SİNEMA DİZİSİ 3



TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER 2

Yayına Hazırlayan | Deniz DERMAN

BAĞLAM

SİNEMA DİZİSİ 3

TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER

Yayına Hazırlayan|Deniz DERMAN
Derleyen|Övgü GÖKÇE

2

Türk Sineması, Ama Hangisi ?
Türk Sinemasına Alternatif Bakışlar
Türk Sinemasında Dönemler

BAĞLAM

Bağlam Yayınları 170
Sinema Dizisi 3
ISBN 975-6947-55-1

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-2
Türk Sineması, Ama Hangisi? Türk Sinemasına Alternatif Bakışlar
Türk Sinemasında Dönemler
Yayına Hazırlayan: Deniz Derman
Derleyen: Övgü Gökçe

©Bağlam Yayıncılık

Birinci Basım: Kasım 2001
Kapak Resmi: *Aşk-ı Memnu* 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

I

SİNEMANIN ALDIĞI BİÇİMLER

Türk Sineması'nda Formel Öğelerin Gelişimi ve Bugünü

Sinemamıza 16. yy'dan, 'Kırmızı'nın Gözünden Bakarsak / **Feride Çiçekoğlu** / 11

Halit Refiğ'in Sinemasında Matematik: *Yasak Aşk Üçgenleri* / **Deniz Derman** / 21

II

SİNEMANIN ANLATTIĞI HİKAYELER

Türk Sineması'nda Hikaye

Yeniden, Ama 'Bize Göre'

Yeniden Yapımlar/Çevrimler

Yeşilçam'ın *Şeytan*'ı Hollywood'un *The Exorcist*'ini Döver: Sinema, Yeniden Çevrim, Din, Kültür vs. / **Savaş Arslan** / 41

İntikam Meleği: Danimarka Prensi Hamlet'ten Zengin Kızı Hamlet'e / **Melis Behlil** / 57

'Çevremizi Tanıyalım' Ama Hangi Açıdan?

Anlatısal Araçlar

İki Farklı Dönemde İki Farklı Anlatı: *Üç Tekerlekli Bisiklet* ve *Masumiyet* / **Övgü Gökçe** / 69

'Genre'lar, Ama Hangileri?

Öyküsel 'Genre'lar (Türkler)

Düşük Yapan Parodi: *Kahpe Bizans* / **Selim Eyüboğlu** / 81

Türkiye'de Sinema 'Film Noir' ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken / **Z. Tül Akbal Süalp** / 89

'Burası' Oradan, Orası 'Buradan'

Dışarıda(n) Türkiye

Kadın, Ulusal Kimlik ve Öteki: *Bir Türke Gönül Verdim* / **Ali Murat Akser** / 99

Cüneyt Arkın'ın *Polis Cemil* Filmlerinde Milliyetçilik ve Halkçılık veya Milliyetçi Sol / **Kaya Özkaracalar** / 113

Türk Sineması ve Biz: *Çamlıca'daki Enişte*miz / **Fatih Özgüven** / 121

'Kadınlarımız', Hangi Açıdan / 'Erkeklerimiz', Ne Bakımdan (AKO)

Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Kalıpları ve Popüler Bir Örnek Olarak *Duruşma* Filmindeki İzdüşümleri / **N. Aysun Yüksel** / 133

Cinselliğin Farklı Yönlerinin 90'lı Yılların Türk Sineması'ndaki Yansımaları: *Dönersen Islık Çal, Düş Gezginleri, Gemide* / **Fatma Okumuş Ergül** / 147

Harem'deki Kadınların Tarih Üzerindeki Egemenliği / **Bige Akdeniz** / 157

Geçmiş, Ama 'Şimdiden'

Tarih Anlayışları

Geçmiş Zamanın Peşinde: Üç Tarihsel Dönem, Üç Sinemasal Anlatı / **Tuna Erdem** / 165

Yorgun Savaşçı Dosyası-Dava Kapandı mı? / **Ayşegül Koç** / 181

III

SİNEMAYI YAZMAK

Türk Sineması'nda Sinema Yazıları

'Üçüncü Sinema', 60'lı Yıllar ve Sinemamız / **A. Cem Güzel** / 193

Türk Sineması Ne? Türk Seyircisi Kim? / **Dilek Kaya** / 201

Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar / **Nezih Erdoğan** / 219

ÖNSÖZ

Bu çalışma İstanbul Bilgi Üniversitesi Sinema-TV Bölümü tarafından 30 Haziran -2 Temmuz 2000 tarihleri arasında düzenlenen Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - II Türk Sineması, Ama Hangisi? Türk Sinemasına Alternatif Bakışlar/Türk Sinemasında Dönemler konferansının tebliğlerinden derlendi. Birinci konferansın tecrübeleri ışığında farklı üniversitelerden katılan genç neslin yeni yönelimler açısından konferansa katkısı hepimizden çok oldu. Bülent Oran, Halit Refiğ, Yavuz Turgul, Kurtuluş Kayalı hem izleyerek hem de bazen tartışmalara katılarak yeni yönelimleri, eskilerle harmanladılar.

Sinemamız 'yeni' bir biçim aldı mı? Türk Sineması hikayeleri nasıl anlattı/anlatıyor? Bize göre yeniden çevrimler nasıl yapılıyor? Yeni filmler durdukları yerden geçmişe nasıl bakıyorlar, zamanı nasıl görüntülüyorlar? Türkiye'de sinema üzerine nasıl yazılıyor, yazılıyor mu? gibi soruları tartışan yazılar konferanstan sonra bu çalışmanın içine yerleşti. Bu soruların bazıları daha kapsamlı, bazıları ise biraz daha dar çerçevede ele alındı. Genç neslin tartışmaları 'sarkastik arkeoloji' bağlamında da görülse de, bu kazılara duyduğumuz ihtiyaç ve orada olanların katkısı olmadan yukarıdaki sorulara cevap veremeyeceğimiz ortaya çıktı. Konferansın son günü Tophane'de güzel bir İstanbul akşamında hatıra fotoğrafı çektirirken kitapların ne zaman çıkacağı da soruldu. İşte şimdi bu da oldu.

Bunun için Bağlam Yayınevi'ne, konferans için benimle çalışan Selim Eyüboğlu, Fatih Özgüven ve Tuna Erdem'e, Nabi Avcı'ya, her açıdan övgüyü hakeden asistanım Övgü Gökçe'ye teşekkür ederim.

Deniz DERMAN

I

SİNEMANIN ALDIĞI BİÇİMLER
Türk Sineması'nda Formel Öğelerin Gelişimi ve Bugünü

SİNEMAMIZA 16. YÜZYILDAN, *KIRMIZI*'NIN GÖZÜNDEN BAKARSAK...

Feride Çiçekoğlu

Sinemamıza 16. yüzyıldan bakma fikri bir romandan kaynaklandı. Hep hissettiğimiz şeyleri bir roman kahramanının ağzından işitmenin verdiği doğrulanmışlık duygusuyla görsel kültürümüzün kökenleri üzerine düşünme fırsatı yarattı bu kitap. Anlattığı hikâyeden tam 407 yıl sonra, 1998'de yayımlanan *Benim Adım Kırmızı*'dan söz ediyorum. Orhan Pamuk'un son romanı. Şimdilik.

Bir ölünün sözleriyle başlıyor roman. 1591 yılının karlı bir kış günü öldürülüp bir kuyuya atılan Nakkaş Zarif Efendi diyor ki:

"Ölümümün arkasında dinimize, geleneklerimize, alemi görüş şeklimize karşı iğrenç bir kumpas var. ... Başımıza gelenlerin, hikâye edilip bir kitapta yazılsa bile asla resimlenemeyeceğini de söyleyeyim size. Tıpkı Kuran-ı Kerim gibi. -yanlış anlaşılmasın haşa!- bu kitabın sarsıcı gücü asla resimlenemez oluşundan da gelir." (Pamuk 1998: 12)

En mükemmel roman kahramanları yazarlarından bağımsızlaşan, hatta yazarlarının dünya görüşüne zıt düşüncelerin ete kemiğe bürünmesine hizmet edenlerdir. Orhan Pamuk'un tam yirmi bir farklı ağızdan anlattığı hikâyelerle polisiye bir roman tadında kurguladığı *Benim Adım Kırmızı*, Zarif Efendi'nin kuyunun dibinden okura fısıldadığı bu sözcüklerle açılıyorsa eğer, kitabın yazarı, en azından sinema açısından diyeceğini demiştir artık; öyle denmiş olmasını istemese bile: Bir yanda, hareketli resimlerle anlatılan hikâyelerden ibaret olan "yedinci sanat"; öbür yanda asla resimlenemez olduğuna inanılan bir kutsal kitabın bin yılı aşkın etkisiyle yoğrulmuş bir kültür...

Zarif Efendi'nin sözlerinde, sinemamızın biçimsel ve dramatik sorunlarına dair hep hissedegeldiğim canalıcı bir ipucunun dile getirildiğini söylemeliyim. Ama romanın sinemamıza dair ipuçları bununla sınırlı kalmıyor. İmge-söz ilişkisi üzerine düşünmeye yatkınsanız eğer, romanı yalnızca bu açıdan bile birkaç kez okuyabilir ve her seferinde yepyeni izdüşümleri yakalayabilirsiniz. Sonuçlara sıçramadan önce,

romanın görsellik açısından olağanüstü zengin sayfalarında kısa bir gezinti yapmakta yarar var.

Benim Adım Kırmızı'dan İzdüşümleri

Kuran-ı Kerim'in resimlenemez olduğu inancının sinemamız açısından yoksullaştırıcı bir etki yarattığı yaklaşımını aşırı bulanlar diyeceklerdir ki şimdi, Müslüman nakkaşların Heratlı efsane üstatlarının usullerinden yola çıkıp mükemmel ve değişmez kıldıkları İslam nakışı resimli hikâyeler anlatmıyor mu sanki? İslam nakış geleneğine coşkuyla sahip çıkmak, ona bir tür saygı duruşunda bulunmak için yazılmış bir romandan bu denli tek boyutlu ve böylesine aydınlanma yanlısı bir sonuç çıkarmak biraz insafsızlık olmuyor mu? Orhan Pamuk'un kendisi de böyle diyecektir belki. Nitekim, tutkuyla sevdiği belli olan "ustalar ustası, nakşın piri Behzat"ın Nizami'ye ait Hüsrev ile Şirin hikâyesi için yaptığı cinayet resmini anlatışında yazarın İslam minyatür geleneğine hayranlığı öylesine belirgindir ki, bu geleneğin Batıdan bir bakış açısıyla ele alınmasından duyacağı acıyı tahmin etmek zor değildir.

Orhan Pamuk Hüsrev'in önceki karısından olma oğlu genç Şiruye'nin bir gece babasının Şirin'le yattığı odaya girişini, karanlıkta dokuna dokuna onları yatakta buluşunu ve hançeriyle babasını ciğerinden bıçaklayışını Zarif Efendi'nin katilinin ağzından öyle bir tasvir eder ki, sanki bizim kanımız da sabaha kadar yatağımıza akıp durur ve bir yandan canımız usul usul çekilirken, bir yandan da sabah uyandığında sevgilisini koynunda ölmüş bulacak olan Şirin'in acısını tahayyül ederek kederler içinde kalırız:

> "*Odadaki ince ince işlenmiş duvar, pencere ve çerçeve süslerinin, sıkılmış gırtlağınızdan çıkan sessiz çığlığın rengindeki kızıl halının kıvrım ve yuvarlaklarının ve katilinizin sizi öldürürken çıplak ve iğrenç ayağıyla acımasızca bastığı harika yorgana inanılmaz bir incelikle ve neşeyle işlenmiş sarı ve mor çiçeklerin hepsi, aynı amaca hizmet ederler: Bir yandan bakmakta olduğunuz resmin güzelliğini vurgularken, bir yandan da içinde ölmekte olduğunuz odanın, terk etmekte olduğunuz dünyanın ne de güzel bir yer olduğunu hatırlatırlar. Resmin ve dünyanın güzelliğinin sizin ölümünüze kayıtsızlığı, ölürken yanınızda karınız da olsa yapayalnız oluşunuz resme bakarken kafanıza dank eden asıl manadır.*" (Pamuk 1998: 26)

Kuran-ı Kerim'in resimlenemez oluşuyla çelişen değil, tam tersine onu güçlendiren bir resmediş tarzıdır bu: şeylerin kendisini değil de manasını gören, onları Allah'ın bakışıyla gösteren minyatür geleneği. Bu tarzın özünü Nakkaş Zarif Efendi'nin katilinin ağzından duyarız:

"Şirazlı, Heratlı eski üstatlar, Allah'ın istediği ve gördüğü hakiki bir at resmi çizebilmek için nakkaşın elli yıl hiç durmadan at çizmesi gerektiğini söyler ve zaten en iyi at resminin karanlıkta çizileceğini eklerlerdi. Çünkü elli yılda gerçek nakkaş çalışa çalışa kör olur ve eli çizdiği atı ezberler." (Pamuk 1998: 28)

Bir yanda en iyi atın ancak karanlıkta çizilebileceğini savunanlar, öbür yanda alemi "aydınlıkta ve göründüğü gibi" resimlemek isteyenler... 1591 yılının dokuz karlı kış gününde geçen hikâyenin arka planındaki bu çelişki, ancak merak edip de kulak veren işitsin diye usul usul akan bir su gibi derinden derine seslenir bize. Padişah III. Murat'ın, bir yandan Nakkaş Osman'a oğlu Şehzade Mehmet'in 1582'deki 52 gün süren sünnet düğününü resimletirken, bir yandan da Hicret'in beininci yılına yetiştirilmek üzere gizli gizli Frenk usulü bir kitap yaptırmakta olduğunu bu sese kulak verince öğreniriz. Üstat Osman başnakkaştır. Düğün kitabı, yani *Surname-i Hümayun* onun emrinde resimlenmektedir. Metinlerini intizamı mahlaslı bir yazarın yazacağı bu kitap tamamlanacak ve romanın sayfalarından sıyrılarak Topkapı Sarayı'nın kitaplığında gerçeğe karışacaktır.[1]

Orhan Pamuk'un Nakkaş Zarif Efendi'nin katilinin ağzından "Ayrıca Başnakkaş Üstat Osman da ondan nefret ediyordu" (Pamuk 1998: 28) sözüyle nakkaşhaneye ters düşen tavrını dile getirdiği Enişte ise Padişah'a "Frenklerin usulleriyle" bir kitap resimletme önerisi getirecek ve bu öneri kabul görecektir. Romandan ve tarihin kendisinden bilebildiğimiz, bu kitabın hiçbir zaman tamamlanamadığıdır.

Karanlıkta ezberden çizilip duran atları gitgide mükemmel kılmak varken "aydınlıkta ve gördüğünü resmetmek" diye özetleyebileceğimiz Frenk usulleri nasıl olup da Osmanlı'nın nakkaşhanesine kadar sızıvermiştir? Enişte yeğeni Kara'ya gizli kitabın başlangıç fikrini anlatırken, iki yıl öncesinden, demek ki 1589 yılından söz eder ve Padişah'ın elçisi olarak gittiği Venedik'te İtalyan üstatlarından birinin yaptığı bir yüz resmine bakarken neler hissettiğini şöyle aktarır:

[1] İstanbul Üniversitesi'nde "Nakkaş Osman'ın Eserleri ve Osmanlı Minyatür Sanatına Getirdiği Yenilikler" başlıklı doktora tezini tamamladığı 1962 yılından itibaren *Surname-i Hümayun*'un yayımlanabilmesi için çabalarını sürdüren Nurhan Atasoy Düğün Kitabı'nı 1997'de Koçbank'ın yayımladığı özel bir baskıyla Topkapı Sarayı kitaplığının sınırları dışına çıkarmayı başarmıştır.

"Bana hiç benzemiyor ama nedense baktıkça sanki benim resmimmiş gibi yüreğimi oynatıyor. ... İtalyan üstatları herhangi bir adamı bir diğerinden kıyafetleri ve nişanlarıyla değil, yüzünün şekliyle ayırabilecek gibi resmetmenin usullerini ve hünerini bulmuşlar. ... Padişahımız öyle resmedilmeli. Padişahımızı sahip olduğu şeylerle, alemini gösteren ve kuşatan her şeyle birlikte resmetmeli. Bu fikirle bir kitap resmedilebilir." (Pamuk 1998: 36)

İşte Enişte'nin Padişah'a önereceği, Padişah'ın da kabul edip resimletmek üzere onu görevlendireceği kitap bu kitap olacaktır. Zarif, Leylek, Zeytin ve Kelebek adlı nakkaşlar Padişah için, bir yandan Başnakkaş Osman'a çalışırlarken, bir yandan da gizli gizli Enişte'nin hazırlattığı kitaba resimler çizeceklerdir. Enişte'nin çizdirdiği kitap perspektifi, gölgeleri, derinliği yakalamaya çalışmakla kalmaz; gözün görüverdiği her şeyi gözün görüverdiği gibi resmetmeye çalışır.

Bu fikirle resmedilen kitap bir romanın sayfalarında kalmayıp hayatımıza karışmış olsaydı bugün sinemamızda iç dünyası beyazperdeye yansıtılabilen daha fazla karakter adı anabilir miydik? Sonunda tamamlanabilen kitap Başnakkaş Osman'ın *Surname-i Hümayun*'u değil de Enişte'nin resimlettiği gizli kitap olabilseydi eğer, tiplemelerle sınırlı bir oyunculuk geleneği yerine karakter canlandırmaya yönelik zenginlikte bir mimik dağarcığına sahip yüzlerimiz olur muydu bizim de? Ama varsayımsal sorularla oyalanmanın kimseye bir faydası olmayacağına göre, biz yine Enişte'nin portre resmi üzerine söylediklerine dönelim:

"İtalyan üstatların portrelerinden sonra insan korkuyla anlıyor ki resimde artık gözler hepsi birbirine benzeyen birer yuvarlak ve basit delik değil, ışığı ayna gibi yansıtan ve kuyu gibi emen bizim gözlerimiz gibidirler. Dudaklar kâğıt gibi dümdüz yüzlerin ortasında birer yarık değil, gerilerek ve gevşeyerek bizim bütün neşemizi, kederimizi ve ruhumuzu ifade eden, her biri bir başka kırmızı, mana düğümleridir. Burunlarımız yüzlerimizi ortadan ikiye bölen birer yavan duvar değil, her birimiz için apayrı biçimi olan birer canlı, meraklı alettir." (Pamuk 1998: 160)

Yarattığı her karaktere kendi karmaşık ruhundan ve Doğu ile Batı arasında çekilen acılardan bir parçayı ustalıkla aktarmasını bilen Orhan Pamuk, İtalyan resmine duyduğu bütün hayranlığa karşın Enişte'yi dahi tek yanlı bir Batı takipçisi gibi göstermemeyi başarır. İkarus

gibidir Enişte. Alemi gördüğü gibi resmettirmenin büyüsüne kapılmıştır bir kez ama baktığını resmetme geleneğinin kaçınılmaz sonunu gördüğü için alabildiğine hüzünlüdür aynı zamanda:

"İtalyan üstatların hiçbirinde senin şiirin, inancın, hassasiyetin, renklerinin saflığı ve parlaklığı yok, inan bana. Ama onların resimleri daha inandırıcı, hayatın kendisine daha çok benziyor. Dünyayı bir minarenin şerefesinden görür gibi ve perspektif dedikleri şeye aldırmadan değil, sokaktan, o olmazsa prensin odasının içinden, yatağı, yorganı, masası, aynası, kaplanı, kızı ve paralarıyla birlikte resmediyorlar, her şeyi resmediyorlar, biliyorsun. ... Gözün görüverdiği her şeyi gözün görüverdiği gibi resmediyorlar. Onlar gördüklerini resmediyorlar, bizler ise baktığımızı. ... Sonunda bizim usullerimiz ölecek, renklerimiz solacak. Kitaplarımızla, resimlerimizle kimse ilgilenmeyecek. İlgilenenler de ya hiçbir şey anlamayıp, dudak büküp, neden perspektif yok, diyecekler ya da kitapları hiç mi hiç bulamayacaklar." (Pamuk 1998: 196-197)

Enişte'nin öngörüsü doğru çıkacak, onca debdebe ile resimletilmişken "hiç mi hiç" bulunamaz hale gelen kitaplardan biri de Nakkaş Osman'ın *Surname-i Hümayun*'u olacaktır. Toplam 427 minyatür ile 52 gün, 52 gece süren sünnet düğünü kutlamalarını, bugünkü kavramla ifade etmek istersek tam bir "storyboard" mantığıyla anlatan Surname, 1997'de içinden seçilen 30 sahnesi yayımlanarak gün ışığına çıkarıldığı tarihe kadar aynen Enişte'nin söylediği gibi Topkapı Sarayı'nın kitaplığında kaderine terk edilmiş, kimi zaman farelere yem olmuş, kimi zaman da çocuk şehzadelerin eline geçip hırpalanmıştır. Yakın tarihte yayımlanabilmiş olmasaydı, hâlâ Saray kitaplığındaki uykusunu sürdürüyor ve ancak uzmanlarına konuşuyor olacaktı. Sinema gibi ilk bakışta kendisine uzak bir alanla ilişkisinin kurulması da belki hiç gündeme gelmeyecekti.

Nakkaş Osman ve Bruegel

Enişte'nin "bizim usûllerimiz" dediği minyatür geleneğinin bir temsilcisi sayılan Nakkaş Osman'ı çağdaşı bir Batılı ressamla kıyaslama fikri, 16. yüzyıla ait iki karşıt görsel bakış açısından yola çıkarak sinema dili açısından sunacakları farklı ipuçlarını değerlendirme kaygısından kaynaklandı.

Nakkaş Osman'ı çağdaşı olan pek çok Batılı ressamla kıyaslamak düşünülebilirdi. O halde neden Bruegel? Onca Batılı ressam varken,

hele Osmanlı'nın en yoğun ilişkisi olan kent ve *Benim Adım Kırmızı*'da anılan portre ressamlarının beşiği Venedik iken, neden Kuzeyli bir ressam ve neden Bruegel? Çünkü Bruegel'i de Batı'nın bir minyatürcüsü gibi görmek mümkündür. Hatta Bruegel'in "son büyük Ortaçağ Ressamı" diye tanımlandığı da olmuştur.[2]

Bruegel de, hadi minyatür terimiyle ifade edelim, kalabalık meclislerin ressamıdır. Mitoloji ve İncil hikâyelerini resimlemiş, mevsimlere göre ayları resmetmiş, son resimlerinde ise köy düğünlerini, şenlikleri, köylü danslarını tasvir etmiştir. Bruegel'in sinema açısından hayati bir kavramla, hareketle ilgilenmiş olması, an ile hareket arasındaki ilişkiyi benzersiz bir ironi ile, eğlendirici bir biçimde, çoğu zaman alegorik bir anlatımla yakalamış olması görsel karşılaştırmanın alabildiğine zengin motiflerle örülmesini sağlayacaktır.

Nakkaş Osman ile Bruegel'in yaşadıkları tarihler ve oto portreleri yapacağımız karşılaştırma konusunda ilk ipuçlarını sunar bize. Nakkaş Osman için 16. yüzyılın ikinci yarısı deniyor; eserleri yüzyılın son çeyreğine tarihleniyor. Bruegel'in doğum ve ölüm tarihlerini ise kesine yakın bir biçimde biliyoruz: 1525-1569.

Konumuzla daha yakından ilgili ve daha somut bir farklılık da Nakkaş Osman ve Bruegel'in kendi yüzlerini çiziş biçimlerinde saklı. Nakkaş Osman'ın kendisini de resmettiği ya da resmettirdiği minyatürlerde yüzü bütün diğer yüzler gibidir; çekikçe gözleri ve sarkıkça bıyıklarıyla anonim bir Orta Asyalı yüzü; minyatürün anavatanına has tipik bir çehrenin Osmanlı'nın başkenti İstanbul'da büründüğü kılık-kıyafet ve üstlendiği görev icabı taşıdığı alet-edevat ile donatılarak sunumu. Bruegel'inki ise iç dünyası en belirgin bir anında yakalanmış bir vesikalık resimdir adeta.

İki sanatçının işverenleri ile ilişkileri de yansıyor görüntülerine: *Surname-i Hümayun*'un son resimlerinden birinde, Nakkaş Osman Padişah'ın önünde dizilmiş duran üç kişiden ortadaki olarak resmedilmiştir; önünde resimlediği kitabın yazarı İntizami ve arkasındaki de hattat olsa gerektir.[3] Bruegel ise elinde fırçası, işvereninin bir adım önünde resmetmiş kendini. Gerisinde duran ve elindeki para kesesini

[2] "Bruegel'in bakış açısı -ayrıntı tutkusu, gerçekle fantastik arasındaki ani çelişkileri, vahşet, şehvet ve suçun yarattığı karmaşa- kısacası hayatı görüş tarzının tümü ortaçağa aittir. Açık seçik gibi görünen doğa tasvirleri dahi kökleri ortaçağ elyazmalarına uzanan sistematik tasvirci geleneğe aittir. Bir açıdan Bruegel son büyük Ortaçağ Ressamı olarak görülebilir." (Roberts 1994: 6)

[3] "Padişahın önünde dizilmiş üç kişi görülmektedir. Bunlar başta kitabın yazarı İntizami, nakkaşlar ekibinin başkanı üstat Osman ve arkasındaki de hattat olmalıdır." (Atasoy 1997: 85)

karıştıran tüccarın yüzünde zekâ pırıltısından uzak bir sırıtma var. Ressam düşünceli, tüccara iş yapıyor olmaktan sıkıntılı, yine de tuvaline yoğunlaşmış. Resme dörtyüz yılı aşkın bir süre sonra bakacak olan bizlere, "Ne yapayım, bu adama çalışmış olmasam siz de resimlerimi göremezdiniz" diyor adeta. En azından biz böyle düşünmekte özgürüz.[4] Nakkaş Osman'ı Padişah'ın önünde elpençe divan dururken gördüğümüz görüntüde ise gözümüz tek tek yüzlere ve ifadelere değil, otorite sembolü olan Padişah'a, görkemli dekora, roller hiyerarşisine göre hareketsizce dizilmiş figürlere yöneliyor.

Nakkaş Osman'ın resmettirdiği *Surname-i Hümayun* ile Bruegel'in resimleri arasında göze çarpan ilk biçimsel fark, kuşkusuz perspektiftir. Figürlerin hâlâ Mısır duvar resimlerindeki gibi önemlerine göre büyük ya da küçük çizildiği Surname'de Padişah hem daha büyüktür, hem de her resimde aynı yerde, İbrahim Paşa Sarayı'nın şahnişinde kurulmuş oturan haliyle sol üst köşededir. Allah'ın yeryüzündeki elçisi kimliğiyle padişah ve onun kulları arasındaki bu görsel farklılık, tüm bir ortaçağ toplum düzeninin özetidir aslında; nasıl ki perspektif çiziminin ardında da, doğayı insanın gözünden ve gözün baktığı yükseklikten görebilme özgürlüğü ile bütün bir Rönesans ve kulluktan vatandaşlığa geçişin tüm ipuçları yatıyorsa. [5]

Figür büyüklükleri farklıdır ama yüzler hep aynıdır Surname'de, onlar da minyatürün kaynağı olan Doğu'nun stilize edilmiş yüz hatlarını taşırlar. Surname'nin hepsi birbirinin tıpatıp olan insan yüzlerine karşın Bruegel, çeşit çeşit yüzler ve her yüz için farklılaşan sayısız ifadeler resmetmiştir. İnsanların ancak giysileri ve nişanlarıyla birbirlerinden ayırdedilebildikleri, her birinin bir tip olarak resmedildiği Osmanlı minyatüründen farklıdır Bruegel'in kahramanları; her biri birer karakter olmaya hazırdır.

Ve nihayet, dingin, öncesiz ve sonrasız birer an görünümündeki her bir minyatür, teksesli bir müziğin "storyboard" tekniğiyle çizilmiş sayısız karelerinden herhangi birisi iken, Bruegel'in resimlerinde hep bir çatışma anının yakalandığını görürüz. Bruegel'in resimlerine baktığımızda, hareketli bir sahnenin ya da tüm bir sekansın en can alıcı karesine baktığımız izlenimine kapılırız. Sanki mızraklar hemen birbirine

[4] Yaşlı Pieter Bruegel. Ressam ve müşterisi, 1565 dolayları. (Gombrich 1995: 380)

[5] Bütün genellemeler gibi bu da yanıltıcı bir yan barındırır elbette. Ama yine de genellemeler kıyaslama için vazgeçilmezdir. Bruegel'in çoğu erken dönem resimlerinde Hieronymus Bosch'un etkisi bilinir. Bruegel de Bosch gibi bakış noktasını yüksekçe bir yerde alır ve ufka uzanan geniş bir perspektifle resmeder konusunu. Son dönem resimlerinde, örneğin Köylü Düğünü, Köylü Dansı gibi yapıtlarında ise gözün baktığı yükseklik esastır. (Bkz: Roberts 1994: 5-23)

girecek, kutsal Meryem son nefesini verecek ya da ilk kadehin tokuşturulmasıyla düğün şenliği başlayıverecekmiş gibidir. Gombrich'in sözünü ettiği "an" ile "hareket" arasındaki çelişkinin canlı birer örneği gibidir Bruegel'in resmettiği sahneler.[6] Kuşkusuz sanatçının bireysel dehasıyla belirginleşen bu becerinin ardında köklü bir görsel gelenek yatmaktadır: Hareketli resimler sanatı için "olmazsa olmaz" diyebileceğimiz bir gelenek.

Bu üç nokta, görsel derinlik (perspektif), karakter ve çatışma, sinemanın biçimsel ve dramatik özellikleri açısından taşıdıkları önem nedeniyle uzun ve sabırlı bir çalışma kapsamında daha yakından ve daha ayrıntılı ele alınmayı hak ediyorlar elbette. Bizim şimdilik kısaca üzerinde durmak istediğimiz, "resimlerle hikâye anlatma" sanatı olan sinemanın vazgeçilmez dramatik öğesi olan çatışma. Kökünü Aristoteles'in Poetika'sından alan, 16. yüzyılda Shakespeare'in oyunlarıyla adeta şahikayı yakalayan[7] (geçerken Shakespeare'in de hem Nakkaş Osman'ın hem de Bruegel'in çağdaşı olduğuna değinelim) ve sinemada senaryo tekniğinin temelini oluşturan dramatik çatışma,[8] kimi zaman "entrika" kimi zaman "baht dönüşümü" diye çevrilen "plot point" kavramında ifadesini bulur.[9]

Bu noktada İncil'in resimlenebilir, Kuran'ın ise resimlenemez kutsal kitaplar olarak tanımlanagelmiş oluşları, sinema sanatına yaptıkları zıt etkilerle karşımıza çıkarlar. Önce paganizm, sonra Hıristiyanlıkla şekillenen Batı kültürü doğuşundan bu yana görsel ve epiktir. 1071'de Selçukluların Malazgirt zaferi ve Anadolu'yu fetihleri ile dalga dalga İslamiyet'in etki alanına giren bizim coğrafyamızın kültürü

[6] Gombrich'in Warburg Enstitüsü'nde Haziran 1964'te "Time and Eternity" (Zaman ve Sonsuzluk) başlığıyla yaptığı dizi söyleşilerden "Sanatta An ve Hareket" başlığını taşıyan, görsel sanatlar ile dramaturji arasındaki ilişkiye işaret etmesi açısından konumuz için önem taşır. Gombrich, Matteis'in 1711 tarihli "Herkül'ün Seçimi" resminden yola çıkarak Aristo'nun "dönüm noktası" kavramını inceler. Batı resim geleneğinin mitoloji ve İncil hikâyelerini resmederken dramatik anı yakalayabilme kaygısı, sinemada hem tüm hikâyenin kurgulanması, hem de teker teker sahne ve planların tasarımı için önemlidir. (Bkz: Gombrich 1982: 40-41)

[7] Shakespeare ve Bruegel çağdaş oluşlarının yanı sıra, köylülüğe karşı tavırları açısından da benzer bulunarak kıyaslanmışlardır. Her ikisi de köylülüğü konu alan yapıtlarıyla bilinirler hatta bu durum iyi tanınmadığı ve eserlerinin iyi bilinmediği dönemlerde, 19. yüzyıl ortalarına kadar Bruegel'in kendisinin de köylü sanılmasına dahi yol açmıştır. Gerek Shakespeare, gerekse Bruegel'in tavırları, köylülüğü yüceltme ya da küçümseme değil, insanlığın zaaflarını, ahmak ve vahşi yanlarını sergilemek için köylüleri seçmiş olmalarıdır.

[8] (Bkz. Field 1979: 9) "...basis of all drama is conflict."

[9] (Bkz. Aristoteles 1999: 27-28) "Tragedyanın temeli ve aynı zamanda ruhu öyküdür" der Aristoteles. "Peripetie" adını verdiği baht dönüşünü ise, eylemin olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre nasıl geliştiğini, felaketten mutluluğa ya da mutluluktan felakete geçişin nasıl olduğunu "su saatine" (klepsydra) göre ölçülebilir hassasiyetle tanımlar.

ise epik ve görsel unsurlarından yoksun bırakılmış; görselliği figüratif olmaktan çıkarıp dekoratif yanıyla barındırabilmiştir.

Ulysses'in eve dönüşünü bir vazoya resmeden antik Yunan sanatçısı, tam olarak hangi anı seçmesi gerektiğini uzun uzun düşünmüş olmalıdır. Ayaklarını yıkamak için önünde eğilmiş duran dadısının çıplak bacağındaki yarasını fark edip onu tanıdığı anı ve her ikisinin yüzlerindeki o ifadeyi resmedilebilecek sezgi, Hıristiyanlık tarihi boyunca dini hikâyeleri resimleyen sanatçılar tarafından Rönesans'a ulaştırılmıştır.[10] Hem dramaturji hem oyunculuk açısından ipuçları sunan bu gelenek, hareketli resimlerle anlatma sanatı için önemli bir birikim sağlamıştır.

Bruegel'in çoğu resminde, çatışma anının her resim (plot) ve her resmin yan hikâyeleri (sub-plot) için nasıl büyük bir maharetle seçilmiş olduğunu ve birkaç bin yıllık bir gelenekten süzülüp nasıl mükemmelleştirildiğini görebiliriz. Gerek dini gerekse gündelik konulardan yola çıkarak yaptığı resimlerinde rastladığımız alegorik ve ironik anlatım, çoğu zaman son derece eğlendirici öğelerle bezenmiş mizahi yaklaşım resimlerle hikâye anlatabilme ve hikâyenin en canalıcı anını resmedebilme konusundaki uzun bir deneyimin ürünüdür.

Osmanlı minyatür geleneğinin en görkemli ürünü kabul edilen *Surname-i Hümayun*'a gelince, dönemine tanıklık etmesi, bir yaşam tarzını özenle bugüne kadar aktarabilmesi, görsel anlatımda kendine has bir tarzı mükemmelleştirme çabası, ayrıntı konusunda gösterdiği incelik düğün kitabını bugün bir başyapıt saymamız için yeterli gerekçelerdir. Ancak sinema sanatı açısından baktığımızda, sinemamızın bugünkü biçimsel ve dramatik sorunlarının pek çoğunun kaynağını yine bu yapıtın görsellik anlayışında bulduğumuzu söylemek abartı olmayacaktır.

Bir son söz söylemek gerekirse eğer, şöyle denebilir belki: Ortaya çıkışından itibaren tüm hikâyeleri ve tüm karakterleri sayısız kereler resimlenen İncil, Batı dünyasının sanatçıları için kolektif olarak kullandıkları zengin bir senaryo malzemesi olmuştur. Bizim coğrafyamızın görsel sanatçıları ise hatla ve nakışla sınırlanmışlar, günümüzün sinemacılarına fazla ipucu bırakamamışlardır.

Ve iki soruyla bitirelim: İslam nakış geleneğinin beşiği, "ustalar ustası, nakşın piri" üstat Behzat'ın eşsiz Hüsrev ile Şirin meclisinin vatanı İran'ın yedinci sanatta kendine has bir görsel estetik, Batı sinemasından farklı, yavaş, dingin, bir anlamda iki boyutlu bir görsel hikâye an-

[10] (Bkz. Gombrich 1995: 94-95) Odysseus'un dadısı tarafından tanınması, M.Ö. 5. yüzyıl dolayları. "Kırmızı figürlü üslûpta vazo".

latımı tarzı geliştirmiş olması rastlantı mıdır yoksa? Bizim sinemamızdan, Zebercet, Muhsin Bey ve Vasfiye gibi, adları aklımızda kalan kaç karakter sayabiliriz acaba?

Kaynakça

Aristoteles (1999) *Poetika,* İstanbul: Remzi Kitabevi (Yunan ve Latin Klasikleri: 1, Çeviren: İsmail Tunalı)

Atasoy, Nuran (1997) *Surname-i Hümayun 1582 Düğün Kitabı,* İstanbul: Koçbank

Field, Syd (1979) *Screenplay : The Foundations of Screenwriting,* New York: Dell

Gombrich, Ernst H. (1982) 'Moment and Movement in Art', *The Image and the Eye* içinde, London: Phaidon

Gombrich, Ernst H. (1995) *Sanatın Öyküsü,* İstanbul: Remzi Kitabevi

Pamuk, Orhan (1998) *Benim Adım Kırmızı,* İstanbul: İletişim

Roberts, Keith (1982) *Bruegel,* London: Phaidon

Feride Çiçekoğlu
Öğretim Üyesi, yazar
İstanbul Bilgi Üniversitesi
Sinema-TV Bölümü

HALİT REFİĞ'İN SİNEMASINDA MATEMATİK: YASAK AŞK ÜÇGENLERİ

Deniz Derman

Sinema ve Rakamlar

Film okumaları bir nevi şifre çözümlemeleridir. Seyirciliğini bu türden okumaya hasredenler ise bir nevi gizem deşifre etme uzmanlarıdır. Polisiye romanları okumakta, aile içindeki oyunlarda sözlerden ve işaretlerden ebeyi bulmakta da izleri görülebilecek bu tutku, iki yönlü işler. Şifreleri açma/çözme tutkusu, bulmacayı çözerken edilgen, kurarken de etken olmanın hazzını sunar. Seyirci ve yönetmen olarak ikiye ayırdığımız konumlar, bu haz ve oyunun karşısındaki duruş düşünüldüğünde (perdeye karşı konumlanma) şifreleri üreten yönetmenin de bu yola şifre çözerek koyulduğunu gösterir.

Şifreler gizemleri kurgulamak ve çözmek kadar, akılda kalıcılığa yardım etmek için de yaratılmışlardır. Her harfe karşı bir rakam verilerek oluşturulan 'ebced hesabı' Arap alfabesindeki harflerin kolayca akılda kalmasına yardım etmiş, daha sonra İran ve Türk edebiyatlarında tarih düşürme sanatı da buradan gelişmiştir. Sinema da 'ebced hesabını' andırır bir şifreler alfabesidir/sistemidir. Şifre sözcüğünün etimolojisine bakarsak; Fransızca 'la chiffre', Almanca'da 'die Ziffer'den, Türkçe'de 'rakam' manasına gelen kelimeye ulaşırız. Rakamlarsa, sayılara giydirilen elbiselerdir. "Sayı kavramlaştırmayı gerektirir, rakam ise yazmayı ve saymayı bilenlerin uylaşımıdır" diyor Ifrah.[1]

Rakamlara karşılık düşünülen harflerin ele alındığı bir din gibi yaşayan ve Bektaşiliğe kadar uzanan Hurufilik de bu yaklaşımı taşıyan bir inanç sistemidir. Muamma, lugaz, remil, fal, cifr, vefk, azaim ve nücum gibi bilgi dallarını da ortaya çıkaran ve hatta başlı başına bir din sayılan Hurufilik, İranlı mutasavvıf Fazlullah Hurufi tarafından kuruluyor. İlm-i huruf (harfler bilimi) harflerin gizlerini ve simgelediği anlamları araştırıyor. Örneğin, insan yüzündeki 14 hatla Tanrı'nın kelamını gösterdiğini ileri sürüyor Hurufilik. Böylece, insan yüzünde kelimelere karşı gelebilecek sayısal değerlere işaret ediyor. Hatta buradaki rabıta hatların tümünün toplanmasından elde edilen 28 sayısı-

[1] Örneğin tek, çift ve üçlü sayıdır. Oysa 1,2,3 rakamdır, yani bu kavramları temsil eden uylaşımsal, çizgesel imlerdir (Ifrah 1994: 130).

nın Kuran'daki 28 harfe karşılık görülmesiyle kurularak yüz ve mukaddes kitap arasında bir bağ olduğu düşünülüyor. Bu rabıta Batılı kaynaklarda Arap alfabesindeki harflerin sayısının 28 gezegene tekabül etmesinde de gözetiliyor. Benzer bir bağlantı sinemanın 24 karede varolabilmesi ile günün 24 saatte bütünlenmesi arasında da var gibi gözüküyor. (İlk filmlerin saniyede 16 kare olduğunu biliyoruz, ama filmin kırpışmasız bir bütün olarak algılanması 24 karede olmuştur.)

Matematiğin inanç sistemi olarak kavranmasında öğretileri ile tanıdığımız önemli bir isim de Pisagor. İlk öğrencisine parayla eğitim veriyor, Pisagor, ama sonraları bir okul haline geliyor ve adeta tarikat gibi hareket eden bir grup oluşuyor etrafında: Pisagorcular. Beşinci yüzyılın başında erken Pisagorcular[2] (veya Pisagor'un kendisi), sayılara ilişkin noktalar ve çakıl taşlarından bir kavram geliştiriyorlar. 'Psephoi sayıları' adı verilen bu çakıl taşlarının kendi içindeki ilişkileri vasıtasıyla evrenin açıklanamayan kurallarını anlamaya çalışıyorlar (Wiesner 2000: 7). Öğretisinde evreni sarmal bir düzen içinde açıklayan Pisagor, rakamlardan hareket ediyor ve hareket noktasını ilk geometrik şekil olan üçgene dayandırıyor. Pisagor'un öğretisinde dünyanın merkezinde hayatın temel ilkesi olan bir ateş yer alır. Üçgen biçimindeki 'merkez ateşi' dünyayı çevreler; ay ateşi sarmalar, güneş ve beş gezegen de bunlara eklemlenir. Bu öğretinin devamı ve analojisi olarak kutsal bedenler arasındaki uzaklıklar da Pisagor tarafından müzikal skalayı andırır biçimde kurulmuştur. (Bu da seslerin harflere tekabül ettiği varsayımından hareketle kurulan makamlar olan 'ebced notası'nı hatırlatır.) Kutsal bedenlerin taşıyıcıları olan tanrılar, merkezi ateş etrafında 'koral bir dans' sergilerler. Bu öğreti Shakespeare'in *Venedik Taciri*'nde Lorenzo'nun Jessica'ya astronomi öğretişinde de görülür.

"Look, Jessica, see how the floor of heaven
Is thick inlaid with patines of bright gold!
There's not the smallest orb that thou behold'st
But in his motion like an angel sings,
Still quiring to the youn-eyed cherubim;
Such harmony is in immortal souls!
But whilst this muddy vesture of decay
Doth grossly close it in we cannot hear it."

Büyük ölçüde unutmakla birlikte, babaannemin anlattığı sayısız

[2] A.D. Burkert Eudemus, hocası Aristoteles gibi geometrideki gelişmelerle ilgili olarak Pisagor'dan bahsetmez, onun yerine 'Pisagorcular'a değinir (Wiesner 2000: 7).

masaldan bir tanesinde Şehzade ve tutulduğu 'Fesleğenci Kızı' arasında sonradan cilveleşme olduğunu anladığım, şimdi ise astronomi ve saymak üzerine kurulu olduğunu farkettiğim şu atışma geçer:

"Fesleğenci Kızı, Fesleğenci Kızı, bütün gün fesleğen eker biçersin, fesleğenin yaprağı kaç?" "Şehzadem, Şehzadem, bütün gün okur yazarsın, gökte yıldız kaç?"

Her iki metinde de; mitolojide, edebiyatta, şiirde, müzikte ve sinemada herşeyin sayısal bir karşılığı olduğu ve insanın gökyüzünün, yeryüzünün, suların ve akislerin gizlerini anlamak isteği görülür. Pisagor da, Hurufiler de bu gizleri, sözlerin sembolü olan rakamlar ya da rakamların sembolü olan sözler ile karşılaştırmış ve matematik bilgilerinden yararlanarak yaradılışı anlamak istemişler.

'Fesleğenci Kızı'nın Varsayımları

Çıkarsamalarla gelmeye çalıştığım yer, aslında benim hareket noktam. Amacım matematikten yola çıkarak filme değil, filmden yola çıkarak matematiğe varmak. Halit Refiğ'in *Harem'de Dört Kadın* ve *Aşk-ı Memnu* filmlerini bir yıldır iki ayrı konferansta farklı açılardan çözümlemeye çalıştım. Bu okumalar ilerledikçe Refiğ'in birçok filminde soyulan katmanlar içinde Pisagor'un bahsettiği üçgene benzeyen bir üçgene rastladım. Bu üçgenlerin de hemen her karede kurgulanmış olduğunu, şifreleri kuran Refiğ açısından ve çözen seyirci tarafından haz duyulan yanının, bariz biçimde rakamlar ve onlara karşılık gelen anlamlar olduğunu gördüm. Tek tek karelerde çerçeve içi anlatım (intra-frame narrative) yoluyla matematiksel formüllere oturtulacak bir sinema idi bu. Halit Refiğ bu yaklaşımımı, Mühendislik Mektebi'nden ayrılmasına ve sinemayı seçmiş olmasına rağmen matematiğin onu tümüyle bırakmamış olmasına bağladı.[3]

Refiğ iki konferansta aşamalar halinde kurmaya çalıştığım bu varsayımları hem destekledi hem de bildirimde işaret ettiğim gibi filmlerindeki diyalektik anlatı yapısının ondaki olası temelleri hakkında kendi düşüncelerini aktardı. "Sinemayı seçmemde ilk büyük etken rüyalardı. Uyumak istemezdim. Bunun nedeni aşırı rüya görmemdi. Rüya problemim beni psikiyatri ile uğraşmaya sevk etti. Bu konuda beni aydınlatan *Interpretation of Dreams / Rüyalar ve Yorumları* adlı kitabıyla Freud'dur. Aynı dönemlerde matematiğe yatkınlığım nedeni ile eğitimimi o alanda almam konusunda baskı vardı, oysa benim eğilim-

[3] Deniz Derman "*Aşk-ı Memnu* ve *Harem'de Dört Kadın* Filmlerinin Okunması" Mimar Sinan Üniversitesi, Sinema-TV Merkezi 28 Nisan 2000 konferansı ardından yapılan söyleşide Halit Refiğ'in aktardıklarından.

lerim edebiyat ve tarihe yöneliyordu. Herşeye rağmen liseyi fen bölümünde okudum. Herkes mühendis olmam konusunda ittifak halindeydi. Ama ben sonunda yine sinemayı tercih ettim, çünkü rüyalardan kurtulmamda sinemaya duyduğum ilginin faydası oldu. Sinema benim için bir nevi psikoterapi oldu."[4]

Refiğ anlatı yapısındaki üçgenler konusunda da aydınlatıcı katkılarda bulundu: "Benim sinemamda bir üçgen vardır. Sizin söylediğiniz gibi diyalektik bir yapı; tez- antitez = sentez meselesi eğitimim nedeniyle düşüncelerime ve filmlerime etki etmiştir. Ama beni Pisagor'dan ziyade Euclid etkilemiştir. Euclid de matematik konusunda Mısır ehramlarından etkilenmiştir. Buradan hareketle söylersek; görüntünün alana yerleştirilmesi biçim meselesidir, bunun esası üçgendir. Bu esasın oluşmasını çözümleyecek temel unsur iki nokta arasındaki en kısa çizginin doğru oluşudur. İki noktaya derinlik vermek için üçüncü noktayı koyarsanız düzlem üçgenini elde edersiniz. Burada sunulanlardan bu meseleyi gayet psikanalitik bir yaklaşım olarak gördüm. Eflatun "her olgunun kendi içinde zıddı vardır" der. İkinci önemli düşünce marksist öğretideki tez-antitez= sentez de buradan hareket eder. Tezlerin çatışmasında sentez ortaya çıkar ve sentezin de zıddı vardır. Filmimin dramatizasyonunu bu şekilde gerçekleştirmeye çalıştım. Karı/koca/aşık veya Osmanlı/Batı/Türk... Kısaca, rüyaların yerini alarak sinema da bilinçaltı ve bilinçdışını temel alır."

Şimdi, 'Fesleğenci Kızı'nın varsaydığı, üçgenler üzerine kurulan matematiğin yapıbozumuna geçmeden önce Refiğ'in filmografisi ve filmlerindeki yasak aşk üçgeni üzerinde biraz durmak istiyorum.

Halit Refiğ Sinemasında '*Aşk-ı Memnu*' Teması

Sinema yazarlığından (*Akis*, Nijat Özön ile birlikte yayınladığı *Sinema* sonradan *Kim*, *Yeni Sabah*, *Akşam*) yönetmen yardımcılığına (Atıf Yılmaz, Memduh Ün) ve senaryo yazarlığına, sonunda da yönetmenliğe geçen Halit Refiğ'in ilk filmi, basında büyük bir ilgiyle karşılanan *Yasak Aşk* (1960-1961) genç yönetmenin ilk dönemindeki başka yapıtlarında da tekrarlayacağı bir üçgen üzerine kurulmuştur: iki genç sevgili ve aşklarına engel olan yaşlı bir üçüncü kişi (koca ya da baba) ve engelleyici bir çevre (Scognamillo 1998: 259-260).

[4] Halit Refiğ sinemaya yönelişinin ardında yatan kişisel nedenleri 30 Haziran-2 Temmuz tarihlerinde İstanbul Bilgi Üniversitesi Sinema-TV Bölümü 'Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II: Türk Sineması Ama Hangisi? Türk Sineması'na Alternatif Bakışlar/Türk Sineması'nda Dönemler' başlıklı konferansta sunulan bu tebliğden sonra tartışma bölümünde açıkladı.

Scognamillo'nun burada değindiği yaşlı koca ve baba figürünün engelleyiciliği Refiğ'in daha sonraki filmlerinde eski filmlerindeki kadar olumsuz gözükmez. Özellikle de *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in sadakatsizliği Adnan Bey'den de ziyade *bizim* kabullenemediğimiz bir şeydir. Oysa ikinci dönem filmi (Scognamillo'nun tasnifi 1998: 262) 1963 yılı yapımı *Şehirdeki Yabancı*'da[5] Nilüfer Aydan'ın canlandırdığı, Monica Vitti ve Jeanne Moreau karışımı kırılgan, sevgiye muhtaç kadının kocasını aldatmaktaki gerekçelerini anlamak konusunda oldukça alicenap davranırız. Aynı toleransı sevgilisi Göksel Arsoy'a da gösteririz. Sinemamızın 'altın çocuğu', *Şafak Bekçileri* filminde canlandırdığı pilot gibi burada da Batılı, eşitlikçi, üretimi savunan bir Türk gencidir. Reha Yurdakul ise, kaba, kadın ruhundan anlamayan, annesinin ve 'engelleyici çevre'nin (Zonguldak maden işçileri, gazeteciler, politikacılar) sözünden çıkamayan orta yaşlı ve taşra tipli erkek olarak sempatimizi kazanamaz. Ve burada Scognamillo 'engelleyici erkek' konusunda haklıdır.

Aşk-ı Memnu'da ise yasak aşk kabul görmez. Bu nedenle de Müjde Ar'ın yasak aşk üçgenine girişi büyük ölçüde iradidir, oysa *Şehirdeki Yabancı* filminde kadın karakter kaderinin akışına kapılmıştır. Ayrıca, *Aşk-ı Memnu* filminde Behlül'ü canlandıran Salih Güney gibi 'ev yıkan' erkek rollerini üstlenmiş bir karakterin karşısında, hem oyunculuk kariyerinde ve hem de günlük hayatında tümüyle onayladığımız bir koca vardır. Yaşlı olsa da, Halit Refiğ bizim onun aldatılmasına razı olmamamız konusundaki hak/lılık/lar matematiğini aşamalar halinde kurar.

Halit Refiğ kısa bir süre önce yasak aşk üçgeni üzerine kurulu 1965 yapımı *Kırık Hayatlar* filmi üzerine şunları söyledi: "*Yasak Aşk*[6] adı bilinçlidir. Halit Ziya'dan film yapmayı düşündüm. *Kırık Hayatlar* böyle çıktı ortaya, tabii 1965'in şartlarına uyarlandı. Romanı olduğu gibi filme çektim. Osmanlı için yapılmış, yayınlanamamış. Oysa bize ne kadar yakındı. Halit Ziya toplumun 50-60 yıl sonra alacağı halin çekirdeklerini o zaman yakalamış. Gününü yaşarken geleceği göstermekteydi, roman."

Bu çalışmaya temel olan filmler de tarihimizin birçok noktasında yinelenen olayları, kimlikleri ve ilişki üçgenlerini dile getiriyorlar. *Harem'de Dört Kadın* (1965) Nijat Özön'e göre, Türk Sineması'nın ilk gerçek dö-

[5] Halit Refiğ filmin senaryosunu Vedat Türkali ile birlikte yazar. Film bir yandan İngiliz Toplumsal Gerçekçilik Akımının, öte yandan Yeni Gerçekçiliğin izlerini taşır.

[6] Yasak aşk temasının Refiğ'in filmografisindeki yerine Scognamillo (1998) *Türk Sinema Tarihi* kitabında değinir (s.259-261).

nem filmidir (Özön'den aktaran Scognamillo 1998: 265). *Aşk-ı Memnu*'da *Harem'de Dört Kadın* gibi geçmişten 'şimdiki zamana' uzanır.

Harem'de Dört Kadın ve *Aşk-ı Memnu* Filmlerinde Rakamlar

Harem'de Dört Kadın filmi adından ve kredilerinden itibaren her karede tek ve çiftli sayılarda ilişkiler matematiği kurar. Adıyla Osmanlı Haremindeki dört kadına göndermede bulunur. Film daktilonomi[7] mantığıyla kredilerini sunar: başparmağın (*Paşa*) işaret parmağından ayrılarak öteki dört parmakla karşıtlık sağlaması (*haremdeki dört kadın*) ve ilk beş sayı için ilk bakışta tanınabilen bir dizi oluşturması (*tümü*) (Ifrah I 1998: 77) bu yaklaşımın ilk adımıdır. İki yeğenin eklenmesiyle bu dizi 7 kişiye ulaşır.

Eski Babil'de Sin (Ay), Şamaş (Güneş) ve İştar (Venüs) astral üçlemesine tapılırdı. Benzer biçimde Pisagor'un üçgeni sarmalayan katmanları da ay/güneş/gezegenler kutsal bir yapıyı oluştururlar. Paşa ve iki yeğeninden oluşan bu üçlemeye 4 gezegensel tanrı daha eklendiğinde (haremdeki kadınlar) kutsal 7 sayısına ulaşılır.

Ele aldığım örneklerde Refiğ üçgenlerini bir birim olarak Osmanlı'yı temsil eden ve rakam olarak 'bir'e karşılık gelen erkek ve 'iki'yi (dualis) oluşturan ve Türk kimliğine oturtabileceğimiz bir kadın ve 'üç'ü (teslis) tamamlayan ve Batılı olan bir sevgili üzerine kuruyor. Buradaki yaklaşım tez-antitez = sentez üçlemesinin temelinden güç alıyor. Filmin anlatısı da başlangıç-orta-son gibi hiyerarşik yapısını böylece kurmuş oluyor.

'Üç' geometrik bir şekil yani üçgen oluşturan ilk 'gerçek' sayıdır. Başka bir deyişle, kadın/erkek ya da baba/kız 'dualis'i (ikileme), bir sevgili ya da üvey anne ile gerçek bir görünüm kazanır, çünkü temel ilişki üçgeni çatılmış olur. Üçgen ise duyularımızla algılanabilecek ilk düzlemsel şekildir (Schimmel 1998: 69). Yaşamdaki herşeyin üçlemeye eğilimli olduğunu Wolfgang Philipp de söyler: "Trinitaet ist unser Sein" (Üçleme varoluşumuzdur) (Schimmel 1998: 70). Bunun nedenini de insanın üç kutuplu olmasına, üçlemede rahat etmesine bağlar. 'Üç' birçok masalda olduğu gibi görsel sanatların birçok dalında da egemendir. Çünkü taklit edilen doğanın gözlenebilir her aşaması ve fiziksel yapıları üçlüdür. Su, hava, yeryüzü; kök, sap ve çiçek gibi. Aynı şekilde algılarımız da uzunluk, yükseklik ve genişlik şeklinde mekanda; geçmiş, şimdi ve gelecek olarak zamanda vardır. Temel renkler de bir üçlüdür: 'mavi' (Avrupa Birliği bayrağındaki sarıyla birlikte

[7] Eski kültürlerde bedenin uzuvlarını kullanarak sayı sayma ve belleme tekniği.

yer alan ikinci renk), 'kırmızı' (bayrağımızın rengi) ve 'yeşil'dir ("yeşil tuttum bir Allah").

Öte yandan Refiğ'in film anlatısındaki matematik Antik Yunan'da Plutarch'ın bahsettiği kategorileri anıştırır. "Kainatın doğası mükemmelliğe ulaştığında üç şeyden oluştuğu düşünülebilir: Zeka (Intellence), Madde (Matter) ve bu ikisinin sonucu olan Evren (Kosmos) ki, bu sözcük dünyanın güzellik ve düzenine işaret eder. Bunlardan birincisi olan 'zeka', Eflatun'un Fikir (Idea), Örnek (Exemplar) ve baba (Father) kavramına; ikincisi 'madde' anne (Mother), hemşire (the Nurse), yer (The Place) ve neslin alımlayıcısı (Receptacle of Generation) kavramlarına ve en sonuncusu olan evren de, döl (Offspring) ve üretim (Production) kavramlarına takabül eder. Mısırlılar da bu evrensel doğayı en güzel ve mükemmel üçgen olarak tanımlamışlardır.[8] Dörtgen olan bu üçgende, (sinemada görüntünün üzerine kurulduğu düzlem) dik kenarın üçe eşit olduğu düşünülür, tabanın dörde (*Harem'de Dört Kadın* filminde Sadık Paşa'nın taban olarak dört kadına eşit olması gibi); diğer iki kenara eşit olduğu düşünülen hipotenüsün de beşe eşit olduğu düşünülür (*Aşk-ı Memnu*'da babası karşısında yalnızca Mademoiselle ve Bülent'e eşit olduğu düşünülen Nihal'in film anlatısında Anne/Bihter/Behlül/Mademoiselle ve Bülent'e eşit bir güce sahip olması gibi)... Mısırlılarda dik kenar erkeksi tabiatı, taban da kadınsı tabiatı simgeler (Çeşitli üçgen versiyonlarında Refiğ'in de bu yapılandırmaya refleksif olarak uyduğunu gözlemlemek mümkün). Hipotenüs her ikisinin dölü (offspring) olarak görülür (Nihal: anne ve babasının sonucu): bunlardan ilki Osiris'in ilksel nedenidir (prime cause: Adnan Bey); ikincisi Isis veya meseleyi ortaya koyandır (receptive poser: Nihal'in annesi), en sonuncusu ise Horus veya her ikisinin ortak etkisidir (Nihal: Osmanlı/Batı tezlerinden ortaya çıkan sentez). Üç; tek ve çift sayılardan oluşur (Adnan Bey/Bihter/Behlül gibi). Dört bir kenarı çift sayı olan ikiye eşit olan karedir, fakat beş iki ve üçten türetilen bir sayı olarak, ortak oluşturanlarına olduğu (parents) gibi ikisine de eşit bir göreliktedir (The Forty-Seventh Proposition of Euclid). Bu matematik *Aşk-ı Memnu*'da aile sofrasında kurulmuştur. Baba/Nihal/Bülent/Behlül/Mademoiselle birarada bir beşgen oluştururlar.

Taocular gibi Pisagorcular da uygun olmayan birliğin dünyayı yaratmak üzere 2 karşıt güce ve sonra da yaşamı oluşturacak üçlü birliğe bölündüğünü varsayarlar. Dante'ye göre 3 Teslis'le (ba-

[8] Yukarıda Halit Refiğ'in Euclid matematiğinin Mısır Ehramlarından hareket ettiği sözlerine burada gönderme yapmak gerekir.



Resim 1



Resim 2

ba/oğul/kutsal ruh) bağlantılıdır, aşkındır ve sentetik bir güce sahiptir. 3'ün dinler tarihindeki bu rolü sayısız teslisyen grubun ve üçlemeli tanrıların oluşumuna ve keşfine yol açmıştır.

Eflatun üçgenlerden bir dünya kurmak istemiştir (Lüthi'den aktaran Schimmel 1998: 85). Freud üç'e fallik bir anlam atfetmiştir. Taş Çağı figürlerinde ise, üçgen ya da delta kadını ifade eder (Schimmel 1998: 85). Pisagor da üçgeni kozmik anlamda gelişmenin başlangıcı olarak yorumlar ve dikdörtgen ve yıldız gibi geometrik figürlerin de buradan hareketle oluştuğunu söyler. Üçgen birçok inanışta sahip olduğu güçten ötürü nazarlık, muska, ya da bazı büyüler şeklinde kullanılır. "Allah'ın Hakkı üç'tür"; üçlemek (kazada, nazarda) "üçtür paçayı kurtardım" deyişlerinde üçün rakam olmasının da ötesinde inanca, gizli güce, ilişkin bağları sezilir.

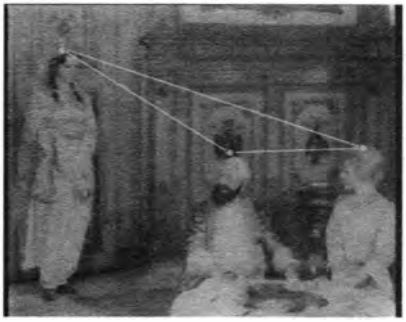
Yasak Aşk Üçgenleri/Kimlik Kategorileri/Aidiyet Grupları

Refiğ'in film anlatısını kurarken matemiksel yöntemden yararlandığı varsayımımı sayılar, geometrik düzenler ve bu konudaki düşünce ve inançlardan hareketle zenginleştirmeye çalıştım. Bu kez yönetmenin matematiksel yaklaşımını tersyüz ederek ele aldığım iki filminin yapıbozumunda kullanacağım. Harflerden rakamlara bir nevi 'ebced hesabı' gibi yansıttığım varsayımlarımı, şimdi tersine çevirerek rakamlardan harflere ayna tutmak istiyorum. Üçgenler üzerine inşa edilen film yine üçgenler ve bağlantıları bazında analiz edilebilir.

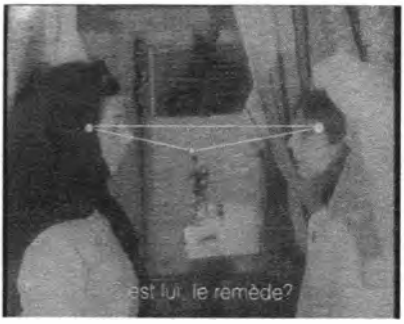
1. Üçgenler Halit Refiğ'in filmografisi boyunca yasak aşk'ı temsil ediyor.[9]

2. Üçgenler *film kimlikleri* arasındaki gruplaşmaları açıklamaya yardım ediyor:

[9] Bu varsayımıma ilişkin sunumları alttaki kategorilerde görselleştireceğim için ayrıca bir başlık altında ele almıyorum.



Resim 3



Resim 4

a. Türk/Osmanlı/Batı/

b. Kadın/kocası/sevgilisi

c. Aşağıdakiler/yukarıdakiler/'yurtsuzlar' (halk/erkan/marjinaller)

Bu alt kategoriler piramidin tabanında yukarıya doğru (a) ulusal kimlikler; (b) aile kimlikleri, (c) iktidar kaynaklı mekan kimlikleri şeklinde sınıflandırılabilirler: İlk katman temeli oluşturur ve 'kim? ne? nereli?' sorularına cevap vererek ne olmadığını söyler. İkinci katman 'kime ait? kime sahip? kiminle?' sorularını uyandırır. Üçüncü katman 'nerede? nasıl?' sorularıyla cevabını hemen alabilir. Bu sorular kendi aralarında da üst ve alt katmanlarla harmanlanarak daha birçok kategoriyi ortaya atabilirler.

Ama en temel önerme şu olabilir: Türk kadın aşağıda yer alır, koca Osmanlı'dır ve yukarıda yer alır, sevgilisi Batı'ya dönüktür ve yeğen olmak durumundan ve 'yurtsuzluktan' akraba evine sığınmıştır. Keza bu kategoride Fransız mürebbiye, mademoiselle'ler de yer alır.

3. En önemli üçgen, yönetmenin ana karakteri (*Aşk-ı Memnu*'da Nihal/*Harem'de Dört Kadın*'da Ruhşan) ve seyirci ile kendisi arasında kurduğu *zahiri üçgen*dir. Çoğu kez bu üçgene dahil olduğumuzu ayna görüntülerinde keşfederiz.

Örneklersek:

Harem'de Dört Kadın filminde aşağıdaki sahnelerde ikinci kategoriyi film kimliklerini temsilen aşağıdaki üçgenleri sıralayabiliriz:

1.Osmanlı Paşasının, iki yeğeni ile oluşturduğu üçgen. Bu üçgende Osmanlı/Jöntürk/Türk gibi toplumsal, siyasi kimlikler yer alıyor. Bu geniş üçgenin içinde koca/sevgili1/sevgili2 gibi iç üçgenler var (Resim 01).

2. Paşa yabancı misyondan kişiler ve Türk kimliğini taşıyan karakterlerle de ayrı bir üçgen oluşturuyor (Resim 02).

3. Fransız mademoiselle ve Türk kadınla oluşturduğu üçgen vasıtasıyla Paşa haremin yeni üyesini Batılı kadın nezdinde meşrulaştırıyor (Resim 03).

4. Yeğenlerden ilkaha yardım eden Tanju Gürsu ile Pervin Par'ın oluşturduğu ve Kalfa'nın tamamladığı üçgen. Bu sahnede Kalfa'nın 'İlacın burada' sözü manidar, perdenin aralığından görülen genç adam, yasak aşkın ve iktidarsızlığın merhemi gibi (Resim 04).

Aşk-Memnu filminde *ikinci kategoriye* giren üçgenler:

1. Anne ve kızlarının Boğaz fonunda sandalda oluşturdukları üçgen (Resim 05). Sandal ve yalnız kadınlar görüntüsü Avrupa'da 20'li yıllarda üçlü ritmin ifadesi olan valse karşılık gelen bir anlam taşıyor.

2. Aile tablolarında farklı değerlerde kimlik üçgenlerinin iç içe geçişi. Burada birinci üçgen baba/kız/oğulun kurduğu; ikincisi ise baba/yeğen ve Batı'nın sembolü Mademoiselle'in oluşturduğu üçgendir (Resim 06/ Resim 07). Bu iki üçgenin iç içeliği hermetizmin çifte üçgenini -6 uçlu yıldızı- başka bir deyişle mikrokozmos ve makrokozmosun birleşmesini imler (Schimmel 1998: 85-86). Film kimlikleri ve iktidar katmanları açısından düşünüldüğünde bu iki üçgen eşittir. Euclid'in 'superposition' adını verdiği önermede olduğu gibi iki eşkenar üçgen üst üste konularak ikisinin eşit oldukları kanıtlanmış olur (Wiesner 2000: 2).

3. Doğu ve Batı'nın sunulması, camide ezan okuyan müezzin, Mademoiselle'in göğsündeki haç ve Adnan Bey'in evinde namaz kılan hizmetkarların görüntülerinde gerçekleşir (Resim 08). Bu görüntüler filmde aynı karede yer almazlar, ancak Refiğ bu görüntüleri art arda kurgulayarak 'entelektüel montaj'[10] gerçekleştirir. Tez/antitez ve sentez olarak işlev görürler.

4. Behlül, Nihal, Bihter arasındaki yasak aşk üçgeni Sufiliğin ruhu ayırdığı derecelere benzer biçimde yapılanıyor. Kötülüğe teşvik eden ruh=Behlül'e; suçlayan ruh=Bihter'e ve huzur içindeki ruh=Nihal'e uyuyor (Resim 09) (Schimmel 1998: 78).

5. Bihter ev kadını/Nihal para harcayan kız/Adnan Bey: İktidar paylaşımı paraya ya da eve hakimiyetle gerçekleşir, çünkü Adnan Bey 'iktidarını' üçgenin iki tarafına da aktaramaz (Resim 10).

6. Beşir/Nihal/Behlül: Eksik kadın ve eksik erkeklerin üçgenini temsil

[10] Eisenstein'in montaj yöntemlerinden 'entelektüel veya ideolojik montaj' seyircinin görüntülerde gösterilenlerin dışında ima edileni zihninde birleştirdiği ve bir anlama kavuşturduğu kurgudur. Burada ardışık görüntülerin bir karede toplanmalarının sentezi bana ait.



Resim 5



Resim 6



Resim 7



Resim 8



Resim 9



Resim 10



Resim 11



Resim 12

eder. Beşir hadım, Nihal babasından yoksun, Behlül ise Adnan Bey'in iktidarına sahip olamadığı için yetersiz bir erkektir (Resim 11).

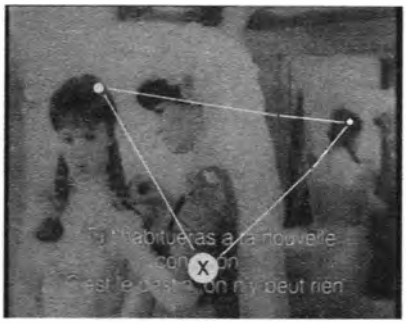
7. Son sahnede baba ve kız "seni seven biri var" sözlerinde birleşerek Osmanlı ve Türk'ün kaynaşmasını temsil ederler (Resim 12).

Nihal'in serüveni Sufilikteki aşamalara benzer: arınma yolu, (via purgativa), tefekkür yolu (via contemplate), ve aydınlanma yolu (via illuminativa) gibi aşamalardan geçerek Nihal sonunda ideal duruma ulaşır. Tanrıyı anan (zakir) ve anılanın (mezkur) en sonunda sevgide buluşmaları gibi anma (zikr) aşamasında Nihal de iç yolculuğunu tamamlar ve babasıyla yeniden birleşir.

Seyirci ve Aynalar

Feminist film kuramı, Foucault'nun iktidar ilişkilerinin sinemaya uygulanmasının önemini vurgular. Sözü edilen iktidar ilişkilerine göre, seyirci de gerçeklik etkisi yaratmakta rol sahibidir. Bu bakış açısı ele aldığım filmlere yansıtıldığında; çerçeve içinde yer alan ikilinin (karakterler) perde dışında konumlanan 'zahiri' bir noktayla birleşerek bir üçgen oluşturduğu görülür. Refiğ sinemasında kurduğu iktidar matematiğinde oyuncu kadar seyirciye de yer verir.

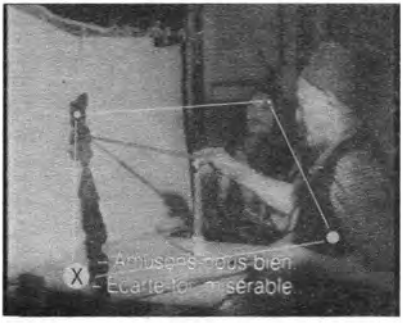
Seyirci artık ideolojik aygıtın kurduğu toptan bir yapı olarak görülemiyor. Farklı sosyo-kültürel bireylerden oluşan ve film aktıkça gerçeklik üreten seyirciler artık kadın ve erkek veya yalnızca kadın olarak gruplandırılamıyor. Doane, seyircinin de 'iktidar ilişkilerinin ağı' içerisinde görüleceğine değiniyor (Doane'den 1982: 87 aktaran Hayward 1997: 112). Bu bakış açısında seyirci edilgen konumundan (kadın olsa da, erkek bakış açısına sahip olan; ya da biseksüel bakışa razı olan kadın vb. gibi) kültürel çalışmaların sinemaya katkıları sayesinde etkin



Resim 13



Resim 14



Resim 15

bir pozisyona geçiyor. Refiğ, bu filmlerde seyirciyle birlikte oyunu kuran ve gizleri bilen kişi olarak iktidarını paylaşıyor.

Şimdi bu bakış açıları altında Refiğ'in bu iki filminde seyircinin nasıl işin içine çekildiğine bakalım.

Harem'de Dört Kadın

1.Ruhşan haremin Başkadını Şevkidil ile aynada görülür, seyirci ile arasında bir hat çekilir: Şevkidil hem iki kadın arası çekişmenin, hem Sadık Paşa'dan devralınan erkekliğin, hem de kadın olarak varolmanın Arap güzelinde sembolize edilişidir. O hem ortak, hem abla, hem anne, hem de kocadır (Resim 13).

2. Ruhşan aynadaki aksine bakarken seyircinin ve Dadı'nın kendisini izleyeceği bir bakış üçgeni kurulur. Sağ tarafta duran vazonun üzerinde kendini andıran bir portrenin bakışı da Ruhşan'a yönlenmiştir (Resim 14).

3. Karagöz oynatıcısı/Karagöz /Yardımcı üçlemesi Yönet-

men/oyuncu/seyirci senteziyle bize içinde bulunduğumuz durumu hatırlatır (Resim 15).

Aşk-ı Memnu

1. Adnan Bey'in flash-back ve dışses kullanımıyla Batı'yı temsilinin altı çizilen Mademoiselle'e ailesini takdimi. Mademoiselle'in görüntüdeyken dışsesi yardımıyla geçmişi anlatması (intra-diegetic) seyirci açısından farklı bir özdeşleşme yaşatır. Dışsesin sahibinin görüntüde olduğu anlarda biz karakterlerin öznelliğini taşırız. Böylece hem fiziksel hem de psişik olarak öznenin yerini alırız. Adnan Bey'in Mademoiselle'e hasta olan eşinin yürütemediği annelik görevini aktarması iç içe geçen üçgenlerde izlenebilir (Resim 16).

2. Mademoiselle ve Nihal'in seyirci ile oluşturdukları üçgende aynaya yansımaları kare dışından olur (Resim 17). Mademoiselle'in anlattıklarından buraya kadar süren senaryo Hristiyan geleneğindeki Bakire Meryem ilahilerine benzer biçimde sırayla anne (Nihal'in hasta annesi), Bakire (Nihal) ve kraliçeden (Bihter) söz eder (Schimmel 1998: 71).

3. Nihal burada da kare dışındadır, çünkü henüz yasak aşk üçgenine dahil değildir. Kareye dahil olan Bihter ve yansımasının ortasına dışarıdan tam da seyircinin bakışından yansıması düşen Nihal gelir (Resim 18).

4. Sırasıyla yasak aşk üçgenleri: Bihter ve Behlül yandan (Resim 19), Behlül ve Bihter frontal kare dışındadır, seyircinin dikizci bakışı için boşluk bırakılmıştır (Resim 20); Behlül, Adnan Bey ve Bihter'in olduğu bu karede yalnızca Bihter'in yansıması var (Resim 21).

5. Behlül/Bihter ve Nihal. Soru: "Babamın hediyesi mi?" Ayna yansımasındaki soruda kastedilen Nihal'in ardında duran Behlül müdür yoksa kolye mi? Burada Behlül kare dışında yer alır (Resim 22).

6. Bihter ve Behlül'ün suçunu bilenler Beşir ve seyircidir. Filmin negatifi/arabı Beşir, şifreleri seyirciyle beraber filmin başından itibaren çözer, iktidarı aşağıdan yukarı dayatan 'öteki' odur (Resim 23).

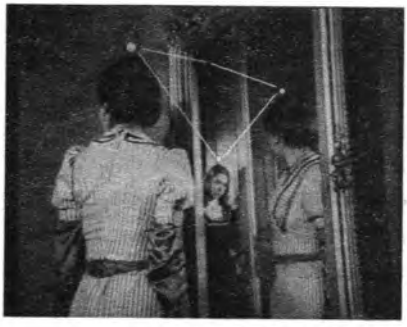
Metz, Bellour'a atıfta bulunarak perde/ayna analojisinden; preödipal süreçteki benle imgelemsel birlikten bahseder. Bu yaklaşıma göre, çocuğun ayna evresinde yaşadığı yokluk ve varlık sinema vasıtasıyla tekrarlanır. Sinemada bakışın öznesi ve yönlendiricisi erkektir. Mulvey ise 'kadın seyirci' için üçüncü bir erkek daha önerir: 'öteki'. Bu filmin 'öteki'si Beşirdir (Hayward 1997: 335).



Resim 16



Resim 17



Resim 18



Resim 19



Resim 20



Resim 21



Resim 22



Resim 23

Sonuç Öncesi

Bu çalışmada Halit Refiğ'in iki filminde sinema ve matematik ilişkisini kurarken her iki disiplinin paylaştığı noktalardan hareket ettim. Bunların en önemlisi de zihinsel ve görsel süreçlerdi. Benzer ya da farklı yollardan başka sanat yapıtlarının matematikle ilişkisini kuran eserlere de rastladığımda ve en önemlisi Euclid'in çalışmalarının epik şiire dayandığını anlatan Wiesner'in denemesini konferans sonrasında okuduğumda varsayımımın kabul göreceğine inancım arttı. Sekizinci yüzyıl Homerik metinlerde saklı olan epik şiir Yunan'da gerçek kavramının rastlandığı ilk yerdir. Bu düşünceler üçüncü yüzyıl Euclid matematiğinin kurulmasına etki eder. Başka bir deyişle, "Yunan matematiği Homerik şiirin temelleri üzerine kurulmuştur" denilebilir (Wiesner 2000: 4). Özellikle de Odyssey'nin metni 'yapıyı' ve üzerine kurulduğu temeli göstererek gerçeklik kavramının kesinliğini ileri sürer. Bu yaklaşım kanıt kavramının özüne benzer ve Euclid'in 'Elemanları' yoluyla Yunan matematiğine temel teşkil eder. Sözkonusu gerçeklik kavramının epik ortamından hareket ederek zaman içinde Euclid'in 'Elemanlar'ına katılması, bir yandan yaratıcı ve olumlu bir projeye katılması demektir, öte yandan epik bağlamından ayrılması anlamına da gelir. Bu bağlam da Wiesner'e göre diyalektir.

Euclid 'kanıt kavramı' ve Homerik şiirlerin içeriği arasındaki ilişkiyi farketmemiş olabilir. O epik şiiri daha ziyade -'logos' ve 'muthos' kategorilerine göre- gerçek tabanlı matematiğini haklı çıkarttığı için arkaik bir hikaye anlatma yöntemi olarak görmüş olabilir. Bununla birlikte Milet'li Tales gibi filozofların -'Elemanlar'ın da içinde yer aldığı- geometri gelenekleri epik malzemeden etkilenmiş çalışmalardır.

Wiesner denemesinde, Yunan matematiğinde 'kanıt'ın doğası gereği zihinsel ve görsel olmak üzere iki katmandan oluştuğunu söylü-

yor (2000: 1). İlk katmana Yunanca'da 'zihin' veya 'bilinçlilik' manasına gelen 'noos'adı verilmiş. 'Noos'un ilk anlamı 'görmek'. İkinci katmanı "deiknusthai" fiili etrafında kümelenen sözcükler açıklıyor. Bu sözcükler ise şemalarla ve çizimlerle kanıtlanıyor ve 'göstermek' anlamına geliyor. Sinema eyleminin oluşması ve 'fiiliyata dökülmesi', 'görmek ve 'göstermek' ile tümlenen bir süreç: kamera aracılığıyla 'görmek', projeksiyon vasıtasıyla 'göstermek'.

Sonuç

İncelediğim filmler sinema ve matematik ilişkisini adeta 'göstermek' üzere üçgenler temeli üzerinde yapılanmış. Refiğ'in birincil üçgeni estetik düzenlemeler yaptığı temel üçgendir. Bu üçgen karakterlerin durduğu noktadan diğerlerine bir hat çekildiğinde istisnasız hemen her karede vardır. Yönetmen bu temel üçgenle bir çerçeve içinde derin alan genişliğini temel alan bir sinematografi (Gregg Toland'ın *Citizen Kane*'de yaptığı gibi) gerçekleştirir. Ön/orta/arka planı bu çerçeve içine ayrımlaştırarak yerleştirmesi formel öğeler açısından da üçleme ihtiyacında olduğunu gösterir. Bir çerçevede üçgen kurulamıyorsa, ardışık çerçevelerde, genellikle üçlemelerde bu temel üçgen yeniden kurulur (seyirci bunu zihninde diker): Tez-antitez= sentez. Ya da Pisagorun $a^2+b^2= c^2$ formülünde olduğu gibi birbirlerinin zıddı olan şeyler yeni bir sonuca ulaşırlar. Osmanlı + Batı = Türk formülünü Nihal üzerinde gözlemek mümkündür. Nihal arınmadan, tefekküre oradan da aydınlanmaya ulaşmıştır. Biz de her iki filmin sonunda benzer aşamaları yaşar ve sonunda Refiğ'in sentezinde rahatlarız. Üçgenin bir ucu seyirciye açılır ve biz de Beşir gibi Nihal'in sonunda babasına dönmesinden mutluluk duyarız. Halit Refiğ *Üç Tarz-ı Siyaset* makalesi (1992: 1) filmlerine formel öğeler açısından da yansıyan üçleme eğilimlerinin Türk siyasi ve düşünce tarihindeki kavramlarıyla yaklaşır. Yusuf Akçura'nın Osmanlıcılık, İslamcılık ve Türkçülük meselelerini işleyen *Üç Tarz-ı Siyaset*'inden (1912); Ziya Gökalp'in kurtuluş arayışının "*Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak*"da kaynaklarını bulduğu *Üç Cereyan*'ına (1918); Peyami Safa'nın inkılaptan öncesine ait gördüğü "Türkçülük, Garpçılık, İslamcılık" akımlarından "Doğu-Batı Sentezi" olarak gördüğü Cumhuriyet inkılabına (1938) ve son olarak Niyazi Berkes'in üçlemesi "Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler"den (*İslamcılık, Ulusçuluk ve Sosyalizm* başlığı altında daha sonra geliştirerek bir kitapta topladığı) 1989'dan sonraki dengelerin değişimi ile Refiğ'in "Gelenekçilik, Yenilikçilik ve Gerçekçilik" olarak nitelen-

dirdiği duruma kadar hepsi üçlemelerdir (ibid: 3). Refiğ, bunlar içinde üçüncü tarz-ı siyaset olan: "gerçekçilik" kavramının altını çizerek milli varlığımızın savunulmasını öngörür Bu açıdan bakıldığında, Nihal'in babasını, "Batıcı-yenilikçi" Behlül'ün yakıcı parlaklığına tercih etmesi ve bunun için farklı üçgenlerin etrafında dönerek "kemale erme" mücadelesi vermiş olmasına şahit oluruz. Nihal gelenek ve yenilik tezlerinin zıdlığından yola çıkarak Halit Refiğ'in siyasi düzlemde de önerdiği "gerçekçilik" aşamasına ulaşmıştır.

Bu aşamada kahramanın (Nihal'in) kendisini tanımasına yönelik üçgenler yolculuğu sona ermiş, Nihal'le birlikte seyirciye de filmin sonunda kendini gerçekleştirmekten başka bir yol kalmamıştır.

Kaynakça

Derman, Deniz (2 Mayıs 2000) "*Harem'de Dört Kadın* ve *Aşk-ı Memnu* Filmlerinin Okunması". İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi

Hayward, Susan (1997) *Key Concepts in Cinema Studies.* Routledge: New York

İfrah, Georges (1995) *Bir Gölgenin Peşinde I.* Tübitak: Ankara

İfrah, Georges (1995) *Çakıl Taşlarından Babil Kulesine II.* Tübitak: Ankara

Lancon, Donald, Jr. (2000) "An Introduction to the works of Euclid with an Emphasis on the Elements". http:/www.obkb.com/dcljr/euclid.html

The Philosophical Research Society. (2000) "The Forty-Seventh Proposition of Euclid". http:// www. Prs.org/books/book219.htm

Refiğ, Halit (Ocak 1992) "Üç Tarz-ı Siyaset" *Middle East Business & Banking*: İstanbul

Schimmel, Annemarie (1998) *Sayıların Gizemi.* Kabalcı Yayınevi: İstanbul

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

Wiesner, Andrew (2000) "The Return of Odysseus and the Elements of Euclid". http://ccat. Sasa.upenn.edu/awiesner/gkdem.html

"Bir Geometri Dersi: Sanat". *Sanat Dünyamız.* Sayı 76. Yaz 2000

Deniz Derman
Dekan
Bahçeşehir Üniversitesi
İletişim Fakültesi

II

SİNEMANIN ANLATTIĞI HİKAYELER (AKO)
Türk Sineması'nda Hikaye

Yeniden, Ama "Bize Göre"
Yeniden Yapımlar / Çevrimler

YEŞİLÇAM'IN ŞEYTAN'I HOLLYWOOD'UN THE EXORCIST'İNİ DÖVER: Sinema, Yeniden Çevrim, Din, Kültür, vs.[1]

Savaş Arslan

Şöyle bir geriye dönüp bakacak olursak Türk Sineması'nda 6000 civarında film çevrildiğini görürüz. Peki bunlardan kaçı korku filmidir? Benim sayabileceğim altı tane var:[2] *Çığlık* (Aydın Arakon, 1949), *Drakula İstanbul'da* (Mehmet Muhtar, 1953), *Şeytan* (Metin Erksan, 1974), *Karanlık Sular* (Kutluğ Ataman, 1995), *Şüphenin Bedeli* (Mehmet Alemdar, 1996) ve *Kader Diyelim*[3] (Mehmet Alemdar, 1996). Bunlar arasında yalnızca *Şeytan*, Yeşilçam'ın altın çağı olarak tabir edilen 1960 ve 1970'lerde çekilmiş ve benim bildiğim kadarıyla bu dönemde çekilen tek korku filmi.

Şeytan bir yeniden çevrim. Filmin çekildiği dönemde birçok başka film de yabancı filmlerden esinlenmiş, onları uyarlamış ya da onlardan parçalar almış, fakat bu filmlerin çoğunun afişleri ya da lobi kartlarında filme kaynaklık eden eserden pek söz edilmezken, *Şeytan*'ın lobi kartında şu ifadeye yer verilmiş: "Amerika ve Avrupa'nın en büyük sinemalarında aylardan beri büyük bir izdihamla oynatılan romanı milyonlarca satan ve görenlerin büyük baygınlıklar geçirdiği en büyük hadise filmi." Fakat *The Exorcist*[4] romanının ya da filminin adı geçmiyor.

Şeytan olasılıkla *The Exorcist*'in gişe başarısını Türkiye'de de yakalamak amacıyla yapıldı. Atilla Dorsay (1986: 88) *The Exorcist*'ten (William Friedkin, 1973) şöyle bahsediyor: "Türk seyircisinin yazgısı, ünlü filmleri yıllar sonra izlemek. *Şeytan*'ı [*The Exorcist*] da çevrildiğinden tam 8 yıl sonra, üstelik eskimiş ve de kesilmiş bir kopyasından izlemek seyircimize ne verecek?" *The Exorcist* Türkiye'de sekiz yıl sonra oynamış olsa bile, böyle bir filmin ABD'yi ve sonra da Avrupa'yı kasıp kavurduğu biliniyordu ve *Şeytan*'ın lobi kartındaki ifade de bunu kullanmak üzere konul-

[1] Bu yazının yaklaşık olarak üçte ikilik bölümü daha önce İngilizce olarak kaleme alındı.

[2] Eğer bunlar dışında bir korku filmi biliyorsanız lütfen beni haberdar ediniz. Bu arada *Kötü Tohum* (Lale Oraloğlu) tam olarak korku türüne girer mi diye bir soru(n) da var.

[3] Bu filmi de yönetmenden alıp izlemeyi becerebilirsek bizi çok mutlu edecektir çünkü Mehmet Alemdar *Psycho*'yu uyarlamış.

[4] *Şeytan*. Çev. Selami Sargut. İstanbul.

muştu. Saner Film tarafından çekilen filmin yönetmeni Metin Erksan, *Ses* dergisinde yayınlanan bir set söyleşisinde şöyle konuşuyor:

> *"Saner Film Şirketi [Hulki Saner] The Exorcist romanını filme çekmemi istedi. Eseri okumuş, filmi de İngiltere'de görmüştüm. Filmden fazla faydalandım diyemem. Tamamen romana bağlı kaldım, elimden geldiği kadar. Kendi görüşüme uygun olarak sinemalaştırdım."* (alıntılayan Scognamillo, 1998: 258)

Erksan, William Peter Blatty'nin romanını kullandığını söylüyor, fakat *Şeytan*'a baktığımızda özgün filmle çok benzeşiyor olmasının bu iddiayı sarstığını düşünüyorum. *Şeytan* filminin müziği *The Exorcist*'ten alınma. Her iki filmde de romanda olan kimi ayrıntılar yok. Örneğin, romanda yer alan ve *The Exorcist* için çekilen fakat kurgu sırasında filmden çıkartılan Regan'ın örümcek gibi yürüdüğü sahne bizim filmde de yok. Fakat Erksan filmi İngiltere'de büyük olasılıkla bir kez görmüş ve elinde asıl kaynak olarak roman varmış. Böyle bir varsayımdan yola çıkarsak, *Şeytan*'ın hem romandan yapılmış bir uyarlama hem de *The Exorcist* filminin yeniden çevrimi olduğunu söylemek mümkün görünüyor.

Daha da önemlisi ise, *Şeytan* belki de bunlardan hiçbirisi olmaksızın tam bir melez metin olarak da ele alınabilir. Bu anlamda bir yandan *Şeytan*'dan William Peter Blatty'nin romanından yapılmış bir uyarlama, diğer yandan William Friedkin'in filminin yeniden çevrimi olarak bahsederken, asıl olarak Yeşilçam sinemasına has bir karmaşık anlatılar bütünü olduğunu söylemek de olanaklı görünüyor. İşte bu yazıda, *Şeytan*'ın nasıl Yeşilçam tarzı bir uyarlama ve yeniden çevrim olduğundan bahsederken, filmde roman ve Hollywood filmindeki Hıristiyan kodların nasıl İslami kodlara dönüştüğünü ve bu iş de yapılırken filmin nasıl kimliksizleştiğini anlatmaya çalışacağım. Sonuç olarak da, filmin sarih ve tutarlı bir kimlik iddiası olmayan tuhaf bir Türk-İslam-Batı sentezi ortaya koymasının Yeşilçam'ın kendine has bir popüler metin üretme tarzı olmasıyla ilişkili olarak ele alınabileceğini açıklamaya çalışacağım.

Şeytan filmi bir şeytan[5] figürünün arka planı süslediği bir jenerikle

[5] *İslam Ansiklopedisi*'nde şeytan maddesi şöyle: Gizli, habis bir kuvvet ve ruhu ifade eden bu kelime bir cins isim olup, lügatlerde kibirli ve asi olan cin ve insan manasına gelmektedir. Kelimenin menşe' ve iştikakı üzerinde şimdiye kadar çok durulmuş ve tarihi inkişafı bakımından "habis" (bkz. İblis) manasiyle Yahudi menşe'li, insan üstü varlık manasiyle İslam öncesi Arap menşe'li olduğu ve bu iki mananın karşılıklı olarak birbirlerine tesir ettikleri ileri sürülmüştür... Şeytan'ın tesmiye şekillerinden birisi de İblis'tir. Kur'an'da Adem'in yaratılışı hadisesinde, ilk insana secde etmekten imtina edenin, İblis olduğu zikr edilmekte ise de, cennetten kovulma hadisesinin müsebbibi olarak Şeytan geçmektedir. Ancak bu iki ismin medlûlleri arasında fark bulunduğu kabul edilmez.

açılır ve filmin başında bir prolog yer alır. Ortadoğu'da bir çöldeki (*The Exorcist*'te bu, Kuzey Irak'ta Nineveh şehrinin yakınlarında bir çöldür) arkeolojik kazı alanında yaşlı bir arkeolog (Agah Hun), üzerinde şeytan figürü olan bir madalyon bulur. Kamera tepedeki bir şeytan heykeline zumlar ve arkeolog da o şeytan heykeline doğru yürür. *Şeytan*'daki prologda herhangi bir diyalog yok, fakat *The Exorcist*'te ise bir çocuk koşarak gelir ve Arapça "Bir şey buldular, küçük bir şey, çukurun dibinde" der. Yaşlı bir arkeolog ve Katolik rahibi olan Peder Lankester Merrin (Max von Sydow), Hıristiyan dönem öncesine ait bir kazı alanında Hıristiyanlığa ait bir şeytan figürünün olduğu madalyonu bulunca şaşırır. Daha sonra bir küratörün bürosunda küratörden Peder Merrin'in ABD'ye döneceğini öğreniriz. Küratörün gitmesini istemediğini belirtmesi üzerine Peder Merrin, "Yapmam gereken bir şey var," der. Daha sonra yeniden kazı alanına döndüğünde büyük bir şeytan heykeli önüne gider ve bu sahneden Georgetown[6] şehrine Chris MacNeil'in (Ellen Burstyn) evine geçilir.

Şeytan'da ise panaromik bir İstanbul görüntüsünde sonra Ayten'in (Meral Taygun) evinin yakın çekimi bizi filmin geçeceği mekâna götürür. Ayten on iki yaşındaki kızı Gül'ün (Canan Perver) yatak odasına gider ve ardına kadar açık olan pencereyi kapatır. Tavan arasından gelen garip sesler duyar ve ertesi sabah aşçı Ahmet'ten (Ahmet Kostarika) tavan arasındaki fareler için kapan almasını ister. Gül'ün mürebbiyesi Suzan ona matematik, dans gibi dersler öğretirken, Ayten'i Ekrem ile tenis oynarken görürüz. Ekrem'in arkadaşı olan Tuğrul (Cihan Ünal) ise bir süre onları izler. Böylelikle zengin bir ailenin yaşamı ve filmin temel karakterleri hemen filmin başında sunulur. Akşam Suzan, Gül'ün matematikte başarısız olduğunu Ayten'e söyler ve Gül annesine yaptığı heykelleri göstermek ister. Annesi tuhaf, şeytansı figürlerden müteşekkil heykelleri görür ve Gül'e "Ne garip bir dünyan var," der.

Ertesi gün Tuğrul'un evine Tuğrul'un dayısı gelir ve Tuğrul'un evindeki şeytan figürünü -ki bu filmin açılışında arka planda kullanılan figürdür- görürüz. Tuğrul'un dayısı Tuğrul'a öğüt verirken aslında bize Tuğrul'u tanıtır. Tuğrul'un annesi yalnız yaşamaktadır. Tuğrul

[6] William Friedkin, Washington D.C. yakınlarındaki Georgetown şehrinin seçilmesini şöyle açıklar: "Georgetown'un mimarisi, ruh hali ve sisli sokaklarının atmosferi Doğu Londra'yı anımsatır. Whitechapel civarında dolaştığınızda tuhaf bir his duyarsınız -Karın deşen Jack yaptıkları için kesinlikle mükemmel bir yer seçmiş. Georgetown'da da bu var, bir ruhu var ve işte bu yüzden *The Exorcist* için mükemmel bir yer oldu. *Sight and Sound*. n. 7. 1997: 8-9. *Şeytan*'da ise mekân İstanbul'dur ve muhtemelen evin önünde merdivenler olması gerektiğinden böyle bir ev bulmak filmin mekân seçimi konusunda asıl önemli yönü teşkil etmiştir.

ünlü bir doktor olmak yerine hiç kimsenin tanımadığı bir yazar olmayı seçmiştir. Ertesi gün Tuğrul köhne bir evde yaşamakta olan annesini ziyaret eder. Radyodan Arapça bir şarkı[7] dinlemekte olan annesinden kendisinin yanına taşınmasını ister, fakat annesi evden taşınmayacağını söyler.

Aynı gün Gül bale dersinden sonra tek başına bir ruh çağırma tahtasıyla oynamaya başlar. Bunu gören Ayten de Gül'ün oyununa katılmak ister. Fakat Gül'ün hayali arkadaşı Kaptan Larsen, Ayten'le konuşmak istemez. *The Exorcist*'te bu Kaptan Howdy'dir ve Howdy adı ise açıkça Regan'ın (Linda Blair) babası Howard'ın adından türetilmiştir. *Şeytan*'da ise Gül'ün babasının adını bilmememizin yanında, neden Larsen adının seçildiği sorusu da sorulabilir. O gece Ekrem'in kocasından ayrı yaşayan Ayten ile evlenmek istediğini öğreniriz. Bu arada Gül de annesinin babasını hiç sevmediğini fark etmiştir. Gece yarısı Ayten bir telefon sesine uyanır. Yanında kızı vardır ve yatak sallanıyordur. Tavan arasından gelen gürültüler üzerine Ayten tavan arasına çıkar fakat kapanlar boştur. Bu arada yerde nereden geldiği belli olmayan bir kitap görür ve kamera kitaba zumlar: "Şeytan: Akıl Hastalıkları Hakkındaki Görüşlerin Işığı Altında Evrensel Dinlerde Şeytanın Ruh Zapt etmesi Olayı ve Şeytan Kovma Merasimi. Tuğrul Bilge." Kitabı eline aldığında mum söner, gürültüleri duyan Ahmet de gelir. Ayten gerilir. Fakat fare falan yoktur tavan arasında.

Ayten kitabın nereden geldiğini bir türlü bulamaz. Aslında kitap bir yandan filmdeki tuhaflıklara ve açıklanamaz olaylara katkıda bulunurken, diğer yandan da İslamiyet'te, Hıristiyanlık gibi kurumsal olarak var olmayan şeytanın ruh zapt etmesi olayı ve şeytan kovma merasimi *(exorcism)* hakkında izleyiciyi bilgilendirir. Tuğrul'un annesi akıl hastanesine yatırılır. Tuğrul'a sitem eder. Daha sonra annesi ölür ve cenaze merasiminde Tuğrul'u görürüz. Olayların bu hızlı gelişimi Gül'ün doğum günü partisine geldiğimizde biraz durulur.

Melodramlara has bir parti sahnesi şeklindeki doğum günü sahnesinde Ayten, Ekrem'e Tuğrul'un kim olduğunu sorar. Tuğrul'un doktor, psikolog, yazar ve din alimi olduğunu öğreniriz. Tuğrul'un dinsel ve bilimsel arasında (bu mesleklerin hepsiyle birlikte iştigal ederek)

[7] Tuğrul'un annesinin Arapça şarkı dinliyor olmasını bir açıdan *The Exorcist* filminin prologunda yer alan Arapça dua ile ilişkilendirebiliriz. *The Exorcist*'te bir Katolik Cizvit rahibi ve kilise psikologu olan Peder Damien (Bu arada, Damien'in şeytanla ilişkisinden de söz edilebilir) Karras'ın (Jason Miller) annesi New York'un sarhoşlar, serseri gençler ve grafiti ile temsil edilen "kokuşmuş" kenar mahallerinden birisinde yaşamaktadır. Bir başka açıdan bakarsak da, Tuğrul'un annesinin eskiye ait olmasını güçlendiren bir öge olarak ele alabiliriz. Köhne bir evin yanında Osmanlı'ya ait bir eskilik ile ilişkili olarak Arapça müzik dinlemesi düşünülebilir.

nasıl gidip geldiği sorusunu bir kenara bırakıp partiye dönecek olursak, yatması gereken Gül'ün Ekrem'in piyano resitali sırasında partinin olduğu alt kata doğru birkaç basamak inip merdivenlere işediğini görürüz. Gül'ün annesiyle evlenecek olan Ekrem'in piyano resitalinin 'içine etmesinin' doğrudan göndermelerini terkimize alıp sonraki sahnede Ayten'in Gül'ü yıkadığını görürüz. Burada Gül büyük soruyu sorar: "Anne neyim var benim? Niye Allah insanların yanılmasına izin veriyor?" *The Exorcist*'te Regan yalnızca annesine "Neyim var benim," diye sorup kendisine ne olduğunu idrak edemezken, Gül aslında olayı İslami bir düzeye taşıyor. Hıristiyanlık'ta insanoğlu zaten kötü olarak doğup daha sonradan vaftiz ile ilk arınmasını yaşarken, İslamiyet'te insanoğlu saf ve günahsız olarak doğup sonradan yanıl(tıl)ır. İçine şeytan giren Gül'ün de yaptıklarından hoşnut olmaması ve bunun kendisi dışındaki sebeplerden kaynaklandığını Regan'dan daha önce fark etmesi (!) sebebiyle, Gül soruyu bir yanıl(tıl)ma düzeyine taşıyor. Filme dönecek olursak, Gül'ü huzurlu bir şekilde uyumaya bırakan Ayten yeniden aşağıya inerken Gül'ün çığlıklarını duyar. Gül'ün odasına gittiğinde Gül'ün yatağıyla birlikte sallandığını görür, yatağa atlar ve yatakla birlikte bir aşağı bir yukarı zıplarlar.

Tuğrul evinde dayısı ile birlikte bir yandan içmekte bir yandan da annesinden konuşmaktadır. Annesi onu okutmak için dilencilik bile yapmıştır ama Tuğrul annesine yakışır bir evlat olamamıştır. Daha sonra Tuğrul rüyasında annesini görür. *The Exorcist*'teki rüya sahnesinde ise Peder Karras'ın annesinin görüntüleri filmin prologunda bulunan madalyon ve çöl sahneleri ile birlikte kurgulanmıştır.

Rüya sahnesinin yerini bir hastanede doktorlara bağıran Gül alır: "Allah hepinizin belasını versin! Allah hepinizi kahretsin!" *The Exorcist*'te Regan doktorlara içinde "*fuck*" sözcüğü küfürler savururken, içine şeytan giren ve artık şeytanın ağzıyla konuşmaya başlayan Gül'ün *Şeytan*'da doktorlara karşı Allah'tan medet ummaması oldukça ilginçtir. Kendisine iğne vuran doktora tüküren Gül onları öldürmekle tehdit eder. Doktorlar Gül'ün beyninde bir bozukluk olduğunu düşünerek Gül'ün beyin tomografisini çektirirler, fakat bir şey bulamazlar. Gül evine döner ve bir gün Ayten doktoru acilen eve çağırır. Gül başını hızla bir aşağıya bir yukarıya sallamaktadır. Gözbebekleri kaybolmuştur; boğazı şişer ve hırıldar. Kendisine müdahale etmek isteyen doktor ve asistana şeytanın sesiyle bağırır: "Çek ulan elini, pis herif!" Psikolojik etkenlerin psikofizik olarak dışa vurduğuna kanaat getirip Gül'de bir çifte şahsiyet vakası olduğunu belirten doktorlar Gül'ün bir psikolog tarafından tedavi edilebileceğini söylerler.

Bir gece eve geç dönen Ayten evinin önündeki merdivenlerin başlangıcında polislerin de olduğu bir kalabalık görür fakat buna pek fazla dikkat etmeksizin eve çıkar. Eve girdiğinde ışıklar yanıp söner. Telefon çalar ama arayan 'hiç kimsedir.' Ayten Gül'ün yanında bıraktığı mürebbiyeye seslenir: "Suzan, Suzın."[8] Daha sonra, Gül'ün odasına gider. Pencere yine ardına kadar açıktır. Oda buz gibidir. Gül uyumaktadır. Suzan elinde ilaçla gelir, Ayten Gül'ü neden yalnız bıraktın diyerek Suzan'a kızar. Suzan da eczaneye gitmek üzere çıktığında Gül'ün yanında Ekrem'in olduğunu söyler. Daha sonra gelen bir telefonla, Ayten evin yanındaki merdivenlerden düşüp boynu kırılarak ölen Ekrem'in haberini alır.

Ertesi gün, Gül'ü bir psikolog *transa* sokar. Gül'ün içindeki insanla, Kaptan Larsen, konuşmak ister. Fakat Gül hırlayarak eline geçirdiği bir çiviyi psikologun kasıklarına saplayarak, bilimi iğdiş eder! Artık bilimin son kalesi olan psikoloji de yıkılmıştır ve Gül dinin huzurlu ellerine teslim edilme yoluna girer. Fakat dinin alanına geçmeden önce Tuğrul'u ikna etmek gereklidir! Batı yanı kuvvetli Tuğrul ormanda sağlıklı bir yaşam için koşmaktadır. Tuğrul'a doğru Sam Spade edalarıyla bir adam yaklaşır ve acımasız bir mizah duygusuyla Tuğrul'un çelişik durumunu en mükemmel şekliyle ifade eder: "Bir psikologun fizik dünyaya önem vermesi garip bir şey." Daha sonra bu şapkalı ve sigaralı adam kendisini tanıtır: cinayet masasından Komiser Kadri Ertem. Bir iki soru sormak için izin aldıktan sonra Tuğrul'un kitabını çıkartır ve kitabın adını okur. Böylece biz seyirciler arasında hâlâ olayı

[8] Ayten ilk seferde Suzan'ı doğru söyler. Ancak ikinci kez Suzan yerine, Suzın, der -sanki Susan isimli bir yabancının adını söylermiş gibi. *The Exorcist*'te Chris'in yardımcısının ismi Sharon'dır ve Suzan ismi yine bizimkilerin ürettiği bir isim gibi görünmektedir. Tabi burada *Şeytan* filminde konuşmasında tam olarak bir yabancı aksanı olmasa da Suzan'ın Suzın olarak çağrılması akla Türkiye'de bazı üst sınıf mensuplarının çocuklarına Batılı bir eğitim sağlamak ve böylelikle de bir an önce çocuklarını Batı medeniyetleri seviyesine yükseltmek için ifa eyledikleri bir yabancı mürebbiye tutma pratiğinden söz etmek olanaklı görünüyor. Tabi bu da, Batılılaşma söylemi ve Cumhuriyetin kültür politikalarıyla ilişkili olarak ele alındığında olaya farklı boyutlar katabilir. Bunun da ötesinde, filmde ister yerli Suzan olsun ister yabancı ve/ya kolonyal Suzın olsun, bu topraklarda kurulan bir Batı mitosu ve/ya bilimsellik alanının temsilcisi olan mürebbiye, Gül'e gerekli talim ve terbiyeyi vermektedir ve çölden gelen Doğulu şeytan ise kızın içine girmeye çabalamaktadır. Dans ve matematik bunu önlemek için yeterli değildir. Zaten, Gül'ü bu Doğulu şeytanın elinden kurtarmak için iş başa düşmekte ve bilim, Gül'ün derdine deva olamamaktadır. Gül'ü zapt eden Doğulu şeytanı kovmak için yine Doğulu kaynaklara (hocaya, Zemzem suyuna, Kur'an'a, duaya, vs.) başvurulur. Bu ise, baştan beri Batılı bir kimlikle kurulan Tuğrul, Ayten ve Gül'ün (Arapça müzik dinlenilen köhne bir evde yaşayan Tuğrul'un annesi ve Tuğrul'un bu yaşamı reddetmesi, Tuğrul'un bilime olan inancı, koruda yapılan koşu, tenis, piyano, dans, vs.) Batıcılıklarının iflası ve Doğunun zaferi olarak okunabilir. Fakat bu bağlamda, filmde ciddi bir ağırlığa sahip olan Hıristiyan kodlar (Latince konuşan şeytan, *curcifix*, şeytanın ruh zapt etmesi, şeytan kovma ayini, vs.) ise bu okumayı iyice karmaşık hale getirerek film hakkında "tutarlı" bir sav geliştirmemizi olanaksızlaştırır.

kavramayanlara bir kez daha filmin can alıcı noktaları vurgulanır ve Komiser Kadri Ertem aracılığıyla biraz daha bilgi alırız çünkü Ekrem'in ölümü hakkındaki düşüncelerini Tuğrul'a sorduktan hemen sonra komiser kitaptan bir parça okumaya başlar: "Şeytanlar kurbanlarının boynunu geriye doğru döndürüp kırar." *The Exorcist*'te de detektif Teğmen William Kinderman, Burke Dennings olayının sorumluluğunu aldıktan sonra Peder Karras'a gider ve ona cadılık hakkında sorular sorar çünkü o da Peder Karras'ın konu hakkında bir makalesi olduğundan haberdardır. *The Exorcist*'in aksine *Şeytan*'daki diyalog oldukça gergin geçer. Komiser Kadri Ertem, Tuğrul'a şeytanlara inanıp inanmadığını sorar. Tuğrul ise kesin bir biçimde "hayır," der ve komiser ayrılırken imalı bir şekilde Ekrem'in cesedinin Ayten'in evinin yanında bulunduğunu söyler.

Bilimin çaresizliğinden iyice emin olan doktorlar Gül'ü akıl hastanesine kapatarak normallerin pozitif dünyasının gerçekliğinden uzaklaştırarak dışlamak isterler. Fakat Ayten'in buna şiddetle karşı çıkması üzerine tali bir yolun ise "kuvvetli bir telkin yoluyla Gül'ün içindeki ikinci kişinin dışa çıkartılması" olduğunu belirtirler. *The Exorcist*'te ise doktorlar Chris'e Katolik bir şeytan çıkarma/kovma *(exorcism)* ayininden söz ederler ve Chris bunu şiddetle reddeder: "Kızımı bir cadı doktoruna mı götürmemi istiyorsunuz?" *Şeytan*'da ise benzer bir tepki Ayten'den gelmez. Bunu izleyen sahnede Ayten'in evi civarında araştırmalarını sürdüren komiser merdivenlerin dibinde filmin başındaki madalyona benzer bir madalyon bulur. Bunu izleyen sahnede ise Ayten, Gül'ün yanında bir zarf açacağı bulur. Bunun için hizmetçileri suçlar. *The Exorcist*'teki Şeytan figürlü bir haçı andıran zarf açacağı aslında İsa figürlü haça *(crucifix)* alternatif bir şeytana tapma aracı işlevi görürken, Şeytan'da benzer bir şeyden söz etmemiz İslamiyet'te haça benzer bir tapınma aracı olmaması sebebiyle pek mümkün görünmüyor.

Daha sonra komiser, Ayten'in evine gelerek Ayten'i sorgular. Gül'ün Ekrem'i görüp görmediğini sorması üzerine Ayten, Gül'ün uyuşturulmuş ve hasta olması sebebiyle o geceyi hatırlayamayacağını söyler. Komiser, Ekrem'in basit bir düşmeye bağlı olarak başının sırtına dönmüş olmasının anlaşılmaz olduğunu ve büyük olasılıkla Ekrem'in kuvvetli bir insan tarafından öldürülüp pencereden atıldığını söyler. Bu arada masanın üzerinde Tuğrul'un kitabını gören komiser Ayten'in bunlara inanıp inanmadığını sorar ve çıkar. Komiser çıktığı anda Gül bağırmaya başlar. Ayten yukarı çıktığında Gül'ün kitap açacağıyla kendi vajinasını bıçakladığını, daha doğrusu mastürbasyon yaptığını, görür. Aslında bu da Gül'ün bekâretinin (=saflığının?) şey-

tan tarafından bozulması olarak okunabilir. Tabi, Ayten de bu duruma müdahale etmek ister fakat Gül onu yaralar ve duvara doğru fırlatır. Daha sonra telekinetik gücüyle dolapları ve koltukları oynatır ve başını tam arkasına çevirir.

Sonraki gün Ayten boğaz kıyısında Tuğrul'la buluşur ve şöyle der: "Kitabı okudum. Sizinle şeytan kovma ve *exorcism* hakkında konuşacağım."[9] Tuğrul ise şöyle yanıtlar: "Bunlar 16. yüzyılda kaldı. Ben inandıklarımı değil bildiklerimi yazdım. Bilime inanın." Ayten, Tuğrul'u şeytan kovmak için değil fakat bir arkadaş olarak Gül'e bakması konusunda ikna eder. Eve giderler ve Tuğrul, Gül ile konuşmaya başlar. Tuğrul: "Hastalığın ne, Gül?" Gül: "Bileklerimdeki şu bağları çöz!" Tuğrul: "Tanışalım. Benim ismim, Tuğrul Bilge." Gül: "Ben de şeytanım. Sen inanmıyorsun. Kime inanmadığını sen bilirsin. Bana da inanmıyorsun." Tuğrul: "Gül nerede?" Gül: "Ben şeytanım bilirim. Gül cehennemde, annen de." Daha sonra Gül, Tuğrul'un suratına yeşil bir sıvı kusar.

Daha önce şeytanın ağzıyla konuşan Gül'ün Allah'ın adını ağzına alarak doktorlara lanet okuduğundan bahsetmiştik. Fakat yukarıdaki diyalogda şeytan Allah'ın ağzını adına almaz ve Tuğrul'a "kime inanmadığını bilirsin," diyerek Tuğrul'un inançsız olduğunu yüzüne vurur. *Şeytan*'da Tuğrul'un şeytana değil bilime inandığı birkaç kez vurgulanmıştır. Bu son diyalogla işte Allah'a da inanmadığının altı çizilir. *The Exorcist*'te ise Peder Karras'ın inanmakta güçlük çektiği konu Ortaçağdan bu yana rastlanmamış olan şeytanın "ruh zapt etmesi" olayıdır. Ayrıca, *The Exorcist*'teki diyalogda Regan'ın kendisini şeytan olarak tanıtmasının yanında, daha önce Peder Karras'ın metroda rastladığı bir serserinin sesini taklit ederek annesinin de yanlarında olduğunu ve isterse ona bir mesaj iletebileceğini söylemesidir. Bunun üzerine Peder Karras annesinin kızlık soyadını sorup cevap almak için Regan'a yaklaştığında Regan yeşil sıvıyı pederin üzerine kusar.

Tuğrul, aşağıya indiklerinde Ayten'e, Gül'ün bir akıl hastanesine yatırılması gerektiğini söyler ve çıkarken de Gül'ün annesinin ölümünden haberdar olup olmadığını sorar. *The Exorcist*'te ise Peder Karras Chris'e şeytan kovma ayini sebebiyle Regan'a zarar vermekten çekindiğini söyler. Ayrıca bu iş için Regan'ın ruhunun gerçekten şeytan tarafından zapt edildiğini kanıtlayıp kiliseden izin alınması gerektiğini söyler ve Regan'ın ben şeytanım demesinden yola çıkarak bunun ben Napolyon Bonaparte'ım diyen psikotiklerin durumunda çok farklı olmadığını, bu sebeple de Regan'ın altı ay tam teşekküllü bir hastaneye yatırılması gerektiğini söyler. Chris'in 'yukarıdaki şeyin' kızı olmadığı-

[9] Ayten'in sözlerini Türkçe'ye çevirecek olursak, Ayten'in Tuğrul'la şeytan kovma ve şeytan kovma hakkında konuşmak istediğini anlarız.

nı söyleyerek bu fikre şiddetle karşı çıkması ve Regan'ın annesinin ölümünden nasıl haberdar olduğunu anlayamaması üzerine Regan'la ilgilenmeye karar verir.

Şeytan'da da Tuğrul benzer gerekçelerle ve bir bilim adamı olarak Gül'ü bilimsel incelemeye tabi tutmaya karar verir. Tuğrul bir kayıt cihazıyla Gül'ün yanına gelir. Gül, "Neden bir an önce şeytan kovmaya başlamıyorsun? Bir an önce bir araya gelelim istiyorum," der ve telekinetik gücüyle çekmeceyi açar. Daha sonra Gül ile Tuğrul arasında "Latince" bir diyalog başlar. *The Exorcist*'te de benzer bir diyalog Regan ve Peder Karras arasında hem Latince hem de Fransızca olarak geçer ve fakat bu, özellikle Latince babında, *The Exorcist* için anlaşılır bir durumken, *Şeytan*'da bu diyalogun Arapça, Kur'an'ın yazıldığı dilde, olmaması nedendir anlaşılmaz. *The Exorcist*'te bu diyalogun ardından Peder Karras, Regan'ın üzerine vaftiz suyu döker ve bu Regan'ın vücudunu yakar. *Şeytan*'da ise bir bilim adamı olan Tuğrul doğal olarak yanında Zemzem suyu taşımamaktadır. Daha sonra Gül garip, şeytansı sesler çıkartır.

Aynı Peder Karras gibi Tuğrul da kaydettiği kaseti bir ses uzmanına götürür. Garip seslerin tersten okunan Türkçe (*The Exorcist*'te İngilizce) olduğu anlaşılır: "Rahat bırakın beni! Çekil karşımdan! Sen ne biçim adamsın? Şeytanım, dedim sana.Şeytanım. Gökyüzünde işaretler göründü. Cehennemin kapıları açıldı." İslamiyet'e göre şeytan (İblis) zaten dünya üzerinde olduğundan, cehennemin kapılarının açılmasının ve bunun da gökyüzünde işaretlerin görünmesinden sonra olmasının pek fazla bir anlamı yoktur. Hatta yukarıda Gül'ün ağzından konuşan şeytanın Tuğrul'un annesinin cehennemde onların yanında olduğunu söylemesi de bir hata olarak ele alınabilir. Yalnızca şeytanın hizmetçileri ve işbirlikçilerinin cehennemde yandıkları söylenebilir. Fakat bunların cehennemden açılan bir kapıdan geçerek dünyaya gelmesi gibi bir durum da söz konusu değildir. Evet, şeytanın dönüp dolaşıp gideceği yer cehennemdir fakat bu ancak Kıyamet gününden sonra olacaktır.[10]

[10] *Bakara* suresi: "Ve o vakit melaikeye 'Adem için secde edin,' dedik; derhal secde ettiler, ancak İblis dayattı; kibrine yediremedi -zaten kâfirlerden idi (34) ve dedik ki 'ya Adem, sen ve zevcen Cenneti mesken edin; ikiniz de ondan dilediğiniz yerde bol bol yiyin, fakat şu ağaca yaklaşmayın ki haddi aşan zalimlerden olmayasınız. (35) Bunun üzerine Şeytan onları oradan kaydırdı, ikisini de bulundukları naz-ü naimden çıkardı; biz de 'haydi' dedik, 'bazınız bazınıza düşman olarak inin ve size yerde bir zamana kadar bir karar ve bir nasıp alma var' (36) derken Adem Rabbından bir takım kelimeler telakki etti, yalvardı; O da tövbesini kabul buyurup ona yine baktı. Filhakika odur ancak öyle tevvab öyle rahim. (37) Dedik: 'İnin oradan hepiniz, sonra benden size ne zaman bir hidayetçi gelir de, kim o hidayetçinin izince giderse onlara bir korku yoktur ve mahzun olacaklar onlar değildir. (38) Küfre saplananlar ve ayetlerimize yalan diyenler ise işte bunlar ateş arkadaşlarıdır, onlar onda muhalled kalacaklardır. (39)"

Filme dönersek, Tuğrul evinde bu kayıtları defalarca dinlemekteyken, telefon çalar. Ayten'in telefonu üzerine Tuğrul, Gül'ü görmeye gittiğinde Gül'ün karnında "Bana yardım edin" yazısını görür. Tuğrul evden ayrıldıktan sonra bir camiye gider ve orada oldukça yaşlı bir hocayı, bir ermiş kişiyi, görür. Hoca, Tuğrul'a şöyle der: "Bir dostum var. Ortadoğu araştırmalarından yeni döndü." İnançsız olan Tuğrul'un başı sıkıştığında bir hocaya başvurmasını bir kenara bırakırsak, filmin bir sonraki sahnesinde bir adam Ayten'in evinin kapısından içeri dumanlar arasında girer. Bu sahnede bir dış çekim yoktur ve her şey Ayten'in evinin içinde olur. *The Exorcist*'te ise filmin bu sahnesi en ünlü sahnelerinden birisidir çünkü karanlık ve sisli bir gecede Peder Merrin, MacNeillerin evinin önünde bir taksiden iner ve dumanlar arasında bir sokak lambasının altında durarak Regan'ın odasına bakar. Regan'ın odasından gelen parlak ışığın aydınlığı, ve sokak ve pederin giysilerinin kara olmasından kaynaklanan karanlık bir zıtlık oluşturur. Bunun da ötesinde, Regan'ın odasının aydınlık olması ve pederin karanlıktan karanlık elbiseler içinde gelmesi iyi ve kötü arasında kurulan ilişkiyi sorunlu hale getirecek bir göndermeyle ilişkili olarak ele alınabilirse de, bu sahne aynı zamanda filmin anlatısının o noktasındaki güç dengelerini belirleyecek bir biçimde de okunabilir -yani, o anda ışık saçan Regan/şeytan, karanlık Peder Merrin'den güçlüdür.

Araf suresi: "Hakikat sizi evvela halkettik, sonra size suret verdik, sonra da melaikeye dedik ki, 'Adem'e secde edin,' hemen secde ettiler, ancak İblis secde edenlerden olmadı. (11) Sana, buyurdu: 'Emrettiğim halde secde etmene mani ne oldu?' 'Ben,' dedi, 'ondan hayırlıyım, beni ateşten yarattın onu ise çamurdan yarattın.' (12) Hemen buyurdu: 'In oradan, ne haddine ki orada tekebbür edesin, haydi çık çünkü sen alçaklardansın.' (13) 'Bana,' dedi, 'ba'solunacakları düne kadar mühlet ver.' (14) Buyurdu ki: 'Haydi mühlet verilenlerdensin.' (15) 'Öyle ise,' dedi, 'beni azdırmana karşılık yemin ederim ki, ben de onları saptırmak için her halde senin doğru yoluna oturacağım, (16) sonra onlara önlerinden ve arkalarından, sağlarından ve sollarından sokulacağım, sen de çoğunu şükredici bulmayacaksın.' (17) 'Çık oradan,' mezmum, matrud olarak buyurdu, 'kasem ederim ki onlardan her kim sana uyarsa, kat'iyyen ve katıbeten sizin mecmuunuzdan Cehennemi doldururum (18) ve ya Adem, mesken et o Cenneti sen zevcenle de ikiniz dilediğiniz yerden yiyin ve şu ağaca yaklaşıp da zalimlerden olmayın.' (19) Derken şeytan bunlara kendilerinden örtülmüş olan çirkin yerlerini açmak için ikisine de vesvese verdi ve 'sizi Rabbınız başka bir şey için değil, sırf Melek olacağınız yahut ebediyen kalanlardan olacağınız için bu ağaçtan nehyetti, dedi. (20) Ve her halde ben sizin hayrınızı isteyenlerdenim diye ikisine de yemin etti. (21) Bu suretle kandırarak ikisini de sarktırdı, onun üzerine vakta ki, o ağacı tattılar, ikisine de çirkin yerleri açılıverdi ve başladılar Cennet yapraklarından üzerlerine üst üste yamıyorlardı, Rabları da kendilerine nida etti: 'Ben sizi bu ağaçtan nehyetmedim mi? Ve haberiniz olsun, bu şeytan açık bir düşmandır size demedim mi? (22) 'Rabbena,' dediler, 'nefislerimize zulmettik, eğer sen bize mağrifet etmez, merhamet buyurmazsan şüphe yok ki hüsrana düşenlerden oluruz.' (23) Buyurdu ki: 'İniniz, ba'zınız ba'zınıza düşman olarak, size bir zamana kadar Arzda bir karargâh tutmak ve bir nasip almak mukadder.' (24) Buyurdu ki: 'onda yaşayacaksınız ve onda öleceksiniz ve ondan çıkarılacaksınız.'"

Filmde adı zikredilmeyen arkeolog[11] içeri girdiğinde, Tuğrul durumu izah etmek ister fakat o hemen işe koyulmaları gerektiğini belirtir ve Tuğrul'a gerekli uyarıları yapar: "Çok dikkatli ol. Onunla katiyyen konuşma. Şeytan bizleri kandırmak için her türlü yalanı söyleyebilir. İblis'in asıl hedefi ruhunu çaldığı kişi değil, bizleriz. Unutma, onunla kesinlikle konuşmayacaksın." (Tabi, türün her örneğinde olması beklendiği gibi, bu filmde de, hem Tuğrul hem de Peder Karras onunla konuşur.) Arkeolog ve Tuğrul odaya girerler. Gül: "Bu sefer mutlaka kaybedeceksin." Arkeolog: "Kes sesini alçak şeytan, düzenbaz, lanetli yaratık." Daha sonra arkeolog bir şişe alır eline ve Gül sorar: "O şişedeki su ne?" Arkeolog yanıtlar: "Zemzem suyu." Gül'ün üzerine sudan biraz atar ve vücudu yanan Gül çığlık atar. *The Exorcist*'te ise bu sahnede filmin en ağır diyalogu geçer. Regan, Peder Merrin'e şöyle der: "*Stick your c--k up her ass, you mother f--king worthless c--ksucker.*"[12] Buna cevaben Merrin, Regan'ın üzerine vaftiz suyundan birkaç damla döker ve bağırır: "Sus!"

Daha sonra arkeolog besmele çeker ve Kur'an okumaya başlar. Gül'ün üzerine birkaç damla daha Zemzem suyu damlatır. Sonra ise şeytan kovma faslı başlar: "Senin karşı gelinmeyen kudretin sonsuzdur Allah'ım. Sen bizi öfkemize mağlûp olmaktan koru. İnsanoğlunu ve cümle mahlûkatı bütün kötülüklerden ancak senin yüce varlığın azat eder. (Gül hırıldar.) Allah'ım senin kutsal adına sığınırım. Senin büyüklüğünü överim. (hırıltı) Ateşten yarattığın şeytanın, topraktan yarattığın insana yaptığı bu işkenceye senin hudutsuz kuvvetin bir son verecektir. (hırıltı) Lanetli şeytanın zapt ettiği bu zavallı küçük ruhu kurtarmak için benim gibi aciz bir kulundan şefaati esirgeme ya Rabbi. (hırıltı) Allah'ım topraktan, balçıktan ve bir kan pıhtısından yarattığın insana bütün meleklerin secde etmesini emretmiştin. Bu büyük emrine tek karşı çıkan ateşten yarattığın şeytan olmuştu. (hırıltı) O gün insanın üstünlüğünü kabul etmeyen şeytanı ebediyen lanetlemiştin. (uzun hırıltı) İnsanın en eski yeminli düşmanı alçak şeytan bugün bu küçük kulunun ruhunu kara pençelerinin içine almış. (uzun

[11] Tabi, Agah Hun'un oynadığı karakterin arkeolog olduğunu ise filmin prologundaki kazı çalışmalarından ve hocanın onu araştırma yapmaktan dönen bir insan olarak tanımlamasının yanında, *The Exorcist*'ten yola çıkarak söylüyoruz. Fakat şunu da unutmamak gerekiyor ki, *The Exorcist*'te Peder Merrin hem bir Cizvit Katolik rahibi hem de bir arkeologdur. Dolayısıyla, her ne kadar bu metinde Agah Hun'un oynadığı karakter arkeolog olarak geçiyorsa da, bunun doğruluğu şüphelidir -ki bu karakterin hocanın arkadaşı olmasından da bahsedilebilir fakat filminden çıkartabildiğimiz kadarıyla bu karakterin ne olduğu hakkında kesin bir şeyler söylemek olanaksız ya da Tuğrul gibi çok kimlikli/işlevli olmasından söz edebiliriz.

[12] Bunu affınıza sığınarak "kabaca" ve serbest bir edayla şöyle çevirebiliriz: "Sen anasını beceren mesnetsiz 'şey' emici, 'şeyini' kızın poposuna montele!"

hırıltı) Sana inanan ve senin kulun olan insanın bütün kullarından esirgemediğin büyük rahmetine sığınmasına izin ver. (hırıltı) İnsan düşmanı alçak şeytanı bir kere daha kahret. (Gül'ün yatağı sallanır) Bütün kâinatların yaratıcısı, hayatın ve ölümün tek sahibi büyük Allah'ım bu zalim İblis'i bu günahsız kulunun ruhundan ebediyen kov. (hırıltı) Bu masum çocuğun aklına doğru yolu göster. (hırıltı) İmanla, inançla doldur bu masum gövdeyi. (hırıltı) Kahrol, uğursuz şeytan! (hırıltı) Bu küçük ruhun üzerindeki kara pençelerini Allah'ın gazabından korkarak çek. (hırıltı, Gül'ün yatağı havaya yükselir.) Büyük Allah seni ebediyen lanetledi zalim şeytan. (hırıltı) Çık git buradan, cehennemin karanlıklarında yaşa. Kötülük iyiliğe asla galip gelemeyecek. (hırıltı) Seni kovuyorum kötü ruh, insan düşmanı, cehennem kaçkını zalim şeytan. Allah'ım sana sığındık. Kahret, yok et bu insan cellâdını. (hırıltı)"

Gül'ün yatağı yere iner ve Gül'ün ağzından yeşil sıvı gelir. Odadaki lamba yere düşer ve duvarlar çatlar. Gül konuşur: "Pis moruk, ihtiyar serseri, sen benle başa çıkamazsın. Ben bu küçük çocuğun içine yerleştim artık. O benden kurtulamaz." Arkeolog konuşur: "Cehennem kaçkını melun şeytan, artık iğrenç yalanlarınla insanları aldatamayacaksın. (Gül güler.) Kutsal adaletin ezeli düşmanı hain şeytan, sana büyük Allah emrediyor, çık git bu ruhtan. Allah'ın gazabının önünde korkuyla titre. (Gül havaya uçar.) Bütün kötülüklerin kaynağı canavar şeytan, milletleri yanıltan alçak hain, hayatın düşmanı amansız katil, sana emir veren Allah'ın ta kendisidir. Bırak şu çocuğu. Defol git buradan. Yıkıl. Ölüm davetçisi hayasız şeytan, sana Tanrı adına sesleniyorum, bırak bu çocuğun masum ruhunu. Kahrol. Yok ol. (hırıltı) Allah'ın rahmeti üzerinde olsun." (Gül yatağa inene kadar bu cümle defalarca tekrarlanır.) Arkeolog, Tuğrul'a seslenir: "Çabuk bağla şu İblis'i." Gül'ü bağlamaya çalışırlarken, Gül her ikisini de yumruklar ve güler. Gül kafasını tam arkasına döndürür. Prologdaki şeytan heykeli odada ortaya çıkar ve Gül ona tapar gibi eğilip kalkar. Daha sonra Gül yığılıp kalır yatakta.

Arkeolog ve Tuğrul mola verir ve dışarı çıkarlar. Merdivende otururlarken, arkeolog Tuğrul'a tek kişiliğin dışındaki bütün kişiliklerin şeytanın saldırı biçimleri olduğunu söyleyerek bir sonraki sahne için hem Tuğrul'u hem de seyirciyi uyarır. Yorgun olan arkeolog fenalaşır ve bunun üzerine Tuğrul tek başına içeri girdiğinde Gül'ün yatağında annesini bulur. Annesi konuşur: "Neden beni tımarhaneye attın, Tuğrul? Yazıklar olsun sana." Tuğrul yanıtlar: "Sen şeytansın." Annesi ko-

nuşur: "Demek şeytana inanmaya başladın. Ben senin annenim Tuğrul, ömrüm senin yüzünden çürüdü." Tam bu sırada arkeolog içeri girer ve Tuğrul'un annesinin yerini Gül alır. Tuğrul'u dışarı çıkarttıktan sonra arkeolog Kur'an'ı öper ve güçlükle Gül'ün yatağının yanına giderek Kur'an'dan ayetler okumaya başlar. Aşağıda Tuğrul Ayten'e kızının ölmeyeceğini söyleyerek onu teskin ettiği sırada komiser gelir. Bu sırada, arkeolog ölür ve Gül ise yine gülmektedir. Odaya giren Tuğrul, Gül'ü önce yumruklar ve sonra boğazlar. Bir süre sonra Gül kendi sesiyle "Hayır, hayır," diye bağırmaya başlar çünkü Gül'ün içindeki şeytan Tuğrul'a geçmiştir.[13] İçindeki şeytanla boğuşan Tuğrul pencereden atlar. Komiser merdivenlerin başında yatan Tuğrul'un yanına gider ve Tuğrul'dan ona soracağı soruları elini sıkarak yanıtlamasını ister. Tuğrul da komiserin elini gerekli şekilde sıkarak pencereden kendisinin atladığını, yani intihar ettiğini anlatır ve ölür. Bir sonraki sahnede, Ayten ve Gül tam uzun bir seyahate çıkacakları sırada evlerinin önünde komiserle karşılaşırlar. Komiserle konuştuktan sonra arabayla evden ayrılan Ayten ve Gül'ü bir sonraki sahnede bir camide başörtülü olarak dua ederken görürüz ve bu sırada da fonda Kur'an okunmaktadır. Daha sonra, Ayten ve Gül, Tuğrul'un yardım istediği hocayı görürler ve Gül hocanın elini öper.[14] *The Exorcist*'te ise, Chris ve Regan evden uzun bir tatil için ayrılırken Peder Dyer gelir ve Chris ona Regan'ın odasında bulduğu madalyonu verdikten sonra Regan teşekkür etmek için, Peder Dyer'ı yanağından öper. Peder Dyer, Chris ve Regan gittikten sonra merdivenlerin başında durup aşağıya doğru bakar ve sonra merdivenlere arkasını dönüp uzaklaşırken kırmızı bir arka plan üzerinde siyah olarak "THE EXORCIST" yazar.

The Exorcist filmi sarih ve tutarlı bir Hıristiyan filmi olarak görülebilir. Kinder ve Houston bu filmden şöyle söz ederler: *The Exorcist* "kozmik düzenin Hıristiyan yorumunun doğru olduğunu ima eder. Şeytan Irak'ta, Afrika'da (Peder Merrin'in bir süre önce bir şeytan kovma ayini gerçekleştirmiştir) ve Washington'da kendisini göstermiştir. Katolikler (bütün rahipler), ateistler (Chris ve ailesi) ve Yahudilerin (Teğmen Kinderman) tamamı için gerçektir." Bunların yanında,

[13] Bu sahnede *Şeytan* diyaloga yer vermezken, her iki filmde de şeytanın geçmesi Tuğrul ya da Peder Karras'ın yüzüne yapılan yeşil tonlu bir makyajla anlatılmış olmasına karşın, *The Exorcist*'te Karras şöyle konuşur: "Al beni. Gel içime gir. Lanet olsun sana. Al beni. Al beni." Ayrıca Regan, Karras'ın boynundaki madalyayı söküp aldıktan sonra Karras'a şeytan geçer çünkü şeytan Hıristiyan bir sembolün olduğu bir bedene giremez. Bir başka deyişle, Karras ancak "rahip" kimliğinden (rozetinden=madalyonundan) kurtulduktan sonra içine şeytan girebilir.

[14] Film hakkındaki bütün bu anlatılanlar, filmin İnterstar janalındaki kopyasından izlenerek bu metne geçirilmiştir. Filmin yıllar önce Alparslan Video Center tarafından piyasaya sürülen video kopyasında ise bu el öpme sahnesi yer almamaktadır.

film Hıristiyan dünya görüşünü desteklediğinin düşünülmesi sebebiyle kilise tarafından desteklenmiş ve hatta gerçek hayatta rahip olan iki kişinin de (Peder Dyer rolündeki Peder William O. Malley ve Peder Thomas Bermingham) filmde oynamasına izin verilmiştir. Benzer bir imanın varlığını terkimize alarak *Şeytan* filmine bakarsak eğer, büyük olasılıkla kafamız karışacaktır. *Şeytan*'ın Hıristiyanlık ve İslamiyet arasında gidip gelen metninin aidiyetinden konuşabilmek ancak metnin bir bölümünü dışlayarak mümkün hale gelebilir. Fakat *Şeytan*'ın melez ve bu sebeple de yersiz yurtsuz bir metin olduğundan söz etmek ise bu metnin tamamına baktığımızda oldukça tutarlı bir iddiaya götürebilir bizleri. *Şeytan, The Exorcist*'ten hiç dokunmadan aldığı ve elden geldiğince İslami hale getirdiği Hıristiyanlığa ait ögeler ve ne İslami ne de Hıristiyan olan başka bazı ("uydurma") ögeleri içeren melez bir metin gibi ele alınabilir.

Altın Çağ'da çekilen birçok başka Yeşilçam filminde olduğu gibi, İstanbul'da geçen hikâyede de Ayten'in zenginliğinin anlatımı ve Gül'ün doğum günü partisi oldukça tipiktir. Olayların hızlı bir biçimde akışı ve filmin başlarında arka arkaya gelen seyirciyi karakterler hakkında bilgilendiren ayrıntılar da oldukça sorunlu bir biçimde olsa da Yeşilçam'a has bir sinematik anlatımla ilişkilendirilebilir. Peder Merrin'in *The Exorcist*'te bulduğu madalyon açıkça Hıristiyanlığa ait bir sembolken, *Şeytan*'daki madalyonun aidiyetinden söz etmek pek olanaklı görünmüyor. İslamiyet'te şeytanın görsel temsilinden bahsetmemiz rüyalar için mümkün ve buna göre de, şeytan rüyalarda Hz. Muhammed dışında her türlü canlının kılığına bürünerek görünebilir. *The Exorcist*'in Latince konuşan şeytanının *Şeytan*'da Arapça konuşmasını beklerken, bizim filmde şeytanın Latince konuşması filmdeki bir başka ilginç nokta. Ayrıca, İslamiyet'te gökte görünen işaretler ve cehennemin kapılarının açılmasından bahsedememenin yanında, *Şeytan*'da şeytanın cehennemde olduğuna dair diyaloglar da İslamiyet'e göre geçersiz kalıyor.

Şeytan'da, The Exorcist'teki belirgin bazı Hıristiyan ögelerin İslami olanlarla değiştirildiğini de görüyoruz. Örneklersek, İncil yerine Kur'an okunması, vaftiz suyu yerine Zemzem suyu kullanılması gibi. Şeytan kovma ayini sırasındaki terminolojinin de İslami olması dikkatlerden kaçmıyor, fakat yukarıda da okuduğunuz gibi, şeytandan cehennem kaçkını olarak söz ediliyor. Yani *Şeytan*'ın metnine bakarak şeytanın cehennemde mi yoksa dünyada mı olduğunu anlamanın olanaksız olmasının yanında, filmdeki şeytanın hangi dine mensup ol-

duğu da belirsizleşiyor. Ayrıca yine şeytan kovma sırasında, arkeoloğun Allah'ın ağzından konuşması ise, İslamiyet'teki en büyük günah olan Allah'a şirk koşmak olarak ele alınabilir. Bütün bunların yanında, İslamiyet'te şeytan kovma gibi kurumsal bir pratikten söz etmek mümkün değil ve filmin de şeytanın insanları zapt etmesi ve şeytan kovma üzerinde temellenmesi bağlamında İslami olma şansının baştan beri olmadığı söylenebilir. *Şeytan*'da, özgün metinde olmayan kimi unsurlar da kullanılmıştır. Sözgelimi, Tuğrul'un kitabı hem filmdeki tuhaflıklara güç katarken hem de kitabın ismi seyirciyi filmin konusu hakkında bilgilendirmektedir. Ayrıca, filmin sonlarında Gül'ün odasında ortaya çıkan şeytan heykeline tapar gibi eğilip kalkması ise, yine, *The Exorcist*'te olmayan, fakat puta taparlığa göndererek İslam'daki bir büyük günaha işaret etmesi sebebiyle önemli bir ekleme olarak ele alınabilir.

Her ne kadar bilim ve din arasında çeşitli karşıtlıklarla filmin akışı içinde özellikle modern çağda şeytanın ruh zapt etmesi olayını bir psikolog olarak şüpheyle karşılayan Peder Karras karakteri etrafında bir gerilim yaratsa da, bütünsel olarak baktığımızda, *The Exorcist* filmi şeytana karşı Hıristiyanlığa uygun olarak verilen bir savaştır ve sonuçta kaybeden şeytan olurken, kazananın Hıristiyanlık olduğu söylenebilir. Hatta Hıristiyanlık açısından filmin bir başka önemi de, gerçek bir olaydan yola çıkarak yazılan roman ve çekilen filmde (*The Exorcist*, hikâyesini 1949'da Katolik kilisesi tarafından Maryland'de 14 yaşında bir erkek çocuğa yapılan şeytan kovma ayininden alır), cadılık, büyü ya da şeytanın ruh zapt etmesi gibi ortaçağa ait olarak yorumlanan Hıristiyan mitolojisine ait unsurların modern dünyada da olabileceğinin vurgulanmasıdır.

Şeytan'da ise, Peder Karras'ın aksine Tuğrul bir inançsızdır -ne Allah'a ne de şeytana inanır ve içki içer, fakat camiye bir hocadan, Hıristiyan şeytan kovma pratiğine dair bilgi almaya gider. *The Exorcist*'te Peder Merrin'in daha önceden çeşitli yerlerde şeytan kovma ayinleri gerçekleştirmiş bir rahipken, *Şeytan*'daki adını dahi öğrenemediğimiz arkeolog daha önce şeytan kovma ayinleri gerçekleştirmiş olduğunu Tuğrul'a verdiği tavsiyeler sayesinde tahmin etmemize karşın, hocanın arkadaşı olmanın yanında nasıl bir dinsel yetiye sahip olduğu bilinmeyen bir karakterdir. Nezih Erdoğan'ın melodramlara atıfla belirttiği gibi "Yeşilçam karakteri, peş peşe büründüğü zıt kimliklerle âşığına oyun oynayabilir, daha dün yoksul, eğitimsiz ve ağzı bozukken, henüz katıldığı yüksek sınıfa kısa sürede uyarlanabilir."

(1995: 189) Erdoğan'a göre bir kimlikten diğerine kolayca geçiş fantezinin alanında yer alır.

Psikolog, yazar ve din alimi olan ve ünlü ve zengin bir doktor olmak yerine tanınmamış ve beş parasız bir yazar olmayı seçen Tuğrul Bilge, inançsız bir kişiyken, bir anda "İslami" bir şeytan kovma ayinine girişerek, Allah'a ve şeytana inanan birisi haline gelir. Aslında *Şeytan* filmi, filmdeki Tuğrul karakteri gibidir -birçok şeyle iştigal ederken hiçbir şeyle iştigal etmez gibi görünür ve, fakat, bir şeylerle de iştigal eder. İşte tam da bu noktada, filmin sonundan bahsedebiliriz: Filmin sonunda, inançsız olan Ayten ve Gül bir camiye giderek dua ederler. Fakat niçin? İslami olmayan bir şeytanın ruh zapt etmesi olayı ve şeytan kovma ayini sebebiyle Müslüman oldukları için!

Kaynakça

Dorsay, Atilla (1986) *Beyaz Perdede Kırmızı Filmler.* İstanbul: Cep Kitapları.

Erdoğan, Nezih (1995) "Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı." *Toplum ve Bilim.* c. 67, s.178-196.

Kinder, Marsha ve Beverle Houston (1987) "Seeing is Believing: The Exorcist and Don't Look Now." *American Horrors* içinde, derleyen Gregory A. Waller. Urbana ve Chicago: University of Illinois Press.

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

Savaş Arslan
Araştırma Görevlisi
Bilkent Üniversitesi
Grafik Tasarım Bölümü
Ohio State Üniversitesi
Doktora Öğrencisi

İNTİKAM MELEĞİ: DANİMARKA PRENSİ HAMLET'TEN ZENGİN KIZI HAMLET'E

Melis Behlil

İkinci 'Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler' konferansının 'Yeniden yapımlar' bölümündeki sunuşumun gözden geçirilmiş hali bu makalenin konusu Metin Erksan'ın 1976 yapımı filmi *İntikam Meleği.* Bu film, William Shakespeare'in belki de en meşhur oyunu Hamlet'in bir film uyarlaması, ve bir nevi kendinden önce çevirilmiş bütün Hamlet filmlerinin bir yeniden yapımı. Bu filmi ayrıcalıklı kılan, ülkemizde yapılmış tek Hamlet film uyarlaması olmasından öte, aslında 12. yüzyılda Danimarka Prensi'nin hikâyesini anlatan piyesin hem günümüz Türkiyesi'ne uyarlanmış, hem de Hamlet'in de kadın haline getirilmiş olması. Bu değişikliklerin bir parçası olarak, oyunun bazı bölümleri filme alınmamış, oyunda ölen bazı karakterler filmde hayatta bırakılmış, ve oyunda görülmeyen bazı bölümler filme eklenmiş. Bunlara ilaveten, çeşitli sahnelerdeki müzik ve kostüm seçimi de oldukça ilginç özellikler taşımakta.

Her şeyden önce, olası yanlış anlaşılmalara mahal vermemek için belirtmeliyim ki, *İntikam Meleği*'ni kitsch, camp, kült veya tapon filmler bağlamında incelemek gibi bir niyetim yok. Bunu özellikle belirtmemin nedeni, hem bir önceki konferansta *Bu İkiliye Dikkat!* Filmi üzerine böyle bir sunuş yapmış olmam, ama belki daha da önemlisi, *İntikam Meleği*'nin kullandığı kitsch kabul edilebilecek abartılı kostüm ve oyunculuk tarzının böyle bir kanıya yol açabileceği. Gerçi bence Metin Erksan'ın bu eseri kült olabilecek bir film, ve esasında gerek içerik, gerek stil açısından gayet iddialı ve modernist bir Hamlet adaptasyonu. Benim burada daha çok tartışacağım konu, oyuna yapılan müdahalelerin muhtemel nedenleri ve özellikle de bu çerçevede Hamlet'in nasıl "Türkleştirildiği".

Hamlet'in yüzyıllar boyunca elde etmiş olduğu popülariteyi göz önünde bulundurarak, burada konusunu tekrar anlatmaya ihtiyaç görmemekle beraber, 12. yüzyılın Danimarka Krallığı'nda geçen bu intikam öyküsünün bence en önemli yönlerinden birine kısaca değinmek istiyorum. Babasının amcası tarafından öldürüldüğünden şüphelenen Hamlet, önce emin olamadığı için eli kolu bağlı oturur. Ardın-

dan hayalet şüphelerini giderir, fakat bu sefer de hayaletin bir hayal olabileceği veya yalan söyleyebileceği endişesiyle harekete geçmez. Daha da ötesinde, sahnelediği oyunla amcasının rahatsızlığını gözleyerek haklılığını kanıtlar, fakat tüm planlarına rağmen yine bir eylemde bulunmaz. En nihayetinde amcasını öldürdüğünde, bu yine amca Claudius'un, Laertes üzerinden düzenlediği bir intikam planının geri tepmesi ile olur. Yani Hamlet, eylemden ziyade düşüncenin ağır bastığı bir oyundur, ve Danimarka Prensi, kendini sık sık harekete geçememekle suçlar. Bu özellik de, Metin Erksan'ın versiyonunda en büyük değişikliğe uğrayan noktalardan biri.

Thomas Leitsch, "Twice-Told Tales: The Rhetoric Of The Remake" -"İki Kere Söylenen Öyküler: Yeniden Yapımın Retoriği" adlı makalesinde, tanınmış edebi yapıtların yeniden yapımlarının kendilerinden evvelki uyarlamalar yerine orijinal metinle ilgilendiklerini, ve esas amaçlarının bu metine sadakat olduğunu belirtiyor (Leitsch: 1990: 143) Ana metne sadakat, uyarlamalara baktığımızda sık sık karşımıza çıkan bir yaklaşım. Fakat özellikle bu filme özgü bir de problem var ortada: gerçek bir öykünün tiyatroya uyarlanmış halinin film versiyonunun yeniden yapımından bahsediyorsak, ana metin olarak neyi kabul etmeliyiz? Shakespeare'in oyununu kabul etsek bile, giderek daha fazla film araştırmacısı, adaptasyonda orijinale sadık kalmanın bir şart olarak görülmesinden vazgeçilmesi gerektiğini savunuyorlar. Bu noktada Dudley Andrew, Christopher Orr, Michael Klein ve Gillian Parker tarafından kuramsallaştırılmış, ve birbiriyle örtüşen üç temel olasılık çıkıyor karşımıza. Bunlardan ilki, orijinal metne birebir sadık kalarak yapılan uyarlamalar, ki bunları bir 'perdeye aktarma' olarak da kabul edebiliriz. Bir diğeri, metni temel alıp, üzerinde çeşitli değişikler yaparak sinemaya uyarlamak. Sonuncusu ise, metni sadece bir esin kaynağı olarak kabul edip, onun üzerine yeni bir film inşa edilmesi (McFarlane: 1996: 10-11). Anlaşılacağı üzere, *İntikam Meleği* bu kategorilerden ikincisine giriyor.

İntikam Meleği'nin buradaki ilgi çekici konumu, sadece filmin oyunu bir hayli değiştirmiş olmasından değil, aynı zamanda bu değişiklikleri yaparken, seyirci çekme veya Türk seyircisine yakınlaşma gibi akla ilk gelebilecek amaçlarla hareket etmiyor olmasından kaynaklanıyor. Çünkü filmin bu (oyuna oranla) kesilmiş ve son derece stilize edilmiş hali seyirciyi yabancılaştırıyor. Buna oyunculuk da dahil, çünkü tüm oyuncular, özellikle de Fatma Girik ve amca rolündeki Reha Yurdakul, son derece abartılı, hatta filmin içindeki oyunu hatırlatan

bir oyunculuk sergiliyorlar. Baş kahramanın bir kadın olması bu yabancılaştırmayı daha da arttırıyor. Gerçi Hamlet'in karakteri de değişikliğe uğramış, bir türlü eyleme geçemeyen Hamlet gitmiş, yerine planlarını acilen uygulamaya koyup sonuçlar alan bir Hamlet gelmiş, kadın olmasına rağmen... Bunu "Türkleştirme" çerçevesinde ele alıp, "Türkün aklı başına sonradan gelir" gibi, planlamadan çok acil eylem taraftarı bir millet oluşumuzla açıklamak mümkün olabilir. Bir diğer ihtimal de, Erksan'ın, kararsız Hamlet'in biraz düzeltilmeye ihtiyacı olduğunu düşünmüş olması olabilir.

Gelelim "Çağdaşlaştırma" ve "Türkleştirme"ye dair benim aklıma gelen en başlıca nedenlere. Hamlet'in "modern" ve "çağdaş" bir oyun olduğu sık sık söylenmiştir zaten. Mina Urgan'ın *Shakespeare ve Hamlet* kitabında değişik edebiyatçılardan alıntıladığı gibi: "Hamlet modern bir adamdır", "Bu oyunda çağımız kendini bulmuştur", "Hamlet çağdaş bir oyundur", (Urgan: 374). Hatta sinemalarda son çıkan, Michael Almereyda'nın yönettiği Hamlet'te olaylar günümüz New York'unda, "Denmark Còrporation" adlı bir şirkette geçer. Bu nedenle Erksan'ın yaptığı gibi olayları belirsiz fakat günümüz civarı bir zamana taşımak bu çağdaşlıkla bağdaştırılabilir. Ayrıca burada önemli bir unsur, yine Urgan'ın kitabında da değinildiği gibi, Hamlet'in kolaylıkla özdeşleşilebilen, "gerçek" bir karakter oluşu (Urgan: 370). Hele hele günümüz insanının eylemden ziyade düşünceye ağırlık veren yapısını da gözönüne alırsak bu varsayım günümüzde her zamankinden daha da çok geçerlidir. Hatta benim bu konuyu seçmemin ana nedenlerinden biri de Hamlet'e duyduğum bu yakınlıktır. Yani özetleyecek olursak, *İntikam Meleği*'nin ticari kaygılardan ziyade, bir "sanat filmi" yapma kaygısıyla bu devir ve mekâna uyarlandığını iddia edebiliriz. Giovanni Scognamillo'nun *Türk Sinema Tarihi*'ne baktığımızda da, bu kaynak benzer şekilde *İntikam Meleği*'ni popüler bir Yeşilçam yapımı yerine Erksan'ın "gerçeküstücü bir deneme"si (Scognamillo: 259) olarak görmektedir. Filmin iddialı halini güçlendiren bir unsur da daha jeneriklerde karşımıza çıkan müziktir: Metin Erksan herhangi bir müzik yerine ünlü Rus besteci Şostakoviç'in, Kozintsev tarafından yönetilen 1964 tarihli bir Hamlet uyarlamasına yazdığı müzikleri kullanmayı seçmiştir. Ana müzik dışındaki müzik kullanımlarında da popüler funk şarkılar gibi çok ilginç seçimlerle karşılaşıyoruz, ve bunlar bazı sahnelerde filmin Türkleştirilmesine, bazı sahnelerde de çağdaşlaştırılmasına yardımcı oluyorlar.

Peki neden kadın bir Hamlet? Açıkçası, *İntikam Meleği* bu konuda açık bir ipucu vermiyor seyirciye. Hamlet daha önce de kadın olarak sahnelendi, 1921 Danimarka yapımı bir filmde de kadın oldu Hamlet, fakat o filmde kadınlığı ancak ölürken ettiği itirafla ortaya çıkıyordu. Bu konuya dair 1881'de yazılan bir kitaba göre zaten Hamlet gizli gizli Horatio'ya aşık, o nedenle Ophelia'ya yüz vermiyor (Vining, alıntılayan Urgan: 369). Fakat bizim Hamlet'imiz başından itibaren Mina Urgan'ın hiç onaylamayacağı bir şekilde açıkça bir kadın. Alıntılıyorum:

"Bir kadın oyuncunun, Macbeth'i, Othello'yu, Brutus'u ya da Antony'i oynaması, hangi nedenlerden ötürü olanaksız ve akıldışıysa, Hamlet'i oynaması da aynı nedenlerden ötürü olanaksız ve akıldışıdır. (...) (Hamlet'in) hiçbir kadınsı yönü yoktur. Tam tersine, Hamlet tam bir erkektir, üstelik saldırgan, belalı bir erkektir. Nöbet tutan askerlerin Elsinore surlarında görülen Hayaletten ödleri koparken, Hamlet, onu tutmaya çalışanları ölümle tehdit ederek, Hayaletin peşinden gider; korsan gemilerine rampa edip, içindekilerin canına kıyar; eski arkadaşları Rosencrantz ile Guildenstern'ü acımasızca ölüme gönderir; oyundaki çeşitli kişilere, bu arada sevgilisine, annesine, amcasına kıyasıya hakaret eder; öfkeye kapılıp, Ophelia'nın mezarında Laertes ile dövüşür; annesini tartaklarken, perdenin arkasında birisinin saklandığını anlayınca, hiç duraksamadan kılıcını adamcağıza saplar; Laertes ile yiğitçe düello ettikten sonra, Claudius'un üstüne atılıp, amcasını zehirli meçle öldürür; zehirli şarabı da zorla gırtlağından döker, vb." (378-379)

Bizim Hamlet'imizde bu sahnelerin pek çoğu çıkarılmıştır. İlginç bir şekilde, burada sayılan sahnelerden *İntikam Meleği*'nde de olanlar ise en vahşileri, yani Polonius, Laertes ve Claudius'un öldürülmeleriyle ilgili olanlardır. Hamlet'in kadın oluşu anlatıya belirli bir yorum katmadığı gibi, Ophelia/Orhan'ın intiharını da karmaşıklaştırır. Burada benim çıkarabildiğim nedenler, bir orijinallik çabası ve belki daha da önemlisi, bu filmin Fatma Girik için olası bir "star vehicle"lığı amaçlaması. Ama bu da filmin iddialı bir "sanat filmi" olma durumuyla çelişiyor ki, bu tip çelişkilere Savaş Arslan da *Şeytan* filmi üzerine yazmış olduğu makalesinde değiniyor (Arslan: 51). Bir çelişki de kanımca filmin seyirciye karşı duruşunda ortaya çıkıyor. Film bir yandan iddialı bir deneme dedik, fakat bu iddia da filmin seyircisini irkiltecek kadar da didaktik ve dayatmacı. Biraz sonra da değineceğim gibi, Hamlet uyarlamalarında ender görülecek bir şekilde cinayetin ve hayaletin gerçekliğinin sorgulanmasına mahal bile vermiyor film.

İntikam Meleği'nde Danimarka Türkiye, Elsinore Şatosu ise bir çiftlik haline geliyor. Kılık kıyafet zamanımıza daha yakın olsa da, aslında filmde kesin zaman ve mekân konusunda bir belirsizlik mevcut. Filmde ismi değişmeyen tek karakter olan Hamlet, Amerika'daki tiyatro eğitimini tamamlayıp yurda dönmüş genç bir kız.

Filmin açılış sahnesinden itibaren farklı bir Hamlet'le karşı karşıya olduğumuzu anlamak güç değil, zira ilk gördüğümüz, Kasım Evren'in (Claudius) kardeşi Ahmet Bey'i dürbünlü tüfekle vuruşu. Oyunda ise cinayet sahnesi görülmez, biz cinayetin nasıl işlendiğini hayaletten duyarız, ve hatta bu nedenle kafamızda soru işareti bile kalabilir, çünkü hayalet daha sonra bir kez daha ortaya çıktığında bu kraliçe Gertrude'un odasındadır ve hayalet sadece Hamlet'e görünür. Film zaten o sahneyi de iptal ederek, önceden de belirttiğim gibi, hayaletle ilgili muhtemel soru işaretlerinin oluşmasına izin vermiyor. Burada bir ilginç durum da, amcanın kardeşini uzaktan, dürbünlü tüfek ile vuruyor olmasına rağmen, vurulmuş olan Ahmet Evren'in, kameraya doğru dönüp bakarak, kendisini kimin vurduğunu görmüş olduğunu belli etmesidir. Oyunda kral, kulağına zehir dökülerek, çok daha yakın bir mesafeden öldürülür oysa ki. Hemen ardından gelen cenaze sahnesinde, katilin tabutun ardısıra yürüdüğünü görürüz. Bir ilahi eşliğinde yapılan törende amca, "acısını" anlatır. Burada Hamlet'in bir çekiminden, birden, bir kahkaha sesinin eşliğinde düğün sahnesine geçiyoruz. Müzik olarak da ilahiden 70'lerin popüler yabancı şarkılarından birine geçilmiştir. Oyundaki bazı konuşmalar, burada da birebir yer alır. Filmde genelde yeni senaryo yazılmış olsa da, orijinal metne en yakın sahnelerde Eyüboğlu çevirisi kullanılmış. Düğün sahnesinin sonunda ise ilginç bir sosyal statü saptamasıyla karşılaşıyoruz. Hamlet Amerika'ya dönmeyip, annesinin istediği gibi çiftlikte kalmayı kabul edince, amca, yani Kasım Bey, mes'udiyetlerini kutlamak için içmeleri gerektiğini söyler: "Aldo, aç şampanyaları!" -bir nevi Rum meyhanesine gitmiş para babası durumu.

Bunun hemen ardından, Hamlet ile Orhan'ın birbirlerini ne kadar çok sevdiklerini anlattıkları romantik bir sahne geliyor. Fakat aşıklar elele gözgöze değil, aralarında uzunca bir mesafe ile denize bakmaktalar, *Sevmek Zamanı*'nı anımsatan bir şekilde. Aralarındaki mesafenin nedeni, Hamlet'in, Orhan'ı kendinden uzaklaştırmaya çalışması: "Ben sana mutluluk değil, sadece acı veririm". Oyunda olmayan bu melodramatik sahnede Orhan, mızmız Ofelya'nın aksine, Hamlet'e yardım etmek istediğini söylüyor ve güçlü bir karakter olarak karşımı-

za çıkıyor. Zaten Orhan'ın intiharının sorunlu oluşuna yol açan şeylerden biri de onun bu güçlülüğü.

Bu sahneden sonra oyunda ilk olarak görülen sahneye geçiyoruz ve hayaleti, bekçiler ve Hamlet'in arkadaşı Halil/Horatio ile beraber ilk defa görüyoruz. Tabii burada ufak bir problem daha var. Norveç saldırıların hazırlanmakta olan Elsinore şatosunda gece 3-4 gözcü olması çok doğal da, kendi halinde bir çiftlikte bunun olması biraz gereksiz göründü bana.

Bunun ardından yine problematik bir Orhan sahnesi geliyor. Oyunda da olan bu sahnede, uzaklara giden Osman/Laertes, küçük kardeşine Hamlet'ten uzakta durması için tavsiyelerde bulunur. Hamlet'in Orhan'a söylemiş olduğu gibi, Osman da Orhan'ı bu "çıkmaz"dan uzak durması için uyarır. Fakat Hamlet'ten farklı olarak onun uyarma nedeni, Hamlet'in zengin kızı olması. Ve yine Ofelya'dan farklı davranan Orhan, durumu kabullenmek yerine, bu nasihatleri tekrarlayan babasına "İzin verirseniz kendi geleceğime kendim yön vermek isterim" diyerek cevap veriyor.

Bundan sonra bir süre oyuna son derece sadık devam ediyor film. Hamlet hayaletle konuşuyor ve deli rolü oynamaya karar verip, arkadaşlarına kendini ele vermeyecekleri üzerine and içiriyor. Buradaki hayalet, şapkası ve pardösüsüyle, sisler arasından gelen bir Lee van Cleef'i andırıyor. Ardında da tabii sıra, çiftlik ahalisini deli olduğuna inandırmaya geliyor. Oyunda bu oldukça uzun bir süredir ve seyirci bunun çoğunu görmez. Hatta bu, Hamlet'in bir türlü eyleme geçemeyişinin örneklerinden biridir. Bizim Hamlet'imiz ise, hemen ertesi gün, parıltılı düğmeli asker ceketine benzer kılıklar giyerek, önce resim çizmekte olan Orhan'a, sonra da uyuklamakta olan annesi ve amcasına, gözlerini koca koca açarak, "insanların iç ve dış dünyaları" hakkında söylevler vererek herkesi acilen deli olduğuna inandırıyor. Görüldüğü gibi bizim Hamlet'imiz, kadın olmasına rağmen, oyundaki erkek Hamlet'ten daha aktif ve etkili.

Bu deliliği tartışmak üzere Kasım Bey, eşi, Orhan ve babası toplanıyorlar. İlk defa çiftlikte bir iç mekân gördüğümüz bu sahnede, geniş açının da yardımıyla, toplantı salonu bir çiftlikten çok bir sarayı andıracak şekilde düzenlenmiş. Upuzun bir masanın iki ucuna oturan taraflar, Hamlet'in durumunu tartışıyorlar. Orijinal metne yakın olan bu sahnede anne, mantıklı bir laf ederek, babasının ölümü ve hemen ardından gelen düğünün Hamlet'i kötü etkilediğini söylüyor. Ağzından laf alabilmek için arkadaşları Rezzan ve Gül'ü çağırmaya karar ve-

riyorlar. Rezzan ve Gül, sanırım bu filmde en hoşuma giden isim uyarlamaları, çünkü hem kadınlaşmalarında, hem Türkçeleştirilmelerine, hem de çağdaşlaşarak kısalmalarına rağmen, beraber söylendiğinde Rosencrantz ve Guildenstern gibi hoş bir tını yaratıyorlar.

Onlar gelene kadar, Polonius (kâhya, Orhan ile Osman'ın babası) Hamlet'in ağzını aramak üzere konuşmaya gidiyor. Hamlet, kırlığın ortasında süslü bir yatağa gayet şuh bir şekilde uzanmış, kitap okumakta ve gramofonda "Makber" çalıyor. Hamlet'in bu şekilde bir sabahlıkla yatıyor olması da ilginç, çünkü şimdiye kadar kendisini sadece pantolonla görmüştük. Yatağın önünde Nasreddin Hoca'nın türbesini andırır bir kapı durmakta. Hatta Hamlet Polonius'u kapıyı kullanmadığı için azarlıyor. Orijinal metne çok yakın olan bu sahne, konuşulanlardan ziyade, Makber ve Nasreddin Hoca gibi Türkiye'ye dair referanslar içerdiği için ilgi çekici. Bu konuşmada Orhan'ın adı geçmesi üzerine, oyunda da olduğu gibi, Hamlet'in deliliğini oğluna duyduğu aşka bağlıyor. Aslında çok da mantıksız değil, çünkü Hamlet ve Orhan'ın birbirlerinden uzaklaşmalarının sebebinin Hamlet olduğunu bilmiyor ve bu uzaklaşmayı, oğluna yaptığı uyarılara bağlıyor.

Bunun ardından gelen filmin, *Fantastik Türk Sineması* adlı kitaplarında Metin Demirhan ve Giovanni Scognamillo'nun da belirttikleri gibi, belki de en gerçeküstü sahnesinde Hamlet, yine boş bir kırlığın ortasında, sandalyelere enstrümanları koyarak oluşturduğu bir orkestrayı yönetmekte. Enstrümanları nasıl bulmuş olduğunu bir yana bırakacak olursak, benim kafamı burada asıl kurcalayan soru, eğer gerçekten delirmediyse, kimsenin görmeyeceği bu dağ başında neden orkestra yönetiyor? Gerçi Orhan yardımımıza yetişiyor ve tanıklık yapıyor, fakat bu sahne daha çok yönetmenin kendini tatmini için konmuş havası uyandırdı bende. Hamlet, konserinin sonunda meşhur "Olmak ya da Olmamak" tiradını son derece teatral bir şekilde sunuyor. Oyunda bu bölümü kendi kendine konuşur gerçi, çünkü ciddi ciddi intiharı düşünmektedir, ama geçen üçyüz küsur yılda bu tirad o kadar meşhur oldu ki, belki de bu teatrallikte kullanılması daha uygun. Tiradını bitirdiğinde Orhan'ı son defa yanından kovarak onu artık sevmediğini, hiç de sevmemiş olduğunu haykırıyor, ama yine filmin en melodramatik anlarından birinde, sevgilisinin ardından bakarken gözleri yaşlarla dolmuş olarak görüyoruz Hamlet'i. Yani evet, hâlâ aklı başında ve planını uygulamakta.

Rezzan ve Gül çiftliğe vardıklarında, iyi de bir fikirle geliyorlar. Tiyatro oyuncuları çağırıp, bir piyes sahneye koyacaklar. "Emekli Sahne

Sanatçıları yararına" verilen bir temsilde gördüğü oyuncuları istiyor Hamlet, ne de olsa Amerika'da tiyatro tahsili görmüş, anlıyor bu işlerden. Tabii Elsinore'a oyuncular kendiliklerinden gelirlerdi, fakat ne de olsa orası bir saray, burası ise sadece bir çiftlik.

Hamlet planını Halil'e anlatıp ondan destek istedikten sonra hemen gösteriye geçiyoruz. Önce, kızların kendi deyimiyle yaptıkları bir "şov" seyrediyoruz. Orhan Veli'nin şiirinden Timur Selçuk'un bestelemiş olduğu "Bu düzen böyle mi gidecek; Pireler filleri yutacak" diye süren şarkı Türk seyirciye yakın gelse de, gereksiz yere "sosyal içerikli" kaçmış biraz kanımca. Şov olarak da, kızlar oldukları yerde salınarak dans ediyorlar. Ardından oyuna geçtiğimizde, orijinal metindeki incelik ve kurnazlığın yerinde yeller estiğini görüyoruz. Hamlet, amcasını açık açık katillikle suçluyor ve ona hakaretler ediyor. Ertesi sahnede de Halil'le, amcanın, bu kadar renk verdiğine göre mutlaka katil olması gerektiğini tartışıyorlar. Açıkçası biri bana da parmağını uzatıp "cani" veya "alçak katil" dese, ben de salonu terk edebilirdim.

Bardağı taşıran bu son damlanın üzerine yine bir toplantı düzenleniyor. Orhan'ı bu sefer de Kasım Bey uyarıyor, ve "Ne söyleyeceğimi bilemiyorum" diyerek iznini isteyip çıkan Orhan'ı bu son görüşümüz oluyor. Bunun ardından çıldırıp kendini boğacak, ama oyundakinin aksine, biz çıldırması ile ilgili hiçbir detay görmüyoruz. Bu esnada Hamlet, annesi ile konuşurken dinlenildiklerini fark edip, perdenin arkasında saklanan, üvey babası sandığı Polnius'u yanlışlıkla öldürüyor ve Rezzan ve Gül'le Amerika'ya yollanıyor. Oyunda olmayan bir şekilde, olay "örtbas edilene kadar" uzaklaşması gerekiyor çünkü Hamlet'in. Oyunda üç arkadaş İngiltere'ye yollanırlar ve Hamlet amcasının planını fark edince yeni bir mektup yazarak arkadaşlarının öldürülmesine yol açar. Burada ise havaalanına giderken önce denize girmeye karar veren kızlar, arabalarını bir kumsala çekiyorlar. Yine arka planda popüler bir funk şarkısı var. Hamlet, ölümünü haber veren mektubu bulur bulmaz arabaya atladığı gibi kaçıyor, fakat Rezzan ve Gül'e yaptığı tek kötülük, onları bikiniler içinde kumsalda bırakmak oluyor. Bu arada çağdaş dünyaya uyum sağlamış mektup, aynı zamanda Kasım Bey'in mafia bağlantılarına da işaret ediyor. Hamlet'i öldürecek olan kişi, "42. Cadde, New York" adresindeki Bay Ragazzo Stampanato. Stampanato'nun Joe Stampanato'ya ve Hollywood'a bir gönderme, bir nevi "insider joke" olduğu da düşünülebilir.

Filmin sonuna geldiğimizde, ölümler, oyunda da olduğu gibi birbirini izliyor. Orhan, Halil'in bizi bilgilendirdiği gibi, önce delirip, son-

ra intihar etmiştir zaten. Gerçi biz onun deliliğini görmedik, üstelik onun gibi güçlü bir karakter sergileyen birinin neden birdenbire delirdiği pek anlaşılır iş değil, ama olsun. Kaldı ki, oyunda Hamlet İngiltere'ye gemiyle gitmektedir, oradan kurtulup geri dönmesi zaman alır. Burada ise Hamlet'in altında araba vardır ve her şey rahatlıkla bir günde olup bitebilir. Orhan'ın cenazesi yine ilahiler eşliğinde kalkıyor, bu arada Osman ve Kasım Bey Hamlet'in öldürülmesi üzerine planlar yapıyorlar ve Kasım Bey, açık açık olmasa da itiraf ediyor Osman'a, abisini kendisinin öldürdüğünü. Son sahnede oyunda da olduğu gibi, herkes yanlışlıkla veya bilerek birbirini öldürüyor. Önce Osman Hamlet'i, sonra Hamlet Osman'ı, sonra Kasım Bey yanlışlıkla karısını, sonra da Hamlet Kasım Bey'i. Tabii herkes daha dramatik olarak kalbinden vuruluyor ve ilk vurulmuş olan Hamlet, film bittiğinde hâlâ ölmüş değil. Aslında bu kadar abartının zaten abartılı bir finale sahip olan bir oyuna pek yakışmadığını düşünüyorum. Bu arada Hamlet kumsaldan geri geldiğinde artık amcasından intikam almanın zamanı geldiğini söyleyerek, yine derhal harekete geçmiş ve amacına ulaşmış oluyor. Hamlet'in bu eylemci yönü, bu film uyarlamasında neden oyundaki önemli karakterlerden birinin de senaryoya konmadığına dair bir açıklama oluşturuyor bence. Norveç prensi Fortinbras, Danimarka'yı ele geçirmek üzeredir ve oyunun sonunda da Hamlet Horatio'ya, ülkeyi Fortinbras'a bıraktığını söyler. Fortinbras eylemciliğiyle tanınır ve Hamlet'in edilgen yapısına tam bir tezat oluşturur. Filmdeki Hamlet'in zaten kendisi böyle bir karakter olduğundan, Fortinbras'a bir ihtiyaç kalmamıştır.

Melis Behlil
Doktora Öğrencisi
Amsterdam School of
Cultural Analysis, (ASCA)

"Çevremizi Tanıyalım", Ama Hangi Açıdan?

Anlatısal Araçlar

İKİ FARKLI DÖNEMDE İKİ FARKLI ANLATI: *ÜÇ TEKERLEKLİ BİSİKLET* ve *MASUMİYET*

Övgü Gökçe

Ö. Lütfi Akad ve Memduh Ün'ün *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1964) ve Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* (1997) filmlerinin farklı dönemlerde çekilmiş ve ilk bakışta pek de birbirini andırmayan filmler oluşu, zihinlerde neyin bu iki filmi bir araya getirdiği ya da getirebileceği sorusunu uyandırıyor. Yalnızca kişisel bir yakınlık ve ilgiden yola çıkan bu sorunun kendine göre bir yanıt bulma süreci, bu iki filmin akrabalıklarının ya da kan uyuşmazlıklarının giderek görünür kılındığı bir süreçle bir arada yürüdü. *Üç Tekerlekli Bisiklet* ve *Masumiyet*'in anlatılarının birlikte ele alınabilmeleri konusunda tanıdığı imkân, bir başka deyişle yukarıda sözü edilen deneyim, Türk Sineması'na yaklaşımlar ya da "Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler" konusunda akla gelen kimi soruların ve düşüncelerin bir parçası olarak düşünülebilir. Dolayısıyla bu yazı da, daha çok sınırları belli bir 'deneme' olarak okunabilir.

Türk Sineması'nın özellikle son yirmi yılına baktığımızda, önceki dönemlerde tartışılsa da kabul görmüş kimi sınıflandırmalara, filmleri belirli gruplara göre ayırma ya da bir arada ele alma çabalarına direnen, parçalı bir yapıyla karşı karşıya kalıyoruz. Sinemanın ister 'bir eğlence aracı' isterse bir sanat türü olarak Türkiye'deki tarihsel ve kültürel gelenekle -kimi durumlarda geleneğe ilişkin yoksunluklar ya da kırılmalarla- kurduğu (kimi zaman da kuramadığı) ilişki, bizi, Türk film araştırmalarının inşasını yer yer güçleştiren, karmaşıklaştıran, temkine çağıran bir resimle karşı karşıya bırakıyor. Bununla birlikte, mahrumiyetin imkânlılığa dönüşebildiğini, yapılan pek çok yeni çalışmanın zaaflarına karşın, bu alana ihtiyaç duyduğu katkıyı sağladığını düşünebiliriz. Kısacası, Nabi Avcı'yı anmak gerekirse, risklerimizi fırsatlara dönüştürmeyi isteyebiliriz. Bu yazının başlıca motivasyon kaynağı, bu alanda daha verimli tartışmaların yaşanması dileğidir. 'Fırsat'larımız üzerine serbestçe yürütülmüş bir düşünme sayılabilir.

Üç Tekerlekli Bisiklet ve *Masumiyet*'in anlatı yapısının kuruluşu ve işleyişi, belli başlı birkaç öğenin belirgin olarak kullanımıyla ilgili olarak gelişiyor. Her iki filmin anlatısında etkin olarak yer alan mekân düzenlemesi ya da ses kullanımı gibi öğeler, bu filmlerdeki dünyanın

kurulmasına, karakterlerin birer kimliği temsil etme süreçlerine ve diğer öğelerin de yardımıyla birbirleriyle ilişkilendirilmesine etki edecek şekilde işliyor. İki filmin de değindiği temalardan biri olan aşk, kadınların ve erkeklerin onu yaşayış biçimlerine göre farklı bağlamlarda tezahür ediyor ve farklı kimlik oluşumlarına yol açıyor. Ve bütün bu öğeler, anlatı yapısını iki başka gerçekçilik anlayışı etrafında düğümlüyor.

Üç Tekerlekli Bisiklet'in gerçekçi bir anlatım kılavuzluğunda ilerleyen yapısı bir mahallede yaşayan insanların kapalı evreninde geçiyor. Hacer (Sezer Sezin), yıllar önce çalışmak için İzmir'e gitmiş olan kocasının yokluğunda, küçük oğlu Hasan'la birlikte yaşayan, geçimini kazanmak için çamaşır yıkayan ve ev sahibine olan borcu yüzünden sürekli sorun yaşayan bir kadındır. Bir gün öldürdüğü adamın ortaklarından kaçan sütçü Ali'nin (Ayhan Işık) Hacer'in evine yaralı olarak sığınması ve orada saklanmaya başlaması ikisinin de hayatını değiştiren bir sürecin başlangıcı olur.

Üç Tekerlekli Bisiklet filmini, mekânlar, o mekânlara yerleştirdiği insanlar ve onların birbirleriyle ilişkilendirilmesi, filmin dramatik yapısını kuvvetlendirecek sorunların devreye girişi ve onları teker teker çözüme ulaştırma süreci açısından ele aldığımızda klasik bir anlatı yapısıyla karşı karşıya olduğumuz düşünülebilir. Filmin hakim mekânlarını oluşturan mahalle çevresi, sokaklar ve Hacer'in evi düşünüldüğünde, insanların, mahalle halkının, kahvehanedeki erkek topluluğunun, Hacer ve küçük oğlunun bu mekânlara uyum sağladıklarını, içinde bulundukları mekânı 'doldurduklarını' görüyoruz. Her bir mekânın barındırdığı insanlarla bir anlam kazandığını, bir yandan da yaşayanların temsil ettikleri mekânı üstlerinde taşıdığını, sonuç olarak mekânların toplumsal olarak üretildiklerini söyleyebiliriz. Yine de, bu toplumsal olarak üretilen ve başkalarıyla paylaşılan, geçişlilik sağlanabilen (hatta kamusal diyebileceğimiz) mekân anlayışı, 'kaçak' Ali'nin Hacer'in evine sığındığında bir tavan arasında saklanmasıyla daha farklı bir yöne doğru açılır. Bir mekândan çok bir simge olarak tavan arası, hem dramatik yapının kuvvetlendirilmesi hem de karakterlerin kimlik oluşumlarının, birbirleriyle buluşturulmalarının sağlanması anlamında önem kazanır.

Üç Tekerlekli Bisiklet, oyuncuların yüzlerinde başlar ve oradan açılır. Filmin ilk sahnesi, bize ağaçlar arasında yaralı olarak kaçan Ali karakterini gösterir. Hemen ardından, kendi halinde bir mahalle hayatının aktığı sokağa geçerek, bizi önce küçük Hasan'la sonraysa Hacer'le karşılaştırır. Film, kurduğu dünyayı bize tanıştırırken, hali hazırda pek çok göndermesi olan kimi kalıplardan faydalanır ve bize alışıldık, çer-

çevesi az çok belli bir dünyayı tasvir eder. Sokakta çocuklar itiş kakış oyun oynar, kahvede yaşlılar birbirlerine takılır, Almanya'ya gitmek isteyenler dert yanar, cimriler, ihtiyarlar, dalgacılar vardır. Bu erkekleri film boyunca, yalnızca arada geçen diyaloglar aracılığıyla 'tanırız', birer tip olarak vardırlar. Mahalledeki sünnet sahnesi, çocuklar, Hacer'in ev sahibiyle kavgası, 'sarışın' 'hoppa' Gülşen'in 'esmer' 'fakir ama onurlu', üstelik çocuklu Hacer'le karşıtlık içinde verilmesi klasik, gerçekçi bir anlatı içerisinde sıradan bir dünyayı anlatmak açısından her şeyin yerli yerinde olduğunu hissettirir. Bununla birlikte, Hacer'in ve hatta ana-oğulun yaşadığı bu erkeksiz yalnızlığın delineceğini ima eden sözü Gülşen söyler: "Sen nasıl bekliyorsun Reşat abi'yi dört senedir..."

Gündüz herkesin iç içe yaşadığı, paylaştığı ve yeniden ürettiği gündelik hayatın mekânı olan sokağın yerini gece ev alır. Hacer ve Hasan'ın yaşama alanları olan ev, gecenin çağrıştırdığı her türlü tekinsizliğin karşısında yoksul ama güvenli bir yerdir. Hasan uyumadan önce annesine hemen her gece ısrarla tekrarlattığını anladığımız bir mektup okutur. Bu babasının gittikten sonra yazdığı kısaca selam eden ve onların gözlerinden öpen eski ve tek mektuptur. Yine de Hasan için bu mektup, o mekânın üç kişi tarafından paylaşılıyormuşçasına yaşanması için yeterli görünür. Babanın varlığı mektup ile temsil edilir ve her okunuşta bir kez daha pekiştirilir. Oysa Hacer'in güçlük içinde sürdürdüğü hayatında Hasan'ın babasına pek de yer olmadığı, isteksizliğinden anlaşılır.

Hacer ve Hasan'ın güvenli mekânlarının sınırı gece eve kaçak olarak giren Ali'nin silahlı ve yaralı olarak gelişiyle ihlal edilir. Ali, Hacer'in korkuyla hekim çağırma teklifini geri çevirir ve onu tehdit ederek odasına girmeye zorlarken niyetinin kötü olmadığını, "Dünya ahret kardeşim ol" sözleriyle belirtir. Ertesi sabahtan itibaren, Hacer kapının önünde baygın bulduğu Ali'yi tavan arasına saklar ve böylece gergin günler başlar. Ali'nin peşinde hem polis hem de öldürdüğü adamın ortakları vardır. Hacer'in ilk günlerde yaşadığı tedirginlik, içerisiyle dışarısı arasında Ali'nin varlığında somutlanan yarattığı gerilimi karşılayamamasından kaynaklanır. 'İçeride' Hacer'in elevermeye razı gelmediği bir 'yabancı' vardır. *Üç Tekerlekli Bisiklet*'de Ali'nin peşindeki takip hızlandıkça kapılar da daha dikkatli açılıp kapanmaya başlar. Hacer bu kez içerideki yabancıya rağmen evinin sınırlarını dışarısına karşı korumak çabasındadır. Zaman içinde, Hacer'in Ali'ye, deyim yerindeyse, meyletmeye başladığını izleriz. Hatta ailenin görünmez kişisi olan Baba'nın konumu yavaş yavaş Hacer'in nezdinde ikame ediliyor gibidir. Bir gece Hasan annesine "niye yarım bıraktın babamın

mektubunu?" diye sorar. Hacer gözlerini uzağa çevirirken kameranın yavaş yavaş tavan arasına doğru kaydığını görürüz. Sinemasal gelenekte korku uyandıran, bilinmez, öngörülemez, eski, doğaüstü şeylerin ve hatta öbür dünya çağrışımlarının yasak mekânı olan tavan arası bu kez, Ali'nin güven içinde kalabildiği tek ve yasak yaşama mekânıdır. Tavan arası yalnızca Ali'nin dışarısına çıkmasının yasak olduğu yer değil, Hacer'in arzusunun da yasak bölgesi olarak belirir. Aynı ev içinde iki farklı mekânda birbirlerini düşlerler. Birlikte olabilmeleriyse, arzunun yarattığı gerilimin ancak gelenekselvari bir biçimde çözümlenmesiyle mümkün olur.

Bir gün Hacer'in yokluğunu fırsat bilerek tavan arasına çıkan Hasan, Ali'yle karşılaşınca onu babası zanneder ve Hacer'le Ali gerçeği söyleyemeyerek öyleymiş gibi yapmak durumunda kalırlar. Bu, Hacer'le Ali'nin ilişkisi için tam bir dönüm noktasını teşkil eder. Ali'ye atfedilen Baba kimliği evin içindeki ilişkiler dengesini yeni baştan düzenler. Öncesinde tuvalete gitmek için bile mahçup bir biçimde izin isteyen Ali'nin artık evin içinde rahatça dolaşabilmesi, orada her hangi biri olarak değil de, 'baba' olarak kabul edilmesiyle mümkün olabilmiştir. Artık üçü bir masa etrafında beraberce yemek yiyorlardır. Hasan'ın Ali'yi baba bilmesi, Hacer'le Ali'nin yakınlaşmasına meşruiyet kazandırır. Hacer'den birikmiş borcunu almak için sürekli onu sıkıştıran ev sahibi Yakup Efendi'nin bir gece Hacer'i taciz etmesinin ardından, dışarıda onu kıstırarak hırpalayan Ali, böylece çabuk uyum sağladığı aile reisliğinin bir uzantısı olarak hanenin namusunu korumuş ve intikamını almış olur. Bunu izleyen gece Hacer ve Ali birlikte olurlar. Sonrasında ilişkilerinin kaçamak bir boyutu da belli belirsiz hissedilir. Her ne kadar görünüşte bir aile üçgeni içinde bir aradalarmış gibi görünseler de aslında onları yan yana getirenin kurumsal bir bağ olmayışı, birbirlerine biraz da sevgili olarak davranabilmelerine olanak sağlar. Bununla beraber, Hacer'in kocası Reşat'ın mahalleye dönüşünü ama eve alınmayışını takiben Hacer'in tercihini yapmış olduğunu görürüz; kocasının dönüşünden dem vuran Ali'ye "Benim kocam sensin" der. Hasan için de Baba'nın, kafasında ürettiği resimle uyumlu olması yeterlidir, hayalini kurduğu gibi bir gün çıkagelen ve ona üç tekerlekli bisikletini alan, bir anlamda parayı verip düdüğü çalan Ali'dir, dolayısıyla da babası odur.

Üç Tekerlekli Bisiklet'te tıpkı filmin diğer katmanlarında olduğu gibi aile içinde de ilişkiler toplumsal olarak tarif edilmiştir. Ve dışarıdan gelen bir yabancının içeriye kabul edilmesi ancak o tariflerden birine uyum sağlamasıyla olanaklı olabilmiştir. Kuşkusuz filmde, özellikle Ali

ve Hacer'in kimliklerinin inşasında mekân, içlerinde bulundukları mekân önem kazanır. Başlangıçta tavan arasının ikinci bir kademe olarak yarattığı gerilim, zaman içinde Ali'nin aileye uyumlulaştırılması süreciyle paralel olarak ev içine, bir anlamda bir mekân birliğine kavuşturulur. Bununla birlikte, Ali'nin temsil ettiği dışarısı, sürekli gidip gelmelerle, Ali'nin içeriye farklı kapılardan giriş çıkışlarıyla hatırlanır.

Üç Tekerlekli Bisiklet'te mekânlar birbirinden kesin olarak ayrılır. Her mekân kendi işlevini yerine getirir ve filmin toplumsal olarak en geleneksel halleriyle resmedilmiş kişileri (Topal Selim karakterinin bu resmin pek çok açıdan dışında kaldığını belirtmek gerekir) yaşadıkları mekânla uyum içindedirler. Büyük bir çoğunluğunun oralı olmadığını anlasak da, kahvede Almanya'ya gitmek için kararsızlık çekenler dahil hemen herkesin yaşadığı yeri mesken tuttuğunu söyleyebiliriz. Böylelikle, filmin mekân düzenlemesi 'ne ise o' diyebileceğimiz bir gerçekçilik anlayışının yaratılması için önemli bir görev üstlenir. Filmin anlatısı içinde daha çok film müziği olarak beliren ses kullanımı, filmin dramatik yapısını kuvvetlendiren, dramatik anlarda, özellikle olayların akışının yeni bir yön kazanacağı anlarda devreye girer. Filmde karşılaşılan sorunlar ya da belirsizlikler (Ali'nin Hacer'in evine girişi, orada saklanışı, Hacer'le yaşadıkları ilişki, kaçak olma hali, vs.) klasik bir anlatı yapısını izler biçimde teker teker çözüme ulaştırılır. Ali tutuklanır, artık yerlerinin onun yanı olduğunu bilen Hacer ve Hasan onun arkasından, uzun süren gergin kovalamaca döneminin ardından Ali'nin peşindeki adamlar için çalışıyormuş gibi görünmekle birlikte, Ali'den yana taraf alan, Topal Selim de onların arkasından uzaklaşırlar.

Sonuç olarak, *Üç Tekerlekli Bisiklet*'in anlattığı hayat ve o hayatın ifadesini bulduğu anlatı yapısının gerçekçi niteliği, kimliklerin belirgin, insanların yerleşik, mekânların ayrı ve filmin şimdiki zamanının olduğu gibi resmedildiği, bu anlamda 'güvenilir' bir dünya sunar.

Üç Tekerlekli Bisiklet'ten *Masumiyet*'e geldiğimizdeyse durumun değiştiğini görürüz; başka türlü bir dünya tasviriyle karşılaşırız. *Masumiyet*, hikâyesini bir kapı aralığından açar ve hikâyenin gelişimi benzer bir biçimde kapı aralıklarından geçe geçe ilerler. Filmin belli başlı üç karakterinden biri olan Yusuf (Güven Kıraç), filmin başında hapishane müdürü tarafından yüksek sesle okunan, daha çok mektubu andıran dilekçesinde, "Dışarıda hiçbir yakınım kalmamıştır" der ve hapishanede kalmayı talep eder. Yusuf'un filmin başında hayati bir karar gibi görünen bu talebi bile, iktidarın başlıca kurumlarından birinin temsilcisinin ağzıyla dillendirilir. Her ne kadar *Masumiyet*'in insanları kendi hallerine bırakılmış, hatta kendi kaderlerine terk edilmiş gibi

görünseler de, sorgulayan, arada bir yüzünü gösteren iktidar, kendini özellikle polis kurumu aracılığıyla hissettirir. Bununla birlikte film, daha sonraki bir karakol sahnesinde de tekrarlanacağı gibi bir türlü tam kapanmayan, açılıveren kapılarıyla hayatın içindeki gözetleyici iktidarın maskesini düşürür, onu görünür kılar, aralık kapılarıyla alışıldık mekânlara biçilen sınırları yırtar.

Masumiyet'te *Üç Tekerlekli Bisiklet*'ten farklı olarak mekânların, içerisiyle dışarısının sınırları filmin pek çok aşamasında hissedilen belirsizlikten bir ölçüde nasibini alır. Zaten filmin en başında, Yusuf'un hapishane müdürünün ağzından okunan sözleri de doğrudan bu belirsizliği, bir açıdan bu tersine çevirmeyi anlatmak ister gibidir. Kapanmayan kapılar aracılığıyla, karakterler daima aralıktan dışarıyı görebilirler, orasıyla temas halindedirler. İçerisi kapalı kutudur; kapı aralığından görünen dışarısıysa bilinmezlik ve kuşkuyu çağrıştırır.

Masumiyet'in karakterlerinin dünyası, tam bu sözü edilen belirsizliğin, 'iki arada bir derede'liğin geriliminde yaşanır. Ne var ki, film, hayatın başıboş aktığı bir rahatlık duygusundan çok, kendine göre bir yazgı anlayışını beraberinde getiren katı bir gerçeklik duygusu yaratır. Film, hayatını sevdiği adamın peşinden şehir şehir dolaşan Uğur (Derya Alabora), onun da peşinden giden Bekir (Haluk Bilginer) ve ikisinin hayatına bir kıyısından giren ve orada onlar gibi kalan Yusuf'un hikâyesini anlatır. Bekir, kırdaki uzun konuşması sırasında, bu hikâyeyi kendi ağzından anlatırken, Uğur'un peşi sıra gittiği her seferde geri dönmeye kalkıştığını ama bir türlü beceremeyip kendini yine onun gittiği şehirde bulduğunu anlatır; artık bu durumu kabullenmiştir. Hem Uğur'un hem Bekir'in hem de daha sonra onun yerini alan Yusuf'un hayatları adeta geri dönülemez, yazgının sürüklediği bir çizginin üzerinde ilerler.

Masumiyet'te, karakterlerin hayatını taşıyan, bir anlamda onlara tanıklık eden hakim mekânın otel odaları ve lobileri olması filmin anlatısı için çok önemli bir öğe olarak göze çarpar. Odalar kapılar aracılığıyla açılır, öncelikle dışarısının ışığıyla aydınlanır ya da kapanır ve içeridekini karanlıkta bırakır. *Üç Tekerlekli Bisiklet*'te toplumsal olarak paylaşılan mekânların, asıl yurtları orası olmamakla birlikte insanlarca sahiplenildiği, mesken tutulduğu söylenmişti. *Masumiyet*'te ise otel kendi başına bir uğrak yeridir. Otelci Mehmet dahil, oradaki herkes için eninde sonunda bir geçici olma hali söz konusudur. Bununla birlikte, otel bu yersiz yurtsuzluğa müptela olunan da bir mekândır. Bekir, Yusuf'a "Takılıp kalma burda, alışırsın sonra", der. Filmin anlattığı

dünyada, evleri, gidecek yerleri olmayanlar otellerde toplanmış gibidir. Aidiyetsizliğin getirdiği boşluk sanki ancak alışkanlıkla giderilebilir.

Bu aidiyetsizlik duygusunun, bir yeri mesken tutamama halinin kuşkusuz hikâyesi anlatılan toplumsal kesimle çok ilgisi vardır. Burada hikâyesi anlatılan insanlar, 'ölesiye eğlenen' ve her yeni gün kendisine yeni bir yaşam tarzı, yeni bir 'bugün' biçilen Türkiye'nin arka bahçesinde yaşayan, yeri yurdu olmayan, geçici, 'sanki araya karışmış' insanlardır. Yusuf'un otelde duvarını bir yanda Müslüm Gürses'in, bir yanda Yılmaz Güney'in posterlerinin kapladığı, kasetler, manzara resimleri satan oda arkadaşı alt kültürün belirgin bir temsilcisi olarak oradadır. Sanki kendi 'beğeni'lerini kaldığı mekânın duvarına taşıyarak, biraz olsun kendisine ait bir yer yaratma çabasındadır. Bu 'otel odasında' İstanbul'un başka başka köşelerinden manzara resimlerini, güzel, dondurulmuş, insansız ve 'acısız' mekân hayallerini satarak sanki bir ucu acılı kasetlerine varan kendi hayatını dengelemektedir. Öte yandan, Yusuf'un bir namus kavgası sırasında dilini parçaladığı ablasının ve otogarda çalışan eniştesinin evinde karşılaştığı sahneyi de yine o görünmeyen hayatın başka bir yüzü olarak nitelendirmek mümkün görünür. İçerisiyle dışarısı arasında başta sözü edilen tersine çevirmenin bir başka örneği de hapishanevari bir biçimde resmedilmiş olan evde ve hatta oturma odasından bakıldığında aradaki bir camın ardından görünen odada Yusuf'un ablasının konuşmayı reddeden sessiz direnişinde karşımıza çıkar. Eniştesinin ablasına uyguladığı şiddet, Yusuf'un müdahale etmeksizin oradan kaçışıyla sonuçlanır. Yusuf, filmde anlatılan hayatın silik, tevekkül içinde kaybetmeye mahkûm olan yazgısını kabullenmiş bir üyesi olarak görünür. Kabul edilmesi güç olaylara, Bekir ve Uğur arasında geçen şiddet dozu yüksek krize bile "insanlık hali" diyerek yaklaşır. Korunmasızdır. Dış dünyanın Yusuf üzerindeki ezici gücü, özellikle yeni vardığı şehrin sokaklarında dolaşırken ona eğik açılarla bakan sallanan bir kamera tarafından görüntülenir. Filmin mekân anlayışında içerisi ve dışarısı arasında yaşanan çatışma, müzik ve ses kullanımı aracılığıyla da yansıtılır. Şehir sesleri, pavyonda şarkı söyleyen Uğur'un sesi, yani filmin 'içinden' gelen sesler, filmin 'dışından' gelen film müziği tarafından bastırılır. Kimi zaman iyiden iyiye çarpıtılmış, mekânlar arası gerilimi destekler ölçüde belirgin bir ses kullanımıyla karşılaşırız.

Üç Tekerlekli Bisiklet'te Hacer ve Ali'yi özellikle çocuğun varlığının etkisiyle geleneksel sayılabilecek bir ilişkiye yönelten aşk, *Masumiyet*'te bambaşka bir şekilde tezahür eder. Hem Uğur'un ve Bekir'in, hem de sonrasında Yusuf'un yazgılarını düğümleyen, onları belirli bir

hayat biçimine sürükleyen ve orada öylece kalmaya zorlayan şey aşktır. Ne var ki, aşk da filmin resmettiği katı gerçeklikten nasibini almış ve yıkıcı bir şeye dönüşmüştür; *Masumiyet*'in anlattığı dünya her hangi bir biçimde aşkın mümkün olmadığı, başı sonu belli olmayan bir saplantıya dönüştüğü bir dünyadır. Uğur, (filmin öteki sessiz karakteri olan) çocuğuna rağmen yıllardır hapishane hapishane dolaştırılan sevgilisi Zagor'un peşinden şehir şehir onu takip etmekte ve pavyonlarda çalışarak hayatını kazanmaya çalışmaktadır. Artık bu onun için geri dönüşü olmayan bir hayattır; kendisine kim bilir kaçıncı kez müdahale eden Bekir'e meydan okuyarak ya bunu çekmesini ya da çekip gitmesini söyler. Bekir'se aynı mahallede oturduğu Uğur'a tutularak daha yüksek standartları olan bir hayattan kopmuş ve onun peşinden sürüklenmiş, ne zaman geri dönmeye kalksa kendini onun yanında bulmuştur. Uğur'un hiçbir şeyi olamadan sürdürdüğü hayatı onu intihara sürükler. Yusuf'a gelince, Bekir'in başlarda yaptığı uyarı, Yusuf'un kaderi olur. Bu kez Yusuf'un Uğur'a tutulduğuna, Bekir'in yerine geçtiğine, onun odasında kalmaya, onun kıyafetlerini giymeye, bu kez Yusuf'un Uğur'la birlikte pavyona gidip, o şarkı söylerken elinde tespihiyle aynı masadan onu izlemeye başladığına şahit oluruz. Yusuf'un gerçekten de orada 'takılıp kalması' ve ölen Bekir'in yerini alması, onun konumuna öykünmesinden çok, Bekir'in yerinde kalan 'boşluğu' Yusuf'un doldurmasıyla ilgili gibidir. Yusuf'un kaçınılmaz gibi görünen dönüşüm sürecinde bir seçim hakkından söz etmek mümkün gözükmez. Bir başka deyişle, sanki o olmasa bile bir başkası zamanın ve mekânın o diliminde açılan o boşluğu dolduracaktır. Zira *Masumiyet*, olayların lineer bir akış içinde ilerlediği bir zaman anlayışına sahip olan *Üç Tekerlekli Bisiklet*'ten farklı olarak çoğunlukla bir otelde dondurulmuş ortak bir zaman ve mekân anlayışı güder. Her şey birbirinin tekrarı gibidir.

İşte bu zaman ve mekân anlayışı, *Masumiyet*'in anlatı yapısını sürükleyen, onun alt metnini oluşturan, belkemiği olarak ele alınabilecek bir geçmiş-şimdiki zaman ilişkisine eski Türk filmleri aracılığıyla işaret eder. Film boyunca *Masumiyet*'in 'evsiz' insanları otellerde toplanırlar. Otel lobileri avlular gibidir. İnsanlar orada oturur ve Yeşilçam filmlerini izlerler. Yusuf, otele ilk geldiğinde onu eski bir filmden yankılanan "hoş geldin..." repliği karşılar. Uğur'un sağır dilsiz kızı Çilem bütün vaktini o filmler karşısında geçirir. Otelci Mehmet, Yusuf'un canını sıkkın gördüğünde, "Türkan Şoray'ın filmi var, gel istersen..." diye çağırır. İnsanlar kendi seslerini bastıran eski seslendirme sanatçılarının sesleriyle, melodram karakterlerinin replikleriyle bezenmiş bir

ses dünyasının tam ortasındadır. Filmin bir sahnesinde, televizyonda (bütün bu filmlerin bugünün seyircisine televizyon aracılığıyla bu derece yaygın bir biçimde ulaşması da oldukça manidardır) biten bir filmin ardından başlayan Şok programının tanıtım anonslarında "hayatın anlamı nedir?" sorusu duyulur. Oysa bu soru hiç de ilgi çekici değildir. Zira film, sözü edilen yersiz yurtsuzluğu tarihsel göndermeleri aracılığıyla dile getirmeyi önemser. Geçmişe şimdiyle kurduğu ilişki aracılığıyla bakarken, zamansal ve mekânsal bir 'şimdi'ye ait olamayan insanlara tarihsel bir mesken tutmaya çalışır. Ne var ki, bu geçmişin, bu tarihsel dayanağın kendisi kurmacadır.

Yine de *Masumiyet*'in söylemek istedikleri burada bitmiyor. Hatta belki tam da burada başlıyor. *Masumiyet,* kendisine alt metin olarak seçtiği filmlere benzeyen, melodram olarak nitelendirilebilecek bir hikâye anlatıyor ama bunun bir film olduğunu bize sürekli olarak hatırlatmaktan da geri durmuyor. Yine birlikte izledikleri bir filmin epeyce 'acıklı' sonunda duygulanarak isyan eden Otelci Mehmet'e, pek de farklı olmayan ruh halinden sıyrılarak, "Film bu film, milleti ağlatmak için yalandan yapıyorlar", der Yusuf. Film, bu sözle kendisi hakkında da bir şey söylediğini hissettirir ve kendi katı gerçeğini, içinden geçtiği bu hayatın orta yerine yerleştirir; Yusuf, Uğur'a onu sevdiğini söylediğinde yanıtı işte bu sözü edilen katı gerçeği yansıtır gibidir: "Ne sevmesi ulan, bırak bu film ağızlarını..."

Masumiyet, hikâyesini, inandırmak için anlatırken, bir taraftan da eninde sonunda bir film olduğunu neredeyse yüzümüze vuruyor. Filmin tercih ettiği bu ikilik, bizim film karşısındaki seyirci konumumuzla da birebir örtüşüyor. Bizden çok da uzakta olmayan bu hayatı, 'dışarı'sının pek açığa çıkmayan bir yüzünü, 'içeri'de oturduğumuz yerden izliyoruz. Belki de *Masumiyet,* tam da bu noktada, seyirciyle kurduğu ilişki konusunda son sözünü söylüyor ve seyirciyi koltuklarından söküyor. Sokakta kalmaktan başka çaremiz kalmıyor. Tıpkı Uğur'un, Bekir'in ya da Yusuf'un da masum olmaktan başka çaresi olmadığı gibi...

Övgü Gökçe
Araştırma Görevlisi ve
Yüksek Lisans Öğrencisi
İstanbul Bilgi Üniversitesi
Sinema - TV Bölümü

"Genre"lar, Ama Hangileri?

Öyküsel "Genre"lar (Türler)

'DÜŞÜK' YAPAN PARODİ: *KAHPE BİZANS*

Selim Eyüboğlu

Kahpe Bizans kültist bir film olarak yola çıkıyor. 1970'li yılların tapon filmlerinin bugünün kült filmleri olduğu varsayımıyla hareket ederek bu filmleri gerçek sinemaseverlerin bağırlarına basmaları gerektiğini ima ediyor. Bu filmlerin bir altın madeni olduğunu, epeydir yitirdiğimiz özgür bir ruhun temsilcileri olduklarının altını çiziyor. Hatta, bunları, kitsch ile cesurca yüzleşerek ve dibe vuran kalitesizlikten utanmadan, hatta utanmazlığı erdeme çeviren filmler olarak değerlendiriyor. Dönem sinema adına yaşanmış bir şenlik, hatta karnaval olarak anılıyor. Bugünün seyircisi ise bu unutulan dönemin filmleri ile karşılaştığında şaşkına dönüp, *Fantastik Türk Sineması* adlı kitaptaki fotoğrafları sinemanın yitirdiği bir trend olarak değerlendiriyor. Kült sinema kültürünün Türkiye'de kök salması için sanki zincirin hala bir halkası eksik. Ve *Kahpe Bizans* bu eksik halkayı tamamlamak istiyor gibi.

Diğer yandan, *Kahpe Bizans* tapon filmlere geri dönüşü neredeyse imkânsız kılan yüksek sanat ürünü filmlere saldırmak için bu tapon filmlere yöneliyor, onları yeniden keşfedip nostalji ve özlemle anıyor, en sonunda onlara geri dönüp tükürmek yerine bu filmleri 'hakettikleri' kült statüsüne yerleştirmek çabasına girişiyor. Amerika'nın son yıllarda tapon filmler yapımcısı Roger Corman'ı ödüllendirdiği gibi bu filmlere ve döneme hakkı olan itibarını geri vermek istiyor.

Konuyu daha fazla açmadan önce *Kahpe Bizans*'ın her yöne dağılan, yer yer olumlu, yer yer de olumsuz olarak algılanabilecek eklektik açımlamalarından bazılarını sıralamak gerektiğini düşünüyorum. Bunların bir kısmı parodi, bir kısmı kült sinemanın kendine ilişkin demeç, bir kısmı da parodi , yüksek sanat ve Yeşilçam ötesi sinemaların durumlarının doğrudan bir yansıması.

Kahpe Bizans her şeyden önce 'televizyoncuların' filmi. Tarık Akan, Müjde Ar, hatta bir yere kadar Hülya Avşar'ın temsilcisi olduğu sinemaya karşı televizyon endüstrisinin ta kendisi olan bir ekip ve oyuncular tarafından gerçekleştirilmiş bir filmi.

Filmde öyküden ziyade bir fabl temsil ediliyor. Hiçbir bölümü öyküsel olmadığı için film de kendini ciddiye alamıyor. Filmdeki tüm ka-

rakterlerin otoriteden yoksun birer budala oluşları da öyküselliği imkânsız hale getiren bir öğe. Oysa klasik Yeşilçam'ın en iddialı olduğu alan öykü anlatmaktı.

Filmin kendini ısrarla ciddiye almayışı vahim sonuçlar da yaratıyor. Sözgelimi köy baskını sahnesi Yeşilçam'da, hatta tüm dünya sinemasında her zaman trajedi olarak temsil ediliyor. Bu konuyu bu kadar hafife alan çok ender filmlerden biri *Kahpe Bizans*.

Oysa, Yeşilçam döneminde sinema trajik hikâyeler üretebiliyordu. Özal dönemine kadar tarih ciddi bir konuydu. Her ne kadar abartılsa da.

Kahpe Bizans bilinç düzeyinde toplumsal bozulma ile alay ediyor. Püritanlığın yitirilmesiyle, hatta Reha Durmuş tarzı sahte püritanlarla alay ediyor.

Resmi tarih anlayışına karşı bir isyan söz konusu: Bizanslılar da Türkler de sapkın. İmparator bir askerin penisine elini atıyor. Baskın sırasında bir Türk Nacar kadınını ancak kendi ırzına geçmek için Bizans askerinin elinden kurtarıyor.

Yetmişli yıllarda Amerika'nın ambargosu ve kültürel izolasyon sonucunda politik doğruculuğa bağlı olmayan ironik bir özgürlük söz konusuydu. Düşman her zaman 'gavur' olarak temsil ediliyordu. Avrupa Topluluğu'na girme çabalarına paralel olarak bu imaj değişti. *Kahpe Bizans* bu dönemi nostalji ile anıyor. Örneğin İmparatoriçenin sürekli kız çocuk doğurması. Bizanslı erkeklerin iktidarsızlığıyla ilgili. Hatta tüm öykü bu tema üzerine kurulu.

Film televizyon dizilerine gönderme yapıyor. Örneğin Süper Baba dizisinde de oynayan Süper Gazi, bir bakkalı ya da kapıcıyı çağrıştırmak için yaratılmış bir karakter. Bir bakıma sınıf atlayamamış bir 'loser'. Saldırıya karşı herkesi görevlendirirken oğluna 'sen de git dersini çalış' demesi kapıcı çocuklarının üniversiteye gidip babaları gibi sürünmemeleri dileğini ifade eden bir söz.

Parodi yakalandığı an yitiriliyor. Ayrıca, neyin bilinçli parodi, neyin bilinçsiz ve kontrolsüz olarak yapıldığı hiçbir zaman açıklığa kavuşmuyor. Bu konudaki en belirgin örneklerden biri bir meyhanede dans etmeye zorlanan bir Nacar kızını 'Gavur Bey'in, 'bir Nacar kızı dans edeceğine ölse yeridir' diyerek öldürmesi. Dans etmeye dünden razı olan, zaten gündelik giysisinin altında hazır dans kostümü bulunan ve dans sırasında aldığı zevki açıkça belli eden bu kadın ölürken Gavur Beye 'teşekkür ederim yiğidim' diyor. Bu noktada Türklerin örf ve adetlerinin mi, kadınlara bakışının mı, bugün için de geçerli olan misojen tutumunun mu, yoksa filmin yalnızca kendi kendisi ilemi dalga

geçtiğine karar verebilmek çok zor. Muhtemelen bu saptamaların hepsi de birbirlerinden bağımsız olarak geçerli.

Bu saptama bir anlamda benim açımdan da çok uygun çünkü, biraz da içine gireceğim bir yaklaşım 'gerçek' parodinin hiçbir zaman bilinçli ve kontrollü olmadığını savunuyor.

Kahpe Bizans'ın kendisi kült bir film olmaya soyunmak yerine kült filmlere sinema eleştirmenlerinin bakışıyla yaklaşıyor ve bunu yaparken önce kültist bir yaklaşımla tapon filmleri göklere çıkarıyor, ardından da 'camp' eleştirmenlerinin yaptığı gibi söz konusu tapon filmleri deşerek içlerine giriyor, bu filmler ile uç derecede özdeşleşerek bastırılmış, çarpıtılmış ya da önyargılara dönüşmüş olan birçok bakış açısını değiştirmek farklı raylara oturtmak gibi bir projeye girişiyor.

Tüm bunlara paralel olan önemli bir tartışma da *Kahpe Bizans*'ın parodi olup olmadığı. Hatta bu sorunun altında yatanlar filmin kendisinden kat kat daha ilginç gözlemler yaratabilecek nitelikte. Klasik, ya da modernist anlamda parodi olmadığı kesin. Çünkü modernist metinlerde parodi edilen metin ile parodileştiren metin arsında bir hiyerarşi söz konusu ve her zaman parodileştiren metin yönlendirici olan metin. Bu ise *Kahpe Bizans*'da söz konusu değil. Çünkü parodinin öznesi yalnızca tapon filmler değil. Tapon filmler de parodileştiriliyor.

Ancak, film boyunca Türklerin resmi tarih anlayışının parodisi, hatta Turizm ve Kültür Bakanlığı yaklaşımının da parodisi. Filmin bir sahnesinde Gavur Bey, bir Nacar kızı ile aşk yaşarken her ikisi de folklorik kostümlerle görülüyor. Gavur Bey müzikalleri çağrıştıran bir sahnede türkü söylüyor ve dans ederken hareketleri ile kendisi kendine dönük parodi örneği olan 'Pulp Fiction'daki Jack Rabit Slim barındaki Twist dansına gönderme yapıyor. Ardından da söz, müzik ve aranjmanın kendine ait olduğunu söylüyor. Bu noktada modernist parodi tamamen işlevini yitirmekle kalmayıp kontrolünü yitiriyor ve yalnızca kendisi için var olmaya başlıyor.

Bu da kendine dönük parodi ya da postmodern parodi olarak adlandırılabilecek çift yönlü parodi tanımını akla getiriyor. Linda Hutcheon'ın tanımına göre postmodern parodide alışılagelen hiyerarşi ortadan kalkıyor ve parodileştiren metin de meşruiyetini yitirerek farklı bir düzeyde parodileştirilebiliyor.[1] Dolayısıyla neyin parodileştiğinin de neyin parodileştirdiğinin de fazla bir önemi kalmıyor.

[1] *Hutcheon, Linda,* The Politics of Postmodernism, Routlege, London and New York, 1989, s: 107-118

Aslına bakılırsa parodi Bakhtin'e göre karnavallarla birlikte ortaya çıkıyor ve belirgin bir amaç taşımaksızın yalnızca mevcut otoriteyi ve hiyerarşiyi tepe taklak etmek, düzeni bozmak gibi bir işlev kazanıyor. Ortaçağdan beri baskıcı toplumlarda yılın belli günleri bu baskının gerilimini boşaltmak için karnavallar düzenleniyor ve bugünlerde tüm inançlar ve yaşayış şekilleri tepe taklak ediliyor, amaç yalnızca deşarj olmak ve makaraları boşaltmak oluyor (laughter). Bu süreç içinde her şey kontrolsüz olarak gelişiyor. Duygusal bir boşalma içeren bu faaliyetler kolayca vodvil, sokak tiyatrosu, sirk ve modern şovların atası olan gösterilere dönüşüyor, her alanda bir excess düzeyine ulaşılıyor. Tüm aksiyon sapsız bir balta gibi her yönde ve her düzeyde kendini yeniden ve yeniden üretiyor.[2]

Bakhtin için parodi de, özellikle Rönesans edebiyatı ile birlikte karnavallara oldukça paralel bir şekilde gelişiyor ve tıpkı makaraları boşaltmanın ana amaç haline gelmesi gibi parodi de metnin otoriterliğini her alanda bozuyor. Kendi de bu süreç içinde kontrolünü yitiriyor. Bu bağlamda modernistlerin sahiplendiği ve postmodern toplumların onu yitirdikleri için Fredric Jameson'un hayıflandığı parodinin göründüğü kadar modernist olmadığı da ortaya çıkıyor. Belki de Bakhtin'in tanımladığı parodi, postmodernden önce postmoderndi.

Kahpe Bizans'a geri dönecek olursak, filmdeki parodi işlevinin buna benzer bir şekilde geliştiğini söylemek mümkün. Ancak *Kahpe Bizans*, Bakhtin'in anladığı anlamdaki parodiyi bir yandan kontrol da etmek istiyor. Tapon filmleri parodileştirirken, yüksek sanat ürünü (highbrow) filmlerin önünü tıkadığı alanı da açmaya çalışıyor. Türkiye'de 'lowbrow' filmleri tapon filmler, 'middlebrow' filmleri Yeşilçam'ın ellili yıllarının filmlerini, 'highbrow' filmleri de Yavuz Özkan ve Ali Özgentürk'ün politik ve sanatsalın iç içe örüldüğü 'Bertollucciesque' filmler olarak saptayabiliriz. Bu sonuncusunun en tipik örneği de 'Mektup' olsa gerek. Bu filmler bir bakıma sinemanın 'süper egosu' haline gelerek popüler olanın küçümsendiği, yapımına cesaret bile edilemeyeceği bir ortam yarattı. Yalnız, söylemeye gerek bile yok, bu durumun tek sorumlusu sinema sektörü değildi.

Eşkıya (Yavuz Turgul, 1996), *Hamam* (Ferzan Özpetek, 1996), *Harem Suare* (Ferzan Özpetek, 1998), *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997) gibi filmlerin tümü gerek fantezinin gerekse popüler kültürün sinemaya geri dönüşü için bir akım başlatmış gibi gözüküyor. Bu alanda *Kahpe Bizans* da bu bağlamda son derece karmaşık bir patika

[2] Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World*, Indiana University Press, Bloomington, 1984, s: 1-59

olan kendine dönük parodi yolunu seçmiş gibi görünüyor. Ancak, yitirdiği kontrol progresiv yolda ilerlemek yerine son derece tepkisel hatta gerici bir söyleme dönüşüyor. Film sonlarına doğru parodiyi tamamen yitiriyor. Anlatımı herhangi bir kahramanlık ve aşk sentezi üzerine kurulu bir film gibi sonlanıyor.

Kahpe Bizans başında bahsettiğim gibi kültist ve 'Campist' iki yaklaşımım arasında gidip geliyor. Amacı orta sınıf değerlerine ve orta sınıf sinemasına saldırmak olan bu iki modernist yaklaşım tapon filmlere 'aşırı' ilgi göstererek hem 'highbrow' filmlerine karşı çıkmış oluyorlar hem de 'midlebrow'a karşı da mesafelerini ortaya koymuş oluyorlar. 1940'lı yıllarda Amerika'da popüler kültür üzerinden giderek kurumlaşmış ve gösterişçi yüksek sanata karşı gerçeküstücü bir akım ortaya çıktı. Hem kült sinemanın hem de 'Camp' sinemasının temsilcilerinin yer aldığı bu akım aslında modernist sanata karşı değildi Hatta bu akımın temsilcileri kendilerini sonuna kadar modernist görüyorlardı. Ancak onlar modernizmi bir kostüm balosundan çok gerçek bir değişim ve düşüşümün ifadesi olarak görüyorlardı. Bu dönemde yaşanan modernizmin kendi tanımı ile dahi çeliştiği söylenebilir. Bir yanda modernizmi yaşam enerjisinin kendisi olarak görüp ondan var olan her şeyi ve en önemlisi statükoyu yıkması beklenirken bir yandan da Theodor Adorno ve Clement Greenberg gibi modernizmi kurumlaştırmak pahasına sürdürmek isteyen görüşler yer alıyordu. Ve camp estetiğini savunanlar popüler kültürün dinamiğinden yıkıcılık konusunda çok şey bekliyorlardı.

Amerika'da gelişen bu gerçeküstücü akımın kültist sinema yazarı Manny Farber, campist yazarı da Parker Tyler idi.[3] Bu iki yazarın yaklaşımının *Kahpe Bizans* açısından, hatta Türkiye açısından da önemi var çünkü Türkiye'de de farklı nedenlerle de olsa Amerika gibi modernist sanat yirminci yüzyılın başında ortaya çıkmadı. Gecikme ile ve eksikliği sayesinde çok sonraları bu açık giderilmeye çalışıldı. Amerika'da bu gerçeküstücülerin yaka silktiği 'Abstract Expressionism' ile ortaya çıktı.

Türkiye'de ise her dönem modernist olabilmek bir arzu nesnesi oldu. Ve bu süreç içinde Amerikan sinemasına benzer bir biçimde verisimilitude'a (ikna edici) dayalı 'genre' filmleri sinemada belirleyici oldu. Türkiye'de de durum uzun süre böyle oldu. Hatta gerçekçi sine-

[3] Bu konudaki en kapsamlı değerlendirme ve referanslar için: *Life on the Edge: Manny Farber and Cult Criticism* yazısının yer aldığı *Tylor, Greg,* Artists in the Audience: Cults, Camp and American Film Criticism, Princeton University Press, Princeton, 1999 s: 30-49

ma dahi birden çok 'verisimilitude' (gerçeklik hissi) nosyonları üzerinden gelişti. Bu anti-modern ya da pre-modern yaklaşım arada modernizm durağını atlayarak postmodern oldu. Kısacası 'verisimilitude'a dayalı anlatımı demistifiye eden bir hesaplaşma yaşanmadı. Türkiye'de ancak sinemada Yeşilçam sonrası 'highbrow' sinema ile resmi bir modernizm yaratıldı. Bu bağlamda Amerikan sineması ile çarpıcı olan bir diğer benzetme de *Kahpe Bizans*'ın 'ZAZ' filmleri ile olan benzerliği. Hatta 'Jack Rabbit Slim Dance' espirisi bile 'Spy Hard' filminden alınma. Jameson bunu mutlaka ölü parodi ya da ölü bir kültürün ölü mizahı anlayışı olarak değerlendirirdi.

Bu gelişim çizgisinin köklerine inersek hem Manny Farber hem de Parker Tyler'ın yaklaşımları çarpıcı bir şekilde *Kahpe Bizans*'ın temsil mantığı ile örtüşüyor. Film tapon filmler hakkında bir film olma özelliği kazanarak eleştirel bir misyon yükleniyor. Kültist yaklaşım, sıradan olanı, yavan ya da popüler olanı seçerek ortalama değerlere, yerleşikliğe, mitlere karşı ya da kısaca 'middlebrow'a karşı bir tavır ortaya koyuyor. Bir bakıma anti entelektüel bir entelektüellik durumu yaratıyor; çivi ile çiviyi söküyor, beyaz file karşı tahta kurdunu savunuyor. Kültist yaklaşımı savunanlar filmlerin bilmeden bilinç altına hitap ettiği örnekleri destekliyorlar. Kültleşen filmleri bu bakış açısı ile analiz ediyorlar. Jonathan Rosenbaum'un *Midnight Movies* adlı kitabı bu konuda bir klasik. Ayrıca kültist yazarların 'ayrıcalıklı bakışı' bazı filmleri reddedilmekten kurtarıp ikna edici bir sunumla genel beğeniye kazandırıyor. Bu bağlamda *Kahpe Bizans* da bir dönem Yeşilçam sinemasına kültist bir gözle bakıyor.

Öte yandan Campist yaklaşım, sinema yazarını filmleri yaratıcı bir şekilde 'tamamlama', yeniden okuma ve alternatif trendler içinde görme özgürlüğü kazandıran bir yaklaşım. Dönüştürülen film asla ilk başta algılandığı gibi düz bir anlatıma dayalı ve sıkıcı olamazdı. Dönüşüm sürrealizmin temelinde olan enerji, yaratıcılık, özgürlük, rezonans ritim ve metaforik düzeyler kazandıran bir özellik. Ancak Tyler filmleri Farber'dan daha da az ciddiye aldı. Daha doğrusu Tyler için filmlerin kendilerinden daha önemli olan onların dönüştürülmüş halleriydi. Kısacası filmler Tyler'in düşleri ve fantezileri için birer araçtı.

Ancak şöyle bir savunması var Tyler'in: Filmlerin kendileri algılanışlarını kontrol edebilen bir mekanizmaya sahip değiller. Onlar şiddetli bir anlam anaforundan, duygularla algılanan bu yüzden görelilikler taşıyan ve ancak alternatif okumalara açık seyirci ve eleştirmenler sayesinde yeni bir gözle görülebilen açık metinler.

Dolayısıyla Tyler'ın yaklaşımı filmlerin periferilerinde ilginç estetik öğeler gören ve bu yüzden bazı filmleri ayrıcalıklı gören kültist yaklaşımdan oldukça farklı. Bu yüzden Tyler'ın ilgi duyduğu filmlerin spektrumu da oldukça geniş ve eklektik. Dahası, kültizmden daha zikzaklı, çünkü filmlerin sıradan ve tutucu yüzeyleri ile filmlerin psikolojik ve mitik derinliklerinde yakalanan bir camp hayranlığı arasında sürekli gidip gelmeyi gerektiriyor, Tyler'ın yaklaşımı.

Camp estetiği, sembolleşmiş kimlikleri dönüştüren bir yaklaşım. Genel geçer değerlere muhalif olan kültist yaklaşımın erbapları filmleri 'tanımlayarak' sınıflara ayırırken, varolabilmesinin tek alternatifi sonuna kadar yaratıcı olabilmek olan campist yaklaşım sürekli olarak kitlesel olarak tanımlanmış olan her şeyi yeniden talep etmek gibi avant-garde bir girişim içinde. Estetik kontrolün en zayıf olduğu ve açık vermeye en müsait olan filmler camp yaklaşımının en fazla tercih ettiği filmler. Bazen de filmler zaman aşımına uğrayarak camp'in ilgi odağı haline gelebiliyor. Örneğin *Dancing With the Wolves*.

Kahpe Bizans hem kültist hem de campist yaklaşımlar arasında sürekli gidip gelen bir film. Tapon filmlere ayrıcalıklı bir gözle bakıyor, onlara hayran gibi gözükürken bir yandan da tepeden bakmaktan kendini alıkoyamıyor. Tapon filmleri kültleştirerek hem 'middlebrow', hem de 'highbrow' filmlere karşı savaş açıyor. Bu düzeyde *Kahpe Bizans* kültist bir film.

Ancak, campist bir yaklaşımı da var. Kült adayı tapon filmleri ziyaret ederken onları farklılaştırarak popüler kültür, resmi ideoloji, gecekondu kültürü ve medyanın bugünkü gayrı-etik tutumuna saldırıyor, bu hedeflerle bazen aşırı özdeşleşerek bazen de kendine mesafe yaratarak bir bakıma hesaplaşıyor.

Kahpe Bizans Türk kültürünün eleştiri konusundaki toleranssızlığının ve önyargıların güçlülüğünün yarattığı sıkıntılar üzerine kurulu bir film. Bu yüzden de her şeyi her düzeyde parodileştirmeyi deniyor. Parodi her yere dağılarak işlevini yitiriyor. Ancak filmin haklı çıktığı noktalar da yok değil. Film üzerine *Dünyayı Kurtaran Adam*'ın yönetmeni Çetin İnanç, 'Ben sakat çocuğumla alay edilmesine müsaade etmem' şeklinde bir demeç verirken Cüneyt Arkın da *Dünyayı Kurtaran Adam*'ı seyirciler gülüp alay etmek için seyrediyorlar saptamasını yaparak, filmin Show TV'deki gösterimlerini kaldırtıyor.

Bunun da ötesinde *Kahpe Bizans* 'saldırmakla' 'hayran kalma' arasında sürekli gidip gelen bir film. Kültist bir yaklaşım önce camp'e

dönüşüyor. Ardından filmin belli noktalarında tırmanan camp öğeleri hızla yitiriliyor ve film kültist çizgisine geri dönüyor. Son kertede film eğlenceli olma girişimine karşın sıkıntı ve bunaltının ifadesi haline geliyor. Filmin sinemanın değil de medyanın bir ürünü oluşu da bu bağlamda son derece ironik: Filmin bir misyon hatta bir çıkış yaratamaması medyanın bugünkü durumunun bir izdüşümü. Çünkü aynı çözümsüzlük medya için de geçerli. Mehmet Ali Erbil'i 'screen personasının' bir uzantısı olarak seyreden kitleler medyada karşılaştıkları seçimsizliğin paralel hattına geçerek bu filmi de seçimsizlik içinde seyrediyorlar.

Selim Eyüboğlu
Öğretim Üyesi
İstanbul Bilgi Üniversitesi
Sinema-TV Bölümü

TÜRKİYE'DE SİNEMA 'FILM NOIR' YA DA DIŞAVURUMCU İKLİMİN İÇİNDEN GEÇERKEN

Z. Tül Akbal Süalp

Tarihin, belirgin iklimlerinin ve bu iklimlerin hakim olduğu coğrafyaların günlük yaşama ve sıradan hayatın deneyim ufkuna kazınmış resimleri, renkleri, biçimleri, sesleri vardır. Bir bütünlük olarak algısına aşina olduğumuz bu temsil formları, ideolojisi, söylemi ve hatta bazen bir şablona dönüşecek imgeleri ile kendiliğinden konuşan bir dil olarak, gözümüzü kapattığımızda bir siluet olarak geri gelecek müteakip hayal gibidirler. Deneyim ufkunun üzerine serili sesler, biçimler, deneyiminden geçtiğimiz bütün haller bize konuşurlar, öykülerini sunarlar. Her anlatı, her temsil ya da her muhalif ses bu manzaranın farklı yüzlerini, katmerlenmiş deneyimlerini sunar. Zaman, mekâna kaydını düşer. Bakhtin buna chronotop/kronotp demektedir. Şimdilik, daha hoş bir Türkçeleştirme bulunana dek, buna, "zaman mekân ilmekleri, örgüleri" diyelim.

I. Dünya Savaşı sonrasında Weimar Almanya'sında karşımıza çıkan yoğun bir estetik yönelim, belki de sinema tarihinin ilk estetik ekollerinden biri, dışavurumcu harekettir. Çok açıktır ki, dönemin genel dışavurumcu eğiliminden etkilenmektedir; ama sinemada dışavurumcu anlatımın da üslubunu yaratır. Dönem içinden sadece ilk muhalif estetiği çıkarmaz; özgül anlatım biçimleri ile diğer popüler formlarda da temsil edilir. Özellikle sanayileşmiş kentsel mekânın yeniden üretildiği bu anlatım kendi özgül tarzını yaratırken, II. Dünya Savaşı sonrası Amerika'da filizlenen bir tür sinemasının anlatımsal geleneklerine de kaynaklık eder. İlginçtir ki, sinemanın henüz kurumsallaşmadığı zamanlardan kalan bazı yenileştirici taze unsurlar, zaman zaman tür sinemalarında kendilerini baskın olmasa da etkili bir damar olarak sürdürebilmişlerdir. Dışavurumcu estetiğin de muhalif, sarsıcı, yenileştirici, tazeleyen unsurları bu estetiği bu özelliklerinden koparan, popüler kılan ve yumuşatan o tür sinemasının içinde barınabilmiş; hatta belki bu tür sinemasına, o tuhaf müphemliği, ikircikli duruşu katarak, kışkırtırken, boş verdiren, karanlık atmosferiyle boğarken, tahammülsüz bırakan, söylemedikleriyle en fazla sözü söyleten bir tarz verir. Bakhtin (1981: 272) iletişimin sürekli karşıt iki güçten kaynakla-

nan bir gerilim üzerinde var olduğunu; her kültürün, her dilin bir yandan merkeze çekerek (centeripetal) toplumu aynileştiren (unity) bir güç uyguladığını ama aynı zamanda da merkezkaç (centrifugal) kuvvetlerle toplumun bir yandan değişebilir, ayrılabilir (alterity) yönelimler taşıdığını söyler. Bir yanıyla aynileştirirken, bir yanıyla da ayrıklaştıran kara film, belki de, bu güçlerin mücadele alanlarından biri olarak, bu gerilimi en iyi taşıyan örneklerden biridir. Bu yüzden ister muhalif ve eleştirel, ister Jameson'ın tabiriyle politik olarak bilinçsizce, ister tepkisel, ister analitik olsun, özgül bir zaman ve mekân örgüsünün kendi dönüşümleriyle dönüşümler geçirerek ve başka türlerle de melezleşerek gelen bu özgül üslup, tarz ya da estetik bize yaşadığımız deneyim ufkunun bir resmini çizer.

Kara filmin bir tür sineması ya da belki, bir tür sineması olmakla beraber, belirli dönemlerin, belirli politik ekonomik, toplumsal ve kültürel koşulların sineması olduğu, yani iklimsel ya da Bakhtin'in tabiriyle kendine has bir kronotopu olan bir sinema olduğundan yola çıkıyorum. İçinde bulunduğumuz son yirmi yılın da böylesi bir kronotopu daha geniş bir coğrafyada ürettiğini ve Türkiye'deki sinemanın bazı estetik biçimlenişinin de bu eğilimlerin içinde yer aldığını tartışmaya açmak istiyorum.

Yola çıktığım sav, kara filmin bir estetik üslup olarak karşımıza çıktığı dönemlerin özgül karakterlerinin oluşu. Savaş ya da günümüzde olduğu gibi pek çok savaşçığın nekahet dönemleri, ve bu koşulların uluslararası emeğin yeniden örgütlendiği dönemlerle çakışması, işsizlik, milliyetçilik ve erkek egosunun yeniden inşası, kentsel mekân ve sanayi toplumunun sıradan insan üzerindeki etkilerinin yeni formlar, temsil ilişkileri ve başetme biçimleri talep ediyor olması, bize bu belirgin özgül estetiğin görsel deneyimlerini hazırlamaktadır. Bu savdan hareketle son dönem Türkiye filmlerini dünyadaki benzerleriyle karşılaştırmalı olarak çözümlemeye çalışacağım.

Türkiye'de, özellikle 90'ların ikinci yarısından sonra, herkesin dikkatini çekecek ölçüde televizyon film ve dizilerinde mafya ve polis ilişkilerini anlatan yapımların arttığı ya da başka konuların anlatıldığı, hatta bu konulara çok uzak bir ortamın dramalarında bile önemli dozlarda gece, arka sokaklar, gölgeler, kırık hayatlar evlerinde oturan insanların aynı kentte, aynı zaman diliminde, başka gerçekliklerin de yaşanmakta olduğunu; ancak bir film, bir kurgu içinde tahayyül etmeyi isteyebilecekleri öykülerle stilize edilmektedir. Bugün, toplum, onlarca yıldır sadece bazılarının yakındığı kontrgerilla kavramını, şim-

di sıcak yuvalarının gündelik yumuşatıcıları büyük televizyonların "ankor" kişileri tarafından kaldırılabilir dozda ve evcilleştirilmiş bir formülle, gerekli aralıklarla almaktadırlar. Dramalaştırma aynileştirmenin en önemli araçlarından biridir. Hem sıradan insanın kamusal dünyasının dışında, bir başka arzın öyküleri gibi duran bu gerçekler, ekrandan hanelere sızarken, mahrem alanları da özelleştirilmiş bir kamusallık kaplar; hem de o haberlerin haber, malumat ve bilgi kavramlarını radikal olarak değiştiren formülleri sonucunda "haber -drama -show" gündelik hayatın gerçeklik duygusunun hayalle kurmacayla hercümerç olmasına neden olur. Gerçekle hayalin birbirine karıştığı dünyadan geçilir. Tıpkı diğerlerinin de geçtiği gibi. 1919 yılında gösterime giren *Dr. Caligari'nin Muyenehanesi* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, R. Wiene, 1919) filminin senaristlerinden Hans Janowitz'in filme ilham veren o yılların Prag'ı için söylediği gibi: "Gerçeğin düşlere ve düşlerin de dehşet görüntülerine dönüştüğü şehir" (Kracauer, 1974: 61) ya da Jonathan Raban'ın 1970'lerin Londra'sını anlattığı kitabında kenti tarif edişindeki gibi: "Bir labirent, bir ansiklopedi, bir pazar yeri, bir tiyatro, kent öyle bir yer ki, olanla hayal birbirine karışmakta". (Harvey, 1990:5) Bugünse artık, gerçeklikle hayatın birbirine karışmasını temsili dünyada da sıradan insan için imal eden bir kurumsallaşma var. Haberlerin dramalaşmış anlatısından hemen sonra, reklâm aralarıyla dramaların haberlerde söylenilmeyenin kurmacasına geçildiğinde ve hiçbir şeyin söylenmeyeceği kurmacanın seyirliğinden bir başka seyirliğe geçileceğinden, ne bilindiği, ne hissedileceği asla hatırlanmayacak.

Öte yandan elbette satıhta bir yerlerde Susurluk ve/veya Hizbullah ya da hapishanede kozlarını paylaşan mafya babaları, bunların haber show programlardan telefon bağlantıları, aynı programda, öteki hatta, emniyet müdürlerinin konuşması; sempatik delikanlı sunucun her iki şahsa da "abi" demesi ile ekrandan odalara sızarken meşruluk zemine doğru yayılır. Bu da, ister istemez, programcılar ve dizi yapımcıları için iyi "satacak" bir şeydir. Ama televizyonun dili, nedense, aynı kalır. "Ankor" şahsın dili, üslubu hayalle gerçekliğin bulanmasını durdurmayacak ölçüde aynıdır. Ali Kırca'nın şairane çelebi sesi Mehmet Aslantuğ'da devam ederken herkes kendi "avatan"ını seçer. Ve kimseye gökten elma düşmez.

Bütün bunlarla beraber, pek çok televizyon kanalı olduğu ve bunların ulusal boyutta yayın yapanlarının haftanın muhtelif gecelerini dolduracak diziler yaptıkları ve dizilerin her hafta çekim yaptığı göz

önüne alındığında, kentin kocaman bir platoya döndüğünü düşünebiliriz. Hayatın soluksuz ve duraksız yaşandığı kentlerin pek çok hayat katmanından biri de, bu kara film platosuna dönmüş kentsel dokudur. Krutnik'e göre bugün kent, Hollywood stüdyolarının kara film setlerine dönmüş gibidir. (1997:92) Giderek kendisi de bir kara film platosuna dönüşen kentin bir yerlerinde herhangi bir dizinin çekimini yapan herhangi bir kameranın objektifinden içeri girenler kara film imgelerinin muhtelif yüzlerini içlerinde barındırmaya başlamıştır.

Her mekân çoklu katmanlarla yaşanır, tıpkı *Metropolis*'in (F. Lang 1926) bize ilk kez gösterdiği gibi modern kentsel mekân sadece yatay bir satıhta algılanamaz, dikey hatlar üzerine kurulu yeni bir tecrübe biçimini dayatmaktadır. *Blade Runner* (R. Scott, 1982) ise bize, elli yıl sonra filmin anlatı becerilerini de tazeleyip zenginleştirerek, toplumsuzlaştırılmakta ve üretimden ayrıştırılmakta olan mekânın topoğrafyasını, şeklini, şemayilini, ne tür deneyimlere gebe olduğunu ve katmanların coğrafyasını taşıyacak yeni bir coğrafya tanımını getirmektedir. Coğrafyanın tanımı değişmektedir. Haritalar artık, dikey bir hat üzerinde çizilebilir; yatay düzeyde zaten coğrafyasızlaşmış ve algısı zor bir hiçbir yer nesnesidir. Hiyerarşisi keskin olan toplumsallık tipini de beraberinde sunan, bir "topsuzlaştırılmakta olan mekân üretimidir". Bir on yıl sonra Sodernberg *Kafka* (1992) filminde bu iki ayrı dönemin ortak paydalarını bize açan ara metinleri keşfe çıkan bir film sunar. Bu karanlık ve katmerli kentsel dokunun esnetilmiş uzun gece deneyimlerinde pek çok farklı gerçeklik, pek çok farklı hayale karışmaktadır. Yüzyılın kapanmasına yakın Proyas, *Gizemli Şehir* (*Dark City*, 1998) filminde ise bu kentin hem zaman hem de mekândaki farklılaşmakta olan ontolojisine ilişkin sorularımızı kışkırtır. Hiç mekânın, hiç zamanında, kimseye ait olmayan deneyimlerin aslında deneyimsizlik olduğu bir varoluş içinde, giderek kendi korku nesnesine benzeyerek anemikleşen insanların çıkış kapılarını bulamadığı, bu kapı bulunduğunda ise kapının bir hiçliğe, sonsuzluk mekânına açıldığı herhangi bir yer ve herhangi bir zamandır. Kent artık, bütün zaman olarak geceye dönüşmüş bir kara film mekânı retrospektifi gibidir; hatta filmde insanların rüyalarını, hatıralarını alanlar yani bedenden de ötede insan zihnini de ele geçirmeye gelen "kötü adamlar" 1930'ların nazileri gibi giyinmektedir ve aslında ilginç olan bugün de böyle bir görünümle dolanan gruplar görülmektedir; iyi çocuklar da Amerikan kara filmi dönemi giysileriyle dolanmaktadırlar; yani savaş sonrası amerikan giyim tarzında. *Gizemli Şehir*'in ardından gelen *Dö-*

vüş Kulübü (*Fight Club*, D. Fincher, 1999) ise, kentin yüksek iş merkezleri, çok katlı, çok daireli, tasarım kopyası "refah" apartmanlarının karşısına bakımsız, yoksunlaşmış kamusu çekilmiş kamusal mekânlar koyarken, yolculuğu, terk edilmiş eski kentsel dokunun içinden başlatır. Yolculuksa, kara filmin en önemli karakteri olan, yenik düşmüş, egosu zedelenmiş, kadın korkusuyla yüzleşemeyen beyaz orta sınıf erkeğin kendi iç dünyasına doğru olacaktır; hem yoldaşlarına sesleneerek hem de onlardan dehşetle korkup kaçarak.[1]

Değişikliğe uğrayarak gelen kara film ve/veya yönetmenin duruşuna göre değişecek dışavurumcu estetik bütün bu saydığımız gözlenebilir, betimlenebilir olguların hepsini etkilenme ve etkileme alanının içinde barındırsa da sayılan olgularla birlikte yaşanmakta olan iklime aittirler; dönemsel bir özellik taşırlar, deneyim ufkumuz ve temsil ilişkileriyle birlikte üretilir ve yeniden üretilirler. Türkiye sinemasının özellikle son yirmi yılına baktığımızda ise, hem dışavurumcu estetiğin ağır bastığı, eleştirel ve muhalif bir bakışla dönüşen toplumsal ilişkilerimizle beraber dönüşmekte olan mekânın yüzlerinin bir anlatıcı olarak filmin anlatım katmanlarında baskın bir özellik kazandığı filmlerin olduğunu görebiliriz. Aynı zamanda, bu dönüşümün ister tepkisel, ister politik bir bilinçle oluşturulmamış ama sezgisel olsun, ister dünya sinemalarında benzer filmlerin yarattığı bir yaygın eğilimden etkilenerek yapılmış filmler olsun ya da yukarıda sözünü ettiğimiz, toplumsal olarak üretilen mekânın kaçınılmaz olarak kameranın gözüne yakalanmasıyla olsun, bir kara filmin dönüşü olgusuyla da karşı karşıya olduğumuzu düşündüren filmleri ayırt edebiliriz.

Bu filmler arasından birinci kategori içinden konuşabileceğimiz filmler, yapım ilişkilerinden, yönetmenlerinin genel söylemlerine kadar uzanan özellikleri nedeniyle bir tür sineması içinde değerlendirilemeyecek filmlerdir. Aslında, Türkiye'de bir sinema sanayisi olmadığı düşünüldüğünde, diğer filmler için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Bir tür sinemasının maddi temelini oluşturacak altyapının olmadığı söylenebilir. Aynı zamanda, dünyaya baktığımızda da, tür sinemalarının eski gelenekleri içinden üretilmediğini, bu döneme ait başka özelliklerin, melezleşen ve dönemsel eğilimler içinde yoğunlaşan farklı bir tür sineması üretim biçimi ile karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz. Sektörün hiç olmadığı Türkiye'de de piyasa ilişkisi, dağıtım ve eğlence sektörü içindeki konumlanışlar düzeyinde belirlenmektedir. Bütün bu

[1] Bu uzun paragrafta sözü edilen bütün filmler üzerine çeşitli makalelerimde daha geniş bir çalışma bulunabilir. Akbal Süalp, 1994, 1998a, 1998b, 1999a, 1999b, 1999c.

nedenlerle birinci kategoriden baktığımızda, daha küçük bütçeli, bağımsız, piyasaya az sayıda kopya ile çıkan, dolayısıyla daha az salonda, daha kısa süreli gösterim imkânı bulan filmler olmaları, onların tek başına ayırt edici özelliği olmamaktadır. Bu filmleri diğerlerinden ayıran, yönetmenlerin anlatım biçimleridir. İlk başlık altında hiçbir kara film unsuru taşımayan, hatta aykırı özellikleri de olan *Usta Beni Öldürsene* (B. Pirhasan, 1997), *Tabutta Rövaşata* (D. Zaim, 1996), *Masumiyet* (Z. Demirkubuz, 1997), *Üçüncü Sayfa* (Z. Demirkubuz, 1999), *Güneş'e Yolculuk* (Y. Ustaoğlu, 1999) gibi filmleri sayabiliriz. Muhalif ve eleştirel bir bakışla, yarattıkları atmosferin dokusunun, bu atmosferi yaratırken, mekânın yeniden üretiminin yarattığı anlatım alanının ve bu anlatım alanının yaratıcı anlamaya açık yenileştirici, tazeleştiren açık metinler oluşunun öne çıktığını söyleyebiliriz. Bu filmler, kara filmin geleneksel taşıyıcı özelliklerine karşıtlık oluşturacak mekân üretimini ve karakter seçimini seçmektedirler. Kara filmin özelleştirilmiş kamusal alanına, türün hiç bahsetmediği sıradan karakterleri sokar, hatta öykünün merkezi kılarlar.

Kara filmin geceleri anlattığı puslu ve bulanık havasında dışladığı insanlar ve mekânlar, yani gecenin öteki yüzünün öteki yüzü anlatılır. Kara filmin ötekisi olan filmler olarak, türün arka planında gösterilip de söylenmeyenin, yani dönemsel ilişkilerin kendine doğrudan gönderme yapan, atmosferin kaynağını, o atmosferi yeniden kurarken açımlayacak, ardındaki dünyaya ilişkin seyircide sorular oluşturacak bir anlatımı tercih etmektedirler. Ve bu anlatımın estetiğinde dışavurumcu bir üslup da ön plana çıkar. *Usta Beni Öldürsene* sanayinin el ayak çektiği, terk edilmiş bir kent kıyısı görünümüyle açılır. Filmde güçlü bir anlatıcı olarak öne çıkan mekânsal tasarım, ne zaman ve ne için başladığı ve ne olmakta olduğu bilinmeyen bir savaşın sürdüğü herhangi bir yerde, savaşın hayattan, hayatın üretimden koptuğu, geriye tortu olarak, pazar yeri, hanla pub karışımı kimliksiz bir eğlence ve fuhuş mekânı bıraktığı bir dünya sunar. Bu toplum kalıntısı gibi kalmış yeri kuşatan ve gözaltında tutan bir garnizon ve onun kurallı, üniter kimlikli ve baskıcı militer yapısının karşısında ise, bu mekânı ziyaret eden gezgin, çok kimlikli, kuralların yaşamla ölümün aynı anlama geldiği yerde oluştuğu sirk durmaktadır. Bu süresiz ve isimsiz savaş, esnetilmiş, şu ana ait bir şeydir, sanki tarihi ve zamana ait hiçbir bağlantısı ve dolayısıyla sorumluluğu yok gibidir. Orada hafızasız bir topluluk bırakmıştır. Askerlerin yarattığı korku ve sıradanlaşmış terör, güvensiz ve kuşkucu bir hali her ilişkiye bulaştırmaktadır.

Tabutta Rövaşata da benzer bir şekilde yeni bir coğrafya yaratır. Kent içinin, kara film mekânının, dışarıda kaldığı, hatta kentin dışarıda kaldığı, sıkışmış, çıkışsız, kamusuz kıyıdakilerin bu boşluk mekânında ayakta kalma direncidir, söz konusu olan. Yaşam ve ölüm burada da aynı anda vardır ve neredeyse aynı şeydir. Mahsun kendi iç dünyasının kapılarına kadar dayanan özelleştirilmiş ve görünmez kamunun karşısında bir küçük hayat deliği yaratmaya çalışır. Masumiyet ve Üçüncü Sayfa filmleri de bu kapı ardındaki yaşamalara bakar. Baktığı toplumsal atığın kendisidir ve elle tutulur ne kalmışsa onların, yoksul ve yoksun yaşamlarını anlatır. Yönetmenin toplumsal olarak gözden çıkarılmışın dünyasına ait mekânsal yeniden üretimi oldukça baskın bir anlatıcı olarak öne çıkarır. Mekânlar öylesine bakımsız ve terk edilmiştir ki, yoksullaşmanın tarihi bu mekânlardan okunmaya başlar. Kara filmin bir ego önerisi ile geldiği kitlenin mahrem yüzü bir aykırı, ayrıksı anlatı olarak girer. Yine de bu filmlere özgü olarak, bu aykırı anlatıyı cinsler arasında eşitleştiremediği görülür. Kara filmin kötü kadınından bir türlü sıyrılamaz ve tuhaftır ki bu kuytuda kalmış hayatların da fam fatali olduğunu önerir. Günahların ve bu yoksunluğun ve yoksulluğun ardında kışkırtan kadınlar vardır. *Güneşe Yolculuk* ise eleştirel mesafesini koruyabilmiş ender örneklerden biridir; öyküsünü anlattığı ötekiyi, ötekileştirme eyleminden kurtarır. Böylece hem eleştirisi sisteme yönelik bir mesafede kalırken, günahları kişiselleştirmeyen bir bakış sunar, hem de öyküsünü mekânlara ve yaşamlara kazılmakta olan zamanın tanıklığında anlatırken, her ilişkinin, kendi ötekisini de barındırarak kurulduğunu; ilişki yolculuğunda kendine daha önce sormadığı soruları sorarak, hem kendini hem ötekini tanıdığını ve bu ilişkiden sonra artık aynı kişi olarak kalamayacağını da önerir.

Diğer filmlerin de homojen olmadığını görürüz. Bunlardan *Ağır Roman* ve *Karışık Pizza* tamamen bir stil taklidiyken (biri kötü biri iyi taklit örneği olarak), *Laleli'de Bir Azize* ve *Gemide* filmlerinde yukarıda da sözünü ettiğimiz dönemsel bir havanın, yönetmenlerinin sezgileriyle bir tür, stil ya da üslup tekrarıyla ve eleştirel olmayan, daha çok tepkisel olarak bir stilin büyüsü içinden tekrar stil yaratma gibi durmaktadırlar. Böylece eleştirel ve muhalif bir dilin sorgulayan ve açımlayan özellikleri yerine birleştirici ve tepkisel bir dille aşina tabloyu yineler ama basit bir stil tekrarı da değildirler.

Bugün kara film, melez formlarda tekrar karşımıza çıkan ama bu kez çok merkezli, çok sesli ve söyleşi içinde bir zaman- mekân örgüsü

olarak gelmektedir. Bize parçalanmış kentsel deneyimi, çok kültürlü çatışmaları, yabancıya güvensizliği, emeğin yeniden düzenlenişinden oluşan güçlü güvensizlik ve tekinsizlik ortamını, değişmekte olan cinsiyet duruşlarının kavranma zorluklarını alegorize eder. Kara filmin özgül kronotopu dönemin toplumsal koşulları altında ayakta kalma stratejilerini alegorize ederken ağırlıklı olarak dışavurumcu üslubu kullanarak varoluşlarının nedenini kavramak için kimlik arayışı içindeki yeni kentlilerin ve onların kentini görselleştirir

Kaynakça

Akbal S. Tül, (1994) "Dr. Caligari, Kafka ve Biz", *Antrak*, S:28, Ocak.

(1998a) "Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çığlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler", *25. Kare*, S:22, Ocak -Mart, ,s.11-13.

(1998b) "Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çığlığın izleği filmler", *25. Kare*, S:23, Nisan- Haziran, s.11-19.

(1999a) "Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide" *25. Kare*, S:26, Ocak- Mart, s.13-20.

(1999b) "Türk Sineması'na İlişkin Sorular ve Önermeler", *25. Kare*, S:27, Nisan Haziran, s.19-21.

(1999c) "Mevzini Savun Diyor Sefil Fare", *Birikim*, S:123, Temmuz, s.76-82.

Bakhtin M.M. (1986, 1994) *Speach Genres & Other Late Essays*, Austin, TX: UTP, (1981) The Dialogic Imagination, trans.C. Emerson & M. Holquist. Austin: U of Texas Press,

Bernard-Donalds, Michael., (1998) "Knowing the Subaltern: Bakhtin, Carnival, and the Other Voice of the Human Sciences", in *Bakhtin and the Human Science*, Michael Mayerfeld Bell & Michael Gardiner (eds), London: Sage, s.112-127.

Clark, K. & Holquist M., (1984) *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Mass.: Harward U.P.

Clarke,D. B., (1997) "Intro: previewing the cinematic city", *The Cinematic City*, NY: Routledge

Dyer, R., (1977) "Homosexuality and Film Noir", *Jump Cut* 16, November, s.18-21

Krutnik, F., (1997) "Something More than Night: tales of the noir city", in *The Cinematic City*, D. B. Clark (ed) NY: Routledge,; s.83-109.

Murphet, J., (1998) "Film Noir and the Racial Unconscious", *Screen*, 39:1, Spring, s.22-35

Z. Tül Akbal Süalp
Öğretim Üyesi
Yeditepe Üniversitesi
Radyo Televizyon
Sinema Bölümü

"Burası" Oradan, "Orası" Buradan

Dışarıda(n) Türkiye

KADIN, ULUSAL KİMLİK VE ÖTEKİ: *BİR TÜRK'E GÖNÜL VERDİM*

Ali Murat Akser

Gelişmekte olan ülkelerin ulusal sinemalarında ya da 'üçüncü sinema'da kadınların toplum içindeki yerleri ulusal kimlik tartışmalarında oldukça ağırlıklı bir yere sahiptir. Bu anlamda Türkiye ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bunun nedeni İslami yönetim ve yaşam şekli olan şeriatın hüküm sürdüğü ülkelerle ortak bir geçmişi paylaşan Türkiye, Müslüman dünyada kadınların toplumsal ve siyasal haklara en çok sahip oldukları laik ve demokratik bir ülke olmasıdır. Günümüzde Türkiye Cumhuriyeti'nde kadınlar yasal olarak herhangi bir işte çalışabilmekte ve toplumsal yaşamda yer alabilmektedir. Ancak kadının Türk toplumundaki bu yeri bir ikilemi de beraberinde taşımaktadır. Türk kadınına toplumsal özgürlükler ataerkil devrimci kemalist seçkinler tarafından verilmiştir. Bu kemalist devrimcilerin Batı Avrupa kurumlarını örnek alan modernleşme projesinin bir parçasıdır. Kemalist söylemin eski Osmanlı kurumlarına ve İslami yaşam biçimine karşı en etkin söylemi kadınlara getirdiği özgürlükler üzerine kurulmuştur. Yani bir yandan kadınların toplumsal hayatta daha belirgin bir yer alması beklenirken, aynı zamanda onları kamusal bir ataerkillikle sınırlandırılmaktadır. Kadınlar bu ataerkil paradoksun içinde sıkışmış olarak hareket etmeye çalışmaktadırlar.

Bir Türk'e Gönül Verdim (Halit Refiğ, 1967) filmi kadının Türk toplumsal hayatında yaşadığı bu ikilemini bir Alman kadının gözünden anlatır. Yukarıda değinilen devrimci kemalist söylemde olduğu gibi kadını toplumsal dönüşümde ön plana koyan Refiğ, kemalist söylemin aksine doğal olanı halkın manevî değerlerini ön plana çıkaran bir anlayışa dayanarak kullanır kadın unsurunu, 60'lı yılların Kayseri'sinde Almanya'ya işçi olarak gitmek isteyen köylü bir Türk genci ile sevgilisini arayan Alman bir kadının aşkını anlatan bu film kadın, ulusal kimlik ve ötekinin çatıştığı bir ulusal alegoriye dönüşür. Refiğ'in bu filminde gelenekçi yapısıyla bilinen Kayseri şehri eski ile yeninin, doğal olanla suni olanın ve Doğu'yla Batı'nın çatıştığı bir mekân haline gelir. Bu makalede *Bir Türk'e Gönül Verdim* filmine kadın-ulusal kimlik ve ötekinin yeri açısından bakacağız.

Ulus Devlet ve Kadın:

Özgürlüğüne yeni kavuşmuş ve ulus-devlet kurma çabasında olan sömürgelerde kadınların ideolojik olarak önemli işlevleri vardır. Sömürgeci devletlere karşı kanlı bağımsızlık mücadelesi verenler bir anda yeni bir ulusal kimlik ve ulus-devlet yaratma sorunuyla karşı karşıya gelirler. Yeni özgürlükçü ve eşitlikçi yasal düzenlemeler yapan bu devletler, kadının toplum içindeki yerini yeniden düzenlerler. Bunun amacı hem halk içinde ulusal mücadelede etkin biçimde katılmış kadınlardan destek almak hem de baskıcı eski düzene karşı ideolojik bir başkaldırıdır. Bu düzenlemeler kadının yasalar karşısında erkekle eşit medeni hakları elde etmesinden seçme ve seçilme özgürlüğüne kadar uzanabilir. Ancak bunu yapan ataerkil devrimci seçkinler yeni bir kamusal sınırlandırmayı da uygulamaya başlarlar. Kadınlardan özelde hem işte çalışıp eve para getiren, ev işleri yapmaları beklenirken, erkekler daha çok para ödenen ve daha prestijli üst düzey mevkilere tırmanırlar. Kadınların erken yaşta evlenip çoluk çocuğa karışmaları beklenir, onlara işyerlerinde erkeklerle aynı ya da daha çok iş yaptıkları halde daha az ücret ödenir, cinsel tacize uğratılır. Evde koca dayağı, erkek egemen toplum tarafından şekillendirilmiş komşu ve akraba tarafından bekçiliği yapılan ahlaki sınırlamaları kadını hem özel hem de genel bir sınırlamaya tabi tutar.

Ancak gene de gelişmekte olan bu ülkelerin aydınları ve devlet-hükümet resmi söyleminde demokratikleşmenin yegâne örneği olarak kadınların toplumdaki özgür konumu gösterilir. Zaten kadınlar o ülkenin kurulmasında aktif rol almışlardır. Walby'e göre bu ülkelerde kadınlar etnik/ulusal ideolojik söylemlerin yaratılması, yeniden üretilmesi ve dönüştürülmesi amacıyla kullanılırlar (Walby 1996: 82).

Avrupa ülkelerinde kadınlar siyasal haklarını üçüncü dünya ülkelerine oranla görece daha geç elde ettiler. Bunun sebebi Avrupa bağlamında kadınların aktif olarak siyasal ve toplumsal yaşamda boy göstermek için uzun sure mücadele etmiş olmaları ve üçüncü dünya ülkelerindeki kadınların bu hakları benzer bir çaba göstermeden elde etmiş olmalarıdır (Walby 1996: 91). Yukarıda belirtildiği gibi kadınlara bu hakları kolayca vermiş görünen devrimci ataerkil üçüncü dünya politikacıları, aynı zamanda ince yasal düzenlemelerle kadının kamusal alanda yapacaklarını da kısıtlamayı bilmişlerdir. Yeni yasalarla birlikte ataerkil düzen kadının vücudu üzerindeki geleneksel haklarının bir kısmından vazgeçmiş ve onlara işe girme ve siyasal yaşama katılma hakkını tanımıştır. Kadınlar yeni bir devlet tarafından yasalarla

düzenlenmiş bir kamusal ataerkillik içinde 'her türlü çevreye girebilmekte ancak bu alanlarda özgürlüğü kısıtlanmakta ve kontrol altına alınmaktadır'(Walby 1996: 89).

Türkiye'deki devrimci ataerkil kemalist seçkinler de ulus-devlet kurma süreci de benzer bir yol izlemişlerdir. İstiklal Savaşı'nda ve saltanatın kaldırılmasıyla birlikte gerçekleştirilen kemalist devrimlerde kadınlar ulus-devletin en önemli sembolü olarak kullanılmışlardır. Geçmişte Osmanlı döneminde Batılı reformlar yapan Tanzimat seçkinci devlet kadrosu da 'kadınların ahlaki, duygusal ve medeni yönden kalkındırılmasını öngören düzenlemeler' öne sürmüşlerdi (Kandiyoti 1991:26). Ancak ilk defa cumhuriyetle birlikte kadının ulusal önemi üzerinde duruluyordu. Devrimci kemalist seçkinlerin amacı her geçen gün daha da güçlenen Avrupa'nın iktisadi ve askeri gücü karşısında gerileyen tutucu Osmanlı kurumlarını (şeriat hukuku, İslam devleti gibi) ortadan kaldırmaktı. Halen gücünü koruyan bu kurumlara doğrudan saldıramayan ve halkın tepkisinden çekinen devrimciler, kadın konusunu ön plana çıkararak ideolojik bir savaş başlatmış oldular (Kandiyoti 1991:26). Zaten I. Dünya Savaşı ve İstiklal Harbi sırasında kadınların "vatanperver" faaliyetleri onlara kamusal alanda daha çok hareket ve görünürlük sağlamıştı (Kandiyoti 1991:30). Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla önce medeni kanunda yapılan değişiklikler sonra da seçme ve seçilme haklarının getirilmesi, eski Osmanlı düzeninin temel kurumlarına darbe vurmuştur. Kemalistlerin amacı dini özel alana taşımak ve böylece laik bir devlet düzeni yaratmaktı. Bu uğurda kadınlar Osmanlı devletinin teokratik kalıntılarını temizleme sürecinde kadın sorunu kemalistlerin elinde güçlü bir sembolik koz haline geldi (Kandiyoti 1991:38). Aynı zamanda Batılı kadınların sahip olduğu ekonomik özgürlüğe sahip olamayan Türk kadını, yeni kemalist ataerkil düzende 1980'lere kadar bağımsız bir harekete girişemedi.[1]

Bu süre zarfında Türk kadını kendine verilen bu yeni rol ile yetinmek durumundaydı. Yeni kurulan cumhuriyetin devrimci ideallerine sıkı sıkı sarılan yeni eğitimli Batı tipi kadın imgesi Anadolu'yu aydınlatma görevini üstlenecek, böylece kendine verilen hakları hak ettiğini ispatlayacaktı. Bu kadınların görevi "geri kalmış" köylü cahil kadını eğitmekti. Bu çabaları sırasında kadınlar erkekle eşit olmak adına erkek gibi giyinecek ve cinsiyetsizmiş gibi davranacaktı (Arat 1997:

[1] 1933'lerde CHP tek parti döneminde kadınlar tarafından oluşturulan bağımsız oluşumlar da yasa zoruyla kapatıldı. Bkz. Zafer Toprak "Uluslararası Kadın Kurultayı", *Toplumsal Tarih*,

101). Özgürleştirilmiş Türk kadını cinselliğini bastıracak, eğitim ya da iş hayatının üstünlüğüne inanacak ve toplumun ihtiyaçlarını kişisel gereksinimlerine üstün tutacaktı (Arat 1997: 105). Ancak 1960'larda devrimci hareketle birlikte üniversiteli genç kadınlar (görece) bağımsız entelektüel ve devrimci çevrelerde tekrar seslerini duyurabileceklerdir.

Kadının Türk toplumundaki bu çelişkili konumu Türk Sineması'na da yansıyacak, kadının Osmanlı toplumundaki geleneksel rolünün medeni kanunla değişmesi ve Batılı anlayışta anonim şehir hayatını yaşamaya çalışan Türk kadının problemleri Türk Sineması'nın en önde gelen temalarını oluşturacaktır.

Hafit Refiğ Sinemasında Kadın:

Sinemaya ilk ilgi duyduğu günlerden beri Türk kimliğini oluşturan öğeleri anlamaya ve tartışmaya önem gösteren Halit Refiğ, ilk filmlerinin önemli bir bölümünde kadınların Türk toplumundaki konumuyla ilgili sorunlara ağırlık vermiştir. Bu filmlerinde Refiğ erkek egemen bir dünyada kadınların hem geleneksel zihniyetle hem de kendi önyargıları ve iç dünyalarında yaşadıkları arasındaki çelişkileri vurgulamıştır. Özellikle *Sevişiğimiz Günler, İstanbul'un Kızları, Şehirdeki Yabancı, Canım Sana Feda* ve *Kırık Hayatlar* filmlerinde Refiğ neredeyse tüm temeli kadın karakterler üzerine oturtmuştur. Türk kimliğini tartıştığı alegorik anlatımlarında Refiğ, her türlü toplumsal çevreden gelen kadın karakterleri yaratmıştır. Bu zengin toplumsal şahsiyetler arasında şehirli kızlar *(Sevişiğimiz Günler ve İstanbul'un Kızları)*, ev kadınları *(Kırık Hayatlar, Aşk-ı Memnu)*, subaylar *(Şafak Bekçileri)*, fahişeler *(Gurbet Kuşları)* ve idealist koy öğretmenleri *(Vurun Kahpeye)* bulunmaktadır. Tüm bu kadınlar, kendilerine mutluluk ve ekonomik-bireysel özgürlük vadeden erkek egemen bir toplumsal söylem karşısında mücadele vermektedirler. Söylemdeki özgürlük ve eşitlik öğelerini pratikte uygulamaya çalışan kadınlar, Refiğ'in filmlerinde engellerle karşılaşmakta ve bunlara karşı çetin mücadeleler vermek durumunda kalırlar. Kadınlar en sonunda istediklerini elde etmiş görünürler. Ancak bu başarıları ancak ataerkil kurallarla tanınmış bir dünyanın sınırları içinde kalmaya mahkûm olmaktadır *(Örneğin Sevişiğimiz Günler)*.

Halit Refiğ, daha sonraki filmlerinde kadının Türk toplumundaki konumu temasını ulusal ve kültürel kimlik arasındaki farkı vurgulamada kullanmıştır. Burada ulusal kimlikten kastedilen kemalist dev-

rimci seçkinler tarafından plan ve programla uygulamaya konmuş yeni bir Batı Avrupa zihniyetli Türk vatandaşı yaratma projesidir. Bu projenin karşısında Türk halkının Anadolu'nun binlerce yıllık geçmişiyle kaynaştırdığı kültürel öğeler çelişmektedir. Refiğ'in 1967 tarihli *Bir Türk'e Gönül Verdim* filmi bu ulusal-kültürel kimlik çatışmasını kadın ve öteki kavramlarını da barındıran ince ve çok katmanlı bir derinlikte ortaya koymaktadır.

Özet:

Bir Türk'e Gönül Verdim, Eva Bender isimli bir Alman kadının bir Türk işçisinden olma gayrı meşru çocuğuyla (Zafer) Kayseri'ye gelmesiyle başlar. Eva'yı Almanya'daki ailesi bu ilişkisi nedeniyle reddetmiştir. Bunun üzerine çoğunun babasını arayan Eva, Sümer İplik fabrikasında çalışan sevgilisi İsmail Acar'ı arar. İsmail Kayseri'de küçük bir iş kurmak üzeredir, evlidir, çocukları ve metresi vardır. Hiç beklemediği bir anda Eva'yı karşısında bulan İsmail usta, Eva'yı tersler, onu geçici bir süreliğine otele yerleştirir ve Eva'nın onunla konuşmasındaki ısrarı üzerine onu döver ve kentin serserilerini Eva'nın üstüne salar. Tam o sırada Eva'yı şehirde ilk karşılayan ve yardımcı olmaya çalışan bir başka işçi, Mustafa (peygamberin adlarından biridir) yardımına koşar ve Eva'yı koruması altına alır. Mustafa da Almanya'da işçi olarak çalışmak üzere çaba vermektedir. Mustafa'nın yardımıyla köye yerleşen Eva yavaş yavaş köy ortamına alışır ve Türk adetlerine hayran olur. Eva'nın bu dönüşümüne hayran kalan Mustafa köyde kalmaya karar verir ve adını Havva'ya değiştiren ve Müslüman olan Eva'yla evlenir. Bu arada korkunç bir kıskançlığa kapılan İsmail usta, düğün günü gelerek Mustafa'yı öldürür. Tüm olanlardan kendini sorumlu tutan Eva'yı abisi Hans almaya gelir Almanya'dan. Ancak Mustafa'nın ailesi Havva'yı kızları gibi kabul ettiklerini söyleyince Havva Türkiye'de Türklerin arasında yaşamını sürdürmeye karar verir.

Ulusal Kimlik Parametreleri I: Doğu-Batı Karşıtlığı

Üçüncü sinema, karşı sinema veya devrimci sinemalarda bulunan en temel toplumsal karşıtlıklardan biri de Doğu ile Batı, eski ile yeni arasındaki karşıtlıktır. *Bir Türk'e Gönül Verdim* filminde görülen ilk karşıtlık Doğu ile Batı arasındaki karşıtlıktır. Batı dünyasının şekilci, rasyonel, makine-teknolojiye dayalı modern akılcılığı Türk kültüründe içselleşmiş olan samimiyet, el emeği, tere dayalı yaşam tarzı ve geleneklere bağlılık ile karşı karşıya gelmektedir.

Öncelikle Eva bir Alman kadını olarak giyim kuşamından, sokaktaki hareketlerine kadar bir robot gibi duygusuz ve mekanik davranmaktadır. Konuştuğu bozuk Türkçe tek heceli komik kelimelerden oluşur. Yüzünde saflıkla karışık aptal bir ifade vardır. Ancak Mustafa ile tanışmasından ve Türk kültürüyle etkileşime girmesinden sonra Eva'nın dili açılır. Düzgün bir Türkçe'yi tüm karmaşıklığıyla konuşmaya başlar. Yüzüne sevecen ve bilgelik dolu bir gülümseme gelir. Eva'nın bu dönüşümde Tanzimat'la birlikte hızlanan Batı Avrupa yaşam şeklini uyarlamaya çalışan Türk seçkinci hareketine de bir mesaj yollanır. Doğru olan yol Batı'nın soğuk, ruhsuz, tarafını almak değil, aksine Türk kültüründe bulunan unsurları keşfetmekten geçmektedir.

Aynı şekilde Eva'nın oğlu Zafer de bir dönüşüm geçirir. Bir Türk baba ve bir Alman anadan doğan Zafer'de Doğu ve Batı biyolojik olarak birleşmiştir. Ancak Zafer Almanya'da büyümüştür. Zafer filmin ilk yarısında annesiyle Kayseri sokaklarında gezerken hiçbir koşul altında ağzını açıp bir kelime konuşmaz. Zafer'in şapkası, kıyafeti ve oyuncak roketi, Mustafa'nın köyüne geldiğinde bir karşıtlık oluşturur. Zafer önce elindeki (Alman-Avrupa-Batı askeri-teknolojik üstünlüğünü simgeleyen) oyuncak roketi önce bir eşekle değiştirir. Köylü çocuklar Zafer'in oyuncak roketiyle oynarken, Zafer başında köylü kasketi eşek üstünde keyif sürer. Burada Refiğ, Doğu-Batı karşıtlığını tekrar vurgular. Köylü çocuklar (Doğu-Türkler) Batı'nın teknolojik oyuncaklarına hayran olmakta ve ellerindeki doğal zenginlikleri bir kalemde silerlerken, Batılı her türlü teknolojiye sahip olduğu halde doğal olanı kaybetmiş ve bu ihtiyacını Doğu'da bulduğu maneviyatta karşılamaktadır (akademik ve edebi çevrelerde romantik oryantalizm, halk arasında kültür turizmi ve egzotik geziler). Her iki taraf da kendinde olan eksikliklere hayran kalmakta ve ona ulaşmaya çalışmaktadır.

Doğu-Batı karşıtlığı dini ve diğer abidelerle vurgulanır. Eva'nın duygusal buhran geçirdiğinde sığındığı dağ başında, herkesten uzak eski kilise ile Kayseri'nin ortasındaki cami ve minareler bir karşıtlık oluşturur. Soğuk, karanlık ve eski kiliseyi ilk ziyaretinde Eva Ortodoks rahiplerin ayinini duyar. Bu ayinin insanı rahatlatmaktan uzak, daha çok korku ve sıkıntı yaratan bir tonu vardır. Bu kasvetli havadan bunalan Eva ne yapacağını bilemez. Daha sonraları İslami ibadeti ve dua etmeyi öğrenen Eva, tekrar aynı kiliseyi ziyaret ettiğinde bu sefer (zihninde?) daha huzur verici Doğulu bir müzik duyar. Dahası Eva, Havva'ya dönüştüğünde İslamiyet'i kabul eden Alman bir kadın olarak Ortodoks Bizans kilisesinde namaz kılar. Ve böylece birbirine zıt iki din/dünya/yaşam tarzını bir sentezde birleştirir. Bu yaşam tarzı zaten

Türk halkı tarafından da uygulanmaktadır ve böylece Refiğ bu yaşam tarzını da destekler. Böylece *Bir Türk'e Gönül Verdim* filminde Halit Refiğ, Doğu-Batı karşıtlığını Eva ve oğlu Zafer'in şahsiyetinde bir dönüşüm/sentez olarak verir. Eva ve oğlu Türk ve Doğu kültürü ile etkileşime girdikçe değişirler ve dönüşürler. Sonunda aradıkları huzuru bu yeni ülke, insanları ve kültüründe bulurlar.

Eski-Yeni Karşıtlığı

Frantz Fanon'a göre ulus-devlet olmaya yeni başlayan gelişmekte olan ülkelerde, ulus mitosunu kuramlaştıran kişiler (ki Türkiye bağlamında kemalist devrimci seçkinlerdir) halklarının tarihini efsaneleştirirken tarihi olayları romantize ederler. Bu süreçte sanatçı, bu ulusal mitosun yaratılışında geçmişe olan aşırı bağımlılığı nedeniyle bir tür tutucu konuma düşebilir (Fanon 1964). Nostaljiyle karışık bu romantik geçmişe özlem ulusal sinema akımında da var mıdır? *Bir Türk'e Gönül Verdim* bağlamında geçmiş ile olan hesaplaşma eski ile yeni olanın çatışmasında bulunabilir. İki yüzyıldan fazla bir süredir, devleti yöneten seçkinler Batı uygarlığını Türk toplumuna uyarlamayı hedeflemişler ve bu çabalarında da büyük ölçüde başarıya ulaşmışlardır. Halit Refiğ bunun farkında olarak Türk toplumunda bu değişimin yarattığı gerilimleri yansıtmayı denemiştir. Geleneksel köy hayatındaki değişim, *Bir Türk'e Gönül Verdim*'de kendini gösterir.

Öncelikle sakin köy hayatı, sarışın, gayri meşru çocuklu bir Alman kadının gelmesiyle bozulur. Kılık kıyafeti, konuşması ve tavırlarıyla Eva, köylü kadınlarla zıt kutuplardadır. Başı açık gezinir, Türkçe'yi garip konuşur ve erkeklerle aynı sofrada rakı içer ve hiç çekinmeden yalnız başına kır gezilerine gider Eva. Eva'nın bu tavrından köyün imamı sürekli olarak şikâyetçidir. Dini otoritenin ve geleneğin temsilcisi olan imama yanıt daima Mustafa'nın muhtar babasından gelir. Burada Türk toplumundaki iki baskın unsurun çatışması görülür. Bir yanda eski Osmanlı din-yaşam-geleneğinin temsilcisi imam yeniliklerin ve Batı yaşam tarzının köye kadar ulaşmasını eleştirir. Öte yanda görece laik ve dünya ve yeniliklere açık siyasi otoritenin temsilcisi muhtar değişimin kaçınılmaz olduğunu vurgular. Sonunda iki adam toprağın verimliliği, gençlerin büyük şehirlere ve Avrupa'ya işçi olarak göçmelerinden dem vurarak değişmek gerektiğinde karar kılarlar. Aynı şekilde Almanlar da Avrupa şehirlerine akın akın gelen Türkler karşında hayrete düşmektedir. Bunu dolaylı olarak Eva'nın otel odasında okuduğu gazeteden okuruz ("Hilfe die Türken kommen" yazar gazetede; imdat Türkler geliyor).

Aynı şekilde eski-yeni karşıtlığı Mustafa'nın ailesinde de gündeme gelir. Mustafa'nın annesi Avrupalı kadınlara (Eva'ya) karşı önyargılıdır. Mustafa'nın annesi Eva'nın Türk geleneklerine asla alışamayacağını, köy hayatının yol yordamını öğrenemeyeceğini söyler. Yukarıda da değindiğimiz gibi özellikle yer sofrasında yemek yerken yaşananlar, Eva'nın rakı içmesi vb. davranışları bu fikri verir. Ancak köylü kadınlar bu çocuksu kadına anlayış gösterirler. Sonunda Türk adetlerinden hoşlanan Eva Müslüman olmaya karar verir. Türklerle beraber namaz kılar, çamaşır yıkar, kılık kıyafetini değiştirir ve mükemmel bir Türkçe'yle konuşmaya başlar.

Eva'daki bu değişim Mustafa'ya da umut verir ve Almanya'ya gitme düşlerinden vazgeçer ve köyüne su getirmek için uğraşmaya başlar. Daha iyi tarım yapabilmek için şehirde tarım kredisi almaya çalışır Mustafa ve babasıyla. Mustafa'nın bu değişimi Türk halkının gerçekle yüzleşmesi ve kendi ülkesinin şartları içinde çabalaması mesajını verir.

Eski ile yeni karşıtlığı kendini başka bir bağlamda daha gösterir. Sümer iplik fabrikasında sendikaya bağlı işçiler grev çağrısı yaparlar ve işçilerin çoğu bu çağrılara kulak asmazlar. Burada birbiriyle çelişen iki durum vardır. İşçilerin bilinçsizliğinin yanında, Batılı anlamda sanayileşmemiş bir ülkede organize işçi hareketinin imkânsızlığı da vurgulanmaktadır. (Ulusal sinemacıların başta Metin Erksan olarak sinema sektöründe sendikalaşmayı amaçlayan çabalarını düşündüğümüzde, yeni bir alt metin daha çıkar karşımıza. Yönetmen ve aktörleri sömüren yapımcıların bu çabaları komünizm propagandası olarak suçlamaları da ilginçtir). Bireyden ziyade toplumu öne çıkaran kapitalizm öncesi, feodal bir Doğu toplumunda Marksist prensiplere sıkı sıkı dayanan bir örgütlenmenin imkânsızlığı vurgulanıyor.

Bir Kadın, Üç Erkek/Öteki

Bir Türk'e Gönül Verdim, filminde Refiğ, Eva'nın yaşamına üç tane birbirinden farklı erkek sokar. Her bir erkek Türk toplumunun ayrı bir kesimini simgeler. Eva'nın bu erkeklerle etkileşimi, deneme yanılma sonucuyla öğrendikleri, O'nu dönüştürür. Bu alegorik olarak Türk toplumunun katmanları arasındaki çatışmayı ve etkileşimi temsil eder. Bunlar eski sevgili İsmail, köy öğretmeni ve son olarak Mustafa'dır. Bu erkekler sırasıyla eski, yeni ve orta yolu temsil ederler.

İlk olarak eski/geleneksel ataerkil İsmail ve arkadaşları Eva'yı sadece bir seks objesi olarak görürler. İsmail Almanya'dayken Eva'yı ev, yemek ve seks ihtiyacını karşılamak için kullanır. Ancak Türkiye dönen

İsmail, Eva'yı tamamen unutarak bir Türk ile evlenir. Evinde bu kadını da baldızını da her anlamda köle olarak kullanır İsmail. Eva'yı, kendi karısını ve baldızını da hiç çekinmeden döver İsmail. Yaptıklarından hiçbir utanç duymayan İsmail, Eva'yla olan beraberliklerini, ondan olan çocuğunu reddeder ve Kayseri'nin serserilerini açıkça tecavüze davet eden bir biçimde Eva'nın üstüne salar. İsmail, hırs, kıskançlık, bilinçsiz öfke gibi özellikleri üzerinde taşır. Eva'nın bağımsız hareketleri, kendisinden boşanması için avukat tutması ve Mustafa ile evlenme kararı İsmail'i çileden çıkarır ve kendi yaşamı pahasına Mustafa'yı öldürür. Ayrıca İsmail'in çevresindeki düşkün erkekler sürekli olarak Avrupalı kadınların şehvetli olduklarını ima eder. İşçiler İsmail abilerinden "Türk erkeğinin gücünü Alaman karılarına gösteren" bir ulu kişi olarak bahsederler.

İsmail'e ek olarak yerel esnaf Eva'ya aynı gözle bakar. Eva'nın kaldığı otelin sahibi şehvet düşkünü arkadaşlarına muhabbet tellallığı hizmeti verir. Eva'yı pazarlamaya çalışır. Bu üç kişi de sadece şehvet duygusu ile hareket ederler. Eva'ya içkili bir yemek masası ile yaklaşmaya ve onunla bir gece geçirmeyi denerler. Onlar için Eva her an Türk erkekleriyle yatmaya hazır bir Batılı kadındır. İsmail ve arkadaşlarının bu geri kalmış geleneksel yozlaşmış ihtirası, Mustafa'nın sevecen ve kucaklayan insani tavrı ile çelişir. Bu iki tavrın arasında yenilikçi seçkin tavrıyla köy öğretmeni durur.

Yüksekokul mezunu olarak askerliğini Mustafa'nın köyünde öğretmen olarak yapar seçkinci kemalist aydın olan köy öğretmeni. Eva Mustafa'nın köyüne ilk geldiğinde ona köy öğretmeni eşlik eder. Okumuş şehirli öğretmenin soğukkanlı/duyarsız tavrı cumhuriyet roman yazarlarının idealist kemalist öğretmen tavrıyla yer yer örtüşür.[2] Köy öğretmeni Eva'nın Almanya'yı bırakarak Türkiye'ye gelişine bir türlü akıl erdiremez. Hatta böyle geri kalmış bir yerde ne aradığını da sorar. Ülkesinin doğal güzellikleriyle övünmek isteyen öğretmen, Eva'yı Bizans kilisesine götürür. Dahası öğretmenin Eva'ya bu yakınlığı köy içinde de dedikodu yaratarak Eva'yı zor duruma düşürür. Öğretmenin Eva'ya verebileceği gerçekçi ve pratik hiçbir şey yoktur. Zaten kendisi de bu kültürel zenginliklerle dolu Anadolu şehrinde Eva'dan daha yabancı kalmaktadır. Bu olanlar karşısında Eva'yı ancak Mustafa kurtaracaktır.

[2] Ancak Refiğ'in tavrı daha gerçekçidir. Öğretmen bu küçük Kayseri köyüne askerlik nedeniyle zorunlu olarak gelmiştir. Yoksa kentten köye ışık taşımak için değil. Bu açıdan Attila İlhan'ın senaryosunu yazdığı *Dünden Önce Yarından Sonra* dizisi dikkate değer.

Mustafa'nın Eva'ya yaklaşımı hem eski/geleneksel İsmail'in, hem de öğretmenin seçkin/yenilikçi anlayışına alternatiftir. Mustafa'nın şahsında Anadolu halkının bilgeliği ve maneviyatı toplanmıştır. Mustafa daima güler yüzlü, olaylar karşısında gerçekçi çözümler üreten madden ve manen güçlü bir insandır. Eva'ya değişiminde yol gösterir Mustafa ve sonunda onunla evlenir. Doğu ile Batı'nın evlenmesidir bu aslında. Ve adını Havva'ya değiştirir ve böylece yeryüzüne gelen ilk kadın gibi saf/temiz ve bereketli bir beraberliğe adım atmış olurlar.

Mustafa sonunda klasik halk masallarındaki gibi yaşamını da Eva için vererek aziz mertebesine yükselir. Mustafa'nın babası oğlunun bilgeliğini göstererek Eva'yı evlat edinir ve köyde kalmasını ister. Bu tavır Eva'nın Almanya'daki ailesiyle taban tabana zıttır. Eva'nın bir Türk'ten olma torununu reddederek kızını evden kovar. Oysa oğlunun ölümüne sebep olan bir yabancı kadını kendi kızı kabul eder muhtar. Geleneksel Türk/Anadolu kültür tutucu -Osmanlı ve yenilikçi seçkinci anlayışlara alternatif bir maneviyat olarak karşımıza çıkar.[3]

Değişim: Hidayete Ermek/Doğru Yolu Bulmak:

Bir Türk'e Gönül Verdim'in en temel noktası Türk kimliğini öteki olarak kadında tanımlamasıdır. Almanya'dan gelen Eva'nın dönüşümünde Türk halkının Doğu ile Batı arasındaki kararsız tutumu vücut bulur ve bir kültürel kimlik arayışı haline gelir. Eva'nın geçirdiği dönüşüm sırasında bir Türkü Türk yapan anahtar kültürel kimlik öğelerine de birer birer şahit oluruz. Bu öğelerden ilki Türk dili (Türkçe)dir. Dönüşümünden önce Eva Türkçe'yi bir çocuk gibi tek heceli olarak ve tuhaf bir aksanla konuşur. Türk kültürünü benimsedikten sonra Eva, çok kısa bir surede Türkçe'yi kusursuz konuşmaya başlar.[4] Eva'nın tavırları ve yüz hatları topluma ve ailesine karşı sorumluluk sahibi bir yetişkininkine dönüşür. Bu dönüşümün en çarpıcı sonucu Eva'nın köy kahvesinde Türk kadını kıyafetiyle eski kocası İsmail ile mükemmel bir Türkçe'yle konuştuğu ve İsmail'in ise ona bozuk bir Almanca'yla cevap verdiği sahnedir. Çarpık, cahil ve bilinçsizce Batı tekniğini alan ama o zihniyetten uzak İsmail kendine ve toplumuna yabancılaşırken, başka bir kültürden gelen Eva'nın Doğu'da bulduğu manevi tatmin onu (yozlaşmış) bir Türk'ten daha fazla Türk yapmaktadır. Ve gene

[3] *Anadolu* kelimesini kadın tanrıçalarla dolu olarak alırsak bu yörede yaşayan halkın erkeklerindeki kadın şefkati ve duyarlılığını, kadınlarındaki yönetici kabiliyeti de daha iyi anlarız.

[4] Filmin diğer bir özelliği de ne kadar zaman geçtiğinin kolayca anlaşılamamasıdır. Zamansal anlayışındaki bu oynama hem üçüncü sinemanın mekân-zaman kavramına getirdiği bir yeniliktir hem de Doğu felsefesinin ve yaşam tarzının manevi yanını vurgulayan bir ontolojik yaklaşım olarak görülebilir.

bu sahnede Eva'nın oğlu Zafer filmin başından beri ilk defa konuşur ve ilk sözleri mükemmel bir Türkçe'yle "annemin yanında kalmak istiyorum" olur. Her iki durumda da Türk dili insanlar üzerinde adeta mistik bir etki oluşturur. Türkçe konuşmak kişileri olgunluğa ve bilgeliye ulaştırır. Dahası İsmail gibi yozlaşmış insanlar kendi dillerini kullanamaz hale gelirler ve bu onları aynı zamanda iktidarsız hale getirir. (İsmail'i hem karısı hem de baldızı terk eder). Böylelikle Türkçe, Türk kültürel/ulusal kimliğini tanımlayan ilk öğedir.

Bir Türk'e Gönül Verdim'deki ikinci ulusal/kültürel kimlik öğesi bireyin kendini toplum yararı için feda etmesidir. Filmde sunulan Türk toplum modelinde, bireyin yararı ve mutluluğu için tüm bir köy seferber olabilmekte, insanlar Eva ve Mustafa'yı mutlu kılmak için yardımcı olmaktadır. Mustafa ve ailesi Eva'ya maddi ve manevi yardımı hiçbir karşılık beklemeden yaparlar. Bu tavırları Batılı insanın bireyciliğine ve kendi kaderiyle baş başa bırakan yabancılaştıran maddiyatçı anlayışına alternatif olarak sunulur. Filmde Türk halkı merhametli ve tövbe edeni geri çevirmeyen bir toplumdur. Bu özelliğe filmin en başında olacakları önceden haber veren iki büyük Anadolu şairinden iki önemli alıntıyla başlanır. Mevlana ve Yunus Emre. Her iki şair de huzuru tanrı ve insan sevgisinde bulurlar.[5] Mustafa[6] huzuru Eva'ya karşı duyduğu insanca olan sevgide duyarken, Eva Tanrıya duyduğu sevgide huzur bulur. Sonunda Mustafa Eva'yı kurtarmak uğruna hiç çekinmeden canını verir. Tüm bunlara rağmen Eva'yı Mustafa'nın ailesi oğullarından bir yadigâr ve dahası O'nu köyün uğuru olarak kabul ederler. Böylece Eva köyün yararı uğruna en ağır işlere koşar kendini, elinde kazmayla yeni su kanalını inşaata gider.[7] Böylelikle misafirperverlik, müsamaha, kamu yararı için bireyin fedası, Türk kültürel kimliğini tanımlayan ikinci öğe olur.

Ulusal kimliği tanımlayan son öğe ise İslam dinidir. Eva gerçek huzura İslam dinine geçmekle ulaşır. Eva'nın İslamiyete ilk karşılaşması

[5] Refiğ'in her iki şairden de alıntı yapması ayrıca anlamlıdır. Yunus Emre neredeyse anonim bir halk şairiyken Mevlana yarı-resmi bir divan şairidir. Ancak her iki şair de Anadolu halkının maneviyatını yansıtan ve yücelten eserler vermişlerdir.

[6] Mustafa Hz. Muhammet'in adıdır. Filmin başındaki alıntılarda da peygamberin adı geçer. Rumi'den yapılan alıntı şöyledir: "O köyden bir kâfir karısı Mustafa Aleyhüsselamı sınamak için koşa koşa eşeğiyle yanıma geldi. Kucağında da iki aylık bir çocuk vardı. Çocuk peygambere 'Tanrı sana selam söyledi ya resulallah sana geldik işte' dedi. " Yunus Emre'den yapılan alıntı ise şöyledir: "Erenler kapısı mürüvvet kapısı sıdk ile gelenler mahrum dönülmez"

[7] Burada yatan bir sorun Eva'nın manevi huzura ulaşırken bir derviş gibi çile çekmesidir. Klasik Anadolu maneviyatıyla uyuşan bu tavır yüzyıllardan beri süre gelen köylü kadının sömürüsü ile iç içe girer. Refiğ, Eva yoluyla alegorisini yaparken, Eva'nın tipik köylü kadını rolünü ona çok kolayca kabul ettiriyor. Ancak filmin bir halk masalı havasında oluşu, karakterlerin iki boyutluluğunu da açıklamakta aynı zamanda.

Mustafa'nın köyünde namaza duran köylü kadınlara bakarak olur. Kadınların iç huzurunu hayranlıkla seyreden Eva onları bilinçsizce taklit eder. Daha sonra resmen kelimeyi tevhit ile Müslümanlığa geçen Eva Havva adını alır. Bunun yanında daha önce de değindiğimiz gibi Eva, cami ve minarelerle aynı çerçeveyi doldurur film boyunca. Böylece Refiğ hem biçim hem de içerik olarak İslami sembollerle bezer *Bir Türk'e Gönül Verdim*'i.

Son olarak Türk kimliğinin en önemli özelliği olan eski uygarlıkların, Doğu ve Batı'nın sentezle kaynaştığı uygarlıklar beşiği oluşunun vurgulanmasıdır. Film boyunca Kayseri şehri, köy, kalıntılar ve doğal oluşumlar sürekli olarak Anadolu'nun çok eski bir kültür ve doğal mirasa sahip olduğunu vurgular. Peribacaları doğal mirası, Bizans kilisesi İslam ve Türklük öncesi Anadolu birikimi, ve son olarak eski Kayseri şehri ve Osmanlı dönemi mimarisi bu sentezi örnekler. Aynı şekilde köylüler geçmişi, günümüz ve geleceği bir arada yaşarlar. Geçmişin kültürünü yaşatan köylüler günümüz modern yaşamının gereği olan teknolojiyi de kabullenirler. Mustafa'nın kamyonu ve daha iyi tarım için su kanalının inşaatı buna örnektir. Böylece Türk kimliğinin dört ana öğesi Türkçe, toplumun bireye üstünlüğü, İslam dini ve kültürel birikimdir.

Sonuç:

Bir Türk'e Gönül Verdim filminde Halit Refiğ, Türk ulusal/kültürel kimliğini aynı zamanda bir kadın olan bir yabancının (ötekinin) kimlik dönüşümü üzerinden tanımlar. Eva'nın bu dönüşümü genel anlamda Türk seçkinci Batılılaşma projesinin karşıtı olarak temel halk değerlerine dönmeyi yücelten bir değişimdir. Mustafa ile Eva arasındaki masalsı sevdâ ve etkileşim sonucu Türk ulusal kimliğini oluşturan dört öğeyi de buluruz. Bunlar Türk dili, İslam dini, zengin Anadolu kültürel sentezi ve toplumun bireye üstünlüğüdür.

Kaynakça

Arat, Yeşim (1997) 'The Project of Modernity and Women in Turkey' Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba derleyen ***Rethinking Modernity and National Identity in Turkey,*** Seattle: University of Washington Press.

Fanon, Frantz (1964) *The Wretched of the Earth,* New York: Grove Press.

Kandiyoti, Deniz (1991) 'End of Empire: Islam, Nationalism and Women in Turkey' ***Women, Islam and the State'***in içinde, Londra: Macmillan.

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

Walby, Sylvia (1996) 'Woman and Nation' ***Mapping the Nation*** içinde, Gopal Bolakrisnan derleyen, Londra: Verso.

Filmografi

Aşk-ı Memnu (Halit Refiğ, 1974)
Bir Türk'e Gönül Verdim (Halit Refiğ, 1967)
Canım Sana Feda (Halit Refiğ, 1965)
Gurbet Kuşları (Halit Refiğ, 1964)
İstanbul'un Kızları (Halit Refiğ, 1964)
Kırık Hayatlar (Halit Refiğ, 1965)
Seviştiğimiz Günler (Halit Refiğ, 1961)
Şafak Bekçileri (Halit Refiğ, 1963)
Şehirdeki Yabancı (Halit Refiğ, 1962)
Vurun Kahpeye (Halit Refiğ, 1973)

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

CÜNEYT ARKIN'IN POLİS CEMİL FİLMLERİNDE MİLLİYETÇİLİK VE HALKÇILIK -VEYA MİLLİYETÇİ SOL

Kaya Özkaracalar

I. Giriş

Bugün Türkiye'de bir "kült" aktörden söz edilecekse ilk akla gelen isim tabii ki Cüneyt Arkın'dır. Cüneyt Arkın'ın günümüzde yeni kuşaklar nezdinde "kült" oyuncu olarak anılmasında kuşkusuz *Dünyayı Kurtaran Adam*'ın (Çetin İnanç, 1982) önemli payı var. *Dünyayı Kurtaran Adam*'ın gösterime girdiği dönemde hiç ilgi görmemiş ve unutulmaya terk edilmiş, "sonradan keşfedilen" bir film olduğu bir gerçek. Öte yandan Cüneyt Arkın, meslek yaşamı içinde en üretken olduğu yıllarda da uzunca bir dönem boyunca çok ünlü bir oyuncuydu. Sinemaya 1960'lı yılların ilk yarısında jön olarak başlayan Arkın, asıl ününü yerli çizgi-roman uyarlaması tarihsel kahraman filmleri olan 1960'lı yılların ikinci yarısındaki 'Malkoçoğlu' filmleriyle, 1970'li yıllardaki 'Kara Murat' filmlerine borçludur. Bu filmler genellikle milliyetçi sağ çevrelerle özdeşleştirilen ve özellikle bu çevrelerce sahiplenilen filmlerdir.[1] Gerçekten de bu filmlerin en azından bazılarında bir hayli şoven, hatta bazen açıkça ırkçı yönelimler tespit etmek olanaklıdır, örneğin *Malkoçoğlu Krallara Karşı*'nın (Süreyya Duru, 1967) finalinde Cüneyt Arkın atının terkisine attığı kızla birlikte ufukta uzaklaşırken anlatıcı üst-ses "Tanrı Türk'ü ilbay kıldı. Diğer milletleri yönetsin diye onu üstün yarattı" der. Ancak Cüneyt Arkın'ın tarihsel kahraman filmlerinin yanı sıra ününe ün katan, gösterime girdiği yıllarda büyük sansasyon yaratan farklı türdeki bir başka dizi filmi ise siyasi yönelimi açısından daha karmaşık ve ilk izlenim olarak sorunlu bir yapıya sahip.

Melih Gülgen'in yönettiği ve Cüneyt Arkın'ın başrolde olduğu *Cemil* (1975) ve onun devamı niteliğindeki *Cemil Dönüyor* (1977) adlı polisiye filmler gösterime girdikleri dönemde büyük ses getirmişlerdi. Bu yıllar, yani 1970'li yılların üçüncü çeyreği, 'Kara Murat' filmlerine olan popüler ilginin inişe geçtiği yıllardır ve o dönemde Cüneyt Ar-

[1] Bu tarz filmlerin parodisi niteliğindeki *Kahpe Bizans* filmine bir MHP yöneticisinin tepki göstermesi de bu bağlam içinde değerlendirilebilir.

kın'ın ününü koruması bu 'Polis Cemil' filmleri sayesinde olmuştur. Polisiye filmler, Türkiye sinemasında hiçbir zaman melodramlar, komediler, tarihsel kahraman filmleri ya da seks filmleri kadar moda olmasa da Muhsin Ertuğrul döneminin kapanmasından beri her zaman var olagelmiştir.[2] O halde *Cemil*'in gösterime girdiği dönemde büyük ilgi görmesini salt polisiye film olmasıyla açıklamak mümkün değil. Gerçi Cemil karakteri bir polis olarak herhangi bir polis tiplemesi değil, zaten nispeten sıra dışı bir polis tiplemesi. Cemil, Clint Eastwood'un canlandırdığı 'Dirty Harry' tiplemesine[3] benzer şekilde, amirleriyle arası iyi olmayan, görevini kendi koyduğu kurallara göre yapan bir polistir. Yargısız infaz yapmaktan çekinmez, örneğin ilk filmin sonlarına doğru limanda kıstırdığı kötü adamı, üzerine vinçle ağır kasalar indirip ezer. Filmin kaydetmeden geçmemem gereken ve ilgi görmesinde kuşkusuz payı olan bir başka özelliği de çıplaklık, vs. içeren bazı sahneleri dolayısıyla sansürle bir hayli uğraşmak zorunda kaldıktan sonra gösterime girebilmesi.[4]

Ancak *Cemil*'in bu özelliklerinin yanı sıra, hatta ötesinde daha farklı bir özelliğinin de önemli olduğunu saptamak gerekli. Kuşkusuz bütün popüler kültür ürünleri, içinden geldikleri dönemin sosyal, kültürel, siyasal, ideolojik yönelimlerini şu ya da bu ölçüde taşırlar. Ancak bu yönelimler genellikle önemli ölçüde kırılmalardan geçerek yansırlar. 'Cemil' filmleri ise popüler tür [janr] sineması içinde genel-

[2] Türk Sineması'nın ilk polisiye filmini, tiyatro dışından gelen ilk "sinemacı yönetmen" olarak kabul edilen Faruk Kenç, 1940 yılında çeker. *Yılmaz Ali* adlı bu filmde bir kaçakçı şebekesinin peşine düşen bir polis hafiyesiyle gazeteci bir kızın öyküsünün anlatıldığı kaydediliyor (Özgüç, 1998:41). Yılmaz Güney de 'Çirkin Kral' döneminde zaman zaman firari/kanun kaçağı rollerinin yanı sıra polis rolünde olduğu filmlerde de oynamıştır, *Çirkin Kral* (Yılmaz Atadeniz, 1966) gibi.

[3] Böylesi bir tiplemenin kökenini -polis değil de özel dedektif olsa da- yazar Mickey Spillane'in yarattığı Mayk [Mike] Hammer karakterine kadar sürmek olanaklı; ilk Mayk Hammer romanının adı da zaten karakterin bu temel özelliğini yansıtıyor: *Kanun Benim* (Çağlayan Yayınları, 1954 [orj.: *I, the Jury,* 1947]).

[4] *Kinema* dergisinde (no. 4, Güz 1995, s.61) yer alan 25.12.1975 tarihli belgeye göre Merkez Film Kontrol Komisyonu, "1) Ölen kızın morgda göğüs uçlarının göründüğü sahnenin, 2) mezarlıkta hocanın okuduğu sahnenin, 3) cenazenin evde yıkanması sahnesinin, 4) ilaç içirilen kızın sarkıntılık yaptığı sahnelerin, 5) Cüneyt Arkın'ın söylediği "Küçük kızlar nasıl orospu oluyor" sözünün, 6) yine Cüneyt Arkın'ın söylediği "kaç kişi düzdü zavallıyı" sözünün çıkarılması ve "filmin sonuna yeniden çekim yapılarak suçluların polis tarafından yakalattırılması" koşullarıyla gösterim izni vermişti (bu belgeye göre, filmin sansürden geçen versiyonu yalnızca 55 dakika tutuyordu). Bu arada belirtmek gerekir ki *Cemil,* bir süre önce InterStar kanalında (85 dakika olarak) gösterildiğinde sansürlenmiş bütün sahneler (yalnızca 4 numaralı sahne muhtemelen kanalın kendi oto-sansürüyle kısaltılmış olarak) yer alıyordu ve finalinde "suçluların polis tarafından yakalanması" yer almıyordu; filmin MFKK'ya sansürlenmiş bir kopya takdim edilip onay alındıktan sonra o yıllarda sık rastlandığı söylenen bir uygulamayla denetimin sıkı olmamasına güvenilerek sinemalarda sansürsüz olarak gösterilmiş olması muhtemeldir.

likle pek sık rastlanmayan açıklıkta (yani örtük olmayan biçimde) belli bir politizasyonu yansıtıyorlar ve bu filmlerde dönemin siyasi-ideolojik atmosferinin doğrudan izlerini kolaylıkla açıktan görmek mümkün. Üstelik söz konusu dönem, ülkede politizasyonun en yüksek ve keskin olduğu bir dönem. Dolayısıyla 'Cemil' filmlerinin popüler kültür ürünü olarak politik-ideolojik yönelimleri öne çıkaran, üstelik de bunu politizasyonun yüksek olduğu bir dönemde yapan filmler olduğu için sansasyon yarattığı söylenebilir. Bu savı, filmler üzerinde yoğunlaşarak açımlamaya girişmeden önce kuşkusuz dönemin Türkiye'sinin siyasal-ideolojik arenasını anımsamak gerekli.

II. 1975-77 Türkiye'si

Bu filmlerin çevrildiği 1975-77 dönemi Türkiye'sine bir yandan Milliyetçi Cephe iktidarı, öte yandan "Ak Günlere", "Halkçı Ecevit", "Bu Düzen Değişecek" tarzı bir söylemle yükselen dinamik CHP muhalefeti damgasını vurmuştu. 'Devlet partisi' CHP'ye 1960'lı yılların sonlarına doğru "ortanın solu" söylemini getirmiş olan Bülent Ecevit, 1972'de bizzat partinin başına geçerek CHP'nin imajını iyice değiştirerek toplumsal muhalefetin rüzgârını iyiden iyiye arkasına almaya başlamış, özellikle 1974'teki kısa süreli başbakanlığında gerçekleşen Kıbrıs müdahalesiyle adeta bir "halk kahramanı" niteliği kazanmaya başlamıştı. Bu muhalefet hareketinin karşısında ise AP'nin liderliğinde MHP ve MSP'nin katılımıyla oluşan ve 31 Mart 1975'te işbaşına gelen 'Milliyetçi Cephe' koalisyon hükümeti duruyordu.

Bu siyasi cepheleşmenin iki boyutu vardı: CHP, halkçı bir söylemle gelir dağılımı, baskılar, geri kalmışlık gibi toplumsal sorunların mağdurlarına hitap ediyor, karşıtı AP'yi ise büyük sermaye ve toprak sahipleriyle özdeşleştiriyordu. Diğer önemli boyutta ise CHP, ulusal bağımsızlığa vurgu yapan bir söylem taşıyor ve karşıtını ABD maşası olmakla suçluyordu. Günümüz dünyasında arkaik gibi gözükse de o dönemde bu çelişki ülke gündeminin en üst sırasındaydı. Söz konusu yıllarda gerek haşhaş sorunu, gerekse Kıbrıs müdahalesi nedeniyle Türkiye, ABD ile karşı karşıya gelmiş (her iki sorunda da geçmiş hükümetlerin geleneksel politikasını terk ederek ABD'ye karşı net biçimde tavır koyan Ecevit olmuştu) ve ABD, Türkiye'ye cephe alarak ambargo uygulamaya başlamıştı. Bunun sonucunda Amerikan karşıtlığı 1960'lı yıllarda radikal öğrenci ve aydın kesimiyle sınırlıyken artık daha geniş halk kitleleri arasında yaygınlaşmaya başlamıştı.

III. 'Cemil' Filmleri

'Cemil' filmlerinin aşağıda irdelenmesiyle bu çalışmanın sonucunda ulaşılacak tespitleri bu noktada peşinen kısaca kaydedecek olursak işte 'Cemil' filmleri, ülkede o dönem yaşanan bu cepheleşmeyi yukarıda ifade edilen her iki boyutunda da yansıtan filmlerdir. Hatta filmlerin bizzat konusu, her iki boyutuyla bu cepheleşme üzerinde yükselmekte, onu temel almaktadır.

İlk bakışta bizzat Bülent Ecevit'in bir mitingde konuşma yaparken görüldüğü ve konuşmasının uzunca bir süre dinlendiği bir sahnenin *Cemil*'de yer alması bile dikkat çekicidir. Ancak dönemin siyasi-ideolojik atmosferi bu tekil sahneden çok daha öte boyutlarda filmlerin dokusu içine derinlemesine sinmiştir. Filmin konusu kısaca şöyle: Ülkenin seçim arifesinde olduğu günlerde bir kumsalda aşırı doz uyuşturucudan ölen bir kız cesedi bulunur. Amirleri dosyayı kapatmak isteseler de onların baskısına boyun eğmeyen Komiser Cemil olayın izini sürer ve söz konusu kızın bazı nüfuzlu kişilerin katıldığı bir seks partisinde öldüğüne dair ipuçları ele geçirir. Bu kişiler, aslında Amerikan sermayesiyle işbirliği halindeki karanlık bir işadamı ve onların maşası durumundaki bir politikacıdır. Finalde Cemil, söz konusu işadamını (Yıldırım Gencer) öldürür ama kendisi de faili meçhul bir saldırının hedefi olur.

Her iki filmin de baş kahramanı olan ve Cüneyt Arkın tarafından canlandırılan Polis Cemil karakteri, yolsuzluklara karşı yılmadan mücadele eden, "düzenin kokuşmuşluğundan" yakınan bir polistir:

"Halkımın insan muamelesi görmesine, rüşvet alıp engel olursam, oğlumun yüzüne nasıl bakarım? O büyüyecek, halkını sevecek ve bir gün sevdiği ulusunu sömürenlere rüşvet karşılığı kendimi sattığımı öğrenirse beni sevecek mi? Oğlumun tedavisi için patronlardan alacağım her kuruş rüşvet, ülkemde doğan her yavrunun gelecek günlerimi karartan bir lekedir."

"Beni huzursuz eden bu bozuk düzen. Nereye elimi atsam bir kötülük, bir çirkinlik çıkıyor. Hepsini düzeltmek istiyorum, düzeltemiyorum." "Bu ülkede kötülüğü görebilen herkes için savaş devam ediyor. Edecek de. Halkın sorunu bu. Ülkedeki yolsuzluklarla, nüfuz ticaretiyle, rüşvet mekanizması ile her türlü pisliğiyle biraz aklı başında olan herkes savaşacaktır. Bu, namuslu herkesin görevidir. Yoksa herkes her gün aynada kendi yüzüne tükürmelidir."

Cemil, 'garibanların' yanındadır, asıl derdi perde arkasındaki büyük suçlulara ulaşmaktır:

"Bunların arkasındaki o kravatlı asıl patronlar nerede? Onları kim tutuyor? [...] Hiç yakalanmayan bu kodamanlar kim? Daha bir yığın yüz milyonluk suçların arkasında kim var? Bunları kim koruyor? [...] Kimi kandırıyoruz? Ülkemin asıl pisliği büyük patronlar yakalanmadıkça, yaptığımız polisçilik oyunu fasafiso bence..."

Cemil'in bizzat ağzından çıkan bu replikler bir yana, filmin, Türkiye'nin içinde bulunduğu duruma bakış açısı neredeyse tamamıyla diyalogsuz bir sahnede müzik ve görüntü arasındaki çelişki ile ironik biçimde oldukça etkileyici bir tarzda sunulur. Cemil ve sağ kolu Ahmet (Ahmet Mekin), bir esrar tekkesini ziyaret ederler. "Bir tarih yazmış bu topraklar" dizesiyle başlayan ve nakarat bölümü "İşte bu benim halkımdır, bu benim halkım" dizesi olan, aslında övünç dolu duygular ifade eden Tanju Okan şarkısı fonda çalarken, Cemil ve Ahmet, sefalet içindeki, perişan haldeki sokak çocukları, berduşlar ve hippilerden oluşan güruhu kederli gözlerle izlerler. Sahnenin bitiminde Cemil, esrar tekkesi şefine öfkeyle bir nutuk çeker, hemen ardından kesmeyle sonraki sahneye geçeriz: görkemli bir avizenin bulunduğu bir mekânda bir ses küçümseyici bir kahkahayla gülmektedir.

Sembolik düzeyde, Amerikan sigarası ikram edildiğinde dudak büken, aşağılayıcı bir ifadeyle "pöh" diye reddedip Bafra sigarası içmek Cemil'in her iki film boyunca sıkça yinelenerek vurgulanan alameti farikasıdır. Oğluna okuması için Doğan Avcıoğlu'nun *Milli Kurtuluş Tarihi*[5] adlı kitabını armağan eder, Amerika'nın "yoksul ülkeleri yağmalayarak geçindiğini" anlatır. Cemil'in "halkçı" tavrı ve tutumu, sürekli milliyetçi bir söylemle bütünleşmiştir -ki bu söylem zaman zaman Kurtuluş Savaşı anılarından dem vuran Kuvay-ı Milliye ruhu çerçevesinde, zaman zamansa Osmanlı'nın cihan hâkimiyeti günlerine hayranlık ve özlem ifade eden bir hayli şoven boyutlardadır: Cemil arkadaşlarına sürekli Kurtuluş Savaşı'ndan kahramanlık öyküleri anlatmak ister -arkadaşları artık sürekli bunları dinlemekten bıktıklarından yakınsalar da:

"İstiklal Savaşı zamanlarına bayılırım. Ah o günler. Kurtarıcı insanlar, özgürlük için patlayan silahlar, kan lekesi, görünmeyen kumsallar... Muratdere'de Yunan tümenine karşı koyan kahramanlar."

Öte yandan oğluna "bizim bir zamanlar dünyaya sahip olduğumuzu", bugünkü pek çok ülkenin eskiden "hepsinin bizim birer küçük ili-

[5] O dönemin adından çok söz ettiren düşün adamlarından olan Avcıoğlu'nun 1974 tarihli bu kitabı, arka kapağındaki tanıtımda yer alan ifadelerle "'makus talihimizi' neden hâlâ yenemediğimizin hikâyesi [...] bu anlamda Türkiyemizin 'Milli Kurtulamayış Tarihi'"dir.

miz gibi" olduğunu anlatır, "Biz, dünyanın en eski, en büyük milletiyiz" der.

Cemil'in büyük ilgi görmesi üzerine önceki filmin kaldığı yerden devam edilerek (ilk filmin finalinde vurulan Cemil bir ameliyatla iyileşir) çekilen *Cemil Dönüyor* da esas itibariyle aynen yukarıda anlatılan minvalde bir filmdir. Cemil karakterinin bütün özellikleri ve görüşleri ikinci filmde de vurgulanarak muhafaza edilir. Ancak 1977'de çekilen bu ikinci filmin getirdiği yenilik, Cemil'in kendisini istemeden devrimci/ilerici öğrencilerle gerilimli bir işbirliği yapar durumda bulmasıdır. Cemil bir yandan karşısındaki karanlık güçlerle mücadele ederken, diğer yandan da sendikalı işçileri, eylemci öğrencileri kendi mücadeleleri içinde tahriklere kapılmamaları, kandırılmamaları, yanlış yollara başvurmamaları için uyarmadan edemez. *Cemil Dönüyor*'da bir grup devrimci/ilerici genç, Cemil'e karşı önyargılı olmama konusunda ikna olarak perde arkasındaki büyük suçlulara karşı kanıt toplama konusunda ona, onun isteği dışında, yardımcı olurlar. 1977'de çekilen bu filmde yer alan bu gelişme, yine ülkedeki dönemin siyasi koşullarıyla ilginç bir paralellik taşımaktadır. Yalın bir ifadeyle Cemil'in 'Ecevitçi' olduğunu, biraz daha açılacak olursa onun söylemi, görüşleri ve mücadelesine Ecevit liderliğindeki CHP'nin MC iktidarına karşı muhalefetinin felsefesinin yansıdığını saptamak yukarıda anlatılanlar ışığında olanaklıdır. İşte *Cemil Dönüyor*'da bir grup devrimci/ilerici gencin Cemil'e destek olması, Türkiye'deki kimi sol siyasi oluşumların, örneğin TKP'nin, MC'ye karşı cephe önermeleri, Ecevit'in böylesi bir ittifaka her zaman soğuk bakmasına karşın özellikle 1977 seçimleri dolayısıyla CHP'yi desteklemeleri[6] ile ilginç bir paralellik taşımaktadır.

IV. Sonuç

Cüneyt Arkın; Malkoçoğlu, Kara Murat, vb. filmlerdeki rolleri ile genellikle milliyetçi sağ çevrelerle özdeşleştirilen ve bu çevrelerce sahiplenilen bir oyuncu olsa da 'Cemil' filmlerinde ilk bakışta farklı bir kesime hitabeden bir karakterizasyon içinde görünmektedir. Cüneyt Arkın mitosunun/idolünün/kültünün oluşumunda 'Malkoçoğlu' ve 'Kara Murat' filmlerinden sonra en fazla payın 'Cemil' filmlerine ait olduğu dikkate alındığında bu olgunun basitçe ve yalnızca "aşırı milliyetçilik istismarına" indirgenemeyeceği, milliyetçi söylemin "halkçı" bir söylemle iç içe geçmiş olduğu da görülecektir.

[6] Örneğin bkz: 'İşçi Sınıfımız ve Seçimler' ["Ürün" mahlaslı başyazı], *Ürün Sosyalist Dergi*, no. 42 (Aralık 1977), s.3-4.

Bu iki söylemin iç içeliğine dikkat çekmek, Cüneyt Arkın'ın itibarını "rehabilite" (!) etmek gibi naif ve nafile bir amaç kesinlikle gütmemekte, aksine "milliyetçiliğin" "halkçılıkla" bağdaşmasının ve kaynaşmasının ne kadar kolay olduğuna ve böylesi bir kaynaşmanın "aşırı milliyetçiliğin," "kafatasçılığın" marjinalliğinden kurtulup popülerleşmesine ve kitleselleşmesine nasıl olanak sağladığına bu popüler kültür ürünü örneğinden hareketle işaret etmek amacı taşımaktadır.

Cemil, bir polistir, yani devlet memurudur, devlet aygıtı içinden bir unsurdur. Cüneyt Arkın'ın daha önce canlandırdığı tarihsel kahramanlar olan Malkoçoğlu bir "akıncı", Kara Murat ise "Fatih'in Fedaisi"dir, yani her ikisi de devlet hizmetindeki savaşçılardır.[7] Malkoçoğlu ve Kara Murat, dış düşmana, bazen ayrıca dış düşmanla işbirliği yapan hainlere karşı savaşmışlardır. Cemil'in mücadelesi de aynı çerçevededir. Yalnız bir fark söz konusudur. Malkoçoğlu ve Kara Murat, bu mücadeleyi mutlakıyetçi devlet koşullarında doğrudan hükümdara bağlı olarak yapar ve iktidarla bir çelişki değil uyum içinde olurken, Cemil çok partili demokrasi ortamında siyasi iktidarın farklılaştığı koşullarda mücadelesini siyasi elitlere karşı da yürütmektedir.

Bu çerçevede halkçılık ve milliyetçilik, birbiriyle kaçınılmaz olarak çelişen değil, birbirini tamamlayabilecek unsurlar olarak ortaya çıkmaktadır. Türkiye'de geçmişten günümüze Kemalizm'le gelip süren "ulusal bağımsızlık" duyarlılığı -yer yer "diğer uluslara istiklal mücadelelerinde örnek olma" şeklindeki temennilerden ibaret cılız bir eğilim dışında evrensel anlamda bir enternasyonalist yönelim hiç içermeyip tersine- doğrudan ve yalın biçimde milliyetçilik şeklinde tezahür edegelmiştir. Cemil'deki bariz Amerikan karşıtlığının, Malkoçoğlu ve Kara Murat'taki aşırı/şoven milliyetçilikle çelişkisi değil, uyumu ve sürekliliği söz konusudur. Cemil bağlamında, halkçılık ve ulusal bağımsızlıkçılık birbirlerinin ön koşullarıdır ve ulusal bağımsızlıkçılık ise milliyetçi bir şekilde tezahür etmektedir, dolayısıyla halkçılık ve milliyetçilik bir arada, iç içe bulunabilmektedir. Aşırı milliyetçi çevrelerin idolü olan Malkoçoğlu/Kara Murat Cüneyt Arkın imgesi ile "Ecevitçi" Polis Cemil Cüneyt Arkın imgeleri farklı, hatta rakip siyasi çevrelere hitap eder görünseler de, her iki imgeye de dikkatlice bakıldığında ortak yönlerinin böylece bir hayli fazla olduğu görülecektir.

[7] Yeşilçam'daki tarihsel kahramanlardan yalnızca Karaoğlan bu açıdan bir istisna teşkil eder.

Kaynakça

Ahmad, Feroz (1994) *Demokrasi Sürecinde Türkiye* (1945-1980) İstanbul: Hil Yayınları

Avcıoğlu, Doğan (1974) *Milli Kurtuluş Tarihi* İstanbul: İstanbul Matbaası.

'İşçi Sınıfımız ve Seçimler' ["Ürün" mahlaslı başyazı], *Ürün Sosyalist Dergi*, no. 42 (Aralık 1977), s.3-4.

'Karar' [MFKK kararı], *Kinema* no. 4 (Güz 1995), s.61.

Özgüç, Agah (1998) *Türk Filmleri Sözlüğü* 1914-1973 İstanbul: SESAM Yayınları

Kaya Özkaracalar
Doktora Öğrencisi
Bilkent Üniversitesi
Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi

TÜRK SİNEMASI VE BİZ: *ÇAMLICA'DAKİ ENİŞTEMİZ*

Fatih Özgüven

Şimdi bu Türk Sineması'yla ilişkimiz üzerine bir şeyler söylemek istiyorum kısaca, çok da uzatmayacağım. Öğle yemeğine bir an evvel bırakacağım sizi. Şu "*Çamlıca'daki Enişte*miz" meselesini bir aydınlatalım. Abdülhak Şinasi Hisar'ın üç güzel romanı vardır. "*Fahim Bey ve Biz*", "*Ali Nizami Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği*" bir de "*Çamlıca'daki Enişte*miz"... Türkçe'de başlıklar, herbir şeye kullanılacak başlıklar, çok sayıda değil, fakat Hisar'ın bu üç romanının başlıkları daima herşey için kullanılabilirmiş gibi gelir bana. Başlık kullanımı, biliyorsunuz, başlıkları değişik şeyler için çalmak, Türkiye'de yeni başlayan bir şey. Kaç tane "*...'nın Dayanılmaz Hafifliği*" gördüğünüzü hatırlayın. "*Çamlıca'daki Enişte*miz" Şinasi Hisar'ın egzantrik ya da kendine özgü enişlesini anlattığı bir romanı. Bu başlık daima ülkede olan pek çok şey için kullanılabilir, diye düşünüyorum. Türk Sineması da bunlar arasında. Bir sürü "*Çamlıca'daki Enişte*miz"den bir tanesi de o. "*Fahim Bey ve Biz*", Batı'daki bir sürü şey için, Batı'daki bir sürü şeyle olan ilişkimiz için kullanılabilir daima diye düşünürüm. Mesela diyelim, Amerikan sineması ve biz, çok güzel bir "*Fahim Bey ve Biz*" konusu olabilirdi. Üçüncü kitapsa, bu dizinin üçüncü kitabıysa, "*Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği*". Bunu da hemen hemen her şey için kullanabiliriz, diye düşünüyorum, hayatımızdaki bir sürü 'alafranga'lık için. Onun için böyle flaş bir başlık olarak seçtim "*Çamlıca'daki Enişte*miz"i, fakat arkasında bir fikir de var.

Şimdi, Türk Sineması hakkında bir indirgeme yaparak başlamak istiyorum. Türk filmlerini birazcık dayanıklı tüketim mallarıyla, beyaz eşyayla karşılaştırmak istiyorum. Buzdolabı, çamaşır makinesi gibi bir şey. Türk filmleri bu bakımdan parasını verip seyrettiğimiz bir şey olarak bizi tatmin ediyor mu, paramızın karşılığını alıyor muyuz almıyor muyuz, yoksa her zaman belli bir tatminsizlikle mi salondan çıkıyoruz, sorusunu sormanın hepimizin aklında olan, daima aklımızda olan, fakat artık o kadar bildiğimiz için unuttuğumuz bir soru olduğunu düşünüyorum. Çünkü Türk Sineması'nın kalitesiyle ilgili daima bir sorunumuz var. Türk Sineması parasını verip aldığımız bir ürün olarak, diyelim beyaz eşya denginde bir şey olarak, bizi hiçbir zaman

aldığımız öteki ürünler kadar tatmin etmiyor, daima bir tatminsizlik duygusuyla çıkıyoruz... duygusu içindeyiz.

Bunun bir sürü sebebi var tabii. Teknik sebepler, dünden beri bahsettik, kopya problemleri, hammadde problemleri, vs... vs... Bir Türk filmine giderken daima iyilik yapar gibi, hafif bir hayırseverlik halet-i ruhiyesi içinde gidiyoruz, açıkça söylemek gerekirse... giderek daha az belki ama, gene de... Mesela bir aksiyon filmine gideceğiz, paramızı vereceğiz ve heyecanlanacağız ya da bir 'sıkıntı' filmine gidip, Angelopoulos filmine gidip, güzel güzel sıkılacağız duygusunu hiçbir zaman bize Türk filmi vermiyor. Aksiyon ya da sıkıntı, daima "acaba ne göreceğiz, bizi tatmin edecek mi, yine Türk Sineması için ayrı bir parantez mi açmak zorunda kalacağız"... Ya da *Mayıs Sıkıntısı* gibi bir filme gidip, çok güzel bir film olduğunu keşfettiğimizde ekstra bir gönül borcu duymak zorunda kalıyoruz. Bir film için bu hissi duymak, herhangi bir sanat eseri için bunu duymak da saçma bir şey bence. Yani bir tüketme halinden ziyade bir "inşallah bir şey olmaz, kazasız belasız atlatırım, inşallah iyi bir şey çıkar", kötü bir şey çıkarsa da, "işte bir kötü Türk filmi daha", duygusuyla çıkmaya hazır olmak. "Arçelik çamaşır makinam ara sıra duruyor ama ben onu severim", diyen bir tüketici olduğunu sanmıyorum. Fakat Türk filmleri söz konusu olduğunda, Arçelik çamaşır makinamızı seviyoruz, bozulsa da ara sıra.

Tam da Türk Sineması ile ilgili bir sorun değil aslında bu. Kusursuz iş çıkarma eksikliği. Size kitap alanından bir örnek vereyim. Türkiye'de doğru dürüst cilt yapılamıyor, belki kimilerinizin bildiği bir şeydir bu. Yapılan cilt bir müddet sonra güneş altında kaldığında ya da bir şey olduğunda hafifçe yukarı doğru kıvrılır. Bundan daima anlarsınız ki, bu cilt Türkiye'de yapılmıştır. Son derece şık, böyle 'coffee table book' tabir edilen birtakım kitaplar yapılıyor son zamanlarda Türkiye'de, bilmem kimin sanat koleksiyonu ya da 'bilmem ne yalılarında geçen ömrüm' gibi. Bir müddet sonra kapakların dışarı doğru kıvrıldığını görüyorsunuz. Aynı şey, cep kitabı diyebileceğimiz şeylerin kapakları için geçerli, bilmiyorum böyle ayrıntılara çok dikkat eden var mı aranızda... Cep kitaplarının kapakları, bir kesimi, daima yukarıdan biraz içeri giriktir, kimi doğrudur ama kimisi hep yanlıştır... ve kitap seçerken şurası acaba doğru kesilmiş midir diye bakarsınız, özellikle kitap hastalığınız varsa. Bunun çok basit bir sebebi var. Kesim makinası belli bir süre sonra hedefini şaşıyor ve bazı yanlışlıklar yapmaya başlıyor. Kesim makinasının başında duran insanlar yeterince o makinayla ilgilenmiyorlar, bu kadar basit bir sebebi var, sordum öğrendim. Cil-

din sebebi daha karmaşık, onu bilemiyorum. Fakat herkes bundan bahseder, iyi cilt yapan bir tek matbaa vardır, adını vermeyeyim, reklam olmasın vs. vs... Daima paralel örneklerdir bunlar, daima dura kalka işleyen bir sistem; mamul eşyadan olan şikayetimiz.

Dün mesela Nezih Erdoğan'la dublaj meselesini konuşuyorduk ayaküstü, çok iyi bir örnek verdi bana. Varolan teknoloji de komik bir biçimde ya da çok Türkiye'ye uygun bir biçimde gerilemekte. Biliyorsunuz Türk Sineması sesli filmle başlamış, Muhsin Ertuğrul ilk filmlerini sesli olarak çekmiş, filmlerde de bunu görüyoruz. Bir noktadan sonra Türk Sineması dublaj sistemine geçiyor. Dublaj sistemine geçiş üzerine Erman Şener'in bir yazısını okumuş Nezih Erdoğan, çok açıklayıcı oldu benim için. Bu seslendirme makinalarından, ses kayıt cihazlarından biri bozulmuş, Almanya'ya yollamışlar, uzun sürmüş tamiri. "Aman canım, biz dublaja başlayalım" demişler, başlayış o başlayış. Makina döndükten sonra da Allah bilir kullanılmamıştır.

Yani varolan teknoloji de sürekli gelişiyor belki, başta var olan teknoloji. Bu, adeta sadece Türkiye'ye özgü, böyle absürd, Borgesvari bir durum. Tabii bunun bir sürü sebepleri var. Varolan teknolojinin ithal olması meselesi var, dışarıya bağımlılık var, var olan teknolojiyi besleyen, onun gelişmesini sağlayan, ne bileyim Koç'lar Sabancı'lar gibi beyaz eşya hanedanlarının sinemada olmaması sorunu var. Onlar çamaşır makinalarıyla üç aşağı beş yukarı ilgileniyorlardır belki, sinemadan daha çok. Sinemada böyle bir şey yok. Son zamanlarda biliyorsunuz, sadece bir sponsor hezeyanı var. Sponsorluk prodüktörlük kurumunun yerini alabilir mi, gerçekten böyle bir şey var mı dünyada, bundan çok şüpheliyim. Fakat herkes her şey için bir sponsor aramaya başlıyor. Gerçek prodüktörü andırır örnekler çok az, mesela Vargılar herhalde, *Eşkıya*'yı yapanlar...

Şimdi şerait böyleyken, Türk Sineması'nı niye kayırıyoruz, bu benim çok düşündüğüm bir şey. Niye Türk Sineması'na böyle bir "aman canım, o çocuk, büyüyecek", gibi bir tutumla yaklaşıyoruz. Oysa çocuğun pek ilerlediği yok. Bana göre Kemalist solun "İyi günler göreceğiz, çocuklar" ya da "Türkiye'de de iyi şeyler oluyor" esprisiyle, Özalizmin "Memlekette artık her şey var"ının tuhaf buluşma noktalarından biri Türk Sineması. Bunların, birbirleriyle her konuda boğaz boğaza da gelseler, nedense bu konuda, Türkiye'nin daha iyiye gideceği, Türkiye'nin umutlu yarınlara doğru yelken açtığı falan gibi konularda neredeyse batıl itikada varan bir temenni ortaya koyma ihtiyaçları var. Adeta, diyelim ki, Kemalist cumhuriyetçi kesimin pop figürü Müşerref

Hekimoğlu'yla post-Özalist diyebileceğimiz Ertuğrul Özkök bu Türkiye'de her şeyin ileri gittiği konusunda tuhaf biçimde anlaşırlar her zaman. Müşerref Hekimoğlu Ankara'daki güzelliklerden bahseder, İdil Biret vs. konserleri; ötekisiyse "Çelik bulunmaz bir değer", "Ajda'sız n'apardık" falan gibi şeyler yazar, biliyorsunuz. Tuhaf bir anlaşmadır bu. "Türkiye'de bazı şeyler çok kötü" demek çok ayıptır. Ve bu anlaşmanın rüzgarı eser daima Türkiye'de. Onun için de daima Türkiye'de bir şey eleştirmek kötü gözle bakılan bir şeydir. Belki bu terbiye sistemiyle de alakalı bir şey.

Son yıllarda bu akımın daha da yaygınlaşmasında özellikle iki tane kanal var. Bir tanesi basın. Basın, "Türk Sineması'nda neler oluyor" vs..., "Türk Sineması ödüller aldı", "Antalya'ya yıldız yağdı" esprilerini her zaman kullanırdı, bunu giderek daha çok yapıyor, daha çok işine geliyor. Daha ciddi olduğunu öne süren bir basın da, daima "Türk Sineması'nda işte yeni şeyler oluyor, yeni şeyler çekiliyor" haberlerini ya da yaklaşımını kullanmak zorunda kalıyor. Aynı şeyi tabii, moda için diyelim, müzik için diyelim, müzik daha da ağırlıklı olarak kullanılıyor çünkü basına bu mealde bir malzeme lazım. Sürekli, basın "her şey çok kötü oluyor" şeklinde bunları lanse edemeyeceği için "işte yenilikler oluyor", "yeni soluklar", "Türk Sineması'nda taze kan" falan gibi başlıklarla sürekli öne sürüyorlar. Tül Akbal'ın dün anlattığı çok iyi bir basın resmi var, insanı terörize eden bir basın yayın, televizyon, programlar, hepsini kapsayan ve evde oturduğunuzda sizi iyice uyuşturan bir basın resmi var, terörize etmekten de öte. Bu basının uyutma bab'ında bu iyimserliği körüklediğini, bundan bir fayda umduğunu ve bunu özellikle yaptığını düşünüyorum.

Tabii bu basın ve reklam da elele giden bir şey. Basın reklamcılıksız olmuyor bildiğimiz gibi, ama ayrıca reklamcılar Türkiye'nin yeni opinion-maker'ları, görüş oluşturucuları. Ve henüz kendilerinden çok eminler, henüz vicdanlı bir reklamcı kuşağı çıktı gibi görünmüyor. Vicdan sonuç olarak "duygusal bir zeka"dır, duygusal bir zeka belirtisidir. Şimdi reklamcılar çok memnunlar. Kendileriyle toplumun diğer bölümleri arasındaki uçuş yokmuş gibi davranıyorlar. Ve böyle, "Türkiye'de her şey tüketilir, her şey yapılır, bir *Pulp Fiction* her zaman yapılır" havasındalar. Çok beğendikleri birtakım şeyler var. Bunlar birtakım eşyalar olabilir, birtakım tavırlar olabilir, birtakım 'cool', 'işbitirici', 'geriye kalan salakların anlamayacağı' duruşlar olabilir. Ara sıra bu 'tavırlarını' Türk Sineması'na yansıttıklarında da komik oluyorlar ama bir taraftan da yeni 'Hollywoodvari', 'ciks' prodüksiyonlardan

vazgeçmiyorlar. 'İyi şeyler oluyor'la, 'iyisini biz yapacağız, yaparız' aynı temenninin iki yüzü gibi.

Son zamanlardaki Türk Sineması üzerine bir iki şey söylemek istiyorum. Türk Sineması'nda teknik aksaklıklar, hepimizin bildiği, böyle bir akvaryumun arkasından görülürmüş gibi yeşil kopyalar falan, sadece bunlar yok. Bir aksaklık, bir tutukluk, bir anlatımda kekemelik diyebileceğim bir şeyler var. Son zamanlardaki Türk filmlerinin çoğunun da bundan nasibini aldığını düşünüyorum ben. Kendi kendime birtakım eğlenceli kategoriler yaptım. Siz bu filmleri seviyorsanız bana daha sonra hakaret edebilirsiniz. Kendilerine ayrılan iyi niyet kotasından delicesine faydalanıyor bu filmler ve işte ödüller vs. vs... 'Hem kel hem fodullar' diyebileceğim bir grup var. Bunlar kel halleriyle birtakım önemli meseleleri konuşuyor, o meseleleri tartışıyor, o önemli meseleleri gündeme getiriyormuş gibi yapıyorlar. Böylece hem o meseleleri bir daha gündeme gelmeyecek şekilde sakatlıyorlar, nötralize ediyorlar hem de onları kötü bir şekilde melodramatize ediyorlar. Yani iyi bir biçimde iyi bir melodram gibi dahi anlatmıyorlar. Bunlara tahmin edersiniz *Salkım Hanım ve Taneleri*'ni örnek vereceğimi. Diyelim, *Leopar'ın Kuyruğu* aynı şekilde. Bu, "Türkiye'nin sol tarihinin bir kısmı aksiyon filmi şeklinde de anlatılabilir", gibi bir yaklaşımı olan bir 'eser'di. Aynı biçimde *Propaganda.* Aslında ötekilere oranla çok daha akışkan bir dili olan bir filmdi *Propaganda.* Devlet eleştirisi yapıyormuş gibi görünüp son anda, hakikaten de adlı adınca son sahnesinde insanı çileden çıkaran bir asker ve devlet savunusu yapıyordu. İnsanın ağzı resmen açık kalıyordu bu emrivaki karşısında, 'fait accomplit' karşısında.

'Ayranı yok içmeye' diyebileceğim bir grup var. Gerisini getirmiyorum. *Karışık Pizza, Asansör, Mum Kokulu Kadınlar,* mesela ilk aklıma gelenler. *Karışık Pizza* işte, "ya abi, biz de bir *Pulp Fiction* yaparız". Bu kadar basit bir fikirden yola çıkıyor. Onun için ona çok sinirlenmemek lazım. *Asansör*'ü... gülü tarife ne hacet, onu biliyorsunuz. *Mum Kokulu Kadınlar,* artık buna ne denir, iddialılık mı, gösterişlilik mi, yarısında kalbim çarparak çıktığım bir film. Bununla akraba 'ciks filmler' diyebileceğim bir ayrı kategori var *Ağır Roman,* bütün Sinan Çetin filmleri... *Ağır Roman* tek başına kötü bir film değil mesela, klip gibi, uzamış bir klip gibi bir şey. Çok da fena bir şey değil, tabii romanı kadar iyi değil ama romanına yaklaşan bir film de zor bir şey. Bu ciks lafı çok güzel bir sosyolojik, pop sosyolojik tabir. Doğrusu tercümesini yapamayacağım, bilenler biliyordur, diye düşünüyorum. 'Eski binaları

restore' yaklaşımı diyebileceğim bir başka yaklaşım var. Çelik Gülersoy yaklaşımı, Soğuk Çeşme Sokağı... Bu bir klasiktir tabii. Bu, Turizm Bakanlığı'nın her zaman prim verdiği, sevilen, öpülen bir yaklaşımdır. *Hamam* bunların tabii en başlıcası. *Harem Suare.* Bunlar iyi anlatılmış, akışkan anlatılmış filmler. Ama hep bunlar, dışarının, başkalarının bizim hakkımızdaki fikirleri, oryantalist demeyeyim, tehlikeli bir laf. O fikirlere prim veren, o fikirleri okşayan, pazarlayan 'reklamcı' zihniyetli filmler. Mesela *Hamam*'da... en cesur olduğu nokta *Hamam*'ın şöyle bir şey, "iki erkek arasında cinsel ya da duygusal bir şey olabilir ama bu geçer gider", ama sonra öyle bir satılıyor ki *Hamam*, tamamıyla ilk Türk gay filmi gibi. Yani Türkiye'de kebap falan bir yana, hamamlar da var biliyorsunuz, gibi falan. Yani mesela Kırkpınar üzerine de böyle seksi bir pseudo-gay film her zaman yapılabilir, bence. *Eşkıya* da aynı şekilde. *Eşkıya*'da böyle var olan çelişkileri, bir şeyleri yumuşatan, figürleri masalsılaştıran, "ne güzel eşkıyalar vardı" gibi bir yaklaşımla ortaya çıkan bir film. "Kürtlük mü, Kürt isimleri mi, Kürtçe mi, işte konuşuyoruz, o kişiler de var... iyi Kürt, cici Kürt."

Bir de tabii meşhur montaj sanayii. "Parçalar orjinal yerli montaj abi", derler bazı şeyler için. "Bu makina yerli mi" dersiniz, Doğu Bank İş Hanı'na gidersiniz: "yerli montaj, burada montaj". Bunların bir sürüsü *Hamam, Lola ve Bilidikid,* bunlar da tam böyle, 'parçalar orijinal yerli montaj, Avrupa'da ya da burada' gibi filmler. Bunlar tabii bunlarla başlamadı, *Hamam* ya da *Lola ve Bilidikid*'le başlamadı, bundan evvel de vardı. Yabancı görüntü yönetmeni fetişizmimiz vardı bir ara, sürekli yabancı görüntü yönetmenleri çağrılırdı. Yabancı görüntü yönetmenlerinin o banyo kalitesiyle falan, ne şahane şeyler de çekseler nasıl bir sonuç alındığını doğrusu merak ederdim, ama ışık kullanımında herhalde Türk Sineması'na bazı öğrettikleri olmuştur. Bu da sonuç olarak 'taşıma suyla değirmen' gibi bir şey. Ne zamana kadar Almanlarla İtalyanları ya da Fransızları ikna edip filmler çekeriz, bu bizim sinemamızın kendisi için ne kadar faydalı olur, bunlar tartışılır şeyler. Son zamanların meşhur cümlesi şu, biliyorsunuzdur, "Eurimages'a projeyi yolladık, bekliyoruz". Bütün Türkiye Eurimages'a yolladıkları projelerin sonuçlarını bekler durumda. Yani yukarıdaki meseleye geri dönersek prodüktör diye bir şey yok anladığımız kadarıyla. Onun dışında çeşitli sponsorlar var. Efes Pilsen, ...Efes Pilsen de, bira yapan bir firma ara sıra film yapsın yapmasına da, niye sürekli filmlerin parasını versin, onu da anlamıyorum doğrusu. Mesela Fransa'da galiba dağıtımda böyle bir uygulama var. Gitanes sigaraları sinema-

tek ağının dağıtım sponsorluğunu üstlenmiş gibi görünüyor. Diyelim ki, sigaraya vurulan kara lekeyi kültürden çıkarıyor, Efes Pilsen de belki Türkiye için böyle bir şey yapıyordur, faydalı da oluyor herhalde ama bunu sürekli de yapamaz. Konjonktür değişir ve Efes Pilsen artık bunu yapmakla ilgilenmeyebilir.

Tabii son zamanlarda bir de eski filmler meselesi var. O daha kültürel, daha bizim aramızda cereyan eden bir şey, ama sadece bu kadar değil. Benim seksenli yılların başında yazdığım "*Küçük Yeşilçam Sözlüğü*" gibi şeylerle birazcık başladı bu. Ben de yaptım, başkaları da yaptı. Birtakım eski Türk Sineması metinlerine yeniden bakmak gibi bir şeydi bu. Kültürün 'self-reflexive' yani kendine dönük düşündüğü, kendine dönüp kendini düşündüğü, kendine baktığı anlar vardır. Bu, kültürün refleksleri arasındadır. Bizde tabii böyle şeyler, her şeyi birazcık, on yıl on beş yıl geriden izlediğimiz için böyle cereyan etti. Ben de mesela böyle bir şeyi yazarken metinler orjinal olmasına rağmen, ne bileyim, okuduğum birtakım Amerikalı film eleştirmenlerinden ya da 'pop art'ın kültüre dönüp nasıl baktığından falan etkilendim, etkilenmişimdir, etkilenmedim diyemem. Bu giderek yaygınlaştı, reklamlara bile sızdı, diyelim. Reklamlarda görüyorsunuz bazen, Türk filmi sahnelerinin aynısı gibi yapılan bir şeyler var. Ya da işte eski Türk filmi parçalarından yararlanma gibi bir şeyler var. Ya da kimi kliplerde eski Türk filmini doğrudan arkaya projekte edip içine şarkıyı yedirme gibi bir şeyler var. Bu, reklamların genel "biz şahane bir tüketim toplumuyuz" yalanının bir kısmına hizmet ediyor. O da şöyle: "o eski, amatörce siyah beyaz günler geçti artık". "Ne tatlıymış o günler de, ama geçti, rahat bir nefes alabilirsiniz," gibi bir şey sunuyor reklamlarda tüketicilere. Ya da, "o eski güzel günler çok tatlıydılar ama ne kadar da 'kitsch'diler ya da 'camp'diler, biz bunun farkındayız ve çok akıllıyız, siz de bu hınzırlığı paylaşabilirsiniz," vs gibi bir mesaj sunmaya çalışıyor. Halbuki bu reklam mentalitesinin ürünü olan bir sürü şey, mesela klipler, bu iddiaları ile kendileri son derece kitsch ve ben yakın bir gelecekte müthiş bir kitsch antolojisinin oluşacağını ve günde yirmi dört saat kitsch klipler yayınlayan kanalların oluşacağını sanıyorum. Kliplerin bazıları şimdiden çok kitsch.

Eski Türk filmlerini başka bir ucundan yakalayan, mizah dergileri. Mizah Türkiye'de her zaman bastırılmış ülkelerde olduğu gibi kuvvetli bir gelenek, alay etme geleneği. Ve bütün bu komikliklerde, sosyal davranışlardaki, vs.lerdeki komikliklerde, Türkiye'de herkesten önce mizah vardı bence. En azından bunu dillendirdi. Bir söylem haline ge-

tirdi. Diyelim ki "*Gırgır*"la başladı bu akım, "*Leman*"*a* kadar gidiyor. Bunun bir akım olduğunu düşünüyorum. Bu akımın daha da radikal örnekleri var. Türk Sineması'nın 'kitsch'liğine 'camp'liğine, ondaki o öğelere olan borcunu teslim eden örnekler var. Mesela bunlardan daha radikal bir örnek olan "*Pişmiş Kelle*" dergisi çıkış manifestosunda "biz yetmişlerin seks avantür filmleri tarzında bir dergi olmak istiyoruz," diye çok iddialı ve tam ne dediğini bilen bir laf söylemişti. Hakikaten bunlar, o kültürel şeyi çok iyi farkettiler ve kendi tarzlarında, kendi söyleme tarzlarında dönüştürdüler ve yeni bir şey haline getirdiler. Şimdi onlar da aynı şeyi alıp sinema alanına aktarmak istiyorlar. Mesela stand-up alanına başarıyla aktardılar. Kendi içlerinden stand-up yıldızları yarattılar. Şimdi de niye olmasın, aynı şey sinemaya... tereciye tere de satabiliriz. Gani Müjde'nin *Kahpe Bizans* parodisine soyunması da çok büyük bir tesadüf değil bence. Fakat aynı şey sinemaya geri çevrildiğinde başarılı oluyor mu olmuyor mu, bu da çok tartışmaya açık. Aynı şaka tadını kaybediyor mu, yoksa devam ediyor mu, o da şüpheli. Bizim yaptığımız gibi eski Türk filmlerinden bahsetmek, mesela dün yapıldığı gibi 'alludo' ve 'colludo' konumlarından bakmayı ben daha zihin açıcı buldum doğrusu. Öyle bir pozisyondan Türk Sineması'na bakmak, daha entelektüel bir zihin temrini gibi. Bundan çok önemli sonuçlar çıkabilir. Çünkü o sinemayla olan duygusal bir gönül bağımız da var. Ondan da yola çıkarak bir teori de öğretilebilir. Yalnız burada da bir şey var; o filmlerle aramızda olması gerektiğini düşündüğüm bir tevazu kontratı, bir 'mahviyetkarlık kontratı' diyebileceğimiz bir şey olmalı. Yani o filmlere "yahu, ben çok akıllıyım, bütün bunları görüyorum" havasıyla bakarsak, sadece o filmleri patronize etmiş oluruz, yani lütfen, üstten bakıyormuş gibi oluruz. O filmleri çok fazla ciddiye alırsak ve çok fazla "işte bu, eser bu" gibi yaparsak, o da aşırı bir tutum. Fakat o filmlere teorinin belli aygıtlarıyla ve kendi bulacağımız anahtarlarla bakmak hiç de yararsız olmayan bir şey. Eski Türk filmlerinden yararlanan bir yaklaşım daha var, ki ben bunu en ilginci buluyorum şimdilik...

Bazı sinemacıların yaptığı gibi eski Türk Sineması'nı parantez içine alma, problematize etme, diyelim. Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet*'te yaptığı, *Üçüncü Sayfa*'da yaptığı, Serdar Akar'ın *Gemide* filminde yaptığı, *Laleli'de Bir Azize* filminde yapıldığı gibi. Mesela Zeki Demirkubuz. Sadece filminde eski Türk filmlerini seyretmekle kalmıyor kişiler. Eski Türk filmleri seyredilirken, eski Türk filmlerinin bizim için ne anlama gelebileceğini, bugün ne anlama gelebileceğini, bizim için

nasıl bir kültürel geçmiş oluşturduğunu anlamaya, filmlerin içinde kullanmaya ve filmlerini de o doğrultuda okutmaya çalışıyorlar seyirciye. Eski Türk filmlerini Zeki Demirkubuz kendi, baskıcı toplum, söylemek istediğini ifade edemeyen birey bağlamında kullanıyor, bambaşka bir biçimde ona bakmamızı istiyor ve filmlerinde hem bir leitmotif olarak, hem de giderek filmleri besleyen bir biçimde kullanıyor. Bu çok basit bir biçimde de yapılabilir, çok derin bir biçimde de yapılabilir. Zeki Demirkubuz'un bunu derin bir biçimde yapmaya çalıştığını görüyorum ve daha ileride ne yapacağını da merakla bekliyorum. Serdar Akar ya da *Laleli'de Bir Azize*'nin yönetmeni, Kudret Sabancı, onlar mesela, daha değişik bir şey yapıyorlar. Türk Sineması'ndaki, eski Yeşilçam filmlerindeki birtakım erkek davranışlarını ya da erkek etosunu filmlerinde yeniden ele alıyorlar, yeniden söz konusu etmeye çalışıyorlar. Mesela düzayak *Pulp Fiction*'cılık diyeceğim *Karışık Pizza*'nın tersine, *Pulp Fiction*'ın ya da o tarz sinemanın denediği anlatım tekniklerini, mesela iç içe iki film gibi, hem deniyorlar hem de *Pulp Fiction*'ın içinde barındırdığı birtakım başka sorunsalı deşmeye çalışıyorlar, erkeklik nedir, erkek tavrı nedir, Türk Sineması'ndaki erkek tipleri bugün ele alacak olsak nereye düşer, kadın bunlara oranla nedir gibi, hem anlatımı bir taraftan kurcalarken bir taraftan da bunları kurcalamaya çalışıyorlar, ki daha derinlikli bir yaklaşım bu. Peki neden bütün bunlar, neden Türk Sineması bizim için böyle sık sık affettiğimiz, sevimli bir sakat çocuk muamelesi gösterdiğimiz bir şey...

Türk Sineması belki de son zamanlarda, her zaman olduğundan daha fazla kendisi vasıtasıyla kimliğimizi tarif ettiğimiz bir şey, yani ulusal kimliğimizi ve kültürel kimliğimizi tarif ettiğimiz bir şey olmaya başladı. Pop müzik de bunun bir parçası ama daha yapay, daha magazin, daha oluşturulmuşu. Mesela on iki Mart öncesi tiyatro, 'devrimci tiyatro', Türk entelijansiyasının, Türk okumuş yazmışlarının kendilerini tarif etmekte, kimliklerini tarif etmekte kullandıkları en önemli şeydi. Öte yandan şiir, her zaman Türk aydınları için, Türk okur yazarları için önemli bir kimliğini ortaya koyma biçimi olmuştur. Bir yavaşlar, bir hızlanır ama her zaman herkes şiir yazar biliyorsunuz, hiçbir zaman önemi kaybolmaz şiirin. Türk Sineması bir zamanlar çok makbul bir şey değildi, çok ciddiye alınan bir şey değildi, şimdi üzerinden ya da kendisi vasıtasıyla kültürel kimliğimizi tarif eder olmaya başladığımız bir kanal haline geldi. Bu ilginç bir durum. Şu anda bence bu noktadayız, 'bu ilginç bir durum, bakalım ne olacak...' noktasında. Ne bir ilerisinde ne iki gerisinde.

Tabii kimlik meselesi de çok kılçıklı bir mesele. Kimliğe kimin ihtiyacı var; sürekli kimliğini tarif etmek zorunda kalan insanların... Amerikalı zenci romancı James Baldwin'in Amerikan filmlerinde zencilerin sunumu üzerine yazdığı yazılar var, bunları çok ilginç buldum; Baldwin öyle bir noktaya gelmiş ki, hem bu zenci kimliğini araştırıyor hem de bir taraftan bu kimlik meselesinden burasına gelmiş. Nedir bu kimlik düşkünlüğü, gibi bir noktaya geliyor ve şöyle bir saptaması var, ki bu kimlik konusunda ona bir mesafeyle yaklaşmamızı öneren bir şey. Çok uygun buldum, bu konuşmayı onunla bitirmek istiyorum. Kimlik meselesinde birazcık mesafeli ve sorgulayıcı davranmamızı öneriyor:

"Bir kimlik yalnızca tehdit altında olduğunda sorgulanır, yabancı gelip kapımıza dayanmıştır ve artık yabancı değildir. Yabancının varlığı bizi kendi kendimize yabancılaştırmıştır. Artık yabancı bizizdir neredeyse. Kimlik, benliği örten ya da beni örten bir giysiye benzetilebilirse, bu elbise çölde giyilen elbiseler gibi bir parça bol olmalıdır. Bu elbisenin ardında çıplaklık her zaman sezilir, hatta bazen de görülür. İnsana elbisesini değiştirme cesaretini veren, her zaman kendi çıplaklığına duyduğu güvendir."

Hepimize 'bol'ca elbiseler ve çıplaklığımızla baş başa kaldığımızda hemen örtünme ihtiyacı duymayacağımız mutlu yarınlar dilerim.

Teşekkür ederim.

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

"Kadınlarımız", Hangi Açıdan / "Erkeklerimiz", Ne Bakımdan (AKO)?

TÜRKİYE'DE TOPLUMSAL CİNSİYET KALIPLARI VE POPÜLER BİR ÖRNEK OLARAK DURUŞMA FİLMİNDEKİ İZDÜŞÜMLERİ

N. Aysun Yüksel

Erkekler güçsüzlükleri adına utanır.
Kadınlarsa güçleri adına....
LOIS WEST

Toplumsal cinsiyet (gender) kavramı, insanı dişi ve erkek olarak ayrımlayan cinsiyet kavramından daha farklı ve kapsamlı olarak, kadın ve erkek arasındaki toplumsal, kültürel, ekonomik, politik ve davranışsal tüm farklılıkları içermektedir. Kuşkusuz toplumsal cinsiyet kavramı anılan biyolojik ayrımlardan bağımsız değildir. Ancak, bu biyolojik ayrımın çok ötesindedir. Bolin'e göre, toplumsal cinsiyet kavramı statü ve rol kavramları ile ilişkilidir. Statü toplumdaki hak ve görevler olarak tanımlanabilir. Rolü ise toplumsal olarak umulan davranışlar olarak açımlamak olanaklıdır (1996:23). Dolayısıyla, toplumsal cinsiyet kavramı, sistemin biyolojik yapıya yüklediği değerler bütünü olarak ele alınabilir. Mac Kenzie'ye göre, kadın ve erkek arasındaki farklılıklar doğumdan itibaren egemen ideoloji tarafından güçlendirilmekte ve bu yolla etkili bir toplumsal denetim sağlanmaktadır (Aktaran Ramet 1996:2). Toplumsal cinsiyetin oluşturulmasında, değiştirilmesinde ve sürdürülmesinde birçok kurum, grup ve kişi sistem tarafından işe koşulmaktadır. Din adamlarından akademisyenlere, gazetecilerden moda tasarımcılarına, yazarlardan film yapımcılarına kadar pek çok kişi ve grup bu açıdan etkin bir rol üstlenmektedir. Sinema ve bağlı olarak aktris ve aktörler de toplumsal cinsiyet üzerinde etkilidir. Popüler kültürün bir biçimi olarak sinema varolanı kurmaca bir yapı içinde yeniden üretir. Bu açıdan bakıldığında varolanın bir çeşit yansıması niteliğindedir. *Duruşma* (Yalçın Yelence, 1999) da Türkiye'deki toplumsal cinsiyet kalıplarını ele alıp işleyen, içinde güldürü öğesini de barındıran, popüler nitelikte bir filmdir. Film, Türkiye'deki toplumsal cinsiyet kalıplarından yola çıkılarak çözümlenmeye çalışılacaktır.

Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Kalıplarına İlişkin Bazı Göstergeler

Her toplumda kadın ve erkeği birbirinden ayıran bir dizi toplumsal ve kültürel değer bulunmaktadır. Bu değerler bir erkek ve kadın modelinin oluşmasını sağlamaktadır. Toplumsal cinsiyet kalıplarının yardımıyla, erkeklerle bütünleşen yerler, zamanlar, aletler ve görevleri, konuşma biçimleri, jest ve kavrayışlar kadınlarla bütünleşenlerden ayırt edilebilmektedir (Illich 1996:13). İki cins, toplumsal yapılanma içinde birbirinin karşıtı olarak sınıflandırılır. Ancak, bu karşıtlığın yapısı ve yoğunluğu kültürden kültüre farklılık gösterir.

Modernleşme yolunda ilerlemeye çalışmasına karşın, Türkiye, hâlâ geleneksel yanından tam olarak sıyrılabilmeyi başarmış bir ülke değildir. Bağlı olarak, ataerkil yapı da hâlâ varlığını sürdürmektedir. Buna göre, Türkiye'de cinsler arası ilişkiler erkeğin üstünlüğü; kadının ise değer, itibar ve güç bakımından düşük konumu üzerine oturmaktadır (Aktaran Navaro, Fişek 1996:27). Arat, Türkiye'yi geleneksel altyapının çok yavaş değiştiği, kadınların büyük çoğunluğunun ailede, toplumda ve ekonomide erkek egemen kurumlara koşullanmış olduğu, pek çok, geleneksel, hukuksal zorlukla ve ayrımcılıkla karşılaştığı, gelişmekte olan genç bir ülke olarak tanımlamaktadır (1993:43).

Schlegel ritüellerin, yazınsal ürünlerin, mitlerin ve tüm simgesel anlatımların toplumsal cinsiyet ile ilgili olduğunu ileri sürmektedir (1990:24). Bu noktadan yola çıkarak, Türkiye'deki kimi yazınsal ürünlere ve atasözlerine değinmek yerinde olacaktır. Esen'in 1870-1924 yılları arasında yazılmış Türk romanlarını incelediği çalışmasındaki saptamalar da bu yargıyı desteklemektedir. Yetke, romanlarda en çok değinilen konular arasındadır ve erkeğin elinde olan bir güçtür. Ailede babanın ve ona yüklenen yetkenin eksikliği ailenin dağılmasına neden olur (1990:674). Günay'ın yine edebi eserlerden yola çıkarak Türk aile yapısını değerlendirdiği çalışmasında da, İslamiyet'in kabulü ile birlikte Arap ve Fars kültürünün Türk aile yapısı üzerinde etkili olduğu ileri sürülmektedir. Günay'a göre, bu dönemle birlikte, erkekler dış dünya ile ilgili sorumlulukları üstlenmiş, eğitim hakkı yalnızca erkeğe tanınmıştır. Bağlı olarak, aile erkeğin kadın üzerinde egemen olduğu ve kadının koşulsuz itaat ettiği bir kurum halini almıştır. Baba aile içinde sınırsız yetke ve korku kaynağı haline gelmiştir. Baba ile konuşmak, söylediğine olumlu ya da olumsuz yanıt vermek saygısızlık olarak görülmüştür (1990:145-147). Baba/erkek ve yetke Türk toplumunda yerleşik bir birlikteliktir. Nitekim baba ile çocukları arasında

izinsiz konuşmaya yönelik anılan kuralın, Büker ve Onaran'ın yaptığı araştırma sonuçlarına göre geçerliliğini koruduğu anlaşılmaktadır. Deneklerin %55.4'ü çocukların babanın izin verdiği ölçüde konuşabileceği sözcesini onaylamıştır (1996:36).

Kimi Türk atasözleri ve deyişleri de toplumsal cinsiyet açısından erkeğe ve kadına nasıl bakıldığını ve nasıl bir kadınlık ve erkeklik beklendiğini görmek açısından yararlı olacaktır. Türk toplumunda erkeğin güven veren kişilikte ve mert olması beklenir ve erkeğin yiğitliği geçim sıkıntısı vb. her şeyin üstünde tutulur. *Erim er (yiğidim yiğit) olsun da, yerim çalı dibi olsun* sözü bunu kanıtlar. *Er olan ekmeğini taştan çıkarır* sözü geçim sorumluluğunun yine erkeğe yüklendiğini gösterir. Öte yandan, kadından erkeğine bağımlı olması beklenir. *Erine göre bağla başını, tencerene göre kaynat aşını* sözü kadına bütün davranışlarını erkeğin beklentilerine göre düzenlemesi gerektiğini dayatır. *Erkeğin kalbine giden yol midesinden geçer* sözü de kadını erkeğe hizmet eden bir konuma yerleştirmektedir. Kadın, erkeğin aklını çelen, onu iyi, daha çok da kötü yönlendiren cins olarak algılanır. *Erkeğin şeytanı kadındır; itte vefa olur, avratta vefa olmaz; dişi köpek kuyruğunu sallamayınca, erkek köpek ardına düşmez; kadının fendi erkeği yendi; kadın erkeği rezil de eder vezir de; avrat var, ev yapar; avrat var ev yıkar* atasözleri toplumun kadını nasıl gördüğünü yansıtmaktadır. Bu sözler, M.Ö. 6. yüzyılda Pisagor'un ve Philo'nun oluşturduğu tablolarda (Aktaran Lloyd 1996:23,47) kadını hastalıklı, karanlık, sakat ve kötü gören anlayışın bizim kültürümüzde de var olduğunu kanıtlamaktadır. *Kadının şamdanı altın olsa mumu dikecek olan erkektir ve avrat malı, kapı mandalı* sözleri, Türk toplumunda erkekten her ne olursa olsun kadından üstün olmasının beklendiğini akla getirmektedir. Atasözlerinden yola çıkarak, Türk toplumunda kadının erkeği çoğunluk kötü yönde etkileyen, erkeğin aklını çelen, eve ve erkeğe bağımlı olması gerektiği düşünülen cins olarak; erkeğin ise yiğit, mert, evini geçindirme sorumluluğuna sahip ve her koşulda kadından üstün olması beklenen cins olarak görüldüğü sonucuna varmak olanaklıdır.[1] Kuşkusuz Türk toplumundaki toplumsal cinsiyet kalıplarının göstergesi olarak incelenebilecek pek çok kurum ve pratik vardır. Ancak bunları tek tek incelemek bu çalışmanın kapsamını aşmaktadır.

[1] Anılan atasözleri *Radikal* gazetesi tarafından 1997 yılında okurlara verilmiş ve Milli Eğitim Bakanlığı'nca 25 Mayıs 1981 tarih ve 2087 sayılı *Tebliğler* dergisi aracılığıyla okullara ve ilgililere salık verilmiş bir kitaptan alıntılanmıştır. Bu bize, genç nesillerin de bu atasözlerini öğrenme ve kadın ile erkeğin toplumsal cinsiyet kalıplarını bu şekilde algılama olasılıklarının yüksek olduğunu göstermektedir.

Mailer, erkek olmanın kişinin yaşamı boyunca sürekli bir savaşım içinde olması anlamına geldiğini ileri sürmektedir (Aktaran Segal 1992:140). Bu yargının, ataerkil yapının ağır sorumluluklar yüklediği Türk erkeği için de geçerli olduğu söylenebilir. Buradan yola çıkarak, Gaylin'in nasıl gerçek erkek olunacağına dair değerlendirmelerini Türk toplumuna ve Türk erkeğine uyarlamak olanaklıdır. Gaylin, normlara uygun olma konusunda, erkeklerin kadınlardan daha çok zorlukla karşılaştığını ileri sürer (1992:46). Gilmore'a göre, erkeklik doğal bir süreç değildir ve içinde birçok garipliği barındırmaktadır. Kendini sürekli yineleyen bu erkeklik nosyonu oldukça sorunludur. Bu nosyonu kazanmak için erkek çocuğu, sosyo-kültürel gelişmenin bütün aşamalarını içeren bir testten geçmek zorundadır (Aktaran Gaylin 1992:46). Başka deyişle, erkeklik, öğrenilecek ve kazanılacak bir şeydir. Oysa, Gaylin'e göre, bir kızın kadın olmasına güçlü genetik emirler kılavuzluk eder. Erkek çocuğun erkekliğe geçişi ise üç basamakta gerçekleşir. Gennep'e göre bunlar; anneden ve kadın dünyasından kopmayı (1), bir ritüel yardımıyla erkekliğe geçişi (2) ve erkek toplumu içine uyumlanmayı/kabul edilmeyi gerektirir (Aktaran Gaylin 1992:47). Bir erkeğin erkek olarak kabul edilebilmesinde, kadın dünyasından ve sevgi nesnesi olarak anneden uzaklaşması bir zorunluluk olarak belirir. Türkiye'de erkek olmanın özce kadın gibi olmamak anlamına geldiği ileri sürülebilir. Bu ise, Gennep'in ileri sürdüğü, anneden ve kadın dünyasından uzak olmayla yakından ilişkilidir. Ritüeller yardımıyla erkekliğe geçiş ise daha çok dini törenleri içermektedir. Gaylin'e göre, kimi ilkel kabilelerde erkek çocuğunun antilop yakalaması bu tür bir dönüşüm, geçiştir (1992:47).

Benzer şekilde, eski Türk boylarında erkek çocuğunun isim kazanması ve ata, silaha, askere, otağa sahip olup evlenmesi ancak kahramanlık yaptığında gerçekleşebilmekteydi. Yine Müslüman ülkelerde erkek çocuğunun sünnet edilmesi erkekliğe geçiş için önemli bir aşamadır. Ancak bunlar, çocuğun erkek olması için yeterli değildir. Gaylin bu durumu Yahudi gelenekleriyle açıklar. 13 yaşındaki bir Yahudi çocuğu dini bir törenle erkekliğe geçiş yapar. Ancak bu yalnızca simgesel bir geçiştir. Tören sonrasında çocuk, ne kendi gözünde ne de toplumun ve diğer erkeklerin gözünde tam bir erkek olmadığını bilir (1992:50). Bütün Müslüman ülkelerde olduğu gibi Türkiye'de de sünnet, erkekliğe geçiş anlamında önemli bir ritüeldir. Ancak, Gaylin'in örnek verdiği Yahudi çocuğun erkekliğe geçiş töreni gibi, sünnet de erkek olmayla doğrudan ilişkili değildir. Çünkü, çocuğun erkek dün-

yasına kabul edilmesi uzun ve zorlu bir yoldan geçmeyi gerektirmektedir. Örneğin Falkner'a göre, kanyak kadın ya da çocuk içkisi değildir. O avcının içeceğidir. Bir ritüel olarak erkek çocuğun erkekler dünyasına kabulü, elinde kanyak şişesi olduğu halde, ateşin üstünden geçebilmesine bağlıdır (Aktaran Gaylin 1992:53). Faulkner'ın kanyağa yüklediği erkeksi değer Türk toplumunda, *aslan sütü* olarak da anılan, rakı için geçerlidir. Rakı içmek ve çok tüketip, dayanıklılık göstermek yine önemli bir erkeklik göstergesidir. Öte yandan, kısa pantolondan uzun pantolona geçiş; hız ve özgürlük sağlayan ve biyolojik açıdan erkeksi hissettiren araçlar olarak önce bisiklet ve ardından otomobil sahibi olmak; ilk içki; ilk sigara; ilk cinsel deneyim ve kadınlarla birlikte olma sayısı; bıyık ya da sakalın çıkması; ilk tıraş; evden uzak ilk seyahat; diploma, meslek ve unvan sahibi olmak erkek dünyasına kabul edilmenin aşamaları olarak belirmektedir (Gaylin 1992:57-62). Simgesel olarak bıyık ve sakalın çıkması Türk toplumunda da önemli bir erkeklik göstergesidir. Tahsin Yücel'in *Bıyık Söylencesi* isimli romanının kahramanı Cumali Kırıkçı'nın yaşamı görkemli bıyığı uğruna allak bullak olur. Önceleri Cumali bıyık bırakma meselesini kendi kendine sorgular ve bırakmamaya karar verir.:

> *"Hayır Cumali o defteri kapatmıştı: on altı, on yedi yaşlarında, kasabanın tüm delikanlıları gibi o da bir kaytan bıyık bırakmıştı ya o günlerde bıyık bırakmak sırta gömlek, ayağa çorap giymek kadar doğal bir şeydi... Söylenenlerin tersine, erkekliğe de fazla bir katkısı yoktu. Bıyığı kazınmış olmasına karşın, koca çavuş olmuştu..."* (1995:7).

Ancak, Berber Ziya onu ikna eder ve tüm yaşamı değişir. Yaşadığı kasabanın odağına yerleşir ve bıyık Cumali'yi de aşan bir simgeye dönüşür. Günümüzde pek rağbet görmese de belli kesimlerde ve özellikle yeniyetmelikte bıyık hâlâ önemli bir erkeklik göstergesi olarak belirmektedir. Erkeklikle ilgili bir başka aşama evden uzak olmaktır. Gaylin, evden uzak ilk seyahati erkekliğe geçiş anlamında bir ölçüt olarak öne sürmektedir. Bu ölçütün Türk toplumundaki izdüşümünün askere gitmek olduğu söylenebilir. Hem evden uzak olma anlamında hem de Türk toplumunda kutsal değerler yüklenen bir görev olması açısından askere gitmek önemli bir erkeklik ölçütüdür. Gece geç saatlere kadar dışarıda kalma ve yalnızca erkeklere özgü bir mekân olarak kahvehane ve meyhaneye gidebilmek de evden uzak olma açısından Türk toplumunda anlamlı erkeklik göstergeleridir. Gaylin'in biyolojik olarak erkek hissetmeye yardım eden ve hız, özgürlük sağlayan araç-

lar olarak gördüğü bisiklet ve otomobil Türk toplumu için de geçerlidir. Eski Türk boylarından bu yana at, avrat, silah üçlemesi ufak değişikliklerle de olsa varlığını sürdürmektedir. Günümüz Türk toplumunda otomobil önemli bir toplumsal statü göstergesi olduğu gibi, erkeklik simgesidir de. Türkiye'deki son model otomobil tutkusu da bu açıdan oldukça anlamlıdır. Özce, otomobil Türk toplumunda, gücün ve bağlı olarak erkekliğin derecesini gösteren önemli bir göstergedir. Gaylin'in cinsel edimlerle erkeklik arasında kurduğu bağlantı Türk toplumu için de geçerlidir. Örneğin, çapkınlık, Türk toplumunda, geleneksel değerlere karşın, üstü kapalı da olsa, evli bir erkek için bile hoş karşılanan ya da hoş karşılanması gereken bir durumdur. Erkek, kadına her anlamda sahip olmak ve kadın karşısında yine her anlamda üstünlüğünü kanıtlamak zorundadır. Silah sahibi olmak ise hâlâ geçerli bir güç göstergesidir. Gaylin'in erkeklik göstergesi olarak sıraladığı diploma ve unvanın Türkiye'deki izdüşümü ise daha çok para kazanmayla; ekmeğini eline alma ile ilgilidir. Evini geçindirecek, kadına baba evini aratmayacak kazanca sahip olmak, erkek olmayla yakından ilgilidir.

Duruşma Filminde Toplumsal Cinsiyet Kavramının Yansımaları

Duruşma geleneksel yapıda; herkesin birbirini tanıdığı, domestik ilişkilerin geçer akçe olduğu, kadınların çoğunluk ev kadını, erkeklerin ise mahallede bir dükkânda esnaflık yaptığı dar gelirlilerin çoğunluğu oluşturduğu bir mahallede geçer. Filmin tüm omurgasını birbirlerini çocukluklarından beri tanıyan iki gencin; Selami (Zafer Algöz) ve Cavit'in (Güven Kıraç), Nazan'ı (Meltem Cumbul) elde etme ve Nazan'la evlenme ve boşanma maceraları üzerine kuruludur. Boşanma talebi her iki evlikte de Nazan'dan gelir ve gerekçe aynıdır: Kocalık vazifesini yerine getirememek. Selami de Cavit de bu konuda hassastır. Erkekliklerine söz söyletmezler. Selami, Nazan'ın avukatının iddiaları karşısında sık sık erkeklik gururuyla oynandığı gerekçesiyle itiraz eder. Navaro'ya göre, bir erkeğin sürekli güçlü görünme koşulu cinselliğinin de en önemli boyutlarından birini oluşturmaktadır ve erkeğin bu konudaki güçsüzlüğü bir erkek için en önemli utanç kaynaklarından biridir. Çeşitli nedenlerle dilediği gibi performans gösteremeyen erkek, çaptan düştüğü, gücünü yitirdiği, özce, 'erkek olamadığı' hissine kapılır. Cinsellikte performans düşüklüğü ve bunun çevrece bilinmesi, erkeklerin en korkunç kâbuslarındandır (1999:163). Dolayısıyla, Türki-

ye'de biyolojik cinsiyet açısından da toplumsal cinsiyet açısından da erkekten beklenen güçlü olmasıdır. Selami tam bir açmaz içindedir. Çünkü, Selami'nin sergilediği toplumsal cinsiyet kalıpları neredeyse maçoluk düzeyindedir. Selami, ataerkil toplumun toplumsal cinsiyet kalıplarına neredeyse tamamen uygunluk göstermektedir. Öncelikle, Selami Türkiye koşullarında son derece erkeğe özgü bir mekânın; bir kahvehanenin sahibidir. Türkiye koşullarında erkeğin evi ve işi dışında zaman geçirdiği, önemli alanlardan biridir kahvehane. Başka deyişle, erkeğin evden uzak olmasını sağlayan mekânların başında gelir. Bu açıdan bakıldığında Selami kadına özgü bir alan olan evden uzaktadır. Üstelik de bunu aynı zamanda sahibi olduğu kahvehanenin yardımıyla yapmaktadır.

Selami kendi işine sahiptir. Kendi parasını kazanmaktadır. Babasız bir evin tek oğludur. Dolayısıyla baba ve babanın temsil ettiği tüm rolleri Selami'de görmek olanaklıdır. Kız istemeye giderken, babasının elinden tuttuğu Cavit'in karşısında, annesinin koluna girdiği Selami görülür. İkisinin toplumsal cinsiyet açısından karşılaştırmasını yapmak böylece olanaklı hale gelir. Ailesinin tahakkümünden kurtulamamış tek evin tek oğlu Cavit'e karşılık, erken olgunlaşmış ve "aile reisi" rolünü üstlenmiş, Selami'ye tanık olunur. Meslek konusunda da Cavit ailesine bağımlıdır. Balık satan babasının yanında çalışmaktadır. Nazan'ın annesi bu konuda rahatsızdır. Çünkü ataerkil toplum erkekten karısını rahatça geçindirecek bir iş sahibi olmasını beklemektedir. Bir tartışma sırasında kayınvalidesi Cavit'i "adam" olup eve iki kilo et alamamakla suçlar. Öte yandan, annesinin ve kız kardeşinin bakımı ve geçimi tamamen Selami'nin sorumluluğundadır. Dolayısıyla, evlenmeden aile sorumluluğunu taşıyan bir erkek olarak ataerkil toplumun ölçütlerine yine uymaktadır. Tolan'ın "erkeğin rolü evin geçimini sağlamak üzere çalışmak ve evin dışına taşan ilişkileri yönetmektir" (1990:501) saptaması ileri sürülen yargıyı desteklemektedir.

Selami'nin kendine ait bir otomobili vardır. Otomobil, daha önce de anıldığı üzere, maddi anlamda güç göstergesi olduğu gibi, hareket özgürlüğü de sağlayan bir araç olması nedeniyle erkeğin bağımsızlığı açısından önem taşımakta ve bir erkeklik göstergesi olarak ortaya çıkmaktadır.

Çapkın olmak da önemli bir erkeklik göstergesi olarak algılanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Selami de Cavit de hayli iddialıdır. Cavit mahkeme salonunda ifade verirken "Nazan benim dalgamdı. Bunu bütün mahalle bilirdi" der. Selami de buna karşı çıkar. Nazan'ı iste-

meye giderken Selami, Cavit'e "Bıktım oğlum her akşam bir manitayla... Düzenli bir hayat istiyorum artık" der. Nazan'a herkesin göreceği biçimde öpücük göndermekten çekinmez. Cavit ise evlendikten sonra, masa başında sarhoşken karısına ve kayınvalidesine ne denli "erkek" olduğunu anlatırken "Mahallede herkes bilir. Karılardan takmayanı kalmadı" ifadesini kullanır. Burada dikkati çekecek noktalardan biri, çapkınlığın herkes tarafından bilinmesinin önemidir. Bu, çapkınlığın gerçekten önemli bir erkeklik göstergesi olduğunu kanıtlamaktadır. Öte yandan, filmde kadınlarla konuşurken ya da kadınlar hakkında konuşurken kullanılan ifadeler dikkat çekicidir. "Dalga", "manita", "karı", "cadı" gibi aşağılayıcı ifadeler sık sık kullanılır. Kadınlara karşı hem fiziksel hem de sözel şiddet uygulanır. Bu ise kadın ve erkeğin ataerkil sistemde iki zıt kutup olarak algılanmasının uzantılarından biridir. Türkiye'de erkek olmak özce kadın gibi olmamaktır. Kadın gibi gülmemek, ağlamamak, davranmamak, giyinmemektir. Selami kayınvalidesinin sözünde duracağına olan güvenini anlatırken "Sapına kadar erkek karı benim kaynanam" der. Erkek gibi olmak ya da erkek ölçütlerine yakın olmak bir kadın için erdemken, erkeğin kadınsı öğelere yakın olması hakarettir. Yüceltilen erkekliğin karşısında aşağılanan kadınlığa tanık olunması şaşırtıcı değildir. Meyhanede, gergin bir havada, Selami ve Cavit arasında geçen şu diyalog bu yargıyı destekler:

Selami -Erkeğiz biz erkek!

Cavit -Biz karı mıyız?

Filmde erkeklerin içki içme edimleri ele alınması gereken konulardan biridir. Türkiye'de erkekler için içki içmek ve içkiye dayanıklı olmak önemli göstergelerden biridir. Özellikle rakı, daha önce de anıldığı üzere, erkek içkisi olarak bilinmektedir. Selami de Cavit de her canları sıkıldığında meyhanede soluğu almakta ve mükellef bir sofra eşliğinde rakılarını yudumlamaktadırlar. Bu konuda da Selami daha baskın bir kişilik çizer. Yanında beş arkadaşı olduğu halde meyhanenin en büyük masasını donatır. Cavit'in ise taksi şoförü Nezih'ten başka arkadaşı yoktur. Meyhaneye onunla birlikte gider ve mütevazı bir masa hazırlatır. Selami de Cavit de içkiye dayanıklı olduklarını iddia ederler. Çünkü bu erkeklik açısından önemli bir göstergedir. İçkiden etkilenmemek, bedensel olarak erkeğin gücünü meşrulaştırmasına yardım eder. Bu nedenle Cavit kayınvalidesine sarhoş değil, alkollü olduğunu söyler. Nazan'ın Cavit ile evleneceğini duyduğunda kalp krizi geçiren Selami ise içki masasında çok içmemesi konusunda uyaran arkadaşlarını duymazdan gelir. Hastalıklı olmak erkekliği zedeler.

Benzer şekilde, duruşma sonrası kahvehanede "geçmiş olsun" diyen birine Selami'nin tepkisi sert olur. "Ne 'geçmiş olsun'u? Hasta mıyım ben?" der. Çay tepsisini devirir. Kahvehanedekileri kovar.

Öte yandan Selami hayli saldırgan bir tavır sergiler. "Mahalle Delikanlısı" tabiri onun için uygun olabilir. Çevresinde "Selami ve adamları" demeye olanak tanıyacak bir grup bulunmaktadır. Bunlar her konuda Selami'ye eşlik etmekte ve destek olmaktadır. Navaro, "kızgın erkek" tanımının bir çeşit saygıyla karışık korku ve itaat uyandırdığını vurgulamaktadır (1999:30). Selami'nin saldırgan hali çevresinde gizli bir saygıya yol açmaktadır. Cavit de Selami'den pek geri kalmaz. Sık sık ağız dalaşı ve dövüşe tanık olunur. Bu tartışmalardan çoğu zaman Selami kârlı çıkar. Cavit, Selami ve arkadaşlarından dayak yer. Yüzünde darp izleri olduğu halde Nazan'la evlenmek istediğini söyleyerek ağlar. Birçok açıdan bakıldığında Cavit duygularını daha rahat dışa vurabilen, bağlı olarak da, filmin sunduğu ölçütler açısından daha zayıf bir erkeklik sergiler. Buna karşın, Cavit de kızdığında elinde bıçakla kızdığı kişiyi kovalamaktan geri kalmaz. Ataerkil sistemin erkeklere sunduğu bir hak olarak öfkesini sergilemekten çekinmez.

"(Öfke) erkeklerde saldırgan ve kışkırtılmış çehresiyle yıkıcılığını sürdürürken, kadınlarda bastırılmış ve dolaylı yüzüyle çetrefil ve zehirleyici yollara sapmak zorunda bırakılmıştır. Sonuçta bu, toplumun erkeğe ve kadına biçtiği sosyal kızgınlık maskelerine ve sosyal kızgınlık davranışlarına dönüşmüştür" (Navaro 1999:79).

Filmde de aynı şeye tanık olunur. Selami, daha önce de anıldığı üzere, sürekli sözlü ve fiziksel şiddete başvurur. Onun kadar olmasa da Cavit de sık sık bu yolu dener. Cavit'in babası da sert mizaçlı bir erkektir. Annesi Cavit'in kocalık vazifesini yerine getiremediğini komşu kadından öğrendiğinde, "Ben şimdi bunu babasına nasıl söyleyeceğim?" der. Ataerkil toplumda, baba çekinilen, rahat konuşulamayan kişi olarak ailedeki yerini alır. Filmde hemen tüm erkekler öfkelerini dışa vururken, kadınlarda böyle bir genelleme yapılamaz. Ataerkil toplumda onay gören kadın, kızgınlıktan arınmış, anlayışlı, yumuşak olmalıdır. Bu yapıdaki toplumda kadının güce de gereksinimi yoktur. Güç erkeklerin elindedir ve gereksinim duyduğunda erkek bunu kadın için seferber edecektir (Navaro 1999:152). Filmde, Nazan'ın annesi öfkesini dışa vurabilen ender kadınlardandır. Bu yüzden de sürekli "cadı", "karı" gibi sözcüklerle aşağılanır, onay görmez. Bu noktada Selami'nin annesi de ona yaklaşır. O da oldukça saldırgan bir karakter çizer. Her ikisinin de kocası yoktur ve olasılıkla çocuklarını babasız bü-

yütmenin katılığını taşımaktadırlar. Dolayısıyla , her ikisi de erkeklerin karşısına erkek kuralları ile çıkan kadınlardır.

Filmde çoğu zaman kadınlar öfkelerini dolambaçlı yoldan ifade ederler. Dedikodulara, entrikalara sığınarak erkeklere karşı ayakta kalmaya çalışırlar. Nazan ve annesinin Cavit'in yemeğine uyku ilacı koyması, Selami'ye avukatlarının talimatları doğrultusunda oyunlar oynamaları ataerkil toplumda kadınların ayakta kalmalarını sağlayacak, meşrulaştırılmış hilelerdir. Filmdeki kadınların hemen hepsi ev kadınıdır. Ataerkil toplumlarda başat olan geleneksel ideolojinin cinsiyetçi işbölümü, kadını ev işlerinden ve çocuk bakımından sorumlu tutmaktadır. İdeolojinin bu yönlendirimi sonucu kadın toplumsal üretime katılmaktan uzaklaşmakta ve küçük yaşlardan bu yana öğretilip benimsetilen toplumsal cinsiyet kalıplarına uyum sağlamaktadır (Arat 1993:45). Bir ideal olarak kadına evlilik kurumu sunulur. Bunu başaramayanlar eleştirilir. Filmde komşu kadın kızını eleştirir: "Elalem ikinci kocayı boşuyor. Sen daha birinciyi bile bulamadın." Kadını içinde bulunduğu ortamdan çekip çıkaracak, koruyacak, geçindirecek bir erkeğe gereksinim duyar hale getiren bu anlayış kadını erkeğe bağımlı hale getirirken, erkeğe de ağır sorumluluklar yüklemektedir. Dowling erkeklerin doğdukları andan itibaren bağımsızlık için eğitildiklerini, kızlara ise bir çıkış yollarının olduğu, bir gün, bir şekilde kurtarılacaklarının öğretildiğini ileri sürer (1995:10). Filmde Nazan'ın kurtuluşu da yine bir erkek sayesinde; avukatlarının yardımıyla olur. Avukat onu himayesine alır. Ancak bunu hiç de şövalye ruhuyla yapmaz. Nazan ünlü olacak, o da Nazan'ın yapacağı her anlaşmadan komisyon alacaktır. Bu kez kadın bir sömürü aracı haline dönüşür.

Ataerkil sistemin sunduğu toplumsal cinsiyet kalıplarına birçok yönden uyan Selami ve Cavit karakterlerinin yine de kimi zafiyetleri vardır. Anıldığı üzere Cavit maddi ve manevi olarak ailesine, özellikle de babasına bağımlıdır. Selami'nin ise çoğu zaman kadınlara atfedilen batıl inançları vardır; fal kapatır, hocaya gitmeye karşı çıkmaz. Karısının ve kayınvalidesinin kendisine büyü yaptığına ve bunda başarılı olduklarına inanır. Karısı ve kayınvalidesi ile ilişkilerinde annesinin etkisinde kalır. Bunlar Selami'nin en yakın çevresi dışında bilinmeyen özellikleridir. Türk toplumunda içgüveyi olmak bir erkek için başa gelebilecek en kötü şeylerden biridir. Bu öylesine yerleşik bir kanıdır ki, halinden hoşnut olmayan bir kişi bunu ifade etmek için "içgüveyinden hallice" deyimini kullanır. Karısına ve ailesine çok yakın olan erkekler "hanım köylü" diye aşağılanır. Oysa Cavit de Selami de tüm er-

keksi yönlerine karşın içgüveyi olmakta bir sakınca görmezler. Böylece toplumsal cinsiyet kalıpları açısından çelişkili bir tablo ortaya çıkar.

Buraya dek ele alınan konular göz önünde tutulduğunda, filmin toplumsal cinsiyet kalıplarının katılığını ve pratik olmayan yanlarını sergilemekte olduğu söylenebilir. Ancak filmde yapılandırılan komedi öğesi anılan konulara ciddi bir eleştirinin getirilmesini engellemektedir. Mast bir filmde komik havanın nasıl yaratılacağı sorusuna yanıt ararken kimi sınıflandırmalar yapar. Bu sınıflandırmanın içine, filmin adı, oyuncu seçimi, öykü, diyaloglar girer. Başkaca bir öğe ise yapımcının ve izleyicinin bilincidir. Yönetmen, yapımcı komik bir film çektiğini bilir. İzleyici de kısa zamanda izlediklerinin komedi olduğunu anlar. Böylece izleyici, izlenenlerin abartılmış olduğu ve izlediklerinin gerçekte var olamayacağı kanısını edinir. Bu ise izlenenlerden uzaklaşmaya yol açar (1979:9-12). Oysa *Duruşma* filminde ele alınan Türk toplumunun hâlâ sıkıntısını çektiği, aşamadığı birçok konuyu içermektedir. İçinde eleştiri barındırmayan, salt rastlantılara, abartılara dayalı komedi unsuru yapılandırılarak izleyicinin kendine ve topluma dönüp bakması engellenmiştir.

Diğer taraftan film, popüler bir yapıyı da içinde barındırmaktadır. On sekizinci yüzyılda, Amerika'da orta sınıfı sinemaya çekmek için başvurulan etkili bir yöntem olarak yıldız oyuncuların filmlerde yer alması göze çarpmaktadır. Çekici tiyatro oyuncularının oynadığı bu filmler izleyicinin sinemaya yakınlık duymasını kolaylaştırmıştır. Bunun somut bir örneği I. Dünya Savaşı'nda yaşanmıştır. Avrupa'da film endüstrisi duraklarken, Amerika'da Hollywood, film endüstrisinin merkezi olmuştur. Benzer yöntem *Duruşma* filminde de uygulanmıştır. Birçok ünlü ismin bir arada toplandığı filmde tiyatro kökenli Meltem Cumbul farklı bir konuma sahiptir. *Karışık Pizza* (Umur Turagay, 1997), *Usta Beni Öldürsene* (Barış Pirhasan, 1997), *Propaganda* (Sinan Çetin, 1999) gibi iyi hâsılat yapmış ve ödüller almış filmlerin oyuncusudur Meltem Cumbul. Özellikle *Propaganda* filminde Rafet el Roman ile birlikte oynadığı sevişme sahneleri magazin basınının gündeminde uzunca bir süre kalmıştır. Benzer sahneler *Duruşma* filminin tanıtımlarında da kullanılmıştır. Türkiye'de büyük bir kesim için hâlâ tabu niteliği taşıyan cinsellik öğesi kullanılarak toplumun dikkati çekilmiştir.

Öte yandan Cumbul renkli karakteriyle televizyon talk-show programlarının sık sık konuk ettiği bir oyuncudur. Yine bir televizyon kanalında yayınlanmakta olan *Yılan Hikâyesi* (Nihat Durak) isimli dizi

Cumbul'u gündemde tutmaktadır. Dansları, aşkları ve içinde yer aldığı projelerle sürekli gündemde olan Meltem Cumbul, filmin "flaş" ismidir. Bağlı olarak, onun varlığı *Duruşma* filminin pazarlanmasında önemli bir yere sahiptir.

Diğer bir nokta, filmin 31 Aralık 1999 tarihinde gösterime girmesidir. Böylece film, başka bir pazarlama malzemesine dönüştürülen "yeni bin yıl" ile ilişkilendirilmiştir.

Filmin diğer oyuncularının büyük çoğunluğunun yine bir televizyon kanalında yayınlanan ve kanal değişikliklerine karşın 1989 yılından bu yana yayında olan *Bizimkiler* (Yalçın Yelence) dizisinin oyuncuları olması, onları izlemekte olan kitlenin sinema salonlarına çekilmesinde kuşkusuz faydası olmuştur.

Anılan bu popüler yapı, filmin kolayca tüketilmesini ve işlenen konunun üzerinde durulmadan yitip gitmesini kolaylaştırmıştır. Kuşkusuz filmde sergilenen erkeklik ve kadınlık ölçütleri özenilecek ya da onaylanacak yapıda değildir. Filmde sunulan toplumsal cinsiyet kalıpları erkeklere ağır sorumluklar yüklerken, kadını kısıtlamaktadır. Yazık ki bu, Türk toplumunun aşabildiği bir sorun değildir. Dolayısıyla, ataerkil sistemin sunduğu toplumsal cinsiyet kalıpları, üzerinde düşünülecek ve eleştirilecek bir konudur. Ancak film anılan konuya ciddi bir eleştiri getirmekten uzaktır. Böylece doğru seçilmiş bir konu, hafifletilerek ele alınmış ve tartışılması, üzerinde durulması gereken bir konu baştan savılmıştır.

Kaynakça

Arat, Necla (1994) 'Türkiye'de Kadınların Çalışma Yaşamında Karşılaştıkları Zorlukların Sosyo-Kültürel Nedenleri', *Türkiye'de Kadın Olmak*, Der. N. Arat, İstanbul: Say Yayınları, s.43-54.

Bolin, Anne (1996) 'Traversing Gender -Cultural Context and Gender Practices' Reversals And Gender Cultures-An Introduction', *Gender Reversals And Gender Cultures*, ed. S. P. Ramet, London and New York: Routledge, s.22-51.

Büker, Seçil- Onaran, Oğuz- Bir, Ali Atıf (1996) *Eskişehir'de Erkek Rol ve Tutumları: Alan Araştırması*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları.

Esen, Nilüfer (1990), 'Türk Ailesindeki Değişmenin Romanımıza Yansıması', *Aile Yazıları 2/Kültürel Değerler ve Sosyal Değişme*, Der. B. Dikeçligil-A. Çiğdem, Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, Bilim Serisi 5/2, s.660-676.

Gaylin, Willard (1993) *The Male Ego*, USA: Penguin Books.

Günay, Umay (1990) 'Edebi Eserlerden Hareketle Tarihi Gelişimi İçinde Türk Ailesine Bakış', *I. Aile Şûrası Bildirileri-Tanıtım Serisi 3*, Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, s.141-150.

Illich, Ivan (1996) *Gender,* çev. A. Fethi, Ankara: Ayraç Yayınları.

Lloyd, Genevieve (1996). *Erkek Akıl-Batı Felsefesinde "Erkek" ve "Kadın",* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Mast, Gerald (1979) *The Comic Mind-Comedy and The Movies,* Chicago: The University of Chicago Press.

Navaro, Leyla (1996) *Tapınağın Öbür Yüzü-Kadınlar ve Erkekler Üzerine,* İstanbul: Varlık Yayınları.

_____(1999) *Bir Cadı Masalı-Kızgınlık, Güç ve Cinsel Roller Üzerine,* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ramet, Sabrina Petra, 'Gender Reversals And Gender Cultures-An Introduction', *Gender Reversals And Gender Cultures,* ed. S. P. Ramet, London and New York: Routledge, s.1-21.

Schlegel, Alice (1990), 'Gender Meanings: General and Specific', *Beyond the Second Sex-New Directions in the Anthropological of Gender,* ed. By. P.R. Sanday-R.G. Goodenough, Philadelphia: University of Pennsylvania Press,23-41.

Segal, Lynne (1992), *Ağır Çekim-Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler,* çev. V. Ersoy, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tolan, Barlas (1990) 'Geleneksel Aileden Çağdaş Aile Yapısına Doğru-Dünyada ve Türkiye'de Aile Yapısının Evrimi', *Aile Yazıları 2/Kültürel Değerler ve Sosyal Değişme,* Der. B. Dikeçligil-A. Çiğdem, Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, Bilim Serisi 5/2, s.493-505.

Yücel, Tahsin (1995) *Bıyık Söylencesi,* İstanbul: Can Yayınları.

Filmografi

Duruşma

Yönetmen: Yalçın Yelence

Görüntü: Güngör Toydemir

Senaryo: Umur Bugay

Müzik: Melih Kibar

Oyuncular: Zafer Algöz (Selami), Güven Kıraç (Cavit), Meltem Cumbul (Nazan), Güzin Çorağan (Necla), Rutkay Aziz (Avukat Rafet).

N. Aysun Yüksel
Öğretim Üyesi
Anadolu Üniversitesi
Sinema-TV Bölümü

CİNSELLİĞİN FARKLI YÖNLERİNİN 90'LI YILLARIN TÜRK SİNEMASI'NDAKİ YANSIMALARI ÜZERİNE BİR GİRİŞ DENEMESİ: *DÜŞ GEZGİNLERİ, DÖNERSEN ISLIK ÇAL VE GEMİDE*

Fatma Okumuş Ergül

Sanatı, Nietzsche'nin deyişiyle "bir eğlence değil, yaşama katlanmanın en yüksek ve tek doğal biçimi" (aktaran Bozkurt 1995: 38) olarak kabul edecek olursak; sanatın çağlar boyunca ve günümüzde üstlendiği toplumsal işlevini değil göz ardı etmek, küçümsemek bile, insanlığın varoluşunu öncesiz ve sonrasız olarak doğrulanabilir kılmak açısından büyük bir yanılgı olacaktır. 20. yüzyıla damgasını vuran sinema sanatı da diğer sanat dallarıyla birlikte bu işlevi paylaşmaya başlamıştır. Bununla birlikte gerçekliği yeniden üreten ve günümüze değin hiçbir sanat dalında görülmediği kadar ekonomik yapıyla organik bağlar içeren sinema sanatı, bu yönüyle ekonomik sistemin de bir öğesidir. Sanat olmanın ötesinde bir endüstri ve bir kitle iletişim aracı olması nedeniyle de diğer sanat dallarından göreli bir farklılık içerir. Son gözlemde, pazara sunulan filmler, alınıp satılmaları dolayısıyla bir maldır ve tecim nesnesidirler. Bu açıdan bakıldığında sinema sanatı, hem bir kâr aracı hem de geniş kitlelere ulaşma ve bir anlamda etkileme/yönlendirme aracı olma özelliklerine sahiptir.

Diğer taraftan sinema, ekonomik sistemin bir öğesi olmakla birlikte, toplumsal yapının da bir ürünüdür. Sinemanın ürünü olan filmler ise, içinde bulunulan kültürel, toplumsal, ekonomik, ideolojik, psikolojik vb. ortam aracılığıyla belirlenen sinemanın yalnızca bir parçası konumundadırlar ve ait oldukları toplumla aralarında karşılıklı bir etkileşim söz konusudur/olması beklenir. Dolayısıyla, film için seçilen ve işlenen konular da o toplumun ürünleridir denilebilir. Bu etkileşimli ve karmaşık yapı içerisinde ise, izleyiciye sunulan, bir yanıyla filmi yaratanların/üretenlerin konuyla ilgili yorumları olmaktadır.

Bu noktada, ele alınan konunun işleniş biçimi önem kazanmaktadır ve genelde sinema tarihine, özelde ise Türk Sineması'na bakıldı-

ğında, her zaman doğrudan filmi oluşturan temel konu olmasa da birçok filmde, cinselliğin işlendiği ya da konuyu süsleyen yan temalardan biri olarak kullanıldığı gözlemlenebilir.

Özetle belirtmek gerekirse, toplumsal bir olgu olmasının yanında insanın cinselliği, her şeyden önce bireysel bir işlev taşır ve zevk, şefkat ve üreme özelliklerini içinde barındırır (Morali-Daninos 1973: 191). İnsan cinselliğindeki üreme tasarısı ortadan kalktığında ise erotizm oluşur ve bu haliyle cinsellik -metin, tiyatro ve filmde olduğu gibi- tecimselleşme potansiyeli taşır (Ruffié 1999: 230).

Kuşkusuz sinemanın da -tıpkı diğer sanat dallarında olduğu gibiinsanî olan'a dolayısıyla da cinselliğe duyarsız kalması beklenemez; ancak, bu noktada cinselliğin, pek çok ülke sinemasında olduğu gibi Türk Sineması'nda da bir yanıyla sömürü aracı olarak kullanıldığı söylenebilir (Öngören 1982: 10). Bunda, tecimsel bir nesne olan filmlerin izleyiciye sunulduğunda, -dolayısıyla pazara sürüldüğünde- daha kolay ve çok alıcı bulabilme -daha çok para elde etme- düşüncesinin etkili olduğu söylenebilir. Bu anlamda sinema, yalnızca bir eğlendirme ve eğleme aracı olarak kalmaktadır ve bu amaca ulaşabilmek açısından cinsellik -öyle ya da böyle- potansiyel satış gücü dolayısıyla sıklıkla kullanılmaktadır. Dolayısıyla talebe göre arz oluşturulmaktadır ki bu da ortaya konan ürünün, bir sanat eseri olabilmesi olasılığını en başından zedelemektedir. Sıtkı Erinç (1995: 102), çalışmasının konuyla ilgili bölümünde şu açıklamayı yapmaktadır:

"Sanatta arza göre talep oluşur, talebe göre arz değil. Sanatın değeri de değerliliği de buradan kaynaklanır. Bir sanat yapıtı aracılığıyla sanat, bir arz oluşturabiliyorsa, yani potansiyel alıcısını oluşturabiliyor ve ona/onlara ulaşabiliyorsa, toplumun önünde olarak o toplumu (potansiyel alıcı toplumunu) bir düşünme durumuna yönlendirebiliyor, yöneltebiliyorsa o zaman yenidir, özgündür ve o zaman sanattır. İşte bir sanat yapıtının ilk değeri, değersel niteliği de buradan kaynaklanır."

Ortaya konan sinema ürününün "eğlendirme"yi birincil amaç edinen bir sanat eseri olması yersiz değildir, "ne var ki, bu gereksinme insanı yüceltme görünümü altında aşınmış ve kalıplaşmış bir kolaycılık ve kaba söylevcilik tehlikesini de birlikte getirir." (Fischer 1995: 207). Bununla birlikte, sanat eserine "eğlendirici olmamak" gibi bir önkoşul kuşkusuz getirilemez; ancak eserin, bir estetik kaygı yaratması ve bir iletide bulunması gerekir ki "bir yapıtı sanat yapıtı yapan, ona

değer yükleyen şu ya da bu biçimde aktarılmakta olan iletilerdir, yapıtın vardırdığıdır" (Erinç 1995: 106).

Ekonomik bir öğe olarak sinemanın tecimsel kaygıları bir yana bırakmasının söz konusu olamayacağı söylenebilirse de salt bu kaygıyla üretilen filmlerin yaratıcısı olarak sanatçının ya da sanatçı adayının özgürlüğü bir "sanatçı özgürlüğü" değil, piyasa özgürlüğü olacak ve ortaya çıkan film de bir sanat eseri olmaktan çok tecimsel bir nesne olarak kalacaktır. Tüm dünya sinemalarında olduğu gibi Türk Sineması'nda da bu anlayışta filmler çekilmiş ve "müşterisi" çok olan cinsellikle ilgili konuların bir sömürü aracı olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Türk Sineması'nda Cinsellik

Türk Sineması'nda, 1980'li yılların ikinci yarısında başlayan birey üzerine kurulu psikolojik incelemeler (Scognamillo 1998: 512), 1990'lı yıllarda bireyin marjinal cinselliğini ele alma çabaları doğrultusunda bir değişim gösterir. Bir cinsel seçim ya da bir ilk -ve belki de son olabilecek- deneyim anlamında da yaşanabilen eşcinselliğin, Türk Sineması'nda doğrudan ele alınışı 1990'lı yıllara karşılık gelmektedir.

1990'larla birlikte "yeni dünya düzeni" söyleminin doğrudan/dolaylı etkisiyle, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de kültürel anlamda farklı kimlik vurgularından söz edilmeye başlanmıştır (Işıklı 1997: 72). Bu yeni ve tartışılabilir kültür önerisi, beraberinde getirdiği yaşam anlayışıyla birlikte hızla yayılmıştır. Tüm toplumsal kesimlerin kendilerine ait bir şeyler buldukları, ortaklaşa ürettikleri ve yine ortaklaşa tükettikleri bir popüler kültür ortamı aynı dönemde daha da öne çıkmıştır (Mutlu 1999: 158).

Bu dönemde yaşanılan popülerleşme eğiliminden sinema ve sinemanın ele aldığı konular da kendine düşen payı almıştır. Aynı süreç içerisinde, popüler bir öğe olarak "marjinal cinsellik" de fazlasıyla prim yapmaktadır. Dolayısıyla artık, Türk Sineması'nda da özellikle cinsellik alanında marjinal temalar, kişiler, yaşantılar, zevkler vb. gündeme getirilmeye başlanmıştır.

1990'lı yıllarda, o güne kadar sözü edil(e)meyen, aykırı ya da sıra dışı olarak adlandırılan birtakım cinsel konular, her alanda konuşulmaya başlandığı gibi Türk Sineması'nda da ele alınıp işlenmeye, -belki de bu prim yapma özelliği nedeniyle de- kullanılmaya başlanmıştır. Lezbiyenler, homoseksüeller, travestiler, fahişeler ayrıksı cinsel kimlik-

leriyle; bir biçimde sistem dışına itilmiş insanların o güne dek çok da tanık olmadığımız/olmak istemediğimiz toplumsal/kültürel/politik gerçeklikleri de cinsellik dolayımıyla seyirciye sunulmaya başlanmıştır. Bu anlamda, 90'lı yılların Türk Sineması'nda üç film, örnek olarak ele alınabilir: Kadın eşcinselliğini sunan *Düş Gezginleri* (Atıf Yılmaz, 1992), bir travesti ile bir cücenin yaşamını sunan *Dönersen Islık Çal* (Orhan Oğuz, 1992) ve metaforik bir tecavüz olgusunun yer aldığı *Gemide* (Serdar Akar, 1999).

Kadın Eşcinselliği: *Düş Gezginleri*

Düş Gezginleri, çocukluk arkadaşı olan iki kadının, yıllar sonra karşılaştıklarında başlayan lezbiyen ilişkilerini anlatır.

Uzun zaman sonra karşılaştıklarında, Nilgün eşinden ayrılmış bir doktor, Havva ise bir fahişedir. Bu anlamda, toplumsal konum bakımından olduğu gibi cinsel açıdan da birbirlerine zıt bir yaşam sürdürmektedirler. Anjelik (diğer isimleriyle Melike ya da Havva) birçok erkekle birlikte olabilmesine karşın Nilgün, yalnızca eski kocasıyla birlikte olabilmiştir. Nilgün, bu durumu şu sözleriyle anlatır: "Ben, kocamdan başkasıyla yatmadım. (...) O da hep tecavüze uğruyormuşum gibi... Sen, en azından birileriyle yatıyorsun. Ben, onu da yapamıyorum".

Nilgün'ün cinsel anlamda, doyurulamayan isteği onu, fahişelerin yaşamını imrenme noktasına kadar götürmüştür. Bu nedenle Anjelik'ten "nasıl yaptıklarını" anlatmasını istediğinde, dinlemekle kalmayacak, birlikte olacaklardır. Böylece, Nilgün'ün cinsel anlamdaki ikinci deneyimi bir kadınla olmuştur.

Her ikisinin de bu cinsel yaşamı benimsemelerinin yanı sıra her ikisi de birbirini sevmektedir. Bu anlamda, aralarındaki ilişki bir seks ilişkisi değil, gerçek bir aşk ilişkisi görünümündedir.

Nilgün ve Anjelik arasında başlayan ilişki, ikisinin de ayrımında olmadıkları cinsel isteklerinin su yüzüne çıkışıdır. Filmde, bu anlamda cinselliklerini keşfeden iki kadınla karşılaşıyoruz. Her ikisi de bu cinsel yaşamı bilinçli olarak seçmiş kadınlar değil ancak bilinçli olarak benimsemiş kadınlar olarak karşımıza çıkıyorlar.

Elbette, toplum tarafından "sıra dışı" olarak adlandırılan ve onaylanmayan bir cinsel yaşamı seçen her iki kadın için de birlikte yaşamak, istedikleri ama gerçekleştiremedikleri ya da en azından sürdüremedikleri bir beraberlik olarak kalmaktadır; çünkü onlar, toplumun

-bilinçli ya da bilinçsiz- "tektipleştirme"[1] çabalarının "başarısız" birer sonucudurlar. Her ikisi de cinsel anlamda sıra dışı bir seçim yapmışlardır. Filmde, özellikle üzerinde durulması gereken nokta, bundan sonra yaşamlarının ya da birlikteliklerinin, sıra dışı bir seçimi benimsetmeye çalışma ya da en azından sürdürebilme savaşımı ile geçmesi beklenirken, aralarındaki ilişkinin, bir erkek-kadın ilişkisine dönüşmesidir. Bu anlamda filmin, kadın eşcinselliğinin kendine özgü farklılığının sunumunda başarılı olduğu söylenemez. Aslı aranırsa anlatılan, sıradan/indirgenmiş bir kadın-erkek ilişkisidir. Buna, Anjelik'in, Nilgün'ün yanında soyunurken utanması, Anjelik'i genelevden kurtaranın Nilgün olması, Nilgün'ün evin parasal geçimiyle, Anjelik'in de ev ve el işleriyle uğraşması vb. gösterilebilir.

Filmde, eşcinselliklerine ilişkin pek de sağlam temeller olduğu söylenemeyeceği, diğer taraftan temellendirme gerekliliğinin de sorgulanabileceği iki kadının çocukluklarındaki deneyimlerine göndermelerde bulunulmaktadır. Örneğin, bir fotoromanda öpüşen çiftleri gördüklerinde, birbirleriyle öpüşürler. Birbirlerinin bedenleriyle ilgilenirler. Erkeklik organını ilk defa, müzedeki bir heykelde gördüklerinde "kadınların erkeklerden daha güzel olduklarını" düşünürler. Bu görüntüler, eşcinselliği yalnızca "olağan" ve "doğuştan" kılar. Diğer taraftan eşcinselliğin, "meta ekonomisinin olağanüstü derinleşmesinin ürünü" olduğu yolunda da görüşler bulunmaktadır (Perinçek 2000: 10-11). Buradan hareketle, eğer bir temellendirme yapılacak idiyse de daha kapsamlı bir bakış açısıyla konuya yaklaşılması gerekliliğinden söz edilebilir.

Filmde, ilginç ve nedensiz bir biçimde Nilgün, bir başka kadın -Nazif Bey'in eşi- tarafından tahrik edilir. İlk karşılaştıklarında Nilgün'ü öpmesi, arabada Nilgün'ün çıplak bacağını okşaması ve sağlık ocağına göğsünde bir sertlik olduğu gerekçesiyle gelerek Nilgün'ün, göğsüne dokunması için ortam hazırlaması buna örnek gösterilebilir.

Filmin, genelde kadına, özelde ise cinselliğe bakışını incelediğimizde, 1990'lı yıllardan önceki dönemde gerçekleştirilen Türk filmlerinden ayrıldığını görürüz. Sözü edilen dönemlerde kadının ele alınışı;

[1] tektipleştirme: Çevremizdeki dünyanın sınıflandırılması ve etiketlenmesinin, bu dünyayı anlaşılır kılmanın hızlı ve kolay yolu. Tektipleştirmeler öğrenilirler, ama asla sabit değildirler ve genellikle değişime direnirler. Bunlar, dünyayı anlamamızı sınırlama ve çoğunlukla sığ ya da yalan olan inançları daimileştirme eğilimindedirler. (...) Tektipleştirme her zaman olumsuz değil, ama fazlasıyla toplumdaki güç/iktidar ilişkilerini koruyup daimileştirme ile ilgili olma eğilimindedir. Daha aşağı konumda olanların tektipleştirilmesinin sürmesi ve böylece status quo'nun korunması iktidarda olanların çıkarınadır. Nelmes, Jill (1998) "Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu," Çev. Ertan Yılmaz, *Sinemasal,* S.2, s.92.

"mal gibi görülen kadın", "sahipsiz kadın", "düşmüş, düşürülmüş kadın", "baskıcı çevre içindeki kadın" biçiminde başlıklandırılabilirken (Kalkan ve Taranç 1988: 80-104), *Düş Gezginleri*, bu başlıkların dışında, "kadın eşcinselliği"ni ele almaya "aday", bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktadan hareketle *Düş Gezginleri* adlı filmin, Türk Sineması'nda kadın eşcinselliğini doğrudan ele almaya çalışan ilk film olduğu söylenebilir.

Filmde sunulan cinsellikle ilgili bir diğer vurgu noktası da fahişeliktir. Bu filmde de 1990'lı yıllarda gerçekleştirilen diğer örneklerinde gördüğümüz gibi, kadının nasıl fahişe olduğuyla ilgilenilmemektedir. Hatta Nilgün, Anjelik'e nasıl fahişe olduğunu sorduğunda, yanıt alamamıştır; çünkü bunu Anjelik bile anımsamamaktadır. Dolayısıyla şu söylenebilir ki, Türk Sineması'nda artık, en azından klişe ve gerçekliğe bizi yabancılaştıran yapay anlatı "kalıpları" içerisindeki "düşürülen kadın" öykülerinin bir anlamda sonu gelmiştir. Diğer taraftan, fahişelerin ve fahişeliğin, yaşamın gerçek, olağan ve yok edilemeyecek bir diğer yönü olarak görülmeye başlandığından da söz edilebilir.

Sonuç olarak, *Düş Gezginleri* filminde sunulan cinsellikle ilgili öğelere baktığımızda "kadın eşcinselliği"nin ele alınması bağlamında, Türk Sineması'nda bir ilk örnekle karşılaştığımızı söyleyebiliriz. Bununla birlikte filmin, fahişeliği başlangıç şekli nasıl olursa olsun, "yaşamın yok edilemeyen, dönüştürülemeyen ve büyük olasılıkla da uzun süre var olacak bir gerçeği" olarak ele alması onu farklı kılan noktalar arasındadır: En azından Türk Sineması'nda fahişeliğin ele alınış biçiminin değiştiğini imleyen örneklerden biri olması nedeniyle.

Travestilik ya da Dışlanmışlık: *Dönersen Islık Çal*

Dönersen Islık Çal adlı filmde, hiçbir karakterin adının olmayışı dikkat çekicidir. Her karakter, temsil ettikleri rollerle anılırlar: Travesti, cüce, pezevenk, fahişe vb. Cüce ile travesti arasındaki ilişkiye baktığımızda, öncelikle ikisinin de sıra dışı özelliklerinden ötürü toplum/sistem dışına itilmiş olduklarını görürüz.

Travesti, cinsel kimliğinden dolayı; cüce de fiziksel farklılığı nedeniyle toplum dışına itilmiştir. Bu itilmişlik ya da dışlanmışlık bir anlamda onların ortak özellikleri konumundadır. Aslında, başlangıçta her ikisi de birbirini yadırgar. Cüce, travestiyi iğrenç; travesti de cüceyi çirkin bulur.

Cücenin, travestiye oranla konumu daha iyi görünmektedir. Birinci sınıf sayılabilecek bir barda çalışmaktadır. Ev yaşamına baktığımızda,

hiç de kötü olmayan koşullarda yaşamaktadır. Tek sorunu olarak gösterilen yalnızlığının temelinde, cüce olması yatmaktadır. Bununla birlikte, bir cüce olarak yaşamayı öğrenmiştir ve insanların haksızlıklarına karşı göğüs gerebilecek konumdadır. Cüce olmasa, orta sınıf bir ailenin "evine düşkün babası" olabilecek bilinçte biri olarak sunulmaktadır.

Bu filmde travestiliğin, yaşamları sıra dışı olma noktasında kesişen bir cüce ile bir travestinin dostlukları bağlamında ele alınması ilgi çekicidir. Diğer önemli nokta, filmdeki travesti, filmin sonunda cinsel kimliğini cesurca dışa vurabilecek kadar özgürleşmektedir; çünkü son sahnede, peruğunu fırlatıp atacak ve yoluna gerçek kimliğini, yani travesti olduğunu saklamaksızın devam edecektir.

Filmin, *Düş Gezginleri*'ndeki gibi, doğrudan cinselliğin vurgu noktalarından birini ele alma çabası içerisinde olmadığı gözlemlenmektedir. Filmde, gerçekten "adsız kahramanlarımız" vardır. Yukarıda vurgulandığı gibi, farklı cinsel yaşamlar, olağan/doğuştan değil de sistemin birer ürünleri iseler eğer bir travestinin, aynı sistem içerisinde özgürleşme savaşımını vererek başarıya ulaşabilme olasılığının olduğunu ya da olması gerektiğini düşündürtmesi anlamında bir kahraman yaratılmıştır. Diğer seçenek, yani olağanlığın/doğuştanlığın kabulü durumunda da aynı sonucu elde edebiliriz. Diğer taraftan, filmde sunulan cücelik olgusuyla vurgulandığı düşünülen "dışlanmışlık" noktasında da kimin ya da neyin daha dışarıda olduğu ya da filmde vurgulandığı gibi "kimin daha cüce olduğu" sorusunun öne çıktığını söyleyebiliriz.

Filmde, genelde dışlanmış insanların yaşamına; özelde ise travestiliğe ve cüceliğe içeriden, insani bir bakışın egemen olmasından/olmayı başarmasından hareketle, ayrıksı yaşamları "olağan" kılma çabasının hiç de boşa gitmediği vurgulanmalıdır.

Bir dostluk filmi olarak da düşünebileceğimiz bu film, son gözlemde, bir travestinin ele alınması bağlamında Türk Sineması'nda bir ilk olma özelliği taşımaktadır.

Cinsel Şiddet: *Gemide*

1990'lı yıllarda, yalnızca cinsel şiddetin değil, -Amerikan sinemasındaki örneklerinden hareketle- her alandaki şiddetin estetiği ya da felsefesi adına yapılan tartışmaların/yorumların oldukça geniş bir yer tuttuğunu söyleyebiliriz. Bu tartışmaların ortasındayken, cinsel şiddet ve sanat arasındaki ilişkiyi düşündüğümüzde, ilk anda akla gelen

isimler olarak Marquis de Sade (1740-1814) ve Sacher-Masoch'un (1836-1895) yazınsal alanda yaptıklarını anımsamamak olası görünmüyor. Bu iki ismin, cinsel şiddetin estetiği ya da felsefesi bağlamında yaptıkları ile bir sanat olarak sinemada yapılanlar karşılaştırılabilir mi sorusu da akla ilk gelecek soru gibi görünüyor!

Cinsel şiddetin, 90'lı yıllarda Türk Sineması'nda farklı bir bağlamda ele alındığını söyleyebileceğimiz bir filmden söz edebiliriz: *Gemide*.

Filmde, cinsel şiddet anlamında söz konusu olan, tecavüzdür. Her ne kadar filmde kaptanın, "gemi gibidir memleket" sözleriyle vurgulanmaya çalışılan, "gemi-devlet özdeşleştirmesinden" (Kıraç 2000: 11-17) hareketle, ırzına geçilenin kim ya da ne olduğu tartışılabilirse de bakışımızı metafordan kurtardığımızda -bunun ne kadar anlamlı olup olmadığı sorusunu bir yana bırakarak- bir kadına tecavüzün görüntüleri söz konusudur. Adeta, Robin Morgan'ın ünlü "Pornografi kuram, tecavüz uygulamadır." (Lipovetsky 1999: 30) formülünü doğrularcasına, kıyıda izlenen porno film görüntüleriyle birlikte tecavüz sahnelerini izleriz. Bununla birlikte, filmdeki tecavüz sahnelerinin "büyük ölçüde pornografi" (Algan 1999: 58) olduğu iddialarına da karşı çıkılabilir; çünkü filmdeki cinsel birleşme, bir tecavüzü anlatmaktan öteye geçmez. Pornografide ise tek amaç vardır: Cinsel birleşmeyi en ince ayrıntısına kadar izleyiciye sunmak. Dolayısıyla, *Gemide* filminde porno filmlerde olduğu gibi erkeğin de kadının da cinsel organlarını görmeyiz; ancak bir cinsel şiddet olarak tecavüzü izleriz.

Az önce uzaklaştığımız metaforik anlatıma geri dönersek eğer, filmde sunulan cinsel şiddeti, varolan sistem içindeki dengesizlikle ya da yaşamın her alanına uygulayabileceğimiz "düzen/düzülen ilişkisi" (Oskay 1998: 206) ile ilintilendirebiliriz. Dolayısıyla;

> "*Toplumsal realiteye hem husumet duymak hem de onu değiştirmeden onun içinde yaşamak zorunda oluşumuz ise sadomazoşistik bir kültür ortamında yaşamamıza yol açmaktadır*" *(Oskay 1998: 205).*

Son gözlemde yalnızca, tecavüze uğrayan yalnızca *Gemide*'ki sessiz kadınlar değil, içinde bulunduğumuz çürüyen kültürel ortam içindeki herkestir.

Sonuç Yerine

Türkiye'nin entelektüel yaşamında bir anlamda "keşfedilen" birey ve cinsellik konularından cinselliğin, 1990'lı yıllarda Türk Sinema-

sı'nda değinilen vurgu noktalarından ve ele alınış biçimlerinden hareketle, bu dönemde gözlemlenen cinsel konulara daha çok değinilmesinin nedeni olarak, amacı eğlenme isteğinden kazanç sağlamak olan bir "yığın sanatı" yaratıcıları ve yayıcıları gösterilebilir. Özellikle son yıllarda "çok izlenen" Türk filmlerinin hemen hepsinde, cinselliğin şu ya da bu şekilde sunulduğu gözlemlenmektedir ki bu filmlerin izleyici ile "rahat" iletişim kuran, Amerikan filmleri temposunda filmler olduğunu söyleyebiliriz. Öyle ki, filmin bir Türk filmi olduğunu aklımızda tutmasak, rahatlıkla bir Amerikan filmi izlediğimize inandırılabiliriz. Dolayısıyla asıl sorunun Türk Sineması'na ait bir dilin, henüz tam anlamıyla oturtulamamış olmasından kaynaklandığı iddia edilebilir.

Diğer taraftan son dönemde, cinsel yaşamlarından dolayı değilse de başka nedenlerle yaşamın kıyısında köşesinde kalmışları anlatan filmlerden -son örneklerinden biri olarak *Üçüncü Sayfa, Mayıs Sıkıntısı* vb. gösterilebilir- de söz edebiliyoruz; ancak bu tür filmlerin izleyici sayısının diğerleriyle kıyaslanamayacak kadar az olduğunu biliyoruz. Dolayısıyla bu filmler de izleyici ile buluşamıyor.

Sinemanın ürünleri olan ve ekonomik, toplumsal, kültürel, ideolojik, psikolojik vb. gerçeklerden doğan filmler de diğer sanat eserleri gibi geçici bir edim değil, uzun erimli sonuçları olan bir eylem olmayı başarabildiğinde, varoluş serüvenini sürdürebilir. Böylelikle, olağanüstü anlatım gücüyle sinema, bireyin yaşamı algılama ve anlamlandırma süreçleri üzerinde etkili olabilir.

Sanattan insana giden yolun, dolayısıyla sanatla insanlık arasında bağ kurma işinin, sanatçıların birçok değişik deneyimlerinden ve geniş ölçüde toplumun, sanatın bütün olanaklarından yararlanılarak eğitilmesinden geçen uzun bir yol olduğu (Fischer 1995: 203) da düşünüldüğünde, yalnızca sinemada değil, toplumsal ürünlerin tümünde cinsellik gibi "çok satan" olguların, içi boşaltılarak sunulması daha uzun bir süre devam edecek görünmektedir. Bugün, Türk Sineması'nın bir dilinin ya da ruhunun da denilebilir, olamamasının nedenleri, "çok satma" düşüncesinin nasıl ve neden egemen olduğu noktasında aranmalıdır; çünkü Oskay'ın anlatımıyla "satışı yapılamayan, dolaşıma konulamayan gerçek sanatın yerini ucuz, sözde sanat almaktadır" (1998: 105), sistemin *sanatçısı* da bunu bilerek hareket etmektedir.

Kaynakça

Algan, Necla (1999) "Antalya Film Festivali'nde Türk Filmleri" *25. Kare*, S.26, s.55-58.

Bozkurt, Nejat (1995) *Sanat ve Estetik Kuramları*, İstanbul: Sarmal.

Erinç, Sıtkı M. (1995) *Kültür Sanat Sanat Kültür,* İstanbul: Çınar.

Fischer, Ernest (1995) *Sanatın Gerekliliği,* Çev. Cevat Çapan. İstanbul: Payel.

Işıklı, Alpaslan (1997) "Sosyal Politika Açısından Küreselleşme," *Emperyalizmin Yeni Masalı Küreselleşme,* Der. Işık Kansu. Ankara: İmge.

Kalkan, Faruk ve Taranç, Ragıp (1988) *1980 Sonrasında Türk Sineması'nda Kadın,* İzmir: Ajans Tümer.

Kıraç, Rıza (2000) "Yeni Türk Sineması: Şiddet, Oryantalizm ve Minimalizm" *25. Kare,* S.31, s.11-17.

Lipovetsky, Gilles (1999) *Üçüncü Kadın,* Çev. F. Nayır Deniztekin. İstanbul: Varlık.

Morali-Daninos, Andre (1973) *Cinsel İlişkiler Sosyolojisi,* Çev. Samih Tiryakioğlu. İstanbul: Varlık.

Mutlu, Erol (1999) *Televizyon ve Toplum,* Ankara: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu.

Nelmes, Jill (1998) "Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu," Çev. Ertan Yılmaz, *Sinemasal,* S.2. s.71-94.

Oskay, Ünsal (1998) *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım,* İstanbul: YKY.

Öngören, Mahmut (1982) *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü,* Ankara: Dayanışma.

Perinçek, Doğu (2000) *Eşcinsellik ve Yabancılaşma,* İstanbul: Kaynak.

Ruffié, Jacques (1999) *Cinsellik ve Ölüm,* Çev. Nermin Acar. İstanbul: Sarmal.

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

Fatma Okumuş Ergül
Öğretim Görevlisi ve
Yüksek Lisans Öğrencisi
Anadolu Üniversitesi
Sinema-TV Bölümü

"HAREM"DEKİ KADINLARIN EGEMENLİĞİ

Bige Akdeniz

Harem Suare (Ferzan Özpetek, 1999), harem kurumunu tarihsel konumunda yansıtmaya çalışırken, harem kadının da bir cinsel nesne olarak sergileme zorunluluğu ile karşı karşıya kalıyor. Tarih sürecinde padişahın malı olarak görülen harem kadını, oryantalist söylem içinde ise erkeğin bakışı ile imgelendirilen bir nesnedir. Böylece önceden belirlenmiş bir temsili yargıya sahip harem kadını, Harem Suare'nin söylemine bunları değiştirmek ve yenisini üretmek gibi bir sorumluluk yüklüyor. Öte yandan, kadın imgesinin film izleyicisinin bakışına maruz kalacak olması, filmin söylemi için yeni bir tehdit oluşturuyor. *Harem Suare*'de, tüm bu engellerin aşılması için kadın üzerine bağımsız bir temsilin kurulması ya da eski temsillerin üzerinden konuşulması yerine, kadınların kendi kendilerini ifade edebilecekleri bir söylemin koşulları oluşuyor.

Harem Suare, 1900'lerin başında Osmanlı İmparatorluğu padişahına ait haremde geçen olayları konu alıyor. Fransız asıllı bir köle olan Safiye'nin padişahın gözdesi konumuna gelmesi, bu süreç içinde harem ağası Nadir ile ilişkiye girmesi filmin ana hikâyesini oluşturuyor. Filmin finaline doğru haremin kapanması ile Safiye ile Nadir'in yolları ayrılıyor. Nadir bir süre sonra intihar ederken, Safiye geri kalan yaşamını İtalya'da sürdürüyor. Ancak film kendi hikâyesini, kadınları anlatıcı konumuna yerleştirerek sunuyor. Böylece, kadınların kendilerini anlatma sorumluluğunun yine sadece kendilerine ait olabileceğini vurguluyor. Hatta kadınlar anlattıkları hikâyeler ile filmin değişik zamanları arasındaki anlatı geçişlerini mümkün kılıyor. Bir taraftan 1900'lerin başında Gülfidan Kalfa, haremde yaşamış bir kadının başından geçen bir hikâyeyi yine haremdeki kadınlara anlatırken, diğer taraftan haremin gözdelerinden olan Safiye, kendi yaşam hikâyesini 1950'li yıllarda İtalya'daki bir tren garının kafesinde tanıştığı Anita'ya anlatıyor. Filmin kendi anlatısını kadınların anlattığı hikâyelerin oluşturduğu alt anlatılar üzerine kurgulaması, kullandığı temsil araçlarını saydamlaştırıyor. Böylece temsil edilenin nasıl temsil edildiği açıklıkla incelenebilecek bir konuma geliyor. Filmin sonundaki üst sesin söylediği "önemli olan insanların ne yaşadığı değil, yaşadıklarını kendine

ve başkalarına nasıl öyküledigidir" cümlesi, filmin bu yönde bir seçim yaptığını belgeliyor. Öykülemenin önem kazanması ile zaman kavramı önemini yitiriyor. Film zincirleme hikâyeler arasında bir sıçrama yaparken, zaman film anlatısı üzerindeki tanımlayıcı işlevini yitiriyor ve anlatılan hikâyeler tarafından tanımlanmaya başlıyor. Bu süreç, somut tarihsel zamandan filme ait zamana geçişi temsil ederken, Gülfidan Kalfa'nın hikayesi ile Safiye'ninki arasında ileri ve geri bir şekilde hareket eden ve birbiri ile kesişen anlatı tarzı, tarihsel çizgiselliği bozuyor. Böylece anlatılan hikâyenin zamansal devamlılığından çok nasıl anlatıldığı önem kazanıyor.

Öykülerin ön plana çıkması, filmde anlatılanların sadece bir kurmacadan ibaret olduğuna işaret ediyor. Ancak bunların da herhangi bir masal anlatısı ile eşdeğer görülmesi, anlatılan hikâyelerin de birer kurmaca olabileceği varsayımını doğuruyor. Nitekim masal anlatısını simgeleyen üç elma her hikâyenin sonunda kahramanı, anlatıcıyı ve dinleyeni ödüllendiren bir öğe olarak beliriyor. Haremde anlatılan hikâyelerin sonunda dağıtılan elmaların, Safiye'nin Anita'ya vedasından sonra kafedeki masanın üstünde belirmesi, Safiye'nin anlattıklarının da bir masal olabileceğine işaret ediyor. Böylece, film boyunca anlatılan hikâyeler gerçeklik kavramından soyutlanmış masal formlarında koşullanıyorlar. Filmde gerçekliği temsil edebilecek bir durum bulunmazken, tarihsel gerçekliği temsil etme çabası önem kazanıyor. Ancak bu çaba filmin söyleminin ötesinde bir gerçekliği yakalamak yerine herhangi bir gerçekliğin hüküm süremediği bir resim çiziyor. Sinemasal geçeklik yerini anlatılan masalların inandırıcılığına bırakıyor. Anlatılan masal ne kadar etkileyici ve büyüleyici olursa o derece anlatıcıdan anlatılana anlatım süreci tatmin edilmiş oluyor ve elmalar ile ödüllendiriliyor. Böyle bir söylem içinde kadın dahil hiçbir öğe belirli bir gerçeklik kazanmıyor ve kadının pozisyonunu yargılayabilecek herhangi bir temsilde oluşmuyor. Masal formunun bu derece deşifre edildiği süreç "fabulation" seviyesine taşınıyor. "Fabulation", Robert Scholes'un ilk önce *The Fabulators* ve daha sonra *Structural Fabulation* çalışmalarında geliştirdiği ve özellikle postmodern çalışmalar içinde değerlendirdiği bir kavramı tanımlıyor. Bu kavram kapsamında rasyonel anlatı ya da anlatıcı reddedilmekte ve gerçeklik gizemliliğe tabi tutularak aktarılmaktadır. Aynı zamanda "fabulation":

> *"doğal keyfilik içinde kullanılan kelimeleri, anlattığımız hikâyeleri (örneğin Büyülü Gerçekçilik rasyonel araçlar ve otoriteler tarafından anlatılan "resmi" hikâyelerin alt- üst edilmesi olarak görülebilir), asla gerçek mizacına dalamadığımız karakterleri, asla adım*

*atamadığımız dünyaları, vurgulayarak anlatıyı ön plana çıkartan hikâyedir. Öykü anlatı araçlarını ön plana çıkartarak, `**fabulation**'lar nesnelerin **masalsılığını**, belli bir büyülü gerçekçilik içinde dünyanın kendisinin masalsılığını...;bir bütün olarak postmodernizm içindeki estetik objenin masalsılığını ve-son olarak da-`**fabulation**'un kendi içinde, masalların masalsılığını betimlemektedir."(Grolier Science Fiction Multimedia Encyclopedia: **Fabulation**)*

Tuna Erdem, *Harem Suare* için "öykü anlatmanın insan için can alıcı işlevini, öykülemenin hazzının önemini sürekli vurgulayarak, toplu imgelememizde kalıcı izler bırakmış öyküleri tersyüz ediyor" (Erdem: 1999) yorumunu yaparken, Binbir Gece Masalları'ndan itibaren kadınların ana karakterler olarak yer aldığı öykü geleneğini öngörüyor. Erdem'e göre tarih içinde erkeklerin fantezilerine ve kadınların karabasanlarına dayandırılan harem, *Harem Suare*'nin söylemi içinde bir kadın masalının yaşanabileceği mekâna dönüşüyor. *Harem Suare*'nin kadınlar üzerine yazılan masallara alternatif bir masal formu üretebilmesi ancak anlatının masalsılığını ön plana çıkarması ve "fabulation" boyutuna ulaşması ile gerçekleşiyor. Bu süreç içinde masalın barındırdığı tüm imgelere de yeni değerler yükleniyor. Kadının nesne konumundan özne konumuna geçişi de bu süreç sayesinde gerçekleşiyor.

Öncelikler kahramanların kadınlar olduğu masalların kadınlar tarafından yine kadınlara farklı bir sunumu beraberinde getiriyor. Film süresince hikâyeler kadınların kontrol edilebildikleri ve değiştirebildikleri bir iktidar aracına dönüşüyor. Sadece tek bir kadının hikâyesinin bulunmadığı filmde, farklı kadınlar farklı hikâyeler anlatıyor. Böylece film her kadının kendisine ait, başka kadınlar anlatabilecek potansiyel bir hikâyesi olduğunu vurguluyor. Safiye, Anita'ya kendi hikâyesini anlatırken, Anita'nın da İtalya'yı terk etmesinin ardında bir hikâye olduğunu öğreniyoruz. Ayrıca hikâyeler, farklı zamanları temsil etse de, aralarında belirgin bağlantılar bulunuyor. Gülfidan Kalfa, Safiye'nin öyküsünde bir karakter iken, haremdeki kadınlara anlattığı hikâye sanki Safiye ile Anita'nın karşılaşması ve aralarında geçen konuşmayı içeriyor. Böylece iki hikâyenin film içindeki varoluşu birbirine bağlanıyor ve bir kadının hikâyesi diğerinkini oluşturmakta etkili oluyor. Gülfidan Kalfa, Safiye'nin hikâyesinde rol alırken, onun hikâyesini yapılandıran öğelerden biri oluyor, öte yandan karakter olarak kendi varlığı ve hikâyesi Safiye'ninkine bağımlı kalıyor. Anita'nın hayatı da Safiye'nin hikâyesi ile değişiyor çünkü daha önce Mısır'a gitmek isteyen Anita'nın, *Harem Suare*'nin devamı bir film niteliği taşıyan *Hamam* filminde İstanbul'da yaşamayı tercih ettiği görülüyor. Hikâyeler ara-

sındaki etkileşim, kadınların filmde kendi temsilleri üzerinde söz sahibi olmalarını sağlıyor. Anlatıcı konumları, belirlenmiş kaderlerini değiştirme gücünü kadınlara verdiği gibi, başka kadınların kararlarını da etkileyebiliyor.

Harem Suare'de erkeklerin nasıl temsil edildiği, kadınların sunumunu etkileyen en önemli faktörlerden biri olarak yer alıyor. Öncelikle, haremin sahibi konumundaki padişah, kadınların anlattıkları hikâyeler içinde etkisiz kalıyor. Padişahın film boyunca çok az sahnede yer alması ve harem içinde kadınlar tarafından kuralları belirlenmiş sisteme dolaylı katılımı, kadınların temsilini onun bakış açısından bağımsızlaştırıyor. Öte yandan, Lacan'ın "The Name of the Father" (Babanın İsmi Adına) kavramında açıkladığı babanın sembolik olarak varlığını sürdürmesi ve gelişen durumları ya da olaylar üzerindeki etkisi, *Harem Suare* için de geçerli oluyor. Padişah, haremdeki baba imgesini temsil ediyor, ama sembolik iktidarı, onun varlığını güçlendirmekten çok, belirli bir dönüşüme maruz kalmasını sağlıyor. Babanın iktidarı altında oluşturulan hiyerarşi kapsamında, kadınlar kendi iktidar oyunlarını oynuyorlar.

Öte yandan , haremin diğer erkekleri olan harem ağaları, hadım edilmiş oldukları için film söylemi içinde fiziksel iktidarsızlığı temsil ediyorlar. Harem ağası Nadir ile ilişkiye giren Safiye bir yandan haremin kurallarına karşı gelirken, diğer taraftan, cinsel gücü elinden alınmış bir erkeğin varlığını hikâyesinde önemli bir konuma yerleştiriyor. Aslında bir kadın olarak Nadir ile aynı durumda olan Safiye, erkeğin sembolik iktidarını temsil eden "fallus" olgusunu manipüle edebileceği bir araca dönüştürürken, "fallus" ile cinsel iktidarın aynı şey olmadığını, cinsel iktidardan yoksun olmanın iktidardan da mahrum olmak anlamına gelmeyeceğinin altını çiziyor.

'Ötekilerin Söylemleri: Feministler ve Postmodernizm' adlı makalesinde Craig Owens, "Batı'nın temsilleri sadece tek bir vizyona izin veriyor-tanımlayıcı (constitutive) erkek objeninki-ya da, daha çok, temsil eden objeyi tamamı ile merkezci, birleştirici ve maskülen olarak yerleştiriyor açıklamasını yapıyor (Owens: s.58). Feminist yaklaşımın da eleştirdiği bu durum içinde kadın herhangi bir temsilin öznesi olmaktan çok nesnesi olarak ele alınıyor, ve temsil hakkı tanınmıyor. Öte yandan, Owens'a göre, postmodern estetik, kadına tanımlanan pozisyonunun dışında bir konuma ulaşmasını sağlıyor çünkü "postmodernist operasyon, tam olarak temsil edilebilir ve temsil edilemez arasındaki yasamalı sınırda sahneleniyor-temsili aşmaktan çok, belirli temsilleri onaylarken diğerlerini engelleyip, yasaklayan ve saymayan

iktidar sistemini teşhir ediyor" (Owens: s.59). Postmodernizmin bu şekilde değerlendirilmesi, kadınlar üzerine kurulan söylemlerin farklı bir bakış açısı ile eleştirilmesine olanak tanıyor. Aynı zamanda çoğulcu bir yaklaşıma sahip olan postmodern söylemler göz önüne alındığında, kadınların temsillerinin tek bir teorik açılım ile incelenemeyeceği ortaya çıkıyor. Postmodernizm, bu yapısı gereği, herhangi bir anlatının insana ait tüm gerçekliği verebileceği iddiasına karşı çıkıyor; çünkü modernizmin tersine anlatının anlamlandırıcı ve tanımlayıcı rolünü üstlenmesi gibi bir kaygı taşımıyor.

Harem Suare'nin kendi söylemi içinde kadınları ele alışı, postmodern söyleminki ile büyük benzerlikler taşıyor. Kadını özne konumuna taşıması ve kendini tanımlama hakkı vermesi ile egemen erkek bakış açısını etkisizleştiriyor. Kadının yaşam çizgisinin, belirlenen koşulların boyunduruğu altında olmadığı ve zaten böyle bir çizginin de basitleştirilemeyeceği vurgulanıyor. Harem içinde yaşayan kadın, köle durumunda olduğu ortam içinde bile nasıl yaşaması gerektiğini ve nasıl yaşayabileceğini belirleyen bir unsura dönüşüyor ve kendi temsil araçlarını oluşturabiliyor. Özellikle kurmacanın ve masalsılığın ön plana çıkması kadına dair belirli yargıların ve gerçekliklerin oluşmasını engelliyor. Film, harem kadınlarının sadece tarih platformunda incelenemeyeceğini, çok yönlü etkenler içinde değerlendirilmesi gerektiğini vurguluyor. Estetik söylemlerde egemen bir tanımlayıcı olan "fallus" kavramına yüklenen ayrıcalığı tersyüz ederek, kadın üzerine yeni söylemlerin önünü açıyor.

Kaynakça

Erdem, Tuna (1999) 'Erkek Fantezisi, Kadın Masalına Dönüşünce!' Radikal Cumartesi, Radikal Gazetesi.

Grolier (1995), *The Multimedia Encyclopedia of Science Fiction*, ed: John Clute & Peter Nichols.

Owens, Craig (1983) 'The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism' in *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*, ed: Hal Foster, Bay Press: Washington, s.57-77.

Bige Akdeniz
Öğretim Görevlisi
Bahçeşehir Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Geçmiş, Ama "Şimdiden"

Tarih Anlayışları

GEÇMİŞ ZAMANIN PEŞİNDE: ÜÇ TARİHSEL DÖNEM, ÜÇ SİNEMASAL ANLATI

Tuna Erdem

Bu çalışma, *Salkım Hanımın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu,1999), *Hoşçakal Yarın* (Reis Çelik, 1998) ve *Harem Suare* (Ferzan Özpetek, 1999) filmleri üzerinden, Türk Sineması'nın geçmiş zamanı nasıl anlatılaştırdığını, tarihi sunarken ne tür anlatım tekniklerine başvurduğunu irdelemeyi ve bu anlatım biçimlerinin ne tür bir tarih algısı yarattığını çıkarsamayı amaçlıyor. Gelgelelim çalışmanın ne hakkında olduğunu söylemeden önce, ne hakkında olmadığını belirtmek gerekiyor; zira çalışmaya örnek teşkil eden üç film, çeşitli polemiklerin nesnesi olarak anılagelen, dolayısıyla her atıfta bu polemiklerin bağlamını anımsatan filmler. Kısaca ifade etmek gerekirse, söz konusu polemikler bu çalışmanın kapsamına girmiyorlar. Açmak gerekirse, tarihi "gerçekler" ile bu gerçeklerin söz konusu filmlerdeki sunumu arasındaki farkları, sapmaları, ayrılıkları ortaya çıkarmak, bu farkların neden ve sonuçlarını incelemek bu çalışmanın kapsamı dışında kalan alanlar. Daha da açık söylemek gerekirse, Varlık Vergisi hakkında bilinen tarihsel olguların *Salkım Hanımın Taneleri* filminde yansıtılıp yansıtılamadığı, Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının siyasi görüşleri, eylemleri, yargılanmaları ve idamları hakkında resmi ve "gayri resmi" tarihi verilerin *Hoşçakal Yarın* filminde çarpıtılıp çarpıtılmadığı, *Harem Suare* filminin Osmanlı İmparatorluğu'nun son yılları ve harem gerçeği hakkındaki tarihi verilere sadık kalıp kalmadığı, bu çalışmanın ilgi alanının dışında kalıyor. Bu konuların kapsam dışı bırakılmasının nedeni, çetrefil bir alandan kaçınmaya çalışmaktan ziyade, özelde Türk Sineması, genelde sinema alanının dışına yelken açmaksızın ele alınacak konular olmamaları. Sadece sinemayı değil, tüm sanatları ve "temsil" ya da "sunum" dediğimiz uçsuz bucaksız konuyu kapsayan, dahası, tarihin bir bilim dalından ziyade, bir anlatı sanatı sayılıp sayılamayacağı tartışmalarına da kaçınılmaz olarak girmeyi gerektiren bir konu, tarihi gerçeklerin sanatta temsili sorunu. Kısacası sinemanın özgül sorunsallarından bizi oldukça uzağa taşıma tehlikesini içeriyor.

Bu çalışmanın amacı, sinemanın elindeki farklı anlatı olanaklarının, nasıl farklı geçmiş sunumlarını terkisinde getirdiğini çözümlemeye,

bu farklı yapıların izleyicinin tarih algısında yarattığı izdüşümlerin izini sürmeye ve tarihi kesintisiz bir akış değil, bir kesintiler silsilesi olarak algılayan, tarih duygusu bir hayli sorunlu ülkemizde, söz konusu anlatıların nasıl özel bir niteliğe büründüğünü anlamlandırmaya çalışmak. Bu amaçla anlatının kendi öykü dünyasının (diegesis) içinde ürettiği "geçmiş" ile öykü-dışı dünyadaki (non-diegetic) geçmiş olgusu (tarih) arasında nasıl bir ilişkinin bulunduğunu irdelemeye çalışacağım. Bir anlamda, tarih sözünde içkin zaman kavramı ile sinemasal anlatıda üretilen zaman kavramı arasındaki, sürtüşme ve kaynaşmaların anlamlandırma sürecine odaklanacağım. Kısacası daha ziyade biçimsel yapıya vurgu yapan, daha doğrusu biçimsel yapıdan yola çıkan bir çalışma bu. Dolayısıyla yukarıda sözü edilen ve daha ziyade içeriğe odaklanan tartışmaları da ister istemez dışlıyor.

Neden bu üç filmin örnek seçildiğini de açıklamak gerekiyor. Bu üç film, iki temel nokta dışında birbirlerinden alabildiğine farklı filmler. Prodüksiyon koşullarından türlerine, estetik anlayışlarından seslendikleri seyirciye kadar, her alanda farklılık gösteriyorlar. Gelgelelim her üç film de öykülerini, çekildikleri zamana kıyasla "geçmiş" olarak nitelendirdiğimiz bir zaman dilimine oturtuyorlar ve böylelikle geçmişin sunumu ile algılanışının farklı biçimlerini örnekliyorlar. İkincisi, her üç film de, aynı tarihsel dönemde çekilmiş, üretilmişler. Tarihsel filmlerin anlamını belirlemede konu edindikleri zaman kadar, hatta daha fazla çekildikleri zamanın belirleyici rol oynadığı artık genel kabul gören bir görüş. Yani bu filmlerde amaç, üzüm yemek değil bağcı dövmek; geçmişi aydınlatmak değil, günümüze geçmişten bir ışık tutmak. Bu açıdan, filmlerin alabildiğine farklı tarihsel dönemlere odaklanıyor olmalarının yarattığı uyuşmazlık tehlikesini, aynı dönemde çekilmiş olmalarının yarattığı ortaklık paydası fazlasıyla telafi ediyor. Farklı tarihsel dönemlere odaklanan filmleri bir arada incelemek, sunulan dönem ile bu sunumun gerçekleştirildiği anlatı yapısı arasında bir ilinti bulunup bulunmadığını da ortaya çıkarmayı mümkün kılıyor. Yani ele alınan dönemin, kullanılan anlatımda ne derece belirleyici olduğunu, bu vesileyle çıkarsamaya çalışmamıza olanak tanıyor.

Sinemanın, geçmişi sunmayı sağlayan anlatı olanaklarını irdelemeden önce, sinemanın zaman kavramıyla, özellikle de "geçmiş zaman" kavramıyla ilgili yapısal bir takım sorunlarına kısaca değinmek gerekiyor. Sinema, geçmişi şimdiki zamana dönüştürmeyi zorunlu kılan bir yapıya sahip. Her şeyden önce, "pro-filmic" diye adlandırılan "çekim öncesi" gerçekliğin geçmişini, şimdiki zamana tercüme ediyor; seyirci

perdedeki görüntüleri, diyelim üç ay önce çekilmiş görüntüler olarak değil, "o anda, orada" yaşanmakta olan görüntüler diye algılayarak izliyor. Hatta denilebilir ki, klasik sinema anlatısı ve anlayışının tüm temel bileşenleri, bu zamansal kaymayı mümkün kılmak, "o anda, orada" hissini yaratmak için işe koşuluyor. Kısacası, filmin çekimi ile filmin izlenmesi arasında oluşan "geçmiş", izleyicinin gözünde silinerek şimdiki zamanda eritiliyor. Bu işin bir boyutu. Bir başka boyutu ise, filmin kendi iç kronolojisinde, geçmiş ve şimdiki zamanı ayırt etmekte çektiği zorluklardan kaynaklanıyor. Tüm film, "şu anda, burada" yanılsamasını yaratmak üzerine kurulu olduğundan, filmin kendi içinde, kendi öykü dünyasında bir geçmiş yaratması da zorlaşıyor. Nitekim "flashback" yani, geriye dönüş tekniğinin ilk kullanımlarının izleyici tarafından anlaşılabilmesi için, zincirleme geçişler, açılma ve kararmalar, renk paletinde değişiklikler, alt yazılar, ara yazılar gibi birçok ünlem işaretine ihtiyaç duyulmuş olduğunu görüyoruz. Günümüzün, "sinema okur-yazarı" izleyicileri, geçmişe dönüşü algılayabilmek için bu tür ünlem işaretlerine ihtiyaç duymuyorlarsa da, "flashback içinde flashback" gibi kullanımlar da, çarçabuk zaman ipinin ucunu kaçırıveriyorlar. Görsel dilde, yazılı dildekinin aksine zaman takıları bulunmadığından, her imge beraberinde zaman belirteciyle karşımıza gelemiyor, bu da geçmiş zaman yaratımını iyice zorlaştırıyor. Bir filmi, "flashback" sekansının orta yerinden izlemeye başladığınızda, bu sekansın geçmişi imlediğini anlamanıza olanak yok; en azından "flashback" bitene kadar (Turim, 1987:14-18). Kısacası sinema kendi içinde bir geçmiş duygusu yaratmak için bile, tüm öğelerini bu iş için seferber etmek durumunda kalıyor.

Her ne kadar çekim, zamanın geçmişi izlenme sürecinde şimdiki zamana kayıyor ve öykü kendi içinde geçmiş zaman parantezi yaratmakta zorlanıyorsa da, filmin öykülediği zamanın, izlenme zamanına oranla geçmişte yer aldığı bir çırpıda alımlanabiliyor. Kostüm ve dekor bunu sağlamaya yetiyor da artıyor bile. Seyircinin varsayılan genel geçer tarih bilgisine bile dayanmayan, sadece bugünden "farklılık" duygusuyla ortaya çıkarılabilen bir geçmiş izlenimini, tek karede, sadece mizansen öğelerini kullanarak izleyiciye geçirmek olası. Gelgelelim, çekim tarihi ile izlenme tarihi arasındaki zaman dilimi büyüdükçe, öykü zamanı ile çekim zamanı arasındaki süreyi algılamak da bir hayli zorlaşıyor. Henüz bebeklik çağını yaşayan sinemada, çokça karşılaşmadığımız bir sorun bu. Hele de sinema teknolojisindeki hızlı değişimlerin bize, çekim tarihini uzmanlık gerektirmeden anlama imkâ-

nını verdiği düşünülürse. Ancak sinema sanatı olgunluk çağına erdiğinde, bu karışıklığın var olabileceğini öngörmek bile, bize bir başka yapısal sorunla karşı karşıya kaldığımızı gösteriyor. Örneğin 50 yıl sonra, dijital olarak yenilenmiş bir *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960) filmi ile *Gladyatör* (Ridley Scott, 2000) filmini art arda izleyen geleceğin seyircisi, her iki filmdeki öykü zamanı ile arasında eşit uzaklık bulunduğunu fark edebilecek ama, iki film arasındaki zaman farkını, çekilen zaman ile öykülenen zaman arasındaki ilişkiyi anlayabilmesi bir hayli güçleşecek. Eğer daha önce öne sürdüğümüz gibi, anlamı belirlemede çekim zamanı, öykü zamanından daha önemliyse, bu önem silinip gidecek. Bu durumun bizi, bugün de ilgilendiren açılımları yok değil. Sinema anlattığı öykünün zamanını, izlenme zamanına göre geçmiş kılabiliyor ama bunu yaparken uzak geçmiş ile yakın geçmişi aynı "tarih kefesine" atmış oluyor. Filmin izlendiği tarihsel dönemi öncelediği sürece, öykünün ne kadar geçmişte yer aldığı önemini yitirebiliyor. Nitekim tarihi filmlerin mizanseninde sık sık karşımıza çıkan "anakronizm"lerin bu denli yenir yutulur olmasının ardında, tarihi bilgisizlik kadar, sinemanın bu özelliği de yer alıyor olsa gerek. Ancak bu sorun, daha da vahim algılama yanlışlarına (ya da çarpıtma olanaklarına) kapı açma potansiyeli taşıyor. Diyelim, çok yakın geçmişte Amerika'da yaşanmış bir insan hakları ihlalini konu edinen bir filmi izlediğimizde, bunun çoktan "aşılmış", geçmişe mal olmuş, tarihin tozlu sayfalarına karışmış bir sorun olduğu izlenimine kapılmamızı sağlayabiliyor sinema, geçmiş duygusunu mizansen öğelerine yaslanarak verdiği takdirde. Benzer bir algı çarpılması, zamansal şaşılık, "elipsis" dediğimiz tekniğin kullanılması, yani film içinde zamansal atlamalar yaşanması durumunda karşımıza geliyor. Birkaç dakikanın olduğu gibi, birkaç yılın da atlanıvermesine alışan sinema izleyicisi, "atlanmış" olma durumunu algılayabiliyor ama giderek atlanan sürenin önemi kalmıyor, bir dakika ile bir yıl arasındaki fark yitip gidiyor.

Daha da önemlisi, mizansene dayanarak geçmiş duygusu oluşturmak, zaman farkının mekân farkının içinde yitip gitmesine neden olma tehlikesi içeriyor. Biz, bu coğrafyada, bir filmde fes takmış adamlar gördüğümüz anda, görüntülerle aramıza bir geçmiş duygusu, bir zamansal mesafe koyuveriyoruz. Ancak bu mizansen ipuçlarının, Batılı izleyici tarafından ille de zamansal fark olarak algılanmayabileceğini, pekâlâ da bir mekân farkı olarak düşünülebileceğini, geçmişte değil Doğu'da konuşlanmış bir filmle karşı karşıya olduğunu varsayabileceğini biliyoruz. Osmanlı döneminde geçen her filmin, bir oryanta-

lizm tehdidini beraberinde getiriyor olmasının nedeni de bu yapısal sorun olsa gerek.

Peki tüm bu yapısal sorunlara karşın sinema, tarihsel bir dönemi odak almaya karar verdiğinde ne tür anlatım tekniklerini kullanabiliyor? En sık kullanılan yöntem, kişiselleştirme, yani toplumsal olayların temsilcisi işlevindeki karakterlerle, makro düzlemi mikro öykünün içine yedirme. Bu yöntem bir taşla iki kuş vurulmasına olanak tanıyor. Bir yandan izleyicilere özdeşleşebilecekleri karakterler sunarak, tarihin nesnel kuruluğunu öznelliğin sıcaklığıyla değiştirebiliyor, diğer yandan tarihi veriler arka plana atılıp, hayali kişiler ön plana getirildiğinden, gerçeklik sorunsalı paranteze alınıyor. Bu gözde yöntem, toplumsal mücadelelerin kazanımlarını, kahraman mitine tercüme etmek ve sistematik sorunları kötü adamların sırtına yüklemek gibi belaları da kaçınılmaz olarak terkisinde taşıyor. Sadece geçmişi algılayışımızı değil, çoğu zaman dramatik yapıyı da çarpıtan bu teknik, karakterlerin, temsil etmek durumunda kaldıkları toplumsal olayların altında ezilerek karikatürleşmesi tehlikesini de içeriyor.

Başka bir yöntem ise "çerçeve anlatı" kullanmak, şimdiki zamandan yola çıkıp, tarihe bugünden "flashback" yoluyla varmak. Bu yöntem, kıyas olanağı tanıyarak, geçmişin ne kadar geçmiş olduğunu izleyicinin anlamasına olanak tanıyor ve tarihi, perspektife oturtmamızı sağlıyor. Gelgelelim, sinemada "flashback", tek bir karakterin anımsaması, anlatması ile motive edildiğinden, tarihi tek bir kişinin, yani kişiselliğin filtresinden geçirmemize de neden olabiliyor. Edebiyatta da kullanılan çerçeve öykü yapısının, anlatılanla anlatanın arasına bir mesafe koymaya neden olduğu da bir gerçek. Diğer yandan, şimdiki zamanı geçmişin sonucu olarak göstermeye, tarihsel bir neden-sonuç ilişkisi yaratmaya da hizmet edebiliyor. Bu durumda sonucu, nedenden önce göstermenin, sonucu kaçınılmazmış gibi gösterdiğini de unutmamak gerekiyor. Ele aldığım üç filmde de "flashback" yapısının bulunması, bu tekniği özellikle önemli kılıyor ve öykü-dışı dünyadaki geçmişin yaratılmasında, öykü-içi geçmişin nakşedilmesinin önemini vurguluyor.

Son olarak geçmişin tarihsel düzlemden, fantastik düzleme çekildiği, gerçeklik yanılsamasından ziyade masal atmosferinde sunulduğu anlatım yöntemi geliyor. Tarih kavramının Fransızca'da "*histoire*", İngilizce'de "*history*" kelimeleriyle karşılandığını ve her iki kelimenin, "öykü" kökünden geldiği düşünülürse, bu tür filmlerin tarihi özüne döndürerek öyküleştirdiği söylenebilir. Bu anlatım yönteminde, anla-

tılanlardan çok anlatma ediminin kendine, öyküden ziyade öykülemeye vurgu yapılıyor. Kendi kendini aynalayan ve "mise-en abyme" olarak da adlandırılan bu anlatım yöntemi, zamansal ve yapısal belirsizliklerin kaçınılmazlığını kabullenerek, anlamını bizzat bu belirsizliklerin üzerine kuruyor. Modernist deneysellikten, postmodernist oyunbazlığa kadar açılan bir yelpazede, hem sinema hem de tarih alıntısını tırnak içine alarak kullanan ve kullandırtan bu anlatım yöntemi, minareyi çalmadan kılıfı hazırlama misali, tarihi verilerin bile isteye çarpıtılmasından, dramatik yapıdaki gediklere bahane bulunmasına kadar eksikliklerin kılıfı olarak kullanılabileceği gibi, hem tarihe hem de sinemaya ilişkin yapısal sorunları yok saymak yerine sergileyerek, fantastiğe kaydığı halde gerçekçiden daha sahici de olabilecek bıçak sırtı bir anlatım yöntemi olarak görülebilir.

Kuşkusuz tarihi tümüyle mitolojinin alanına kaydırmak da, geçmiş zamanı sunmanın yöntemlerinden biri. Nitekim western türü, Amerika'nın kuruluş tarihini mitoloji olarak sunarken, tam da bu anlatım yöntemine başvuruyor. Gelgelelim mitoloji, tanımı gereği zaman-aşırı hatta, zaman-ötesi olduğundan, bu yöntem tarih dışına, dolayısıyla da ilgi alanımızın dışına kayıyor.

Bu anlatım olanakları ve kısıtlamaları ışığında Tomris Giritlioğlu'nun *Salkım Hanımın Taneleri* filmine bakalım. Film, Haydarpaşa Tren Garı'na yanaşmakta olan cemselerin görüntüsü üzerine binen "İstanbul 1943" ibaresiyle açılıyor. Böylelikle zaman ve mekânın yazıyla belirtilmesiyle yola koyuluyor. Gelgelelim görüntü ile yazı arasındaki ilişki, belli bir çağrışım oluşturmaya da olanak tanıyor. Askeri araçlardan indirilen sivil tutukluların, zorla trenlere bindirildiğini görüyoruz. Asker zoruyla trenlere bindirilen sivillerin görüntüsü ile 1943 yılı çakıştığında, izleyicinin zihninde ister istemez aynı yılla ait benzer ve tanıdık görüntüler geliyor; Nazi Almanyası ve toplama kamplarına sürgün edilen Yahudiler, çağrışım yoluyla filme buyur ediliyor. Filmin anlatım yapısında açıkça söylenen kadar, anıştırma yoluyla ima edilenlerin de önemli yer tuttuğu böylelikle daha ilk sekansta vurgulanmış oluyor. Girizgâh işlevi gören bu sekansın ardından, "bir yıl öncesi" ibaresiyle "flashback"e geçiş yapılıyor.

Gördüğümüz ilk imge, ikinci kez karşımıza gelip, giriş sekansı tekrarlanana kadar, yani "flashback" kapanıp, şimdiki zamana ulaşılana kadar filmin yarısı geçiyor. Yani 1943 yılı, anlatı için bir milat olduğu kadar, bir çerçeve anlatı zamanı olarak da beliriyor. Burada, öykü dünyasındaki geçmiş zamanın, öykü içi dünyadaki geçmiş zamanla

aynalanmasına şahit oluyor, çerçeve anlatıyla karşı karşıya kalıyoruz. Ancak 1943 somut bir yıl olarak tarihi statüsü içinde belirtilirken, öykü içi geçmiş, "bir yıl önce" gibi "görece bir geçmişi" ifade eden ibareyle sunuluyor ve böylelikle bu iki geçmiş düzlemi arasındaki fark da korunmaya çalışılıyor. Gelgelelim burada, yazılı ibarelerin sinemadaki gücü konusunda bir soru işareti koymak gerekiyor zira görüntü, yazının anısını çok kolay silip atıveriyor. 1943'ün imlediği geçmiş, "flashback"in imlediği geçmişle sarmalanarak garantileniyor. Gelgelelim, "flashback'"in sonucu kaçınılmazlaştıran neden-sonuç ilişkisi de bu arada işlemeye başlıyor. Başta gördüğümüz sürgüne gönderilme sonucunun nedenlerini, "bir yıl öncesi" diye belirtilen bölümde aramamız bekleniyor.

Eğer bu izleyeceklerimiz sürgünün nedeniyse, o zaman nasıl bir anlatımın uygulandığı büyük önem kazanıyor. Sürgünü bize tanıtan giriş sekansı, bu tarihsel olgunun siyasal ve toplumsal boyutunu vurgulayarak karşımıza getiriyor. Kalabalıkta henüz tekil önem atfetmediğimiz birçok sürgün kurbanının dramına ve bu arada film boyunca hep ikinci planda kalacak tek bir karakterin trajik ayrılık sekansına şahit oluyoruz. Henüz özdeşleştirme ve kişiselleştirme mekanizması işlemediğinden, kitleleri etkilemiş, kitlesel bir sorunla karşı karşıya olduğumuzu hissediyoruz. Nazi çağrışımı da bu hissimizi güçlendiriyor. Gelgelelim bu toplumsal olayın nedenlerini açıklamayı vaat eden "flashback" bölümüne geçtiğimiz anda, kişiselleştirme yöntemi devreye giriyor. Film, Varlık Vergisi mağdurlarını da, müsebbiplerini de birer karakter olarak karşımıza çıkarıyor. Bir yanda Varlık Vergisi'nin kurbanı olan Nora, Levon ve Halit Bey, diğer yanda, filmin kötü adamı, "sonradan görme" Durmuş ve kötü kadını, üst sınıf fahişe var. Dahası, Varlık Vergisi'nin kötülüğünü temsil etmekle yükümlü karakterlerin kötülüğünün, doğrudan Varlık Vergisi'yle bir ilişkisi olmadığı da özenle vurgulanıyor. Nitekim Durmuş, Varlık Vergisi uygulamasından çok önce, para için adam öldürerek, Varlık Vergisi uygulamasının kötülüğünü temsil edemeyecek duruma düşüyor. Üçüncü sınıf bir "femme-fatal" olan kötü kadınımızsa, tipleme olmaktan çıkıp karakter olmayı bile beceremediği için bu temsil görevinin altında iyice eziliyor. Gelgelelim seçilen bu yöntemin daha ziyade dramatik yapıya sekte vurduğunu, kişilerin ve ilişkilerinin alttan alta işleyen bir metaforla tarihi olayları simgelemeyi sürdürdükleri de düşünülebilir. Özellikle de filmin daha ilk sahnesinden bir "alt metin" okumasına kapı araladığı düşünülürse, işin bu yönü üzerinde durmamak yanlış olur. Hele de

resmi ile "gayri resmi" tarihin sürtüşme noktasında, tarihin oldukça güncel bir soğuk savaş alanı olmayı sürdürdüğü ve sansürün ciddi bir tehdit olduğu ülkemizde, anıştırmanın sıkça kullanılan bir yöntem olduğunu göz önüne alırsak.

Filmin işe koştuğu metaforların başında "misafirperverlik" kavramı geliyor. Filmin içinde bir radyo konuşması olarak yinelenen Rüştü Saracoğlu'nun Varlık Vergisi ilanı üzerine yaptığı talihsiz açıklama da, bu kavram üzerinde temellendiğinden, misafirperverlik can alıcı bir metafor işlevi görüyor. Saracoğlu, Varlık Vergisi'nin azınlıkların kötüye kullandıkları Türk misafirperverliğinin karşılığı olduğunu söylemişti. Film ise bu sözü alt üst eden bir öykü getiriyor karşımıza. Ne de olsa kötü adamımız Durmuş, misafir olarak gittiği evi, ev sahibinin elinden alarak, misafirperverliğin kötüye kullanılmasının en aşırı örneğini sunuyor. Üstelik bu kez misafirperverliği kötüye kullanan, gözünü para hırsı bürümüş olan bir Türk, evinden olan misafirperver ise Varlık Vergisi kurbanı bir azınlık üyesi. Bu açıdan bakıldığında filmin metninin değilse bile, alt-metninin son derece açık bir tavır ortaya koyduğunu söylemek mümkün. Aynı metafor zincirini takip edersek, filme adını veren gerdanlığın, vergiye adını veren varlığın metaforu olarak kullanıldığı ortaya çıkıyor. Bu gerdanlık (varlık), tecavüz ve fahişelikle elden ele geçiyor, sus payı, şantaj, rüşvet ve ücret olarak kullanılıyor. Cinselliğin iktisadına dair metaforlar da bu düzleme ekleniyor. Halit Bey, Nora'nın nikâhla gelen hakkını hiçe sayarak metres tutuyor ve Nora'yı bakımevine sürgüne gönderiyor, üstelik gerdanlığını vermeden. Yani azınlıkların yasal haklarının hiçe sayılarak, varlıklarının hak etmeyenlere devredilmesinin ve kendilerinin de sürgüne gönderilmesinin bir metaforu bu ilişkide de işliyor. Keza Durmuş da karısı Nimet'in parasına el koyuyor, onun yerine bir fahişeyi geçiriyor ve Nimet sürgündeki Levon'a gönül veriyor. Bir kez daha varlığın haksız el değişimi ve sürgün temaları gündeme geliyor.

Ancak iş bununla da bitmiyor ve filmin zaman kargaşasına bir düzlem daha eklenirken, alt metne de yeni bir katman eklemleniyor. Zira gözümüzün önünde, artık unutmaya yüz tutuğumuz bir "flashback" parantezinde cereyan eden bu olayların da bir geçmişi var. Filmin uzunca bir bölümünü oluşturan ana "flashback"den ayrı olarak, kısa üç "flashback" biçiminde geliyor bu geçmiş izleyicinin önüne. Filmin anlamını oluşturmada odak noktası teşkil eden bu "flashback"ler, filmin temel "flashback"inden alabildiğine farklı. Bir kere, öykü-dışı bir otoritenin karşımıza getirdiği bir geçmiş değil bu. Akıl hastası bir ka-

dının, üstelik amneziden yani, hafıza kaybından mustarip bir kadının anıları olarak geliyorlar karşımıza. Bu "flashback"lerin görsel üslûbu da, statü farkını ortaya koyuyor. Yavaş çekim, rüya imgeleri, diyalog yokluğu, ayrıntı palana vurgu gibi kullanımlar, bu "flashback"leri birer geçmiş sunumundan ziyade, rüya hatta, sanrı olarak deneyimlememize neden oluyor. Oysa bu üç sanrı tadında geriye dönüş, bizi bir kez daha, filmin ana metaforuna taşıyor. Bu sanrı benzeri geçmişlerde, sadece çizme ve kırbaç gibi iktidar simgeleriyle sunulan, yüzsüz bir baba figürü, oğlunun hakkı olan Nora'ya ve dölüne el koyuyor. Bu tecavüz anında da Salkım Hanım'ın hakkı olan gerdanlık Nora'ya devrediliyor. At, avrat ve silah üçgenini kurarak tarihi çok gerilere taşıyan bu imgeler, hem azınlıklara uygulanan baskıların Varlık Vergisi ile başlamadığını anımsatıyor, hem de kişiselleştirme yoluyla Varlık Vergisi'nin vebalini tek bir kötü adamın boynuna asmaktan doğan sorunlar, yüzsüz yani kişiliksiz bir iktidar figürüyle siliniyor. Kısacası aslında film, en anlamlı tarih sunumunu ruh hastası ve hafıza kaybından mustarip bir kadının sanrıları olarak karşımıza getiriyor. Bu sunum, ülkemizdeki genel geçer tarih algısına denk düşüyor. "Hafızasız toplum"a sunulan bu tarihi filmin anlatımı, kesintiler silsilesi olarak algıladığımız, bastırmaya, unutmaya, yok saymaya çalıştığımız ve ancak "bastırılanın geri dönüşünü" andıran hortlamalarla bugüne bağlanabilen sorunlu tarih algımızı aynalıyor.

Reis Çelik'in *Hoşçakal Yarın* filmi de tıpkı *Salkım Hanımın Taneleri* gibi, görüntülerin üzerine binen yazılı bir ibareyle açılıyor: "1988, İstanbul, Gecekondu Yıkımları." Bu kez sadece zaman ve mekân değil, bir olayın da adı belirtilerek izleyiciyi tarihsel perspektifi oluşturmaya davet eden bu ibare ile, filmin çerçeve anlatı yöntemi kullandığı da ortaya çıkıyor. Yıkılan gecekonduların arasından Deniz Gezmiş'in resmi, 1968 ibaresi, "Bağımsız Türkiye" sloganı ve Türk bayrağından oluşan bir duvar resmi açığa çıkıyor. Belediye Başkanı resmi görünce yıkımı durduruyor. Tam bu noktada kararma ve açılmayla filmin adı, ara yazı olarak perdede belirip kayboluyor. Yıkımın durdurulduğu anda, öykü dünyasının akışı da bir an durarak, gördüklerimizin bir film olduğunu bize anımsatıyor adeta. Ardından Belediye Başkanı ile gecekondu sahibi "ressamın" muhabbetine tanık oluyoruz. Başkanın "Tanır mıydın Deniz'i?" sorusunun ardından, kısa bir "flashback" bizi 70'lerin belgesel görüntülerine taşıyor. "Flashback" tekniğinin etimolojik kökenlerini anımsatacak kadar hızlı, gözümüzde "flaş" gibi patlayan bu geriye dönüşün ardından, yine 1988'deki diyaloga dönüyoruz. Ancak

bu da uzun sürmüyor ve Başkanın "Çıkardı sandalyenin üstüne" repliği ile birlikte bir "flashback" daha geliyor. Bu kez, belgesel görüntüler ile belgesel süsü verilmiş görüntülerin iç içe geçtiği kısa bir geçmiş sekansı izliyor ve tekrar çerçeve anlatıya dönüyoruz. Sadece tek replik soluklandığımız "şimdiki zamandan", "sonra çektiler altından sandalyeyi" repliği ile tekrar geçmişe atlıyoruz. Üstelik bu kez, yazılı bir ibare "1972 Askeri Mahkemesi" alt yazısıyla birlikte idam kararının okunuşuna şahit oluyoruz. Bu noktadan itibaren 1988 bir daha geri dönmemek üzere anlatıdan silinip gidiyor ve karlı bir coğrafyada motosikletle yol alan iki adamın görüntüsüyle baş başa kalıyoruz. İzleyici bu görüntünün zamanı ve mekânını anlayamadan perde yine kararıyor ve "bu gerçek bir öyküdür" ara yazısıyla birlikte film resmen başlamış oluyor. Nitekim bu "yeni" başlangıç, kendi alt yazısıyla, "12 Mart 1971, asker ülke yönetimine el koydu" ibaresiyle ve girizgâha nokta koyan motosiklet görüntüsüyle birlikte geliyor.

Epi topu dört dakika on saniye içinde sayısız zaman diliminde, baş döndüren ve kafa karıştıran bir hızla dolaşmamıza neden olan bu "ön söz" bölümü, anlatının temelini atmak ve tarihsel perspektifi belirlemek şöyle dursun, zamansal belirsizliği üst noktaya taşıyarak, bizzat anlatıyı da belirsizleştiriyor ve ne denli kaygan bir tarih zemininde patinaj yapılacağını göstermenin ötesine gitmiyor. İş bununla da bitmiyor ve 1988 yılında açılan çerçeve anlatıya, adet olduğu üzere, ne filmin ortasında ne de sonunda dönülmemesi, çerçevenin bir ucunun açık bırakılmasıyla, anlatının zaman boyutu iyice sarpa sarıyor. Bu yarımlık, eksiklik, kopukluk adeta geçmişi bugüne bağlamakta, bağlantılandırmaktaki güçlüğümüzün belirtisine dönüşüyor. Yine de bu çerçeve anlatı filmin anlayışına dair birçok ipucu taşımayı başarıyor.

Film, bu çerçeve anlatı sayesinde izleyiciyi Deniz Gezmiş ile ilk kez, bir duvar resmi, hem de yıkıntılar arasında bir duvar resmi olarak karşılaştırıyor. Yani simge olarak Deniz Gezmiş, tarihi bir figür ve gerçek bir insan olarak Deniz Gezmiş'i anlatıda önceliyor. Keza duvarda gördüğümüz "68" yazısı, bu anlam yüklü tarihe filmde yapılan ilk ve son gönderme olma özelliğini taşıyor bir daha ne ister yazı ister sözle olsun ne 68 yılından ne de 68 kuşağından dem vuruluyor. Dahası, yıkıntılar arasındaki duvar resmi imgesi, ören yerlerini, tarihi harabeleri andırdığı oranda, yakın tarihe odaklanan filmi, olduğundan daha eski bir haleyle çevrelemiş oluyor. Daha da önemlisi, bu çerçeve anlatı sayesinde Belediye Başkanı, Deniz Gezmiş'i bize anlatan kişi kimliğine bürünerek, sinemasal anlatıcının öykü-içi temsilcisi olup çıkıyor. Geç-

mişin 68'lisi, günümüzün Belediye Başkanı olmak gibi çifte bir kimlik taşıyan bu karakter, hem '68'i birebir yaşamış, kendi anılarını aktaran bir kişi hem de, resmi kimliğe bürünmüş bir devlet mensubu olarak, resmi tarihle "gayri resmi" tarihi harmanlayan bir anlatıya adım atacağımız konusunda bizi uyarıyor. Resmi tarih ile kişisel tarih, simgesel bir anlatıcının kimliğinde birleşirken, belgesel görüntüler ile kurmaca görüntüler de "flashback"in siyah beyaz dünyasında ayrıştırılamaz hale geliyor. Tarihi belge niteliğindeki görüntülerin arasına, Deniz Gezmiş'in değil filmde onu canlandıran Berhan Şimşek'in görüntüleri giriyor, gerçek mahkemenin görüntüleri ile "set" mahkeme iç içe geçiriliyor. Kısacası sadece zaman değil, zamanla birlikte gerçeklik duygusu da yakın siyasi tarihin kaygan zemininde hemzemin oluyor. Nasıl ki Belediye Başkanı ile ressamın diyalogu, başkanın monologuna dönüşüyorsa, geçmiş ile şimdiki zaman arasında diyalog kurmaya çalışan bu açılış da, sağırlar diyaloguna kapı açıyor.

Bu alabildiğine zamanı karmaşıklaştıran girişten sonra Deniz Gezmiş'in yakalanışını izliyoruz. Gezmiş köşeye kıstırıldığında, onun anıları olarak sunulan bir "flashback"e geçiliyor. Bu sahne, izleyiciyi çok yakın bir geçmişe, yakalanmayla sonuçlanan yolculuğun veda sahnesine döndürüyor. Bu "flashback"in o ana kadar olan olayların öncesini açıklamak gibi bir işlevi olmadığı gibi, Deniz Gezmiş'in kişisel anı, duygu ve düşüncelerini de yansıtmadığı anlaşılıyor. Zira bu "anı"da ortaya çıkan kadın karakter, özel önemi ve anlamı muğlâk bırakılarak yine "flashback"in içinde kaybolup gidiyor. Dahası bu "flashback"de gördüğümüz Sinan'la vedalaşma sahnesi, filmin sonlarına doğru tekrar karşımıza geliyor. Bu kez sahne sadece Deniz Gezmiş'in anısı olarak değil, yan yana hücrelerdeki tüm yoldaşların kolektif anısı olarak sunuluyor. Böylece özel anıları olan kanlı canlı insan imgesi bir kez daha kolektif bir varoluşun simgesine dönüşüyor. Ancak "flashback" yapısı, filmin anlamını belirlemede en can alıcı işlevini, Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının yakalanmadan önceki tüm eylemlerinin, yakalanmalarının ardından gelen mahkemede "flashback" olarak sunulmasında yerine getiriyor. Böylece bu eylemler, mahkemenin prizmasından geçirilerek anlamlandırılmış oluyor. Bu "flashback" izleyicide, sanki Gezmiş'in tüm yaptıkları bu mahkeme sayesinde anlam kazanmış, mahkemenin sonunda alınan idam kararı olmasa hiçbiri de tarihe mal olmazmış izlenimi bırakıyor. Böylece Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının yaptıkları değil, onlara yapılanlar, becerdikleri değil başlarına gelenler anlatıda daha önemli yer tutuyor. Tüm film, son sahnesinin, yani da-

rağacının gölgesinde gelişiyor. Gezmiş'i simgeye dönüştüren devrimci kimliğini onaylayan merci, idam hükmünü onaylayan sistemin ta kendisi olup çıkıyor. İşte bu noktada tarih algılayışımızdaki kimi çarpıklıkların, filmin anlatım yapısında bire bir ifadesini bulmuş oluyoruz. Gerçekten de tarih, bizim için hep sondan başa doğru gittiğimiz bir geri dönüş yolculuğu, bir "flashback". Son tahlilde film geçmişle başa çıkamamanın, günümüzle bağını kuramamanın, geçmişi bir süreç değil bir son olarak algılamanın tüm verilerini anlatımına nakşetmiş oluyor. Her ne kadar filmin son karesi süregiden bir voleybol maçını gösteriyorsa da, o ana kadar kullanılan anlatım teknikleri tarihi süreklilik duygumuzu oluşturmaya yetmiyor. Kısacası *Salkım Hanım'ın Taneleri*'nde olduğu gibi *Hoşçakal Yarın*'da da anlatı, geçmiş zamanla başa çıkamayışının izlerini taşımakla kalmıyor, açıkça dile getirememenin sıkıntısı, anlatının karmaşasına tercüme ediliyor. Geçmişle hesaplaşamama, başa çıkamama sorunu, yarınların gözden çıkarılmasını da beraberinde getirerek geleceğe veda eden bir film adında "Hoşçakal Yarın" başlığında billurlaşıyor.

Harem Suare filmi ise yukarıda andığımız yöntemlerin tümünü birden uyguluyor. Filmin ilk sahnesi haremin kapatılmasından hemen önce sarayda sahnelenen bir operayı görüntülüyor ve bizi kahramanımız Safiye ile tanıştırıyor. Tıpkı *Salkım Hanımın Taneleri*'nde olduğu gibi, bu giriş sahnesi filmin ortasında tekrarlanıyor ve o ana kadar olan her şeyi bu girişin "flashback"i olarak algılamamız bekleniyor. Ancak iş bununla da bitmiyor zira bu çerçevenin açılmasının hemen ardından 1950'lere ışınlanıyoruz ve bir başka çerçeve anlatının kapısını aralıyoruz. Bu kez tıpkı *Hoşçakal Yarın*'da olduğu gibi, geçmişin öyküsünü tesadüfen karşılaştığı bir yabancıya anlatan, sinemasal anlatıcının öykü-içi temsilcisi konumundaki bir karakterle karşılaşıyoruz. Gelgelelim bu filmde anlatıcı, geçmişte öyküsü anlatılanın bizzat kendisi. Yani, çerçeve anlatıda anlatıcı konumundaki karakter, ana anlatının baş kahramanı. Dolayısıyla bu kez, başkaları tarafından öyküleştirilen bir karakterle değil, bizzat kendi yaşam öyküsünü anlatan bir karakterle karşı karşıyayız. Bu da bize, nesnel olma iddiasındaki bir anlatım değil, öznelliği şiar edinmiş bir anlatımın, dahası, başkaları adına konuşmak yerine, öykülenen kişilere söz hakkı tanıyan bir anlayışın belirlendiğini gösteriyor. Her iki açıdan, resmi ve yazılı tarih alanının dışına çıkmış ve olsa olsa sözel ve "gayrı resmi" bir tarihin sularında yüzmüş oluyoruz. Gerçekliğin sorgulanmasına ve tarihten iyice uzaklaşmamıza neden olan bir katman daha ekleniyor filme ve ha-

remde Gülfidan Kalfa'nın kadınlara anlattığı bir masal da anlatıda kendine yer ediniyor, çerçeve içinde bir çerçeve daha açıyor. Hem filmin, hem Safiye'nin, hem de Gülfidan Kalfa'nın temelde aynı olayları anlatıyor olmalarına rağmen, her bir anlatının farklı bir gerçeklik statüsüyle sunulması bize masalın, yaşam öyküsünün ve sinemanın tarih sunumunun aynı potada, öyküleme potasında eritildiğini gösteriyor. Birinin diğerinden daha gerçek, berikinin daha inandırıcı olduğunu söylememiz mümkün olmuyor.

Nitekim filmin sonlarına doğru aynı harem öyküsünün yeni bir çeşitlemesi dahil oluyor anlatıya. O ana kadar izlediklerimizin, İtalya'da sahnelenen erotik ve oryantalist bir tiyatro oyunu olarak sunulduğuna tanık oluyor ve oyunun "gerçekleri" çarpıtışına, filmin yegâne iyi karakteri, Safiye'nin tek aşkı haremağasının "bir dudağı yerde, bir dudağı gökte korkunç Arap" olarak sunulmasına şahit oluyoruz. Safiye'nin oyunda, dolayısıyla da bu çarpıtmada başrol üstlenmesi, 1950'de anlattığı ve bizim film olarak izlediğimiz öykünün gerçekliğine de gölge düşürüyor. Dahası bu tiyatro oyunun adı olan *Harem Suare*'nin, izlediğimiz filmin de adı olduğu göz önüne alındığında, bu yan öykü filmin gerçekliğinin sorgulanması, iğneyi tarihe batıran yönetmenin çuvaldızı kendi sinemasına batırması biçimini alıyor. Safiye'nin bekleme odasında öyküsünü anlattığı Anita'nın, yönetmen Ferzan Özpetek'in ilk filmi *Hamam*'ın teyze karakteri olması, zincirleme öykü formunun filmin sınırlarını aşarak başka filmlere, başka metinlere doğru taştığını gösteriyor. Bu da ele aldığımız diğer filmlerin kesintili geçmiş zaman sunumuyla tezat yaratan bir devamlılığı sağlıyor. Nitekim film, tarihi olay ve olgular, hamam yaşamına etnografik yaklaşımlar, saray entrikalarının perde arkasını ifşa ile ilgilenmek yerine, tekrarlanarak canlılığını koruyan ama her tekrarda değişen, sonsuz dönüşüm içindeki öykülerle haşır neşir oluyor. Örneğin giriş sekansında sahnelenen opera *Kamelyalı Kadın*'ın en ünlü uyarlaması olan *La Traviata* operası. Aynı öykü, edebiyattan operaya uyarlanırken farklılaşmakla kalmamış, Abdülhamit'in isteği üzerine değiştirilerek mutlu sona bağlanmış. Aradaki daha görünmez değişiklikleri yani çevirinin yarattığı farklılıkların müsebbibi ise yine Safiye. Her ne kadar Abdülhamit'in operaların sonlarını değiştirtmeye meraklı olduğu tarihi bir veriyse de, filmin bunu sunmaktaki meramının, öykülerin değişerek kalıcı kılındığı temasını daha baştan vurgulamak olduğu ortada.

Diğer yandan izlediğimiz filmin de tıpkı bu opera gibi Kamelyalı Kadın'ın farklı bir coğrafyaya uyarlanmış ve mutlu sona bağlanmış bir

çeşitlemesi olduğunu, Safiye'nin kamelyalı değil haremli kadını canlandırdığını bile öne sürmek mümkün. Filmin iç içe geçmiş Matruşka bebekler misali zincirleme öykü yapısının da, *Binbir Gece Masalları*'na atfen oluşturulduğu açık. Harem fantazilerinin biçimlenmesinde önemli yer tutan bu edebi eserin anlatım yapısı, yepyeni bir harem masalı yaratmaya çalışan filme aynen aktarılıyor. Nasıl ki Şehrazat, kadınları padişahın elinden kurtarmak için binbir öyküyü peş peşe sıralıyorsa, Safiye de haremin acımasız ortamında ayakta kalabilmek için, aynı öykünün binbir farklı çeşitlemesini anlatıyor. "Flashback" yapısı ise filmde mebzul miktarda kullanıyor. Zamanda o kadar çok geri ve ileri gidiş yaşanıyor ki, bir noktadan sonra hangi zamanın filmin şimdiki zamanını, hangisinin geçmişi imlediğini anlamak olanaksız hale geliyor, izleyici bir zaman labirentinin içinde kaybolup bir zaman girdabında dönmeye başlıyor. Yukarıda ele aldığımız iki filmden de daha karmaşık bir zaman algısı yaratacak biçimde işe koşulan "flashback" yöntemi, farklı zaman dilimleri arasında mekik dokuyarak anlatımı oya gibi işliyor. Ancak tüm bunlar başka bir anlatım yönteminin güdümüne sokuluyor ve film, tarihin gerçekliğini de sinemanın bu gerçekliği yansıtma iddiasını da sorgulayan, anlattığı öykü kadar hatta daha çok, anlatımla haşır neşir bir film görünümü yaratıyor. Farklı zamanlarda anlatılan öyküler eşleşmeye, gerçek ile masal ayrıştırılamaz hale gelmeye başlarken, zaman kendi kuyruğunu yutan yılan misali sonsuzluğa ulaşıyor. Elbette bu noktada *Harem Suare*'nin, *Hoşçakal Yarın* ve *Salkım Hanım'ın Taneleri*'nden bir farkı olduğunu belirtmek gerekiyor. Ne de olsa bu iki film belli bir tarihi olayı sunmaya soyunurken, *Harem Suare* verdiği ilk izlenimin aksine Osmanlı hareminin kapanışı olarak özetlenebilecek tarihi bir olaya değil, farklı zaman ve mekânlarda varlık göstermiş bir toplumsal düzenlemeyi ve bu düzenlemenin simgesi olan bir mekânı konu ediniyor. Hal böyle olunca tarihi perspektif oluşturma ve geçmişi günümüze bağlama sorunsalı daha hafif atlatılabiliyor. Nasıl ki *Hoşçakal Yarın,* Deniz gezmişi tarihi bir kişilikten ziyade genel geçer algılanışı içinde bir simge olarak yeniden anlatısında üretiyorsa *Harem Suare* de yaşanmış bir olgu olarak harem gerçeğinden çok daha yer etmiş olan harem fantezisiyle haşır neşir oluyor. Ancak *Harem Suare* farklı bir tavır sergiliyor ve aslen bir fantezi, bir masal diyarı olarak zihinlerde kök salan bir kavramın, gerçeklerle değil ancak masallarla farklılaştırılabileceğini vurguluyor.

Film tarihi gerçeklerin değil, zaman aşırı masalların tarihle birlikte yaşadığı değişimlerin peşine düştüğü için, tüm karmaşıklığına karşın

açtığı bütün çerçeveleri kapamayı, tüm zaman katmanlarını birbirinin üzerine katlamayı beceriyor. Filmde sarf edilen son cümle olan "insanın ne yaşadığı değil, yaşadıklarını nasıl anlattığı önemlidir" repliği, filmin geçmişin sunumu hakkında ortaya koyduğu tezi özetliyor.

Bu sözün tarihe uyarlanıp uyarlanmayacağı tarihçilerin bileceği iş. Ama öyle anlaşılıyor ki sinema sanatında anlatılan "gerçekler" değil, bu gerçeklerin nasıl anlatıldığı hayati önem taşıyor. Aynı tarihlerde çekilmiş, geçmiş zamanın peşine düşen bu üç filmin meramlarını nasıl dile, göze getirdiklerine baktığımızda, tarih bilincimizin, geçmiş algımızın arapsaçı gibi, kesintili ve bugünle, şimdiki zamanla ilişkisinin kopuk olduğu ortaya çıkıyor. Gerçekten de bu filmler, ele aldıkları dönemlerden ziyade çekildikleri dönem hakkında bilgi veriyor ve henüz geçmişle başa çıkmayı başaramadığımızı ortaya çıkarıyorlar.

Kaynakça:

Turim, Maureen (1989), *Flashbacks In Film: Memory and History*, Routledge.

Tuna Erdem
Öğretim Görevlisi
İstanbul Bilgi Üniversitesi
Sinema-TV Bölümü

YORGUN SAVAŞÇI DOSYASI DAVA KAPANDI MI?

Ayşegül Koç

Film doğası itibarıyla tarihsel bir üründür. Filmin sunduğu bütün görüntüler, sesler, söylenmek istenenler (metin ve alt metinler) yapım koşulları, zamanı vb. bize çok şey "anlatır". Kırklardaki belgeselden seksenlerde yapılmış bir bilim-kurguya, doksanlardaki bir ellili yıllar hikâyesinden günümüzdeki bir parodiye filmler geçmişi, bugünü ve geleceği nasıl algıladığımızı, hayal ettiğimizi veya görmek istediğimizi kendileri başlı başına birer belge olarak bize sunarlar. İşte bu yüzden sinemanın sosyal bilimler için gittikçe artan önemine, bir cazibe alanı olmasına şaşmamak lazım. Ben kendi adıma bu cazibenin etkisi altında olmaktan son derece memnunum!

Kurmaca ve gerçek ilişkisi sadece roman, film vb. ile tarih arasındaki ilişki olarak görülemez; çünkü başta tarih bir gerçekler toplamı değildir. Tarih, gerçekler ve yorumların farklı oran ve düzeylerde bir araya gelmesinden oluşur. Tzvetan Todorov, *Morals of History*'de kurmaca ve gerçek ilişkisinden bahsederken tamamen doğru (cevabı evet ya da hayır olan) ve belli bir dereceye kadar doğru, tartışılabilir gerçekleri birbirinden ayırır. Romancılar (/filmler) bu ikinci tür gerçekliğe uzanırlar ona göre. Kurmaca metin -gerçeği anlatan metin ayrımını yapmak ancak metinlerin okur/izleyici üzerindeki etkisi açısından imkânsızdır.[1]

Roman/film tarihi konu aldığında geçmişi belli bir biçimde yorumlar, hatta bir geçmiş fantezisi oluşturur. Romanın/filmin içindeki her tarihsel unsur kurmacadır, dolayısıyla gerçeklik iddiası barındırmaz demek, özellikle *Yorgun Savaşçı* gibi bir metin için, zor. Ancak romandaki/filmdeki gerçeklik Todorov'un yoruma açık, az ya da çok doğru (truth disclosure) olarak adlandırdığı gerçekliğe denk düşer. Sonuç olarak da izleyicide uyandırdığı etki bakımından tarihi konu alan bir metinden farksız, hatta toplumun ortak belleğinde iz bırakma açısından bir tarih metninden çok daha kalıcı ve inandırıcı olabilir.

Yorgun Savaşçı romanıyla *Yorgun Savaşçı* filmi aynı mıdır? Film romanınkinden farklı bir bağlamda yeni bir metin dolayısıyla romanın

[1] Todorov, Tzvetan; *Morals of History*, University of Minnesota Press, 1995: 87

aynısı olamaz. Filmde romanda olmayan bir takım değişiklikler var. Neriman'ın Bursa'ya gelmesi, Anzavur İsyanı'nda Çerkez Ethem'in yanında Cemil'in savaşması gibi eklenen sahnelerin yanı sıra karakterlerin sunumunda farklılıklar, örneğin çocuk fahişelerin Cemil'e ilişki teklif etmesi ya da Cemil'in Hüsniye ile birlikte olması gibi kısımlar filmde yer almamaktadır. Bunun da ötesinde Tahir'in Milli Mücadele'yi yorumlamasıyla Refiğ'in bunu yorumlaması bir kurmaca katmanı oluşturuyor. Yani romanın filmleşmesi yerine film romandan yola çıkarak yeni bir yorum haline geliyor. Bu özelliği romanla arasına mesafe koyuyor.

Bir film tarihle nasıl iç içe geçebilir, filmin kendisi nasıl tarihe mal olacak bir hikâyenin kahramanı olabilir? Bir ülkenin siyasi ve toplumsal tarihi, geçmişi nasıl gördüğümüzü ne derece etkileyebilir? Tüm bu sorular, *Yorgun Savaşçı* filmi ile birlikte daha çok anlam kazanıyor. Bu filmin, tarih ve kurmaca ilişkisine baktığımızda hem tarih hem de sinema için çok özel bir yere sahip olduğunu düşünüyorum.

Film, temelinde Kemal Tahir'in romanının sağladığı zengin "gerçeğe yakınlık" ya da "gerçeklik hissi"nin (verisimilitude) yanı sıra Tahir'in tarihe dair düşüncelerini de içeriyor. Romanın ve filmin 27 Mayıs 1960 ile 12 Eylül 1980 arasında varolmaları onları doğrudan politik bağlama oturtuyor, politik okumalara açıyor. Romanın 1960 sonrası yazılmış olması Milli Mücadele ile 60 Darbesi arasında bir paralellik kurulduğu, ordu içindeki darbecilerin örgütlenme biçimiyle ittihatçı subaylarınkinin pek de farklı olmadığı, alt metinde adeta bir tarihsel süreklilik vurgusu yapıldığı söylenebilir.

Filmin dönemin başbakanı Bülent Ulusu tarafından imzalanmış bir belgeyle Milli Güvenlik Konseyi idaresince yakılması, yayına girmemesi ya da sansürlenmesi yerine yakılması, 12 Eylül döneminin toplumsal ve kültürel hayatı nasıl etkilediğinin ve baskı altına aldığının bir göstergesi. Filmde 1919'da yeni devleti kurmak için harekete geçen subaylar, yüceltilen ordu seksenlerde ironik bir biçimde filmi sakıncalı bulur ve yakılması emrini verir.

Yorgun Savaşçı dizi filmi ile ilgili bu çalışma iç içe geçmiş iki kısımdan oluşuyor. İlki filmin serüvenini, yani proje aşamasından yapımına ve yakılmasına giden süreci inceliyor. İkinci kısımda ise filmin içeriği değerlendiriliyor. Sonuç olarak film, bir anlamlar bütünü (filmle ilgili her şey) olarak ele alındığı için filme bakış da, Marc Ferro'nun deyimiyle "filmle sınırlı kalmaz, onu kendisini çevreleyen ve zorunlu olarak iletişime girdiği dünyayla bütünleştirir."[2]

[2] Ferro, Marc; *Sinema ve Tarih,* Kesit Yayıncılık, 1995:33

Yorgun Savaşçı'nın hikâyesi 1965 yılında Kemal Tahir'in romanının yayınlanmasıyla başlar. Roman 1968'de Yunus Nadi Roman Ödülü'nü alır. 10 yıl sonra, 1978 yılında yönetmen Halit Refiğ, TRT tarafından bu romandan uyarlanacak bir dizi filmi yönetmek üzere görevlendirilir. Çekimler 11 Aralık 1979'da başlar ve 14 Eylül 1981'e kadar sürer, filmin kurgusu 1982'de tamamlanır. 1983'de filmin orijinal kopyası resmi bir kararla yakılır. Hukuksal nedenlerle (ve gideri açıklamak için) filmin bir video kopyası TRT tarafından saklanır. İlk özel televizyonların yayına başlamasıyla *Yorgun Savaşçı*'nın yeniden çekilmesi gündeme gelir. TRT özel bir kanalla aynı anda filmin ellerinde kalan video kopyasını yayınlar.

Filmin yakılmasının ardından TRT yine Milli Mücadele yıllarını konu alan, bu sefer bir Tarık Buğra romanı uyarlaması olan *Küçük Ağa* dizi filmini yapar, yönetmen Yücel Çakmaklı'dır. İki yazar arasındaki Osmanlı/Türk kimliği anlayışı ve Milli Mücadele'ye yaklaşım farklılığı paralel bir biçimde Halit Refiğ ve Yücel Çakmaklı için de geçerlidir denebilir. *Yorgun Savaşçı* Milli Mücadele'nin asıl kahramanlarının orta rütbeli subaylar olduğu (ve düzensiz birliklerin de yardımıyla) halkı aslında onların örgütlediği tezini savunurken *Küçük Ağa* romanında vurgulanan bunun din adamlarınca gerçekleştirildiği, din ve vatan kavramlarının iç içe var olduğudur.

İlk basımı 1963 yılında yapılan *Küçük Ağa* romanının önsözünde Buğra, Osmanlı'da halkın "vatan, millet, din" sembolleriyle bir bayrak altında toplandığını, ancak kurtuluş ümidinin bu gelenek karşısında yer almasının "mağlûbiyet ve istiladan da koyu bir trajediye sebep olduğunu" söyler.[3] Romanın Ötüken yayınlarından çıkan son baskısının tanıtım yazısında Buğra için "konuya ilk defa resmi olmayan bir gözle, aydın bir Türk'ün hür bakışıyla bakılmıştır" ibaresine yer verilmiştir.

Tüm bunlara, neden bir filmin yakılıp diğerinin gösterildiğini bir dereceye kadar açıklayabilmek için değinildi. 60 sonrasında yayınlanan bu iki roman günümüze dek kitapçı vitrinlerinde yan yana varolabilmişlerdir. 80 askeri darbesiyle birlikte politik ibrenin sağa kayması *Yorgun Savaşçı* yerine *Küçük Ağa*'nın (Tahir yerine Buğra'nın) devlet televizyonu aracılığıyla kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. 90'lı yılların farklı rüzgârı ise 80 sonrası yakılan filmi yayınlamayı mümkün kılmıştır.

Yorgun Savaşçı'nın TRT tarafından filme alınması fikir aşamasından yakılmasına dek basının ilgi odaklarından biri olur. Filmle ilgili pek çok yazı/tartışma dergi ve gazete sayfalarında yer bulur. Hatta fil-

[3] Buğra, Tarık; *Küçük Ağa*, Ötüken, 1998:6

min gecikmesi üzerine *Tercüman* gazetesinde filmden fotoğraflarla bir foto-roman tefrikası yayınlanır. Film, doksanlara kadar seyirciyle buluşamamasına rağmen gündemde kalmayı sürdürür.

Yorgun Savaşçı filmi ile ilgili gelişmelere kronolojik olarak bakılırsa 78'de Ecevit Hükümeti zamanında projenin başlatıldığı görülür. 13 Ekim 1978'de TRT için *Yorgun Savaşçı* romanının bir dizi film haline getirilmesi teklifi TRT Genel Müdürü Cengiz Taşer tarafından TRT yönetim kuruluna getirilir. TV Daire Başkanlığı'na gönderilen 097-0-1/794 sayılı iç yazışmada Cengiz Taşer, *Yorgun Savaşçı* romanıyla ilgili çeşitli olumlu eleştirilere değindikten sonra şu sözlere yer verir:

"Bu romandan yapılacak film, Türk toplumunun bugün de içinde bulunduğu toplumsal ve siyasi sorunlara ışık tutacak, kamuda heyecan ortaklığı yaratacak anıtsal boyutlarda bir ulusal destan olabilir."

15 Ekim 1978'de TRT Yönetim Kurulu ve Yönetmen Halit Refiğ, romanı dizi film olarak TRT için çekme kararı alırlar. Askeri yardım sağlamak için (mekân kullanımı vb.) Cengiz Taşer dönemin Genel Kurmay Başkanı Kenan Evren ile görüşür, askeri yardım sözü alınır. Bu aşamadan itibaren Türk Silahlı Kuvvetleri'yle yapılan yazılı görüşmeler son derece olumludur, Genel Kurmay filme askeri malzeme ve mekân sağlamak konusunda herhangi bir tereddüt göstermez.

TRT içinden filme karşı ilk muhalefet ve itirazlar Ağustos 1979'da Denetim Müdür Yardımcısı Hadi Şenol tarafından hazırlanan bir raporda dile getirilir. Bu rapor film ya da senaryodan çok Kemal Tahir'in entelektüel kimliğini hedef alır. Tahir'in yalnızca bir romancı değil aynı zamanda tarihe bakışı açısından düşünce dünyamızda önemli biri olduğuna değindikten sonra fikirlerinin tartışma yarattığını, Atatürk'e ve onun Kurtuluş Savaşı'ndaki rolüne bakışının TRT yayın ilkelerine aykırı olduğunu söyler. Tahir'in çeşitli demeçlerini buna örnek gösterir. Rapora göre sırasıyla Tahir'in Dr. Münür'e söylettiği sözler (İngilizlerin Bolşeviklerle Batı arasında kurmak istedikleri tampon bölgenin Anadolu'ya kayması durumunda yeni bir devletin ortaya çıkabileceği)[4] yanlış bir tarih tezidir; romanda adı geçen kimi kimseler gerçek şahsiyetlerdir ve gerçeğe aykırı ilişkiler içinde, olaylar çarpıtılarak gösterilmektedirler; kurmaca bir karakter olan Cemil bazı gerçek olayların kahramanı olarak gösterilmektedir, böylece yaşanmış olayları değiştirerek tarihsel bir yanılgıya sebebiyet vermektedir. Şenol'a göre TRT tarihsel yanılgılarla dolu bir filmi göstermektense tarihi gerçeklere dayalı bir film yayınlamalıdır.

[4] Tahir, Kemal; *Yorgun Savaşçı* Tekin Yayınevi, 1997: 110

Benzer düşünceler basında da yer bulur. 3 Ağustos 1979 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde İlhan Selçuk *Yorgun Savaşçı* romanının TRT için dizi filme çekilmesine dair yazdığı makalede kurgu/gerçek ilişkisine şu şekilde değinir:

"Romancı ister Abdülhamitçi olsun, ister Atatürkçü, ister Osmanlı sosyalisti ister Troçkist olsun... Takar altından kanatlarını ayağını yerden kesip düşlerinin bulutlarında kulaç atar, tarih kitaplarını parça parça edip çöpe atar... Kim karışabilir ki... Ancak İzmir işgalinde ilk kurşunu sıkan Osman Nevres'in yerine uydurma kişi koyabilir mi?"

Şükran Kurdakul da 11 Ağustos 1979 tarihli *Politika* gazetesinde *Yorgun Savaşçı*'da tarihin tahrif edildiğinden bahseder. Ona göre romanda Meşrutiyet hareketi, Kurtuluş Savaşı ve Millet Meclisi öncesi evrede oluşan direnç örgütleriyle "matrak geçilir". Romandan uyarlanacak filmle devletin televizyonunda Albay Bekir Sami, Hacim Muhittin gibi Ege Bölgesi'ni örgütleyen kişiler aciz gösterilecek ve II. Abdülhamit'i öven eşraf karşısında suskun bırakılacaktır. Kurdakul, Kemal Tahir'in romanda çeşitli karakterlere İsmail Hakkı Uzunçarşılı'dan, Fuad Köprülü'ye, Ömer Lütfi Barkan'dan Mustafa Akdağ'a tarihçilerin düşüncelerini tersyüz edip söylettiğini vurgular. Sonuç olarak tarih televizyonda yanlış aktarılacaktır ve bu "babalarımızın bıraktığı İstiklal Madalyasına hakaret etmek demektir". Elbette basında yer alan eleştiriler yalnızca bu gibi örneklerle sınırlı değildir. 9 Ağustos 1979 tarihli *Dünya* gazetesinde Attila İlhan, Hadi Şenol'un raporuna ilişkin gerici, Atatürk karşıtı iddialarına karşı Tahir'in *Hür Şehrin İnsanları* romanından iki kahramanın diyaloğunu gösterir. Kahramanlardan biri umutsuzluk anında büyük kuvvet Allah'a inandığını söylerken diğer kahraman böyle anlarda Mustafa Kemal Paşa'ya inandığını söyler. Attila İlhan, aynı düz mantıkla bu sefer Tahir'in tanrıyla Mustafa Kemal'i bir tuttuğu için suçlanabileceğini söyler. Fikir özgürlüğü bahsinin yanı sıra İlhan, Tahir'in kişiliğinden çok senaryonun değerlendirilmesi gerektiğini vurgular.

Bu noktaya kadar ki eleştirilere bakıldığında Kemal Tahir'in kimliği ve tarih anlayışı üzerindeki tartışmaların senaryonun ya da (henüz ortada olmayan) filmin önüne geçtiğini görüyoruz. Kemal Tahir belli bir tarih anlayışı olan ve romanlarında farklı karakterler ağzından farklı fikirlere yer veren bir romancı. Dolayısıyla romanları "salt roman", "yalnızca kurmaca" olarak görülmüyor. Tahir'in *Yorgun Savaşçı* ya da *Devlet Ana* gibi pek çok eserini ideolojik olarak dolu, söz söyleyen (assertive) metinler olarak görebiliriz. Bu özellik roman olarak kaldı-

ğında yasaklama gerektirmez, hatta böyle bir metin ödüllendirilebilir. Ancak, devlet televizyonunda gösterilecek bir filmde tarih savları olan karakterlerin konuşması, tarihi kişilerle kurmaca karakterleri bir arada kullanmak düşüncesi bile tartışmalara sebep olur. Çünkü film TRT'de gösterildiği takdirde devletin onayıyla "meşruluk" kazanacaktır.

18 Temmuz 1979'da TV Dairesi Başkanı Yılmaz Dağdeviren, TRT Genel Müdürlüğü'ne yolladığı bir yazıyla denetim raporunun senaryo ile ilgili olmadığını vurgular. 7 Ağustos 1979'da TRT Yönetim Kurulu dizi filmin çekimini/senaryoyu oybirliğiyle onaylar. Filmi inceleyen komisyon TRT Hukuk Baş Danışmanı Tekin Gürzumar, TV Dairesi Başkanı Tarcan Gönenç, Denetim Şube Müdürü Altan Kınal, Denetim Müdür Yardımcısı Hadi Şenol'dan oluşmaktadır. Sundukları rapora göre: "Senaryoda Atatürk'e gölge düşürecek olumsuz hiçbir yön yoktur, aksine onun kurtuluş hareketinin tek ve vazgeçilmez lideri olduğunu belirten sözler vardır." Bu raporun altında senaryoda Mustafa Kemal'in adının geçtiği konuşmalara yer verilir. Rapora göre senaryoya konu olan roman düzenli ordu ile "dağınık kuvvetler" arasındaki çelişkiye yer verdikten sonra düzenli orduya güvenmenin kaçınılmazlığına işaret etmiştir. Sonuç olarak dizinin yapımında yasal ve TRT mevzuatı açısından bir sakınca görülmediği dile getirilir.

Bu belgede dizi filmle ilgili ilginç bir öngörü raporun sonunda gelir. Raporda bahsi geçen hususların dizinin yayını sırasında "özenle belirtilmesi", "bu konularda gelebilecek eleştirileri önleyecektir". Bu gösteriyor ki filme yönelik şüpheler ve itirazlar zaten beklenmektedir. Burada mesele kimin iktidarda olduğu, TRT'nin yönetim, denetim kadrolarında kimlerin olduğuyla ilgilidir. Türkiye'de değişen iktidar ve kadrolarla karşıt görüşlerin kendilerinden önceki uygulamalara son vermesi alışılageldik bir durumdur.

17 Şubat 1986 tarihli *Milliyet* gazetesi *Yorgun Savaşçı*'nın yakılma emrini manşetten verir. 17-06-1983 tarihli bu belgeye göre film Genel Kurmay Başkanlığı ve Milli Güvenlik Konseyi Genel Sekreterliği'nce oluşturulan bir heyet tarafından 10-13 Haziran 1983 tarihlerinde seyredilmiş ve kamuda gösterilmesi sakıncalı bulunmuştur. Yazının devamında filmin senaryosunun denetimden geçip geçmediği, geçti ise filmin senaryodan farkı gibi meselelerin inceleneceği (ancak daha bu incelemeler sonuçlanmadan) filmin "ileride olası gösterimlerini" önlemek amacıyla yakılacağı belirtilmektedir.

80 rejiminin yasaklamadan öte "kesin çözüm"e yönelmesi, hatta bunu başka iktidarlar zamanına taşıması kayda değer bir noktadır.

Yasaklamak belli bir yönetimin çerçevesi dahilinde "iktidarın sınırlılığı"nı tanımak anlamına gelir, şimdi yasaktır ve sonrası yoktur. Film öylesine sakıncalıdır ki "gelecek nesiller" için bir tehlike arz edebilir. İşte filmle ilgili ürkütücü taraf tam da budur:

Film, çoğu zaman kurumlarımızın korunmuş belleğinden başka bir şey olmayan o yazılı arşivlerden bir ölçüde kurtulmuş olarak, gayrı resmi bir karşı tarihin oluşturulmasına hizmet etmektedir. Böylece film, resmi tarihin karşısında etkin bir denge rolü oynayarak bir bilinçlenme faaliyetine yardımcı olduğu ölçüde tarihin de bir edimcisi haline gelmektedir.[5]

18 Şubat 1986 tarihli *Milliyet* gazetesinin manşetinde bu sefer de sakınca tutanağı vardır. Sekiz maddelik bu tutanakta sırasıyla Mustafa Kemal Atatürk'e gerekli ölçüde yer verilmediği; "Akhisar" örnek alınarak Ege halkının Yunanlılarla savaşmak istemediği ya da İttihat ve Terakkici subayların zoruyla savaşa katıldıkları; Çerkez Ethem'e milli kahraman görüntüsü verildiği ve filmin bu şekilde bittiği; imparatorluğun ve halifeliğin elzem olduğu imajı yaratılarak Kurtuluş Savaşı'na lüzum olmadığı konusunun işlendiği; Çerkez, Arnavut, Arap, Laz, Kürt, Rumeli çingenesi gibi tabirlerin sık kullanıldığı, açık tenli ve mavi gözlülerin Türk olmadığı görüşünün kasıtlı olarak işlendiği ve bölücülük yapıldığı; Ermeni meselesinin aleyhimize propaganda malzemesi olabilecek şekilde işlendiği; halk ve ordu arasında toplum ahlakına, örf ve adetlerine uymayacak diyalogların geçtiği; ordu mensuplarına uygun olmayan lakaplar takıldığı, dizi boyunca çok fazla argo ve küfre yer verildiği tespit edilmiştir.

Bu belgedeki iddiaların doğruluğunu/yanlışlığını tartışmak sanırım anlamlı değildir. Bu belgeden hareketle üstünde durulabilecek bir nokta alışılagelmiş tarih yazıcılığı ile tam örtüşmeyen bir kurmacayla karşı karşıya olduğumuzdur. Kurtuluş mücadelesini bu günden bakarak "zaten kazanılmış", "kazanılacağı baştan belli" bir zafer olarak görüp yüceltmek, Milli Mücadele'nin şu ya da bu şekilde içinde yer almış birey, topluluk ya da fikirleri "sonuçta nereye vardıklarını bilerek" değerlendirmek tarihi sabitlemek anlamına gelir. Film ise varlıkları kıyıda köşede kalmış, unutulmuş, hatırlanması tercih edilmeyenleri su yüzüne çıkararak onlara bir "var olma sahası" açmıştır.

Filmin tarihsel okunuşu, Tarih'in sinematografik okunuşu; sinema ve Tarih arasındaki ilişkileri sorgulayan herkesin izleyeceği son iki eksen de bunlardır. Tarih'in sinematografik okunuşu, tarihçiyi

[5] Ferro, Marc; a.g.e s.10-11

kendisinin geçmişi nasıl okuduğu sorunuyla karşı karşıya bırakmaktadır. Birçok çağdaş sinemacının deneyimleri, kurmaca olduğu kadar olmayanları da gösterir ki halkların belleği ve sözel gelenek sayesinde tarihçi-sinemacı, kurumun elinden almış olduğu bir Tarih'i topluma geri verebilmektedir.[6]

Yorgun Savaşçı resmi tarih yazıcılığının kuru anlatısının dışına taşmakla birlikte onun tam karşısında durmaz. Ancak halkın belleğinde resmi tarih yazıcılığının mümkün kıldığı Milli Mücadele temsilinden daha fazlasının olduğunu, filmin de bu belleği ön plana çıkardığını söylemek mümkün. Dağılan Osmanlı ordusunun halkın gözünde itibarının düşmesi, Batı Anadolu'da halkın "çete hukuku" ile yönetilebilmesi, Kasap Osman örneğinde olduğu gibi subayların gözdağı amaçlı infazları, bir Osmanlı paşasının astları tarafından yetkisine son verilip teslim alınması vb. Milli Mücadele'nin dinamiklerini geri planda kalmış noktalar açısından da görmeye imkân tanır.

Yorgun Savaşçı, nihai olarak orduyu, düzen ve disiplini, kurulan yeni devleti olumlar. Yüzbaşı Cemil'le sembolize edilen aslında yeni devleti kurma uğrunda mücadele eden orta kademe subaylardır. Bekir Sami ile tanışma anında "Mustafa Kemal Paşa'yı tanır mısınız?" sorusunu yüzü aydınlanarak hevesle "Evet efendim" diye yanıtlayan, Kuşçubaşı Eşref'in çiftliğinde Teğmen Faruk'a "Büyük şeflik için Mustafa Kemal'den başkası düşünülemez" diyen, final sahnesinde Çerkez Ethem'in "Sizi Ankara'dan isteyeceğim" sözüne karşılık "Millet Ankara'da temsil edilecekse verilen her görev boynumuzun borcudur" yanıtını veren yine Cemil'dir.

Yorgun Savaşçı, Dr. Münür'ün ağzından dile gelen tarih tezlerinden ya da Yüzbaşı Selahattin yerine Cemil'in Mustafa Kemal'in telgrafını almasından öte bir şey yapıyor: savaşı, dönemin insanlarını, çıkar yol arayışlarını ya da ümitsizliklerini, halkın neye bel bağlayacağını bilememesini, bitkin bir Osmanlı ordusundan yeni devleti inşa etmenin neler pahasına ve hangi güç dengeleriyle gerçekleştiğini, "gerçeklik" değil ama bir "gerçeklik duygusu" yaratarak gösteriyor. Bu sayede Osmanlı tebaasının çeşitliliği, Milli Mücadele'yi destekleyenler kadar ona şüpheyle yaklaşanlar, saklanacak yer arayan Osmanlı paşaları kadar cemiyetlerde/teşkilatlarda yer alanlar, sağduyulu Anadolu insanı tiplemesi kadar çocuksu albaylar, dul kalıp erkekleri eğlendirmeye başlayan kadın kadar dağlardaki çeteci kadın da dönemin panoramasında yer alıyorlar.

[6] Ferro, Marc; a.g.e s.21

Özet

Filistin cephesinden dönen Topçu Yüzbaşı Cemil, işgal İstanbul'unda İttihat ve Terakkili arkadaşı Patriyot Ömer'i saklandığı yerden teyzesinin kızı, nişanlısı Neriman'ın yardımıyla kaçırıp "farmason" Dr. Münür'ün evinde saklamaya yardım eder. Dr. Münür, 31 Mart'tan önce cemiyeti bırakan ilk İttihatçılardandır, evinde konuk ettiği bir diğer kişiyse aranmakta olan Halil Paşa'dır. Dr. Münür'ün evinde saklanılan günler bir ihbarla sona erer ancak Cemil kurtulur ve bir süre Teşvikiye Subay Barınmaevi'nde kalır. Anadolu'ya gitmeye burada karar verir. Bandırma'da 17. Kolordu Komutan Vekilliği'ne atanan Bekir Sami Bey'le görüşür. Bekir Sami, Cemil, Yüzbaşı Selahattin ve Teğmen Faruk trenle Yunan bayrakları asılı Akhisar'a gelirler ancak Akhisarlılarca hoş karşılanmazlar. Cemil terk edilmiş askerlik şubesine gider ve sonradan gönüllü emir eri olacak Kör Şaban'ın yardımıyla silah ve yiyecek temin eder. "Başıbozuk Paşası" Halit Bey'in yardımıyla Manisa'ya gitmek üzere hazırlıklar yaparlar ancak Manisa çoktan işgal edilmiştir. Bozguna uğrarlar. Yolları Halit Paşa ile ayrılırken Çerkez Ethem'le birleşir. Çerkez Ethem, Halit Paşa'dan daha sert yöntemler izler, adamlarıyla Akhisar'a korku salar, Salihli cephesinde savaşır. Cemil bir yıl sonra Bursa'daki 56. Fırka'ya, Bekir Sami Bey'in yanına çağrılır. Neriman, yeni doğan bebeğiyle sürpriz bir biçimde Bursa'ya gelmiştir. Cemil ve Neriman, Bekir Sami'nin evinde biraraya gelirler. Cemil, Bekir Sami'nin emriyle 172. Alay Komutanı "Kasap" Osman'ı teslim alıp Bursa'ya getirir. Daha sonra Mustafa Kemal'den aldığı telgraf doğrultusunda 17. Kolordu Kumandanı Yusuf İzzet Paşa'yı Yüzbaşı Selahattin'le birlikte teslim alırlar ve Ankara'ya yollarlar. Romandan farklı olarak Cemil, Çerkez Ethem'le yan yana Anzavur isyanını bastırmak için çarpışır. Final sahnesinde Çerkez Ethem'le vedalaşırlar, Ethem ve kardeşi Tevfik Bey'in komutasına düzenli birlikler verilmiştir. Cemil, Bekir Sami, Teğmen Faruk ve Yüzbaşı Selahattin esas duruşla birlikleri selamlarlar. Cemil yalnız -Binbaşı Nuri Bey'i keyfi hapseden ve insanlara zulmeden- Tevfik Bey'in selamını almaz ve başını çevirir. Halk, Türk bayraklarıyla onları uğurlar.

Yorgun Savaşçı Dizi Filmi Künyesi

Yönetmen: Halit Refiğ

Yapımcı: Ömer Serim

Müzik: Kemal Sünder (Gürer Aykal yönetiminde senfonik orkestra tarafından seslendirilmiştir).

Kamera: Gani Turanlı

Sanat Yönetmeni: Erol Keskin

Kostüm ve Aksesuar: Niyazi Er-Talip Okçu

Set: Arto Berberyan

Işık: Erol Batıbeki

Kurgu: Celal Köse

Oyuncular:

Can Gürzap-Yüzbaşı Cemil

Meral Orhonsay-Neriman

Atilla Tokatlı-Dr. Reşit

Nevzat Okçugil-Selimanım

Muharrem Gürses-Hacı Bakkal

Dursun Çağdaş-Enver

Selçuk Özer-Teğmen Faruk

Ünal Gürel-Hoca Yahya

İbrahim Şirin-Yüzbaşı Arap Maksut

Zihni Küçümen-Dr. Münür

Erol Amaç-Halil Paşa

Şahin Çelik-Patriyot Ömer

Nisa Serezli-Gülnihal Kalfa

Giray Alpan-Yüzbaşı İsmail Hakkı

Çetin Öner-Ödemişli Teğmen Recep (Molla Recep)

Nurunisa Yıldırım-Hüsniye

Yüksel Gözen-Yarbay Hurşit

Ekrem Gökkaya-Binbaşı Mahmut Nedim

Nüvit Özdoğru-Yarbay Naci Bey

İsmet Arasan-Teğmen Selim

Gökhan Mete-Binbaşı İsmail Üsküp

Nubar Terziyan-Tütüncü

Hulusi Kentmen-Kahveci Hasan Efendi

Serpil Akıllıoğlu-Yüzbaşı Selâhattin (Bekir Sami Bey'in Yaveri)

Haluk Kurtoğlu-Albay Bekir Sami Bey

Avton Sert-Otelci

Erkan Yücel-Kör Şaban

Niyazi Er-Akhisar Kaymakamı

Nur Subaşı-Müderris Hacı Nizamettin Efendi

Zeki Tüney-Çerkez Reşat

Muhteşem Durukan-Gâvur Efe

Yücel Erten-Karaosmanoğlu Halit Bey ("Başıbozuk Paşası")

Yıldırım Gencer-Çerkez Ethem

Süheyla Orgun-Kız Efe

Müşfik Kenter-Binbaşı Nuri Bey

Mete Sezer-Yusuf İzzet Paşa

Nuri Ergün-Kasap Osman Bey

Turgut Özatay-Çerkez Tevfik Bey

Süheyl Eğriboz-Anzavur Ahmet

Film 8 bölümden oluşur: Yenilenler, Parçalanan Vatan, Çökme ve Çürüme, Milletin Hukuku, Karanlığın Dibinde, Dönemeç, Zafere Doğru, Yeni Devlet

167 ayrı mekân, 106 konuşmalı rol, 24.624 metre renkli 35 mm film kullanılmıştır

Çekimler 174 iş gününde bitmiştir (11 Aralık 1979-14 Eylül 1981)

Bu süre zarfında TRT Genel Müdürü üç kez değişmiştir: Cengiz Taşer, Doğan Kasaroğlu, Macit Akman

Ayşegül Koç
Öğretim Görevlisi
Yüksek Lisans Öğrencisi
Boğaziçi Üniversitesi
Yabancı Diller Yük. Okulu

III

SİNEMAYI YAZMAK
Türk Sineması'nda Sinema Yazıları

ÜÇÜNCÜ SİNEMA, 60'LI YILLAR VE SİNEMAMIZ

A. Cem Güzel

Giriş

'Üçüncü Sinema' ya da 'Üçüncü Dünya Sineması' tanımları, yerküre üzerinde endüstrileşmiş ülkelerin konumlandığı merkezin dışında, 'sınırda' kalan ülkelerin sinemasını referans alan tanımlardır. Shohat ve Stam, 'Üçüncü Dünya' kavramının; sömürgeleşmiş, yarı-sömürgeleşmiş ulusları, azınlıkları ve dünya üzerindeki emek sermaye eşitsizliğinin biçimlediği 'yapısal dezavantajlar'dan payını alan işgücünü geri, ilkel ya da gelişmekte olan gibi -himaye/patronaj dolayısıyla üstünlük içeren- tanımlarla konumlandırma çabalarına karşı ortaya atılmış olduğunu ifade ederler. Üçüncü Dünya ve Sineması'nı kapsayacak bir açıklama teorisi; 'kaba ekonomik sınıflamaların (yoksulluk), gelişmişlik sınıflamalarının (endüstrileşmişlik), ırksal sınıflamaların (beyaz olmayan), kültürel sınıflamaların (geri) ve coğrafi sınıflamaların (doğu, güney) çok daha ötesinde...' yapısal, yönetsel ve kültürel güdümleme tezleri ile iç içelik arzetme durumundadır (1991:25).

Özellikle Fas, Tunus ve Cezayir gibi 'Magrip' ülkelerindeki kolonyal dönem ve sonrasında gelişen ulusçuluk akımlarıyla sentezlenen marksizmin ideolojik arka planını oluşturduğu bu sinemasal pratiğin estetik verilerini de yine Batı'dan yani 'merkez'den gelen kaynaklar beslemektedir. On dokuzuncu yüzyıl klasik gerçekçi yazınından Dziga Vertov'un Sovyet Kurgu Okulu sinemasına, Bertolt Brecht'in tek sinemasal deneyimini Slotan Dudow'la birlikte gerçekleştirdiği ve 1932'de Paris'te Falguiére sinemasında gösterilen *Kuhle Wampe* filminin oluşturduğu epik tiyatro kuramına ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne uzanan bu estetik malzeme iki Arjantinli sinemacının (F. Solanas ve O. Getino) 1960'ların sonunda birlikte kaleme aldıkları bildirileri ile yalnızca prensiplerini ortaya koymakla kalmadı aynı zamanda 'manifest bir içerik' kazandı (Shohat ve Stam:28).

Solanas ve Getino; Birinci Dünya'nın gücün ve kültürün ebedî dağıtıcısı misyonunu üstlendiği bir küresel konumlanışa, dil-biçim ve hatta içerik açısından Hollywood'un izini süren kendi ülkelerindeki ti-

cari sinemalara karşı tavır alınmasından yanaydılar. Onlara göre; Arjantin, Meksika, Çin, Hindistan ve Türkiye gibi yılda 1000 ila 300 film arasında değişen yoğun bir üretimin söz konusu olduğu ülkelerdeki, yürürlükte olan sinemasal anlayışa alternatif olma çabasındaki kimi yaratıcı sinema örnekleri ise aslında kolonyal söylemden sıyrılma yerine bir 'ikinci sinema'yı üreterek, eski mevcut tasavvurun yeniden inşası sürecine katkıda bulunmaktadırlar (aktaran Armes, 1987; 99).

Bununla birlikte üçüncü dünyada cereyan eden ulusal bağımsızlık hareketlerinin etkisiyle bilenen bu türden militansı bir üsluplaşmaya karşı Batılı film eleştirmenleri mesafelidirler. Colin Mac Cabe (1974) klasik gerçekliğe dayandırılsa da bu denli "güdümleyici bir söylemi içeren anlatıcıların konuştuğu 'metin'lerin" gerçekçi yanılsamayı yeniden üretmekle kalmadığını, diğer tüm -karakteri de içeren- söylemleri ikincil konuma iten perspektifler yarattığından söz eder (aktaran Shafik:126). Fransız sinema dergisi *Cahiers du Cinema* editörleri de 1970'de Jean Renoir'in bir filmi ile ilgili olarak ortak kaleme aldıkları makalelerinde; militan filmin politik durumları "yeniden kurarken" kullandığı iki yöntemin, kurmaca ve belgesel malzemenin -gerçek görüntüler, röportajlar- "uyumlu kullanımının" zorunluluğuna dikkati çekerler (P. Bonitzer vd., 1990:78).

Türk Sineması'nda İşçinin Yeniden Sunumu Üzerine

Türk Sineması'nda sinemasal anlatım kaygılarını ve buna bağlı olarak ilk üslupsal olgunlaşmaları 1950'lerle birlikte tiyatronun egemenliğinin kırılmasının ardından gözlemleriz. Türkiye'de çalışan kesimin özellikle işçinin, grev, miting gibi demokratik haklarla tanışması bunun yanı sıra siyasal bir örgüte (TİP) kavuşmaları ise 1960 sonrasındaki yeni anayasal düzenlemelerle gerçekleşmiştir. 'İşçi'nin ele alınışının, onun ekonomik sorunlarına eğilmenin resmi sansürün olanak tanıdığı ölçüde gerçekleştiği sinemamızda 1960'lara gelinceye değin toplumsal sorunlardan söz edildiğinde 'Üçüncü Dünya Sineması'nın bu yaygın temaları pek akla gelmez. Ancak siyasal platformdaki gelişmeler; Türk Sinematek Derneği'nin yarı-resmi yayın organı olarak faaliyetini sürdüren *Yeni Sinema* dergisinin Türk Sineması ve diğer az gelişmiş ülkelerdeki sinemasal üretimi karşılaştırmalı olarak masaya yatırmak amacıyla düzenlediği, Cahiers du Cinema yazarlarının ve Avrupa Sineması'ndan yönetmenlerin katıldığı tartışmalarda yansımalarını bulmaktadır;

İbrahim Denker/Bugünlerde doğmaya başlayan bir muhalefet var. 1965'den bu yana mecliste ilk olarak bir sosyalist partisi var. Toplum-

sal uyanış, yeni bir toplum, yeni bir sanat (özellikle yeni bir sinema yaratma mücadelesi Türkiye'de birbirine paralel olan iki olgudur...[1]

60'lı yıllar işçinin zaman zaman anlatının baş kahraman olmakla birlikte çoğunluk ikincil karakterlerden biri ya da birileri olarak kaldığı bir dizi filmle başlar. Genelde popülist bir çizgi izleyerek çocuk kahramanın çevresindeki işçi ailelerin anlatıldığı *Ayşecik* (Memduh Ün, 1960), *Şeytan Çekici* (Atıf Yılmaz, 1961) gibi bu filmlerde sorunlara temelli bir yaklaşım gözlenemez.

Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960), mensucat işçisi Ekrem (Erol Taş) ve beş arkadaşının yaşantılarını, kendilerini çevreleyen ekonomik sorunların fon olarak sergilendiği bir serüven kurgusu içerisinde ele alır. Filmde ayrı yaş, karakter ve meslekten altı kahramanın ekonomik sıkıntılar yüzünden soygunculuğa kalkışmaları anlatılır. Sonları ya ölüm ya hapishane olarak betimlenecek olan altı genç, Scognomillo'ya göre her mahallede bir milyoner yetiştirmeyi gaye edinen bir siyasi düzenin harcadığı (1973:100) bir topluluğun üyelerini oluşturmaktadırlar. Ertem Göreç'in yönettiği ve senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı *Otobüs Yolcuları* (1961) bireyi konu edinen, çözüme bireysel olarak giden işçi hikâyelerine karşı güçlü bir alternatif sergileyen öyküsü aracılığıyla 1960'ların Türk Sineması'nda toplumsal gerçekçilik rüzgârını estirecek filmler arasında 'özel bir örnek' olarak anılmayı hak eder (Coş, 1974:12-13).

Göreç ve Türkali'nin kahramanı, İETT işçisi -otobüs şoförü- Kemal (Ayhan Işık), yaşadığı muhitteki komşularını konut edindirme vaadi ile oyalayıp tasarruflarının üzerine yatan üçkâğıtçı müteahhit Mahmut ve ortaklarına karşı, onlarla birlikte mücadele eder. Ne var ki aynı Kemal, anlatının başından sonuna değin, kullandığı otobüse yolcu olarak binen Mahmut beyin kızı Nevin (Türkan Şoray) ile bir aşk ilişkisi içerisindedir! Yazar Vedat Türkali, yıllar sonra senaryosu ile ilgili olarak adeta geriye dönük bir özeleştiri yapar;

Yineliyorum, her şey Yeşilçam estetiğinin çerçevesindeydi... Yani, Amerikan ticari sinemasının dramatik şemasından, kurgusundan etkilenmiş yerli film anlayışının ürünüydü. Anlatılanlara, bir ölçüde toplumsal içerik kazandırılmıştır. Bu kadarının bile, ne çarpıcı yenilik sayılacağı, sinemamıza nasıl bir taze hava getireceği film ortaya çıkınca anlaşıldı (1984:13).

[1] Bakınız: "Yuvarlak masa, Türk Sineması'nın bugünkü sorunları konusunda bir açık oturum; Delahaye, Moullet, Stroub, Denker", *Yeni Sinema*, N.5, Şubat-Mart 1967, s.126.

Senaryosu yine Türkali tarafından yazılan bir diğer film, Halit Refiğ'in yönettiği *Şehirdeki Yabancı* (1963); Zonguldak kömür havzalarında çalışan maden işçilerinin yaşamlarından kesitleri Refiğ'in tutkulu temalarından 'yasak aşk' için (Scognomillo, 1973) bir fon olarak kullanmayı yeğler. Türkali ve Refiğ'in birbirleri ile uyum sağlayabilen toplumsal gerçekçi bakış açıları sayesinde dönemin taşra panoramasını yansıtmadaki başarısı nedeniyle dikkate değer bir film olarak nitelenen (N. Çoş: 6; Scognomillo:133) *Şehirdeki Yabancı,* bozuk düzenin tüm unsurlarını -şantajcı gazeteci, oy avcısı siyasetçiler, hırsız müteahhit- iki gencin arasındaki aşkın önüne yığar. Türk Sineması'nda doğrudan işçiyi ve onun; toplu işten çıkarmalara karşı direnme, ücret artışı, grev gibi demokratik haklarını işleyen ilk başarılı yapıt yine Türkali ve Göreç ikilisine ait olan *Karanlıkta Uyananlar*'dır (1964) (Coş;14; Kalkan, 1993: 39-40). Yapımcılığını Lütfi Akad'ın üstlendiği, parasının da tümü ile Yeşilçam dışından temin edildiği[2] film, yalnızca bir işçi kahramanı değil tümü ile gelişmekte olan bir ülkenin işçi sınıfının eksen olarak alındığı bir öyküyü çalışma hayatına ilişkin birçok soruna değinerek anlatmayı dener. Gösterildiği salonlarda çeşitli provokasyonlarla karşılaşan film, yapılan yazılı başvurular sonucu İçişleri Bakanlığı'nca yasaklanıp sansürden üç kez geçtikten sonra gösterim iznini alabilmesine rağmen 2. Antalya Film Şenliği ve 1. Balkan Film Şenliği gibi yarışma ve şenliklerde çeşitli ödüllere değer bulunmuştur (Makal, 1991:92).

1950'li yılların sonlarında, dekorcu olarak çalıştığı tiyatrodan yaklaşık on yıl yönetmen olarak kalacağı sinemaya -on sekiz film- adımını atan Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol*'u (1965), doğup büyüdükleri topraklardan koparak çalışmak üzere İstanbul'a gelen altı köylünün İstanbul'daki yaşam kavgasından kesitler aktarır. Filmin sonunda Sağıroğlu'nun kahramanlarından Ahmet (Fikret Hakan) işsizdir ve bir fabrikatörü öldürür.

Film sansür engelini bir yıl sonra Danıştay'da açılan davanın ardından aşarak gösterim olanağına kavuşur.[3] Scognomillo'nun yirmi yıl

[2] Yazar Vedat Türkali, *Karanlıkta Uyananlar*'ın L. Akad tarafından hazırlanan mali bütçesinin altından tümü ile o dönemde projeye omuz veren Türk Tiyatrosu'nun emektar çifti Ayla ve Beklân Algan'ın akrabalarından topladıkları para -özellikle çiftin o dönemde yakın dostları olan Amerikalı oyun yazarı 'Edy'nin kendilerine verdiği on bin dolar- aracılığıyla kalkabildiklerini belirtir (Türkali:21).

[3] Merkez Film Kontrol Komisyonu, 01/02/1966 tarihinde ekseriyetle almış olduğu kararında *Bitmeyen Yol*'u, "Filmin baştan sona kadar; şehre iş bulmak için indirilen sefil kılıklı köylülerin bazen bir trajedi havası içinde bazen de insani şartların dışına çıkarak sosyal bünyemizin yıkılması için tahrik edici mücadelesini naklettiği, şehrin en kötü en sefil yerlerini, işçilerin en sefil hayat şartları içinde yaşadıklarını belirttiği, bütün işverenleri kötü huylu, hoyrat, işçiyi hakir gören kişiler olarak gösterdiği..." diye devam eden cümlelerle sakıncalı ilan eder (aktaran, Onaran, 1968:23).

sonraki sinemamız için adeta bir prototip oluşturduğunu belirttiği (1988:118) *Bitmeyen Yol* aslında yapımını izleyen yıllardan itibaren, Yeşilçam'a alternatif bir sinemasal pratiği hayata geçirme arzusundaki aydınların favorisi bir filmdir.[4] Pratikteki bu gelişmelere koşut olarak, özellikle *Yeni Sinema* dergisi sayfalarında toplanan yazarların kimileri; Üçüncü Dünya ülkelerindeki sinemasal gelişmelerin yakından izlenmesiyle Türkiye çapındaki neredeyse tümüyle tecimselleşmiş üretimin -on yılın ikinci yarısından itibaren yılda ortalama iki yüz filmönüne geçilebileceğini savunarak dönemin halk sineması/aydın sineması ikilemi üzerinde yoğunlaşan entelektüel ortamı içerisinde bir parantez açmayı denerler. Tanju Akerson şu soruları gündeme getirir;

Çağdaş sinemanın evrensel özelliklerine gelişmiş ülkeler kadar az gelişmiş ülke filmcilerinin de yaptığı katkıyı bilmek zorundayız. Türk Sineması ulusal olma savaşı verirken aynı savaşın içinde bulunan azgelişmiş ülke sinemalarından geniş ölçüde yararlanacaktır. Ulusal sinemanın varoluş savaşı azgelişmiş ülkelerde nasıl yürümektedir, savaşı yürütenlerin düşünceleri nelerdir? (1967:10).

1969 yılı yapımı *Bir Türk'e Gönül Verdim* adlı filminde yönetmen Halit Refiğ, Almanya'da dört yıl işçi olarak çalışmış İsmail Usta'dan (Bilal İnci) bir çocuk sahibi, Batılı 'burjuva medeniyetinin bir ferdi' Alman kadını Eva'yı 'harem düzeni'nin sürdüğü topraklarda betimler (Refiğ, 1976:146-150). Öykünün bütününde, Refiğ'in; sınıf bilincinin, mülkiyet ilişkilerinin henüz tam ayrımına varamamış üstelik kendisi de bir kültürel yabancılaşma içerisinde yaşayan 'işçi kahramanı' bir yardımcı karakter olarak kalır.

1970'li Yıllar ve Sonrası

Duygu Sağıroğlu'nun filminden on yıl sonra, İsviçre'de yaşayan bir Türk yönetmenin, Tunç Okan'ın ilk uzun filmi olan ve kendi ülkelerinde, gurbette çalışmanın dışında bir alternatifin sunulmadığı Türk işçisinin yaşadığı yabancılaşmayı biraz aykırı kıyaslamalar aracılığıyla ve grotesk bir dille anlatmayı deneyen *Otobüs* (1975, ilk gösterimi 1977) adlı yapıtı Scognomillo'nun yukarıda değindiğimiz saptamasının haklılığını ortaya koyar. Sağıroğlu'nun temalarına bir dönüş olarak değerlendirebileceğimiz *Otobüs*'ün açıkgöz bir şoför tarafından dolandırılarak eski bir otobüse doldurulan kaçak işçi adayı dokuz yolcusunun kaderleriyle baş başa kalacağı mekân bu kez Türkiye dışında, sanayileşmiş bir 'Batı' ülkesine -İsviçre'ye- ait olan bir metropoldür.

[4] Bu konuda 'eski'ye, 'orta kuşak huysuzluğu'na karşı 'yeni'den ya da 'Yeşilçam'da çağdaş sinemaya göre en az yirmi yıl gecikmeli bir sinema dilinin' oluşmaya başlamasından söz edilen bir yazı için Tanju Akerson'un "Yeşilçam'dan Yeni Sinemaya", *Yeni Sinema*, sayı 1B (Mayıs 1968), 8-10, adlı yazısına bakılabilir.

Otobüs'ün Merkez Film Kontrol Komisyonu'nda 20/04/1976 tarihinde gerçekleştirilen izleniminin ardından Okan'ın filmi de *Bitmeyen Yol*'un akıbetinden[5] -filmin halka gösterilmesinin ve yurtdışına çıkarılmasının sakıncalı bulunması- yakasını kurtaramaz.

1970'lerin Türk Sineması'na; 60'lı yıllarda Metin Erksan, Ertem Göreç, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin başlattığı toplumsal gerçekçiliğin izini süren Süreyya Duru-Vedat Türkali[6] ikilisinin yanı sıra özellikle iki isim, Lütfi Ö. Akad ve Yılmaz Güney damgalarını vurmaktadırlar. *Gelin* (1973), *Düğün* (1974) ve *Diyet* (1974) üçlemesi,[7] Akad'ın o güne kadar gelen kendine özgü anlatımının, sinema dilinin en yetkin örneklerini oluşturmaktadır. 1970 yılında yaptığı *Umut* ve ardından cezaevinde tamamladığı senaryolarından Zeki Ökten'in çektiği *Sürü* (1978) ve *Düşman* (1979) gibi filmler Güney'in sanatının Türk Sineması'nın onu izleyen genç yönetmenleri için bir esin kaynağı olmasını, yanı sıra kendi kuşağından diğer Üçüncü Dünya sinemacıları için de 'önde gelen bir figür' olarak anılmasını sağlamışlardır (Armes, 1987; 91-3). Yönetmen Fernando Solanas, *Tangos: Exilios de Gardel* (Tangolar: Gardel'in Sürgünleri, 1983) adlı filmini Güney'e adamasının nedenini, Atilla Dorsay'a, onun sanatına duyduğu yakınlık ve dayanışmanın bir ifadesi olarak açıklar (aktaran, Özgüç, 1988; 16). Yılmaz ve Solanas arasındaki bu türden bir karşılıklı etkileşimin benzerleri dünya üzerinde film yapan diğer ülke sinemacıları arasında da mevcuttur.[8]

Aralarında özellikle Türk Sineması'nda; *Karanlıkta Uyananlar*'dan on dört yıl gibi uzunca bir süre sonra grev ve sendikal haklar konusuna başarılı bir biçimde dikkat çeken *Maden* (1978) ve ardından yine demiryolu işçilerinin ekonomik ve toplumsal alanda sürdürdükleri mücadelenin ele alındığı *Demiryol* (1979) filmleri ile Yavuz Özkan'ın ve senaryosunu bizzat Güney'in yazdığı Türk Sineması'nda işsizlik olgusunun 'başlı başına ele alındığı, işlendiği' (Kalkan:43) *Düşman* (1979) filminin yönetmeni Zeki Ökten'in de yer aldığı, çoğunluğunu

[5] Komisyonun 'Türkün haysiyet ve şerefi ile oynama sahneleri'ni esas aldığı on beş maddelik gerekçeli kararı ile ilgili olarak bakınız: "Sansürde/Otobüs", *Gelişim Sinema*; Aralık 1984, N.3, s.23.

[6] Yazar Vedat Türkali sinemadaki etkinliğini bu dönemde yine 'eskiler'den bir usta Süreyya Duru ile sürdürmektedir. Bu yeni işbirliğinin bu dönemdeki, konumuz açısından da en önemli ürünü *Güneşli Bataklık* (1978) filmi ile ilgili geniş bir değerlendirme için bakınız (Makal, 1991:99-100).

[7] Dorsay'a göre, özellikle üçlemenin son filmi Diyet "... Türkiye'deki 3 milyon işçi için yapılmış, ona seslenen bir filmdir" (1989:47).

[8] Örneğin, Mısırlı yönetmen Yusuf Şahin'in Cezayir halkının direnişinden kesitler yansıttığı 1958 yılı yapımı *Jamila al Jazairiyya* (Cezayir'li Cemile) adlı filmi birçok araştırmacı tarafından Pontecarvo'nun baş yapıtı *The Battle of Algiers* (Cezayir Savaşı, 1966) açısından 'tematik' bir hazırlayıcı olarak kabul edilmektedir (Shohat and Stam, 1994; Shafik, 1998).

-on yılın ikinci yarısından itibaren ilk ürünlerini vermeye başlayan- genç yönetmenlerin oluşturduğu bir grup yönetmen, yalnızca 'yönetmen sineması' olmakla sınırlı kalmayan bir sinemasal pratiği sinemamızın gündemine taşımayı başarmışlardır.

Ancak, yine 1970'li yılların ortalarından itibaren iyice belirginleşen ekonomik krize karşı kimi sinemacılarımızın bulduğu seks filmleri formülü ve bir sonraki on yıla damgasını vuracak olan, arabesk müzik sanatçılarının merkeze alındığı öyküleri içeren 'şarkılı melodram' türü sinemamızın bu dönemdeki genel görünümünü belirler.[9] Sinemanın bir kitle eğlencesi formuna büründüğü Mısır, Hindistan, Arjantin, Meksika gibi ülkelerdekine paralel biçimde, melodramın -özellikle şarkılı melodramların- her türden toplumsal değişmeyi reddederek 'kaçışı yüreklendiren' (Elsaesser, 1985:170) bir tür olarak yükselişe geçmesi Türk Sineması'nın 1980-90 arası üretimi için de uygun düşmektedir.

Başlangıçta ithal bir furya olarak -uyarlamalar- başlayıp daha sonra yerlileşen serüven türü ise -özellikle gangster ve polisiye alt türleriyle- 1974-80 arası sinemamızda melodram filmlerinin ardından en yaygın tür olarak karşımıza çıkar.[10] Bu türden bir eğilim, Shohat ve Stam'ın; (1994:29) özellikle Hindistan'ın dev film endüstrisinden yola çıkarak altını çizdikleri, Hollywood merkezci[11] yapım formülasyonlarının tüm Üçüncü Dünya sinemalarının filmsel üretimi üzerinde *hegemonic* bir konumlanışı, dolayısıyla bu ülkelerin kendi mitolojilerinden doğan ve çoğunluk yanılsama-karşıtı değerleri taşıyan ulusal estetikleri melezleştirici, karıştırıcı bir işlevi bulunduğu tezlerine haklılık kazandırmaktadır.

Türk Sineması'nın 1980'li yıllarla birlikte edindiği post-kolonyal olarak nitelendirebileceğimiz 'yeni' çehresi ise alternatif bir söylem üretme çabasının zannedildiğinden daha zor bir süreci işaret ettiğini ortaya koymaktadır. Ali Gevgilili'nin 'kültür emperyalizmi' yorumu şu çarpıcı örneği dile getirir;

...Türkiye'de her yıl birkaç düzine gangster ve casusluk filmi çevril-

[9] Melodramın, 1974-90 arası sinemamızın 2219 filmlik genel üretimi içersinde 875 film (Kaynaklar, A. Özgür) ile %39 gibi bir oranla birinci sıraya yerleşmesi bu kanımızı doğruluyor. 1974-1980 ile 1981-1990 arası yıllardaki farklı eğilimler ise (ilkinde %30'lar, ikincisinde %67'ler) kuşkusuz ilk dönem baskın tür konumunda olan seks-serüven filmleri ile açıklanabilir (Güzel, Çelikcan, 1996:229-30).

[10] Serüven filmlerinin; gangster, polisiye ve avantür olarak sıralanan tüm alt-türlerinin toplam üretim içerisindeki oranı %17 (374 film). 1980-90 arası on yılda ise gangster ve polisiye alt-türlerinin toplamı tüm serüven türü arasında %35'lik oranlarıyla %70'e varan bir ivmeye ulaşmaktadır (Güzel, Çelikcan:230-30).

[11] Shohat ve Stam (1994), giriş, gelişme ve sonuç içeren bir anlatıyı -geleneksel kalıplar içersindeki bir Hollywood anlatısını- standart bir metin olarak algılayan ve onun gişe hâsılatı açısından başarılı yapım-yöntemlerinin öykünmeciliğinden ibaret bir konumlanış olarak yorumladıkları Hollywood merkezciliğin, kendisine alternatif olmaya aday her türden 'muhalif, söylemsel pratiğin' de önünü kestiğini belirtirler.

miştir. Oysa Türkiye'de çekilen filmlerin onda biri kadar bile gangsterlik yapılmamıştır. Buna karşılık oldukça sık cinayet işlenen bir ülkede, filmlerde bir cinayet olayının açık, duru bir dille anlatılması gerçekleştirilememiştir (1989:278).

Kaynakça

Akerson, Tanju (1967). "Ulusal Sinemanın Varoluş Savaşı", *Yeni Sinema,* Sayı 6 (Nisan-Mayıs): 10-11.

Akerson, Tanju (1968) "Yeşilçam'dan Yeni Sinemaya", *Yeni Sinema,* Sayı 18 (Mayıs): 8-10. Armes, Roy (1987). *Third World Film Making and the West.* Berkeley: University of California Press.

Belge, Murat (1996). "Sinema, Kültür ve Toplum", *Le Cinéma Turc,* Leyla Üstel (Çev.) Paris: Editions du Centre Pompidou

Bonitzer, Pascal vd. (1990). "Vie est a' nous: A militant Film", *Cahiers Du Cinema: 1969-72 The Politics of Representation,* Nick Browne (der.) Cambridge, MA: Harvard University Press.: 58-68.

Coş, Nezih (1974). "Türk Sineması'nda İşçi", *Yedinci Sanat,* 13: 3-14.

Dorsay, Atilla (1989). *Sinemamızın Umut Yılları: 1970-80 Arası Türk Sineması'na Bakışlar.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

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

Gevgilili, Ali (1989). *Çağını Sorgulayan Sinema,* İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Güzel, C. ve Çelikcan, P. (1996). "Sinematografik Türler Açısından Türk Sineması", *İletişim,* 3(1): 225-37.

Kalkan, Faruk (1993). *Sinema Toplumbilimi: Türk Sineması Üzerine Bir Deneme.* İzmir: Ajans Tümer Yayınları.

Makal, Oğuz (1991). *Türk Sineması Tarihi.* İzmir: TC. Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.

Onaran, Alim Şerif (1968). "Sinema ve Sosyal Çevre", *Yeni Sinema,* Sayı 21/23 (Ağustos-Ekim): 20-25.

__ __ (1969). "1960-1968 Döneminde Türk Filmleri", *Dost,* Sayı 57 Temmuz. Özgüç, Agâh (tarihsiz). *Türk Filmleri Sözlüğü.* 1974-90. İstanbul: Sesam Yayınları.

__ __ (1988). *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney.* İstanbul: Afa Yayıncılık Refiğ, Halit (1971). *Ulusal Sinema Kavgası.* İstanbul: Hareket.

Scognomillo, Giovanni (1987). *Türk Sinema Tarihi: İkinci Cilt, 1960-1986.* İstanbul: Metis Yayıncılık.

__ __ (1973). *Türk Sineması'nda 6 Yönetmen.* İstanbul: Türk Film Arşivi Yayını. Shafik, Viola (1998). *Arab Cinema: History and Cultural Identity.* Cairo: AUC Press.

Shohat, E ve Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media.* London: Routledge.

Türkali, Vedat (1984). *Eski Filmler.* İstanbul: Cem Yayınları.

Cem Güzel
Öğretim Üyesi
Ege Üniversitesi
İletişim Fakültesi, Radyo-TV ve Sinema Bölümü

TÜRK SİNEMASI NE? TÜRK SEYİRCİSİ KİM?

Altmışlı Yılların Türk Sineması Üzerine Düşüncelerine/Kavgalarına Bir Bakış

Dilek Kaya Mutlu

Giriş

Kimilerine göre yıllık film yapım sayısı ve seyirci sayısındaki yüksek artış nedeniyle Türk Sineması'nın altın çağı, kimilerine göre film kalitesindeki düşüklük nedeniyle Türk Sineması'nın karanlık çağı olarak değerlendirilen 60'lı yılların kanımca tartışma götürmez tarafı, bu yılların Türk Sineması üzerine düşüncelerin -kavgaların- altın çağı olduğudur. Bu yazının odak noktasını oluşturacak olan "ulusal sinema" tartışması da bu dönemin düşünce ürünlerinden birisi. Ucu 20'li 30'lu yıllara kadar çekilebilecek olan bu tartışmanın adı, 60'lı yılların ortasında, Türkiye'nin, "toplumsal gerçekçilik", "halk sineması", "devrimci sinema" gibi kavramlarla ve "kaçış sineması", "yabancılaştıran sinema" gibi yakıştırmalarla çalkalanan en karmaşık -ama bir o kadar zengin- sinema ortamında konmuştur. Bu yazı, *Ant* dergisi tarafından 1968'de, sinema çevresinden çeşitli kişiler arasında yapılan "Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları" adlı bir soruşturmayı temel alarak 60'lı yılların Türk Sineması üzerine düşüncelerinden bir kesit sunmayı ve bu kesit vasıtasıyla Türk Sineması üzerine düşünme biçimlerine ilişkin bazı genel değerlendirmelerde bulunmayı amaçlıyor.

Tarih Tekerrür Mü?

Muhsin Ertuğrul, 1918'de *Temaşa* dergisinde yayınlanan, Sedat Simavi'nin *Pençe* adlı filmine ilişkin eleştirisinde, filmin teknik yetersizliğine değinir ve filmi izleyen, daha önce İtalya, Fransa ve Almanya'nın filmlerini görmüş Türk izleyicisinin film karşısında yaşadığı düş ve onur kırıklığını, utancı dile getirir (Atay 1990: 53). Türk Sineması'nda ilk eleştiri olarak kabul edilen bu eleştiriyi, Türk Sineması'nın Batı sinemasına referansla değerlendirilişinin çok eskilere uzandığını göstermesi açısından önemli buluyorum.

Nusret Kemal'in 1933'te *Ülkü* dergisinde yayınlanan Muhsin Ertuğrul'un *Söz Bir Allah Bir* adlı filmine ilişkin eleştirisi ise sanırım yıllarca sürecek olan; bugün hâlâ cevap aradığımız; "Türk filmi nedir?"

tartışmasının bir öncülü olarak değerlendirilebilir. Kemal'in eleştirisi sadece bu soruyu ortaya koymakla kalmaz, sorunun yol açacağı tartışmanın her zaman korunacak olan ana eksenlerini de çizer. Kemal, önce Türk Sineması'na bir misyon biçer:

"İnkılâbı memlekete yaymak, milli kültürün yeni telakkilere [kabullere] göre kurulmasında ve inkişafında [açılmasında] amil olmak, halka bilhassa bedii [güzel] zevkleri inkişaf ettirici terbiyevi eğlence vermek, Türk memleketini, Türk halkını, Türk kültürünü ve Türk inkılâbını dışarıya tanıtmak." (351)

Kemal bu özellikleri göremediği *Söz Bir Allah Bir'e* ve Ertuğrul'un iki filmine daha *(İstanbul Sokaklarında, Karım Beni Aldatırsa)* "Türk filmleri" demeye dilinin varmadığını olsa olsa "Türkçe filmler" diyebileceğini dile getirir ve devam eder:

"... bu Türkçe filimler ... "sanat" şöyle dursun, birçok galiz [terbiye dışı] ve müstekreh [iğrenç] his ve manzaraları karmakarışık perde üzerinden geçirmekten ileriye varamıyor; "halk bunu istiyor" gibi haksız bir telmihte bulunarak Türk halkına, Türk kültürüne en büyük hakareti yapmak küstahlığını gösteriyor." (351)

Kemal yazısını şu temenniyle bitirir:

"Sinemacılık, bütün terbiye işleri gibi, bir şahsi menfaat işi olmaktan ziyade bir milli hizmet işidir. Temenni edelim ki, henüz başlangıcın bocalamalarında fazla sendeleyen ticaret sinemacılığımız, milli kültürümüzdeki hizmet rolünü bulmakta ve o rolün icabettirdiği yüksek sanat ruhuna ermekte gecikmesin." (352)

Kemal'in ifadelerinin yıllarca Yeşilçam filmlerine getirilecek olan eleştirileri ve ulusal Türk Sineması'ndan beklenenleri andırdığını söylemek çok yanlış olmasa gerek. "Türk halkı ve Türk kültürü", "milli kültüre hizmet", "bedii [güzel] zevkler", "halk bunu istiyor"/"yüksek sanat ruhu", "şahsi menfaat"/"milli hizmet" gibi ifadelerin benzerlerini, Türk Sineması üzerine her dönemde yapılmış tartışmalarda bulmak mümkün.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun 1937'de *Yeni Adam* dergisinde yayınlanan "Kiliseci, Büyücü ve Emperyalist Filmler" adlı yazısı ise tartışmanın bir başka eksenini belirliyor:

"Bugün bütün dünyada kötü filmler yapılmasının bir tek sebebi vardır. Sinemacılık büyük kapitalistlerin elindedir. Kapitalist para kazanmayı düşünür, yalnız onu düşünür. Onun için halkın en mürteci (arzulu) duygularına hitap eder... Bugünkü sinema filmlerinin bütün kökleri işte bu kapitalist zihniyetten doğuyor." (2)

Baltacıoğlu yazısında özellikle Türkiye'de gösterime giren yabancı filmlerin kültürümüze verdiği zarardan şikâyetçidir:

"Otomobil direksiyonunu şoförsüz yürüten, istediği zaman 'gözden nihan' olan, istediği zaman tabiatüstü üstatları yardıma çağıran Şandu filmini gördüm. Sinemadan çıktıktan sonra rast geldiğim çocuk ve genç adama sordum: 'nasıl buldunuz bu filmi?' dedim, 'çok güzel' dediler... Bu durum halk için zararlıdır...Yapılacak şey çok basittir. Üç noktada topluyorum: 1- Türkiye'ye giren filmleri kültür bakımından daha sıkı kontrol etmek. 2- Kilise, büyü, militarizm propagandası, hatta motifi taşıyanları yasak etmek. 3- Rejim ideali ve modern kültür değerleri taşıyan yerli filmleri sübvansiyonne etmek. Bugünkü film bir tehlikedir, halkı onun ağına düşürmeyelim." (2)

Tüm bu görüşlere kaynaklık eden tavırların, tutumların, reflekslerin Türk Sineması üzerine düşünürken her zaman varlığını koruduğunu ve 60'lı yıllardaki durumun da bütün bunların bir uzantısı olduğunu söyleyebiliriz.

Halit Refiğ: Toplumsal Gerçekçilikten Ulusal Sinemaya

Halit Refiğ'in *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitabını, Metin Erksan'ın deyimiyle, ulusal sinema meselesinin "kanunu" olarak ele alırsak, bu kitaptaki ifadelere göre, "ulusal sinema" kavramının Batı'ya referansla kurulmuş bir kavram olduğunu söyleyebiliriz. Refiğ, Türk Sineması'nı, Muhsin Ertuğrul döneminden başlayıp 1960'ların ortalarına kadar geçirdiği tüm dönemlerde Batı özentisi ve etkisi altında bir sinema olarak görür. Hatta "toplumumuzun yapısını, bu yapı içinde çeşitli katlardan insanların birbirleriyle münasebetlerini anlatmaya çalışan bir akım" olarak tarif ettiği "toplumsal gerçekçilik" akımının hakim olduğu 1960-1965 dönemindeki filmleri bile Batı etkisinde olarak niteler (1971: 24). Refiğ'in kastettiği, bu filmlerin İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Amerikan gerçekçi sinemasının etkilerini içermelerinin yanında, toplumsal gerçekçilik akımının bir Batılılaşma ve aydın hareketi olup halk hareketine dayanmamasıdır.

Ticari başarısızlıkla sonuçlanan toplumsal gerçekçilik akımının, "bir aydınlar sineması olmak gayretinde ve dış dünyaya açılma çabasında kesin başarısızlığa uğradığını" kabul eden Refiğ, 1965'te "halk sineması" kavramını ortaya atar ve Türk Sineması'nın neden bir halk sineması olarak düşünülmesi gerektiğini 1970'te yazdığı bir yazısında şöyle açıklar:

"Türk Sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizmin sineması, milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması, devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir... Türk Sineması doğrudan doğruya Türk halkının filim seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için bir `halk sineması'dır..." (1971: 87)

Refiğ, "halk sineması" kavramındaki halkçı tutumun geçmişteki halkçı tutumlardan farklı olması gerektiğini vurgular. Kastettiği Türk halkını "feodal bir temelden kapitalist bir burjuva düzenine geçmiş Batılı toplumların halklarıyla" bir tutmamak ve Türk halkının meselelerine Batılı halkların meselelerine bakar gibi bakmamaktır (1971: 88). "Batılı halkçılık kalıplarının yerine Türk toplumunun tarihsel özelliklerine dayanan bir halkçılık" Refiğ'e göre hem ortaya özgün filmlerin çıkmasını sağlayacak hem de Türk sinemacısının halkıyla bir türlü kuramadığı köprünün kurulmasına imkân verecektir (1971: 88). Refiğ, 1965'ten itibaren yükselişe geçen popüler Türk filmlerini halk sineması olarak değerlendirir. Fakat hemen belirtelim ki halk sineması halkın isteğine göre yapılan filmlerden oluşan sinema ya da "halk böyle istiyor" sloganıyla yola çıkan sinema demek değildir. Refiğ'in bu dönem filmlerini halk sineması olarak değerlendirmesinin sebebi, bu sinemanın "ekonomik yapısı bakımından ne özel sermayeye, ne de devlete dayanması" ve de " genel sanat karakteri bakımından anonim bir görünüş taşıması"dır (1971: 90-91).

Refiğ, bu şekilde tanımladığı halk sinemasının zamanla kalıplaştığı, yabancı filmlerden uyarlamaların yaygınlaşmasıyla giderek ulusal özelliklerini kaybettiği düşüncesine dayanarak 1966-1967 yıllarından itibaren, halk sinemasına ve Batı sineması hayranlığına karşı bir tepki niteliğinde olan, "ulusal sinema" kavramını ortaya atar. Ulusal sinema ulusal bağımsızlığın korunması yolunda üstüne düşeni yapacak, bu yolda evrensel düşünceleri bir kenara bırakacak ve Türk halkını "günün maddi gerçekleri"yle karşı karşıya getirmek misyonunu üstlenecek bir sinemadır. Bu sinemanın halk sineması olması gerekmez. Bu sinema halktan destek görmezse devlet tarafından desteklenecek ve geliştirilecek bir sinemadır (1971: 93-95, 144). Ulusal sinemanın biçim ve içerik açısından en önemli özelliklerinden birisi de Karagöz, orta oyunu gibi geleneksel Türk sanatlarından yararlanacak olmasıdır. Bu yararlanma bir taklit biçiminde değil bu sanatların temelinde yatan özellikleri -bireylerin değil toplum içinden temsilci tiplerin tasvirine dayanması ve kamusal bilinç gibi- içermek şeklinde olacaktır (1971: 97).

Ant Dergisi Soruşturması: "Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları"

1968 yılı... Sinematek üç yıldır Türkiye'yi Batı sinemasının 'soylu' örnekleriyle tanıştırmak misyonunu yürütmekte, yayın organı *Yeni Sinema*, iki yıldır bir yandan Batı sinemasını Türk sinemaseverine tanıtırken bir yandan da çökmeye mahkûm gördüğü Türk Sineması'nın 'sorunlarını' tartışmaktadır. Sami Şekeroğlu yönetimindeki Türk Film Arşivi, *Ulusal Sinema* dergisini çıkarmaya henüz başlamıştır. Yeşilçam'ın o yıl tamamlayacağı 177 filmden biri olan, Seyfi Havaeri'nin *Kara Sevda* adlı "şarkılı-türkülü melodramı" Anadolu'da gösterildiği sinemalarda izdihama ve bu yüzden sinema kapılarının kırılmasına yol açadursun (Özgüç 1988: 46), Yeşilçam'ın bozuk düzenine ateş püsküren genç kısa filmciler Türkiye'de 'devrimci sinema'nın arayışı içine girmişlerdir. Bu karmaşık ve zengin ortam içerisinde bir ulusal sinema tartışması sürüp gitmektedir "dost meclislerinde": "Türk Sineması" dediğimiz şeyin içinde "Türk" sıfatı neye işaret eder; bir anlamı var mıdır; varsa Türk Sineması nedir, nasıl olmalıdır; bunca filme rağmen bir Türk Sineması'ndan bahsedebilir miyiz?... 1968 yılında, sosyalist çizgide siyasi bir dergi olan *Ant* dergisi, kendi deyimleriyle, "dost meclislerinde kalan" ulusal sinema tartışmasını "somutlaştırmak" amacıyla sinema çevresinden çeşitli kişilerin katıldığı bir soruşturma açar. Soruşturmayı hazırlayan, Türk Sineması'nın çıkmazda olduğunu daha önce *Ant* dergisinde bir yazısında dile getiren, Attila Gökbörü, katılanlar ise dergide yayınlanan sıra ve kimlikler ile şu isimlerdir: Onat Kutlar (sinema yazarı), Halit Refiğ (sinema yazarı, yönetmen), Nijat Özön (sinema yazarı), Sami Şekeroğlu (Türk Film Arşivi yönetmeni), Metin Erksan (yönetmen), Turgut Demirağ (yönetmen), Giovanni Scognamillo (film eleştirmeni), Hüseyin Baş (*Yeni Sinema* dergisi sorumlu müdürü), Atıf Yılmaz (yönetmen), Hasan Akbelen (Robert Kolej Sinema Kulübü başkanı), Ertem Eğilmez (yönetmen, yapımcı), Murat Köseoğlu (Acar Film sahibi), Ümit Utku (yönetmen, yapımcı), Lütfü Ö. Akad (yönetmen), Atilla Dorsay (film eleştirmeni), Artun Yeres (kısa film yönetmeni), Sezer Tansuğ (kısa film yönetmeni, sanat tarihçisi), Üstün Barışta (kısa film yönetmeni). Soruşturmada dokuz soru yer alır:

1. Ulusal Türk Sineması'ndan ne anlıyorsunuz?
2. Ulusal Türk Sineması'nın kurulmasından yana mısınız?
3. Sinemamızın bugünkü ekonomik yapısının değişmesini istiyor musunuz?

4. Sansür kurulunun çalışma tarzı Ulusal Türk Sineması'nın kurulması için bir engel midir?

5. Bugün Türk Sineması'nda beğenisi şartlandırılmış seyirci sansürü var mıdır?

6. Ulusal Türk Sineması'nın sinemamızın bugünkü ekonomik yapısı içinde kurulup gelişeceğine inanıyor musunuz, nedeni?

7. Ulusal Türk Sineması'nın filizlenmekte olduğunu kabul ediyor musunuz, nedeni?

8. Ulusal Türk Sineması'nın kuruluşunda:

a. Kurucu kuşağın, sinema sanatının hiç kuşkusuz soylu örneklerini vermiş Batı sineması kültürünü sindirmesi gerekli midir, nedeni?

b. Batı sinemasının anlatım ilkelerini benimsemek söz konusu olabilir mi, nedeni?

9. Ulusal Türk Sineması'na Türk sanat dallarından neler kaynak olabilir, nedeni?

Soruşturmaya katılanların tümü ulusal bir Türk Sineması'ndan yana. Bu sinemaya ilişkin görüşleri üç temel başlık altında toplayabiliriz.

1. "Ulusal Türk Sineması" ne?

Genel olarak tüm görüşler ulusal Türk Sineması'nın kendi toplumunun gerçeklerini yansıtan bir sinema olması gerektiği noktasında birleşiyor. Görüşler arasındaki farklılık "ulusal"ın ve bahsedilen "gerçek"in ne olduğu ve nasıl yansıtılacağı konusunda ortaya çıkıyor.

Refiğ, "ulusal"ı, "evrensel"i dışlaması gereken bir tutum olarak ele alıyor. Evrenselliğin, egemen ülkelerin kendi inanç ve sanatlarını evrensel bir inanç ve sanat sistemi olarak yaymasından ibaret olduğu görüşünden yola çıkarak, ulusal Türk Sineması'nın, Türkiye'nin emperyalist devletler karşısında, bilhassa coğrafi konumundan dolayı, vermek zorunda olduğu ulusal bağımsızlık mücadelesinde görev alması gerektiğini vurguluyor. Kısacası Refiğ'de ulusal sanat, "süper devletlerin sızma ve yayılma stratejisi olan evrensel sanat akımları"na karşı koymanın diğer adı.

Kutlar, Baş, Yeres ve Barışta'nın ifadelerinden, "ulusal"ın aslında "evrensel"i direkt dışlayan bir durum olması gerekmediği fikrini çıkarabiliriz. Çünkü bu kişilerin "gerçek"ten kastı, tüm dünyada sömüren egemenler ve sömürülen halk yığınları olduğu ve Türkiye'deki durumun da bu genel gerçeğin içinde yer aldığı. Bu kişilere göre "devrimcilik" ulusal sinemanın ön koşulu. Üstelik devrimcilikten kasıt sadece özde devrimcilik değil biçimde de devrimcilik. Açıklayacak olursak, bu

kişilere göre, ulusal Türk Sineması yukarıda bahsedilen gerçeği sadece tespit etmekle kalmayacak, sorgulayacak "daha güzele doğru" çözümler arayacak, bunları yaparken geleneksel anlatım kalıplarını da eleştirecek, yeni biçimlerin peşine düşecek. Dorsay ve Akbelen de bu gruptaki kişilerle benzer fikirler içerisinde olmakla birlikte söylemlerinde "devrimcilik" gibi sola ait kavramlar direkt yer almıyor.

Soruşturmaya katılan diğer kişilerin yorumları başta belirttiğimiz "Türk toplumunun gerçeklerini yansıtmak" düşüncesi dışında fazla bir açıklama getirmiyorlar. Şekeroğlu, Yılmaz, Erksan ve Scognamillo'nun yorumları "Türk kültürüne dayanan", "Türk görüş ve düşüncesini yansıtan", "Türk kültürünün temsilcisi olan" gibi çok genel ifadelerden oluşuyor; fakat bunlarla tam olarak neyin kastedildiğine açıklık getirilmiyor.

Özön, Utku ve Demirağ, Türk yönetmenlerinin elinden çıkan her filmin ulusal olduğu görüşünde ortaklar. Özön, yabancı filmlerden uyarlamaların, yabancı etkiler taşıyan Türk filmlerinin bile ulusal olduğunu çünkü bunların hepsinin Türkiye gerçeklerinin bir parçası olduğunu; fakat bu konuda belki bir dozdan bahsedilebileceğini dile getiriyor. Bu durumu "bir yabancı filmi aktaran yönetmenin filmi ulusaldır ama, böyle bir yönetmeni ele alan, bu yönetmeni yabancı filim aktarmaya iteleyen koşulları inceleyen bir filim daha ulusaldır" cümlesiyle örnekliyor. Utku ve Demirağ ise Türk örf ve adetlerine uygunluğun her şeye rağmen önemli olduğunu vurguluyorlar.

Akad, ulusal Türk Sineması'nın halkçı bir sinema olması gerektiğine inanıyor. Bu yüzden olsa gerek, "Türk toplumunun gerçekleri" ifadesi yerine sürekli olarak "halkın gerçekleri" ifadesini kullanıyor. Akad'ın ulusal Türk Sineması görüşünü, "halkın gerçeklerine dayanarak, halkın diliyle, halk yararına" şeklinde özetleyebiliriz. Eğilmez de sinemanın doğuştan bir halk sanatı olduğu görüşünden yola çıkarak ulusal Türk Sineması'nı, Türk hikâyeleri anlatan ve eğlendirici, eğitici vasıfları olan bir sinema olarak tanımlıyor.

Ulusal Türk Sineması'nın ne olduğu konusunda en farklı görüşler Köseoğlu ve Tansuğ'dan geliyor. Köseoğlu, ulusal Türk Sineması'nı, "serbest ve kuşkusuz konu seçebilmek, iç ve dış piyasayı etkileyebilecek olumlu filler yapmak, şişirme yapıtlardan filmciliği kurtarmak, maddi ve manevi desteklerle daha ileri ve daha iyiye gitmeyi sağlamak" olarak görüyor. Bu ifade, Köseoğlu'nun "ulusal" kelimesi üzerinde durmadığı hissini veriyor. Tansuğ ulusal sinemanın "bir sanat kavrayışı, üslûp ve form sorunu" olduğunu, "siyasi bir sorun" olmadığını vurguluyor. Bu görüşüne, "bazen toplumun ve halkın sorunlarına kör

kör parmağım gözüne eğilmeyen bireysel yapıda bir eser başka eserlerden daha çok ulusal nitelikler taşıyabilir" cümlesiyle açıklık getiriyor.

Ulusal Türk Sineması'nın varlığına ya da filizlenmesine ilişkin görüşleri dört grupta toplayabiliriz. Barışta, Yeres, Akbelen ve Eğilmez'e göre ulusal Türk Sineması henüz yok. İlk üç isim ulusal Türk Sineması'nın gençlerin yaptığı kısa filmlerle filizlenmekte olduğu görüşünde. Eğilmez ise filizlenmenin varlığını da reddediyor ve hatta geçmişte bu yönde gerçekleştirilmiş bazı örneklerin başarısızlıklarının ulusal Türk Sineması'nın ileride kurulma imkânını da gölgelediklerini iddia ediyor.

Refiğ, Şekeroğlu ve Yılmaz'a göre ulusal Türk Sineması'nın bazı güçlü örnekleri vardır; Kutlar, Baş ve Dorsay'a göre ulusal Türk Sineması'nın örnekleri vardır ama bunlar yetersizdir, Tansuğ'a göre ise ulusal Türk Sineması "filizlenmeyi bırakın ağaç bile olmuştur ama meyvaları tatsızdır".

Özön ve Utku'ya göre ulusal Türk Sineması hem vardır hem de filizlenmektedir. Özön'e göre filizlenmenin kanıtı sinemanın ve yurdun sorunlarıyla yakından ilgilenen insan sayısının artmasıdır. Utku için Türk Sineması hep ulusal olmuştur ve ulusal olacaktır ama aynı zamanda filizlenmektedir çünkü: "seyirci kötü film yapan bizlerin ürünlerini itiyor. Temiz film istiyor. Seyircinin bu isteği ... renkli film yapımı olayını doğurmuştur". Utku, bu durumla ulusal sinema arasında nasıl bir ilişki kurduğunu belirtmemekte.

Erksan, Demirağ, Akad ve Scognamillo'ya göre ulusal Türk Sineması çoktan kurulmuştur. İlk üç isim bu konuyu tartışmazlar bile. Scognamillo ise bu konudaki kanısını bugün, günahları ve sevapları ile, bir Türk Sineması'ndan, bu Türk Sineması'nın yapıtlarından söz ediyorsak bu, hiç kuşkusuz, özellikleri, kişiliği, kendine özgün konuları, sorunları, hatta biçimleri ile, sanatçıları, sanatçıların kişilikleri ile, başkalarına benzemeyen bir sinemadır... Yani ulusal bir sinemadır ifadesiyle dile getirir.

2. "Ulusal Türk Sineması" kime/neye benzeyecek?

Tansuğ dışında tüm katılımcılar, genel olarak, sinemayla uğraşan her yönetmenin hem Batı hem Doğu'daki sinema deneyimlerinden haberdar olması gerektiğini, ya da bunun faydalı birşey olduğunu kabul ediyor. Fakat bu konuda bazı uyarılar da getiriliyor. Baş, Batı sineması kültürü içinde sahip çıkmamız gerekenin "sömürülen emekçi yığınlara ait olan kültür" olduğunu belirtiyor. Scognamillo, hazır kalıplara konmanın zararlı olduğunu belirterek işin benimsemekle başla-

yıp, etkiye, özentiye, taklitçiliğe kadar uzanabileceğine dikkat çekiyor. Refiğ, esiri olmamak kaydıyla, Batı sinemasını tanımanın ve bilmenin faydalı olacağını kabul etmekle birlikte, soruşturmanın ilgili sorusunun ifade biçimini eleştiriyor:

"Soyadı kanunu 1934 yılında kabul edildiğine göre soyluluk merakımızın 34 yıllık kısa bir geçmişi var... Daha henüz bir geleneği de yok. Batı'da feodalitenin bir eseri olan soyluluğa gelince, haçlı seferlerinden bu yana Anadolu halkı da Rumeli halkı da baronların, kontların, prenslerin elinden çok çekti... Aslında Batı'nın ne soylusunun ne de soysuzunun bugüne kadar bize bir hayrı olmamıştır ya, Kemal Tahir'in `Devlet Ana'sındaki şövalye Notüs Gladyüs'ü hatırladıkça, Batı sineması ürünlerinin soylulukları üzerine kuşkulanmamak elden gelmiyor."

Yılmaz, Batı sinemasını tanımanın onu ve onun şartlandırmalarını aşmak için bir yol olduğunu ileri sürüyor.

Üç kişi dışında herkes Batı sinemasının anlatım ilkelerini benimsemenin ulusal Türk Sineması için söz konusu olamayacağını, ulusal Türk Sineması'nın anlatımının kendine, "bize" özgü olması gerektiğini vurguluyor. Demirağ, Utku ve Köseoğlu, Batı sinemasının anlatım ilkelerinin benimsenmesine karşı olmayan üç kişi. Fakat, hemen belirtelim ki, bu kişilerin ifadeleri "anlatım ilkeleri" sözüyle neyin kastedildiğini tam anlamadıkları şüphesine yol açıyor. Demirağ, anlatım ilkelerini "sinemanın esas prensipleri" olarak ele alıyor ve bunları benimsemeden bir çıkış yapmanın imkânsızlığına değiniyor. Utku, seyircinin Batı'ya kayan filmler istediğini, bu yüzden Türk Sineması'nda Batı anlayış ve zevklerine paralelleşme gerektiğini, dolayısıyla "bizim örfümüze uydurmak suretiyle" Batı sinemasının anlatım ilkelerinin benimsenebileceğini dile getiriyor. Köseoğlu ise istenileni anlatabilme serbestisi olduğu için Batı sinemasının anlatım ilkelerinin benimsenebilir olduğunu belirtiyor. Bu arada Batı sinemasının anlatım ilkelerinin benimsenmesine karşı olduğunu belirten Eğilmez'in de, neden gösterirken "çünkü onların anlatım ilkelerini benimsemek Türk olmayanı anlatmak demektir" ifadesini kullanması, "anlatım ilkeleri" sözünün içeriğini farklı yorumladığı hissini veriyor.

Tansuğ, Batı sineması kültürünü sindirmek diye birşeyin söz konusu olamayacağını çünkü bunun eleştirinin önünü kapatan birşey olduğunu, Batı'da sinema eğitimi görmüş Türk yönetmenlerin eleştiri gücünden yoksun olduklarına değinerek, savunuyor. Yabancı anlatım ilkelerinin pek o kadar kullanışlı olmadıklarını da ekliyor.

Ulusal Türk Sineması nelerden yararlanacak? Kutlar ve Yeres, romantizme yakalanmamak, ırkçılığa düşmemek ve geçmişe dönmemek kaydıyla Türk geleneksel sanatlarının tanınabileceği ve bunlardan yararlanılabileceğini belirtiyorlar. Kutlar, "dünyayı sadece açıklamak değil, değiştirmek zorundayız. Devrimcinin yasası budur" diyerek eleştirelliğin elden bırakılmaması gerektiğine de vurgu yapıyor. Baş, tüm sanat dallarından sinemada yararlanmanın doğallığından söz açıyor.

Refiğ, Türk geleneksel sanatlarının "hepsinin"; Dorsay, "çoğunun"; Akad, "bütün bir Türk kültürünün"; Utku, "seyirciyle görsel ilişkisi olanların"; Özön, "sinemaya aykırı düşmeyecek olanların" ulusal Türk Sineması'na kaynaklık edebileceğini belirtiyorlar. Buraya kadar bahsedilen ifadelerin tümünün açıklayıcı nitelikte birer cevap olmayıp, çok genel ifadeler niteliğinde oldukları göze çarpıyor.

Bu konuda biraz daha spesifik nitelikte olan cevaplar ise şöyle: Scognamillo'ya göre "halı motiflerinden mimariye kadar sinemaya yararlı olabilecek, uygun düşecek her şey" ulusal Türk Sineması'na kaynak olabilir. Demirağ'a göre "önce Türk tarihi, Türk masalları ve hikâyeleri, minyatür resim"; Eğilmez'e göre "tiyatro eserleri, hikâye ve romanlar"; Köseoğlu'na göre "zengin tarihimiz, menkıbelerimiz, hikâyelerimiz, romanlarımız ve kendi gerçek hayatımızdan çıkabilecek örnekler" ulusal Türk Sineması'na kaynak olabilir. Bu görüşlerin de açıklayıcı nitelik taşımadığını gözlemliyoruz.

Örnek vermekten ziyade bu konuda açıklama getiren görüşler ise şunlar: Şekeroğlu, tüm geleneksel Türk sanatlarının kaynak olarak kullanılabileceğini belirtmekle kalmayıp "Türk özelliği taşıyan her eserde esprisiyle, biçimiyle, özüyle" bölgesel değerlerin görüldüğü açıklamasını yapıyor. Yılmaz, ulusal kültürün ürünü olan geleneksel ve çağdaş sanatların ulusal Türk Sineması'na kaynak olduğunu belirtiyor; fakat kuru kuruya tekrarı reddediyor. Bu sanatların sadece içerik değil, ilkeleri açısından da incelenmesi gerektiğini ve bu sanatların Türk yönetmenlerini toplumun gerçeği, halkın yaşantısı, duygusu düşüncesiyle kaynaştıracak biçimde ipuçları taşıdığını vurguluyor. Benzer bir görüşte olan Tansuğ, somut bir örnek üzerinden giderek, ulusal bir destanı anlatmanın ulusal sinema yapmak olmadığını, ortaya konulan eserin bizzat kendisinin ulusal bir destan niteliği taşımasının önemli olduğunu vurguluyor.

3. Türk seyircisi nasıl bir seyirci?

Tüm görüşler, genel olarak, Türk seyircisinin "şartlandırılmış bir se-

yirci" olduğu noktasında birleşiyor. Fakat şartlandırmanın kaynakları konusuna gelince görüşler ayrılıyor.

Kutlar, Özön, Baş, Akbelen, Dorsay, Yeres, Barışta, Köseoğlu ve Akad, Türk Sineması'nda beğenisi şartlandırılmış seyirci sansürünün varlığını kabul etmekle birlikte bunun değişmeyecek birşey olmadığına inanıyorlar. Kutlar ve Barışta, seyircinin "halk böyle istiyor" sloganıyla yıllardır şartlandırıldığını; Baş, baskın sınıflarca her alanda şartlandırma olduğunu; Yeres, birbirine benzer filmlerle seyircinin şartlandırıldığını özellikle belirtiyorlar.

Refiğ, Erksan ve Yılmaz, bir seyirci şartlandırılmasının varlığını kabul etmekle birlikte bu şartlandırmanın niteliği konusunda yukarıdaki kişilerin görüşlerinden çok farklı bir görüşe sahipler. Refiğ, Türk seyircisinin beğenisinin yerli filmlerle değil Batı'dan gelen filmlerle, yabancı etkilerle şartlandırıldığı; Yılmaz, seyircinin, basın, radyo ve yabancı sinema aracılığıyla yerli kültüre aşılanan Batılı toplumların sembol ve modalarıyla şartlandırıldığı görüşündeler. Erksan ise üç yönde şartlandırılmış bir seyircinin varlığından bahsediyor:

"- *Kültür emperyalizmi ajanlarının -bu ajanların çoğu sinema yazarları veya sinema eleştiricileri arasında bulunmaktadır. Bazı öğrenci sinema kuruluşları da bu ajanların çöreklendikleri, hainlik yuvalarıdır- zehirlediği seyirci.*

- Yabancı filmlerin zehirlediği seyirci

- Birçok sinema oyuncusundan haraç alan ve bu haraca karşı bu oyuncuları çeşitli yönde ama sürekli olarak tabu haline getiren bazı sinema yazarlarının ve bu meyanda çevrilen yerli filmlerin zehirlediği seyirci."

Scognamillo, Utku ve Eğilmez, şartlanmanın bir seyirci şartlanması olmaktan öte yapımcı ve işletmeciyi de içine alan bir ilişkiler zinciri içinde ortaya çıktığını belirtiyorlar.

Demirağ, seyirci beğenisinin sinemanın amacına ulaşması açısından önemli olduğunu vurgulayarak seyircinin bir filmi beğenmeyişinin o filmde mutlaka bir eksiklik olduğuna işaret ettiğini belirtmekle yetiniyor.

Tansuğ, seyirci şartlanmasının, şu şekilde veya bu şekilde, varlığını reddeden tek kişi olarak göze çarpıyor. Bu konudaki görüşünü şöyle dile getiriyor:

"Seyirci beğenisinin şartlanabilmesi için vasat teknik ve duyarlıkta eserlere ihtiyaç vardır. Bunun için de ortam farklı toplumsal şartlardır. Bu sinema sanatının büyük kütlelerle alışverişte olduğu göz

önüne alınınca böyledir. Bu bakımdan ne Türk Sineması örnekleri seyirciyi şartlandırabilecek nitelikte, ne de Türk seyircisi şartlanmaya elverişlidir... Öyle sanıyorum ki, gerçekte böyle bir vasat nitelik alanına mensup aydın grupları yerli sinemadan ve onun ilkelliğinden şikâyetçidirler. Gene öyle sanıyorum ki, bu aydın grupları o vasat akademik sinema ortamını yaratabildikleri takdirde gerçekten bir seyirci şartlanmasına da sebep olabilirler."

Değerlendirme

Neden *Ant* dergisi?

60'lı yılların Türk Sineması tartışmalarının gündeminde önemli bir yer tutan "ulusal sinema"/"ulusal Türk Sineması" tartışmasını somutlaştırmak amacının, daha çok Türkiye'deki sol kesime hitabeden siyasi bir dergi olan *Ant* dergisi tarafından üstlenilmesi, geçmişten beri varolan, Türk Sineması'nın bir misyonun aracı olabileceğine inancın 60'lardaki dışavurumu olarak okunabilir. Bu soruşturmayı, gerek tek başına gerekse dergide yer alan sanat ve özellikle sinema konusundaki diğer pek çok soruşturmayla ve yazıyla birlikte düşündüğümüzde, *Ant* dergisinin sürekli olarak ortada yanlış giden ve bu yüzden değiştirilmesi gereken birşeyler olduğu fikrinden yola çıktığını söyleyebiliriz.[1] Dolayısıyla derginin gündemdeki tartışmalara sahip çıkarak ve bu soruşturmayı yaparak, Türk Sineması'nı bir problem olarak ele alma yoluna gittiğini ve bu şekilde tartışmanın eksenini belirlediğini ileri sürebiliriz.

Neden bu sorular?

Sorularda kullanılan ifade biçimine dayanarak, bu soruların temelinde ulusal Türk Sineması'nın henüz varolmadığı ve kurulması gerektiği inancının yattığını söyleyebiliriz. Bunu sezmiş olmalarından olsa gerek ki Erksan beş soruya (2, 6, 7, 8, 9), soruların içerikleriyle muhatap olmayıp, "milli Türk Sineması 1914'ten beri vardır" veya "milli Türk Sineması kurulmuştur; geldiği ve gittiği yön bellidir" diyerek; Akad da iki soruya (6, 7) "ulusal Türk Sineması kurulmuş ve gerçekleşmiştir" diyerek cevap vermiştir. Ulusal Türk Sineması'nın karşısında üç problem öne sürülmektedir: ekonomik yapı, sansür ve seyirci. Son iki soru "aranan sinema" için, Batı sineması örnekleri ve Türk sanat dalları olmak üzere, iki farklı kaynak öne sürmekte; varolan Türk Sineması'na refe-

[1] Soruşturmalara verilen başlıklar bile tek başına bu durumu ortaya koyar nitelikte: "Türkiye'de Sanat Görevini Yapıyor mu?" (1968); "Türk Sineması'nın Gelişme Şartları Nelerdir?" (1967); "Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları" (1968) ...

ransta bulunmamaktadır. Son iki soruyu Refiğ'in ortaya attığı "ulusal sinema" kavramına bir referans olarak da görmek de mümkün.

3. Neden bu kişiler?

Soruşturmanın başında yer alan kısa bir açıklama soruşturmanın sadece cevaplarına yer verilen kişiler arasında açıldığı izlenimini yaratıyor. Bu da bu kişilerin neye göre seçildiği ve Türkiye'deki "sinema çevresini" ne kadar yansıttığı sorusunu akla getiriyor. Kişilerin seçiminde, belli çevrelerin veya kurumların temsilcisi olma niteliği temel olarak alınmış gibi gözüküyor. Kutlar, Özön, Scognamillo, Baş, Dorsay ve Tansuğ, Yeni Sinema çevresinden kişiler; Refiğ, Şekeroğlu ve Erksan 'ulusal sinema' görüşünün temsilcileri olarak görülebilir. Erksan'ı aynı zamanda Yılmaz ve Akad'la birlikte Türk Sineması'nda 'sinemacılar dönemini' başlatan bir başka deyişle 'sinemayı sinema yapan' yönetmenler olarak da ele almak mümkün. Eğilmez 'halk sineması' yapan bir yönetmen olarak görülebilir.[2] Akbelen, Yeni Sinema çevresine yakın olmakla birlikte, genç kısa filmciler içinde bir grubun; Robert Kolej Sinema Kulübü'nün düzenlediği Hisar Kısa Film Yarışması çevresinde toplanan kısa filmcilerin; görüşlerinin temsilcisi; Yeres ve Barışta ise kısa filmciler arasında *Genç Sinema* dergisi etrafında toplanan bir diğer grubun temsilcileri olarak ele alınabilir. Köseoğlu, Türkiye'nin o dönemdeki önde gelen yapımcılardan birisi olması; Demirağ, Batı'da sinema eğitimi görmüş, bir süre asistanlık yapmış olması ve Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti başkanlığı yapmış olması[3]; Utku ise Türkiye'de sinemayla ilgili kuruluşlarda çeşitli görevler almasının yanında Anadolu seyircisine yönelik dar bütçeli filmler yapan bir yönetmen olarak tanınması (Scognamillo 1998: 333) yönleriyle soruşturma içinde önem taşıyor gibiler. Böyle bakıldığında soruşturmada, 60'lı yıllardaki, Türk Sineması üzerine değişik görüşlerin ve söylemlerin temsil edildiklerini söyleyebiliriz; fakat her şeye rağmen soruşturmanın o dönemki Türk Sineması çevresini tamamıyla temsil ettiğini iddia edemeyiz. Özellikle, Yeşilçam'ın içinde tam anlamıyla ticari film yapan insanların sesine soruşturmada yeterince yer verilmiş gibi gö-

[2] Ertem Eğilmez 1968 yılı da dahil olmak üzere 1964-1968 yılları arasında toplam 16 film yapmış. Agah Özgüç'ün *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*'nde Eğilmez için kullandığı ifadeler, Eğilmez'in bu soruşturmaya alınmasının sebeplerini açıklayabilir: ... "Arzu Film güldürüleri" ekolünü yarattığı bu dönemde [1967] gerçek halk sineması örneklerini verdi ... Türk aydınlarına karşıydı. Yarı entel solcu film yapanları ise hiç sevmezdi" (45-46).

[3] Giovanni Scognamillo *Türk Sinema Tarihi* adlı kitabında Turgut Demirağ için, "ticari kaygıların ötesinde piyasa kalıplarına, tutkunu olduğu Batılı sinema kalıplarını da getirmiştir" açıklamasını yapıyor (318).

zükmüyor. 1960-1968 yılları arasında 45 film yapmış Semih Evin, 49 film yapmış Aram Gülyüz, 41 film yapmış Osman Seden, 66 film yapmış Nejat Saydam, 64 film yapmış Ülkü Erakalın gibi isimlerin görüşlerinin böyle bir soruşturmada yer almaması soruşturmayı eksik kılan bir faktör olsa gerek.

4. Neden bu cevaplar?

Görülen o ki soruşturmaya katılan herkes ulusal bir Türk Sineması'nı savunuyor. Fakat mesele Halit Refiğ'in ortaya attığı 'ulusal sinema' kavramı üzerinden tartışılmıyor; herkes kendi kafasındaki ulusal sinema anlayışına göre, sanki ilk defa kendisi ulusal sinema kavramını ortaya atıyormuşçasına konuşuyor. Genel olarak ulusallığın, bir "öteki" karşısında varlığını korumak için bir "biz" ve "biz farklıyız" duygusunun kurgulanmasından ibaret olduğu kanısındayım. Bu soruşturmada ileri sürülen görüşlerde "öteki" tanımının kişiden kişiye ve hatta kişi içinde değiştiği ve buna paralel olarak da farklı "biz"lerin ortaya çıktığını gözlemleyebiliriz:

Öteki/biz, Batı toplumu/Türk toplumu, Batı kültürü/Türk kültürü, Batı halkı/Türk halkı, Emperyalist ülkeler/Bağımsız Türkiye, Sömüren egemenler/Sömürülen halk yığınları, Kapitalistler/Devrimciler, Yabancı yönetmenler/Türk yönetmenleri, Yabancı filmler/Türk filmleri

"Öteki"/"Biz" in tanımı değiştikçe "ulusal"ın ve ulusalın karşısındaki engellerin tanımı da değişiyor. Bu yüzden ulusal Türk Sineması'nın Türk toplumunun gerçeklerine dayanması ve bu gerçekleri yansıtması konusunda hemen hemen herkes sözde hemfikir görünse de aslında bu toplumun içindeki farklı "biz"lerden ve o "biz"in gerçeklerinden bahsediyorlar; fakat hepsi de kendi gerçeklerinin tek ve en doğru gerçek olduğuna inanıyor gibiler.

"Biz"ler hep homojen yapılar olarak düşünülüyor. Belki de bu yüzden tartışmalar hep çok genel kavramlar etrafında dolaşıyor. "Türk kültürü", "halk kültürü", "Türk toplumu gerçekleri", "halkın gerçekleri" gibi kavramlar sanki bir yerlerde en saf biçimiyle bir tek kültür, bir tek halk, bir tek toplum, bir tek gerçek varmışçasına ve bu kavramlar herkesin aynı şekilde anladığı birşeye işaret ediyormuşçasına kullanılıyor. Fakat, tam da bu yüzden, bu kavramlar içi boşaltılmış, gölge kavramlara dönüşüyor.

Türk Sineması'na ve seyircisine gelince, aynı homojenleştirme çabası burada da göze çarpıyor. Bu, yukarıda bahsedilen gölge kavramlarla yola çıkıp filmleri, gerçeği yansıtan filmler/gerçeği yansıtmayan

filmler, ulusal filmler/ulusal olmayan filmler gibi durmadan ikiye ayırma çabasının doğal sonucu olsa gerek. Biraz da 30'lardan beri süregelen, Türk Sineması'na ve onun karşısındaki seyirciye bir misyon yüklemek tutkusundan vazgeçemeyişimizin.

Soruşturmada ısrarla "ulusal Türk Sineması çoktan kurulmuştur" diyenlere katılmakla beraber, burada, ulusal olmadığı iddia edilen ve çoğunluğu oluşturan Yeşilçam filmlerinin, aslında hem içeriği hem biçimiyle "bize özgü" çok şey içerdiğini savunmaya girişmeyeceğim. Belki de asıl yapılması gereken "Türk toplumunun gerçeklerini" yansıtmadığını, seyirciyi "afyonladığını" iddia ettiğimiz filmlere gerçekten bakıp seyircinin "kendisini yansıtmayan" bu filmleri neden 1930'lardan beri kucakladığı üzerinde düşünmek. "Biz kimiz?" sorusunu sinemanın dışında sorup, cevap olarak tarih içinden bir kurgu yapıp, filmlerden bunu yansıtmasını beklemek yerine seyircinin kucakladığı filmlere bakıp "biz gerçekten kimiz?" sorusunu sormak. Cevabın tek bir tanımdan oluşacağını hiç sanmıyorum.

Neden bu değerlendirmeler?

Soruşturmaya ilişkin, daha önceden yapılmış, iki değerlendirme var elimizde. Birincisi Attila Gökbörü'nün soruşturmanın sonunda yer alan değerlendirmesi; ikincisi ise Halit Refiğ'in 1969 yılında, *AS Akademik Sinema* dergisinde, kendisiyle yapılan bir röportaj sırasında yaptığı değerlendirme (Caner 1969: 80). Değerlendirmelerin ikisi de ortaya sürülen görüşleri, iki karşıt grubun temsil ettiği görüşler olarak ele alma yolunu seçiyor; fakat gruplamalar birbirinin aynısı değil. Attila Gökbörü'nün gruplamasında birinci grup Erksan, Özön, Tansuğ ve Utku; ikinci grup Kutlar, Baş, Dorsay, Yeres ve Barışta'dan oluşuyor. Refiğ'in gruplamasındaysa birinci grup Kutlar, Baş, Utku, Eğilmez ve Dorsay; ikinci grup Refiğ, Şekeroğlu, Erksan, Yılmaz, Akad ve Scognamillo'dan oluşuyor. Gruplamalardaki farklılığın ilginçliği bir yana; Türk Sineması üzerine düşüncelerin en yoğunlaştığı ve sinemayla uzaktan yakından biraz ilgili herkesin görüş belirttiği böyle bir dönemde tüm söylenenlerin sadece iki grupta toplanabilmesi ya da toplanabileceğine inanılması biraz düşündürücü olsa gerek. Her konu, her sorun için daima sadece iki alternatif mi olmalıdır? Her iki gruplamada da seçilen ve dışarıda bırakılan isimler bu gruplamaların soruşturmada söylenenlerden çok soruşturma öncesi kavgalardan etkilendiği ve gruplamayı yapanların kişisel kanı, tutum ve tavırlarıyla şekil

aldığı hissini yaratıyor.[4] Görüldüğü üzere bu yazı belirtilen görüşleri, ya da görüş sahiplerini, iki grupta toplamayı başaramadı. Daha önce tanımladığımız çevreler içinde bile tam bir fikir birliği görünmüyor. Soruşturmanın en ilginç yönlerinden birisi verilen cevaplar temelinde daha önce kavga boyutlarına varan eleştirmen-yönetmen ayrımının çok keskin bir ayrım olmadığı. Ne eleştirmenler, ya da sinema yazarları, arasında tam bir fikir birliği var ne de yönetmenler arasında. Buna karşılık tek başına kişilikler ortaya çıkıyor. Örneğin Refiğ, Erksan, Tansuğ ve Eğilmez, herhangi bir gruba yakın olmaktan ziyade tek başlarına birer tavır biçimi, ekol olarak göze çarpıyorlar.

Neden bu yazı?

Ant dergisinin 1968'de açtığı "Türkiye'de Sanat Görevini Yapıyor mu?" başlıklı bir diğer soruşturmaya verilen cevaplar, ulusal Türk Sineması soruşturmasına verilen cevaplarla pek çok noktada birleşiyor (Arolat 1968). Sanatta Batı taklitçiliğinin terk edilmesi, Türk toplumunun gerçeklerine eğilme gerekliliği sinema dışından, değişik çevrelerden kişilerce dile getiriliyor. Aslında, sanatta ulusallık meselesi 60'lı yılların revaçta konusu, bir nevi modasıymış gibi görünüyor. Ulusal Türk Sineması üzerine olan soruşturmaya verilen cevapların çoğunun çok genel ifadeler olmaktan öteye gidemeyişi belki de, ne olduğu tam anlaşılmamış ya da ortaya konamamış bu modaya sürüklenişin ve ayak uydurma çabasının bir göstergesi.[5] Bu öyle bir modadır ki Hisar ikinci kısa film yarışmasında, festival yöneticilerince jüri üyelerine "ulusal bir sinema" yolunda en iyi değerlendirmeyi yapacaklarına dair yemin ettirilmesine kadar gitmiştir (Coş 1969: 50).

1973'te *Yedinci Sanat* dergisinde bir yazısında Türk Sineması'nı, "halktan gerçekleri saklayan, seyirciyi kendi gerçeklerinden uzaklaştıran, yabancılaştıran" bir sinema olarak tanımlayan Engin Ayça'nın (1973: 16), 1996'da bir yazısında Yeşilçam için, "her bakımdan Türk toplumunun bir sinemasıdır, onun kültürel kimliğini taşır"; "Yeşilçam yerli ve bizden bir sinemadır", ifadelerini kullanması Türk Sineması üzerine düşünme eyleminin nasıl modalar etkisinde kaldığının bir göstergesi olarak okunabilir (Dinçer 1996: 133-134). Ayça'daki bu

[4] Attila Gökbörü'nün gruplamasında ulusal sinema tartışmasının kanunu yapan adam olarak görülen Halit Refiğ'e; Halit Refiğ'in *Ulusal Sinema Kavgası*'nda ağır bir dille eleştirdiği Nijat Özön ve Sezer Tansuğ'a yer vermeyişi, kısa filmcileri görmezden gelişi.

[5] Ulusal sinema konusunda daha açıklayıcı yazılar ve tartışmalar elbette ki literatürde var. Fakat bir tartışmanın "somutlaştırılması" amacıyla yola çıkılan böyle bir soruşturmaya verilen cevapların, gerçekten somut ve spesifik açıklamalar içermesi beklenirdi.

değişim 80'lerden itibaren Türkiye'de popüler kültür kavramının yükselişiyle açıklanabilir. Yeşilçam'ın bir zamanlar yerden yere vurulan filmleri bugün sinema alanında akademik çalışmalar için bir hazineye dönüşmüştür.

Yeşilçam'ın birbirinin aynısı hikâyeleri ve furyaları onun özelliklerinden ikisi. Türk Sineması üzerine düşünme eylemine baktığımızda da aslında 30'lardan beri aynı hikâyelerin anlatıldığını ve bir takım furyaların bu eylemi etkisi altına aldığını söyleyebiliriz. Böyle bakıldığında, sanırım Türk Sineması üzerine düşünme eyleminin aldığı biçimlerin, bu eylemin yol açtığı kavgaların, hiçbir şey ortaya koymayan polemiklerin Yeşilçam filmlerinden çok farklı olmadığını ve bu "hiç bitmeyen filmin" de Yeşilçam kadar zengin ve "bize özgü" olduğunu söyleyebiliriz. Türk Sineması üzerine düşünme eyleminin, kavgalarının, tarihsel bir dökümünün en az Yeşilçam kadar, üzerinde çalışması zevkli bir hazine ortaya koyacağı inancındayım.

Kaynakça

Arolat, Osman (1968) 'Türkiye'de Sanat Görevini Yapıyor mu?', *Ant*, S.63-69, s.14-15.

Atay, Simber Rana (1990) *Türk Film Eleştirisinde Yaklaşım Biçimleri*, Dokuz Eylül Üniversitesi (basılmamış doktora tezi).

Ayça, Engin (1973) 'Yabancılaştıran Sinemamız', *Yedinci Sanat*, S.10, s.15-17. Baltacıoğlu, İsmail Hakkı (1933) 'Kiliseci, Büyücü ve Emperyalist Filmler', *Yeni Adam*, S.198, s.2.

Caner, Hayri (1969) 'Türk Sineması Yönetmenleri: Halit Refiğ', *AS Akademik Sinema*, S.3, s.75-82, S.4, s.60-65.

Coş, Nezih (1969) 'Hisar Yarışmaları ve Genç Sinema', *AS Akademik Sinema*, S.2, s.46-54.

Dinçer, Süleyman Murat (1996) *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Ankara: Doruk. Gökbörü, Attila (1968) 'Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları', *Ant*, S.80-88, s.14-15.

Kemal, Nusret (1933) 'Söz Bir Allah Bir', *Ülkü*, Cilt 2, S.10, s.351-352.

Özgüç, Agah (1988) *Kronolojik Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

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

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

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

Dilek Kaya Mutlu
Araştırma Görevlisi ve
Doktora Öğrencisi
Bilkent Üniversitesi
Grafik Tasarımı Böl.

ÜÇ SEYİRCİ: POPÜLER EĞLENCE BİÇİMLERİNİN ALIMLANMASI ÜZERİNE NOTLAR

Nezih Erdoğan

Giriş

Bu çalışma daha çok seyirci araştırmaları için bir taslak oluşturma amacı güdüyor. Bu konuda yapılmış yayınların azlığına bakacak olduğumuzda, Türk Sineması üzerine söylenecek her sözün, tamamlanmış, nihai, yerli yerinde önermeler olmaktan çok, kışkırtıcı, yer yer aşırı genellemelere kaçan argümanlardan oluşmasını göze almalıyız. Bu metnin de, ancak bu sınırlılıklar gözönünde bulundurulduğunda bir değeri olabilir.

Başlarken, ön kabulüm şu: Herhangi bir sinemayı, bir ulusun, bir *auteur*'ün ya da bir türün sinemasını seyircisiyle vardığı mutabakat hatta düştüğü ihtilafları belirlemeden tümüyle anlamak hiçbir zaman mümkün olmayacaktır. Söz konusu ilişki en az iki açıdan incelemeye değer olabilir: Gerçek, görgül (ampirik) bir seyircinin filmleri alımlaması ya da filmsel/sinematografik söylemde sinematografik öznenin kuruluş biçimleri. Her iki yaklaşımın da bu konuda son sözü söyleyemeyeceklerini belirtmeye gerek yok. Buradan hareketle, daha başlarken çalışmanın metodolojik bir problemine değinmek istiyorum. İki tür seyirciyi bir arada ele alacağım. Muhtemel karışıklıkları hangisinden söz ettiğimi belirterek önleyebilmeyi umuyorum. Bu arada, ampirik ya da gerçek dediğimiz seyircinin de bir bakıma aslında kurgulandığını belirtmeliyiz; elimizdeki verileri işleyerek, yuvarlamalar ve genellemeler yaparak bir filmin alımlanmasını tarif etmeye çalışmak, bizi ister istemez görgüllüğün ne gibi bir nitelik taşıdığını sormaya itiyor. Kısaca; seyirciye mümkün iki yaklaşımın olanaklarını incelemenin bu ikisini ayırabildiğimiz sürece, bir zararı olmayacağını düşünüyorum.

İnceleme üç aşama boyunca ilerleyecek:

1) Sinema öncesi seyirci;
2) 60'lı ve 70'li yıllarda Yeşilçam seyircisi;
3) 80'li yıllardan sonra Yeni Türk Sineması'nın seyircisi.

Birinci ve ikinci aşamaları hızla geçip, Yeni Türk Sineması üzerinde daha ayrıntılı olarak duracağım. Aşamalar arasında devamlılıklar ve dönüşümler saptayıp, çeşitli eğlence formlarını tüketen seyircinin serüveninin belli başlı çizgilerini ortaya koymanın, yukarıda değindiğim ön kabulün gereklerini yerine getireceğini umuyorum. Belli başlı çizgiler derken, daha çok aidiyet duygularıyla yakından ilgili kimlik kuruluşlarını ve bir de temsil tarzını gerçekçi ve gerçekçi olmayan anlatımlar (narration) ekseninde belirleyen stratejileri kastediyorum.

Sinema Öncesi Seyirci

1900'lü yıllara kadar, başka bir deyişle modernlik öncesi bir toplumda geleneksel eğlence formlarının incelenmesi, film izleme alışkanlıklarına ilişkin -burada Bourdieu'nun habitus kavramını hatırlayabiliriz- önemli ipuçları sağlayabilir. Bu noktada geleneksel performans sanatlarının iki önemli özelliği ön plana çıkıyor: anlatımın yanılsamacı olmayan (non-illusionist) tabiatı ile etnik, dinsel ve bölgesel farklılıklar üzerinden geliştirdiği oyun.

Sık sık belirtildiği gibi, Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu gibi temsil sanatları hiçbir zaman Batılı anlamda bir gerçeklik izlenimi üretmeye yanaşmadılar, tam tersine yalnızca bir temsil olduklarını vurgulamaya özen gösterdiler.[1] Örneğin Karagöz'ün açılış şarkısında perdenin yalnızca bir hayal perdesi olduğu ve Hakikat'e ulaşabilmek için ona saplanıp kalmayıp, ötesine geçmenin gerekli olduğu vurgulanır. Ortaoyunu'nda tiplerden biri dinlediği bir uçan hamam öyküsünün ardından "hamamın fennen mi, sözlen mi uçtuğunu" sorar. Cevap bize geleneksel temsil sanatlarının temsil kipini de verir aynı zamanda: "Fenerlen değil, sözlen ispat ettiler, hepimiz inandık" (Kudret: 1973, 190).[2] 16. yüzyılda Osmanlı topraklarını ziyaret eden bir Alman seyyah izlediği bir kukla oyunuyla ilgili olarak eleştirisini şöyle dile getirir: "Bunların tümünü seyretmek, bu görüntüleri oraya buraya çeken ipler gözükmese çok hoşa gidecekti." (And: 255). Demek ki, bu tarihlerde Batı'da üretimin koşul ve gereçlerini gizlemek bir norm haline gelmişti. Gerçeklik izleniminin bir gereği olan devamlılık da bilinçli olarak kırılabilir. Örneğin meddah, sanatını icra ettiği kahvenin bir duvarına bir resim asar ve onu öyküsünün mekânı olarak, adeta bir sahne gibi kullanır. "Meddah'ın 'yabancılaştırma' tekniğini kullanmasında çeşitli

[1] Örneğin giriş şarkısı. Yanı sıra, C. Kudret Karagöz'ün gerçekçiliğin yerlemsel kodlarını nasıl bozduğunu örnekleriyle sergiler (1968: 35-36).

[2] Bu örneğe işaret eden Tahsin Yücel, geleneksel performans sanatlarının ürettikleri metnin dilsel bir üretim olduğunu nasıl tekrar tekrar vurguladıklarını anlatır (32).

yollar vardır. Bazen hikâyeyi uygun bir yerde keser ve bir yemek tarifine girer" (Nutku: 61).

Bu türden gösterilerin seyirci için ne gibi bir anlamı olabilir? Açıkça, burada öykü karakterleriyle özdeşleşmeyi önleyen, neredeyse Brechtvari bir yabancılaşma etkisinin, bilinçli olarak kullanıldığını ileri sürebiliriz. Bununla birlikte, bu noktada seyircinin gösteriyle ilişki kurma biçimi üzerinde biraz daha durmamız gerekiyor. İki türlü seyirciyi ele almamın bir nedeni de burada yatıyor. Toplumsal bir "olay" (event) olarak eğlencenin seyircisi, metinsel söylemin öznesinden çok daha fazla bir şeydir. Örneğin, tarihler, izledikleri öykünün sonundan memnun kalmayıp Yeniçeri ve İstanbul kabadayıları tarafından öldüresiye dövülen ya da şivesini taklit ettiği ağa tarafından zehirlenen meddahlar olduğunu kaydediyor. Bu tür gösterilerde sınıf farkı gözetmeksizin hemen herkes -erkek olmak kaydıyla- bir arada bulunuyor[3], ancak öykünün kahramanlarından yana tavır almakta birbirleriyle ciddi ihtilafa düşebiliyorlardı. Başka bir hikâye kahramanının tarafını tutan bir diğer seyirciyle ağız dalaşına girip, sonra da kendisine kör dediği için onu öldüren Bursalı bir şairin hikâyesi temaşanın nasıl bir zeminde alımlandığını göstermesi bakımından ilginç. Özdeşleşmenin mümkün kılınmadığı bir temsil biçiminin bu türden tepkilere neden olmasını nasıl açıklayabiliriz? Sanırım bu noktada, temsilin izleyicilere kendi rollerini tanımlayıp, oyuna soktukları toplumsal bir bağlam sağlaması üzerinde durmamız gerekiyor. Christian Metz, benzeri bir tabloyu Fransa ve İtalya'daki küçük köy ve kasabalardaki film gösterileriyle ilgili olarak çizer: buralarda çoklukla gençler bazen de yetişkinler kahramanı bağıra çağıra destekler, kötü adama lanetler yağdırırlar. "Eğer onları anlamak istiyorsak, bilinçli oyun-oynamayı, grup taleplerini, motor akivitenin oyunuyla gösteriye verilen desteği gözönünde bulundurmalıyız" der Metz (1985: 102-3). Seyircinin, izlediğinin gerçek olmadığını her zaman bildiğini ama gösterinin üzerinden seyreden grup oyununu fazlaca ciddiye aldığını düşünebiliriz. Her ne kadar değindiğim şiddet olaylarına ender rastlıyorsak da, kurmacaya aşırı semiyotik bir yaklaşımı ele vermeleri bakımından da oldukça anlamlı: "Eğer bana sunulan gösteri kurmacaysa, neden onu istediğim gibi değiştiremeyeyim?" Elbette, fantezinin anlatımın gerçeği ve anlatının kurmacalığı arasındaki boşlukta çalıştığını da gözlemek mümkün.

[3] Yabancı bir gezginin gözlemlerinden: "Türkler Avrupa toplumlarından çok değişik. Dinlenme zamanlarında herkes birbiriyle eşit: Bey kayıkçıyla birlikte oturup sohbet ediyor; efendi balıkçı ile birlikte olabiliyor. Sanki bunlar aynı sınıftanmış gibi birbirlerini yadırgamıyorlar" (Nutku: 70).

Geleneksel gösteri sanatları ile ilgili olarak öne çıkan bir diğer konu da Osmanlı topraklarında yaşamış olan kişilerin dinsel, etnik ve bölgesel özelliklerinin taklidi. Acem, Arnavut, Türk, Laz, Ermeni, Arap, Kayserili, Yahudi, Kürt ve Zeybek Osmanlı'nın çoğulculuğunu temsil eden ve taklitleri çok tutulan tiplerdi. Bu tipler bir araya gelip konuşmaya başladıklarında iletişimin çökmesi komedinin başlıca kaynağıdır: Aksan ve şive, anlamsız kafiyeler, kelime oyunları, kekelemeler anlamın olanaklarını altüst etmek için çalışırlar. Ne var ki, mizahın farklılık üzerine kurulması onun aynı zamanda meşru görülmesi demektir. Daryo Mizrahi, Karagöz üzerine yazdığı bir yazıda çok biçimliliğin toplumsal dokuyla nasıl eklemlendiğini şöyle anlatır:

"Çok biçimlilik herkesin eşit olduğu anlamına gelmez ancak toplumda var olan çokluk imge düzeyinde kabul edilir. Bu tutum, Cumhuriyet döneminde gördüğümüz (toplumsal çeşitliliği tek bir biçim altında toplamaya çalışan, bu çeşitliliği kamu mekânından ve söylem düzeyinden silen/unutturan) kontrol biçiminin tersidir (87)."[4]

Yeşilçam

Gerçekten de, milliyetçilik akımlarının giderek güçlenmesi, dahası resmi ideolojiyle eklemlenmesi sonucunda bir toplumsal olay olarak geleneksel eğlence biçimlerinin alımlanma koşullarının değiştiğini görüyoruz. Milliyetçilik bambaşka bir kimlik tanımıyla toplumsal sahneye çıkıyordu. Daha Osmanlı'nın çöküş yıllarında milliyetçiliğin öncü isimlerinden biri olan Ziya Gökalp durumu şöyle özetlemişti: "Türk milliyetindenim, İslam ümmetindenim ve Batı medeniyetindenim". Bu formülasyon, bazı kavramların yer ve anlam değiştirmesine yol açtı. İslam bir medeniyet değil de, aynı dine mensup insan topluluğunun adı olurken, bir medeniyet olarak Osmanlı yerini Batı medeniyetine bırakıyordu.[5] Halka gidilmeli ve onlara kendilerinin doğrudan temastan yoksun olduğu medeniyet götürülmeliydi. Gökalp'e göre, "Karagöz ve Hacıvat'ın çatışmaları, Türk ile Osmanlı'nın yani o zamanki

[4] Mizahi, Karagöz'ün kurmaca dünyası ile "gerçek" arasındaki ilişkiyi şöyle anlatıyor: "...dil çeşitliliğinin bu kadar çok olduğu bir şehirde İstanbullu'ları güldürmenin garantili yolu, dili bir anlaşma aracı olarak değil, anlaşmazlıkların kaynağı olarak göstermekti... Gösteri bittiğinde yapay ışıklar sönüp güneşin ışıkları sokakları aydınlattığında, perdede tersyüz edilmiş dünya tekrar kurallarını işletmeye başlar, ancak bir farkla: Artık gündelik pratik, deşifre edilemeyen ya da söylem düzeyine çıkamayan bir normlar ve kurallar dünyası değil, rasgeleliğine güldüğümüz ve tersyüz edebildiğimiz bir yapboz dünyasıdır" (89).

[5] "Halka doğru gitmenin ikinci vazifesi de halka medeniyet götürmektir. Çünkü, halkta medeniyet yoktur. Seçkinlerse, medeniyetin anahtarlarına sahiptir. Fakat halka, değerli bir armağan olarak, aşağıda gösterdiğimiz üzere, Doğu medeniyetini, yahut onun bir dalı olan Osmanlı medeniyetini değil, Batı medeniyetini götürmelidirler" (Gökalp: 51).

kültürümüzle medeniyetimizin mücadelelerinden ibarettir" (35). Karagöz ve Hacıvat arasındaki çekişmelerin bu yeni tanımı, farklılıkların bastırılması için bir ilk adımdır. Gökalp ve ardından Cumhuriyet'in diğer milliyetçi düşünürlerinin içine düştüğü çelişki, Batı medeniyetinin düzeyine çıkmak hedeflenirken, bu düzeyi tecrübe etmesi beklenen ulusal kimliğin Batı'ya karşı kazanılmış bir mücadele sonucu ve gereği tanımlanmış olmasıdır. Birbirine zıt dinamiklerle kurulan bu türden bir kimliğin Yeşilçam'daki yansıması nasıl olmuştur? Yeşilçam'ın en parlak dönemi aynı zamanda bugünkü anlamıyla toplumsal sınıfların ortaya çıktığı ve köyden kente göçün bir toplumsal fenomen haline geldiği dönemdir. Sözünü ettiğim zıt dinamikler bu kez bu iki toplumsal fenomenle eklemlendi ve üst sınıf diğer sınıflara karşı Batı'ya ilişkin değerleri temsil ederken, köy kökenliler ve kentli alt sınıflar bu toplumsal sınıfla ikircikli bir ilişkiye girdiler. Yeşilçam, genelde melodramlarında bu durumu başarılı bir biçimde kullandı. Batılı hayat tarzını benimsemiş zengin erkekle fakir ve/veya köylü kız arasındaki aşk bunun en tipik örneği oldu. Batılı hayat tarzı ya da modernlik, mutlaka erişilmesi gereken ama yozluk tehlikesine karşı altsınıfın ya da Anadolu değerlerinin iyileştirici hatta kurtarıcı müdahalesine ihtiyaç duyan bir konum olarak sunuldu (Erdoğan: 265). Artık Türklük dışındaki kimlikler, özellikle azınlıklar tümüyle farklı bir işlev üstlenmişlerdi. Özellikle gayrimüslimler modernlik ve Batılılaşmanın ajanı olarak işlev gördüler. Bu zorunlu ve fakat acılı dönüşüm sürecinde köyden ya da altsınıftan gelen kızı kentsoylu (burjuva) yaşam tarzına uyarlamak için dans etmeyi, yemek yemeği öğreten karikatürize, züppe kişiler olarak temsil edildiler.

Yeni Sinema

70'li yılların ortalarından sonra Yeşilçam bir çöküş yaşadı. Temelde, 12 Eylül öncesinin terör ortamı, ekonomik sorunlar ve televizyonun yaygınlaşması seyirciyi sinema salonlarından uzaklaştırdı. Ancak 1980'li yıllardan sonra liberal ekonomi politikalarının sinemaya doğrudan ve dolaylı etkileri oldu. Reklâmcılık sektöründeki gelişmeler sonucu uluslararası ilişkiler kuruldu, yabancı uzmanlardan yararlanıldı. Yeşilçam'ın ihmal ettiği teknik altyapı için gerekli yatırımlar yapıldı, dahası sinema yönetmenleri de reklâm filmleri çekmeye başladılar ve birçoğu kazandıkları parayı sinema filmi yapmak için kullandı. Yabancılarla çalışan teknik ekipler de tecrübe ve birikimlerini sinema filmi üretimine taşıdılar.

Yeşilçam döneminde yapımcıların Anadolu'nun çeşitli bölgelerine film dağıtan ve gösteren işletmecilerden para alabilmesi için filme yönelik taleplerini yerine getirmeleri gerekiyordu. Bütün işletmelerden para toplandığında artık öykünün belli noktaları belirlenmiş oluyordu. İşletmelerin etkinliğinin ortadan kalkması ve yönetmenlerin parayı daha kişisel yollardan temin etmesi onlara belli ölçüde bir bağımsızlık sağladı. Herhalde bu dönüşümü en iyi, sinemada "eğlence"den "sanat"a geçiş olarak tanımlayabiliriz. Film, arz ve talep konusu bir meta olmaktan çıktı ve seyirciye nasıl ulaşacağı, seyircinin de onu nasıl tüketeceği problemlerinden muaf bir sanat eseri haline geldi. Tabii ki, onu üreten yönetmen de Batı'daki örneklerini andırır biçimde bir "auteur" konumuna aday oldu; seyirciye bir zanaatkâr olmaktan çok, bir diyeceği olan bir sanatçı olarak sunuldu. Yönetmen artık yeni bir tür yıldız olarak oyuncunun yanına yerleşmeye hazırlanıyordu. Bir adım daha ileri giderek, biraz iddialı bir ifadeyle, filmlerin sanatçının narsistik bir sunumu olarak görüldüğünü ve gösterilmeye çalışıldığını söyleyebiliriz. Yönetmen narsizminin aşırı örnekleri arasında Ömer Kavur'un *Gece Yolculuğu*'nu (1987), Orhan Oğuz'un *Üçüncü Göz*'ünü (1988) ve Ali Özgentürk'ün *Su'da Yanar*'ını (1986) sayabiliriz. Bu filmlerin hepsi, acı çeken ve ya kendini ya da bir hakikati arayan yönetmenleri anlatır. Yönetmen, "acı çeken sanatçı" kategorisinde, yaratıcılığı toplum tarafından tehdit edilen kişi olarak temsil edilir. Biraz da 12 Eylül'ün baskıcı atmosferi yüzünden sinemacılar daha kapalı ve sofistike bir anlatım geliştirme yoluna gittiler. Biraz önce değindiğim olanaklar sayesinde filmler, renk, kurgu, tempo ve kamera işçiliğiyle Yeşilçam'ın neredeyse tümüyle dışında Avrupai bir görünüm kazandı. Zaten bu filmlerin bir yerli seyirciye değil de, Avrupa sanat sineması seyircisine hitap etmeyi hedeflediğini gözlemek mümkün. Ancak "Festival filmi" diye anılan bu ürünler yurtdışında da umulan ilgiyi göremedi. Kimi yabancı eleştirmenlerin bu filmleri "özenti", "üslûp ve anlatısıyla muğlâk" (Gillet: 5-6) bulduğunu biliyoruz.

80'li yıllardan sonra yapılan bu türden filmlerin hemen hepsi gişede başarısız oldu. Türk filmlerine olan talep hızla düştü. 70'li yılların başında Türkiye'de en az 3000 sinema salonu varken, 1986 yılında 674'e indi. 1995 yılında ülke nüfusunun 60 milyonu bulduğu bir zamanda, bu sayı 363'e düştü. Aynı yıl 10 milyonluk Yunanistan'da iki katı sinema salonu vardı.

1988'de liberal politikaları uygulamakta olan hükümet ülkeye döviz sokmak için "off shore media project" denilen bir proje uyarınca

yabancı film şirketlerine Türkiye'de serbest çalışma hakkını verdi. Sonuçta, başta Warner Bros ve UIP olmak üzere "majör"ler ülkedeki sinema salonlarının ve video pazarının hemen hemen tamamını kontrol altına aldılar. Yönetmenler filmlerini gösterecek salon bulamamaktan şikâyet ediyorlardı haklı olarak, ama ne var ki, iki Hollywood filminin arasına girmeyi başardıklarında da, genellikle başlarına gelen, bir iki gün içinde seyircisizlikten dolayı filmlerinin apar topar gösterimden kaldırılması oluyordu. Bunun nedeninin açıkça yerli seyircinin beklentilerinin karşılanamaması olduğu söylenebilir. Bu yıllarda Yeni Türk Sineması'nın kayda değer iki yeniliği herhalde "kadın sorunu"na özel ilgi göstermesi ve bir mecra olarak sinemanın kendisi üzerinde düşünmeye başlaması olmuştur.

Yeşilçam'ın hemen hemen bütün türlere nüfuz eden melodramatik tavrı aileyi norm olarak alır. Yeni Türk Sineması ise aileyi ya yoksaydı ya da onun çözüşünü anlattı (*Yengeç Sepeti*, *Körebe*, *Küçük Balıklar Üzerine Bir Masal*). Yeşilçam'da ailenin merkezinde duran kadın artık öyle ya da böyle bağımsız bir birey olarak resmediliyordu. Yeni Sinema kadını kendi kadınlık koşulları içinde ele alıp, onun temsil göreneklerini sorgulamaya gayret ediyordu. Kadın arzularını ifade edip, sorunlarını kendi başına çözmeye uğraşırken gösteriliyordu: *Mine*'de (Atıf Yılmaz, 1982), *Mine* (Türkan Şoray) sevdiği erkeğin kendisiyle yatmasını ister; *Dağınık Yatak*'ta (Atıf Yılmaz, 1984), Benli Meryem (Müjde Ar) genç bir garsona aşık olur ve onu tatile götürür; *Dul Bir Kadın*'da (Atıf Yılmaz, 1985) ve *Bez Bebek*'te (Engin Ayça, 1987) olgun kadın yıllardır bastırmaya çalıştığı cinsel tutkularıyla yüzyüze gelir; çok satan bir pop feminist romandan uyarlanan *Kadının Adı Yok* (Atıf Yılmaz, 1987) kendi kimliğini arıyan bir kadının öyküsünü anlatır; *Mum Kokulu Kadınlar*'ın (İrfan Tözüm, 1995) kahramanı kadınlar, onları baskı altında tutan erkeklerden -ki hepsi aynı oyuncu, Halil Ergün, tarafından canlandırılmıştır- kurtulup yeni bir hayata başlarlar.

Birçok durumda seyirci, perdede kendilerini ve kendi problemlerini görme konusunda duyarlı davranır. Bu bakımdan kadın, özellikle kentli kadın sinema için çeşitli olanaklar vaadetmektedir. Yine 80'li yıllardan başlayarak iş dünyası kadın yöneticilere açıldı ve belli bir iş kadını tipi kent nüfusu için bir rol modeli işlevi yüklenmeye başladı. Popüler kadın dergileri odaklarını ev kadınından iş kadınına kaydırdılar. Bu koşullarda, film yapımcılarının iş dünyasına girmekte olan kadınların problemlerine eğilmeleri beklenirken, Yeni Sinema kadın kahramanları marjinalize etti ve onları bedelini sonradan ödeyecekleri

kuraldışı ya da "sapkın" hazlara itti. *Sarı Tebessüm* (Seçkin Yasar, 1992) ve *Med ve Cezir Manzaraları* (Mahinur Ergün, 1989) bu yaklaşımı mükemmel bir biçimde örnekler. Bir diğer husus, ikisi de kadın yönetmenler tarafından yapılan bu filmlerde kadının sahip olduğu gücü terk edip bağlandıkları erkeğin kontrol dışı arzularına tutsak olmaları. İş dünyası bu filmlerde yalnızca bir arkaplan oluşturmakta ve kadının profesyonel becerilerinin temsili erkekle olan ilişkileri çerçevesinde önem kazanabilmektedir. Yeni Sinema kadın seyircinin filmle olan ilişkisinde özdeşleşmeyi önlemekte ve film izleme hazzını sorunsallaştırmadan sorunlu bir hale getirmektedir. Bu filmler, güçlü kadınların güçlerini terk etme fantezisine oynayarak aslında erkek seyirciye seslendiklerini düşündürtmektedirler. Ancak öykünün daha çok kadının bakış açısından verilmesi ve erkekle özdeşleşme süreçlerinin gözardı edilmesi filmin hitap ettiği kesim bakımından bir adres karışıklığı doğurmaktadır.

Yeni Türk Sineması'nın bir diğer özelliği sinemanın kendisi üzerinde düşünen bir sinema olmaya yönelmesidir: üretim süreçleri, temsil sorunları, dikizcilik ve teşhircilik hazları bu düşünmenin başlıca kavramlarını oluşturur. *Aaahh, Belinda!* (Yılmaz, 1986) bir reklam filminin çekimleri sırasında kendisini reklamın kurmaca dünyasında bulan bir film yıldızının hikâyesini anlatır. *Hayallerim, Aşkım ve Sen*'in (Yılmaz, 1987) idealist erkek kahramanı, Türkan Şoray'ın canlandırdığı bir Yeşilçam yıldızı için senaryo yazarken, oyuncunun kariyeri boyunca oynadığı tipler tarafından ziyaret edilir. *Gizli Duygular* (Şerif Gören, 1984), Hitchcock'un *Arka Pencere*'sine göndermeler yaparak film izlemenin dikizci doğasına işaret eder. *Film Bitti* (Yavuz Özkan, 1989), film yapımı üzerine bir filmdir. Yavuz Turgul'un *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, Ertem Eğilmez'in son filmi *Arabesk* (1988) Yeşilçam melodramlarını alaya alan bir pastişken, Şerif Gören'in *Amerikalı*'sı (1993) ünlü Amerikan filmlerinin hafızalarda yeretmiş sahnelerinin parodisini yaparak, Türk seyircisinin imgelemine eklemlenme biçimini gündeme getirir. Son olarak Yavuz Turgul'un *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990) adlı filmi entelektüel kesimin saygısını kazanmak için sosyal içerikli filmler yapmaya kalkışan eski bir melodram ustasının öyküsünü anlatırken, *Gölge Oyunu* (1992) eğlence dünyasının iki başarısız komedyeninin etrafında dönen olaylarda düş ve gerçek arasındaki ayrımın silinmesini anlatır.

Elbette bu filmlerin sinematografik gerçekliği kuruluş biçiminin geleneksel temaşa sanatlarındakine benzediğini ileri sürmemiz zor.

Temaşa sanatları doğrudan göndermelerle çalışırken, Yeni Sinema bunu ancak birikimli, başka bir deyişle bilgili bir seyircinin kavrayacağı mecazlarla yapar. İşte Yeni Sinema'nın kritik noktalarından biri buradadır: sanat sinemasında gerçek sinema hazzı, entelektüel inceliğin bir işlevi olarak bizzat hazzın sorunsallaştırılmasında yatar. Bunu yerli yerine oturtacak bir film kültürü olmaksızın çok az film kişisel tecrübeyle ilişkilendirilebilir. Bu aşamada eleştirel söylemin seyirciye yeni haz formları ve alternatif okuma biçimleri için gerekli olan kavramsal gereçleri sağlamadığını belirtmemiz gerekiyor. Türk Sineması'nda eleştirel etkinliğin kendisi henüz eleştirel çözümleme nesnesi olamamıştır.

Bugün akademik bir disiplin olarak film araştırmalarına baktığımızda, aynı anda hem ulusal sinemalara hem de uluslararası bir sinema olarak Hollywood'a ilginin yeniden arttığını gözlüyoruz. Bu eğilimler, her ne kadar ilk bakışta ilgisiz gibi görünseler de, ulusallık kavramı, ulusal sinemaların özgüllükleri üzerine yapılan bir tartışma ister istemez ulusal ve uluslararası arasındaki gerilimi ele almak zorunda kalmaktadır. Diğer yandan Hollywood üzerine yapılan bir çalışma da onun ulusal kültürlerle olan alışverişini gözönüne almak durumundadır. Global ve yerel kültürlerin kutupsallığı, film araştırmacısına birbiriyle mücadele halinde olan karmaşık güçler ağıyla uğraşmak zorunda olduğu bir çerçeve verir. Ulusal sinema kavramını tanımlamaya giriştiği bir denemede Andrew Higson seyircinin rolünü vurgular ve denemesini aslında başka birçok soruya yolaçan bir soruyla bitirir: "Eğer ulusal bir seyirci yoksa, bir ulusal sinema nedir ki?" Gerçekten de bir metinsel üretimin işlevini ancak biri tarafından alımlandığında tamamladığını benimseyecek olursak eğer, o zaman bu üretimin metinselliğinin de alımlama koşulları tarafından belirlendiğini kabul etmeliyiz demektir. Anlaşılabilir nedenlerle ulusal seyirci kavramını tartışmak oldukça zor bir görevdir çünkü demin değindiğim "mücadele eden güçler"in alanı aslında seyircinin ta kendisidir. Yerli filmlerin seyircisi zaten ulusal ve uluslararası karakterde çok çeşitli ve çelişkili filmsel söylemlerin öznesidir. Tabii ki, Hollywood'un egemenliğinin önemli ölçüde belirleyici olduğunu yadsıyamayız. Artık seyircinin herhangi bir filmi Hollywood'un yerleştirdiği zevk ve beklentilere göre tükettiğine kesin gözüyle bakabiliriz. 1996'da *Eşkıya*'nın gördüğü büyük ilgiyi, eleştirmenler bile "teknik bakımdan bir Hollywood filmi kadar iyi olmasıyla" açıklamışlardı. Ama *Eşkıya* gerçekten Hollywood'a benzemeye çalışan bir film miydi? Filmin Hollywood'la kurduğu ilişkinin ilk bakışta göründüğünden daha karmaşık olduğunu ve bu ilişki-

nin çözümlemesinin Hollywood karşısında Yeni Sinema için bazı olanakları ortaya koyabileceğini düşünüyorum. Ancak böyle bir çözümlemeye gitmek bu çalışmanın amacını aşıyor. Şimdi, daha önce sözünü ettiğim öznenin tarihsel-kültürel bağlamını anlamaya çalışalım.

1990'lı yılların sonlarına doğru sinema salonlarının sayısında yavaş da olsa bir artış gözlüyoruz. Bugün mevcut sinema salonu sayısı yaklaşık 450'dir.[6] Bu sayının yakın bir gelecekte hızla artacağını tahmin etmek güç değil; Cineplex ve Cinemax gibi önemli sinema salonu şirketlerinin Türkiye'ye ilgi duyduklarını biliyoruz. İlginin bir kaynağı kamusal bir mekân olarak da sinemaya ilgi duyan ve nüfus olarak azımsanamayacak bir kitle oluşturan üniversite gençliği olabilir. Yapılan istatistiklere göre, kabaca seyirci 19 ila 35 yaş arasında ve nerdeyse kadın ve erkek arasında, lise mezunu ve üniversite mezunu arasında eşit olarak bölünmekte. Yine de son yıllarda çocuk filmlerinin yaptığı hâsılata bakılırsa, çocuk seyircinin de yabana atılamayacak bir potansiyel oluşturduğunu ileri sürebiliriz. Sinemaya en az giden kesimi ev kadınları oluşturuyor (TÜRSAK: 308). Bunun bir nedeni Hollywood'un genelde erkek egemen bir sinema olması ve sinemaya gitme kararını erkeğin verdiği varsayımından hareketle kadınlara yönelik filmlerden kaçınması. Bir diğer nedense, sinemanın ev kadınını televizyonun başından kaldıramamasıdır. Televizyon gün boyunca kadınlara yönelik programlar yayınlamakla kalmıyor, eski Yeşilçam filmlerini ve kadın dizilerini durmadan yineliyor. Bilindiği gibi, Yeşilçam "ürün çeşitlemesini" başarıyla gerçekleştirmiş bir sinemaydı: aileler ve kadınlar için melodramlar, gençler için "avantür" filmler, çocuklar için çocuk filmleri ve hemen herkes için komediler.

Bu çalışmanın hazırlanmakta olduğu sırada, basın Mustafa Altıoklar ve Sinan Çetin gibi yönetmenlerin bazı Yeşilçam klasiklerini yeniden çekmeyi planladıklarını haber verdi. Bu türden bir girişimin nasıl sonuçlar doğuracağını kestirmemiz mümkün değil, ancak eski türlerle değişik bir alışverişi olan yeni bir tür konseptinin doğacağını söyleyebiliriz. Bir tür, seyircinin beklentiler ufkunu önemli ölçüde belirlediğine göre, Yeşilçam'ın yerleştirdiği kodlar yeni filmlerin izlenmesinde nasıl bir rol oynayacak, ya da tersinden bakarak, bu girişim bizim Yeşilçam filmlerine bakışımızı nasıl etkileyecek -sanırım önümüzdeki yıllarda bu konuları tartışma gündemimize almamız gerekecek.

Gündeme gelmesi beklenebilecek bir diğer konu, öteki kavramının

[6] Bu salonların neredeyse yüzde 35'i erotik dediğimiz türden yabancı porno filmler göstermektedir ve İstanbul ve Ankara dışında hemen hepsi Samsun, Diyarbakır, Uşak gibi muhafazakâr, mazbut yerleşim bölgelerinde işletilmektedir.

etrafında dönen bir sınır ve sınır ihlal etme temasının zaman zaman baş göstermesi. *Camdan Kalp* (Fehmi Yaşar, 1989), *Berlin in Berlin* (Sinan Çetin, 1992), *Propaganda* (1999), *Güneşe Yolculuk* (1999) gibi filmler, birey ya da toplumların, toplulukların kimliklerini kurarken ötekiyle olan sorunlu ilişkilerini ele almalarıyla dikkat çektiler. Ulusal, etnik ve cinsel kimliklerin farklılıklar karşısındaki ikircikli hareketleri bu bakımdan seyirciye zenginleştirici ve ufuk açıcı yaşantılar için bir olanak sunabilir.

Sonuç

Yeni Sinema'nın en belirgin özelliği seyircisizliği iken, yine de son yıllarda bazı örnekler bize yerli bir filmin gişede başarılı olabileceğini hatırlattılar. *Muhsin Bey* (Turgul, 1986), *Arabesk* (1988), *Berlin in Berlin* (1992), *Amerikalı* (1993), *İstanbul Kanatlarımın Altında* (1995), *Eşkıya* (1996), *Her şey Çok Güzel Olacak* (1999), *Propaganda* (1999), *Kahpe Bizans* (2000); hepsi bazı bakımlardan acımasız eleştirilere hedef olsalar da bir biçimde seyirciyle buluştular. *Variety* dergisinden John Nadler'in dediği gibi "Ücretsiz televizyon ve sinema salonlarında gösterime giren Amerikan filmlerinden yakasını sıyırdıktan sonra Türk Sineması kendisini diriltiyor; ülkenin yapımcı, dağıtımcı ve sinema işletmecileri yerli filmleri yeniden değerli bulmaya başladı." (61; 69) Nadler'in söyledikleri seyirci için de geçerli; görünen o ki; yerli seyirci Türk Sineması'na yeniden ısınmaya başladı. Bunun nedenleri ne olabilir?

Hollywood ya da genelde Amerikan filmlerinin Türkiye'de alımlanmasıyla ilgili ayrıntılı çalışmalara ne yazık ki pek rastlayamıyoruz. Kabaca, bir seyirciye ulaşma zorunluluğunun da dayatmasıyla, filmlerin felsefi argümanlar üretmekten vazgeçip değişik stratejiler denemeye başlamasından söz edilebilir. Bunları "medyanın olanakları" ve "Hollywood bağlantısı" olarak adlandırılabilecek iki başlık altında incelemek mümkün:

Medya: Televizyonun seyircinin imgelemini ele geçirdiği düşüncesinden hareketle birçok yapımcı ve yönetmen, medyatik kişi ve olayları filmlerine ve filmlerin tanıtımına eklemleme yoluna gittiler. Televizyonda çalışan ünlülerin yanı sıra filmler için orijinal müzik yapıldı ve video klibi çekilerek medyada dolaşıma sokuldu.

Hollywood Bağlantısı: Yeni Sinema'nın medya ile alışverişi kadar önemli bir diğer ilişkisi Hollywood'la olan çekişmesi. Yeşilçam, kendisi için tehdit oluşturan televizyon ve Hollywood gibi rakiplerini taklit etme yoluna gitmişti. Yeni Türk Sineması, Hollywood'u taklit ederek bir

yere varabilir mi? Parodi ve taklidin bir ölçüde hep mevcut olacağını tahmin etmek güç değil. Örneğin *Eşkıya*'da Cumali'nin kendisini aldatan sevgilisini ve dostunu vurduğu sahnedeki Tarantino tavrı, helikopter sahneleri *Eşkıya*'nın Hollywood'la ve dolayısıyla Türk seyircisiyle bir çeşit hesaplaşma içinde olduğunu belgelemiyor mu? Yeni Sinema bir ulusal sinema olarak Hollywood'a karşı farklılığını tanımlamak istiyorsa, seyircinin beklenti ufkuyla oynamak zorunda kalacaktır. Bunun sonucunda seyirciden beklenen, ufkunu iki sinemayla dengede tutmak olacak. Bugün birçok ülkede seyirci kendi ulusal sineması ve Hollywood'u belli bir uzlaşım tavrıyla karşılıyor. Türkiye'de de seyirci aynı yolu izleyeceğe benzer. Ancak, bu da sonuçta diğer sinemaların pahasına elde edilecek bir başarı gibi görünüyor. Kanımca kuramsal ve eleştirel etkinliklere bu noktada önemli bir görev düşüyor: başka zevk ve hazların, başka görme biçimleri ve beklentilerin dışlanmasını engellemek, farklılık ve çeşitliliğin önünü açıp, seyircinin tercihine sunmak.

Kaynakça

And, Metin (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*. Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları.

Erdoğan, Nezih (1998). "Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama between 1965 and 1975". Screen. Vol: 39, no: 3. Autumn. s.259-271.

Gillet, John (1992). *Sight and Sound*. vol: 2, no: 4.

Mizrahi, Daryo (1998). "Form, Norm ve Diğer Komiklikler", *Defter* (Yaz) no: 34. s.85-92.

Kudret, Cevdet (1968). *Karagöz I*. Ankara. Bilgi Yayınevi.

Kudret, Cevdet (1973). *Ortaoyunu I*. Ankara. Türkiye İş Bankası Yayınları.

Nadler, John (1998a) "Pic Renaissance". *Variety*. May, s.18-24.

Nadler, John (1998b) "Distribs Gaining Ground". *Variety*. May, s.18-24.

Nutku, Özdemir (1997). *Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Yücel, Tahsin (1982) *"Dil ve Anlatı", Yazının Sınırları*. İstanbul. Adam. s.28-34.

Nezih Erdoğan
Dekan Yardımcısı
Bahçeşehir Üniversitesi
İletişim Fakültesi

ISBN 975-6947-55-1