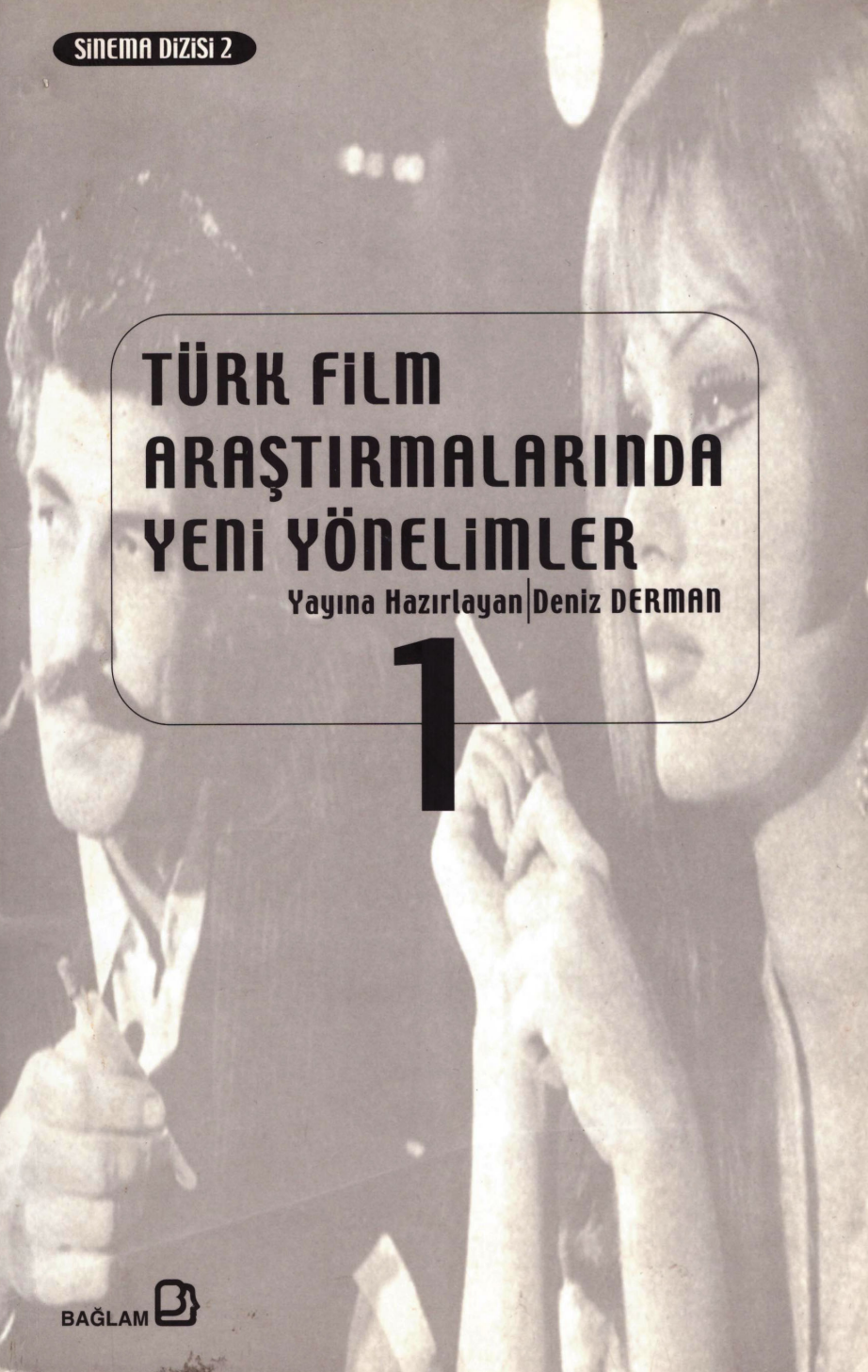
SİNEMA DİZİSİ 2



TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER

Yayına Hazırlayan | Deniz DERMAN

1

BAĞLAM

SİNEMA DİZİSİ 2

TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER

Yayına Hazırlayan|Deniz DERMAN
Derleyen|Melis BEHLİL

1

BAĞLAM

Bağlam Yayınları 169
Sinema Dizisi 2
ISBN 975-6947-54-3

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-1
Yayına Hazırlayan: Deniz Derman
Derleyen: Melis Behlil

©Bağlam Yayıncılık

Birinci Basım: Kasım 2001
Kapak Resmi: *Vesikalı Yarim* filminden bir sahne
Kitap Tasarımı: Canan Suner
Baskı: Kardeşler Matbaası
Web: www.baglam.com e-mail: baglam@baglam.com

BAĞLAM YAYINCILIK Ankara Cad. 13/1 34410 Cağaloğlu-İstanbul
Tel: (0212) 513 59 68

İÇİNDEKİLER

Önsöz / Deniz Derman / 7

Sinemalara Dair

Avrupa'nın Eşiği/Balkanları Düşlerken / ***Nevena Dakovic*** / 11

Hollywood Gerçeğini Kabullenmek / Globalleşme Çağında Ulusal Sinemalar / ***John Hill*** / 27

Bir Memleket Metaforu Olarak Kadın / ***Selim Eyüboğlu*** / 37

Türk Sinemasında Aşk ve Ahlak / **Arus Yumul** / 47

Ebediyete Kadar / **Deniz Derman** / 55

Ağızda Kalan Tad: Türk Sineması / **Fatih Özgüven** / 67

Sömürgecilik ve Ötesi

Sömürgeci Söylem ve Sinema: Kültürel Yanlılığın Yeniden Sunumu / **Cem Güzel** / 81

1960'lar Popüler Sinemasının Yükselişi ve Düşüşü

Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* / **Ali Murat Akser** / 95

Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım / **Dilek Kaya Mutlu** / 111

Sinemasal İmgelerin Dönüşümü

Batı'dan *Güneşe Yolculuk* / **Bige Akdeniz** / 123

Dışarıda(n) Türkiye

Oryantalizmi Aşmak / **Murat Mıhçıoğlu** / 131

Ortak Yapımların İç ve Dış Pazarlardaki Farklı Sunum Biçimleri (1972-1984) / **Kaya Özkaracalar** / 139

Sınırda Dolaşmak: Avustralya'da Türk Film Festivali / **Catherine Simpson** / 149

Etki Altında Kadınlar: Kadınların Temsili

Medyada Kadın / **Dilek İmançer** / 161

Kadınımın Resmidir: Türk Melodram Afişlerinde Kadının Temsili (1965-1975) / **Nazlı Eda Noyan** / 167

Türk 'Kitsch'i ve 'Camp'i

Türk 'Tapon' Filmlerini Oyun Olarak Okuma Denemesi / **Savaş Arslan** / 185

Bir Türk 'Camp' Klasiği: *Bu İkiliye Dikkat* / **Melis Behlil** / 203

ÖNSÖZ

Bu çalışma İstanbul Bilgi Üniversitesi Sinema-TV Bölümü ve British Council, Istanbul işbirliğiyle 18-19-20 Haziran tarihlerinde düzenlenen 'Türk Sineması'nda Yeni Yönelimler: Türk Film Araştırmaları' konferansının metinlerinden derlendi. Ağırlıkla genç akademisyen, araştırmacı ve yazarların 'orta' nesille bir araya geldiği bu toplantı aynı anda birçoğumuzun el atmak istediği, bölük pörçük, farklı yerlerde ve zamanlarda tanıştığımız, üzerine düşündüğümüz ama çok ürün veremediğimiz 'Türk Sineması'nı enine boyuna tartışma fırsatını verdi, hepimize. Fatih Özgüven'in Abdülhak Şinasi'den ödünç aldığı 'Türk Sineması ve Biz: *Çamlıca'daki Eniştemiz* başlığı (2000 konferansından) bizim hareket noktamızdı. Hep gizli gizli keyfini çıkardığımız, ya da aldığımız hazzı açıklamaktan çekindiğimiz 'sinemamız' belki bizi değil, ama çok geniş bir seyirci kitlesini yıllarca tutkunu etti. 90'larda bu bağlılık başka bir yoldan tekrar canlandı. Bu kez geniş seyirci kitlesini sinemada toplayan filmler kadar; bağımsız, marjinal örnekler de eski seyirci profiline pek benzemeyen yeni bir 'kitle' yarattı. Konferans boyunca bu iki alem arasında gidip gelindi. Eskiler, yeniler, hatırası olanlar, tırışkalar (trash), oryantalistler, Batıcılar tüm bu filmlerle aramıza mesafe koymadan, nostaljiye de çok kapılmadan, hazzederek haşır neşir olduk.

Murat Belge, Türk Sineması'nın ortaya çıkışını tarihsel karşılaştırmalarla ve ağırlıkla Türk Edebiyatı'nın geçmişi ile karşılaştırarak konferansa çıkış noktası verdi. İki yabancı bildiri de vardı, Nevena Dakovic'in Balkanlar üzerine ve John Hill'in Küreselleşme Döneminde Ulusal Sinemalar'ın Hollywood'la nasıl yaşayacaklarını önerdiği çalışması. Diğer bildiriler sinemada Türkiye imgesini, Türk Sineması'nda 'kitsch' ve 'camp' kavramlarını, Yeşilçam'da Hollywood etkilerini, Türk Sineması'nda kadının temsilini, sinemasal imgelerin dönüşümünü, 60'lar Türk Sineması'nı, Türk Sineması'nda kimlikleri tartıştı.

Deniz DERMAN

Sinemalara Dair

AVRUPA'NIN EŞİĞİ/BALKANLARI DÜŞLERKEN

Nevena Dakovic

"Avrupa'nın Eşiği/Balkanları Düşlerken" teması fazlasıyla iddialı olabilir, ancak en azından sınırlarını ve analitik yaklaşımlarını belirlemek üzere konuyu iki ayrı bölümde inceleyebiliriz: İlk bölümde ("Balkanları Düşlemek" gibi) daha geniş çaplı analizler global, kuramsal bir yapıda incelenirken, ikinci bölümde de seçilen olayla ilgili birinci derecede önemli örnekler -Yugoslavya'yı düşlerken sıralanabilecek filmler- sunuluyor. Bu çalışmanın temeli, filmleri eşzamanlı ve artzamanlı gelişmelere göre inceleyen betimlemelere, böylece ülke hakkında düşünce biçimindeki değişimi spontane planlamaya dayanır.[1] Burada amaç, betimleme türlerini iki uç nokta arasında tatlılıkla gezinerek, daha az dikkat çeken romantik pozitif ve daha baskın olduğu düşünülen kabaca negatif şekilde açıklamak. Sonuç olarak, Yugoslavya'yla ilgili tüm imgelerin üç betimleme tarzı ya da kavrayış biçimine ayrıldığını düşünüyorum: *romantik, ironik ve geleneksel tarihi.*

Tanımlamalar, son dönemde Sırpları ve Yugoslavya'yı dünya medya gündeminin sıcak konusu haline getiren fırtınalı olaylar gibi özellikle hoşa gitmeyen bir imajın varlığına karşı bir anlatıma hizmet edecek şekilde düzenlenmelidir. Algıya dayanan çok sayıda hileden, tasvire ait yanlış anlaşılmalardan ya da tek yanlı basit hatalardan yola çıkarak ve ilgili ülke sineması hakkındaki araştırmayı genişleterek bunları düzeltmeye çalışacağım. Mecazi anlamda filmler "dünyaya açılan birer pencere" ise bu yazı da sinema mercekleri ve film kareleri kullanılarak bu bölgelere açılan "pencere"yi değerlendiriyor diyebiliriz. Özellikle de bu pencerenin camına odaklanıyoruz; acaba bu cam temiz bir kristal cam mı yoksa algılanacak nesneleri bulanıklaştıran lekeli bir yüzey mi? Sadece hakim görüntü ile (master negative)* ilgili uç noktadaki kanılara bağlı kalmayacağımı ve politikaların, ideolojile-

[1] Sık sık diğer eski Yugoslavya cumhuriyetleriyle ilgili örnekler vereceğim, çünkü peş peşe gelen şiddetli savaşlar bile ortak tarihi, geçmişi ve kültürel mirası silememiştir. Bu nedenle, okuyucunun zaman zaman Sırbistan, Yugoslavya ya da Balkanların, bir takım benzer özellikleri taşımaları ve yoğun bir şekilde birbirine geçmiş betimlemeleri nedeniyle neredeyse birbirinin yerine kullanılabilir kelimeler olarak ifade edilmiş olmasını mazur görmesi gerekir.

* master negative: film+video tekniğinde ana kayıt/orjinal görüntü manasına gelir.

rin ve ulusal coşkunun katı müdahalesini silmeye çalışacağımı umut ediyorum.

Öncelikle, dünya film yapımcılarının gözünde Balkanlar'ın taşıdığı cevheri ve cazibeyi açıklamaya çalışmalıyız. Nispeten yeni bir alana oturtulmaya çalışılan "balkancılık", artık "oryantalizm" gibi tanımlanıyor. Bulgar-Amerikan araştırmacısı Maria Todorova, "Balkanları Düşlerken" (1997) adlı kitabında konuyla ilgili çok yönlü (tarihi, politik, coğrafi, vb.) bir araştırma sunuyor. Giriş bölümündeki tartışmada, oryantalizm ile ilk kez Edward Said tarafından tanımlanan yeni oluşturulmuş bir kavram olan "balkancılık"[2] arasındaki ilişkiyi analiz ederek ve benzerlik kurarak bir tanım ileri sürüyor: (Balkancılığın anlamı)

"*(Balkanlar) üzerinde yetki sahibi olmak, (Balkanlar)'a hükmetmek ve (Balkanlar)'ı yeniden yapılandırmak amacıyla (Balkanlar)'ı Batılı tarzda ele almak*" (Todorova 1997:7) ve ben de bu sözlere, sanatta ve medyada sürgit bir yeni imgelem yaratıldığını ekleyerek konuya kesin bir sınır çizmek isterim.

Ayrıca Todorova kalıplaşmış örneğin üç özelliğini ön plana çıkarıyor -*egzotizm, müphemiyet ve üçüncü dünyacılık*- ki bu kavramları ben de bu yazımda "Ana Kuram" önermeleri olarak seçmiş bulunuyorum. Yöre kavramının tanımlanmasında kullanılan en kapsamlı kelime kuşkusuz "egzotik"tir; yani farklı, esrarengiz, büyülü kelimeleriyle ya da alışılagelmiş Kuzey Atlantik tanımlarıyla kıyaslandığında en azından alışılmadık olanı ve kesin bir "glokal" çekiciliği tanımlayan kelime. İcat edilen bir terim olan glokal (global+lokal), *global çekiciliğin ya da iticiliğin kaynağı olarak yerelin (lokalin) albenisi* anlamına gelir ki yüzyıllardır Balkanlar buna sahiptir. Glokal cazibe, paradoksal olarak egzotik niteliği şunlara dönüştürür: Kültürel özgünlük, ilkellik, barbarlık, Diyonisos ruhu, Rousseau'nun asil vahşeti, tehditkar periler ülkesi, geçmişin takıntıları, doğasında gecikme olan, nasyonalizm, romantizm, vb., ki tüm bu ifadeler bölgenin kutuplara bölünmüş imajının geniş yelpazesi lehine hizmet eder.

Janus kavramı ikinci uygun özelliğe -müphemiyet- yol gösteriyor; örneğin Balkan kelimesi, çift anlamlılığı ifade eder ve etmiştir; pek çok nüfus sahasında görünürlüğü olan, şartları belirtilmemiş karakter yapısı olarak "kararsız" Balkanlar ve "istikrarsızlığın göstergesi" Balkanlar. Balkanlardan sık sık yolların kesiştiği bir nokta ya da Batı/Doğu, Güney/Kuzey, Batılı/Doğulu hatta Orta Avrupalı/Akdenizli, Bizans/Osmanlı İmparatorluğu gibi zıt kutupları birleştiren bir köprü olarak söz

[2] Bu bağlantı özellikle Türkiye ve Türk halkıyla ilgilidir, çünkü onlar da bu iki alanın kesişme noktasında yer alır, hem doğuya geçit vermek hem de Balkanların sınırında olmak açısından.

edilir. Coğrafi açıdan Balkanlar, "Avrupa'nın eşiği"ndeki kenar bölgeler olarak tanımlanır; kesin ayrımı ortadan kaldırarak, karşıtlıkların buluştuğu ve birbirine karıştığı sayısız olasılıktan oluşan bir bölgeyi çevreleyen oldukça muğlak sınırlardır. Bu konum, sınırların yeterli medeni düzeyde olmasına yol açarken herkesin gereksinimine göre kullanacağı silinemez farklara dayanan, özgürlük tanıyan ve yabancılaştıran sınırlar sağlar - böylece Balkanlar romantik, asil ya da ürkütücü ve iç karartıcı bir ıssızlık: kaybolan Cennet ya da bulunan Cehennem olarak düşlenebilir. Balkanlar, yaratıcı yeniden modellemeye açık zengin göstergebilimsel bir alandır ve Balkanlar'ın film imgeleri "hakkında ya da vasıtası ile yazılabilecek" bir Barthes metni olarak sürekli yenilenen yorumlanmaya ve algılanmaya imkân tanır. Bu yazının kendiliğinden oluşan odak noktası, Yugoslavya'nın Balkan "göbek deliği" olduğuna dair popüler bir önyargı ve abartı olan Gordion düğümünü çözmeye çalışmaktır. İzleyicinin stereotiplerin çekici mi yoksa itici mi olduğuna dair yaşadığı kararsızlığı, romantik yüceltme ve başarısız gizleme arasındaki tereddüdü, tarihsel olarak belgelenmiş küçümsemeyi açıklığa kavuşturmaya çalışır.

Sonuç olarak Todorova, Balkan imgesinin şiddetle üçüncü dünyalılaştırılmaya çalışıldığını ve zıtlıkları güçlendiren bir anlatımla Eski Kıta'nın Üçüncü Dünya köşesi olarak tanımlandığına dikkat çeker. Buna göre, varsayılan bölünme, "sinemasal etnik imgelerle ifade edilen" (Avrupa merkezli ve Üçüncü Dünya ili ilgili inandırıcı analizinde Robert Stam tarafından tanımlandığı gibi (Stam 1994, 1997)) Üçüncü Dünya sömürgeciliğine ait mirasın eşit olarak keskin bölünmesinde ortaya çıkar. Karşılaştırmayı uç noktalara götürecek olursak:

- Bir tarafta Balkanların baskın grup tarafından "egzotik"in deforme eden prizmasından geçirilerek düşünülmesi. Buna, ilkelciliğin, tutkunun, tehdidin ve duyguculuğun aşkın Kuzey Atlantik orkestrasyonuyla "yoksulluk, sefalet ve çöp" den söz eden hakim görüşü yansıtan filmlerin aşırı uçlardaki stereotipleri vasıtasıyla aracı olunur. (ikinci ve üçüncü gruptaki filmler gibi).
- Diğer tarafta kültürel ve medeni eşsizliği ve peri masalı geçmişini vurgulayarak marjinalleşme ve bayağı bir anlatıma karşı koyma noktaları sağlar ve Balkanların idealize edilmiş resminin ortaya çıkmasına izin verir. (romantik tarzda olduğu gibi)

Öteki Arayışı

Balkanların çeşitli şekillerde düşlenmesi sadece uzun zamandır süren bir Öteki -Film Teori'sinin semiyo-psikanalizinin önemli bir terimi-

arayışının bir parçasıdır. Psikanalitik açıdan, esrarengiz temsili imgeler ve figürler iktidarda olan grubun (ve onun genel sinema anlayışının) kendi kimliğine ve konumuna karar vermesiyle bağlantılı noktalardır. Balkanlar, bir parçası olmayı reddedemedikleri Kuzey Atlantik kültürel alanının Öteki'sidir. Balkan Öteki'si pek çok perspektiften görülür- kültürel, psikanalitik, politik, dinsel, vb.- ki buna karşılık bunlar onun tanımını oluşturan temel ilkelerdir. Bununla birlikte Balkanlar, zaten birbirlerini Öteki olarak konumlandıran iki imparatorluk olan Bizans ve Osmanlı'nın şiddet içeren medeni birleşmesinden doğmuştur. Balkanları, Kuzey Atlantik kültürel alanıyla ilgili Öteki olarak inşa etmek için farklılıkların birikimi, çoğaltılması ve ilave edilmesi sorununa geliyoruz.

Balkanların (yanlış) kavranması birkaç kategoriye giren bir dizi çift değişkenli (ikili) karşıtlıkla tanımlanır: dini (Ortadoksluğa karşı Katoliklik ya da Hıristiyanlığa karşı İslam), yarı ırksal (koyu tenli Doğulu ve Akdenizli tipe karşı asil Beyaz Anglo-Sakson Protestan ve batılı Avrupalı tip), ekonomik (yoksulluğa karşı zenginlik; çöküşe karşı refah; taşraya karşı sanayi), ideolojik (politik açıdan tehditkar komünizm ve despotizme karşı demokrasi) cinsel (libidinal güneylilere karşı bilinçli şekilde ölçülü kuzeyliler) ya da hukuksal (yasalara karşı gelme eğilimine karşı yasalara saygı gösteren vatandaş modeli; geleneksel âdetlere karşı yazılı kanunlar). Aynı zamanda modası geçmiş, ilham veren, duygusal, nostaljik ve mistik nitelikleri de kapsar. Bu nitelikler Balkanların tamamı için olduğu kadar Balkanlar kapsamındaki tüm ülkeler için de aynı şekilde geçerlidir. Öyleyse, artık Yugoslavya ile ilgili çalışmamıza geri dönelim.

Sadece Gözlerinizle ve Gözleriniz İçin

Romantik açıdan bakıldığında Yugoslavya, bir peri masalları ülkesi ve kalıplaşmış melodramatik anlatım için şiddet içeren tarihi bir zemindir. Pastoral ortamda aşk, karşıt kültürleri bir araya getirmek için kullanılan bir silahtır ki ülke Hollywood'un Brigaddon'la (1954, Vincent Minelli) İskoçya, *Kayıp Ufuk/Lost Horizon*'la (1937, Frank Kapra) Shangri La, *Korsan/The Pirate* ile (1948, V. Minelli) Karayip Adası, *Hatırlanacak Bir Olay/An Affair to Remember*'la (1957, Leo Mc Carey) Fransız Rivyerası, Güney Amerika kırsalı, zevk düşkünü Rus saray halkı gibi suni yerlerden oluşan hicivli sanat eseri koleksiyonunun bir parçası olur. İnşa edilmiş olan yalancı romantik çekiciliğin yanı sıra aşk arzusu belirli bir bölgeye özgü kaçınılmaz tarihin getirdiği engellerle daha da coşkulu bir hale getirilmiştir.

Muhafaza edilmiş ilk Yugoslav filmlerinden biri,[3] Balkanların yaygın olarak kalıplaştırılmasında kullanılan, romantik bir değeri olan ve duygusallığın hakkını veren egzotik (tarihi ve diğer açılardan) motiflerden oluşan kısa bir öz sunar. Sırbistan saltanatının yerine geçen zalim hanedanlığı yasallaştıran taç giyme töreni, İngiliz Arnold Muir Wilson tarafından çekilen 1904 "protokol" filmi *Kral I. Peter'in Taç Giyme Töreni/The Coronation of the King Peter I*'de kaydedilmiştir. Film elli beş dakika uzunluğundadır ve çeşitli tematik bölümlerden oluşur: kentin ana caddesinde beyaz atıyla ilerleyen taç giymiş Kral; tören alayı, zengin çeşitlilikteki kostümleriyle devlet adamları ve sıradan insanlar; askeri geçit töreni, manastıra yolculuk, güçlü yerel ve etnik renklerden oluşan güneyli topraklar, Türkler, Arnavutlar, dağlık yöre insanları.

Cecille de Mille'in ticari sezgileri onu Yugoslavya topraklarını Hollywood'un dünya haritasına koymaya itti. Mille, Karadağ prensliğini savaş ve cesaret öykülerine zemin olarak kullanır. Fethedilene karşı duyulan yürek parçalayıcı sevgi ve sonunda "sonsuza dek mutlu bir yaşam sürecek" olan fatih hikayesi, ancak Avrupa'nın kenarındaki düşsel topraklarda gerçek olabilir. İlk filmde (*Korkusuz/Unafraid*, 1915), Karadağlı bir genç, kardeşinin de yardımıyla kendisine aşık olan zengin bir Amerikalı kızı kaçırır. Bu filmde Balkan erkeklerinin güçlü cazibesinin uzun süre devam edecek olan sinemasal merasimi öngörülmüştür. Bir sonraki filmde (*Tutsak/The Captive*, 1915) rollerin cinsiyeti değişmiş ve Karadağlı kız ile tutsak Türk birbirine aşık olmuştur.

"*Tutsak/The Captive*'de de mekan yine Karadağ'dır ve yine kahraman düşmana aşık olur, hatta burada dramatik gerilim daha da artırılmıştır. Sonya (Blanch Sweet) başlangıçta tutsak Türk askerlerine (Muhammed Hüseyin-House Peters) hükmeder, ancak daha sonra boyun eğer. Türk askeri, kendi yurttaşlarına meydan okuyarak onu kurtarmaya gelir ve her ikisi de birbirlerine kavuşmak için her şeyi feda etmeye hazırdır. Macpherson'ın eserini diğerlerinden ayıran şey bu iki anlamlı nitelikti. Beklendiği gibi, "aşk her şeyi fetheder", ama bedeli nedir?" (*L'Eredita*, 1991:12)

[3] Aslında Sırbistan'la ilgili ilk filmlerden biri, karma bir tür, *les actualities turquees* garip bir tarihi olayı anlatır. Pathe'nin *false journal: Assassinat de la famille royale de Serbie* (1903, Lucien Nonguent) (tüyleri diken diken eden tüm detaylarla) bir anda dünyada bir skandal yaratan ve Fransız yapımcının hayal gücünü harakete geçiren Mayıs Darbesi'ni dikkatli ve yaratıcı olarak yeniden yapılandırır. Obrenovic hanedanının soylu çifti suikastçılar tarafından korkunç şekilde katledilmiş; ve kanlar içindeki cesetleri sarayın balkonundan sokağa atılmıştı.

Büyük Hollywood kiniği Erich von Stroheim, Franz Lehar'ın opereti *Şen Dul/The Merry Widow* (1925) uyarlamasında alışılagelmiş Marsovia yerine Karadağ adını açıkça ima eden Monte Blanco terimini kullandı. Bu uçarı operetin yenilikçi bir yaklaşımla karamsarlaştırılması, büyük çapta Slav anarşizminin politik suikastlarının yaşandığı yabani bir taşra ülkesi ortamında ortaya çıkan kasvete; karikatürize edilmiş saltanatlara ve natüralist bir yaklaşımla tasvir edilen kara baş örtülü kadınlar ve bıyıklı dağ yöresi insanlarından oluşan nüfusa bağlıdır. Bununla birlikte aslında bütün bunlar romantizmin daha dokunaklı ve duygusallığın da mutlu sonu tehlikeye atmadan daha şaşırtıcı bir şekilde verilmesini sağlar.

Aynı tarz, yarım yüzyıldan daha uzun bir süre sonra Makavejev'in 1920'lerdeki Balkan ülkesiyle ilgi abartılı komedisi *Manifesto*'da (1988) yeniden canlandırılmıştır. Emile Zola'nın *Bir Aşk Gecesi İçin/For A Night of Love* adlı kısa öyküsünü konu alan film, kabaca, natüralizm ile Balkanlar arasında ilişki kurar ve suikastlar, cinsel özgürlük, devrim ve baskı temalarını işler. Yönetmenin tipik "tepkiselliği"nin altı, Svetlana Varga, Lily Sacher, Dr Lombrosow gibi abartılı imalar içiren karakter adlarıyla; devrimci Mayakovski şiirlerinden alıntılarla, W. Reich'ın psikoanalitik teorileriyle ya da W. Shakespeare'in trajedileri ile çizilmiştir. Film, geleneksel bir çelişkiyle öykünün adsız bir Orta Avrupa ülkesinde geçtiğini söyleyen bir giriş yazısıyla başlayarak bölgenin yansıtılması konusundaki geniş özgürlüğü kötüye kullanıyor ve öykü aslında iki ülke arasında fark olmamasının üzerine basarak daha çok Balkanımsı bir ülkeyi tasvir ediyor.[4]

Sırbistan'ın mistisizmine anlamlı eklemleme ise, aslında Sırbistan'dan bağımsız olarak, ancak iki açıdan Sırbistan'la bağlantı kurarak, *Kedi İnsanlar/Cat People* (1942, J. Tourneur) adlı filmin ilk versiyonunda yapılıyor. Birinci ek, baş kadın karakter olan Rus soyadlı Sırp kadını Irena Dubrovna tiplemesi ile yapılıyor. Bu tipleme, şuh ve talihsiz Balkan kadın kahramanları geleneğinin öncüsü ve kendine zarar veren fedakar Slav kadını ile erotik ve duygulu Güneyli ya da Çingene kadının bir kombinasyonudur. Burada anlatılan ölümle biçimlendirilen aşk tutkusu, Rugemont'un, Avrupa ve Amerika ülkelerini sonsuza dek büyüleyecek olan ölüm ve tehlikenin yakasını bırakmadığı aşk modeline benzer. İkinci ek, bazı dönüşümsel unsurlar içeren ve Ro-

[4] Bu konuda Maria Todorova, Agatha Christie'yi ve onun "özellikle Balkan şiddetinden" ilham alan Herzoslovakya'nın popüler coğrafi keşfini "suçlar". (1997:122) Agatha Christie, keşfedilen ülkeyi tanımlarken şöyle söyler: "Balkan ülkelerinden biri... Nüfusunun çoğunluğunu haydutlar oluşturuyordu. Kralları katletmek ve devrim yapmak özel zevkleriydi." (*The Secret of Chimneys*)

manya, Bulgaristan ve Sırbistan'da yaygın olan kurt adama dair Balkan efsanesi anıştırmasını üreten bir anlatımdır.

Bu filmlerde, tarihin standart formlarının (*taç giyme*) kısa zamanlı olarak görülmesine ya da canlı bir zemin olarak kullanılmasına (de Mille'nin eserleri) rağmen, tarihin betimsel imgelerinin biçimlenmesinde, bu filmlerin, belirleyici bir etkisi olduğu iddia edilemez. Yönetmenler tarihin önemini ya da siyasi ifadelerin merkeziyetini göz ardı etme ve dikkati aşk hikayelerine çekme eğiliminde görünüyorlar. Süslü melodramatik zeminde oduğu gibi, abartılı görüntülemede Sırbistan ve Karadağ, anlatım kurallarını yerine getiren kurumsallaştırılmış dileklerle yeniden keşfedilmiş Arkadya'ya dönüşmüştür. Kayıp düşsel cennet, kendi cazibesiyle, değer verilen ve gerçekleşmesi olası olan bağımsız ve bilinçdışı yasaklanmış arzulara nostaljik dönüşü ortaya koyar. İzleyici Diyonisos'un *joie du vivre*'ini, ancak hakim medeniyet için Öteki olanda yaşayabilir.

İronik Tarz

Belirgin bir vurgulama olmaksızın, ancak Yugoslavya'nın yarı gelişmiş, Tanrı'nın boş verdiği, etkisizleştirilmiş bir devlet, ekonomik açıdan tam bir Üçüncü Dünya Avrupa Ülkesi olduğu ima edilerek kullanılır. Anlatı, aynı komik olayları gösterirken, ülkenin fazlasıyla gerçekçi imgesine karşı, yüzeysel küçümsemeyi bir bahane olarak kullanır. Renkli içerikle imgeler doygunluk noktasına ulaştığı için aynı türden farklılıklar (marjinal, kırsal, yabanıl, vb.) artık birer mizah kaynağı haline gelmiştir. Ellili yılların başlarından bu yana aynı zamanda kademeli olarak ilerleyen, ancak asla tam olarak gerçekleşmeyen batılılaşma ve modernizasyonuyla -ülkenin kimliğini yeniden biçimlendirme yöntemleri olarak- Yugoslavya, gelişmiş dünyanın gözünde ucuz tatil beldeleri, düşüşe geçen ekonomi ve düşük kaliteli endüstri ürünleriyle özdeşleşir. Ne yazık ki bu kalıp günümüzde de pek değişmemiştir ve dünya sinemalarında ara sıra yapılan dokunaklı alaylardan komik avuntulara farklı espri biçimleriyle ele alınmaktadır.

Minimalist kötülemenin fıkralara konu olan en tipik örneği, ihraç etmek için yapılan Yugoslav otomobil modeliyle ilgilidir. Yugoslavya kelimesinin kısaltılmış hali olan, ama aynı zamanda güney(li) anlamına da gelen Yugo adlı otomobil, oldukça düşük fiyatlı ve pek güvenilemeyecek bir araçtır. Bu nedenle *Dragnet*'te (1987, Tom Mankiewicz) Ayckroyd "mantıken bir Yugo'da seks yapmak mümkün olmadığı" için bir otel odası tutmak zorunda kalır; *The Crow*'da (1994,

Alex Proyas) otomobil yayalara değil yayalar otomobile çarpmaktadır; *Die Hard with a Vengeance*'da (1995, John McTiernan) ise kovalamaca sahnesinin zirvesinde, New York köprüsünün ortasında Bruce Willice ne kadar boktan bir motoru olduğuna dair söylenerek öfkeyle *Yugo*'dan iner ve önüne çıkan ilk Mercedes'i kaçırır. *Yugo*'nun arka koltuğunda bırakılan altın külçe ise sadece Mercedes'in sahibi için bir teselli değil, aynı zamanda küçümsemenin ardında saklı olan beğeninin olası bir işaretidir.

Turizmin durumu da pek iyi değildir. Agatha Christie'nin heyecanlı öyküsünde (*Güneşin Altındaki Bela/Evil Under the Sun*, 1982, Guy Hamilton) ılık Adriyatik denizinin güzel kumsalı, tatilcilerin sert ve alaycı yorumlarıyla karalanır. İlk ziyaretçi ilkel su tedarik sistemini karanlık çağlardakilere benzeterek küçümser; ikinci ziyaretçi ise kaşlarını kaldırarak her öğlen yapılan top atışının 1193'de 50.000 fanatik dindara karşı kazanılan ulusal zaferin anısına saygı için olduğunu anlatır ve geçmişe azimle bağlı kalınmasının ve geçmişin günümüzde de model olarak alınmasının altını çizer. Macera peşindeki modern turistler, kendilerini bir av seyahati yerine (*Il Carniere*, 1997, Maurizio Zaccaro) iç savaşın ortasında bulurlar. Beklenenin aksine sessiz kalırlar ve korku, dehşet ve acıma duygularıyla başa çıkarlar. Barbarca görüntüler, sömürge dönemi/miras filmlerinin çelişkilerini ve isyanlarını anımsatır, tabii ki artık kolonilerin yerini huzursuz Üçüncü Dünya ülkeleri almıştır.

Geçim kaynağı arayışıyla meydana gelen ekonomik göç, *Dört Arkadaş/Four Friends* (1981, Arthur Penn) filminin senaristi Steve Tesich gibi Yugoslav kökenli film yapımcıları için renkli bir tematik tutku olarak görünmektedir. *Einebuildung* filmi Danilo Prozor adındaki Yugoslav kökenli gencin olgunlaşma sürecini anlatır; Prozor, Doğu Chicago'daki çelik fabrikası ortamıyla; "eski ülkenin" ataerkil gelenekleri ve hayal kırıklığına uğramış işçi baba arasında kalmıştır. Yetişkinliğe yaptığı "iç" yolculuğu boyunca yaşadıkları arasında, altmışlı yılların Amerika'sı ve Vietnam savaşı travmasının yanı sıra bir de yurttaşlarıyla yaptığı kolo dansı gibi anılmaya değer "vatansever-folklorik" sahneler de vardır. Kazan'ın *Amerika, Amerika*'sı (1963) gibi bu film de Güney Balkanlar'la Amerika arasındaki kültürel çatışmanın unutulmaz bir hesaplaşmasıdır. Film, bu durumu, ikinci neslin asimilasyonu ve değişen kültürel değerleri adına ödenen yüksek bedeli onaylayarak anlatır.

Her ne kadar somut Yugoslavya'nın taslak rolü oldukça azaltılmış olsa da bu tür gizli göndermelerin alaycı ucu, eğer fark edilirse, her zamankinden daha keskindir. Yapılan ima genellikle, "eğitimli insanlar"a bir bilmece ya da anıştırma biçiminde sunulur. "Gönderme"leri anlayabilmek için izleyicinin gözünü ve kulağını dört açması ve doğru teşhis için yeterli birikime sahip olması gerekir. Aksi taktirde yukarıda sözü geçen tüm filmlerde Yugoslavya fark edilmeyen bir detay olarak kalabilir.

Geleneksel Tarihi İmge

"Balkanların barut fıçısı" olarak tanımlanan ve periyodik olarak her elli yılda bir patlayan Yugoslavya'nın tarihiyle bağlantılı, geniş bir hikayeler yelpazesini kapsar. Bu yazıyı aşırı politik yaklaşımlardan arındırmak yönündeki kişisel isteğime rağmen, tarz ve tematik odak değişimini konu alırken tarihi ve politik giriş ve sonuç gerektiği gerçeğini kimse inkar edemez. Kaçınılmaz şekilde Sırbistan'ın sinema anlayışı, bölgesel tarihle olduğu kadar filmlerin yapıldığı ülkelerin resmi politikasından da etkilenerek biçimlenmiştir. 1999'a dek, edebi ve sembolik olarak bölgenin savaş tarihi, zamanda ve uzamda bir kısır döngüye girmiştir. Bunu, 1914'ün Saraybosna'sından 1992 Saraybosna'sına kadar bölgedeki olayları kronolojik olarak anlatmak adına çok çaba harcayan yönetmenlerin en vahşi fantazilerine bakarak görmek mümkündür.

Arşidük Ferdinand suikastından sonra I. Dünya Savaşı'nın başlaması çok sayıda filmde Balkanlar'dan bahsedilmesine[5] neden olmuştur. *L'ete Magnifique*, 1914' te (1996, Christian de Chalonge) yemek masasının başında geçen sohbetlerin her günkü konusu olarak dünyayı uçurumun kenarına getiren "Saraybosna'daki olaydan" bahsedildiğini duyuyoruz. Şüphesiz Sırp suikastçıların işlediği bu cinayet, hem zulme karşı gerçekleştirilen takdire değer fanatik bir hareket; hem de yoğun biçimde nostaljik duyguyla bakılan bir dönemin ironik ve aptalca sona erişi olması açısından, Habsburg krallığı hakkında yazılan tarihi destanlarda, mecburi bir dönüm noktası olarak görülür (*De Mayerling a Sarajevo*, 1940, Max Ophuls; *Ultimatum* 1938, R. Weine, R. Siodmac).

[5] Sıklıkla kullanılan başka bir basit ima türü de, Sırp ve Karadağ madalyalarıyla savaş dekorlarının görsel ya da fiili özdeşleştirilmesidir. Filmin baş kahramanı ise kıvançla *The Searchers*'daki (1956, John Ford) John Wayne ya da *The Great Gatsby*'deki (1974, Jack Clayton) Robert Redford olarak sunulur.

Yugoslavya'da II. Dünya Savaşı'nın karışık tarihi, düşman hatlarının arkasındaki inanılması zor ve yasadışı operasyonlarla ilgili olan ya da çetelerin vatansever kuvvetleriyle partizanların devrimci vatansever kuvvetleri arasındaki istikrarsız ilişkileri eğlenceli bir şekilde yansıtan filmlerle, kılı kırk yararak anlatılır. Amerikan filmi *Çete/The Chetnik* (1943, Louis King), özgürlük savaşçılarının fedakar aile babası, Robin Hood ve Pancho Villa karışımı lideri Draza Mihajlovic'in rutin savaş hikayesidir. Film fotojenik altyapıya karşı prototip karakterleri ortaya koyarken coğrafi ve uygun adların basitçe değiştirilmesiyle, dünyanın herhangi bir ülkesindeki bir savaşı anlatır hale gelebilir. Filmin Avrupa'daki gösterimi İngiliz dış politikasındaki ani bir değişim nedeniyle engellenmişti. Churchill'in, artık "kızıl haydutlar" olarak değil de " özgürlük savaşçıları" olarak anılan -"vatansever kuvvetler" olarak anılan çeteler de artık "terörist çeteler" olarak anılıyordu- partizanlara destek vermiş olması, filmin gösterimden kaldırılmasına a neden oldu.[6] Aynı yıl (1943) Rus göçmeni Sergei Noblandov "direnişe katılan bir Sırp ailesinin kaderi" konulu hikayeye başladı - filmin adı ise *Gizli: Yeraltı Gerillası/Undercover*: Underground Gerilla idi. Kesin olarak ifade edilmese de filmin çete hareketlerini anlattığı açıktı. Herkes tarafından paylaşılan bir eleştiri, filmin Ealing savaş prodüksiyonunun en zayıf filmi olduğuydu.

"Huzurlu" ara bölümlerde Yugoslavya, insan hayatının değersiz olduğu, tehlikeli bir casus yuvası olan meçhul bir Demir Perde ülkesiydi. Eric Ambler'in[7] romanından uyarlanan *Dimitrios'un Maskesi/Masque of Dimitrios* (1944, Jean Negulesco), macera ve "Balkan seyahat" filmi karışımı bir türe aitti. Meraklı gazeteci, efsanevi bir Yunan casusu ve kadın avcısı olan ve öldüğü iddia edilen Dimitrios'un hikayesini araştırmak için Balkanlarda dolaşır. Gazeteci bu "son yolculuk"un izini sürerken Çek isimleri taşıyan insanların olduğu ve konuşulan dilin anlaşılmayan fısıltılardan ibaret olduğu, şüpheli şekilde Budapeşte'ye benzeyen Belgrat'a varır. Küçük devlet memurunun rüşvet yemesiyle ilgili bölümde kullanılan dumanlı kahvehanelerde kumar oynayan ka-

[6] Buna rağmen Prens Tomislav Karadjordjeviç, söyleşisinde tersini savunur (NIN, no. 2536, 8 Ağustos 1999: 61) Prens, filmin, general Mihajloviç'in popülaritesine olağanüstü katkıda bulunduğunu söyler. Film Galler'de çekilmiştir ve dolayısıyla çevrede Yugoslav kırsalına çok benzeyen dağlar vardır. Film çok popüler olmuştur, öyle ki Nazi Almanya'sına karşı savaşan ülkelerin temsilcilerinin yıllık toplantısı sırasında Albert Hall'da bile gösterilmiştir.

[7] Masque...'ın yanısıra, Ambler'in, Balkanlar'ın simgesi olarak Türkiye'de geçen romanlarından uyarlanan üç film daha yapılmıştır: *Günışığı/The Light of the Day*'den esinlenerek, Korku'ya Yolculuk/Journey into the Fear (1942, Orson Welles), *Tehlike Zemini/Background to Danger* (1943, Raoul Walsh) ve *Topkapı* (1964, Jules Dassin) filmleri yapılmıştır.

zak erkekler; çekici, sadakatsiz karıları ve çok gizli bir askeri bilgiye ihanet edilmesi gibi gözde Balkan imgeleri, Balkanlarla Orta Avrupa arasındaki topografik farklılıklardaki bulanıklığı devam ettirir. Balkan kenti prototipi, yine pek çok başkent manzaralarının gelişigüzel kombine edilmesiyle oluşturulmuştur. Balkanların bu şekilde "belirginleştirilmiş bir kolektif imge" (Todorova 1997:122) haline getirilmesinde ve sözümona Belgrat olarak adlandırılmasındaki amaç, doğruluk ve gerçeklik arayışı olmayan geniş bir izleyici kitlesine en karanlık Balkan varlığını sunan zorlama bir tasvirdir.

Yugoslavya, Ian Fleming'in Bond serisinden *Rusya'dan Sevgilerle/From Russia With Love* (1963, Terence Young) adlı filmin nefes kesici bir bölümünün çekildiği yerdir. Orient-Ekspress'in yolu üzerindeki Yugoslavya'dan geçerken, Rus üniformalı olan ve Rusça konuşan, ancak tahminen Yugoslavları oynayan askerlerin bulunduğu, Belgrat istasyonunda durur. Yükselen ve demir perde ülkesi olmaktan çıkan Yugoslavya'nın "aradaki" konumunda vurgulanan kavram belirsizliktir. Benzer şekilde "Savaşın Köpekleri" (1980, John Irving) filmi de, siyasi açıdan "iki efendinin uşağı" olarak Tito'nun, karanlık işleri halletme yöntemine dayanarak, cephanelerin, kesinlikle Yugoslavya'dan kaçırıldığı sonucuna varır.

Eski Yugoslavya, özellikle de savaşın odak noktası olan Bosna, tarihin yeniden, ancak bu kez eskisi kadar bariz olmayan şekilde, tekerrür etmesiyle ilginç ve kârlı bir film konusu haline geldi. Boşnak mücadelesi, Avrupa'da III. Dünya ıstırabının bir parçası oldu ve siyasi tartışmaların alaycı, ahlâkçı ya da ciddi üsluplarla konuşulan konusu haline geldi. Bosna'daki açlıktan, *Tatil Evi/Home for the Holidays* (1995, Jody Foster) ya da *Kika* (1993, Pedro Almadovar) adlı filmlerde, Somali ve Saraybosna arasında belirgin şekilde bağlantı kurularak söz edilir. *Dial M for Murder*'ın (1954, A. Hitchcock) mükemmel bir yeni çevrimi olan *Mükemmel bir Cinayet/A Perfect Murder*'da (1998, Andrew Davies) zengin, aç gözlü ve vicdansız, entrikacı işadamının sadakatsiz karısı, BM'de simultane çevirmendir. BM'de ABD büyükelçisinin yanında oturan kadın, Yugoslav ihtilafının tüm taraflarınca sürekli tekrarlanan deyimlerle dolu (soykırımı gerçekleştirenlere yardımda bulunduğu için uluslararası topluluğu suçlayan) Sırpça konuşmayı dinler. Ve ironik bir şekilde fark eder ki bu konuşma, aynı kişinin üç ay önce Cenevre'de yaptığı konuşmanın aynısıdır.

Bazen Boşnak cehennemi, *Kaya/The Rock* (1996, Michael Bay) filminde olduğu gibi sadece tüm kudretli kahramanların üstün nitelikle-

rini tanıtan canlı bir prelüd olabilir. Sırplar, ölümcül bir kimyasal silahı bir çocuğun oyuncağına saklayıp mülteci kampına gönderme konusunda en ufak bir tereddüt etmeyen duygusuz anarşistlerken, Cage her zaman felaketi önleyen kişidir.

Bosna savaşının gerçek anlatılarında, yönetmenler, genellikle, taraf tutma; genel olarak insanların acı çekiyor olmasıyla ilgili politik analizler yapma; kaderi ya da geçmişin hayaletlerini ya da en azından savaşan tüm tarafları suçlama yanlısı değillerdir. *Barışçı/Peacemaker* (1997, Mimi Leder) filminin intikam arayışındaki karakteri "o bir Sırp, Hırvat ya da Müslüman" diye başladığı cümlesini acınacak bir şekilde "senin gibi, bir insan" diye tamamlar ve savaşın nasyonalist eğilimini reddeder. Aynı şekilde Dusan da kayıtsız kalan dünyanın önünde Balkan uluslarının yüzyıllardır hayvan gibi birbirlerini öldürmekte oldukları yönündeki Batı'nın inandığı güçlü kökenli inanışı vurgular. Ancak, sonunda ün salmış bir cani değil umutsuz bir adam haline gelir, her şeyini kaybetmiştir ve cinnet geçirme noktasına gelerek New York'un kalbine bir bomba yerleştirmeye hazır hale gelir. Filmin, adıyla çelişmesi, çok sayıdaki gizli anlatımın sonucunda, bu kargaşa ortamında barışçının kim olduğu sorusunu düşündürür -BM, ABD ya da bir başkası.[8]

Michael Winterbottom'ın *Saraybosna'ya Hoşgeldiniz/Welcome to Sarajevo* (1997) adlı Saraybosna kuşatması deneyimini yeniden yaşatan filmde olaylar, savaştan, acılardan ve geçmişten uzaklaşmak isteyen küçük yetim Emira'nın gözünden anlatılır. Savaş muhabirinin yaşamı, Üçüncü Dünya ülkesi krizleriyle ilgili politik serüvenlerden alınan bildik klişelerle doludur: *Tehlikeli Yıl/The Year of Living Dangerously* (1983, Peter Weir), *Ateş Altında/Under Fire* (1983, Roger Spottiswood), *Savaş Meydanları/Killing Fields* (1984, Roland Joffe), boş, harabe oteller, bol bol viski, marjinal bir yaşam, sempati, isyan ve korku hisleri, vb. Dehşet verici sefalete tanık olmak, kahramanın mesleki hırsını (bu görev için Pulitzer almak) yener ve kişisel katarsise ulaşmasını ve yaşamın yeni anlamını bulmasını sağlar.

Kurtarıcı/The Savior (1998, Predrag Gaga Antonijevic), eski Yugoslav yönetmen Predrag Antonijevic, Amerikalı senarist (Robert Orr) ve solculuğuyla bilinen yapımcı Oliver Stone tarafından dengeli bir şekilde yapılmıştır. Film, kurban edilen grup kahramanının kullanıldığı şu melodramatik formül sayesinde iş yapar: tecavüze uğrayan Sırp kızı Vera; onun istenmeyen bebeği ve kişisel trajedisi yüzünden Bos-

[8] *Sight and Sound*'daki (Kasım 1997, Bölüm 7, Sayı 11:49) eleştiri, Dusan'ın tüm taraflara silah sağlayarak savaşı destekleyen Batıdan intikam almasını haklı çıkarır.

na'daki uluslararası kuvvetlere katılmak durumunda kalan Amerikan istihbarat subayı (Dennis Quaid). Vera ölür ve Quaid ise bebeği kurtararak arzu edilen ölüm yerine kurtuluşa ulaşır. Bu fedakârlık ve kurtuluşlar zinciri, politik analizleri ya da ahlaki hükümleri bir kenara atarak insan hayatını kurtarmanın önemini (İncil'de ya da *Schindler'in Listesi'nde/Schindler's List* (1994, Steven Spielberg) olduğu gibi) anlatır.

1999'da, Hükümetin'in Kosova'daki Arnavut azınlığa karşı uyguladığı baskıcı politika neden gösterilerek, Sırbistan'a yapılan NATO hava saldırılarının ışığında, geçmiş de düşünüldüğünde, Milcho Manchevski'nin *Yağmurdan Önce/Before the Rain* (1994) adlı filminde neredeyse bir kehanette bulunduğu anlaşılır. Filmin yap-boz tarzı anlatım yapısında, ufukta fırtına bulutlarının toplanmasıyla simgelenen savaş arifesinde Balkan gerginliğinin kapsamlı ve entelektüel incelemesi gizlidir. Çok içerikli üç öyküyle -*İmgeler, Yüzler, Kelimeler*- yönetmen Arnavutlar'ın ve Makedonyalılar'ın yaşamındaki olayları sunar ve göçü fiziksel vahşet ve zihinsel azim için yapılan bir alıştırma olarak anlatır. Tüm hikayeleri birbirine bağlayan ana karakter (yine) Yugoslav ayaklanmasından Londra'ya kaçan ve tüm epizotlarda ilginç bir şekilde olayların içine giren fotomuhabir Aleksandar'dır. Yönetmen somut politik yaklaşımlarda bulunmaktan kaçınır ve savaşların ve çatışmaların önlenemez olduğu yaşama kaderci tutumla yaklaşır. Çember asla mükemmel değildir ya da kapanmaz ve filmdeki doktor, savaş, bölgeyi enfekte eden "bir virüs gibidir" teşhisini koyar. Asla tedavi edilemez ve mutlaka bir ulusun bedeni üzerinde taze yaralar açar.

Ebedi Öykünün Eklektizmi

Bu incelemeyi bitirme noktasındayken Yugoslavya'da patlayan yeni çatışma, bu konuyu yeniden gündem listesinin en üstüne çıkardı. Şüphesiz NATO hava saldırılarıyla ilgili gelecekteki sinemasal anlatımlar, temsili imajların verili tipolojisini doğrulayacak ya da yıkacaktı. Bana göre bunlar yavaşça üçüncü türden temsil biçimlerine girerler. Yugoslavya, küçük ölçekli bir Irak ya da küçük çapta bir Vietnam olarak ortaya çıkacaktır; yani, "doğru sebepler" adına savaşan ABD deniz kuvvetlerinin "zafer alanları" şeklinde görülecektir. Ama yine de akademik çevrelerden gelecek ahlaki sorgulamalara ve şüphelere karşı bir takım opsiyonlar da bırakılacaktır.

Şart koşulan sistemleştirme, sadece Pandora'nın Balkan kutusunu tedbirli bir şekilde, sınırlı bir ilgi ve sınırsız bir gösterişle açmanın bir yoluydu. Bölgesel konuların kavramsallaştırılması düzenli olarak devam ediyordu ve bu da Kuzey Atlantik kültürel alanıyla bir karşılaştırma yapılarak gerçekleştiriliyordu. Bu işlem sonucunda, etnosantrizm, mitomani, romantizm, biraz Avrupalılık, popülizm, barbarlık, şovenist küçümseme, cennet ve kıyametle ilgili tarihin putperest deneyimi gibi semboller ortaya çıkıyordu. Bu bolluk iki şaşırtıcı tahmini doğruluyor. (Birincisi) incelenen stereotiplerin boyutu, Yugoslavya'nın (ya da özellikle Sırpların) sinemasal betimlemesinin, kimilerinin haklı olarak öne sürdüğü gibi, sistematik şekilde olumsuzluktan uzak olduğunu iddia eder. Uluslararası sinema, bir ülkeyi, olumsuz tanımlarla betimlemek; karalamak; aşağılık ya da politik entrikalar uyguladığına dair suçlamalarda bulunmak gibi yöntemleri kasıtlı olarak kullanmaz; ancak, bunun yerine (ikincisi) güncel gerçekliğin tahrik ettiği mevcut stereotiplerin tekrarlarıyla ilgilenir. Bu yüzyılın ikinci yarısında yaşanan çok sayıda çatışma, mevcut özelliklerin, ima edilen ürkütücü fikirlerle, olumsuz ya da nötr biçimler oluşturacak şekilde, bir araya gelmesine neden olarak Yugoslavya'yla ilgili betimlemeleri, fazlasıyla ve kesinlikle biçimlemiştir. Ülkenin en cüretkar şekilde düşlenmesi bile soykırımla suçlanan bu savaş kuşağını romantik bir sahne haline getiremez. Baskın betimleme modelinin tarihsel olarak dikte edilen seçimi, mantıken ellilerin gelişiyle romantik cennetin yok olmasını doğrular.

En sonunda, seçilen üç Balkan niteliği, ana hatlarıyla belirtilen Yugoslav grupları içerisinde kesinlikle mevcut ve ayırt edilebilir olarak doğrulanmıştır. ***Romantik*** düşlemede egzotik renkler hemen yerini alır. Ortaya çıkan niteliklerin yeniden değerlendirilmesi ve yeniden okunmasında bir çelişki olduğu açıkça görülür. Romantik ya da *ironik* açıdan bakıldığında: asil vahşet barbar manzarasına dönüşür; pastoral vahşet ilkel ortama, taşra ekolojisi az gelişmiş, geri kalmış ülkeye dönüşür; metafizik cazibe maddesel iticilik olarak okunur; özgürlük mücadelesi dehşet verici iç savaştır; enerjik ve Diyonisos'a özgü olan ise vahşi ve düzensiz olarak çevrilir. Artan üçüncü dünyalılaşma, *tarihi açıdan* geri dönüştürülemez şekilde Yugoslavya'yı yoksulluğa ve uygarlığın karanlık çağdaki durumuna ya da "insanlığın ilk evrelerine" doğru iten olaylarda, gerçeklik temelini ortaya çıkarır.

Çok sayıda örneğe bakıldığında film tasvirinin temel değeri, kritik bir ayrım ya da romantik bir süsleme olarak bir ülkenin çekiciliğinin *dikotomik* ve çok değerlikli doğası olarak keşfedebilir. Yugoslavya'nın

zengin cazibesi, cehaletin ya da gizemin gizlenmesine bağlı olarak soyut doğasına dayanır ve gaddarca değişen, elle tutulamayan gerçeklikle korunur. Üç betimsel tarz -ya da romantik, ironik ve geleneksel tarihi imge- ülkenin planlanmasına hükmeden görüş üzerinde derinlemesine odaklanmayla değişerek pastoral güzellik, ekonomik çöküş ya da tarihi kargaşa haline gelmiştir. İlgi kayması da aynı zamanda melodramdan (*Tutsak/The Captive, Kedi İnsanlar/ Cat People*) aksiyona (*Zor Ölüm/ Die Hard..., Barışçı/The Peacemaker*) ya da gerçek veya suni tarihi sinemaya (*De Mayerling... Kurtarıcı/The Savior*) geçişle yaşanmıştır.

Sonuç olarak, biçimlenmemiş bir Öteki olan Sırbistan, ebedi bir özlemi ve arzulanan cennetten gerçekte mevcut savaş cehennemine kadar çok sayıda seçeneği temsil eder. Korkuların, öfkenin, cüretkâr düşlerin yansıtılması için; değişen dönemin *ruhuna* uyarlanmış ya da gelecekle ilgili yöresel tarihin yeniden düşünülmesinde çarpıcı bir baş haber malzemesi olan ütopya resminin yansıtılması için kullanılan sinema perdesidir bu.

Her ne kadar yavaşlatılmış zaman akışı ya da zamanın dondurulması genellikle bir kusur olarak ele alınsa da bu durumda bir fazilet ya da avantaj olarak kabul edilebilir. Yugoslavya imgesi, elverişli şekilde eskimiş ve geleneksel cazibenin korunmasına izin vererek bazı gerçek detaylarla sadece üstünkörü modernize edilerek son iki yüzyılda çok az değişim göstermiştir. 1907'de Douglas Howden Smith tarafından yazılan kelimeler yazıldıkları dönemde olduğu gibi hâlâ ikna edici şekilde bölgeyi tanımlamaktadır:

"Ziyaret etmemiş olanlar için Balkanlar, gizemle dolu karanlık topraklardır; ancak bilen kişiler için Balkanlar daha da gizemli hale gelir... Bir anlamda insan, bütünün içinde yer alan cazibe, gizem ve büyünün bir parçası haline gelir (...) Hile, entrika, gizem, cesaret ve kahramanlık - hayallerin ruhunu oluşturan bu kavramlar bugün Balkanlar'ın ruhunu oluşturur" (1907:24)

Kaynakça

(1991) *L'eredita' de Mille*, Pordenone: Giornate del Cinema Muto.

Howden Smith, Arthur Douglas (1908) *Balkanlar'daki Türklerle Mücadele, Bir Amerikalının Makedonyalı Devrimcilerle Macerası/Fighting the Turks in the Balkans, An American's Adventure with the Macedonian Revolutionaries*, New York ve Londra: G.P. Putnam's.

Kosanovic, Dejan ve Tucakovic, Dinko (1998) *Stranci u raju*, Beograd: Stubovi kulture.

Shohat, E. ve Stam, Robert (1994) *Avrupa Merkezli Düşünmezlik: Çokkültürlülük ve Medya/Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Londra: Routledge.

Stam, Robert (1997) *Tropikal çokkültürlülük: Brezilya sinema ve kültüründe karşılaştırmalı ırk tarihi/Tropical Multiculturalism: a comparative history of race in Brazilian cinema&culture*, Durban ve Londra: Duke University Press.

Todorova, Maria (1997) *Balkanları Düşlerken/Imagining the Balkans*, New York, Oxford: Oxford University Press.

Çeviren: **Neşe AKIN**

Nevena Dakovic
Öğretim Üyesi
Belgrad Üniversitesi
Film Araştırmaları Bölümü

HOLLYWOOD GERÇEĞİNİ KABULLENMEK: GLOBALLEŞME ÇAĞINDA ULUSAL SİNEMALAR

John Hill

Ulusal sinema konusu, son yıllarda ciddi şekilde ön plana çıkmıştır. Kısmen ulus ve ulusal kimlikle ilgili tartışmalara tepki olarak gerçekleşen bu çıkış, aynı zamanda ulusal sinemaların kendi içlerinde artan krizlerin de bir sonucudur. Bu konuda hem ekonomik hem de kültürel faktörlerin etkisi olmuştur.

Ekonomi

Ulusal sinemaların krize girmesine neden olan en önemli ekonomik faktör, dünya çapında gişe hasılatı üstünlüğünün giderek artan bir şekilde Hollywood filmlerinin elinde olmasıydı. 1980 ile 1990 arasında Avrupa Birliği ülkelerinde Amerikan filmlerinin izleyici oranı yüzde 46'dan yüzde 69'a çıkmıştı (ve gişe hasılatı oranı yüzde 77,4'tü -*Screen Finance*, 25 Mart 1992, 14-15). 1990'larda Avrupa sinemasında bir canlanma yaşanmıştı, ancak sinemalarda bomba gibi patlayan *Titanic*'in başarısının ardından görüldü ki 1998'de Avrupa'daki gişe hasılatının sadece yüzde 15'i yerel filmlere aitti (*Screen Digest*, Temmuz 1999, 173). Hollywood'un, Asya piyasalarındaki gücü de artmaktaydı. Hollywood'un denizaşırı gelirlerinin yaklaşık üçte birinin sağlandığı Asya, halen dünya piyasasının en hızlı gelişen bölgesidir (Buck 1992).

Avrupa ve diğer bölgelerdeki ulusal film endüstrileri, iç piyasalarındaki artan Hollywood egemenliği sonucunda genel olarak benzer zorluklarla başa çıkmak zorunda kaldılar. Steve Neale'a göre (1981, 34) bu tür zorluklar ilgili ülkelerde alışılmış şekilde "tam bir ulusal sorun" olarak kabul ediliyordu. Bu nedenle, son yıllarda Hollywood egemenliğine karşı koymak için uluslararası işbirliği fikri, özellikle Avrupa'da oldukça yaygınlaşırken bağımsız devletler hâlâ ulusal sinemalarını nasıl koruyabilecekleri sorusunun cevabını arıyor.

Hollywood'un Gücü

Ekonomik düzeyde Hollywood, diğer ulusal endüstriler üzerinde

rekabete dayanan önemli avantajlar edinmekten memnun. Bu avantajlar bir takım faktörlerin sonucunda ortaya çıkıyor:

- Hollywood'un yapım gücü (çekilen filmlerin hem adedi hem maliyeti açısından)
- Dağıtım ve gösterim açısından uluslararası bir ağın sahibi ve denetleyicisi konumunda olması
- Bağlantılı sektörlerde sağlanan üstünlük (video ve paralı kanallar gibi)
- Yan sektörleri (kitap, dergi, bilgisayar oyunları, oyuncak, film müzikleri vb.) genel iş stratejisinin bir parçası olarak kullanma kapasitesi.

İlk faktör yapım gücüyle ilgili. ABD'de film yapımı Hollywood stüdyolarının ya da "devleri"nin hâkimiyetinde: Warner Bros, Disney/Buena Vista, Paramount, MCA/Universal, Twentieth Century Fox, Columbia/TriStar ve (içlerinde en küçük çaplı olan) MGM/UA. Bu stüdyolar kendi kaynaklarıyla bir filmin yapımını finanse edebilecek konumdalar ve yılda yaklaşık 10-20 film prodüksiyonuna yatırım yapıyorlar. Böylelikle, genel olarak en başarılı filmlerden elde edilen gelirlerin diğer filmlerin zararını kapatması bekleniyor. Bu durumda Hollywood, "ticari" film yapımında karşılaşılan kaçınılmaz başarısızlıklara rağmen ayakta kalmayı sağlayan "minimum oran"da prodüksiyona sırtını dayamış oluyor.

Aynı zamanda Hollywood stüdyoları, aşırı maliyetli ve diğer herhangi bir ülkede yapılan filmlerden kesinlikle çok daha pahalı filmlere de imza atmakta. Aslında Hollywood'un 1980 ve 90'larda sağladığı uluslararası gişe hâkimiyeti, özellikle etkileyici ya da "iddialı" filmlere ve bunlara bağlı olarak artan film maliyetlerine dayanıyor. Nitekim 1980'de bir stüdyo filminin ortalama maliyeti (yurt içi tanıtımlar da dahil olmak üzere) tahminen 13,7 milyon dolardı. 1996'da bu rakam 59,7 milyon dolara yükseldi, hatta pek çok stüdyonun en ilgi çeken filmlerinin ya da "temel direk" niteliğindeki filmlerinin maliyeti bu rakamın oldukça üzerindeydi. Örneğin; .../*Men in Black, Kayıp Dünya/The Lost World: Jurassic Park, Batman ve Robin* gibi filmler 1997'de 100 milyon doların üzerinde bir bütçeyle çekildiler (*Screen Finance*, 24 Temmuz 1997, 7). Buna oranla 1996'da çekilen bir Avrupa filminin ortalama bütçesi sadece 2,97 milyon dolardı.

Bu yüksek prodüksiyon maliyetleri, önemli yapımcıların reklâm ve tanıtım için harcadıkları büyük meblağlarla -film maliyetinin neredeyse yarısı- daha da yükseliyor. Bir filmin vizyona girmesi giderek daha

global bir "olay" haline geliyor ve dünya çapında geliri maksimum düzeye çıkarmak amacıyla filmin ABD'de ve diğer ülkelerde gösterimi arasındaki süre kısaltılıyor. Nitekim, 1997'de *Men in Black*, ABD'de vizyona girdikten üç aydan daha kısa bir süre sonra tüm Avrupa'da, ayrıca Avustralya, Brezilya ve Hong Kong'da gişe rekorları sıralamasında ilk ona girmeyi başarmıştı (*Screen International*, 19 Eylül 1997, 33-5). Bu, Hollywood'un sadece tanıtım stratejilerindeki etkinliğini değil aynı zamanda dağıtım konusundaki başarısını da kanıtlar.

Hollywood daha çok stüdyolarıyla (ve dolayısıyla yapımlarıyla) tanınır, ancak Hollywood devlerinin ekonomik gücü her şeyden çok dağıtım ağına dayanır. Bu anlamda "stüdyo"lar film yapımcıları oldukları kadar film dağıtımcılarıdır ve ekonomik güçlerinin en önemli kaynağı, ABD dahilinde ve dışında dağıtım alanında sağladıkları hâkimiyettir. Üstelik dağıtım ağındaki bu güç sadece beyaz perdeyle de sınırlı değildir. Aynı zamanda Hollywood, gösteri piyasası dışındaki sektörlerde de önemli bir konuma sahiptir. Aslında, Hollywood stüdyolarının son yıllarda önemli bir başarı kaydetmiş olmasını sağlayan şey, 1960'ların sonlarında ve 70'lerin başlarında karşılaştığı finansal zorlukları, video sektörünün, paralı kanalların ve uydu yayınlarının sunduğu fırsatları değerlendirerek aşmış olmasıdır. Bu, kâr akışlarındaki değişimden de anlaşılabilir. 1980'de filmlerin (yurt içinde ve dışında) vizyona girmesiyle elde edilen gişe hasılatı ABD'deki film stüdyolarının gelirlerinin yüzde 75'inden fazlasını oluşturuyordu. 1990'da ise bu oran yüzde 32'ye düştü (*Screen Finance*, 5 Mayıs 1993, 8). Aynı dönemde, video filmlerinden elde edilen gelir birdenbire yüzde 1'den yüzde 45'e kadar yükseldi ve 1996'ya gelindiğinde de yüzde 50'nin üzerine çıktı (*Screen Finance*, 24 Temmuz 1997, 9). Bu anlamda, video artık -kâr açısından- sinemadan daha önemliydi ve Hollywood'un film gösterimi konusundaki üstünlüğü video (kiralık ve satılık) piyasasında da devam ediyordu.

Video ve paralı kanal pazarlarının giderek daha çok önem kazanmış olması aynı zamanda Hollywood'un değişen karakterinin farklı bir yanını da gösterir. Özellikle 1980'lerin ortalarından bu yana stüdyoların birleşerek çok uluslu büyük medya holdingleri oluşturdukları görülmektedir. Twentieth Century Fox, Rupert Murdoch'un News Corporation'ının bünyesindeydi; Columbia Pictures, Sony bünyesindeydi; kablolu yayın şirketi (sadece paralı kanal alanında değil, yayıncılık, video film dükkânları ve luna park işletmesinde de yer alan) Viacom, Paramount'u satın almıştı; meşrubat ve eğlence sektöründe

faaliyet gösteren Kanadalı Seagram grubu, MCA/Universal'ın (aynı zamanda eski Avrupa devi Polygram'ın) sahibiydi ve son olarak Vivendi ile birleşmişti; Time ve Warner Bros bir araya gelerek (dünyanın en büyük medya şirketi olan) Time Warner'ı kurdu. Her koşulda, bu dev holdinglerin ilgi alanları, televizyonculuktan, kablolu yayıncılığa, bilgisayar oyunları sektörüne, müzik piyasasına, yayımcılığa ve lunapark işletmeciliğine kadar geniş bir yelpazeye yayılmıştır. Film sektöründeki çalışmaları ise genel eğlence ve enformasyon kapsamlı ticaret stratejilerinin sadece (yine de önemli) bir parçasıdır. Bu anlamda bu şirketler için film sektörünün değeri, sadece sağladıkları gelirle değil, diğer medya ve tüketim pazarlarına sundukları kaynaklarla da ölçülür. Bunun içinde kitaplar, dergiler, bilgisayar oyunları, oyuncaklar ve film müziklerinin yanı sıra ilgili tüm tüketim ürünlerinin telif hakları gibi bağlantılar da vardır. Örneğin Jurassic Park'ın vizyona girmesiyle başlayan dev satış kampanyası sırasında sadece McDonalds ve Choice Otelleriyle kârlı telif anlaşmaları yapılmakla kalınmayıp patlamış mısır ve sürpriz yumurtadan, çocuk iç çamaşırlarına, karyola başlıklarına ve metal televizyon sehpalarına kadar inanılmaz çeşitlilikte marka ürün için anlaşma yapılmıştı. İngiliz sinema yönetmeni Nicolas Roeg bir film yönetmeninin sonunda bir oyuncak satıcısı haline mi geleceğini sorar. Cevap, Hollywood'un gidişatına bakılırsa, evet olacaktır! Aslında, artık yan ürünler ve telif hakları Hollywood devlerine filmin gösterim ve video gelirlerinden daha fazla kâr sağlıyor ve bu şekilde stüdyolar artık büyük bütçeli film yapımlarının getirdiği yüksek riskleri ve belirsizlikleri göze alabiliyor ve film yapımından aşağı yukarı istikrarlı bir kâr sağlayabiliyorlar.

Hollywood Dışında

Tabii ki, Avrupa piyasaları açısından Birinci Dünya Savaşı'ndan bu yana süren Amerikan egemenliği konusunda değişen bir şey yok. Dahası, Hollywood'un gücü dünya çapında artarken ABD dışındaki film endüstrilerinin ekonomik açıdan tutarlı bir yapım konusunda karşılaştıkları zorluklar giderek fazlalaşıyor.

Hollywood'un yükselişi genel olarak diğer pek çok ulusal sinemanın düşüşüyle paralellik gösterir. Bu ulusal sinemaların;

- Hollywood kadar çok ve büyük bütçeli filmler yapmaları mümkün değil,
- Uluslararası dağıtım imkânları yok,
- Video ve diğer pazarlardan çok küçük bir pay elde edebiliyorlar.

Böylece Avrupa filmlerinin dev Hollywood yapımlarıyla kendi iç pazarlarında bile rekabet etmesi giderek daha da imkânsızlaşıyor ve sadece kendi iç pazarlarından filmin maliyetini çıkarmaları bile genellikle mümkün olmuyor. Örneğin İngiltere'de yılda sadece bir ya da iki film vizyondan kâr edebiliyor. Video gelirleri büyük oranda sinemalardaki gişe hasılatını izlediği için video ve diğer pazarlardan edinilen gelirlerin de genellikle Hollywood'daki kadar önemli bir rolü olmuyor.

İşte Hollywood'un diğer sinemalara göre bu tür avantajları var ve bu nedenle diğer ulusal sinemaların (pan-Avrupalı bir sinemanın bile) bu işin altından nasıl kalkabileceklerini bulmaları (pek çok Avrupalı yönetmen, oyuncu ya da yazar hâlâ Hollywood filmlerinin yapımında yer alabilse de) biraz zor olacak. Avrupa sinemaları daha çok "Hollywood gerçeğini kabullenerek", varlıklarını sürdürmenin yollarını aramak durumunda kalmış ve bunun için de Hollywood'dan farklı tarzda filmler yapmayı ve izleyicilere farklı türlerde filmler sunmayı tercih etmişlerdir.

Son yıllarda Hollywood gerçeğiyle yaşayabilmenin yollarından biri de televizyonun film piyasasıyla ilişkisindeki gelişme olarak görülmektedir. Nitekim, European Filmfile'dan (7. Sayı) alınan rakamlara göre Haziran 1994'de yapımı süren Avrupa filmlerinin yüzde 51'i televizyon finansmanıyla desteklenmişti. Bazı ülkelerde (Belçika ve Portekiz) televizyon, çekilen filmlerin tamamına destek olurken, bazılarında da büyük çoğunluğuna destekti. Bununla birlikte, televizyon finansmanı ve Avrupa'daki film sektörü arasındaki ilişki genel olarak ABD'de hüküm süren koşullardan farklıdır. ABD açısından bakıldığında HBO (Home BOX Office) gibi ticari paralı kanallar ve Showtime gibi, kablolu televizyonlar için düzenli olarak popüler filmler edinmek durumunda olan kanallar 1980'lerde film finansmanı açısından büyük bir kaynak haline geldiler. İtalya'da olduğu gibi Avrupa'da da özel televizyonlar, film yatırımlarına katkıda bulundular. Bununla birlikte, ekseriyetle, Avrupa'daki film yapımlarına gereken finansal desteğin büyük bölümünü oluşturanlar resmi kanallardır (ya da bu konuda yasal yükümlülüğü olan Canal Plus gibi ticari şirketlerdir).

İngiltere'deki Kanal 4 bu konuda iyi bir örnek teşkil eder. 1982'deki kuruluşundan bu yana Kanal 4, 1980'lerde ve 90'larda çekilen *Benim Güzel Çamaşırhanem/My Beautiful Laundrette (1985), Brejnev'e Mektup/Letter to Brezhnev (1985), Manzaralı Oda/a Room With a View (1985), Tutkulu Hatıralar/The Passion of Remembrance (1986), Ayak Takımı/Riff-Raff (1990), Ağlatan Oyun/The Crying Game (1992), Dört Nikah Bir Cenaze/Four Weddings and a Funeral (1994), Shallow*

Grave (1994) ve Trainspotting (1995) gibi önemli İngiliz filmlerinin yapımına katkıda bulunmuştur. Bunlardan bazıları başarılı gişe hasılatları yaparken (özellikle *Ağlatan Oyun, Dört Nikah Bir Cenaze ve Trainspotting*), destek sağlanan bu filmlerin çoğu zarar da etmemiştir. Bu anlamda Kanal 4, film yapımının "zararlarını" karşılayabilmiştir, çünkü birinci derecede gelir kaynağı, film gelirlerinden ziyade reklâmlardan oluşmaktadır ve çalışma prensipleri sadece ticari çıkarlara göre değil kamu yararına da hizmet edecek şekilde belirlenmiştir (Hill 1996).

Bu açıdan bakıldığında film ve televizyon sektörü arasında kurulmuş olan ittifak, Avrupa'da film yapımı için düşük bütçeli olsa da oldukça sağlam bir ekonomik temel oluşturmuştur. Aynı zamanda, bu ittifak sayesinde, Avrupa filmleri, dünya pazarını hedefleyen Hollywood filmlerinin pek de başaramadığı bir şekilde, televizyon aracılığıyla halka ulaşarak Avrupa kültürlerine hitap edebilmiştir. Aslında, son yıllarda İngiliz sinemasıyla ilgili ayırt edici olan şey, sanat filmleriyle resmi televizyonların ittifakı sayesinde İngiliz sinemasının bir aşama kaydetmiş olmasıdır. Bu sayede örneğin Ken Loach, Mike Leigh ve Stephen Frears, kişisel sinema üsluplarını, resmi televizyon kanallarının sağladığı halkla buluşma ortamıyla başarılı bir şekilde birleştirmişlerdir. Bu özellikler, zamanı geldiğinde ulusal sinemayla ilgili tartışmalara bağlanabilir.

Kültür: Ulusal Sinema

Son yıllarda "ulusal" kavramı giderek daha da karmaşık bir hale gelmiştir. Nitekim, ulus-devletlerin mutlak varlıklarına ve ekonomik, politik ve kültürel gerçeklerin biçimlenmesinde oynadıkları önemli role rağmen ontolojik açıdan olmasa da ulusların ve ulusal kimliklerin "canlandırılmış" ya da sosyal ve kültürel olarak düzenlenmiş toplulukları ve aidiyet biçimlerini temsil ettikleri ileri sürülmüştür (bkz. Anderson 1983). Bu temel kavrayıştan yola çıkarak denebilir ki, ulusal kimlik ve kültürel formlar, dinamik bir şekilde kavranmalıdır ya da Philip Schlesinger'in (1987, 260) söz ettiği gibi "eylemci" ifadelerle anlatılmalıdır. Bu durumda ulusal kültürler kavramı ve ulusal kimlikleri inşa edenlerin izlediği yollar açısından üç ana sonuç doğar: Birincisi, ulusal kimliklerin sabit ve statik oldukları değil, tarihi değişimlere, yeniden tanımlanmaya ve hatta "yeniden keşfedilmeye" bağlı oldukları anlaşılmalıdır. İkincisi, tümüyle "saf" ve izole edilmiş oldukları kabul edilemez, aksine dış kültürel etkiler ve kimliklerle karşılıklı etkileşim halindedirler. Üçüncü sonuç ise kuşkuya yer bırakmayacak şekilde

standardize edildikleri ya da "ulus" içinde yer alan farklı sosyal grupların bilinçsiz ifadeleri olduklarının düşünülmemesi gerektiğidir; aslında ulusal kimlikler, mevcut ve potansiyel, mücadele ve meydan okuma alanları olarak değerlendirilmelidir. Dahası ulusal kimlikler ayrıcalıklı bir özdeşleşme biçimininden ziyade diğer kimliklerle içiçe geçmiş (ve farklı sosyal gruplar ve bireyler için önem derecelerine göre değişebilecek) bir özdeşleşme biçimi sunarlar.

Ulusal Kimlikler Sabit / Dinamik, Saf / Melez, Tektipleştirilmiş Farklılaştırılmış

Ulusal sinema anlayışı, geleneksel olarak, ulusal kimliğe ait efsanelerin homojenleştirilmesi ya da ulusal kimlik ve ulusal kaygıların birbirine bağlı yorumlarıyla bağdaştırılmıştır. Bununla birlikte, şu sıralar ortaya çıkmakta olan ulusal sinema türü daha karmaşıktır ve daha önceki ulusal sinemaların katkıda bulunduğu ulusçuluk anlayışını giderek daha da sorgular hale gelmiştir. Bu konuda İngiliz sineması yeni bir örnek teşkil eder.

İngiliz sineması üzerinde çalışan yazarlar, sinemayla ulusal kimlik arasında yakın bir ilişki olduğunu vurgulamışlardır: Jeffrey Richards, (1984): 1930'lu yıllar hakkında Charles Barr, Ealing Stüdyoları hakkında (1977) ve Raymond Durgnat da savaş sonrası dönem hakkında (1970) yaptıkları çalışmalarda, İngiliz filmlerinin izleyiciyi "ulus" ve"ulusal kimlik" ile ilgili konularda yorum yapmaya davet eden bir çaba içerisinde olduğunu ortaya koymuşlardır. Daha yakın dönemde ise Andrew Higson (1995), "ulusu hayalinde canlandırmanın" karakteristik yöntemini, İngiliz filmlerinde nasıl, "bilinir, organik bir topluluk" olarak algıladığını tanımlamıştır. Higson, bu filmleri farklı karakterlere bürünen epizodik anlatılarla karakterize edilen; dışarıdan bakan gözlemci bir bakış açısı ve boşluklar kullanılarak oluşturulan tipik "ulusal tarz"a bağlıyordu.

Ancak, eğer durum buysa, görünen o ki bu tür filmlerin sırtlarını dayadıkları ulusla ilgili kesinlikler 1960'lardan bu yana giderek ortadan kaybolmuştur. İngiliz sinemasının niteliklerinden biri olan ulusal alegori stratejisi, yeni bir farklılık, çeşitlilik ve hatta çatışma duygusunu ifade edecek şekilde yeniden biçimlendirilmiş ve eskisi bir kenara bırakılmıştır. Yine de Stephen Frears ve Hanif Kureishi, filmlerinde *(Benim Güzel Çamaşırhanem (1987) ve Sammy ve Rosie Yatağa Düştü/Sammy and Rosie Get Laid (1988))*, Higson'ın tanımladığı İngiliz ulusal sinemasının biçeme ait niteliklerini birkaç postmodern süsle-

meyle birlikte kullanmaya devam etmişler ve böylece karakterlerinin bireysel öykülerini "ulusun durumu"nun "alegori"si açısından bakarak açıkça sunmuşlardır. Ancak bunu yaparken, birleştirilmiş ulusal kimlik ve kültür nosyonuna projekte etmekten çok, "İngiliz olma" meselesini, eski İngiliz sinemasının genel olarak yapmış olduğundan daha akıcı, farklı ve çoğulcu bir duyguyu verecek şekilde yansıtmak amacını gütmüşlerdir. Bu bağlamda, 1980'lerde ve 90'larda İngiliz sineması, ulusu, homojen ya da artan temsilciliğe karşı kesin bir bütünlük içinde yansıtmaktan uzaklaşmıştır; örneğin, çağdaş İngiltere'deki yaşamı karakterize eden birden çok ulusal, bölgesel ve etnik kimliklerin artan ifadesine yer verilmiştir.

Bu konuyu açıklamak için iki örnek verilebilir. David Here'ın *Strapless*'inde (1988) Ulusal Sağlık Hizmetleri için çalışan bir doktor, hastane çalışanlarına "İngiliz değerlerini" savunan bir konuşma yapar. Bu sahne, *In Which We Serve (1942)* ya da *Henry V (1994)* gibi İngiliz, savaş dönemi filmlerinde görülen, bir gruba (bu durumda gemiciler ya da askerler), geleneksel İngiliz erdemlerini destekleyen moral verici konuşmaların yapıldığı sahneleri taklit eder. Ancak arada bazı belirgin farklar vardır; *STRAPLESS*'de bu konuşma bir İngiliz erkek tarafından değil Amerikalı bir kadın tarafından yapılır ve kadının hitap ettiği grup eski filmlerdeki gibi genel olarak beyaz erkeklerden oluşan bir topluluk yerine belirgin şekilde farklı cinsiyet ve ırklardan oluşan bir topluluktur. Eski filmlerdekinin aksine, burada, "İngiliz olmayı" kimin temsil ettiğine dair sağlam bir tahmin yapılamaz. Filmin sunduğu "ulusal" topluluk görüşü, dikkate değer oranda çoğulcu ve çeşitlidir. Söz konusu sahnede, geleneksel "İngiliz olma" kavramını "yabancılaştırmaya" ve ulusal kimlik (ve ulus dahilindeki kimlikler) açısından çok daha kapsamlı yeni bir çeşitleme yapmaya dair açık bir çaba olduğu görülmektedir.

1980'lerden bu yana İngiliz ulusal sineması, İskoç ve Galler sinemalarını giderek daha çok kapsar hale gelmiştir. Aslında 1990'ların ortalarında çekilen en başarılı İngiliz filmlerinden ikisi olan *Shallow Grave ve Trainspotting*, açıkça İskoçtur. İskoçya ve Galler'in İngiltere'yle ilişkili olan tarihi koşullarının sonucu olarak bu, İngiliz-Britanyalı sinemanın geleneksel olarak sunduğu "ulus"la ilgili tezlerin daha karmaşık bir müzakeresi için bir başlangıç olmuştur.

Nitekim, *Trainspotting*'in kilit sahnelerinden birinde filmin ana karakterleri İskoçya kırsalına gönderilir. Bu, İskoç kırsalının "romantik" güzelliğini sergilemek için (bir ulusu temsil etmenin en geleneksel

yöntemlerinden biri) değil, Renton'a "İskoçyalı olma" üzerine büyük bir eleştiri yapma fırsatı ("bizler berbatın berbatı bir haldeyiz... koşullarımız çok çok kötü ve dünyanın en temiz havasına sahip olmak hiçbir şey ifade etmiyor") vermek içindir. Böylece *Trainspotting* kararlı bir şekilde İskoç dilinde konuşurken, bunu İskoç ya da "İngiliz" kimliğiyle ilgili basit inançları dışarıda tutacak şekilde yapar.

Hem *Strapless* hem de *Trainspotting* Kanal 4 tarafından finanse edilmişti ve aynı zamanda Kanal 4 tarafından teşvik edilen sanat sinemasıyla resmi televizyonlar arasındaki giderek artan kaynaşmaya örnek oluyordu. Bu şekilde, ulusallıkla ilgili temaların anlatılmak istendiği estetik malzemelerin giderek daha da karmaşık hale gelen bir görünümünü sunuyordu. Örneğin *Trainspotting*, realist İngiliz geleneğini Fransız Yeni Dalga ve Amerikan bağımsız sinemasının etkileriyle birleştiren bir yaklaşım olarak kabul edilebilir. Böylece "ulusal" kültür ve "yabancı" kültür (ya da "otantik" ve "otantik olmayan" kültür) arasındaki basit zıtlıkları da sorgular. Aslında Julianne Burton-Carvajal'in (1998, 584-5) Kübalı antropolog ve etnograf Fernando Ortiz'in ardından ileri sürdüğü gibi tüm kültürler -ve dolayısıyla ulusal sinemalar- "yerli" ve "yabancı" kavramlarını ister istemez zorlayan, sürekli gelişen kültüraşırı dinamikler içerir.

Sonuç: Evrensele Karşı Yerel Sinema

Hollywood'un büyük ticari filmleri artık dünya çapında izleyicilere ulaşmayı hedefleyen ve giderek bir zamanlar en iyi Hollywood filmlerinin sahip olduğu ABD kültürel deneyimiyle yakın bağlantıdan uzaklaşan "iddialı" filmlerdir. Bu konuda Phillip French (1994, 46) şöyle diyor: "*Terminator 2: Judgement Day/ Terminatör 2: Karar Günü (1991), Batman Returns/ Batman'in Dönüşü (1992) ve Dracula/Drakula (1992)* gibi filmler hemen hemen hiç Amerikan değil: onlar uluslararası popüler kültüre dair olaylar... Onlar nerede olursanız olun yanında bir Big Mac ya da Burger King yiyerek izleyebileceğiz türden şeyler".

Ancak ABD'de bile *(Straight out of Brooklyn (1991), Swoon (1991), Slacker (1991) ve Clerks (1994) gibi)* düşük bütçeli -hatta bütçesiz- filmlerin artışıyla şekillenen bir tepki oluşmuştur ki bu filmlerde karakteristik olarak toplumun genelinden dışlanmış olan sosyal grupların deneyimlerinin ifade edilmesi arayışına girilmiştir. Toplumun geneline hitap eden sinema anlayışının giderek daha da sınırlara ittiği fikir, deneyim ve duyarlılıkları ifade etmek, aynı zamanda ulusal sine-

maların da amaçladığı bir şeydir. Ancak bu, otantik "ulusal" kültürün efsanelerine itimat eden savunma amaçlı ulusal sinema kapsamında olmaktan ziyade, etkin olarak farklı kültürel malzemeleri yerel çaprazşıklığı ifade edecek şekilde kullanan ve çoğunluğu benimseyen samimi bir "ulusal" sinema anlayışını gerektirir.

Kaynakça

Anderson, Benedict (1983) *Canlandırılan Toplumlar: Ulusçuluğun Kökeni ve Yayılmasıyla İlgili Düşünceler/Imagıned Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londra: Verso)

Barr, Charles (1977) *Ealing Stüdyoları/Ealing Studios* (London: Cameron and Tayleur)

Buck, Elizabeth B. (1992) "Asya ve Evrensel Film Endüstrisi/Asia and Global Film Industry", *Doğu-Batı Film Dergisi/East-West Film Journal*, sayı 6, no. 2

Burton-Carvajal, Julianne (1998) "Güney Amerika Sineması/South American Cinema" John Hill ve Pamela Church Gibson'ın *Film Araştırmalarında Oxford Rehberi/ Oxford Guide To Film Studies* (Oxford: Oxford University Press).

Durgnat, Raymond (1970), *İngiltere'ye Bir Ayna/a Mirror For England* (Londra: Faber and Faber).

French, Philip (1994), "Avrupa Sineması var mı?/Is there a European Cinema?" John Hill, Martin McLoone ve Paul Hainsworth'un *Sınır Geçidi: İrlanda, Britanya ve Avrupa'da Film/Border Crossing: Film in Ireland, Britain and Europe* (Belfast: Institute of Irish Studies/BFI).

Higson, Andrew (1995), *Bayrağı Dalgalandırmak: Britanya'da Bir Ulusal Sinema Oluşturmak/Waving The Flag: Constructing a National Cinema In Britain* (Oxford: Oxford University Press)

Hill, John (1996) "İngiliz Televizyonu ve Sineması: Bir İttifakın Kuruluşu/British Television and Film: The Making of a Relationship" John Hill ve Martin McLoone'un *Büyük Görüntü, Küçük Ekran: Sinema ve Televizyon Arasındaki İlişki/Big Picture, Small Screen: The Relationship Between Film and Television* (Lutton: John Libbey/University of Lutton Press)

Neale, Steve (1981) "Sanat Sineması Kuruluşu/Art Cinema as Institution" *Perde/Screen*, sayı 22, no. 1.

Richards, Jeffrey (1984), *Hayal Sarayı Çağı: Sinema ve Toplum/The Age of Dream Palace: Cinema and Society 1930-1939* (Londra: Routledge and Kegan Paul).

Schlesinger, Philip, (1987) "Ulusal Kimlik Üzerine: eleştirilen bazı kavramlar ve yanlış anlaşılmalar/On National Identiy: some conceptions and misconceptions criticized", *Sosyal Bilimler Enformasyonu/Social Science Information*, sayı 26, no. 2

Çeviren: **Neşe AKIN**

John Hill
Öğretim Üyesi
Ulster Üniversitesi
Medya Araştırmaları Bölümü

BİR MEMLEKET METAFORU OLARAK KADIN

Selim Eyüboğlu

Eşkıya, *Güneşe Yolculuk* ya da *Propaganda* gibi doksanlı yılların son döneminde çekilmiş filmlere göz atıldığında hepsinde ortak olan bir 'Türk Apokalipsi' temasından söz etmek mümkün. *Eşkıya* ve *Güneşe Yolculuk*'ta göç edilmeye zorlanmış ve sular altında kalmış köyler, *Propaganda*'da ise etnik bölünmenin ve ön yargıların amaçlarını yitirerek yalnızca kendisi için var olan bir bürokrasinin alegorisi olarak dikenli tellerle ikiye bölünmüş bir ülke sergileniyor. 'Hal böyle iken', *Eşkıya* ve *Propaganda* dahil birçok film ülkenin içler acısı durumunu kadın metaforu ile anlatma yoluna gidiyor.

Kadının memleket metaforu oluşu belki tüm zamanlar ve tüm kültürler için geçerli. Ancak bu durum özellikle memleketin tehlikede olduğu durumlarda en çarpıcı biçimiyle ortaya çıkıyor. Ve durumun kötüye gitmesine paralel olarak kadınların özgür-özne olarak sunumları giderek zorlaşıyor. Hatta bunun düşüncesi dahi absürd olarak algılanıyor.

Bu sunumun amacı politik mesaj taşıyan filmlerdeki kadın metaforunun işleyiş mantığını doksanlardan da önceden başlayarak ele alarak *Arkadaş İki Kadın* ve *Düş Gezginleri* filmlerine odaklanmak, ardından da bu yaklaşımın doksanların belirgin iki örneği olan *Eşkıya* ve *Propaganda* filmlerinde farklılaşıp farklılaşmadığına bakmak. Ancak bu sunumun asıl amacı değişik dönemlerde yapılan bu filmleri inceleyerek kadının özgür özne olarak sunulabilmesinin çıkış yollarını tıkayan söylemleri motive eden öğeleri ortaya çıkarmak. Bunu yaparken de metafor'a ilişkin kuramları ve Jacques Lacan'ın 'Ayna Evresi' ile 'point de capiton' kavramlarını kullanacağım.

Bir saptama yapmakta yarar var: Kadının ülke ile olan ilişkisi metafordan ziyade metonimi olarak ortaya çıkıyor. Metafor birbiriyle değiş tokuş edildiğinde kapsadığı anlam ve çağrışımlar dizgesi bozulmayan tanımlayıcılar olarak görülebilir. Amerikan sinemasının Vietnam Savaşı ile hesaplaşan hemen her filminde Vietnam ve tropik ormanlar fahişe olarak tanımlanırken, Vietnamlı fahişeler de ülkelerini temsil ediyorlar. Dolayısıyla metafor simge ötesi bir tanımlayıcı. Bir anlamda bütünsellik sağlayıcı, hatta genelleyici bir işlevi var.

Metonimi ise kendi başına bir tanımı olmayan ve ancak parça ve bütün arasındaki ilişki içinde ortaya çıkan bir ifade şekli. Bu bağ koparılınca parça kendi başına bir anlam taşımıyor. Tıpkı Delacroix'nın *Liberte* tablosundaki kadın gibi. Bu tablodaki kadın, Fransa'yı ve devrimi temsil ediyor. Bu bağlamdan koparılınca, üzerine göğüslerini açıkta bırakan harmani geçirmiş bir kadın ve peşinden gelen partizanlar, eli tabancalı çocuk ve yerdeki cesetler kendi başlarına bir anlam taşımıyor. Metafor birbiriyle örtüşebilen anlam bütünlüğüne sahip iki öğeden oluşurken metonimi kendi başına var olamıyor. [1]

Bu örnekten yola çıkarak metonimin çağrışımlar ve yan anlamlarla beslendiğini ve, yalnızca sürekli değişim içinde var olabildiğini söylemek mümkün. Kadın memleketi temsil edebilir. Ancak tüm bir ülkeyi temsil ettiği bir durum hemen hemen yok gibi. Bunun yerine kadın ülkenin ya bir açıdan bakıldığındaki durumunu temsil ediyor ya da ülkenin bir uzanımı olarak ortaya çıkıyor. Ali Özgentürk'ün hem *Su da Yanar* (1987) hem de *Mektup* (1997) filmlerinde Tarık Akan'ın oynadığı karakterin yabancı bir sevgilisi var. Bu iki filmdeki ülke sorunlarını anlayamayan iki 'frijit' görünümlü kadın da (ilki Fransız, ikincisi ise Amerikalı) Tarık Akan karakterleri tarafından terk ediliyor; bu durumda yabancı kadınlar ülke sorunlarına yabancılaşmayı temsil ediyorlar. Yerlerini alan Türk kadınlar ise adeta 'memleket gibi kadın' sözünü örneklemek için seçilmiş kadınlar olarak karşımıza çıkıyorlar. Bu kadınlar ise ülkenin umut vaad eden yüzünü yansıtıyorlar. Ancak, kadınların ülke ile eklemlendirilişinin metafor yerine metonimiye atfedilişini izleyen bir aşama daha var. Metonimik özellikleriyle memleketi temsil eden kadınlar, yarattıkları bu imajı pekiştirerek metafora dönüşüyorlar. *Liberte* tablosundaki kadın da, kültürel bir evrim sonucunda tek başına Fransızların 100 Franklarının üzerine basılsa da bir metafor olarak Fransa'yı temsil ediyor. Aynı şekilde 2000 yılında Fransa'yı temsil etmek için seçildiği için, Laetitia Casta'nın ismi ya da herhangi bir fotoğrafı da ülke metaforuna dönüşüyor.

Metoniminin değişkenliği ve kadının bir metonim olarak ülke ile ilişkilendirilerek sürekli yeni anlamlar kazanması ile Lacan'ın ayna evresi kuramı arasında çarpıcı bir benzerlik bulunuyor: Lacan'ın ayna evresindeki çocuğun, benliğinin oluşma sürecinde çevresinde gördüğü her şeyi kendinin bir uzantısı olarak algılaması ile metoniminin eklemlenerek anlam evrenini sürekli genişletmesi birbiriyle örtüşen kavramlar. Bu benzerliklerden ve Lacan'ın kadının temsil edilişi ile ilgili

[1] *Group μ*. 1981 A General Rhetoric, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press,

düşüncesinden yola çıkarak ülke ve kadın ilişkisinin niçin cezbedici olduğunu kuramlaştırmak mümkün.[2]

Lacan kadının hiçbir şekilde 'kendi' tanımı olmadı, ancak her zaman tanımlandı diyor. Lacan'a göre ancak erkekler, erkek egemen toplumun fallik kültürü içinde fallus sahibi, dolayısıyla güç ve iktidarı simgeledikleri kültür tarafından tanımlandıkları için göreli bir meşruluğa sahip. Kadın ise ancak ilişkilendirmeler ve çağrışımlarla tanımlanıyor. Lacan'ın kışkırtıcılığıyla oldukça fırtınalar koparmış olan 'kadın yoktur' ifadesinin ancak bu bağlamda ele alındığında ardındaki ironiyi görebilmek mümkün.

Lacan'ın 'ayna evresi' bu durumu görsel olarak açıklıyor: Bir bebek aynaya baktığı zaman kendini diğer eşyalar ve kişilerden ayırabilecek benliğe sahip değil. Annesini ya da masanın bir bacağını dahi kendinin bir uzantısı olarak algılayabilir. Lacan, ayna evresini yaşayan bu çocuğa omlet (omelette) gibi benliği her yöne doğru genişleyen küçük adam (homme) kelimelerinden türetiği 'hommelet' adını koyuyor. Bu durum kendini bir dev aynasında gören bebeğin erkeklik egosunun oluşmasını sağlıyor. Ama aynı zamanda bu bütünlenen imajın her zaman orda olmaması onda ihanet edilmişlik duygusu yaratıyor. Aynadaki imajın yokluğu ile var oluşu öznenin bütünlüğünü sarsan ve onu baştan bölünmüş olarak inşa ediyor. Çocuk aynada gördüğü imajla hem böbürleniyor hem de ondan nefret ediyor.

Şimdi, bu giderek eklemlenen, aynı zamanda da bilinen ama hiçbir zaman aynı kalmayan imaj, metonim kavramının bir izdüşümü olarak açıkça beliriyor. Erkek egemen kültürlerde kadın imajı da diğer her şeyle eklemlenerek ülkenin bir uzantısı ya da ülkeyi kapsayan ve temsil eden olarak sunulabilir ya da algılanabilir. İşgal edilen ülkelerin tecavüze uğramış bir kadın olarak sunulması, turizm sektörü tarafından henüz keşfedilmemiş diyarlarınsa bakir topraklar olarak tanıtılmasına ilişkin çeşitlemeler bu durumun en arkaik örnekleri.

Lacan, aynı zamanda, simgelerin bütünselliğini sağlayan ideolojik mihenk taşlarından bahsediyor (Point de Capiton). Roland Barthes'ın modern mitoloji kavramıyla neredeyse eşanlamlı olan mihenk taşları kitleleri etkileyen genel geçer değerlendirmelerin bireysel olanların üzerinde yer almasına ve tereddütsüz kabul görmesine yol açıyor. Bu destekleyici kilit noktaları filmin öyküsel yapısı ile simgelerin birbirlerine yaslanmasını sağlayarak homojen bir yapı oluşturuyor. Bu şekilde simgenin bütünlüğü sağlanmış oluyor. Sözgelimi *Eşkıya*'daki (Yavuz

[2] Jacques Lacan, *The Mirror Stage in Contemporary Film Theory* ed. By Anthony Easthope, Longman Group UK, 1993, s: 33-43

Turgul, 1996) toprak ana figürünün aynı anda eşkıyanın anası oluşu ya da 'Elektra Kompleksini' çağrıştıran Keje'nin tutsaklığını protesto etmek için otuz beş yıl konuşmaması gibi. Her iki kadın da memleketi temsil ediyor. Simgeler öyküselleştirilirken öyküye ait karakterler de öyküselliklerinin sınırını aşarak kendi başlarına anlam ifade eden simgelere dönüşüyorlar. Bu çift yönlü gelişme sonucu kadının metafor olarak seçilişi, mitolojik imgelerle, dilsel betimlemelerle ve bilinç dışı öğelerle örtüşerek sorgusuz sualsiz kanıksanıyor. Hatta seyirci böyle bir imgenin kullanılışını bekler duruma geliyor.

Ancak sinemanın bu yaklaşımı yalnız Türk filmlerine özgü değil. Tüm kültürler kadın, ülke ve bakir toprakları aynı metafor içinde eritme eğilimindeler. Sözgelimi, Vahşi Batı miti üzerine kurulu olan Amerikan tarihinde (kadın) özgürlük abidesi, uygarlığı ve aydınlanmayı temsil ediyor. Aynı şekilde, birçok Western'de olduğu gibi *Kahraman Şerif/High Noon*'da (Fred Zinnemann, 1952) bir Quaker olan Grace Kelly, içinde bulunduğu şartları ve bir erkeğin onurunu çiğnetmemek için kendinden öç almaya gelen gangsterlerle yüzleşmesi gerektiğini 'anlayamayacak' kadar uygar ve sofistike. Amerika'nın bir yüzü Avrupai bir kadınla temsil edilirken, Vahşi Batı yüzü, 'salon'lara düşmüş, geçimini fahişelikle kazanan ve bu hayatın onu güçlü kıldığı kadın tipi ile Westernlerde beliriyor.

Ancak politik Türk filmlerine bakıldığında kadın genelde ülkeyi temsil etmekten ziyade ülkenin kurtuluş aşamasını simgeliyor. Bağımsızlık savaşı, Cumhuriyet'in kuruluşu ve Batılılaşma, tatmin edici bir çizgide gelişmek bir yana, sürekli çürüyerek geriye gitme tehlikesi altında olduğu için, memleket her zaman kuruluş aşamasında gözüküyor.

Arkadaş (Yılmaz Güney, 1974) filminde Melike (Melike Demirağ) devrimci ve küçük burjuvalar arasında sıkışmış genç bir kadını canlandırıyor. Bir yandan birlikte yaşadığı küçük burjuva çevre onun yaşam kaynağı ve şezlongda uzanırken taktığı Ray Ban güneş gözlükleri küçük burjuvaların benimsedikleri varsayılan emperyalist Amerikan ideolojisine yakınlığını simgeliyor. Yılmaz Güney tarafından bir gün 'sınanıyor' ve Güney ona *Hasretimden Prangalar Eskittim* adlı şiir kitabından parçalar okuyor. Melike'nin alışageldiği gündelik kavramlar, yaşama karşı perspektifi ve her şeyden önemlisi dünya görüşü bir anda altüst oluyor ve derhal bulunduğu mekânı terk edip odasına kapanıyor.

Filmde Yılmaz Güney'in arkadaşları Melike için, 'onunla fazla vakit kaybetme, o bir burjuva,' diyorlar. Güney ise Melike'yi 'o bir arkadaş' diye tanımlıyor. *Arkadaş* Yılmaz Güney'in yönettiği ve oyuncu Yılmaz

Güney'in 'playboy' egosunu besleyen bir film olduğu için, Melike *Hasretimden Prangalar Eskittim* şiiri okunduğunda yalnız şiirden etkilenmekle kalmıyor, Güney'in seksapel'i karşısında da kendinden geçiyor ve şiirdeki karakteri Güney olarak algılıyor. Bu da Yılmaz Güney'in kendi kurguladığı bir fantezi. Melike 'gencecik- bir-filiz' olarak memleketi ve umudu temsil ediyor. Güzelliğiyle, alması gereken saf konusundaki kararsızlığı ve 'naifliğiyle' tam da Türkiye'nin bir izdüşümü. Yılmaz Güney'in ondan hoşlanmasından çok daha belirgin olarak Melike'nin yani Türkiye'nin Güney gibilere ihtiyacı var. Bu da Güney'i bir çözüm, değişim ve devrim için istenilen adam konumuna getiriyor.

İki Kadın (Yavuz Özkan, 1992) ile aynı hafta gösterime giren *Düş Gezginleri*, (Atıf Yılmaz, 1992) entelektüel ve politik Türk sinemasının, kadın sorununa eğilme aşamasına geldiği gibi bir izlenim yaratmıştı. *Düş Gezginleri*'nde birbirleriyle çocukluklarında arkadaş olan iki kadın, profesyonel hayatlarının bir aşamasında yeniden karşılaşırlar. Flashback sahneler, bu iki kadının yalnızca çok yakın arkadaş olmayıp, zamanında adı konmamış eşcinsel bir ilişki de yaşadıklarının altını çiziyor. Zaten bunu kanıtlamak istercesine tekrar karşılaştıkları anda ilişkileri kaldıkları yerden devam ediyor.

Bu iki kadından biri doktor ve bir 'burjuva', diğeri ise bir fahişe. İlk başlarda biraraya gelmekten çok mutlu olan bu çiftin ilişkisi sınıf farkları yüzünden bozuluyor. Doktor olan diğerinin sürekli fahişe olduğunu hatırlatıyor, ancak film bariz bir şekilde kaypak ve tutarsız olanın doktor olduğunu, fahişenin ise sade ve onurlu bir hayat kadını oluşunun altını çiziyor. İlişkileri ayrım noktasına geldiği bir kriz anında, fahişe doktora 'asıl orospu sensin' diye bağırıyor. Bernardo Bertolluccı'nin *1900* filmine öykünen *Düş Gezginleri* adeta bu son cümledeki mesajı iletmek için çekilmiş gibi. Tıpkı *1900*'deki gibi filmin ana mesajı 'burjuvaların ayrıcalıklarından vazgeçmemek uğruna en yakın arkadaşları dahil satmayacakları hiçbir şey yoktur'.

Düş Gezginleri'nde fahişe, işçi sınıfını ve zor şartlara karşın başını dik tutmaya çalışan ülkeyi temsil eden bir metafor olarak ortaya çıkarken, doktor da ülkeye eklemlenen, ancak fahişe ile olan ilişkisi sırasında 'gerçek' yüzü ortaya çıkan bir metonimi.

İki Kadın filmi ise sofistike bir fahişenin (Zühal Olcay) bir milletvekili tarafından uğradığı saldırı üzerine kurulu bir öykü. Milletvekili onunla cinsel ilişkide bulunmak istemeyince fahişe onu iktidarsızlıkla suçluyor. Sinirlenen milletvekili de onun ırzına geçiyor. Film, bir yandan cinsel iktidarsızlığı politikacıların metaforu olarak yapılandırırken,

diğer yandan da iktidarsız bir erkeğin her türlü aşağılanmayı hakkettiği inancını savunduğu için, inançlı, dürüst ve kararlı politikacıların kadınlar konusunda da iktidarlı olabilecekleri, bir kadın tarafından tahrik oldukları anda ona saldırabileceklerini de ima ediyor.

Dahası, film milletvekilini iktidarsızlıkla itham eden Zühal Olcay'ın bakış açısından anlatılıyor. Ve Zühal Olcay ancak iktidarsız bir erkeğin kendi gibi çekici bir kadınla beraber olmak istemeyebileceğine karar veriyor. Milletvekilinin kışkırtıldığı için Zühal Olcay'a saldırdığı aşikârken, film saldırıya uğrayıp onuru çiğnenen fahişenin hakkını aramaya başlamasıyla gelişiyor. Bu süreç içinde Zühal Olcay, milletvekilinin karısı ile tanışıyor. Dinlediği hikâye sonucunda kocasını tiksindirici bulan kadın, Zühal Olcay'la bir nevi dayanışmayla beslenen bir arkadaşlık kuruyor. Her ikisi de iktidarsız yöneticiler tarafından ırzlarına geçilen memleketi temsil ediyorlar. Farklı kültür, eğitim ve sınıfa ait olan bu iki kadının en belirgin ortak yanı kurban oluşları. Ancak dayanışmaları gücü yaratıyor ve milletvekili basın tarafından da aşağılanıyor.

Film iktidarsız bir erkeğin bir kadının nasıl ırzına geçebileceğini açıklamadığı, ya da açıklayamayacağı için inşa ettiği metafor konusunda da kararsız kalıyor. İki kadın birinci derecede ülkeyi temsil etmiyorlar. Ancak iktidarsız bir milletvekili tarafından saldırıya uğradıkları için memleketi temsil eder oluyorlar. Kadınlar milletvekilleri tarafından 'becerilemedikleri' için ülke metaforuna dönüşüyorlar. Görüldüğü gibi, *Düş Gezginleri* de *İki Kadın* da kadın sorununa eğilmek bir yana neredeyse Lacan'ın 'kadın yoktur' sözünü kanıtlamak için çekilmişler.

İki Kadın'ı çağrıştıran bir diğer film de *Kaçıklık Diploması*, (Tunç Başaran, 1999) Manik depresif Kemalist bir kadın Cumhuriyet Balosu tarzı bir partide sinir krizi geçiriyor. Kadın ülkenin bölünmüşlüğünü simgeliyor. Kendisi 'Özgürlük Abidesi' misali aydınlanmayı ve Atatürk'ün mirası olan ülkeyi temsil ederken, kocası iktidarsız biri olarak memleketin durumunu simgeliyor. Filmde yaşanan buhran, histerinin popüler tanımı olan 'kabaran cinsel arzularını tatmin edemeyen kadın' kavramı üzerinden formüle ediliyor. "Ülke" bir kadın ve Atatürkçü bir yolda gidilirken karşılaşılan duraksamalar, hatta geri gidişler, onu bunalıma sürüklüyor. Bu durumda kadının yönetilen ve yalnızca tatmin edilen, erkeğin ise idare eden ve yöneten, ancak Aydınlanmanın kendisini temsil etmeyişi gibi bir paradoks da ortaya çıkıyor. Bu durum Westernlerdeki uygarlığı temsil eden kadın imajı için de geçerli. Üstelik söz konusu aydınlanmanın kökleri dahi aynı. Ancak Amerikan miti erkeklerin Vahşi Batıyı ehlileştirirken, bu süreç içinde 'uygarlaştır-

maya' çalıştıkları vahşi ortam tarafından değişime uğramalarını beraberinde getiriyor. Bu bağlamda erkekler kadınlar kadar sofistike olmamak bir yana, onların yanında bir anlamda çocukluğu çağrıştıran bir basitlik içindeler. Ancak Westernlerde bu bir erdem kabul ediliyor.

Türkiye'de ise kadın uygarlığı temsil etmekten ziyade, uygarlığa ayak uydurmak konusunda örnek teşkil ettiği sürece uygarlık simgesi olabiliyor. Söz gelimi başörtüsünü çıkarmayı kabul ettiği anda diğer kadınların ibret alması gereken bir ikona dönüşüyor. Hatta laik Türkiye'nin imajının 'modern' kadın üzerinden kurulduğu söylenebilir.

Bu gözlemin bir çeşitlemesi de *Eşkıya* filminde ortaya çıkıyor. Baran (eşkiya) politikacıların ve milletvekillerinin karşısında geleneği, bozulmamışlığı ve mertliği temsil ediyor. Ancak değişen bir dönemde eşkıyaların soyunun tükendiğini vurgulayan film, modern dünyaya ayak uydurabilmenin tek yolunun eşkıyalıktan mafyalığa, oradan da devletin içine nüfuz etmek olduğunu ima ediyor. Bu yolu izleyen ve iktidarsızlığı düzgün nefes alamadığı için burnuna yerleştirilen aygıtla hiç bir şüpheye yer vermeyecek kadar altı çizilen Baran'ın eski arkadaşı, her ikisinin de gençliğinde aşık olduğu Keje'yi evlenmeye zorluyor. *Eşkıya*'da tutsak alınan Keje dışında iki kadın daha var. Bunlardan biri kaldığı otelde Eşkıya'yı baştan çıkarmayı deneyen ve Eşkıya'nın saf bir Eşkıya kalabilmesini tehdit eden, kirlenmenin ve çürümenin simgesi bir femme fatale. Diğeri ise Eşkıya'ya başından beri arkadaşlık eden ve babasının Yılmaz Güney'e olan hayranlığı yüzünden Cumalı adı verilen bir modern şehir eşkıyasının sevgilisi. Cumalı da bir yere kadar modern ve aslında ruhen Baran'a daha yakın. Bu yüzden de kendisini kullanmak için aşık rolü oynayan kız arkadaşının art niyetini ancak iş işten geçtikten sonra fark ediyor. Bu iki kadın da ülkenin değişen ve kirlenen yüzünü temsil ediyor.

Eşkıya intihar etmek pahasına değişime karşı direnirken, Keje de suskun kalarak aşksız evliliğini protesto ediyor. Baran bir Kamikaze savaşçısını temsil ederken, Keje yalnızca günden güne solan bir çiçek misali susturulmuş kadın rolünü seçiyor. Eğer Keje, Yunan mitolojisindeki Penelope gibi taktikler geliştirerek direnen bir kadın olsaydı memleket metaforu oluşturamayacaktı. Çünkü Keje ancak erkeklerin mücadelesinde kazananın sahip olacağı bir kadın tipini canlandırıyor. Bu bağlamda ilk aşamada bir metonimi oluşturuyor, ardından da metafora dönüşüyor.

Son olarak, bu örnekler arasında tek satır örneği olan *Propaganda* (Sinan Çetin, 1999) filmi kadını bir metonimi olarak kullandıktan son-

ra ülke metaforuna dönüştürmek konusunda bu filmler arasında en başarılı olanı. Yukarıdan gelen bir emirle köyü ortadan ikiye ayıran devlet memuru Mehdi (Kemal Sunal), bürokrasinin gerekliliklerini sonuna kadar uygulamaya soyunuyor ve bir taraftan diğerine geçmek isteyen herkesten geçiş belgesi istiyor. Bu durum aileleri dahi böldüğü gibi, eski dostlukları bozuyor, hatta Mehdi'nin kızı Filiz ile erkek arkadaşı Adem'in beraber olabilmesine, hatta evlenebilmesine engel oluyor.

'Bu tel örgü memleketin kenar süsüdür,' diyor Mehdi. Bu kenar süsü önce hamile olan Filiz'i erkeğinden ayırıyor. Filiz, Adem'e ulaşmak, öpüşebilmek için dikenli telin vücuduna batmasına katlanıyor. Ancak tel örgünün bir tek Filiz'e battığını görüyoruz. Daha sonra kuralları çiğneyerek karşı tarafa geçen Filiz'in itilip kakılarak tutuklanışına, ve sürüden ayrılan bir keçiyle aynı hücreye kapatılışına tanık oluyoruz.

Filmin sonuna doğru evlenmeye hazırlanan Filiz'i gelinliğini giymiş olarak görüyoruz. Rüzgârla eteklerinin uçuştuğu sahnede, çıplak ayaklarıyla yere basan Filiz'i adeta topraktan fışkırıyormuş gibi görüyoruz. Delacroix'in *Liberte* tablosundaki kadını çağrıştıran bu mizansen, kadın ve toprak ana bağını parça ile bütün ilişkisi içinde temsil ediyor. Memleket ile birlikte kendi hayatı da altüst olan Filiz, memleketin bir uzantısı olarak ön plana çıkıyor. Tel örgü Filiz'i Adem'den ayırmasaydı, Filiz'in aşk öyküsünün bir belirleyiciliği olamayacaktı. Ancak tel örgünün gerilişi ve ortaya çıkan sonuçlarla eklemlenerek gelişen Filiz'in aşk öyküsü, bir noktadan sonra memleketle değiştokuş edilebilir bir özellik kazanıyor ve bir metafora dönüşüyor. Hatta dikenli tel metaforunu da azat ediyor.

Sinemada yönetmenin katkısı ve kadının memleketin uzantısı olarak sunulması ayna evresinde yaşanan aşamalarla neredeyse birebir uyum içinde gerçekleşiyor. Yönetmen, erkek ya da erkek özne konumunu içselleştirmiş bir kadın olarak, yetişkinliğin ilk aşaması olan ve yaşam boyu süre gelen Oedipal bir noktaya ulaşıyor. Kadın mağdur durumdaki ülkeyi temsil ederken, otorite figürü olarak baba memleketi tutsak eden iktidarsız politikacıları temsil ediyor; bu duruma misilleme olarak da isyankâr yönetmen, Oedipal erkek çocuk olarak sahneye giriyor. Metonimik olarak sunulan kadının konumu, ülkenin kendisi ya da ürünü olarak aynı anda görülebildiği için sabit değil. Bazı durumlarda kadına yapılan saldırı sağlıklı bir ülkeye yapılan ve geri püskürtülen bir saldırı olarak sunulurken (*İki Kadın*), bazı durumlarda da ülke, yaşanan bir problemin ifadesi oluyor (*Kaçıklık Diploma-*

sı). Yönetmen kadını bu iki şekilde soruna dahil ederek kendini tecrit etmiş oluyor. Bu sayede kendini sorunun çözümü olarak görebiliyor.

Öte yandan, kadın imajının değişken, histerik, hatta tehdit edici görünümleri, değişken ve kontrol edilemezlikleri, memleket metaforu ile uyumlu gözüken uysal kadın betimlemesiyle çelişki oluşturuyor. Yönetmen kadını değişmeyen, içi boş bir imge olarak görmeyi arzu ederken; birdenbire aynı kadın, toplumun değişen yüzünü de temsil eder bir durumda sahneye çıkıyor. Bu süreçte içi boş, yalnızca temsil edilen ve 'olmayan' kadın imajını yok ediyor. Hatta yönetmenin, Freud'un tüm erkeklere ithaf ettiği, kadın korkusunu yaratan bir öğeye dönüşüyor. Yönetmenin bölünmüş öznelliği iki kadın tiplemesi arasında sürekli gidip geliyor.

Kadının 'içi boşluğu' sembolik düzenin oluşturduğu bir tanım. Sembolik düzen kadını boş olarak tanımladığı gibi, onun dış hatlarını da çizerek dişi olan ve olmayanın sınırlarını da çiziyor. Bu sınırın ve mevcut ataerkil dengelerin bozulma tehlikesiyle karşılaşıldığında, Lacan'ın tanımladığı ideolojik mihenk taşları devreye giriyor. Endişe kaynağı burada memleket ve/veya kadını yitirmek, onun 'yokluğunun' başka bir öğeye dönüşmesi, ya da kadın imajının kendi kendini temsil eder duruma gelerek bağımsızlaşması. Kadının sinemasal sunumu olan mihenk taşları başgösteren endişeye karşı bir direnç olarak ortaya çıkıyorlar.

Selim Eyüboğlu
Öğretim Üyesi
İstanbul Bilgi Üniversitesi
Sinema-TV Bölümü

TÜRK SİNEMASINDA AŞK VE AHLAK

Arus Yumul

Aşk

Octavio Paz'a göre aşktan bahsettiğimizde onun bir diğer olguyla, yani cinsellikle olan ilişkisinin farkına varmadan edemeyiz (1996). Bir diğer kişiye karşı hissedilen güçlü erotik çekim evrensel ve tüm toplumlarda karşılaşılan bir olgu olmakla birlikte, ideal aşkın tanımı kültürel ve tarihsel olarak belirlenmiştir. Paz'ın da bizlere hatırlattığı gibi bir diğer kişiye karşı hissedilen gizemli, ateşli, şehvetli aşk, yani kara sevda, istisnai olmakla birlikte tüm toplum ve dönemlerde karşımıza çıkmaktadır. Bu tip aşklar Paz'a göre birbiriyle çelişen iki şartı yerine getirmelidir. Öncelikle aşıkların çok kuvvetli olarak hissettikleri bu esrarengiz duygu; akıl ve iradeyi alt eden gayrı-iradi bir güç gibi algılanmalı, ancak aynı zamanda sevilen kişi özgür olarak seçilmeli ve onun özgür iradesi seveninki gibi işlerliğini yitirmemiş olmalıdır. Bu gizemli duygu aşkın gelişmemiş ilkel şekliyken, gerçek aşk Paz'a göre, bedene duyulan arzunun ötesine geçmekte ve ruhu vücutta, vücudu ise ruhta aramaktadır (1996: 26). Bu geçişle birlikte sevilen kişi sevenin o güne kadar eksik kalan yanını tamamlayıp onu bütünlemekte, ve ilişkinin sürdürülmesi hayatın en önemli amacı, karşı konulmaz bir hayat projesi haline gelmektedir.

Bu yazıda konu edilecek filmler; Nijat Özön'ün 'Türk Sineması'ndaki bütün olumsuzlukları simgeleyen bir deyim oldu' dediği 'Yeşilçam Sineması' olarak adlandırılan 'Karagözdeki kadar kalıplaşmış tipleri, kalıp öyküleri, kalıp durumları, ağdalı melodramları, çapraşık entrikalarla, akıl almaz rastlantıları, yoksul kız-zengin oğlan ya da tersini, ağa-yoksul sevgililer üçgenini, kitabi konuşmaları' (1995: 32) içeren kötü adam vamp kadın gibi motifleri eksik olmayan, özlem ve duygularla dolup taşan, günlük yaşamın gerçekleriyle pek fazla ilgisi olmayan masal çağını yaşayan, naif sinemanın örnekleri.

Bu filmlerin kahramanları daha sonra adında bir isyan barındıran *Çirkinler de Sever* adlı bir filmin çekilmesine neden olacak kadar güzel veya yakışıklıdır. 'Aşk kişinin güzel bir insanı gördüğü anda başlar' diyor Diotima Platon'un *Symposium*'unda (aktaran Paz, 1996: 35). Paz Diotima'nın aşktan değil cinsel çekicilikten söz ettiğini iddia

etse de, Featherstone'a göre, aşkta bedenin görüntüsü oldukça önemli bir yer tutmaktadır (1998). Toplumsal beğeniye uygun beden, ya da Bourdieu'nün (1986) makbul fiziksel sermaye olarak adlandırdığı sermaye, Luhman'ın (1986) kamusal yaşamda iletişim ve heyecan alanı olarak tanımladığı 'serbest duyguların pazarı'na girişte bir pasaport işlevi görmektedir. Bu alana katılım cinsel çekim ve erotik arzular düzeyinde kalabildiği gibi, daha fazlasına, yani şehvetli bir ilişkiye veya aşka da işaret edebilmektedir. Yeşilçam filmlerinde de güzellik, özellikle kadınların güzelliği, bu alana girmenin bir ön şartı olarak gösterilmektedir. Erkeğin dikkatini ilk çeken, kadının güzelliği olmaktadır. Birçok filmde karşımıza çıkan bakımsız, kilolu, cinselliğini arka plana atmış kadın ancak önemli bir transformasyondan geçip fiziksel çekiciliğe ulaştıktan sonra, erkeğin ilgisine mahzar olmaktadır. Ancak salt güzellik yeterli değildir, çünkü genellikle bu filmlerin jönleri zaten sayısız güzel kadınla ilişkiye girmiş, bu konuda oldukça deneyimli ve doymuş kişilerdir. Bu yüzden güzelleşip değişen kadın kim olduğunu ondan gizleyerek erkeği kendisine aşık etmekte, ancak erkek aslında eski sevgilisine/karısına aşık olduğunu anlayıp pişman olmakta ve ona dönmektedir. Eski ve yeni sevgilinin aynı kişi olması -yani ruhsal ve bedensel güzellikleri aynı anda bir arada barındırması- Paz'ın betimlediği 'gerçek aşk' tanımına da uymaktadır. Bir kişiye tapınma ile ilişkilendirilen gerçek aşk bir anlamda sıradan/dünyevi yaşamdan büyülü bir yaşama geçişi simgeleyen ihtida özellikleri de taşımakta, bu aşklar sevileni kutsal bir varlık mertebesine yükseltmektedir.

Bu fimlerde aşklar, Tanrıya duyulan aklın ötesinde mutlak aşka benzer nitelikler taşımakta, sevenin tüm dünyasını kapsayıp bu aşk için her şeyden vazgeçilmektedir. Bu anlamda tasavvufi aşkla benzerlikler görülmektedir. Tasavvufi, soyut aşkın sofistikasyon düzeyine belki bir anlamda bir surete aşk temasını işleyen *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 196) filminde yaklaşılmış olunmasına rağmen, diğer filmlerde de Mevlana'nın 'Ey canan sensiz hangi hayat vardır?... Senin aşkın beni bütün yakınlarımdan ayırdı.... Senin aşkın huzur ve selamet evini yıktı. Çünkü aşk insanı harap eder. Çünkü aşk hiçbir müsibetten nasihat almaz. İnsanda ne mal, ne iyi şöhret, ne mevki, ne ev bark, ne aile ne de evlat bırakır' diye tasvir ettiği aşklar yaşanır bu filmlerde. Aşk gündelik hayatın rutinini bozan, kurulu düzeni derinden sarsan bir durum olarak çıkar karşımıza. Özellikle sevenler arasında sınıfsal farklılıklar var ise aşıklar biribirlerine kavuşabilmek için aileleriyle, çev-

releriyle savaşmak zorundadırlar. Türk toplumunun sınıfsız, imtiyazsız bir toplum olduğu fikrinin savunulduğu bir ortamda bu farklılıkları vurgulayan, hem de siyasal içerikli olmayan, bu kadar çok filmin üretilmesi gerçekten dikkate değer bir olgudur. Belki bir anlamda toplumsal hayatın evlilikte eş seçimini de etkileyen eşitsizliklere karşı bir meydan okuma olarak yorumlanabilir bu filmler. Ancak bu filmlerdeki zengin-fakir arasındaki umutsuz aşkın gerçek hayatta genellikle mutlu sonla bitmediğinin seyirciye aktarılmadığı göz önüne alındığında bu sonuca varmak zorlaşır. Hayata meydan okumaktan çok gerçek hayattan kaçıştır bu filmler. Bir sosyal kategoriye değil de, eşsiz özelliklerden dolayı tek bir kişiye aşık olunması modern bireyciliğin tutkusunun, yani salt kendisi olduğu için fark edilip, sevilmek isteğinin ifadesidir. Yine de anlamlı bir ilişkinin bir anlamda eşler arasında eşitlik duygusunu içermesi gerektiği fikrinden hareketle bu filmler toplumsal hayattaki eşitsizliklere karşı paylaşım ve karşılıklılığa dayanan rakip bir ahlak geliştiriyorlardı.

Eşler arasındaki eşitlenme ekonomik yönden olabildiği gibi, fiziki veya ahlaki yönlerden de olabiliyordu. Birçok filmde fakir olduğu için küçümsenip horlanan taraf daha sonra zenginleşmekte, hatta artık fakirleşmiş olan tarafa yardım etmektedir. Eşitlik ekonomik olmaz ise fiziki yönden sağlanmakta, örneğin zengin taraf fiziki bir sakatlık geliştirip, genellikle kör olmakta ve fakir tarafın yardımına muhtaç olmaktadır. Veya ahlaki değerler bakımından yozlaşmış bulunan zengin tarafa bu yöndeki üstünlüğüyle yol göstermekte, doğru yola dönmesine yardımcı olmaktadır. Bu filmlerde özellikle içtenlikten yoksun, abartılı kurallara ve çıkara dayanan ilişkilerden kurtulmak isteyen üst sınıfa ait kişilerin, hayatları içtenlik, basitlik ve dürüstlük üzerine kurulu fakir hatta görgüsüz, yani Elias'ın (1978) duyguların dışavurumu ve davranışlarda aşırılıktan ölçülülüğe geçiş olarak tanımladığı 'medenileşme projesi'nden geçmemiş kişilere duydukları aşk ön plana çıkarılmaktadır. Örneğin *Sürtük* filminde gazinosunda çalışan kaprisli assolistlerden ve boyalı bebeklerden sıkılan Ekrem kendisine 'Çüş be', 'Anan güzel mi senin?', 'Godoş', 'Düdük' gibi hakaretler eden Türkan'a aşık olup, onu gazinosunda assolist yapar. Benzer temalı filmlerde olduğu gibi Türkan oturup kalkma, giyinip kuşanma, sofra ve içki adabını özel öğretmenlerden öğrenir. Yani kişiyi Weberyen anlamda bir 'demir kafes'e hapseden medenileşme projesinden o da geçer. Sonra işler biraz drama dönüşür. Ekrem Türkan'a aşıktır, ama o da müzik öğretmeni Cüneyt'i sevmektedir. Cü-

neyt ise fakir bir piyanisttir ve umutsuzdur. Ancak Türkan, 'Şöhret, para boş. Adım büyük ışıklarla yükseğe yazılacağına, sevdiğim adamınkiyle birlikte bir nişan halkası içinde dursun bence daha iyi' der.

Ekrem, onu bir hiçken alıp yıldız yaptığını anımsatır. O her şeyi ve herkesi satın almaya alışmıştır, tek bildiği yaşama biçimi budur. Ama Türkan, Paz'ın 'seven mantıklı düşünme yetisini kaybedip gayri iradi bir gücün esiri olsa dahi, sevilenin rızası olmadan aşk ilişkisi olmaz' saptamasına uygun olarak, 'İstersen dünyadaki bütün gazinoları satın al. Ama beni satın alamayacaksın. Paran yetmeyecek buna' cevabını verir. Ekrem sonunda insafa gelir ve sevenlerin kavuşmasına izin verir. Bu filmdeki tiplemeler, taşıdıkları özellikler diğer Yeşilçam filmlerindeki tiplemelere benzemektedir. Sevenlerin kavuşmasına karşı çıkan bazen zengin tarafın ailesidir, bazen aşıkların arasına giren, ya kadına ya da erkeğe aşık üçüncü kişidir. Bu kişiler sonunda insafa gelip aşıkların kavuşmasına engel olmaktan vazgeçerler. Ve bu filmler genellikle mutlu sonla biter. Ancak aşıkların kavuşmasına mani olacak en önemli engel kadının namusunun korunmadığı durumlardır. Diğer filmlerde, iftiraya uğramış da olsa daha sonra suçsuzluğunu itiraf eden kadın sevdiği erkekle yeniden beraber olmakta ise de örneğin *Utanç* filminde farklıdır. Bu filmde gecekondu mahallesinde oturan ve fabrikada çalışan Bahar, Kemal ile nişanlandıkları gün kaçırılır ve tecavüze uğrar. Bahar ortadan yok olur ve kötü yola düşer. Kemal ise kolunu makinaya kaptırır köyüne döner. Ancak Bahar'a aşıktır. Kemal ile Bahar yeniden karşılaşırlar, ama ortada bir utanç sorunu vardır, lekelenmiş, pavyona düşmüş Bahar için tek çare ölümdür. Aşk dahi bu utancın unutulmasına kâfi gelmemektedir.

Gerçek aşkın var olabilmesi için sadakati ön plana çıkaran bir aşk felsefesine ihtiyaç vardır. Bu filmlerde hayatının kadını ile karşılaşana kadar birlikte olduğu kadınlara sadık kalma gibi bir kaygısı olmayan erkek, gerçek aşkı bulduktan sonra değişmektedir. Erkeklerin namusunun lekelenmesi gibi bir kaygı olmadığından, çapkınlık yapan erkeğin karısı veya sevgilisi tarafından affedilmesi mutlu sona ulaşmak için yeterlidir. Bu filmlerde aşklar belirli ahlaki kodlara dayanmakta, o kurallara uygun yaşanmaktaydı. Öncelikle sevdiği kadın veya erkek uğruna canını feda etmek dahil her şeyi göze alan, onun için onuru hariç her şeyden hiç düşünmeden vazgeçen kişilerdi bu aşkların kahramanları. Genelde arkadaşlarının aşklarına yan gözle bakmazlar, arkadaşlık uğruna aşklarını kalplerine gömerlerdi. Sevdikleri kişiden ayrılınca hayata küser, kalplerini yeni aşklara kapatır, var ise kendilerini

çocuklarına işlerine adarlar, özellikle kadınlar oldukça erdemli yaşamlar sürerlerdi. Para bu kişiler için hiç önemli değildi. Aşkları için büyük servetleri, parlak gelecekleri bir anda tepebilirlerdi. Maddi kaygılara karşı romantik bir aldırmazlık teması işlenmekteydi bu filmlerde.

Yeşilçam filmlerinde aşk, evliliğin ilk şartı gibi gösterilmektedir. Aşk bireysel seçme özgürlüğünü içerdiğinden bir anlamda kadınların özgürleşmesine yol açmaktadır. Oysa o yıllarda evliliklerde norm hâlâ görücü usulü idi ve toplumun nezdinde aşk, ahlak kuralları için bir tehdit oluşturuyordu. Toplumun büyük bir kesimi için aşk evlilik için gerekli değildi, filmlerde, romanlarda karşılaşılan bir fanteziden ibaretti sadece. Yeşilçam filmleri bir yandan evlilikle sonuçlanan aşkları kadının bir başarısı imiş gibi göstermekte, öte yandan aynı aşklarla kadının özgürlüğünü kısıtlayıp erkek egemenliğini pekiştirmekteydi. Aile ve çevresinin baskılarına karşı savaşıp sevdiğiyle evlenen kadın, evlendikten sonra ataerkil aile düzeninin normlarına uygun davranmak zorundaydı. Bu normlara uygun davranmayan kadınlara bu davranışlarının bedeli mutlaka ödetilirdi. Unutulmamalıdır ki melodramların etrafında dönüp durduğu konu aile idi ve bu aileler özünde ataerkil ailelerdi (Scheman, 1995: 96).

Ahlak

Tüm bu idealize edilen ilişkiler, davranış ve ahlak kodları toplumda var olanın bir yansıması olmaktan oldukça uzaktı. Ve toplum tabi ki bunun farkındaydı. Ancak tüm eleştirilere ve küçümsemelere rağmen yetmişlere kadar Türk Sineması'nın önemli bir iç pazar başarısı yakaladığı da yadsınamaz bir gerçektir. Konularını gündelik hayattan seçse de gündelik hayatın gerçekliğinden uzak filmlerin bir dönem bu toplumda böylesine kabul görmesini Necmi Zeka (1985), Adorno'nun gerçekliğe karşı bir soğukluğu koruyan ve aradaki mesafeyi aşamayan sinik bilincin ürünü olan 'sinik sanat' kavramını kullanarak açıklıyor. Sinik bilinç hiçbir eleştiriden etkilenmeyen, sürekli bir maske ardına gizlenen bilinçtir: 'Sıkı sıkıya inanıyormuş gibi yaptığı ahlaki değerlerin sahte ve güvenilmez olduğunun anlaşılmasından, bilinmesinden gocunmaz pek' (112); toplumun bir ölçüde geride bıraktığı ahlaki çerçeveyi duygusallık temelinde, yani 'sentimental ahlakçılık' yoluyla ısrarla korur (113). Yeşilçam filmlerinde aşk-cinsellik ilişkisinin 'doğal' ucunda yer alan cinsellik neredeyse en masum yönüyle bile yoktur; hele kadın baş kadın oyuncu olunca. O daha çok aşkla ilgilidir. Örneğin bu filmlerde sık sık ön plana çıkarılan bakışlarda kadın nazarı aşkı hatırlatırken, erkek nazarı cinselliği çağrıştırmaktadır. Bu seçimde hal-

kın isteklerini tatmin etmek kaygısının ön planda olduğunu görüyoruz. Örneğin Türkan Şoray bu konuda 'Unutmayın ki seyirci bizi evinin bir ferdi, bir genç kızı gibi görüyordu. Bu sanatçı açısından eksiltici olabilir, ama insan duygusu açısından harikulade. Sanki seyirci beni kıskanırdı, aşırı sahnelerden rahatsız olurdu gibi geliyordu' diyor. Ancak daha sonra şunu ekliyor: 'Bilmiyorum belki biraz abarttık. Şimdi o filmleri izlerken bakıyorum da bir yer geliyor, orada öpüşmeleri lazım. Çünkü doğal bu, birbirlerini seven iki insan öpüşür. Biz tam öpüşecekken kamera dönüp duvarı, pencereyi filan gösteriyordu (aktaran Dorsay, 1997: 111-2).' Sinik bilincin var olabilmesi için, 'nesnelerin iki farklı görünümünün mümkün olması, yani bir bakış/duyuş ayrılığı gerekmektedir' (Zeka, 1985: 113). Melodramlarda birçok kadın oyuncu hem bir yosma gibi davranmak hem de erdemli ve masum kalabilmek yeteneklerine sahip karakterler olarak karşımıza çıktı. Atilla Dorsay'ın sözleriyle 'bir erkeğin hem bir dişi, hem de temiz bir aile kadını olarak hayal edebileceği bir kadın olmak ve böylece aslında iki farklı kadın kimliğini tek bir bedende toplamak' (1997: 59) zorundaydı çoğu başrol oyuncusu.

Bugün artık melodramların yerini *soap opera* denilen diziler aldı. Melodramatik imgelemin özelliklerinden pek çoğunu taşısa da *soap operalar* melodramlardan çeşitli şekillerde ayrılıyorlar. Melodramların ahlakı, modernist ahlakın perdeye yansımasıdır bir anlamda. Brooks'a göre melodramları sahneye taşıyan ve sonunda kendisi de bir melodrama dönüşen Fransız Devrimi, erdemin sonsuz zaferini garanti etmek için kötü ve ahlaksız olarak adlandırdığı kişilerle sürekli savaşıp onları bertaraf etmek zorundaydı (1976: 15). Modernizmin herşeyi ve herkesi sınıflandırma iştiyakı (Bauman, 1993) ahlaka da yansımış, iyi ve kötü, erdem ve ahlaksızlık kalın çizgilerle birbirlerinden ayrılmıştı. Melodramlarda karşılaştığımız iyi/kötü karşıtlığının keskin sınırları *soap operalarda* silikleşip iç içe geçiyor. Gündelik hayatın ahlaki yapısı, keskin sınırlarla ayrılmış mutlak ahlaki değerlerden ziyade, muğlak duygusal durum ve çatışmalarla seyirciye aktarılıyor (Jervis, 1998: 36). Melodramların en önemli özelliği olan iyinin sonunda hep kazanması, mutluluğa ulaşması *soap operalarda* yerini iyi de olsa kötü de olsa herkesin aynı anda mutlu olamayacağı düşüncesine bırakıyor (Modleski, 1988: 90). Melodramların bir sonları olması ve bu sonda kazananın hep iyi taraf olmasına karşın süregiden *soap operalarda* 'son' yerine beklenti ön plana çıkıyor. *Soap operalar* iyilikle kötülüğün birlikte var olabildikleri kurgular olarak gerçek hayata daha fazla

yaklaşıyorlar. Gündelik hayatta karşılaşılan/karşılaşabilinecek sorunlara çeşitli ve çelişkili anlamlar yükleyerek, *soap operalar*, melodramların tersine, gerçek hayattan kaçışı değil, onun bir boyutunu temsil ediyorlar (Ang, 1985: 83). Oysa melodramatik imgelem gündelik hayatın tekdüzeliğinin bir anlamda reddidir. Materyalist bir ortamda büyüsü kaybolan bir dünyayı yeniden efsunlandırma, kutsallığı kaybolan değerlere yeniden kutsallık yükleme çabası vardır. Yeşilçam melodramları da modern hayatın sıradanlığına, yabancılaştırıcı özelliklerine karşı saf ve kutsal aşkları pazarlıyor, gündelik sorunlara ütopik çözümler üretiyordu.

Giovanni Scognamillo'ya göre bu filmlerdeki olaylar daha önce de anlatılmıştır ve seyirciler yapaylığını bildiği, inanmadığı halde, bile bile kurulan oyunun içine girer (1998: 15). Lyotard'ın deyimiyle 'döngüsellik' (aktaran Zeka: 114) hakimdir sinemaya. Filmler hep var olan belli başlı parçaların farklı şekillerinde montajlarından ibarettir. Sinema bu anlamda toplumda modernliğe ve hızlı değişime karşı duyulan tedirginliğe, ve karmaşıklaşan ilişkilere karşı güvenilir, anlaşılır özlü ilişkilere dönüş arzusuna cevap veriyordu (Zeka: 115). Bugün melodram türündeki filmlere gösterilen ilgi nostaljik bir kaçışın ifadesi olarak da yorumlanabilir.

Kaynakça

Ang, I (1985) *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Londra: Methuen.

Bauman, Z. (1993) *Modernity and Ambivalence*, Cambridge: Polity Press.

Bourdieu, P. (1986) 'The Forms of Capital', (der.) J. Richardson, *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, New York: Greenwood Press.

Brooks, P. (1976) *The Melodramatic Imagination*, Yale University Press.

Dorsay, A. (1997) *Sümbül Sokağın Tutsak Kadını*, İstanbul: Remzi Kitabevi. Elias, N. (1978) *The Civilizing Process, Cilt I: The History of Manners*, New York, Pantheon Books.

Featherstone, M. (1998) 'Love & Eroticism' *Theory, Culture & Society*, 15 (3-4). Luhmann, N. (1986) Love as Passion: the Codification of Intimacy, Cambridge, M. A: Harvard University Press.

Jervis, J. *Exploring the Modern: Patterns of Western Culture and Civilization*, Oxford: Blackwell.

Modleski, T. (1988) *Loving with a Vengeance*, New York & Londra: Routledge.

Özön, N. (1995) *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları, Cilt I*, Ankara: Kitle.

Paz, O. (1996) *The Double Flame: Essays on Love and Eroticism*, Londra: Haverill.

Scognamillo, G. (1998) *Türk Sineması Tarihi*, Genişletilmiş Baskı, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Scheman, N. (1995) 'Missing Mothers/Desiring Daughters: Framing the Sight of Women', (der.) C. A. Freeland & T. E. Wartenberg, *Philosophy and Film*, New York & Londra: Routledge.

Zeka, N. (1985) 'Türk Sineması için bir Kavram: Sinizm', ...*ve sinema*, Kitap 1.

Arus Yumul
Bölüm Başkanı
İstanbul Bilgi Üniversitesi
Sosyoloji Bölümü

EBEDİYETE KADAR

Deniz Derman

Giriş

Ebediyete Kadar filmi yıllar önce TRT2'de karşıma tesadüfen çıktı. Film hakkında hiçbir bilgi sahibi değildim, ama seyrederken hem dönemi için hem de bugün dahi sinema estetiği ve anlatısı açısından güçlü bir film olduğunu düşündüm. Araştırdığımda *Ebediyete Kadar*'ın Turgut Etingü'nün yönetmen olarak ürettiği tek film olduğu ortaya çıktı. Etingü'nün filmin senaryosunu Ziya Şakir'in eserinden uyarlamış olduğunu öğrendikten sonra, eserin yazarı hakkında da yayınlanmış bir biyografi çalışmasına ulaştım. Bu ufak çabalar, aslında Türk Sineması üzerine şimdiye kadar yapılan birçok çalışmanın da -benimki gibi- ne kadar el yordamı ve tesadüfler üzerine kurulu olduğunu gösterdi, bana. Filme ve yönetmenine ilişkin bilgi almak için Atıf Yılmaz ve Agah Özgüç'le görüştüm ve eser sahibi ve yönetmen dışında kadrodakiler hakkında da biraz bilgi edindim. *Ebediyete Kadar*'ın müziği Metin Bükey'e ait. Görüntü yönetmenliğini ise, Yuvakim Filmerides üstlenmiş. Filmerides aynı zamanda filmin yapımcısı Güven Film'in sahibinin kardeşi ve Özgüç'e göre Kriton İlyadis gibi döneminin en iyilerinden. Özgüç, filmle ilgili olarak o dönemde çıkan bir gazete haberinden de bahsetti. Filmin gösterimi sırasında seyircilerden biri kalp krizi geçiriyor ve büyük bir olasılıkla da film hakkında yazılan tek şey bu. Özgüç bu gazete haberine değindikten sonra film hakkında şu detayları da verdi. Turgut Etingü, 1919 İzmir doğumlu ve Güzel Sanatlar Akademisi mezunu. Akademiden sonra gazetecilik yapıyor. 50'lerden itibaren Metin Erksan'ın ağabeyi olan Çetin Karamanbey'in reji asistanı olarak çalışıyor ve daha sonra senaryolar yazıyor. Turgut Etingü'nün tek filmi *Ebediyete Kadar*. Bir de 'Topkapı Sarayı' belgeseli yapmış, Özgüç'e göre, bu da şehir görüntülerini anlatının bir parçası haline getirmesini açıklıyor, bana göre.

50'li Yıllar Sineması Üzerine Yorumlar

Filmin yeraldığı dönem hakkında farklı düşünceler ve tartışmalar var. Halit Refiğ, İkinci Dünya Savaşı sonrasında kurulan ilk sinema meslek teşkilatlarının sanat iddiasından ziyade esnaf loncası karakteri

taşıyan örgütler olduğunu belirtiyor (Refiğ, M Dinçer içinde: 179). Yapılan ona göre filmcilik değil, bir çeşit esnaflıktır. Türk Sineması için dönüm noktası Refiğ'e göre 50'li yıllardır. Bu dönemde önemli gördüğü filmler Metin Erksan'ın yasaklanan filmi *Aşık Veysel'in Hayatı* ve Lütfü Akad'ın 1949 yılı yapımı *Kanun Namına*'dır. *Kanun Namına* da *Ebediyete Kadar* gibi bir melodramdır ve aynı şekilde 'İstanbul'da bir facia-ı aşk'ı anlatır. 1948 yapımı Jules Dassin'in *The Naked City*'sinden etkiler taşır (ibid). 50'li yıllar aynı zamanda 'Sinema Dergisi'nin (Nijat Özön) ve *Sinema Sanatı* adlı kitabın yayınlandığı yıla denk gelir. İlk film şenliği de bu dönemde, 1953 yılında Türk Film Dostları Derneği tarafından yapılır (Soykan)

Refiğ bu dönemlerde yönetmen ve seyirci etkileşiminden 'Türk Sineması denen şeyin doğduğunu söylüyor. Oysa Kevin Robins ve Asu Aksoy, Türk Sineması denen şeye daha temkinli yaklaşarak "nedir?" diye soruyorlar 'Deep Nation' (Derin Devlet) adlı makalelerinde. Refiğ'in burada "Türk Sineması'nın Doğuşu" ile kastettiği sinemamızda 50'lerden itibaren üretim, dağıtım, gösterim mekanizmasının yerine oturmaya başlamasıdır. Daha da önemlisi Türk filmleri seyircisinin oluşmasıdır.

Ayşe Şasa ise "Türk Filmi Nedir?" sorusuna maddeler halinde cevap veriyor.

1. Türk Sineması gerçekten çok, *temsile ve görüntüye* dayalı bir anlatımdır.

2. *Ses-görüntü, görüntü-anlam, tema-karşı tema karşıtlığı* yerine -Batılı anlatımdan farklı olarak- tüm bunların paralelliğine dayalıdır.

3. Öyküleme tekniği ise trajikten çok *epiğe* dayalı ilkelerden hareket eder (Şasa 1993: 7-8).

Şasa bu özelliklerle ortaya çıkan Türk Sineması'nın mahalli potansiyelinin 50'li 60'lı yıllar filmlerine yansımasının, bu yerli beğenilere sahip çıkan seyircinin o yıllarda sinemamıza pazar baskısı yapabilmesinden doğduğunu söyler (ibid: 9). Bu açıdan Refiğ'le uyuşur. Yerli filmin o dönemde aydınlar tarafından hor görülmesinin nedenlerini ise, "tam şuurlu olmayan yerli eğilimlerle, Batı özenciliğinin gizil çatışmasından dolayı sinematografik anlatımın birbirine karşıt eğilimlerin altında bulanık, kekeme ve şizofren karakteristiklere bürünmesine" bağlar (Şasa, ibid: 9).

50'li 60'lı yıllarda burjuva kökenli bir avuç okumuş sinemacının kişiselleşme çabaları dışında, tamamen ticari amaçlarla sürümden kazanmayı amaçlayan Yeşilçam yönetmenleri piyasaya hakimdir (ibid: 30). Şasa'nın 'Ümmi Dönem' diye nitelendirdiği 50'li yıllarda ortala-

ma bir Türk filmi bir Doğulu yabancılaşmanın 'alaturkanın' ürünüydü. Şimdi ise Batılılığa özgü bir yabancılaşma 'alafranga' daha baskın, ona göre (ibid).

Ümmi dönemin Türk filmini resmi ideoloji (yüksek rüsum, baskıcı sansür) cezalandırıyordu. 50'li yıllara kadar Türk Sineması, 'Resmi Türkiye'nin sineması olarak varolmuştur (ibid: 145). "50-60 arası 'Öteki Türkiye' büyük bir güçle yüzeye çıkar. 'Resmi Türkiye' ile 'Öteki Türkiye' Türk Sineması'nda amansız bir hesaplaşmaya, simbiotik bir birliğe, onulmaz bir zıtlaşmaya girişmişlerdir. Şizofrenik tezahür doruktadır. Sanatçıların şuuru 'Resmi Türkiye'de, bilinçaltları 'Öteki Türkiye'dedir. Bu iki dünya çok kez bir ağızdan konuşarak sinematografik açıdan kakafonik gerilimler yaratır" (ibid).

60-70 arası, Öteki Türkiye sinemada geri çekilir. Resmi Türkiye aktifleşir. 80'li yıllarda Öteki Türkiye iyice geridedir. Entel Sinema'da Resmi Türkiye çalım satmaktadır. 90'lı yıllarda Öteki Türkiye yeniden ortaya çıkar, artık her ikisi aynı sinema içinde ayrı akımlar halindedir (ibid).

Refiğ, 1934'den başlayan Cumhuriyet atılımları içinde sinemanın müzik ve tiyatro kadar destek alamamış olmasını bir şans addeder. "Seyircinin talebi ve desteğiyle ortaya çıkar özellikle 50'li yıllarda Türk Sineması" der ve devlet iradesinin bu konuda işlememiş olmasını iyi görür. Adanır da bu konuya değinir ancak devletin ihmalini pek de olumlu değerlendirmez (Adanır'dan aktaran Soykan: 43).

50'li yıllar çok partili dönem ve muhalefetin yerine oturması ile başlar. 1947 yılından itibaren Marshall planı çerçevesinde Amerikan askeri yardımı, ABD ile ilişkiler, yabancı sermayeye açılma, burjuva sınıfının giderek zenginleşip güçlenmesine yol açmıştır. 1954'de 'Yabancı Sermayeyi Teşvik Kanunu' ile sanayiye destek verilmiş ve bu destek en çok petrol ve ürünleri arasında kabul görmüştür. Beş yıllık Kalkınma Planları da ilk kez bu yıllarda hazırlanır. Kente göç hızlanır ve gecekondulaşma bu dönemde başlar.

Soykan bu dönemi Sinemacılar Dönemi diye nitelendiriyor ve Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan ve Halit Refiğ'i bu dönemin önemli yönetmenleri arasında sayıyor (Soykan 1993: 44). Bu dönemin aynı zamanda sinemada duygu sömürüsünün keşfine denk geldiğini belirtir (ibid: 47). "Melodramların buğulu rahatlığı 60 ihtilaline dek sürer" (ibid: 51).

Ebediyete Kadar: İktidar Dönüşümü Nasıl Gerçekleşiyor

From here to Eternity (Fred Zinnemann, 1953) ilk akla gelen, ama burada *Ebediyete Kadar* birleştirilen, eklemlenmeye çalışılan Batılı yaşamından çark ederek geleneksele dönmeye çalışan Nermin.

Turgut Etingü'nün filmi 1955 yapımı. Başrollerde Gülistan Güzey (Nermin) ve Macit Bey [Reşit Gürzap (Can Gürzap'ın babası)] var. Gülistan Güzey sanırım, hiçbir filminde girmediği femme-fatale (ölümcül kadın) özelliklerini kısmen de olsa kabullenmiş.

Film 45 yıl öncesine ait olmasına rağmen, erkek iktidarsızlığını, evli kadının sadakatsizliğini ve çocuğunu ihmalini konu alıyordu. *Ebediyete Kadar* filminin tanınmıyor olmasına dayanarak öyküsünü anlatmakta yarar görüyorum.

Macit Bey, İstanbul'un Anadolu yakasında yaşayan 'adıyla müsemma' (Macit: şan, şeref sahibi) tanınmış bir işadamıdır. Büyük bir ihtimalle aileden kalan bir serveti idare etmiş ve artık hasta ve yorgun olduğu için işlerini evinden yürütmektedir. Macit Bey'in kendisinden bir hayli genç, hoş ve Avrupai bir karısı vardır: Nermin. Nermin de adının manasına uygun nezaket ve zerafette bir kadındır. Çiftin bir de mademoiselle'le büyütülen kızları vardır. Nermin anlaşıldığı üzere kızının ilkokul çağına gelişine kadar evine bir burjuva kadın ölçüsünde bağlı kalmıştır. Ancak Macit Bey'in -doktorunun da teşhisi ile kesinleşeniktidarsızlığı, başlarda "evlilik kara günler içindir" yaklaşımını benimseyen, hatta sahip olduğu düzen ve maddi koşullardan memnun olduğunu anladığımız Nermin'in giderek asabi ve yılgın bir hal almasına yol açar. Macit Bey doktoruna 'Yaş yetmiş iş bitmiş derler, bende elliden önce bitti, bastonsuz adım atamıyorum, hayat mı bu Cemil' derken karısı Nermin, *Çifte Tazminat/Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944) filminin başındaki merdiven sahnesini hatırlatıcasına salona gelir. Doktorun verdiği haberden muzdarip olan Macit Bey karısına 'ileri yaş çizgisi' ve 'müsavi aşk hayatı' denklemiyle iktidarsızlığın edebiyatını yapmaktadır. Hatta bir hayli ileri giderek Nermin'in gençliği ve aşk ihtiyacı konularına girer. Nermin, tam da Gülistan Güzey'den beklenecek bir vakarla kızlarının mutluluğundan bahseder. Ama ok yaydan çıkmıştır. Macit Bey'in karısına kendine pek de uymadığını sonradan anladığımız Batılı bir olgunlukla programlarını serbestçe yapma önerisini getirir. Nermin'in sahneyi terketmesiyle aynı anda geriye kaydırma yapan kamera Macit Bey'in verdiği izinden sonra ne kadar bedbaht olduğunu gösterir.

Yuvakim Filmeridis'in kamerası dönemi için bir hayli cüretkardır ve filmin öyküsüne de bu açıdan paralellik kurar. İlk planda önde bir Amerikan arabası ve arkada cami minaresinin birarada gösterilmesi kültürel kimlik çatışmasını baştan itibaren görüntü düzleminde de hissettirir. Yine bu sahnenin ardından gelen giriş çekimi diyebileceğimiz

'establishing shot' ile Macit Bey 'evinin' ihtişamını sergileyen tüm mobilyaların, aksesuarların ve beyefendinin hanımefendiye ulaşılmazlık taşıyan aşkını anlatan masa resimlerinin toplam bilgisi verilir. Filmeridis ve Etingü, daha sonra değineceğim örneklerde de kişilik kaymaları, kimlik bunalımlarını Hitchcock'un *Shadow of A Doubt* (1943) filminde Joseph Cotton'ı sunuşuna benzer çekim ölçekleri ile verir. Karakterler görüntüyü bir uçtan bir uca bölerler. Bu tarz anlatım yolları adeta o zaman özenle uygulanmış ve sonra unutulmuş gibidir, Yeşilçam'da.

Tekrar hikayeye dönersek, Nermin izin alır almaz bir deniz klübüne gider. Müzik, yavaşça gelişecek olayları haber veren bir cazdır. Klüpte Nermin'in yanına arkadaşı İclal de (Neriman Köksal) gelir. İclal'in gidişiyle Nermin klüpteki tangonun sözlerini içselleştirir:

Hicran, feryatla ağlar kalbim,
Şimdi yalnızım, yaşamaktayım ızdırap ve kederle
Günler geçiyor düşen yapraklar gibi
Ruhum ölüyor
Beklemekteyim yeni bir umut ile
Elbet gelecek benim de kalbim dile.

Etingü tutkunun sözcüsü tangoyu seçmekle ve de bu sözleri olan bir tanesine yer vermekle Nermin'in yaşadıklarını ve yaşayacaklarını özetlemektedir.

Filmin ilk dışsesi de burada yer alır: yalnızsın, kendi başına. Bu ses Nermin'in kendi dışına çıkarak ona bakan bir kadının sesi gibidir. Nermin kendi başına kendine acımaya kalkışamaz, zaten tüm yaptıkları da kendi dışına çıkarak, sahip olması gerektiğine inandığı, kendisinin haksızlığa uğradığı ve mutsuz ve yalnız olduğu sanrısına kaptıran bu sestir.

Tangoyla geciken Nermin'i, merak eden yalnızca Macit Bey değildir. Görümcesi (Macit Beyin ablası) Nahide Hanım bunu dillendirir ve Macit Bey kardeşini müdahelesinden ötürü uyarır.

Dönüşünde hâlâ yatmamış olan Macit Bey, Nermin'in sinirlice 'hâlâ yatmadın mı?' sorusuna gecikerek 'bu gecenin diğer gecelerden farkı yok' diye cevap verir. Nermin'in kinayesi ile Macit Bey'in sızlanışı iktidarsızlığın ya da iktidarın -olmasa da- dillendirilişidir.

Nermin ertesi akşam İclal'in evinde bir partiye gider. Önceleri ağırbaşlı yalnız kadın görünümünü korumak için uğraşsa da kendini yakışıklı bir erkekle dansa kalkmış bulur. Ve baştan çıkarılmaya hazır oluşunu 'beni nasıl dansa kaldırdınız?' sözleriyle kapatmaya çalışır, oysa kastettiği onu dansa kaldıracak erkeğin ancak bu iktidarda biri olabileceğidir. Buradaki eşitleme genç/doğurgan kadın- genç/iktidar sahibi

erkektir. Eşitliğin sırrını erkek yılışık bir dille 'o sizin arzunuz diyerek' ayaklar altına alır.

Bu üçlemenin ardından neredeyse "split screen" gibi art arda kesilen Macit Bey, Nermin'in kızı ve Nermin kareleri gelir. Macit Bey'in genel çekimde tasvir edilen ruh hali ve durumu görüntüyü ortadan ikiye bölen paravandır ki o paravan Nermin'in yatması gereken, ama yatamadığı mekânı belirler. Çocuk yine annesinin yeri olabilecek yanına bebeğini yatırmıştır. Erkek "süblimasyon", küçük kız ikame ile arzularını örterler, ama kadın aynı tangoda dile getirildiği gibi yapayalnızdır. Son yatak sahnesinde ise, çapkın erkek Nermin'in en yakın arkadaşı ve kuzini olan İclal'le yataktadır.

Arada Nermin ve erkeğin sahilde gezme ve oynaşma sahnelerinden sonra yine Macit Bey'le Nermin arasında tam da Macit Bey'in eskiyen kaybolan marazi halini dile getiren bir konuşma geçer. Nermin 'burası neşesiz hastalar evi' der. Bu adeta Osmanlı'nın son dönemi iktidarının yokolmaya yüz tuttuğu bir anın Batı tarafından 'hasta adam' diye nitelendirilmesini andırır. O iktidar elden gitmesin diye Macit Bey 'bu ev senin evindir, bir kızın ve kocan var' der. Nermin ayaklanmaya hazır halktır. Artık onu yaşadığı yer ve "başındakiler" memnun edememektedir, çünkü hasta ve iktidarsızdırlar.

Nermin'in ayaklanmasına evlatlık da işbirliği eder ve mektupları taşır. Nermin'in görümcesinin evlatlığı yakalayarak zorla konuşturduğunda söyledikleri ilginçtir: 'Hanımına hizmet ederken, ekmek yediğin eve ihanet ediyorsun'. Burada ev yine vatan gibi algılanabilir. Yani tüm geçmişin, değerler hazinesinin saklı tutulduğu yer.

Daha sonra Nermin'le konuşan Macit Bey'in ablası Nahide, 'tuttuğun yol seni mahvedecek bir yere götürüyor' der. Yani, evin dışında bir yol tutmak kastedilir. Nermin ise ilk kez burada bir 'film noir' kadını gibi davranır. Macit Bey'in onu satın aldığını ve birgün paranın da onu elde tutmaya yetmeyeceğini bildiğini söyler.

Nahide bu olaylar üzerine Ankara'ya gönderilir. Nermin de İzmir'de bir nişanı bahane edip sevgilisiyle beraber Yalova'ya gider. Müzik çok ustaca değişmektedir. Cazdan, tangoya ve sonunda uzun havaya geçer. Nermin gitgide -Yang'la Yin'in buluşması gibi- gerçek kimliğine doğru bir daire çizerek ulaşmaya çalışmaktadır.

"Yıldızla semalardaki haşmet ne güzel şey,
mehtaba bakıp yar ile sohbet ne güzel şey,
dünyamızın üstünde bütün ruhlar uyurken
aşıkım olmak ne saadet

bir bitmeyecek aşkı muhabbet
ne güzel şey yıldızların altında."

Nermin bu değişimi yaşarken en yakın arkadaşı İclal tarafından Macit Bey'e gammazlanır. Aynı anda bir nevi ortalık karıştıran 'aile dostları' (Feridun Çölgeçen) Macit Bey'i otele götürür ve biraz önce odayı terkeden aşıkların yataklarının üzerinde bıraktıkları delili gösterir. Nermin'in geceliği Nihat'ın pijamasına sarılı durmaktadır. Macit Bey geceliği pijamadan bastonuyla sıyırır ve yere atar. Macit Bey'in dayandığı ve kendini taşıttığı iktidarı bu baston en azından Nermin'in 'hasta adama' gösterdiği liyakatsizliği cezalandırır.

Macit Bey'in geleceğinin haberini alan Nermin ve Nihat otelden kaçar ve İstanbul'da bir pansiyona yerleşirler. Pansiyon sahibesi madam, yine İstanbul filmlerinin meslek ayrımına uygun biçimde azınlıklardan seçilmiştir. Meyhane ve pansiyonları işletenlerin Rum ya da Ermeni, tüccarların, emanetçilerin Musevi oluşu gibi azınlık kimliği aracı mesleklerde temsil edilir.

Tüm bunların ötesinde dikkate değer şey insan manzaraları kadar çevre ve İstanbul görüntüleridir. İstanbul Rumca 'Stan Polis' yani 'Kent'e' deyiminden gelir. Film boyunca şehri ele alan görüntüler kentin adı ile de çakışır. Adı kent olan bir şehir İstanbul (Güvenç: 170). 1955 yılı yapımı bu film Moda'dan Boğaz'dan, Tophane'nin ara sokaklarından Haliç'e bakan açılardan, Caddebostan'daki deniz evinden sahile açılan görüntülerden bir şehir portresi çıkarır. Daha sonra giderek azalan Yeşilçam sinemasındaki şehir imgesi bu filmde ağırlıkla yer alır. Adeta Fransız izlenimcilerinin ve hatta birinci avantgarde'ının içinde özne olarak yer alan Paris görüntüleri gibi. *Ebediyete Kadar* filmindeki kimlik farklılıklarını, insana özgü zafiyetleri anlatmak için İstanbul başlıbaşına bir aktördür. *Kanun Namına*'dakı tamirhanenin Haliç Köprüsü'nün altında yer alması gibi bu film de İstanbul'u kendine mekân alır. *Ebediyete Kadar* filminin İstanbul görüntüleri doğallığa, iç mekânlardan dışarıya yönelen o dönem yönetmenlerinin tercihidir. Bu tercih o dönem seyircisinin beklentilerine de uygun düşer. Bizans ve Osmanlı imparatorluklarını ve Türk Devletini barındıran, iki kıtayı birleştiren ve son derece sinematografik olan bu şehrin Türk Sineması'nda aktörlüğü sonraları *Ah Güzel İstanbul*'da (Atıf Yılmaz, 1966-67) tescil edilir.

İstanbul yabancı yönetmenler tarafından da tercih edilmiştir. Ama Scognamillo'nun *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler* kitabında 'İstanbul Gizleri' bölümüne bakıldığında bu filmlerin çoğunun İstanbul'u

egzotik, tehlikeli ve gizemli bir şehir olarak gösterdiklerini görüyoruz. *İstanbul'un Gizi/The Secret of Stamboul* (Andrew Marton, 1936), *Kızıl Şafak/Scarlet Dawn* (William Dieterle, 1932), *Boğaziçi Şarkısı/Die Nacht der grossen Liebe* (Geza von Bolvary, 1933) (Scognamillo: 82-84) gibi film adlarından da anlaşılacağı gibi İstanbul tutku, ihanet, entrika, cinayet ve bunların hepsidir.

Walther Ruttmann'ın *Berlin. Die Sinfonie der Grossstadt* filminde Berlin'de günlük yaşamın -ağırlıkla iş yaşamı ve onun çevresinde kümelenen insan karşılaşmaları görüntülenir. *'Ebediyete Kadar'*da bunun yerine şehrin etrafına kümelenebilecek bir aşk, tutku, elem ve entrika bileşimi örülür.

Her fırsatta şehir çevreleyen, kısıtlayan ve özgürleştiren olarak devreye girer. Pansiyona yerleşen Nermin ve Nihat'ın ilk sahneleri de böyledir. Ahşap pencerenin pervazına oturur, ardında Boğaz görüntüsü ve bir şilep vardır. Camın kenarına sıkışmış ama gözünün uzantısında yer alan grafiksel çekim gemiye doğrudur. Mekan çifti sıkıştırmıştır. Osmanlı ihtişamı yerine orta sınıfın pansiyonuna düşmüştür artık Nermin. Kıyafetleri de hızla bu dekadansa ayak uydurur, muarelerden, taftalardan hatta çoğu Fransız 'haute couture'ü olan Dior'lardan çiçekli basmalara, poplinlere dönüşmüştür. Nermin, mücevherlerini de Nihat'a iş kursun diye vererek veda eder.

Macit Bey cenahında artık durum değişmiştir. Hasta adam, 'rob de chambre'ını çıkarmış ve takım elbise giymiştir. Kadının gidişi ile iktidarsızlığının ya da eksikliğinin aynası olan arzu nesnesi başka bir erkeğin yansımasını almak için yön değiştirmiştir. Bu kadın femme fatale, girdiği ocağı söndüren ve felaket getiren dişi, uğursuzluk kaynağı, mutsuzluk yaratan iblistir, kocasının gözünde. Bu sahnede görüntüler yeniden *Shadow of a Doubt* filmindeki gibi karenin çaprazına oturtulur. Hasta adamın iktidarının geri gelmesi ve hastalık nedeni kadının ev dışına gitmesi ile hastalığı çocuğun devralması gerekir. Artık evin süslemeleri ve aksesuarlarında da geleneksel ve Türk olana dönüş vardır. Belge'nin dediği gibi, Avrupalı görünmek Avrupalı olmaya yetmiyordu. İstanbul'un Europa özentisi Bostancı'da tükeniyor, taşraya bile taşamıyordu (aktaran Güvenç 1994: 168).

Luis Quinze koltuklar ve sekreter çalışma masaları yerine karenin ortasına mangal oturur. Formu itibariyle hem dişi hem eril olan ve cami ve minare metaforunu içinde barındıran birşeydir mangal. Burada mangalın kapağı örtülüdür. Ateş ya yanmaz ya da kapağın altında için için yanmaktadır. Macit Bey'in çözülemeyen iktidarı, daha doğru-

su birleşmeye gidemeyen güdük erkek tutkusunun alevi sönmüş nesnesidir, mangal.

Mangaldan sonra Anadolu'ya has tüm öğeler filme birdenbire girmeye başlar. Yalnız kadının mekân değiştirmesi ve mobilitesinin tersine işlemesi değildir neden. Bence iktidarsızlığı örtecek, hafifletecek yeni iktidarı affettirecek alt söylemler gerekmektedir. Anadolu'dan şirin insan tiplemeleri ve sıcaklıklar gibi. 'Mon chere' edaları terkedilmiş, 'Naber lan oğlum' sıcaklığında bir "özümüze dönüş" başlamıştır. Hulusi Kentmen ve Madam ikilisinde bu halk sıcaklığı epey artar.

Nermin bundan sonra basmalı ve karpuz kollu elbiseler içindeki hayatına alaturka müziği de katar. Belki hâlâ tek Avrupalı olan yanı kalp kolyesinde kızının resmini taşımasıdır. Evlat sevgisinin görüntüde simgelenmesinin Batılılığından, resme baktıktan sonra değişime uğrayan Nermin'in gerçek Türk kadını kimliğine dönüşünü kutsarız.

Nermin'in sevgilisi Nihat ise paralar ile gününü gün etmekte, kumar masalarında sabahlamaktadır. İkinci bir dış ses burada duyulur: "Günler geçti, aylar geçti elinde hiçbir şeyi kalmadı". Bu ses Nermin'in dramını özetleyen Madam Katina'nın sesi gibidir. Madam Katina'nın bir sonraki sahnede Nermin'in taşralı bir tüccar olan pansiyon müşterisi Ahmet Bey'le buluşması için düzen kurmaktadır. Nermin yemek esnasında Aziz Meryem ve çocuk tasvirine benzer bir resme baktıktan sonra oradan kaçar.

Hasta düşen Nermin yapayalnız kaldığı hastane odasında karşı yatakta hasta nine, anne ve torun gördüğünde kendinden vazgeçmeye başlar. Hastane çıkışında Nermin, İclal'den başörtü ve pardesü ister. Kendini aşağılayarak: "Bu Nermin yuvasına, arkadaşına ihanet eden Nermin'di derler" diyerek mazohizmine devam eder.

Hasta kızını gizlice ziyaret eder ama yeniden iktidarı ele alan Macit Bey odaya girer ve onu kovar. Evi terkederken kızıyla birlikte merdivenlerden düşer.

Şehir silüeti cami ve minare olarak tekrar karşımıza çıkar. Nermin "*Ebediyete Kadar* beraberiz" sözünü vererek evden çıkar ve soyutlanır. Tren rayları arasında yürür ve "nasıl ayrılırım senden *Ebediyete Kadar*" sonsözleriyle yaşamına son verir. Film iki selvi arasındaki mezarlık görüntüsüyle son bulur.

Ebediyete Kadar'da Osmanlı ve Türk Kimlikleri

1955'lerin bir önemli olayı da eskilerin söyleyişiyle 6 Eylül 1955 'örf-i idaresi'. Azınlıklara yönelik infialin patlak vermesi ve açtığı yara.

Bir nevi iktidar sorunu, üst düzeyden altlara intikal eden ve iktidarsızlıkların Macit Bey örneğinde olduğu gibi pseudo-iktidara dönüştüğü, herşeyi yoketmeye yönelik tavrı.

Bozkurt Güvenç *Türk Kimliği* kitabında bu konuyu açabilecek ipuçlarını veriyor. Kısaca fetihten sonra Batı kendini nasıl 'Müslüman Türklere karşı' algılamışsa Türkler de kimliklerini 'Hıristiyan Dünyasına karşı' görmeye başlıyorlar. 'İslam'ın yayılma ülküsü ile İmparatorluğun savunması özdeşleşiyor' (İz'den aktaran Güvenç 1994: 168).

Macit Bey bu açıdan Doğunun centilmeni bir Osmanlı ama kendisine oranla azınlıkta kalan karısı da dahil birçok millete tepeden bakıyor. İktidarsız da olsa o asil, diğerleri ise tebaa. Kendisine imparatorluk kimliği arayan Osmanlının tavrı *Ebediyete Kadar* filminde Macit Bey'de simgeleniyor. "Türk, Osmanlı olsa da, Osmanlı, Türk değildi' (ibid:169). Yani, Nermin Macit'e tabi olabilir ama Macit Bey iktidarsız olsa da tersi sözkonusu olamazdı. Osmanlı kültürel anlamda Selçuklu'nun, İslam Devletinin ve Bizans'ın devamı, Oğuzlardan Göktürklere geniş deneyimlerden süzülerek oluştu. Ancak kendini yenileyemedi ve dağıldı. Macit Bey'in yaydığı 'aura' da Osmanlı'nın çizdiği tabloyla çok benzerlik gösteriyor: Karısına ayak uyduramıyor, kızını anlamıyor, yaşlı ama hayat taşımayan ablasıyla da geçinemiyor.

Macit Bey'in Nermin'e tanıdığı cinsel ayrıcalıklar bir nevi kapitülasyonlara benzetilebilir. Aile saadetine yıllarca halel getirmeyen Nermin'i halk gibi kabul edersek üzerine kaydırılmış Batılı çevrelerin 'nazarının' etkisi altında kalarak, film anlatısı boyunca bu sistemli yıkma politikasının nesnesi haline geliyor. Bir yanda Osmanlı'nın simgesi Macit Bey, öte yanda Batılı ya da Batıcı İstanbul sosyetesi (bu sosyete Batılılık ve Cumhuriyet kimliklerini harmanlamış, hemen hemen her Yeşilçam filminde Feridun Çölgeçen, bu filmde Neriman Köksal, ya da doktor Atıf Kaptan'da simgelenen kişilerden oluşuyor) Nermin'i çökertiyor. Filmde İclal, Nihat ve diğerlerinin Macit Bey'in hayatını kararan planları Batı'ya karşı direnen Osmanlı Devletine karşı sürdürülen stratejiye benziyor. Nermin ise, kimliğini önce Osmanlı'da eriten, sonra Batılı Cumhuriyet kimliğine sarılan, sonunda sonradan edindiği tüm kimlikleri üzerinden atmak için siyahlara sarılarak mahalli kimliğine sığınan bir kadını simgeliyor. Nermin önce, Türkmen'ler gibi -Yörük töresi- köylüleştirilerek -tebaa haline getirilerek- güdülmek fikrine direnir, evcilleşmek yerine dışarıyı seçer ama karşılığında, Osmanlı'nın Türkmenlere karşı yönelttiği 'akılsız idraksiz Türkler' suçlamasına ve aşağılamasına katlanmak zorunda kalır (ibid: 171-172). Batılı çevresi

ise bu hareketini düşüşüne şahit olana kadar destekler, Nermin, Macit Bey'in refikası olarak Osmanlı tebaasından sayılır, içindeki yalnızlık ve dışarı çıkma itkisi ile 'Yörük'tür. Üçüncü seçenek olarak başı örtülü, cefakar ve tevekkül sahibi anne rolleriyle ulusal kimliğin Türkçülük kanadından beslenen görüntüsüne bürünür.

Adalet Mülkün Temelidir: Mülk=Vatan=Ev

Göçebe=Yurtsuz=Evsiz=Haksız (adaletten nasibini alamamış)

Nermin'in Yörük/göçebe kimliği düşünülürse, onun yerleşikliğe eşit tutulan adaletten pay alamayacağını daha kolay kabul edebiliriz. Biraz açmak için, Kınalızade'nin *Ahlak-ı Alai* adlı eserinde yer alan 'Adalet Çemberi'ne göz atmak gerekir.

Mülk ve Devlet asker ve rical iledir.
Rical mal ile bulunur.
Mal reayadan husule gelir.
Reaya adl'ile muntazam-ül hal olur (ibid: 176).

Gellner'e göre (1981:85) göçebeler reaya olarak sınıflansalar da, yerleşik hayata geçmedikleri sürece vergi vermedikleri için bu dairede yer alamazlardı. Böylece, Nermin'in yerleşik hayata uyum sağlayamaması nedeniyle, bu adalet çemberinden mahrum bırakılmasını anlayabiliriz. -Bu çemberde yer almamakla birlikte, halkla devlet arasında üçüncü boyut ilişki Osmanlı'da göçebelerle ilgiliydi. Esnaf ve sanatkarlar devletten çekindikleri için değil, yağmadan korktukları için vergi verirlerdi. Bu yüzden devlet göçebeyi yerleşik yapamayınca 'daire' dışında tutmuştur. Aynı *Ebediyete Kadar*'ın son sahnesinde evin kapısının dışında bırakılan Nermin gibi, kendine verilen hakları yağmaladığına kendi de o kadar inanmıştır ki, ölümüyle göçebelikten sonsuz bir yerleşikliğe adım atar.

Osmanlı İmparatorluğu'nun başlıca sınıflama ölçütlerinden biri de İstanbul'dur. İstanbullu olmaktır (ibid: 182). Osmanlı'da soyluluk kurumu yoktur ama İstanbulluluk soyluluğa yakın bir konumdur, bunun önemli nedenlerinden biri de İstanbul'un bir İslam şehri olarak örgütlenmesidir. Nermin, İzmir'deki akraba varlığı düşünülürse, Macit Bey gibi İstanbullu değildir. Sanıyorum adalet çemberi dışında bırakılmasına bu da etki etmektedir. Kocasını aldatsa da Nermin'in taşra ahlakı her halinden belli olmaktadır.

Nermin; Rumeli/Anadolu ayrımında Anadolulu (sona doğru örtünen ve Anadolu kasabası mezarlıklarının selvilerinde son bulan Nermin) *İstanbul/Taşra* ayrımında Taşralı, (arkadaşı İclal gibi Batılı olmaya haklı gözükmeyen Nermin) *Yerleşik/Göçebe* ayrımında göçebe/Yörük (evini ve sağlam yerleşik düzenini aşkı için terkeden Nermin) *Hakim-Tebaa* sınıflamasında, tabi (tebaa) (kızının hasta yatağına bile kabul edilmeyen, Macit Beyin mülkiyetinde görülen Nermin) *Yöneten ve Yönetilen* ayrımında da (kocası, görümcesi, dostu, arkadaşı ve tüm çevresi tarafından yönetilen Nermin) olarak kimlik kategorilerinden izlenebilir.

Bu açıdan bakıldığında Macit Bey'in Nermin'e karşı yürüttüğü savaşım düşmanlık ya da kinden ziyade, Osmanlı'nın göçebelere karşı tavrında olduğu gibi, varolabilme stratejisinin gereğiydi. Kendine tabi olmayan bir Nermin, Macit Bey'in iktidarını zayıflatıyor ve hatta onu hasta adam haline getiriyordu.

Nermin ise, taşıması gereken kimlikler ve onların sırtına vurduğu yorgunluklardan sıyrılarak ebediyete kadar özgür olabileceği farklı bir kimlik mekânını ve 'ölümlü' olmayı tercih eder.

Kaynakça

Güvenç, Bozkurt (1994) *Türk Kimliği*, Kültür Bakanlığı: Ankara.

Refiğ, Halit (1996) 'Türk Sineması'nın Yükseliş ve Düşüşü Üzerine Bazı Düşünceler'. (Hazırlayan: Süleyma Murat Dinçer) *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Doruk Yayımcılık: Ankara.

Scognamillo, Giovanni (1996) *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler*, İnkilap Kitabevi: İstanbul.

Soykan, Fetay (1993) *Türk Sineması'nda Kadın*, Altındağ Matbaacılık: İzmir.

Şasa, Ayşe (1993) *Yeşilçam Günlüğü*, Dergah Yayınları: İstanbul.

Deniz Derman
Dekan
Bahçeşehir Üniversitesi
İletişim Fakültesi

AĞIZDA KALAN TAD: TÜRK SİNEMASI

Fatih Özgüven

Evet, bu filmi[1] bir sürü nedenden seçtim. Bir kere Türk Sineması'nın da en çok sevdiğim filmlerden biri, ikincisi birçok nedenden bugünkü konuşmamı ilgilendiriyor. Orhan Pamuk'tan bir parça okuyacağım size, bu filmle alakalı bir şey. Öte yandan da konuşmadan sıkılanlar kendilerini filme kaptırabilsin diye, sıkıldığınız zaman filmi seyredin, konuşmanın biraz ana teması da bu gibi zaten. Evet, bu konuşmanın, bu okulda beni en mutlu eden şeylerden biri olan Türk Sineması master sınıfının bir özeti,[2] aynı zamanda da bir uzantısı olmasını istiyorum. Bu okulda bana bir Türk Sineması master sınıfı vermem konusunda davetiye çıkarıldığında diyeyim, Deniz Derman tarafından, bunda bazılarının isimlerini sizden de duyduğum sinema yazılarımın bir rolü olduğunu biliyordum tabii. Ama gene de şaşırdım, çünkü bu ülkede bazen hepimize olduğu gibi bana da B-movie'lerdeki bataklık hissi veriyor, onun için bir iz bırakmayı verili saymıyorum. Ayrıca ben Türk Sineması için tarihsel bir perspektif aramakla birlikte Nijat Özön değilim, belli bir zaman, anladığınız anlamda haftalık sinema eleştirisi yazmış olmakla birlikte Atilla Dorsay değilim, sinema akademisyeni de değilim. Fakat onun için bu davetiyenin davetiyeliğini ciddiye alıp, sonuna kadar kullanmaya karar verdim. İnceldiği yerden kopsun'du! Kopmadı, kendi yaklaşımımdır, kendi öznelliğimin, kendi öznelliğim sandığım şeyin öğrencilerimin yüzüne de yansıdığını gördüm, diyebilirim, bir de beni çok sevindirdi, ve bu kopmamak bir yana bir şeyleri bir yere bağladı.

Aslında bu arayış, yani bir arayıştı bu ders ve sınıfa girdiğim zaman ilk gün, biraz kültür arkeolojisi, biraz kültür terapisi gibi bir şey söyledim, 6 ya da 7 ders yaptık o sınıfla, hepimiz de mutlu olduk sanıyorum. Tabii o sınıfla önceden 5 derslik bir avant-gard sinema dersi yapmıştık, bunun da etkisi olmadı diyemem. Evet, o sınıftaki yaklaşımıma girmeden ya da bu konuyla ilgili yaklaşımıma girmeden önce ayrıca bu toplantının da beklediğimden çok verimli ve çok tatmin edici olduğunu söylemem lazım. Konuşmam sırasında birçoklarınızın

[1] *Kanun Namına* (Lütfi Akad, 1952)
[2] İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sinema-TV Yüksek Lisans Programı (1998-1999)

söylediği cümleleri anacağım, birçoklarınızın söylediği cümleler benim için çok aydınlatıcı oldu. Birçoğunuzun yaklaşımı, Yeşilçam'a bakışı. Ama bütün bunlara girmeden evvel birazcık otobiyografi: kendimi bildim bileli tipik bir koloni veledi gibi, İngilizce öğrenmek, var olan bütün kitapları okumak ve var olan bütün filmleri seyretmek istedim. Bugün bu işlerden az-çok para kazandığım düşünülürse tutkuyla yapıştığım, yeterince tutkuyla yapıştığım söylenebilir, çocukluktaki düşlerime. Ailem tipik bir orta sınıf Türk ailesi idi, öğretmen kökenli. Bizim evimiz sinematek seyircisi evi değildi. Ama Türk filmlerine giden bir ev de değildi. Bizim evimiz, belki bazılarınız hatırlar abonman denen bir sistemin geçerli olduğu, kültür sahibi, görgü sahibi, okuyan-yazan insanların her çarşamba bir sinemadaki gösteriye gittikleri bir evdi. Bütün çocukluğum boyunca annemden, babamdan işte bugün Elizabeth Taylor'ın *Kızgın Damdaki Kedi*'sini gördük, ertesi gün bilmem neyi gördük diye haberler dinleyerek geçti hayatım. Ve müthiş de merak ediyordum bunları, müthiş, bir an önce filmler görmek istiyordum, bir an önce bütün o filmlere sahip olmak istiyordum neredeyse. Fakat çocuklukta, bilmiyorum sizin hayatınızda da geçerli mi, çocukların göremeyeceği filmler dönemi vardır, benimkisi biraz uzun sürdü, şu filmi çocuklar göremez, bu filmi çocuklar göremez, ben pazar matinelerinde *Beyaz Yele* ve *Kırmızı Balon*'a mahkûm kaldım uzun süre, hâlâ gösteriliyor mu, bilmiyorum. Ve bunun bir tek çıkar yolu vardı:

O zaman çarşambaları okul yarım gündü, öğleden sonraları da film gösterilirdi. Bizim okulumuz da, öyle Türk Sineması sevilirmiş, sevilmezmiş pek umursamayan Fatih, Çarşamba'da bir okuldu. Onun için bir gizli zevk, suçlu zevk olarak Türk filmlerine orada başladım diyebilirim. Tabii okul sineması olduğu için de genellikle Ayşecik filmleri gösterilirdi, Türk filmleri benim için, her filmden daha egzotik bir şeydi. Çünkü ailem, 'Türk filmi' denirdi o zaman, Türk Sineması da denmezdi, 'o şeyler'e ne yazlık sinemada giderdi, ne de kışın giderdi, Türk Sineması, dün Deniz'in verdiği Kasaptaki Tablolar örneğinde olduğu gibi benim için başka bir ülkeydi. Ayşecik, annesi babası benim tanımadığım insanlardı, tanımadığım bir aileydi. O zamanlar annemin babamın, ailemin de kullandığı bir tabirle alaturka bir dünyaydı. Alaturka aşağılayıcı bir tabirdir. Hâlâ kullanılıyor mu bilmiyorum. Tabii ben de bu iki dünya arasındaydım, değerler açısından, her ne kadar ailemin değerleriyle bu dünyaya burun kıvırsam da, bu dünyadaki eşyaları, arabaları, bazı sözcükleri, çoğu yeri, bazı jestleri, bazı ifade-

leri, bazı fikirleri, kısacası ucundan-kenarından bu dünyayı tanıyordum, ama tam da tanımıyordum. Ama ben arada değildim, Eylem'in çok güzel ifade ettiği gibi konuşmasında Amerikan sinemasını belli bir tanıdıklık duygusuyla; kendi sinemamızı belli bir yabancılık duygusuyla seyretmek hissinden ben de payımı almıştım. Türk Sineması'yla ilişkim bu sevgi, nefret ilişkisi ya da sevgi-itki ilişkisi "her neyse" ekseninde başladı, uzun süre öyle gitti. Özünde üç aşağı beş yukarı hâlâ ilk seyrettiğimiz filmleri nasıl seyretmişsek hâlâ öyle seyrediyoruz gibi bir his var içimde. Türk filmleri, yerli film daha doğrusu, niye kötüydü? Bunu birazcık düşünmek istiyorum. Bunun cevabı aslında çok zor değil. Amerikan buzdolapları iyiydi, yerli buzdolabı makbul bir şey değildi, ya da o zaman yapılmıyordu bile zaten. Yerli malı, işte Anadol gülünç bir arabaydı, ama Amerikan ya da Alman arabaları, babam Alman arabalarını tercih ederdi, iyi bir şeydi. Yerli tanımsal olarak çürük bir şeydi, pek makbul bir şey değildi, belki haklılık payı da var bunda.

O zamanlar montaj sanayiinin durumu ne bilmem 60'lı yılların sonuna doğru ya da ortasına doğru bir zamandan bahsediyorum, ailemin çeşitli aşamalarda kullandığı tabirlerle işte Türk filmi kötüydü, maskaraydı, pespayeydi, ucuzdu vesaire vesaire... Ben de bu kalite olayına kaptırdım kendimi açıkçası. Bunun, kalite olayının ters yüzü nedir? Kaliteli filmler görmeye çalışmaya başlarsınız, ben de 'nitelikli Türk filmleri'ne saldırdım. TV'de de yeni yeni başlamıştı galiba, e okuyan da birisi olduğum için çok geçmeden Nijat Özön kronolojisi yutmuştum, *Yılanların Öcü* mü, *Susuz Yaz* mı, *Sevmek Zamanı* mı, *Umut* mu, *Kanun Namına* mı, hepsini bir bir, gayet güzel görmüş bir kenara koymuştum, bu konulardaki çeşitli yayınları da okumuştum. Hatta *Arkadaş*'ı da görmüştüm daha ileride bir tarihte, tabii *Küçük Hanımefendi*'leri falan da görüyordum. Ama tabii bu konferansta da bahsettiğimiz 'camp' taraflarını da görüyordum, Susan Sontag'ını falan güzel güzel okumuş bir çocuktum doğal olarak, onun için Belgin Doruk'u ya da *Küçük Hanım Efendi*'leri ne kadar ciddiye alacağım, ne kadar ciddiye almayacağım benim kafamda belliydi. Bunlar lezzetli abur cuburdu. Halbuki o sırada düşünürseniz eğer sanayii gibi birşeyden bahsediyorsak, Türk Sineması arz-talep dengesi en iyi oturmuş 'sanayi'lerden biriydi, orada kesintisiz bir şey vardı, bir alış-veriş, bana bile değip değip, dokunup geçtiğine göre, kendimi oradan, işte 17-18 yaşlarında okuldan sonra eve dönmeyip sinemaya gitmek pahasına film arşivine ve sinemateğe attım. O zaman iki kutuptu bun-

lar, iki uçtu. Orada iki şey gördüm, sol aydınlar diyelim isterseniz, sol sinema teorisi yaratmaya çalışmışlar, bir de 'ulusal sinemacılar' vardı. Ulusalcılar film de yapmışlardı bir zamanlar, Yeşilçam filmleri yapmış yönetmenler Metin Erksan, Halit Refiğ bunların arasındaydı. Sinematekçiler ise, geçen gün bir arkadaşımızın dediği gibi Stendhal, Balzac varken Türk romanı niye okunsun mantığıyla, aynen Türk filmi diye bir şey yoktur, bırakın bu komiklikleri havasındaydılar. Yani ikisi de bir bakımdan birileri tövbekar olarak, birileri de tamamıyla reddederek, Türk Sineması'ndan, Türk filmlerinden diyelim bir aşamaya kadar nefret ediyorlardı. Çok içten nefret ediyorlardı, entelektüel olarak. Onlar için de Türk filmi bir iyi film, kötü film meselesiydi. Tıpkı benim ailem gibi sonuçta. E evden kaçıp, dönüp, gelip, eve mi geldim diye sormak zorunda kaldım kendi kendime, çünkü bir nevi öyle olmuştu.

Bir de şöyle bir durum gördüm orada; oradaki toplantılarda, kurslarda, etkinliklerde benim gibi Türk Sineması konusunda karışık, ikili duyguları olmayan, çocukluğu Türk Sineması seyretmekle geçmiş, işçi sınıfı ailesi çocukları işte, ya da alt-orta sınıf ailesi çocukları vesaire de vardı ve onlar da Türk Sineması sevgileri konusunda çok açıkça konuşamıyorlardı. Yoz filmler denen, ya da niteliksiz filmler, ya da adları her neyse; onlar da Türk Sineması sevgisinden bahsedecek olurlarsa susturuluyorlardı ya da ciddiyete davet ediliyorlardı. Ciddi biçimde bu sevgilerini açma fırsatları yoktu. Hiç kimse popüler sinema denilen nesneyi ağzına almazdı. Yeşilçam'la ilgili olumlu iki laf edildi mi susturulma, ciddiye alınmama riskine girilirdi. Bu çevreler politik filmlerle bir anlamda çıkışı buradan buldular, yani sol aydın proje, sanat bağlamında beni hiç ikna etmiyordu. Sol aydınların projesi, ayrıca onların bir uzantısı olan Kemal Tahirci, ulusalcı, ATÜT'cü proje de hiçbir şekilde ikna etmiyordu. Onun için o ikisi de beni çok fazla cezbetmedi. Dün hocam Murat Belge "milliyetçilikten başka bir şey üretmemiştir cumhuriyet politikaları" gibi bir şey söyledi. Doğru galiba. Sonuç olarak ürettikleri 'korrektif' bir başöğretmenlikten başka bir şey değildi. Daha sonra Türk Sineması hakkında da yazmaya başladım. Ama işte o zamana kadar yazılan söylemin dışında Küçük Yeşilçam Sözlüğü diye bir şey yazmıştım mesela. Buradaki bir sürü insandan onu duydum; memnun da oldum bunu duyduğuma. Bunda bir şey, hafif bir alay-sevgi, o filmlerle hafif dalga geçen, hafif seven bir üslûp vardı. Bu çok rağbet gördü ve bu çeşit yazılar istenir olmaya başladı. Bundan da bir müddet sonra tırstım açıkçası. Çünkü bu da bir akımdı; Yeşilçam'a bıyık altından hafif hafif gülmenin bir trend olması esprisi



Vesikalı Yarim Filminden Bir Sahne

de beni fazla ilgilendirmiyordu. Dilek söyledi Yeşilçam sinemasıyla ilgili, Yeşilçam sinemasının çalışmalarına çok ilgi var. Hatta bir ara "fazla gibi bir şey son zamanlarda" gibi bir şey söyledi. Sanki bu benim kaygımı biraz dile getiriyormuş gibi oldu. Fakat bir taraftan bu filmler hepimiz için önemliydi. Bunun da farkında olmamak mümkün değil.

Bu filmler bizim ortak bilinçaltımız falan değil, ortak toprak altında kalmış ortak bilincimizdi diyebilirim. Bir sürü kırıntılar vardı ortalıkta ve bütün bu kırıntılardan 'biz' denen o yuvarlak, neresinden tutacağımızı bilmediğimiz şeye dair ipuçları veriliyordu 'bize', sinema dolayısıyla. Hem de hiç onunla ilgisi olduğunu sanmadığımız yerlerden, noktalardan, Türk insanı denen fikirden ipuçları veriliyordu. Mesela *Vesikalı Yarim* özeline girersek, bir zamanlar Osmanlı Bankası'nda memur Lütfi Akad'ın Türk Sineması'nın bu en kusursuz düşmüş kadın melodramını yapması benim için T.S. Eliot'un Lloyd's Bank'da çalışıp sonra *Four Quartets*'i yazmasından çok daha şaşırtıcı. Orada bir süreklilik var belki, biz de ise sürekliksizlik esas. Kendi halinde orta sınıf entelektüeli bir adam, bürokrat, şu filmi çıkarabilmiş. Benim için hâlâ bir sır. Aynı zamanda İzzet Günay'ın burada birden bire bir manav ol-

ması, bir manav kılığına girmesi değil, bir manav tipinin içine girivermesi. Bütün bunlar filmle ilgili şaşırdığım şeylerdi ama bundan da çok öte şeyler vardı. Filmlerde, dersleri de bu eksen etrafında kurmaya çalıştım, filmlerde o kadar küçük anlar, o kadar küçük sözler, o kadar küçük nüanslar var ki, sanki filmin aslı tam da burada bitiyor. Mesela Dilek'in geçen gün gösterdiği parçadaki takside karşılaşma, taksi kapısı açma sahnesi gibi ya da görüntüde gösterilene ilaveten kızın ben bilmem kim, adamın ben bilmem kim demesi gibi, bir resimle gösterilen bir mesajın üstüne bir de sözle mesaj düşülmesi gibi. Sınıfta ince ince aslında bunları inceledik. Bu filmler bize dokundukları noktalarda tam neremize dokunuyorlar, tam neyimizi incitiyorlar, tam neyimizi kışkırtıyorlar gibi bir şeydi.

Vesikalı Yarim dolayısıyla 'nelere ağlarız' dersi yaptık. Türk filmlerinin bir dolu şeyine hâlâ ağladığımız ortaya çıktı. Çok klasik şeylere. Mesela Türkan Şoray'ın buradaki filmde İzzet Günay tamamen gittikten sonra "gelmez artık" deyişi birçoklarımız için çok önemli bir şeydi, herkes onu anlamaya çalıştı. Ya da İzzet Günay'ın evine döndüğünde çocuklarının kapıyı açıp iki adım geriye kaçmaları, kimileri bunu buldu. Bunlar, bu insanlarla ortak bir taraf taşımamamıza rağmen, bizim duyarlılığımızın diyelim, belli yerlerine hitap ediyorlardı, belli yerlerine ilmek atıyorlardı. Aynı şeyi komedi için yaptık. Neye güleriz? Bir Vahi Öz ve bütün takımın olduğu bir film seyrettik. Mualla Sürer, Vahi Öz vs. vs. Orada bir tipoloji çıkardık. O tiplerden hangisine yakın olduğumuzu, hangisine yakın olmadığımızı düşündük. *Sevmek Zamanı* yaptık. *Sevmek Zamanı*'nda şöyle bir soru sorduk, daha kılçıklı; bu film bize çocukluğumuzdan beri, sadece bana değil öğrenciler de aynı şeyi biliyorlarmış, Türk Sineması'nın en estetik, en 'bazı- olayları- aşmış' filmi olarak gösterilir. Seyredelim bakalım nedir? Yani bugün hâlâ "Aman Allahım, *Sevmek Zamanı*, ne ulu bir film" filmi diye mi seyrediyoruz yoksa bazı yerlerinde gülüyor muyuz? Gülmüyorsak neden? Gülüyorsak neden? *Sevmek Zamanı*'na bir baktık, iyice.

Türk Sineması'nda kitsch ve kent'i biraz didikledik. Bizim kentimiz, bizim kitschimiz tam da nedir diye bir şeyler yaptık. Cüneyt Arkın'ın *Uzay* filmi, *Dünyayı Kurtaran Adam* ve *Drakula İstanbul'da* filmlerini yan yana inceledik. Neye tam olarak gülüyorduk, neden, neye gülmüyorduk. Ya da neden utanıyorduk? Eskiden bu filmleri seyrederken utanılırdı. Duyduğuma göre artistler de hâlâ yastık bastırıyormuş suratlarına. Belli bir utanma olurdu evet, neden utanıyorduk? Hâlâ utanıyor muyduk? Hâlâ bizi perdede olan şeyler bir noktada utandırabili-

yor muydu? Neyse, Türk Sineması dediğim şeyde beni ilgilendiren bu küçük ayrıntılar. Bazı küçük parçacıkların toprak altından çıkarılması; zihnimizin toprak altından diyelim isterseniz. Çok da derinde değil bunlar. Ve bunları yan yana koyup nasıl bir resim ortaya çıktığının görülmesi. Tekrar özetlersem, bu filmler bize tam olarak nerde dokunuyorlar? Nasıl dokunuyorlar? Hâlâ dokunuyorlar mı? Hâlâ dokunamıyorlar mı? Benden 15-20 yaş genç insanların yüzünde ve konuşmalarında hâlâ bu filmlerin bize battığı, dokunduğu, okşadığı yerler olduğunu gördük. Tabi bunlardan neler yapılabilir? Bütün bu parçaları, bu kazıyı gerçekleştirdiğimizde ortaya çıkan bütün parçalardan bir sürü bir şeyler ortaya çıkabilir tabi. Bunlara teorik açıdan bakılabilir, demin Deniz Derman'ın yaptığı gibi. Hâlâ Türk alaturka filmlerinden nefret edenler varsa bilmiyorum, tiksintiyle bakılabilir. Tam tersine duygusal bir, hatta belki abartılı bir duygusal yaklaşımla bakılabilir. Eleştirel bir yaklaşımla bakılabilir. Kılı kırk yarmak suretiyle, alaylı yaklaşılabilir. "Ha ha, bunu biliyorum işte, bu "camp", buldum işte!' gibi yaklaşılabilir, Okan Bayülgen bilmişliğiyle. Ya da çok yeni bir gözle yaklaşılabilir. Bu göz de tüm bunları kapsar bence. Yani yeni olması tam da bu yüzdendir. Yani Türk Sineması'nı sevip sevmemek sorununun ötesinde tüm bu parçacıklardan yeni bir şey yapılabilir. Tabi burada sanat bize yol gösterebilir.

Bütün bu önyargıları, bütün bu şeyleri bir yana koyup bundan yepyeni birşey yapmak Türk Sineması'nı kültürü oluşturan bir 'ana parça' olarak kullanmak. Tam da bu filmle ilgili bir şey okuyacağım size. *Kara Kitap*'ta, Galip İstanbul sokaklarında dolaşırken içinde her biri Türk Sineması'nın ünlü yıldızlarının taklidi olan orospularla dolu bir kerhaneye düşüyor yolu, ya da öyle bir albüm gösteriliyor kendisine. O da Türkan Şoray'ı seçiyor. Ve yukarı çıkıyor, odaya. *Vesikalı Yarim* filmindeki Türkan Şoray'la karşılaşıyor diyelim isterseniz.

> Leopar elbiseli kadının Türkan Şoray olması gerektiğini Galip, kendisine yaklaşmasından ve yürüyüşündeki belli belirsiz bir ahenkten anladı. Belki de en çok o benziyordu aslına: Upuzun sarı saçlarının hepsini sağ omuzunun üstüne toplamıştı.
>
> "Bir sigara içebilir miyim?" dedi hoşça gülümseyerek. Dudaklarına filtresiz bir sigara yerleştirdi. "Yakar mısınız?"
>
> Galip çakmağıyla sigarayı yakınca, kadının başının çevresinde inanılmaz yoğunlukta bir duman oluştu. Müziğin gürültüsünün işitilmediği o tuhaf sessizlikte, sisler içinde beliren bir azizenin başı gibi, iri kirpikli gözleri ve başı dumanın içinden çıkınca, Galip haya-

tında ilk defa, Rüya'dan başka bir kadınla yatabileceğini düşündü. Kendisine "İzzet Bey" diyen memur kılıklı bir adama parayı verdi. Yukarı kata, dikkatlice döşenmiş bir odaya çıktıkları zaman, kadın elindeki bitmemiş sigarayı bir Akbank küllüğüne bastırıp paketinden bir yenisini çıkardı.

"Bir sigara içebilir miyim?" dedi sonra aynı ses ve edayla. Sigarayı aynı pozla dudaklarının kenarına yerleştirmiş, aynı mağrur bakışla hoşça gülümsüyordu. "Yakar mısınız?"

Başını gene aynı şekilde, göğüslerini gösterecek bir biçimde, hoş bir hareketle hayali bir çakmağa doğru eğdiğini farkettiğinde Galip, bu sigara yakma jestinin ve kadının sözlerinin, Türkan Şoray'ın bir filminden çıktığını, kendisinin de aynı filmdeki baş erkek oyuncu İzzet Günay olması gerektiğini anladı. Sigarayı yakınca, kadının başı çevresinde gene aynı inanılmaz yoğunluktaki duman birikti ve iri kirpikli iri kara gözler, bu sisin içinde ağır ağır belirdiler. Ancak stüdyoda çıkarılabilecek bu kadar dumanı ağzıyla nasıl çıkarabiliyordu?

"Niye susuyorsun? dedi kadın gülümseyerek.

"Susmuyorum" dedi Galip.

"Anasının gözü gibi gözüküyorsun, ama saf mısın yoksa?" dedi kadın yapmacıklı bir merak ve öfkeyle. Aynı cümleyi aynı jestlerle bir daha söyledi. Çıplak omuzlarına kadar sarkan iri küpeleri vardı.

Sırtı kalçaya kadar açık leopar elbiseyi, pavyon kadınını oynayan Türkan Şoray'ın yirmi yıl önce İzzet Günay'la başrolü paylaştığı *Vesikalı Yarim* filminde giydiğini yuvarlak komodin aynasının kenarlarına iliştirilmiş 'lobi' fotoğraflarından anladığında, Galip, kadının ağzından Türkan Şoray'ın aynı filmde söylediği başka sözleri de işitmişti: (Mahzun ve şımarık bir çocuk gibi boynunu bükerek, çenesinin altında birleştirdiği ellerini birden açarak): "Uyunmaz ki şimdi; içince de canım eğlenmek ister." (Komşu çocuğu için meraklanan iyi teyze havasıyla): "İzzet, gel bende kal köprü kapanıncaya kadar!" (Birdenbire coşarak): "Kısmet seninleymiş, bugüneymiş!" (Hanımefendi gibi): "Tanıştığımıza memnun oldum, tanıştığımıza memnun oldum, tanıştığımıza memnun oldum..."

Galip kapının yanındaki sandalyeye geçmiş, kadın da filmdeki aslına oldukça benzeyen yuvarlak komodinin taburesine oturmuş, boyalı uzun sarı saçlarını tarıyordu. Aynanın kenarında bu sahnenin de fotoğrafı vardı. Kadının sırtı aslından güzeldi. Bir an aynada gördüğü Galip'e baktı.

"Çok eskiden rastlaşacaktık..."

"Çok eskiden de rastlaştık," dedi Galip, kadının aynadaki yüzüne bakarak. "Okuldayken aynı sıralarda oturmazdık, ama sıcak bahar günlerinde sınıfta uzun tartışmalardan sonra pencere açıldığında, hemen arkasındaki kara tahtanın karasından aynalaşan camın içinde yansıyan yüzünü şimdiki gibi seyrederdim."

"Hmm... Çok eskiden rastlaşacaktık."

"Çok eskiden rastlaştık," dedi Galip.

İlk rastlaştığımızda bacakların o kadar ince, o kadar narin gözükmüştü ki bana, onların kırılivereceğinden korkmuştum. Tenin sanki çocukken daha sertti de, büyüdükçe, ortaokuldan sonra renklenerek inanılmaz bir incelikle yumuşadı. Evin içinde oynamaktan kudurduğumuz sıcak yaz günlerinde, bizi plaja götürmüşlerse eğer, dönüş yolunda, ellerimizde Tarabya'dan aldığımız dondurmalarla yürürken, sivri tırnaklarımızla kollarımıza, üzerindeki tuzu kazıyarak harfler yazardık. İnce kollarının üzerindeki küçük tüyleri severdim. Başımın üzerindeki raftan birşey almak için uzandığında yüzüne dökülüveren saçlarını severdim...

"Çok eskiden rastlaşacaktık."

"Annenden alıp giydiğin askılı mayonun sırtında bıraktığı askı izlerini, sinirlendiğin zaman saçlarını dalgın dalgın çekiştirmeni, filtresiz sigara içerken ortanca ve baş parmaklarınla dilinin ucundaki tütün parçasını yakalayışını, film seyrederken ağzını açışını, kitap okurken elinin altındaki bir tabakta bulundurduğun leblebileri ve fındıkları farkında olmadan yiyişini, anahtarları kaybedişini, miyopluğunu kabul etmediğin gözlerini kısışını severdim. Gözlerini kısıp uzaktaki bir noktaya bakarken başka bir yere gittiğini, başka birşey düşündüğünü anlayınca seni endişeyle severdim. Aklının içindekileri bildiğim kadarını ve daha çok da bilmediğim kadarını korkuyla korkuyla severdim, Allahım!"

Evet, bu rüya mı? Yani Rüya adlı kız arkadaşı, karısı ya da sevgilisi, bu vesile ile Türk filmlerinden bir sahneye transpoze oluyor gördüğünüz gibi. Bu hayalindeki kadın mı? Sevdiği kadın mı? Sevdiği kadını bir zamanlar o filmdeki kadın gibi mi düşünmüş? Ya da sadece belli bir karmaşanın, belli bir hayal durumunun anlatımı mı? Bütün bunlar şüpheli. Fakat Orhan Pamuk'un tam da bu bahsettiğim konudan, bu filmlerden bizde kalan parçalar meselesinden yola çıkarak bunu yaratıcı bir şey çıkardığını görüyoruz, ben sanata böyle konularda daima öncelik tanıyorum, daima ondan daha çok etkileniyorum.

Bu arada çok güzel bir Türkan Şoray portresi için de Perihan Mağden'in *Refakatçi* romanına bakmanızı tavsiye ederim. Adı Türkan Şoray olmadan tam da Türkan Şoray olan bir Türkan Şoray figürü var orada, yaşlı kurt sevgilisiyle gemiye binmiş Parvati Noran. Evet, bu noktada benim için önemli olanın şu olduğunu fark ettim. Bu filmlerin içine yeterince gömülebilmeliydik, bu kazı dediğim şey biraz da bizim kendimizi bu metinlerin içine yeterince gömmemizle ilgili bir şey, gömme riskini göze almamızla ilgili bir şey. Film yapımcılarını biliyorsunuz, dün Ferzan Özpetek'i dinlediniz; ben kafamdaki hikayeyi çekiyorum, oryantalist değilim onu bunu bilmem gibi kendince haklı bir gerekçe sundu. Fakat tabii biz filme eleştirel bir biçimde bakan birisi olarak 'Sen öyle san. Basbayağı da oryantalistsin. İste şurada şunları şunları yapıyorsun' diyoruz. Ya da aynı biçimde başka daha iddialı filmlere, sanat filmi diyelim, öyle filmlere belli önyargılarla yaklaşıyoruz. İkisinde de bir küçük yalan payı var tabi, Ferzan Özpetek sinema kuramlarından habersiz olduğunu hiç kimseye kabul ettiremez. Ferzan Özpetek bir günde yaşayan biri olarak, mutlaka sinema ile ilgili konuşmaları sinema kuramlarını kabaca şuradan buradan biliyordur. Hatta etkilenmiştir.

Öte yandan bizim de küçük bir sahtekârlığımız olduğunu kabul etmemiz lazım. Biz de sinemaya eleştirmek için gitmeyiz. Demin Deniz'in de dediği gibi oturur filmi seyrederiz. Aslında biz özümüzde birer seyirciyiz ama hafif yozlaşmış birer seyirciyiz. Pür seyirci diye bir şey var mı? O da tartışma konusu ama burada yaptığımız da biraz sanatçının amaçlarıyla eleştirmenin amaçları arasında bir salıncak kurmak. Halbuki Türk Sineması'nın ideal seyircisi de böyle bir şeydi diye düşünüyorum. Yeşilçam'ın en azından. Bunun birçok cephelerinden, kim tüketirdi bu filmleri vs. birçok cephelerinden konuştuk, tam da bütün bunlara aldırış etmeyen bir seyirci vardı. Şurada, bizim kurduğumuz ilişkinin dışında masum bu filmi o sinemaya gidip seyreden her ne kadar kendi arka plandaki düşünceleri önyargıları hisleri de olsa 'masumca' seyreden bir seyirci vardı. Bu seyirci bence bütün bu yani bu seyretme noktasında tam da söylemek istediğim kendini filmin içinde gömebilme yeteneğine sahip, bu konuda samimiydi ve biz ara sıra onlardan biriydik, hâlâ da öyleyiz. O filmi seyretmeye, o filmle ilgili hislenmeye, kızmaya, öfkelenmeye vs. vs.'ye gidiyordu. Bu yönetmenin duruşu ya da eleştirmenin duruşu dediğim, demek istediğim duruşun ötesinde seyircinin duruşu diyebileceğim yer. Aslında hem karmaşık bir şey hem de çok saf bir şey.

Tekrar edeyim hepimiz de aslında birer seyirciyiz. Bir filmi en azından ilk seyrettiğimizde o filmi eleştirmek amacı ile değil o filmi seyretmek, o film bize seyretmekten ne hazlar verecekse onu yapmak amacı ile seyrediyoruz. Buradan yola çıkarak özellikle Türk Sineması ile ilgili olarak, özellikle Yeşilçam'la ilgili olarak bir alımlamaya açık olma teorisi, teori denir mi buna bilmiyorum, bir 'almaya açık' olma teklifi öne sürmek istiyorum. Yani bu 'alımlamaya açık olma hali'nden çeşitli önyargılarımızı ata ata 'olabildiğince açık olabilme' haline geldiğimiz zaman belki de tam da sözüne ettiğim o küçük kazıyı, o küçük kırık parçaların çıkacağı kazıyı zihnimizde gerçekleştirebileceğiz, o parçaları daha samimi, daha dolayımsız biçimde biraraya getirebileceğiz.

Özellikle Yeşilçam'a bakarken bu 'bir filmin içine gömülebilme halini' benimsemeliyiz, gerçekten bu filmlerin bizim neremize tekabul ettiğini anlamak istiyorsak filmin içine gömülebilme halini yapımcının duruşu ile eleştirmenin duruşunun dışında 'saf' bir seyirci duruşunu, seyirci konumunu özümlememiz, içselleştirmemiz bu filmler hakkında, bu filmler ve kendimiz hakkında bize çok daha doğru sonuçlar verecek duygusundayım. Ve bunun sadece bir duygu, benim öznel bir fikrim olduğunu düşündüğüm halde sınıfta yaptığımız biçimi ile sonuçta aldığımızı düşünüyorum. Susan Sontag'ın galiba Barhes'dan mülhem, ondan taşıma bir sözü var "artık bize gerekli olan bir metnin göstergebilimi değil, ihtiyacımız olan metnin erotikası" gibi bir lafı vardır. Ben İngilizce çevirisinden hatırlıyorum. Selim bunun hazla alakalı olduğunu söylüyor. Susan Sontag bununla şunu kastediyor yani tam da bu dediğim, sensual, duyularımızla alakalı, duyusal biçimde; bir metne bu biçimde yaklaşırsak ancak o zaman kendi öz benliğimizde diyeyim, abartılı bir laf, tekrar yorumlayabilir, kurabilir kendi hayatlarımızda, ruhlarımızda, kendi günlük yaşamımızda vs'mizde o parçacıkların nerelere tekabül ettiğini o kazıdan çıkan bulguların yan yana geldiklerinde aşağı yukarı ne oluşturduklarını anlayabiliriz gibi geliyor. Bunun için bu konferansta Yeşilçam konusunda konuşan birçok genç arkadaşın 'iğrenç Türk filmleri' ya da 'kaliteli Türk filmleri', ya da bilmem ne Türk filmleri yargılarının ötesinde "nedir bu Türk filmleri?" sorusunu sormaya başladıklarını görmek çok hoşuma gitti. Mesela Dilek "şimdi, bu Türk filmleri denince benim aklım karışıyor" gibi bir cümle sarfetti dün Türkan Şoray'la ilgili. Yani öngörülen, öne sürülen, dayatılan bir takım şeylerden kuşku duymak istediğini arzu

eden bir cümle sarfetti. Öte yandan Ayşegül, Turist Ömer'i sevmeye karar verme noktasını anlattı.

Bu yaklaşımın tam da benim söylediğim gibi bir proje için bir çıkış noktası olduğunu, Yeşilçam sinemasına, Türk Sineması'na her şeye daha yansız, daha geniş daha erotik Sontag'ın anlamıyla bir biçimde bakmanın zamanının yavaş yavaş gelmekte olduğunu. Böyle bakılmaya başlandığını düşündürdü bana. Bu konuşmalar, bu toplantıdaki konuşmalar ve özellikle genç insanların yaklaşımları, benim söylemek istediğim aşağı yukarı bundan ibaret. Teşekkür ederim.

Fatih Özgüven
Öğretim Görevlisi
İstanbul Bilgi Üniversitesi
Sinema-TV ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü

Sömürgecilik ve Ötesi

SÖMÜRGECİ SÖYLEM VE SİNEMA: KÜLTÜREL YANLILIĞIN YENİDEN SUNUMU

Cem Güzel

Giriş

Kolonyalizmin, yüzyılın sonlarına doğru, bir söylemsel pratik olarak toplumsal bilimlerin, daha geniş anlamda kültürel/eleştirel çalışmanın merceği aracılığıyla sorgulanmaya başlamasında; yeryüzünde kimi coğrafyalarda ekonomik ve kâr amaçlı olarak hüküm süren paylaşım çabaları ile uluslara, azınlık topluluklara yönelik olarak ortaya çıkan kültürsüzleştirme, tarihsizleştirme, kimliksizleştirme edimlerinin arasındaki eşzamanlılığın payı vardır. 19. yüzyılın ortalarından I. Dünya Savaşı'nın sonuna değin uzanan dönem içerisinde Amerika'nın da dahil olduğu beyaz Anglo-saxon gücün ekonomik, askeri, politik ve kültürel anlamda yeryüzü halklarının yüzde seksenbeşini -Asya, Afrika, Latin Amerika- domine etmesi, güdümlemesi olarak tanımlayabileceğimiz kolonyal konumlanış, sinemasal yenidensunum açısından tümü ile 'Batı'nın merkez alınması ve onun dışındaki kültürlerin, toplumların 'diğerleri' olarak tanımlanması aracılığıyla bir söylem biçimini alır.

Somut bir şiddetin bilgisi, yıkıcı edimlerin, zaafların rasyonalizasyon safhaları olarak ırkçılık, cinsiyetçilik ve her türden ayırımcılık: kolonyal söylemi inşaa eden araçlar olmanın yanı sıra yenidensunumun kültürel yanlılığını oluşturan kurumsal görünümler -ideolojiler- bir başka deyişle sinemasal yanılsamanın da başta gelen anlatımsal kozudurlar (Bhabha, 1983:23). Birçok tarihçi tarafından, küreselleşme argümanı içerisinde, dayandığı üst sınırın "işgücünün etnikleşmesi" (Balibar ve Wallerstein, 1991) olduğu vurgulanan ırkçılık; gerçek ya da düşsel farklılıkların, bir ikinci kişiye ya da çoğunluk 'kurban'a ilişkin önyargıları pekiştirme ve saldırganın kendi konumunu haklılaştırması adına manipüle edilmesiyle başlar. Nazi Almanyası'nda olduğu gibi, etnik kökene sahip olmanın -anti-semitizmin- ötesinde üretkenlikten uzaklaşmış toplulukların -potansiyel işgücü olma vasfını yitirmiş yaşlı nüfusun, doğurganlık yaşını geçmiş kadınların- 'merkez'in dışına sürülmeleri ya da doğrudan bir tasviye işleminin nesnesi kılınmalarının yanı sıra akılsallaştırma ediminin tarih içersinde ırkçılık skalasında yer alan yeni, farklı ko-

numlanışlar açısından her seferinde biçimleyici bir işlev üstlendiğinden söz edilebilir. Heribert Adam'ın soykırım açıklamaları, tarihin bu en büyük ve "endüstriyelleşmiş" soykırımında başrolü paylaşan SS subaylarının aslında çok azının, Hollywood'un sergilediğinin aksine kötülükten haz alan, sadist bir yaradılışta oldukları yorumunu içerir. Adam'a göre soykırımın bu isimsiz uygulayıcılarının psiko-sosyal dünyaları bu karmaşık sunumların dışında, egosu zayıf; "otoriteye boyun eğen" *submissive* karakterlerini ele vermektedir (1998:208:12). Yeni kolonyal ırkçılığın şiddeti, Belçika Kongosu'nda ya da kıtanın keşfinin hemen ardından Amerika'daki uygulamalarından farklı olarak, akılsallaştırma, hiyerarşize etme kaygılarının baz alındığı ayrımcılık ve steryotipleştirme politikalarını uygulamaya koymaktadır.

Sömürgeci Söylemin Ortaya Çıkışı

Bir söylemsel pratik olarak sömürgeci yenidensunumun sorgulanması, sinemadan çok önce edebiyat sosyolojisi tarafından ve Batı edebiyatı örnekleri aracılığıyla başlatılmıştır.

D. Defoe'nun 1719'da yazdığı, *Robinson Crusoe*'su kurmaca dünyada 'Batı'nın sömürgeci-maceracı kahramanının öyküsünün kaleme alındığı bir "ilk örnek"dir. Defoe'nun romanının anlatı yapısı, Anglo-hıristiyan püritanizmini gizleyen çarpıcı metaforlarla örülüdür. Peter Hulme, Defoe'nun kahramanı Cruose'un adada rastladığı yerlisine -onun hayatını bağışladığı günün anısına- 'Cuma' adını koymasının, aslında kutsal kitaplarda yer alan "Adem'i yaratan Tanrı" önermesine göndermede bulunduğunu ve beyaz kâşif/Tanrı anolojisini kuran benzeşmeyi güçlendirme amacına yönelik olduğunu belirtir (Aktaran, Shohat ve Stam, 1994:83).

Jonathan Swift'in 1726'da yazdığı *Gulliver's Travels* (Güliver'in Seyahatleri) ve yine Joseph Conrad'ın yazımı yüzyılın başlangıcına tarihlenen *Heart of Darkness* (1902, Karanlığın Yüreği) adlı romanları 'öteki'ni yani "kolonyal nesne"yi tanımlayan geleneksel imlemelerin geçişkenliğini sağlayan diğer anlatısal biçimlerdir.

Sömürgeci Yenidensunumun Sinemasal Gereçleri

Kamera, yani film yapıcısının aracı, teknolojik bir buluş olmanın yanı sıra edilgin bir kaydedici araçtır. Film aygıtının "doğal gerçeği" yeniden üretirken sahip olduğu yansız *neutral* konumlanış aslında teknolojik ve aynı zamanda kültürel bir ideolojiyi barındırmaktadır. Bu ideolojik tutum, Comolli'ye göre (1985), Rönesans estetiğinin inşa ettiği

bilimsel perspektifin görsel kodlamalarına doğrudan bir sadakat içerisinde olan film alıcısının "perspektif fetişizmi"nden kaynaklanmaktadır.

Sinemasal gerçeklik yenidensunum ya da kameranın gerçeği tıpkı bilincimiz gibi perspektifin altın kuralları dışındaki anormallikleri, biçim bozulumlarını *distortions* baskılar, nesnesi konumundaki izleyiciye göstermez. Mulvey'e göre, geleneksel anlatımcı sinemaya ait bir konumlanış olarak star sisteminin ortaya çıkışında; sinema perdesi, fonksiyonları açısından egonun şekillendiği ve aynı zamanda erotik olanın keşfedildiği yani aynılığın -benzer olanın- ve farklılığın ayrımsandığı evre olan "ayna evresi"nin bir devamı mahiyetindedir (1975). Lacan'ın psikanaliz yorumu; ayna evresinin, insanın herhangi bir imgeyi, aynı zamanda "kendi"sini ayrımsaması, özdeşleşme sürecinin başlangıç anını teşkil etmesi ve dolayısıyla haz duygusuyla tanışması açısından, bir "izleyici" olması yönündeki en eski "ritüelistik"[1] tecrübesi olduğu savını taşır. Lacan'a göre, öznenin kendi biçiminin, bedensel formunun ayrımına vardığı egonun inşaası süreci ile artzamanlılık içeren haz alma yetisi aynı zamanda narsistik bir görünüm arzetmektedir. Oedipal yani simgesel dönemin genel karakteristiği, toplumsal ya da kültürel düzenin yasaları açısından bir ön model *archetype* olma özelliği taşır. İnsan yavrusu için babaya karşı yaşanan "karşıt duygululuk", -ondan kurtulma ve onu yüceltme- ben merkezciliği ve toplumsal olarak dışlanmışlık duygularını geliştirirken ayrımcılık stratejileri için de başlangıç teşkil eder.

Bu başlangıç oluşturma nasıl gerçekleşmektedir? Çocuğun bu dönemde baba ile -aynı zamanda yasayla- uzlaşması yani cinsel obje olarak yasak olandan -anneden- uzaklaşması; korkunun, gücün etrafında hiyerarşize edilmiş bir dizi rasyonalizasyon safhasını[2] akla getirmektedir.

Lacan'ın kuramındaki "ayna evresi" önermesinin film izleyicisi ve filmsel anlatı arasında gerçekleştiğini öne süren Diawara (1990), -siyah- izleyici için, tıpkı oedipal döneme geçişle baba/yasa tarafından

[1] J. Lacan'ın gözleme dayalı olarak, sınayarak, sekiz ile on altı aylık insan yavrusunun aynı yaştaki -kendisine en yakın canlı türü olan- şempanzeninkinden farklı olduğunu bulguladığı bu dönem; insan yavrusunun tıpkı karşısında bir ayna ya da bir diğer insan varmışçasına jestüel taklitlere giriştiği ve kabaca 'işte bu benim' önermesini formüle ettiği imgesel dönemdir (Aktaran, Bowie, 1991:21-22).

[2] Babayı bu anlamda bir cinsel rakip *sexual rival* olarak görmekten vazgeçen, onun kendisinin gerçek sahibi olduğuna inanarak varolma nosyonunu değersiz kılan çocuk, boyun eğici *submissive* bir kişilik, dolayısıyla kötümser bilim kurgu anlatıları içinde ideal bir izleyici olma durumundadır. Bruno'ya göre (1987:65), *Blade Runner*'ın (Y: Ridley Scott, 1982) replicant lideri Roy Batty'de oedipus sorununu çözme yolunda 'simgesel bir iğdiş olma durumunu kabullenmeyip' -'baba'dan daha iriyarı ve güçlü olmayı seçerek- oedipal bir suç işlemiş, dolayısıyla 'toplumsal simgesel dizgenin' de dışında kalmayı yeğleyerek sonsuza kadar bir replikant olarak yaşama 'kader'ini kabullenmiştir.

annenin istek nesnesi olmadığı kendisine kavratılan çocuk benzetmesini yapar. Diawara'ya göre izleyicinin "yoksun bırakıcı" karşısında direnememesi filmsel söylemle özdeşleşmesini, aynı zamanda ikisi arasında -izleyici ve onun arzusunun nesnesi- gerçekleşmesi olası bir estetik anlaşmayı kesintiye uğratır. İzleyicinin, anlatının sunduğu toplumsal, sembolik sistemin dışında kalması *rupture* ise kendisinin siyah, eşcinsel, marxist- ya da bir başka azınlık guruba ait olan- kimliğini ifade etme özgürlüğünden yoksun bırakılması, sonucunu ortaya çıkarır (Aktaran, Dumas&Sundar, 1998: 2).

Freud ve E. Said'den yola çıkarak[3], aynılaştırma, steryotipleştirme eğiliminin, kastrasyon probleminden sömürgeci söyleme uzanan "yapısal/işlevsel" zincirin bir parçası olduğu noktasına ulaşan Bhabha'nın yorumu ise bir kez daha, sömürgeci söylemi oluşturan dinamiklerin psikanaliz yöntemi ile kesişme noktalarını ortaya koyma yönündedir. Bhabha'ya göre fetiş ya da steryotip, cinsel -aynı zamanda ırksal- farklılıklar açısından yoksunluğun yani *orjinal varoluşun*, restore edildiği, tahkim edildiği ve maskelendiği simgesel dönemi tasdik etmemize yarayan "arkaik" ve "ikâme" süreçlerdir (Bhabha, 1983).

Mulvey, alan derinliğinden[4] sinemaskopa, üç boyutlu perde uygulamalarına değin sinema alıcısını insan gözünden daha farklı -ve sadece mükemmel olanı- görür konuma getirme çabasındaki tüm teknik gelişmelerin; sinemasal yanılsamayı "bakış"ın -erkek kahramanın- kumandasına vererek onun "mekan"a olan egemenliğini pekiştirdiğini ileri sürer. Kadın oyuncunun, perdede, anlatı karakterleri arasındaki işlevi, çocuğun oedipal dönemde anne ile kurduğu ikili ilişkiye sürekli göndermede bulunur. Tıpkı, bu dönemde bir özne olmanın ötesinde ayna işlevini barındıran ve babanın gölgesini üzerinde hisseden -ilk kırılma- anne gibi, erotik bir istek nesnesi olmayı sürdüren personası-

[3] Bhabha'nın, 'farklı' ya da 'yoksun olma' durumlarının sömürgeci ya da sömürge kılınan açısından benzer olan, kaygı, yadsıma ve saldırganlık gibi 'psişik' belirtilerinde fetişleştirmenin oynadığı rolü vurgularken verdiği örnek Freud'un ve Said'in önermelerinin yan yana okunmasından doğan çağrışımsallıktan yararlanır; "Bazı insanlar penise sahip değildir, bazı insanlar aynı ırk, ten ve kültüre sahip değildir" (Bhabha, 1983:27).

[4] Uygulama açısından Orson Wells'in *Citizen Kane*'i (Yurttaş Kane, 1941) ile doruk noktasına ulaşan 'alan derinliği' *deep focus cinematography*, mizansenin özellikle oyuncu performansının kurgu ve filmsel uzamın da aracılığıyla adeta teatral bir gösteri olarak perdeye taşınmasını amaçlar. Welles'in görüntü yönetmeni G. Toland'ın *Citizen Kane* dışında, John Ford'un *The Grapes of Wrath* (Gazap Üzümleri, 1940) ve W. Wyler'ın *The Best Years of Our Lives* (Hayatımızın En Güzel Yılları, 1946) gibi prodüksiyonlarda uygulamasını yaparak bizzat geliştirdiği bir teknik olan 'alan derinliği', Andre Bazin'in kuramının önemli bir parçasıdır ve onun *Bütüncül Sinema Miti* olarak adlandırdığı, hayatın mükemmel ve eksiksiz bir yenidenüretimini amaçlayan 'fotoğrafik imge+hareket+renk+ses' formülasyonunun tamamlayıcısıdır (Bazin, 1967).

na[5] -ikonlaştırılma sürecine- karşın kadın oyuncu, aktif erkek figürün/kahramanın talebine boyun eğmek durumundadır. Bu türden bir oryantasyon, Mulvey'e göre; aynı zamanda özdeşleşme sürecinin gerçek "ego ideali"ni simgeleyen erkeğin, kadını içselleştirirken bir yandan da filmin, -anlatısal formun- "insan algılamasının doğal koşullarının yenidenüretim" fonksiyonunu özenli bir biçimde sağlaması dışında bir şey değildir (Mulvey, 1985:310).

Baudry'e göre ise, başta alıcının kendisi olmak üzere, projeksiyon, karanlık salon ve perdeden oluşan bir "sinemasal süreç" ham malzemeyi yani nesnel gerçeği kuşatan "ideolojik bir yansıma" hatta idealizmin[6] en üst modeli için bir set oluşturmaktadır (1985: 538-540).

Tamamlanmış bir filmin izleyim aşamasında seyircinin karşı karşıya kaldığı "görsel organizasyon" gerçek problemin -gerçeğe ilişkin ayrıntıların- gizlendiği ideolojik bir operasyon, bir gerçeklik izlenimidir. Sinema alıcısının, izleyiciyi, Rönesans resminden devraldığı algısal koşullanmanın -perspektifin- merkezinde sabitleyen optik prensibi onu/onları imgelerin aktif bir okumasına doğru zorlar. Bu, tıpkı, çocuğun özne olma yolunda, aynadaki ego-ideali karşısında kendi kendisini yanlış bir şekilde tanımlamasını *misrecognation* çağrıştırmaktadır. Baudry, sinema perdesinin aynalaşma *specularization* özelliğine ilişkin olarak Lacan'ın kendi kuramında bulguladığı "ayna evresi"ndeki gibi iki tamamlayıcı koşulun varlığının altını çizmektedir; "gelişmemiş, güdük bir hareketlilik" duygusu ve onunla çelişen "düzenli, iyi organize olmuş ve gelişmiş bir görsellik" işlevi (1985:539). Narsizmin ilk kurulduğu alana -imaginary possession- ve yargılama yetisinin elde edilmesinin ardından, egonun birleşmiş bir özne yapılanması (Lacan, Le Seminaire, XI)[7] arzettiği sürece göndermede bulunan önermesini Ba-

[5] Mulvey, ikili *dyadic* ilişkinin perdede devam eden yansımasını imaginary *existence*/düşsel varoluş olarak adlandırır (Mulvey, 1985).

[6] Baudry, dört yıl sonra yazdığı ve İngilizce çevirisi ilk kez "Camera Obscura"da yayınlanan makalesinde Platon'un meşhur 'mağara istiaresi'ne göndermede bulunur. Baudry'e göre film izleyicisi, filozofun mağarasındaki mahkumların, ışığa, gerçeğe sırtlarını döndükleri mizansenin aynını sinema salonundaki perdenin karşısında yaşamaktadırlar. Ancak bir farkla, onlar, başlarını çevirip geriye bakacak olsalar yine gerçeği değil projeksiyon makinesinden yayılan ışık hüzmelerini -gerçeğin izlenimini- göreceklerdir. Bu anlamda Baudry, film izleyicisinin göremediği gerçekliğin birincisi 'kamera' ve ikincisi 'projeksiyon odası'nın kendisi olmak üzere 'iki katlı bir duvar'la çevrelenmiş olduğunu ima eder (Baudry, 1986).
Baudry'nin kuramını metafizik ve yenidensunum arasındaki etkileşimi ortaya çıkarma ve film alıcısını tecrübi bilgi sonucunda inkişâf etmiş bir aygıt olarak tanımlama gibi iki temel prensibe dayandıran Rodowick, bu nedenle, Baudry'nin referanslarındaki, 'her türlü deneye dayalı bilgisel terkibi ideolojik olarak' eleştiren Althusser esinlenmesinin -Lacan'dan önce- açığa çıkarılması ile onun metninin daha iyi anlaşılabileceğini savunmaktadır. Bkz: "*Ideology and Criticism*", ch. 3 (1988:89-95).

[7] Aktaran, R. Coward and J. Ellis, 1985: 194-195.

udry, "perdenin aynalaşması" ya da "çifte özdeşleşme" olarak adlandırır (539). Baudry'e göre nesnesi olarak ele aldığı gerçeği -ya da onun izlenimini- kare kare inşa etmeyi yeğleyen sinematografik aygıtın "çelişkili doğası" -ayna perde-; sınırlanmış, çerçevelenmiş, tahdit edilmiş bir içeriğe sahiptir.

Metz, izleyiciye ait röntgenci/*voyeuristic* "bakış"ın oluşmasını, dilin yani simgesel olanın öğrenilmesinin ardından bozulan, kurgusal ideal bütünlük *suture* kavramı ile ilintilendirir. Metz'in kuramı, insanoğlunun bütün toplumsal aktiviteleri için zorunlu bir koşul olan özdeşleşme duygusunun, sinemada -ilk narsistik idealinde zihinde oluşmasına olanak tanıyan bu hayali bütünlük duygusuna göndermede bulunacak biçimde- kameranın tek taraflı olarak belirlediği ancak izleyiciye kendi vizyonuymuş yanılsamasını hissettirdiği, perspektif aracılığıyla gerçekleştiği önermesini içerir. Metz, sinemasal kurumun bu senaryonun uygulanması sırasındaki iki önemli kozunu öykü ve söylem ayırımı olarak ortaya koyar (1985). Anlatısal süreç Metz'in önermesinde öykü ve söylem arasındaki çelişki[8] aracılığıyla işlevini tamamlar. Öykü/tarih -Metz'e göre- "öteki"ni temsil ederken izleyicinin söylemle bütünleşmesini sağlar ve aynı zamanda onun röntgenci tepkisini yaratırken anlatıcının -yönetmenin- onun üzerindeki "bakışı"nı gizler. Böylece, izleyicinin kendisine yöneltilmiş "bakış"la -söylemin kendisi- yüzleşmesini, onu ayrımsamasını engeller.

Norman K. Denzin; Metz'in, sinemanın 19. yüzyıl klasik roman geleneğinin tamamlayıcısı olarak izleyici açısından bir tür "mahrem bireysellik alanı"[9] yarattığı önermesine ilişkin olarak şu yaklaşımı ileri sürer; film yapımcısı "sinemasal bakış"ın anlatımsallaşması aracılığıyla, endüstriyelleşmiş toplumun -görsel ve aynı zamanda sözel olabilen- yeni öykü anlatma biçimini başlatmıştır. Ancak görsel bir egemenlik kuran bu yeni gelenek, toplumun el değmeyen hiçbir köşesini bırakmaz. Denzin'e göre, kolaylıkla ırkçı ya da cinsiyetçi olabilen bu yeni "görsel egemenlik" sinematik toplumun önünü açmış dolayısıyla da bireyin mahrem yaşantısını geniş toplulukların kamusal yaşamından ayıran sınırları sonsuza kadar yıkmayı başarmıştır (Denzin, 1995:28-30).

[8] Metz'e göre, röntgenci arzuyu yaratan öykü ve kendisini öykünün içine gizleyerek 'bakış'ı manipüle eden söylem arasındaki 'sapkın ilişki' kültürel üretimin tarihine denk düşmektedir ve iki tarafın sonu gelmeyen bir diğerinin yerine geçme savaşı; etkin/edilgen, özne/nesne, seyreden/seyredilen olabilme ikilemlerinde temsilini bulmaktadır (546).

[9] Metz, film seyretme ritüelinin, 'röntgenci izleyici'nin karanlık salonda tümüyle perde ile özdeşleşmesine olanak tanıyan mahremiyetinin altını çizer (547).

Kültürel Azınlık Kavramı, Kültürel Yanlı Yenidensunumlar ve Hollywoodmerkezcilik

Bir toplumu oluşturan etnik, dinsel, kültürel, ırksal farklılıklar o toplum için doğrudan bir eşitsizliğin ya da çatışmanın göstergesi konumunda değildirler. Aynı zamanda sayısal çoğunluk, azınlık/çoğunluk kavramları arasındaki ilişkide otomatikman çoğunluğun konumunu imlememektedir. Daha çok Avrupalı ulusçuluk ve ulus devlet akımlarının ardından yaygın bir kullanıma ulaşan bu kavramların yerine başat ve ikincil deyimlerini öneren Yetman (1985), bir toplumsal gurup ya da kategorinin, güç, saygınlık ya da imtiyazlar açısından farklı ve kendisini ikincil konuma itecek bir muamele ile yüz yüze gelmesini "azınlık" kavramı için açıklayıcı bir referans noktası olarak alır. Harold Laswell'in 1948'deki, kitle iletişim araçlarının toplumsal bileşenleri tanımlayıcı, açıklayıcı sorumluluğuna ilişkin sıralamasındaki işlevlerin çok kültürlü toplumlarda -özellikle Amerikan toplumunda- çoğunluğun kontrolünde ve çoğunluktan azınlığa doğru bir izleyim süreci izlediğini saptayan Wilson ve Gutierrez, sinemanın da içinde bulunduğu kitle iletişimi tüketicisinin, etnik-kültürel mozaiğin sadece "bir bölümünü ve sürekli makyajlı olarak" görmeye koşullandırıldığının altını çizerler (1985:32-36).

Çok kültürlü toplumlarda, sistemin kültürel entegrasyona karşı olarak "başat" ve "ikincil" gruplar arasındaki ilişkiyi belirlemek adına ürettiği eşitsizleştirme ideolojisinin bir tür varyasyonu olarak ele alabileceğimiz kültürel yanlılığın tüketim aşaması, sinema aracılığıyla toplumun bütünü nezdinde bir eşzamanlılığı barındırır. R. Wood'un "liderlik" prensibi olarak adlandırarak "paternalite" ile ilintilendirdiği (1986:172) ve beyaz, erkek kahramanın liderliğinde otoriteye karşı konumlanış olarak özetlenebilecek en yaygın biçimiyle bir Hollywood tarzı kahramanlık öyküsü, aslında düzenin korunmasını, çekirdek ailenin garanti altına alınmasını, bir diğer deyişle toplumsal rolün devamını amaçlayan bir kültürel yenidensunumdur.

Kolonyal sahnenin ortasında yer alan 'Magrib' ülkelerinde sinema açısından durum hayli farklıdır. Kuzey Afrika Hollywood'u olarak adlandırılan Tunus'ta sadece 1954'de 48 film Fransız yönetmenler tarafından çekildi. Dinsel inancın yanı sıra, gelenek ve göreneklerin kısacası otantik kültürün sömürü aracı olduğu bu filmler; Fas, Tunus, Cezayir gibi Fransız sömürgesi diğer ülkelerin de dahil olduğu coğrafyalarda *ciné-bus* adı verilen gezici sistem aracılığıyla 1955'e değin yaklaşık 500.000 izleyiciye ulaştı (Shafik, 1998:15-18). Hâlâ Salman, Ce-

zayir örneğinden yola çıkarak, kolonyal söylemin içerdiği ideolojiyi Üçüncü Dünya'da sinema aracılığıyla iki şekilde açığa vurma eğiliminde olduğunu belirtir;

1- Kolonize edilen insanların imajını, 'yerliler' yarı insan biçiminde sergilenmelidirler, yönündeki kolonizasyon politikalarını -ya da Batı kamuoyunu- haklılaştıracak biçimde bozmak,

2- Yerlileri, onların 'kolonyal anneleri' olarak, kendi barbarlıklarından ve -kendi temel zihinsel saplantılarını oluşturan- mutsuzluktan koruma doğrultusunda dönüştürme arzusu (1976:8).

Kolonyal sinemanın, ulusal coğrafi sınırların ötesinde "monolitik bir blok" olarak algıladığı Kuzey Afrika -ya da Magrib olarak anılan- ülke halklarının, sahip oldukları topraklarda kendi adlarına konuşma/kendilerini sunma özgürlüklerine Fransız yönetmenler aracılığıyla tekel uygulama girişimlerinin miladı, ırkçı filmlerin ilk örneği olan *The Funny Muslim* (Komik Müslüman) filmidir.[10] "Nil'deki Hollywood", Mısır ise sömürge döneminde bir sinema endüstrisi kurabilmiş, bunun yanı sıra ilk ulusal film üretimini de gerçekleştirebilmiş yegâne Arap ülkesi konumundadır. Mısır'da 1909'da haber filmleriyle başlayan film üretimi, 1934/35'de ilk ulusal stüdyoların kurulmasına değin -aralarında bir Türk yönetmenin de bulunduğu- Avrupalı yönetmenlerin çektiği ve yerli halkı, namaz kılan, talan eden insanlar olarak betimleyen, arka planda bedevi çadırları, çöl manzaraları, develer, dansözler, hurma ağaçları gibi egzotik panoramaların yer aldığı kısa ve uzun metrajlı yapımlarla sürdü (Shafik, 1998:11-12; Armes,1996:661-2).

Üçüncü Dünya Sineması, Üçüncü Sinema ve Türk Sineması

Üçüncü Dünya Sineması ve Üçüncü Sinema kavramları; yerküre üzerinde, endüstrileşmiş ülkelerin konumlandığı merkezin dışında, sınırda kalan, ulusal kurtuluş savaşlarının, bağımsızlık mücadelelerinin desteğindeki bir kültürel alanın eksen alındığı bir üretimi işaret ederler. Bunun yanında, Asya, Afrika ve Latin Amerika ülkelerindeki üretimi -atık sinema- kapsayan bu genel tanımlamanın sınırlarını ideolojik bir proje olarak genişleten Paul Willemen (1989) gibi kuramcılar, Üçüncü Dünya'da üretilsin ya da üretilmesin, renk, ırk, etnik köken olarak çoğunluğun dışında kalan kültürlerin temsil edildiği sinemalar

[10] Cezayir'de çekilen ve Arapların 'tuhaf yaratıklar' olarak sergilendikleri bu kısa filmin yönetmeni Salmane'a göre sinemanın sihirbazı George Méliès olup yapım yılı 1897'dir (1976:8). Shohat ve Stam ise yapım yılını 1902 olarak belirttikleri filmin Lumiere kardeşler tarafından çekildiğini yazarlar (108).

için de Üçüncü Sinema deyimini kullanmayı tercih ederler (Aktaran, Shohat ve Stam, 1991).

Küba Devrimi ve Peronizmin siyasal rüzgarlarını arkasına alan ve 1930'lu yıllarda doğan sinemacıların politik ve estetik olmak üzere iki cephede sürdürdükleri mücadelenin ürünleri olan bu akımlar 1960'ların ortalarından itibaren Üçüncü Sinema'nın (Solanas ve Gettino,1969) yanı sıra *Esthetic of Hunger* (Glauber Rocha, 1965), *Imperfect Cinema* (J.G. Espinoza, 1969) gibi bildiri ve açıklamalarla ortaya çıktılar. F. Jameson'un "progressive realizm"[11] olarak adlandırdığı bu sinemaların örnekleri, kendi ülkelerindeki başat kültürün değil azınlık kültürün diliyle konuşmayı yeğleyerek çoğulcu kültürel karşı çıkışın öncülüğünü üstlendiler ve sömürge ya da sömürge sonrası dönemlerde gelişen kendi ulusal sinemalarının kurucusu oldular.

Diğer Üçüncü Dünya Sinemalarının aksine, doğrudan anlamıyla hiçbir zaman kolonyal dönemi içermeyen sinemamızın ilk yıllarına ilişkin olarak iki özgün duruma değinmek gerektiğine inanmaktayız. 1919'da Ahmet Fehim'in, Hüseyin Rahmi'nin aynı adı taşıyan romanından uyarladığı *Mürebbiye* filmi, -aynı zamanda ikinci uzun metrajlı filmimiz- işgalci sansürün hışmına uğrayan ilk Türk filmidir. Yapım aşamasının ardından aynı yıl Çemberlitaş'daki Askeri Müze salonunda ilk gösterimi yapılan filmdeki "hafif meşrep" Fransız mürebbiye tiplemesi, İstanbul'da bulunan işgal kuvvetleri komutanı Fransız General'i kızdırır ve çıkarılan bir emirle İstanbul'da kısa bir süre oynayan *Mürebbiye*'nin Anadolu'daki gösterimini yasaklatır (Özgüç, 1990:21-23). Yine, 1922'de Yakup Kadri'nin aynı adı taşıyan bir tefrika romanından uyarlanan *Nur Baba* (Y: Muhsin Ertuğrul) filmi ise işgâl kuvvetlerinin gösterimini yasakladığı ikinci filmimizdir. Bektaşi tarikatını konu alan filmin iç sahneleri stüdyo olarak kiralanan bir mensucat atölyesinin bektaşi dergâhına dönüştürülmesiyle gerçekleştirilir. Dış sahnelerin çekimi için seçilen Eyüp Camii'nin avlusunda, çekim ekibinin dinci çevrelerin saldırılarına uğramaları, güç bela tamamlanan filmin halk arasında taşkınlıklara sebep olacağı gerekçesiyle gösteriminin yine işgâl kuvvetleri tarafından engellenmesi sonucunu doğurur (Akçura,1991:7; Özgüç,1990:30-32). Film bir yıl sonra, 1923'de, Cumhuriyet'in ilanının ardından, ancak ismi değiştirilerek halka gösterilebilir.

Sinemanın bir kitle eğlencesi formuna büründüğü Mısır, Hindistan, Arjantin ve Meksika gibi ülkelerdekine paralel olarak, melodra-

[11] Jameson'un 60'lı yılların sonlarındaki bu hareketlerin 'kapitalizmin geç döneminde ona ilk estetik, kültürel 'alternatif biçimleri' oluşturduğunu ileri sürdüğü " 'Art Naif' and the Admixture of Worlds" adlı yazısı için bkz: Jameson, 1992:186-213.

mın -özellikle şarkılı melodramların- kaçışı yüreklendiren" (Elsaesser, 1985:170) bir tür biçiminde yükselişe geçmesi, Türk Sineması'nın 1980-90 arası üretimi için de uygun düşmektedirler. Yine başlangıçta ithal bir furya olarak -uyarlamalarla- başlayıp daha sonra yerlileşen serüven filmleri ise -özellikle gangster ve polisiye olarak sıralayabileceğimiz alt-türleriyle- 1974-80 arası sinemamızda melodramın ardından en yaygın tür olarak karşımıza çıkar.[12]

Popüler sinemanın 1970'lerden sonra edindiği post-kolonyal olarak adlandırabileceğimiz bu yeni çehresinin dışında; Türk Sineması'nda yine 1970'li yıllardan itibaren -daha önceki on yılda Metin Erksan, Ertem Göreç, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin başlattığı toplumsal gerçekçiliğin ardından- Yılmaz Güney'in damgasını vurması ilginçtir. Atilla Dorsay, 1970 yılında yönettiği *Umut* filmiyle sinemamız için adeta "yeniden doğan yönetmen Yılmaz Güney"in 1970'li yıllar Türk Sineması ve yönetmenleri üzerindeki etkilerini iki grupta toplar; Güney'le işbirliğine girip onun senaryolarını filme alan yönetmenler... Böyle bir işbirliğine girişmedikleri halde Güney'in eserinden etkilenen ve sinemalarına ondan esinlenmiş ögeler, boyutlar katan yönetmenler (1989:231-232)...

Sonuç olarak 1970'ler sinemamız açısından, ilk ürünlerini veren bir grup genç yönetmenin, Üçüncü Sinema ya da toplumsal gerçekçiliğin çok daha ilerisinde bir yönetmen sineması deneyimini Türk Sineması'nın gündemine taşıma girişimini başardıkları bir dönemdir.

Kaynakça

Adam, Heribert (1998). "Yahudi Düşmanlığı ve Zenci Karşıtı Irkçılık", Çev. Ayşegül Bahçıvan, *Doğu Batı*, 1(2):201-220.

Akçura, Gökhan (1991). "Film Şeritleri Arasında Çocukluk", *Hürriyet*, 21/10/1991:7.

Armes, Roy (1996). "The Arab World", *The Oxford History of World Cinema*, der. Geoffrey Nowell Smith. New York: Oxford University Press.

Balibar, Etienne&Wallerstain (1991). *Race, Nation and Class: Ambiguous Idenditi-es*. London: Verso.

Baudry (1985). "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Appratus", trans. Alan Williams, *Movies and Methods, Vol. II*, der. Bill Nichols, Londra: University of California.

Baudry (1986). "The Appratus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema", trans. Jean Andrews and Bertrand August. *A Film*

[12] 1974-90 arası üretilen 2219 filmin 875'ini melodram türündeki filmler oluşturmaktadır. Bu da genel değerlendirmede melodram türünü %39'luk oranı ile egemen bir tür yapmaktadır. Serüven filmlerinin; gangster, polisiye ve avantür olarak belirlenen tüm alt-türlerinin toplam üretim içerisindeki oranı ise %17 (374 film) (Güzel, Çelikcan, 1996:230-31).

Theory Reader: Narrative, Apparatus, Ideology. Der. Philip Rosen. New York: Colombia University Press.

Bazin, André (1985). "The Myth of Total Cinema", *Film Theory and Criticism*. Der. Gerald Mast&Marshall Cohen, New York: Oxford University Press.

Bhabha, K. Hami (1983). "The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse", *Screen*, 24 (6):18-36.

Bowie, Malcolm (1991). *Lacan*. Cambridge: Harward University Press.

Bruno, Giuliana (1987)."Ramble City: Postmodernism and Blade Runner", *October*, 41(summer): 61-74.

Comolli, Jean-Lois (1985). "Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field, trans. Diana Matias, *Movies and Methods: Vol. II*. Der. Bill Nichols, Londra: University of California Press.

Coward, Rosalind ve John Ellis (1985). *Dil ve Maddecilik*, Çev. Esen Tarım, İstanbul: İletişim.

Denzin, Norman K. (1995). *The Cinematic Society*. London: Sage. Dorsay,

Atilla (1989). *Sinemamızın Umut Yılları*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi

Dumas, Josephine A.&Shyam Sundar (1998). "Race and Perception of Film Characters", 21st General Assembly&Scientific Conference of the IAMCR, July 26-30, Glasgow, UK.

Elsaesser, Thomas (1985). "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama", *Movies and Methods II*, der. Bill Nichols, London: University of California Press.

Güzel, Cem ve Peyami Çelikcan (1996). "Sinematografik Türler Açısından Türk Sineması", *İletişim*, 3(1): 225-237.

Jameson, Frederick (1992). *The Geopolitical Aesthetic*. London: BFI Publishing. Metz, Christian (1985). "Story/Discourse: Notes on Two Kinds of Voyeurism", Movies and Methods II, der. Bill Nichols, London: University of California Press.

Mulvey, Laura (1985). "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Movies and Methods II*, der. Bill Nichols, London: University of California Press.

Özgüç, Agah (1990) *Türk Sinemasında İlkler*, İstanbul: Yılmaz Yayınları. Radowick, Norman D. (1988). *The Crisis of Political Modernism, Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Urbana&Chicago: Illinois University Press.

Salmane, Hala, Simon Hertag, v.d. der. (1976). *Algerian Cinema*. London: BFI Publishing.

Shafik, Viola (1998). *Arab Cinema: History and Cultural Identity*. Cairo: AUC Press.

Shohat, Ella & Stam, Robert (1994). *Unthinking Eurocentrism Multiculturalism and the Media*. London: Routledge.

Wilson, Clint C. & Felix, Gutierrez (1985). *Minorities and Media Diversity and end of Mass Communication*. Beverly Hills, California: Sage Pub. Inc.

Yetman, Norman R. (1985). *Majority and Minority The Dynamics of Race and Ethnicity in American Life*, Newton, MA: Allyn and Bacon Inc.

A. Cem Güzel
Öğretim Üyesi
Ege Üniversitesi
Radyo TV ve Sinema Bölümü

1960'lar Popüler Sinemasının Yükselişi ve Düşüşü

ULUSALLIK ARAYIŞINDA BİR YARATICI: METİN ERKSAN'IN *SEVMEK ZAMANI* (1965)

Ali Murat Akser

Giriş

1960'ların sonlarına doğru gazetelerde ve sinema dergilerinde *Ulusal Sinema* hareketini savunan bir grup genç Türk film yönetmeni ile Türk Sinematek Derneği üyeleri arasındaki kuramsal tartışmalar yayınlanmaktadır. Sinematekçilerin temel iddiası o tarihe kadar Türkiye'de bir tek özgün filmin bile üretilmediğiydi (Refiğ 1971:46-48). Bu eleştirmenler için, yapılan filmler Hollywood filmlerinin ucuz taklitleriydiler ve yeni bir sinemacı kuşağının yetişmesinin birinci koşulu, dünya sinema şaheserleri ve usta yönetmenleri tanımaktan geçiyordu. Onların karşısında duran genç film yönetmenleri ise 1950'lerden itibaren yerli film üretimi içinde çalışmalarını sürdürmektedir ve Sinematek Derneği'nin kuruluşu, bu genç yönetmenlerin asistanlık dönemlerinin hemen sonrasında ilk birkaç filmlerini ürettikleri yıllara rastlar. Bu genç yönetmenler grubu yerel temalara ve minyatür ve Karagöz gibi geleneksel Türk halk sanatlarına dayanarak film yapılabileceğini ve Türk seyircisine güvenilmesi gerektiğini savunurlar. Bu tartışmalar şekillenirken *Ulusal Sinema Akımı*nın en önemli ürünleri olan Halit Refiğ'in *Haremde Dört Kadın* (1965) ve Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965) gibi filmleri ortaya çıkar.[1] Bu çalışmanın amacı Türkiye bağlamında ulusal sinema kavramını tartışmak ve Ulusal Sinema Akımına değinmektir. Son olarak bu akımın en ön plana çıkan filmi olan *Sevmek Zamanı* incelenecektir.

Ulusal Sinema Kavramı

Ulusal sinemanın tanımının tam olarak ne olduğu tartışmalıdır. Bir yanda bir filmin ulusallığını o filmin üretildiği yer belirlerken, öte yanda gene o filmin tüketildiği yer ve seyircinin tepkileri de aynı şekilde o filmin ulusallığı için önemlidir. Yani filmlerin kimler tarafından, nere-

[1] Aslında bu tartışma bir kavga hatta bir savaş edasında gerçekleşmiştir. Örneğin Metin Erksan Ulusal Sinema tartışmalarına şu yorumu getirir: Türk Sineması'nda senaryo yazarı ve rejisör konumunda çalışan bir bölüm sinemacılar ve *Ulusal Sinema* dergisini yayınlayanlar ve bu, dergide yazı yazan kimi yazarlar ile, yabancı sinema yandaşları ve Türk Sineması düşmanları ve onların Türk Sineması yapısında senaryo yazarı ve rejisör konumunda çalışan işbirlikçileri arasındaki "Ulusal Türk Sineması" savaşıdır.

de yapıldıkları kadar, kimler için yapıldıkları ve nerede tüketildikleri de aynı şekilde önemlidir.

Ancak daha önemli bir nokta da filmlerin içerdikleri ve seyirciye sundukları dünya görüşüdür. Andrew Higson'a göre 'filmlerin ne tür ulusal yansıtmalar içerdiği'ne bakılmalıdır (Higson 1989:43).Yani bu filmlerde anlatılan öyküler, sunulan karakterler yerel kültüre özgü öğeler yansıtıyor mu? Tüm bu sorular Türk ulusal sineması bağlamında anlam kazanmaktadır.

Türk Sineması, Batı ülkeleriyle karşılaştırıldığında uzun bir geçmişe sahip değildir. Varolan Türk Sineması tarihçiliğine göre 1896-1914 tarihleri arasında film yapımı, gösterimi ve dağıtımı Fransız, Alman ve Amerikan şirketleri tarafından yapılmıştır.[2] Şu an için ilk Türk filminin I. Dünya Savaşı'nın ilan edildiği yıl olan 1914'de yapıldığı kabul edilmektedir. Dönemin iktidarda olan gücü İttihat ve Terakki Partisi tüm iktisadi alanlarda ulusal bir politika izlemeyi kararlaştırır (Toprak 1997). Bununla birlikte yerli sinemacılara destek verilir ve yabancı sinemacıların etkinliği kısıtlanır (Evren 1996:77). Böylece film piyasası birkaç yıl için de olsa Türklere kalır. 1923'te yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte yeni yönetim, Batılı bir ulus-devlet olma projesi amacıyla bale, tiyatro, klasik müzik gibi sanat dallarına tam destek verir. Devlet Tiyatrosu ve Balesi, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası bu dönemde ortaya çıkarlar. Sinema pahalı ve masrafları tahmin edilemeyen, ayrıca ideolojik kullanımı da kolayca kontrol altına alınamayan bir sanat dalı olduğundan dolayı devletten destek görmez.[3] Sinema, tiyatrocu kimliği öne çıkan Muhsin Ertuğrul'un elinde pahalı bir seçkin eğlencesi olarak kalır.1920-40'lı yıllar Ertuğrul'un tiyatrosundan oyuncular tarafından oynanan Batılı piyeslerin uyarlamalarını filme almasıyla geçer. 1949 yılına kadar yıllık film üretimi düşük kalır. Eldeki kaynaklara dayanılırsa 1914-1947 yılları arasında Türkiye'de sadece 67 sinema filmi üretilir (Özgüç 1997:9-22). Oysa

[2] Osmanlı İmparatorluğu'nda 18 yıl boyunca hiçbir vatandaşın sinemaya ilgi göstermemesi gerçekdışı bir iddia olur kanısındayım. Kaldı ki son yıllarda yapılan bir araştırma sonucunda Manastır ve Selanik civarında (Manaki Kardeşler gibi) sinemayla uğraşanlar olduğu tespit edilmiştir. Bu bölgeler imparatorluğun çevre bölgeleridir. İstanbul, İzmir gibi büyük şehirlerde ise kesinlikle sinema üretimi ile uğraşanlar olmalıdır. Ayrıntılı bilgi için bakınız (Öztürk 1990).

[3] Devletin Türk Sineması'na destek vermeyişinin çarpıcı bir örneği de Cumhuriyet'in onuncu yılını kutlamak üzere belgeselin bir Türke değil, Eisenstein'ın ekibinden Sergi Yutkieviç'e yaptırılmasıdır. Ayrıca dönemin neredeyse tek yönetmeni Muhsin Ertuğrul'a başlangıçta *Bir Millet Uyanıyor* filmine destek veren hatta sonunda bizzat görünme sözü veren Mustafa Kemal Atatürk, sonuçta çıkan eserden tatmin olmayınca filme verdiği desteği geri çeker (Öztürk 1990:3).

sadece 1951 yılında 61 film üretilmiştir.[4]

İşte tam bu dönemde Cumhuriyet Halk Partisi'nin tek parti yönetimi 1942 yılında Mısır melodramları karşısında Türk filmlerini teşvik etmek üzere vergi indirimi yapar (Scognamillo 1998:137). Gene 1948 yılında yerli filmlerden alınan belediye rüsum vergisi Türk filmlerinde indirilirken, yabancı filmler için artırılır (Koç 1998). Ayrıca ilk defa demokratik bir seçimle işbaşına gelen Demokrat Parti'nin hükümetlerinin altyapı yatırımları sonucunda hem köyden şehre ilk göçler başlar hem de elektrik altyapısının kurulmasıyla, sinema Türkiye'de bir kitle eğlence aracı halini alır (Refiğ 1996:181).

Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye Sineması da Hollywood sinemasının etkisi altında kalmıştır. Hollywood filmleri 1950'li yıllara kadar, Türkiye'deki sinema salonlarını doldurur ve bu filmleri seyreden seyirciler yerli filmlerden de bazı kalite standartları bekler hale gelirler. 1950'li yıllar Türk yönetmenlerin sinema dilini öğrenirken aynı zamanda Hollywood usulü tür filmleri yaptıkları yıllardır (Kayalı 1994:14-15). Ve Türk yapımcılar seyircinin bu talebini doyurmak için seferber olurlar. Bu filmler biçim olduğu kadar içerik olarak da yabancı filmleri de örnek alıyorlardı. Melodramlar, gangster filmleri, korku ve hatta western filmleri yapılması mümkündü. (Scognamillo 1998:151-152). Bazı sinema tarihçelerinde geçiş dönemi olarak adlandırılan 1952-61 yılları arasında daha sonraki yıllarda *Ulusal Sinema Akımı*'nın temellerini oluşturacak yönetmenler ya ilk filmlerini yaptılar ya da dönemin usta yönetmenlerinin yanında asistanlık yaptılar.[5] Yerli film seyreden seyirci sayısı artarken, ulusal bir sinemanın da ilk temellerini oluşturacak insan, estetik ve teknolojik birikim oluşmaktaydı.

Türk Ulusal Sinema Akımı

Türk sinema tarihçileri ve eleştirmenleri halen ulusal sinema akımının tam olarak ne ifade ettiği konusunda mutabık değildir. Birtakım eleştirmen için *Halk Sineması* tabiri, genelde avam zevkine hitab eden yani konusunu halkın yaşamından alan yerli filmler için kullanılagelmiştir (Refiğ 1971:87-88). *Ulusal Sinema* terimini hemen kelime olarak anlamdaşı ama içerik olarak farklı olan *Milli Sinema* ile karıştırma eğilimi de vardır (Özön 1995:194-228). Tüm bunlara ilaveten

[4] Yıllık film üretimi *Sevmek Zamanı* filminin yapıldığı 1965 yılında, yılda 214 filme ulaşır.

[5] Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu ve Yılmaz Güney, Atıf Yılmaz'a asistanlık ederken, Erten Göreç Memduh Ün'ün asistanıydı. Lütfü Akad ilk filmi *Vurun Kahpeye*'yi 1949'da yaparken, Metin Erksan ilk filmini 1952'de yönetti (Özgüç 1997).

dünya üzerinde ulusal sinemaların varlığını reddeden ve buna dayanarak bir Türk *Ulusal Sinema Akımı* kavramını da reddeden eleştirmenler olmuştur.[6]

Türkiye'de üretilen filmlerin ulusallığını anlamak için üretildiği ve tüketildiği yer kriteri uygulandığında ortaya çıkan sonuca göre Türkiye'de üretilen ve Türk sinemalarında oynayan tüm yerli filmlere ulusal sinema dememiz gerekir. Ancak Hollywood sinemasının ve uyarlamaların Türk filmlerinin yapımcıları üzerinde çok etkin olduğu bir ortamda, üretilen tüm yerli filmlerin ulusal nitelikte olması imkânsızdır. Bu noktada ulusallığın ikinci kriteri olan anlatılan konunun ve temaların yerelliği daha ayırt edici olmaktadır. Bu ikinci kritere özel vurgu yapan bir grup Türk sinemacı 1960'larda Türk *Ulusal Sinema Akımı*nın kuramcıları ve uygulayıcıları olurlar.

27 Mayıs 1960 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetleri'nin askeri müdahalesi sonucu Türk siyasal yaşamında köklü değişiklikler yaşanır. 1961 yılında ulusal referandum ile kabul edilen yeni anayasa, daha önce görülmemiş bir biçimde siyasal özgürlükler getirir. Özerk bir Radyo Televizyon Kurumu, özerk üniversite sistemi ve Anayasa Mahkemesi bu yenilikler arasındadır. Bunun yanında siyasal partilerin TBMM'de oy oranlarına göre temsil edilmesi ve düşüncenin yazılı ve sözlü ifadesi üzerindeki sansürün hafiflemesi üzerine Türk sanat ve düşünce hayatında yeni bir canlılık yaşanır (Akşin 1995). Tüm bunlara ilaveten geçen on yılda Demokrat Parti hükümetlerince yapılan altyapı yatırımları da Türk toplumunun sosyal ve kültürel hareketliliğini hızlandıran öğelerdendir.

1950'lerde başlayan bu toplumsal hareketlilik, bir grup genç yönetmenin filmlerinde, halkın gündelik yaşamını sadelikle konu alan gerçekçi filmler yapmalarına neden olur. Türk *Ulusal Sinema Akımı*'nın öncülü olan bazı filmlere *Toplumsal Gerçekçi* filmler denir (Refiğ 1971:50).[7] Bu filmlere Metin Erksan, Halit Refiğ, Memduh Ün, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu'nun 1950'lerin sonu 1960'ların başlarındaki filmleri örnek gösterilir.

Ancak 1960'lı yıllara gelindiğinde özellikle Metin Erksan ve Halit Refiğ, filmlerinde yerel öğeleri çarpıcı bir gerçeklikle aktarırlar ve Türk

[6] Türk Sinema Tarihi yazımında en yetkin kişi kabul edilen Nijat Özön'ün Amerikan Hollywood Sineması, Sovyet Montaj Sineması, Alman Dışavurumcu Sineması, İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması ve Fransız Yeni Dalga Sinemasının oluşumunda bu ülkelerdeki siyasal, iktisadi, estetik ve psikolojik unsurların etkilerini inkâr etmiş oluyor (Özön 1995:198).

[7] Başlangıçta *Toplumsal Gerçekçilik* yerine *Toplumcu Gerçekçilik* terimi düşünülmüştür ancak bu defa da sosyalist realizm anlamına gelebileceğinden, yönetmenler tarafından bu terim seçilmiştir.

geleneksel halk sanatlarına dayanarak film yaparlar. Bu ikiliye kısa bir süre sonra bazı ortak noktalarıyla Lütfi Akad, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu, Atıf Yılmaz, Memduh Ün ve Osman Seden de katıldılar (Refiğ 1971:48).[8] Bu akımın kuramcıları ve uygulayıcılarına göre Türk Sineması diğer sanat dallarına göre halka daha yakın bir sanattır. Devletin destek vermediği hatta ithalat kotaları ve sansürle zor duruma düşürdüğü Türk Sineması, o tarihe kadar sadece seyirciye dayanarak varolmuştur. Aynı zamanda Beyoğlu *Yeşilçam* Sokak'ta kümelenen birtakım cüretkar yapımcının da maddi katkısıyla yıllık üretimi artan Türk Sineması, anlatımı özgün bir sinema dili kurarak Türk halkı ile iletişim kurabilmiştir (Refiğ 1971:87). Bununla birlikte Türk Sineması ne Hollywood Sineması gibi sermayeye dayalıdır ne de Batı Avrupa sanat sineması gibi devlet desteklidir. Yeşilçam sineması daha çok işçiliğin ucuz olduğu, başka değişle sömürüldüğü bir sinemadır ve varolması için sürekli bir seyirci desteğine ihtiyacı vardır. Türk Sineması'nın halkıyla bu bağı sürdürebilmesi için Hollywood filmleri taklit etmemek ve Avrupa'nın yabancılaşmış sanat filmlerine özenmemek gerekir (Refiğ 1971: 96-97). Halk sineması geleneksel Türk halk sanatları ve anlatım türlerine dayanmalıdır.[9]

Ulusal Sinemanın Yükselişi ve Düşüşü

Bu akımın kısa tarihçesi ise şöyledir: 1960 Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nde siyasal yetke değişimiyle birlikte Aydın ve sanatçılar için görece liberal bir ortam oluşur. 1961 yılında *Yılanların Öcü* (Erksan) halk tarafından büyük ilgi görür, sansür engeline takılır ancak cumhurbaşkanı desteği ile gösterime girer (40 kopya). Bu, sinemanın Türkiye'de siyasal yetke tarafından, halk üzerinde çok etkili bir iletişim aracı oluşunun farkında olduğunu gösteren bir örnektir. 1964 yılında *Susuz Yaz* (Erksan) filmi Berlin Uluslararası Film Festivali'nde Altın Ayı ile ödüllendirilir. Türk Sineması için ilk önemli ödülle birlikte Türkiye'de aydınlar arasında Türk Sineması olgusu üzerine ilk tartışmalara

[8] Ancak bu katılım uzun ömürlü olmadı. Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu piyasa koşulları karşısında daha sistem içi filmler yapmaya yöneldiler. Memduh Ün zaten döneminin tanınmış bir melodram yönetmeniydi ve bir yapımcı olarak da ticari kaygılan hep vardı. Lütfi Akad ise 1967'de *Hudutların Kanunu* filmine kadar bu akıma giriyor sayılmaz. Atıf Yılmaz da kendince Ulusal Sinema denemeleri yapmıştır.

[9] Sonradan Halk Sineması, Toplumsal Gerçekçilik ve Ulusal Sinema terimlerine ATÜT sineması da katıldı. ATÜT sineması en sade şekliyle Batılı feodal üretim tarzı ile Asya Tipi Üretim Tarzı arasındaki farkı Hollywood ile Türk Sineması arasındaki farka vurgu yapmaktı. Ancak bu terimlerin kullanımı Ulusal Sinemayı savunan yönetmenlerin karşısındaki Sinematek grubu tarafından bir tutarsızlık gibi gösterilmeye çalışılır (Özön 1995:202-207). Bu yanlışlık bugün hâlâ Türk Sinema Tarihi'ni Özön üzerinden okuyan genç eleştirmenlerce de yapılmaktadır (Nazik 1999).

başlanır. Bu tartışmalar sonucu siyasal yetke, Türk Sineması'na ilk defa ilgi gösterir ve I. Sinema Şurası yapılır (9 Kasım). Ulusal sinema taraftarları ile Batı sineması taraftarları arasında fikir ayrılıkları bu toplantı sonucu belirginleşir. 1965 yılında yönetmeni Metin Erksan tarafından yapımcılığı da üstlenilen ve *Ulusal Sinema*nın en iyi örneği sayılan *Sevmek Zamanı* (Erksan) filmi bir türlü gösterime giremez. Böylelikle özgün ve kişisel yapıtları hasılat getiremeyen *Ulusal Sinema Akımı* ve onu destekleyen yönetmenleri yavaş yavaş seyircinin, salon sahiplerinin ve yapımcıların baskısına boyun eğmeye başlar. Bu sırada renkli sinemanın Türkiye'ye gelişi de seyirci için ilginç bir yenilik olur. 1965-67 yılları arasında ulusal konularda film yapanların eserleri maliyeti ucuz olduğundan dolayı siyah-beyaz film negatifi ile çalışmaktadır. Tam o sırada yeni gelen renkli filmler halk için daha çekici olur (Abisel 1994). Bu sırada dış piyasaya yönelik ortak yapımlar çoğalır ve böylelikle ulusal temaları olan filmlerin yapımı zorlaşır.

1966 yılında Türk Sinematek Derneği kurulur. Türk Sineması'na ve ulusal konuların işlenmesine karşı olan bir entellektüel grup önderliğinde Batı filmleri gösterimleri başlatılır (Şişli Kervan Sineması). 1967 yılında ise sosyal ilişkiler ve ekonomik yönleri de ortaya koyan filmlerin en etkileyici örneklerinden olan *Hudutların Kanunu* (Akad) yapılır. Aynı yıl Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde Türk Film Arşivi kurulur. Sonradan neredeyse tüm Türk Sineması'nın tarihsel birikimini koruyacak bir kurum, inatçı ve inançlı bir gencin, Sami Şekeroğlu'nun çabaları ve *Ulusal Sinema*cı yönetmenlerin desteğiyle oluşturulur. 1971'de Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nde siyasal yetke bir kez daha değişir (12 Mart). 27 Mayıs rejiminin getirdiği liberal değişiklikleri tasfiye eden 12 Mart rejimi sırasında ülke çapında TRT link hatları döşenir. Böylelikle TV yayınları Türkiye'nin her yerinden izlenebilecek teknik altyapıya kavuşur. Aynı yıl Halit Refiğ'in *Ulusal Sinema Kavgası* kitabı yayınlanır. 1974'de Başbakan Bülent Ecevit, İsmail Cem'i TRT Genel Müdürü olarak görevlendirir. TRT Lütfi Akad, Metin Erksan ve Halit Refiğ'e kendi seçimleri doğrultusunda televizyon filmi yapma olanağı tanır. 1975 yılında ise Sinema Televizyon Merkezi kurulur. Türkiye'de ilk defa sinema eğitimi veren bir okul, ulusal sinemanın en yetkin yönetmenlerince kurulur. 1979 yılında TRT yapımı olan, Halit Refiğ'in yönetmenliğini üstlendiği Kemal Tahir'in romanı olan *Yorgun Savaşçı*'nın çekimlerine başlanır. 1983 yılında *Yorgun Savaşçı*'nın negatifleri 12 Eylül 1980 askeri darbe yönetimince yakılır. Bu olay, TC devletinin, ulusal ve kültürel özellikleri ön plana çıkaran bir Türk Sine-

ması'na karşı olduğunun en sembolik göstergesidir. Aynı zaman dilimine, 1982 yılında *Yol* (Gören) filminin Cannes Uluslararası Film Festivali'nde Altın Palmiye ile ödüllendirilmesi olayı denk gelir. Türk sinemacıları Batılı kriter ve değer yargılarına göre 'festival' filmleri yapmaya yönelirler. 1986 yılında ise Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası yürürlüğe girer (7 Şubat-3257 sayılı kanun). Bu, yabancı filmleri koruyup kollayan bir kanundur. 1990 yılında ise Star Televizyonu ile ilk özel TV yayıncılığı başlar. Böylelikle Türk halkı artık sinemaya gitmek yerine evinde televizyon seyretmeyi tercih eder.

Ulusal Sinema Akımı 1961-65 yılları arasında oluşur ve 1967-69 yıllarında zirveye vurur. Bu akımın bitişi için kesin bir tarih belirtmek mümkün değildir. Ancak 1975-77 yılından sonra bu akımın başlıca yönetmenleri ya film yapmamayı tercih ederler ve üniversitede ders verirler ya da yapımcıların istekleri doğrultusunda ticari kaygılı filmler yaparlar. Böylelikle bu akım fiili olarak sona erer denebilir.

Metin Erksan: Yalnız Savaşçı

Metin Erksan, *Ulusal Sinema Akımı* tartışmalarında en ön plana çıkan yönetmen olur. Bilgili, tutkulu ve tartışmacı kişiliği nedeniyle sık sık dikkatleri üzerine çeker. Erksan, Türkiye'de sinema çalışmalarının da öncülüğü zaman zaman dergilerde yayınlanan yazılarıyla yapar (Erksan 1959). Yaratıcı kişiliğinin yanında bir emek savunucusu olarak Türk Sineması'nda ilk sendikal örgütlenmeyi de gerçekleştirir.[10] Gerçekleştirdiği ilklerin arasında uluslararası bir film festivalinden büyük ödül kazanan ilk Türk yönetmen olması da yer alır. Erksan, aynı zamanda filmleri üzerinde tam bir hakimiyete sahiptir.[11] Bu niteliği nedeniyle belli bir akıma ait olması bir çelişki gibi gözükse de, Erksan eserlerinde ve yazılarında ulusallığı savunmuştur ve aşağıda değinileceği gibi eserlerinden en kişiseli olan *Sevmek Zamanı* her yönüyle Türk *Ulusal Sinema Akımı*na girmektedir. Ancak daha önce Erksan'ın yaşam öyküsüne kısaca değinmekte fayda vardır. Zira herşeyden önce, kendisi için film yaptığını söyleyen bir yönetmenin kişisel tarihi, onun eserlerini anlamak açısından aydınlatıcı olacaktır.

Metin Erksan, 1929 Çanakkale doğumludur. Babası İttihat ve Te-

[10] 1958'de Türk Sinema Sanatçıları Derneği, 1963'te Sine-İş Sendikası ve 1965'te Türk Film Rejisörleri Birliği'ni kurar (Erksan 1989:9-11).

[11] Hatta Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Enstitüsü'nde hazırlanan Türk Sinema Tarihi Belgeseli'nde şunları demektedir: 'Ne demek rejisör: Rejimantasyondan geliyor. Tekel demek, inhisar.. Tanrı-Kral demek... Diyorlar ki sinema kolektif bir iştir. Hayır efendim kolektif bir iş değildir. Sinema bir tek kişinin isteği ve iradesi dahilinde yapılan bir sanattır'.

rakki Partisi mebusudur. İlk, orta ve yüksek eğitimini İstanbul'da tamamlar. Daha 1947 yılında sinemayla ilgilenir ve eleştiriler yazar. Atlas film için senaryolar yazan Erksan, 1952 yılında İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun olur.[12] Hemen aynı yıl ilk filmi *Karanlık Dünya-Aşık Veysel'in Hayatı*'nı yapar ve sansürle karşı karşıya kalır. Bu tecrübeyle bilenen Erksan 1960'a kadar çeşitli çalışmalarda bulunur: senaryo yazar, film yönetir, sinema eleştirisi yazar, sinema emekçilerini örgütler, belgesel yönetir ve Ordu Film Merkezi Arşivini düzenler (Erksan 1989:7-10).

1960 yılında *Gecelerin Ötesi* filmi ile Türk toplumundaki hızlı kapitalist gelişimin yarattığı olumsuz yönleri ele alır. Bu film Türk Sineması'nda ilk toplumsal gerçekçi film olarak da anılır (Erksan 1989:10). Zaten Erksan'ın amacı da kendi deyişiyle insan üzerine ve insanı anlatan filmler yapmaktır (Erksan 1966:15). Metin Erksan 1962 yılında ise sansürle en büyük mücadelesine Fakir Baykurt'un romanından uyarladığı *Yılanların Öcü* filmiyle girer. Kişisel inadı ve iradesiyle Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'i ikna eden Erksan'ın bu filminin ancak ülke içi gösterimine izin verilir. 1963 yılında ise *Susuz Yaz* filmi ile 1964 Uluslararası Berlin Film Festivali'nde en iyi film ödülünü alması, Türk Sineması üzerine devletin ve aydınların ilgisini çekmesine sebep olur. 1965 yılında kendi yapımcılığını yaptığı ve senaryosunu yazdığı *Sevmek Zamanı*'nı yapar. *Sevmek Zamanı* Sinop'ta küçük bir sinemanın dışında gösterime giremez ve salon sahiplerince 'gösterilmeye değer bulunmaz' (Şenyücel 1995).

Kafasında olan projeleri gerçekleştirmeye devam eden Erksan 1966 yılında Emily Bronte'nin *Uğultulu Tepeler* romanını yorumlayarak *Ölmeyen Aşk*'ı yapar.[13] 1968 yılında ise kaçırılan ve tecavüze uğrayan bir köylü kızın dramını anlatan *Kuyu* filmini yapar. Bu film Erksan'ın kadın sorununa eşsiz yaklaşımının bir göstergesidir. 1969-73 yıllarında ise piyasa koşullarında ticari ağırlıklı filmler yapar. Bunlardan biri de fantastik-korku türünde uyarlamalara alışkın Türk Sineması içinde ilginç bir örnek olan ve William Friedkin'in Oscar adayı filmi *Şeytan*'ın aynı adlı Türkçe yeniden yapımıdır. 1975 yılında ise TRT için beş ayrı Türk öykücüsünden seçtiği hikayeleri televizyon için yorum-

[12] Bu yönüyle döneminin diğer ulusalcı yönetmenlerinden ayrılır. Hem sinema sanatıyla doğrudan bağlantılı bir bölüm mezunudur hem de eğitimini Türk okullarında tamamlamıştır. Örneğin Halit Refiğ, Robert Kolej mühendislik bölümüne devam ederken, Lütfi Akad Galatasaray Lisesi'ni bitirmiş, Atıf Yılmaz ise Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitimini yarıda bırakmıştır. (Kayalı 1994:72).

[13] *Uğultulu Tepeler*'in Erksan yorumunu William Wyler ve Luis Bunuel'in versiyonlarıyla karşılaştırmalı incelemek de ilginç olacaktır.

lar. 1976 yılında gene bir ilke imza atan Erksan, William Shakespeare'in *Hamlet* oyununu *İntikam Meleği-Kadın Hamlet* olarak sinemaya uyarlar. 1977 yılında son sinema filmi olan *Sensiz Yaşayamam*'ı yönetir. TRT için 1981 yılında *Preveze'den Önce*'yi yapar. 1970 yılından beri, sonradan Mimar Sinan Üniversitesi bünyesinde, Film Kuramı ve Eleştirisi dersleri vermektedir (1975'ten itibaren Sinema-TV Enstitüsü'nde).

Sevmek Zamanı: *Sinopsis*

Sevmek Zamanı boyacı Halil ve zengin kızı Meral'in aşkını anlatır. Bir kış günü Meral, Büyükada'daki yazlık evlerinde boyacı Halil'i, kendi portresine bakarken yakalar. Kısa bir araştırmadan sonra Halil'in, Merallerin evine her gün gizlice girdiği ve Meral'in portresine uzun uzun dalarak, saatler geçirdiği anlaşılır. Bundan çok etkilenen Meral, Halil'e aşık olur. Ancak Halil, Meral'in bu aşkını geri çevirir. Halil, Meral'in kendisi yerine portresini sevmeyi tercih etmektedir. Halil, Meral'in tüm hayallerini yıkacağını düşünmektedir. Oysa Meral'in portresi ona 'sonsuza kadar seven gözlerle bakacak'tır.

Tüm bunlardan sonra Meral, İstanbul'a döner ama Halil'i unutamaz. Halil ve onun gibi boyacı olan arkadaşı Derviş Mustafa, Büyükada'daki boyama işlerinin sonuna gelirler. Mustafa, Halil'e Meral'le aşkını paylaşmasını tavsiye eder. Halil ve Mustafa da İstanbul'a gelirler. Halil, Meral'i arar ve onu erkek arkadaşı Başar ile Maslak'taki atış poligonunda bulur. Halil, Başar'ın arkadaşlarınca dövülür. Ancak Meral, Halil'i sevgili olarak Başar'a tercih eder. Halil, Meral'i babasından istemeye gider ancak Meral'in babası onu kibar bir şekilde reddeder. Babası 'Meral gibi yokluk nedir bilmemiş bir zengin kızının' bir boyacıyla mutlu olamayacağını söyler.

Böylece Halil ve Meral bir kez daha ayrılırlar. Meral sosyetik zengin beyefendi Başar ile evlenir. Halil ve Derviş Mustafa haberi gazeteden öğrenirler. Meral'in portresine aşık olan Halil bu haber üzerine gelinlik giymiş bir manken satın alır. Bu arada Meral düğününden kaçar ve Halil'e gelir. Filmin sonunda Halil ve Meral bir sandala binerler. Meral önce portresini, sonra da mankeni suya atar. Ancak son anda aldatılmış koca Başar iki aşığı göl kıyısında dürbünlü tüfekle vurur.

Sevmek Zamanı: Doğu-Batı Karşıtlığı

Zamanının ve (belki de günümüzün de) yönetmenlerine göre düşünsel hazırlığı daha fazla ve yoğun olan Erksan'ın filmlerinde Türk

toplumunu son iki yüz yıldır etkileyen Batılılaşma, sanayileşme, göç ve kadının toplumdaki yeri gibi konuları yüzeysel değil derinlemesine ele alır. Aynı zamanda kendisi için film çektiğini söylese de, Erksan'ın filmleri melodram, komedi, korku türlerinin öğelerini de barındırdığından, yapıldıkları dönemin seyircisini derinden etkileyen yapıtlardır. Bu nedenle *Sevmek Zamanı* dönemin melodramlarını andırsa da arka planında güçlü bir Doğu-Batı karşıtlığı teması görülür.

Yukarıda belirtildiği gibi *Sevmek Zamanı* üretildiği tarihte seyirciye ulaşamaz. Ancak daha sonra televizyonda gösterildiğinde seyirciyle buluşur. Belli zaman aralıklarıyla TV'de gösterilen *Sevmek Zamanı* artık bir kült film statüsüne ulaşır.

Sevmek Zamanı içeriği ve anlatımı itibariyle çok katmanlı bir eser oluşundan dolayı incelememiz filmi yalnızca Ulusal Sinema kavramı üzerinden tartışacaktır. Filmin karmaşık yapısını göstermek amacıyla iki kısa örnek verilecektir. Batılı edebiyat ve genelde sanat kuramında, sanatın yansıtma yani *mimesis* olduğu tartışması Yunan filozof Platon'a kadar gitmektedir (Moran 1991). Buna göre resmin aslına değil suretine, yani yansımasına aşık olan Halil'in durumu aslında *Sevmek Zamanı*'nı ontolojik bir sorunu tartışan bir filme dönüştürür. Nesnenin yansıttığı şey ya da bizim o nesnenin yansıttığı şeye atfettiğimiz özellikler (imgeler) bizim için nesnenin kendisinden daha önemli olabilmektedir.

Bir diğer örnek ise Halil'in, Meral ve Başar'ın ruhsal durumlarıdır. Halil nesneye yönelik fetişist takıntısı olan biridir. Meral ise Halil'e rastlayana kadar duygusal tatmin bulamayan ve sadece dünyevi (cinsel) zevkleri tatmış bir kadındır. Başar ise adının ve konumunun verdiği elde etme ve tüketme hırsı içinde olan, kaybetmeyi kabullenmeyen ve bu uğurda en çok sevdiği varlığı (Meral'i) kendi eliyle yok edebilecek bir psikozdadır.[14] Ayrıca halk filozofu Derviş Mustafa iki boyutlu gibi görünen Halil'in alt benliğini, duygusal ve insani taraflarını temsil eden bir kişiliktir.[15]

Sevmek Zamanı: Ulusal Sinema

Daha önce yukarıda değinilen kriterlere göre bir filmin ulusallığı, sadece bu filmin çekildiği yerin, konunun ve karakterin yerelliği ile ve-

[14] Maalesef bazı çevrelerce saygın sayılan bir Türk eleştirmen *Sevmek Zamanı* için 'psikopatlığın zirvesi' demiştir. Kaderin bir cilvesidir ki 30 yıl sonra TRT 2'deki film kuşağında gene o çevreler bu zirve filmi büyük bir hazla seyirciye göstermiştir.

[15] Tüm bunlara ilaveten Halil-Derviş ikilisinin Don Kişot ve Sançe Panza'yı da anıştırdığını söyleyebiliriz.

ya ekibin milliyetiyle de ölçülmeyebilir.[16] Ayrıca bir filmin seyirciye ulaşması sorunu da önemli bir konudur. *Sevmek Zamanı* üretildiği yıl olan 1965'te seyirciyle buluşmamış ancak yıllar sonra TV üzerinden seyirciyle buluşmuştur.[17]

Ancak ifade ettiği dünya görüşü itibariyle ya da yansıttığı ulusal kimlik itibariyle *Sevmek Zamanı*, Türk toplumunun iki yüz yılı aşkın bir süredir karşı karşıya olduğu Batılılaşma sürecindeki Doğu-Batı karşıtlığını tartışan bir filmdir. *Sevmek Zamanı* tür olarak melodrama girmektedir. Nezih Erdoğan'ın da belirttiği gibi Türk Sineması'nda melodram Doğu-Batı karşıtlığından doğan arzuları ana maddesi olarak kullanmaktadır. Alt sınıf=köylü=Doğu karşısında üst sınıf=kentli=Batı/yabancı kültür arasındaki çatışma Türk melodramlarında açıkça görülebilir (Erdoğan 1998:265). *Sevmek Zamanı* da temelde fakir genç Halil ile zengin kızı Meral'in aşkını anlatır. Fakir bir boyacı olan Halil sadelik, sadakat, dürüstlük ve saflık gibi temiz Doğulu ahlaki öğelerle bezenmiştir. Bunun yanında Meral zengin bir işadamının kızıdır, lüks arabalarda gezer ve Doğulu anlamda ahlaken yozlaşmış bir yaşam sürmektedir. Ayrıca Halil ve Meral'in babası arasında karşılaştırmayı Türk Sineması'nın, Hollywood sineması karşısındaki konumuna da taşıyabiliriz. Boyacı Halil bir zanaatla uğraşırken Meral'in babası kentli organize ve kâr amacının ön planda olduğu bir işle uğraşmaktadır. Buna göre Türkiye'de halk için yapılan ve *Ulusal Sinema*cıların savunduğu sinema zanaat yönü daha yüksek, işçiliğin ucuz olduğu bir sinemadır. Hollywood sineması ise sermayeye, seri üretime ve teknolojiye bağlı bir sinemadır (Refiğ 1971:89).

Sevmek Zamanı'ndaki diğer Batılı kişilikler ise Başar ve Meral'in babası zengin, üst sınıftan ancak yozlaşmış kişiliklerdir. Başar'ın yalnızca ismi bile yeterince hırs içermektedir. Başar'ın, boyacı Halil'in saf ve ideal aşkı ile karşılaştırıldığında cinselliği ve dünyevi değerleri ön plana çıkaran bir kişiliği vardır. Örneğin Meral ilk kez Başar'a Halil'den bahsettiğinde, Başar bu meseleyi Meral'le birlikte olması için bir engel saymaz. Üstelik Meral, Başar'a "Halil'i unutamam Başar" dediğinde

[16] Eğer ortak yapım değilse bir film içinde farklı etnik gruplardan insanlar bulunsa bile ulusal bir karakter taşıyabilir. Keza 1960'ların ortalarına kadar Türk Sineması'nda teknik ekip azınlıklardan oluşmaktadır: ses, ışık, kamera ve laboratuvar gibi. Bunun bir sebebi Cumhuriyet'in ilk yıllarında teknik donanımı kullanacak Türk teknisyenlerin yetişmemesi olabileceği gibi Türk yatırımcıların sinemayı kârlı bir sektör görmemeleri de olabilir.

[17] Bono usulü ile yapımcılara film dikte ettiren salon sahiplerine karşı Metin Erksan, Troya Film üzerinden filmin yapımcılığını üstlenmiştir. Durum böyle olunca salon sahipleri seyircinin de beğenisini temsil ettikleri iddiası ile filmi göstermemişlerdir (Şenyücel 1995).

"Orası belli olmaz. Bak birkaç gün beraber olalım, unutur gidersin o adamı" der. Meral'in babası da başlangıçta bizi şaşırtır. Kızının bir boyacıya tutulmasını olumlu bir olay olarak yorumlar ve seyirciye ve Halil'e yanlış fikir verir (üstelik bunu da açıkça söyler: "Nasıl klasik kız babalarına benziyor muyum?" der). Ancak klasik bir babanın yapabileceğinden daha çok kırar Halil'in cesaretini. Er veya geç Meral'in davranışlarını içinde bulunduğu ekonomik durumun belirleyeceğini söyler. Meral'in bir zengin kızı olarak lüks hayattan vazgeçmeyeceği fikriyle Halil'i yılgınlığa sürükler.

Daha derin bir seviyeden bakıldığında *Sevmek Zamanı* Doğu aşkı ile Batılı aşkın da karşılaştırılmasıdır. Klasik Türk Halk Edebiyatı'nda da sevgilinin resmine aşık olmak yaygındır. Bu konuda yapılan çalışmalar da Türk Edebiyatı'nda birbirlerini hiç görmeden sadece birbirlerinin resimlerini görerek aşık olan çiftlerin varlığını göstermektedir (Derman 1989:61). Bunların en ünlüleri Elif ile Mahmut ve Güllühan ile Melikşah'tır (Alptekin 1982). Bununla birlikte Yakındoğu efsanelerinde ve *Binbir Gece Masalları*'nda bir kaftanın üzerinde çizili genç kız figürüne aşık olan delikanlıların hikayeleri vardır (Alpay-Tekin 1985:297). Daha önce de belirtildiği gibi Halil'in karakterinde vücud bulan Doğu aşkı saf, uhrevi ve duyguludur. Örneğin Meral, Halil'in kendi resmine aşık olması üzerine kısa sürede kendini Halil'e sunar. Ancak Halil bu tür bir dünyevi ve cinsel bir aşkın karşısında hep dostlukla, sevgiyle ve iyilikle bakan resmi tercih eder. Meral bunun aksine cinsel, hayvani arzuları temsil eder. Başar gibi yüksek sosyetenin beyefendileriyle ilişkileri daima hesap ve çıkar üzerine kuruludur. Duygusal ve uhrevi aşkı kitaplarda arar durur. *Sevmek Zamanı*'nın bir sahnesinde sahte ilişkilerden bunalmış Meral'i Romalı düşünür Ovid'in *Sevme Sanatı* (filmde *Sevişme Yolu* olarak geçer) kitabını okurken görürüz. Bu kitabı Ovid gerçek aşkın cinsel ve dünyevi olmaktan öte daha tinsel ve uhrevi olduğunu belirterek bitirir (Ovid 1983). Böylelikle Batılı Meral (Batılı bir filozofun da onayıyla) sonunda aradığı aşkı Doğuda bulmuştur.

Bunlara ilaveten karakterlerin duygusuz duruşları ve yüzlerindeki iki boyutluluk da Türk gölge oyununda ve özellikle de minyatürlerde rastlanan bir özelliktir (Refiğ 1971:118). Batılı insanın bireyciliğini ve buna bağlı psikozları anlatan sinemasına karşılık Ulusal Türk Sinemasının bu en kuvvetli eserinde tasavvuf ve bireyin maneviyatı dünyevi zevklere tercih edişi vurgulanmaktadır.

Sevmek Zamanı'ndaki Doğu-Batı karşıtlığı mekân olarak İstanbul şehrine de taşınmıştır. Filmde İstanbul'un iki yüzü vardır. İlki lüks apartmanlar içinde, dünyevi zevklerin yaşandığı Batılı İstanbul, öteki ise camilerin, türbelerin ve saf tabiatın varolduğu Doğulu İstanbul. Halil, Büyükada'da, sahilde, ya da İstanbul surlarında dolaşırken, Meral apartmanlarda bu eski ve büyülü İstanbul'a hayranlık ve ulaşılmazlık hissiyle dolu olarak bakmaktadır. Ancak Halil ile karşılaştıktan sonra Meral bu büyülü, eski ve Doğulu İstanbul'a gelir ve doğanın ve saflığın içinde sevgilisiyle can verir.

Son olarak Doğu-Batı karşıtlığı filmin özgün müziğine taşınmıştır. Filmin müziğinin bestecisi Metin Bükey'dir. İlginç bir şekilde Bükey'in annesi piyanist babası ise udi'dir (Ok 1995:54).[18] Aynı şekilde filmde zengin bir saray musikisi ya da Klasik Türk musikisi ana temayı oluşturur. Tanınmış klasik besteler filmin ana temasına yedirilir (Buselik Saz Semaisi gibi), Halil'in görüldüğü planlarda klasik musiki hakimdir. Ayrıca arkadaşı Derviş Mustafa da bir udi'dir ve filmde sıkça ud çalmaktadır. Bunun yanında Meral klasik Batı müziği dinlemektedir (Bach'tan Toccata and Fugue). Ayrıca Meral'in nikahında müzik olarak tekdüze bir disko müziği çalmaktadır.

Sonuç

Yukarıda da değinildiği gibi devletin desteği dışında Türk halkının verdiği destekle varolmuş Türk Sineması'nda 1950'li yılların sonlarında başlayan bir ulusallık sorunsalı söz konusu olmuştur. Bu tartışmalar 1960'dan sonra yoğunlaşmış ve 1960'ların ortasında doruğa ulaşmıştır. *Ulusal Sinema*nın en üretken ve yaratıcı sinemacılarından biri olan Metin Erksan bu tartışmaların tam ortasında *Sevmek Zamanı* filmini yapmıştır. *Sevmek Zamanı* Doğu ve Batı kültürlerinin filmdeki iki aşığın karakterlerinde vücut bulduğu bir filmdir. Boyacı Halil ile zengin kızı Meral'in kişiliklerinde, Türkiye'de iki yüz yıllık Batılılaşma çabaları sonucunda oluşan sentez göze çarpmaktadır. Bu Doğu-Batı karşıtlığı, karakterlerin içinde bulundukları psikolojik, iktisadi, mimari ve musiki yapıya da taşınmıştır. *Sevmek Zamanı* Doğu-Batı sorunsalını hem biçim hem de içerik olarak tartışmış ve evrensel olanı yerel olanda bulmuş bir filmdir. Tüm bu özellikleri *Sevmek Zamanı*'nı Doğu

[18] Ayrıca Metin Bükey *Ulusal Sinema Akımı*nın çok önemli filmlerine de eşsiz güzellikte özgün müzik bestelemiştir. Bunların arasında Halit Refiğ'in *Haremde Dört Kadın*'ı, Lütfi Akad'ın *VesikalıYarim*'i, Atıf Yılmaz'ın *Ah Güzel İstanbul*'u, Osman Seden'in *Çalıkuşu* filmleri vardır. Bunlara ilaveten çok üretici bir kişiliği olan Bükey aralarında *Samanyolu*, *Acı*, *Baba*, *Ayşecik*, *Turist Ömer*, *Küçük Hanım* ve *Cilalı İbo*'nun da olduğu 2000 kadar filme özgün müzik bestelemiştir (Ok 1995:54-60).

felsefesi, yaşam tarzı ve dünya görüşünün Batılı bir sanat olan sinemayla Türkiye bağlamında kaynaştığı en eşsiz filmi haline getirir.

Kaynakça

Abisel, Nilgün (1994) *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge.

Akşin, Sinâ et al. (1989) *Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908-1980*. İstanbul: Cem.

Alptekin, Ali Berat (1982) 'Elif ile Yaralı Mahmut Hikayesi', *Türk Folkloru Araştırmaları*, Ankara: 21-46.

Crofts, Stephen (1998) '*Concepts of National Cinema*' *Hill ve Gibson* der. (1998) içinde.

Derman, Gül (1989) *Resimli Taş Baskısı Halk Hikayeleri*, Ankara: TDK.

Dinçer, Süleymâ Murat der. (1996) *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Ankara: Doruk.

Erdoğan, Nezih (1998) 'Narratives of Resistence: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama Between 1965 and 1975', *Screen*, Fall: 257-271.

Erksan, Metin (1959) 'Türk Sineması'na Düşünceyi Getirmeli', *Yelken*, Ağustos, 91: 4.

Erksan, Metin (1966) '*Sevmek Zamanı* Neyi Anlatır Veya Sinema Üzerine Düşünme', *Görüntü*, Sayı: 2, Kasım: 13-19.

Erksan, Metin (1973) *Sevmek Zamanı*, İstanbul: Hareket.

Erksan, Metin (1989) *Atatürk Filmi*, İstanbul: Hil.

Erksan, Metin (1991) *Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin Avrupa Topluluğu Üyesi Olmak Hakkı ve İsteğinin Tarihsel Kaynakları*, İstanbul: Hil.

Erksan, Metin (1996) 'Sinemanın 100. Yılı', Dinçer, Süleymâ Murat der. (1996)'ın içinde.

Erksan, Metin (1997) *Mare Nostrum*, İstanbul: Hil.

Evren, Burçak (1996) *Sigmund Weinberg: Sinemayı Türkiye'ye Getiren Adam*, İstanbul: Milliyet.

Higson, Andrew (1989) 'The Concept of National Cinema', *Screen*, 30/4: 36-46.

Hill, John ve Gibson, Pamela Church der. (1998) The Oxford Guide to Film Studies, New York: Oxford University Press.

Kaplan, Yusuf (1994) *Türk Sineması: Pathos ve Estetik*, Istanbul.

Kayalı, Kurtuluş (1994) *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara: Ayyıldız.

Kayalı, Kurtuluş (1998) *Sinema Bir Kültürdür*, Ankara: Alaz.

Koç, Ayşegül (1998) 'The State Policies and the Economic Face of the Turkish Cinema', Yayınlanmamış ödev, Atatürk Enstitüsü, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Moran, Berna (1991) *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 9. Baskı, İstanbul: Cem.

Nazik, Yağmur (1999) 'Türk Sineması'nda Akımlar Aldatmacası', *25. Kare*, Temmuz-Eylül: 38-43.

Ok, Akın (1995) *Türk Sineması'nda Film Müzikleri*, İstanbul: Arion.

Ovid (1983) *The Erotic Poems: The Amores, The Art of Love, Cures for Love, On Facial Treatment for Ladies*, Peter Green der., London: Penguin Classics.

Özdemir, İlker (1999) *Ulusal Sinema Düşüncesi'nin Politik, Toplumsal, Bilimsel, Edebi Yönleri ve Bu Düşüncenin Türk Sineması'na Etkileri* (1965-1971), Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi-Sinema TV Enstitüsü.

Özgüç, Agâh (1976) *Türk Sineması Sansür Dosyası*, İstanbul: Koza.

Özgüç, Agâh (1995) *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, İstanbul: Afa.

Özgüç, Agâh (1997) *Türk Filmleri Sözlüğü* 1914-1973, İstanbul: SESAM.

Özön, Nijat (1995) *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları 1. Cilt*, Ankara: Kitle.

Öztürk, Serhat (1990) 'Metin Erksan'la Söyleşi', *Beyazperde*, Mart, 7, Ek: 2-5.

Refiğ, Halit (1967) 'Batılaşma ve Halk Sineması Kavramları Üzerine', *Yön*, sayı 199, 20 Ocak.

Refiğ, Halit (1968a) 'Ustalık ve Kişilik Arayanlara', *Ulusal Sinema*, Sayı: 2.

Refiğ, Halit (1968b) 'Türkiye'de Sinema Savaşının Gerçekleri', *Ulusal Sinema*, Sayı: 3/4.

Refiğ, Halit (1971) *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Hareket.

Refiğ, Halit (1972) '*Sevmek Zamanı* Neyi Anlatır', Fikir ve San'atta Hareket, sayı 84, Aralık.

Refiğ, Halit (1996) 'Türk Sineması'nın Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler', Dinçer, Süleymâ Murat der. (1996)'ın içinde.

Sağıroğlu, Duygu (1966) 'Türk Sineması Üzerine', *Görüntü*, Sayı: 2, Kasım.

Sağıroğlu, Duygu (1968) 'Görüntü Hazinesi', *Ulusal Sinema*, Sayı: 2.

Scognamillo, Giovanni (1973) *Türk Sineması'nda 6 Yönetmen*, İstanbul: Türk Film Arşivi.

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

Sklar, Robert (1993) *Film: An International History of the Medium*, London: Thames and Hudson.

Şenyücel, Kerime (1995) *Sinemayı Sanat Yapanlar* (Belgesel), Ankara: TRT.

Tekin, Gönül Alpay (1985) 'Seyfelmülük ve Bediülcemal Hikayesinde Eski Yakındoğu Kültüründen kalma Unsurlar Hakkında', *Journal of Turkish Studies*, 9, Harvard University.

Toprak, Zafer (1997) *Milli İktisat*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Türker, Yıldırım (1996) 'Metin Erksan'la Söyleşi', *Fol*, Mart, 3, 100-111.

Uçakan, Mesut (1977) *Türk Sineması'nda İdeoloji*, İstanbul: Düşünce.

Ali Murat Akser
Yüksek Lisans Öğrencisi
York Üniversitesi ABD
Film ve Video Bölümü

YERLİ MELODRAMLAR VE RUHSAL BOŞALIM

Dilek Kaya Mutlu

Giriş

Türk Sineması'nın 1965-1975 yılları arasındaki dönemi bir kanıya göre Yeşilçam'ın altın çağını yaşadığı dönemdir. Çünkü bu dönem yıllık film üretim sayısının üç yüzlere ulaştığı, sinema sektöründe çalışan insan sayısının, yapımevi ve sinema salonu sayısının günden güne artış izlediği bir dönemdir. Bir başka kanıya göre ise bu dönem Türk Sineması'nın karanlık çağıdır. Örneğin *Arkın Sinema Ansiklopedisi*'nin Türk Sineması'na ayrılan bölümünün yazarı Nijat Özön, bu dönem için açıkça 'sinemamızın en karanlık günlerini yaşadığı dönem' cümlesini kullanmaktadır (466). Bu düşüncenin temelinde bu dönemdeki filmlerin sadece ticari amaçlarla çekildiği ve sanattan yoksun, ucuz, seyirciyi uyutan, uyuşturan filmler olduğu iddiası yatmaktadır. *Yeni Sinema* dergisinin Türk Sineması'nın ellinci yılı dolayısıyla 1966 yılında çıkarılan özel sayısında Nijat Özön, Türk Sineması'nın o günkü durumuna ilişkin düşüncelerini dile getirir: "Bugün sinemamız özgürlükten yoksun bir sinema; zayıf temellere oturtulmuş, başıboş bir endüstri; bonolara, tefecilere dayalı bir ekonomi; yanlış ilkelere göre işleyen koruma düzeni; kendi kendini yitirmiş güçsüz sanatçı ve tenkitçi topluluğu; görülmemiş bayağılıklar, sömürmelerle zevki korkunç şekilde köreltilmiş seyirci kütlesiyle er geç çökmeğe mahkum bir sinemadır ve şimdilik bu sinemadan beklenebilecek en iyi şey de bu çöküşün bir an önce meydana gelmesidir" (12). Aynı sayıda Ali Gevgilili benzer bir düşünceyi, "bu [Türk Sineması], aslında uydurma delikanlılarla uydurma kızların, uydurma kötü insanlarla uydurma iyi insanların sinemasıdır. Toplumun genel bir panoramasını, onun mitosları ve diliyle ortaya koymaktan yoksun olan Türk Sineması, zevksiz bir tekrara mahkum olmuştur" cümleleriyle ifade eder (17).

1965-1975 yılları arasında Türk Sineması'nda en geçerli türlerden birisi ve dolayısıyla Nijat Özön ve Ali Gevgilili'nin yorumlarıyla örneklemeye çalıştığım eleştirilerin büyük ölçüde muhatabı olan melodramlar bu yazının odak noktasını oluşturuyor. Bu yazıda yerli melodramlara yöneltilen daha somut bir eleştirinin üstünde durularak bu filmlere ilişkin kişisel bir değerlendirme sunulacak.

Yerli melodramların bugüne dek eleştirildiği en önde gelen noktalardan birisi rasyonellikten yoksun olmaları, bir başka deyişle bu filmlerde olup bitenlerin günlük hayattaki doğal mantığa uymamasıdır. Fakat yerli melodramlardaki anlatı yapısının bu yazıda sunulan bir incelemesi bu filmlerin günlük doğal mantığın üzerine kurulmadıklarını kendilerinin zaten itiraf ettiğini düşündürmektedir. Dolayısıyla böyle bir eleştirinin gereksiz olduğu kanısına varılabilir. Yerli melodramların günlük hayattaki rasyonaliteden çok ruhsal boşalım temelinde işlediğini göstermek ve bu boşalım mekanizmasının işleyiş biçimine açıklık getirmek bu yazının esas amacını oluşturuyor.[1]

1. Anlatısal Basitlik

Yeşilçam için bine yakın senaryo yazmış olan Bülent Oran, *Sanat Olayı* adlı dergide kendisiyle senaryosunu yazmış olduğu *Üç İstanbul* filmi üzerine yapılan bir söyleşide, *Üç İstanbul* kitabını senaryoya çevirmenin kendisi için zor olmadığını söylerken, senaryoyu Yeşilçam'ın kurallarına göre yazdığını ve kitabın mesajını seyircinin kolay anlayacağı bir şekilde düzenlemekten başka bir katkısının bulunmadığını açıklıyor (31-2). Yerli melodram örneklerine baktığımızda da senaryoların temelinde böyle bir eğilimin olduğunu, seyirciden beklenen düşünsel gayreti en aza indirmeye yönelik, anlatısal bir basitliğin hüküm sürdüğünü sezmek mümkün. Bu bölümde bu basitliğin kendini açığa vurduğu noktalar incelenecek.

1.1. Karakterler Hakkında Bilgi Verme Biçimi

Yerli melodramlarda olay genelde, tüm çatışmaların ortasında yer alan farklı cinsiyetten iki ana karakter ve işlevlerine göre olay örgüsüne girip çıkan birtakım yan karakterler etrafında gelişir. Bu karakterler hakkındaki bilgi, filmde göründükleri ilk andan itibaren verilir. Bir karakterin iyi veya kötü, zengin veya fakir, kültürlü veya kültürsüz olduğu filmin başında onaylanır. Bunun yanında karakterin ekonomik, toplumsal ve kültürel konumunda değişiklikler olabilmesine rağmen, karakterin iyiliği ya da kötülüğü film boyunca sabit tutulur. Bu sayede seyircinin karaktere ilişkin yargısında çıkabilecek herhangi bir karışıklık engellenmiş olur.

1.2. Düğümün Yapısı

Tüm yerli melodram örneklerinde ana kadın ve ana erkek karakte-

[1] Buradan yerli melodramlarda hiçbir rasyonalite olmadığı sonucuna varılmamalıdır. Günlük hayatta olduğu varsayılan rasyonaliteden farklı olsa da yerli melodramların kendi içinde, kendilerine özgü bir rasyonaliteye, mantık zincirine sahip olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

rin ilk mutlu birlikteliklerini takip eden bir problem yer alır ki bu problem anlatının düğüm noktasını oluşturarak seyircinin öyküye bağlanmasını sağlar. Problem çoğunlukla, ana kadın ve erkek karakterin kurbanı oldukları bir entrikadan veya ebeveynlerin ekonomik farklılıkları ileri sürerek araya girmelerinden ibarettir. Her iki durumda da problem bir yanlış anlamaya, dolayısıyla gerçeği bilmek ya da bilmemek meselesine indirgenmiş oldukça basit bir nedenden kaynaklanır. Sonuçta gerçeğin ortaya çıkarılıp yanlış anlamanın giderilmesiyle problem, gene basit bir şekilde, ortadan kaldırılır.[2]

Ana karakterler arasındaki yanlış anlamayı üretmekte kullanılan alışılagelmiş araçlar, genellikle erkek karakterin kadın karakterin kendisine sadık olmadığını düşünmesine yol açacak sahte mektuplar, belgeler, fotoğraflar veya ana karakterlerden birisi, çoğunlukla kadın, tarafından diğerine, başkalarının, özellikle de ebeveynlerin istekleri doğrultusunda belli bir niyetle yazılıp bırakılan mektuplardır. Yanlış anlamayı gidermekte kullanılan basit bir çözümse, yanlış anlayan tarafın gerçeği başından beri bilen veya bir konuşmaya kulak misafiri olup öğrenen bir başka karakter tarafından, ya da günlük gibi bir araç yoluyla aydınlatılması şeklindedir.

1.3. Tesadüfler

Yerli melodramlarda sık sık karşılaşılan tesadüfler, olayların ilerlemesini hızlandırmakta kullanılan en ekonomik araçlardır. Anlatıdaki en önemli gelişmeler tesadüflerle gerçekleşir.

Ana kadın ve erkek karakterin ilk tanışmaları tesadüf sonucudur. Örneğin bu karakterler, kadın karakterin küçük bir işe sahip olduğu ve erkek karakterin bir gece geçirmek için geldiği bir gazinoda karşılaşabilirler. Bazen art arda gelen birkaç tesadüf ana kadın ve erkek karakterin tanışmasına yol açabilir. Örneğin *Sonbahar Rüzgarları*'nda (Mehmet Dinler, 1969) bu rastlantılar öyle art arda gelir ki Kemal (Ediz Hun), zor bir durumdan kurtardığı Nâlan'la (Türkan Şoray) otelin barında otururken kadehini 'tesadüflerin şerefine' kaldırır. Bu oldukça yerine oturan bir cümledir çünkü Nâlan ve Kemal birbirini tanımazken, ilk önce tesadüfen aynı taksiyi durdururlar fakat Kemal taksiyi Nâlan'a bırakır, sonra farklı araçlarla aynı otele gelirler ve aynı katta yan yana olan odalara giderler.

Ana kadın karakterin zenginlik ve şöhret yolunda şarkıcılığa ilk

[2] Başlangıçtaki yanlış anlamanın giderilmesini başka problemler takip edebilir ve karakterlerin yeniden biraraya gelmesi kolay olmayabilir. Fakat problemlerin ortaya çıkışı ve giderilişi genellikle bu şekildedir.

adım attığı an tesadüflerin görüldüğü bir başka durumdur. Kadın bir sebepten dolayı gazinoya gelemeyen bir kadın şarkıcının yerine ilk defa sahneye çıkar ya da gazino dışında bir yerde kendi kendine şarkı söylerken bir gazinonun patronu tarafından keşfedilir. Ana kadın ve erkek karakter ayrı kaldıkları sürede birbirlerinin hayatındaki evlilik, kaza, ölüm gibi gelişmeleri genellikle bir gazeteden, gene tesadüfen öğrenirler.

Ana kadın ve erkek karakter ayrıldıktan sonra birbirlerini tesadüfen tekrar bulabilirler. Kimi zaman ikisinden biri diğerinin çalıştığı gazinonun yakınında posterini görebilir, bir yerden geçerken onun sesinden bir şarkı duyabilir ya da hiç umulmadık bir yerde ve zamanda karşılaşabilirler. Örneğin *Hicran*'da (Metin Erksan, 1971) Orhan (Ünsal Emre) bir benzin istasyonunda ayrı geçirdikleri zamanda burada çalışmaya başlamış olan Hicran'la (Emel Sayın) karşılaşır. *Severek Ayrılalım*'da (Orhan Aksoy, 1971) ise Ömer (Cüneyt Arkın) ve Meral (Hülya Koçyiğit) birbirlerinden habersiz olarak geldikleri Paris'te karşılaşırlar.

Tüm bu örnekler tesadüflerin, anlatıdaki ana noktaları en basit, en çabuk ve dolayısıyla en ekonomik şekilde birbirine bağlamalarından dolayı anlatının ilerlemesinde çok önemli bir işleve sahip olduklarını gösteriyor.

1.4. Sözsellik, İşitsellik

Seyircinin anlatıyı kolayca takip edebilmesini ve olay örgüsüne kendisini kaptırmasını kolaylaştıran bir başka faktör de pek çok bilginin sözle verilmesidir. Karakterlerin duyguları, zamanın geçişi ve bu sırada yer alan olaylar, çoğu zaman karakterlerden birisinin iç sesiyle, karakterler arasında geçen diyaloglarla, veya şarkılarla anlatılır. Buna bağlı olarak yerli melodramların görsellikten çok sözselliğe, işitselliğe dayandığı da söylenebilir.

Sözselliğin en önemli işlevlerinden birisi karakterlerin duygularını birbirlerine ve dolayısıyla seyirciye yansıtmalarında ortaya çıkar. Diyaloglar sürekli olarak, karakterlerin nasıl hissettiklerini, hatta belli durumlarda nasıl hissetmeleri gerektiğini, seyircinin başka bir şey eklemesine, çıkarımlar yapmasına ihtiyaç bırakmayacak biçimde detaylı bir şekilde tasvir ederler.

Karakterler birbirlerine sürekli olarak aşklarını, acılarını tarif ederler. Kimi zaman acı çeken karakterin durumu kendisi tarafından değil, yan karakterler tarafından dile getirilir. Karakterler sadece duygularını değil, gururluluk, sadakatlilik, iyilik, şanssızlık gibi niteliklerini de tarif ederler.

Karakterlerin durumlarını ve duygularını vurgulamakta işlevi olan bir diğer öğe de şarkılardır. Kimi zaman şarkılar duyuldukları ortamdan bağımsızdırlar. Örneğin enstrüman açısından oldukça zengin bir Türk Sanat Müziği eserini görünen tek enstrümanın piyano olduğu bir ortamda duymak mümkündür. Fakat film anlatıyı öyle kurar ki bu durum izleyicinin kafasında bir problem teşkil etmez, önemli olan şarkının mesajı ya da filmin bütünü içindeki işlevidir.[3]

Tüm bu faktörler yerli melodramların sözsellik ve işitselliği seyirciyi yönlendirmenin en basit yolu olarak kullandığını göstermektedir. Seyirci bu sayede hiçbir noktayı kaçırmadan, karışıklığa düşmeden ve tek başına hemen hemen hiçbir akıl yürütme yapmadan iletilen mesajları alır.

Tabi ki görsel öğelerin kullanıldığı sahneler de vardır. Fakat bu öğelerin, sözsel öğelerle karşılaştırıldığında sırf görselliklerinden dolayı pek bir önem taşımadıkları görülür. Bu görsel öğeler manzara görüntülerinde olduğu gibi aksesuarlar veya karakterlerin şaşırmalarının, heyecanlarının, duygularının bir ifadesi olarak bakışları, mimikleri yansıtmak üzere alınmış yakın çekimler olarak ortaya çıkarlar. Bazen bu bakış ve mimikler o kadar abartılı bir hal alır ki bunların bir şeyler göstermekten çok, söylemeye çalıştığını, konuştuğunu ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Başka bir deyişle, bu bakış ve mimikler sadece kendilerini göstermezler aynı zamanda, sanki herşeyden önce bir mesaj vermek istiyormuşçasına, kendilerini duyururlar. İlk bakışta görsellikleri ön plandaymış gibi görünen, sevgililerin çerçevelenmiş evlilik fotoğrafları veya bir gazetede karakterlerden birinin ölümünü gösteren fotoğraflar da, özellikle bir mesajı açıkça ve kolayca seyirciye iletmek için kullanıldıkları izlenimini bırakırlar. Benzer bir şekilde, kadın karakterin şarkıcılık kariyerindeki yükselişini ifade etmekte kullanılan üst üste düşen magazin dergilerinin kapaklarındaki fotoğraflar, gene üst üste düşen plaklar ki bunlar bazen bölünmüş ekran gibi görsel tekniklerle verilir, görsel öğeler olmaktan çok anlatısal yönleriyle ön plana çıkarlar. Çoğunlukla zamanın geçişinin ve bu süreçte yer alan gelişmelerin iletilmesinin en ekonomik yolu olarak seyircinin karşısına çıkan bu tip öğeler bir şey göstermekten çok anlatırlar.

1.5.Açıklama, Bilgilendirme: Araya Sokulmuş Sözcükler ve Görüntüler

Yerli melodramlarda hiçbir şey kapalı bırakılmaz. Seyircide merak

[3] Burada kullanılan işlev sözcüğü, şarkının özellikle ana kadın karakterin şarkıcı olmak yolunda ilk adımını teşkil eden durumlara işaret etmektedir.

ve karışıklığa yol açma ihtimali taşıyan her durumu karakterlerden birinin sözlü açıklaması takip eder. Bundan dolayı konuşmalarda geçen sözlerden bazıları özellikle soruya neden olabilecek noktalara açıklık getirmek amacıyla sarfedilmiş, kullanıldıkları bağlamda gereksiz veya yersiz görünen, araya sokulmuş açıklamalar niteliğindedir. 'Araya sokmalar' -insertler- sözlerin yanında sessiz görüntülerden de oluşabilir.

Örneğin *Sonbahar Rüzgarları*'nda Nâlan Kemal'le buluşmaya giderken kendisine bir araba çarpar. Takip eden sahnede Nâlan hastanede yatarken görünür. Yanı başında duran iyi kalpli patronuna 'keşke ölseydim, böyle felçli yaşamaktan daha iyiydi' der. Böylece bir önceki sahnede Nâlan'a bir arabanın çarptığını gören seyirci bunun hemen ardından Nâlan'ın ölmediğini fakat bazı organlarını bir süre kullanamayacağını öğrenir. Nâlan'ın sözlerinin hemen ardından patronu 'niye ondan kaçıyorsun, *belkemiğindeki zedelenme* iyileşebilir' der. Burada patronun sözlerinin Nâlan'ın yürüyemeyeceği fakat hâlâ bir ümit olduğu bilgisini vermekten öte pek bir gereği ve önemi yoktur. Gene aynı filmde uzun bir ayrılıktan sonra Nâlan Kemal'in evine, kızı Fatma'nın bakıcısı olarak gelir. Fatma Nâlan'la tanıştıktan birkaç dakika sonra birden *babasının Ankara'da olduğunu* söyler. Ardından Nâlan'ın duvardaki büyütülmüş bir kadın fotoğrafına baktığını görür ve hemen, annesi olduğunu söyler. Nâlan, annesinin de Ankara'da olup olmadığını sorar. Fatma annesinin o çok küçükken öldüğünü söyler. Bu diyalog sayesinde seyirci, duvardaki fotoğrafı görür görmez, kime ait olduğu konusunda bilgilendirilir. Fatma'nın durup dururken babasının Ankara'da olduğunu söylemesi de sözü anneye getirip, öldüğü bilgisini seyirciye bir an önce verebilmek için kullanılan araya sokulmuş bir cümle gibidir. Filmin sonuna doğru Kemal'in baldızı Fatma'ya annesinin gerçekte ölmediğini, babasının onu sakladığını söyler. Bunun üzerine Fatma 'bir kazada ölen ve mezarı bile olmayan annemi babam benden neden saklasın' diye sorar. Burada altı çizili sözcükler tamamen, Fatma'nın annesinin öldüğüne nasıl inandırıldığına dair bilgi ve annenin ölmemiş olabileceğine dair ipucu vermek üzere araya sokulmuş sözcükler niteliğindedir.

Araya sokulmuş görüntülere bir örnek olarak *Adını Anmayacağım*'dan (Orhan Elmas, 1971) bir sahne üzerinde durmakta yarar var. Cemil, Gül'ü (Hülya Koçyiğit) gittikleri gazinoda içkisine ilaç koyarak kendi evine getirir; fakat Gül bir süre sonra nerede olduğunun farkına varıp oradan kaçmayı başarır. Gül kapıya doğru koştuğu sırada kamera Gül'ün koltukta duran ceketine zoom yapar. Bu çekim ceketin ileride birşeylere yol açacağı fikrine vurgu yapar ve seyirciyi Gül'ün, Ce-

mil'in telefonda ceketini evinde unuttuğunu söylemesi üzerine tekrar Cemil'in evine geleceği ve Cemil'in kendisine saldırdığı bir sırada, telefondaki konuşmalarını dinlemiş olan kocası Engin'in (Cüneyt Arkın) odaya girip ikisini koltukta görerek Gül'ün kendisine ihanet ettiğini düşüneceği sahne için zemin hazırlar.

1.6. Sorun Çıkaran Karakterlerin Ortadan Kaldırılması

Yerli melodramlarda ana kadın ve erkek karakterin bir araya gelmelerine sürekli engel teşkil eden karakterler, oldukça basit yollarla ve genelde ölümle ortadan kaldırılır. Bu, problem çıkaran karakteri seyircinin kafasından silmenin en basit yoludur.

Örneğin *Aşkın Kaderim Oldu*'da (Mehmet Bozkuş, 1972) ana kadın karakterin üvey annesi ve üvey erkek kardeşi konumunda olan ve ana erkek karakterle kadın karakterin mutlu birlikteliklerinde sürekli engel teşkil eden karakterler ve onlarla işbirliği yapıp kadın karakterin babasının iflasına yol açan karakter, filmin sonlarına doğru birkaç dakika içinde art arda ölerek ortadan kalkarlar: Adam üvey anneyi evde öldürür; bunu gören üvey kardeş hemen orada adamı öldürür ve kaçmak üzere evden çıkar çıkmaz kendisi de bir arabanın çarpması sonucu hayatını kaybeder. *Hicran*'da ise, Hicran ve Orhan'ın ayrılmasına neden olan ve Orhan'dan boşanmamakta ısrar eden Nazan, bir araba kazasında hayatını kaybeder ve böylece Hicran ve Orhan'ın bir araya gelmelerindeki en büyük engel ortadan kalkar. Benzer bir şekilde *Sonbahar Rüzgarları*'nda Kemal'le Nâlan'ın bir araya gelmelerine engel teşkil eden, Kemal'in aklını yitirmiş karısı ve Kemal'le evlenmeye çalışan baldızı, bir yangında hayatlarını kaybederler.

Ara Sonuç

Yukarıda bahsedilenler yerli melodramlarda olayların, seyircide herhangi bir karmaşaya yol açmadan, mümkün olduğu kadar basite indirgenmiş bir neden sonuç ilişkisi içinde ilerlediğini gözler önüne seriyor. Bu durum gündelik doğal mantığa aykırı görünebilir. Fakat bu filmlerin bir zamanlar sinemalarda büyük izleyici bulduğu ve halen günümüzde televizyon kanallarından, hatta bazen prime time'da izlendiği bir gerçektir.[4] O halde yerli melodramlardaki günlük rasyonalite eksikliğini seyirci açısından sorunsallaştırmayan, seyircinin bu duruma takılmasını engelleyen başka birşeyin varolduğu, başka bir me-

[4] Ayrıca burada bahsedilen özelliklerin yakın dönem Türk filmlerinde yeniden ortaya çıkışı görülmektedir. *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996) adlı filmin ticari başarısı büyük ölçüde filmin eski anlatım biçimlerine dönüşüyle açıklanabilir.

kanizmanın işlediği düşünülebilir. Ben bu diğer mekanizmanın ruhsal boşalım mekanizması olduğu kanısındayım.

2. Ruhsal Boşalımın Etkili Olmasına Katkıda Bulunan Mekanizmalar

Melodramatik anlatıda sürekli sürprizler, olayların akışında ani değişiklikler vardır. Şans, tesadüf, beklenmedik karşılaşmalar, son dakika kurtuluşları ve mucize sonlar bu anlatının vazgeçilmez unsurlarıdır. Steve Neal, Melodrama and Tears adlı makalesinde melodram izleyicisinin bu unsurlar aracılığıyla bir 'duygusal hiperbol'den geçtiğini belirtir (1986:6-7). Bu durum yerli melodramlar için de geçerlidir. Bu bölümde yerli melodramlarda bu duygusal hiperbolün nasıl inşa edildiğine ve ruhsal boşalımın etkisine katkıda bulunan mekanizmalara açıklık getirilecek.

2.1. Özdeşleşme

Yerli melodramlarda yer alan arzu biçimleri ve bunların düzenleniş şekli, izleyicinin kendini olaylara kaptırmasını ve karakterlerle özdeşleşmesini sağlar. Bu arzu biçimlerinin en önde gelenleri, seyircide doğrudan cevap bulan aşk ve anneliktir. Aşk yerli melodramların tüm örneklerinde mevcuttur ve bazen anneliğe de vurgu yapılır; özellikle de anneliğin getirdiği acılara.

2.2. İyiler ve Kötüler

Yerli melodramlarda genelde, filmin sonuna dek iyiler iyi, kötüler kötü kalır. Bu sayede film, seyircide iyilerle kötülere dair belli hislerin, karmaşaya yol açmadan belli bir yönde birikimini sağlar. Böyle bir durumda kötülerin cezalandırılması veya iyilerin ödüllendirilmesiyle seyircide üretilecek duygusal ve ruhsal etki daha kuvvetli olacaktır.

2.3. Engeller

Tüm yerli melodram örneklerinde olayların mutlu akışının karşısına çıkan engeller vardır. Eğer başlangıçta ana kadın ve erkek karakterin mutlu birlikteliklerinin bir tablosu çiziliyorsa, ki genelde öyledir, bu mutlu tabloya bir engelle müdahale edilir ve ana kadın ve erkek karakterin bir süre ayrı kalmasına yol açılır. Üstelik başlangıçtaki mutlu tabloyu çizen anlatıda, seyirciyi bir an önce engelle tanıştırmak istermişçesine bir aceleciliğe rastlamak mümkündür. Nilgün Abisel'in de ifade ettiği gibi yerli melodramlarda ana kadın ve erkek karakter çok kısa bir süre içinde birbirlerine aşık olurken, sonunda mutlu bir birlikteliği yakalayabilmek için pek çok sorunun, engelin üstesinden gelmek

zorundadırlar (1994:166). Bu tür engeller filmdeki karakterlerin ve onlarla özdeşleşen seyircilerin acılarının nedenleri olarak sunulur. Seyircinin önce böyle acılarla dolu durumlardan geçirilmesi, mutlu sonla gelecek rahatlamanın ve ruhsal boşalımın derecesini arttıracaktır.

2.4. Acı Çeken Vücutlar

Yerli melodramlardaki tüm anlatılarda bastırılmış, kısıtlanmış, acı çeken vücutlar sergilenir. Acılar genelde sevgiliden ya da çocuktan ayrı kalmaktan kaynaklanır ve buna yol açan nedenler ekonomik farklılıklar, toplumsal normlar, namusa, şerefe ilişkin yanlış anlamalar, veya körlük, sakatlık gibi fiziksel kusurlar olabilir. Karakterlerin acıları alkol, uyuşturucu, berduşluk gibi göstergelerle vurgulanır. Karakterlerin acılı durumlarının sözlerle vurgulandığı anlar da vardır. Örneğin *Sonbahar Rüzgarları*'nda Nâlan'ın felç geçirdiğinden ve bacaklarını kullanamadığından habersiz olan Kemal, bir piyanonun yanında oturan Nâlan'a 'en azından kibarlık gösterip ayağa kalkabilirdin' diyerek Nâlan'ın acısına parmak basar. *Aşk Mabudesi*'nde (Nejat Saydam, 1969) gözleri görmeyen Ekrem'in (Cüneyt Arkın), piyano başında şarkısını dinleyen grup, kendisiyle alay etmek amacıyla 'görmeden nasıl çalabiliyorsunuz' diye sorarlar. *Adını Anmayacağım*'da kocası Engin'in öldüğünü sanan ve bu yüzden acı çeken Gül, sürekli olarak kızının 'babam eve dönecek değil mi' sorusuyla karşı karşıya bırakılır.

Acı çeken karakterler sürekli olarak ağlamaklı bir tonla, dokunaklı sözlerle üzüntülerini dile getirirler. Çoğu zaman karakterin üzüntüsünü gören diğer karakterler de onunla birlikte gözyaşı dökerler. Bu durum karakterin gerçekten çok acı çektiğini ve başkalarını bile acındıracak bir durumda olduğunu vurgular.

Bütün bunlara bakıp, yerli melodramlarda acı çekme şeklinin, seyirciye de acı çektirtecek, veya seyircinin kendi acılarını, çok daha açık ve abartılı biçimde karakterlerle ifade edecek şekilde düzenlendiğini söylemek mümkün. Böyle bir düzenleme, sondaki ruhsal boşalımı daha etkin kılacaktır. Bunun yanında dokunaklı sözlerin eşlik ettiği ağlamak, pişmanlık, nefret gibi durumlar; tokatlamak; içkiye, uyuşturucuya, sokaklara düşmek; intihar etmek gibi fiziksel eylemler 'duygusal hiperbolün' iniş ve çıkışlarla kurulmasına ve dolayısıyla seyircinin, yaşayacağı ruhsal boşalıma hazırlanmasına hizmet eder.

Sonuç

Yerli melodramlardaki rasyonalite eksikliği başka kimseler tarafından da geçmişte dile getirilmiş, fakat bu saptama daha çok bu türe

ait filmleri eleştirilir yapan, değerinden kaybettiren bir nokta olarak sunulmuştur. Bu yazı yerli melodramlarda yer alan anlatısal basitliğe ve günlük rasyonalite dışındaki mekanizmalara işaret ederken böyle bir tutumu desteklemeyi amaçlamıyor. Amaç yerli melodramlara başka açılardan da bakılabileceğine; bu filmlerden başka bir tavır ve yaklaşım içerisinde de konuşulabileceğine inanarak bu yolda bir adım atmak ve bu türe ait filmleri 'rasyonellikten yoksun, gerçekçi değil, çok basit' gibi yüzeysel kelimelerle niteleyip bir kenara atmak yerine, incelemek üzere yeni kanallar açmak. Michael Cullingworth'un da dediği gibi bu filmlerde olay örgüsünün mantığından çok daha ilginç, değişik, inceleme gerektiren alt-metinler olabilir (1989:17). Veya Steve Neale'in 'melodramlarda nedenden çok etki fazlalığı vardır' saptaması bir eleştiri noktası yerine kılavuz olarak alınıp, bu etkiyi üreten mekanizmalar inceleme konusu yapılabilir (1986:7). Bu arada yerli melodramın, kendine has kuralları, yapısal ve anlatısal öğeleri olan bir tür olarak popüler kültürün bir parçası olduğu da unutulmamalıdır. Kanımca, akılda yer etmiş sanatsal normları temel alarak yerli melodramlara yapılan eleştiriler bu noktada tutarlılıklarını yitirirler. Bu bağlamda sanırım bu yazıya Bülent Oran'ın sözleriyle son vermek uygun olacak: "Ben yaptığım filmler için iyidir, içeriği sağlamdır, öğretici yanı vardır demiyorum... ayrı bir sinemaydı o [Yeşilçam melodramı], masal sinemasıydı. Seyirci için bir kaçış sinemasıydı. Kendisini özdeşleştirebileceği, kendini bulacağı, kendini unutacağı öykülerin sinemasıydı..." (Arslanbay 1993:9).

Kaynakça

Abisel, Nilgün (1994) *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, İstanbul: İmge.

(1975) *Arkın Sinema Ansiklopedisi*, İstanbul: Arkın Kitabevi.

Arslanbay, Hülya (Temmuz 1993) 'Ben Patrondan Yanayım. Bülent Oran', *Antrakt*, 8-9.

Cullingworth, Michael (1989) 'On a First Viewing of Turkish Cinema', *Turkish Cinema: An Introduction*, Ed. Christine Woodhead, London: SOAS.

Neale, Steve (1986). 'Melodrama and Tears', *Screen*, 27: 6-22.

Özgüç, Agah (1995) *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, İstanbul: AFA, 1995.

(Aralık 1983). 'Senarist Gözüyle Üç İstanbul', *Sanat Olayı*, 31-2.

Dilek Kaya Mutlu
Araştırma Görevlisi
Bilkent Üniversitesi
Grafik Tasarım Bölümü

Sinemasal İmgelerin Dönüşümü

BATI'DAN *GÜNEŞE YOLCULUK*

Bige Akdeniz

Sinemasal imgelerin dönüşümü özellikle çağdaş Türk Sineması kapsamında tartışılabilecek önemli bir konu niteliğini taşıyor. Genç yönetmenlerin gözlemlemekte olduğu güncel malzemeyi filmlerine yansıtırken kullandıkları değişik bakış açılarının, yeni imgelerin ve estetik araçların türemesinde ne derece etkili olduğu, Türk Sineması adına yeni bir inceleme alanı oluşturmaktadır. Ancak bu değerlendirme sırasında Batı estetik anlayışlarının etkisi de göz önüne alınmalıdır. Özellikle modernite sürecinde Batı toplumunun kimliği altında şekillenen imgeler, günümüzde Doğu'lu yaratıcıların kullanımına açık bir konuma gelmiştir. Kendi kimliğine uzak bir estetiği öznelleştirme çabasının, sancılı bir süreç olduğu kadar, bazı çağdaş Türk Sineması örneklerinde görüldüğü gibi yeni imgelerin türemesine bir araç olduğu da gözlemlenmektedir. Bu çerçevede *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999) filmine bakıldığında Türkiye'nin içinde bulunduğu ve hepimizin tanık olduğu sosyal ortamı, bizi sarsan ve yeni algılamaları su yüzüne çıkaran bir anlatı ile aktarmayı başardığı görülüyor. Özellikle Türk Sineması'nın bazen doğru bazen de yanlış bir biçimde değerlendirdiği önemli bir sinemasal imge olan "gerçeklik"in, *Güneşe Yolculuk* filmi içindeki dönüşümü ve sinemasal süreci ile etkileşimi, modernite çizgisinin dışında bir sunumu ortaya çıkarıyor.

Film, Güneydoğu'da Irak sınırında bir köy olan Zorduch'tan İstanbul'a gelen Berzan ile Tireli Mehmet'in arkadaşlığını anlatıyor. Berzan, uzun süredir kayıp olduğu için öldüğüne inandığı babasının belki de intikamını almak için geldiği İstanbul'da bir yaşam mücadelesi vermektedir ve sürekli polisle başı derttedir. Mehmet'in de kötü bir rastlantı sonucunda terörist damgası altında hapse girmesi ve yaşadığı benzer tecrübeler ikisinin arkadaşlığını pekiştirir.

Film, Berzan'ın polisle girdiği bir çatışma sırasında ölmesinin ardından, Mehmet'in Berzan'ın tabutunu köyüne götürmek amacıyla Zorduch'a yaptığı yolculukla son bulur. Filmin anlattığı hikayeye bakıldığında, Türkiye'de yaşanan ve gazete sayfalarında okuyabileceğimiz sıradanlıkta olaylar üzerine kurulduğunu ve gerçekliğin politik

bir sembol olarak dışlanmadığını, tam tersine, İtalyan Yeni Gerçekçilik yapıtlarında görebileceğimiz yalınlıkta aktarıldığını görüyoruz. Gerçekliğin sıradanlığından beslenen film en başından itibaren bu amaç doğrultusunda yönlendiriliyor. Berzan'ın kaset sattığı Sirkeci meydanında başlayan film, Berzan'ı bize ilk tanıttığı sahne olmasına rağmen, sabit olmayan bir kamera ile Berzan'ı etrafındaki insan kalabalığı ile beraber sunuyor. Bu ilk sahne bile Berzan'ın İstanbul'da yaşayan herhangi biri olarak tanıtılmasında yeterli oluyor. Bunu takip eden sahnelerde de kamera zaten yaşanmakta olan olayları bir rastlantı sonucu orada bulunup kaydediyormuş illüzyonu ile kullanılarak gerçekçi anlatımı pekiştiriyor. Mehmet'in ve Berzan'ın film boyunca yaşadığı tecrübeler tüm toplumun yaşantısı ile birleşiyor ve birbirinden ayrılmaz parçalar haline geliyor. Film boyunca kullanılan televizyon görüntüleri, radyo haberleri ve Mehmet'in Berzan'ın ölümünü televizyon haberlerinden öğrenmesi, filmin bir orijinallik kaygısı taşımadığını apaçık ortaya koyuyor. Hepimize çok tanıdık gelen Aygaz kamyonunun sokakları gezerken yaptığı anonsun film boyunca farklı sahnelerde tekrarlanması filmin sıradan bir yaşamın parçası olduğu tezini vurgulayan önemli detaylardan biri olarak karşımıza çıkıyor. André Bazin'in İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin önemli bir karakteristiği olarak gördüğü "serseri kurşun"[1] durumu *Güneşe Yolculuk*'un birçok sekansında gözlemlenebiliyor. Mehmet'in maç sonrası çıkan bir kavgada Berzan ile rastlantısal karşılaşması, Mehmet'in yolculuk ettiği minibüse silah taşıyan bir kişinin binmesi ve polis arabasından kaçması ile suçlu konumuna düşmesi gibi örnekler serseri kurşun niteliğini taşıyor. Film, bir karakterin başından geçenleri aktarırken bunları diğerlerinin yaşadıkları tutkular, endişeler ve diğer tehlikeler ışığında yapıyor. Buna filmde gösterilebilecek en iyi örnek ise Arzu'nun karakolda Mehmet'in başına gelenleri araştırırken, orada bulunan başka bir kadının Arzu'ya kendi oğlunun aynı şekilde üç haftadır kayıp olduğu bilgisini iletmesidir. Böylece, Arzu'nun duyduğu endişe kadının ümitsizliğinden etkilenerek artar. Karakterlerin birbirinden beslenen aktif öğelere dönüşmesi rastlantıların, benzer tecrübelerin ve ortak mücadelelerin sonucunda gerçekleşiyor.

Öte yandan, filmin gerçekçiliği, Yeni Gerçekçi İtalyan sinemasında olduğu gibi filmi egemenliği altına almıyor, tam tersine film anlatı-

[1] "Serseri kurşun", André Bazin'in Yeni Gerçekçi Italyan filmlerinde karakterlerin başına dolaylı olarak, ya da bir kaza gibi meydana gelen durumları adlandırmak için kullandığı bir kavramdır.

mının diğer düzlemleri için bir altyapı oluşturuyor. Filmde eliptik anlatım tarzı ile sunulan gerçekler tam olarak doğrulanamıyor ve bu yüzden anlatıda boşluklar oluşuyor. Bu tür anlatı bir "palimpsest"e, yani "öğelerin birbirini örttüğü ve bunun sonucunda bazılarının anlamları gizlenirken, bazıları için de farklı anlamların aydınlatıldığı" bir oluşuma benzetilebilir (Marchetti 1998: 7). Yönetmenin yaptığı "auteur"varî seçimler bu boşlukları doldurmaya yönelik gelişiyor ve böylece filmin anlatımı ile yönetmen arasındaki ilişki büyük önem kazanıyor. Ancak gerçekçilik ile film anlatısı arasındaki ilişkide olduğu gibi, yönetmenin varlığı da film üzerinde tümü ile etkili olamıyor. Yönetmen, kimi zaman yaptığı seçimler ile filmi kontrol ederken, kimi zaman da kendisini geri çekiyor. Modernist filmlerde, filme ait malzemeyi sürekli kontrol altında tutan bir özerk yaratıcı konumunda bulunan yönetmen, *Güneşe Yolculuk*'ta yarattığı imgeler ile etkileşim içinde, anlatı tarafından tanımlanan bir nesneye dönüşüyor. Bu doğrultuda, yönetmenin metafor illüzyonu ile kullandığı imgeler, saf imgeler olarak kalamıyor ve öyküyü besleyen parçalara ya da metonimlere dönüşüyor.

Lacan'a göre telaffuz eden nesne ile telaffuz edilen nesne hiçbir zaman aynı olamaz ve bunun sonucunda da öz ile öteki arasında sürekli varolacak gel-gitler meydana gelir. Bu filmde de nesne konumunda bulunan yönetmen ile tanımladığı ve tanımlandığı film söylemi arasındaki mesafe gel-gitlerle sürdürülüyor. Bu ilişki kendisini en belirgin olarak Doğu ve Batı imgelerinin temsilinde gösteriyor. Filmin ekseninin bu iki jeolojik nokta arasındaki ilişkiden kurulduğu açıkça görülmektedir. Hikaye seviyesinde, Berzan doğudan batıya yani İstanbul'a göç etmiştir ancak Batı'nın bir parçası olmaya direnmekte ve kendi kültürünü ve kimliğini yaşatmaya çalışmaktadır. Yönetmen, Doğu ile Batı arasında sıkışmış bir karakterin başına gelebilecekleri aktarma çabasındadır. Nitekim Mehmet'in Türkiye'nin batısında bulunan Tire'den olmasına rağmen yönetmen tarafından Doğulu tiplemesinde seçilmesi Mehmet'in de Doğuluların İstanbul'da yaşadıklarından paye almasına sebep olmaktadır. Ancak yönetmenin bu seçimi daha sonra filmdeki başka gerçekler ile etkileşerek dönüşüme uğramaktadır. Böylece Mehmet sadece kendi yaşadıklarından değil Berzan'ın yaşadıklarından ve film boyunca gelişen başka faktörlerden etkilenerek kimlik arayışına ve filmin sonunda karşılaştığı Tireli askere Zorduchlu olduğunu itiraf etmesine uzanan bir evrim geçiriyor. Meh-

met'in geçirdiği dönüşüm sürecinde Batı-Doğu ikilemi içinde yer alan her şey film içinde bir dönüşüme uğruyor. Başta kurban kimliklerinde olan Mehmet ve Berzan, Berzan'ın Zorduch'a kadar yaptığı yolculuk sonucunda kahramana dönüşüyor. Arzu da çalıştığı işte patronu tarafından baskı altında tutulan bir kadın karakterinden, Mehmet'e duyduğu aşkı için ailesine bile karşı durabilen bir kadına dönüşüyor. Tüm bu dönüşümlerin sonucunda filmde farklı kutupları temsil edebilecek öğeler arasındaki sınırlar yok oluyor. Böylece, kurban ile kahraman arasında, Doğulu ile Batılı arasında ve son olarak da Doğu ile Batı arasındaki sınır yok oluyor.

Filmde sık sık yönetmen tarafından kullanılan metaforik anlatılar arasında Mehmet'in, Berzan'ın tabutu ile beraber güneşin doğuşunda başladığı yolculuk bulunuyor. Güneşin doğuşuna doğru yapılan yolculuk, doğuya yapılan bir nevi umut ve keşif yolculuğunu simgeliyor. Doğu, Berzan aracılığı ile Mehmet'in arzu duyduğu bir imgeye dönüştüğü için doğuya yolculuk daha da bir önem kazanıyor. Ancak *Güneşe Yolculuk* metafor illüzyonu ile sunulsa da filmin anlatısı ile etkileşiyor ve metonimiye dönüşüyor. Mehmet'in yolculuğu sırasında başından geçenler ve gözlemleri doğuya yeni anlamlar yüklüyor ve böylece yolculuğun başında yönetmenin sunduğu doğudan öte bir imge haline ulaşıyor. Mehmet yolculuğu süresince özlemini duyduğu doğu yerine, ordu kontrolü altında, çocukların bile yasadışı işler için kullanıldığı, insanlarının çaresizce batıya göç ettiği bir yer ile karşılaşıyor. Nitekim, filmin sonunda Mehmet'in Zorduch'un sular altında kalan bir köy olduğunu görmesi yolculuk boyunca yaşadığı düşkırıklığına son noktayı koyuyor. Filmin sonunda güneşin battığı sahne de bu sonu simgeleyen metafor olarak dahil edilmiş. Böylece, İstanbul'da Berzan'ın yaşadığı çıkışsızlığı aynı şekilde Mehmet doğuda yaşıyor. Doğuya yapılan yolculuk ile Batı ile Doğu arasında bir simetrinin bulunduğu ve her ikisinin de benzer gerçeklikleri temsil ettiği vurgulanıyor. Filmin çıkış noktası güncel olayları tüm yalınlığı ile belgelemek olsa da yönetmenin tanımladığı tüm imgeler filmin söylemi içinde yeni imgelere dönüşüyor. Böylece film gerçekçilik adına salt bir ideolojiyi temsil etmekten öte, sunduğu imgelere farklı bakış açıları ile bakılabilecek bir söylem üretiyor. Bunun gerçekleşmesinde en büyük etken, film anlatısı ile yönetmen arasındaki değişken mesafe olarak beliriyor. Bu da yönetmenin gözlemlediklerini yansıtmak için Yeni Gerçekçi akımın saf gerçekçiliği ile yetinmediğini ve yeni sunumlara sebep olabilecek arayışları filmine yansıttığını göstermektedir.

Kaynakça

Bazin, André (1995) *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Ankara: Bilgi Yayınevi

Eyüboğlu, Selim (1991) 'The Authorial Text and Postmodernizm: Hitchcock's Blackmail' Screen, Vol. 32:11

Marchetti, Gina (1998) 'Transnational Cinema, Hybrid Identities and the Films of Evans Chan', *Postmodern Culture, http://muse.jhu.edu/journals/pmc/v008/8.2marchetti.html*

Bige Akdeniz
Öğretim Görevlisi
Bahçeşehir Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Dışarıda(n) Türkiye

ORYANTALİZMİ AŞMAK

Murat Mıhçıoğlu

"Oriental" sözcüğü, en yalın kullanımında, "Doğuya dair/Doğuya ait" anlamı taşıyor. Ancak görsel sanatlarda ve edebiyatta da karşımıza çıkan bir tema olan "Oryantalizm"in çok daha geniş açılımları var.

Doğu'nun zenginliklerine ve zevklerine ilişkin merak, kavramakta güçlük çektikleri kültürel oluşumlara yakın temas kuran Marco Polo gibi tacirlerin renkli anlatılarıyla filizlenmişti. Zamanla *Binbir Gece Masalları*'nın Fransızca çevirisi ve aralarında Gustave Flaubert gibi önemli edebiyatçılarında bulunduğu çeşitli yazarların seyahatnameleri, yazın yoluyla Avrupa'nın imgelemini kuşatan güçlü bir Oryantalist kurgu akımını oluşturdu: 19. yüzyılın Batı Avrupalı seyyahlarının gözünde, maceralarla dolu mistik bir alemdi.

Doğu dünyasının Batı'ya en yakın temsilcisi konumundaki Türkiye kendisine atfedilen gizem sayesinde çok sayıda oryantalistin ilgi odağı olmuştu. Bu oryantalistlerden Pierre Loti ve Claude Farrer'in adları, okurlarına bir masal tadında sundukları İstanbul şehrinin caddelerine verilmiştir günümüzde.

Oryantalizm trendi, görsel sanatlar alanında eşdeğer ölçüde yükseliyor; Batılı aristokrat ve burjuvaların duvarları, harem ve hamamların eşsiz güzelliklerini tasvir eden tablolarla süsleniyordu. Ingres ve DeLaCroix, Doğu fantezilerini özgün plastik anlayışlarıyla harmanlayan ilk büyük ustalardı. Oryantal imgelemin geleneklerini oluşturan bir diğer önemli isim, bütün kariyerini bu temaya adayan Jan-Leon Geromê idi. Üslübuyla dikkat çekemeyen çoğu ressam içinse, oryantalizmin, bir nevi satış garantisiydi...

Bu yazı, günümüz Türk Sineması'nda Oryantalizm'in salt ticari kaygılarıyla, ve bu kez "içeriden" uyandırılmakta olduğuna işaret etmeyi amaçlamaktadır. Ferzan Özpetek'in *Hamam* (1997) ve *Harem Suare* (1999) adlı filmlerinin dayandığı biçem ve temalar, 19. yüzyılda genel anlamıyla Doğu'ya, ve özelde Türkiye'ye dönük olarak üretilen yaklaşımlarla karşılaştırılmalı biçimde mercek altına alınacaktır.

Roger Berjamin'in aşağıdaki yorumu, Oryantalist bakış açısının neden Doğu gerçeğine uzak bir yanılsama yarattığını anlamamıza yardımcı olabilir:

"Söz konusu 'Doğu'yu ziyaret eden sanatçıların ortaya koyduğu ürünleri değerlendirme noktasında, 'Serap' (mirage) sözcüğü, bizim için önemli bir anahtardır. Çöl ortamına has optik bir fenomen olan serap, aşırı derecede ısınmış hava katmanlarından geçen ışığın kumlu yüzeyde mavi gökyüzünü yansıtmasıyla beliren hayali su birikintisidir. Fransızcadaki karşılığı 'ayna' veya 'yansıma' (mirroring or reflection) sözcüklerinden türemiş olan serap (mirage), tam anlamıyla oryantalist bir terim olup, Napolyon döneminde Mısır çöllerinde yol alan Fransız ordusunun sıkça seraplar görmesi sonucu dile yerleşmiştir." (Benjamin:1997)

Benjamin'in bu sözcüğe yaklaşımı, Doğu iklimi ile Oryantalizm akımındaki serapvari görkem arasında bağ kurmakla kalmayıp, "yansıma" ve "ayna" sözcüklerinden hareketle, Edward Said'in kilometretaşı niteliğindeki çalışmasını da hatırlatır: Said, *Oryantalizm* adlı kitabında, Oryantalist sanat ve edebiyattaki "Doğu"nun aslında bir "Batı icadı"; ve bu "Doğu"nun birincil işlevinin de, Avrupa kültürünün yapay bir simetrisini meydana getirmek olduğunu öne sürer (Said:1995). "Oryantal dünya"ya has bütün gelenek ve kurumlar, Avrupa yaşamın birer kontrastı olarak sunulmaktadır.

Bu çerçevede erkeğinin kölesi ve bir zevk nesnesi olarak konumlandırılan ve anahtar deliğinden bakarmışçasına tasvir edilen Doğulu kadın imgesi, özel bir tür röntgencilik halindeki Batılı kitle için bir cinsel fantezi kaynağıydı nihayetinde. Kimi zaman Şehrazat'ın dillendirdiği bir öykü, kimi zaman bir seyahatname, kimi zamansa afrodizyak etkisi yapan bir illüstrasyondu anahtar deliği. Sanatın ve edebiyatın tüm yüksek faziletleri bir yana, harem ve hamam üzerinde yoğunlaşan voyörist-oryantalist cinsellik, bugün sanal ortamda konuşulan porno sitelerin sunduğundan pek de farklı değildi -hem sosyolojik, hem de ticari anlamda...

Elbette ki, tüm Oryantalizm akımını "oryantal erotizm" çerçevesine sığdıramayız. Daha güçlü bir eleştiri, hatta suçlama, Oryantalizm'in, tıpkı Egzotizm gibi, beyaz Avrupalıların diğer toplumlar üzerinde tahakküm kurma arzusuna dayandığıdır. John Storey, *Kültür Teorisi ve Popüler Kültüre Giriş* (An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture) adlı kitabında, Edward Said'in yaklaşımına atıfta bulunur, ve bu yaklaşımın paralelinde, şuna dikkat çeker: Oryantalist Doğu tanımlaması, Batı'nın çıkarları doğrultusunda kurgulanmış bir bilgi-güç denklemidir, ve "Doğu", Oryantalizmin vasıtasıyla, Avrupa'nın kendini tanımlamasını da sağlamıştır: Doğu'nun tam simetrik, ters bir görün-

tüsüne, fikrine, kimliğine ve deneyimine sahiptir bu Avrupa... Storey, popüler kültürde sıkça rastlanan bazı anlatı kalıplarını analiz ederken, bu teoriden yararlanır:

"Tüm bunların popüler kültür çalışmalarıyla bağlantısı nedir peki? Foucault'vari bir çözümlemeyle bazı emperyal mitleri, örneğin Tarzan'ı, incelersek, bu bağı kolaylıkla görebiliriz... Temelde, iki anlatı yapılanması vardır. Birincisi cangılın ilkel güçleri ortasında yiten ve ırkça mitolojideki tabirle 'vahşileşen' beyaz kolonicilere dairdir... İkinci öykü kalıbı, ırsi olarak edindikleri varsayılan kuvvet sayesinde cangıl ve yerliler üzerinde tahakküm kuran beyazları anlatır. Tarzan, bu emperyalist kurgunun klasik bin sunumudur." (Storey:1998)

Storey'in bahsini ettiği ilk model, Ferzan Özpetek'in *Hamam* (1997) filminde kullanılan, ve hakir gördükleri bir kültürün içinde zamanla asimile olan İtalyan baş kişiler Francesco ve Marta etrafında biçimlenen anlatı kalıbına tıpatıp uymaktadır. Filmin adından dayandığı bakış açısına kadar her şey, katıksız bir "Oryantal anlatı" yapmaktadır *Hamam*'ı. Yönetmenin Türk asıllı, filmin de bir ortak yapım olmasına rağmen, yapımcıları tarafından "Türk Sineması" kategorisinde sunulmaya çalışmanın ticari açıdan hedef kitlesi Avrupalı (özelde İtalyan) seyirci ve festival jürileridir açıkça.

Storey'in tanımladığı iki kalıbın bir "karışımına" ise, Oryantalist dokulu başka bir filimde rastlarız: Düşük bütçeli bir Amerikan yapımı olan *The Favorite (Gözde)* kaçırılıp Osmanlı haremine satılan genç bir Fransız kızın gerçek hayat hikayesine dayandırılmıştır: Sultan'ın gözdesi olup "Nakşidil" adıyla anılan genç kız, özellikle veliaht sultan 2. Mahmud'u doğurmasından sonra, Saray'ın önemli figürlerinden biri haline gelir. Sinematografi, senaryo, oyunculuk vs. açılarından kayda değer bir yanı bulunmasa da, *The Favorite*, çekimleri ve gösterime girmesi sırasında Türk medyasının malûm alakasına mazhar olmuş; bir randevuevi gibi betimlenen Harem ve sevişirken terleyen Sultan imgeleri sağ basının büyük tepkisine yol açmıştı.

Gözde'nin senaryo yapılanması, iki farklı kalıbın karışımı olarak ele alınabilir, çünkü, Batılı kadının yeni ülkesine entegre oluşu ve Saray hiyerarşisi içinde diğer kadınlarla rekabet ederek yükselişi iç içe geçmiştir. Kaderi, bir yönüyle *Hamam*'daki Francesko'nunkine benzer, çünkü yeni ülkesini kabullenir ve zamanla sever; bir başka yönüyle de Tarzan'ın kaderiyle çakışır, çünkü bu adaptasyon sürecinde ırsi (ya da

geleneksel) üstünlüğü açığa çıkar ve "hükmeden" konumuna kadar taşır onu.

Gözde, temel unsuru olan erotizme Oryantalist bir zemin hazırlamış olduğu kadar, Özpetek'in *Harem*'den sonraki çalışması *Harem Suare*'ye de tematik anlamda kaynaklık etmiştir:

Ticari uzantısı da bulunan medya ilgisi, gerek Türkiye'de gerek yüzeysel bir Türk imajının alıcı bulduğu Avrupa ülkelerinde tetikleyebiliyor Oryantalist yaklaşımı. Ancak altını çizmekte yarar var ki, bu metinde Özpetek'in filmlerine yöneltilen eleştirinin kaynağı, Neo-Osmancılık ve benzeri akımlar ekseninde mayalanmaya çalışılan, ve Oryantalizm'den daha az art niyetli olmayan bir "kontr-Oryantalist" bakış falan değildir: *Hamam* ve *Harem Suare* gibi filmlerde açıkça ortaya çıkan asıl mesele, sinemanın yaratıcı damarlarını tıkayan yapısal bir kısır döngü; deneysellikten ve samimiyetten uzak bir ticari yaklaşımdır. Başka bir deyişle, yanlıca ele alınan konseptin değil, onu ele alış biçiminin de bizzat şablonik oluşudur. Söz gelimi, *Hamam* filminde karşımıza çıkan anlatı, Storey'in tahliliyle bire bir çakışmayacak bir kalıba sahip olsaydı, filmi "Oryantalizm'e bir gönderme" esprisi içinde okumak uğruna aşırı yorumlar türetmeye gerek kalmazdı. Ya da, harem ve hamam gibi zaten yeterince dekorlaştırılıp mistifike edilmiş mekânlar yerine, otantizmi ve gerçekliği sinemaya henüz taşınmamış Osmanlı kurumları ele alınmış olsaydı, bu filmler, kendilerine has birer "sebeb-i mevcudiyet"le çıkabilirdi karşımıza.

Biraz zihin jimnastiği yapmak adına, bu önermeye provokatif bir soru kurgusu kazandıralım: Entelektüel bir boyuta sahip olma iddiasındaki çağdaş yönetmenler, 1950'lerde Hollywood oryantalizminin kullandığı metafor ve sembollerle hareket edebilir mi?

Bunun cevabını hakkaniyetle verebilmek için, Oryantalizm temasına sinema dışındaki disiplinlerle yöneltilen eleştirileri de göz önünde bulundurmalıyız. Resim ve edebiyat kulvarlarından birer örnek, bu konuda bize yardımcı olacaktır:

19. yüzyılda Jan-Leon Gêrome'un atölyesinde çalışmalar yapmış olan Osman Hamdi Bey, Türk resim sanatı tarihinde önemli isimdir ve Oryantalist resim literatüründe de "Doğu'ya içeriden bakan" az sayıdaki sanatçıdan biri olarak alınır. Buna karşın, Osman Hamdi Bey imzası taşıyan Oryantalist temalı resimleri herhangi bir Batılı sanatçının çalışmalarından ayırt etmemizi sağlayacak niteliklerden bahsedemiyoruz; çünkü sanatçı, boya tekniği ve seçtiği kompozisyonlar açısından özgün bir üslûp geliştirmektense Gêrome'un yolunda ilerlemiş,

"içeriden" bakıyor olma durumunu sanatın diline tercüme etmemiş ya da edememişti.

Edebiyat dünyasında ise, çağdaş ve popüler yazar Orhan Pamuk'a yönelen eleştiriler iyi bir örnek oluşturuyor . Said'in tespitlerini destekleyen Hilmi Yavuz[1], Pamuk'u bir Oryantalist yazar olarak tanımlar. Yavuz, Pamuk'un romanlarındaki bakış açısının Avrupa merkezli olduğunun ve bir Avrupalının Türkiye'de yaşayabileceği türden yabancılaşmayı önce çıkardığının altını çizer.

Özellikle eserlerinin yurt dışındaki başarısından sonra, Pamuk'un "yabancılar için" yazdığı yaygın olarak iddia edildi. Bu eleştirinin aşırı ve art niyetli bir ucu "siyasal amaçlı jurnalciliğe" kadar uzandı kimi kez.

Storey'in bize verdiği ipucundan hareketle Oryantalizm'i salt temada değil, biçimde, yani anlatı yapılanmasında da ararsak, Doğu'ya karşı duruşlarında paralellik bulunsa dahi, Pamuk'un Özpetek'e kıyasla çok daha yaratıcı, araştırmacı ve deneyci olduğunu görürüz: Çünkü Pamuk, günümüz dünya yazınının canlı oluşumu "postmodern kurgu"nun bir uygulayıcısıdır ve tarihi gerçekliği (şu ya da biçimde) referans almaktadır: Eski (hatta aldatıcı) bakış açıları da, inisiyatif ve çaba sonucu kayda değer özgünlükte netice verebilmektedir. *Harem Suare* filminin ne sağlamlıkta bir tarihsel altyapıya dayandığını ise, konunun uzmanı Prof. İlber Ortaylı'nın tahlillerinden anlamak mümkün. Ortaylı, açık sözlülüğünü ve nüktedanlığını esirgemediği bir televizyon konuşmasında, oryantalizmin gözde mekânlarından haremin gerçekte nasıl bir işleve sahip olduğuna değindikten sonra, tarihe dayalı kurgunun Türkiye'de entelektüel bir düzlemden ne denli yoksun kalmış olduğunu şöyle açıklıyor:[2]

"Şu kadarını düşününüz ki en lüks ve en eğlenceli hayat Saray'a ait değildir İstanbul'da. Yani Saray'a taş çıkartacak çevreler vardır zenginlerde, paşa konaklarında falan. Cinsellik bakımından çok daha büyük fantezilerin ve olayların işlediği çevreler Saray'ın dışındadır yani; Saray onları görse parmağını ısırır. (...) Yani efendim şunu söylemek istiyorum, Topkapı Sarayı'nı gezenler -ben mihmandarlık yaptığım için de biliyorum- ayak takımından turistler olurdu. Lütfen Türk toplumundaki münevverler bunun dışında kalsınlar ve biraz üst düzey-

[1] Hilmi Yavuz, çeşitli yazı ve söyleyişlerde Oryantalizm'e dönük eleştirilerini farklı bağlamlarda ortaya koymuştur. *Osmanlılık, Kültür, Kimlik* adlı kitabındaki (1996, İstanbul: Boyut Yayınları) 'Oryantalistleşme' ve 'Oryantalizm ve Antropoloji' adlı bölümlerinde bu eleştirilerin geniş bir özeti bulunabilir.

[2] İlber Ortaylı'nın sözleri, 14 Ocak 2000 tarihinde Kanal 7 televizyonunda yayınlanan söyleşisinin bant çözümünden aktarılmıştır.

den bu işe bakmaya alışsınlar, onu söylüyorum sadece. Müstekreh espriler duyardık. Netice itibarıyla, bir sürü adam gelmiş işte, ooo, harem diye gülüyorlar. E şimdi, zamanımızın okumuş Türk'ü de bunlar gibi davranacaksa bu olay karşısında, söyleyecek bir şeyim yok yani." (*Harem Suare* filmini seyredip seyretmediği sorusu üzerine devam ediyor.) "Aa, bak, çok fıstık bir pazarlama yani! Müthiş bir pazarlama! (...) *Harem Suare*'nin de kendine göre müşterisi ve seyircisi vardır; Allah bereket versin adama. Ben mecburen izledim, meslek gereği. Kimseyi küçümsemeye hakkımız yok, ama insanlar ciddi olmak zorunda: Yani tarihi film çevirmek çok ciddi bir iştir ve bunun çok büyük temsilcileri var: İtalya'da Passolini başladı, hakikaten devrim yaptı, Rossellini onu takip etti, bir tarih profesörü gibi... Vajda gibi bir büyük adam Polonya'da çıktı. Fabbri, ve bilhassa Szabo gibi bir Macar, çok örnekler var... Eh, ben de bunların arasında iyi bir Türk görmek istiyorum. Önümüze *İstanbul Kanatlarımın Altında* ve *Harem Suare* (1999) gibi örnekler geliyor, o zaman tabii insan gülüyor, niye yapıyorsun diye. Bu kadar büyük bir malzemeyi niye böyle kullanıyorsun? Tarihi film rejisörlüğü, yazarlığı, gerçekten ciddi iş. Mesela İran çok iyi örnekler verdi bu alanda."

Yalnızca belgesel yaklaşımlar için değil, bir gerçekliği makul biçimde deforme etmek için de yakından incelemek gereği, uzmanlık alanına sinema kulvarından da yaklaşan Prof. Ortaylı'nın tepkisini gayet anlaşılır kılıyor.

Haremin ve hamamın içsel ve oryantalizm çerçevesinde kullanılması Özpetek'le başlamadı gerçi: Baha Gelenbevi'nin *Barbaros Hayrettin* (1951) filmi hamam sahneleriyle dikkat çekmektedir.

Halit Refiğ'in *Harem'de Dört Kadın*'ı (1965) ise, harem ortamındaki lezbiyen ilişkilere dahi yer verir. Ancak bu filmler, salt oryantalist imgeleme dayanmıyordu ve tarihe dönük merakı kışkırtarak Türk Sineması'na yeni açılımlar kazandırmışlardı. Çizgi roman sayfalarından taşan Tarkan, Karaoğlan, Malkaçoğlu gibi cengaver filmleri ise, tarihi saf bir macera tutkusuyla yorumladıkları için kendi içlerinde tutarlı; temelde Türk izleyicisine hitap ettikleri içinse, oryantalizmin basmakalıp imgelerinden uzaktı.

Özpetek'in filmleri üzerinden eleştirilen kolaycılık, aslında, günümüzde çoğu Türk filmine bir biçimde sızan, ve yapım koşullarından (Eurimage desteği, dış pazar kaygısı, vs.) bağımsız olarak ele alamayacağımız, azımsanamayacak ölçüde ticari bir gölgedir.

Ortaylı'nın dikkat çektiği tarihe dönük cehaletin ve yapısal yönünü irdelediğimiz yaratıcı tıkanıklığın "sinema" adına sunabildikleri ise şunlardan ibaret: Turistik sembollerden (rakı, göbek dansı, hamam, vs.) örülü karanlık bir İstanbul atmosferi; sinema ruhunun gerekliliklerine olduğu kadar günümüz Türkiye'si gerçeğine de sırtını dönen, kartpostal derinliğinde bir seyir...

Bir asır kadar önce, Ömer Seyfettin, oryantalist ve mistik algılamaya ironiyle yaklaşıyordu bir öyküsünde: Gizli Mabed, İstanbul'u ziyaret eden Fransız'ın öyküsünü anlatır. Fransız, bir Türk ailesinin konuğudur ve günün birinde evde gizemli bir oda bulur. Güncesinde, özel bir kokuyla dolu odayı, törensel eşyalarla dolu kutsal bir mekan olarak tanımlar. Öykünün sonunda anlarız ki, Fransız'ın mistifike ettiği mekan bir sandık odası, koku da naftalin kokusudur.

Turistik klişelerin ve/veya cehalet kökenli yanılgıların sinemaya transfer edilmesinin bir sebebi de, sinemanın temelde "bir sanat dalı" olduğunun gözardı edilip, negatif ya da pozitif anlamda bir propaganda nesnesine indirgenmesidir. Kültür işleriyle ilgilenen devlet kurumlarının (ve başka özel/tüzel kişiliklerin) maddi sponsorluk karşılığında filmlerden beklentileri, kimi koşullarda senaristi ve yönetmeni bir tuzağa sürüklüyor: Bu tuzak, evrensel normları bulunan bir eserin oluşturulmakta olduğu gerçeğini arka plana atıp, "Türk filmi" tamlamasındaki "Türk"ün altını çizmek adına "film"i zayıflatıyor. Otantizm ve yerellik, evrensel normlara hizmet etmek yerine, onları hapsine alıyor; "yerelden evrensele" yapılan yolculuğu ilk durakta sona erdiriyor.

Uzun yıllar boyunca, uluslararası arenada "milletimizi temsil eden" tüm Türk filmlerinden, *Midnight Express*'e (Alan Parker, 1978) cevap vermesi beklendi. Bu beklentinin yaratıcı sinema anlayışı üzerindeki etkisi, yaptığından daha büyüktü gerçekte: Sinematik bir "kan davası"nın güdüldüğü her örnek, saf bir sinema tutkusunu "nefsi müdafaa" adına yaratılan yapay imgeler altına gömdü. Bir zamanlar duyduğumuz "filim değil, kilim" şeklindeki nükteli ifade, belirtilen hoşnutsuzluğun kaynağını aslında çok da doğru bir biçimde teşhis ediyordu: Kültürel dokuyu sembolize etmekten öte pek bir şey yapamayan her film, turistler için yapılmış bir hediyelik eşyanın kaderini paylaşıyor uzun vadede...

İstanbul Kanatlarımın Altında'yı seyretmiş olan herkes, yönetmenin, gece vakti elinde bir mumla sokaklarda dolaştığı sahneyi anımsar. Ne yaptığı sorulduğunda "Özümü arıyorum" diye cevap veren yönetmen, kendi suretiyle filmine Hitchcock'vari bir damga vurmayı he-

deflemiş olsa, sözkonusu sahne izleyici üzerinde bir Z.A.Z.[3] esprisi etkisi yaratır. Replik, gerçekten de trajikomik bir gerçeğe işaret etmektedir aslında: Kaybedilmiş olan öz, şablonik bir tarihin kurcalanmasından çok, alay konusu edilmiş Yeşilçam filmlerinin samimiyetinde aranmalıydı belki...

Oryantalist yapı ve motiflerin içselleşmesine yol açan önemli faktörlerden biri de, Türk Sineması'nın konvansiyonunu (özellikle 1970'lerden sonra) kaybetmiş olmasıdır. Bir dönem üretimden dağıtıma tüm süreçlerde kendine has kurumlaşmanın emarelerini veren ve ortak bir ruha, yaratıya zemin sağlayan ortak bir gerçeklik düzlemine sahip olan Yeşilçam, potansiyel izleyicilerini, yine kendisinden devşirilmiş birer simulakrum konumundaki televizyon dizilerine kaptırmış durumda.

Yaratıcı irade ve üretim koşulları yeniden pelikül üzerinden paylaşmaya başlarsa, oryantalizme veya Hollywood'un yan ürünlerindeki cilalı imajlara sığınmayan samimi bir sinema anlayışı da suyüzüne çıkacaktır. Buna dair kıvılcımlar henüz zayıf gerçi. Ancak, kendini hızla keşfetmekte olan bir ülkenin özgün bir sinema dili ve ruhu bulamayacağını söylemek kötümserlik olur...

Kaynakça:

Benjamin, Roger (1997) 'The Oriental Mirage' *Orientalism, Delacroix to Klee,* Australia: The Art Gallery of New South Wales

Said, Edward (1995-reprint) *Orientalism, Western Conceptions of the Orient,* London, U.K.: Penguin Books

Storey, John (1998) 'Structuralism and Post-Structuralism' *An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture,* Georgia, U.S.A.: The University of Georgia Press

Murat Mıhçıoğlu
Yüksek Lisans Öğrencisi
İstanbul Bilgi Üniversitesi
Sinema-TV

[3] Zucker-Abrams-Zucker üçlüsünün yönettiği filmlerde Hollywood tarzı filmik gerçekliğe dışardan bakılarak üretilen espriler kastediliyor.

ORTAK YAPIMLARIN İÇ VE YABANCI PAZARLARDAKİ FARKLI SUNUM BİÇİMLERİ (1972-1984)

Kaya Özkaracalar

Giriş

Uluslararası alanda tanınmak, takdir edilmek ve başarılı olmak genellikle ulusal sinemaların en önde gelen amaçları arasında yeralır. Bir filmin yurtdışında gösterime girmesi, ülkemizde de olası mali getirilerinden ziyade sağlayacağı prestij açısından önemli sayılır. Türk sinema endüstrisinin yapancı pazarlara açılışının kaydadeğer bir vesilesinin, eleştirmenlerce saygıdeğer addedilen 'ulusal' ürünlerle değil de dikkate değer görülmeyen janr sineması içinden düşük bütçeli ortak yapımlarla gerçekleşmiş olması ironiktir. Bu makale, genellikle ihmal edilmiş olan bu olguya, yani 1970'ler boyunca ve 1980'lerin başlarında genellikle İtalyan sinemacılarla ortak yapımlar şeklinde gerçekleştirilen ve dış pazarlarda piyasaya sürülen düşük bütçeli janr sineması ürünlerini ele alacaktır.[1] On yıldan uzun bir dönem boyunca Türk ve yabancı sinemacılar tarafından Türkiye'de çekilen, Türk ve yabancı oyuncuların birlikte rol aldığı çok sayıda janr filmi genellikle İtalyan dağıtımcılar tarafından Avrupa'da ve hatta bazen Amerika'da piyasaya sürülmüşlerdir. Makalenin ilk bölümünde, 1972-1984 yılları arasında yabancı pazarlar gözönüne alınarak çekilen ve çoğu ortak yapım olan düşük bütçeli filmler kuşbakışı ele alınacaklar. Bunu takibeden bölümlerde ise bu filmlerin iç ve yabancı pazarlarda nasıl farklı sunum biçimleriyle piyasaya sürülmüş oldukları üzerinde durulacak.

Uluslararası Pazarlara Yönelik Olarak Çekilen Düşük Bütçeli Janr Filmleri (1972-1984)

1950'lerde ve 1960'larda bir avuç Türk-İtalyan ve Türk-Alman or-

[1] 1950'lerden itibaren, özellikle 1960'lı yıllar boyunca başta yine İtalyanlar olmak üzere Avrupalı sinemacıların yine Türkiye'de çektiği çok sayıda janr filmi, Türk sinemacılarla ortak yapım şeklinde çekilmedikleri için bu makalenin kapsamı dışında. Bu filmler hakkında bilgi için: Giovanni Scognamillo, Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler (1996, İstanbul: İnkılap Kitabevi).

tak yapımı[2] gerçekleştirilmiş olmasına karşın 1972-1979 arasında Türkiye'de her yıl en az bir, genellikle iki ya da üç, hatta bazen dört ortak-yapım gerçekleştirilmişti. 1980'de bir duraklama olmasına karşın 1984'e kadar bu çeşit (düşük bütçeli janr sineması ürünü) ortak yapımlar çekilmeye devam edildi. 1970'lerdeki ortak-yapım furyasının öncüsü ve motor gücü Erler Film'in sahibi Türker İnanoğlu'ydu. Türker İnanoğlu bu işe, oğlu İlker İnanoğlu'nun başrolde oynayacağı iki film için -*Küçük Şahit* (1972) ve *Küçük Kovboy* (1973)- janr sineması ürünlerinin hafif komedi varyasyonlarında uzmanlaşmış olan İtalyan yönetmen Guido Zurli'yi Türkiye'ye getirerek başladı. Bir diğer 'Yumurcak' filmi olan *Belalı Tatil* (1975) için ise Fransız yönetmen Jean-Marie Pallardy'yi getirtecek olan İnanoğlu daha sonra Zurli ile üç filmde daha -*Cani* (*Gizli Kuvvet* olarak da biliniyor; 1976), *Hedef* (1978) ve *Mücevher Hırsızları* (1979)- çalışacaktı. İnanoğlu bu dönemde ayrıca Robert Widmark takma adını kullanan İtalyan aktör Alberto Dell'Acqua'yı Türkiye'ye getirerek eşi Gülşen Bubikoğlu'yla üç filmde oynattı (bu filmleri Türk yönetmenler çektiler). İnanoğlu, Kara Murat filmlerinin bir tanesinde -*Kara Murat Şeyh Gaffar'a Karşı* (1976)- oynamak üzere de İtalyan seks yıldızı Daniela Giordana'yı Türkiye'ye getirtti; bu filmin, Türk janr sinemasının uluslararası piyasalara sürülen en ünlü ürünü olduğu söylenebilir. İnanoğlu'nun İtalyanlar'la son ortak yapımı ise İtalya'daki popüler '*Üç Fantastik Süpermen*' filmlerinin devamı ya da parçası sayılabilecek olan ve Italo Martinenghi'nin çektiği *Süpermenler* (1979) olacaktı.

İnanoğlu'nun yanı sıra düşük bütçeli ortak yapımlara ilk yönelen isimler arasında İtalya'da yaşayan bir Türk işadamı olan Şakir Sözen'i saymak gerekir. 1972-73'de Sözen, çokuluslu bir kadronun Türkiye'ye gelerek Ayhan Işık'ın rol aldığı filmler çekmesini sağladı. İlk proje olan *Babanın Arkadaşları* (1972) sorunsuz biçimde gerçekleştirildi ama Işık'ın Klaus Kinski'yle birlikte rol aldığı diğer projede -aşağıda anlatılacak olan- ciddi sorunlar yaşandı. *Babanın Arkadaşları*'nda Ayhan Işık'ın rol arkadaşı olan Richard Harrison ileride Türkiye'ye birkaç kez daha gelecekti. 1974-75'te İrfan Atasoy'la ortaklığa girişerek Türkiye'ye kalabalık bir çokuluslu kadro getirip kendisinin başrolde olduğu tam dört film -*Anasının Gözü* (1974), *Dört Hergele* (1974), *Yankesici* (1974) ve *Gördüğün Yerde Vur* (1975)- çekilmesini sağladı. Atasoy ayrıca İtalyanlar'ın Türkiye'de çektiği *Hamama Giren Terler* (1974) ad-

[2] *Safiye Sultan/La Sultana Safiye* (1955; Türk-İtalyan), *İstanbul Macerası/Inshalla, Razia am Bosphorus* (1958; Türk-Alman); *Cehennemde Buluşalım/Camp der Verdammten* (1961; Türk-Alman); *Silahlar Konuşuyor/In der Hölle ist nocht Platz* (1961; Türk-Alman).

lı bir filme de ortak yapımcı oldu. Harrison son olarak 1978'de Türkiye'ye geldi ve yine bir Türk-İtalyan ortak yapımı olan *Şahit*'te (1978) oynadı. *Şahit*'in ortak-yapımcıları Vural Pakel ve Sergio Bergonzelli bir de porno film -*Cümbüş Palas* (diğer adı: *Kadın Kadındır*; 1979)- çektiler. Bergonzelli daha sonra Türk-İtalyan ortak yapımı janr filmlerinin son örneklerinden olan *Beklenmeyen Randevu* (diğer adı: *Belalı Elmaslar*; 1984) için Kunt Tulgar'la ortaklık yapacaktı. Bu isimlerden başka bu dönemde ortak yapımlar gerçekleştiren Türk yapımcılar, *Domatesler Silahlar* (1975) ile Turgut Demirağ, *İnsanları Seveceksin* (1978) ile Melih Gülgen, *Kırmızı Kelebek* (1981) ile Hüsnü Çetiner, *Gizli Kuvvet* (1983) ile Nihat Cerit, *İlahların Hazinesi* (1983) ve *Beyaz Alev* (1983) ile Sedat Akdemir ve Uğur Terzioğlu, *Üç Süpermen Olimpiyatlarda* (1984) ile Yavuz Yalınkılıç'tır.

Ortak yapımlara ek olarak bu dönemde ortak yapım olmayan az sayıda düşük bütçeli janr filmimiz de yine yabancı dağıtımcılar aracılığıyla uluslararası piyasalara sürülmüşlerdir:[3] *Yılmayan Şeytan* (1973), *Kılıç Aslan* (1975) ve *Baskın* (1977). Bütün bu filmlere baktığımızda, aksiyon/polisiye türünün yabancı piyasalar için en popüler tür olduğunu görüyoruz; bu tarzdaki 14 film, yabancı piyasalar için yapılan filmlerin neredeyse yarısını oluşturuyor ve de onları 6 film ile aksiyon/komedi filmleri izliyor. Geri kalan filmler ise çocuk filmlerinden, süper-kahraman filmlerine, kostüme filmlerden korku filmlerine, westernlerden porno filmlere kadar çok çeşitli türlerde. Yabancı piyasalara sürülen sekiz filmde oynayan Cüneyt Arkın, bu filmler için en aranan oyuncu olarak gözüküyor. Yabancı oyuncular ise genellikle Gordon Mitchell gibi B-tipi oyuncular denilen kategorideki oyuncular.

Ortak Yapımların Dış Pazarlarda Sunumu

Sözkonusu ortak yapımların bazıları Türkiye'nin güney-batı sahil bölgelerinde çekilmelerine karşın çoğu İstanbul'da çekilmişlerdir. Manzarası camilerle dolu bu tarihi kentimiz, Doğu'nun (Oryent/Şark) standart görsel imajı için ideal bir mekan oluşturuyordu. Doğu ile özdeşleştirilen diğer aşina imgeler -örneğin göbek dansı, hamam, vd.- de bu filmlerde sıkça boy göstererek basmakalıp Doğu imajını perçinliyordu. Bir film ise Doğu imajının, görsel imgelerin ötesinde özel olarak bir başka boyutu üzerinde yoğunlaşır: Doğu'nun akılalmaz bir

[3] Öte yandan bu dönemde çekilen ortak yapımlardan üç tanesinin -*Anasının Gözü*, *Yankesici* ve *Gizli Kuvvet*- dış pazarlarda piyasaya sürülebilmesinin gerçekleştirilebildiğine dair olarak yabancı kaynaklarda bilgi mevcut değil.

cinsel dinamizm mekanı olduğu yargısı. Sergio Bergonzelli'nin yönettiği *Daniela Mini-Slip* (*Cümbüş Palas*) adlı seks-komedisinde cinsel sorunları olan bir grup turist İstanbul'a gelirler. Ünsal Emre'nin canlandırdığı bir otel görevlisi onların cinsel sorunlarını çok özel bir iksirle çözer ve çiftler daha önce hayal bile edemeyecekleri cinsel eğlencelere dalarlar. Film, bu kafile mutlu mutlu İstanbul'dan ayrılırken yeni bir turist kafilesinin otele gelmesiyle biter. Bu filmlerdeki mekânın 'Doğu' olmasına karşın 'Doğulular' etkin özneler değil, mekânın parçasıdırlar (ortak-yapımların iç değil dış pazarlara sunulan versiyonlarından sözettiğimizi unutmayalım). Filmlerin tamamında olmasa bile çoğunda, baş karakterler hemen her zaman yabancılardır: ya bu Doğu ülkesine gelen yabancılar ya da oraya yerleşmiş yabancılar (en kayda değer istisna: *Kara Murat la Belva dell'Anatalia* [*Kara Murat Şeyh Gaffar'a Karşı*]). Genellikle 'yerel' karakterler, ya son anda ya da çok geç gelen polis güçlerinden ibarettirler. Gelecek bölümde, aynı filmlerin farklı versiyonlarındaki karakterlerin kimliklerini karşılaştırarak bu durumun iç pazara sunulan versiyonlarda nasıl farklı olduğunu göreceğiz.

Filmlerin konularında Türk temel karakterlerin yokluğuna ek olarak, filmlerin künyelerinde Türk oyuncu ve sinemacıların adları da görünmezler. Bu filmlerin bazıları yabancı yönetmenler tarafından çekildiyse de bazılarını Türk yönetmenlerin çekmiş olduğunu anımsayalım. Oysa yalnızca *Bob il Baro*'da (*Baş Belası*; 1976) Atıf Yılmaz'ın adı yönetmen olarak geçer -o da kısaltılıp "A. Yılmaz" olarak. Bir de Melih Gülgen'in adının *İnsanları Seveceksin*'in İtalyan versiyonunda da yönetmen olarak geçtiği kaydediliyor.[4] Natuk Baytan'ın yönettiği üç ortak yapımda -*he Carambole.. Ragazzi!* (*Üç Kağıtçılar*), *Kara Murat la Belva dell'Anatalia* (*Kara Murat Şeyh Gaffar'a Karşı*), *Mettetemi In Galera* (*Babanın Evlatları*)- yönetmen olarak "Herb al Baur" takma adı geçer. *Lion Man*'de (*Kılıç Aslan*) ise adı "Natuck Baitan" olarak 'İngilizceleştirilmiştir'. *Quei Paracul.. Pi di Jolanda* e *Margherito*'nun (*Dört Hergele*) İtalyan dağıtımcısı Giulio Negri, yönetmen olarak "Jerry Mason" takma adını yazarak filmin gerçek yönetmeni Yılmaz Atadeniz'e adını duyurma şansını vermemiştir; bu filmin *Four for All* adını taşıyan İngilizce dublajlı versiyonu dış pazarlarda o kadar yaygın biçimde piyasaya sürülecekti ki Venezuela'da bile İspanyolca altyazılı videosu çıkacaktı. Kaderin bir cilvesi olarak, bu film yıllar sonra Avrupa'daki Türk toplumu için video piyasasına sürüldüğünde İngilizce dublajlı

[4] Adrian Luther-Smith (ed.), Delirium: A Guide to Italian Exploitation Cinema 1975-1979 (1998, Londra: Media Publications).

versiyon gerisin geriye Türkçe'ye dublajlanacak ve jenerikte yönetmen olarak "Jerry Mason" adı kalacaktı! Atadeniz'in başına benzer bir durum bir kere daha gelmişti. Atadeniz'in yapımcı ve yönetmen olarak imzasını taşıyan *Yılmayan Şeytan*, kendisinin bilgisi dışında (yani yasadışı olarak) İtalyanlar'a satılmış, İtalyanlar da bu filmi yönetmen olarak "Robert Gordon" imzasını taşıyan *Deathless Devil* adlı ve sanki Amerikan yapımı bir film olarak gerisin geriye Türkiye'ye satmışlardı![5] Vural Pakel'in yönettiği *Şahit*'in *La Mondana Nuda* adlı İtalyan versiyonu için İtalyan ortak-yapımcı Sergio Bergonzelli ilave seks sahneleri çekmiş ve yönetmen olarak kendi imzasını atmıştı. Ortak yapımların dış pazarlara sunulan versiyonlarında yalnızca Türk yönetmenlerin değil Türk oyuncuların da adları ya tamamen çıkartılır ya da 'İngilizceleştirilirdi'. Cüneyt Arkın genellikle ya "George Arkin" ya da bazen "Steve Arkin" olmuştur. *L'Amico Del Padrino*'nun (*Babanın Arkadaşları*) künyesinde Ayhan Işık'ın takma adı olarak "Ian Flynn" kullanılır. Diğer Türk oyuncuların adlarına ise genellikle hiçbir şekilde yerverilmez. Bu durumun istisnalarının, İnanoğlu'nun ortak-yapımlarında görüldüğünü kaydetmek gerekli, bu filmlerde bazı Türk oyuncuların (örneğin İnanoğlu'nun eşi Gülşen Bubikoğlu'nun) adları 'İngilizceleştirilerek' yeralıyor.[6]

Pek çok vakada, Türk ortaklar bu filmlerin dış pazarlardaki kazançlarından pay almayarak yalnızca iç pazardaki gişe hasılatıyla yetinmiş ya da yetinmek durumunda kalmışlardır. Bu konudaki en uç örnek Klaus Kinski ve Ayhan Işık'ın rol aldığı ve iç içe çekilen iki korku filmidir -*La Mano Che Nutre La Morte ve Le Amanti del Mostro*. İstanbul'da bir miktar çekim yapıldıktan sonra yabancı sinemacılar Türkiye'yi aniden terketmişler, Türkiye'de filmlerin yarım kaldığını varsayılırken filmler İtalya'da tamamlanmış ve gösterime girmişlerdi.[7]

[5] Pete Tombs, *Mondo Macabro* (1997, Londra: Titan Books), s.107.

[6] Dikkate değer bir başka istisna ise Fikret Hakan'ın adının -üstelik İngilizceleştirilmeden- künyesinde yer aldığı *Il Sesso del Diavolo* (1970). Filmin, Fikret Hakan'ın adının oyuncular listesinde 3. sırada yer aldığı ama yapımcı olarak yalnızca bir İtalyan yapımevinin adının zikredildiği posterleri için bkz: Igor Molino (ed), Made in Hell: A Pictorial Voyage Through the Italian Horror volume one (1997, Firenze: Igor Molino Editore), s.34. Bu film, Türkiye'de çekilmesine ve başrollerden birinde bir Türk oyuncusunun yer almasına karşın Türk ortak-yapımcısı tespit edilemediğinden ortak-yapım sayılıp sayılamayacağı tereddütlü olduğu için bu makale kapsamı içine alınmamıştır.

[7] Ne yazık ki, uluslararası alanda ciddi bir üne sahip bir yıldız oyuncunun oynadığı tek ortak-yapım projesi olan bu filmler, yalnızca İtalya'da gösterime girdi ve İngilizce konuşulan ülkelerde piyasaya sürülmedi. Bu bu filmlerden bir tanesi yıllar sonra Türkçe'ye dublajlanarak *Ölümün Nefesi* adı altında Avrupa'daki Türk toplumu için video piyasasına sürüldü ve Türkiye'de televizyonda gösterildi. Bu filmler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Kaya Özkaracalar, 'Ayhan Işık'ın İtalyan Korku Filmleri', *Geceyarısı Sineması*, no. 1 (1998), s.30-33.

İSTANBUL TİCARET ÜNİVE

Ortak Yapımların İç Pazarda Sunumu

Ortak yapımlar uluslararası pazarlara sürüldükleri zaman dağıtımcıların genellikle filmlerin künyelerinde Türk oyuncuların adlarına hiç yer vermediğini ya da 'İngilizceleştirilmiş' takma adlara yer verdiklerini yukarıda görmüştük. Bunun nedeni kuşkusuz bu filmlerin Türklerle ortaklaşa yapıldığının bilinmesinin filmlerin piyasa değerini düşüreceği kaygısı olsa gerek. Aynı filmler Türkiye'de yerli dağıtımcılar tarafından iç pazarda piyasaya sürüldüklerinde ise tam tersine yabancılarla ortak yapım oldukları gerçeği piyasa değerini yükseltecek bir prestij unsuru olarak ön plana çıkarılıyor, yabancı oyuncuların ve yönetmenlerin adları künyelerde muhafaza ediliyordu.

Yukarıdaki bölümde ayrıca bu filmlerin uluslararası piyasalara sürülen versiyonlarındaki temel kahramanların Türk değil yabancı kimlikli olduğunu görmüştük. Bekleneceği üzere iç pazara sunulan versiyonlarda durum böyle değildir. Örneğin Ayhan Işık'ın karakterinin adı, *Godfather's Friends*'te (diğer adı: *Revenge of the Godfather*) Anton iken, *Babanın Arkadaşları*'nda Atıf'tır. Aynı şekilde Erica Blanc'ın karakterinin adı yabancı versiyonda Jenny, Türkçe versiyonda Jale'dir. Temel karakterlerin ulusal kimlikleri konusunda benzer farklılıklar düşük bütçeli ortak yapımların büyük bir çoğunluğunda sözkonusudur ve bu örnekler çoğaltılabilir.

Filmlerin yabancı versiyonlarının anlatılarında kenara itilen yerli öznenin, yerli versiyonlarında anlatının merkezine yerleştirilmiş olduğu açıktır. Yalnızca anlatının öznesi olan karakterlerin adlarında değil diyaloglarda dublaj, öykülerde kurgu ile yapılan değişiklikler sayesinde bizzat anlatının kendisinde de değişiklik yapılarak bu filmlerdeki Türk kimliğinin Türk izleyicileri rahatsız etmeyecek tarzda olması güvence altına alınmıştır. Yine örnek olarak *Babanın Arkadaşları* ve bu filmin yabancı versiyonlarına bakalım.[8] Türkçe versiyonda, polisin mafya elemanlarının faaliyetlerini baştan itibaren sıkı bir gözlem altında tuttuğuna dair -yabancı versiyonda yer almayan- ilave sahneler var. Öte yandan yabancı versiyonda bulunan iki sahne Türkçe versiyonda bulunmuyor: Ayhan Işık'ın canlandırdığı karakterin genç bir kız ile sevişiği bir sahne ve soğukkanlılıkla cinayet işlediği bir başka sahne. Türkçe versiyonun finalinde Ayhan Işık'ın karakteri polisin tarafına, yabancı versiyonun finalinde rakip mafya grubunun tarafına geçiyor. Yabancı versiyonda bir Türk karakter, olayın geçtiği yerden *"this stupid island* (bu aptal ada)" diye söz ediyor, aynı replik Türkçe versi-

[8] Ayrıntılı bilgi için: Kaya Özkaracalar, 'Ayhan Işık'ın İtalyan Mafya Filmi', *Geceyarısı Sineması*, no. 4 (1999).

yonda ise yalnızca "bu ada" şeklinde ifade ediliyor. Aynı karakterin yabancı versiyondaki "*I feel buried here* (kendimi burada gömülmüş gibi hissediyorum)" ifadesi ise Türkçe versiyonda tamamen çıkarılmış. Aynı şekilde bir başka karakterin, yerli halkın Ramazan'da cinsel ilişkiye bile girmediklerini kaba bir ifadeyle ("*they don't even screw*") söylemesi de Türkçe versiyondan tamamen çıkarılmış. Diğer filmlerin yabancı versiyonları Türkçe versiyonlarla karşılaştırıldığında da benzer gözlemler yapmak mümkün ama burada yalnızca bir örnek daha vermek yeterli olacaktır: *Kara Murat Şeyh Gaffar'a Karşı*'nın İngilizce dublajlı versiyonu olan *Magic Man*'in açılışında, Doğulu hükümdar, kendi kendisinden övünçle bir "tyrant (zorba/tiran)" olarak söz ediyor ve tehlikeli bir göreve gönderdiği elçileri kendi aralarında bu görevden ne kadar korktuklarını fısıldaşıyorlar. Türkçe versiyonda ise bütün bu açılış sahnesi mehter marşı ve bir anlatıcı-üst sesin Fatih Sultan Mehmet hakkında övgü dolu sözleriyle sunuluyor, ne hükümdarın kendisini bir zorba olarak nitelemesini, ne de elçilerinin korku dolu ifadelerini duymuyoruz.

Sonuç

Özetlemek gerekirse öncelikle Türk sinema endüstrisinin düşük bütçeli ortak yapım janr ürünleriyle uluslararası pazarlara bir şekilde açılmış olduğunu kaydetmek gerekli. Ancak bu açılım Türk ortak-yapımcılara dış pazarlardan genellikle pek mali kazanç getirmeden gerçekleşmiştir. Üstelik mali kazanç bir yana, uluslararası alanda tanınmaları gibi manevi bir getirisi de genellikle olmamıştır çünkü bu filmlerin Türklerle gerçekleştirilmiş ortak yapımlar oldukları gerçeği, Türk oyuncu ve yönetmenlerin adlarını sık sık filmlerin künyelerine almayan ya da yalnızca 'İngilizceleştirerek' alan dağıtımcılar tarafından yabancı izleyicilerden gizlenmiştir. Çünkü bu filmlerin Türklerle ortak yapım olarak gerçekleştirilmiş olmasının onların piyasa değerini düşüreceği düşünülmüştür. Ama her ne kadar Türklerle ortak yapım olmaları piyasa değerlerini azaltacak bir olgu olarak görülse de Türkiye'de çekilmiş olmaları standart Oryantalist imajlardan istifade etmelerini sağladığı için piyasa değeri sağlayan bir işlev görmüştür. Öte yandan aynı filmler Türkiye'de iç pazara sunulduklarında ise yabancılarla ortak yapımlar oldukları gerçeği piyasa değerlerini arttıran bir unsur olarak vurgulanmıştır. Filmlerdeki karakterlerin adları, replikler ve öykülerde dublaj ve kurgu sayesinde yapılan değişikliklerle de Türk tarafı filmlerdeki Türk kimliğinin Türk izleyicilere ters gelmemesini güvence altına alma yoluna gitmiştir.

EK:

1972-1984 Yılları Arasındaki Ortak Yapımların ve Dış Pazarlara Sunulan Diğer Düşük Bütçeli Janr Filmlerinin Alternatif Adlarının Listesi

Anasının Gözü/ Please Don't Shoot Me In Bed

Babanın Arkadaşları/ L'Amico Del Padrino/ Revenge of the Godfather/ Godfather's Friends

Babanın Evlatları/ Mettetemi In Galera/ The Three Superboys In The Snow/ Trinita.. La Castagne

Baskın/ Due Vite Violente/ Heart of A Father

Baş Belası/ Bob Il Baro/ The Flying Superboy

Beklenmeyen Randevu/ Belalı Elmaslar/ Diamenti Che Scottano/ Diamond Connection

Belalı Tatil/ Le Ricain/ The Man From Chicago

Beyaz Alev/ Vivre Pour Survivre/ White Fire

Cümbüş Palas/ Kadın Kadındır/ Eros Hotel/ El Hotel Del Amor/ Daniela Minislip

Domatesler Silahlar/ Para Avcısı/ Kıranlar Öder/ Antonio e Placido Attenti Ragazzi... Chi *Rompe Paga/ Le Dur... Le Mod... Et Le Pigeon/ Der Tomatenkrieg/ Zwei Total Vrerückte/ Who Breaks.. Pays*

Dört Hergele/ Can Arkadaşlar/ Quei Paracul... Pi Di Jolanda E Margherito/ Four For All/ *Fighting Killer*

Gizli Kuvvet

Gördüğün Yerde Vur/ La Polizia Ordina Sparate A Vista/ Special Squad Shoots At Sight

Hamama Giren Terler/ A Forza Disberle/ Trouble Over Istambul

Hedef/ Bersaglio Altezza Uomo/ Target

İnsanları Seveceksin/ [İtalyanca adı teyit edilemedi]

Kara Murat Şeyh Gaffar'a Karşı/ Kara Murat la Belva dell'Anatolia/ Le Vengeur

Du Sheik/ Magic Man

Kılıç Aslan/ Lion Man

Kırmızı Kelebek/ Curse of the Red Butterfly

Le Amanti del Mostro

Mücevher Hırsızları/ La Scoiattolo/ Jewel Robbers

Ölümün Nefesi/ La Mano Che Nutre la Morte

Süpermenler/ Tre Supermen Conto Il Padrino/ Los Tres Supermanes Contro El Padrino

Şahit/ La Mondana Nuda

Yankesici/ Twins

Üç Kağıtçılar/ Che Carambole.. Ragazzi!/ Zwei Teufelskerle Auf Dem Weg Nach

Istanbul/ Üç Süpermen Olimpiyatlarda/ Tre Supermen Alle Olimpiadi

The Three Superguys Strike Again/ La Grande Chataigne

Yılmayan Şeytan/ Le Invincible Badmen/ Deathless Devil

Yumurcak Küçük Şahit/ Il Piccolo Testimone Dell'Orient Express/ The Boy Who Knew Too Much

Teşekkür: Londra'daki Britanya Film Enstitüsü görevlilerinden Julian Grainger'ın desteği olmadan bu makalede sözedilen filmlerin yabancı versiyonlarının önemli bir bölümüne ulaşamazdım, kendisine teşekkür borçluyum.

Kaya Özkaracalar
Doktora öğrencisi
Bilkent Üniversitesi
Siyaset Bilimi ve
Kamu Yönetimi Bölümü

"SINIRDA DOLAŞMAK"
Avustralya'da Türk Film Festivali

Catherine Simpson

Avustralya ve Türk Film Festivalleri'ni Bruce Jeffreys ile birlikte bağımsız olarak organize ettik. Bu festivaller, Avustralya hükümeti tarafından sağlanan desteğin yanı sıra uluslararası hava yolları ve taşımacılık firmaları da dahil olmak üzere çeşitli kuruluşların sponsorluklarıyla finanse edildi.[1] İstanbul'daki Avustralya Film Festivali, vizyona yeni girmiş olan 12 uzun metrajlı ve 6 kısa metrajlı filmin gösterildiği 6 günlük bir festivaldi ve 5000'in üzerinde izleyici çekti.[2] Avustralya'daki Türk Film Festivali ise Sidney, Melbourne ve Perth kentlerini dolaşan dört günlük bir festivaldi. Toplam izleyici sayısı yaklaşık 4000 kişiydi.[3] Her iki festivalin "kültürlerarası" organizasyonlar olması ve böylece her iki ülkenin sinema izleyicisine hitap etmesi için uğraştık. Bu amaçla, festivallerin yapılacağı yerleri dikkatlice seçtik ve filmlerin İngilizce ya da Türkçe altyazıyla gösterilmesini sağladık. Avustralya'da, özellikle de önemli sayıda Türk göçmenin yaşamakta olduğu Melbourne ve Sidney'de festival mekânını, bu toplulukların yoğun olduğu bölgelere yakın olacak şekilde seçme yoluna gidebilirdik.[4] Ancak her iki kentte de bu bölgeler kent merkezlerinden bir parça uzaktaydı ve bu nedenle Türkler dışındaki Avustralyalılar'ın da ulaşabilmeleri amacıyla özellikle kent merkezlerine dahil olan yerleri seçtik. Burada amaç, festivalin sadece Türk topluluğuna özgü bir organizasyon olduğu izlenimini önlemekti.

Avustralya'daki festivalle ilgili kısa zamanda gündeme gelen bir sorun yaşandı; her iki bölgede de insanlar festivalin hedef izleyici kitlesi konusunda farklı *kanılara* sahiptiler. Avustralya'daki Türk Film Festivali'nin Türk topluluğuna hitap etmesinin yanı sıra Türk olmayan

[1] İstanbul'daki Avustralya Film Festivali'nin ana sponsorları Singapur Havayolları ve TNT Worldwide Express'ti. Türk Film Festivali'nin ana sponsoru ise Cathay Pacific'ti.

[2] Bu festivalle ilgili detaylı bir bilgilere ulaşmak isterseniz http://about.murdoch.edu.au/star/cath/istanbul.html adresi üzerinden Simpson, Catherine (1995) "İstanbul'da her şey mümkün"e girebilirsiniz.

[3] İzleyici sayıları: Perth-500, Sidney-1500, Melbourne-2000. Türklerin en kalabalık olduğu yer 100.000'e yakın kişiyle Melbourne'dür.

[4] Örneğin Melbourne'de Broadmeadows yakınında, La Trobe Üniversitesi'nde olabilirdi. Sidnev'de ise Auburn va da Blacktown'da bir ver seçebilirdik.

Avustralyalılar'ı da kapsayan genel bir kültür/film organizasyonu olması için çabalamıştık. Türkiye'ye gelen çok sayıda Avustralyalı'nın ilgisini çekebileceğimize inanma hatasında bulunduk. (Her yıl Türkiye'yi ziyaret eden Avustralyalılar'ın sayısının arttığı ve 1997 yılında yaklaşık 60.000'i bulduğu saptanmıştır. Bir genelleme yapacak olursak, bu rakam aynı yıl Türkiye'ye gelen İspanyol turistlerin sayısından oldukça yüksekti.).[5] Ancak bu insanların izleyici sayısına herhangi bir etkisi olmadı ve festival, Avustralya halkı tarafından genel olarak *sadece* Türk topluluğuna özgü bir organizasyon olarak algılandı. Perth'de festivale katılım üzücü derecede az olmuştu ve bizi teselli etmek isteyenler, "Sidney ve Melbourne'de daha iyi olacaktır, çünkü oralarda çok daha fazla Türk yaşıyor" gibi yorumlarda bulunuyorlardı. Haklılardı, tabii ki izleyici sayısı daha yüksek oldu. Perth'e oranla Sidney ve Melbourne'de yaşayan Türklerin yüzdesi Türk olmayan Avustralyalılara göre oldukça yüksekti, yaklaşık %90'a %10.[6] Peki ya çokkültürlü olarak bilinen Avustralya'da yaşayan Türk olmayan sanatsever sinema izleyicileri nerelerdeydi? Doğrusu merak ettik.

İstanbul'daki Avustralya Film Festivali için hedeflenen (ve gerçekleşen) izleyici kitlesi, sanat ve festival filmleriyle ilgilenen Türk sinema izleyicileriydi. Festivalin Türkiye'ye göç etmiş veya Türkiye'de çalışmakta ya da tatil yapmakta olan Avustralyalılar için organize edilmesi fikri saçma olurdu.[7] Bu iki festivalin kimlere yönelik olduğu konusunda esasen birbirinden çok farklı olan iki düşüncenin Avustralya'daki iyi niyetlerine rağmen çok sayıdaki etnik gruba ait olan kültürleri (ve kültürel ürünleri) ayrı tutan çağdaş medya çevresiyle fazlasıyla bağlantılı olduğuna inanıyorum. Bu, Avustralya'nın çokkültürlü bir ülkeden ziyade çokırklı bir ülke haline gelmiş olmasının bir sonucudur. İleride bu konunun üzerinde daha fazla duracağım.

"...sınırda"- Festival tanıtımı sorunu

Türk Film Festivali gibi bir organizasyonun tanıtımı yapılırken gündeme gelen belli başlı noktalardan biri "Türk Sineması" kavramının nasıl ifade edileceği ve Avustralya gibi bir ülkede anlamlı şekilde nasıl kullanılacağı konusudur. Türk Sineması'nın temel sorunlarından biri,

[5] Bu rakam 1999 yılında Abdullah Öcalan'ın tutuklanması ve Türkiye depreminin ardından oldukça düştü.

[6] Türk olmayan Avustralyalılar'ın sayısı, birkaç filme birden giden ailelerin ve arkadaşların desteğiyle açıklanabilir. Bilinçli olmayarak Perth'deki dört Türk derneğinden birinin komite üyeleriyle görüştük. O sırada birbirleriyle iletişim halinde olmadıkları anlaşılan farklı derneklerin iç politik sorunlarının farkına varmadık.

[7] Türkiye'de yaşayan yaklaşık 2000 eski Avustralya vatandaşı bulunmaktadır.

kendi talep piyasalarını oluşturmuş olan Fransız, İtalyan hatta İran ulusal sinemaları gibi oturmuş bir sinema olarak algılanmamasıdır ki bu sorun diğer pek çok ulusal sinema için de geçerlidir. Bu tabii ki Avustralya sinemasının da bir sorunudur, ancak Avustralya'nın bu konuda daha büyük bir sorunu vardır, çünkü Avustralya filmleri İngilizcedir ve bu nedenle doğrudan Hollywood'la rekabet etmek zorundadır (O'Regan; 77). Türk Sineması, farklı bir duygu yaratabilir, çünkü İngilizce değildir ve bu nedenle Hollywood'la bu anlamda doğrudan rekabet etmek zorunluluğu yoktur. Bununla birlikte, tanıtım amacıyla bu farktan yararlanma girişiminde bulunuyorsanız, bunu ülke hakkında göstermek istediklerinizi sadece turistik görüntülere indirgemeden nasıl başarabilirsiniz? Festival broşürünün arkasında yer alan tanıtım, bu konuda bir örnek teşkil ediyor (bkz. şekil 2).

Bir diğer sorun ise "Türk Sineması" kavramının altında yatan karmaşa.[8] Türk Sineması nedir ve festival kapsamında yer alan filmleri tanımlamak için "Türk Sineması" teriminin kullanılması ne kadar doğrudur? Festival kapsamındaki 7 filmden 4'ünün aslında ortakyapım olduğu düşünüldüğünde, bu festivali örneğin "Avrupa Film Festivali" olarak mı adlandırmalıydık? (*Karışık Pizza*-Fransa, *Ağır Roman & Akrebin Yolculuğu*-Euroimages, *Usta Beni Öldürsene*-Macaristan, Almanya, Birleşik Krallık.) Gerçi bunlar, içerik ya da öykü malzemesi açısından değil, daha çok finansmanla ilgili ortak yapımlardı. Bir diğer soru da 7 filmden 5'inin İstanbul'da çekildiği düşünüldüğünde bu filmlerin Türkiye'nin tamamını nasıl temsil ettikleriydi.

Festivalin doğru şekilde tanıtımı ve pazarlanması için, Türkiye'yi sadece bir egzotik oryantal mistisizm bölgesi olarak gösteren minareler, Yeni Cami ve uçsuz bucaksız kumsallar gibi turist broşürlerinde yer alan klişeleşmiş görüntülerden ve kalıplaşmış bir anlatımdan kaçınılması gerektiğini düşündük.[9] Fakat sonra tanıtım amacıyla kullanılacak uygun bir görüntü bulma sorunuyla karşılaştık. Festival organizasyonunun ilk günlerinde hilal şeklini kullandık. Ancak kısa sürede bu şekille ilgili sorunlar ortaya çıktı, çünkü bazı Türklere göre bu şekil, mazide kalmış Osmanlı geçmişini simgeliyordu ve günümüz Türkiyesi'yle hiçbir ilgisi yoktu. Uygun tasarımlar konusunda bize fikir veren diğer bazı Türkler de hilal şeklinin gündemde olan İslami tutuculuk ortamı çerçevesinde İslam'la bağlantılı olarak algılanabileceğini düşü-

[8] Bu, Tom O'Regan'ın *Avustralya Ulusal Sineması* başlıklı metninden aldığım bir terimdir. Bu terimle ilgili kapsamlı tartışma için bkz. 3. bölüm, s.71-76

[9] Türkiye'deki korkunç deprem sırasındaki haberlerde, Avustralya medyası İstanbul'daki antik mimarinin ve eserlerin depremden hasar almadığını duyurdu. Oysa ne acı ki binlerce ölü ve yaralı vardı.

nüyorlardı. Avustralya'da yaşayan pek çok Türk'ün ve diğer bazı kişilerin fikirlerini aldıktan sonra nasıl bir simge kullanırsak kullanalım bu tür sorunlarla karşılaşabileceğimizi anladık.

Sonuçta tanıtım posteri için seçilen tema ve grafik[10] *Karışık Pizza* filminden alındı (bkz. şekil 1) ve "Sınırda dolaş. Türk Sineması'nın Uyanışını başlatan filmlerden oluşan festival ilk kez Avustralya'da" sloganı kullanıldı. Filmin bir sahnesinden alınan slayt karesi daha sonra video görüntüsü izlenimi verecek şekilde değiştirildi. Poster için bu görüntüyü kullanmamızın amacı, egzotizmin belli unsurlarını göze batacak şekilde kullanmadan merak uyandırmak ve ilgi çekmekti ki bu konuda '94 yılında İstanbul'daki Avustralya Festivali'nde oldukça başarılı olmuştuk (bkz. şekil 2).[11] Posterde kullandığımız resim ve sloganla, Türkiye'de dinamik ve hızla gelişen bir film endüstrisi olduğu, yeni bir şeyler olduğu, İran'dakine yakın bir canlanma yaşandığı izlenimini yaratmayı amaçlıyor ve insanlara eğer festivale katılmazlarsa birşeyler kaçıracaklarını anlatmak istiyorduk. Aynı zamanda "sınırda olma" kavramı -iki kıtanın kesiştiği yerde bulunan Türkiye'nin eşsiz konumu sayesinde kültürlerine Avrupalı-Asyalı sinerjisi verdiği- üzerinde de durmak istiyorduk.

İlginçtir ki postere gelen genel tepkiler şöyleydi: "Bu Perth'den bir görüntü mü?" ya da "Bu fotoğraf Singapur'da mı çekildi?" Kimileri fotoğraftaki kişinin -festival yönetmeni- Bruce olduğunu ve gerçekten "sınırda" durduğunu bile zannetti.[12] Pek çok insan bu görüntünün İstanbul'un bir semtine ait olduğunu öğrendiğinde çok şaşırdı. Hatta Türkiye'yi ziyaret etmiş olanlar bile şaşırıyor ve böylece belki de İstanbul'da görmek istedikleri şeyler konusundaki eğilimlerinin farkına varıyorlardı. Antik uygarlıklara ait eserleri ve terk edilmiş harabeleri gezerken çağdaş Türkiye'nin modern ve dinamik yüzünü görmezden geliyorlardı.

Diğer bir yorum ise broşürün arka kapağında kullanılan turizm tanıtımının (Aşıklar için Türkiye - Şekil 2) ön kapaktaki görüntüyle ("sınırda dolaş" - Şekil 1) yan yana kullanılmasıyla insanlara Türkiye'nin aşırı tezat tasvirlerini sunduğumuz izlenimini kolayca doğurabilirdi. Uçsuz bucaksız kumsalları ve Akdeniz yazlarıyla aşıkların ve tarihin mekânı olan Türkiye'nin sinema ve çağdaş kültürün mekânı olması

[10] Bu, grafik tasarımcısı olan ve şekil 2'deki poster tasarımını tamamlayan komşumuz Amber Benjafield'ın önerisiydi.

[11] İstanbul'da yaşayan bir Yeni Zelandalı (Roger Kilmartin) tarafından tasarlanan bu posterde Avustralya'nın sıkça kullanılan turistik bir sembolü olan Uluru (Ayers Kayası) soyutlanarak resmedilmiş. Posterin renklisini görmek isterseniz web siteme girebilirsiniz: http://about.murdoch.edu.au/star/cath/istanbul.html

[12] O sahnede kimi oynuyordu!



Şekil 1. Türk Film Festivali '98 posteri ve broşür kapağı. Slogan şöyle: "Sınırda dolaş. Türk Sinemasının Uyanışı'nı başlatan filmlerden oluşan festival ilk kez Avustralya'da".

pek de olası değildi sanki. Her yıl Türkiye'ye gelen Avustralyalı ziyaretçilerin sayısı ve bu kişilerin festivale katılmaması düşünüldüğünde onların tarihi ve "Doğuya özgü" harabeleri sonuna dek tükettikleri, kumsallarda kendilerini bronzlaştırdıkları, ancak Türkiye'de çağdaş bir kültürün olabileceğini akıllarına getirmedikleri ya da bununla ilgilenmedikleri ortadaydı.

Gazetelere kocaman ilanlar veren[13] ve tanıtımlarını televizyonlarda yayınlayan büyük çaplı organizasyonların dev bütçeleriyle rekabet edemeyeceğimizin kısa zamanda farkına varmıştık. Bu nedenle alternatif bir tanıtım stratejisi icat etmek zorundaydık ve geleneksel medya yöntemlerinin dışında bazı araçları kullanarak bir izleyici kitlesi oluşturmaya çalıştık. Dinamik, interaktif bir web sitesinin kurulması oldukça etkili oldu (ayda 10.000 ziyaretçiye kadar yükseldi).[14] Ancak tabii ki bu insanların kaçta kaçının gerçek izleyiciler olabileceğini ölçmek çok zordu. Basın için dijital CD Rom basın kiti hazırlandı, böylece basın mensupları hikâyeler uydurmak zorunda kalmayacaklardı ve

[13] Perth'in tek günlük gazetesi olan *West Australian*'ın gösteri sayfalarında yarım sayfalık bir ilanın fiyatı $AUD 8000. Gazeteler arasında rekabet olmamasının doğurduğu sonuçlardan biri daha.

[14] Tabii ki siteye 10.000 kişinin girmiş olması 10.000 izleyici anlamına gelmiyor, çünkü bir kişi siteye defalarca girebilir.
Bu sitenin URL'si: http://www.iinet.net.au/~turkfest



Şekil 2. "Aşıklar için Türkiye" Broşürün arka kapağında yer alan tanıtım. Türkiye Turizm Enformasyon Bürosu'ndan

hatta slaytları bile basabilirlerdi[15] -onlar için her şey hazırlanmıştı. Bu strateji, üzerimizdeki iş yükünün ve masraflarımızın önemli bir bölümünü azalttı ve organizasyonumuzu rahatlattı, ancak yeni teknoloji sanki bizim aleyhimize çalışıyor gibiydi. Avustralya'daki gazetecilerin ilgi göstermesi çok zor gibi görünüyordu.[16] Bunun, geniş bir profile hitap eden bir festival olduğu bilincini arttırmak için filmleri teker teker hem broşürde hem web sitesinde hem de bazı küçük medya bağlantılarında tanıttık. Örneğin, egzotik, Osmanlı, alaturka tarzında bir film görmek isteyenler için *İstanbul Kanatlarımın Altında* uygundu. Mohsen Makhmalbaf ya da Kiarostami'nin minimalist üsluplarının hasretini çekenler içinse *Kasaba* doğru bir seçim olacaktı. Felsefi bir

[15] Bu, belki de bütçemizi $AUD 10.000 ya da daha fazla azalttı.

[16] CD Rom stratejisinin etkili olmamasının diğer bir nedeni de Avustralya gazetelerinin o zamanlar dijital teknolojiyi yaygın olarak kullanıyor olmamaları olabilir. Halbuki Türkiye, bu teknolojiyi '90'lı yılların başlarından beri kullanmakta.



Şekil 3. İstanbul'daki '94 Avustralya Film Festivali Posteri. Alttaki slogan şöyle: "Yeni bir dünyadan filmler".

"Doğu" mistisizmi *Akrebin Yolculuğu* ile sunulurken aksiyon öyküleri sevenler için de *Karışık Pizza* uygun olacaktı.

"Türk Lokumları" Medyanın Festivale Bakış Açısı

1994 yılında İstanbul'da gerçekleştirilen Avustralya Film Festivali'ne medyanın ilgisi gerçekten oldukça yoğundu, öyle ki genellikle çevremizde bizi takip eden gazeteciler oluyordu.[17] Bu durum, aslında Türkiye'de yer alan olağanüstü dinamik medya ortamını yansıtıyor.[18] Avustralya'da ise genel medyanın ilgisini çekmek öylesine zordu ki ne yaparsak yapalım kimse bizimle ilgilenmiyordu.

Yaşadığımız bu deneyimi irdelediğimizde karşımıza çıkan en önemli konu, 1970'lerin başından bu yana Avustralya'da muhafazakâr ve işçi partili hükümetler tarafından dönem dönem kullanılan bir politika olan "çokkültürlülüğün" (olumsuz) etkisiydi. Bu politikaya göre etnik bir medya sektörü geliştirmek için ulusal Özel Yayın Kurumu (SPS - Special Broadcasting Corporation) gibi kuruluşlar tarafından doğrudan sermaye sağlanabiliyordu. Bu kanal dünyada tek ve haftada 40'ın

[17] Bu kesinlikle gazeteler arasında çok daha fazla rekabet olmasının doğurduğu bir sonuç.

[18] Ve bu beni orada kaldığım ya da ziyaret ettiğim her zaman hayrete düşürmüştür. Özellikle de yaşadığım yeri, 1.3 milyon nüfusa ve sadece 1 günlük gazeteye sahip olan Perth'i düşündüğümde.

üzerinde dilde yayın yapıyor.[19] Bir diğer örnek ise İngilizce dışındaki dillerde yayın yapan farklı topluluklara özgü radyo istasyonlarına ücretsiz radyo ruhsatı verilmesidir. Farklı kültürel olayların var olabileceği ve belli bir etnik grup adına tanıtılabileceği ayrı bir alan yaratma ve destek olma politikası, genel Avustralya toplumunun bu diğer kültürlerden bağımsız kalmasını ve sonuç olarak da bu olayların kolayca marjinalleştirilmelerini sağlıyordu. Bizim festivalle ilgili sorun da buydu. Çokkültürlü olarak bilinen Avustralya'da bir Türk Film Festivali desteklenmeye değer bulunmuştu, ancak Avustralya geneline (Anglo-Kelt egemenliğinde) yayılmayan, sadece etnik bir topluluğa ait bir olay olarak. Festival, özellikle medya tarafından "fazlasıyla etnik" olarak kabul edilmişti. Genellikle bu tür yorumlar üstü kapalı şekilde yapılıyordu, ancak bir keresinde doğrudan böyle bir tepki aldık. Avustralya Radyo Televizyon Kurumu (ABC-Australian Broadcasting Corporation, İngiltere'deki BBC'nin Avustralya'daki dengi) ile bir radyo röportajı ya da canlı yayın gibi bir şeyler ayarlamaya çalışırken program yapımcılarından biri kanallarında festivale karşı çok az ilgi olduğunu, çünkü "fazlasıyla etnik" olduğunu ve genel görüşe yeterince hitap etmediğini açıkladı. O hafta her akşamüstü 4 saat boyunca kriket yayınlayacaklardı ve bizi araya sokmaları imkânsızdı. İma edilen şey şuydu ki bu festivali yayınlayabileceğimiz tek kanal SBS ya da Türk topluluklarıyla ilgili radyo programlarıydı ve ABC gibi genel medya kuruluşları böylece genel kesimin (Anglo-Kelt egemenliğinde) kültürüne rahatça yer verebilecekti ve onlara göre İngilizce konuşulmayan bir ülkenin göçmeni olmak özel bir olaydı ve genel/kamu alanının bir parçası değildi.

Basının festivale karşı ilgisizliğini gösteren bir diğer örnek, 1.3 milyon kişilik Perth'in tek günlük gazetesinde yazan sinema eleştirmeniyle bağlantı kurulduğunda yaşandı. Bize, kibarca festivalle ilgili haber yapmayı planlamadığını, ama eğer çok istiyorsak bunu bizim yapabileceğimizi anlattı. Bunun üzerine ben de festivaldeki mükemmel filmlerle ilgili (tabii ki) tarafsız bir "eleştiri" kaleme aldım ve Bruce Jeffreys'le bir röportaj yaptım (ve harcadığım çabanın karşılığını aldım. bkz. Şekil 4) Yazdığım yazı daha sonra ilgili gazeteci tarafından düzenlendi, değiştirildi ve "Türk Lokumları" başlığı atıldı. Bu gazetecinin, festival hakkında herhangi bir şey yayınladığı için bize müthiş bir iyilik yaptığını düşündüğünü anladım. Belki de bunun nedeni, orada Türki-

[19] Bu kanal eski Türk filmleri yayınlar ve pek çok Türk bu konuda şikâyetçidir. Festivalin hedeflerinden biri, endüstrideki önemli değişimi düşünerek SBS'i daha yeni Türk filmleri almak konusunda teşvik etmekti. (Deprem sırasında SBS her akşam Türkiye'deki afet merkezinden TRT haberlerini yayınlıyordu.)

Şekil 4. "Türk Lokumları": 23 Ekim 1998'de *West Australian* gazetesinde (Perth'deki festivalin ikinci günü) yayınlanan bir eleştiri yazısı.



ye'de olduğu gibi bir medya çeşitliliği olmamasıydı, böylece bu tur olaylar kendiliğinden marjinalleşiyor ve gazeteciler bu konuları ele alma zorunluluğunu hissetmiyorlardı.

Sonuç: Anakronizm mi? Avustralya gibi "ulus-sonrası", çokırklı bir ülkede ulusal temelli film festivalleri

Daha önce de değindiğim gibi Türk Film Festivali, geniş bir Avustralyalı izleyici kitlesine ulaşma açısından başarılı bir girişim değildi. Şüphesiz Türk topluluğuna yönelik bir olay olarak ele alındığında başarılıydı, ancak daha önce de vurguladığım gibi, hedeflenen kitle *sadece* bu kesim değildi. Şöyle bir geriye baktığımızda, Avustralya'daki genel sinema izleyicisini çekmek için belki de egzotik Türkiye'nin minareler, fesli adamlar ve Akdeniz sahilleri gibi klasik görüntülerini kullanmak daha etkili olacaktı diye düşünüyorum. Büyük olasılıkla Türkiye ile ilgili bu tür görüntüler kullanmak, Türkiye hakkındaki bilgileri oldukça sınırlı olan izleyici kitlesini çekebilirdi. Bununla birlikte, Avus-

tralya medya sektöründeki çeşitlilik ve rekabet eksikliğinin, ne kadar önemli olursa olsun bazı olayları sansüre uğrattığına inanıyorum.

Öte yandan, Avustralya'nın "ulus-sonrası" medya ortamında "Türkiye"nin, "Türk Sineması"nın ya da özde uyumlu herhangi bir çokırklı ulusun sıradan ve basmakalıp örneklerle klişelere başvurmadan kavramsallaştırılmasının zorlukları düşünüldüğünde ulusal temelli film festivalleriyle ilgili genel eğilimin bir şekilde anakronistik mi kaldığını merak ediyorum. Avustralya'da ulusal temelli film festivalleri, genellikle ya düzenli olarak yapılan Çin ya da Japon film festivalleri gibi tanıtım amaçlı olarak hükümetler tarafından organize ediliyor ya da sadece topluluklara özgü organizasyonlar oluyorlar.[20] Sonuç olarak, bir kez daha böyle bir projeye girişeceğimizi düşünmüyorum, ancak bölgesel temelli bir Akdeniz film festivalini hatta -İstanbul'da çekilen ya da İstanbul'la ilgili filmlerden oluşan- bir İstanbul film festivalini ciddi olarak düşünebiliriz (festivaldeki 7 filmden 5'i İstanbul'da geçiyordu.)[21] Canlı, farklı, modern ve evrensel bir kent olan İstanbul, Türkiye'nin tamamından daha kolay anlaşılacağı için daha fazla ilgi çekme şansı da olabilir. Tıpkı evrensel bir kent olan Sidney'in kavramlaştırılmasının Avustralya'dan daha kolay olacağı gibi.

Çeviren: **Neşe AKIN**

Catherine Simpson
Öğretim görevlisi,
Doktora öğrencisi
Murdoch Üniversitesi

[20] Her yıl düzenlenen Yahudi Film Festivali, ne ulusal ne de sadece bir topluluk olayı olan, ancak daha çok etnik ve kültürel ağırlıklı olan, oldukça başarılı bir festivaldir.

[21] Bu aynı zamanda Türkiye'de kaç filmin İstanbul'la herhangi bir bağlantısı olmadan yapıldığı sorusunu gündeme getiriyor. (İstanbul'da çekilmese bile finansman açısından.)

Etki Altında Kadınlar: Kadınların Temsili

MEDYADA KADIN

Dilek İmançer

Sinema ve televizyonun temelini oluşturan fotoğrafın icat edilmesiyle birlikte başkalarının gözüyle nasıl göründüğümüzü saptama olanağımız olmuştur. "Fotoğraf gözün normal akışından gaspedilen görünümler kalıntısı" olarak da tanımlanmaktadır. "Hafızalı ayna" olduğu inancı da yaygındır. Gerçekten de aynada kendimizi görebilme, izleyebilme şansımız vardır. Fakat fotoğraf aynanın görüntüsünün süreksizliğini kırar, ona sonsuzluk sağlar.

Psikolojik açıdan insan yaşamında ayna olgusu, nasıl yer edinir, buna bağlı olarak insan neden kendini seyretmek ister? Bu kendini seyretme tutkusunu sonsuzlaştırma, belgeleme boyutu olarak fotoğraf teknolojisi nasıl kullanılmaktadır? Bu soruları yanıtlama açısından özellikle reklam fotoğrafçılığı bu konuda abartılı örnekleri oluşturması itibariyle ilgi çekicidir.

Lacan'a göre insanın kimlik oluşturmasında ayna olgusu büyük rol oynar. "Henüz bedensel bir birlik duygusundan yoksun olan 'aciz' bebek aynada (annenin gözünde) yansıyan imgesini görerek, kendi gövdesinin bir bütünlük olduğunun farkına varır" (Segal 1992:120). Büyük bir sevinç duyarak hayali bir benlik duygusu kazanır. "Ancak, bu" hakiki benliğin başlangıcı değil, kaçınılmaz olarak yabancı, sınırlayıcı olan bir egonun, ötekilere yönelik bir benliğin, daima ötekine ilişkin bir benliğin başlangıcıdır ve bu yüzden de çocuğun iç dürtülerinden ve arzularından uzaktır" (Segal 1992: 120). Çocuk annesi ile özdeşleşerek ilk hayali bedensel birliği sağlayacak ve hayatı boyunca hayali bir bütünlük ve birlik peşinde koşmaya başlayacaktır. "Çocuğun kendini 'görmeye' devam etmesi için (kültürel olarak) 'görülmeye' devam etmesi gerekir. Lacan bu görsel dolayımı fotoğrafçılığa benzetir" (Modleski 1998:183)...'görsel alanda bakış dışarıdadır; bana bakılıyor, yani ben bir resimim. Bu öznenin görsel kuruluşunun kalbinde bulunan bir işlevdir. Beni en derin düzeyde görsel olarak belirleyen dışarıdaki bakıştır. Bakış aracılığıyla hayata adım atarım, yine bakış aracılığıyla onun etkilerini alırım. O halde bakış, ışığın cisimlenmesini ve ...fotoğrafımın çekilmesini sağlayan araçtır' (Modleski 1998: 183). Öznenin ister kadın olsun, ister erkek var olabilmek için ötekinin bakışına ihtiyacı vardır.

Televizyon programlarında yansıyan görüntüler ise içinde bulunduğumuz kültürel sistemin kadın ve erkek öznesini tanımlamasına göre, yani kadını "öteki" olan erkeğin bakış açısına, erkeği de kadının bakışına göre tanımlamaktadır. Reklamcılık, moda ve fotoğrafçılığın paylaştığı kadın bedenine ilişkin ideal bir tip vardır. Buna göre kadın "uzun bacaklara, bronz tene ve dinç görünüme sahip olmalıdır, fakat en önemlisi bir dirhem fazla eti bulunmamalıdır" (Coward 1984: 42). Erkekler ise sportif, adaleli ve genç görünüşlü olmak zorundadır. Tıpkı aynada bebeğin oluşturduğunu sandığı hayali bedensel birlik gibi reklam fotoğraflarında da kültür tarafından oluşturulan bir hayali bedensel birlik empoze edilmektedir. Bu empoze edilen ideal vücuda doğada rastlamak zordur. Fakat reklam imgeleri ve fotoğraflar bütün kadınların ve erkeklerin bu biçimde olduğuna ilişkin yapay ideallerine bizi inandırmaya çalışmaktadırlar. Kamera teknikleri de bu mükemmel vücut yanılsamasını yaratmaya yöneliktir. Fakat yine de "kadınlar arasında daha fazla narsistik kendini doğrulama vardır. Kadın vücudunun ayrı ayrı bölgelerinin erotik haz nesnesi olarak parçalanması sonucunda kadınların çoğu bedenlerinin bazı bölümlerine değer biçiyorlar: Gözler, saçlar, dişler, gülümseme. Bu olumlu öz imge, kadınların bu toplumda kendilerini sevmemeleri için düzenlenen hileli zarlara karşı korunmalıdır"(Modleski 1998: 49).

Kadınlar bedenlerinin belki de çeşitli bölgelerinin erotikleşmesi sayesinde, bir bütün olarak ideal tipe uymasalar da, kendilerine has bazı özelliklerini beğenerek ruhsal olarak rahatlamaktadır. Fakat yine de erkeğin gözünde en ideali yakalamak için gayret eder. Çünkü kadın "öteki" olarak erkeğin gözüyle tanımlanır. Freud erkeğin sevgisini "anaklitik" olarak tanımlar. "Yani erkek sevgisini nesneye (kadına) yöneltir. Kadının sevgisi narsist bir sevgidir. Yani kadınlar ancak kendilerini severler ve erkeklere özgü olan kendilerini besleyeni sevmek yeteneği göstermezler" (Fromm 1981: 79). Freud'un bu yorumunun temelinde ataerkil düşünce yapısı bulunmaktadır. Ataerkil toplumda kadın "özel alan" olan ev işleri ile sınırlandırılmış, erkek ise üretime yönelik "kamusal alana" hakim olmuştur. Artı değer erkeğin alanında gerçekleştiği için mülkün sahibi dolayısıyla kadına hükmeden erkek olmuştur. Kadın erkeğe kendini kabul ettirmek için sürekli kendini her zaman çekici göstermek zorunda kalmıştır. Medyadan yansıyan görüntüler, bu zihniyete sadık kalındığını kadın objesini cinsel bir nesne olarak yansıtmakla gösterir. Özellikle reklamcılıkta kadın, reklamın objesi olarak ve erkeğin objesi olarak gösterilmektedir. Genellikle seksi olarak kullanılan vücutlar ürünün sunum ve satışını teşvik için yer

alır. Kadınların burada kendine özgü anlamları, yaşamları yoktur, yalnızca vücuttan oluşurlar, ürün ile birlikte reklamlarda yer alırlar. Erkeğin objesi olarak seks objesidirler. İyi görünümleri, çekicilikleri, modaya uygun giyimleri dolayısıyla arzu edilirler" (Scartbath 1994: 236). Ayrıca kadın vücudunun çeşitli bölgeleri gösterilir ve erotik çekim merkezi vurgulanan yere göre değişir. J.C. Flugel bunu *Giysilerin Psikolojisi* isimli kitabında şöyle açıklar. "Cinsel farklılıkların en önemlilerinden biri cinsel libidonun kadınlarda, erkeklerde olduğundan çok daha geniş bir alana yayılma eğilimidir; kadınlarda bedenin tamamı cinselleşmiştir, erkeklerdeyse libido daha çok genital bölgede yoğunlaşır; ve bu ... hem kadın bedenini göstermek hem ona bakmak açısından geçerlidir. Dolayısıyla kadın bedeninin herhangi bir bölümünün teşhiri, erkeğin buna denk düşen bölümünün teşhirinden daha erotik etki yapar -bir tek cinsel organların teşhiri dışında" (Modleski 1998: 189).

Kadın bedeninin her bölgesinin fotografik bakış aracılığı ile cinsel nesneye dönüştürülmesinin arkasında Lacan'ın öne sürdüğü simgesel düzeni yatmaktadır. Lacan cinsel farklılıkların Fallus'un varlığına/ yokluğuna indirgenmesinin, nihayetinde kendisi de ataerkilliğin babanın yasası'nın ürünü olan simgesel bir yasa olduğunu ifade eder (Segal 1992: 119). Kadın, erkek kadar tabi olduğu bu simgesel düzende bir nesne olarak yerleşmektedir. Reklamcılık, kadın vücudunu pazarlanan ürün ile özdeşleştirerek onun zaten var olan fallik simgesel düzende nesneleşmesini katmerlemektedir. "Reklam materyallerinin analizi konusundaki sözsüz ifadelerle ilgili araştırmasında Goffman erkek karakteristiğinin nasıl baskın, bedenen üstün, uzman ve inisiyatifli, buna karşılık kadınların ikinci sınıf, kuvvetsiz, bilgisiz, uysal ve bedenleri elde edilebilir olarak düzenlendiğini tespit etmiştir" (Scarbath 1994: 231). Ataerkil kültürün kodları erkeğin sunumunda da açığa çıkmaktadır. Erkek vücudu cinsel çekicilik nesnesi olarak cinsel organı ve adaleleri dışında, kadın vücudu kadar fazla libidinal yer değiştirmeye uğratılmamaktadır. Erkek her zaman erkeksi özelliklerine sadık kalarak giyim kuşamda da olduğu gibi hep aynı çizgileri taşımaktadır. Erkek tıpkı var olan düzen gibi değişmeden kalmakta, kadın sürekli farklı farklı bölgeleriyle cinselliğini vurguladığı için istikrarsız bir kimlik sergilemektedir.

John Berger ataerkil düzende kadın olmayı şöyle tanımlar: "Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir... Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederler. Kadınlarsa seyredil-

diklerini seyrederler. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenen ise kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye -özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir nesneye dönüştürmüştür" (Berger 1988: 46-47).

Fotografik görüntüde bakışların da özdeşleşme açısından büyük önemi vardır. Fotografik ve filmsel görüntüler üzerine yapılan araştırmalar sonucu fotoğraftaki "direkt bakışlar, kati tepki ihtimalini dolayısıyla özdeşleşmeyi artırabilir" (Messaris 1997: 37) olduğu saptanmıştır. Çocukta ayna evresinde annenin gözünde kendini bir bütün olarak görmekte ve onunla özdeşleşmektedir. Reklam fotoğraflarında sıkça kullanılan direkt bakış da adeta izleyeni özdeşleşmenin içine çekmektedir. Bakışlar ile yönlendirilen özdeşleşme egemen cinsel çekicilik idealleri ile pekiştirilmektedir. Fotoğrafın içindeki profesyonel ideolojiler kadını pornografik olarak erkekler için kullanılan bir imgeler dizisine dönüştürdüğünü gizlemeye çalışsa da reklam görüntüleri kadın bedenini toplumun cinsel mesajlarının yazdığı yer olarak sergilemektedir.

Erdal Atabek bunu şöyle yorumlar: İnsanların duygularına kadar her alan "cinsel endüstri"nin gereklerine göre yeniden biçimlendi. Cinselliğin doğallaştırılmasına bıraktı. Böylece günümüze kadar uzanan "cinsel ikilem" doğdu: Bir yanda insanın doğal yaşamının bir parçası olan cinsellik-öbür yanda endüstrinin gereklerine göre yapaylaştırılmış cinsellik... İkilemin iki yüzü öylesine birbirine karıştı ki, insanların kendi seçimlerini yapmaları zorlaştı (Atabek 1998: 70-71). Kişilik açısından da insanlar kendileri (var olan benlik) olmak istedikleri kişi ve başkalarının onda gördüğü kişilik arasında bocalamaktadır. Oysa "iyi bütünleşmiş, ideal bir kişilikte üç ayrı özellik birbiri ile yakından bağlantılıdır ve kişinin ne olduğu, başkalarının onu nasıl gördüğü, kendinin nasıl göründüğü birbiri ile çelişkili olmayacaktır. Tersine, kişinin olduğu ve başkalarına göstermeyi umduğu farklılaştıkça, salt cinsel kimliği değil, tüm kimliği tehdit altına girecektir" (Arat 1997 : 121). Dolayısıyla reklamlarda idealize edilen kadın ve erkek idealleri gerçek yaşamda pek fazla bulunmazlar. Reklamların bilinçaltına empoze ettiği bütün kadınlar, erkekler böyledir söylemi, onları izleyenleri onlarla özdeşleşmeye davet etmektedir. Onlar gibi görünmek isteyen insanlar asla olamayacakları bir kimliğe ulaşmaya çalışmaktadırlar (kadınların sürekli diyet yapmaya çalışmaları gibi). Çünkü yaşamlarının her alanına girmiş reklamlar sürekli bunu empoze etmektedir.

Günümüzde medyada kurulan kadın kimlikleri giderek artan bir biçimde erkek egemen söylemlerce tanımlanan bir cinsellikle örtüşür hale gelmekte. Bu söylem ana hatlarıyla kadını pasif, kolayca el konulabilir, hükmedilir, parçalarına ayrılıp çeşitli amaçlar için kullanılabilir seyirlik bir cinsel haz nesnesine dönüştürür. Dolayısıyla kadınlar medyanın çeşitli alanlarında kendi seyredilişlerini seyrederken, bir yandan da onlardan talep edilen "ideal" kadının ne olduğu gösterilir ve onlara kendini benim seni sevdiğim gibi sev, benim istediğim gibi ol denir. Basın yayın alanında çalışan pek çok kadının da kurulmasına aracılık ettiği söylem, talep dışı kalmak istemeyen kadınlarca da benimsenerek, kemikleşir ve yaygınlaşır (Tekeli 1993: 213).

Sonuçta medyada kadın olgusu ataerkil toplumun kültürel verileri ile biçimlenmektedir. Kadınlar da bu kültürün etkisiyle erkek bakış açısıyla karşısındakini değerlendirmekte ve kendi kişiliğini de bu doğrultuda oluşturmaya çalışmaktadır. Medyadan yansıyan kadınlara ilişkin söylem de bunu desteklemektedir. Kadınların ve yaygın kültürle biçimlenmiş medyanın farklı bir söylem oluşturması mevcut kültürel sistem içinde mümkün görünmemektedir. Ancak kadına farklı bir bakış açısı sağlayacak yeni bir söylemin oluşması için öncelikle alternatif bir kültürün oluşturulması gerekmektedir.

Kaynakça

Arat, Necla. *Türkiye'de Kadın Olgusu*. Say Yayınları

Atabek, Necla. (1998) *Cinsellikten İkmale Kalmak*, İstanbul: Metis Yayınları

Berger, John. (1988) *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.

Coward, Rosalin (1984) *Kadınlık Arzuları*, Çev. Alev Türker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fromm, Erich (1981) *Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları*, Çev.: Aydın Arıtan, İstanbul: Arıtan yayınevi.

Lacan, Jacques (1978) *The four fundamental concepts of psychoanalysis*, Çev. Alan Sheridan, New York: Norton.

Messaris, Paul (1997) *Visual Persuasion The Role of Images in Advertising*, London: Sage Publication.

Modleski, Tania (1998) *Eğlence İncelemeleri*, Çev. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis yayınları.

Scharbath, Horst (1994) *Sexualitaet und Geschlectsrollenklisches im Privatfernsehen*, Berlin: VISTAS.

Segal, Lynne (1992) *Ağır Çekim*, Çev. Volkan Ersoy, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tekeli, Şirin (1993) *Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Dilek Imançer
Araştırma Görevlisi
Ege Üniversitesi
Radyo TV ve Sinema Bölümü


HAKA FILM
MEMİŞ
DÜMBÜLLÜ İSMAİL VE KOMİK ŞEVKİ
nin iştirâkile fevkâlâde neşeli şarkılı raksli komedi

KADINIMIN RESMİDİR

Etki Altındaki Kadınlar: 1965-1975
Türk Melodram Afişlerinde Kadının Temsili

Nazlı Eda Noyan

Öncelikle bir tasarımcı ve sonra da sinema düşkünü olarak çoğunlukla bakmaya doyamadığım ve hatta biriktirdiğim film afişleri bir filme "sahip olmanın" var olan en dokunulabilir kanıtlarıdır. Film afişi, filmin özünün grafik malzemelerle bir imgeye indirgenmesi ya da Vecdi Sayar'ın belirttiği gibi "görsel bir metnin görselleştirilmesi için bir çaba" olarak tanımlanabilir (44). Bir film afişinde filmin kendisini, film endüstrisini, üretim zamanının koşullarını, zevkini yani toplumun ta kendisini görürüz. Bu afişler aynı zamanda tasarım sürecinin, tasarımcının, tasarım anlayış ve tatlarının güçlü tanıklarıdırlar.

Türkiye'de afişin, Cumhuriyet'in ilanı ile gelen ekonomik ve sosyal hareketlilik ile başgösterdiği söylenebilir. Osmanlı'da gelişmiş bir baskı teknolojisi ve ticari poster geleneğinin eksikliğinin bir sonucu olarak rastlanabilen afişler, yardım dernekleri ya da tiyatro gibi konularda yazı ile kotarılmış ve Arap harfleri kullanılanlardı (Yurdaer Altıntaş 6). Cumhuriyet'le birlikte, önceleri Latin harflerine ve Batılı bir anlayışa adaptasyon zorlukları çekilse de çağdaş olarak tanımlanabilecek sosyal, kültürel ve ticari içerikli posterlerin sayısı arttı.

Yeşilçam melodramının yabancı sinemaların etkisi altında oluşan melez karakteri gibi melodram afişleri de önceleri Alman, Fransız daha sonraları da Hollywood, İtalya, Meksika, Hindistan ve Mısır film afişlerinin etkisi altında kaldı. Türk Sineması'nın ilk sesli filmi *İstanbul Sokaklarında*'nın (Muhsin Ertuğrul, 1931) afişi (Vedat Ar), Art Deco'nun geometrik ve sade üslubunun etkilerini bariz şekilde taşır. Takip eden yıllarda rastladığımız *Karım Beni Aldatırsa*'nın (M. Ertuğrul, 1933) afişi ve Almanya'da Kenan Temizan tarafından yapılan afiş o dönemin Türk sinema sektörü konusunda fikir verebilir.

Türk film afişi tarihine baktığımız zaman grafik sanatının dönemin olanaklarına bağlı olarak oluşan birkaç aşamasına rastlayabiliriz: Arap alfabeli tipografik afişler, monokromatik afişler, illüstratif afişler, fotoğrafik afişler ve karikatüristik illüstrasyon afişleri. Bu tarihin emek-

tarları, yani film afişi tasarımcıları ve illüstratörleri arasında da Mithat ve Erol Ağakay, Rauf Alazan, Firuz Aşkın, Mehmet Bal, Kemal Bortiçin, Cemal Dündar, İbrahim Enez, Münif Fehim, Karlotti, Bedri Koraman, Oral Orhon, Selçuk Önal, Çetin Özkırım, Mehmet Tekdal, Remzi Türemen sayılabilir. Bu tasarımcıların hepsi tasarım okullarından mezun olmasalar da reklamcılık ve illüstrasyonda deneyimli isimlerdi ve ilhamlarını çoğunlukla yabancı illüstratörlerden alıyorlardı. Mimeray Matbaası'nın en eski elemanlarından teknik müdür Azmi Böke'nin bir anısına göre 1970'lerde ünlü bir akademisyen ressam ile illüstratör ressam Firuz aynı filmin afişini yapmak üzere ayrı ayrı çalışırlar. Ancak ressam, Firuz'un afişini görünce kendi çalışmasını yeterli görmeyip geri çeker.

1960 ve 1970'lerin film afişleri stüdyo sahipleri, yapımcılar, starlar, yönetmenler ve izleyicinin komposizyonun kurulması (fotoğraflar, isimlerin büyüklüğü, vs) konusunda öngörülen beklentileri doğrultusunda tasarlanırdı. Hulki Saner, Metin Erksan, Muzaffer Arslan, Nevzat Keser gibi bazı yönetmenler afişlerin tasarım süreciyle doğrudan ilgileniyorlardı. Ancak yine de "afiş tasarımı hakkında son söz eğitimsiz ama gerçek bir Yeşilçam sineması izleyicisi olan çaycıya aitti" (Böke). Bazen yönetmenler, salon sahipleri, starlar afiş tasarımı ile ilgili tasarımcının kim olacağı, matbaa (çoğunlukla Mimeray), tasarımın kendisinin nasıl olacağı gibi detayları imzalanan kontrata madde olarak ekletiyorlardı. Promosyon hem yapımcı hem de salon sahibi için pazarlama açısından çok önemliydi. Salon sahipleri ve dağıtımcıların filmin yapım sürecine katabilecekleri farklı işletme seçenekleri vardı. Ya filmin yapımı için tüm parayı verip hakların tamamına sahip olur, ya paranın bir bölümünü koyup gelirden pay alırlar, ya da salon sahipleri sadece filmi salonlarında gösterip bilet satışlarından %10-15 gibi bir hisseye sahip olurlardı. Promosyon için afişlerin yanı sıra büyük fenerler (sinema salonlarının önüne yapılan dev boyutlu, çeşitli şekillerdeki filmi ve oyuncuları anlatan resimli panolar), *flyer*'lar (el ilanları 50-100 bin kadar bölgeler, 500 adet kadar da salon başına), festival ve yarışmalar için broşürler ve lobi kartları basılırdı.

Afişin tasarım sürecinde öncelikle filmin özeti tasarımcıya verilirdi. Yapımcı ya da yönetmen ne istediklerini starların popülaritesi, hedef kitle ve sansürü gözönünde bulundurarak tasarımcıya açıklarlar ve daha sonra da gerekli fotoğraflar çekilir ya da varolanların içinden uygun olanları bulunur veya illüstrasyon hazırlanırdı. Erotik ve ideolojik afişler yasaklanmıştı. Erol Ağakay'ın anlattığına göre *İnce Mehmet*

filminin afişine "İnce Memet" yazdığı için yargılanmış ancak erotik afişlerinden pek de başı ağrımamıştır. Yazılar afişlere çoğunlukla en son aşamada matbaada eklenirdi.

Yeşilçam melodram afişleri içerdikleri belli başlı konu ve temalara bağlı olarak görsel malzeme ve tasarım şemalarına dayanarak sınıflandırılabilirler. Bu afişlerinde en çok rastlanabilecek tipte afişler, onlara verdiğim adla Star (Satar), Adaleli Erkek, Erkek Kadın, ve Haraket afişleridir. Bazen bir afiş yalnızca bir sınıfa ait olarak görülebileceği gibi birden fazlasına da dahil olabilir. Burada oluşturulan sınıflara yenileri de eklenebilir.

Star (Satar) Afişleri

En sık karşılaşılan bu tipte Yeşilçam Sineması'nı yaratan koşulların bir yansıması olarak gerek imge gerekse film adı ya da slogan şeklinde çokça vurgulanan starları görürüz. Burada reklamı yapılan film değil büyük bir yıldızlar geçidi ve şovdur. Yabancı filmlerin afişlerinde olduğu gibi, Yeşilçam melodram afişlerinin kompozisyonunda da sıkça gözlenebilen bu anlayışın sebebi endüstrinin üzerinde yükseldiği star (satar) sistemidir. Film star için yapıldığında afişi de star için yapılmaktadır. Filmin adından daha çok vurgulanan starın adı, starın önceki filmlerinin ve basında yeralış şeklinin etkisiyle oluşan beklentiler sayesinde filmin içeriğini de büyük ölçüde yansıtır. Starın ismini çevreleyen bu öngörü ve beklentiler bütünü Richard Dyer tarafından yıldız metni yani starın imgesinin kariyeri olarak tanımlanır (Michael Cullingworth'dan 13). Türkan Şoray bu tanıma güzel bir örnektir. 1960 ve 1970'lerde "Şoray Kanunları" olarak bilinen duruş, sözgelimi öpüşme ya da cinsellik dozu yüksek sahneleri reddeden kuralların bütününe uymaktaydı. Şoray'ın filmlerinin afişleri de genelde halk tarafından "kabul görecek" şekilde özenle tasarlanırken, Arzu Okay gibi "ikinci dereceden" yıldız kabul edilen ve sonradan da seks filmleri çevirmiş bir oyuncunun posterleri araya başkalarına ait fotoğraf eklenerek yapılıyordu. *Veda Busesi*'nin (Ülkü Erakalın, 1965) afişine bakacak olursak Türkan Şoray'ın kuvvetli imajını, imajla adeta çelişen filmin ismini ve fotoğrafı yerine illüstrasyonu tercih edilmiş bir öpüşme sahnesini görebiliriz. Şoray'ın adı her ne kadar filmin adından küçükse de imgesi herşeyin üstündedir.

Yeşilçam melodram posterleri toplum ve standartlar değiştikçe toplumun yaşam tarzı ve beklentilerine göre tasarlanıyor dolayısıyla da Böke'nin belirttiği üzere bir film ve afişi Türkiye'nin farklı bölgele-

rine göre içerik ve pazarlama teknikleri açısından farklılıklar gösterebiliyordu. Toplum ve standartlar değiştikçe filmler, romantik aşk kavramı ve afişlerde farklılıklar başgösterdi. Özgüç'ün "tuvalet yazıları" ve "duvar edebiyatı" olarak tanımladığı ve Ergun Hiçyılmaz'ın "Hitler dönemi resim sanatı gibi ajitasyon ve sosyal sistemin hırpalayıcısı" olarak gördüğü 1975-1980 yıllarındaki cinsellik patlaması buna bir örnektir. Bazen bir filmin birden fazla sonu ve afişi olabiliyordu. Örneğin, o dönemin Adana, yani Güney bölgesinde acıklı sonlar popülerdi ve izleyicisi çoğunlukla erkeklerden oluştuğundan filme ve afişine erotik sahneler eklenirdi. Özgüç'ün belirtiğine göre Anadolu şehirlerinin işletmecileri yapımcılara filmlerde göbek dansı olmazsa onları almayacakları konusunda uyarıda bulunuyorlardı ("Yetmişlik Sinemamızın Altı Devri" 30). Ankara, yani orta bölgede aileler ve kültür düzeyi yüksek izleyici kitlesi, Samsun, yani Karadeniz bölgesinde ve Zonguldak, yani kuzey bölgesinde daha çok kadın ve tutucu izleyiciler olduğundan film ve afişler buna göre tasarlanırdı. İzmir, yani Ege bölgesinde mutlu son tercih edilirken, İstanbul, yani Marmara bölgesinde sonlar ve afişler semtten semte farklılık gösterirdi (melodram afişlerin bir kısmında rastlanabilecek ilginç bir özellik de film adlarında kullanılan konuşma dili, yeni İstanbul Türkçesidir: *İstanbul Sokaklarında, Adını Anmıyacağım, Sana Dönmiyeceğim*) (bölgeler o dönemde kullanıldıkları şekilde belirtilmişlerdir). Eğer film yurt dışında gösterilecekse afişi yeniden ele alınırdı. Örneğin film Adana'da gösterileceği zaman promosyonda Adanalı starın ön planda olduğu afişler kullanılırdı. Eğer filmin iki starı da o dönemde çok popüler ya da kaprisli ise o zaman onları ve hayranlarını memnun etmek üzere ikisinin ayrı ayrı ön planda olduğu varyasyonlar hazırlanırdı. Böylece aslında aşkı anlatması gereken posterlerde, aşk starlar ve seyirci arasında cereyan ederdi.

Melodram posterlerindeki iki boyutlu, yüzleri izleyiciye dönük figürlerin bakışlarının yönü, mimikleri ve bunların büyüklüklerinin birbirlerine oranları ile filmin konusunu dikkate alarak oluşturulmuş hiyerarşi, filmdeki ilişkilerin esrarını koruyarak bunlar hakkında ipucu verir. Büyük starlı filmlerin muhteşem afişlere ihtiyacı olmadığından Yeşilçam melodram afişlerinin tasarımlarında şok ya da sürpriz etkilerine ihtiyaç duyulmazdı. Ağakay'a göre aşkı ve tutkuyu en iyi ifade eden afişlerin popüler rengi olan kırmızının dışındaki renklere anlam yükleme gibi bir yaklaşım yoktu. 1960 ve 1970'lerin film afişlerinde bir kelimeyi tanımlayan ve zenginleştiren sıfatların kullanımına görsel

anlamda eş değişik teknik, medyaya ve dolayısıyla da ifadesi güçlü görsel dil katmanlarına daha az rastlanırdı. Aslında tüm afişler filmin özetini, birbiri üzerine bindirilmiş kavga eden erkek, seksi kadın ve silah imgelerini ve star portrelerini benzer tipografik ögelerle birlikte içerirdi. Özgüç'e göre eğer filmde bir star yoksa ya da film entelektüel bir kitleye hitap ediyorsa o zaman bir miktar sembolizm ve sanatsal yaklaşıma rastlanabilirdi. Ancak "sokaktaki adam" için yapılanlar ticari ve erotik afişlerdi. Gregory J. Edward'ın belirttiği gibi "filmin starı Harlow, Dietrich, Lake, ya da Monroe (veyahut Şoray ya da Koçyiğit) olduğunda filmin hikayesininin portresini çizmenin pek de bir önemi kalmıyordu" (72). Yine de, pek az olsa bile birkaç istisnai ve ilginç konuya bağlı olarak sıra dışı örneklere rastlamak mümkündür.

Bir yıldızlar resmi geçidi olan bu afişlerde o yılın kapak yıldızı ya da meşhur müzisyeni gibi dönemin moda ve popüler olanlarına rastlamak mümkündü ve bu özellik *Memiş*'te (Haka Film, yönetmeni ve tarihi bilinmiyor) olduğu gibi dönemin popüler komedyenlerinin "Dümbüllü İsmail ve Komik Şevki'nin iştirakile fevkalade neş'eli, şarkılı, rakslı komedi" şeklindeki bir sloganla belirtilmesiyle öne çıkıyordu. Ancak yine de pazarlama tekniği olarak kadının varlığına ihtiyaç duyulmuş ve imgesel anlatımda dansöz ön plana çıkartılmıştır. Buna benzer bir durum da Öztürk Serengil'in bir film afişinin tasarım aşamasında yaşanmış, afiş önce Serengil'i öne çıkaracak şekilde tasarlanmış ancak yapımcı ve salon sahiplerinin baskısıyla çıplak bir bayanı ön plana çıkartacak şekilde değiştirilmiştir. Her zevke hitab etmeyi hedef alan bu tipteki *Ölümsüz Kadın*'ın (Mehmet Dinler, 1968) afişinde Türkan Şoray hem sarışın hem de esmerdir.

Starın afiş içinde diğer elemanlara kıyasla hayli abartılı ve büyük tutulan portresi, bazen de onu çevreleyen hale ile, "kutsallığını" vurgular. Bazı afişlerde kullanılan bir teknik olan illüstrasyon ise kadın starın imgesine *Samanyolu* (Orhan Aksoy, 1967) (bu filmin afişi diğer pek çok afişte görülebileceği gibi başka bir film içinde kullanılmıştır hem de bir Türkan Şoray filminde) filminin afişinde olduğu gibi idealize edilmiş, doğaüstü, hatta tanrısal bir etki sağlar. Kimi zaman da illüstrasyon şekli stara *Çok Yalnızım* (Mehmet Dinler, 1973) filminin afişinde olduğu gibi cinsel imalarla yüklü olsa da gerçekdışı bir kadınlığın yansıması olan tanrıça ya da kutsal bir insan havası verir. Fotoğraf afişlerde kullanılmaya başlandıktan sonra bile, illüstrasyonlar gerçeküstü etkileri nedeniyle aynen günümüz aşk romanlarının kapakla-







rında olduğu gibi tercih edilmeyi sürdürdü. Pek çok film afişinin, kitap ve albüm kapağının illüstratörü Cemal Dündar'a göre "fotoğraf sadece var olanı ve gerçeği yakalar oysa illüstrasyonla var olmayan bir olay, soyut ortamlar ve hisler vurgulanabilir". Film afişi ve kitap kapağı tasarımcısı Ömer Muz ise şunu ilave eder: "Hangi ışık altında olursa olsun fotoğrafın çaresiz kaldığı anlar vardır. Kadın teninin doğal yapısını, en çarpıcı şekilde izleyiciye sunmak. İncecik bir samur fırça, zaman zaman *pistol*eyle desteklendiğinde imkansız sözcüğü ortadan kalkıyor. Afişin de yapması gereken o değil mi? Bakan gözleri hapsetmek" (Sebati Karakurt 1). John Berger'in belirttiği gibi fotoğraf seyircide kolay özdeşlik kurabileceği bir etki bırakırken, illüstrasyon gerçeküstü, idealize, abartılı bir efekt verir. Belki de bu bazı afiş ve lobi kartlarında görüldüğü gibi aynı konu ve imgenin hem fotoğraf hem de illüstrasyonunun aynı düzlem üzerinde kullanılmasını açıklar.

Yeşilçam melodramları starın mit kimliği üzerine kurulduğundan, bazen *Dünyanın En Güzel Kadını* (Nejat Saydam, 1968), *Tapılacak Kadın* (N. Saydam, 1967), *Aşk Mabudesi* (N. Saydam, 1969), *Ölümsüz Kadın, Bebek Gibi Maşallah* (Mehmet Dinler, 1971) gibi film adları da bu yıldızın idealizosyonu olabiliyordu. Böylece slogan gibi olan bu başlıklar, starın güzelliğini çağrıştıran süslemeler, büyüklük, renk ve karakter seçimleri gibi çeşitli tipografik numaralarla vurgulanırdı. Kadının temsili bağlamında film adları ile ilgili ilginç bir nokta da *Ana Hakkı Ödenmez* (Osman F. Seden, 1968), *Kızını Dövmeyen Dizini Döver* (Temel Gürsu, 1977) gibi bazı film adlarının kültürümüzde yerleşmiş yargıları aktarış şeklidir.

Star afişlerine ilginç bir örnek de star isimlerinin tipografik düzenlemesiyle öne çıkan *Düğün Gecesi*'dir (Osman F. Seden 1966). Zeki







Müren ve Türkan Şoray'ın isimleri basit bir şekilde ama güçlü bir etkiye sahip büyük, iri *serifsiz* harflerle filmin adıyla hemen hemen aynı büyüklükte yazılmışlardır. Bu harfler yıldız şeklini alan ışık huzmelerinin illüstrasyonu ile vurgulanır. Tipografik düzenleme sanki eşit popülariteye sahip iki yıldızın hayranlarını memnun etmek için tasarlanmıştır (Şoray'ın ismi uzun iken Müren'inki büyüktür). Ayrıca isimlerin aynı harfi ortak kullanarak birleştirilmesi romantik aşk, kader, ya da başarı gibi ortak bir paylaşıma işaret eder. Filmin karakterlerinin afişteki imgeleri, isimlerinin ağırlığı altında kalmayıp Türkiye'nin starları biçimindeki kimlikleriyle öne çıkar.

Bazen film afişlerinde kullanılan harf karakterleri kurumsal kimlik gibi işlev görür: eğer film bilimkurgu ise modern ve teknik, aksiyon filmi ise maskülin, iri ama basit, eğer tarihi ya da western filmi ise eski, serifli, geleneksel karakterler; eğer aşk filmi ise süslü, zarif karakterler kullanılır. Yeşilçam melodram afişlerinde ise seri üretim ve teknik donanımsızlıklardan dolayı genelde basit, sıradan serifsiz karakterler kullanılırdı. Ancak yine de tipografik çözümlerde bazı ilginç istisnalara rastlanabilir. Bazen film adı ikinci derecede dikkat çekecek şekilde tasarlanır; büyük harflerle yazılsa bile renk düzenlemesi, yerleştirme ve harf karakterlerinin özelliği sayesinde ikinci plana düşürülür. Böylece filmin adı ortaya konur ancak starın imgesini ve ismini asla gölgeleyemez, başka bir deyişle onun gölgesinde kalır.

Yeşilçam melodramlarının "gerçek olanın vefalı travestisi" olduğu (Özgüven 40) içeriğin iki boyutlu imge ve tasvir düzleminde kotarıldığı ve yalnızca "kostümlere bürünerek" "mış gibi" yaptığı söylenebilir. Ne anlatılacağına nasıl anlatılacağından daha çok önem verilen filmlere uygun olarak afişlerde de daha sembolik ve karmaşık tasarım çö-

zümleri yerine içeriğin basit, kolay anlaşılır ifadesi tercih edilirdi. Bazen içerik ve film adının tipografisi arasında bir bağ kurulurdu. Başka bir deyişle, harf karakterlerinin stillerinde ifade yaratılırdı (Wellington 100). *Yaralı Kalp*'in (Remzi Jöntürk, 1969) posterinde bu tip bir yaklaşımı görebiliriz. Burada karakterler eski stilde ve ağdalı bir aşk öyküsünü işaret edercesine süslüdür. *Cem Sultan*'ın (Remzi Jöntürk, 1969) afişinde film adının tipografisi geleneksel Doğu kaligrafisini çağrıştırır (R. Jöntürk'ün soyadı kimi afişlerde Cöntürk şeklinde yeralır, bu da sektörün o dönemdeki durumu hakkında farklı çıkarımlar sağlayacak ipuçları verebilir).

Star afişlerinde sıklıkla rastlayabileceğimiz bir başka çeşit ise, *Aşktan da Üstün* filminin afişinde de görüldüğü gibi starın çerçevelenmiş imgesinden oluşturulmuş afişlerdir. Burada star bir sanat nesnesi, *object d'art* olarak teşhir edilmektedir (Rabello ve Allen 301). Bir çerçeve değerli veya "bakılası" bir nesneyi korumak ya da işaret etmek için kullanılır. Star afişlerinde buna bir de fetişizm eklenir. Bu durumda çocuk annesinin penisinin olmadığını fark eder ve bunun yerine geçebilecek, ona hadım edilme korkusunu yaşatan eksikliği giderebilecek bir şey koyar. Böylece bu durumu bilinçsizce kabul edip aynı zamanda reddeder. Starların yüzü, dişi figürlerin sunumu, giysilerin kullanımı gibi imgelerin sinema perdesinde mizansen, detay, renk, kompozisyon ve çerçevelendirme ile organize edilmesi gibi (Stephen Neale 36, 41) afişte de starların imgesi çerçevelenip vurgulanarak izleyicinin eksiğini kapatan bir vekil olur. Starların imgeleri daha çok fetişistik ve düşsel değerleri varmışçasına çerçevenin içinde iken star kimliğinin gerçeğini yansıtmaları açısından önemli olan isimleri çerçevenin dışında tutulmuştur. Böylece izleyicinin film afişlerindeki yıldızların gerçeküstü, kutsal, düşsel yaratıklardan ziyade sadece aktör, aktrist veya şarkıcı olduklarını aynı zamanda hem bilir hem de reddeder durumda olduğu yorumu yapılabilir.

Her ne kadar konumuz kadının temsili ise de *Adaleli Erkek Afişleri*ne kadının bu tip afişlerindeki konumunu belirtmek amacıyla değinmemiz de faydalıdır. Kadınların cheesecake (peynirli kek) olarak teşhir edilmelerinin yanında Yeşilçam melodram afişlerinde aynen Hollywood'da olduğu gibi erkek etinin teşhiri olarak tanımlanabilecek bir de beefcake (pirzola keki!) hadisesi vardır. Bu afişlerde genel kanı ve kullanımın aksine erkekler çeşitli kılıklara girmiş cinsel nesnelerdir: kadınsı duyarlılıktaki erkek imgeleri, cinsel arzunun nesnesi olan kısmen çıplak erkek imgeleri, imrenilen eril ve savaşçı erkek imgeleri, bakılan

erkek imgeleri. Ancak her ne şekilde sunulsa da erkek imgelerinin ortak paydası her zaman "ideali" simgelemeleridir.

Berger'in iddiasına göre kadın, kendini değil başkalarının açlığını bastırmak için resmedilir; o, cinselliğini onun gerçek sahibinin kendisi olduğunu sanan izleyiciye sunar (55-56). Berger ayrıca karşıt cinsler arasındaki bakış yönlerini erkeklerin kadını izlerken, kadının izlenen kendisini izlediğini belirterek açıklar (47). Melodram afişlerinde erkeklerin de *Affedilmeyen*'de (Türker İnanoğlu, 1966) olduğu gibi kadınlar ya da diğer erkekler tarafından izlendiklerini gözlemleyebiliriz. Neale'den alıntı yaparak, Paul Willemen şöyle der: "İzleme arzusunun doğrudan nesnesi her zaman dişi olmak zorunda değildir. Bu nesne erkek de -ki çoğunlukla öyledir- olabilir. Genelde meydana gelen ise, erkeğe atılan bakışın ideolojik açıdan kabul görmüş, bakışların ebedi hedefi ve problematik olmayan seksüel obje kadına yöneleceği bir nakil ya da yedekleme noktası olarak tanımlanıp masumlaştırılması ve erotizmden arındırılmasıdır" (57). Erkek, bakış nesnesi ve seksüel güce sahip sert adam olunca bu erkeğe bakma arzusu ideal ego ile narsistik özdeşleşme ya da "erkek çiftlerin kutlanması" olarak tanımlanabilir (Neale 57). Freud'a göre çocuk libidosunu ona yöneltmekle birlikte anneye açlık ve korunma isteği ile yaklaşır. İki seksüel objesi annesi ve kendisi olur. Böylece annesine ya da 'narsistik' nesneler olan kendisine benzerleri bulur (Seçil Büker'den 6-9). Laura Mulvey'e göre "bir erkek film yıldızının parıldayan özelliği, bakışın erotik nesnesi olmasından dolayı değil, aynanın karşısındaki tanıma anında kavranan daha mükemmel, daha tamam, daha güçlü ideal ego olmasındandır" (20). Richard Dyer'in belirttiği gibi bakışın kadın nesnesi izleyiciden bakışını mütevazı ve sabırlı, başka bir şeyle ilgilenmiyormuşçasına çevirir (36). Ama bakışın erkek nesnesi çoğunlukla izleyiciyi ve afişteki kadını umursamaz hatta onları farketmemiş gibidir. Kendinden emin, tutkulu ve daha önemli ve ruhani olaylarla ilgili bir tavır sergiler. Adaleli erkek afişlerinde kadından erkeğe yöneltilen bakışta korku, saygı, hayranlık, kıskançlık ve merhamet için yalvarış vardır.

O dönemdeki sinema izleyicisinin çoğunluğunun kadın olduğu gözönüne alındığında, erkek etinin teşhir edildiği afiş tasarımlardaki erotik niyet anlaşılabilir. Bazı adaleli erkek afişlerinde gömleksiz erkekler cinselliklerini dolaylı bir yolla satıyorlar ya da *Kral Arkadaşım* (Osman F. Seden, 1964) ve *Galatalı Mustafa* (Aram Gülyüz, 1967) filmlerinde gözlemlenebileceği gibi baş parmağını belinde cebine kilitlemiş erkek figürü, cinsel organını işaret ederek tehditkar bir cinsel-







lik sunuyordu. Freud'un silahın penisi simgelemesi argümanını hatırlarsak eğer, kadınları tehlikelerden kurtaran silahlı ve yumrukları sıkılı erkekler ile aksiyonlu ve ataerkil ikonlarla dolu bu afişlerin erotik oldukları söylenebilir.

Melodramlar ve afişleri söz konusu olduğunda, Neale erkek vücudunun erotikleştirildiğini ve bir noktaya kadar erkeğin kadın gibi resmedildiğini savunur. Mary Ann Doane ise, aşk hikayelerinde dişil bir tür içindeki varlığı nedeniyle erkek, bir dereceye kadar kendi cinselliğinden uzaklaşmıştır, der (97). *Yıkılan Yuva* (Orhan Aksoy, 1967) ve *Kuşçu* (Vural Pakel, 1973) filmlerinin afişlerinde olduğu gibi kimi melodram afişlerinde duygusal yüz ifadelerine sahip, bebekleri anne şefkati ile kavrayan, başlarını sevgililerinin dizlerine yaslayan erkekleri görebiliriz. Barthes'a göre "başkasının eksikliğini duyan her erkeğin içinde, dişilik kendini gösterir: bekleyen ve acı çeken bir erkek mucizevi şekilde -homoseksüel olduğu için değil, aşık olduğu için- dişileşir " (60).

"Romantik başrolleri oynayan erkek starlar çoklukla 'eril' özelliklerinden dolayı seçilmezler... Dişil adam çekicidir çünkü kadına özgürlük sunar... aşk filmlerindeki erkekler sıklıkla 'kadın gibi davranırlar'... ve kadınların istedikleri de erkeklerin onlara benzemeleridir" (Doane, 116). Aşk öykülerindeki erkek star çoğunlukla engelleyici değildir, ancak bu onun sık sık himaye eden tavrını ve onunla bütünleşen romantik aşk mitini daha da baskıcı kılar Romantik aşk erkeğin idealize edilmiş imgesi ve kadın arasında yaşanırken, mükemmeli düşleyip "sıradanla" yaşayan fetişist konumundaki kadın izleyici "gerçek erkeği düşsel prens yolu ile kabul etmeyi öğrenir" (118).







Errkek-kadın Afişleri

Berger'e göre kadının en yaygın sunum şekli ya bakılası birer obje, provakatif, baştan çıkarıcı, bakanın olmaya hazır *cheesecake*, ya da mükemmel ve vefakar evkadını tiplemesidir. Kadınlar cinsel olarak ikincil karakter olmalarının yanı sıra kendilerine has irade ve enerjiden yoksundurlar. Erkek imgesiyle oluşturulan narsistik yaklaşım dünyanın ve kimliğin erkeğe ait olduğunu işaret eder. Kadın ise erkeğin egemen kimliğine karşı duyduğu imrenme ve elindeki ayna ile başbaşadır. Erkek-kadın afişleri işte böyle bir imrenmenin yansımasını "bir elinde de aynayı tutan" kadınla birlikte barındırır. Kadınının "bölünmüş kimliği", erkeksi ve öldürücü kadın ile dişi ve mutlu eden kadın biçimlerinde ve cinsel arzu nesnesi olma ortak paydasıyla (Marline Dietrich gibi) birlikte vurgulanır. Ayrıca bölünmüş kimlik film ve afişlerde tutucu ve iyi ahlaklı ile kötü ve ahlaksız arasındaki zıtlıkta da görülür. Bu tip afişlerde de psikanalizin cinsel farklılığın reddi, penisin varlığı ve yokluğu üzerine kurduğu fetişizm yani "inancın bölünmesi" bulunmaktadır (Neale 36). Kadının penisinin yokluğu hadım edilme tehdidi savurup hoşnutsuzluk uyandırdığından, Laura Mulvey'in iddasına göre erkek bilinçaltı hadım edilme korkusundan kaçmanın iki yolundan birini seçer (21). Kaçmanın bir yolu sunulan kadın figürünü bir fetişe dönüştürerek onun tehlike yerine tekrar güven vermesini sağlamaktır. Böyle bir bakış açısı ile *Ağla Gözlerim* (Mehmet Dinler, 1965) filminin afişinde kadın imgesinin erkek gibi resmedilmesinin inancın bölünmesi ve seksüel farklılığın reddinin bir sonucu olduğu kabul edilebilir.

Mulvey'e göre "filmi izleyicinin özdeşlik kurabileceği, kontrolü elinde tutan temel bir figüre bağlayarak erkeğin rolünün aktif, hikayeyi taşıyan ve birşeylerin olmasını sağlayan bir figür olması mümkün hale gelir" (20). Ama Yeşilçam'ın erkek-kadın afişlerinde dişi, izleyicinin özdeşleşebileceği idare edici bir figür olmakla birlikte hikayeyi ilerleten aktif bir rol oynar. Ancak her ne kadar eril bir *femme fatale* afişin odak noktası ise de, tercih edilen kadının cinsel konumu aynı ya da başka bir kadının güzel, dişil, ya da şirin imgesinin alternatif varlığıyla belirtilir.

Cinsel konumun "hanım hanımcık" ve "aktif femme fatale öznelliği" olarak ayrılması elbiseler, duruş ve sigara içmek gibi tavırların afişte ifade edilmeleriyle sağlanır. Danesi'ye göre "elbiseler sadece vücudu değil cinselliğimizi de örter. Onlar bazı ideolojik hayat tarzı kodlarını, konumları, inanç, mesaj ve manaları içerirler. Sigara içmek de, bariz olan penis çağrışımıyla fetişistiktir" (55, 147-153).

Gözleri Ömre Bedel'in (Ülkü Erakalın, 1964) afişinde tatlı tebessümüyle gelinlik içinde olan kadınla, erkek elbiseleri içinde ve sigara içip izleyicinin gözlerinin içine erkeksi bir tavırla doğrudan bakan figür aynı kadındır. Varlığı erkeklerin iktidarsızlığını açığa vururken cinselliği ile de tehdit oluşturur. Ancak kabul edilebilir dişiliğin imgesi bir kenarda "haddinden fazla dişi cinselliğini okyanusta boğmak için" bekler (Doane 99). Afişteki iki adam gelinle bütünleşmiş ve mutlu edilmiş erkek ve erkek-kadının dizlerinin altında yıkılmış, hadım edilmiş "kriz geçiren erkek" olarak ayrıştırılır. Bu da "En iyi kadın evinin kadınıdır" deyiminin ve aşkın onunla daha güvenli ve ödüllendirici olduğuna dair inanışının altını çizer. Doane'in belirttiği gibi, "ataerkil bir toplumda romantik aşk miti kadının fazla enerjisinin tümünün dışa çıkabileceği bir yer olarak onu paradoksal bir şekilde evcilleştirmek için vardır" (118).

Hareket Afişleri

Kadın ve erkek figürlerinin vücut şemaları birbirleriyle kıyaslanarak incelendiğinde ilginç farklılıklar saptanabilir. Barthes'a göre "kadın sabit ve vefalıdır; bekler. Erkek ise kararsız ve maymun iştahlıdır; seyahat edip avlanır" (Doane'dan 109). Kadın ve erkeğin bu özellikleri imgelerini de etkiler. Danesi, kadının vücut şemasının, cinselliğinin (hassas, ihtiraslı, sıcak) portresi olarak cevizkabuğunun içinde olduğunu ve erkeğin vücut şemasının da eril cinselliğini (sert, kaba) yansıttığını belirtir (55).

Bakan ve bakılanın aktif-pasif karşıtlığı yüzünden erkek pasifliği reddedercesine çoğunlukla aktif resmedilir ya da hiçbir aktivite göstermese de, aktifmiş gibi bir izlenim verir. Melodram afişlerinde ilginç olan bir nokta da, erkek vücutlarının sunumunda görülen dışarı (aktif) hareketi (nişan alınan silah, kaldırılan yumruk, arkaya yaslanma, vb.) ve kadın vücut haraketinin tam zıt şekilde içeri (pasif) resmedilmesidir (kapalı kollar, erkeklere doğru eğilme, korkmuş tavır, vb.). Kapalı vücut şeması "aklım karışık; ihtiyacım olanı alamıyorum; kıstırıldım; kilitlendim; kurtar beni" şeklinde yorumlanabilir ve bu kadınlar için iletişimin pasif, kabul edilebilir ve ahlaki bir yoludur. Toplumdaki tutucu Doğu ve modern Batı'nın ikilemi adeta buraya da yansımaktadır. Yeşilçam melodram afişlerinde, zıtlıklar karakterlerin imgelerine *vamp* ve masum, iyi ve kötü, vb. olarak ve tasarımının genelinde sıklıkla yansır. "Kötü" kadınlar daima ikincil rollerdedir ve afişlere de ikincil elemanlar olarak girerler. Çoğunlukla küçük boyutlarda ya da köşelerde yer alırlar. Ancak yine de filmde öyle bir karakter olmasa da, afişte "kötü" bir kadın çoğunlukla bulunur. Kadın vücudunun sunumu karakterlerine göre değişir: masum kadınlar itaatkar, uysal şekilde içeri yönelirken; vamp ve provakatif "kötü" kadınlar neredeyse erkeklerin hareketine sahiptir. Ayrıca gözler de benzer bir yönü takip eder.

Kardeş Kavgası'nın (Türker İnanoğlu, 1967) afişinde kadın karakterler arasındaki ikilem elbiselerinin biçimleri, renkleri ve vücut hareketlerinin yönleri ile sağlanmıştır. Beyazlar içindeki kadın ellerini cebinde tutar. Başını ve bakışlarını erkeğin olduğu tarafa belli belirsiz yöneltir. Oysa siyah dekolte elbiseli kadının kolu ve bakışları doğrudan olarak erkeğe uzanır. Kırmızılar içindeki erkek ise tutku ve aktifliği yansıtır. Elini ve bakışını direkt olarak beyazlı kıza yöneltmiştir. Bu onun Yeşilçam melodramlarında her "gerçek erkekten" beklenen "saf, dokunulmamış ve korunmuş olanla" aşkı yaşamak olan seçimini açık eder. Aynı tipte bir yaklaşımı *Siyahlı Kadın* (Süreyya Duru, 1967) filminin afişinde de görebiliriz. Ayrıca burada temiz bir aşkı paylaşan çift sınırlayıcı ancak koruyan ve yücelten bir çerçeveyle kötüden arındırılmış ve yönetmen bu arındırmada oynadığı rolü, ismini çerçevenin içine alarak adeta vurgulamak istemiştir.

Yeşilçam melodram afişleri romantik aşkı takdim etmenin yanı sıra yapıldıkları dönemin toplumsal yapısını ve film endüstrisini oluşturan koşulları da izleyiciye aktarır. Aynı yönetmenin farklı iki filminde adının farklı yazılması bile dönemin sinema sektörü hakkında bir ipucu verebilir. Veysel Atayman'a göre melodram çelişkilerle dolu bir hayatın gerçeğidir (44). Melodram afişlerinde yer alan tüm hayali ikilemler de aslında o dönemde Türkiye'nin içinde bulunduğu geleneksel ve tutucu Doğu ile modern Batı arasında sıkışmışlığından doğan sosyal ve kültürel çelişkilerin bir sentezidir. Yeşilçam melodram afişlerinde tutuculuk kadının cinsel kimliğindeki ikilemi yansıtan iki zıt kimlik ve bunların erkeklerle ilişkisinin resmedilmesi ile sağlanırken, modernlik dış görünüş, saç ve kıyafetle verilmeye çalışılıyor gibidir. Melodramın burjuva ideolojisinin bir ürünü olması nedeniyle, kadın ve erkekler bir yandan o dönemin kapitalist toplumunu yansıtırken, diğer yandan da kısmen kabul görmüş ancak hâlâ geleneksel değerlerin etkisi altındaki başarısızca adapte edilmiş modernliği yansıtırlar.

Bu afişlerde melodramın reklamının yapılmasının yanı sıra, en açık motivasyon tutucu toplumsal değerleri yansıtan heteroseksüelliğin yüceltilmesidir. Sloganlar ve sıkça kullanılan kalp motifi ile Hollywood ve Yeşilçam film endüstrisi için garanti teşkil eden aşk ve heteroseksüel çift vurgulanır (Haralovich 50). İster 1965-75'lerdeki gibi romantik ve namuslu, isterse de 1975-80'lerdeki gibi seksi ve tutkulu olsun, temelde aşk filmi olmayan macera ya da savaş filmlerinde bile kadın erkek ilişkisi kullanılır. Hatta çoğu zaman düğünler ve gelinlerin varlığı ve ön plana çıkarılmaları ile heteroseksüel çift kutsanır ve yüceltilir. İmgelerin seçimi konusunda değinmek istediğim son nokta da bu afişlerde yine sıkça görülebilecek olan kadına yönelik şiddetin resmedilmesidir.

Yeşilçam melodramının kendine has bir melodram geleneğine sahip olması gibi, Yeşilçam melodram afişlerinin de kendi geleneklerini yaratmalarından dolayı o dönemin grafik sanatını tam olarak yansıttığı söylenemez. Yönetmeninden illüstratörüne, starlardan matbaacılara dek pek çok katılımcının birbirinden ayrı olarak müdahalede bulunduğu bu afişler adeta bir *patchwork* (parça yama) gibi işlenmişlerdir. Bugünün film afişlerinde melodram afişlerinin kimi özellikleri halen devam etse de, afişi görsel ve yazılı malzemelerin bir karışımı ya da "sözlü resim" olarak görmenin yerini daha bilinçli bir tasarım anlayışı alır. Her ne kadar eksikleri, fazlalıkları ya da Türk grafik sanatına

katkıları tartışılabilir olsa da, içinde pek çok anıyı ve emeği barındıran Yeşilçam afişlerinin bakanı tebessüm ettirdiği ve nostaljiye sürüklediği gerçeği de yadsınamaz. Çünkü Ferit Edgü'nün de dediği gibi, duvarın konuşan dili afişler insancıllar, yaşıyorlar ve herkes bu dili okuyor (Altıntaş'tan 11) ve geçmişin renkli yüzü onlardan yansıyor.

İçtenlikle bana yardım elini uzatıp bilgi, materyal, ve cesaret veren Erol Ağakay, Azmi Böke, Cemal Dündar, Ergun Hiçyılmaz'a ve tüm çalışmam boyunca yolumu aydınlatan Nezih Erdoğan'a sonsuz teşekkürler.

Kaynakça

Ağakay, Erol. *Afişte Yaşayan Türk Sineması 1951-1986*. İstanbul: Mimeray, 1986.

Altıntaş, Yurdaer. *Türkiye'den Afişler*. İstanbul: Grafikerler Meslek Kuruluşu, 1992.

Atayman, Veysel. "Melodram Sinemasını İncelemek Üzere Bir İlk Adım." *25. Kare* Nisan. 1998: 44-46.

Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. Çev. Stephen Heath. New York: Hil and Wang, 1995.

Berger, John. *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları, 1990.

Büker, Seçil. "İstanbul ile Özdeşleşen Teyze Öldükten Sonra da Etkisini Sürdürüyor: Hamam." *25. Kare* Ocak. 1997: 6-9.

Cullingworth, Michael. "On a First Viewing of Turkish Cinema." *Turkish Cinema: An Introduction*. Ed. Christine Woodhead. London: SOAS, 1989: 11-18.

Danesi, Marcel. *Messages and Meanings: An Introduction to Semiotics*. Toronto: Canadian Scholars' Press Inc., 1993.

Doane, Mary Ann. "The Love Story. *"The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington: Indiana UP, 1987: 96-123.

Dyer, Richard. "Şimdi Bakma: Çıplak Erkek Posteri." *25. Kare* Çev. Esra Biryıldız. Ekim. 1996: 35-38.

Edwards, Gregory J. *The Book of International Film Poster*. London: Tiger Books International, 1985.

Haralovich, Mary Beth. "Advertising Heterosexuality." *Screen* 23.2 (1982): 50-60.

Karakurt, Sebati. "Çizginin Gizli Kahramanı." *Hürriyet* 26 Temmuz 1997: 1, 7.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Visual and Other Pleasures*. London: Macmillan, 1989: 14-26.

Neale, Stephen. *Genre*. England: BFI, 1980.

Özgüç, Agah. "Yetmişlik Sinemamızın 6 Devri." *Videosinema* Temmuz-Ağustos 1985: 28-31.

Özgüven, Fatih. "Male and Female in Yeşilçam: Archetypes Endorsed by Mutual Agreement of Audience and Player." *Turkish Cinema: An Introduction*. Ed. Christine Woodhead. London: SOAS, 1989: 35-41.

Rabello, Stephen and Allen, Richard. *Reel Art, Great Posters from the Golden Age of the Silver Screen*. NY: Artabras, 1988.

Sayar, Vecdi. "Film ve afiş: Görsel bir metni görselleştirme çabası." *Grafik Sanatı* Eylül. 1987: 44-46. 5

Nazlı Eda Noyan
Yüksek Lisans Öğrencisi
Florida Üniversitesi

Türk 'Kitsch'i ve 'Camp'i

TÜRK TAPON FİLMLERİNİ OYUN OLARAK OKUMA DENEMESİ

Savaş Arslan

Giriş

Son yıllarda, Türkiye ve Batılı ülkelerde tapon (*trash*) filmlere karşı ilginin arttığını gözlüyoruz. *Dünyayı Kurtaran Adam* ya da *Plan 9 From Outer Space* gibi filmler, Çetin İnanç ya da Ed Wood gibi yönetmenler ve Cüneyt Arkın ya da Bela Lugosi gibi oyuncular kimi alternatif dergiler ya da fanzinler tarafından özel bir ilginin özneleri ve nesneleri olarak öne çıkıyorlar. Hatta üniversite çevrelerinde kimi genç araştırmacılar, bu filmler ve kişilerin film çalışmaları alanı içinde incelenmeye değer olduklarına dair bir savın kimi zaman kendi izleyici ve hayran konumlarına dair bir çıktısı olarak, kimi zaman da var olan akademik yapıya karşı çıkmanın bir yolu olarak inançlı savunuculuğunu yapıyorlar.

Fakat bütün bu ilgi artışına karşın, hâlâ ne bu filmlere ilişkin tutarlı ve uygun bir akademik zemin hazırlanmış ne de "tapon film" (trash) kavramı açık olarak tanımlanmış değil. Tapon film adından da anlaşılacağı gibi şimdiye kadar ucuz, aşağılık ya da kalitesi düşük filmleri anlatmak için kullanılmış bir tabir. Tabii, böyle bir tanımın olanaklı olması içinse, kaliteli ve üstün filmlerin var olduğuna dair bir inanç ya da ön kabulün varlığının gerekliliğinden söz edebiliriz. Bu yoldan ilerleyecek olursak, sözgelimi Türkiye'de 1960'lar ve 1970'lerde sanat sineması savunucularının sanat filmi kıstaslarına (örneğin, özgünlük, yaratıcılık, aydın/uzman konumu, geleceğe ve ilerlemeye bağlılık, evrensellik, ulusallık, vb.) dayanarak Yeşilçam sinemasının neredeyse bütün örneklerini garabet, kötü ya da değersiz gibi sıfatlarla dışlamalarının önceden varsayılan ve kabul edilen bir ölçütler dizgesiyle anlaşılır hale geldiğini görebiliriz.[1] Böyle bir kaliteli film ya da sanat filmi dizgesinin varlığı ve tanımı ise kaçınılmaz olarak bir öbek filmin dışlanmasıyla mümkün olmaktadır. İşte bu yazıda, tapon filmler bu başlangıç noktasından yola çıkarak bir tanımlama çabasına maruz bırakılmaktadır. Bu çalışmanın yazarı çıkış noktası olarak 1960'lar ve

[1] Bu konuda bkz: Savaş Arslan. "Popüler Yeşilçam Filmlerinin Eleştirilmesinde Bir Sanat Sineması Söyleminin Oluşumu." *25. Kare*. S. 20 (1997): 45-53.

1970'ler Türkiyesi'nde var olan film yazarları tarafından dışlanmış ya da diğer bir deyişle kayda ya da üzerinde yazı yazılmaya değer bulunmamış filmlerin tapon filmler olarak ele alınabileceğini savlamaktadır.

Devamla, neden bu filmlerin Türkiye'de film üzerine yazan insanların çoğunluğu tarafından ilgiye mahzar olamadıkları sorusunun yanıtlanması önem kazanır. Kanımca bu sorunun yanıtı ise bir anlamda film hakkında yazan insanların yukarıda sözü edilen dönemde kendilerini nasıl bir film anlayışına yakın gördükleri ile ilişkilidir. Dönemin hakim söylemlerini, tabii aslında birçok yazarı da belli durumlarda yazdıkları bazı şeyler nedeniyle dışta tutarak,[2] üç ana öbekte incelemek mümkündür: Sanat sineması, Ulusal sinema ve Milli sinema. Bütün bu söylemlerin ortak bir alt akıntısını ise Doğu-Batı karşıtlığının kurgulanma biçiminde görebiliriz. Sinemanın sanatsallığı ya da popülerliği dahilinde bir tartışmayı da terkisinde taşıyan bu görüşlerin kanımca temelinde yatan asıl çerçeve Cumhuriyet rejiminin kendisinden kaynaklanan kitleleri kitleler adına eğitme ve bu yolda da bir sentez üretme anlayışından çıkmaktadır. Bu anlamda genç Cumhuriyet'in de kendi ulusal kültür seçkinlerini yaratmak için Kemalist bir sentez düşüncesinden yola çıktığını belirtmekte de yarar görüyorum.

"*Sentez düşüncesi, temelde üç ayaklı bir sınıflandırma sorunsalında (Batı-Kaynak-Doğu) oluşmuş, bir yandan birleştireceği unsur ve yönleri imlerken (Batı ve Kaynak) öte yanda da asla birleşmeyeceği tabu alanını kurgulamıştır ... Coğrafi tanımlamaların ötesinde çağdaş uygarlığı simgeleyen Batı, soyut bir model olarak alınmış ve iddia edilen değeri, çağdışılıkla eşdeğer görülen Doğu ile ölçülmüştür*" (Tekelioğlu, 158).

Bunun yanında, sanat olarak algılanan sinemaya dair bir iddiada bulunma çabalarının var olan mekanizmaları ve pratikleri dışlamakla işe başladığından da söz edebiliriz. "Sanat üzerine yapılan her mücadelenin temelinde bir yaşama sanatının dayatılması yatar -bu ise başka her türlü yaşam biçimini keyfi hale getiren bir keyfi yaşam biçimin meşru yaşam biçimi haline gelmesidir" (Bourdieu, 57). Bu bağlamda

[2] Tabii ki, bu tip bir gruplamanın çeşitli insanları dışta bırakması ya da bazı insanların yazdığı bazı şeyleri görmezden gelmiş olması durumu söz konusudur. Sözgelimi, Agah Özgüç ya da Taner Dedeloğlu'nun bu üç kategoriden birisine tam olarak oturmadığından söz edilebilir. Hatta Atilla Dorsay'ın özellikle daha sonradan *Beyaz Perdede Kırmızı Filmler* adlı kitabındaki yazılarını ve sonraki film yazılarını düşünecek olursak popüler kültür ve Hollywood sineması ağırlıklı başka bir alandan da söz edebiliriz. Yine de özellikle 1960'lar ya da 1970'lerde bu bakış açılarının belirli bir ortamda ne kadar hakim oldukları ve bunun yanında bu yazıda söz edilen filmleri ne kadar dışlama eğilimli oldukları tartışılabilir. Dolayısıyla, bu yazarların ve onların sinema üzerine yazdıklarının farkında olarak dışta tutulmaları tartışmanın ivmesinin kaybedilmemesi gayesiyle hasıl olmuştur.

aşağıda da göreceğimiz gibi bu bakış açılarının her birisi kendisini meşru olarak kurabilmek amacıyla diğer bakış açılarının dışlanmasına dayanmaktadır.

Sanat Sineması

Sinemayı sanat olarak gördüklerini düşündüğüm grubun temel noktalarının *Yeni Sinema* dergisi ve *Türk Sinematek Derneği*'ne bakarak anlaşılabileceğini düşünüyorum. Bu çerçevede sayabileceğimiz isimler arasında Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı, Nijat Özön, Tanju Akerson ve Atilla Dorsay vardır. Tabii ki, bu yazarların özellikle *Yeni Sinema* dergisinde yazdıklarına bakılabilir. Bu grubun en temel savlarından birisi var olan filmleri ve sinema ortamını azgelişmiş ya da hastalıklı olarak değerlendirmesidir. Sözgelimi, Nisan 1968 tarihli *Yeni Sinema* dergisinin Türk Sineması'na ayırdığı özel sayısının başyazısına bakalım: "... bugünkü sinema endüstrisinin ürünlerinin büyük bir bölümü, bir uyutma ve sömürme politikasının bir sonucu olarak, en bilinçsiz seyircilerin bile tedirgin oldukları kötü filmlerden meydana gelmektedir." Yine bu konuya dair bir başka örnek ise Nijat Özön (11) tarafından dillendirilmektedir:

> "*Sinemamız kültür düzeyi çok gerilerde olan ... milyonlarca seyirciyi şartlandırmaktan çok daha büyük ölçüde, bu milyonlar tarafından şartlandırılmıştır ... Dikkati çeken yön, bu yabancılaşmanın sinemacılarımız ile seyircilerin ezici çoğunluğu arasında etkilerini göstermiş olmasıdır. Bunun nedeni, sinemacılarımızın çoğunun ... bu seyirciden büyük bir başkalık göstermemeleridir.*"

Bunun hemen arkasından gelen sav ise bu durumdan çıkılması için onların söyledikleri ya da kurmaya çalıştıkları ortamın kurulmasının gerekli olduğudur. *Yeni Sinema* dergisi ve *Türk Sinematek* çevresi de popüler sinemaya seçenek olarak gördükleri Yeni Dalga ya da Yeni Gerçekçilik gibi Avrupa sanat sinemasını imleyen akımlara yönelmişler ve kendilerine yakın gördükleri bazı Türk filmlerini de bunun dışında tutmuşlardır: "Her yıl seyirci önüne büyük iddialarla çıkarılan birçok yerli filmin kusursuz kötülüğü yanında Seyyit Han'ın [Yılmaz Güney, 1967] yer yer aksayan bazı değerler getirmesi, üzerinde dikkatle durulacak bir olaydır" (Kutlar 1968, 5). Bu grubun Türk Sineması'nı kurtarmak amacıyla ilk aşamada kısa film çekmenin gerekliliğinden söz ettiğini de belirtmeliyiz. Onat Kutlar ulusal sinemanın nasıl kurulması gerektiğini anlattığı bir yazısında var olan sinemacıları Uzlaşımcı ve Ilımlı Reformist tavırlar içinde tanımlar ve Devrimci tavrın tek öz-

gürleştirici tavır olduğundan söz eder. Kutlar için, "bir sinemacının niyetlerini belirlemedeki en kesin ayraç, [dönemin] sinema ve toplum düzenin sürüp gitmesinden yana olup olmadığıdır" (1967, 28). Genç sinemacı doğal olarak bu düzenden rahatsızdır ve hem toplum hem de sinema düzenini yıkmak için Devrimci sinemadan yana taraf olacaktır. Kutlar'ın dediği gibi, "Kısa film devrimci sinemanın Molotof Kokteylidir" (1967, 31).

Toparlayacak olursak, bu gruptaki insanların öncelikle modernist bir çerçeve içinde kalarak, bir temsil biçiminin normalleştirilmesini ve buna seçenek olabilecek diğer söylem ve pratiklerin dışlanmasını içerdiğini söyleyebiliriz.

> *"Yeni bir sinema yaratma çabası içinde bulunanlara "Eskiler" yenilgiyi önden kabullenmiş savaşçıların umutsuzca meydan okuması gibi yapacakları işin hesabını soruyorlar ... Çaresiz kaldıklarında çağdaş sinemayı inkara kadar vardırıyorlar işi. "Türk toplumu Batı toplumuna benzemez. Sinema Batı ürünü bir sanattır. Türk sineması Batı sinemasıyla kıyaslanamaz." şeklindeki laf cambazlığının arkasına sığınıp Yeşilçam'da çevrilen garabetleri ulusal film diye yutturmaya kalkıyorlar"* (Akerson, 9).

Bu bağlamda, bu gruptaki ortak ana temalar arasında geçmişin ya da var olan ortamın özgün ya da yaratıcı olmaması nedeniyle eleştirilmesi, geleceğe olan ütopik ve devrimci bir bağlılığın varlığı, modernist kuramların bir çoğuna içkin olan toplumsal çerçevede çizgisel bir ilerleme inancının varlığı ve bunun önceden kararlaştırılmış bir tasarı etrafında aydın/uzman konumunu haiz bir grup insan tarafından gerçekleştirilmesi ve bütün bunları yaparken de bir yandan ulusallık sağlanırken diğer yandan da evrensel olunması sayılabilir. Bir diğer deyişle, geri kalmış kitlelerin bilinç düzeyini yükseltecek olan Yeni Sinema tasarısı, bir grup aydın tarafından var olan sinema ortamını yıktıktan ve Batı'nın değerlerini bir süzgeçten geçirdikten sonra, tabu alanına yerleştirilen Yeşilçam ve ulusal ve milli sinema pratiklerini (entrika sanatı, ucuz resimli roman ya da vodvillerden alınan olay dizisi, garabetler, kalitesiz ve uyutucu sinema, vs.) dışlayarak Batı (Yeni Dalga, Yeni Gerçekçilik,) ve kaynağın (Seyyit Han'da bulunan yerelliğe ve devrimciliğe dair bilinç nüveleri) özgün ve yaratıcı bir sentezini kısa filmle başlayıp adım adım ilerleyerek kurmasından geçmektedir.

Ulusal Sinema

Ulusal sinema deyince Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Atıf Yılmaz Batıbeki, Memduh Ün, Lütfi Ömer Akad gibi yönetmenlerin yanı sıra ilk akla gelen isim olan Halit Refiğ, Ulusal Sinema hakkında şöyle der:

"İlk defa 50'li yılların ortasında başlayarak bir 'Türk sineması' kavramı yavaş yavaş gündeme girdi. Çünkü artık başta seyircisi olmak üzere, sinema salonları, dağıtımcıları, yapımcıları, teknik kadroları, sanatçıları ve yöneticileri ile, 'de facto' olarak bir 'Türk sineması' varlığı ortaya çıkmıştı ... 50'li yıllarda Türkiye'de bir ülke sinemasının ortaya çıkışı, doğrudan doğruya Demokrat Parti ile bir ilgisi olmasa bile, hiç kuşkusuz büyük ölçüde millet sathında gelişen demokratikleşme hareketinden kaynaklanmaktaydı" (1996, 182).

Bunun yanında Refiğ için önemli olan bir başka nokta da, 1950li yıllardan itibaren sinemaya girmeye başlayan yeni yönetmenlerin çevirdiği filmlerin sayısının artmasıdır. Tabii, Refiğ'in bu kitabında da belirttiği gibi Ulusal Sinema tartışmasında en önemli kaynağı Kemal Tahir'dir

"Kemal Tahir'in benim üzerimdeki en büyük etkisi, Türk toplumunun Batılı toplumlardan çok farklı -hatta çoğu zaman karşıt bir tarihi gelişme çizgisine sahip olduğu temel düşüncesi idi. Bu konular ilk olarak 1968 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden Sami Şekeroğlu'nun yayınladığı Ulusal Sinema *dergisinde, aralarında Kemal Tahir'in de bulunduğu çeşitli aydınlar ve sinemacılar tarafından tartışıldı. Benim Ulusal Sinema Kavgası adlı kitabım 1971 yılında yayımlandı" (Refiğ 1996, 184).*

Kemal Tahir'e göre Türkiye'nin en temel sorunu "Batılılaşmadır." 19. yüzyılın ilk yarısından beri hakim olan Batıcılık o günden bu yana Cumhuriyet'in tarihini belirlemiş ve ülkede yaşanan her türlü sorunun kaynağı olmuştur. Ve tabii ki, sanatları da etkilemiştir.

"Türk sanatçılarının önlerinde yüz elli yıldan beri ÇİFT GERÇEKÇİLİK belası vardır ... Batılılaşma, bize yüz elli yıldan beri, Batılı gerçekler taşımaktadır. Bunların çoğu, kendi gerçek yolumuzu kaybettiren yalancı gerçeklerdir ... Bunun yanı sıra, toplumumuzun kimi tarihsel gerçekleri, 'onlardan kurtulduk' diye, kendimizi ne kadar aldatmaya çalışırsak çalışalım, varlıklarını sürdürerek kişiliklerimizin oluşunu, davranışlarımızı temelden etkilemektedirler ... Türk sanatçıları, Batı'dan aktarılan gerçeklerle er geç hesaplaşmak, bunların molozlarını bir yana itip kendi gerçeklerimize ciddiyetle dönmek zorunda kalacaklarını hep akılda tutmalıdırlar" (Tahir, 123-4).

Sanat sinemacılarına benzer biçimde, Tahir de sanatlar aracılığıyla gerçekleştirilecek bir devrime inanmaktadır. Fakat bu bağlamda yapılacak şeyler arasında Batı'dan alınacak olan sanata dair ölçütlere kesinlikle karşı çıkmaktadır. Kendi Marx okumaları ve o günlerde süren Asya-tipi Üretim Tarzı (ATÜT) tartışmalarından yola çıkan Tahir Batı deneyimine bakarak Türkiye'nin tarihsel gelişmesinin anlaşılamayacağını belirtir. Dolayısıyla, Türk aydınlarını dönüp kendi tarihlerine bakmalı ve yapılacak bir devrimin de Anadolu medeniyetlerinin taşıdığı birikime bağlı olması gereklidir. Bu tarihsel gereklilik sürekli yüzünü Batı'ya çevirmiş olan Cumhuriyet aydınları tarafından anlaşılamamıştır. Sinema için de benzer bir durum geçerlidir ve devlet ya da rejimin kapıkulluğunu yapan Batılılaşma savunucularının bu durumdan kurtulmaları olanaklı değildir. Benzer görüşler Refiğ tarafından da dillendirilmektedir:

> *"Biz Türk sinemacıları ... 'sanat evrenseldir' diye memleketimize sızdırılan kültür emperyalizmine set çekmeye, önce düşüncede bağımsızlığımızı kaybetmekle başlayan bu akımın daha sonra ekonomik bağımsızlığın ve neticede siyasal egemenliğin kaybına giden bir yol olduğunu anlatmaya çalışıyoruz. Türk sineması yabancı ulusların deneylerine değil, kendi ülkemizin ve halkımızın tarihsel özelliklerine dayanacaktır" (1971, 59).*

Refiğ'e göre Türk Sineması devletten gördüğü destekle ve dolayısıyla Cumhuriyet ideolojisiyle değil, halka dayanarak var olmaktadır. "Türk Sineması geleneksel halk hikâyelerinin, seyirlik, gölge ve orta oyunlarının, şenliklerin beyazperdede çağdaş bir yansımasını bulan Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğmuştur" (1971, 75). Yine buna benzer bir görüşü Atıf Yılmaz Batıbeki de kendisine göre Ulusal sinemayı tanımlarken şöyle dile getirir: "Bence öncelikle yerli bir temanın işlendiği, bize has bir hikâyeyi yine bize has özgün bir biçimler ve ritimle anlatabilmek, bize özgü bir sinema dili oluşturmak" (274). Bütün bunların ötesinde, bu görüşe de hakim olan bir evrensellik iddiasından Duygu Sağıroğlu'nun belirttiği şekliyle söz edebiliriz: "Evrensel değer düzeyine ulaşabilmesi için Türk Sineması, ulusal temeller üzerine oturmak ve bu temeller üstünde gelişmek zorundadır" (aktaran Uçakan, 49). Tabii ki, burada bir yandan Batı'dan gelen her türlü baskıcı eğilim, ister ekonomik ister kültürel emperyalizm biçiminde olsun, yadsınırken, halen evrensellik inancı çerçevesinde örtük bir Batı inancından söz edebiliriz.

İşte yukarıda adını verdiğimiz yönetmenler de, bir yandan yukarıda sözü geçen birinci gruptakilerle ciddi tartışmalara girmişler[3] diğer yandan da yine onlar gibi sorunlu olarak tanımladıkları ülkedeki sinemanın gidişatının iyileştirilmesine dair filmleriyle çözüm önerileri sunmaya çalışmışlardır -tabii bunu yaparken de bir anlamda ülkedeki popüler sinemanın tam anlamıyla pratiğini ortaya koyan Nuri Akıncı, Natuk Baytan, Yılmaz Atadeniz, Kunt Tulgar, Orhan Aksoy, Ülkü Erakalın, Çetin İnanç, Aram Gülyüz, Melih Gülgen, Sırrı Gültekin, Nevzat Pesen, Naki Yurter, Öksal Pekmezoğlu, vs. gibi filmcileri tamamıyla ihmal etmişlerdir.

Milli Sinema

Ulusal sinemacılar gibi, Milli sinemacılar da özümüze ve köklerimize dönmemizin gerekliliğinden ve ülkedeki sinema ortamının sorunlarından bir an önce kurtulması gerektiğinden söz ederler fakat Ulusal sinemacılardaki Anadolu medeniyetlerinin ortak bir süzgeçten Türk kimliği etrafında geçirilmesine dayanan sentez önerisinin yerini Milli sinemacılarda İslami kimliğin vurgulanması alır. Tabii bütün bunlar yapılırken de temel vurgu Hz. Muhammed döneminde ideal rejim üzerinden kurulurken, özellikle Türk kimliği etrafında ele alınan Osmanlı'nın yüceltilmesi de söz konusudur. Yücel Çakmaklı şöyle yazar: "Özellikle Türklerin İslamiyet'i uygulayışı ve Osmanlı düzeni, madde ile mananın en iyi terkibinden doğmuştu. Toprak nizamı, buna bağlı olarak ekonomik sistem, cemiyet nizamı vs. bir senteze dayalıydı" (aktaran Dorsay, 36). Osmanlı rejiminin bağdaştırıcı öğesi ya da toplumsal çimentosu İslam'dır ve Batılılaşmanın başlamasıyla birlikte bu ideal toplumsal sistemde yarıklar açılarak bugünkü sorunlar birikmeye başlamıştı. Mesut Uçakan'ın dediği gibi, "Türkiye aydınları, ...Islahat fermanından, yaşadığımız yıllara kadar her dönem Batı'nın sözcülüğünü yaptılar. Gözü kapalı, ülke gerçeklerinden habersiz, Batı insan tipolojisinin ve toplum karakteristiklerinin zavallı bir şarlatanlığı idi bu." (170)

Bakılması ve iyi etüt edilmesi gereken kaynak ise romantik bir şekilde algılanan İslami medeniyet tasavvurundan çıkartılmakta ve bu çerçevede sinemaya önemli bir görev düşmekteydi. Çakmaklı bu konuyu şöyle dile getirir:

[3] Ulusal Sinemacılar ve Yeni Sinemacılar arasındaki tartışma özellikle 1960'ların sonlarında alevli bir şekilde yaşanmaktaydı. Çeşitli vesilelerle birbirlerini eleştiren ve Türk Sineması'nın o günkü "kötü gidişatından" birbirlerini sorumlu tutan bu iki grup ya birbirlerini davet ettikleri konuşma ya da konferanslara katılmamışlar ya da bunları çeşitli sebeplerle yarıda bırakarak terk etmişlerdir.

"Muhteva olarak, hele bizim gibi geri bıraktırılmış ülkelerde sinemanın çok büyük bir eğitici gücü olduğuna inanıyorum ... Batı zaten akılcılığı ve müspet ilmi bizden alarak tekamül ettirmiştir. Batı düşmanlığı ve geri kalmışlığımızın sebebini dinde bulmak yanlıştır" (aktaran Dorsay, 28-9).

Fakat, Çakmaklı'nın bu görüşleri milli sinemanın daha geç savunucularından olan Uçakan tarafından eleştirilmiştir. Uçakan'a göre Çakmaklı, "milli değerlere, özellikle İslam'a fantastik bir iyi niyetle temas eder gibidir." (166) Sinemada yaptıkları ise cami gösterme ve ezan okutmanın ötesine gitmediğinden aktif bir yaşama biçimi ve derin bir düşünce sistemi olan İslam'ı doğru bir biçimde sunmayı başaramamıştır. Uçakan'a göre İslam'ın "ahlakının yanı sıra iktisadi yönden arz ettiği üstünlükler de gösterilmeli, üretim-tüketim ilişkileri karşısındaki tavrı belirlenmelidir." (166) Fakat bütün bunların yanında, Uçakan'ın gerçek bir İslami sinemanın mümkünlüğü üzerine söylediği şu sözlerin altı çizilmelidir:

"Zinhar! Ben İslami sinema yapmıyorum ... Bu tabirin de, ancak, İslam'ın topyekün hakim kılındığı bir ortamda kullanılabileceği inancındayım. Oysa bizim yaptıklarımız çok büyük tavizler içeriyor. Bir geçiş sinemasının zorunlu ve bilinçli tavizleri ... Yumuşak bir tabir kullanmakta fayda var. Belki Müslümanca sinema yapmak gibi "(aktaran Tosun, 36).

Tabii, var olan ve "milli" olarak adlandırabileceğimiz filmler ise İslami bir rejimin kurulması yönünde önemli görevler üstlenmektedirler. Ayrıca bu noktadan yola çıkarak Milli sinemayı siyasi bir sinema tanımlaması dahilinde Kozmopolit ya da Marksist sinemaya benzer olarak değil tam tersine karşıt olarak düşünmeliyiz çünkü, yine Uçakan'ın aynı söyleşide belirttiği üzere, "sunduğu Öz, insanlığın geçmişini ve bütün bir geleceğini içine alan evrensel bir fikri, bir yaşama ölçüsünü kapsamaktadır" (Uçakan, 177). Benzer biçimde 1974'te Milli Türk Talebe Birlikleri Sinema Kulübünün düzenlediği "Milli Sinema Meseleleri" adlı bir açık oturumdan sonra MTTB'den dokuz öğrencinin (Salih Diriklik, Mehmet Kılıç, Cengiz Özdemir, Tufan Güner, Abdurrahman Dilipak, Faruk Aksay, Ahmet Ulueren, Şemsettin Erdem ve Mesut Tümay) oluşturduğu Akın Grup 1975'te Gençlik Köprüsü adlı bir de film çekerek İslami düşünce ve yaşayış biçimini sinemaya yansıtmaya çalışmıştır. Bu gruptan Mesut Tümay, "Milli Sinemanın Teorik Araştırması" başlıklı yazısında şöyle yazar:

Yeni bir sinema kuşağı yetişmektedir. Anlamını inancından alan, varlığını inancıyla somutlayan Mutlak Gerçek'in müjdecileridir bunlar. Diğer bütün sanat dallarındaki ince nüansları, eşyanın ruh ve tabiatını, madde ve inancın yaratılışındaki gayeyi; idari, siyasi ve iktisadi dengenin en mütekamil ölçüsünü, fert ve toplum arasındaki sosyal ahengin en güzel estetiğini tek bir ÖZ'de gerçekleştiren Milli Gençlik! ... Bu Öz, cihanşumül bir inanç ve yaşama sistemini ihtiva eder. Aktif bir inanç sistemi, üstün bir yaşama biçimidir (aktaran Uçakan, 181-2).

Akın Grup'un daha sonra yayınladığı bir bildiriden de anlaşıldığı üzere, Sanat sinemacıları ya da Ulusal sinemacılar gibi Milli sinemacılar da devrimci amaçlar çerçevesinde sinemayı kullanmak amacındadırlar.

"*Bugün elimizdeki kameramızı, bazen öfkemizi kurşun gibi namlusuna sürdüğümüz bir mavzer olarak, bir iyiliğin zaman içinde eriyip yok olmasını engellemek için, zamanı durdurma veya idealimizdeki dünyayı varsayımlarla yansıtma, ve olayları kritik etme çabası ile kullanıyoruz. Kavgamız, her gün yeni akımlarla günden güne büyüyerek, bugüne kadar yetişemediğimiz en ileri noktalara aydınlığını ulaştıracaktır*" (aktaran Uçakan, 186).

Her ne kadar Ayşe Şasa ya da Sadık Yalsızuçanlar daha sonraları daha metafizik ve tasavvuf temelli bir İslami sinema anlayışı ortaya koymaya çalışmış olsalar da, Milli sinemanın da bir evrensellik iddiası etrafında belirli gayelere hizmet eden ve karanlık içindeki kitleleri aydınlatmayı amaçlayan bir tavır içinde olduğunu söyleyebiliriz -tabii öz ya da kaynağı İslam'da bulduğunu unutmaksızın.

Toparlayacak olursak, bu görüşlerin temel bir ortak noktası var olan sinema ortamının ve burada ortaya çıkan ürünlerin çoğunluğunun kötü ya da kalitesiz olarak tanımlanması olduğunu düşünebiliriz.[4] Bunun yanında, Armes'ın da aşağıda belirttiği gibi sınıfsal kökenleri açısından bu sinemacıların benzerliğinden söz edebiliriz.

"*Özel sınıf kökenleri ne olursa olsun, sinemayla bir sanat biçimi olarak ilgilenen üçüncü dünya sinemacıları ve eleştirmenleri, var*

[4] Bu bağlamda Ulusal sinemacıların biraz daha anadalga popüler sinemaya yakın olduğunu düşünebiliriz fakat Ulusal sinemacılar da çektikleri birçok filmin kendi öne sürdükleri "ideal sinema" anlayışına uygun düşmediğinin ve kendi anlayışlarının dışında tuttukları popüler sinemanın pratiğini ortaya koyan filmciler gibi filmler çektiklerinin farkındadırlar. Sözgelimi, Atıf Yılmaz Batıbeki kendi sinema geçmişini anlatırken şöyle der: "Sinemaya piyasa romanı uyarlamaları, sıradan melodramlar yaparak başladım. Patronların, bölge işletmecilerinin, yani ortalama seyircinin istediği filmler ... Ama daha sonraları, sinema alanında kendime iyi kötü bir yer edinince, bir sürü ilklere de imza attım." (259)

olan toplumsal konumlarına bakıldığında aydın küçük burjuvazinin üyeleridirler ve hatta kaçınılmaz olarak nüfusun çoğunluğundan öte ülkeyi yönetenlere daha yakındırlar ... Karşısına koyabilecekleri sinema modellerini edinme olgunluğuna ulaştıkları zaman kendilerini yerel ticari film üretiminin dışında görmeye hazırdırlar ve kendi çabalarının yerel stüdyoların ürünleriyle özdeşleştirilmesi durumunda memnuniyetsizliklerini açıkça gösterirler ... Ancak eğitim süreçleri ve ulusal bağımsızlığın gerçekleşmesi, Batılı film yapımcıları olamayacaklarını açıkça gösterecektir. Dolayısıyla yerel gelenekler, söylenler ve halkbilime gömülerek kendi kimliklerini kanıtlamaya çalışacaklardır" (Armes, 7).

Bunun ardından yine bir çoğunun aydın küçük burjuva olmalarıyla ilişkili olarak bir uzman konumuna sahip olma iddialarından söz edebileceğimiz bu insanların ülkeyi bu kötü sinema ortamından kurtarmak üzere çeşitli çözüm önerilerini ülkede var olduğu düşünülen bir Doğu-Batı sorunundan yola çıkarak farklı sentezler biçiminde ortaya koyduklarını da söyleyebiliriz.

Sanat sineması tabu alanını Doğu olarak tanımlayıp kaynağı ulusalcı bir tavırla Anadolu kültürünün sol bir siyasi söylemle sorunlarının ifade edilmesi gerektiğine dair bir alanda kurgulayarak karmaşık bir yerellik anlayışıyla yüzünü Batı'nın sanat sineması örneklerine (sözgelimi Yeni Gerçekçilik'in Türkiye'de bir yansıması olarak gördüklerini düşünebileceğimiz Yılmaz Güney'in "kaliteli" ya da "içerikli" filmlerine) çevirirken, Ulusal sinemacılar tabu alanını sanat sinemacıları ve Batılılaşma söylemlerinde gördüklerini iddia ettikleri "hastalıklı" Batılılaşma olarak tanımlayarak evrensel bir sinema dili yaratmak üzere Anadolu Türk medeniyetleri çerçevesinde yorumladıkları minyatürden ortaoyununa kadar varabilen bir kültürel bütün tasavvuru ile kaynak arayışına girişerek bir ulusallık ya da yerellik iddiasını dillendirmişler ve Milli sinemacılar ise tabu alanını Batı olarak tanımlayarak ve hatta Batı'nın da bütün kültürel evrenini İslamiyet'ten aldıktan sonra kurguladığını belirterek Mutlak Gerçeğe ait öz ya da kaynağın tek bir yerde, İslam'da, aranması gerektiğini belirtmişlerdir.

Tapon Film Nedir?

Bu üç söylem de, sinemaya dair anlayışlarını dillendirirken bir anlamda 1960'lar ve 1970'ler boyunca Türk Sineması'nın özellikle ekonomik anlamda asıl taşıyıcı gücü ve dinamiğini oluşturan yukarıda bazılarının adları verilen filmcilerin çektiği melodramlar, avantür film-

ler, seks filmleri, vs. gibi popüler film türlerini kendi sinema anlayışlarının dışında tutmuşlar ve hatta Türk Sineması'na dair kurtarma ya da kurtuluş senaryolarını yazarken bu filmlerin kötü bir anı olarak geçmişte bırakıp yeni ve kendi tasavvurlarına uygun filmlerin çekilmesi gerektiğini belirtmişlerdir. Bu noktada yeniden tapon filmlerin tanımlanması bahsine dönecek olursak, işte bu söylemler tarafından dışta tutulan ve çoğunlukla yerel Yeşilçam stüdyoları tarafından bu söylemler dahilinde üretilmeyen filmlerin bu yazının ilgi alanının asıl parçası olduğunu söyleyebiliriz.

Popüler Türk filmleri ya da yerel ticari film sanayisinin ürünleri arasında bir tapon film kategorisini ise çeşitli ekonomik zorluklar ve kısıtlamalara bağlı olarak, izleyicinin alışkın olduğu film alımlama örgüsü açısından bir kopukluk yaratan ve sinema hakkında yazılan metinlerin toplamı içinde pek fazla yer bulamamış filmlerle sınırlandırabileceğimizi düşünüyorum.

Bir diğer deyişle, tutarlı ve alışkın olduğumuz bir sinemasal dili ve bunun kurulu gerçeklik yanılsamasını çeşitli nedenlerle üretemeyen ve dolayısıyla da hakim sinemanın var olan öykü anlatım biçimine uymayan filmleri tapon olarak adlandırabiliriz. *Süpermen Dönüyor*'da (Kunt Tulgar, 1979) evrenin karanlık bir odada siyah bir perde önünde tavandan asılı olarak duran ve partilerde kullanılan fosforlu ya da jelatin kaplı yıldız ya da kürelerle temsil edilmesi ya da *Plan 9 from Outer Space*'de bir araba jantının uçan daire yerine geçmesi durumlarında seyirci açısında doğal olarak daha yüksek bütçeli bir filmin özel efektlerinin yarattığı gerçekçilik yanılsamasından oldukça farklı bir pratik hasıl olmaktadır.[5]

Amerika Birleşik Devletleri'nde "*trash*" olarak adlandırılan filmlerin genellikle büyük sinema zincirlerinde gösterilmediğini ya da Hollywood'un B-filmleri ya da Hollywood'dan bağımsız olarak var olan bir sinemanın örnekleri olduğunu düşünecek olursak, Türkiye açısından da benzer bir tanımla yola çıkarak tapon filmleri ana dalganın dışında tanımlamak olanaklı görünmüyor çünkü tapon filmler özellikle maddi koşullar dolayımında düşünüldüğü zaman popüler Yeşilçam sinemasının pek de dışında yer almıyor. Yine de, tapon filmlerin kostüm, ses,

[5] Benzer bir durumdan avant-garde filmler için de söz edilebilir fakat, en azından Batı'daki örnekleri açısından düşünecek olursak, film piyasası anlamında yukarıda değinilen aydın küçük burjuva konumunda yer alan ve genellikle sanat sineması söylemi dahilinde ele alabileceğimiz insanlar tarafından "üretilen" avant-garde filmler, bu pratiği ekonomik kısıtlılıkların kendiliğinden bir sonucu olmaktan çok, ara sıra ekonomik kısıtlılıklar nedeniyle olsa bile, genellikle bilinçli ya da önceden tasarlanmış olarak ele alabileceğimiz bir çerçeveden yola çıkarak gerçekleştirmektedir.

efekt, oyunculuk ya da anlatı açısından "farklı" ya da "sorunlu" ve yazılı kaynaklarda pek fazla söz edilmeyen filmler olarak tanımlandığında daha iyi anlaşılabileceğini düşünüyorum.

Bunun yanında, tapon filmlerin yukarıdaki söylemlerin ideal prototiplerine uymaması ve, niyetlerine bakacak olursak, bir aydın küçük burjuva uzman konumundan seslenerek seyircisini "bilinçlendirmek" ya da "aydınlatmak" gibi bir derde sahip olmamaları da tanımlama çabası açısından önemli bir ayrım teşkil eder görünmektedir. Tabii ki, tapon filmleri çevirenlerin bir derdi yoktur, demek istemiyorum fakat bu filmleri yapan insanların bu yolla yaşamlarını sürdürmek, film yapma eylemini deneyimlemek, ya da tam da yukarıdaki ideal modeller gibi çeşitli modellerden etkilenerek ben de "iyi" bir film yapayım gibi çeşitli niyetleri olsa bile, sonuçta çıkan ürünlere baktığımızda karşımıza çıkan farklı bir anlatım ya da dilin, bunun gerisinde yatan çeşitli etmenlerin, bu filmlere yazılı kaynaklarda çok yer verilmemiş olmasının ve her ne niyetle yola çıkmış olursa olsun seyirci, ya da en azından seyirci konumunda olan bu yazının yazarı, açısından daha farklı bir izleme deneyimine olanak tanımaları olasılığının var olması tapon filmleri farklı bir bağlamda anlamak açısından itici güç olabilir.

Tapon Filmler ve Oyun

Johan Huizinga'ya göre Latince'de ludus sözcüğü çocuk oyunları, eğlence, yarışmalar, temsiller ve şans oyunlarını kapsar; *lares ludentes* olarak kullanıldığında dansa karşılık gelir. (35-36) Sözcük ağırlıklı olarak taklit etme ya da bir şeyin benzeri haline gelme edimlerine karşılık gelir. Sözcüğün bileşenlerini oluşturan *alludo*, *illudo* ve *colludo* ise gerçekdışı ya da yanılsamaya dair olma anlamını katar *ludus*'a. Bu etimolojik kökenden yola çıkan Huizinga, oyunun "yapılan" ya da "eylenen" bir şey olmaktan çok "oynanan" bir şey olduğunu söyler ve ekler: "Oyunun önemi yarar-sağlamayan ya da ciddi-olmayan bir şey olarak adlandırılmasından gelmez. Oyun kendi başına bir şeydir." (42) Oyun bizi içine alır ve yalnızca onunla iştigal etmemize yol açar -bu iştigalat ise çok ciddi olabilir ya da çok fazla mesai gerektirebilir.

Oyun oynamak ve film izleme deneyimi arasında bir koşutluk kurmaya çalışacak olursak, her ikisinin de günlük hayattan ayrı olarak bizi kapsayan deneyimler önerdiğini söyleyebiliriz. Her ikisinde de istem dahilinde bir dahil olma ve kuralları kabul etme deneyimini yaşayabiliriz. Her ikisinde de günlük yaşamın gerçekliğinin dışında bir yapıyormuş ya da ediyormuş "gibi" olma halini yaşayabiliriz. Tabii bu gerçek-

ligin taklidi olarak değil, alternatif bir gerçeklik algısı ya da tamamen gerçekliğe karşı kurulmuş bir yapı, başka bir dünya, olarak da düşünülebilir.

"Oyunun karşıtı ciddi olan değil gerçek olandır ... Çocuk ... gerçek dünyanın dokunulabilir ve görülebilir şeylerine kendi hayali nesneleri ve durumlarını bağlamayı sever. Bu bağlama ise çocuğun 'oyununu' 'fantazi kurmaktan' ayıran tek şeydir. Yaratıcı yazar aynı oyun oynayan çocuk gibi davranır. Gerçekten keskin bir şekilde ayırıp çok ciddi olarak algıladığı -yani, ciddi bir heyecan duyduğu- bir fantazi dünyası yaratır ... Fakat yazarın hayali dünyasının gerçek olmamasının kendi sanatı açısından ciddi sonuçları vardır; çünkü zaten kendi içinde ıstırap verici olan birçok şey yazarın işinin icrası sırasında dinleyenler ya da izleyenler açısından bir haz kaynağı olabilir" (749).

Bir diğer deyişle, Freud'a göre bir çocuk büyüdüğü zaman oyun oynamayı bırakmaz, yalnızca çocukken oynadığı oyunlarda gerçek nesnelerle kurduğu bağlantıyı bırakır ve artık fantazi kurarak yaşamaya -gökyüzünde kaleler inşa edip gündüz gözüyle rüyalar görmeye- başlar. Bir salonda yaşanan sinema deneyimini düşündüğümüzde bu bir yandan parasını ödeyerek satın aldığımız bir ayrıcalığa tekabül ederken, diğer yandan da bize günlük yaşamın gerçekliği dışında, oyunda olduğu gibi ancak hayali bir dünyanın bizi kapsamasıyla deneyimleyebileceğimiz bir haz önerisinde bulunur. Belki de en yalın haliyle şu soru sorulmalıdır: Sinemada hangi film "oynuyor?"

Evet, film oynar ve bizi de kendi oyununa davet eder. Sinema salonuna girdiğimiz andan itibaren de bir oyun oynamaya başladığımızı düşünebiliriz. Fakat bu bağlamda, tapon filmlerin oynadığı oyunun niteliği ve bunun diğer oyunlardan farklılaşması gündeme gelir. Öncelikle tapon filmlerin alışılmış ya da var olan oyunların kuralları dahilinde ele alınamayacağına dair bir savdan yola çıkarak, bu filmlerdeki kurallar bütünü, kodlar, dil ya da anlatımın farklı olmasının bunu getirdiğini söyleyebiliriz. Sözgelimi, *Kara Sevda*'nın (Seyfi Havaeri, 1969) sonunda beyaz entariler içindeki film kahramanlarının, Nuri Sesigüzel ve Hülya Koçyiğit, mezarlarından yükselmesi esnasında arka plandaki bir ağaç görüntüsü üzerine bindirilmiş görüntülerinde adım adım bir merdivenden çıktıkları, ve fakat uçarak yükselmedikleri, açıkça belli olur. Bu noktada seyirci konumundaki bizler, alışmış olduğumuz gerçekçi yanılsamanın kalıpları dahilinde bu filmi değerlendirecek olursak merdivenden çıktığı apaçık belli olan iki kişi gördüğümüz için on-

ların merdivenden bir üst kata ya da bir yere çıkarak orada durduklarını fakat göğe yükselmiş olmadıklarını söyleyebiliriz.

İşte tapon filmlerin bizi davet ettikleri oyun çerçevesinde bu filmi değerlendirecek olursak, filmin o noktasında ancak başka bir oyun oynadığımızın farkında olarak -sanki onları göğe yükselmişler gibi algılayarak- filmi izlemeyi ya da filmin bize oynamayı önerdiği oyuna devam etmeyi başarabiliriz -tabii, heterojen bir izleyici kitlesine sunulan filmin izleyicilerin kendi deneyimleriyle ilişkilendirerek algılamasına ya da karmaşık bir haz mekanizması üretmesine yol açan bir metin olduğunu unutmaksızın.

Yine yukarıda örneklenen nokta Sconce'un Kristin Thompson'dan alarak belirttiği gibi "aşkı" (*excess*) kavramıyla da ilişkilendirilebilir: "Aşkı sinemasal gösterenin güdülenen kullanımının ötesinde var olan değerdir" (386). Filmin belirli bir noktasında, sözgelimi film kahramanlarının ruhlarının uçarak yükselmek yerine bir merdivenden çıktıklarını fark ettiğimiz anda, bir kopuş, aşkı, ortaya çıkar ve anlatının mantıklı olmaktan çok keyfi olduğunu algılamamıza ve metnin yalnızca stili ya da biçimi adına var olduğunu hissettirerek filme metin-dışı öğeler sokmamıza yol açar. İzleyicinin alışkın olduğu bir yapıdan kopması nedeniyle metinsel alan başka bazı ilgilere açılır. Sconce'a göre bu metinsel boşlukta, sinemasal temsil kültürel, tarihi ve estetik bir siyasetin alanına açıldığından, belki de Brecht'in yanılsamacılık karşıtı bir estetik çağrısına uygun biçimde, filmi ironik olarak izleme olasılığını gündeme getirir. (393)

Tabii, bütün bunlar da aslında siyasi bir soruyu gündeme getirir. Şimdiye kadar sanat sineması, ideal bir sinema anlayışının örnekleri ya da *avant-garde* sinemaya has gibi görünen öğelerin ve etkilerin aşkıya yol açarak taşıyıcılığını yapma olasılığına sahip olması bağlamında ele alabileceğimiz tapon filmlerin, tam da kendisini dışlayan bu dizgelerin kalıplarını üreterek bunları göstermesi sebebiyle aslında bu dizgeleri bozduğunu söylemek olasıdır. Bir diğer deyişle, tapon filmler belki tam da ürettikleri bu karşı-dil ya da kopuş anında hakim sinemasal tarzları bir anlamda deşifre ettikten sonra izleyiciye alternatif bir alanda kültürel olanla estetik olanı birleştirme şansı tanırlar.

Toparlayacak olursak, tapon filmleri alternatif bir anlatım tarzı dolayımında ele almak üzere bu çalışmanın yazarı, bu filmleri oyun kavramıyla ilişkilendirirken, yukarıda Huizinga'nın Latince *ludus* sözcüğüne atıfla belirttiği üç ayrı bileşenin (*alludo*, *illudo* ve *colludo*) tapon

filmleri anlamak üzere yapılacak bir çözümlemede kullanılabileceğini düşünmektedir.

Yan anlam üretme ya da dolaylı yoldan ya da kazara bir anlamlama olarak düşünebileceğimiz *alludo* aracılığıyla hem filmsel metinler arasında hem de dış dünya ile film arasında bir ilişki üretme olasılığı bağlamında düşünebiliriz. Yukarıda aşkı kavramına atıfla belirtilen tapon filmlerin kültürel ve estetik olanı ilişkilendirme boyutunu *alludo* ile ilişkilendirebileceğimizi düşünüyorum. Tapon filmleri seyreden bir izleyicinin filmsel anlatının geleneksel kalıplarının uygulanmadığı bir anda yaşadığı bir kırılma ya da kopma anında bu biçimde bir ilişkiyi üretebileceğini düşünüyorum. Sözgelimi, *Süpermen Dönüyor*'da Türkiye'nin tanıtıcı görüntülerinden birisi sahillerimizi gösterirken semalarımızda uçan Türk Süpermen'e bir tekneden el sallayan insanlar vardır. İşte tam da bu anda geleneksel film izleme deneyimimize kanımca büyük bir darbe vurulur ve *alludo*nun kendisini göstermesi durumu hasıl olarak Süpermen'e el sallamanın kültürel bir fenomen olması bağlamında Türklük ile ilişkili olarak ele alınarak anlaşılabileceğine dair bir seyirci algısı tarafımdan üretilebilir. Bu kopuş anının çıktıları arasında ise "Biz Türkler," diye başlayan farklı cümleler kurulmasının olanaklı hale gelmesi söz konusudur. Aynı filmde, üvey annesinin çocukken Süpermen'in roketi dünyaya düştüğünde yanında bulduğu yeşil taşı (kriptonit) Süpermen'e göstermek için yıllardır sakladığı bir sandıktan dantele sarılı bir haldeyken çıkartması da yine benzer bir durumun zuhur etmesine neden olabilir.

Yanılsama ya da görünüşü itibariyle "gerçek" sanısı yaratan bir şeyin orada, o anda filmde var olması hissi olarak ele alabileceğimiz *illudo* ise tapon filmlerin gerçekdışılıklarını ya da hayali olmalarını gerçekmiş gibi sunarak seyirciyi yanıltmak istemeleri bağlamında ele alabiliriz. Özellikle Batı'da istismar (*exploitation*) sineması olarak adlandırılan bir türle ilişkili olarak düşünebileceğimiz bu özellik ise bir anlamda var olmayan ya da gözle görülemeyen bir şeyi gerçekmiş gibi sunarak seyircinin ilgisini çekmeye yönelme olarak düşünülebilir. Yine *Süpermen Dönüyor*'da bir oyuncak aracılığıyla uçan bir insan yanılsaması yaratmaya çalışması anlamında *illudo*yu ele alabiliriz.

Üçüncü bir özellik olarak da tapon filmlerin bize gizli ya da kural dışı bir işbirliği önermeleri, bir dolap çevirme talebinde bulunmaları anlamında ele alabileceğimiz *colludo*'yu düşünebiliriz. Aslında *colludo* bir tür oyuna davet olarak da algılanabilir. Sözgelimi, bir tapon filmin başlangıçta seyirciye bir araba jantını dış dünyalardan gelen var-

lıkların yaptıkları bir uzay gemisi olarak "yutturmaya" kalkmaları durumu hasıl olur ve bu da seyircilerin alışkın olduğu filmsel söylemin gerçekçilik kalıplarına hiç de uygun bir davranış değildir fakat tam da bu noktada aslında seyircinin bir seçim yapması söz konusudur: ya bu filmin önerdiği oynamayarak filmi izlememe seçeneğini kullanır seyirci ya da filmin kendisini içine çekmeye çalıştığı oyuna katılarak muhayyilesini zorlamaya başlar. *Süpermen Dönüyor*'a atıfla söyleyecek olursak, filmin en başından itibaren alışkın olduğumuz bir sinemasal anlatımın kalıplarına uymayan bir efekt teknolojisinin ürünü olan görüntüleri gördüğümüz andan itibaren filmle aramızdaki ilişki bir kırılma yaşar. O noktadan sonra filmi izlemek tamamıyla seyirciye kalmıştır çünkü seyirci bir tercih yapma zorunluluğuyla, ya filmin kendisine önerdiği metni okumaya çalışacak ve bu anlamda da oyuna katılarak kendi öznel konumuyla bağlantılı bir okuma pratiğini ortaya koyacak ya da filmi alışkın olduğu yapının uzağında bularak filmden uzaklaşacaktır.

Sonuç olarak, bütün filmler gibi, heterojen bir seyirci kitlesine seslenen tapon filmler seyirciye kendi kurdukları bir dünyanın kapılarını aralarken kendi metinsel alanlarında bir çarpışma yapma önerisinde de bulunurlar. Film seyretmek ya da bir deneyim olarak filmden söz etmek fizik, kimya, teknoloji, estetik, siyaset, psikoloji, sosyoloji, iktisat, dilbilim ve başka enva-i kesire şeyden etkilenip onlardan söz etmemize yol açabilir. Richard Dyer estetik ve kültürel olanın bir karşıtlık içinde ele alınamayacağını söyledikten sonra dikkat edilmesi gereken bir şey olduğunu belirtir: "Bir film hakkındaki ilk kültürel gerçek onun bir film olmasıdır. Bunun ardından filmin ne olduğu tartışılabilir fakat bu tartışma ise, bulacağımız her yanıtın daima hem kültürel hem de estetik olacağının farkında olarak kültürel anlayışın kalbinde geçmelidir."(10)

Dolayısıyla, bir film hakkında konuşmak aslında bir anlamda çeşitli kültürel ya da estetik önermeler üzerinden hareket etmek ve tam da bununla bağlantılı olarak zevke dair konulara girmek anlamında algılanabilir. "Zevk (ilan edilen seçimler) [ise] kaçınılmaz bir farklılığın pratik olumlamasıdır. Haklı çıkarılmaları için başka zevklerin reddedilmesiyle, saf bir halde olumsuz olarak belirtilmeleri hiç de rastlantısal değildir." (Bourdieu, 56) Dolayısıyla, haklı çıkarılması gereken bir "iyinin" var olabilmesi için öncelikle "kötünün" yaşama alanı kurgulanmalıdır. Bu bağlamda, yukarıdaki filme dair söylemlerin ideal sinema anlayışlarının dışında bırakılan tapon filmlerin genellikle "kötü" ya da "kalite-

sizin" alanında kurgulanmış olduklarını düşünebiliriz. Işte böyle bir alandan yola çıkarak tapon filmleri anlamaya çalışmak ya da kuramsal olarak okuma denemesine girişmek aslında pek de "masum" bir girişim olarak değil de zevk ya da hazzın politikasına dair bir iddiada bulunmak olarak ele alınabilir.

Sanırım bir izleyici/okur konumundan tam da bu noktada bahsetmek gerekiyor. Film üzerine yazılmış metinlerin toplamından etkilenerek kurgulanan bir izleyici konumunun aslında biraz da tahakküm altında bir "yer" olduğunu savlayabiliriz. Barthes'ın izinde giderek filmin, bir metin olarak, farklı kodların birbirine geçtiği ve sonsuz olası uzantıya açıldığı bir dizge olduğunu düşünecek olursak yazarlar tarafından koşullandırılamayacak iki ayrı tür metni (haz metni ve kutsanma metni) de okuyabilecek bir izleyici konumuna sahip olduğumuzu düşünebiliriz:

> *"İki tür metni de kendi alanında ve haz (pleasure) ve kutsanmanın (bliss) dizginlerini kendi elinde tutan özne zaman dışı bir öznedir çünkü, aynı zamanda ve birbirine karşıt biçimde, bütün kültürün engin hazcılığına ve bu kültürün yok edilmesine katılmış olur: kendi benliğinin tutarlılığını tadar (bu hazzıdır) ve bunun kaybolmasının peşindedir (bu kutsanmasıdır). O iki kere bölünmüş, çifte sapkınlaşmış bir öznedir."* (136)

Tapon filmler orada, o oyun alanında, durmaktadırlar. Bir yandan bir haz metni olarak üzerinde konuşmamıza el verirler, diğer yandan da bir kutsanma metni olarak dile getirilemeyen, ancak içinden ve onun konuştuğu gibi konuşmamıza el veren bir metinselliği sunarlar. Bir yandan bir oyun olarak ele alınarak bir çalışma nesnesi durumuna indirgenip bu çalışmanın yazarının özne konumunun tutarlılığına ve yine bu yazarın bahsettiği diğer söylemlerin onları kapsayamadığına dair iddialarda bulunmasına yol açarak bir haz metni olarak düşünmemize el verirken, diğer yandan da konuşulamaz ya da ancak içinden ve onun diliyle konuşulabilir olduklarından bütün bu kültürün kaybolmasına yol açan bir kutsanma metnine olanak tanırlar. Bu nedenle de bizi iki kere bölüp sapkınlaştırırlar.

Kaynakça

Akerson, Tanju. "Yeşilçam'dan Yeni Sinema'ya" *Yeni Sinema*. s.18 (1968): 8-10.

Armes, Roy. "Twelve Propositions on the Inaccessibility of Third World Cinema." Christine Woodhead ed. *Turkish Cinema: An Introduction* içinde. Londra: SOAS Turkish Area Group Publications, 1989.

Barthes, Roland. "The Pleasure of the Text." Bob Ashley ed. *Reading Popular Narrative: A Source Book*. Londra ve Washington: Leichester University Press, 1997.

Batıbeki, Atıf Yılmaz. *Söylemek Güzeldir*. İstanbul: Afa, 1995.

Bourdieu, Pierre. *Distinction*. İngilizce'ye çeviren Richard Nice. Londra ve New York: Routledge ve Kegan Paul, 1984.

Dorsay, Atillâ. "Yücel Çakmaklı ile Konuşma." *Y. Güney, Y. Çakmaklı, Ö. Kavur, S. Dur ile Konuşmalar*. Eskişehir: İTİA/Sinematek, 1974.

Dyer, Richard. "Introduction to Film Studies." John Hill and Pamela Church Gibson ed. *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Freud, Sigmund. "Creative Writers and Daydreaming." Hazard Adams ed. *Critical Theory Since Plato*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1971.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play Element of Culture*. Boston: The Beacon Press, 1955.

Kutlar, Onat. "Ulusal Türk Sineması için Alan Araştırmaları: 1, Giriş." *Yeni Sinema*. s. 10-11 (1967): 28-31.

----- "Seyyit Han Üzerine." *Yeni Sinema*. s.24 (1968): 5-12.

Özön, Nijat. "Türk Sineması'nın Sorunları." *Yeni Sinema*. s.17 (1968): 10-19.

Refiğ, Halit. *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket, 1971.

----- "Türk Sineması'nın Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler." Süleyma Murat Dinçer ed. *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara: Doruk, 1996.

Sconce, Jeffrey. "Trashing the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style" *Screen*. s.36:4 (1995): 371-393.

Tahir, Kemal. *Notlar 4: Sanat/Edebiyat*. İstanbul: Bağlam, 1989.

Tekelioğlu, Orhan. "Kendiliğinden Sentezin Yükselişi: Türk Pop Müziğinin Arkaplanı." *Toplum ve Bilim*. s.67 (1995): 157-177 .

Tosun, Necip. Mesut Uçakan'la *Sinema Söyleşileri*. İstanbul: Nehir, 1992.

Uçakan, Mesut. *Türk Sineması'nda İdeoloji*. İstanbul: Düşünce, 1977.

Savaş Arslan
Araştırma Görevlisi
Bilkent Üniversitesi
Grafik Tasarım Bölümü
Ohio State Üniversitesi
Doktora Öğrencisi

BİR TÜRK 'CAMP' KLASİĞİ: *BU İKİLİYE DİKKAT*

Melis Behlil

Nedir Camp?

"Pek çok şey adlandırılmamıştır şu dünyada, pek çok şey de, adlandırılmış olsa bile, tanımlanmamıştır. Bunlardan biri de, kült ismi "Camp" olan anlayıştır" (Sontag 1964: 105). Otuz beş sene öncesinden gelen bu sözler, Susan Sontag'a ait. Dediği gibi, o zamana kadar neredeyse hiç tanımlanmamış olan "Camp" olgusunu anlatmaya çalıştığı, ve bu konuda halen en temel metin olarak kabul edilen 1964 tarihli *Notes On Camp*'ın (Camp Üzerine Notlar) ilk cümleleriydi bunlar. Yirminci yüzyılın anlatılması zor olgularından biri olan Camp'i, *American Heritage Dictionary* şöyle tanımlıyor: "Genel olarak aşırı, kaba veya banal olduğu düşünülen davranış ve zevklerin sevilmesi ve takdiri" (Cook 1995: 2). İngilizceye, Fransızcada "poz vermek" anlamına gelen "camper" fiilinden geçmiş. Türkçe sözlüklerde ise Camp'in karşılığı yok. Aslında bu ilginç bir durum, çünkü kültürümüzde, özellikle sinemamızda, Camp örnekleri bulmak hiç de zor değil. Benim amacım, Susan Sontag'ın *Camp Üzerine Notlar*'ını temel alarak bir Türk filmini, *Bu İkiliye Dikkat*'i incelemek ve bu yolla, Amerikan Camp'i ve Türkiye'de Camp olarak anabileceğimiz iki anlayışın temel farklılıklarını ortaya çıkarmak. Sontag'in bu yazısının 35 yıllık olduğunu ve esasen Amerikan kültürü düşünülerek yazıldığını da incelemem esnasında göz önünde tutarak, daha geç dönemlerde yazılmış Camp tanımlarından da faydalanacağım. Camp olgusunun Türkiye'de Camp adı ile anılarak yapılmış ve Türk Camp'inin Amerikan Camp'iyle birebir yansıması konusunda ise bir çalışma ise yok, ki zaten birebir yansımanın mümkün olmadığını düşünüyorum. Kanımca, daha ileride de değineceğim gibi, bu farklılığı yaratan unsurların başında Camp'in, özellikle Sontag'dan sonra konuya eğilen yazarlar tarafından doğrudan eşcinsel kültür ile bağdaştırılması ve bu kültürün Türkiye'de yüzüstüne çıkmasındaki gecikme geliyor.

Türkçe kaynaklara baktığımızda, yönetmenliğini Şahin Gök'ün yaptığı, başrollerini Banu Alkan ve Serpil Çakmaklı'nın paylaştıkları *Bu İkiliye Dikkat*, sinemamızın "utanılan" filmleri arasında gibi görünüyor ve temel rehber kabul edilebilecek film kitaplarında neredeyse hiç

anılmıyor. Giovanni Scognamillo'nun *Türk Sinema Tarihi* adlı kitabında ne filmin, ne yönetmenin, ne de oyuncuların adı geçiyor. Alim Şerif Onaran ise *Türk Sineması* adlı kitabının Şahin Gök'e ayırdığı ufak kısmında, "çoğunu Serpil Çakmaklı ve Banu Alkan ile çevirdiği filmler dışında" (Onaran 1995: 186-188) ifadesini kullanarak, bu ve bu ekibin yaptığı diğer filmleri yok sayıyor. Her ne kadar *Bu İkiliye Dikkat*'in çok iyi bir film olduğu ve tüm film kitaplarında yerini alması gerektiği yolunda bir iddiada bulunacak olmasam da, filmin "kötülüğü" ve biraz sonra gösterecek olduğum Camp özellikleri dolayısıyla kendince bir incelemeyi hak ettiğini düşünüyorum.

Bu İkiliye Dikkat!

Öncelikle *Bu İkiliye Dikkat*'in konusunu kısaca özetlemek istiyorum. Hikaye, Banu ve Serpil adlı iki genç ve güzel kadının Marmaris'te bir tatil köyünde başlarından geçen olayları anlatır. Banu zengin bir kadındır, babasının ölümü üzerine büyük bir servete konmuş ve sevmediği kocası Nusret'i de boşamıştır. Serpil ise yoksul olmakla beraber, zengin bir koca avlamak için borçlanıp geldiği tatil köyünde kendine zengin süsü vermektedir. Erkek karakterler ikinci planda kalır, Nusret, bir yandan eski karısına şantaj yapıp, bir yandan Serpil'i baştan çıkarmaya çalışarak, filmin tek gerçek "kötü kişi" kompozisyonunu çizer. Aynı tatil köyündeki gizemli, yakışıklı ve erkeksi Serhat, Banu'yu sık sık girdiği zor durumlardan her seferinde kahramanca kurtararak, hem onu kendine aşık eder, kendisi de Banu'ya gönlünü kaptırır. Fakat Serhat aslında bir kiralık katildir ve gerçek adı da Yusuf'tur. Üçüncü erkek ise bölgeden yoksul bir genç olan Ahmet'tir ki, o da Serpil gibi zengin bir eş ararken kendine, yoksulluğundan bihaber olduğu Serpil'e kaptırır gönlünü. Filmin ilk yarısı çoğunlukla bu karakterler arası ilişkilerin kurulması ve Banu ile Serpil'in tanışmamalarına rağmen havuz başında sık sık teşhirci bir şekilde vücut düellosu yapmalarıyla geçer. Filmin sonunda, Serhat/Yusuf şantajcı Nusret'i öldürür, kendisi de beraber iş yaptığı insanlarca vurulur, Serpil ile Ahmet birbirlerine yoksulluklarını ve aşklarını itiraf ederek mutlu sona ulaşırlar, Banu ise zengin ama yalnız ve mutsuz bir hayat sürmeye devam eder. Film, öncelikle Banu Alkan, sonra da Serpil Çakmaklı için bir "star vehicle" olarak görülebilir, çünkü esas olarak bu iki oyuncunun bikinili varlıklarına dayanıyor.

Sontag ve *Bu İkiliye Dikkat*

En başta bahsettiğim yazısında Susan Sontag, Camp'i elli sekiz birbiriyle alakalı fakat birbirinden bağımsız madde ile açıklamaya çalışıyor. Bu maddelerin her birinin detayına girmeden, bize en yakın olanlardan bahsetmek istiyorum. Bize yakın derken, Sontag'in "dandy"lik kavramını tartıştığı bölümlerin Türk Camp'i ile fazla alakalı olmadığını düşünüyorum.

İlk maddeyi ele alırsak: "Camp genel bir estetik durumudur" diyor Sontag, ve Camp tarzının, bakış açısının, güzelliği değil, yapaylığı öne çıkardığını söyleyerek işe başlıyor (Sontag 1964: 106). Sontag'in çok önem verdiği bir konu, Camp'in neredeyse hiçbir zaman bilinçli bir şekilde Camp olarak yapılmadığı, ve Camp kabul edilen yapımların -ya da giysilerin, şarkıların, hatta kişilerin- belirli bir bakış açısından Camp kategorisine sokulabilmeleri (Sontag 1964: 107). Bunun bizi neden ilgilendirdiğine gelince, bu koşullar altında "Türk Sineması Camp film yapmamıştır" demek zorlaşıyor, hatta imkansızlaşıyor, çünkü çevrilmiş filmleri Camp olarak okumak ağırlıkla bizim elimizde. Tamamen değil, çünkü gerek sinema dili, gerekse anlattıkları hikaye olarak yalınlık taşıyan *Masumiyet* ve *Tabutta Röveşata* gibi son dönem filmleri bu yalınlıkları itibarı ile Camp kategorisine sokulmayı reddediyorlar. Abartılı bazı özellikleri ile Kitsch kabul edebileceğimiz bazı filmler için ise şunu demek mümkün: Neredeyse her Camp Kitsch'tir, fakat her Kitsch Camp olamaz.

Bu bağlamda daha da önce değindiğim gibi *Bu İkiliye Dikkat*'in özellikle oyunculuk ve mizansen açısından niteliksiz, hatta "kötü" bir film olması, Camp'lik yolunda ilk adımı olarak nitelendirilebilir. Camp'in bir başka özelliği, ise şehirli olması (Sontag 1964: 108). Yapaylığıyla paralel olarak Camp, şehir dışında bile, "şehirli" bir ortamda var olabiliyor. *Bu İkiliye Dikkat* örneğinde söz konusu olan tatil köyü, her ne kadar Marmaris'te olsa bile, ahalisi ve ticari otel havası ile, şehirden bile daha "urban" bir ortam yaratmakta.

Camp'in belki de en önemli özelliği olan her konusunda aşırıya kaçmasını cinsiyet boyutuyla ele alırsak, Camp'in kişilerle alakalı zevklerinde de aşırı uçlara gittiğini söyleyebiliriz (Sontag 1964: 108-109). Camp'in ilgi duyduğu cinsellik olarak, bir yanda kadınla erkek arasındaki farkı minimale indirgeyen androjeni, öte yanda ise cinsel özelliklerin abartılması var. *Bu İkiliye Dikkat*'te bu ikinci eğilimi fazlasıyla görmek mümkün. En net örnek olarak havuz başında Banu ve Serpil'in sırayla suya girip kendilerini ıslattıkları esnada Serhat'ın onları

seyrettiği sahneyi gösterebiliriz. Banu da, Serpil de son derece "dişi" ve ne bunu gözler önüne sermekten, ne de bu durumdan faydalanmaktan çekiniyorlar. Filmdeki erkekler ise, bıyıklı, iri yapılı, "sert" görünümlü tipler. Özellikle Serhat bu tiplemenin doruk noktası. Sabaha bira ile başlayan, "tepinmek" olarak gördüğü dansetmekten hiç hoşlanmayan, Banu'yu her gerektiğinde tehlikeden kurtaran bir "centilmen". Diğer erkekler de yakın derecede "erkeksi" ve gerek diğer iki erkeğin, gerekse filmdeki diğer erkeklerin akıllarındaki ilk şey, Banu veya Serpil'i baştan çıkarmak olarak gösteriliyor.

Camp aynı zamanda, "karakter"in de yüceltilmesini öngörüyor. Sontag'in buradaki örneği Greta Garbo. Bir oyuncu olarak fazla derinliğe sahip olmadığını söylediği Garbo, bir yerde daima "soğuk kuzeyli" olarak kendisini oynadığı için Camp'in bir idolü haline geliyor. Böyle bir yaklaşımla Banu Alkan'ı bir "Türk Camp Kraliçesi" olarak görmek mümkün. Filmdeki karakterlerinin isimlerinin de Banu ve Serpil olmaları bu savı destekliyor. Filmin ilk karesi olarak Banu'nun hayli uzun süre yakın plan gösterilmesi ise seyirciye, filmde dikkat edilmesi gereken öğeyi hemen girişte belirtiyor adeta.

Daha önce kısaca değindiğim önemli bir konuya geri dönerek Camp'in kendinden haberdar oluşundan bahsetmek istiyorum. Sontag'in görüşü olan "en iyi Camp naif Camp'tir"e (Sontag 1964: 110) ben de katılıyorum. Camp'in en iyi örnekleri çoğunlukla aslında "ciddi" olarak yapılmıştır. *Bu İkiliye Dikkat*'in asıl amacının Banu Alkan ve Serpil Çakmaklı'nın şöhretleri sayesinde, araya biraz da aşk ve entrika katarak, seyircileri sinemaya çekip yapımcılarına para kazandırması olduğu aşikar. Az önce Türk Camp Kraliçesi olarak nitelendirdiğim Banu Alkan ise durumunun farkında olmadığını doksanlı yılların sonunda "Neremi" şarkısıyla tekrar çıkış yaparak ispatladı. Çeşitli televizyon kanallarında kendisiyle dalga geçilmesini görmezden gelerek -belki de gerçekten görmeyerek- ve eski ihtişamına hâlâ malik olduğunu düşünerek "Neremi" gibi cinsellik yüklü ve genelde niteliksiz olarak kabul edilen bir şarkı söylemesi, Alkan'ın "Camp Kraliçesi" pozisyonunu daha da pekiştirdi. Bunun istisnası ve aynı zamanda zıddı, kendisinin tamamen farkında olan Camp'e örnek olarak Oscar Wilde'ın epigramlarını örnek veriyor Sontag (Sontag 1964: 111-112). Daha çağdaş bir örnek kanımca yapıldığı yıl olan 1995'te en kötülere verilen Altın Ahududu ödülünü yedi dalda toplayarak bir rekor kırmayı başaran, Paul Verhoeven'in yönetmeliğini yaptığı *Showgirls* sayılabilir.

Camp-Şimdi

Günümüz örneklerinden yola çıkarak çağdaş bakış açısında da kısaca değinmek istiyorum. Gareth Cook'un "Dark Side of Camp" adlı yazısında da belirttiği gibi, Camp popüler kültürün artık çok daha olağan ve alışılmış bir parçası. Sontag'ın "Notes On Camp"i yazdığı zamanlarda, Cook'a göre "...Camp hafif, ayrıksı ve eğlenceliydi. Bugünlerde ise Camp'in ironisi ve mesafelendirmesi fazlasıyla her yerde karşımıza çıkıyor" (Cook: 1995). Burada Cook, günümüz Camp'inin nasıl bazı sosyal sınıfları (özellikle de Amerika'nın *white trash* diye anılan yoksul ve cahil beyaz kesimini) aşağılayarak kendini var ettiği konusunda bir tartışmaya giriyor ki, bunu az önce bahsi geçen *Showgirls* örneğinde de görmek mümkün. Ancak bence bu konunun Türkiye'de Camp tartışmasıyla pek bir ilgisi yok. *Bu İkiliye Dikkat*'te de belli bir sınıf ayrımı var, fakat bu ayrım sosyoekonomik alt sınıfı alaya almak yönünde değil, aksine o sınıftan kahramanlara sempati duyarak (ki filmin tek mutlu sonuna Serpil ve Ahmet kavuşuyor) kendisini gösteriyor. Bu farkı yaratan en bariz iki etken, *Bu İkiliye Dikkat*'in söz konusu yazıdan on yıl önce ve tamamen farklı bir kültür çerçevesinde (ve muhtemelen söz konusu olan sosyoekonomik alt-orta sınıflar hedeflenerek) çevrilmiş olması.

Zaman farkından bahsedince eklenmesi gereken bir husus da, Camp olgusunun zaman içinde durağan olmaması. Hatta bir filmi Camp olarak görebilmemiz için ondan zamansal olarak bir miktar uzaklaşmamız bile gerekebiliyor. Gerçi *Bu İkiliye Dikkat* muhtemelen ilk yapıldığında da Camp olarak görülebilirdi, fakat şimdi baktığımızda seksenli yılların o abartılı (dolayısıyla Camp'liğe son derece açık) saç ve giysi modelleri ve renkleri, ve zamanının damgasını taşıyan müzikleri daha da göze batıyor. Hatta Sontag bu konuda Camp zevkinin "demode"likten hoşlandığını, fakat bunun herhangi bir eskiye dönük sevgiden ziyade, eskimenin getirdiği uzaklığın yol açtığı bir sempati ve hoşgörüden doğan bir çeşit sevgi olduğu saptamasını yapıyor (Sontag 1964: 113).

Türkiye'de Camp Neden Yok (mu)?

Bu İkiliye Dikkat'i incelemeye bu noktada son vererek, bir de kısaca daha genel bir konuya değinmek istiyorum. O da, elimizde bu film gibi Camp bir okumaya çok açık niceleri ve Banu Alkan ve Ahu Tuğba gibi nice yıldızlar varken, Türkiye'de bilinçli bir "Camp kültürü"nün neden gelişmemiş olduğu. Bence bu konuda üç temel neden öne çık-

makta. Bunların ilki, Sontag'ın makalesinde değindiği, ve Camp'in atası saydığı "Dandy" kültürünün ülkemizde varolmamış olması (Sontag:1964: 116). Bu kültür, geçen yüzyıl sonunda ortaya çıkan ve Oscar Wilde'ın kişiliğiyle bütünleşmiş olan bir "aristokrat kültür züppeliği" olarak tanımlanabilir, fakat Türkiye'de bir geçmişi olduğu söylenemez. Türkiye'de Osmanlı'dan kalma bir aristokrasi ve züppelik söz konusu olsa bile, Dandy kültürü de, Camp gibi, ve özellikle Oscar Wilde ile bütünleşmesine dayanarak, eşcinsellikle bağdaşan bir kültürdür. Ülkemizde buna en çok yaklaşabilecek "kültürel burjuvazi" ise, "inceliğine" rağmen, eşcinsellikle açık bir şekilde bağdaşmaz. Ayrıca, bu kültürün günümüze gelen yansımalarına bakarsak, burjuvaziyi, ve onun ilgi alanı olarak "yüksek kültür" ürünlerini görürüz. Ülkemizde arabesk gibi "popüler kültür" olarak anılabilecek kültürler ancak son 6-7 yılda incelenmeye başlanmışsa da, bu tür müzik ve filmler "kültür aristokrasisi" dahilinde halen aşağı görülür. Kendini politika-dışı görebilecek olan bu kültürel kesim, Anavatan Partisi'nin yükselişi ile özdeşleştirilen arabesk kültürüne (Özbek 1994: 119) kendisini uzak bulur, ki bizim örneğimiz *Bu İkiliye Dikkat*'te özellikle zengin eş arayışlarında gördüğümüz köşedönücülük tam bu dönem anlayışıyla, filmin finalinde Banu'nun kahrolarak silah seslerini dinleyişi de arabesk anlayış ile birebir örtüşür.

İkinci nedeni ise genel olarak Türk kültürüne ait olan bir ciddiyet, kendini fazlasıyla ciddiye almanın bir sonucu olarak görebiliriz. Camp "ciddi" olanı tahtından etmeyi baş görevi bilir ve bu nedenle ciddiyeti ta iliklerine işlemiş bir kültürde fazla gelişmemiş olması normal karşılanabilir. Bilinçli Camp zaten bu ciddiyeti doğrudan hedef alarak onunla dalga geçer. Naif Camp'te ise, söz konusu işi Camp olarak okuyabilmek için yine kendini ciddiye almayı bir kenara bırakarak kültürünün ürünlerine belli bir ironiyle yaklaşmak şarttır. Yetmişli ve seksenli yıllarda yapılan seviyesi oldukça düşük Türk filmlerinin üniversite kulüplerinde ne kadar popüler olduğu göz önünde bulundurulursa, genç kuşağın dünya sineması ile giderek daha fazla yüzleşerek kendi kültürünün ürünlerine artık daha ironik bakmaya başladığını düşünmek mümkün. Genç kuşak bu tip filmlere hâlâ sevgiyle yaklaşsa da, filmlerin eksiklerini ve zayıflıklarını da görerek, Camp bir okumanın yolunu açıyor. Söz konusu filmleri hâlâ tümüyle savunup zayıflıklarını görmezden gelmeye çalışmayı da, 1999'un Şubat ayında bir televizyon programına çıkıp (*Hürriyet*, 5 Şubat 1999), kendisiyle dalga geçil-

mesine rağmen hâlâ gururunu koruyan ve yaptığı işlere inancı tam olan Banu Alkan'ın bu davranış biçimine paralel görebiliriz.

Üçüncü ve son neden ise, Sontag'ın deyimiyle "kendi kendini bu göreve atamış yeni zevk aristokratları", yani eşcinsellerin Camp olgusunun gelişmesinde çok büyük bir rol oynamış olmaları. Camp özellikle atmışlı yılların Amerika'sında, yani eşcinsel hareketin ortaya çıktığı yer ve zamanlarda doğmuş ve gelişmiştir. Hatta günümüzde Camp'i tanımlarken ilk cümlede bu eşcinsellikle ilişki anılmaktadır (Smelik 1998: 141). Türkiye'de yakın zamana kadar eşcinselliğin tamamen tabu kabul edilmesi ve eşcinsellerin genelde cinsel kimliklerini saklamak zorunda olmaları, Camp'in ülkemizde gelişimini engellemiş nedenlerden kuşkusuz bir diğeridir. Camp'in Türkiye'de de karşımıza çıkmaya başladığını düşünürsek, bunun nedenlerini öncelikle yeni kuşak film seyircisinin, daha önce de bahsetmiş olduğum, araya giren zamansal mesafenin getirdiği sempati sayesinde eskiden belli bir kesimin aşağı göreceği filmleri zevkle seyrediyor olmasında arayabiliriz. Ayrıca, Camp'in postmodern bir tavır olarak da kabul edildiğini düşünürsek (Hoberman ve Rosenbaum 1991: 326-327), postmodernitenin Türkiye'de yaygın bir algılayış şekli olmasının doksanlı yıllara denk gelmesi ile, bu dönemden bir önceki on yıla bu tip bir bakış da gayet doğal olacaktır.

Sonuç

Sontag makalesinin son birkaç maddesini özetleyerek yazımın sonuna gelmek istiyorum. Camp'e göre zevklilik sadece iyi zevk sahibi olmak değildir, zevksizliğin de bir zevki olabilir (Sontag 1964: 118). Camp zevki de herşeyden önce bir keyif alma, takdir etme durumudur ve cömerttir, insanın doğasına sevgi duyar (Sontag 1964: 119). Bu saydığımız şartlar altında, Sontag'e göre Camp'i özetleyen cümle şudur: "it's good because it's awful" (Sontag 1964: 119). Bunu tam çevirmek yerine benim tercih ettiğim cümle şu: "o kadar kötü ki, iyi". *Bu İkiliye Dikkat*'in geçekten "kötü" bir film olması, retrospektif açıdan kendisine bir sevgi duymamızı engellemiyor, hatta sağlıyor bile. Bu durumda o niyetle çevrilmemiş olmasına rağmen günümüzden bir bakışla ve ancak günümüzün koşullarına gelindiğinde bu filmin ideal bir "Türk Camp"i olduğunu tekrar belirterek yazımı noktalıyorum.

Kaynakça

Cook, Gareth. "The Dark Side of Camp", *Washington Monthly*, Eylül 95, Vol. 27, Sayı 9.

Esmergül, Özlem. "Serpil Bombaladı", *Hürriyet*, 5 Şubat 1999.

Hoberman, J. ve Rosenbaum, Jonathan. *Midnight Movies*, New York: Da Capo Press, 1991.

Onaran, Şerif. *Türk Sineması* (II. Cilt), İstanbul: Kitle Yayınları, 1995.

Özbek, Meral. *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 1994.

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

Smelik, Anneke. "Gay and Lesbian Criticism", *The Oxford Guide to Film Studies*, (J.Hill, P. Church Gibson), Oxford: Oxford University Press, 1998.

Sontag, Susan. "Notes on Camp" (1964), *A Susan Sontag Reader*, New York: Farrar Straus&Giroux, 1982.

Melis Behlil
Doktora Öğrencisi
Amsterdam School of Culturel Analysis

ISBN 975-6947-54-3
Türk Film Araştırmacıları Ltd.
9789756947555