönmek zorunda kalıyor. Kız arkadaşı da onu aramaya İstanbul'a geliyor. Hayat kadınının Türk dostu Ali (Tuncel Kurtiz) emeklilik döneminde hoyrat bir şark erkeği. Yaşamındaki kadın eksikliğini Yeter'i evine alarak gidermeye çalışıyor. Ne ki, ne kadın ne de kalp krizi yumuşatıyor Ali'yi; hoyratlığı sonucu Azrail'i oluyor Yeter'in. Öte yanda ise Alman kız İstanbul'da bir kaza sonucu canını bırakıyor. Bir ceset Türkiye'ye dönüyor, diğer bir ceset Almanya'ya… Bu kez arayan canlılar değil, aradıklarını bulamayan cesetler seyahat ediyorlar iki ülke arasında. Ali'nin oğlu Nejat (Baki Davrak) dil ve yazın profesörü olacak derecede entegrasyonu başarmış Türklerden. O da önce Yeter'in kızının. Sonra da Türkiye'ye dönen babasının peşine düşerek arayanlar kervanına katılıyor. Aslında filmde bir de yedinci bir kahraman var. Nejat'a İstanbul'daki Almanca Kitabevi'ni satan Alman. "Dilimi özledim" diyor, "Almanya'ya dönmek istiyorum". Demek ki, dil asıl konuşulduğu yerde yaşanırsa vatan oluyor. Nejat da yalnızca Ayten'i, Ali'yi değil anadilinin yurdunu arıyor.

Bir labirent içinde birbirini arayan altı kişi. Altısı da duygusal açıdan doyumsuz, yalnız ve sevgi gereksinimi içinde görünüyorlar. Aynı zamanda kendi ruhlarının labirentlerinde de gezinip dışarı çıkmak, yaşam denizine dalmak istiyorlar. Hiçbir kahraman aradığı diğerine kavuşamıyor. Seyirci açısından kahredici bir dolambaçlı oyun bu. Çünkü yönetmen seyirciye her türlü bilgiyi veriyor. Seyirci "Ah

şu tarafa kafasını çevirse görecek", "Ah biraz daha beklese o gelecek" gibi tepkilerle katılıyor labirent içi koşuşmanın ritmine. Seyirci fırsat kaçırmanın yarattığı yazıklanma duygusunu o fırsatın farkında olmayan kahramanlardan daha yoğun yaşıyor. Kahramanları denetimleri dışındaki olayların, kaderin kurbanları olarak görebiliyor. Bu da filmin dramatik etkisini daha da artırıyor.

Filmin son sahnesinde Nejat babasının deniz kıyısındaki köyüne varmıştır. Kıyıya oturup babasının balıktan dönmesini beklemeye koyulur. Babası gerçekten dönecek midir? Dönünce ne olacaktır? Sorularla biter film. Yaşama umudunun kıyısında güle güle der seyirciye.

Türk basınında bir haber okudum. Tarih vermeden ve özel adlar dışında olduğu gibi aktarıyorum: *İnsanlığın Bittiği An – Cesede bile aldırış etmediler: Kalp rahatsızlığı nedeniyle yalnız yüzmesi doktorlarınca yasaklanan emekli … ... (73), …'da denizde boğuldu. Üzeri beyaz bir örtüyle örtülen ... ...'ın cansız bedeni yaklaşık 2 saat sahilde bekledi. Plajdakiler, kumların üzerindeki cenazeye aldırış etmeden denize girdi, piknik yaptı.*

Fatih Akın'ın böyle bir sahneyi anlatacak güce ulaşacağından umutluyuz.

Yaşlı Kurt

Polis, kara bir film. Kapkara bir dünyayı anlatıyor. Çarpıyor film. Bu dünya Türkiye'de mi? Kim bilir? Belki de bazılarının hayatı inanılamayacak denli gerçektir.

Gördüğüm en iyi Türk kara filmlerinden biri diyebilirim Onur Ünlü'nün *Polis*'i için. Türk sinemasında yerleşmiş bir kara film geleneğinden söz etmek, bilenlerden dinlediğim kadarıyla güç görünüyor. Bu durumda kara film çekmek isteyen genç bir yönetmenin daha çok dış etki ve esin kaynaklarına yönelmesini doğal görmek gerek. Onur Ünlü de öyle yapmış. Bir yandan Japon ve Kore kara filmlerinin, öbür yandan Amerikan filmlerinin, bu çerçevede Tarantino'nun özellikle ironik yönünün izlerini görmek mümkün bu filmde. Ancak ortaya çıkan ürün pek taklit duygusu yaratmıyor, doğrusu. Yerli bir dünya seyirciyi içine çekip bitene dek merakla izletiyor. Filmin metafizik boyutu da hiçbir yapmacıklık taşımıyor. Üstelik Ünlü'nün ilk filmiymiş bu. Yetenekli, anlamlı bir iç dünya sahibi bir yönetmeni muştuluyor.

Filmin öyküsü emekliye ayrılma yaşına yakın polis Musa Rami'nin çevresinde gelişiyor. Haluk Bilginer'in üstün bir performansla canlandırdığı Musa Rami biraz Dirty Harry'yi anımsattı bana. Yakalamayacağı suçlu yok gibi. Avına ulaşmak için hiç engel tanımıyor. Avı olan suçluyu öldürmekten de çekinmiyor. Öldürmek onun için kesin konuşmak anlamına geliyor. Öldürdüğü kişiler genellikle toplumsal dokudan sökülüp atılması gereken parazitler. Bir bakıma adaletin en kesin biçimde tecellisi diye bakılabilir Musa Rami'nin Dirty Harry'ninkine benzeyen bu yaklaşımına. Elbette, Musa Rami'nin Dirty Harry'den farklı olarak geniş bir ailesi, ço-

cukları, torunları var. Kanlı gömleğiyle işten döndüğünde mutlu bir aile ortamında ailenin büyüğü kisvesine bürünüveriyor. Ayrıca dinsel inançları da oldukça güçlü. Musa Rami'nin mesleğini yaparken şiddete başvurmaktan kaçınmayışını inandığı toplumsal, kültürel değerleri savunma gerekçesiyle açıkladığı ve kendini haklı gördüğü düşünülebilir. Yönetmen ironik öğeleri devreye sokarak Musa Rami'nin dünyasındaki bu çelişkileri eleştiriyor. Öte yandan, Musa Rami'nin gene Dirty Harry gibi, karanlık, anlaşılması güç bir yönü var. İçinde bir boşluk, hayatı ıskalamışlık duygusu taşıdığı izlenimi veriyor. Bir yandan ailesindeki mutsuzluklar, öbür yandan iş çevresinde gördükleri bu duygusunu körüklüyor. Şiddeti seviyor aslında. Şiddet onda hayatı aşma, hayata hükmetme duygusu, yapma bir doyum yaratıyor. Nedir ki, içindeki o boşluk bir türlü dolmuyor. Kızı yaşındaki Funda'ya âşık olması hayata yeniden başlayabilmek, bu kez mutluluğu yakalayabilmek umudunun dışavurumu. İnsanlar, olgunlaşmayı becerebilirlerse, Musa Rami'nin yaşında *Eros* halinden *Caritas* haline geçerler. Musa Rami bunu beceremez. Şiddetin, tutkunun birbirine karıştığı bir eşikte çırpınır. Ne yaşlılığı ne de yılların yıpranmışlığını kabul etmek ister. Kaderin cilvesi: Beyninde ur olduğunu ve birkaç aylık ömrünün kaldığını öğrenecektir. Bu ur yaşadığı fırtınalı iç ve dış hayatın ürünüdür sanki. O eşiği aşamayacaktır.

Film, Musa Rami'nin kudretli Mafya ailesi İzmitlilerden birini haklamasıyla başlar. Görünüşte bir pislik temizlenmiştir. Ancak İzmitliler o denli güçlü ve yaygındırlar ki, tümünün temizlenebilmesi olanakdışıdır. Tersine, Musa Rami'ye karşı kan davası başlatırlar. Rami'ye acı çektirmek için ailesinin üyelerini hedef alırlar. Dört bir yandan kuşatırlar koca Musa Rami'yi. Bu süreç içinde Rami'nin polisin aradığı bir suçlu konumuna bile düşecektir. Karanlık her yönden bastırır Rami'nin üstüne. Suçlu/masum, yasa/yasadışı kavramları birbirine karışır. *Homo homini lupus*. Aslolan güçtür. "Ya adaletin kuvvetli ya da kuvvetlinin adil olması gerekir" derler. Bu ikisinin de olmadığı bir dünyadır Musa Rami'ninki. Yenilgiyi, yani bu dünyayı aşamayacağını kabul eder Rami. Bir cami duvarının dibinde, yani *caritas*'ın eşiğinde kendi canına kıymaya kalkışacaktır. Ne ki, içerde Kuran-ı Kerim okunduğunu duymasıyla birlikte bu girişiminden vazgeçip hayata dönecektir ama boşuna!

Hafız'ın okuduğu Tekvir suresidir. Kıyameti ve büyük hesap gününü anımsatıp insanlara nereye gittiklerini soran bu surenin en gizemli ayeti yedincisidir. Filmde "benlikler çiftleştirildiğinde" diye aktarılan söz konusu ayetin ne anlama geldiğine ilişkin birçok yorum görülmüştür. "Ruhların bedenlerle birleştirildiği" yorumu da bunlardan biridir. Musa Rami'nin ruhu da, bedeni de ayrı ayrı ölmektedir. Bir yandan İzmitlilerden öcünü alarak, öbür yandan Funda'sına ulaşarak bu ayrılığı gidermeye çalışacak gibidir. Funda'ya yalancıktan olsa da onu sevdiğini bağıra çağıra, yani zorla söyletir. Ne ki, hemen ardından "Neden yalan söylüyorsun" diye bağırır. Hem yalanı istemekte hem de yalana katlanamamaktadır. Hayatının kısır döngüsünü, Eros döneminin sonuçsuzluğunu özetleyen bir andır bu. O anda üstünde bir intihar komandosu gibi bombalar vardır. Patlamanın eşiğindedir. Orada yalnız kalır. Alın yazısıdır insanın. Büyük güne değin ruhla beden ayrı kalacaklardır. Ölüm bile çare değildir.

Haziran 2009