SİNEMA DİZİSİ 4

TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER 3

Yayına Hazırlayan | Deniz BAYRAKDAR



BAĞLAM

SİNEMA DİZİSİ 4

TÜRK FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER

Yayına Hazırlayan|Deniz BAYRAKDAR
Derleyen|Esra ÖZCAN

3

Karşılaşmalar

BAĞLAM

Bağlam Yayınları 206
Sinema Dizisi 4
ISBN 975-8803-01-8

Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler- 3
Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar
Derleyen: Esra Özcan

©Bağlam Yayıncılık

Birinci Basım: Haziran 2003
Kapak Resmi: Nuri Bilge Ceylan'ın *Mayıs Sıkıntısı* filminden bir sahne
Kitap Tasarımı: Canan Suner
Baskı: Önsöz Basım Yayıncılık
Web: www.baglam.com e-mail: baglam@baglam.com

BAĞLAM YAYINCILIK Ankara Cad. 13/1 34410 Cağaloğlu-İstanbul
Tel: (0212) 513 59 68 Telfaks: (0212) 243 17 27

İÇİNDEKİLER

Önsöz / Deniz Bayrakdar / 7

Sinemayı Yazmak ve Okumak

Sokağa Bakan Pencereleriyle Eleştirinin Evi: Eleştiri İktidarı Kime Verir? / **Zeynep Tül Akbal Süalp** / 11

"Doğan Görünümlü Şahin Yapmak" ya da "Üç Senede Yeni Takım Kurmak" / **Deniz Bayrakdar** / 25

Terli Dansöz Göbeğinin Dayanılmaz Cazibesi / **Kaya Özkaracalar** / 37

Türk Sinema Tarihi Yazılımı: Bir Yöntem Önerisi / **Murat Akser** / 41

Sinema ve Millet: Bir "Derin" Söylem Makalesi / **Savaş Arslan** / 49

Sinemada Mekan ve Zaman

1923 - 1950 Yılları Arasında Türk Sineması ve İstanbul / **Zarife Öztürk** / 59

Mekanın / Uzayın Dönüşümü: İç / Dış, Aşağı / Yukarı, Alanlar, Sınırlar, Cepheler, Mekanlar / **Fatoş Adiloğlu** / 69

Yakın Geçmişe Ait Üç Filmde 'Şimdiki Zaman' Sıkıntısı: *Herkes Kendi Evinde*, *Dansöz* ve *Mayıs Sıkıntısı* / **Selim Eyüboğlu** / 81

Sinema ve Endüstri

Puro, Lüks'e; Yeşilçam, Hollywood'a Karşı / **Dilek Kaya Mutlu** / 89

Sinema Endüstrisinin Pazarlama ve Promosyon Stratejilerinde Yönelimler: Amerika ve Türkiye / **Süheyla Kırca** / 95

Sinemada Ses ve Beden / İmge ve Benlik

Yeşilçam'da Sessiz Bedenler, Bedensiz Sesler / **Nezih Erdoğan** / 107

Anlatı Sıkıntısını Aşan Bir Film *Mayıs Sıkıntısı*, Kendini Arayan Bir Yönetmen Nuri Bilge Ceylan / **Bige Akdeniz** / 125

Ulusaşırı Türk Sineması / İçeriden ve Dışarıdan Bakışlar

Kısa ve Acısız ya da Uzun ve Acılı / **Berrin Yanıkkaya** / 133

Almanyalı Türk Türkiyeli Alman / **Sultan Şahin Gencer** / 145

Türkiye'ye "İçeriden" ve "Dışarıdan" Bakışların Birlikteliği: *Karanlık Sular* / *Yılanın Öyküsü* / **Kaya Özkaracalar** / 155

"Sınırı Geçmek: İkinci ve Üçüncü Neslin Otobiyografik Filmlerinde Hatırlama ve Unutma" / **Robin Curtis** / 159

ÖNSÖZ

Bu çalışma *Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi* ve *İstanbul Fransız Kültür Merkezi* işbirliğiyle 29 Haziran, 2-4 Temmuz 2001 tarihleri arasında üçüncüsü düzenlenen *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* konferansının metinlerinden oluşuyor. Daha önce ilk ikisi yayınlanan konferans bildirilerine bu şekilde üçüncü halkayı da eklemiş oluyoruz.

Bu derlemelere zemin oluşturan *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı* ilk kez 1999 yılında *İstanbul Bilgi Üniversitesi Sinema Televizyon Bölümü*'nde düzenlendi. O zaman konferansın neyi konu alması gerektiğini epeyce düşündük. Sonunda Türkiye'de sinema konusunda yapılanların ve yazılanların akademik bir çerçevede buluşturulacağı, genç araştırmacı, akademisyen ve sinema yazarlarının tartışabilecekleri bir ortamın yaratılması ve alanımızdaki kuramsal çalışma eksikliğinin yeni yetişen sinemacı nesline paralel olarak akademik düzeyde de üretimle teşvik edilmesi gerektiğine kani olduk. Bu düşünce ihtiyaçtan doğan bir yaklaşım taşıyordu. Çoğumuz için, özellikle de benim neslim için tezlerimizi bastırmak, bir makale yayınlatmak, ulusal anlamda düzeyli bir platformda sunuş yapmak, böylece araştırma ve bunları yayma imkânlarımız yok denecek kadar azdı.

Hareket noktası olarak taze bir akademik bakışı yakalamayı ve bu konuda söyleyecek sözü olan herkesi buluşturmayı amaçlayan konferans ilk düzenlenişinden bu yana artan bir ilgiyle kendine has bir kimlik geliştirdi. Her konferans bir sonrakinin temelini attı. "*Karşılaşmalar*" başlığı altında gerçekleşen üçüncü konferans da ülkemizdeki üniversitelerden ve yurtdışından katılımlarla, film gösterimleriyle, Türk Sineması hakkında keyifli ve zenginleştirici bir düşünme, bir "karşılaşma" ortamı oluşturdu.

Bu çalışmaya temel oluşturan konferansın tasarlanmasından organizasyonuna her safhasında emeği geçen meslektaşlarım Nezih Erdoğan, Çetin Sarıkartal, Onur Eroğlu, Bige Akdeniz, Aylin Güneri ve Canan Balan'a teşekkür ederim. Fransız Kültür'den Thierry Hugot ve Saadet Ersin'e her şeyi kolaylaştıran işbirlikleri ve Prof. Dr. Halil Güven'e bu konferansa verdiği değerden ötürü teşekkürü borç bilirim. Uzun süren derleme aşamasında asistanım Esra Özcan olmadan bu çalışma tamamlanamazdı.

Elinizdeki derleme, katılanlara ve paylaşanlara hatırlamak ve yeniden araştırmak; katılmamış olanlara ise bundan sonraki çalışmalara katkıda bulunmayı yüreklendirmek görevini üstleniyor. Burada, Türk sinemasında mekândan endüstrileşmeye; yeni Türk filmlerinden ulusaşırı Türk sinemasına; sinema eleştirisinden sinemanın sesine, oldukça geniş bir yelpazede Türk sineması hakkında düşündüren, soru sorduran okumalar bulacaksınız.

Deniz BAYRAKDAR

Sinemayı Yazmak ve Okumak

SOKAĞA BAKAN PENCERELERİYLE ELEŞTİRİNİN EVİ: ELEŞTİRİ İKTİDARI KİME VERİR?

Zeynep Tül Akbal Süalp

Bir film bize neler söyleyebilir; ya da soruyu genişletelim: Bir roman, bir şarkı, bir akım bize yeni bilgiler üretme imkanı verir mi? Bazı üslupların, bazı dönemlere denk düştüğünü bilmenin ve bunu sorgulamanın bize farklı bilme biçimleri önerip önermediğini tartışabilir miyiz? Bir filmin analizi ve eleştirisi, içinde üretildiği döneme ait ekonomik, politik, toplumsal, kültürel ve estetik özgüllüklerin geniş örgüsünün ilmeklerini açabilir. Aşağı yukarı her film, kültürel ve tarihsel bir belgeye dönüşme özelliği taşır ve kendine tarihselciliğin kıtasında bir yer edinir. Film, gerçekçi ya da gerçekçilik dışı olarak tercih edilmiş stratejilerden ya da çağına ayna olmak iddialarından bağımsız olarak; diğer bir deyişle üslup ve strateji bakımından gerçekçilik iddiası taşımadan ya da tamamen aksi bir tercihle yapıldığında bile, sözü edilen alanların ilişkilerini, deneyimlerini, ve bunlara ait bilgileri taşır. Eğer iddialar taşıyorsa, bu iddiaların da ancak, onu saran o geniş örgünün, diğer bir değişle o bağlamın içindeki ilişkilerin içinde bir anlamı vardır; böylece, yorumlanabilir bir ilişki üretebilir. O halde bir filmin analizi ve eleştirisi ister istemez sık ve karmaşık dokunmuş matriksin içinden geçerek farklı deneyim ve bilgi ilişkileriyle karşılaşmalar ve bunların yeniden üretilmesi, inşası anlamına gelir. Ya da öyle midir? Belki de postmodern bir kültürel mantığın içinden geçmekte olduğumuz için son birkaç on yılda, büyük anlatılara, ana bilgi gövdelerine, bütün bütünlüklü kuramsal ve eleştirel yaklaşımlara karşı hem sokakta hem de akademik dünyada bir güvensizlikten ve yarı alaycı bir aşağılamayla tamamlanan olumsuzlamanın hakimiyetinden söz etmek mümkün. Üstelik bu sadece bir hissikablelvuku değil, aynı zamanda başat üslupların savı. Öte yandan toplumu, deneyimlerimizi ve üretimleri / yeniden üretimleri anlamlandırabilmek için eleştirel düşünce ve toplumsal kuramlara dönük olanlar ve dönüp yeniden ziyaret etme çabasında olanlar var. İnkar, soğuk ve uzak duruş ya da derinleşmeme isteği ile merak ve ziyaret aynı anda esen rüzgarlar. Eleştiriye ve eleştirel düşünceye yaklaşımımız ve yaklaştığımız mesafelerin kar-

şılıklı duruşlarının bugünkü serüvenini kimler ya da neler belirliyor; eleştirel düşüncenin ve toplumsal kuramların herhangi bir hayat şansı var mı? Karşılıklı duruşlar uzlaşma konumlarında değiller, doğaları, duruşları gereği; peki ama bu gerilim hattını ne belirliyor ve bu ne çeşit bir mücadele hattı. Bu hattın birbirine karşı duran her yanının da homojen olmadığını söylemek gerekiyor. O halde bu hatlar ne tür ufuklar barındırıyor?

Çok kabaca söylersek, bu gerilim hattının bir tarafında daha baskın olan postmodern yaklaşım ve bu yaklaşıma içkin olan tümdengelimi reddedip, tümevarımı öne çıkaran; bütün büyük anlatılar ve bilgi gövdeleri yerine parçalı düşünme mantığını tercih eden tavır alışlar duruyor diyebiliriz. Bu karşıtlıklar dizinini uzatmak mümkün (Harvey 1990, Harawey 1991 ve diğerleri). Gerilimin öte tarafında ise eleştirel düşünceyi baskın olanın şimşeklerini yönelttiği önemli bir alan olarak alabiliriz. Hem tümdengelimci yöntemi benimsediği, hem modernizmin içinden çıkmış en önemli ana anlatılardan biri olduğu, hem de mevcudiyetini bütünlüklü bir toplumsal kurama dayandırdığı için eleştirel düşünce gerilimin zayıf ve kırılgan karşıtlıklarından birini oluşturur. Zayıf, saldırılara açık ve kırılgan olması yok olduğu ya da geçersiz olduğunu göstermez. Eleştirel düşüncenin tartışmaları, farklı duruş noktaları, arkasındaki bilgi gövdeleri, yöntemleri ve eleştirinin günlük yaşamla ilişkisinin aldığı biçimler üzerine tekrar düşünmeye başlamamız gerekiyor. Tabi bir de eleştirel düşüncenin kendi mücadeleler, iktidarlar, otoriteler üretmiş tarihine bakmak gerek; çünkü bu tarih kendinden kaçışı açıklayacak olandır. Bu iktidar ilişkilerine ve bu tarihe en büyük eleştirilerden biri Foucault'dan gelmektedir.[1] Neden son on yılların içinden farklı düşünürlerin farklı ve çeşitli tanımlarla isimlendirdikleri ve aynı zamanda ortak bir resimde birleştikleri -ki bu birleşme tanımı onların farklılık ısrarına ters düşer- postmodernite ufku, kendinden önceki bütün büyük bilgi gövdelerine, eleştirel düşünce pratiklerine ve büyük teorilere karşı çıkmaktadır sorusunun cevabı, bir öncekinin mücadeleli tarihinin içinde yatmaktadır. Ana bilgi gövdelerinin, en yaygın kabul görmüş eleştirisi olan Foucault'cu eleştiri, özet olarak bilme ve bilgiyi dolandırma ilişkileri üzerine kurulu bir iktidar alanının yaratılmasını ve bunun, dünyayı kavrayacağımız yegâne ana anlatıları oluşturmasını ele alır. Buna Heidegger'in, yaşananla, doğayla ve

[1] Bu eleştirilerin külliyatını burada saymak elbette mümkün değil ama oldukça derli toplu bir karşılaştırmalı okuma için Necmi Zeka'nın hazırlamış olduğu Jameson Lyotard ve Habermas derlemesine bakılabilir. (İst: Kıyı, 1990) ve benim bu konudaki görüşlerim için de bkz. "Yabanlar, Ötekiler Sudaki Balıklar: Postmodern Koşullar mı, Postmodern Koşullanmalar mı?" *Kültür ve Toplum* 1 İst: Hil 1995, ss: 64-BB.

yeryüzüyle kuram ve düşüncenin arasında gittikçe açılan bir kopukluğun ve nihayetinde bir boşluğun oluştuğu eleştirisini ekleyebiliriz.

Modernizmin en önemli bilgi ve eleştiri gövdelerinden biri olan Marksizm ise, dünyayı anlamanın ve kavramanın yetmediğini, onu dönüştürmek için hayatın içine girmek gerektiğini söyleyen ve karşıtlığın kendi cephesi içinden yükselen en güçlü eleştirilerden biridir; eleştirel düşünce ve toplumsal kuramların dayandığı ana damardır. Toplumsal yaşamı yorumlayan ve tanımlayanlar cephesi bunca karmaşık ve çatışmalıyken, diğer taraftan toplumun nefes aldığı yerde, hayat pratiklerinde de benzer bir gerilim ve karşılaşmalar deneyimi sürmektedir. Günlük hayat daha az okuyan, tartışan ve sorgulayan, daha az zihinsel ama daha fazla görsel-işitsel bir bilişsellik ilişkisini hergün üretmektedir. Toplumsallığın giderek seyreldiğini ya da bildiğimiz toplumsallığın belki yeni ve başka bir tarz toplumsallığı üretmekte olduğunu söyleyebiliriz. Belki öncellikle üretimin ve deneyimin gerçekleşme biçimleri toplumsallığını yitirdi; ardından da üretime ve boş vakte ayrılan zamanların kullanım biçimleri. Bu durumu fabrikaların ve üretim modellerinin değişime uğradığı endüstri sonrası üretim ilişkileri, esnek üretim modelleri, fabrika ile iş yeri kavramlarının yer değiştirmesi, işçi ve şirket lojmanlarının ya da mahallelerinin ortadan kalkması, sendikaların zayıflaması, hatta yok olması, demokratik kitle örgütlerinin yerini sivil toplum kuruluşlarının alması, yeni yapının sistemle girdiği ilişkinin öncekilerden farklı deneyimler yaratması; etnik, yerel köklere bağlı olan, kent eteklerine doğru uzanan yerleşimlerin yaygınlaşması, buna bağlı ayrımların keskinleşmesi, büyük sanayinin dünya çapında merkezlerden kenarlara doğru taşınması; televizyonun, kentsel dokunun ve günlük hayatın fiziksel ve deneyimsel olarak havası alınmış, küçük, çok parçalı, ekrana bağlı hücreler yaratması gibi daha pek çok olgusal dönüşümle açıklayabiliriz (Druckery 1995, Erder 1997, Morse 1990, Sorkin 1992, Virilio 1991). Bu seyrelmiş toplumsallık hayatı anlamlandırmak, deneyimleri toplumsal olanla ilişkilendirmek için artık uygun bir ortam değildir. Toplumsallığın yaşamın zerreciklerine kadar nüfuz edebildiği üretim ilişkilerinden, siyasileşebileceği, kamusallaşabileceği mekan ve zaman örgülerinden kopması; farklı tanzim edilmesi; algı ve dilin günlük ve kitlesel olarak üretilen ve elektronik teknolojisi ile biçimlenen medya tarafından her gün henüz tanımlanamamış bir formda yeniden düzenlenmesi toplumsal seyrelmenin nedenlerinden bazıları olabilir (Akbal Süalp 1999, Akbal Süalp & Süalp 1999). Artık yaşananla, deneyimle ve toplumsal olanla

dünyayı, kendimizi ve diğerlerini algılamamız arasında seyrelerek, gitgide incelen bir zar gibi açılan boşluğu dolduran bu vakumlu hücre, hayatların bir terminale bağlı oluş halidir. Bu geniş terminal ağ bilgisayarlar, televizyon, alışveriş merkezi, otoban gibi "hiç" mekanlardan oluşuyor (Bukatman 1993, Morse 1990, Sorkin 1992, Virilio 1991).

Çok derin bir toplumsal dönüşüm olduğunu söylemek mümkün; sosyolojisini yapabilmek ise hayli zor, artık bu noktada toplumsal eleştiri ve kuramlarda tekseslilige yer yok; yani hiç kimsenin tek başına açıklayabileceği gibi değil, çünkü bakışlarımız da bir o kadar parçalı. Tuzla buz olmuş ve yakın camlı bir mercekten görebiliyoruz her şeyi. Gerçekten de koskocaman, şişirilmiş ve binbir renk, kontür ve formla bezenmiş, üzerine monitörler yerleştirilmiş, her yanından ayrı bir imgenin veya sesin akmakta olduğu bir filin karşısında burnumuzun üstünde hayli kalın camlı bir yakın gözlüğü ile, filin görebildiğimiz kısmına, yarı uyuşmuş bir şekilde bakıyoruz. Bu çok tanımlayıcı ancak analitik olmayan bir tespit ama bütün sorun da burada; fili ve arkasındakileri göremiyoruz. Ona durduğumuz yerden ayrılarak, uzaklaşarak, başka mesafe ve pozisyonlardan da bakmamız, diğer bakanlarla söyleşip tartışmamız gerekiyor. Bu filin karşısında çok fazla seçeneğimiz yok; özellikle de filin karşısındaki durumumuzdan ve filden pek de memnun değilsek. Yukarıda sözünü ettiğimiz 'hiç mekan'ların her biri bir yandan algılarımızı, bir yandan yaşama biçimimizi, bir yandan yaşam pratiklerinin deneyimleniş biçim ve ilişkilerini değiştirirken bizi farklı bir toplumsallığın, farklı bireylerine dönüştürüyor. Teknolojilerin ideolojilerinden de burada söz etmeye başlıyoruz (Druckery ve Aronowitz 1995). 'Nasıl yapılıp' nasıl yaşanacağına ilişkin her yol, onu kullananları kendine, kendi yoluna uygunlaştırıyor. Her biri için uzun paragraflar açılabilir ama sadece televizyondan örnek verirsek, televizyon teknolojisinin kesintisiz yayın akışı prensibinden hareketle, şeyleri bağlamlarından koparan, bütün parça ilişkisini bozan, görsel-işitsel parçaları ardarda sıralayan, mesafesiz, oransız, ölçüsüz bir algı ve yaşam biçimini yaygınlaştırdığını görürüz. Akış önemlidir, içerik aslında yoktur, bir dolgu malzemesinden öte işlevi yoktur (Akbal Süalp 2000). Seyirci konumundaki herkes yaşamın içinde benzer bir tarzı ve algılayışı kabullenir. Fili göremezsiniz, görmek önemli de değildir. Filin durduğu yerin bağlamının da bir önemi kalmamıştır. Filin üzerinde sürekli akan yaşam görüntüsü gerçekliğimiz, akış ise amacımız olmuştur; herkese ve herşeye aynı mesafesizlik durumundan kayıtsızca bakarız; bir sonrakini beklemek şu anı anlamak-

tan daha hayati bir hal almıştır.

Ama bu duruşun insanın kendini çok da tekin hissedemeyeceği bir duruş olduğunu ve çoğunlukla da bu yüzden görmekten, algılamaktan ve sorgulamaktan vazgeçerek, sunulan çerçeveyi dünya; izlenimciliği de yaşam biçimi edinmek mümkün. Yine de kendini rahatsız hissederek daha fazlasını da anlamak isteyenler hep olacaktır. Çünkü insan olmak bir toplumsallığın içinde var olmak, biyolojik, fizyolojik, bireysel, kamusal, mahrem, düşünsel, düşsel, aklî, duygusal bütün halleriyle yaşamak, üretmek ve bunların deneyimlerimden geçmekle tanımlanabilir. O zaman muhalefet, analiz, sorgulama, yorum, tarih, tepki, haz, adanmışlık, teslimiyet ya da duyarsızlaşma pratiklerinin eleştiriyle ilişkileri nedir? Neden kolay, çabuk, anlık, geçici, parçalı, bağlantısız / bağımsız, yüzeysel olanın değerleri yaygın ve baskın bir konum kazanmıştır ve eleştiriye tahammülsüzdür? Ya da baskın ve güçlü, yaygın ve her yerde olana karşı, sadece tepkisel olmayıp eleştiri yoluyla da direnmek gerekli midir? Burada taraf tutmaktan başka çare kalmamış olabilir mi? Öte yandan, eleştiri bir iktidar konumu mudur? Bu iktidarı kimden alır, kimlere dağıtır; eğer dağıtırsa? "Eleştirinin İktidarının" karşısında kim ya da kimler durur; sonuç olarak eleştiri bu iktidarı ne için ve kime karşı nasıl kullanacaktır? Eleştirinin iktidarının arkasında en temelde bilginin iktidarının durduğunu söyleyebiliriz. Bilginin iktidarı konusuna geldiğimizde, bugün, mesele bir hayli karmaşık bir hal alacaktır. Aslında benzer bir durum eleştiri için de geçerlidir. Belki bu nokta bilginin edinme ve işlenme süreçleriyle, bilginin topluma dönüş süreçlerindeki iktidarın yeniden ve nasıl düzenlendiği ile ilgilidir ve bu bağlamda bilgi ve eleştiri arasındaki ilişkinin belirleyici noktasıdır. Bu süreçlerin bir sonucu olarak bilgi ile malûmatın adeta yeni bir iş bölümünden geçerek ayrışması, sanırım önemli olmuştur. İkincinin birinci üzerinde kolay üretilebilir ve çoğaltılabilir bir kitle kültürü sanayi mahsulüne dönüşerek kurduğu baskıdan ve birincinin de kendi içinde giderek daha eşitsiz, dengesiz, teknoloji tabanlı bir hale gelişinden söz edebiliriz. Buna disiplinlerin iç hiyerarşisi içinde farklı değerler yüklenen değişik iktidar alanlarının kurulmasını da ekleyebiliriz. Hâlâ bir kullanım değeri üretemeyen bilgi süreçleri bu hiyerarşinin en alt basamağında yer alırken, eskiden beri bilginin otoritesine yönelen tepkinin karşısına yerleş(tiril)miş gibidir. Öfkenin muhatabını şaşırması da diyebiliriz buna.

Eleştirel bilgi artık toplumsal hiyerarşinin içinde hiç bir değer üretememesine ve iktidar ilişkilerinde kurucu düzenleyici bir rol almama-

sına rağmen bugün baskın ve belirleyici teknolojik / elektronik bilgi türlerinden daha fazla öfkenin muhatabı olmaktadır. Toplumsal ve eleştirel bilgi mağdur veya maruz kalanın karşı tarafında yer almamasına rağmen "entel" sözcüğü ile ifade bulan bir yarı nefret, yarı korku, biraz da aşağılama taşıyan bir karşı çıkışın adresi olmaktadır. Oysa toplumsal ve eleştirel bilgi, tam da bu hiyerarşinin üstündekilere yöneltir eleştirisini. Frankfurt Okulu'nun kuruluşundan beri toplumsal eleştirel düşünce bilimsel yöntemler ve bilgi ilişkileri konusunda böylesi bir muhalif duruşun ufkunu açarak genişletmiştir. Tarih içinde, benzer deneyimlerde de olduğu gibi bilginin üretim ve dağıtım ilişkilerini anlamak için ideolojiyi ve hegemonyayı konuşmak zorundayız. Çünkü, bilmek için nereye baktığımız, hangi seçimleri yaptığımız, nasıl bir yöntemle bilgiyi derliyor ya da üretiyor oluşumuz, bu bilgiyi nasıl, ne kadar ve kimlerle paylaşacağımız önemli farklılıkları beraberinde getirir.

Bilgi ile ilişkimize bakıldığında; bilgiyi edinim, üretim ve aktarım süreçlerine ilişkin pek çok tarz olduğu; bunların belli tarihsel ilişkiler içinde ve dönemlerde ön plana çıktığı, kimisinin geçerli coğrafyalarda meşrulaşamamış olduğu; bilginin nesnesiyle ve bizlerle üreteceği ilişkinin değişebilirliği gözlemlenebilir. Öte yandan bir başka açıdan baktığımızda; bu dünyayı birlikte yaşadığımızı, ortak deneyimlerimizi farklı farklı eklemleyip, ifadelendirdiğimizi gözleyebiliriz. Ortak deneyimlerimizden herkesin ve her şeyin etkileniyor olduğunu; "ilkelin", doğaya ait olanın ya da "masum" olanın koruyucu meleklerinin olmadığını da gözlemleyebiliriz. Post-modernizm, ya da herhangi bir durum, bir kültürel mantık olarak dolanıma girdiğinde, içine doğduğu yerden diğer yaşam alanlarına ve bölgelerine kolaylıkla yayılabiliyor. Semptomatik olarak değerlendirilen ilişkiler aslında bütün tarafları etkiliyor. Öte yandan kuram, yorum ve eleştiriye dayalı bir bilgi ve düşünce üretme faaliyetinin, pozitivist ve ampirik yöntemleri bilimsel faaliyetin tek ve vazgeçilmez düsturu sayanlar tarafından aşağılanıp dışlanmak istendiği de hâlâ sapasağlam duran ve iktidarını koruyan bir gerçek.

Bilimsel bilgi, toplumsal formasyonun üç düzeyinde, yani ekonomik, politik ve ideolojik düzeylerde, belirli bir zaman diliminde, özgül nesnel koşullarda ve kendi özerk işleyişiyle üretilir. Üretilen bilgi topluma mal olduğunda, yine toplumsal formasyonun her düzeyinde, her birinin kendi özerkliği içinde dönüştürülür ve bilgi artık yalnızca "saf" bilgi değil, aynı zamanda ideolojik bilgidir. İdeolojik bilgi, kendi-

ni yeniden üretirken, nesilden nesile aktarılır. Topluma mal olan bilginin her üç düzeyde algılanışı ve hayata geçirilişi ile kendini yeniden üreten bu düzeyler yeni bir toplumsal formasyon oluşturabilirler; ancak burada ideolojik bilgi yaşanılan deneyimi açıklayamıyor olabilir. Bilimsel çalışmanın kendi özerk gelişim sürecinde, toplumsal formasyonun yeni koşullarında, dünyayı temellük etme çabasıyla yeni bilgiler üretilebilir. Bu da, toplumun dünyayı algılama ve açıklama biçiminde bir değişimi getirir. Böylece biz, yeniden üretilen temsil biçimlerine bakarız. Temsil biçimlerine bakarken hegemonya ve kültür ilişkisi de ön plana çıkar.

Bilgiyle ideolojinin, teknoloji ve toplumsal formasyonun birbirleriyle harmanlanışını genel ve indirmeci ifadelere düşme riskini göze alarak biraz netleştirelim. Jameson'ın, Mandel'in "kapitalizmin büyük dalgaları" kuramından faydalanarak kurduğu "büyük kültürel mantıklar" kuramına dönelim ve matriksi biraz daha genişletip değişkenlerin sayı ve konumlarını çoğaltalım. Zirvesini 1840'da yapmış olan piyasa kapitalizmi dönemine bakalım. 1760'lardan itibaren hayatın her alanına doğru yayılan sanayi devrimi ve 1840'da buharlı makinelerin devreye girmesi ile tanımlanan bu uzun dönem, pek çok alanda büyük dönüşümleri de beraberinde getiriyor ve Jameson bu dönemin kültürel mantığının realizm olduğuna işaret ediyor. Mandel'in her büyük dalgayı önemli bir teknolojik sıçrama ile ilişkilendirdiğini biliyoruz. Söz konusu dönem için bu teknoloji buharlı makinedir. Siyasi düzeyde Amerikan ve Fransız devrimlerini takip eden ulus devlete doğru hareket, bununla içkin ve ilişkili olarak mutlak monarşilerden anayasaları olan monarşilere, parlamento yapılarına, hukuk kavramına ve uygulamalarına, ilk vatandaşlık tanımlarına doğru kendini genişletir. Bilim ve felsefeye Kant ve aydınlanma damgasını vururken, doğayı ve yaşamı kontrol altına almak için aklın egemenliğini öne çıkaran düşünme biçimi egemen konuma gelir. Filozofların yerini yazarlara bıraktığı yeni bir bilimsel düşünce, yeni bir birey tipi ortaya çıkar. Banka kredisi, kağıt para, tren ve fotoğraf makinesi, günlük hayatı ve sanayi kentlerini dönüştürür. Bir yüzyıl öncenin sevimli, ütopik, mekanik oyuncakları yerini makine insan melezleşmesinin bir kabusa dönüştüğü farklı fantazilere, Drakula ve Frankeştayn öykülerine bırakır. Dünya görünebilir (fotoğraf makinesi), ulaşılabilir (tren), mekanik olarak dönüştürülebilir (makinelerin üretimde esas güç olmaları) ve deneyime tutulabilir bir hal alır; hatta bazıları tarihlerini kendileri yazmaya bile kalkar (Paris Komünü 1871) ve şeylerin nasıl olduğu değil, nasıl algı-

landığı da kışkırtıcı bir düşünce olarak kendinden sonraki dönemi haber verir (ilk izlenimciler sergisi: Paris 1874).

1890'larda öne çıkan ikinci dalga tekelci kapitalizm, yanmalı makinalar ve elektrik teknolojisinin damgasını vurduğu dönemdir ve Jameson'a göre bu dönemin kültürel mantığını modernizm belirler. Bu dönem aynı zamanda emperyalizmin, ırkçılığın, meşruti monarşinin, sinemanın, otomobilin, radyo telegrafın, popüler kültürün ilk olgularının, gazete sansasyonlarının, tefrika romanların, kız mekteplerinin, mesleki yüksek eğitim ve bilimsel disiplinlerin kendi teknoloji ve ideolojilerini kurması ve çok sayıda öğrenci yetiştiren mekteplere dönüşmesinin, edebiyatta türlerin, kent yaşamının yeni eğlenme, yaşama ve sürünme biçimlerinin de dönemidir. Bu dönemi bir sonrakiyle de ilişkilendirecek olan düşünce, sanat ve bilim faaliyetlerinin de Kübizm'den kuantum fiziğine, matematikte dördüncü boyuttan, Einstein'ın izafiyet teorisine uzandığı görülür. Öklidyen geometrinin hem kentli insanın yaşamında, hem sanatta, hem de bilimsel düşüncede sarsılmasının dönemidir. Freud'un psikanalizinden, Saussure'ün dilbilimine kadar uzanan modernizmin, bilimde ve sanatta kurumsal otoritelerin oluştuğu, sokakta ve gündelik yaşamda sınıfsal keskinleşmelere dayalı bir yüksek sanat / aşağı sanat; yüksek kültür / aşağı kültür ayırımının da sürekli olarak yeniden üretildiği bir dönemi belirlediği görülür.

Üçüncü ve henüz son olarak bildiğimiz dalga da çokuluslu kapitalizm dönemidir. 1940'larla birlikte dijital devre ve elektronik teknolojinin hakimiyet alanında belirlenir. Jameson'a göre de postmodern kültürel mantığın dönemidir. Televizyon, video ve bilgisayarlarla yaygınlaşan elektronik teknolojisi ve bu teknolojinin ideolojisi olan otobanlarıyla, alışveriş merkezleriyle, eski kentsel ve toplumsal dokuyu parçalayan tema parkları, yapay mahalleleri ve bunların sanal dünyada da karşılığını bulan farklı mekan tasavvurlarıyla, genetik ve biyoloji biliminin belirleyici olduğu, iletişim ve siber teknolojilerin, simülasyonun günlük hayatın deneyimlerini dönüştürecek kadar güç kazandığı bir dönem olarak ortaya çıkar; böylece farklılıklara önem veren, bütün büyük anlatılara karşı çıkan, parçacı bir dünya algısının hakimiyeti günlük yaşamın detaylarına kadar uzanır. Bilimsel bilgi, eleştiri, sanatsal, düşünsel, kültürel tüm üretimler de içinden geçtikleri bu dalgalardan beslenir; teknolojinin, ekonominin, politikanın ve ideolojinin matriksi içinde inşa olurlar; tüm bunlara rağmen yine de farklılıklar, karşıtlıklar gösterirler.

Bu farklılıklar içinde bazı bilimsel bilgi, eleştiri ve analiz okullarını kendi düşünce ve algılama biçimimize yakın bulur ve seçeriz. Benim önerdiğim bilimsel, düşünsel, eleştirel, analitik ve yorumla beslenen bir tercihin çoklu dilidir. Bunlar diyalektik bir ilişki içindirler. Her toplumsal, kültürel üretim; hem üretilme ve dolanım sürecinde hem de anlaşılması, kavranması ve üzerine fikir üretilmesi sürecinde söz konusu aşamalardan geçer. Dolayısıyla bir film tıpkı bir müzik parçası, bir roman gibi hem bu zihinsel süreçlerle ilişkiye geçerek üretilir hem de sanatı bilgiden, günlük hayatı üst anlatılardan, duyguyu bilgiden ayıran bütün karşıtlıkların aksine karşılaşmalar, geçişler ve ara deneyimler üreterek toplumsal olanın bilgisine ulaşmada bize daha fazla pencere açacak görme ve algılama biçimleri önerir. Düşünce ve duygunun kamusal bilgisi ve bu bilginin toplumsallaşması gündelik yaşam ve onun bilgisini üretenler arasındaki uçurumların, karanlık deliklerin ve koridorların üstesinden gelebilmenin yolunu sunabilir. Bu anlamda gündelik yaşam, kültürel faaliyetler, deneyimler ve bunların temsil biçimleri eleştirel düşüncenin beslendiği önemli damarlardan biri olabilir. Böyle baktığımızda mesela bir filmin, bir türün veya bir sanat hareketinin eleştirisi, bir dönemin, bir politik iklimin, gündelik hayatın, mekanın ve kültürün yeniden üretilmesi sürecinin-Kluge'nin tarif ettiği gibi-uzun bir "deneyimlerin üretim ufku" ve bunların temsil biçimleri tarihinin analizine dönüşür (Negt ve Kluge 1992).

Teoride, eleştirel düşüncede çalışanlar, eğer Bakhtin'in dediği gibi "sanatçının gören gözü" ile üretiyorlarsa, yazarın, çizerin, tasarlayanın ve yapanın araladığı kapıdan geçmeye çalışırlar. Üretilenin içimizdeki sesi, yazıyı ve filmi üretilebilir kıldığı bir eşiktir bu. Üretenin uzlaşmış bir bakışı yinelemesi, temsil biçimini pekiştirecek kodların yeniden üretilişi anlamına gelir. Ama içimizdeki metni, düşünce ve duyguyu üretken kılanlar, düğümleri bağlanmamış bir dokümanın muhtemel bütün açık uçlarını daha çoğul bir üretkenlik alanı olarak açabilir ve bilginin kristalleşmesini sağlayabilirler. Burada eleştirel düşüncenin faaliyet alanı açılır. Eleştiri artık, "yazar aslında bunu söylüyor, yönetmenin kastettiği budur..." noktasında değildir. Tartışma ve hatta yorum üretmekte olan yeni bir metindir. Eğer bu bir filmse, film, eleştirinin nesnesi olmaktan çıkar; eleştirenin dolaylı ve daha üst bir otoriteden kuracağı temsil ilişkisi kırılır (ya da kırılabileceği beklenebilir); bu nispeten özgür alanda (nispeten; çünkü hâlâ yönetmen ve filmi tartışma kaynağı olarak alan yazar vardır) üretilen tartışmanın yeni ve açık uçlu ilmekleri atılabilir. Filmin eleştirisi filmin kendinden ve söyle-

diklerinden başka bir şeydir ve eğer bir düşünce dolanımına girebilirse kendinden başka metinlere doğru açılabilir.

Film "gerçekliğin özgür yanının donanımını" sunarken; tüketim kültürünün artakalanlarınca sağlanmış temsillere hısım olan bir tarzda, çağdaş dünyayı allegorik bir yeryüzü gibi açarak, ikincil özelliğin temsilini önerir (Allen 1987: 233). Richard Allen, Benjamin'in sinema üzerine olan görüşünü böyle yorumlamaktadır. Benjamin sinemanın temsil ederken allegorik bir okuma imkanı tanıyan özelliğine dikkat çeker. Frankfurt Okulu ve etrafındakiler 1930'lu yıllardan başlayarak edebiyat metinlerinde, müzik, sinema ve diğer pek çok kültürel üretim alanında bu okuma imkanlarına bakarlar. Bu önemli bir tarz olarak günümüze kadar uzanır ve hatta çok disiplinli kültürel çalışmalar, kadın çalışmaları gibi pek çok alanın ana gövdesini sarar. Jameson ise 1980'den beri geliştirdiği "bilinçsiz olarak politik oluş", "sembolik hareket" ve allegorik anlatım kavramları ile bizi edebiyat ya da sinema metnini yorumlayarak üretken bir okumaya dönüştürmek üzere hareketlendirir. Böylece bazı metinlerin bize tanıdığı bu üretken alan hem sinema ve edebiyat metninin dönemsel, bağlamsal, toplumsal biçim ilişkilerini analiz edebileceğimiz bir düzlem açar hem de metni yazanın / yaratanın içinden geldiği karmaşık ve çok katmanlı toplumsal ve kültürel biçimlenişlerin temsil ilişkilerini analiz edebilme fırsatı verir; üretken bir deneyim olarak eleştirel, analitik düşünme faaliyetine de dönüşebilir. Paul Willemen'a göre izlenimci zevk, röntgencilik zevkinin aksine bir şeyler sunabilir, sunmalıdır ve sunuyorsa buna bakılmalıdır (Willemen 1994). Bir filmin çeşitli düzeylerde sunduğu metinlerin açılımına ve okunmasına yönelik tartışmasında, Willemen, Raymond Williams'ın Brecht'i takiben, "kompleks görmek" diye adlandırdığı sanatsal üretim ve ona yeniden bakıştaki bu çok yönlü okumaya dikkat etmenin gerekliliğine işaret eder.

Todorov iki bilme türünün dışında edebiyatın da bir bilme türü olarak alınmasını önerir (Todorov 1984). Filmi de buna ekleyebiliriz. Harvey'in dediği gibi üst üste inşa edilen bilgi biçimini değil de kristalleşecek ve kristalleştikçe analize açılacak bilgi biçiminden yana tercihte bulunabilir ve bilmenin çoklu açılardan yeniden ve yeniden sorulacak sorularla ulaşılabilir olduğu düşüncesiyle yola çıkabiliriz (Harvey 1984). Bu yolculukta hem bilgi hiyerarşisi ve otoritesinden biraz uzaklaşmak hem deneyimlerin toplumsal bilgisini kat kat peçeler altından çekip çıkarmak, hem de puslu havalarda bilginin toplumsal kılınabilmesi için edebiyatın, sanatın, filmin, yaşayan kültürün birer bil-

gi alanı sunduğunu keşfetmek mümkün olabilir. Özellikle de bilgi ile ilişkilerimizin zemininin, hissiyatının ve oluş biçiminin değişmekte olduğu iklimlerden geçerken.

Sinema çok merkezli, çok kaynaklı, farklı coğrafyalardan gelen farklı öyküler, farklı bakışlar sunan ve doğası gereği seyircisini (muhatabını) tahayyül eden ve böylelikle diyalog isteği taşıyan bir araç olarak bize, alternatif bir mekan ve zaman ilişkisi sunabilir. Sinemaya böyle bir noktadan bakarken benim yaslandığım en büyük dayanak Bakhtin'in çok kapsamlı ve birbiriyle iç içe geçmiş kuramları. Bakhtin'e dayanarak sinemanın bir söyleşi ortamı yaratabileceğini, hatta bu söyleşi ortamının hem alternatif bir kamusal alan potansiyeli taşıyabileceği, hem de alternatif medya olarak kavranabileceği ihtimalini tartışabiliriz. Yukarıda sözünü ettiğimiz özellikler, sinemanın kendine özgü niteliklerinden olduğu kadar onun izlenilme biçiminden, sunum ilişkilerinden de kaynaklanabilir. Seyretme pratiğinin görece özerkliği, yani seyretmenin toplumsal tarihi, seyretmenin kendi başına özgül deneyimler ürettiğine işaret eder. Bu toplumsal tarih, bu kamusal deneyim ufku, sinema tarihinden, piyasa ve eğlence sanayiinden, filmin yaratıcısının poetikasından görece özerk bir alanı kapsar (Hansen 1983, Kluge 1992). Seyretme pratiği, en basit haliyle, kalabalıkların karanlık bir dünyada toplu halde bir başkasının öyküsüne, anlatımına ya da doğaçlamalarına ortak olmaları, tanık olmaları anlamına gelmektedir. Özerkliğin doğduğu ve kendini ürettiği nokta, başlangıç anı, tam burasıdır.

Aynı zamanda her seyirci öteki seyircinin de kafasında tıpkı kendi kafasında olduğu gibi iç öyküler olduğunun ve bu iç filmlerin o anda birlikte seyredilen filmle de bir ilişkiye gireceğinin az çok farkındadır. Bu, sanayinin müşteri eğilimleri tahminlerinden, gişe filmleri beklentilerinden bağımsız bir deneyim anıdır; her seyirci kitlesinin ortak deneyim ufkunda yeniden ve yeniden üretilebilir. Farklı coğrafyalardan gelen filmlerin kendilerine ait olmayan başka coğrafyalarda karşılaşmaları, birbirlerine bir diğer öteki olarak kendilerini anlatmaları hem ötekiler arasında bir söyleşiyi mümkün kılar, hem de bu seçilmemiş, değişken kitlesel ve kamusal mekanlarda, kendi ötekileri olan seyircilerle farklı bir düzlemde karşılaşma ve söyleşi olanağını kurabilecek bir imkan alanı yaratabilir. Seyirci, bu deneyimde, televizyon izleyicisinden farklı olarak, içinde yaşadığı dünyayı, kendisi gibi olan diğer seyircilerle birlikte farklı pencere ve bakışlarla yeniden kavrama şansına sahip olabilir. Bu noktada televizyon ortamını tarif eden neredeyse tüm

kategorilerin karşıtlarıyla karşılaşabiliriz. Bunun için filmlerin, gerçekçi, sanatsal veya deneysel olması gerekmemektedir. Filmlerin metinsel özelliğinin açık uçlu olması, kendini bitirmemesi ve kapamaması gerekli ve yeterli bir ön koşuldur.

Bu açık uçlu metinler yalnızca izleyicinin kendi iç filmlerine ulaşarak söyleşiyi çoğullaştırıcı bir imkan alanı sunmakla kalmıyor; aynı zamanda, toplumlararası ve belki kamusal alanlararası ortama yeni algı, bilgi ve kavrama biçimleri de sunuyorlar. Ya da Ballard'ın önerdiği gibi (Ballard 1984) her şeyin kurgu olduğu günümüzde gerçekliklerin keşfine çıkıyorlar: Hem keşfettikleri öykülerle hem de bu öyküleri aktarırken keşfettikleri yeni biçimlerle. Kurumsallaşmanın ve hakim dilin içinde biçimlenen dil, kapalı metinler ve bir "ben" yaratma eğilimindedir. Kendi "ben"ini tanımladığı ve kendi öykülerinin üstüne kapandığı yerde de kendi gibi olanları, eşitlerini dıştalar. Bu kapalı, örtülü ve kendi merkezli dil, kendi yalnızlığından "yaban olma konumu" üreterek romantik bir temsil krizini yeniden üretebilir. Öyleyse ancak, peçenin ve peçelenen deneyimin ne olduğunu sorgulamaya soyunurken, bu pratiği daha değişik dillerle yapanların dili ile ilişkiye geçilebilir.

Bütün bunlardan sonra tekrarlamakta fayda gördüğüm önerim şudur: Her kültürel ve toplumsal üretimin analizi, yorumu, eleştirisi, bilgisi, tüm bunların içinde üretildiği bütünlüklü örüntüler, bağlam (context); onları bizatihi bir ürün, bir özgül örgü (text) olarak besleyen, güçlendiren ya da bazen zayıflatan başka örgülerle ilişkili ilmekler, atkı parçaları diğer bir deyişle metinlerarası (intertext) ilişkiler birlikte ele alınarak kavranabilir.

Kaynakça

Akbal Süalp, Z. T., (1995). "Yabanlar, Ötekiler Sudaki Balıklar: Postmodern Koşullar mı, Postmodern Koşullanmalar mı?" *Kültür ve Toplum 1* İst: Hil, ss. 64-88.

——— (1999). "Mevzini Savun Diyor Sefil Fare", *Birikim*, sa:123, Temmuz, ss. 76-82.

——— (2000). "Teknoloji, Temsil ve Algı: İçinde deneyimin buharlaştığı kutu ve deneyimin hayal perdesi", *1. İLETİŞİM KONGRESİ* İstanbul: 2000.

Akbal Süalp, T. & Süalp, N., (1999). "Çok alametler göründü", *Birikim*, sa:124-125, Eylül- Ekim, ss. 45- 54.

Allen, R., (1987). "The Aesthetic Experience of Modernity: Adorno, Benjamin and Contemporary Film Theory", *New German Critique*, no: 40, Kış.

Althusser, L., (1978). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İst: Birikim Yayınları.

Aronowitz, S., (1995). "Technology and the Future of Work", G. Bender & T. Druckrey (der), *Culture on the Brink: Ideologies of Technology*, Seattle, WA: Dia Center for the Arts.

Bakhtin, M. M. (1981, 1998). *The Dialogic Imagination: Four Essay by Mikhail Bakhtin*, der: Michael Holquist, çev: Caryl Emerson& Michael Holquist, Austin: UTP.

——— (1986, 1994). *Speech Genres and Other late Essays*, der: Caryl Emerson & Michael Holquist, çev: Vern W. McGee Austin: UTP.

Ballard, J. G., (1984). "Introduction to Crash", RE/Search, no:8/9.

Bhabha, H. (1989). "The Commitment to Theory" J. Pines & P. Willemen (eds), *Questions of Third Cinema* içinde, London: BFI.

Benjamin, W., (1973). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", Iluminations, Fontana. (Türkçesi: Benjamin, W., (1981) "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı" çev: Ahmet Celal, *Oluşum*, yıl:9 sayı: 43/85, Mayıs 1981; daha sonra YKY tarafından da yayınlandı). Bukatman, S., (1993). *Terminal Identity: The Virtual Subject in Science Fiction*, Durham: Duke University Press.

Druckrey, T., (1995). "Introduction", G. Bender & T. Druckrey (der), *Culture on the Brink: Ideologies of Technology*, Seattle, WA: Dia Center for the Arts, ss. 1-14.

Erder, S., (1997). *Kentsel Gerilim*, Ankara: UM:AG.

Hansen, M., (1983). "Alexande Kluge, Cinema and the Public Sphere: the Construction Site of Counter - History", *Discourse*, no:6.

———, (1985). "The Stubborn Discourse: History and Story-Telling in the Films of Alexander Kluge", *Persistence of Vision*, No:2 Sonbahar, ss.19-29.

Harvey, D., (1984). *Limits to Capital*, London: Verso.

Haraway, D. J., (1991). "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century" kendi kitabında, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, NY: Routledge.

Jameson, Fredric., (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

Negt, O. & Kluge, A. (1992). *The Public Sphere and the Experience*, Minesota Press.

Harvey, D., (1990). *The Condition of Postmoderniy: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge, MA: Basil Blackwell, (C: 1989).

Morse, M., (1990). "An Ontology of Everyday Distraction: the Freeway, the Mall and the Television", P. Mellencamp, *Logics of Television: Essays in Cultural Criticisim*, London: BFI.

Sorkin, Michael. (ed) (1992). *Variations on a Theme Park: The New City and the End of Public Space*, New York: Hill & Crest.

Todorov, T., (1984). *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, çev: Wlad Godzich, Manchester: MUP.

Willemen, P., (1994). *Looks and Frictions: Essays in cultural studies and film theory*, Indiana: Indiana Univ. & BFI.

Virilio, P., (1991). *Lost Dimension*, trns: D. Moshenberg, NY: Semiotext[e].

Zeynep Tül Akbal Süalp
Öğretim Üyesi
Yeditepe Üniversitesi
İletişim Fakültesi

"DOĞAN GÖRÜNÜMLÜ ŞAHİN YAPMAK" ya da "ÜÇ SENEDE YENİ TAKIM KURMAK"

Deniz Bayrakdar

Bu yazı *Sinema Dergisi*'nin 1995-2000 yılları arasında yayınlanan sayılarında sinema yazarlarının Türk filmleri üzerine eleştiri/yorumları ve yönetmen ve yapımcıların bu eleştirilere verdikleri tepkileri içeren bir içerik analizini kapsıyor. Bir tarafa eleştirmenleri, öbür tarafa yönetmenleri konumlandıran yapısıyla kategorileri oluşturan bu çalışma bir tür karşılaşma/karşılaştırma sayılabilir.

Yönetmen ve eleştirmenlerin kendilerini taraf kılan ve takımlaştıran düşünce ve yargıları bu yaklaşımımı güçlendiriyor. Başlıkta kullandığım "üç senede yeni takım kuruyoruz" cümlesi de bu varsayımımı söylemsel olarak destekliyor. Başlığın ilk kısmının hareket noktası; sinema/futbol/siyaset/ekonomi/eğitim gibi bir dizi daha uzatabileceğimiz kurumsal yapılarda "periyodik olarak yeni takım kurmak" ve sahaya/mindere çıkmak projesini özetliyor. Bu yönüyle bakıldığında *Sinema Dergisi*'nden seçilen anahtar sözler, politik argümantasyonlar/ekonomik paket tanımlamaları ve futbol mucizelerinin sırrını özetleyen kelimelerle örtüşebilir diye düşünüyorum.

Aynı dönemin bir popüler sinema dergisinin yayına başladığı dönem olması da bu savı kuvvetlendiriyor. 1994 yılında gayet 'entrepreneur' (girişimci) bir yaklaşımla sinemada yeni bir 'takım' kuruluyor ve iyi tiraj yapacağı düşünülen popüler bir dergi yayın hayatına adım atıyor. Bu girişim tam da 'Doğan görünümlü Şahin' yapmak tavrını besleyen dönemsel söyleme uyuyor. Artık Anadol ve onu takip eden Murat 124 adlı konserve kutuları misali arabalardan 'luxe a la Turc', yani 'Türk usulü lüks' diye nitelendirilebilecek Şahin ve onun ardından da Doğan'ın imal edildiği 80'li yıllardan, daha çok ithal arabaların kullanıldığı bir döneme geçilmiş, bankacılık tüm sektörler içinde zirvesini yaşayan hizmet sektörü haline gelmiş ve araba kredileri ve diğer kolaylıklarla Türkiye'de ilk defa sorunsuzca yabancı araba sahibi olmanın önü açılmış. Bizim arabada seçimimiz sinemanın aksine Avrupa arabaları. Türk otomotiv sanayi Batılı 'dizayn'larını ülkemize 'tercüme eden'leri ediyor. Bu tercüme Batıda tasarlanan otomobilin 'aynısının çok benzerini' üretirken yerli bir nüansla 'aynısının çok benze-

rinin bir de daha az iyisini yapmak şeklinde gelişiyor. Giyim sanayinden bir örnek vermek gerekirse; 'en' marka olan bir elbisenin Salı Pazarında 'aynısının' bulunması, ama bir fiyonk, ya da yapma bir gülle yeniden üretimde farklı bir tercümenin yaratılması benzer bir tutumun devamıdır. Bu tercüme aşamasında 'dizayn'larındaki 'yerli/bize göre/bizim için' üretme isteğinin temelinde bir 'eksiklik', 'boşluk' ve 'mesafe' yaratmak da yatar. İnsanda "n'apalım bizde bu kadar oluyor, buna da şükür" dedirtecek bir hayıflanma ve sonrasında mukaddera tına razı olma duygusu uyandırır. "Doğan Görünümlü Şahin" kullanıcıları açısından da durum aslında Mahçupyan'ın şu tahlilinde çok iyi açıklanmıştır:

> *benzemediğine veya benzememesi gerektiğine inandıklarımızla aralarında kültürel bir 'boşluğun' yaratılmasıdır. Bu boşluk tehdit edilmediği sürece kendi özelliklerimizin genel ve yüzeysel bir ritüelin parçası olarak algılandığına şahit oluyoruz* (Mahçupyan 1999: 40).

Bu boşluk ve mesafe başlığa temel oluşturan söylemleri de berraklaştırıyor. "Doğan Görünümlü Şahin *Yapmak*" bir yandan üretime işaret eden bir söylem olarak olumluluk taşıyor, ancak "Doğan Görünümlü Şahin" benzetmesi ile bir değer düşürme gayreti taşıyor. Aynı şekilde "üç yılda *yeni* takım kurmak" sözü de takım kurmanın birleşme, dayanışma gücüne dikkat çekmekle birlikte, 'üç yılda' vurgusu bu işlemin 'sıkça' yapıldığının unutulmamasını sağlıyor. Her iki deyim de olumluluk içerir gibi görünürken, sıfatlarla bir tür 'degredasyona' tabi oluyor.

Bu söylemdeki 'yanar-döner' yaklaşımdan hareketle 90'ların ikinci yarısında yaşananlara bakılabileceğini düşünüyorum. Yaşananlardan türeyen ve yaşayanların ağzında deyimleşen bu söylemler sinemasal üretim ve onun üzerine yazılanlar açısından da verimli bir düşünce listesi çıkarmaya yardımcı oluyor. Yöntemim, başta da belirttiğim gibi beş yıllık *Sinema Dergisi* yazılarında anahtar kelimeleri taramak; aynı dönem içinde Türkiye'nin sinema dışındaki alanlardaki anahtar olaylarından türeyen sözleri berraklaştırmak. Eleştirmenlerin yazdıkları, yönetmenlerin söylediklerinden *seçtiğim* cümleleri daha sonra bir kez daha eleyerek sözlere ayırdım. Daha sonra bu sözleri eş anlamlı olduğunu düşündüğüm gruplara ayırdım. Böylece 90'lı yılların ikinci yarısını temsil etmeye muktedir olduğunu düşündüğüm eleştirmenler ve yönetmenler söylemlerinin köklerine sıfatlar yakıştırdım.

Eleştirmenler Köşesi - Yaz ve Kış Köşeleri

Tevazu, Sadelik, Özgünlük, Özüne Bağlılık, Hoşgörü taşıyan eleştirmenler söylemi

Tövbe etmek (Cem Altınsaray, "Daha güçlüyüm artık", *Sinema*, Eylül 1999, sayı: 55, s. 48)

Dinime küfreden Müslüman olsa (Uğur Vardan, "Propaganda", *Sinema*, Nisan, 1999, sayı: 51, s. 24)

Ne köy, ne kasaba olmak (Sungu Çapan, "Propaganda", *Sinema*, Nisan 1999, sayı 51, s. 18)

Diline ket vuramamış kötü niyetli eleştirmenler (Cem Altınsaray, "Sanat Sineması Hikaye", *Sinema* Mayıs 1999, sayı: 52, ss. 84-89)

Sıradan insanların öyküleri (Uğur Vardan, "Gemide", *Sinema*, Aralık 1998, sayı: 47, s. 34)

Samimiyet (Uğur Vardan, "Gemide", *Sinema*, Aralık 1998, sayı: 47, s. 34)

Yüzünün akıyla ayrılmak (Uğur Vardan, "Gemide", *Sinema*, Aralık 1998, sayı: 47, s. 34)

Yalın bir anlatım (Uğur Vardan, "Gemide", *Sinema*, Aralık 1998, sayı: 47, s. 34)

Üslûp denemeleri (Uğur Vardan, "Gemide", *Sinema*, Aralık 1998, sayı:47, s. 34)

Sakinlik (Uğur Vardan, "Gemide", *Sinema*, Aralık 1998, sayı: 47, s. 34)

Sadelik (Uğur Vardan, "Gemide", *Sinema*, Aralık 1998, sayı:47, s. 34)

Bir ilk filmden beklenmeyecek olgunlaşmış sinema anlatımı (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 91)

Mütevazı tavır (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 91)

Dünya sinemasını saran yeni rüzgarlara pek aldırmadan, eski sinema geleneklerine bağlı kalarak (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 91)

Seyirciyi yakalayan, samimi hoşgörüsüzlük (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 91)

Sıra dışı karakterler baskıcı yönetim, köle-efendi ilişkisi gibi kimi temalar (Tamer Baran, "İstanbul Kanatlarımın Altında", *Sinema*, Nisan 1996, s.12)

Süs olmaktan öteye gidememek (Tamer Baran, "İstanbul Kanatlarımın Altında", *Sinema*, Nisan 1996, s.12)

Çağdaş sinemanın anlatım biçimleri (Tamer Baran, "İstanbul Kanatlarımın Altında", *Sinema*, Nisan 1996, s.12)

Kitch görüntülerden ve ajitasyondan uzak durmak (Tamer Baran, "İstanbul Kanatlarımın Altında", *Sinema*, Nisan 1996, s. 12)

Metalik bir soğukluğa sahip, izleyicisiyle arasında mesafe koyan sinema dili (Tunca Arslan, *Sinema*, Ocak 1996, sayı: 15, s. 14) (Aşk Ölümden Soğuktur için)

Mekânları ve tiplemeleri abartıya kaçmadan gerçekçi bir yaklaşımla ayrıntılı bir şekilde alan yönetmen (Tunca Arslan, *Sinema*, Ocak 1996, sayı: 15, s. 14) (Aşk Ölümden Soğuktur için)

Bir çuval inciri berbat etmek (Tunca Arslan, *Sinema*, Ocak 1996, sayı: 15, s. 14) (Aşk Ölümden Soğuktur Bennu Gerede'nin oyunculuğu için)

Başyapıt düzeyine çıkmak (Murat Özer, "1990'lar Sineması", *Sinema*, Nisan 2000, sayı: 62, s. 91)

Yerde sürünmek (Murat Özer, "1990'lar Sineması", *Sinema*, Nisan 2000, sayı: 62, s. 91)

Genç ruhlar (Murat Özer, "1990'lar Sineması", *Sinema*, Nisan 2000, sayı: 62, s. 91)

Yeni bir anlayış (Murat Özer, "1990'lar Sineması", *Sinema*, Nisan 2000, sayı: 62, s. 91)

Tutarlılık (Murat Özer, 1990'lar Sineması", *Sinema*, Nisan 2000, sayı: 62, s. 91)

Otoriter, Ulusçu, Modernist Türk Sineması taraftarı eleştirmenler söylemi

Komutan edası (Cem Altınsaray , "Daha güçlüyüm artık" *Sinema*, Eylül 1999, sayı: 55, s. 48)

Top çevirmek (Uğur Vardan, "Propaganda", *Sinema*, Nisan, 1999, sayı: 51, s. 24)

Kaleyi bulan şut sayısı (Uğur Vardan, "Propaganda", *Sinema*, Nisan 1999, sayı: 51, s. 24)

Eski solcu ağzı (Uğur Vardan, "Propaganda", *Sinema*, Nisan 1999, sayı: 51, s. 24)

İki cephe (Uğur Vardan, "Propaganda", *Sinema*, Nisan 1999, sayı: 51, s. 24)

Resmi söyleme muhalefet (Uğur Vardan, "Propaganda", *Sinema*, Nisan 1999, sayı: 51, s. 24)

Ağzı iyi laf yapan (Uğur Vardan, "Propaganda", *Sinema*, Nisan 1999, sayı: 51, s. 24)

Türk'e Türk propagandası (Uğur Vardan, "Propaganda", *Sinema*, Nisan 1999, sayı: 51, s. 24)

Bu maçta da ezeli rekabetteki üstünlük (Uğur Vardan, "Propaganda", *Sinema*, Nisan 1999, sayı: 51, s. 24)

Kilim gibi filim (Sungu Çapan, "Propaganda", *Sinema*, Nisan 1999, sayı: 51, s. 18)

Futbolumuz gibi Edirne'den öteye geçemeyecek ucuzluklar (Sungu Çapan, "Propaganda", *Sinema*, Nisan 1999, sayı: 51, s. 18)

Duygu sömürüsü (Sungu Çapan, "Propaganda", *Sinema*, Nisan 1999, sayı: 51, s. 18)

Göz boyayıcı numaralar (Sungu Çapan, "Propaganda", *Sinema*, Nisan 1999, sayı: 51 s. 18)

Uyduruk, çarpık çurpuk, popülist, zıpır ve özenti (Sungu Çapan, "Propaganda", *Sinema*, Nisan 1999, sayı: 51, s. 18)

Büyük sular (Uğur Vardan, "Gemide", *Sinema*, Aralık 1998, sayı: 47, s. 34)

Genç sinemanın zaferi (Atilla Dorsay, "Antalya'nın Dünü Bugünü", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 34)

Genç yönetmenlerin ilk işleri (Atilla Dorsay, "Antalya'nın Dünü Bugünü", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 34)

Kaçınılmaz gençleşme (Atilla Dorsay, "Antalya'nın Dünü Bugünü", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 34)

Eski yönetmenler (Atilla Dorsay, "Antalya'nın Dünü Bugünü", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 34)

Metnin teatral gücü (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 88)

Disiplinsiz ve savruk bir film (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 89)

Gerçekçi üslûp (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 89)

Baskın imgeler (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 89)

Sinema duygusuna sahip yönetmen (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 89) "Ben yaptım oldu" tü-

ründen dağınıklık (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 89)

Yeni Türk Sinemacılarının gövde gösterisi (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 91)

Amerikan Bağımsız Sineması (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 91)

Avrupalı gençlerin ve Uzakdoğu Sinemasının estirdiği yeni rüzgâr (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1999, sayı: 46, s. 91)

Geniş kitlelere yönelik popüler bir sinema (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 91)

Toplumun kıyısında yaşayan suçlular ve adi suçlar (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 91)

Müdahale (Uğur Vardan, "Gemide", *Sinema*, Aralık 1998, sayı: 47, s. 34)

Kendi ulusal sınırlarının dışına taşan bir ürün çıkarmak (Tamer Baran, "Usta Beni Öldürsene" *Sinema*, Aralık 1997, sayı: 36, s. 28)

Herhangi bir Avrupa ülkesinde yapılmış olabilecek filme Türk damgasını vurmak (Tamer Baran, "Usta Beni Öldürsene" *Sinema*, Aralık 1997, sayı: 36, s.28)

Eurimages desteği alan filmlerin çoğu gibi elitist değil popülist bir filme imzasını atmak (Tamer Baran, "İstanbul Kanatlarımın Altında", *Sinema*, Nisan 1996, sayı: 18, s.12)

Bol salçalı ensestli mensestli tipik burjuva senaryoları (Atilla Dorsay, *Sinema*, Şubat 1995, sayı:5, s.103) (Kız kulesi aşıkları üzerine)

Sevimsiz ve antipatik film (Atilla Dorsay, *Sinema*, Şubat 1995, sayı: 5, s. 103.) (Kız kulesi aşıkları üzerine)

Festival jürilerinden daha çok ödül (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 89)

Kendi içinde tutarlı estetik bütünlüğe sahip (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 89)

Hollywood'cu, Auteur Sinemasını Demode bulan, Aşkın, Postmodern, Günah çıkaran, Resmi söyleme karşı, Dünya Eleştirmenleri Söylemi

Sanat Sineması Hikaye (Cem Altınsaray, "Sanat Sineması Hikaye", *Sinema*, Mayıs 1999, sayı: 52, ss. 84-89)

Sosyal içerikli minimalist filmler (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 89)

70'li yılların Üçüncü Dünya Sinemasının naif estetiği (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 89)

Amerikalıların 'well-made' dedikleri türden film (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 90)

Stilin baskın olduğu filmler (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 90)

Aşırı stilize filmler (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 90)

Kült filme dönüşmek (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 89)

Kendilerine Yeni Sinemacılar diyen bir grup genç (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 91)

Maketlerin kötü, görsel efektlerin yetersiz, sesin sorunlu olması, ciddi puan kaybı (Tamer Baran, "İstanbul Kanatlarımın Altında", *Sinema*, Nisan 1996 s. 12)

Fransız Yeni Dalga dönemini hatırlatan amatör ruhlu çalışma biçimleri (Mehmet Açar, "Antalya'da Yeni Rüzgarlar", *Sinema*, Kasım 1998, sayı: 46, s. 91)

Mistik ve fantastik sulara yelken açan bu ilk yönetmenlik denemesi (Sungu Çapan [*Cumhuriyet*, 16 Eylül 1994] *Sinema*, Eylül 1995, sayı:11, s. 57.) ("Karanlık Sular" üzerine)

Olağanüstü ritim, bir Türk tarafından çekilmiş olup da 'akan, akan akan' ender filmlerden biri (Fatih Özgüven [*Cumhuriyet*], *Sinema*: Eylül 1995, sayı:11, s. 57) ("Karanlık Sular" üzerine)

Yönetmenler Köşesi - Doğu ve Batı Köşeleri

Hakikaten oryantalist olabilme kapasitesine sahip olanlar, Türkiyeli yönetmen kapsamına girenler, sinema eğitimi almış/görmüş olanlar, Batılı yönetmenler söylemi

Turistik amaçlı bulunmak (Ferzan Özpetek için; Cem Altınsaray, "Daha güçlüyüm artık" *Sinema*, Eylül 1999, sayı: 55, s. 54)

Oryantalist olarak karşılanmak (Ferzan Özpetek için; Cem Altınsaray, "Daha güçlüyüm artık" *Sinema*, Eylül 1999, sayı: 55, s. 54)

Bu da nereden çıktı şimdi diye düşünmek (Ferzan Özpetek için; Cem Altınsaray, "Daha güçlüyüm artık" *Sinema*, Eylül 1999, sayı: 55, s. 54)

Başka şeylerden tedirgin olmak (Ferzan Özpetek için; Cem Altınsaray, "Daha güçlüyüm artık" *Sinema*, Eylül 1999, sayı: 55, s. 54)

Filmin diline pek bakmadılar (Ferzan Özpetek için; Cem Altınsaray, "Daha güçlüyüm artık" *Sinema*, Eylül 1999, sayı: 55, s. 54)

Türk eleştirmenlerinin değişik bakışları (Ferzan Özpetek için; Cem Altınsaray, "Daha güçlüyüm artık" *Sinema*, Eylül 1999, sayı: 55, s. 54)

İyi ya da kötü yazıyorlar demek değil bu. (Ferzan Özpetek için; Cem Altınsaray, "Daha güçlüyüm artık" *Sinema*, Eylül 1999, sayı: 55, s. 54)

Bu eleştirmenleri yok saydığım anlamına gelmesin. (Kutluğ Ataman için; Cem Altınsaray, "Esas kriterim Seyirci", *Sinema*, Temmuz-Ağustos 1999, sayı: 54, ss. 44-48.)

Ben her zaman öğrenmeye hazırım. (Kutluğ Ataman için; Cem Altınsaray, "Esas kriterim Seyirci", *Sinema*, Temmuz-Ağustos 1999, sayı: 54, ss. 44-48.)

Akılsız bir şekilde eleştirildiğim vakit (Kutluğ Ataman için; Cem Altınsaray, "Esas kriterim Seyirci", *Sinema*, Temmuz-Ağustos 1999, sayı: 54, ss. 44-48.)

Şimdi eleştirmen bu böyle olmuş diyor, ama neden olduğunu söylemiyor. (Kutluğ Ataman için; Cem Altınsaray, "Esas kriterim Seyirci", *Sinema*, Temmuz-Ağustos 1999, sayı: 54, ss. 44-48.)

Analizden yoksunlar bir kere. (Kutluğ Ataman için; Cem Altınsaray, "Esas kriterim Seyirci", *Sinema*, Temmuz-Ağustos 1999, sayı: 54, ss. 44-48)

Dışarıda böyle değil, eğitimliler. (Kutluğ Ataman için; Cem Altınsaray, "Esas kriterim Seyirci", *Sinema*, Temmuz-Ağustos 1999, sayı: 54, ss.44-48)

Eleştiri yazılarını okuduğumu söyleyemem, sıkılıyorum çünkü. (Atıf Yılmaz, *Sinema*, Şubat 1995, sayı: 5, s. 102)

Yüzde otuzunu gördüğün bir filmi nasıl eleştireceksin. (Atıf Yılmaz, *Sinema*, Şubat 1995, sayı: 5, s. 102)

Eleştirinin kişiselleştirilmesine karşılık takım olanlar, gişe hasılatları kıran filmlerin yönetmenleri, popüler yaklaşımı Yeşilçam ile 'Hollywood' arasında kurmaya çalışanlar

Bu filmi izleyen, eleştiren bir entelektüelin de manavın da kullandığı küfürler bunlar. (Kudret Sabancı için; Berna Çetin, "Laleli'de Bir Spagetti Western", *Sinema*, Nisan 1999, sayı: 51, ss. 60-63)

Sinema yapmakla, sinema yazmak arasında böyle çok önemli bir fark var. (Sinan Çetin için; Cem Altınsaray, "Sanat Sineması Hikaye", *Sinema*, Mayıs 1999, sayı: 52, ss. 84-89)

Sette bulunmamış bir eleştirmen yazısından hemen anlaşılır zaten. (Sinan Çetin için; Cem Altınsaray, "Sanat Sineması Hikaye", *Sinema*, Mayıs 1999, sayı: 52, ss. 84-89) ***Neden kötü film sevdiği çok açık aslında.*** (Sinan Çetin için; Cem Altınsaray, "Sanat Sineması Hikaye", *Sinema*, Mayıs 1999, sayı: 52, ss. 84-89)

Bilinçaltlarında iyi film yapamayacaklarını çok iyi biliyorlar çünkü. (Sinan Çetin için; Cem Altınsaray, "Sanat Sineması Hikaye", *Sinema*, Mayıs 1999, sayı: 52, ss. 84-89)

Kendi solcu yönetmen de solcuysa çok beğenir eleştirmen filmi. (Sinan Çetin için; Cem Altınsaray, "Sanat Sineması Hikaye", *Sinema*, Mayıs 1999, sayı: 52, ss. 84-89)

Türk sinema eleştirisi, içerik eleştirisi oldu zaten uzun süre. (Sinan Çetin için; Cem Altınsaray, "Sanat Sineması Hikaye", *Sinema*, Mayıs 1999, sayı: 52, ss. 84-89)

Bu yüzden sinematografi değil, ideoloji, tema, konu yazdılar film eleştirisi diye. (Sinan Çetin için; Cem Altınsaray, "Sanat Sineması Hikaye", *Sinema*, Mayıs 1999, sayı: 52, ss. 84-89)

Hafif gerzek, solcu eleştirmen tayfası biraz sarsıldı. (Sinan Çetin için; Cem Altınsaray, "Sanat Sineması Hikaye", *Sinema*, Mayıs 1999, sayı: 52, ss. 84-89)

Tarafgir buluyorum yazıları. (Mustafa Altıoklar için; Cem Altınsaray, "İletişim Ahlakı Üzerine", *Sinema*, Kasım 1999, sayı: 57, ss. 60-65)

Bizim toplumumuzda vardır bu ezilenin, mazlumun tarafını tutmak hadisesi. (Mustafa Altıoklar için; Cem Altınsaray, "İletişim Ahlakı Üzerine", *Sinema*, Kasım 1999, sayı: 57, ss. 60-65)

Mesela Hollanda-Cezayir maçını seyrederken ben de Cezayir'in tarafını tutarım. (Mustafa Altıoklar için; Cem Altınsaray, "İletişim Ahlakı Üzerine", *Sinema*, Kasım 1999, sayı: 57, ss. 60- 65)

Eleştirmene bir kurum olarak bakanlar, ve her kurum gibi sorgulanmasını talep edenler, eleştirmenlerin Batıcı ve elitist tutumunda bir sunilik görenler

Ayrıca eleştirmenler eleştirilemez gibi bir yaklaşımı var bazı eleştirmenlerin. (Cem Altınsaray, "İletişim Ahlakı Üzerine", *Sinema*, Kasım 1999, sayı: 57, ss. 60-65) (Mustafa Altıoklar'la söyleşiden)

Benim için de Antalya tam bunun simgesi. (Reha Erdem için; Senem Erdine, "Başrolde Para Var" *Sinema*, Aralık 1999, sayı: 58, ss. 45-49)

Yalnızca can yakmaya yönelik bir tutum ortaya çıkıyor. (Yavuz Turgul, *Sinema* Özel Sayı)

Film halk tarafından beğenildikten sonra kötü eleştiriler gelmeye başladı. (Yavuz Turgul, *Sinema* Özel Sayı)

Bunu yazan kişi o kadar değerli ki o kadar üst noktalarda dolaşıyor, o kadar akıllı ki, o kadar her şeyi biliyor ki, o kadar dünyayı çözmüş ki dönüp bu taraflarda bu filmi eleştirip neden vakit kaybettiğini merak ediyorum. (Yavuz Turgul, *Sinema* Özel Sayı)

Vizyona giren Türk filmlerini izleyin. Acımasızca eleştirin ama mutlaka izleyin. (Neslihan Uzer, "Bizansta aşk başkadır" *Sinema*, Kasım 1997, sayı: 35, s. 97)

Her film sahibine aittir. (Yavuz Turgul'la Söyleşi, *Sinema*, Eylül 1996, sayı: 22, s. 71)

Bu eleştiriyi baştan beri beklemek (Senem Erdine, "Benim Güzel Medyatik Mahallem" *Sinema*, Ocak 2000, sayı: 59, s. 58)

Ağzımızla kuş tutsak bu eleştiriler gelecek (Senem Erdine, "Benim Güzel Medyatik Mahallem" *Sinema*, Ocak 2000, sayı: 59, s.58)

Eleştirmeni başarısızlık nedeni görenler, belirsizlik durumundan en çok rahatsız olanlar, 'boşluğun' kapanmasını dileyenler

Onlar filmi olumlu karşılayınca biz o gece çok mutlu uyuduk. (Senem Erdine, "Bir Memleket Gibidir Gemi", *Sinema*, Aralık 1998, sayı: 47, s. 79) (Serdar Akar ve Önder Çakar'la söyleşiden)

Manipülatif bir senaryo olmaması (*Sinema*, Ocak 1998, sayı: 37, s.12, Tabutta Rövaşata Özel Haber)

İçinde seks, şiddet, 10 dakikada bir ritmin artması gibi özellikleri yok, çok tanınmış oyuncular da yok. (Sinema, Ocak 1998, sayı: 37, s. 12, Tabutta Rövaşata Özel Haber.)

Görmezden gelme gibi bir hava oluştu benim filmime karşı (*Sinema*, Ocak 1998, sayı: 37, s. 12, Tabutta Rövaşata Özel Haber.)

Herkesin angajman duygusuyla hareket ettiğini düşünüyorum kişisellik göremiyorum çoğunda ve bu beni sinirlendiriyor. (*Sinema*, Haziran 1997, sayı: 31, s. 7, Senem Erdine'nin Zeki Demirkubuz'la söyleşisi)

Yaptığım araştırmanın sınırlılıkları dahilinde, 90'lı yıllarda sinema ve sinema yazılarını okurken, hareket noktası olarak kullandığım varsayımların bu dönemde "Doğan Görünümlü Şahin Yapmak" ve "Üç Senede Yeni Takım Kurmak" söylemlerine temel oluşturduklarını düşünüyorum.

1. 90'larda Türk Sineması modern/postmodern/antimodern aşamaları bir arada yaşamıştır.

2. 90'lar medyanın eski ve yeni tüm formlarının ve araçlarının birbiri içinde eridiği bir dönem olmuştur.

3. 90'lar modernite projesinin iflası ve devletin krizi nedeniyle, toplumsal ilişkilerin belirsizlik ve olumsuzluk durumuna itildiği bir 'ontolojik güvensizlik' dönemine denk gelmektedir (Kahraman, Keyman 1999: 75).

4. 90'lar toplumsal düzeyde bir seyircilik durumuna indirgendiğimiz dönemleri simgeler. Örneğin Nilüfer Göle'nin deyişiyle, "vurguyu küreselleşme ve post-modernizm üzerine koyan yaklaşımlar ise batı-dışı toplumları oyunculuktan çok seyirci konumuna indirgemektedir. Modernliğin yerel boyutta, batı-dışı toplumlar tarafından kendilerine özgü bir biçimde yeniden üretildiği, farklı şekiller alabileceği gözardı edilmektedir" (Göle 1999: 58).

5. Özellikle kültürel alanda yaşanan standardizasyon/tektipleşme endişesine karşı farklı filmler yapma ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Mahçupyan'ın ifadesiyle "küreselleşmenin özellikle kültürel alanda yarattığı standardizasyon, kültürel ürünleri yığın tüketimine uygun hale getirdiği ve yaygınlaştırdığı ölçüde, insanlarda küresel tek bir yaşam biçimine 'zorlandıkları' duygusunu yaratıyor. Benzerliğin benzeşmeye dönüştüğü bu süreç doğal kimliksel tepkiler yaratıyor; çünkü temelde bize benzemediğinden emin olduğumuz insanlara ve toplumlara benzemeye başladığımızı ve bu süreci kontrol edemediğimiz fark ediyoruz" (Mahçupyan 1998: 39).

6. Küreselleşmenin batıya sağladığı avantaj karşısında 'hızlı davranma' ihtiyacı belirmiştir.

7. 90'lı yıllarda yönetmenler ve eleştirmenleri aynen Doğu/Batı meselesinde olduğu gibi zihinsel ve kimliksel bir 'boşluk' ayırmaktadır

Kaynakça

Göle, Nilüfer (1998). "Batı-Dışı Modernlik Üzerine Bir İlk Desen", *Doğu Batı "Doğu Ne? Batı Ne?"* Yıl: 1, Şubat-Mart-Nisan sayısı, Ankara, ss. 57-65.

Kahraman H. 8. ve Keyman, Fuat (1998). "Kemalizm, Oryantalizm ve Modernite", *Doğu Batı "Doğu Ne? Batı Ne?"* Yıl: 1, Şubat-Mart-Nisan sayısı, Ankara, ss. 65-79.

Mahçupyan, Etyen (1998). "Doğu ve Batı: Bir Zihniyet Gerilimi", *"Doğu Ne? Batı Ne?"* Yıl: 1, Şubat-Mart-Nisan sayısı, Ankara, ss. 39-49.

Sinema Dergisi 1995-2000.

Deniz Bayrakdar
Dekan
Bahçeşehir Üniversitesi
İletişim Fakültesi

TERLİ DANSÖZ GÖBEĞİNİN DAYANILMAZ CAZİBESİ

Dansöz filmi ve bu filme yönelik tepkiler örneğinden hareketle film eleştirisi ve 'kötü' filmlerden alınabilecek keyfin/hazzın meşruluğu üzerine

Kaya Özkaracalar

Joseph Campbell *Tanrının Maskeleri* adlı eserinde, bazı kadim tapınakların girişinde bulunan aslan heykellerini ve benzerlerini, "münafıkları" uzak tutmayı amaçlayan muhafızlara benzetir. Johan Huizinga'nın yaklaşımlarını benimseyen Campbell'e göre eski dinsel ayinler, ritüeller bir tür "oyundur" (Campbell 1971: 23-25) ve herkesin çocukluktan çok iyi anımsayacağı üzere oyunun havasını paylaşmak istemeyenlerin uzak durması herkes için daha hayırlıdır. "Kovboyculuk" oynayan bir grup çocuğa dışardan birinin gelip "sizin o üstüne bindiğiniz bir at değil ki, yalnızca bir tahta parçası!" demesinin abesliği ve yersizliği açıktır.

Sinema da bir tür ritüeldir, tapınakları, rahipleri, tanrıları ve müminleriyle birlikte. Bütün ritüellerde olduğu gibi adı konulmamış, açıkça ifade edilmemiş belli önkabulleri gerektirir ve bu önkabullerin kapsamı ritüelden ritüele, filmden filme sonsuz çeşitlilik gösterir. Ancak sinemanın farkı, belli bir filmin gerektirdiği belli önkabulleri paylaşanları, paylaşmayanların tacizinden koruyacak "aslan heykellerinden" yoksunluğu olsa gerek.

Savaş Ay'ın ilk filmi *Dansöz*, 6 Nisan 2001'de gösterime girdi, Savaş Ay, filmin 300 bine yakın izleyici toplayabilmesi durumunda masraflarını karşılayacağını beyan etmişti. Film, gösterimde kaldığı 19 hafta boyunca 255.457 biletli izleyici tarafından izlendi. Böylece Ay ifade ettiği hedefe belki tam olarak varamasa da bir hayli yaklaştı ve ticari açıdan büyük bir başarı kazanamamakla birlikte hezimete de uğramamış oldu. Nitekim *Dansöz*, 2001 yılında ticari gösterime giren 17 yerli film içinde gişe hasılatı açısından 5. sırada yer alacaktı. Öte yandan -muhtemelen *Acı Gönül*'le birlikte (9 haftada 2,375 biletli izleyiciyle 16. sırada)- basında en kötü eleştirileri alan yerli film *Dansöz*'dü. *Dansöz*'ün "kötü" bir film olduğu ekseninde eleştiri camiasında görüş birliği olduğu söylenebilir. Birkaç örnek vermek yeterli ola-

caktır. Tunca Arslan, "senaryo, reji, oyunculuk, kurgu vb. açısından hezimete uğramış bir film" olarak nitelediği *Dansöz*'ün "baştan sona zaaflarla dolu" senaryosundan, "tüyleri diken diken eden" dublajından, oyuncuların "büyük bir abartı içinde rol kestiklerinden", "senaryo akışındaki mantık zincirinin sık sık kopuşundan" yakınıyordu (Arslan 2001: 16). Atilla Dorsay da benzer minvalde, önce "çok yanlış bir kastingden" dem vuruyor, sonra da filmin temel sorununun bununla sınırlı kalmayıp, "en küçük bir sinema dili araştırması, hikayenin nasıl görselleşeceği, nasıl filme alınacağı konusunda en küçük bir düşünce ve eylem çabasına rastlanmıyor" diyordu (Dorsay 2001: 32). Her iki eleştirmen de *Dansöz*'ün "kötü" bir film olduğunu açıkça belirtiyorlardı. Kuşkusuz bu yazının amacı, *Dansöz* filminin kasting, dublaj, senaryo, kurgu, dramaturji ve benzeri unsurları hakkında eleştirmenlerin yaptığı yorum ve saptamaların yanlış olduğu savını öne sürmek değil.

Önemli olan filme karşı alınan pozisyonların, farklı izleyicilerin farklı filmlere farklı önkabullerle gitmeleri durumunda farklı keyifler/hazlar alabilecekleri gerçeğinin üstünü örterken tek bir önkabulu meşru olarak dayatan, farklı önkabulleri meşruiyet dışına iten bir nitelik taşımasıdır. Hatta giderek meşruiyet dışına itmenin, dışlamanın bile ötesinde hayat hakkı tanımamak, varolmamalarını talep etmek söz konusudur. Dorsay, "Ne olur, sinemayı bu kadar sevmekten vazgeçin!" başlıklı yazısında "Hepsi de sözbirliği etmişcesine aynı şeyi söylüyorlar: "Sinemayı çok seviyoruz, en büyük arzumuz bir film yapabilmek". [...] Bir genel ricada bulunmak isterdim: sinemayı bu denli sevmekten vazgeçin, ne olur!" (Dorsay 2001: 32- 33). Öte yandan filmler arasında tek bir kriterler bütününe dayalı bir hiyerarşi kurulurken izleyiciler arasındaki farklılıkların da bir hiyerarşi ilişkisine oturtulması söz konusudur. Örneğin Şebnem B. İyinam, Savaş Ay'la yaptığı bir röportajda, filmin "taşra erkeğinin, Anadolu erkeğinin cinsel fantazilerine hitap etmesinin mi amaçlandığını" ısrarla sorduğunda yalnızca *Dansöz* filminin kötü film olarak filmler arası hiyerarşinin altına konulmasının, "ötekileştirilmesinin" değil, "taşranın" ve "Anadolu'nun" toplumsal-kültürel hiyerarşide aşağıya itilişinin, "ötekileştirilişinin" yeniden üretilmesinin söz konusu olduğu açıktır. Hem *Dansöz*'ün "ötekileştirilmesi" süreçlerinin, yukarıdaki röportaj sorusu örneğinde olduğu gibi, daha makro düzeylerdeki "ötekileştirme" süreçleriyle bağlantısı var hem de bizzat filmin kendisi de bu "ötekileştirme" süreçlerine bir tepki veya direnç olarak kurgulanıyor.

Dansöz, "acemiliklere" tahammülü olmayanlara, bir filmin "teknik" açıdan (kurgu, oyuncuların realist performansı, vs) yetkinliğini filmden keyif almak için önkoşul sayanlara göre bir film değil. Farklı önkabulleri, yani "acemilikleri" gözardı etmeyi değil ama *kabullenmeyi* gerektiriyor (Bu arada bir daha vurgulamak isterim ki her iki bakış da aslında meşrudur, diğerini gayrı-meşru saymadıkça).

Film, yer yer parodiye de bir hayli yaklaşmıyor değil. Genellikle farklı niyetlerle yola çıkılıp gayri-ihtiyari olarak parodi özelliği kazandığı ama bazen istisnai olarak bilinçli bir parodinin söz konusu olduğu düşünülebilir. İkinci yarıdaki yarışma sırasında tekerlekli sandalyedeki Kobra (Çolpan İlhan) sahneye çıktığında seyirciler -filmi izleyenler değil, filmdeki yarışmayı izleyenler-arasında geçen, "İster misin şimdi yürümeye başlasın!" "Yok canım bu bir Türk filmi mi?" şeklindeki diyalog bir hayli ilginç. Çünkü izlediğimiz basbayağı bir "Türk filmi." Hani geçmişin Yeşilçam ürünlerini beğenmeyip yalnızca yeni Türk filmlerini beğenenler "Hiç Türk filmi gibi değil" derler (ve böylece Yeşilçam'ın 'ötekileştirilmesini' yeniden üretirler) ya, *Dansöz* işte o ifadelerde kastedilen tarzda bir "Türk filmi." Eminim *filmi* izleyenler arasında da pek çok kişi tam o sahnede "İster misin şimdi yürümeye başlasın!" diye içinden geçirmiştir -şahsen ben geçirmiştim. Hemen ardından filmdeki izleyicinin-yani filmin sinemadaki izleyicilerin bu iç sesini derhal gerisin geriye izleyicilere yansıtması dikkate değer.

Gayri-ihtiyari veya bilinçli olarak parodiye yaklaşılan pasajlar daha çok *Dansöz*'ün çingene mahallesinden çıkıp Kobra'nın evine veya yarışma salonuna taşındığı sahneler açısından söz konusu. Yani filmin karakterlerinin -ve kendisinin, "deplasmana" çıktığı sahnelerde geçerli. Film, kendi asıl mekanının dışına çıktığında tam da kendini "evinde" hissetmeyen, yabancılık çeken ve ne yapacağını bilemeyen bir çocuk gibi davranıyor. Bu tavrın doğal yansıması ise ya "yapıyormuş gibi yapmaya çalışıp yapamamak" (gayri-ihtiyari olarak parodik görünüm kazanmak) ya da "yapıyormuş gibi yapmaya çalışmaktan vazgeçip dalgasını geçmek" (bilinçli parodi) oluyor. Çingene mahallesindeki sahnelerde ise *Dansöz* daha "formda". Özellikle düğün sahnesinin o kadar fena olmadığını kabul etmek gerek. Hem işlevleri basitçe figürana indirgenemeyecek mahalle sakinleri, hem de Savaş Ay ve İlknur Soydaş film boyunca rollerini severek, içtenlikle oynuyor veya oynamaya çalışıyor gibi görünüyorlar. Bu noktada Ay ve Soydaş'ın bilinen anlamda "iyi" rol yapıp yapamamaları -yazının en başında belirttiğim önkabul çerçevesinde-konumuz dışında kalıyor ve örne-

ğin Soydaş'ın gerçekten de gözlerinin içinin gülmesi artı puan hanesine yazılabiliyor.

Dansöz'ün kendini "evinde" hissettiği anlardan söz ederken tabii hangi mekanda cereyan ederse etsin "göbek dansı" sekanslarından söz etmemek olmaz. Yaşı 15-20'nin üzerinde olanlar anımsarlar, eskiden TRT'li günlerde ekrana göbek dansının yalnızca yılbaşı gecelerinde çıkması "büyüklerimiz" tarafından caiz görülürdü. "Halkımızın" bu ilgi ve isteği olsa olsa yalnızca yılbaşı gecelerinde -resmen "senede bir gün"-hoşgörülecek bir zaaf, yani pek tasvip edilmeyen bir olguydu. Zaten yalnızca yılbaşında bile olsa göbek dansı izlenmesine müsaade edilecekse bu, aslında göbek dansına içkin bariz erotizmin olabildiğince sanatsal kisveler altına büründürülmesiyle olabilirdi. Gerçi gerek samanlıktaki, gerekse "fabrikadaki" göbek dansı sahneleri her nedense tam en ateşli anlarında kesiliyor ama *Dansöz* filmi genel olarak göbek dansının sunumundaki zaman zaman bir hayli göze batan tarzıyla "bastırılmışın geri dönüşünün" ifadesi oluyor. Film hakkında basında çıkan yazılarda sıkça işaret edilen "aynı kadrajdan terli göbek imgesinin" filmde tekrar tekrar perdeye yansıtılması bunun göstergesidir.

Marquis de Sade'ın ifadesiyle, "Bütün duygularımız, değişik nesnelerin hayalgücümüzde yarattığı, gerçek kıldığı duygular aracılığıyla ortaya çıkar. Buna göre birinin hoşuna gidenin, diğerinin hoşuna gitmemesinde şaşırtıcı bir yan yoktur [...] Duyularımız vasıtasıyla aldığımız zevklerin tamamen hayalgücümüze bağlı olduğunu kabul edersek, [...] zevklerin sonsuz çeşitliliği olmasına [...] şaşırmamak gerekir" (Sade 2000: 179). Bu sözler hem özel olarak terli dansöz göbeği imgesi açısından, hem de genel olarak "kötü" filmler açısından geçerli diye düşünüyorum.

Kaynakça

Arslan, Tunca (2001). "Eleştiri: *Dansöz*" *Sinema* no.73, ss. 16.

Campbell, Joseph (1971). *The Masks of God*, New York: The Viking Press.

Dorsay, Atilla (2001). "Ne Olur Sinemayı Bu Kadar Sevmekten Vazgeçin!" *Sinema* no. 73, ss. 32-33.

İyinam, Şebnem B. (2001). "Savaş Abi'nin Fantazileri" *Radikal*, 7.4.2001.

Sade, Marquis de (2000). *Justine* (çev.: Birsel Uzma), İstanbul: Çiviyazıları.

Kaya Özkaracalar
Öğretim Görevlisi
Bilkent Üniversitesi
Grafik Tasarım Bölümü

TÜRK SİNEMA TARİHİ YAZILIMI: BİR YÖNTEM ÖNERİSİ

Murat Akser

Giriş: Temel Sorular ve Yaklaşımlar

Bu yazıda mevcut tarih yazımcılığından yola çıkılarak Türk sinema tarihi yazımında yöntem konusu ele alınacaktır. Buradaki temel amacım Türk sinema tarihi yazımı için yeni bir yöntem aramak/önermektir. Genelde bilim üretiminde, özelde de sinema araştırmaları yaparken belli bir stratejik plana, hedeflere sahip olmak günümüzde bilim adamının önceliği olmakta. Şu anda Türk sinema araştırmaları ve tarih yazımı bu araştırmaları yapan kişilerin ilgi alanlarına göre, zamana ve mekana göre dağınık bir seyir izlemekte. Özellikle yeni araştırmalarda mevcut yazılanları biraz daha öznel bir süzgeçten geçirip yeniden sunma ve zaten özet niteliğinde olan önceki çalışmanın suyunun suyunu çıkarma eğilimi görülmektedir.

Türk sinema tarihi yazılırken tıpkı bilimin diğer dallarında olduğu gibi bilinçli bir şekilde genel bir planı parça parça tamamlayan kişi ve grupların yıllar süren ortak çalışmaları esas olmalıdır. Şu anda elimizde Türk sinema tarihi hakkında birkaç eser vardır. Bunların ilk türü Türk sinemasının belli bir döneminde gazetelerde film tanıtımları yapmış kişilerin anıları ve bu yazıların derlenmiş halleridir. Bunların en meşhur örnekleri Giovanni Scognamillo'nun *Türk Sinema Tarihi*, Nijat Özön'ün *Türk Sineması Kronolojisi* ve Agâh Özgüç'ün yarı veri yarı kişisel yorum sayılabilecek kitaplarıdır.

Scognamillo'nun yaklaşımı Türk sinemasını değişik gazetecilik dilimlerine bölmekte ve her kısımda bir öncekiyle çelişebilecek kavramlar yaratmaktadır. Nijat Özön ise sansür ve sinema-devlet ilişkileri gibi Türk sinemasının en önemli eksenlerinden birinden bahsetmekte ve Türk sinemasında ulusallığı tartışmaktadır. Ancak bunu yaparken bilim adamına yakışmayan bir öznelliğe düşmektedir.

Agâh Özgüç ise Türk sinemasını tematik başlıklara bölüp bir dizi gazetecilik/magazin kitapları yayınlamıştır. Ancak Özgüç'ün Türk filmleri, yönetmenleri, yapımcıları ve oyuncuları üzerine derlediği veri ve bilgiler (*Türk Filmleri Sözlüğü*, *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü* vs.)

oldukça önemli bir katkı oluşturmakla birlikte Türk sinema tarihi açısından büyük bir tehlike de yaratmaktadır.

Özgüç'ün çalışmaları gazetecilik yapmaya başladığı yıllardan bugüne kadar sabırla ve merakla biraraya getirdiği film isimleri, tarihleri, yönetmen, senarist, görüntü yönetmeni, ve yapımcı bilgilerinden oluşmaktadır. Bu bilgiler 3. Boyut firması tarafından CD-Rom olarak tasarlanmıştır (*100 Türk Filmi / CD-ROM*) ve temel kaynak olarak kullanılmaktadır. Özgüç'ün katkısı ve etkisi bu kadar büyüktür ancak beraberinde şu soruları getirmektedir:

1. Film künyelerinin kaynağı nedir? Hangi yıl hangi Türk filmi yapılmıştır. Bu filmler kaç dakikadır. Özgüç bu filmlerin sansürlü mü sansürsüz mü halini görmüştür?
2. Bu filmler nerededir? Biz bunları nasıl izleyebiliriz?
3. Özgüç'ün belirttiği bir diğer husus ise yakın zamanda özel televizyonlarda gösterilen Türk filmlerinin her biri aynı örnek parıltılı beyaz künyelerinde yapımcılar tarafından yapılan tahrifattır. Yapımcılar filmlerin televizyon gösterimlerinde yönetmenin adını silip kendi adlarını yazmaktadır. Yani filmin televizyondan kopyalanmış bir versiyonunu seyredip o filmin kimliğini/künyesini tespit ettiğimizi düşünmek yanıltıcı olur.

Tüm bu sorulara tam yanıt alamadan Özgüç'ün çalışmalarına ancak iyi niyetli öznel çalışmalar gözüyle bakmak gerekir. Sonuç olarak yeni bir yöntem ihtiyacı kendisini belli etmektedir. Bu noktada yeni yöntem arayışlarına ve önerilerine geçebiliriz.

Temel Kaynakların Tespiti:

Tarih çalışmalarının ana kaynağı birincil kaynaklar dediğimiz araştırmanın ana malzemesini oluşturan kaynaklardır. Türk sinema tarihi yazımında da birincil malzemeler şöyle sıralanabilir:

a. Filmin gösterim kopyası
b. Yönetmenin ilk kurguladığı negatif kopya
c. Filmin çekim senaryosu
d. Yönetmen ve çalışanların anıları
e. Sinema ile ilgili yayınlar, yasa ve yönetmelikler
f. Sansür kurulu kayıtları
g. Belediye rüsum vergi kayıtları
h. Sinema salonlarının kayıtları

i. Gazete eleştirileri
j. Ekonomik veriler, gişe hasılatları, ithalat ve ihracat kayıtları

Bu liste uzayıp gitmektedir. Ben burada en temel kaynaklara değineceğim.

A- TÜRK FİLMLERİ: Yapılacak ilk çalışma bugüne kadar yapılan Türk filmlerinin tespitidir. Bugün bir Türk filminin hangi yılda yapıldığını anlamak mümkün değildir. Çeşitli ansiklopedilere ve sinema tarihi kitaplarına bakıldığında Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* ve *Kuyu*, Halit Refiğ'in *Bir Türk'e Gönül Verdim* filmlerinin yapım yılı 1966 yılından 1969 yılına kadar serbest bir biçimde hareket etmektedir. Filmlerin künyelerinde esas alınacak tarih hangi tarihtir, gösterime girdiği tarih mi, yoksa kurgusu bitip gösterime hazır olduğu tarih mi?

Artık Türk filmlerinin künyelerinin tespiti ve bu filmlerin biraraya getirilmesi, korunması ve araştırmacılara ulaştırılması zamanı gelmiştir. Filmlerin künyelerinin çıkarılması ve bir veri tabanı oluşturulması için gerekli çalışmaların bir an önce başlatılması lazımdır.

Amerikan ve İngiliz Film Enstitüleri 30-40 yıl süren çalışmalar sonucu çeşitli tarihleri olan tüm filmleri onar yıllık kataloglar halinde yayınlamıştır. 1950-60 ve 1970 sonrası filmlerin dökümleri üzerinde çalışmalar halen devam etmektedir (bkz. *The AFI Catalog of Feature Films*). Gerektiğinde Amerikan film enstitüsü bu kitapları araştırmacılara ve üniversitelere yollamaktadır. Bu kataloglar her bir film künyesinin kalın bir karton sayfa üzerine yazılması ve bu karton sayfaların bir klasörde toplanması seklinde oluşur.

Ancak Türk filmlerinin künye tespiti, yapılacak tek büyük kapsamlı çalışma değildir. Türk sinema tarih yazımı pek çok zorlukla karşı karşıyadır:

1. İlk olarak Türk sineması 1895-1928 ile 1928 sonrası olmak üzere ikiye ayrılır. Bu ayrımdaki temel kriter alfabe kullanımıdır. 1928 öncesi kaynaklara ulaşmak isteyenler Osmanlıca okumayı öğrenmek zorundadır.

2. İkinci olarak Türk sinema tarihi araştırmaları 1923 öncesi ve sonrası şeklinde ikiye ayrılır. Yani cumhuriyet öncesi ve sonrası. Bu hem coğrafî hem de ideolojik bir sorundur. Türkiye Cumhuriyeti kurulduğu zaman kendini misak-ı milli sınırlarına hapsetmiş ve kendinden önceki Osmanlı İmparatorluğu'nun mirasını reddetmiştir. Ancak 1895-1923 yılları arasında imparatorluğun halkları tarafından üreti-

len ve bu topraklarda yapılan filmler Türk sinema tarihinin ilk çeyrek yüzyılının parçasıdır ve incelenmesi gerekir. Bu da İmparatorluğun çok uluslu ve dilli ülkeleri üzerindeki sinemateklerle ortak araştırma/çalışmalar yapmayı gerektirdiğinden bu dilleri de öğrenmek gerektirmektedir.

3. Dar kapsamlı bir ilkler tarihinden artık vazgeçilmelidir. Daha önce de belirtildiği gibi artık ilk Türk filminin *Ayastefanos Abidesinin Yıkılışı* olduğu yalanına bir son verilmesi gerekir.

4. Türkiye'de sinema üzerine yayınlanan kitaplar ve dergilerin tam bir dökümü yapılmadan Türk sinema tarihi yazılamaz. Son zamanlarda yapılan bir web sitesinde (*sinematurk.com*) bugüne kadar Türk dilinde yayınlanan sinema kitapları kaynakçası denemesi var. Burada 1920'lerde, 30'larda ve 40'larda çıkan bazı kitaplara değiniliyor. Ancak buna rağmen Türk sinema tarihinin üç temel kaynağı hâlâ 1950'lerde yayınlamış anılara dayanıyor.

5. Türk filmlerinin kendilerinin peşpeşe birkaç büyük yangında yok olduğu sürekli söylenmektedir. Dünyanın her yerinde eski filmler çeşitli amaçlarla büyük miktarlarda yakılıp, parçalanıp yok edilmiştir. Ancak yine dünyanın her yerinde tesadüfen veya gayet bilinçli olarak bazı kişilerce eski filmler tavan aralarında saklanmaktadır. Burada yapmamız gereken bu insanlara çağrı yapmak, ellerindeki filmlerin restore edilip halkla ve araştırmacılarla buluşacağı sözünü ve garantisini vermektir. Şu an piyasada olan ve televizyonlarda gösterilen filmlerin iki kaynağı vardır. Film yapımcıları ve Sayın Sami Şekeroğlu tarafından büyük emek ve fedakârlıklarla kurulan MSÜ Sinema TV Merkezi Arşivi. Her iki taraf da araştırmacılara mümkün olduğunca yardımcı oluyor. Ancak sorun telif hakları ve kaynakların kısıtlı olmasıdır. Araştırmacılar restorasyon, arşivdeki filmlerin kopyalanması gibi konularda gerekli kaynakları yaratarak bu kuruluşlara maddi olarak yardımcı olmalıdır.

6. Film künye çalışmalarında ilk ölçüt en doğru ve gerçek kopyanın tespitidir. Bu iş için ilk yöntem yaşayan kişilerin şahadetidir. Filmin yönetmeni, yapımcısı, kurgucusu ve oyuncularının hepsinin onayı alınarak filmin sansürsüz bir gösterim kopyası üzerinde karara varılır. Ancak sansürsüz bir kopyanın bulunmaması gibi durumlarda eldeki film ile çalışmalar sürdürülmeli fakat bu durum sınıflandırmada belirtilmelidir. Bugün halen Metin Erksan'ın *Suçlular Aramızda* filminden seyredemediğimiz kısımların fotoğraflarını çeşitli kitaplarda görürüz. Örneğin Halit Refiğ'in filmlerinin televizyondan kaydedilmiş kopyala-

rından çalışırken filmlerin pek çok yerden kesilmiş olduklarını gördüm. İdeolojik bir incelemede bu eksik kısımların çok büyük bir önemi vardır. Ancak elimizde hangi filmin kaçar dakikalık olduğunu gösteren bir kaynak yoktur.

7. Bir filmin şu anda elimizde bir kopyasının olmaması onun üzerinde araştırma yapmaya engel değildir. Böyle bir filmin künyesi çıkarılırken özel ve tüzel kişilerin bilgi ve belgesine başvurmak gerekir. Bir filmin madden pek çok izi vardır. Bunlar:

a. Yapımcı firmanın kayıtları: Çalışanlara yapılan ödemelerin kayıtlarının olması lazımdır.

b. Yönetmenin kayıtları: Ekiple en yakından çalışan kişinin bilmesi gerekir.

c. Oyuncular ve diğer ekibin anıları: Kimin çalıştığı bir bulmaca gibi çözülebilir.

d. Filmden tek bir kare bile kalsa bunun korunması ve sınıflandırılması gerekir.

Temel kaynak olan filmlerin kopyaları tespit edildikten sonra sıra bu eserlerin yorumlandığı bir tarih yazım metoduna geliyor.

Nasıl Bir Tarih

İkinci sorun ise nasıl bir tarih paradigması kullanılması gerektiği konusudur. Mevcut Türk sineması tarihi onu yazan kişilerin ilgi alanları doğrultusunda şu şekilde gelişir:

a- Magazin tarihi: Türk film yıldızlarının incelenmesi

b- Eleştiri tarihi: Gazete yazıları

c- İlkler tarihi: Bireysel anılar ve izlenimler

d- Dönem tarihi: Yazara göre değişen siyasal-toplumsal-yasal bazı dönüm noktalarına göre yorumlanan tarih.

e- Kişiler tarihi: Yönetmen ağırlıklı tarih

f- Tematik tarihler: Göç sorununun işlenmesi gibi konularda yazılan tarih

Bu tip tarih yazımı iki yaklaşımın sonucudur. İlki kişilerin sinemayı sevmeleri ve bir şeyler yazıp bastırma imkânlarından doğan bir öznellik, başka bir ifadeyle keyfi yaklaşım. İkinci durum ise ülkemizin tarihçilik anlayışına yerleşmiş doktrinel yaklaşım. Yani Türkiye Cumhuriyeti'nin resmi tarih tezi, Türk Tarih Kurumu ve ders kitaplarının söylemi nasıl didaktik ise, siyasal başarılar ve ilkler tarihi ise, Türk sinema tari-

hinin yazımı da tekelci ve üstten seçkinci bir tarih yazımıdır. Sinemayı bir takım büyük insanlar yaparlar, devlet ve siyasetin etkisi daima vardır. Kimse bu filmleri yapan diğer küçük insanlar ve bu sinemayı seyreden seyircilerle ilgilenmez.

Tarih yazımında son sözün söylenmesi asla mümkün değildir. Her nesil ihtiyaçlarına göre tarihi yeniden yorumlayan kuramlar geliştirir. Türk sinema tarihinin yazımında da artık bu olgun döneme geçme zamanıdır.

Benim mevcut tarih bilimi yaklaşımlarından yukarıda önerdiklerim bütünsel tarih (total history) ve niceliksel tarih (quantitative history)dir. Genel bir tarih yazımı çalışması bütünsel tarihin alanına girerken film künyeleri ve ekonomik bilgiler niceliksel tarihin alanına girer. Diğer iki yöntem ise sözel tarih (oral history) ve toplumsal tarih gibi yaklaşımlardır. Bu yenilikçi, alttan gelen tarih yaklaşımında bizlere, Fransızların 1930'lardan 1960'lara kadar şekillendirdiği Annales tarih ekolü örnek olabilir.

Şu anda Türkiye Toplumsal Tarih Vakfı'nın çalışmaları da bu yöndedir. Türk sinema tarihi yazımında kullanılabilecek toplumsal tarih yöntemleri aşağıdaki gibidir:

1. Sözel tarih: Yukarıda da değindiğimiz gibi Türk sinemasında emeği geçen insanlarla mülâkat yapılmalı, söyledikleri diğer kişilerin söyledikleriyle karşılaştırılarak bir senteze ulaşılmalıdır. Bu araştırmalar daha sonra basılmak üzere dosyalanmalıdır. Bu tür çalışmalar Amerikan Film Enstitüsü tarafından da yapılmaktadır. Yakın zamanda yayınlanan İbrahim Türk'ün, Halit Refiğ ile yaptığı söyleşiler bu alanda gelecek vadetmektedir.

2. Özelleşmiş tarih araştırmaları: Türk sinema tarihinde üretenler ve tüketenler (ya da yasaklayanlar) arasındaki ilişkileri incelemek üzere tarih yazımının alt dallarına inilmelidir. Geçmişe dönük seyirci araştırmaları yapılmalıdır.

3. Dönemlendirme: Artık sadece büyük siyasi olaylara göre değil teknolojik, iktisadi, toplumsal, sanatsal kriterlere göre de yapılmalıdır. Son yıllarda Amerikan sinemasının altın çağı üzerine çalışan Douglas Gomery, David Bordwell, Kristin Thompson, Richard Allen, Robert Sklar ve Janet Steiger gibi araştırmacılar belli bir dönemin tümünü ince ince araştırmaktadır. Bizim altın çağımız olan 1952-1977 arasını da bu şekilde incelemek mümkündür. Ancak unutulmamalıdır ki Türk sineması tarihinin yazımında Türk dilinin büyük bir belirleyiciliği ola-

caktır. Tarih ve sinema tarihi çalışmalarında kavramlar araştırmacının diliyle doğrudan ilgilidir. Fransız ve Amerikan kökenli kavramlar ödünç alınıp Türk bağlamına zorlanarak kategorilendirme yapılması doğru olmaz.

4. Mahalli tarih yazımı: Mahalli, yöresel sinema kültürü incelenmelidir. Liseli gençleri kendi yörelerinin sinemasal geçmişi ile ilgili çalışmalar yapmaya özendirmek, yarışmalar açmak mümkündür.

5. Sinemada kurumlar tarihi: Sendikalaşma, dernekler, şirketler, dağıtım ve gösterimin tarihi incelenmelidir.

6. Endüstri-teknoloji tarihi: Türk sinema tarihi yazımında uzmanlık alanına göre endüstriyel tarih, teknoloji tarihi, kurgu, ses, ışık, görüntü yönetmeleri tarihi, dublörler tarihi yazılmalıdır. Türk sineması ne zaman sıçramalı kesme (*jump cut*) uygulamaya başlamıştır? Ne zaman renkli film yapılmasına başlanmıştır ve buna ne sebep olmuştur, etkileri nelerdir? Gani Turanlı'nın, Mevlüt Koçak'ın Türk sinemasına etkileri nelerdir? Batı kökenli sinema teknolojisinin Türkiye'ye girişinin tarihi nasıl gelişmiştir? Bu teknolojiye bizim önemli bir katkımız var mıdır? Değişik melez kameralar, sinemaskop mercekler ya da *dolly*ler yaptık mı?

7. İktisadi tarih yazımı: İthalat ve ihracat kayıtları. Hollywood, Avrupa ve diğer sinemaların ithalat kayıtlarına bakarak Türkiye'de yabancı film gösterim rakamlarına ulaşılabilir. Enflasyona ayarlı gişe rakamları salon, gün ve seansa dek ayrıntılı bir biçimde tablolandırılmalıdır.

Son olarak bu yöntemlerle ne yapılacağını inceleyeceğiz.

Ne Yapmalı?

1. Reddi miras yapmamak: Bugüne kadar yazılan Türk sinema tarihine ihtiyatla yaklaşarak ileriye doğru gitmek gerekir. Herkese gereken saygı gösterilmelidir. Kişiler arasındaki polemiklerden uzak durulmalıdır. İyi film, kötü film ayrımı yapmadan araştırma yapılmalıdır. Tarih yazımında bu tür değer yargılarına yer yoktur.

2. Kurumlaşmak: Araştırmaları plan-program çerçevesinde üniversiteler ve diğer kurumlarla işbirliği yaparak geliştirmek lâzımdır. *Türk Sinema Araştırmaları Derneği* kurulmalı, arşiv ve telif hakları sorunu çözülmeli, yüksek lisans programları açılmalıdır. Araştırmalar bir kuramsal eksen etrafında geliştirilmelidir. Örneğin devlet-Türk sineması ve Türk sineması-yabancı sinema ilişkilerinin tarihine bakmak, Türk

kimliğinin doğu-batı çelişkisinin filmlere yansımasının tarihine bakmak gibi.

3. Filmlerin ulaşılır hale getirilmesi: Türk filmlerinin bir araştırma merkezinde toplanması ve negatiflerinin restore edilip halka özel bir şekilde sunulması, daha sonra restore edilmiş filmlerin DVD'lerinin üretilmesi lazımdır.

4. Ekip ve oyuncu bağlantılı film veri tabanı üretilmelidir. Türk sineması üzerine kapsamlı ve çok dilli bir web sitesi oluşturulmalıdır. *Internet Movie Data Base*'den yola çıkılabilir.

5. Telif hakkı sorunları çözülmelidir. Filmlerden alınacak görüntü, senaryolardan alınacak alıntıların en doğru kaynaktan, araştırmacılara zorluk çıkarmadan kolayca yapılabilmesi için çalışmalar yapılabilir.

6. Diğer kaynakların ulaşılır hale gelmesi gerekir. Film set fotoğrafları, şirket bilânçoları, ithalat ihracat kayıtları, posterler ve senaryoların korunacağı bir müzeye ihtiyaç vardır.

7. Yayın yapmak: Sözel tarih, senaryo tıpkıbasımı, yönetmen notları, sansür kurulu kayıtları ve diğer birincil kaynakların mümkün olduğunca çok yayınlanması öncelik taşımaktadır.

Bu yazıda yapıldığı üzere, Türk sinema tarihinin yazımı sırasında izlenebilecek bazı yöntemlerin incelenmesi çok kapsamlı bir proje için ilk adımdır. Bundan sonra hepimiz üzerimize düşeni yaparak bilimsel bir Türk Sinema Tarihi yazabiliriz.

Kaynakça

Sinema tarihine ve genelde tarih yazımına yenilikçi bir biçimde yaklaşan kuramsal kitaplar aşağıdaki gibidir:

Allen, Robert C. ve Douglas Gomery (1985). *Film History: Theory and Practice*, New York: McGraw Hill.

Bordwell, David ve Kristin Thompson (1994). *Film History: An Introduction*, New York: McGraw Hill.

Burke, Peter (1993). *History and Social Theory*, Ithaca: Cornell University Press.

Burke, Peter (2001). *New Perspectives on Historical Writing* (2nd ed.), University Park: Pennslyvania State University Press.

Caunce, Stephen (1994). *Oral History and the Local Historian*, London: Longman.

Murat Akser
Doktora Öğrencisi
York/Ryerson İletişim ve Kültür Programı

SİNEMA VE MİLLET: BİR "DERİN" SÖYLEM MAKALESİ

Savaş Arslan

Sizler köyümüze, toprağımıza iyi sahip çıkın. Siz zaten dağdasınız, dağınızda kalın. Bu bizim destan yalnızlığımız. Söylediğimi iyi anlayın.

Gani Rüzgar Şavata'nın *Sınır* (1999-2000) filminin sonunda Barzan'ın dağa gitmeden önce köylülerine söylediği sözlerden.

Bu yazı Kevin Robins ve Asu Aksoy'un *Cinema and Nation* (Sinema ve Millet) adlı kitaptaki "Deep Nation: the National Question and Turkish Cinema Culture" (Derin Millet: Milli Sorusu ve Türk Sinema Kültürü) adlı makalesini bir yeniden okuma denemesidir. Tabi, bu bağlamda ilk soru şudur: Neden bu makale? Bu soruya bir kaç açıdan yanıt verilebilir. Bunlardan ilki bir temsil sorunuyla ilişkilidir. Bu bağlamda Robins ve Aksoy'un makalesi Türk sinemasının batıdaki temsiline dair bize ipuçları vermektedir ve bu makalenin iddiası Türkiye'deki sinema kültürünü uluslararası bir okur kitlesine sunulan İngilizce bir kitapta temsil etmektir. Aslında bu metin tam da millet sorununun tartışıldığı bir kitapta Türkiye'yi temsil ederken bizim de millilik ve milletle ilgili düşüncelerimizi tartışmamıza yol açmaktadır. Bunun yanında, Robins ve Aksoy'un makalesinin merkezini oluşturan film Yeşim Ustaoğlu'nun yönetmenliğini yaptığı 1999 yapımı *Güneşe Yolculuk*'tur. Bu filmden ve metinden yola çıkarak milliliğin ne olduğunu tartışmak - ki bu tartışmayı da Türk sinema kültürü etrafında gerçekleştirmek - ise yine benim amaçlarım arasında olacaktır. Tabii, bütün bunları yaparken de, Türkiye'de yazılmış olan sinema metinlerinden de, Robins ve Aksoy'un savlarıyla ilişkili olarak bahsedeceğiz.

Robins ve Aksoy'a göre Türkiye'de millet ve sinema kültürü arasındaki ilişki belirli bir zamanmekan içinde ele alındığında karşımıza çıkan "derin millet" kavramı tarafından belirlenmektedir. Bakhtinci bir bakıştan yola çıkarak tek dilliliğin otoriter bir özelliğe sahip olmasından ötürü diyaloğa karşı durduğundan ve muhatap kabul etmediğin-

den söz edebiliriz. İşte Robins ve Aksoy da Türk sinema kültürünü böyle bir tek dillilik etrafında ele almaya çalışıyorlar. Bunu yaparken de, ortaya koydukları "derin millet" kavramı tarihsel ve kuramsal bir varlığa karşılık geliyor ve Türk sinema kültürünü belirliyor. "Derin milletin" tahakkümü altında sınırlanan Türk sinema kültürü ise verdiği yapıtlarda bundan kaçamıyor. Bir diğer deyişle, bu hakim anlatı tekilliklerin çok ötesinde her an her yerde çepeçevre Türk sinema kültürünü sardığından *Güneşe Yolculuk* dışında neredeyse hiç bir film açık bir şekilde bu tahakkümden kurtulamıyor.

Tartışmamızın temel eksenlerinden birisini oluşturacak bu savı bir kenara bırakarak Robins ve Aksoy'un makalesini okumaya başlarsak, karşımıza çıkan ilk alıntı Christina Wolf'un bir kısa hikayesinde Kleist'ın eski devlet imgesine karşı çıkarak devletin taleplerini ortak refahın sağlanması istemiyle reddetmesinden söz ediyor. Girişteki ikinci alıntı ise Tzevtan Todorov'un kültürün sahiplenilmesi için önce bir modelinin oluşturulması hakkındaki tartışmasıyla başlıyor. Todorov'dan alıntıyla kültürün iki özelliği olduğunu okuyoruz: "her birey çoğul kültürler içinde bir katılımcıdır ve her kültür de değişime tabidir." (204) Bir grubun kültürü içinde değişimin kaçınılmaz olduğundan söz eden Todorov'a göre bu, bireyler açısından kötü bir şey olarak görülüp itiraz edilebilir de bir durumdur - istikrar ve değişim gereklilikleri arasında bitmez bir gerilim vardır. Buradan hareketle Robins ve Aksoy milli cemaatlerin değişime karşı ve farklılıkları reddeden bir yapıda olduklarını belirleyerek, homojenliği öne çıkarttıklarını savlıyorlar. Bu çerçeveden Türkiye kültürü ve kimliğine baktıklarında ise, kültürel reddiye ve baskının etkisiyle cemaatin bilgiyle ilişkisinde bir kırılma olduğu belirtiliyor. Sinema ise milleti aynı zamanda bilmeye ve bilmemeye dair bir mekanizma. Kleist'a dönersek, devletin ya da milletin bilmeyi engellemesinin bir aracı olan sinema, Robins ve Aksoy'a göre aynı zamanda bir ortak refah sağlama ümidi de taşıyabilir. Bu bağlamda da, *Güneşe Yolculuk*'un ayrıksı konumu bilmeme üzerine kurulu Türk sinema kültüründe bilen bir film olması. Bunun ayrıntıları ise takip eden bölümlerde veriliyor.

Robins ve Aksoy "Onların bir millete dair ideal imgesi" alt başlıklı bölümde Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti tarihine kısaca bir göz atmaktalar. Robins ve Aksoy'a göre çok kültürlü ve çok dilli Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünü takiben kurulan Jakoben millet-devleti modelini savunan Kemalist kültür siyasası bir homojen-

liği yarattı. Bu ise kültürel farklılık ve değişimlere karşı çeşitli örtük ve bilinçdışı mekanizmalarla belirlenen "derin milleti" ortaya çıkarttı. Ontolojik bir milletin hayalinin temelini derin milletin kurması ve ayrıca cemaati de iki açıdan belirlemesi söz konusudur. Bu iki bağlayıcı mekanizmadan birisi bir gruba mensup olmanın koşulu olarak bir baskı ve sessiz kalmayı kabul etmek iken, diğeri de grubun kendisini sevmesi ve övmesidir. Birinci mekanizma grubun kökenini belirleyen sembolik kurulumdaki eylem hakkında sessiz kalarak (suçu paylaşarak) baskıyı kabul etmesini ve değişime karşı çıkmasını getirirken, diğeri de mensubiyetin sadakat temelli bir hayal ile idealleştirilmesine dairdir.

Ancak bu bölümde sözü geçen "derin milletin" varlığı bir hayli muğlak görünmektedir çünkü derin milleti oluşturan grubun tanımının her ne kadar Türklükle ilişkisi açık olsa da, bunun zaman-mekan içindeki değişimleri ve olası muhalefeti göz ardı edilmektedir. 1990'ların gözde kavramı "derin devletten" ("mafya işleri ve otoriter politikaya bulaşan baskıcı ve bozuk devlet," s. 206) yola çıkarak öne sürülen "derin millet," Cumhuriyet döneminde İmparatorluk geçmişini yok etmek ve yeni milli kimliği idealleştirmekle ilişkili olarak ele alınıp farklılığın reddedilmesi ve kolektivitenin narsist bir idealleştirilmesiyle kimliğini kurmaktadır. Bu noktadan bakacak olursak, derin milletin otoriter, baskıcı, sessiz kalmaya dayalı ve aynı zamanda da kimliğinden övünç duyan bu temel yapısının Cumhuriyet dönemi boyunca donuk ya da sabit kaldığına dair bir iddianın olduğu anlaşılabilir. Aslında tam da gruplara ilişkin savların, grupların dinamiklerinden sıyrılarak bir millet ve kültür okumasında kuramsal bir sabitliği getirdiğini düşünebiliriz - yazımızın ilerleyen bölümünde bu iddiamız Türkiye'de sinema kültürünü konuşurken daha da öne çıkacaktır.

Cumhuriyet seçkinlerinin kurduğu ideal milletten farklı olarak, merkez dışında kalan çevrenin çok da değişmeyerek kendi kültürünü şehirlere, gecekondulara taşıdığından söz eden Robins ve Aksoy kültürel alanda ortaya çıkan arabesk müziğe bu bağlamda değinmekte. Ayrıca, "Kürt gerçekliğinin" fark edilmesi ve alternatif anlatıların su yüzüne çıkması da kültürel alanın bu değişimleriyle ilişkilendiriliyor. Bu değişimlerin Kemalist millete alternatif yeni söylemler ve çok kültürlülüğü getirmesinden söz ettikten sonra, Robins ve Aksoy bunların ne kadar başarılı olduğunu tartışmıyorlar. Bunun yerine yeniden "derin milletin" bir tek tiplik ve kapalılık kültürü yaratmasının ve hâlâ

Türkler'in bunu fark edememiş olmasından söz ediyorlar. Bir diğer deyişle Türkiye hâlâ Cumhuriyet'le gelen reddiye ve idealleştirme mekanizmalarından kurtulamamış olduğu için farklılıkların ayırdına varamamakta.

Robins ve Aksoy bu yukarıdaki noktadan sinemaya baktıklarında ise, sinema bir yandan yedinci sanat olarak ideal millet imgesini yansıtmalı, diğer yandan da popüler kültürel açıdan arabesk gibi şehirlerin yeni nüfusuna seslenmeli. Popüler sinema şehir-taşra ya da sınıf karşıtlıklarını yansıtıyor olsa bile, bunu toplumsal sorunlara yaratıcı bir şekilde yaklaşamadan -çünkü bunu engelleyen güçler var - yapmakta olduğu savlanıyor. Bunun arkasında yatan neden ise Cumhuriyet'in entelektüel üretim açısından yarattığı boşluk- ama Robins ve Aksoy, Şerif Mardin'den alıntılayarak kullandıkları bu savı, biraz daha ileriye götürerek aynı entelektüel açıdan bir boşluk olması gibi Türkiye'de bir milli sinemanın var ol(a)madığını iddia ediyorlar ve bunun nedeni olarak da derin milleti ileri sürüyorlar.

Yazıdaki ikinci alt başlık şöyle: "Milli Türk Sineması? Türk Olan Nedir?" Türkiye'de sinema hakkındaki literatürün ilerlemeci bir söylemi olmasını Yusuf Kaplan ve Mehmet Basutçu'ya referansla saptayan Robins ve Aksoy'un 1990larda Türkiye'de milli bir sinemanın varolmadığına dair iddialarının nedenleri şunlara dayanıyor: Derin devlet baskıcı ve idealist dinamikleriyle gerçek bir milli sinema kurulmasını engellemiştir. Filmcilerin açmazı ise, çok ince olan Kemalist millet tanımının filmciler tarafından kalınlaştırılmasının gerekmesi ama aynı zamanda bunun da toplumsal gerçeklerin temsiliyle çatışmasıydı. Diğer yandan da, modern Türkiye'nin toplumsal gerçeklerinin görünür kılınmasının gerekliliğiydi. Sinemasal üretimin otoriter bir ortamda gerçekleşmesinin zorunlu olması da filmcilerin sansürün kılıcı altında ezilmesine yol açtı. "Türk sansürü milliyetçiliğin dilini konuşmuştur." Robins ve Aksoy'un bu saptamasına ilişkin sorumuz ise şöyle olacaktır: Hangi milliyetçilik? Kemalist milliyetçilik mi? Derin devletin milliyetçiliği mi? Kaplan ve Basutçu'ya atıfla ilerlemeci bir Türk sinema tarihi söyleminden söz eden Robins ve Aksoy'un sansüre dair savlarının Nijat Özön'den gelmesi ise aslında makalenin yazarlarının Türk sinema literatürü ile olan ilişkilerinin bir göstergesidir. Bunun da ötesinde, her sansür mekanizmasının ölü noktaları vardır ve bunun arasında sıyrılan filmler vardır. Türk sinema tarihinde de, sansüre gönderilen film kopyası ile sinemada gösterilen film kopyasının farklı olması

basit bir sansür delme örneğidir. Bunun yanında Kemalist olduğu iddia edilen sansür mekanizmasının İslami filmleri hiç dışlamaması ise bizzat Kemalist derin devletin Osmanlı ve İslam'ın reddiyesine dayalı milliyetçiliğiyle çelişkiye düştüğünü göstermez mi? İşte tam da bu anlamda, Robins ve Aksoy'un analizi derin millet kavramı etrafında tekilleştirdikleri milliyetçiliğin tek dilliliğinin tuzağına düşerek çokdilli bir analiz yerine tekdilli bir analizi öngörüyor.

Takiben Robins ve Aksoy derin milletin sansür aracılığıyla ürettiği boşluğu içerikle doldurmaya çalışan filmcilerin milletin neliğini sorgulamalarını örneklemek amacıyla Türk sinema tarihinin 1960'lı yıllarda öne çıkan söylemlerinin analizine giriyorlar: Yeni Sinema, Ulusal Sinema ve Milli Sinema tartışmaları. Fakat bu tartışmaların çok kapsayıcı olmadığını belirten Robins ve Aksoy bu tartışmalar üzerinden ikinci ana savlarına ulaşıyorlar: "Millilik tartışması daima yanlış bir ajandayla varolmuştur." İlerlemeci Kemalist anlatıya alternatif bir anlatı kuracaklarını iddia eden Robins ve Aksoy bunu da bir açımlama, kültürün bağlarının çözülmesi ve çoğullaştırmayla yapacaklarını söylüyorlar. Bu bağlamda da, Robins ve Aksoy tam da Türk sinema tarihinin kendi söylemi olan, "kişisel kimlik" temalarından söz ederek 1980ler Türk sinemasının hakim eksenindeki filmlerin bazılarında yer alan fahişeler, lezbiyenler, homoseksüeller, transseksüeller, travestiler, cüceler gibi; Emin Alper ve Zahit Atam'a atıfla söylendiği gibi, "olmayan insanların olmayan sorunlarının" Türk sineması açısından açımlayıcı olduğunu iddia ediyorlar. Yani 1980'lerdeki kimi filmlerde ortaya çıkan bu temalar aslında tam da derin millet açısından olmayan insanları temsili - Robins ve Aksoy'a göre. Bu noktada kaçan noktalar ise şunlar: 1980'lerdeki bu filmlerin konularındaki değişimin tam da 1980 darbesinin bir sonucu olması, bu filmleri aynı milli, ulusal ve yeni sinemacıların tartışmaları dönemindeki gibi popüler sinemanın yalnızca kısmi ve kısmen de yanıltıcı bir örneklemini oluşturması, ve aslında Türk sinema tarihini 1980'lerde ortaya çıkan kişisel kimlik sorunları açısından okumanın yine ve yeniden Türk sinema tarihi söyleminin ta kendisinin bir ürünü olması. Devamla Robins ve Aksoy 1980'lerden sonraki bu filmlerinin hayali mekanı milletten şehre taşıdığından söz ediyorlar -şehrin farklılığın ve karşılaşmanın mekanı olması bağlamında. Ancak bu noktada farklılık ve karşılaşmanın mekanı olan şehir ise İstanbul'dan ibaret, sözgelimi Isparta, Kars ya da Kahramanmaraş'ın şehirliği ise tartışma konusu olabilir.

Yeşim Ustaoğlu'nun *Güneşe Yolculuk*'u ise bu karşılaşma ve farklılıkların bir başka ve dahası olabilecek en uç örneği çünkü milli cemaatin ve sinemanın asla soramayacağı bir soruyu soruyor: "değişme sorusu ve değişimin olası koşulları." Yani, *Güneşe Yolculuk* kimlik tutkusu bırakarak öteki olmaya, sınırı aşmaya çalışan Mehmet'in hikayesi olması itibariyle Türk milli sinemasının gerçek örneği oluyor - millet-sonrası ve millet-karşıtı. Bu nedenle de, Türk film eleştirmenleri *Güneşe Yolculuk* ile ilgilenmiyorlar, ilgilenmemeleri de Türk toplumundaki "susma" kültürünün sürdüğünün en önemli göstergesi. Evet, kesinlikle. Yeşim Ustaoğlu'nun *Güneşe Yolculuk* filmini herkes görmeli, ancak bu koşulla Türk film kültüründeki yanlış millilik ve milliyetçilik sorunu çözülebilir. Unutulmaması gereken ilk nokta, *Güneşe Yolculuk* üretim koşulları itibariyle popüler sinemanın tamamıyla dışında, o yüzden de baştan seyirci sayısının kısıtlılığı belli olan bir film -aynı Ken Loach ya da Costa Gavras filmleri gibi kendi ülkesinde sınırlı bir izleyici kitlesine sahip olabilecek filmler, çünkü bilinçli bir şekilde tam da popüler sinemanın karşısında durmaya çalışan filmler. Oysa Robins ve Aksoy tarafından farklılığı göstermesi açısından örneklenen filmler olan *Eşkiya* (1996), *Ağır Roman* (1997) ve *Hamam* (1997) çok başka üretim süreçlerinden kaynaklanan filmler. Bir filmin izlenip izlenmemesi ya da eleştirilip eleştirilmemesi de, eninde sonunda filmin ekonomik niteliğini oluşturan üretim, dağıtım ve tüketim süreci ile bağlantılıdır. Robins ve Aksoy'un bu noktayı gözardı ederek *Güneşe Yolculuk*'un popüler olmaması ile "susma" kültürünü ilişkilendirmeleri oldukça ilginç bir durum ortaya çıkarıyor.

Bu bağlamda tam da bilme-bilmeme ikilemi açısından bakacak olursak, Robins ve Aksoy'un metni *Güneşe Yolculuk*'u bilirken popüler Türk sinemasını bilmemek üzerine kurulu. Bu filmin ulusal-sonrası bir niteliği olduğu iddiasına referansla diğer filmler dışlanıyor ya da tek dilli bir söylem alanının araçları olarak görülüyorlar. Yani derin devletin çıktısı olan derin milletin tahakkümü altındaki Türk sineması bilmiyor, bilenler ise sansür yüzünden susmak zorunda kalıyor. Bu ise aslında hiç şaşırtıcı olmayan bir tek dilli analiz - doğu toplumlarının tekil ve tekmerkezli bir iktidar odağının kontrolü altında kalarak bir türlü modernleşememesini kurgulayan bir analiz. Her şeyin siyah ve beyaz kadar açık olduğu bir toplum tasavvuru ile anlaşılan tek ve sabit bir Kemalizm ve onu savunan derin devletin varlığı... Derin devletin ne olduğunun belirsizliğinin ötesinde derin milletin ne olduğunun belirsizliği ise daha da önemli bir sorun çünkü Robins ve Aksoy'un

metninin temsil ettiği bakış, ne yazık ki, tam da tekilleştirerek eleştirmeye çalıştığı belirsiz güç odağını desteklemeye yarıyor. Nasıl mı? Bizzat derin devlet söylemi iktidarın şiddetini gizilleştirerek muammalı bir varlığa dönüştüren ve tamamıyla komplo teorilerinden beslenen paranoyak bir milliyetçiliğin örneği. Bu nedenle de, gizli bir derin devletin ve onun maşası olan derin milletin Türkiye'yi yönlendirmesi çok kolaycı ve tek dilli bir bakış. Bunun da ötesinde, Robins ve Aksoy'un iktidarın şiddetini ve ideolojisinin kapalı kapılar ardında saklı bir şey olarak tasavvur etmeleri, bu şiddetin bizatihi kendisine yarıyor çünkü kaynaksız ve kimliksizleşen bu şiddet ve onu besleyen "derin" söylemler, komplo teorileri aracılığıyla her yere yapıştırılabiliyor. Tam da, Gaffar Okkan suikastının suçunu (esmer oldukları için Türkiye'de Amerikalı oldukları zor anlaşılan) Güney Dakota eyaletinden devşirme Amerikalı ajanların Türkiye'deki varlıklarıyla ilişkilendiren Deli Yürek: Bumerang Cehennemi (2001) filminin paranoyak milliyetçiliği böyle bir "derin" söylemin pratiğinin bir çıktısı haline geliyor. Bu anlamda ise *Güneşe Yolculuk*'un açık etmeye çalıştığı iktidarın şiddetini gösteren görüntüler güme giderken belirsiz bir derin devletle ilişkileniyor. *Güneşe Yolculuk*'un siyasi çabasının netliği ve filmde Kürtlerin karşısında apaçık duran cephenin ne olduğunun Robins ve Aksoy'un yazısının konusunu oluşturamaması ise yazının bir başka eksikliği. Kısacası, Robins ve Aksoy'un derin millet analizinin trajik yanı tam da açık etmeye çalıştıkları şeyi puslu ve gizli bir varlıkla ilişkilendirmelerinden ötürü yok etmelerinden ve bunun için de bir tek dillilik ortamı kurgulayabilmek adına bizzat Türk sinema kültürünün çeşitliliğini yok etmeye farkında olmadan girişmelerinden kaynaklanıyor. Bu noktada yazımızda "Türk" sinema kültürü olarak anılan millet adının ve tanımının da geniş bir çerçeve içinden görüldüğünü hatırlatmakta yarar var.

Son olarak, *Güneşe Yolculuk*'un filmi de, karşılaştığı sorunlara rağmen, aynı sinema kültürünün bir parçası olarak ortaya çıkmıştır ve durduğu alan itibariyle de, aynı konuyu işleyen hakim sinema kültürü filmlerinden farklılığı açısından anlamlıdır. *Güneşe Yolculuk*'un ayrıksılığı biraz da *Eşkiya* ya da *Propaganda* (2000) gibi filmlerin Kürt kimliğini ne kadar konu edebiliyor olmalarına bağlıdır ama Robins ve Aksoy'un Türkiye'deki sinemaya bakışları ise kendi sınırlarına mahkum olmak durumundadır çünkü milli kimlik sorununun sinemasal gerilimlerini sinemanın ana dalgasının sınırlı sayıda örneklerine bakarak okumaktadırlar. Sözgelimi Gani Rüzgar Şavata adı tam da sinemaya karşı belirli bir kültürel ve akademik şiddet uygulayan bu tek dilli ba-

kış için hiç bir şey ifade etmez, etmeyecektir de. Dolayısıyla aranan "derin" söylemin yeri iktidarın gizil şiddetinin biçimlenmesinin ortaya çıkarttığı paranoyak millet söylemlerinden çok belki de öne sürülen kuramın tam da içinde ve ortasındadır!..

Kaynakça

Robins, Kevin and Aksoy, Asu. (2000) "Deep Nation: the National Question and Turkish Cinema Culture" Mette Hjort ve Scott Mackenzie (ed.) *Cinema and Nation* içinde, Londra ve New York: Routledge.

Savaş Arslan
Doktora Öğrencisi
Ohio State Üniversitesi
Sanat Tarihi Bölümü

Sinemada Mekan ve Zaman

1923-1950 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI VE İSTANBUL

Zarife Öztürk

Çalışmamda bu dönemde çekilen filmlerden genel olarak bahsetmekle birlikte, özellikle 1939 (bazı kaynaklara göre 1940) yılında çekilen iki film üzerinde duracağım. Bu filmlerden ilki olan Muhsin Ertuğrul'un *Şehvet Kurbanı* bize Cumhuriyet döneminde İstanbul'a bakış hakkında bilgi verirken, Faruk Kenç'in *Yılmaz Ali* filmi Türk sinemasında sonraki yıllarda karşılaşacağımız birçok mekanı önümüze getiriyor. Her iki film de, çekildikleri dönemlerdeki filmlerle ortak önemli bir özellik taşıyor: Bu filmlerde İstanbul, düzenli, her şeyin tıkır tıkır işlediği, yaşanmaya değer bir kent.

İstanbul'u sinema yoluyla incelemeyi tercih etmemin altındaki neden, kent ve sinema arasında birçok ortak nokta oluşu. Serge Daney: "Sinema kente ait bir olgudur. Kentten önce varolmamıştır, kentten daha uzun süre yaşamayacaktır. Sinema ve kent arasındaki, ortak bir noktadan öte, ortak bir kaderdir" diyor (Kruth içinde 1997: 70). Baudrillard'ın kent ve sinemaya ilişkin düşünceleri ise şöyle: "Sinema dışarıda kentin her yanındadır. Amerikan kenti ise sanki sinemadan çıkmış gibidir. Onun sırrını anlamak için kentten başlayıp beyazperdeye geçmek yerine, beyazperdeden kente doğru yol almak gerekecektir" (Clarke içinde 1997: 1-3).

Bunlara ek olarak *Architecture and Film (Mimari ve Sinema)* kitabının editörü Mark Lamster, yazdığı önsözde, mimari ve sinema arasındaki ortak noktaları özellikle vurgulamış: "Bu iki sanat dalında da sentez çok önemli rol oynuyor. İşbirliği ve uzlaşma, iki dalda da, istisna değil, kural..." (Lamster 2000: 1-10). Lamster daha sonra bu iki sanat dalının birbirleri ile olan alışverişinden de bahsediyor. Lamster'a göre, yönetmenler mimariyi sinemada sahneyi kurmak, konu ve karakterlerle ilgili bilgi vermek için kullanıyorlar. Kamera inşa edilen, veya edilmeyenle ilgili bir yargı aracı olarak kullanılabiliyor. Sinemadaki mekanlar da, filmdeki karakterlerin veya günümüz toplumunun metaforları olarak kullanılabiliyor.

Lamster daha sonra da sinemanın mimariyi nasıl etkilediğinden bahsediyor. İngilizce'de sinematik (cinematic) kelimesi artık mimariyi

tanımlamak için kullanılabiliyor örneğin. Bazı avangard mimarlar ise sinemaya özgü kabul edilen kurgu veya sekans gibi kavram ve çalışmaları mimariye uyarlıyorlar (Lamster 2000: 1-10).

Kentin sinemayı, sinemanın da kenti etkilediğini kabul edecek olursak, o zaman kenti anlamak için sinemaya, sinemayı anlamak için kente bakabileceğimiz gibi bir sonuç ortaya çıkıyor. Bu da bana karşı karşıya konmuş iki aynayı hatırlattı. Bu aynalara baktığınız zaman kendinizden başka bir şeyler görebilmek için kendinizi çok iyi konumlandırmanız gerekiyor. Bunun yanı sıra, hangi aynada neyi gördüğünüzü kolaylıkla karıştırabiliyorsunuz. Birbirlerinin karşısına yerleştirilen kent ve sinema aynaları için de durum çok farklı değil. Aynalardan birinin, bir o köşesinden, bir diğer köşesinden bakmaya çalışıyorum; ama sonuç olarak göz benim gözüm...

İşin başı neresi peki? *Bican Efendi Vekilharç* (Şadi Fikret Karagözoğlu, 1921) ve *Binnaz* (Ahmet Fehim, 1919) filmlerinde İstanbul'a dair çok fazla bir şey yok. *Bican Efendi*'de bir yalı, bir de bahçe görüyoruz. Binnaz'da ise Topkapı Sarayı'nda ve Rumelihisar Kalesi'nde yapılan çekimler var. Bunlar İstanbul'u bir kent olarak göstermekten çok, esrarengiz, ne oldukları belli olmayan, ancak şık ve gösterişli yapılar olarak gösteriyor. Belki daha da geriye, işin başına, Muhsin Ertuğrul'a yönelmek daha doğru olur.

Şehvet Kurbanı

Muhsin Ertuğrul'un ilk akla gelen filmlerinden biri olmasa da *Şehvet Kurbanı* (1939), İstanbul'a bakışı açısından incelenmeye değer bir film. Filmin büyük bir kısmı Adana'da geçmesine, stüdyoda çekilmesine rağmen, İstanbul'a ait, dış mekanda çekilmiş çeşitli görüntüler, filmin anlamı bakımından önemli rol oynuyor.

Filmin konusundan bahsetmeden önce, *Şehvet Kurbanı*'nın, Victor Flemming'in 1927 yapımı *The Way of All Flesh* filminden uyarlandığını ve Türkiye'de *Şehvet Kurbanı* ismiyle 1928 yılında gösterildiğini belirtmekte fayda var. *The Way of All Flesh* ise Oscar'lı bir film olmasına rağmen günümüzde bulunamayan ender filmlerden. Bu yüzden Ertuğrul'un orijinal filmden ne kadar etkilenmiş olduğunu da değerlendiremiyorum. Muhsin Ertuğrul'un İpek Film ile çalıştığı dönemde çektiği *Şehvet Kurbanı*'nın başrollerinde Ertuğrul ile birlikte Cahide Sonku, Süavi Tedü, Necla Sertel, Nevin Akkaya, Sait Köknar ve Ferdi Tayfur gibi oyuncular yer alıyor. Film, mutlu bir aile babası Ahmet Barksever'in, para peşinde olan bir kadına kanarak, İstanbul'daki düzenli

hayatını bırakıp, Adana'ya taşınmasını ve bu yüzden hayatını mahvetmesini konu ediyor.

Filmin, İstanbul'da geçen tüm sahneleri, zaman, düzen, modernlik ve uygarlık kavramlarını işliyor. Daha açılış sahnelerinde, kentin hareketliliğini görüyoruz. Dükkanlar açılıyor. Modern takım elbiseli, papyonlu, şapkalı, şık insanlar, saatlerine bakıp, geniş caddelerde hızlı adımlarla yol alıp, gemilere, tramvaylara biniyorlar. Bugün İstanbul'un karmaşası dediğimiz şey filmde "İstanbul'un düzeni" olarak yansıyor. İstanbul'da hayat saat gibi işliyor. Bu izlenimi, filmin sadece görüntülerinden değil, hikayesi ve diyaloglarından da edinmek mümkün. Modern kıyafetler içinde, biri kız, biri erkek, kentli iki çocuk bir yandan annelerine yardım ederken, bir yandan da veznedar olan babaları Ahmet Bey'in eve saat kaçta geleceğini tahmin etmeye çalışıyorlar. Erkek çocuk, vapurun kaçta kalktığını, kaç dakikada geleceğini, babasının kaç dakikada iskeleden eve varacağını hesaplıyor; sonra da hesapları doğru çıkınca bununla gurur duyuyor. İstanbul, zeki ve çalışkan bir çocuğun zamanlarını ayarlayabileceği/hesaplayabileceği bir kent olarak gösteriliyor. Evin kızı ise hesaptan hoşlanmadığını itiraf edince, eve tam zamanında gelmiş olan veznedar baba, kızına hesabın önemi ile ilgili gereken öğüdü veriyor.

Özetlemek gerekirse *Şehvet Kurbanı*'nda, kent hayatı, zaman, hesap, düzen, uygarlık ve "saadet" bir arada gösteriliyor. Bunun diğer kutbunda da taşra hayatı var. Babanın Adana'ya gitmesiyle hayat bir anda tersyüz oluyor. Adana'da çıkar ilişkileri var, gece var, içki var, güvensizlik var; uygarlık yok, düzen yok ve bütün bunların sonucu olarak da huzur ve mutluluk yok. Adana'daki yıllar, planlanmadığı/düzenlenmediği için olsa gerek su gibi akıp gidiyor, hayat da geçip gidiyor. Buradan düzenli yaşanmayan bir hayatın, hızla akıp giden, bahsetmeye değmeyecek, bir şeylerin başarılamayacağı bir hayat olduğu sonucuna varıyoruz.

Bu aşamada, Alman sosyolog Georg Simmel'in (1858-1918) 1905 yılında yazdığı ve kent hayatını eleştirdiği "Metropol ve Zihinsel Hayat" isimli makalesinden bahsetmekte fayda var. Kentin özellikle insanlar üzerindeki psikolojik etkileri üzerinde çalışan Simmel, kenti hızla akan, köpüren bir nehre; kasabayı ise yavaş akan bir dereye benzetiyordu: "Hızla değişen görüntülerin yarattığı kalabalık, tek bir bakışın yarattığı devamsızlık hissi ve bir dizi izlenimin bir anda belirişinin beklenilmezliği... Metropolün yarattığı psikolojik durumlar işte bunlar. Her karşıdan karşıya geçişte, ekonomik, mesleki ve sosyal hayatın

temposu ve çeşitliliğiyle, kent, duyumsal görüntüler bakımından kırsal yaşamdan çok farklı bir tablo çiziyor. Küçük kasaba ve köylerde hayatın ritmi yavaşlıyor ve duyumsal görüntüler daha yavaş, daha düzenli, daha daimi olarak akıyor."

Simmel, çalışmasında kent hayatının insanı nasıl etkilediğinden de bahsediyordu. Ona göre, kırsal kesimde yaşayan insanlar daha çok duygularının etkisinde hareket ederken, kent insanları duygularını bastırıyor ve nasıl davranacakları konusunda mantıklarını kullanıyorlardı. Simmel'e göre, yürekleri değil, kafalarının doğrultusunda ilerlemek, insanların kendilerini, kentte bulunan çok çeşitli duyumlardan korumak için geliştirdikleri bir şeydi. İnsanlar, kentin karmaşası ve çeşitliliği ile başedebilmek için, hesaplı, dakik ve kesin olmak gibi rasyonel özellikler geliştirmek zorundaydı.

Kırsal kesimdeki ve küçük kasabalardaki hayatı, kent hayatına tercih ettiği açıkça belli olan Simmel, kentin kişi üzerindeki etkisini şöyle anlatıyordu: "Kişi, kent hayatının karmaşık ve sürekli değişen doğası ile yüzleşebilmek için kendini koruyacak bir kabuk oluşturuyor. Kişiler, kasabadan kente göç ederken duygularını geride bırakmak zorunda kalıyor. Büyük kentlerde, duygular bastırılıyor ve insanlar günlük hayatlarında entelektüel bir rasyonelliğe bürünüyorlar. İnsanlar birbirleriyle hesapçı, verimliliğe dönük bir anlayışla ilişki kuruyorlar. Kentte yaşayanlar, şehir hayatının stresinden korunabilmek için her şeye bıkkın bir tavırla yaklaşmaya başlıyorlar (Simmel, Wolf içinde 1964: 409-424).

Walter Benjamin'in kent üzerine düşüncelerinin, Simmel'inkilerle benzeşen tarafları bulunduğunu belirtmekte fayda var. Benjamin'e göre kent tecrübesi, kişinin zihnine (veya ruhuna) yapılan sonsuz küçük saldırılar anlamına geliyordu. Kent hayatı, tekrarlardan oluşan bir şeydi. İş hayatının rutini ile endüstriyel kentin kalabalığı, tecrübeyi ve gerçeğin algılanış boyutunu azaltıyordu. Endüstriyel kent, kişilerde sürekli bir endişe yaratmıştı (Benjamin, Arendt içinde 1955: 239-242).

Simmel'in bakış açısına getirilen eleştiriler çok. Bazıları kentin yarattığı çeşitliliğin kentte yaşayan insanı daha özgür kıldığından bahsederken, bazı araştırmalar da, kent ve kırsal kesimde yaşayan insanların psikolojik durumları karşılaştırıldığında, kentte yaşayan insanların, kırsal kesimde yaşayanlardan daha sağlıklı olduğunu ortaya koyuyordu. Burada benim asıl ilgimi çeken ise Simmel'in kent hayatındaki "hesaplılık, dakiklik, kesin davranmak gibi rasyonel özellikleri" eleşti-

rirken, Muhsin Ertuğrul'un kentteki aynı özellikleri olumlu bir şekilde göstermesi; kent hayatının saat gibi işlemesinin, böylelikle insan hayatının dakikalara bölünmesinin son derece istenen, aranılan, övülecek bir özellik olduğunu vurgulaması oluyor. *Şehvet Kurbanı*'ndaki aile babası Ahmet Bey, çocuklarına hesaplı kitaplı ve dakik olmanın önemini öğretiyor. Hatta babası onlardan ayrıldıktan yıllar sonra bile, artık ünlü bir kemancı olan oğlu, konserlere tam zamanında başlamasıyla tanınıyor. *Şehvet Kurbanı*, duyguların insanı ancak kötü yola sürükleyebileceğini de vurguluyor. Ahmet Bey duygularına kapıldığında, "kötü yola düşüyor" ve çok sevdiği evinden barkından (Ahmet Bey'in soyadı Barksever) ayrılmak zorunda kalıyor.

Yılmaz Ali

Yönetmenliğini Faruk Kenç'in yaptığı *Yılmaz Ali*, 1939 yılında, Şehvet Kurbanı ile aynı yılda yapıldıysa da, Türk Sineması'nda İstanbul'un sonraki yıllarda nasıl gösterileceğinin ipuçlarını vermesi bakımından önemli bir film. Beyoğlu ve kente dair görüntüler, *Şehvet Kurbanı*'ndan çok farklı olmamakla birlikte, *Yılmaz Ali*'de Boğaz sahneleri ve mahalle sahneleri gibi, Türk sineması'nda önemli yer tutacak mekanların da kullanıldığını görüyoruz.

Vâlâ Nureddin'in romanından uyarlanan *Yılmaz Ali*'nin başrollerinde Suavi Tedü, Nevzat Okçugil, Refik Kemal Arduman, Celal Atik, Cahit Irgat, Feride Canan ve Beatris Kalfayan rol alıyordu. Film, bir polis hafiyesi olan *Yılmaz Ali*'nin, esrarengiz olaylar sonucunda, bir grup kaçakçının peşine düşmesi ve onları kıstırmasını konu ediniyor.

Faruk Kenç'in çalıştığı dönem "geçiş dönemi" olarak adlandırılıyor. Scognomillo'nun *Türk Sinema Tarihi* adlı kitabında, Kenç ile birlikte o dönemde film yapmaya başlayan, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil gibi yönetmenler "Batı'dan gelenler" olarak adlandırılıyor. 1910 doğumlu Kenç, öğrenciliği sırasında sinemaya ilgi duymuş, daha sonra 1930'lu yıllarda Almanya'da üç yıl boyunca fotoğraf eğitimi almış, bir süre Fransa'da çalışmış ve 1938 yılında tekrar İstanbul'a dönmüş. *Yılmaz Ali* onun Taş Parçası'ndan sonra çektiği, ikinci filmi.

Yılmaz Ali, Agah Özgüç'ün *Türk Filmleri Sözlüğü*'nde "ilk polisiye, serüven filmi denemesi" olarak tanımlanıyor. Ama bunun haricinde *Yılmaz Ali*'nin, 40'lı yıllarda Amerika'da oldukça yaygın olan noir (kara) filmlerle de ortak noktaları çok. David Cook'un *A History of Narrative Film* adlı kitabında "noir" filmlerin belirleyici teknik özelliklerinin geniş açı objektiflerinin kullanımı, gece çekimlerine verilen önem ve

doğal olmayan, rahatsız edici çerçeveler olduğu açıklanıyor. Konu olarak ise "noir" filmler yine oldukça karanlık. Kent hayatında suçun kaçınılmaz olduğu mesajı veriliyor. Bu filmlerde ölümcül kadınların (femme fatale) yanı sıra, hikayenin yönünü değiştiren güçlü kadınlara da rastlıyoruz (Cook 1990: 467-471). Phil Hardy'nin belirttiği gibi "'Film noir' kadınının, sigarası kadar, tabancasını nasıl tuttuğu da önemli..." (Novell-Smith 1996: 304-312).

Bu özelliklerden birçoğu *Yılmaz Ali*'de de var. Filmin birçok önemli sahnesi geceleyin çekilmiş. Film, "noir" tarzı filmlerde olduğu gibi, bir hafiyenin bir çeteyi ele geçirmeye çalışmasını konu ediniyor. *Yılmaz Ali* de biraz esrarengiz, ne yapacağı belli olmayan, ancak zeki ve biraz Simmel'in söylediklerini anımsatır bir şekilde, hayatı tanıyan, hayat karşısında şaşırmayan, bıkkın tavırlı bir karakter. *Yılmaz Ali*'nin, Amerikan gangster filmlerinin ünlü karakteri James Cagney'den çok, noir filmlerinde rol alan Humphrey Bogart'ı anımsattığı şüphe götürmüyor.

Filmin Beyoğlu, Karaköy gibi mekanlarda çekilmiş kent sahnelerinin *Şehvet Kurbanı*'ndan çok farklı olmadığını söylemiştik. Bu sahneler, kent çekimlerine geniş yer veren "noir" filmlerle de ortak özellikler barındırıyor. Filmin ilk sahnelerinden birinde, caz müziği eşliğinde İstanbul'un geniş caddelerini, yüksek binalarını, kocaman arabalarını, tramvaylarını görüyoruz. Caddeleri dolduran insanlar, bir yerlere yetişme telaşı içinde. Kalabalığa rağmen, şehir düzenli bir biçimde işliyor, şık giyinmiş, kibar insanlarda bir heyecan var. İstanbul, sürekli bir şeylerin olduğu, modern bir şehir.

Filmin iki kadın karakteri de "noir" tarzı filmlerdeki kadınları anımsatıyor. Cinayete kurban giden Öjeni, erkekleri baştan çıkartan, kurnaz ve esrarengiz bir "femme fatale". *Yılmaz Ali*'nin gazeteci kız arkadaşı Hayriye ise, zeki, becerikli ve hiçbir şeyden korkmayan bir kadın. *Yılmaz Ali* ona neyin peşinde olduğunu anlatmıyor, Hayriye ise *Yılmaz Ali*'nin ne yaptığını anlamak pahasına kendisini tehlikeye atmaktan kaçınmıyor.

Yılmaz Ali, Hayriye ve arkadaşlarını, İstanbul'un barlarına giderken, caz müziği eşliğinde dansederken de görüyoruz. Bu sahnelerde, İstanbul'un modern bir şehir olduğunun altı iyice çiziliyor.

Bunun yanısıra, *Yılmaz Ali*'de Alman Ekspresyonizmini anımsatan yanlar da var. Özellikle Rumelihisarı'nda dik bir alt açıdan yapılmış, arka planda kaleyi gösteren çekimler, Aşiyan Mezarlığı'nın içinden yapılan çekimler *Nosferatu*'yu (Murnau, 1922) hatırlatıyor. Bacağı aksa-

yan, sakallı bir adam kılığına girmiş olan katil de, biraz Caligari'yi, biraz da vampir Nosferatu'yu anımsatıyor.

Alman Ekspresyonist döneminin, Amerikan noir filmini nasıl etkilemiş olduğuna dair kısa bir hatırlatma yapmakta fayda olabilir: Fritz Lang, Billy Wilder, Otto Preminger gibi "noir" tarzın yönetmenleri, Ekspresyonist dönemde Almanya'da yaşamış ve Nazi döneminde Amerika'ya iltica etmiş yönetmenlerdi. Ancak *Yılmaz Ali*'de ne "noir" tarzı filmleri, ne de Ekspresyonizmi anımsatıyor. Filmin, Aşiyan ve Rumelihisarı çekimleri garip açılı planlara rağmen, son derece özenle yapılmış. İstanbul'un hem esrarengiz hem ak olduğunu vurguluyor. Bir ağacın dalları arasından, Boğaz yolunun kıvrılarak geldiğini görüyoruz. Kameraya doğru bir adamın yürüyor olması alan derinliğine dikkat çekiyor. Filmin tüm karmaşasına rağmen, Boğaz kıyısında hayat sakin ve daha anlaşılır.

Adamı takip ettiğimizde, "noir" filmlerinden ayrılan bir başka mekana geliyoruz. Rumelihisarı'nda, iki katlı ahşap evlerin arasında, kıvrılan dar sokakların bulunduğu Türk mahallesi. Aile hayatı, "noir" filmlerle özdeşleşen bir şey değil; bu mekanlar daha sonra *Yılmaz Ali*'yi kaçakçılara götürecekse de, ahşap evlerin bulunduğu mahalleler doğrudan aile hayatını çağrıştırıyor.

Öjeni'nin yaşadığı ve öldürüldüğü yalı ise noir filmlere daha uygun. Öjeni, noir "femme fatale"lerine yakışacak biçimde, ailesiyle değil, hizmetkarı ile birlikte yaşıyor. Yalıya kimlerin girip çıktığı, Öjeni'nin nasıl zengin olduğu belli değil. Yalının nerede olduğunu da anlamak güç, ama seyirci, daha önce bahsettiğimiz mahalleden çok farklı, zenginlerin oturduğu, birbirlerinden uzakta bulunan yalıların bulunduğu bir muhitte olduğu izlenimine varıyor. Burada bahsettiğimiz gece kulübü, Boğaz, mahalle ve yalı sahneleri Türk sinemasında sonraki yıllarda sıkça karşımıza çıkan sahnelerin ilk örneklerini oluşturuyor.

Şehvet Kurbanı ve *Yılmaz Ali* filmlerindeki geniş caddeli, yüksek binalı kent sahnelerine dönecek olursak, burada bizi şaşırtan 'İstanbul'un düzeni' gibi bir kavram üzerinde durmak ilginç olabilir. Ruth Eaton, "Entelektüel bir Çalışma Olarak Kent" isimli makalesinde şöyle diyor: "Ütopik toplumların çoğu kentlerde hayal ediliyor. Kentler, bir yerde, insanoğlunun doğa üzerindeki hakimiyetini temsil ediyor. Geometrik şekillerde planlanan ve kurulan kentler, bilinçaltında toplumsal ve siyasi düzenin de bu kadar düzenli işlediği mesajını veriyor" (Eaton 2000: 119-130). Bu bakış açısıyla baktığımız zaman *Şehvet Kur-*

banı'nın kenti ütopik bir biçimde temsil ettiği şüphe götürmüyor. *Şehvet Kurbanı*'nında İstanbul taşı toprağı altın bir kent olarak temsil ediliyor.

Yılmaz Ali'nin İstanbul'u ise nasıl bir kent olduğu konusunda bazı tereddütler yaşıyor. İstanbul bir yandan gündelik hayatın sürdüğü öte yandan karanlık ve esrarengiz olayların meydana geldiği bir kent. Tüm bu İstanbul manzaraları ve esrar, zehir hafiye *Yılmaz Ali*'nin kaçakçıları yakalamasıyla son buluyor. Hal böyle olunca, geriye Boğazın huzurla dolu çerçeveleri ve Beyoğlu'nun saz ve cazı kalıyor. "Noir" gibi "distopik" kabul edilen bir janr için, oldukça ütopik bir son.

Gerçi günümüzde kent ve ütopya kelimelerinin aynı cümlede kullanıldığını fazla görmüyoruz. Bir zamanlar insanları özgürleştirdiği düşünülen kentler artık steril ve indirgemeci olarak görülüyor. B. F. Skinner gibi Davranışçılar duyumsal yoksunluğun sebep-sonuç ilişkisine işaret ederken sıkıcı bir çevrenin kişiliği donuklaştırdığını belirtirler. Onlara göre belli bir özelliği olmayan mimari kişiyi eğitip hazırlayamaz, ancak tecrübe edinmeye dair sahip olduğu kapasiteyi yok edebilir (Ockman, Lamster içinde 2000: 175).

Şehvet Kurbanı ve *Yılmaz Ali*'nin, Muhsin Ertuğrul ve Geçiş Dönemi'ne ait filmlerin İstanbul'a bakışını ne derece temsil ettiği tartışılır. Ancak 1955 yılına kadar yapılan filmler içinden izlediğim on beş filmde İstanbul kent olarak yaşanmak istenecek, düzenli, modern ve son derece güzel bir kent olarak gösteriliyor. Bu dönemin filmlerinde, arabaların ilerlediğini, vapurların ve tramvayların çalıştığını, Galata köprüsünün açılıp kapandığını, her şeyin tıkırında işlediğini görüyoruz. İstanbul'da dünyadaki son gelişmeler takip ediliyor. İstanbul insanı, modern Avrupa kentlerindeki gibi giyiniyor ve Batı müziği dinliyor. Bütün bunlara ek olarak İstanbul'un Boğazı var; ağaçlarla çevrili, kent içinde kıvrılan Boğazı. Muhsin Ertuğrul'un *Bir Millet Uyanıyor* (1932) filminde, Boğazdan yelkenliler, büyük gemiler geçiyor. Bu İstanbul, uğrunda savaşmaya değecek bir şehir. Orhan Arıburnu'nun *Kanlı Para* (1953) filminde yine modern binalar ve geniş caddeler görüyoruz. Bu İstanbul'da caddelerde tek tük arabalar var. İnsanlar da refah içinde, Boğaz manzaralı, lüks yalılarda yaşıyorlar. Lütfü Akad'ın *Lüküs Hayat* (1950) filminde olduğu gibi insanlarda "İki tane otomobil / Biri açık, biri değil / Aşçı, uşak, hizmetçiler / Dolu mutfak, dolu kiler..." Muhsin Ertuğrul ve Geçiş Dönemi'nde İstanbul, taşı toprağı altın bir kent...

Kaynakça

Benjamin, Walter (1955). *Illuminations*, der: Hannah Arendt, Schocken Books.

Clarke, David B. (1997). *The Cinematic City*, Routledge. Cook, David (1990, 2. baskı). A History of Narrative Film, Norton.

Eaton, Ruth (2000). "The City as an Intellectual Exercise", *Utopia: The Search for the Ideal Society in the Western World*, der., Schaer, Claeys ve Sargent, NYPL: Oxford University Press.

Kruth, Patricia (1997). "The Color of New York", François Penz, Maureen Thomas (der) *Cinema and Architecture* içinde, Londra: BFI Publishing.

Lamster, Mark (der) (2000). *Architecture and Film*, Princeton: Architectural Press.

Novell-Smith, Geoffrey (der) (1996). *The Oxford History of World Cinema*, NYPL: Oxford University Press.

Penz, F. & Thomas M. (der), (1997). *Cinema and Architecture*, Londra: BFI Publishing.

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

Simmel, Georg (1964). "The Metropolis and Mental Life", *The Sociology of Georg Simmel*, der, Kurt H. Wolf, The Free Press.

Zarife Öztürk
Öğretim Üyesi
Yeditepe Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Radyo Televizyon Bölümü

MEKANIN / UZAYIN DÖNÜŞÜMÜ: İÇ / DIŞ, AŞAĞI / YUKARI, ALANLAR, SINIRLAR, CEPHELER, MEKANLAR

Fatoş Adiloğlu

Giriş

Türk Sinemasında mekan kullanımını konu alan bu yazı öncelikle sinema ve mekan ilişkisine kısaca değinerek bu bağlamda aydınlatıcı çıkış noktalarına işaret edecek, sinemaya genelde 'anlatı mekanı' çerçevesinden, özelde ise mekanın anlatısallığı üzerinden yaklaşacaktır. Türk filmleri üzerinde yoğunlaşan bölümlerde mekanın dönüşümü irdelenecektir.

Sinemada mekan olgusu birbiriyle örtüşen, iç içe geçen yaklaşımları içerir. Burada sinemada kurgu yoluyla inşa edilen 'anlatı mekanı'ndan çok fiziksel mekanın sinemada kullanımı ve bunun doğal sonucu olarak dönüşümü ile mekanın sinemadaki işlevi üzerinde durularak, Türk sinemasında mekansal göstergelerin hangi bağlamda ve nasıl kullanıldıklarına ilişkin bir bakış açısı ortaya konulacaktır. Bu anlamda melodramın popüler sinema türü olarak ortaya çıktığı 1960-1975'li yıllarda yirmi farklı yönetmenin rastlantısal örneklemeyle seçilmiş filmleri üzerinden yapılan bir araştırmadan hareket edilecek ve *'kalıplaşmış mekanlar',' yolculuk mekanları,' 'simgesel ve bulanık tanımlı mekanlar'* olarak beliren mekan kullanım özellikleriyle[1] 'gerçek' mekan kullanımına bağımlı Türk Sinemasında mekanın dönüşümü ele alınacaktır. Bunu yaparken, ele alınan dönemde mekana dayalı ilişki kurma biçimleri incelenen yirmi yönetmenin filmleri arasından mekan kullanımında farklılık gösterenler üzerinde durularak sinemada mekan kullanımının bir filmin ayırdedici özelliklerinden biri olduğunun altı çizilecektir.

Sinema ve Mekan

Sinemanın kabul görmüş en kısa, kısa olduğu kadar da anlamlı ve kapsamlı tanımının 'mekan ve zamanın düzenlenmesi' olarak açıklan-

[1] Söz konusu araştırma 'Türk Sineması: Mekan Üzerinden Bir Çözümleme' konulu yayımlanmamış doktora tezinden yararlanılarak, yazıdaki bulgular ise aynı tezden esinlenerek biraraya getirilmiştir.

ması mekan ve zamanın sinemanın temel öğelerini oluşturduğunun en açık ifadesidir. Zaman ve mekan etkileşimi ayrıca incelenmesi gereken bir konu olmakla birlikte sinemanın *bütününün* bu tanımla ele alınabilmesi filmde mekan ve zamanın kaçınılmaz boyutu ile genelden özele işlev ve işleyişinin göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemada mekan / mekan kullanımı değişik düzlem ve seviyelerde yer alır. Mekanın sinema ortamına girmeden önceki çetrefilli boyutu sinema ve mekan ilişkisiyle eklemlenmektedir.

İngilizce karşılığı 'space' olan ve bu yazıda tercihen kullandığım 'mekan'ın tüm boyutlarını içine alacak bir tanım bulmak zordur. Mekan, insan, yer, toplum ve sunumla ilişkilendirilir (Stuart & Zonn 1996: 6). Edebiyat, coğrafya, sosyoloji, felsefe, mimarlık ya da kendisi disiplinlerarası bir alan olan kültürel coğrafya gibi çalışma alanları mekanla ilgilenirler. Mekan disiplinlerarası bir olgudur. Mekanla sürekli uğraşan, mekanı işleyen ve çalıştıran mimarlık disiplininde bile mekanı anlatan kısa bir nitelendirmede bulunmak zordur. Bu bağlamda Şengül Gül Öymen'in mekan tanımına yer vermekte yarar vardır:

> *"Mekan, insanın insanla, insanın nesneyle ve nesnenin nesneyle olan aralıklarının, uzaklıklarının ve ilişkilerinin, kısacası, bizi saran boşluğun üç boyutlu bir anlatımıdır. Bu nedenle, mekan örgütlenmesi, çevrenin biçim ve malzeme gibi ona fiziksel anlatımını veren diğer özelliklerinden çok daha esaslı bir özelliğidir. Mekan örgütlenmesi mekan biçimi, kütlesi, sınırlayan ve bölen ögeleri, bileşenleri, renk, ışık ve dokusuyla sağlanır. Mekanın örgütlenmesi aynı anda bir anlam taşır. Ama anlamın örgütlenmesi mekan örgütlenmesinden hem elle tutulur bir gerçek olarak hem de kavramsal olarak ayrıdır. Çevresel anlam daha çok gösterge ve simgelerle ve mekanın değişebilir özellikleriyle sağlanır, renk, doku, donatı, aksesuar, süsleme vb. Bir insan için bunlar, postür, statü anlatımları, proksemik, kinestik ve diğer sözsüz iletişim araçlarıdır"* (1996: 34).

Mimarlık disiplininde ender rastlanabilen bu olabildiğince rasyonel mekan tanımı, mekanın çok boyutlu durumuna işaret ederken yukarıdaki ifadenin uzunluğu ve gittikçe eklemlenen anlam bütünlüğü, mekanın fiziksel tanımında bile karşılaşılabilecek zorluğa işaret etmektedir.

Sinemada Mekan

Sinemada mekan denildiğinde, kullanılan, görüntülenen mekan olarak İngilizce'de *'location'*ın karşılığı *'yer'*; *'setting'*in karşılığı 'çevre' ve de film ortamında kurgulanmış/inşa edilmiş mekan düşünülebilir. Yer ve çevre anlamında mekan, sinema ve mekan ilişkisinin belki de olabilecek en somut başlangıcıdır. Mekanın kamera ortamına girişiyle sinemada mekanın kurgulanmasında, mekanın anlatısal öğe olarak değerlendirilmesinin yanısıra, temsil edilen / yansıtılan ve algılanan mekan düzlemleri oluşmaktadır. Sinema insan, mekan, yer ve toplum öğelerinden yararlanırken, sunum gücüyle mekan olgusunu derinleştiren bir boyut içermektedir. Bu noktada sinemada 'gerçek mekan' olmadığını göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Çünkü sinemada kamera mekanı bilinçli bir şekilde işleme gücüne sahiptir. Film ortamında mekana müdahele söz konusudur. Kamera fiziksel mekanla sürekli uğraşır durumdadır. Fiziksel mekandan seçilmiş detayları, alanları ve bölümleri farklı uzaklık ve bakış noktalarından görüntüleyerek dönüştürür (Bordwell, Staiger, Kristine 1985: 214). Bir diğer açıdan ele alındığında ise sinemanın anlatı mekanıyla sunduğu dünya ve göz önüne getirdiği, sergilediği, vurguladığı mekanlar bulunmaktadır. Bu anlamda Walter Benjamin'e göre:

> *"Filmlerdeki yakın çekim, etrafımızdaki nesneleri, odaklama ile tanıdık nesnelerin gizli ayrıntılarını ve ortak alanların çevresini kameranın içten rehberliğiyle keşfederek, bir taraftan hayatımızı yöneten ihtiyaçların kavranmasını artırır, diğer taraftan, bize beklenmeyecek kadar büyük bir hareket alanı sağlar. Meyhanelerimiz ve metropoliten caddelerimiz, bürolarımız ve mobilyalı odalarımız, tren istasyonlarımız ve fabrikalarımız, bizi umutsuzca hapsetmişken, film gelip bu hapishane-dünyayı saniyenin onda birinde bir dinamit gibi parçaladı, böylece, şimdi, bu parçalanmış kalıntılar arasında, sakince maceraya doğru hareket ediyoruz. Yaklaşma ile, mekan genişliyor, ağır çekimle hareket uzuyor."* (1968: 232).

Mekanı vurgulayabilen sinema *'yer'* ve *'olay'*ı beraberinde getirir. Bundan dolayı da sinemada *'mekan'* *'yer'* ve *'olay'* (space, place and event) üzerinden yorumlanabilen yaklaşımlara rastlamaktayız. Görsel-işitsel alana ait bir metin oluşturan sinema, film ortamına özgü özellikler çerçevesinde bir anlatım oluşturur. Sinemadaki anlatım Lewis Jacobs'a göre *"çekimlerin zaman içindeki düzeni, sırası ve aralarındaki ilişkiyle ortaya çıkar"* (1994: 43). Stephen Heath bu filmsel dünyayı 'anlatı mekanı' olarak nitelendirmesiyle ve genel anlamda si-

nemaya mekan odaklı bakışıyla dikkatleri üzerinde toplamıştır. Heath, Michael Snow'un mekanın özeldeki konumunun da altını çizen "*olaylar mekan içinde yer alır*" sözlerinden hareket ederek inşa ettiği söyleminde sinemanın bir 'anlatı mekanı' oluşunun üzerinde durarak film çalışmalarına farklı bir soluk getirmiştir (1981: 25). İletişim teorisyeni Sol Worth da sinemayı '*imge-olay*' olarak yorumlamakta ve değerlendirmektedir (1981). Mekan üzerinden gerçekleştirilen yaklaşımlar sinemada mekan olgusunun farklı açılarına ve örtüşen yanlarına işaret etmektedir. Andrew Higson'un da dediği gibi "*öyküler anlatacakları mekana gereksinim duyar*" (1996: 134). Bunu hem genelde hem de özelde sinema-mekan ilişkisine yormak mümkündür. Yani sinemanın mekanla ilişkisi kaçınılmazdır. Aynı bakış açısıyla sinemanın başlangıçtan bugüne gelişimini de mekan odaklı bir yaklaşımla değerlendirmek mümkündür. '*Gerçeklik mekanı*'ndan (space of reality) '*mekanın gerçekliği*'ne (reality of space), '*çerçeve mekanı*'ndan (frame space), Noel Burch'ün '*çerçeve içi/çerçeve dışı dinamiklerine*' ve '*çekim mekanı*'na (shot space) kadar farklı boyutlarda sinema ve mekan ilişkisi söz konusudur. Sinema zaman-mekan ilişkilerini yeniden düzenler. Sinemada '*gerçek*' mekan olmadığını da hatırlayacak olursak, mekan sinemada dönüşmekte ya da yeniden yapılandırılarak anlatı mekanı oluşturmaktadır. Bu kurmaca dünya bazılarının gerçeklerinin bazılarının da hayallerinin altını çizmektedir. Hatta bu nedenle mimarlıkla ilgili belgesel film çalışmaları tartışılan bir konu olarak belirmektedir.

Sinemada görsel mekan, konunun görsel sunumu ile ilgili olarak her çekimin kendi koşulları içinde işlev görür (Jacobs 1994: 43). Mekanın anlatı pekiştirici rolü vardır. Mimarlık ve sinema ilişkisiyle özellikle öne çıkan *Metropolis* (1927), *Playtime* (1967), *Fountainhead* (1949), *Ben Hur* (1959), *Blade Runner* (1982) gibi filmlerin yanısıra mekan öğelerinin Lubitch, Capra, Hitchcok, Pakula, Wenders, Greenaway gibi yönetmenler tarafından anlatı pekiştirici görsel öğeler olarak kullanıldıkları yapımlar sinemada mekan olgusunu vurgulayan filmler olarak önem kazanmışlardır.

Türk Sineması

1960-75 yılları arasında ekonomik nedenlerle doğaya ve fiziksel çevreye bağımlı kalmış olan Türk Sinemasında, olayların geçtiği yer ve zaman 'gerçek'[2] mekan aracılığıyla aktarılır.

[2] Burada 'gerçek' mekan olarak kastedilen, yerinde çekim yani yapay olmayan mekan anlamındadır.

Teknik yetersizlikler, sabit kamera konumları, tiyatroya özgü sahneleme üslûpları, hızlı üretim politikalarının etkilediği mekan kullanım özellikleri, incelemesi (raslantısal yöntemle) yapılan filmlerde,[3] aynı ya da benzer mekan kullanımıyla, *'kalıplaşmış mekanlar'*; iç/dış, aşağı, yukarı ilişkileriyle *'yolculuk mekanları'*; alanlar, sınırlar, cepheler ve mekan aktarımıyla *'simgesel ve bulanık tanımlı mekanlar'* olarak belirmiştir.

Yansıyan Mekanlar

Kalıplaşmış Mekanlar

Türk Melodram sinemasında kalıplaşmış mekanların en başında kent gerçeğiyle İstanbul gelir. Bununla birlikte Türk sinemasında sıklıkla görüntülenen mekanlar üç ölçekte değerlendirilebilir.[4]

1. Kent: İstanbul
   a.Kapalı Kamusal Alanlar
   b.Açık Kamusal Alanlar
2. Yaşama, Eğlence ve Çalışma Alanları
3. Belirli Bir Mekan içinde Tekrarlanan Sahneler

Bu bağlamda *Sabah Yıldızı* (Türker İnanoğlu, 1968) mekanı her üç ölçekte şablon oluşturucasına kullanan, kalıplaşmış mekan kullanımında temsili film olma özelliğini taşırken, *Seninle Ölmek İstiyorum* (Lütfi Akad, 1968) ve *Kırık Hayatlar* (Halit Refiğ, 1965) farklı mekan kullanımlarıyla dikkat çeken filmlerdir. Seninle Ölmek İstiyorum'da, köşk mekanı üzerinde yoğunlaşılmasına rağmen, köşk mekanlarının değişik açılarla, iç/dış ilişkileri üzerinde durularak verilmesinin yanısıra mimari öğelerin de aktarılmasıyla farklı mekan kullanımı belirginleşir. *Kırık Hayatlar* (Halit Refiğ, 1965), incelenen filmlerin çoğunda görüntülenen aynı konutun özellikle farklı bir iç mekan aktarmasıyla öne çıkar.

[3] *Bir Yaz Yağmuru* (Orhan Elmas, 1961), *Ayşecik Yavru Melek* (Osman Seden, 1962), *Aşka Susayanlar* (Feyzi Tuna, 1964), *Kırık Hayatlar* (Halit Refiğ, 1965), *Şoförün Kızı* (Ülkü Erakalın, 1965), *Sürtük* (Ertem Eğilmez, 1965), *Yarın Çok Geç Olacak* (Mehmet Dinler, 1967), *Sabah Yıldızı* (Türker İnanoğlu, 1968), *Seninle Ölmek İstiyorum* (Lütfi Ö.Akad, 1968), *Kınalı Yapıncak* (Orhan Aksoy, 1969), *Ağlayan Melek* (Safa Önal, 1970), *Aşktan da Üstün* (Atıf Yılmaz, 1970), *Baba* (Yılmaz Güney, 1971), *Her şeyim Sensin* (Nuri Ergün, 1971), *Makber* (Metin Erksan, 1971), *Üç Arkadaş* (Memduh Ün, 1971), *Zehra* (Yücel Çakmaklı, 1972), *Bir Demet Menekşe* (Zeki Ökten, 1973), *Küçük Bey* (Hulki Saner, 1975).

[4] Öykülerin genelde aile ilişkileri ve evlilik kurumu üzerinde yoğunlaşmasından dolayı yaşama alanları en sık rastlanan ve film içinde en sık görüntülenen mekanlardır.

Yolculuk Mekanları

Sinemada anlatı mekanı genelde bir yolculuk mekanıdır. Ayrımına dikkat çekmek istediğimiz, çeşitli seviyelerde bir mekandan diğerine, bir yerden ötekine geçişi içeren görüntülerdir. Burada başlangıç ve bitiş arasında yolculuğun özelliğine göre anlam yüklenebilen yolculuk mekanları görüntüsel ve simgesel göstergelerden oluşur.

Yolculuk mekanları yatay ve düşey eksenlerde incelenebilir. Üç düzeyde ele alınabilir.

1. Kent ve kent dışı: Haydarpaşa tren istasyonu/ Yeşilköy havaalanı.
2. Bir mekandan diğerine/ kamusal ve özel alan: Konut-bahçe-sokak ilişkisi.
3. Göreceli olarak daha küçük ölçeklerde tanımlanmış ara ve geçiş mekanları: Bahçe, merdiven, koridor.

Bu bağlamda *Ayşecik Yavru Melek* (Osman Seden, 1962) her üç ölçekte, yatay ve dikey olmak üzere yolculuk mekanlarının, özellikle merdivenin yoğunlukla aktarıldığı temsili bir film olarak örnek gösterilebilir. *Kırık Hayatlar* (Halit Refiğ, 1965) bahçe ara mekanının geçiş mekanı olarak özellikle vurgulandığı, *Baba* (Yılmaz Güney, 1971), ise ayrıcalıklı geçiş mekanı kurgusuyla öne çıkan filmlerdir.

Bulanık Tanımlı Mekanlar

Türk Sinemasının görsel-işitsel ortamında gelişen dalgalanmaları bulanık tanımlı mekanlar olarak ele almaktayız. Burada işitsel ortam, özellikle diyaloglar görsel ifadeye baskın çıkmakta ve mekan görsel etkileşimdeki rolü açısından zayıf kalmaktadır. Başka bir deyişle, bulanık tanımlı mekanlar görsel tanımlamanın belirgin olmadığı ya da diyaloglara sığınılan mekanlardır.

Filmlerde, köşk, konak, yalı ayrımının başka bir deyişle tanımının, sözlü ifadelerle vurgulanması dikkat çeker. Görsel tanımları açık olmayan yaşama mekanları sözlü tanımlamalarla pekiştirilerek aktarılır. Pavyon, gazino, saz meyhane gibi mekanlar için de aynı belirsizlik söz konusudur. Bunun yanında bazı mekanlar iyi ya da kötü mekanlar olarak nitelendirilir. Bunun kullanıcıya / kahramana göre değişiklik gösterdiği dikkat çekicidir.

Simgesel Mekanlar

Genel yapısı itibariyle sinemanın en başta gelen özelliklerinden biri görsel sunum gücüdür. Simgesel vurgu, paylaşılan özelliktir. Ancak

yine de ağırlıklı olarak görüntü göstergelerine sığınılarak oluşturulan görüntüleri, simgesel mekanlar olarak ayrıca ele almaktayız. Buna hastane, hapishane, okul, klinik, mahkeme salonu gibi olay örgüsünde düğüm noktası mekanları örnek gösterebiliriz. Doğa, Boğaz kıyı şeridi, Beyoğlu, Sultanahmet, Taksim meydanı, Galata Köprüsü, çay bahçesi, mezarlık, sokağa ve caddelere açık kamusal mekanlar arasından örnek gösterilebilir. Bunlara ek olarak gidiş ve dönüş noktaları olan Haydarpaşa tren istasyonu, Yeşilköy hava alanı gibi mekanların İstanbul'la özdeşleştirilen simgesel yolculuk mekanları olarak sıklıkla aktarıldığı göze çarpar.

Mekanlar ve Anlatı

Konut ve konutla ilişkili hacimler sözü geçen dönemde görüntü aktarımındaki egemen mekanlardır. Türk sinemasında melodramlarda başta gelen konut çeşitleri sırasıyla müstakil ev, cumbalı kenar mahalle evi, köşk, yalı, konak ve apartman dairesidir. Çiftlik ve dağ evi göreceli olarak daha az sıklıkta görüntülenen konutlardır. Aynı konutun farklı filmlerin görsel aktarımı için kullanılmasının yanısıra konutla ilişkili belli mekanların aynı film içinde tekrarlanarak kullanılması öne çıkan belirgin özelliktir.

Konut: Konutun konumu, büyüklüğü, yapı malzemesi, bahçesi göstergesel ölçütlerini oluşturur; varlıkla bağdaştırılır. Konutun hem dış hem de iç mekan görüntüsü önemlidir. Varlıklı ailelerin yaşadığı evler bahçe içinde, deniz kenarında, genellikle iki katlı köşk, konak ve yalılardan oluşur. 'Modern' köşklerde tercih edilen yapı malzemesinin beton olduğu gözlemlenir. Taşlı topraklı, yokuşlu sokaklar üzerindeki iki veya üç katlı ahşap evler yoksulların mekanıdır. Yoksul aileler birbiriyle bitişik cumbalı evlerden oluşan kenar mahallelerde yaşarlar. En gelişmiş yoksul evi ise beton bir apartman dairesinin bodrum katıdır. İç mekan düzenlemesi yaşama düzeyinin görsel aktarımı için önemlidir. Eşya çeşidi, donanımı ve düzenlenmesi, binanın dış görünüşü kadar etkilidir. *Salon* iç mekanın en başta gelen göstergesidir. Bu nedenle salon iç mekan örgütlemesinde anlatı pekiştirici bir rol üstlenir. Sonraki dönemlerde kentleşmeyle birlikte açık kamusal alanlar yitirilir. Bu bağlamda modernlik yanılsamasıyla ardına sığınılan beton yığını apartmanların (tabi amaç modern bir görüntü vermek değilse) sadece salon görüntüleriyle aktarıldığı ileri tarihli filmler dikkat çekicidir.

Salon: Konutun önemli göstergelerinden ve de en sık görüntülenen mekanlarındandır. Öyle ki çok az da olsa konutun sadece salon

görüntülerine sığınılarak aktarılmasına, gösterge olarak kullanımına rastlamak mümkündür. Salon ortak yaşama alanı olarak giriş ve çıkışlara sahne olur, merdiveni ve eşyaları ile bir bütündür. Salona defalarca girilir çıkılır. Genellikle salonun aynı yerinde farklı zaman dilimlerinde önemli diyaloglar geçer. Şömine ve merdivenler salonun görüntüye en çok giren mekan öğeleridir. Şömine genellikle önünde durularak konuşmaların aktarıldığı, merdivenler ise hem önünde, hem yanında hem üstünde hem de hareket halinde olayların geçtiği yerdir. Salonun kimliği varlığın aynasıdır. Bundan dolayı eşyalar salonun baş aktörleridir. Eşyalar ve çevre filmin kahramanlarıyla yarışacak kadar öne çıkarlar, hatta kimi zaman daha baskındırlar. Burjuva geleneğinin sahiplenme kültürü, salonlarda özellikle varlık gösterir. Varlıklı salonda başta piyano, tablolar, aynalar, çeşitli nesneler ve gösterişli mobilyalar vardır. Yoksul salonlar gösterişten uzaktır, duvarlarında dini inanca ait yazılar veya aile büyüğü resmi asılıdır. Burada salon tek tük birbirine uymayan mobilyalar ve basma desenli perdelerden oluşturulmakta, maddi varlık yerine manevi değerler yansıtılmaktadır. Salon ayrıca batı kültürünün özenti partilerine konukluk etmesinin yanısıra, nikah törenlerinin de vazgeçilmez mekanı olarak görüntülerde yer alır.

Merdiven: Merdiven kalıplaşmış mekanların, yolculuk mekanlarının ve mekan örgütlemesinin kaçınılmaz elemanıdır. Görüntü dinamiklerinin merkezinde bulunan merdiven, kalıplaşmış yerlerin en başında gelir. Doruk olayların, iniş ve çıkışların yaşandığı merdivenin düşey ekseninden özellikle yararlanılır. Sabit kamera konumlandırmasıyla gerçekleştirilen çekimlerde, merdiven hareket alanı sağlamakla birlikte, içinde bulunduğu hacmin üçüncü boyutunu vurgulamakta da kullanılır. Merdiven fiziksel yapısı itibariyle, kimi zaman görsel bir öğe, kimi zaman da geçiş mekanı olarak değerlendirilir. Merdivenin mimari yapısı, ve dolayısıyla grafik anlamdaki donanımı çerçeve kompozisyonunda görsel etkileşimi kurmak için de kullanılır.

Yatak Odaları: Kişilerin geçmişlerine ve kimliklerine ait belirsizliklerle dolu Türk melodramlarında şaşırtıcı olmakla birlikte salondan sonra görüntüye en sık giren iç mekan hacimlerindendir. Özel mekan tanımlamasına giren yatak odaları cinsellikten arındırılma çabasındaki aktarımıyla öne çıkar. Yatak odaları iyi, namuslu kadın kahramanların genellikle yalnız kalmak için kaçtığı, sığındığı yerlerdir. Namuslu kadınlar yatakta ağlarlar, yatak odasındaki koltuklarında kitap okurlar, mektup yazarlar ya da aynanın karşısında saçlarını tararlar. Buna kar-

şılık, yatak odaları kötü kadınların namuslarıyla ilgili ipuçları veren gösterge mekanlardır. Burada 'kötü' kadınlar şuh kıyafetleriyle yatak üzerlerinde davetkar biçimlerde yalnız ya da başkasıyla birlikte görüntülenirler. Erkek karakterler / kahramanların çoğunlukla kötü kadınlarla birlikte oldukları mekan olan yatak odası nadiren de olsa erkeklerin yalnız kalmayı tercih ettikleri yerdir. Yatak odalarının en sık kullanıldığı ortamlardan bir diğeri de hasta olan kahramanların (kadın/erkek) yatakta görüntülendiği sahnelerdir. Çocuk yatak odaları ise çoğunlukla filmlerde ailenin yapı taşı mekanı olarak görüntüsel gösterge olarak aktarılır.

Mutfak: Özellikle öne çıkmamakla birlikte mutfak, genelde varlıklı ailenin hizmetlilerinin çalışma alanıdır. Varlıklı konutlarda yemek yeme eylemi genelde salonla birleşen yemek odasından aktarılır. Ayrıca, kadın kahramanın erkeğine hizmet etmek istediği yemek yeme alanı da salondaki yemek odasıdır. Genelde yoksulların görüntülendiği mutfak, kadın yıldızların bir süre için yaşam mücadelesi verdiği hacimler arasına girer.

Bahçe: Bahçe, çizdiği yarı özel, yarı açık kamusal alanın büyüklüğü ve donanımıyla varlığın göstergesidir. Denize kadar uzanan, gösterişli ağaç ve bitkilerden oluşan, arabaların konut önüne yaklaşabileceği bir promenadı içeren bahçe alanı ayrıcalıklı yaşamın mekansal göstergesidir. Bahçe zengin hayallerin süsüdür. Bahçe kapılarından geçilerek arzulanan yaşama giriş ve çıkışlar yapılır. Köşk ve sokak arasındaki ara mekan olma özelliğini taşır, geçiş mekanı olarak sıklıkla kullanılır. Sokak-bahçekapısı-bahçe-konut kapısı ilişkilendirmesi olaylara zemin oluşturur. Merdivenlerin yükselttiği konut girişleri ise bahçeyle ilişkili konutun henüz dışında bir yere dönüşürken bahçe ve konut arasında hem geçiş hem de duraklama mekanı olarak işlev görür. Bahçenin geçiş mekanı olarak görüntülenmesi sokakla olan ilişkiyi vurgularken, iç ve dış mekan arasındaki aktarımla ilgili bir ölçüt oluşturması bakımından önem taşımaktadır. Diğer yandan konutun, bahçe içinde sokak üstündeki konumunu batı kültürüyle özdeşleştirilebilecek özgürlüğün, batılılaşmanın göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Konut Dışındaki Mekanlar: Olayların geçtiği yerler 'eğlence yerleri', 'çalışma yerleri', 'gidiş ve dönüş noktaları', 'kapalı kamusal mekanlar' ve 'açık kamusal mekanlar' olarak varlık gösterirler. Konut dışındaki kapalı mekanlar arasında *hastane, hapishane, karakol, mahkeme salonu* gibi düğüm noktası mekanları, *gazino, bar, pavyon, gece kulübü* gibi eğlence yerleri, *büro, fabrika* gibi çalışma yerleri gelmektedir.

Görselliği ve tarihiyle çekici kent İstanbul özellikle açık kamusal mekan görüntülerinde belgelenmiştir. İstanbul'un zaman ve mekanlarının aktarıldığı filmler belirli açık kamusal alanları içerir. *Deniz, İstanbul Boğaz kıyı şeridi, cadde ve sokaklar, Taksim, Beyoğlu, Galata köprüsü, Sirkeci, Sultanahmet* genelde aktarılan görüntülerdir.

Sonsöz

İstanbul sadece Türk Sineması için değil dünya sineması için gizemli bir kenttir. Filmlerde aktarılan döneme ait açık kamusal mekan görüntüleri, yazılan tarihin perdeye yansıması, toplumsal gerçeğin de aynası olarak disiplinlerarası araştırmalara malzeme oluşturmaktadır. Yok olan mekanlar, filmlerde ve anılarda yaşatılmayı gerektirse de, varolan mekanların değerlendirilmesi ve kullanımıyla anıtlaştırılacak anlatılar bulunmaktadır.

Farklı yönetmenlerin mekan kullanımının farklılık göstermesi beklenir. Yenilikler, kişi zaman ve mekan boyutunda gerçekleşir. Yazı için kullanılan araştırmada, filmlerin çoğunda ayırdedici olmayan mekan kullanımı gözlemlenmiştir. Öte yandan, aynı incelemede Halit Refiğ (*Kırık Hayatlar* 1965), Lütfi Akad (*Seninle Ölmek İstiyorum* 1968) ve Yılmaz Güney (*Baba* 1971), hızlı üretim politikaları, genel teknik eğilim ve yetersizlikler çerçevesinde, mekana dayalı ilişki kurma biçimlerinde farklılıklarıyla dikkat çekmişlerdir.

Halit Refiğ'in *Kırık Hayatlar* filminde olayların ağırlıklı olarak geçtiği konutun, inceleme dahilinde olan diğer filmlerde kullanıldığı gözlemlenmiştir. Ancak Refiğ'in iç mekan kullanımında gösterdiği özen, üzerinde durduğu mekanlar-arası geçirgenlik, mekanın çeşitli açılardan deneyimlenmesini öne çıkaran özelliğini oluşturmuştur. Burada yaşama alanının çeşitli mekanları, görüntüleri aktarılan konutun neredeyse planını çıkartabilecek kadar güçlü şekilde deneyimlenir. Diyaloglarda dikkat çeken bahçe-konut; iç-dış ilişkisi görüntülerle vurgulanır.

Seninle Ölmek İstiyorum'da köşkün mekanları oyunculara rakiptir. Ayrı açılardan farklı bakış açılarıyla eklemlenen görüntüler oyuncular gibi kıyafet değiştirircesine ustalıkla sergilenir. Köşkün mimari yapısı kendini anlatmak için film ortamını seçmiş gibidir. Burada mimarlık sinema ilişkisi özellikle dikkat çeker.

Yılmaz Güney'in *Baba* filminde çerçevelemede kompozisyonla gösterilen özen, iç mekanlardan dış, dış mekanlardan içe geçişler, sinemaya özgü, sinemada kurgulanan mekanı vurgular.

Kalıplaşmış kullanımlar sonucu dönüştürülemeyen mekan ve senaryolarla özdeşleştirilen 1960-75 yılları, aynı zamanda Lütfi Akad, Halit Refiğ ve Yılmaz Güney'in filmlerinde kullandıkları farklı mekanların getirdiği dönüşümlere de şahit olmuştur. Sözü geçen yönetmenlerin Türk sinemasında ilerki tarihlerde yer eden konumlarından da güç alınırsa, bu inceleme sonucu, mekanın bilinçli bir şekilde ele alınmasıyla aşılacak sınırların olduğu ve de mekana dayalı ilişki kurma biçimlerinin ve mekan dönüşümünün filmin ayırdedici özelliğini sağlayan temel sinema etmenlerini oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Kaynakça

Adiloğlu, Fatoş (2001). "Türk Sineması: Mekan Üzerinden Bir Çözümleme" doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi.

Aitken C. Stuart ve Zonn E. Leo (ed) (1994). *Place, Power, Situation, And Spectacle: A Geography of Film*, Rowman & Littlefield Publishers Inc., USA.

Benjamin, Walter (1968). "The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, New York: Schocken Books.

Bordwell, David; Staiger, Janet; ve Thompson, Khristin (1985). *The Classical Hollywood Cinema*, New York: Colombia University Press.

Burch, Noel (1994). "Zaman ve Mekan ile İlgili Bağlantılar," çev. Demir, Yalçın *Filmde Zaman ve Mekan*, Eskişehir: Turkuaz Yayınları.

Dorsay, Atilla (1989). *Sinemamızın Umut Yılları: 1970-80 Arasında Türk Sinemasına Bakışlar*, İstanbul: İnkilap Kitapevi.

Duncan, James ve Ley, David (1993). "Introduction-Representing The Place of Culture" *Place/Culture/Representation*, eds. Duncan and Ley, London and New York: Routledge, ss. 329-335.

Elsaesser, Thomas (1987). "Tales of Sound and Fury" ed. Gledhill Christine, *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Women's Film*, London: BFI Publishing, ss.41-69.

Elsaesser, Thomas and Barker, Adam (1990). *Early Cinema: Space-Frame-Narrative*, London: BFI Publishing.

Erdoğan, Nezih (1997). "The Articulation of Body and Space in The Turkish Cinema," *Time and Value Conference*, Lancaster.

Erdoğan, Nezih (1995). "Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı" *Toplum ve Bilim*, (67: 178-198).

Gül, Öymen Şengül (1996). *Mekan Örgütlenmesi*, Gür Yayıncılık, Trabzon.

Heath, Stephen (1981). "Narrative Space," Questions of Cinema, London: MacMillan Publishers Ltd., ss. 19-75. Higson, Andrew (1996). *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*, Cassell. Jacobs, Lewis (1994). "Zaman ve Mekanın Anlatımı," çev. Yalçın, Demir *Filmde Zaman ve Mekan*, Eskişehir: Turkuaz Yayınları, ss. 35-46

Monaco, James (1981). *How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*, New York/ Oxford: Oxford University Press.

Özgüç, Agah (1998). *Türk Filmleri Sözlüğü* (1914-1996) Cilt: I-III, İstanbul: SESAM Yayınları.

Worth, Sol (1981). *Studying Visual Communication*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Fatoş Adiloğlu
Öğretim Üyesi
Bahçeşehir Üniversitesi
Görsel Sanatlar ve
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

YAKIN GEÇMİŞE AİT ÜÇ FİLMDE 'ŞİMDİKİ ZAMAN' SIKINTISI: *HERKES KENDİ EVİNDE, DANSÖZ* ve *MAYIS SIKINTISI*

Selim Eyüboğlu

Şimdiki zamanı yaşamak ve anlatabilmek ile ilgili sorun *Dansöz* (Savaş Ay, 2001), *Herkes Kendi Evinde* (Semih Kaplanoğlu, 2000) ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda (Nuri Bilge Ceylan, 2000) üç farklı şekilde ortaya çıkıyor. Bu sunumdaki amaçlarımdan biri bu üç filmin zamana olan yaklaşımlarındaki bariz bir şekilde farklılaşan tavırlarını incelemek. Ancak asıl amacım, bu filmlerin kendi anlatımlarını sergilerken ne düzeyde modernist, mitik ya da nihilist yaklaşımlar sergiledikleri.

Şimdiki zamanı anlatmak genelde son derece sorunlu bir durum. Çünkü, bu içinde bulunulan zamanın tanımlanmasını gerektiriyor. Oysa ideolojik olarak da, anlatısallık açısından da geçmişe uzanan nostaljik bir yaklaşım, ya da, spekülatif bir gelecek arayışı çok daha az sorunlu. Tam da bu yüzden, şu sıralar Türkiye'nin şimdiki zamanından bahsetmek her zamankinden daha sorunlu.

Dansöz

Dansöz yetmişlerin Yeşilçam sineması ile bugünün Yeşilçam nostaljisini birleştirmeyi amaçlayan bir film. Türk sinemasının genelde uçlardaki seyircisini (entelektüel ve avam) birleştirmek gibi bir kaygısı var. Avam seyirci kendine sunulan sinema ile ironik bir mesafe kuramıyor, ya da en azından kurmasının beklenmediği filmlerle besleniyor. Bu durumda en fazla filmlere inanabilmesi ya da sahiplenmesi söz konusu olabilir.

Entelektüel seyirciye hitap eden *Mektup* ya da *Herkes kendi Evinde* gibi filmler ise, filmle seyirci arasındaki ironik mesafeyi açmaya yönelik filmler.

Öte yandan, *Dansöz* ortak kimliğin temsil edilebilme fantezisi üzerine kurulu bir film. Son yıllarda sinema eski Yeşilçam'ı yorumlayan, ona nostaljik yaklaşan ya da onu parodileştiren bir trend içinde. Eskiden Yeşilçam çok iş yapmazdı. Oysa şimdi Yeşilçam'ı konu edinen filmler gişe rekorları kırıyor.

Dansöz filmi bir masal anlatmakla birlikte kentleşme sürecini de sergileyen bir film. Kentleşme genel anlamda etnik kimliğin farklarını ortadan silen bir etken olarak ortaya çıkıyor. Çünkü farklılıklar bunun içerisinde asimile ediliyor. Oysa *Dansöz*'de getto nostaljisi var. Filmde çingeneler dışında herşey değişmiş görünüyor. Oysa çingeneler yirmi yıl önce nasıl yaşıyorlarsa aynen öyle kalmışlar. Sanki film artık sitelerde yaşayan ve şehir yaşamına entegre olan bir süreci tersine çevirip çingeneleri otantik yaşamlarına geri göndermeyi arzuluyor. Oysa halen modernleşme sürecinde olan Türkiye'de kimse geçmişe geri dönmek istemiyor. Çünkü geçmiş su, gaz ve elektrik sıkıntısı, sıkıyönetimler ve ilk yıkanışta rengi mora dönen blucinler anlamına geliyor. Kimse bu fikri düşünmek dahi istemiyor.

Tüm bunların yanı sıra, *Dansöz* her çingene kadının içinde bir dansöz yattığını, her dansözün kanında biraz fahişelik olduğunu ve tüm şehvetli kadınların bir anlamda çingene olduğunu ima ediyor. Bu genellemeler farklı düzlemlerde yerini belirsizliklerden beslenen bir anlatıya bırakıyor. Örneğin daha sonra Necmi (Savaş Ay) tarafından kurtarılan genç kızın ressamın odasında bulunuşu filmde öyküsel bir gerekçeyle açıklanmıyor. Tam tersine seyirciden kadınlar üzerine bir genelleme yaparak boşlukları doldurması bekleniyor.

Öte yandan bu kadın bir Arnavut olan Necmi ile ya da medyatik kimliği ile Savaş Ay ile evlenerek sınıf atlıyor. Aslında tüm çingeneler sınıf atlıyor. Filmin sonunda kıskanç ve fesat Emira ortadan kalkınca çingene olmadığına inandığımız Çolpan İlhan ile kızı, Necmi ve diğerleri bir araya gelip hasret gideriyorlar. Müzikallerin vazgeçilmez kuralı olan herkesin tek bir bütün olma mitosu gerçekleşiyor. Film çingeneleri önce ötekileştirip, dışarıda bırakıp daha sonra merkeze alıyor ve 'ötekiliklerini' ortadan kaldırıyor. Henüz bilmediği ya da olmayan seyircisini arıyor, tıpkı filmin sonunda gerçekleştiği gibi homojenleşebileceği bir seyirci yaratmaya çalışıyor.

Herkes Kendi Evinde

Herkes Kendi Evinde üç karakter arasında dönen minimalist bir öykü. Filmin kahramanı Selim bulunduğu ortamdan kopuk, çevresinden beslenemediği için yaşadığı mekanlarda kök salamayan sığ ve pasif bir karakter. Film genelde sığlığa ve yabancılaşma sorunlarına odaklanırken Selim'in yabancılaşması ve 'ipini koparıp' New York'a yerleşme arzusunun kökeninde Türkiye'de yaşamak mı yatıyor yoksa

karakter mi sığ sorularını açıklığa kavuşturamıyor. Ancak film çağdaş Türkiye'nin bu tarz insanlar ürettiğini ima ediyor. Tıpkı 1960'lar İtalya'sının L'Avventura (Serüven) filmindeki karakterleri ortaya çıkarması gibi.

Film, bu bağlamda bir '*post-yabancılaşma*' filmi. Selim tüm yaşamını Amerika'ya gitmek üzerine kurmuş. Çevresinde olup bitenleri göremeyecek, hatta Nasuhi'nin dostluğunu bile fark edemeyecek durumda. Kendini Ege'nin tarihinden ayıklıyor, geçmişle bağlarını koparma sürecini yaşıyor. Selim, bir anlamda Türkiye'ye tekrar bağlanmaktan korkuyor. Bu yüzden de çevresine karşı son derece mesafeli. Türkiye'de iken hayatını yaşamıyor. Hatta film boyunca Olga ile aralarında hiç bir şey olmamasının da nedeni bu. Kısacası Selim yabancılaşmayı aşmış Türkiye'de iken yaşamamaya karar vermiş biri. Selim'in tatminsizliği ile filmin tatminsizliği birbirlerinin izdüşümü. *Herkes Kendi Evind*e filmi de Selim karakteri gibi yaşamın tatminsizliklerinin yerine hiç bir şey koyamayan bir yapıda.

Filmin diğer iki kişisinden biri olan Olga 'found object', (bulunmuş nesne) yerine konulmuş gibi. Marcel Duchamp'ın atıklardan toplayarak, imzalayıp müzelere gönderdiği 'pisuvar'lar gibi. Rusya'dan İstanbul'a gelen genç kadın oluşu onun tek özelliği. Bu da onu 'Nataşa' yapıyor. Film kimliksizlikle Nataşa'lık konseptinin içini doldurmak arasında gidip gelen, yaşamının kısa bir kesitinde Selim'le ve Nasuhi ile teğet geçen, ama neredeyse var olmayan bir karakter çiziyor.

Olga 'found object' Nasuhi ise '*lost object*' (yitik nesne) kavramını temsil ediyor. Tıpkı tavan arasında keşfettiğimiz babamızın buhar makinesiyle çalışan lokomotifi gibi. Angelopoulos'un *Kitera'ya Yolculuk* filmindeki Rusya'dan gelen adam ile *Arıcı* filmindeki bir döneme ait tatminsiz Bolşevikler temaları üzerine kurulu Nasuhi karakteri filmin kök aramakla kurduğu yegane bağ.

Ancak karikatür düzeyinde abartılan Nasuhi karakterinin gençliğini yaşadığı toprak eve yerleşip kendi yağı ile kavrularak son yıllarını basit ve mütevazı bir şekilde yaşama arzusu filmin seyircisine dahi hitap etmiyor. Bu bağlamda *Herkes Kendi Evinde* son çözümlemede yaşamın kendisine ait birşeylere dokunmaktan ziyade onlardan kaçan, nostalji ile tatminsizlik dışında bir alternatif aramayan bir yaklaşım.

Tüm bunlardan *Herkes Kendi Evinde*'nin, *Dansöz* filminin tam tersine, geçmişi bugüne taşımak yerine şimdiki zamandan geleceğe uza-

nan bir umutsuzluk tablosu çizdiğini söylemek mümkün. Belki de cevap aranılması gereken, filmin kendini niçin bir status quo düzeyinde sınırlayıp karakterlerin tatminsizliğini seyirciye de geçirdiği. Dahası, film karakterlerini niçin ölüm noktasına getiriyor ve neden bunun ötesinin ne olabileceği sorusunu seyirciye bırakıyor? *Herkes kendi Evinde* Antonioni ya da Angelopoulos'un yolunu izleyerek nihilist bir tablo çizen bir sanat filmi mi yoksa filmdeki karakterlerin bir yansımasından mı ibaret?

Dansöz ne kadar seyircisini entegre etmeye çalışan ve 'alla turca' köklerden gelen bir filmse *Herkes Kendi Evinde* de seyircisini bölen 'alla franga' bir film. *Herkes Kendi Evinde*'nin popülist olmayı reddeden bir yaklaşımı var. Ancak bunun karşılığında ağır bir bedel ödemek durumunda.

Mayıs Sıkıntısı

Mayıs Sıkıntısı anlatımına ilişkin motivasyonu özellikle düşürülmüş bir film. Aynı durumu karakterleri için de söylemek mümkün. Doğa filmin hiç bir zaman gerçek öznesi olmuyor. Filmin ana karakteri kendisine ait bir ortamda bulunmuyor. Köyüne dönmek, ailesi ve doğa ile karşı karşıya kalması onu ait olduğunu düşündüğü herşeyden koparıyor gibi gözüküyor.

Muzaffer'in yaşama olan yaklaşımı ile köydeki yaşam ritm açısından birbirlerine tamamen zıt. Ancak filmin diğer karakterleri de çevrelerinden kopuk ve mutsuz. Söz gelimi Saffet, üniversiteye girememiş, büyük şehirde iş bulmak isteyen, hatta bu yüzden Muzaffer'in daha gerçekleşmemiş film projesinde yer alabilmek için fabrika işinden dahi ayrılmayı göze alan biri. Muzaffer'in babası hem devlete inanıyor, hem de hayatını adadığı kavak ağaçları projesinde devletin 'her zamanki' gibi mantıksız ve duyarsız yaklaşımı ile ona ihanet edeceğinden korkuyor. Sıkıntısı devlete olan inancındaki belirsizlikten kaynaklanıyor.

Ali (ufak çocuk) müzikli saat haketmek için otuz gün kırmadan cebinde yumurta taşıyan ancak son gün başına iş saran komşu birşeyler taşıttığında yumurtayı kıran bir çocuk. Bilincinde olmasa bile Ali'nin de sıkıntısı feodal yapının bireyselliği tanımayan cemaat kültüründen kaynaklanıyor. Bu durumun farkında olmayışı sıkıntısını yaşamasına engel olmuyor. Filmin çocuklara karşı dahi duygusal yaklaşmayan bir özelliği var. Herşey onları tanımlayan çevreden ve söylemlerden izole

edilmiş. Anlatısallık bu anlamda *oblique (eğik, çarpık)*. Film üzerine kurulu olduğu belirsizliklerden hiçbir şekilde rahatsızlık duymuyor. Hatta bu riski sonuna kadar götürüyor. Ne anlattığından çok seçtiği tema üzerinde ilerliyor.

Rus Formalistleri temayı öyküye teğet geçen ama kendi başına motive olmayan bir anlatım şekli olarak tanımlıyor. *Mayıs Sıkıntısı* bu bağlamda modernist bir film. Çizdiği sıkıntının gerilimini anlatıyor. Bu gerilimin yıkıcı ve dönüştürücü potansiyelini sonuna kadar kullanıyor. Tıpkı otantik modernistler gibi geleceği belirsiz bir dönüşümü var olana tercih ediyor. Kurulu bir zemberek gibi, ancak yeterince gerilim yaşandığında kendiliğinden gerçekleşecek bir boşalmayla değişkenliğin yaratılabileceğinin altını çiziyor. Bunu yaparken de Brecht'in eski iyi şeylerden başlamak yerine bugünün kötülerinden başlamak gerektiği düsturu ile hareket ediyor.

Modern durum ötekileştirme arzusundan besleniyorsa postmodern durumu yaratan da ötekileştirme krizinin ta kendisi. Ötekileştirmek giderek zorlaşırken postmodern durumun en önemli özelliklerinden birinin herşeyi ötekiliğinden sıyırmak olduğu giderek daha açıklık kazanıyor. Artık sıradanlaşmış, kapı komşumuz olan seri katiller, etnik farklılıkları törpülenmiş üçüncü dünyalılar, kısacası önce asimile edilip ardından yeniden tanımlanan kültürler postmodern ürünler olarak karşımıza çıkıyor. Bu bağlamda postmoderni ötekileştirme krizi ve ötekiliğinden sıyırma arzusu arasında gidip gelen tektonik hareketler olarak tanımlayabiliriz.

Her üç film de tüm farklılıklarına karşın Türkiye'de yaşanan ve resmileşmiş olan moderniteniteye sırt çevirmeden onu aşma arzusunu dile getiriyor. Jürgen Habermas'ın modernizmi tamamlanmamış ancak sekteye uğramış bir proje olarak değerlendirişinden biraz farklı bu filmlerin yaklaşımları. Habermas, modernist projenin kaldığı yerden yoluna devam etmesi gerektiğini savunuyor. Bu filmler ise moderniteyi hem sürdürmek hem de onun bağlayıcılığından kurtulmak gibi çelişkili bir çıkış yolu arıyorlar.

Bu yüzden *Dansöz* olanaksız bir dönüşümü tahayyül ediyor. *Herkes Kendi Evinde* spekülatif bir apokalips (kıyamet) tablosu çizerek modernite paradigmasından kurtulma arzusu sergiliyor. *Mayıs Sıkıntısı* ise modernizmi kendi paradigmalarının da aşıldığı sürekli bilinmeyene doğru yolculuk olarak gören tek film. Aynı zamanda moderniz-

min yok edici potansiyelini de sürekli bileyerek geleneği yok olmaya mahkum bir yaşama şekli olarak görüyor.

Ancak *Mayıs Sıkıntısı* sıkıntıyı salt modernist bir tema olarak görmüyor. Tam tersine sıkıntıyı yaratan sonsuz kırıntılar dizisi metonimik öğelerin birbirleriyle eklemlenişi ile, hatta plansız ve paradigmasız bir şekilde ortaya çıkıyor. Bu anlamda *Mayıs Sıkıntısı*'nın modernizmi kendi kendinden türeyen, tek bir merkezden kaynaklanmayan patlamalar dizini halinde sonsuza dek gidebilecek bir durum. Ta ki sıkıntının kaynaklarının kendi kendilerini tüketmesine kadar. Bu anlamda *Mayıs Sıkıntısı* kendi anlatım olanaklarını da zorlayarak modernizmi varabileceği en son noktasına götürüyor.

Selim Eyüboğlu
Öğretim Üyesi
Bilgi Üniversitesi
Sinema-Televizyon Bölümü

Sinema ve Endüstri

PURO, LÜKS'E; YEŞİLÇAM, HOLLYWOOD'A KARŞI

Dilek Kaya Mutlu

1950'li yıllar Türkiye'de sinemanın hareket kazandığı yıllardı. Tiyatroya özgü temsil biçiminin sinemaya özgü olanla yer değiştirmesine dayanarak Türk sinema tarihinde "sinemacılar dönemi" olarak anılan bu yıllar, aynı zamanda, Türk sineması için uzun yıllar varlığını koruyacak olan belli başlı sorunların da belirdiği yıllardı. Bu yazı, ellilerden itibaren daima Türk sinemasının gündeminde kalacak olan yerli/yabancı film rekabetine, ellili yılların tarihsel ve toplumsal bağlamını gözönünde tutarak, "metinler arası" bir okumayla değinmeyi ve bu rekabeti söz konusu bağlam içerisinde ele almayı amaçlıyor.

Cem Eroğul'a göre, Atatürk dönemi dışında, Türkiye'de Batıcılığın tarihi bir "patrondevlet" değiştirme tarihidir. Bu bağlamda yirminci yüzyılın ortasından itibaren Türkiye için Batı'daki "patron-devlet" Amerika'dır (1970: 194). İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde SSCB'nin Türkiye'nin "toprak bütünlüğünü tehdit etmesi" ve Amerika'nın gerek coğrafi konum gerekse ekonomik zayıflık dolayısıyla sovyet/komünizm "tehdidi" altında bulunan ülkeleri "kurtarma" misyonunu üstlenişi, Türkiye'nin Amerika'dan yana tercih kullanmasına ve iki ülke arasında hızla gelişen bir ekonomik ve politik ilişkiler zincirine yol açmıştır.[1] Amerikancı dış politikanın zirvesine ulaşmasının yanı sıra, 1950- 1960 Demokrat Parti (DP) iktidarı sırasında Türkiye, her yönüyle "küçük Amerika" olma hayaliyle tanışmıştır. Dönemin Cumhurbaşkanı ve DP'nin eski başkanı Celal Bayar, gerek Amerika'ya yaptığı resmi ziyaretlerde gerekse yurt içinde verdiği söylev ve demeçlerde kendisinin ve Türk milletinin Amerika'ya olan hayranlığını her fırsatta dile getirmiştir.[2] Bayar, 23 Nisan 1954'te radyodan yayınlan bir konuşmasında, "küçük Amerika" olma hayalini şu sözlerle vurgulamıştır: "Bugünkü iktisadi durumumuz, harici itibarımız, milli tesanüdümüz ve birliğimiz bize bu kanaati vermektedir ki Türkiye, azami otuz sene

[1] Türkiye'nin, Truman Doktrini kapsamına alınması (1947); Marshall Planı'na dahil edilmesi (1948); "kızıllar"a karşı Amerika'ya destek olmak amacıyla Kore'ye asker yollaması (1950); NATO'ya kabulü (1952).

[2] Bu konuda bkz. Bayar 1999a, 1999b.

sonra, belki otuz seneye kalmadan daha evvel, otuz milyonla elli milyon nüfus arasında bir Amerika olacaktır"(1999a: 103-4).

Dönemin iktidarı Amerika'yı "en büyük dostumuz" ilan ederken, gündelik hayatta magazin basını da Türk toplumunu "Amerikan tarzı yaşam biçimi" ile tanıştırmaktadır. Ellili yıllarda magazin basınını inceleyen Hürriyet Konyar, "Amerikan yaşam tarzının bu dönemin magazin basınının en çok ilgilendiği konu" olduğuna dikkat çekiyor (1995: 6). Dönemin önde gelen magazin dergilerinden *Hafta*'ya bakıp Amerika ve Amerikan yaşam biçiminin, devlet liderlerinin hayatından Amerikalıların ne yeyip ne içtiğine kadar mercek altına alındığını görmek mümkün. Bununla birlikte, gündelik hayatın içine sinmiş Amerikan hayranlığının ve "Amerikanlaşma" tutkusunun en çarpıcı biçimini *Hafta* dergisinde yer alan reklamlarda gözlemliyoruz.

Reklam, bir ürünü, kendisiyle aynı kategoride bulunan ve hemen hemen aynı işlevi gören diğer ürünlerden ayırdetmek için o ürüne bir "imaj" atfeder (Williamson 1978: 24). Böylelikle reklam, tüketiciyi, basitçe ürünü tüketmeye değil, ürünle özdeşleşmiş, hatta ürünün önüne geçmiş olan "imaj"a sahip olmaya davet eder (Goldman 1992: 19). Bir başka deyişle reklam, tüketiciye, ürünü satın alarak sahip olabileceği yeni kimlikler sunar. *Hafta* dergisinde, özellikle 1950-1956 arasında yayımlanan, çoğu kozmetik ürünlere ait reklamların büyük kısmında, Türk toplumuna sunulan kimliklerin, Amerikan tarzı bir yaşam biçimini öngördüğünü; hatta ne olduğu açıkça ortaya konmamış bir "Amerikalı" ortak kimliğine işaret ettiğini söylemek mümkün. Bir ürünün reklamını yaparken o ürünün tüm meziyetlerinin yanı sıra, hatta bazen yalnızca, Amerikan malı olduğuna, Amerika'dan geldiğine veya Amerikalılar tarafından kullanıldığına vurgu yapmak; yani "Amerikanlık" ve "Amerikalılık" imajını öne çıkarmak; bu reklamlarda en başta gelen promosyon stratejisi olarak belirmektedir.

Amerikan malı ve Amerikalıların tercihi olarak reklamı yapılan onca ürün arasında yerli bir ürün olan *Puro* sabunları, kullandığı farklı bir stratejiyle göze çarpmakta. *Puro* sabunları, "en pahalı" ve "en mükemmel" Amerikan sabunlarından "daha üstün", "daha bol köpüklü" ve "daha ucuz", "Türkiye'nin 1 numaralı tuvalet sabunu" olarak sunuluyor. *Puro* reklamları, her ne kadar, Amerikan olduğu öne sürülen ürünlerin ününe ve tercih edilirliğine aslında pek gölge düşürmüyor ve kalite/değer konusunda Amerikanlığı hâlâ tek standart olarak kendi içinde barındırıyorsa da Puro sabunlarının, Amerikan ürünlerinden

de üstün olma fikriyle yola çıkıp, kendisine tek rakip gördüğü Amerikan sabunlarına karşı savaş açarak kendi alanında bir ilke imza attığını söylemek mümkün. *Puro*, 1950'de başlattığı bu savaşa 1953'de bir müttefik de bulmuş gibi görünüyor. Zira, *Cocktail* ve *Butterfly* çorapları "en lüks Amerikan çoraplarına bedel" olduğunu iddia etmekle kalmayıp, bir adet *Cocktail* ve *Butterfly* çorabı alana bir de *Puro* sabunu hediye ediyor. Sabunlar cephesinde "yerli" ile "yabancı" arasında yaşanan bu savaş bir diğer cephede, sinema cephesinde de gerçekleşmektedir.

Burçak Evren'in de '1950'lerin "Küçük Amerika" olma düşünü hiç yadırgamadık; çünkü hayal perdesinde de olsa o toplumu çok iyi tanıyorduk' (1999: 127) sözleriyle dile getirmeye çalıştığı gibi, Türk toplumunun "Amerikan tarzı yaşam biçimi" ile tanışmasında belki de en büyük rolü, Türkiye'ye Amerikan ekonomik ve askeri yardımlarından önce, daha İkinci Dünya Savaşı sırasında giren Amerikan filmlerinin oynadığını söyleyebiliriz. Vehbi Belgil 1952 tarihli bir yazısında Türkiye'de Amerikan propagandasının en etkili biçiminin yıllardır Amerikan filmleri tarafından yapılmakta olduğunu şu sözlerle dile getiriyor: "Bu filmler sayesinde Türkiye'nin en ücra köylerinde bile Amerikan tarihi, Amerikan hayatı, Amerikan kovboyları, Amerikan zenci meselesi hakkında pek çok şey bilen insanlara rastlamak kabildir" (1952: 11). *Hafta* dergisinde aynı yıl yayımlanan, "Sanki Hollywood'dasınız" sloganıyla yola çıkan ve müşterilerine "Amerikan tekniği" ve "Hollywood modası" ile özellikle "göğüs güzelliği" vaad eden, "İstanbul'un yegane teknik sütyen müessesesi", "Hollywood Enstitü" reklamı, daha ellilerin başında Hollywood'un Türkiye'deki popüler imajını gözler önüne seriyor. Bu dönemde Türkiye'deki sinema salonları neredeyse tamamen Amerikan filmleri tarafından işgal edilmiş durumdaydı. Avrupa film endüstrilerinin savaş koşullarıyla yıpranması ve Türk Sansür Kurulu'nun Rusya ve Doğu Avrupa kökenli filmlerin Türkiye'de gösterimi üzerine koyduğu yasak, Türkiye'deki sinema salonlarını, soğuk savaş yıllarında, Amerikan filmlerinin hakimiyetine açmıştı (Gevgilili 1995: 27). Sezon başlarında ilan edilen gösterim listelerindeki filmlerin %90'ını Amerikan filmleri teşkil etmekteydi.[3] Böyle bir durumda, yerli film endüstrisinin karşısındaki en büyük tehlikelerden birisi haline gelen Amerikan filmleri, filmleri salon bulamayan Türk film yapımcılarının hedefi haline gelmiş ve 1955'te Türk Film Dostları Derneği'ni, bir

[3] Bu konuda bkz. *Akis* No. 229 (1958): 32.

rapor hazırlayarak, yerli film endüstrisinin gelişebilmesi için yabancı film ithalatının kısıtlanması önerisinde bulunmaya kadar götürmüştü.[4] Ellilerde, Türkiye'deki sinema salonlarının Amerikan filmlerinin hakimiyetinden kurtarılması gerektiğini savunan sadece Türk film yapımcıları değildi. Dönemin *Akis, Kim* gibi siyasi dergilerinin sinemaya ayrılmış sayfalarında eleştirmenler de her fırsatta Amerikan filmlerinin hakimiyetinden yakınmaktaydı. Fakat eleştirmenler için asıl sorun Avrupa filmlerinin Amerikan filmlerinden yer bulup da gösterim listelerine girememesi, ticari kârın sanata tercih edilmesiydi. Yerli filmlerin salon bulamayışına da değinen eleştirmenler bununla yerli filmlerin Amerikan filmlerinden daha iyi olduğunu savunmuyor, Amerikan filmlerinin de en az yerliler kadar "kötü" olduğunu vurguluyordu.[5] Bu bağlamda, eleştirmenlerin, Hollywood'la Yeşilçam'ı aynı safta konumlandırdığını söyleyebiliriz.

Sinema alanında Hollywood'la Yeşilçam arasında, özellikle ellilerin ortasından itibaren iyice kuvvetlenen gerilim, Amerikan ve Türk sabunları arasında sürmekte olan savaşa da yansımıştı. Amerikan filmlerinin revaçta olduğu bu ortamda, doğal olarak, Hollywood yıldızlarına -Hollywood Amerikası'na- referans vermenin, *Hafta* dergisinde yer alan, ürünün Amerikalılar tarafından tercih edildiğine vurgu yapan reklamlarda kullanılan stratejilerden birisi haline geldiğini gözlemliyoruz. Bu tür reklamların başında 1953 tarihli *Havilland* krem ve 1954, 1956 tarihli *Lüks* sabun reklamları geliyor. *Havilland* reklamları, Hollywood'da artistlerin bu kremi tercih ettiğini, bu kremle güzelliklerini muhafaza ettiklerini belirtmekle yetinirken *Lüks* reklamları, Hollywood'un meşhur kadın yıldızlarının fotoğraflarına yer vererek onların *Lüks*'ü tercihlerini, kendi ağızlarından dile getiriyor.[6] *Lüks*'ün 1954'te başlattığı bu stratejinin karşısına *Puro*, aynı yıl, Yeşilçam artistleriyle çıkıyor. Yerli artistlerin fotoğraflarına yer vererek *Puro*'yu

[4] Bu konuda bkz. *Akis* No. 233 (1958): 31. Bu öneri hiç bir zaman uygulamaya konamasa da Türk Lirası'nın sürekli değer kaybetmesi sebebiyle ithal edilen Amerikan filmlerinin ellilerin ortalarından itibaren düşmeye başlaması Türk film yapımcılarını ümitlendirmişti.

[5] Bu konuda *Kim* dergisinin 1958 tarihli 21, 23 ve 29. sayılarına bakınız. Bu konuda bkz. *Akis* No. 122 (1956): 28-9; No. 131 (1956): 29; No. 161 (1957): 30; No. 266 (1959): 30.

[6] *Lüks*, ağırlıklı olarak, Hollywood'daki Amerikalı kadın yıldızlara yer verse de Türkiye'nin Hollywood sayesinde tanıdığı Avrupalı kadın yıldızları da malzeme olarak kullanmıştır. *Lüks* reklamlarında yer alan yıldızlardan bazıları şunlardır: Yvonne de Carlo (1954), Elizabeth Taylor (1954), Ava Gardner (1954), Esther Williams (1954, 1955), Lauren Bacall (1955), Yvonne de Sanson (1955), Rosana Podesta (1955), Brigitte Bardot (1956), Sophia Loren (1956), Cyd Charisse (1956), Susan Hayward (1956), Patricia Roc (1956), Marina Vlady (1956), Martine Carol (1956).

tercihlerini ve *Puro*'nun marifetlerini onların ifadeleriyle vurguluyor. Bu bağlamda, *Puro*'nun, 1950'de Amerikan sabunlarına karşı başlattığı savaşı, bu kez, Yeşilçam yoluyla, Türkiye'de Amerika'nın en büyük temsilcisi haline gelen Hollywood'a karşı sürdürdüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Bununla birlikte bu "karşı"lık durumunun sorunsallaştırılması gerekebilir. Zira *Puro* reklamlarının biçim ve strateji temelinde *Lüks* reklamlarıyla bir benzerlik taşıdığını farketmemek mümkün değil. Her ne kadar *Puro* reklamlarının içerik ve biçim açısından *Lüks* reklamlarında olmayan bir "aşırılık (excess)" taşıdığı göze çarpmaktaysa da temelde *Lüks* reklamlarından ilham aldığı düşünülebilir. Fakat, *Puro*'nun hakim olana açık bir muharebe yoluyla meydan okumayıp, onun kurduğu düzen içerisinde kendi karşıtlığını kendi yöntemleriyle koruyarak bir tür "gerilla taktiği" geliştirdiğini söyleyebiliriz.[7]

Bu yazıda sergilendiği üzere, ellilerde magazin reklamlarında Puro ve Amerikan sabunları arasında ortaya çıkan gerilim, küçük bir ürünler arası rekabet savaşı gibi gözükse de, farklı toplumsal alanlarda olup bitenlerle birlikte ele alındığında, Türkiye'de politikadan gündelik hayata her alanda hızlı değişimlerin yaşandığı bir dönemin ve Türk sinema tarihinde her zaman gündemde kalmış olan Yeşilçam/Hollywood çekişmesinin bir allegorisi olarak da okunabilmektedir.

Kaynakça

Armaoğlu, Fahir. (1991) *Belgelerle Türk-Amerikan Münasebetleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu

Bayar, Celal. (1999a) *Celal Bayar'ın Seçim Kampanyalarındaki Söylev ve Demeçleri 1946-1950-1954*. İstanbul: İş Bankası

Bayar, Celal. (1999b) *Celal Bayar'ın Söylev ve Demeçleri: Dış Politika*. İstanbul: İş Bankası

Belgil, Vehbi. (1952) "Yerli Filmciliğimize Ait Meseleler", *Yıldız* No. 59, s. 11

Eroğul, Cem. (1970) *Demokrat Parti*. Ankara: Ankara Üniversitesi

Evren, Burçak. (1999) "Beyazperdede 75 Yılın Gölgeleri", *Cumhuriyet Modaları* içinde, İstanbul: Türkiye İş Bankası

Fiske, John. (1989) *Understanding Popular Culture*. London: Routledge.

Gevgilili, Ali. (1995) "Hollywood'un Dünya Egemenliği ve Getirdiği Sonuçlar", *25. Kare* No. 10, s. 27-28

Goldman, Robert. (1992) *Reading Ads Socially*. London: Routledge

[7] Bu artistler şunlardır: Ayfer Feray, Ayten Çankaya, Gönül Yazar, Neriman Köksal, Erika Remberg. Erika Remberg'e yer verilen reklamda, kendisinin Nilgün (Münir Hayri Egeli, 1954) filminde oynamak üzere Türkiye'ye geldiği belirtilmektedir.

Konyar, Hürriyet. (1995) "Ellili yıllarda magazin basını", *Cumhuriyet Dergi* No. 477, s. 6-7

Williamson, Judith. (1978) *Decoding Advertising*. London: Marion Boyers.

Dilek Kaya Mutlu
Araştırma Görevlisi
Brock Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Popüler Kültür Bölümü

SİNEMA ENDÜSTRİSİNİN PAZARLAMA VE PROMOSYON STRATEJİLERİNDE YÖNELİMLER: AMERİKA VE TÜRKİYE

Süheyla Kırca

Giriş

Sinema tarihinin ilk dönemlerinden itibaren filmlerin promosyon etkinliklerinde reklam ve halkla ilişkiler yöntemleri kullanılmaktadır. Ancak endüstrisinin gelişmesiyle birlikte, promosyon etkinliklerine verilen önem her geçen gün artmaktadır. 1970'lerde ve 1980'lerde, *Star Wars, Batman* gibi filmler, ticari eşya ve promosyon ortaklıkları (crosspromotion) kullanarak yeni tanıtım stratejilerinin öncüleri oldular. Bu gelişmeleri takip eden yıllarda, medya holdinglerinin film pazarlama etkinliklerine verdikleri önem eğlence medyasının entegrasyonuyla ve yeni medya sektörlerinin ortaya çıkışıyla hız kazandı. Son zamanlarda bir Hollywood filminin reklamı ve tanıtımı için ayrılan bütçe neredeyse filmin yapımı için harcanan miktara ulaşıyor. Örneğin, *Godzilla* filminin yapımcısı filmin reklamı için 50 milyon dolar harcadığını belirtiyor (Welkos 1998). Filmin tanıtımında, böylesine büyük reklam kampanyasının yanı sıra pazarlama faaliyetleri de şüphesiz etkin bir rol oynuyor.

Bu çalışmanın ilk bölümünde, Amerikan sinema endüstrisinin pazarlama stratejilerindeki yönelimler ele alınarak, pazarlama ve promosyon etkinliklerinin neden artan bir oranda medya holdingleri tarafından yapıldığı ve bunun sonuçları incelenecektir. İkinci bölümde ise, bu gelişmelerin Türkiye'de son dönemde yapılan filmlerin pazarlama stratejilerine yansımaları değerlendirilerek, bu bağlamda demokratik bir toplumda medyanın rolünün neler olabileceği tartışılacaktır.

Amerikan Filmlerinin Tanıtım ve Pazarlama Etkinliklerindeki Artışın Nedenleri

1990'lı yıllar itibarıyla, filmlerin pazarlama etkinliklerinde medya holdinglerinin rolü daha fazla önem kazanmaya başlıyor. Amerika'da sinema endüstrisinin medyada yaptığı reklam harcamalarının diğer

pek çok sektörü geride bıraktığı görülüyor.[1] Sinema firmalarının reklam harcamaları ilk bakışta pazarlama etkinliklerinin önemini geri planda bırakıyor gibi görünse de, bu etkinlikler sinema endüstrisinin ticari başarısının vazgeçilmez uygulamaları olmaya devam ediyor. Hem reklam hem de pazarlama etkinliklerinde kullanılan en önemli promosyon kaynaklarından biri "*licensing*" denilen yöntem. Bu yöntem, sinema karakterlerinin veya ikonlarının çeşitli ticari eşyalar üzerindeki kullanım iznini kapsıyor. Diğer önemli bir yöntem ise, promosyon ortaklığı olarak ifade edilen "*cross-promotion*" yöntemidir. Film şirketlerinin sektör dışı firmalarla yaptıkları birleşik reklam veya promosyon kampanyası bu faaliyetleri oluşturuyor.

Matthew P. McAlliter (2000: 106-110), Amerikan sinema endüstrisinin 1990'larda pazarlama etkinliklerine ağırlık vermesini üç temel nedene bağlıyor: 1) İletişim teknolojisindeki gelişmeler promosyon etkinlikleri için yeni medyanın gelişmesini sağlıyor; 2) ana mecra (mainstream) filmlerin yapım maliyetleriyle birlikte rekabet artıyor; 3) endüstrideki yoğunlaşma hız kazanıyor.

1-Yeni medya sektörlerinin promosyon imkanları:

Farklı medya sektörlerinin gelişmesi, hem kendilerinin promosyon ihtiyacını, hem de onları promosyon aracı olarak kullanma ihtiyacını gündeme getirdi. Bir taraftan Amerika'da kablolu televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte, yapımcılar bu kanalları filmlerin reklam ve tanıtımı için kullanmaya başladılar. Diğer taraftan video film kasetleri yalnızca başka filmlerin tanıtımı için değil, ortak promosyon etkinlikleri için de kullanılan bir iletişim aracı niteliği kazandı. Ayrıca İnternet kullanımının artması, yapımcıların ve dağıtım şirketlerinin İnterneti etkili tanıtım aracı olarak kullanmalarını kaçınılmaz kıldı. Film web siteleri filmler hakkındaki bilgileri seyirciye ulaştırmanın en kısa ve etkili yolu olmaya başladı.

2- Büyük bütçeli filmlere olan rağbet ve rekabetin artması:

Filmlerin pazarlama etkinliklerinin genişlemesinde diğer önemli etken büyük bütçeli filmlere olan rağbet ve dolayısıyla rekabetin artmasıdır. Amerika'da ticari başarıyı garantilemek isteyen ana mecra (mainstream) filmler büyük starlar, "action" macera sahneleri ve etkileyici "special effect"ler kullanmak durumundalar. Bu da pahalı bir yapım anlamına geliyor. Yapılan araştırmalara göre, 1970 ile 1990 yılları arasında film yapım ve pazarlama ücretleri on kat artmıştır (McAllis-

[1] 1990'larda bu gelişmeyi inceleyen çalışmalar için bkz. Reina 1996.

ter 2000: 107). Böylesine büyük bütçelerle yapılan filmlerin finans riski taşımasından dolayı, yapımcılar filmleri olabildiğince fazla sinemada göstermek için kendilerini şiddetli rekabetin içinde buluyor. Bu rekabette başarılı olmanın en önemli yolu reklam ve etkili pazarlama yöntemlerinde görülüyor. Amerika'da yapılan araştırmalara göre, seyircinin hangi filmi göreceğine karar vermesinde %80 oranında televizyon reklamları etkili oluyor (ibid.). Ayrıca yapım ve reklamlar için ayrılan bütçenin büyüklüğü, geniş pazarlama kampanyalarını geçerli ve savunulabilir kıldığından, bu kampanyalar da filmlerin yaygın gösterimi için önemli bir neden ve kriter olmaktadır.

3- Endüstrideki yoğunlaşma:

Filmlerin pazarlama etkinliklerinin artmasındaki son etken sinema endüstrisinde görülen yoğunlaşmadır. Time Warner, Disney gibi mega eğlence holdinglerinin oluşumu bu gelişmeye örnek gösterilebilir. Çeşitli medya sektörlerine (film yapım, dağıtım, gösterim, TV kanalları, reklam ajansları vs.) sahip olan bu holdingler, kendi sektörlerindeki imkanları ve ürünleri kullanıp pazarlama etkinliklerini kolayca arttırabiliyor. Bir holding içindeki farklı sektörlerin birbirlerinin reklamını yapması ve reklam alım satımlarını kendi içlerinde gerçekleştirmeleri; tüketim ürünlerinde filmlere ait karakter, ikon kullanım haklarını kendi firmalarına vermeleri; karşılıklı promosyon faaliyetlerinin aynı holding kuruluşları tarafından yapılması, pazarlama etkinliklerini arttırma yöntemleri olarak gösterilebilir. Bu yöntemler holdinglerin finansal riskini azaltarak, ekonomik açıdan hızla büyümelerini sağlıyor.

Dünya sinema endüstrisine hakim olan Amerika'daki bu durum, ekonomik olarak daha küçük ölçekli ülkelerin sinemasını ve onların tanıtım, promosyon aktivitelerini nasıl etkilemektedir? Sinemanın da dahil olduğu eğlence endüstrisinin, ulusaşırı medya kuruluşları aracılığı ile neredeyse tüm dünyada hakimiyetini sürdürmesi, o ülkelerdeki kültürel üretimi ve tüketimi ne ölçüde biçimlendiriyor? Türkiye örneğini ele alarak, Türkiye sinema sektörünü bu sorular çerçevesinde tartışacağım.

Fener Afişlerden İnternete Yerli Filmlerin Tanıtım ve Pazarlama Yöntemleri ve Günümüz Türkiye Sineması Üzerine Etkileri

1990'larda Türkiye sinemasını karakterize eden en önemli etken, ABD şirketlerinin Türkiye'de kurdukları şirketler aracılığıyla doğrudan pazara girmesi oldu. Warner Bros. ve United International Pictures gibi büyük şirketler Türkiye'de film dağıtım ağını düzenleme faaliyetle-

rinde oldukça etkili olmaya başladılar. Bunun sonucu olarak, Türkiye'de gösterime giren yabancı filmlerin tanıtım ve promosyon etkinlikleri Batı'daki uygulamalar paralelinde gelişmeler gösterdi. Ayrıca, o döneme kadar yerli filmlerin promosyon ve tanıtımı için kullanılan geleneksel uygulamalar-sinema önlerine yerleştirilen fener afişleri, mahalle aralarında gezen çığırtkan arabalar, küçük gazete ilanları-yerini yavaş yavaş yeni tanıtım ve promosyon yöntemlerine bıraktı.

Batı sinema ve eğlence endüstrisinin yakın dönemde geçirdiği ve Türkiye'yi de etkileyen oluşumları Yağmur Nazik şöyle özetliyor: 1980'lerde iletişim teknolojilerindeki gelişmeyle birlikte tek bir altyapı (entegrasyon) üzerinde hizmet satma anlayışı gelişti; sermayenin büyüme isteği sonuç olarak endüstride ulusaşırılaşmayı yarattı; ve iletişim teknolojileri, ulusaşırı şirketlerin ortaya çıkmasını ve küresel bir tüketim ağının kurulmasını sağladı (2000: 29).

Ancak, küresel pazarlama ve tüketim ağının kurulmasına Türkiye açısından baktığımızda, Amerikan büyük dağıtım firmalarının Türkiye piyasası üzerindeki hakimiyetinin sonuçlarından biri olarak, yerli yapımların gösterim olanaklarının gittikçe azaldığını görüyoruz.[2] Yapımcıların maliyeti bile kurtaramadığı Türk sinemasının ekonomik zorlukları 1990'larda sektörü çeşitli şekillerde etkiledi ve sektör geçen yüzyılın son yıllarından bu yana yeni yönelimler kazandı. Bu yönelimler beş kategoride sınıflandırılabilir:

• Ürettiklerini satacak alternatif bir dağıtım ve gösterim halkasının olmaması nedeniyle bazı yönetmenler çareyi başka geçimlik işler olarak reklam filmi, video-clip ve televizyon dizisi çekmekte buldular (örneğin *Saygılar Bizden* 1992, Zeki Ökten; *Süper Baba* 1994, Feyzi Tuna). 2000'li yılların başında artık kaçınılmaz görünen sinema, reklam ve televizyon sektörleri arasındaki ilişki ayrıntılı olarak aşağıda incelenecektir.

• Dönemin film yapım koşulları da farklılaştı. Yapım koşullarında meydana gelen değişikliklerde, filmlerin televizyon kanallarına satılmasından elde edilen gelir, ortak yapımlar ve Kültür Bakanlığı kredisi, Avrupa sinemasının Amerikan sineması karşısında ayakta durabilmesini sağlamak yolunda kurulmuş olan Eurimages gibi kurumların kre-

[2] 1990'ların başında yerli filmler salon bulmada oldukça zorlandı. ABD şirketlerinin dağıtım piyasasındaki hakimiyeti zaten az sayıda yapılan yerli filmlere pek şans vermiyordu. Bülent Görücü'nün belirttiğine göre, 1993 yılında 5-6 yerli film salon bulabildi (Görücü 1994: 9). Daha sonra belirteceğimiz gibi, 1990'ların ortasından sonra kullanılan yeni tanıtım ve promosyon yöntemleri yerli filmlerin seyirciye ulaşmasında ve salon bulabilmesinde daha etkili olmaya başladı.

dilerinin öne çıkması etkili oldu (Görücü 1997: 36-7).

• Ekonomik sıkıntılar film yapımını zorlaştırdığı için, yapım sayısında bir düşüş görüldü. Amerikan filmleri ile yarışabilmek, seyirciyi salonlara çekebilmek için, yönetmenler yerli filmlerin içeriksel özelliklerini Amerikan ticari sineması paralelinde biçimlendirdiler. (*Berlin in Berlin* 1993 / Sinan Çetin; *İstanbul Kanatlarımın Altında* 1995 / Mustafa Altıoklar; *Eşkıya* 1996 / Yavuz Turgul; *Amerikalı* 1993 / Şerif Gören).

• Bu nedenle yeni dönemde, aksiyona dayalı, zengin oyuncu kadrolu, ünlü simaların rol aldığı ve öncesine göre büyük bütçeli yapımlardan oluşan bir sinema anlayışı gelişti. Örneğin, 2.5 milyon dolar bütçesi olduğu ileri sürülen *Vizontele* filmi, Şubat ayında 90'dan fazla sinemada gösterime girdi ve ilk gün 135 bin kişi tarafından izlenerek Türkiye'de rekor kırdı.[3]

• Amerikan filmleriyle rekabet edebilmek için ayrıca yazılı ve görsel basında etkin tanıtım kampanyaları yapıldı ve televizyon dünyasından ünlü isimler kullanıldı. Kısa bir süre önce gösterime giren *Hemşo* ve *Vizontele* filmleri Türk sinemasındaki bu gelişmeleri temsil eden iki önemli örnek olarak öne çıktı.

Sinemanın Reklam ve Televizyon Sektörleriyle İlişkileri

Amerikan eğlence endüstrisini biçimleyen entegrasyon ve büyük şirketler zinciri Türkiye için pek geçerli olmamakla birlikte, televizyon, reklam ve film sektörleri arasındaki grift ilişkilerden söz etmek mümkün. Reklam yönetmenliğinden film yönetmenliğine geçmek veya film yönetmenliği yanı sıra reklam filmleri yapmak gibi eğilimler 1990'lardan beri bu iki sektörün etkileşimine veya çoğu zaman beraber çalışmalarına yol açtı.[4]

Televizyon ve sinema sektörleri arasındaki ilişkiyi anlamak için, 1990'ların başındaki gelişmeleri incelemek gerekir. Kuralların kaldırılması anlamına gelen "deregülasyon" tüm dünyada olduğu gibi, Türkiye'de de 1990'lara damgasını vurdu. 1994'te 3984 sayılı kanunla yayıncılıkta TRT tekelinin kaldırılmasıyla, özel girişim yayıncılığı yasal statü kazandı. TRT'nin reklam kaygısıyla gösterime girecek filmlerin tanıtımına yer vermemesi, 1990'ların başına kadar izleyici kitleyi bilgilendirmek için televizyonun kullanılmasına önemli bir engeldi. Özel

[3] *Radikal* gazetesi, 2 Şubat 2001 ve 4 Şubat 2001.

[4] Sinema ve reklamcılık sektörleri arasındaki bu ilişki, filmleri hem görsel hem de içerik olarak oldukça etkiledi. Ayrıntılı bilgi için, Yavuz Turgul'un çalışmalarını bu çerçevede tartışan Serkan Acer'in 'Yine Yeni Yeniden Eşkıya' (1997) başlıklı makalesine bakınız.

kanalların artması ve kablolu yayınların yaygınlaşması sonucu, televizyon, filmlerin izleyiciye tanıtılması için yeni ve etkili bir araç oldu. İşte bundan sonraki süreçte sinema-televizyon arasındaki ilişkiler yeni bir boyut kazandı.

Bu ticari ilişkide öne çıkan işbirliği, bazı yapımcıların film bütçelerinin önemli bir kısmını televizyon kanallarından sağlamaları, aynı zamanda televizyonu çeşitli yollarla tanıtım ve promosyon aracı olarak kullanmalarıdır. Bir filmin yapım aşamasında, yapımcının bir televizyon kanalıyla anlaşarak finans sağlaması artık sık görülen bir uygulama. Bunun karşılığında o kanal, filmin gösterim haklarını alıyor ve film vizyona girene kadar filmin tanıtım ve promosyonunu yapıyor. Ancak Amerika'yla karşılaştırıldığında, Türkiye'de yerli filmlerin televizyon reklamlarındaki payı oldukça düşük.

Yine Amerika ile karşılaştırıldığında, filmlerin tanıtım faaliyetlerinde promosyon ortaklığı yönteminin Türkiye'de henüz pek yaygın olduğu söylenemez. e-kolay.net'in 2001 yılında dergilerde ve televizyon kanallarında yayınlanan reklamlarında, o dönemde vizyona girecek olan *Komiser Şekspir* filminin yer alması nadir örneklerden biri olarak gösterilebilir. Diğer bir örnek ise, televizyon kanallarının desteğiyle yapılan filmlerin, o kanalların işbirliğiyle yapılan promosyon ortaklığı. Bazı son dönem popüler filmlerin ünlü oyuncularının hem televizyon "yıldızı" olmaları, hem de filmlerde rol almaları, televizyonda bu filmleri pazarlama ortamı yaratıyor. Örneğin 2001 Ocak ayında vizyona giren *Hemşo* filminin oyuncularından biri olan Okan Bayülgen, aynı zamanda Kanal D'de bir TV programının sunucusu. Bayülgen, kendi TV programında sürekli bu filmden fragmanlar göstererek veya filmde oynayan diğer oyuncuları programa davet ederek filmin tanıtım ve promosyonunu yapma imkanı bulabiliyor.

Hem televizyon hem de film yıldızı olan kişilerin, filmlerin tanıtım ve promosyonu için televizyonu bu şekilde kullanmalarının ayrıcalıklı bir durum yarattığı söylenebilir. Filmlerin pazarlanmasında etkin bir yol olmasının yanısıra (yukarıdaki örnekte olduğu gibi), bu programlar izleyicileri kolayca yönlendirebiliyor. Örneğin *Kahpe Bizans* filmine yönelik eleştirilerden hoşnut olmayan ve filmde baş rolü oynayan Mehmet Ali Erbil, televizyonda sunduğu yarışma programında, beğenmediği eleştirmenlere kolaylıkla küfür etme cesaretini göstererek izleyici üzerinde sübjektif bir etki yaratabiliyor.

Günümüz iletişim teknolojilerinin en etkin ve hızlı aracı olan İnternet, Batı ülkelerine göre yavaş gelişmekle birlikte film tanıtım ve pro-

mosyon etkinliklerinde kullanılmaya başlandı. Henüz reklam pastasında fazla yer tutmayan İnternet çeşitli biçimlerde kullanılıyor. Süperonline, e-kolay.net gibi sitelerde filmlerle ilgili düzenli bilgiler yayınlanıyor, film fragmanları izlenebiliyor. *Ağır Roman* filmiyle başlayan film web siteleri, *Hemşo, Filler ve Çimen* gibi yeni yerli filmler tarafından da tanıtım ve promosyon aracı olarak kullanılıyor.

Son on yıldır medyanın çeşitli sektörlerinde yaşanan bu gelişmelerin, filmlerin promosyon etkinliklerini nasıl etkilediği şu şekilde özetlenebilir:

- Yayın tekelinin sona ermesiyle televizyon, filmlerin izleyiciye tanıtılması sürecinde etkili bir araç oldu. Film öncesi kokteyl, basın toplantıları ve bunların televizyonda haber değeri taşıması, filmlerin tanıtım ve promosyon etkinliklerinin en temel unsurları haline geldi.
- 1990'larda sound-track anlayışı gelişti; diğer bir deyişle, film müzikleri pazarlanmaya ve klipleri yapılmaya başlandı.
- 'Kamera arkası' olarak ifade edilen film setinden görüntüler, daha yapım aşamasında filmlerin televizyonda tanıtımı için kullanılan önemli görsel malzemeler oldu.
- İnternet etkin bir şekilde tanıtım ve promosyon faaliyetleri için kullanılmaya başlandı.

1990'lardan beri Türk sinema sektörünün pazarlama etkinlikleri üzerine yoğunlaşması ve kullandığı yöntemlerle bu alanda gösterdiği gelişim çizgisi, Amerikan sinema endüstrisi ile benzerlikler gösteriyor. Her ikisi de yeni medyanın promosyon ve tanıtım imkanlarından yararlanıyor; rekabetin artmasıyla (kendi bağlamları içerisinde) büyük bütçeli filmlere ve belirli içeriksel ve anlatımsal özelliklere yönelik bir eğilim görülüyor. Ancak Amerikan eğlence endüstrisinde görülen yoğunlaşma Türkiye'de oldukça küçük ölçeklidir. Bunun nedenleri arasında, Amerikan ulusaşırı şirketlerin Türkiye piyasasındaki hakimiyeti; yerli yapımların dünya piyasasındaki payının yok denecek kadar az olması; sinemanın Türkiye'de henüz bir endüstri olamaması ve dolayısıyla diğer eğlence endüstrileriyle entegrasyonunun yavaş gelişmesi sayılabilir.

Sonuç

Yukarıda Amerika ve Türkiye örneğinde incelenen film pazarlama yöntemlerindeki bu gelişmeler nasıl değerlendirilebilir? Piyasa ve se-

yirciler bu gelişmelerden nasıl etkileniyor? Bu soruların cevabını kısaca üç kategoride incelemek mümkün.

• Amerikan ana mecra (mainstream) filmlerin hedef kitlesi genç ve yetişkin grubu kapsayan uluslararası bir kitle olduğu için hem içerik, hem görüntü açısından kolay algılanabilecek yapımlar olması tercih ediliyor. Ancak bu tür filmlerin pazarlanması dünya piyasalarında başarılı olabiliyor. Türkiye'de son dönemde büyük seyirci kitlesi çeken filmlerde de benzer eğilimler görülmektedir.

• 1990'lardan beri filmlerin medyada, özellikle televizyon kanallarında, reklamlarla izleyiciye tanıtılması, izleyicilerin reklamlar ve içerik konularındaki beklentilerini biçimlendirmekte. Yani, medyanın tanıtım ve promosyona daha fazla yer vermesi, izleyicilerde, keyif alsalar da almasalar da, reklam beklentisi yaratıyor. Sinema filmlerinin tanıtım ve promosyonun ağırlıklı olarak medya aracılığı ile yapılmasının sonucu olarak, içerik ve reklam iç içe geçiyor ve bu da neyin ne olduğunun ayırdına varılmasını zorlaştırıyor.

• Medya sistemleri kendi promosyonlarını yaptığında bilgi ve eğlence medyasının içeriği daha çok reklama benzemeye başlıyor. Bu temel olarak iki şekilde yapılıyor: marka ürünlerin filmlerde kullanılması (product placement) veya bir holdingin sahip olduğu çeşitli medya ürünlerinin, karşılıklı birbirlerinin promosyonunu yapmaları. Promosyon ortaklığı yöntemiyle gerçekleştirilen bu uygulamada, bir filmden kısa görüntüler reklamı yapılan bir ürün içinde kullanılıyor. Örneğin, 2000 Aralık ayında yayınlanan Nokia reklamında, *Charlie'nin Melekleri* filminden sahnelerin kullanılması gibi.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, medyayı kullanarak yapılan tanıtım ve promosyon etkinliklerinin artması, medyanın içeriğini daha fazla reklama bağımlı hale getiriyor. Dolayısıyla, yeni pazarlama ve promosyon ortamında, medyanın içeriği ve reklam arasındaki ayrımdan söz etmek gittikçe zorlaşıyor.

Amerika'da geliştirilen karmaşık pazarlama-promosyon yöntemlerinin henüz hepsi etkili bir şekilde Türkiye'de kullanılmasa da, Türkiye'deki sinema sektörü bir süredir bu çarkın içine girmiş durumda. Bu çarkın, diğer bir deyişle medya ve sinema sektörlerinin dinamiklerinin, Türkiye sinemasının içeriksel ve anlatısal özelliklerini nasıl etkilediği, ticari kaygıların sinemayı yakın dönemde nasıl biçimlendireceği gibi konular üzerine yapılacak yeni araştırmalar, demokratik bir medya sistemi oluşturmaya giden yolda önemli birer adım olacaktır.

Kaynakça

Acer, Serkan. (1997). 'Yine Yeni Yeniden Eşkıya', *Yeni Sinema*, Sonbahar 3: 21-25.

Görücü, Bülent. (1997). '1990'lar Türk Sinemasına Kısa Bir Bakış', *Yeni Sinema*, Bahar: 31-42.

Görücü, Bülent. (1994). 'Popüler Kültür Olarak Sinema', *Görüntü*, Mart: 2.

Nazik, Yağmur. (2000). 'Dostluk, Aşk ve Kaybolan Değerler Üzerine Bir Film: "Güle Güle"', *25. Kare*, Bahar-Yaz 31: 28-31.

McAllister, Matthew, (2000). 'From Flick to Flack: The Increased Emphasis on Marketing by Media Entertainment Corporation', *Critical Studies in Media Commercialism* (eds.) Robin Andersen & Lance Strate, Oxford University Press.

Radikal gazetesi, 2 Şubat 2001 / 4 Şubat 2001.

Reina, L. (1996). 'Great Together', *Editor & Publisher*, August 31: 22-23.

Welkos, R.W. (1998). 'How to make or break it at the box office', Los Angeles Times, June 15.

Teşekkür: Aralık 2000 tarihinde yaptığım görüşmede aktardıkları fikirler ve bilgilerle bu çalışmanın hazırlanmasına katkıda bulundukları için Nizam Eren (Özen Film Şirketi temsilcisi), Kadri Yurdatap (SESAM Başkanı) ve Derviş Zaim'e (Yönetmen) çok teşekkür ederim.

Süheyla Kırca
Öğretim Üyesi
Bahçeşehir Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Sinemada Ses ve Beden / İmge ve Benlik

YEŞİLÇAM'DA SESSİZ BEDENLER, BEDENSİZ SESLER

Nezih Erdoğan

Dublajdan Sesli Çekime: Paradigmatik Bir Geçiş

1997 yılında Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde en iyi erkek oyuncu ödülünü *Köpekler Adası* (Halit Refiğ) filmindeki rolüyle emektar film yıldızı Tanju Gürsu kazandı. Jürinin kararı hararetli tartışmalara yol açtı. Gürsu'nun canlandırdığı karakterin dublajda seslendirilmesine itiraz edenler, başkasının sesini ödünç alan bir oyuncunun ödül kazanmaya hakkı olup olmadığını gündeme getirdiler. Tartışmadan hareketle *Radikal* gazetesinin yürüttüğü bir soruşturma, sesli çekim ve dublaj arasındaki farklara işaret ediyordu. Örneğin sinema tarihçisi ve yazar Burçak Evren, dublajın "filmin doğallıktan uzaklaşıp yapaylaşmasına" neden olduğunu ileri sürerken, genç yönetmen Mustafa Altıoklar, "Sonradan seslendirme yapıldığında filmin inandırıcılığı ortadan kalkıyor. Samimiyet kalmıyor" diyordu. Altıoklar, *Ağır Roman* adlı filmini sesli çekmişti: "Sesli çekince oyuncunun büyüyü daha kolay hissetmesini sağlıyorsun". Yıllarca sessiz çekilen filmlerde rol almış olan emektar oyuncu Şener Şen'e göre sesli çalışıldığında oyuncu o andaki gerçek duygularını en doğru şekilde çıkarıyor: "O duygular dublajda unutuluyor. Oyuncu bu duyguları hatırlamaya çalışıyor". Şen, hiç olmazsa genelde kendini seslendirme fırsatını bulabilmiş bir oyuncu, Yeşilçam'ın starları ise yıllarca başkalarının sesiyle konuştular.[1] Yazı yine Altıoklar'dan bir alıntıyla sona eriyor: 'Sinemanın yüzde 50'si görüntüyse, yüzde 50'si ses. Filmlerdeki sesi önemsemeyerek sinemaya yüzde 50 eksik başlıyoruz' (Öztürk 1997: 18). Bu söz ilginç bir şekilde, Cem Özer'in katıldığı bir televizyon programında Yeşilçam oyunculuğuna değinirken 'Zaten adamların yüzde 60'ı yok' demesini hatırlatıyor.

Yeşilçam'ın standart pratiği olan dublaj, Yeni Türk Sineması'nda sesle ilgili tartışmaların merkezinde yeralıyor. Anlaşılan dublaj, anah-

[1] Örneğin, Cüneyt Arkın'ı Abdurrahman Palay ve Toron Karacaoğlu, Öztürk Serengil'i Mücap Ofluoğlu, Türkan Şoray'ı önceleri Adalet Cimcoz, sonra genellikle Nevin Akkaya ve Jeyan Mahfi Tözüm seslendirdi. Hayri Caner, J. M. Tözüm'ün Ağlayan Melek (Safa Önal, 1970) adlı filmde hem Şoray'ı hem de onun karşısında Rum kızı Tasula'yı canlandıran Oya Peri'yi seslendirdiğini yazıyor. *"Yeşilçam" Filmleri* (İstanbul: 1995: 12).

tar sözcükleri "inanılırlık", "doğallık", "samimiyet" olan yeni bir paradigmaya geçişe ayak uyduramayacak. Her ne kadar Yeni Türk Sineması selefinin mirasını reddetmekte ısrarlı görünmese de, Yeşilçam'ın sesle ilgili göreneklerinin bir daha geri dönmemecesine terkedildiğini söyleyebiliriz.

Dublaja getirilen eleştiriler, işitme / dinleme pratiklerinin toplum tarafından kurulduğu gerçeğini gözden kaçırarak bir çeşit özcülüğün tuzağına düşüyor. Öne sürdükleri iddiaların benimsedikleri değerlerle çelişebileceği kolaylıkla gösterilebilir. Bunun için, Michel Chion'un geçen yüzyılın başlarında ilk kez sesli bir film izlemek için İngiltere'ye giden bir yazardan aktardıklarına bakmak yeterli olacaktır. Film, sesli çekildiği ve senkron mükemmel olduğu halde "son derece rahatsız edicidir, çünkü seyircinin inanılırlık talebini güçlendirmektedir."[2] "Ama", diyor Chion, "sinemada sesin nasıl geliştiğini biliyoruz artık: toleranslar ve yaklaşıklıklar (approximation) tesis etmek yoluyla" (Chion 1999: 131). Toleranslar birbirini olumsuzlayabilir hatta birbirinin yerini alabilir, bugün rahatsız edici ya da kabul edilemez bulunan yarın hoşgörülebilir. Tolerans sözüyle sinema kurumu ve film izleyen öznenin ortaklaşa oluşturdukları görsel-işitsel bir sözleşmenin bir işlevini kastediyorum. Bu çalışmada bu sözleşmenin bazı yanlarını, Yeşilçam'ın kurduğu bedenle ilişkisi çerçevesinde incelemeye çalışacağım. İki konu üzerinde yoğunlaşacağım: 1) Ses ve bedenin konfigürasyonlarını mümkün kılan sinematografik aygıtın sağladığı bir çerçevede dublaj; 2) Film karakterlerinin algısı üzerinde oynayan ve sık tekrarlanan bir tema olarak "kör olma".

Yola çıkarken Yeşilçam'ın farklı bir sinema olduğu varsayımından hareket ediyorum. Peki, sinematografik aygıt Yeşilçam'ın farklı olmasına ne ölçüde izin veriyor? Sinemanın farklı ses pratiklerine izin verip vermediği meselesini ele alan Tom Levin, Heidegger ve bir Japon filozofun tartışmalarında dile getirdikleri "Batı teknolojisinin 'öteki'nin pratiklerini kendi sinemasal yazımının (inscription) yapısına uydurduğu" görüşünü, Adorno ve Eisner'in bu pratiklerin "ne kadar radikal ve yenilikçi olsalar da nihayette kendilerini hazmedilmiş, köreltilmiş ve göreneksel leştirilmiş bir biçimde geri kusacak olan bir aygıta sokuluyorlar" (Levin 1984: 67) yargısına bağlıyor. Levin'in ima ettiği, gerçekte aygıtın sinemasal pratikleri içine alan, onlara kendi suretini verip

[2] Başka bir deyişle, Fransız yazar, filmin kusursuz senkronuyla gerçeğe yaklaştığı ölçüde yapaylığının rahatsız edici biçimde ortaya çıktığını gözlemiş. Günümüzde üç boyutlu film gösterimlerindekine benzer bir deneyim olsa gerek.

geri dışarı atan kutu gibi bir şey olduğu. Bu türden bir zihinsel topografi daha baştan çöküyor, çünkü herhangi bir pratiği zaten, her zaman, ancak ait olduğu aygıtın terimleriyle düşünebiliriz. James Lastra'nın, Levin'in argümanını eleştirirken söylediği gibi "aygıta konabilecek tanımlanabilir bir 'şey' yoktur, çünkü temsil ediminin amaçları dışında tanımlanabilir hiç bir şey yoktur" (Lastra 1992: 75). Tabii ki, Lastra'nın çeşitli ses pratiklerinin olasılığından çok, sesin ancak aygıta referansla ve onun sınırları içinde tasarlanıp üretilebileceği, hatta kuramsallaştırılabileceğini vurguladığını dikkate almak gerekiyor. Bu bağlamda, Yeşilçam'ın, olumsuzlamadan çok uzlaşma biçiminde, aygıta içerden bir direnç ürettiğini çıkış noktası olarak alıyorum.[3] Yeşilçam'ın direncinin doğası ve potansiyelini kavramak için klasik gerçekçilik ve gözbağcılığa (illüzyonizm) aykırı bir tavır arasında nasıl gidip geldiğini sergilemek gerekiyor. Yeşilçam, bugün bir ölçüde tuhaf bulduğumuz bir gerçekçiliğin kodlarıyla hareket etti, ne var ki, hiç bir zaman dörtdörtlük gerçekçi bir metnin gereklerini yerine getirmedi. Ticari bir sinema olarak Yeşilçam'ın, bütün naifliğine rağmen nasıl olup da yabancılaştırma efektlerine bu kadar benzeyen uygulamalar geliştirdiği sorulabilir.[4] Yeşilçam'ı hemen Brecht'le açıklamaya kalkışmak yerine, Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah gibi bugün artık ortadan kalkmış bulunan eğlence formlarından kalan mirasa dikkat çekmek istiyorum. Bunların geride bıraktıkları izler Yeşilçam'ın anlatı ve üslubunda bulunabilir.

"Dublaj'ın Avantajları"

Artaud ve Borges'in sinemada dublaj hakkındaki görüşlerini incelediği yazısında Mikhail Yampolsky, Isak Denisen'in bir öyküsüne değinir. Öykü, bir çocuğun bir kadın şarkıcının sesiyle şarkı söylemeye başladıktan sonra yüzünün tekinsiz biçimde düzleşmeye başlamasını anlatmaktadır. Bunu bir mecaz olarak kullanan Yampolsky, dublajı "yabancı akustik maddenin bedene girmesi" olarak görüyor. Bu, "bedenin yüzeyinde dublajın "olayları" olarak tarif edebileceğimiz deformasyonlara yol açar. Burada "olaylar" görünür yüzeyde meydana gelen değişikliklerdir" (Yampolsky 1993: 62). Her ne kadar Yampolsky özellikle ünlü Fransız aktörlerinin Amerikan filmlerini seslendirmesi üzerinde duruyorsa da, esas olarak söylediği, bir beden başka bir sesi

[3] Aygıta içerden direnmek kavrayışını Çetin Sarıkartal'la tartışmalarımıza borçluyum.
[4] Türk sinemasının epik yanının bir tartışması için bkz:, "Sinema ve Türk'sel Gerçeklik" (Güleryüz 1998: 3156-7)

ödünç aldığında ödenmesi gereken bir bedel olduğu. Başka bir deyişle, beden sesin dayatmalarına, onu alıp düz bir yüzeye çevirmesine açıktır. Başka bir kurmaca yapıt, Fatih Özgüven'in romanı *Esrarengiz Bay Kartaloğlu* bir filmi seslendirmenin deneyimine yakın bir okuma deneyimi sunar: metnin belli parçalarının nasıl okunacağını belirten notlar, dublajda olduğu gibi arka arkaya tekrar eden diyaloglar, derken kendi gerçekliklerinin belirsizliğinden acı çeken karakterlerden bağımsızlık kazanan söz - metin, sonunda öykü ve öyküleme arasındaki mücadelenin alanı haline gelir. Belli bir noktada roman işin aslını ele verir. Kahramanımız Vecit Kartaloğlu bir deniz yolculuğundadır ve bir bayan yoldaşıyla henüz boşanmış bir çiftin öyküsünü anlatan bir Amerikan filmi hakkında sohbet etmektedir. Vecit Kartaloğlu filmi tuhaf bulmuştur çünkü oldukça vahşi bir Akdeniz lehçesiyle seslendirilmiştir.

Hayır, -bir kere daha konuşmaya karar veriyor - garip değildi de; filmdeki kadın boğuk, kalın bir sesle konuşuyordu, adamın hiç alakasız, kibar sesine hiç uymayan yabani bir dişi sesiyle, anlıyor musunuz, o zaman hikayenin kabul ettirmeye çalıştığı her şey kayboluyor, tuzla buz oluyordu. Arzu oyunu değildi olup bitenler, anlatabilir muyum, kadınınki hikayeye hiç uygun düşmeyen gerçek bir arzuydu, şu maskaralıkları hiç yapmasa diyordum seyrederken; sesi başka şey söylüyordu, kendisi hikayesiyle sesi arasında kalıyordu. Bir an geldi ki, köpek konuşabilse, her şeyi, gerçeği onun ağzından duyacağımızı sandım...ah, bir konuşabilseydi... (Özgüven: 1990: 83).

Nihayet, melodram üzerine yazdığı klasik makalede Thomas Elsaesser meseleyi toparlar: "Dublaj görsel bakımdan en mükemmel filmi yassıltır ve senkronu köklü bir biçimde bozar, gözbağcı gösterinin üzerine kurulduğu akışın tutarlılığını yokeder" (Elsaesser 1985: 173). Demek ki, dublaj görüntünün derinliğine ve dahası filmin gerçekmiş gibiliğine bir tehdit oluşturuyor. Peki, bu durumda, Yeşilçam ve dublaj arasındaki ilişkiyi nasıl düşüneceğiz?

Bir çok araştırmacı, Türk sinemasında sesli çekim yapılırken, sonradan 1940'lı yıllarda, dublaja geçildiğini öğrendiğinde şaşkınlık duymuş olsa gerek. 30'lu yılların başında, Türk Sinema tarihinde hatırı sayılır bir yeri olan Kemal Film, Almanya'dan W. Morchenn adlı bir ses teknisyeni getirtir ve sesli çekim için bir stüdyo kurdurur. Kemal Film'in o tarihlerdeki sözleşmeli yönetmeni Muhsin Ertuğrul bir iki sesli belgesel film denemesinden sonra 1932 yılında ilk sesli uzun filmini çeker (*Bir Millet Uyanıyor*). Ancak aradan bir on yıl henüz geç-

miştir ki, *Dertli Pınar*'ın (Faruk Kenç, 1943) yapımcıları Almanya'ya tamire giden bir aletin dönüşünü beklemek istemezler ve sessiz çekime başlarlar. Bülent Oran anlatıyor:

> *Çekilecek filmler, uzun onarım süresini mi bekleyecek... "Biz de sessiz çekip dublajını sonradan yapalım" fikri atılıyor ortaya... Sessiz çekim daha kolay ve ekonomik... Zamandan, dolayısıyla prodüksiyon masraflarından da kazançlı... Ayrıca fiziği ekrana uygun ama diksiyonu bozuk kişileri oynatma olasılığı da var... Suflör kullanılacağı için ezberle vakit yitirme derdinden de kurtulunmuş... Yani üstüste bir sürü yararlı durum... (Oran 1998: 82).*

O zamana kadar ses stüdyoları yabancı filmleri seslendirmek için kullanılmıştı. Aslında dublaj, yabancı filmleri daha da zevkli kılan bir uğraş olarak görülüyordu. Biraz da prestijli bir işti, çünkü işin başında aydınlar vardı. İlk seslendirme yönetmenleri arasında seyirciye Lorel-Hardi'yi ve Marx kardeşleri sevdiren Ferdi Tayfur, onun kızkardeşi, ünlü Maya Galerisi'ni yöneten Adalet Cimcoz ve Nazım Hikmet bulunuyordu.[5] O zamanların seyircisi Ferdi Tayfur'un doğaçlamalarını hâlâ hatırlar; Tayfur, orijinal filmin diyaloglarını sadece değiştirmekle kalmaz, karakterlerin aksanlarıyla da oynar, onları daha aşina kılardı. Örneğin Groucho Marx Türkiye'de daha çok Arşak Palabıyıkyan diye tanınır. Demek ki dublaj, Türkiye'de sinemanın ilk yıllarında sadece bir filmin yabancı dilden Türkçe'ye çevrilmesi değil, uyarlamalar ve taklit yoluyla daha tanıdık karakterlerin ve öykülerin yaratılması anlamına da geliyor.

Yeşilçam'ın dublaja dönmesini bir tek bozuk bir makinayla açıklayamayız. Dublaja geçiş daha çok, yaklaşmakta olan bir dönemin habercisi olarak görülmelidir. Önce vergi oranlarının düşmesi, ardından köyden kente göç, henüz toparlanmakta olan film endüstrisine belki de hiç beklemediği bir ivme kazandırdı. Radyonun yanısıra sinema önde gelen eğlence biçimlerinden biri oluverdi. 1960'lı yılların başında hızla büyüyen talep, yapımcıları hazırlıksız yakaladı. Alelacele yapılan düzenlemelerle yapım sürecinin hızlandırılmasına çalışıldı: düz aydınlatma, olabildiğince az kamera pozisyonu ve durağan görüntüler, senaryo yazma zahmetinden sakınmak için daha fazla tekrar ve uyarlamalar, iç içe çekimler. Bunların hepsi ortaya bambaşka bir anlatım tarzı koyacaktı.

Ne var ki, bunun oyuncular tarafından her zaman hoş karşılanmadığını da görüyoruz. Cüneyt Arkın, henüz çiçeği burnunda bir oyuncu

[5] Örneğin Cimcoz'un anılarına bakınız: "Sözlendirme anıları", (Cimcoz 1968: 40-42).

iken yazdığı bir denemede, dublaja çok fazla yüklenmenin oyuncunun performasına zarar verdiğini söylüyordu:

Günlük konuşmalarımızda garip bir canlılık, geniş açıklayıcı, çoğu kere iç dünyamızın sızıntıları olan bir takım seslerin belirli düzeni vardır. Kelimeler, cümleler arasında duru, o ölü zaman ardından -ki bu ölü zaman beynimizin en çılgın anıdır, saniyenin küçük parçaları içinde bile, binlerce hayal ve anı dizisi, düşünce, istek ve pişmanlıklarla dolup taşar -yeniden büyük yaşamamızın yükünü taşıyan, bütün hayatımızı sığdırdığımız kelimelerle konuşmamızı sürdürürüz. Bir "Saat kaç" cümlesiyle seviyorum, nefret ediyorum, sıkılıyorum, mutluyum, istemiyorum vs binlerce anlamı da söyleyebiliriz.

Türk sinemasında belirli bir anlam söylemekten çok kelimeyi söylemek, hatta hikayede payına düşen sözlerden bir an önce kurtulmak ister gibi, anlamı ağız boşluğundan yuvarlayıvermek alışkanlığı var. Bu alışkanlığın nedeni şunlar olsa gerek:

a) Zaman azlığı ya da işe önem vermemek yüzünden o sözlere alışma fırsatı bulamamak ve oynarken sufle alamama korkusu duymak.

b) Dublaja çok fazla güvenme sonucu, her kusurun orada halledileceğine inanmak. Gerçekten de bu seslendirme işi sinemamızda her kusuru örtebilecek ve cansız yüzlerce can, seslere güç ve etkili anlam verebilecek durumdadır. Nice oyunlar, nice hareketler o boğucu odada büyütülmekte, güzelleştirilmekte ve kusurlar örtülmektedir (Arkın 1965: 24-25).

Cüneyt Arkın'ın gözlemlerini, herhalde en çok karşılıklı iki kişinin konuştuğu sahneler doğrulaır. Kamera pozisyon ve hareketlerinin azaltılması ve dolayısıyla açı-karşı açı sisteminin gözden düşmesiyle, ikili çekimler[6] neredeyse norm halini aldı. Bu türden bir sahnede, suflörden repliğini alan birinci oyuncu ikinci oyuncuya konuşmaya başlar. Bu arada ikinci oyuncunun kulağı birinci oyuncuda değil, şimdi kendi repliğini okumakta olan suflördedir.

[6] Teknik olarak, iki kişinin yeraldığı ve dikkatlerin kendilerinde toplandığı çekim türü. Ancak burada, konuşan iki kişinin peşpeşe, sırayla birbirlerinin bakış açısından değil de, ikisinin de aynı karede birbirine yahut kameraya yönelik olarak görüntülendiği çekim biçimi anlamında.

	Suflör	Birinci oyuncu	İkinci oyuncu
1	Birinci oyuncunun repliğini okurken	Suflörü dinler	Bekler
2	İkinci oyuncunun repliğini okurken	İkinci oyuncuya konuşur	Suflörü dinler
3	Birinci oyuncunun repliğini okurken	Suflörü dinler	Birinci oyuncuya konuşur

Demek ki, ses düzleminde, Yeşilçam'ın bedeni bekleyen bir bedendir; görsel mekanın dışındaki bir alandan, görsel olandan çok farklı bir doğası olan bir alandan gelen sesi işitmeyi bekleyen bir beden. Görsel ve işitselin farklılığı, bedeni sesi alma ve verme noktasında böler; çok farklı alanlardan aynı anda iki ses gelir; biri filmsel olayın mekanından, diğeri de kasıtlı olarak -mecburen de diyebiliriz-görsel alandan eksiltilmiş bir yerde bulunan suflörün yerinden. Bedenin tepkisi hem diğer bedeni, hem de suflorü hedefler.

Yeşilçam'da oyuncular nadiren kendilerini seslendirdiler. Onun yerine ses stüdyoları, "seslendirme sanatçıları" olarak iyi diksiyonu ve seçkin sesleri olan tiyatro oyuncularından yararlandılar. Bir filmin seslendirmesi her biri yaklaşık üç saat süren üç ila beş seansta tamamlanırdı (Şener 1968: 36-37). Kayıt sırasında seslendirme sanatçıları mikrofon etrafında toplanır ve genelde seslendirdikleri karakterin kameradan uzaklığı ne olursa olsun, mikrofonla aralarındaki mesafeyi korurlardı. Başka bir deyişle, kamera ile oyuncu arasındaki mesafe ve yön ile seslendirmeci ile mikrofon arasındaki mesafe ve yön birbirini tutmazdı. Sonuçta, seyircinin işitim noktası, hem çekim ölçeğinden, hem de oyuncuların konumundan görece bağımsızdı.

Bütün bunlara ek olarak, başka "hata" ve devamlılık sorunlarına değinmek istiyorum. Örneğin eşleme (senkron): özellikle dudak hareketleri her an sözle çelişkiye düşebilir; bir çok durumda seyirci, oyuncunun ağzını açtığını ama sesin gelmediğini gözler, ses çok sonra, ağız kapandığında işitilir. Bir çok reklam ve komedi programında parodi konusu olan bir diğer sorun da teknik yetersizlikten dolayı ilk hecelerin törpülenmesidir. Bu türden bir hata, kritik bir anda bir feryadın ("Hayır, olamaz!") komik bir etkiyle anlatının amaçlarının dışına düşmesine neden olur ("Nayır, nolamaz!"). Ses yankılanması da bir o kadar ciddi bir tutarsızlık olarak karşımıza çıkar; ses kanalındaki yankı/direkt ses oranı, görüntüyü bizim bugün alıştığımız tarzda destek-

lemez. Boğaza bakan bir tepede bir ağaç altında buluşan aşıklar klişesi iyi bir örnektir: bedenler dışarıdayken bile sesleri içerden, dahili mekandan gelir. Atmosfer ya da çevre sesleri nadiren kullanılır; ne esen rüzgar, ne sahile vuran dalgalar, ne de öten kuşlar-müzik hepsinin yerini tutmaya çalışır. Ses efektleri genellikle stüdyoda kayıt anında üretilir, eğer vakit varsa arşiv taranır ve eldeki malzeme, yeterince uygun olup olmadığına bakılmadan kullanılır. Bu açıdan, Yeşilçam'ın ses kanalı fazlasıyla fakirdir. Örneğin, *Sürtük* (Ertem Eğilmez, 1970, 2. versiyon) filminin açılış sahnelerinde gazinoların gaddar patronu Ekrem'i (Ekrem Bora) adamlarıyla birlikte bir otomobilde giderken görürüz. Ses kanalında yalnızca öyküsel olmayan (non-diegetic) caz müziği vardır. Bir gece kulübünün önünde dururlar, yollarına çıkan korumayı etkisiz hale getirip içeri girerler. Dans pistinde aynı caz müziğiyle dans eden gençleri itip kakarak patronun odasına yönelirler. Bu arada müzik öyküsel olmuştur ve bir-iki ayak ve yumruk sesi dışında ses kanalında başka hiçbir şey yoktur. Bu ses efektlerinin bir gerçeklik izlenimi yaratmaktan çok birer ses-imgesi olarak işlev gördüğünü söyleyebiliriz: "dans" ve "kavga". Son olarak, özellikle melodramlarda şarkı söylemekle ilgili ilginç bir durum çıkıyor ortaya: yoksul genç kız bir gazino patronu tarafından keşfedilir, paraya ve üne ama aynı zamanda ikinci bir sese sahip olur. *Hayatım Sana Feda* (Muzaffer Aslan, 1970) adlı filmde Türkan Şoray Adalet Cimcoz tarafından seslendirilmiştir, ancak şarkılarını Lale Belkıs'ın sesiyle söyler. Başrol oyuncusu, eğer Gönül Yazar ya da Emel Sayın gibi zaten şarkıcı olan biri değilse, bedeni sesler arasında gidip gelir; anlatısal (diyalog) ve anlatısal olmayan (müzik) amaçlar için bedeni iki kez ele geçirilmiştir.

Michel Chion sinemada sesin vokal-merkezli olduğunu söyler: "*insan sesinin mevcudiyeti onu içeren sessel (sonik) mekanı yapılandırır*" (aslı italik, Chion 1998: 5). Yeşilçam bu durumu yer yer aşırı uçlara götürür. Yeşilçam'da söz, adeta bir şalter gibi bedenleri açıp kapatarak kamera önünde gerçekleşen akışın noktalamasını yapar. Yine Sürtük'te Ekrem ve yaşı geçkin şarkıcı Suzan (Suzan Avcı), Naciye'nin çalıştığı salaş bir meyhaneye giderler. Suzan Naciye'yi horlayınca aralarında bir ağız dalaşı başlar. Kendi geçmişini unutan Suzan'a bir ders vermek amacıyla Ekrem Naciye'yi yıldız yapmaya karar verir. Ertesi gün onu bulur, giydirip kuşatır ve eve götürür. Eve girerlerken Ekrem'in açısından kanepede uzanmakta olan Suzan'ı görürüz. Suzan yerinde doğrulurken çerçeveye sağdan Ekrem ve Naciye girer ve böylece bakış açısının sahibi konusunda bir belirsizlik doğar. Kamera ora-

da mevcut herkesi çerçevede toparlar: Ekrem, Suzan, Naciye, Kalfa ve Şoför. Naciye'yi tanıyamayan Suzan merakla yerinden kalkar, yürümeye başlar, Ekrem'in yanına geldiğinde kısaca durur, biraz ümitsizce omzunu okşar, devam eder ve Naciye'nin yanında durur: "Kim bu bebek? Yabancı artist mi?" Ekrem'in cevabı tedirgin edicidir: "Senin akşamki sürtüğü tanımadın mı?" Bütün cepheselliğiyle (oyuncuların hepsi kameraya dönük olarak dizilmişlerdir) tuhaf bir hiyerarşi oluşmuştur: ana karakterler merkezde ve diğerleri çevrededir. Konuşmaya başlayıncaya kadar hareketsiz dururlar ve olup bitene karşı kayıtsız görünürler. Naciye bile Suzan ve Ekrem onun hakkında konuşurlarken harekete geçmek için repliğini bekler. Başka bir sahnede, Ekrem Naciye'yi çalıştırması için bir baba yadigarı olan ve gece kulüplerinden birinde çalan piyanist Ferdi'yi (Göksel Arsoy) çağırtır. Ferdi'yi Ekrem'in çalışma odasında, arkası kapıya dönük bir koltukta beklerken görürüz. Ekrem kapıda görünür, odaya girer, Ferdi'ye doğru ilerler ve ne zaman ki omzuna dokunup "Merhaba, hoşgeldin" der, Ferdi Ekrem'in mevcudiyetini tanır ve ona doğru bedenini harekete geçirir, olayın akışına kendini dahil eder.

Rick Altman, bedenin ses için (özellikle insan sesi için) nasıl mazeret olarak kullanıldığını anlatmak için sinemayı, bedeni bir kukla gibi kullanan bir vantriloğa benzetir. Sesin aslında perdenin arkasında duran hoparlörlerden geldiği gerçeğini saklamak için oyuncular dudaklarını kıpırdatırlar ve seyirci sesin kaynağının filmin öyküsünün içindeki bir kaynaktan geldiğine inandırılır -zaten seyirci de insan seslerinin insan görüntülerinden geldiğine inanmak ister (Altman 1980: 76-78). Böylelikle gerçeklik izlenimi sağlanır, seyirci de gayri-insani bir kaynaktan, hoparlörden gelen sesin tekinsizliğine karşı korunmuş olur. Altman'ın benzetmesi geliştirilebilir: Yeşilçam'da, bütün kuklalar aynı vantrilog tarafından konuşturulur. Bu, bütün tiplerin hayali tarafından seslendirildiği Karagöz'deki durumu andırmaktadır. Karagöz ustası tek başına bütün tipleri ayrı bir aksan ya da lehçeyle konuşur, hatta defi bile kendisi çalar. Şimdi bunun anlamı üzerinde duralım.

Sinemada sesin öznenin kuruluşuyla ilişkisi üzerine tartışmasında, Stephen Heath, bir zamanlar birlikte çalışmış olan Godard ve Gorin'in sesli sinemada bütün oyuncuların aynı şeyi konuşmaya başladıklarını iddia etmelerine değinir:

> *Burada açıkça, sessiz sinemayı güçlü bir biçimde idealleştirme ve homojenleştirme var ki, direnmeyi ve analizi gerektiriyor. Yine de, sesli sinema bedenin ve bedeni görüntüde tutan insan sesinin*

muktedir bir standardının geliştirilmesi demektir...Sessiz sinemada beden her zaman bir vurguya, bir abartıya ve (varlığın ele avuca sığmazlığının bir terimi olarak) burleske teşnedir; sesli sinemadaysa beden düzleştirilir, oyuncu ya da seyirci olsun, homojen ve düşünen öznenin anlatımı ya da mecrası olarak insan sesiyle birlikte, Godard ve Gorin'in tarif ettiği düşüncenin sözleşmesine teslim edilir (Heath 1985: 191).

Peki Yeşilçam'ın elinden düşünen bir özne çıkabilir miydi? Oyuncular hep aynı şeyi mi konuştular? Hiç konuşmadılar; bedenleri homojen ve düşünen öznelere değil ama kendini bedenlere gevşekçe tutturulmuş seslerle ifade eden bir Logos'a verildi. İşte Yeşilçam bu nedenle ürettiği farklılıklarla aynı kalan sesiyle Karagöz ustası gibidir. Yeşilçam'da söz, Yeşilçam'ın sözüdür; söylenenler kendi moralini dikte eden ve buna uygun olarak anlatının ilerlemesini idare eden Logos'un anlarıdır. Bu nedenle, bir oyuncu konuşmaktan çok konuşturulur. Diyalogların hemen tamamının karakterlerin psikolojik durumlarına işaret etmek yerine, onları bir dizi önermeye dönüştürmelerinin nedeni budur. O zaman, sözün genelde Yeşilçam'da üst-ses[7] formunda olduğunu söyleyebilir miyiz? Her ne kadar bedenler söze tahsis edilmişseler de, açıklamaya çalıştığım nedenlerden dolayı ses, özellikle insan sesi, kendi yayılımı için bedenleri bir araç gibi kullandığını gizlemeye gerek bile duymaz. Sinemada ses ve bedenin eklemlenmesi üzerine yazdığı bir makalede Mary Ann Doane bedensiz seslerin teolojik anlamına dikkat çeker:

İki tür "bedensiz ses" kendilerini hemen belli eder - biri teolojik, diğeri bilimsel (birbirinden ideolojik bakımdan kopuk olmayan iki kutup): 1) Kelam'da bedenlenen Tanrı; 2) bilgisayarın yapay sesi. İkisi de belli bir antropomorfizm dışında temsil etmek kapasitesine sahip görünmez yine de. Gerçekte, Tanrı bir bedene - erkek ataerkil figürün bedenine- sahip olarak resmedilir (Doane 1986: 347, n:2).

Batı kültürü Tanrı'nın görsel temsiline, ona bir de erkek ve ataerkil bir beden vererek müsaade eder, bununla birlikte, üst-ses bu statüye ancak bedensizleştirilerek kavuşmuştur. Tanrı'nın temsiliyle ilgili ortaya çıkan belirsizliği bir kenara bırakarak, Doane ile birlikte, cinsel farklılık ve teolojik imaları arasındaki ilişkinin üst-ses ile ortaya çıktığını vurgulamak istiyorum. Yeşilçam hiç bir zaman Doane'un dediği gibi

[7] Üst-ses (voiceover), kaynağı pek belli olmayan, görüntülerin üzerine binen bedensiz sestir. O an görüntüde olmayan ama bir bedeni olduğunu bildiğimiz (ya da çıkarsadığımız) karakterlere ait olarak işittiğimiz dış-ses (off-voice) ile karıştırılmamalıdır.

teolojik (ya da bilimsel) bir bedensiz üst-ses ortaya koymamıştır. Bunu daha çok sinema denen anlamlama pratiğine de bir biçimde kodlanmış olan kültürel miras ve inanç sistemiyle ilişkilendirmek istiyorum. Böylelikle, Yeşilçam'ın gerçeklik ve Varlık'ın çeşitli alanları arasındaki ilişkiyi nasıl gördüğünü de göstermeyi umuyorum. Tibet Budizmi, Taoizm gibi doğulu öğretilere benzer biçimde İslam, herhangi bir tasvire gelmeyen bir Tanrı kavrayışı getirdi. Bazı batını öğretilerin edebi metinlerde ortaya çıkan sembolizmini bir kenara bırakırsak, Allah'ın kişileştirilmesi ve dolayısıyla zamansal-uzamsal koordinatlara sıkıştırılmasından kesinlikle kaçınılmıştır. Seyyid Hüseyin Nasr'ın ileri sürdüğü gibi:

> *Bir ikon ya da görüntüde İlahi Mevcudiyet'in (huzur) somutlaştırılması olasılığını dışlayan İslami anikonizm Müslüman zihninde boşluğun tinsel anlamını yoğunlaştırır (...) Allah ve tecellisi belli bir yer, zaman ve nesneyle tanımlanmaz. Böylelikle Mevcudiyeti her yeri kuşatır. Her yerdedir, Kuran ayetinin teslim ettiği gibi "Yüzünüzü her nereye dönerseniz Allah'ın yüzü oradadır" (II;115). (Nasr 1987: 187).*

Görüldüğü gibi bu, zaman ve mekanın herhangi bir uluhiyetten yoksun olduğu anlamına gelmez, çünkü herşey İlah'ın gösterge-taşıyıcısı olarak iş görür. Tanrı'ya özel bir yer tahsis ettiği ölçüde, bedenli ve bedensiz ses ayrılığı, sonunda ortaya ataerkil bir figür çıkaran Hıristiyan teolojisinden kaynaklanır. Oysa, İslam Allah'a bir beden isnad etmekten kesinlikle sakınır. Sanırım bu Yeşilçam'da üst-sesin nasıl çalıştığına ilişkin bir fikir verecektir: "İlahi Mevcudiyet"i ses kanalının tamamına nüfuz etmiş olarak hem teknik anlamda ve hem de diyaloğun travestisi anlamında üst-ses, öyküsel ve öyküsel olmayan ayrımının sınırlarını belirsizleştirir.

Sesi "gören" adamlar

Yine de, sorun aslında açıklamaya çalıştığımdan daha karmaşık. Yeşilçam herşeye rağmen yukarıda ele aldığım ayrımlar üzerinde oynar: önce bu ayrımı kurar ve ardından seyirci ve karakter arasındaki mesafeyi yeniden tesis ederek (yani özdeşleşmeyi bozarak) bu ayrımı aşar. Bu, özellikle çok alay konusu yapılmış, "kör olma" temasında belirginleşir. Türk sinemasını çok etkilemiş olan Hint melodramları üzerine yazdığı bir makalede Ravi Vasudevan, erkeğin körlüğünün kadının arzusuna kayıtsız kaldığı anlamına geldiğini ileri sürüyor (Vasudevan 1989: 36). Bir çok Yeşilçam melodramı bunu doğrular. *Aşk Mabude-*

si'nde (Nejat Saydam, 1969) daha önce evlenmek üzereyken ayrılan Leyla (Türkan Şoray) ve Ekrem (Cüneyt Arkın) bir gazinoda karşılaşırlar. Ekrem bir kaza sonucu kör olmuştur. Bu durumu bilmeyen Leyla bakışına karşılık verilmediğini görünce kırılarak gazinodan ayrılır. Ekrem titrer ve ona refakat eden sekreteri ne olduğunu sorduğunda tanıdığı birinin mevcudiyetini hissettiğini söyler.

Yine de, "kör adam" teması beden-ses bölünmesi üzerine tartışmayı mümkün kılan daha geniş bir açı içerisinde incelenmelidir. Yeşilçam'ın olayları ve tesadüfleri -ki körlük bunların başında geliyor olabilir-sinematografik bedenlerin inşaasında da devrede olan aynı mantık tarafından yönetilirler. Karakterin görme yeteneğini kaybetmesi, Yeşilçam'ın ses ve bedene yaklaşımında devreye giren psişik mekanizmalara ilişkin ipuçları verir. Karakterler kör olduğunda, arzu yalnızca mümkün kılınmaz, ayrıca filmin öykü evreni içinde karaktere bedensiz sesin dolayımıyla ulaşır. Ne var ki, söz konusu dolayım seyirci için geçerli değildir, çünkü seyirci ne görsel bakış açısı ne de sahip olduğu bilgi itibariyle, karakterle aynı konumda yeralmaz. Bu nedenle bildiğimiz anlamda özdeşleşmeyi mümkün kılacak koşullar mevcut değildir.

Hem kadın hem de erkek bu türden bir mahrumiyete maruz kalabilir, bununla birlikte cinsel farklılığın ekonomisi ikisi için farklı olay örgüleri dayatır. *Feride*[8] (Metin Erksan, 1971), *Aşk Mabudesi* (Nejat Saydam, 1969) ve *Adını Anmayacağım* (Orhan Elmas, 1971), kadınından bir biçimde ayrılır ayrılmaz kör olan erkeklerin öyküsünü anlatır. Örneğin *Feride*'de, karısını bir başka erkeğin kollarında gören Kemal (Engin Çağlar) aldatıldığını düşünür ve Feride'yi bütün açıklama çabalarına rağmen evden kovar. Oysa, 'sevenleri ayırmayı' kafaya koymuş bir çiftin oyununa gelmişlerdir. Adam Kemal'in olup biteni "ihanet" olarak göreceği bir sahne hazırlamış ve *Feride*'ye tecavüze yeltenmiştir. Evde, entrikanın diğer ortağı Füruzan'la (belalı sarışın ikonlarından Lale Belkıs) kalan Kemal ümitsiz bir kumar oyununda bile isteye bütün varlığını kaybeder. Kemal'in ne kendisinden ne de servetinden bir fayda gelmeyeceğini anlayan Füruzan onu terkeder. Kendini içkiye vuran Kemal birdenbire kör olur. Dünyaya küserek, sadık kahyasıyla birlikte mutevazı bir eve taşınır. Bir gün civardaki çocuk parkında küçük bir kızla tanışır. Kızın masumiyeti ve şirinliği onu yeniden hayata bağlar. Tabii ki, çocuk onun Feride'den olma kızıdır. Feride, parkta göremeyince kızını aramaya başlar ve Kemal'in evini bulur.

[8] Feride'nin ulusal kimlik bağlamında ayrıntılı bir çözümlemesi için bkz: "Feride, a Yeşilçam melodrama: Turkish popular cinema and the constructon of cultural identity" (Elif Rongen-Kaynakçı 1997).

Yıllar sonra yeniden karşılaştıklarında Feride, çabucak şokun üstesinden gelir ve sesini tanır gibi olan Kemal'i bir başkası olduğuna kolaylıkla ikna eder. Aralarında "masum" bir ilişki başlar ve nihayet Kemal, Feride'nin yardımıyla ameliyat olup gözlerine kavuşur. Feride, Kemal'in kendisini görüp yeniden kovmasından çekindiği için gizlenir. Bununla birlikte, evlerinin karşısında, saklandığı yerden sokakta oynayan kızının üzerine gelen otomobili görünce dayanamaz ve ortaya çıkmak zorunda kalır. Böylelikle, çocuk dağılan aileyi bir araya getirmiş olur.

Adını Anmayacağım aynı olay örgüsünü ufak tefek değişikliklerle tekrarlar. Gül (Hülya Koçyiğit) evden ayrıldıktan yıllar sonra hemşire olarak geri döner. Ne gözleri görmeyen Engin (Cüneyt Arkın) ne de genç kızlığa henüz adımını atmış Oya onu tanır. Engin (yeniden) Gül'e aşık olur ve ameliyat olup görme fikrini benimser ("Doyuncaya kadar sana bakmak istiyorum!").[9] Gül tam artık görmeye başlayan Engin'den kaçmaya hazırlanırken yıllar önce kendi evliliğini mahveden adamın şimdi de kızlarını ağına düşürmeyi planladığını öğrenir. Gerçekten de adam gittikleri gece kulübünde Oya'nın içkisine ilaç koyar ve evine götürüp namusunu kirletmeye kalkışır. Gül, ikisini izler ve tam zamanında müdahale eder, ne var ki adamı öldürmek zorunda kalır. Kızının adının kötüye çıkmaması için mahkemede bütün ısrarlara rağmen susar, çektiği acılara ancak idamının son vereceğine inanmaktadır. Ancak olup bitenin aslını öğrenen Engin birden avukat olarak ortaya çıkar ve "hakikati" anlatarak Gül'ü kurtarır. Engin konuşurken mahkeme üyelerinin duygulu bakışlarla aileyi izlediğini görürüz. Film, mahkemenin kararı üzerinde hiç durmaz, doğrudan birbirine sarılan Gül, Oya ve Engin'in görüntüsüne geçer ve sona erer. Yeşilçam'da, çelişkilerin, yanlış anlamaların Kanun'un alanında çözülmesi oldukça anlamlıdır; örneğin bir çok aile sorunu - ki bunlar arzuyla yakından ilgili konulardır-hatta belirsizlikler (örneğin birbirini seven gençlerin aslında kardeş olup olmadıkları) hukuku hiç ilgilendirmediği halde mahkemede açıklığa kavuşur, çözüm bulur. *Aşk Mabudesi*'ndeyse, Ekrem (C. Arkın) ve Leyla (T. Şoray) tam evlenmek üzereyken, Ekrem'in eski nişanlısı Leyla'yı nikahtan vazgeçirir: Ekrem'in işleri bozulan ağabeyinin Leyla yüzünden intihar ettiğini ve bıraktığı mektupta Ekrem'e Leyla ile evlenmemesini vasiyet ettiğini söyler. Leyla, şarkıcı olma hayallerini öne sürerek Ekrem'den istemeye istemeye ay-

[9] Görme yeteneği her zaman yeniden kazanılabilir ama ya karakterin ameliyat için yeterince parası yoktur ya da yeniden görmek istememektedir.

rılır. En yakın arkadaşının kendisine gerçekleri anlatması üzerine Ekrem aşırı içkili bir vaziyette otomobiliyle Leyla'ya yetişmeye çalışırken kaza geçirir ve kör olur. Gururu durumunu Leyla'ya söylemeye engeldir; bir kaç kez karşılaşırlar ama Ekrem kör olduğunu belli etmez, Leyla da Ekrem'in mevcudiyetini tanımadığını, dolayısıyla arzusunu geri çevirdiğini düşünür. Son sahnede Ekrem'in görmediği ortaya çıkar ve Ekrem'in ameliyatla gözlerinin açılmasıyla sevenler birbirine kavuşur.

Bu üç öykü kadını üçüncü kişilerin kurbanı olarak konumlar. Erkeğin kadını reddetmesi, algısında bir bölünmeyle/eksilmeyle karşılığını bulur. Kadının gözden kaybolmasıyla, erkek de görüşünü hatta servetini kaybeder, böylece iğdişlik zorunlu bir sınav olur. Erkeği, gördüğü şey kör eder, çünkü gördüğünün gerçekliğine inanmıştır ve kadının hakikaten ne söylediğini görememiştir. Kadının bedenine ilişik olan sesi artık bir söz israfıdır ve bedeni de erkeğin arzusunu ve bu arzuyu meşru kılan aileye ilişkin değerleri olumsuzlayan bir alan haline gelmiştir. Artık bu bedenden çıkan/gelen herşey, açıklamalar, mazeretler, hatta bir başka beden (bir çocuk), süprüntü olarak görülüp reddedilmelidir. Sonra kadın ses olarak geri döner. Kadın ancak maddi kaynağından, bedeninden ayrıldığında dinlemeye değer bulunacaktır. Birbirlerine uzaklıkları değişebilir: *Feride* ve *Adını Anmayacağım*'da kadın ve erkek dokunma mesafesindeyken, *Aşk Mabudesi*'nde Ekrem artık bir şöhret olan Leyla'yı ancak Leyla'nın gazinoya gelecek parası olmayan hayranları için dışarı koydurduğu hoparlörden dinleyebilir. Sinemada, kadının sesine olan tavır ikirciklidir, çünkü aynı anda hem anneyle bütünleşmeyi hem de ondan kopuşu temsil eder. Bu nedenle, Ekrem Leyla'yı dinleyebiliyorken, Engin Gül'ün radyodan gelen sesine tahammül edemez, öfkeyle radyonun kapatılmasını emreder yanındakilere. Yineleyecek olursak, iki tepki de aynı psişik yapıdan gelir: annenin sesi göbek bağının yerini tutar ama aynı zamanda kopuşun acılı anısını yeniden yaşatır (Chion 1990: 61-62).

Seyircinin erkek karakterle özdeşleşmesi onunla verili bir duruma ilişkin aynı miktarda bilgiyi paylaşması olarak anlaşılmalıdır. Kriz anında özdeşleşmenin yerini empati (eşduyum) alır; artık seyirci karakterden daha fazlasını biliyordur, tavrını onaylamamakla birlikte onun iyiliğini istemektedir. Seyircinin neredeyse herşeyi bildiği bir konuma gelmesiyle, melodramın *pathos*'u bilginin dağılımındaki aksaklıklardan kaynaklanır. Özdeşleşme karakterin yeniden görmeye başlamasıyla ve kadının sesini kadının bedenine isnad etmesiyle tesis edilir.

Seyirci kendisinin gördüğünü karakterin görememesiyle güçlü bir engellenme yaşar; erkek karaktere yücelerden gelen ses, gerçekte kirlendi diye reddettiği bedene aittir.

Görüntüyü "duyan" Kadınlar

Kadınlar da kör olur. Ya film başladığında zaten kördürler (*Üç Arkadaş* [Memduh Ün, 1958, 1971], *Serseri* [O. Nuri Ergün, 1959[10]]) ya da film başlar başlamaz kör olurlar (*Hayatım Sana Feda*). Bu nedenle, anlayışsızlığının bedelini gözlerinin kaybıyla ödeyen erkeğin aksine, kadının körlüğü ödenmesi gereken bir kefaret değil, daha çok anlatının manevralarına ilk başladığı anla örtüşen itici bir güçtür. Ve erkek filmin sonunda görmeye başlarken, kadının gözlerinin açılması anlatıya nihai ivmeyi verir: sevilen erkeğin bulunması, ulaşılması ya da erişilmesi gerekmektedir. Kadın, aynı kimliğe sahip olduğunu iddia eden erkekler arasından doğru olanı seçmek, arzusunun kaynağı olan erkek sesini "orijinal" bedene teslim etmek zorundadır. *Üç Arkadaş* bu temanın ilk ve en bilinen örneklerinden birini oluşturuyor. Muhterem Nur, üne kavuştuğu bu filmde sokaklarda iğne satarak geçimini sağlamaya çalışan kör bir kızı oynar. Üç yoksul müzisyen, kızcağızın büyük şehrin tehlikelerine maruz kaldığını görüp, onu da beraberlerinde yaşadıkları viraneye götürürler. Maddi hayatını kendi kurmacalarıyla biçimlendirip, kızı başarılı müzisyenlerle birlikte bir saray yavrusunda yaşamakta olduğuna inandırırlar. Başlarını derde sokma pahasına para bulup kızı ameliyat ettirirler ve söyledikleri yalanlardan sonra yüzleşecek cesaretleri kalmadığı için sırra kadem basarlar. Gözleri açılan kız ünlü bir şarkıcı olur ama mutlu değildir. Üç arkadaşı her yerde arar, başarılı olamaz. Nihayet eskiden birlikte yaşadıkları evi bulur ve anlar ki kurmacalarının hem muhatabı hem de parçası olmuştur. Soylu atalarından birine ait olduğunu söyledikleri portre, komik bir maymun resminden başka bir şey değildir. Tam ümidini kestiği bir sırada, seslerini izleyerek üç arkadaşı yakalar.

Hayatım Sana Feda, bir trafik kazasında gözlerini kaybeden Zeynep'in (T. Şoray) öyküsünü anlatır. Kazayı yapan Harun (C. Arkın), Zeynep'e yardım etmek ister ancak Zeynep hem yardım kabul etmeyecek kadar onurludur hem de kazaya neden olan kişiden ölesiye nefret etmektedir. Zeynep, bir gazinoda şarkıcı olarak iş bulur. Gazino patronu bir şart koşar; kör olduğunu belli etmeyecektir. Sahnede görüyormuş gibi hareket edebilmesi için patronun yetkeli sesi kadının

[10] Bu filmin gösterime girdiği tarih konusunda filmografilerde belirsizlik var.

performansının mekanını tanımlar. Bu mekanın merkezinde fallus yer almaktadır: "Önce mikrofonu bul" der Zeynep'e, "O senin sahnedeki kılavuzun olacak. Ondan sonra beş adım sağa, beş adım sola. Hepsi bu." Böylece, Zeynep'in bedeni izleyiciler için bir seyirlik nesne olur. Bu nesne, hem kadının sesinin mecrası ve hem de kadının bakışını dışlayan seyir alanının toparlayıcısı olan mikrofona referansla izleyiciye sunulur. Ancak Zeynep'in arzusu düzeni tehlikeye sokacaktır. Harun Zeynep'e kendisini kör bir müzisyen olarak tanıtır ve birbirlerine aşık olurlar. Bir gece Harun Zeynep'i dinlemeye gelir. Sevdiği erkeğe ait bir besteyi seslendirirken, Harun'un mevcudiyeti mikrofonun gücünü sarsar; Zeynep mikrofonu bulamaz ve dengesini kaybeder. Şaşırtıcıdır; arzusundan dolayı Zeynep cezalandırılmaz; bu ufak kaza ciddi sonuçlara yol açmaz. Harun, ameliyat için Zeynep'e para temin eder ve Zeynep'in gözleri açıldığında ortadan kaybolur, hemen ardından da Kemal adıyla, müzik dünyasının krallarından biri olarak ortaya çıkar. Zeynep'i yıldız yapmak için bir kampanya başlatır. Bu arada Harun'dan ümidini kesmeye başlayan Zeynep'i evlenmeye ikna eder. Ne var ki, Kemal, Harun adına ihanete uğramış hisseder kendini. İntikam almaya yemin eder. Ama evliliklerinden kısa bir süre önce Zeynep bir gün şarkı söylerken, Harun'la birlikteliklerinden sahneler gelir gözünün önüne (Harun'u hiç görmediği için yüzü net değildir). Onu hâlâ sevdiğini anlar ve Kemal'e asla evlenemeyeceklerini söyler. Bunun üzerine Kemal, gerçek kimliğini açıklar ve film mutlu sonla biter.

İlginçtir, *Serseri* bu formüle ters düşer ve neredeyse kökten farklı bir kadın temsili sunar. Yoksul bir balıkçı olan Kazım (Sadri Alışık), kayığını çektiği sahilde kör bir kız bulur. Evsiz barksız kaldığı anlaşılan Zeynep'i (Sema Özcan) kulübesine götürür ve ona kol kanat gerer. Ne var ki, daha önce ele aldığımız filmlerin aksine, bu kez Zeynep Kazım'a göremediği dünyanın bir okumasını yapar. "Bütün vücudum göz gibi," der, "gözlerim dışında her yerimle görüyorum". Daha önce dünyaya karanlık bir bakışı olan Kazım, herşeyi Zeynep'in açısından görmeye başlar ("Şimdiye kadar benmişim kör olan"). Zeynep'e aşık olur ve gözlerinin görmesi için çareler arar. Nihayet ameliyat için para çalar ve hastanede Zeynep'in gözünden bandaj alınırken, kamera dönüp pencereye yönelir ve aşağıda tutuklanmakta olan Kazım'ı gösterir. Kazım, yakın bir arkadaşından Zeynep'i yalnız bırakmamasını, kendisini Kazım diye tanıtıp onunla evlenmesini istemiştir. Ama zaten çok da istekli olmayan arkadaşının sesi Zeynep'i ikna edemez: "Sen o değilsin!", diye bağırır Kazım'ı kaybetmenin verdiği hayal kırıklığıyla,

"Ben onu kulaklarımla gördüm". Hapishaneye gider ama Kazım, onun aradığı Kazım olmadığını söyleyerek geri çevirmek ister. Ancak, arkasında duran gardiyan müdahale eder: "Burada senden başka Kazım yok!". Bunun üzerine Kazım, Zeynep'in arzusunu onaylayan Kanun'un temsilcisine boyun eğer.

Zeynep Sayın, bedenin halleri üzerine yazdığı bir denemede, bir İslami kaynaktan, Yusuf'un bedeninde meydana gelen değişiklikleri aktarıyor:

> *Şahsına özgü hiçbir niteliği kalmamıştır Yusuf'un, duyduğu aşkla tanrıya öylesine öykünmüştür ki, kendine özgü özellikler yerine yüzünü tanrının aydınlığı kaplamıştır. Cildi o kadar narin ve saydamdır ki, boğazından geçerken yediği yemeğin rengi belli olur, içtiği sıvı görünür. Ağız, boğaz ve mide, İslamiyet'e göre insanın dünyevi iştahının simgeleriyken, içerisini dışarıdan saklaması gereken bir ayıbı ve şehveti bile yoktur Yusuf'un, teninin içiyle dışı öylesine birdir ki, ayak tabanına bakan, onun yüzünü görebilir (Sayın 2000: 221).*

Öykünün bütün anlamlarını ele almanın yeri burası değil. Böyle bir girişim, bir fetiş olarak yıldız mevhumu ve Yeşilçam'da görsel düzen gibi konulara da girmemi gerektirecektir. Bu öykünün, ruhaniyet adına bedeni reddetmediğini söylemekle yetinmeliyim. Tam tersine, İlahi Aşk Yusuf'un bedenine nüfuz ederek, parçalarını (kafa/ayak) daha önce kayıtlandıkları hiyerarşiden (cennet, dünya) kurtarır. Aynı şekilde, Yeşilçam'da ses ve görüntü de, hepsi hiyerarşik bir düzende yer alan farklı dünyalara göndermede bulunur. Bedenin gözden kaybolması, Varlık hiyerarşisinde daha üstün bir konumda bulunan sesi, daha doğrusu sözü öne çıkarır. Söz her zaman Hakikat'ın mecrasıdır, yine de kurmacaya hakkı vardır. Karakterin görüşünü dolayısıyla (özellikle ötekinin) bedenini elinden alarak, Yeşilçam iki alanı da geçici olarak ayırır ve filmin çözümünde aşacağı bir zıtlık yaratır. Unutulmamalıdır ki; seyirci bu ikilinin düzenine giren karakterin peşinden gitmez, çünkü başından beri zıtlığın yanlış bir kuruluş olduğunu bilir.

Kaynakça

Altman, Rick (1980). "Moving Lips: Cinema as Ventriloquism". *Yale French Studies*, no: 60. ss. 67-79.

Arkın, Cüneyt (1965). "Türk Sinemasında Oyun ve Oyunculuk". *Sinema* 65, - cilt, sayı yok - Ağustos, ss. 24-26.

Caner, Hayri (1995). *"Yeşilçam" Filmleri*. İstanbul: Vizyon.

Chion, Michel (1999). *The Voice in Cinema*, İng. Çev. Claudia Gorbman. New York: Columbia Press.

Cimcoz, Adalet (1968). "Sözlendirme Anıları", *Yeni Sinema*. no: 19-20 (Haziran-Temmuz,) ss. 40-42.

Doane, Mary Ann (1986). "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space". Phil Rosen (ed.) *Narrative, Apparatus and Ideology*. New York: Columbia University Press. ss. 335-348.

Elsaesser, Thomas (1985). "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama", Bill Nichols (ed.) *Movies and Methods II*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press. ss. 116-189.

Güleryüz, Kezban (1998). "Sinema ve Türk'sel Gerçeklik". *Yeni Türkiye*. no: 23-24. ss. 3156-7.

Heath, Stephen (1985). *Questions of Cinema*. London: MacMillan.

Lastra, James (1992). "Reading, Writing and Representing Sound". Rick Altman (ed.) *Sound Theory, Sound Practice*. New York, London: Routledge. ss. 65-86.

Levin, Tom (1984). "The Acoustic Dimension: Notes on Cinema Sound", *Screen* cilt: 25, no: 3 (Mayıs-Haziran,) s. 55-68.

Nasr, Seyyid Hussein (1987). *Islamic Art and Spirituality*. New York: State University of New York Press.

Oran, Bülent (1998). "Yeşilçam Nasıl Doğdu, Nasıl Büyüdü, Nasıl Öldü ve Yaşasın Yeni Sinema". Süleyman Murat Dinçer (ed) *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara: Doruk. ss. 277-291.

Özgüven Fatih (1990). *Esrarengiz Bay Kartaloğlu*. İstanbul: Can.

Öztürk, Zarife (1997). 'Türk Sineması "Ses" Diyor'. *Radikal*. 23.10. s. 18.

Rongen Kaynakçı, Elif (1997). "*Feride:* a Yeşilçam Melodrama: Turkish Popular Cinema and the Construction of Cultural Identity". University of Amsterdam. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi.

Sayın, Zeynep (2000). "Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet II". *Defter*. no: 40. Yaz. 195-234.

Şener, Erman (1968). "Sözlendirme Sorunu". *Yeni Sinema*, no: 19-20 (Haziran-Temmuz,) ss. 36-37.

Vasudevan, Ravi (1989). "Melodramatic Mode and the Commercial Hindi Cinema: Notes on Film, History, Narrative and Performance in the 1950s". *Screen*. Vol: 30:3 ss.29-50.

Yampolsky, Mikhail (1993). "Voice Devoured: Artaud and Borges on Dubbing". İng. Çev. Larry P Joseph. *October*, no: 64 (Bahar) ss. 57-77.

Nezih Erdoğan
İletişim Fakültesi Dekan Yardımcısı
Sinema-TV Bölüm Başkanı
Bahçeşehir Üniversitesi

ANLATI SIKINTISINI AŞAN BİR FİLM *MAYIS SIKINTISI*, KENDİNİ ARAYAN BİR YÖNETMEN NURİ BİLGE CEYLAN

Bige Akdeniz

Mayıs Sıkıntısı (Nuri Bilge Ceylan, 2000) filminde ana karakter üzerinden kendisine ve geçmişine bakan bir yönetmen kimliği ile karşı karşıya kalıyoruz. Filmin ana karakteri Muzaffer, aynı Nuri Bilge Ceylan'ın yapmakta olduğu gibi, İstanbul'dan doğduğu kasabaya geri dönerek film yapmaya çalışan bir yönetmeni canlandırıyor. Bu doğrultuda Muzaffer ve Nuri Bilge Ceylan filmde gözlediğimiz birçok öğeyi paylaşıyorlar. Hatta filmdeki yönetmen kimliği, Nuri Bilge Ceylan'ın gerçek hayattaki ailesini, o kasabanın sakinlerini ve görüntülerini kullanıyor. Öte yandan, böyle bir paylaşım içinde anlatısal açıdan ayrıldıkları noktalar da gözlemlenebiliyor.

Paylaşımlar ve ayrımlar ile ilerleyen türden bir film anlatısı Nuri Bilge Ceylan'ın filmindeki anlatı arayışını sergiliyor. Bu yönü ile film özellikle son dönem Türk Sineması'nda alışık olmadığımız bir yönetmen ve anlatı ilişkisini içeriyor. 90'lı yıllarda yapılan Türk filmlerine baktığımızda, genellikle ana karakterleri kendi bakış açılarını gizleyerek veren ve belirli anlatı kodlarının arkasına saklanarak hareket eden yönetmenler farkediliyor. *Mayıs Sıkıntısı* filminde ise yönetmen kimliği, hem metin içi kimlik (Muzaffer), hem de metin dışı kimlik (Nuri Bilge Ceylan) olarak yer alıyor ve yönetmen, kimliği ve kendi anlatısı ile kurduğu ilişkiyi görünür kılıyor. Metin içi kimlik olarak Muzaffer'in kimliği altında gizlenen ve böylece filmin anlatı dinamiğine müdahele etmeyen Nuri Bilge Ceylan, filmin metin dışı kimliği olarak ise anlatıyı biçimlendiren seçimleri ile kendisini gösteriyor. Böylece film süresince Nuri Bilge Ceylan'ın bu iki konum arasındaki yer değişimleri, ya da geçişleri takip edilebiliyor.

Yönetmenliğini yaptığı bir filmde hem izlenen, hem de izleyen kişi olarak var olması, Nuri Bilge Ceylan'ın gerek kendi kimliğini, gerekse kendi filminin malzemesini bir oyun aracı olarak görebildiğine işaret ediyor. Özellikle Muzaffer ile film süresince girdiği ilişki, bu karakteri ve beraberinde tüm anlatıyı nasıl yönlendirdiğini gösteriyor. Nuri Bil-

ge Ceylan, Muzaffer karakterini tam olarak kendisinin bir alter-ego'su olarak filmin hikayesine yerleştirmiyor. Zira Nuri Bilge Ceylan, Muzaffer'e bir alter-ego'nun olası özelliklerini yükleyerek onu belirgin bir alternatif kimlik kalıbına sokmak yerine, her an değiştirebileceği bir konumda tutuyor. Bu konumda ise Muzaffer'in bazen Nuri Bilge Ceylan'ın film içindeki temsilcisi olduğu, bazen de ondan tamamen ayrıldığı görülüyor.

Muzaffer'in Nuri Bilge Ceylan'i temsil ettiği ve farklılaştığı noktalar filmdeki anlatı geçişleri aracılığı ile tespit edilebiliyor. Muzaffer'in çekmiş olduğu video görüntülerini ailesine gösterdiği sahne, bu türden bir anlatı geçişine örnek olarak verilebilir. Bu sahnede, seyretmekte olduğumuz asıl film Muzaffer'in ailesini çektiği video görüntülerine dönüşüyor. Ancak devamında başka bir dönüşüm gerçekleşiyor ve video görüntülerinin yerini tekrar film görüntüsü alıyor. Dönüşümün son etabında beliren film görüntüsünden Muzaffer'in yerine Nuri Bilge Ceylan'ın geçtiği anlaşılıyor. Bu değişime kadar, Muzaffer'i filmin yönetmeni konumunda sergileyerek adeta Muzaffer'in arkasında gizlenen Nuri Bilge Ceylan, bu sahnede kendi yönetmen kimliğini ve filme olan bakış açısını deşifre ediyor. Zira Muzaffer'in kamerasından seyrettiğimiz video görüntüleri ile onu takip eden film görüntülerini karşılaştırdığımızda, büyük bir fark tespit edilebiliyor. Muzaffer'in ailesine karşı duyarsız bakış açısını ve aynı zamanda baştan savma yönetmenlik denemesini içeren video görüntüleri karşısında, Nuri Bilge Ceylan'ın ailesinin görüntülerini olabildiğince estetize ettiği, lirik bir ton eklediği ve adeta bir orkestra şefi gibi yönettiği görülüyor. Bu sahne içindeki değişim Muzaffer'in anlatısından Nuri Bilge Ceylan'ın anlatısına geçiş olarak okunabileceği gibi, aynı zamanda video görüntülerinin uyandırdığı belgesel benzeri bir anlatıdan kurmacaya geçiş olarak da okunabilir. Ya da bu okumanın tam tersi olarak, Nuri Bilge Ceylan'ın Muzaffer aracılığı ile kurguladığı filmden Nuri Bilge Ceylan'ın gerçek bakışına ve dolayısı ile Nuri Bilge Ceylan'ın gerçek ailesi üzerine yaptığı bir belgesel anlatısına değişim olarak algılanabilir. İki farklı okumanın aynı anda yapılabiliyor olması, hangi noktada Nuri Bilge Ceylan'ın ve hangi noktada Muzaffer'in filme müdahele ettiğinin anlaşılmasının güçlüğünü ortaya koyuyor. Ancak genel olarak *Mayıs Sıkıntısı* filminin Nuri Bilge Ceylan'ın kendi geçmişini, doğduğu kasabayı ve ailesini bir anlatı malzemesi olarak kullanma çabasından doğduğu düşünüldüğünde, filmin bir belgesel niteliğinde başladığını varsayabiliriz. Hatta Nuri Bilge Ceylan'ın, bu belgesel çerçevesinde

kendi gerçeklikleri ile arasına bir mesafe koymak için Muzaffer karakterini bir tampon karakter olarak öngördüğünü söyleyebiliriz. Bu sayede Nuri Bilge Ceylan kendi gerçekliği ile yüzleşmeden ailesini ve hatta kendisini kullanabildiği gibi, olası bir yüzleşmenin yaratabileceği tüm duygusal çıkmazlar ile birebir hesaplaşmak zorunda kalmıyor.

Böyle bir yerleştirmenin açılımları ise Muzaffer'in film çekme çabasında görülüyor. Nitekim Nuri Bilge Ceylan'ın *Mayıs Sıkıntısı* filmi ile gerçekleştirebildiğini Muzaffer'in de denediğini, ancak pek başarılı olamadığını görüyoruz. Muzaffer kendi gerçekliği üzerinden bir film yaparken, bu gerçekliğin kapsadığı öğeleri farklı bir yöne sürükleyerek varoluş doğallıklarından uzaklaştırıyor. Örneğin köydeki yaşlı adamın filmi için uygun olup olmadığını denerken, onun kendi yaşantısı üzerine anlattığı hikayeye (karısının ölümü, yalnızlığı) duyarsız kalıp, senaryoda yazılı olanları okutmaya çalışıyor. Muzaffer'in kasabanın gerçekliklerini es geçtiği noktalarda ise Nuri Bilge Ceylan'ın müdahelesi fark edilebiliyor. Özellikle bu noktalarda, gözlemlenmekte olan insanlar ve mekanlar uzun süreli çekimlerle görüntüleniyor. Böylece tam anlamı ile Muzaffer'in çekilmesi gerekenleri es geçtiği yerlerde, Nuri Bilge Ceylan filmin temposuna bir es yerleştiriyor.

Fotoğraf sanatçısı Cindy Sherman'ın 70'lerin sonunda gerçekleştirdiği "Untitled Film Stills" başlıklı retrospektifi incelendiğinde Nuri Bilge Ceylan'ın filmi ile kurduğu ilişkiye oldukça benzer bir yaklaşım farkediliyor. Bu çalışmasında Sherman kendi fotoğraflarını çekiyor, ancak çekilen karelerin "self-portrait" niteliğinin ötesine geçtiği ilk bakışta anlaşılıyor. Sherman kendi görüntüsünü film yıldızlarının imge kalıplarına sokarak fotoğrafa aktarıyor ve bu imgeler üzerinden kendisini imgeleştiriyor. Sherman kendi imgesini, kurguladığı bir mekan ve zaman içinde tanıdık gelen ama tam anlamı ile teşhis edilemeyen bir kadın kahramana dönüştürüyor. Bu çalışması üzerine yaptığı yorumlarda da Sherman bu belirsizliğin altını çiziyor: "Böyle bir karakter seçmem, cinselliğe duyduğum kendi ikilemim ile ilişkili. Bu karaktere benzeyen ve birçoğu filmlerden alıntı kadın rol modelleri ile büyümene rağmen senden iyi kız olman beklenir"[1] (Cruz, 2000). Fotoğraflara bakıldığında Sherman'ın değindiği kadın film kahramanlarını seçmek mümkün: 13 numaralı fotoğraftaki kadın imgesi B-kategorisindeki filmlerin kadın kahramanını, 15. imge baştan çıkarıcı bir lolitayı, 35. imge Yenigerçekçi İtalyan filmlerinin seksi köylü kadınını, 53. imge Marilyn Monroe'nun bir çeşit kopyasını ve 7. imge ise elinde içki ka-

[1] Sherman'ın bu yorumu İngilizce yayınlanmıştır, tarafımdan Türkçeye çevrilmiştir.

dehi ile paparazziler tarafından yakalanmış alkolik bir Hollywood yıldızını andırıyor.[2]



Untitled Film Still # 13



Untitled Film Still # 15



Untitled Film Still # 35



Untitled Film Still # 7

Ote yandan, Sherman'a kaynaklık eden kahramanların Sherman'ın benliğinin araya girmesi ile değişime uğradığı görülüyor. Sherman'ın bu karelerde hem fotoğrafı çeken, hem de poz veren kişi olarak yer

[2] Sherman'ın "Untitled Film Stills" fotoğraf çalışması www. artchive.com sitesinden alınmıştır.



Untitled Film Still # 53

almasının bu değişimi özellikle pekiştirdiği anlaşılıyor. Zira Sherman'ın film yıldızları alışık olduğumuz yıldız portrelerinden farklı olarak, bakma ve bakılma sürecinin bir aradalığının getirdiği belirgin bir kırılganlık ve kuşku edası taşıyorlar. İzlendikleri için kırılganlıklarının bilincinde, izledikleri için de kuşkulu bakıyorlar.

Görüldüğü gibi Sherman cinselliğe yönelik bölünmüş bakış açısını bu kadın imgelerine taşıyor. Sherman kendi varoluşu, kimliği ve cinselliği ile olan mücadelesini film yıldızlarının görüntü kalıpları ile temsil etme çabasına giriyor ve bu çabanın sonucunda belirli temsiller arası gerilim içinde kalmış kadın imgeleri doğuyor. Cindy Sherman ile Nuri Bilge Ceylan'ı buluşturan ortaklık da bu noktada yaşanıyor. Aslında her ikisi de kendi varoluşları ile belirgin bir hesaplaşmaya giriyorlar. Sherman ona dayatılan kadın rol modelleri, öznel görüntüsü ve cinselliği ile, Nuri Bilge Ceylan ise kendi geçmişi, terkettiği kasabası, kısacası benliğini inşa eden tüm ana etkenler ile bu hesaplaşmayı yaşıyor. Hesaplaştıkları alanlara karşı gözle görülür bir nostalji besledikleri gibi, onların taşıdığı gerçekliklerle de mücadeleye giriyorlar. Sherman kadın film kahramanlarını ve Nuri Bilge Ceylan ise kendi geçmişini ve ailesini canlandırırken, onlara ait gerçekleri izleyiciye aktarmanın imkansızlığının bilincinde hareket ediyorlar. Bu duruma bağlı olarak da kimliklerinde içselleştirdikleri nesneleri temsil etmenin sıkıntılı bir süreç olduğunu izleyiciye belli ediyorlar. Zira *Mayıs Sıkıntısı* filminde görüldüğü gibi Nuri Bilge Ceylan kendi benliğinin ve geçmişinin kodlanmış halini bozup, yerine Muzaffer'in film yaparken yaşadığı kaybolmuşluk ve sıkıntı hissini koyuyor ve Muzaffer'in filmine yön vermek yerine, sadece belirli yerlerde bu filme müdahele ediyor. Cindy Sherman da kullandığı görüntü kalıplarını tamamen değiştirmek yerine, bazı karakteristikleri ile oynamayı tercih ediyor. Dolayısı ile gerek Sherman'ın fotoğraflarında, gerekse *Mayıs Sıkıntısı* filminde

bize tanıdık gelen tüm imgelerin yüz değiştirdiği tespit ediliyor. Böylece izleyici için de temsil edilen nesnelerin gerçekliğini algılayabilmek imkansızlaşıyor.

Nuri Bilge Ceylan'ın kendi hayatı ile ilgili gerçekleri temsil etme seçiminden birçok çıkarım yapılabiliyor. Öncelikle bu filmde Nuri Bilge Ceylan'ın Muzaffer'in kimliği arkasında saklanması, ya da film içinde Nuri Bilge Ceylan'ın benliğinin kayboluşu, varoluşun ve belleğin yok oluşu anlamına gelmiyor. Bu filmde daha çok herhangi bir meşru alana oturtulamayacak benliklerin varoluş mücadelesi izleniyor. Filmdeki her karakter, kendisine bazen toplum, bazen de aile tarafından dayatılan benliğin kendi varoluş nedenlerine baskın gelmesinden dolayı büyük bir sıkıntı duyuyor ve bununla mücadeleye giriyor. Filmin sonunda ise bu karakterlerin sıkıntılarından kurtulmanın yolunu kodlanmış benliklerinden sıyrılmakta buldukları görülüyor. Saffet fabrikada işçi olma durumundan ve ailenin erkeği sorumluluğundan Muzaffer'in filminde rol alarak, Muzaffer'in babası varoluş nedenini tamamen ağaçlara dayandırarak, Ali ise tutkusunu kırılmaması gereken bir yumurta ile yanında taşıyarak özgürleşiyor. Nuri Bilge Ceylan ise Muzaffer'e film yapma sorumluluğunu yükleyerek yönetmen kimliğinden sıyrılıyor.

Aslında *Mayıs Sıkıntısı* filmindeki karakterlerin varoluş mücadelesi, kasabadan şehre göç eden bir yönetmenin parçalanmışlığı aracılığı ile izlenebiliyor. Nuri Bilge Ceylan kendinden yola çıkarak kendisini bulmak yerine, kendi dışındaki herşey aracılığı ile bu gerçeği bulmaya çalışıyor. Böylece *Mayıs Sıkıntısı* bir film olarak kesin bir ben modeli, bir temsil ya da anlatı modeli sunmuyor. Bu açıdan bir özne boşluğundan, bir hiçlikten doğan film estetiğine kavuşuyor. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda farklı bir anlatının ve hatta yaşam felsefesinin yolunu gösterdiği anlaşılıyor.

Kaynakça

Cruz, Amada (2000), "Movies, Monstrosities, and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman"
http://masters-of-photography.com/S/sherman/sherman_articles3.html

Bige Akdeniz
Bahçeşehir Üniversitesi
İletişim Fakültesi'nde öğretim
üyeliği görevinde bulundu

Ulusaşırı Türk Sineması / İçeriden ve Dışarıdan Bakışlar

KISA ve ACISIZ ya da UZUN ve ACILI

Berrin Yanıkkaya

Göç olgusuyla ilgili değerlendirme yapmak çok karmaşık ve birbiriyle ilintili pek çok sorunun iç içe geçtiği bir örümcek ağında yolculuğa çıkmakla eşdeğer gibi durmaktadır. Bu ağı ilmeklerine[1] ayrıştırmak yerine son kertede var olan durum üzerine "kısa ve acısız" bir değerlendirme yapılmaya çalışılacaktır. Türkiye'den Avrupa'ya işgücü göçünü göz önüne aldığımızda, gelinen noktada Avrupa'da yaşayan göçmenlerin gündelik yaşam pratiklerinde görünür olma hallerinin değişmeye başladığını ve karşımıza birer "ürün" olarak çıkan yapıtların üreticilerinin durdukları "üçüncü alan"daki (Bhabha 1989) yerlerine ilişkin ipuçları taşıdıklarını görmekteyiz.

Türkiye'den Almanya'ya gerçekleşen işgücü göçüne kısaca göz attığımızda 1961'deki antlaşmayla başlayan ve 1980 sonlarına gelindiğinde iki milyonu bulan insanın hareketliliğiyle sonuçlanan bir durumla karşı karşı gelmekteyiz. İşgücü göçü alan ülkelerin hepsinde olduğu gibi Almanya'da da bu işgücünü sağlayan insanların geçici bir süre için ülkede varolacakları, sistemle uyumlu bir şekilde çalışıp sonra geri dönecekleri düşünülmüştür. Önce "Fremdarbeiter" (yabancı işçi) sonra "Gastarbeiter" (misafir işçi) olarak kabul edilen (bizim buradan nitelediğimiz şekliyle) "gurbetçiler" artık Alman toplumunun içinde, bünyesinde bir unsur olarak yer almaya başlamıştır. Tıpkı Stuart Hall'un dediği gibi "göç, tek yönlü bir yolculuktur, geriye dönüşü yoktur". İşgücü denilince kastedilen öncelikle erkek işçilerdir. İlk giden işçilerin kentlerde yaşamaları, yabancı ülkelerde çalışma fırsatlarından haberdar olmaları ve bu "öncü" işçilerin bekar olmaları nedeniyle bağlantısız bulunmalarına karşın, iş fırsatları ve ücretlere ilişkin haberler sonucu "öncü" işçileri eşini ve çocuklarını ülkede bırakarak giden evli işçiler takip etmiştir. Kısa zamanda çok para kazanıp ülkeye dönme düşleri de düşünüldüğü kadar kolay gerçekleşmez, çünkü hem geride kalanlara para gönderilmektedir hem de yaşanılan ülkede belli tüketim alışkanlıkları gelişmektedir.

[1] Analitik bir kategori olarak "ilmek" kavramı, Doç.Dr. Z. Tül Akbal Süalp'in metinlerinde geçmektedir. Bkz. Z. Tül Akbal Süalp'in bu kitaptaki makalesi s.11.

Birinci grup göçmenler, aslında görece daha "kapalı" bir toplumsal hayat sürmüşlerdir. Aynı ülkeden giden binlerce işçi, aynı fabrikalarda çalışmış ve aynı işçi yurtlarında kalmıştır. Bunun sonucunda da ülkenin dilini, ancak işlerini yürütecek kadar öğrenmeleri yetmiş, boş zamanlarını göçmen-yurttaşlarıyla geçirmiş ve böylece yaşadıkları her bölgede küçük birer "Türkiyecik" oluşturmuşlardır. 1970'li yıllarla birlikte ailelerin birleştirilmesi yasası çerçevesinde, işçiler eşlerini ve 18 yaşını geçmemiş olan çocuklarını, göçmen oldukları ülkeye getirme şansına kavuşmuşlardır.

Birinci grup göçmenlerin görece daha izole bir yaşam sürmelerine karşın, eşlerin ve çocukların gelmesiyle birlikte, bu "misafir" işçiler ve onların varlıkları yaşadıkları ülkenin toplumunda daha görünür hale gelmiştir. Bu göçmenlerin çocukları, okula gitmeye ve toplumsal yaşama küçük yaştan dahil olmaya başlamışlardır. Böylece ikinci ve üçüncü nesil göçmenler, ailelerinin yetiştiği kültürel ve toplumsal koşullardan tamamen farklı bir ortamda büyümek durumunda kalmışlardır. Yeni nesil göçmenler, içine doğdukları kültür ve topluma kendilerini uydurmak zorunda kalmışlardır. Kuşkusuz bu gençler, ailelerinin etkisiyle kendi ülkelerinin kültürel ve toplumsal koşullarından da etkilenmişlerdir. Yaşadıkları ülkelerde artık "misafir" olmadıklarının kabullenilmesi süreci sancılı bir süreçtir ve hâlâ da tam olarak kabullenildiğini söylemek güçtür.[2] Bu süreçte yaşanılan gerginliklerin şiddeti ve dozajı bölgeler arasında ve dönemsel aralıklarda farklılıklar göstermiştir. Avrupa'da artık "sürekliliği" olan bir göçmenlik durumunun her iki tarafça bir şekilde kabul edilmesinde, yeni nesil göçmenlerin toplumsal yaşama katılış biçimlerinin farklılaşması büyük rol oynamaktadır. Yeni nesil göçmenlerin kendilerini ifade ve temsil biçimlerinin okunması önceleri "iki aradalık" sonraları ise üçüncü alan, üçüncü kültür ya da kendi deyimleriyle, üçüncü sandalye olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Bu alanda yeni nesil göçmenlerin ürünlerinin görünürlük kazanması bizler için durumu daha anlaşılır kılmaktadır.

Özellikle müzikte ve edebiyatta karşımıza çıkan "multi-kulti" ürünlerde bu yeni alanın işaretlerini okumaya başlamıştık. Almanya'da yayın yapan "Multi-Kulti" radyosu yalnızca Türk kökenlilerin değil genel olarak ötekilerin sesini duyurduğu bir istasyondur. Hip-hop'la ve rap'le kendine bir ifade alanı bulan genç nesil Türk-Almanlar Türk-

[2] Göç olgusuyla ilgili daha detaylı değerlendirmeler için bkz. B. Yanıkkaya, "Amandine'in Yolculuğu: Geçtiğimiz Bahçeler, Aldığımız Yaralar, Kaybettiğimiz Pusulalar", *Toplumbilim* Kültürel Çalışmalar Özel Sayısı, (Ekim 2001, 14: 135-140).

çe-Almanca müzik yaparken (Azize A., Kartel, gibi); edebiyatta Almanca yazan ama içine Türkiye'den ve Türkçe'den duruşlar sızan (Emine Özdamar, Renan Demirkıran gibi) sanatçılar kendilerini "görünür" kılmışlardır. Filmlere baktığımızda ise, izleyebildiğimiz örnekler arasından Fatih Akın'ın *Kısa ve Acısız*'ı (1998) alışageldiğimiz "Almancı" temsillerinden farklı bir yerde durmaktadır.

Julia Kristeva (1994), Avrupa'nın bir sosyo-kültürel grup olarak varoluşunun temeline oturtulabilecek olan bir "simgesel payda"yı, ortak hafızayla iç içe geçmiş olan, özellikle de kendisini sanatta, dinde ve felsefede ifade eden bir ortaklık olarak tanımlar. Göç olgusuyla birlikte okunmaya çalışıldığında, tarihle coğrafyanın iç içe geçmesiyle oluşmuş bir kültürel ve coğrafi hafızanın, yeniden üretim süreçlerinde başka tarih ve coğrafyaların doğurduğu kültürel ve coğrafi hafızalarla karşılaşmasından oluşan yeni bir "simgesel payda"dan, bir üçüncü kültürün ortak böleninden bahsetmek mümkün olacaktır. Bunu, ne birine ne de diğerine benzeyen, ne bunların bir karışımı, ne de yan yana gelişi olan, ne tam olarak "dışarlıklı" ne de tam olarak "içerlikli" denilebilecek başka ve yeni bir duruşun fena halde "görünür" kılındığı bir sanatsal pratikten, sinemanın ağından çekilen bir ilmekten görme fırsatını bir kez daha bulmamız, Fatih Akın'ın 20. İstanbul Uluslararası Film Festivali kapsamında gösterilen filmi *Kısa ve Acısız*'ın yeni nesil Avrupalı-Türkler'in, uzun ve acılı bir serüvenin sonunda geldikleri noktanın ve bugüne ait deneyimlerinin ürünü olarak karşımıza çıkmasıyla gerçekleşti. Filmde, yabancı olmanın, göçmen olmanın ve bunlara bağlı olarak "öteki" olmanın bir araya getirdiği üç çete arkadaşının öykülerinin birleştiği ve ayrıştığı bir Almanya deneyimini aktarır, Fatih Akın.

Tarihsel olarak bir arada olmaları alışılagelmişin dışında olan Türk, Yunan ve Sırp kökenli üç gencin önyargıların ötesinde yan yana gelmeleri, farklılıkların aynılığının ya da feminist teorilerin önermelerinden alıntı yaparsak, farka karşın eşitliğin bir "yabancı" toprakta anlaşılabilir ve kabul edilebilir kılınmasıdır. Hamid Naficy'nin tanımladığı şekliyle "aksanlı" bir filmdir *Kısa ve Acısız*; Türkiye aksanlı, Almanya aksanlı, doğu aksanlı, batı aksanlı, gelenek aksanlı ve çağdaşlık aksanlı diye yayabiliriz bu "aksanlılık" kurgusunu. Ya da Bakhtin'in çokdillilik (heterogloassia) vurgusuna değinebiliriz: her sözde yer alan pek çok söz (dilin kendi iç katmanlaşması ve çatışmaya girmesi) ve her kültürün içinde yer alan dinamik ve diyalojik tansiyonla merkez-

den çevreye, çevreden merkeze itilenler. Merkezileştirme ve merkezsizleştirme, birleştirme ve ayırma süreçleri. İkili karşıtlıklarla kavradığımız dünyanın değiştiğinin bize söylendiği bir dönemden geçiyor olsak bile kimilerini yerlerinden etmek güç görülmektedir. Örneğin din/laiklik, gelenek/modernizasyon, sınır / sınırsızlık, merkez / çevre gibi. Şimdi çevredekilerin merkeze kaydığı bir yerde miyiz, yoksa onlar oldukları yerden, çevreden mi merkeze doğru konuşmaktalar?

Bu çalışmada, *Kısa ve Acısız* mekanlar ve karakterler üzerinden okunmaya ve bunlar yazı içinde ağın ilmeklerinin geçişlilikleriyle kurgulanmaya çalışılmıştır.

Fatih Akın, *Kısa ve Acısız*'da jenerikle birlikte, biraz sonra izleyeceklerimizin içinde kanayan bir yerler, kanayan bir şeyler olduğunu duyurur bizlere. Stilize edilmiş müzik ve görüntüler bir sokak kavgasında, yağmurda dövüşen eli bıçaklı genç erkeklerin bulunduğu kareleri yansıtır. Sonra sırayla karakterlerimizi tanımaya başlarız: Yunan Costa küçük hırsızlıklarla mevzisini korumakta ama merhametini elden bırakmamakta; Sırp Bobby, amcasının himayesinden kapı dışarı edilmekte ve sistemin dıştaladığı yerden sisteme entegre olmaya çalışmakta; Türk 'Gabriel' (Cebrail) ise hapisten çıkmakta ve kapıda kendisini bekleyen ailesiyle kucaklaşmaktadır.* Bu noktada ilgi çekici olan; daha önce Almanya ve göç üzerine yapılmış filmlerin çoğunda hapishaneye, eve, geleneklere, 40 metrekareye ya da otobüse kapatılma, hapsedilme ve boğulma anlatımı varken Akın, Gabriel'i dışarı çıkartmaktadır. O kapatılma halinin aşılması ile Gabriel'in de dönmeyeceğini ve geride bıraktığını söylediği bir deneyim arkada kalır gibidir. O kapının eşiğinde aile bekler ve Gabriel, sert-babacan bir tokat yer; geleneğin tokatı. Türkçe'yi ilk duyuşumuzdur bu aynı zamanda.

Geleneğin sürdürüldüğü bir ritüel olarak düğün, karşılaşmaların mekanı olarak karşımıza çıkar. Halaylar çekilir, paralar takılır. Kimi zaman şaşırtıcı ve alışılmadık bir espri anlayışıyla ilk karşılaşılan yer de burasıdır, gelin ve damadın tavla oynadıkları sahnede olduğu gibi. Düğün sekansı boyunca üç genç adamın birbirine sarılıp öpüşmeleri de mekansız bir aidiyetin izleri gibi durmaktadır.

Düğüne geri dönersek, bazı şeyler artık bir önceki neslin son uzantısı gibi görünen ağabey (Cenk) karakterinde ve onun ilişkisinde de farklıdır. Geleneksele daha yakın çizgide duran gelinin belinde kırmızı bir bekaret kemeri yoktur artık. Düğün salonundaki arka odanın du-

* Karakterlerin sunumlarında son kareler dondurulur. Efsane kahramanlarına belgesel bir yaklaşımla el atılıyor gibi. (Editörün notu, DD).

varında Orhan Gencebay ya da Ferdi Tayfur resimleri yoktur, bunun yerine iki adet Tarkan posteri bulunmaktadır. Film boyunca karşımıza çıkan tek hakiki Alman olan Alice'le önce kız kardeşin (Ceyda'nın) en iyi arkadaşı ve iş ortağı olarak; bir süre sonra da Boby'nin kız arkadaşı olarak tanıştırılırız. Film devam ettikçe gelişecek olan bir aşk hikayesinin ilk bakışlarını da buralarda yakalarız. Ceyda ve Alice'in gümüş mücevherler yaptıklarını ve Gabriel'e de hediye olarak iyi şans getirmesi için bir Budist tılsımı (phubba dagger) yaptıklarını öğreniriz. Ceyda karakteri üçüncü alan pratiği açısından önemli bir figür oluşturmaktadır ve metin içinde sık sık ona atıfta bulunulacaktır. Görünüş olarak kızıl uzun saçları, kırmızı boyalı tırnakları ve uzun ama hem dekolte hem de tüllerle dekoltesi peçelenmiş giysisi içinde, yalnızca düğünlerde "farklı" giyinme özgürlüğüne sahip olan Türk kızlarından ayrılan bir yanı olduğunu hissederiz. Yine de sigara içmek ve Alice'e hayatında Costa dışında biri olduğu sırrını vermek için tuvalete gitmesi gerekecektir. Costa'ya düğüne uygun kıyafet giymesi için Gabriel'in söyledikleri, yani "Cenk'in hayatında yalnızca bir kez evleniyor" olması, Costa'nın giyimi yüzünden söylenecek lafların kendisine gelecek olması, yine Cenk'in ait olduğu o geleneksel yapının uzantısıdır. Ceyda girer, kıyafetleri Costa'nın kafasına vurur ve film boyunca Ceyda'nın yaptığını gördüğümüz, birine yönelik "şiddet" içeren tek hareket budur. (Almanya'da yaşayan Türk kızlarında zaman zaman rastladığımız bir öfke, sertlik ve çok şeyle mücadele etmiş olmanın getirdiği erken büyümüşlüğün izleri gelip gider Ceyda'nın yüzünden, çünkü sürekli olarak kendisine bir yaşama alanı yaratmak ve bunu korumak durumundadır.) Burada ağabey-kardeş ilişkisine ilişkin ilk önemli ipucunu da yakalarız, Gabriel sessiz kalır ve bir tepkide bulunmaz. Costa ve Bobby, Gabriel'i düğünden kaçırarak bizi film boyunca çok sık karşılaşacağımız arka sokaklara götürürler, hapisten yeni çıkan arkadaşlarına bir 'hediye'leri vardır-uzun süre hapiste kalmış bir erkek için cinselliğin eksikliğinin giderilmesi en iyi hediye gibi görünmüş olsa gerek. Bobby ve Costa karakterleri de çözülmeye başlar, arkadaşını bile dolandırmaya müsait, tilki bakışlı, hesaplı, kurnaz Bobby ve biraz saf, biraz çocuksu Costa. Düğüne geri dönerler. Babayla tekrar karşılaşmaları ve babanın serzenişleri karşısında, Gabriel mahcuptur. Aile bağlarının nasıl olması gerektiğine ilişkin bir vurgu daha hissederiz.

Gençler bir masada oturur ve konuşurlar, Gabriel, artık suç işlemeyeceğinden ve 1-2 ay sonra Türkiye'ye döneceğinden bahseder. Çete üyeleri arasında kopuşun başladığı nokta burasıdır. Aynı zamanda

Bobby "multi-kulti" olma halini, Arnavut bir adamla iş yapmayla bağdaştırır. Bu iş diğerlerince 'kirli iş' ve 'kirli para' olarak görülür. Gerginliğin tırmanacağı noktada dans etmeye kalkarlar ve filmin sonunda geri döneceğimiz üçlü fotoğraf çekilir.

Gabriel bir süre Cenk'in ehliyetiyle taksi şoförlüğü yapacaktır, çünkü polis ehliyetine el koymuştur. Costa, Boby ve Gabriel'i çok sık gördüğümüz "üçü bir yerdelik"lerinin sonunda, Costa'yla Ceyda'nın ayrılacağı kumsala geliriz. Ceyda neredeyse kadınlığını örtmüştür, saçları berenin içinde, yüzü makyajsız, ani ve acısız Costa'dan ayrılır. Costa ağlar, arkadaşları ona destek olur. Ceyda ise "Kısmet"e yani dükkanlarına gelerek Alice'in kucağında ağlar.

Yine gece ve üçü bir yerdelik halinde, Costa ağlar, bağırır, arkadaşları ona destek olur. Durum üzerine konuşurlar. Burada, Gabriel'in, kız kardeşine küfür edilmesine karşın sükûnetini koruduğunu görürüz ki bu da alışageldiğimiz Türk erkeği ya da Almanya'daki Türk erkeği ve aile mensubu çizgisinin dışında bir tavırdır. Yolda Nejo'yla karşılaşırlar (Fatih Akın'ın kendisi), Altona'da yürüdüklerini biliriz ve Ceyda'yı birini öperken görürler. Bildiğimiz kalıplar içinde gelişse ağabeyinin tepki vereceği bir durumda, Bobby'nin de kışkırtmasıyla Costa saldırır. Kavga ettikleri yer Altona tren istasyonunun girişidir, Altona yazısını ve ağzı kapalı bir çocuk posterini görürüz.[3] Costa ve Bobby dayak yer, sonunda kendisine vurulmadıkça yalnızca ayırmaya çalışan Gabriel de çocuğu döver. Burası filmin önemli kısımlarından biri gibi durmaktadır, Gabriel çocuğu dövmek zorunda kaldığı için arkadaşlarına kızar ve 'kendisine bir zararı dokunmayan birine' vurduğunu söyleyip gider. Bobby 'bunun derdi ne' diye sorar, Costa, 'büyümek istiyor ve biz onu engelliyoruz' der. Bu bir taraftan Gabriel'in arkasında bırakmak istediği bütün bir yaşam biçiminden kurtulma isteğinin, diğer taraftan geçmiş yaşamının arkadaşları yüzünden yakasını bırakmamasına duyduğu öfkenin göstergesi olarak okunabilir.

Evde, babanın daha sonra da birkaç kez yineleyeceği 'birlikte namaz kılalım mı?' sorusuyla karşılaşır Gabriel. Gelenek bir taraftan çağırmaya devam etmektedir, şimdilik 'belki sonra' diyerek geçiştirir. Filmin geneli açısından yine önemli olduğunu düşündüğüm bir konuşma da Gabriel ve Ceyda arasında geçer. Konuşma Türkçe ve Almanca sürer; Ceyda, 'artık dövüşmediğini sanıyordum' der, o da 'Altona'da biriyle öpüşme, şehrin başka yerlerine git' der, 'seni ilgilen-

[3] Altona, Sartre'ın Altona Mahpusları'na; Gerlach Ailesi'ne ve bir mekana kapatılma hikayesine de selam gönderiyor olabilir mi sorusu sorulabilir belki burada.

dirmez' cevabına karşılık, Ceyda'nın edindiği özgürlüğün Gabriel üzerinden edinilmiş olduğunu öğreniriz. Çünkü onu anne ve babasına karşı hep korumuştur, istediği saate kadar dışarıda kalabilmektedir, onun gibi başka bir Türk kızı yoktur. Ama Ceyda durduğu yeri savunmaya niyetlidir, 'kime aşık olacağını seçemeyeceğini' söyler. Gabriel'e göre ise Costa'nın ona ihtiyacı vardır, Ceyda, tek soruyla tüm durduğu yeri özetler ve Gabriel'in ona kendini suçlu hissettirme operasyonunu alteder: 'Kendimi feda mı edeyim?' Çünkü Ceyda artık kendini feda etmeyecek bir yerdedir, doldurduğu alan itibariyle belli kazanımları vardır ve bunları kaybetmeye niyeti yoktur. Üstelik, üretim yaptığı, üretime dönüştürdüğü bir beceriye sahiptir. Ne fabrikada, ne temizlik işinde, ne de herhangi bir hizmet sektöründe çalışmaktadır. Yarattığı ve ürettiği bir mekana sahiptir, bir Alman ile ortaktır. Yine önemli bir nokta olarak görebileceğimiz, daha önceki *Yasemin* (Hark Bohm, 1988) ve *Berlin in Berlin* (Sinan Çetin, 1993) gibi filmlerde Türk kızları/kadınları özgürlüklerini kısıtlayan, onları kapatan geleneğin ve ailenin içinden bir yabancı erkeğin eliyle kurtulmaktaydılar.[4] Ama Ceyda, hem bir Türk erkeğin, hem de aileden birinin, ağabeyinin eliyle ve himayesinde 'kurtulmak'tadır. Bu da kimliklerin kurulması açısından bir yenilik gibi durmaktadır.

Bu arada Boby'nin Arnavut'la iş ilişkisi kurulmakta, Gabriel, Costa'ya "düzgün" bir iş bulmaktadır, çünkü Costa Ceyda'yla tekrar birlikte olmak istemektedir. Bobby, Alice'i yeni patronu Muhamer'le yemeğe götürür, kadın satıcısı olduğunu öğrenince Alice kalkar, oradan çıkar ama Bobby gelmez ve sorun çıkardığında Alice'e 'bir tokat atmasının iyi olacağı' öğüdünü alır yeni patronundan. Gabriel ve Ceyda, Kısmet'te konuşmaktadırlar. İngilizce, Almanca, Türkçe karışık sohbet ederler. Bu da çok dilliliğin saf karşılığı olarak okunabilir. Alice gelir ve birlikte bara giderler. Bar aslında Almanya'da, Türkiye'de ya da herhangi bir yerde olabilecek türden, özelliği olmayan bir mekandır. Alice ve Gabriel, Swen'in (Ceyda'nın yeni erkek arkadaşı) gelmesi ve Ceyda'nın gitmesiyle başbaşa kalırlar.

Yemek yemeye giderler ve arabada konuşurlar, burada yine önemli sayılabilecek bir konuşma geçer aralarında. Gabriel ilk defa hapisten, orada hissettiklerinden Alice'e bahseder, 'her şeyini alabileceklerini ama düşlerini alamayacaklarını' söyler. 'Türkiye'de asla yalnız ol-

[4] Bu saptama Deniz Göktürk'in bir makalesinde dikkatimi çekti. Bkz. Deniz Göktürk, "Turkish Delight-German Fright: Migrant Identities in Transnational Cinema", Mediated Identities içinde, (K. Ross, D. Derman, N. Dakovic), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2001. (ss.131-149).

mazsın' der. Düşü güneyde bir café işletmektir. Dalgalara yakın olmak istemektedir. 'Dalgalarla ilgili en güzel şey nedir bilir misin?' diye sorar. Alice 'asla bitmezler' diye cevap verir. Gabriel'de bu kıyı özlemi sürekli yinelenen bir temadır. Kıyısında olduğu bir yaşamdan, yine başka bir kıyıya ama asla yalnız olmayacağı ve sonu olmayacak bir kıyıya gitmek istemektedir. Alice'i eve bırakırken yanağından öper. Bu anın tekrarını gösterir bize Fatih Akın, sanki Gabriel, gözlerini kapatmış tek başına o anıyı ve anı çoğaltıyormuş gibi kurgu tekrara girer. Böylece anın bitmesi çoğaltılarak önlenir; aynı dalgalar gibi.

Yine gece olur ve çıplak bir kadının dansettiği barda, Bobby ve Muhamer bir silah tüccarıyla anlaşma yapmaya karar verirler. Sonraki planda arkadaşlar köprüden aşağı iner ve "üçü bir yerde" yürümektedirler. Gidecek yerleri yoktur, en sonunda Nejo'ya giderler ve otururlar. Bobby'nin silahı Nejo'nun kendi arabası sanıp bindiği bir arabada bulduğu tabancayı satmak istemesi üzerine ortaya çıkar. Nejo'nun evi çalıntı mal doludur. Video dükkanında Bobby ve Gabriel silah yüzünden tartışır. Aldıkları filmi izlemeye Alice'in evine giderler. Üçü yatakta oturur, Costa yine şarkı söyler. Alice gelir ve kanepede uyur. Ama sabah Bobby, Gabriel'le Alice arasındaki etkilenmeye 'uyanmıştır'. Bobby Alice'le atışır ve ona vurur. Alice de Bobby'yi evden kovar.

Costa, Gabriel'e Bobby'nin yapacağı işten ve onun da yardım edeceğinden bahseder. Gece Gabriel sokaklarda yürürken, Costa, Bobby ve Muhamer konuşup anlaşırlar. Gabriel bara girer, onları çıkarmak ister ama dayak yiyerek atılır ve arkadaşları ona yardım edemez. Sonunda Costa gidip dışarıda onu kaldırmaya çalışır. Gabriel yüzü gözü kan içinde 'siz ne biçim arkadaşsınız' der ve sokakta kaybolur. Tutunduğu birliktelik ve ait olduğu grup dağılmıştır artık. Mekanla ve insanlarla onu tutan bir yeri kalmamıştır, Alice dışında. Kısmet'e gider, bir güneş figürü yapmakta olan Alice kapıyı açar ve yaralarını sarar, sonra da "çıplağına sarar, toprağına karar, kaynağından dökülür"[5] ve birlikte olurlar. Alice, kolyeyi Gabriel'in boynundan çıkarıp kenara koyar ve bu 'phubba dagger'in çıkmasıyla / ikisinin beraberliğinin başlamasıyla tılsım uçar.

Bu arada Costa ve Bobby işi beceremezler, adam hem silahları hem de paraları alıp gider ve çaresizlik içindeki Bobby, Alice'ten dükkanı satmasını istemeye karar verir, para olmazsa Muhamer onu öldürecektir. Yine bir tren istasyonundayızdır, istasyon boştur ve iki ar-

[5] Sezen Aksu

kadaş sabah buluşmak üzere ayrılırlar, yine birbirlerini öperler. Bobby dükkana gelip kapıyı yumrukladığında Alice'in arkasında Gabriel'i görür, Alice geriye doğru bir adım atar, seçimini yapmıştır. Bobby'yi dışarıda bırakırlar. Bobby dönüp gider, gece sokaklarda kaçarken Muhamer'e yakalanır ve öldürülür. Rüzgarın sesini duyarız.

Bir sonraki planda cami içinde namaz kılan insanları görürüz. Gabriel de aralarında oturmaktadır, namazın sırasını bilmez, sadece oturur, sonra ayağa kalkıp sûre mırıldananlara bakar ve kalkıp çıkar. Bir kişi eksikle arkadaşlar tren istasyonundadır. Bobby gelmemiştir, arkadaşları annesini aramaya karar verirler. Bobby'nin ölüm haberini alan Costa telefon elinde yere yığılır kalır. Costa ve Gabriel, bir setin üzerinde denize karşı otururlar ve birbirlerine olanları anlatırlar. Costa Alice'le Gabriel'in arasında geçenleri Bobby'nin öğrendiğini duyunca ' şimdi ne olacak?' diye sorar, Gabriel "bilmiyorum" diye cevap verir.

Gece Gabriel birden uyanır ve babasının tabancasını alır çekmeceden, sonra seyahat acentasına gidip tek gidiş bir bilet almak ister, satıcı kız 'belki dönmek istersin' diyerek gidiş-dönüş bileti verir.

Bu arada Costa da kilisededir ve düşünür, Nejo'ya gidip silahı alır. İkisinin de aynı şeyin peşinde olduklarını anlarız. Önce vicdanlarıyla hesaplaşırlar, sonra harekete geçmeden önce sevdikleri kadınlara giderler. Costa, Ceyda'yı Swen'in evinde bulur ve silah çeker. Gabriel, Alice'e gider ve Alice silahı fark eder. Gabriel, arkadaşının ölümünden kendini ve Alice'le birlikte olmalarını sorumlu tutmaktadır, ona borçlu olduğunu söyler. Alice onu ikna eder, aşık olduğunu söyler ve silahı alır. Ceyda gelir, aralarında Türkçe konuşurlar ve birinin en yakın arkadaşı, birinin ise sevdiği kadın olmasına karşın, onun anlayamayacağı bir başka yerden ve bir başka dilden (Türkçe) konuşmaktadırlar. Ceyda, Alice'i kapının önünden çekerek Gabriel'in intikam alması için yolunu açar. Tüm değişime rağmen Ceyda bu durumda Gabriel'e engel olunamayacağını bilir.

Costa daha erkenci davranmıştır ancak Muhamer'i vurduğunu sanırken bıçaklanır ve ağır yaralanır. Gabriel gelir ve tek atışta Muhamer'i öldürür. Costa, ölmek istememektedir ve şarkı söyler. Ceyda'yı 'boktan hayatı kadar' geri istediğini söyler, o zaman ölmemelidir. Ama rüzgar esmektedir yine.

Alice, Gabriel'in evinin kapısının önünde bekler. Gabriel gitmeye karar vermiştir ve geri gelip gelmeyeceği belli değildir. Sarılırlar, Alice gider ve yine rüzgarın uğultusu duyulur. Baba namaz kılmaktadır.

Gabriel gizlice aldığı tabancayı sessizce çekmeceye koyar, baba namaz selamını verir, dışarıda yeni bir gün doğmaktadır: 'oğlum beraber namaz kılsak güzel olmaz mı, biliyorsun filmlerin bittiği gibi, bu hayat da bitecek' der. Gabriel en sonunda kabul eder ve babasını taklit eder, namaz kılmaya başlarlar. Kamera duvardaki üçlü fotoğrafa yaklaşırken Sezen Aksu ve "Kavaklar" çalmaya başlar.

Genel olarak ele aldığımızda film, büyük şehir, kültürler arası ve kuşaklar arası ilişkiler, ikili ilişkiler, mutsuz birliktelikler, başlayamayan ilişkiler, mesafe, izolasyon, dünyanın geriye kalanına karşı duyulan bir güvensizlik, vatan fikri ve kimlik çatışmaları üzerinden dönen bir deneyimin öyküsüdür. Mekanlar, karanlık, arka sokaklar (aslında biraz kara film mekanları), ıslak yerler, sokak lambalarından yansıyan ışıklar, suç, şiddet, silah, uyuşturucu, barlar, bedenini satan kadınlar.

Büyük şehre ve büyük şehrin akışına ilişkin son dönem filmlerde sıkça gördüğümüz hızlı kamera geçişleri, seyahat halinde olan bir kültürün seyahat halindeki kimliklerinin trenlerle, istasyonlarla, taksiyle gözümüzün önünden geçmesi filme yer eden imgelerdir. Film erkek ve kadın kimliklerinin kurulmasına ilişkin yeni açılımlar sağlar. Hiç olmayan bir anne karakteri, en fazla ismi geçen ama yüzü bile net olarak görülmeyen, Almanca konuştuğunu hiç duymadığımız, Türkçe konuşan, her seferinde serzenişte bulunan ve oğlunu "namaza" davet eden bir baba figürü. Yine, geleneğin kıyısından da olsa tutunmuş olan sorumluluk sahibi, iş sahibi, eş sahibi bir ağabey. Kapatılarak ve acıyarak terbiye edilmiş, arada olma halini bırakmak ve Türkiye'ye dönmek isteyen, zaafları ve zayıflıkları olan ve kendiyle yüzleşmeye, hesaplaşmaya girişen, doğru olanı yapmaya uğraşan, geçmişi ve geçmiş ilişkileri yakasını bırakmayan bir kurban-kahraman ya da kahraman-kurban olan Gabriel. Ve Ceyda: yaşadığı toplumla kurduğu ilişki, arkadaşlık ilişkisi, erkek arkadaşları - hayatında önce bir Yunanlı varken daha sonra onun marjinal yaşamından düzgün ve ayakları yere basan bir ilişkiye geçmek ister ve yeni erkek arkadaşı isminden anlaşıldığı kadarıyla Kuzey Avrupalıdır-şiddetten korunuşu, giyinişi (mesela *Yasemin*'de gördüğümüz gibi mahalleye girerken eteğinin boyunu uzatıp, okulda kısalttığı, başını bağlayıp, açtığı yerler yoktur; saklısı pek yoktur), saç rengi ve modeli, sigara içişi, kendine yarattığı alana sahip çıkması, üretimde bulunması ve buradan yaşama tutunmasıyla Ceyda, üçüncü alan pratiğinin cisimleşmiş hali gibi durmaktadır. Ceyda'yı ilk sahnede aileyle yan yana görürüz ama orada da bir konuşma

geçmez aralarında. Ne babayla, ne ağabeyle ne de yengeyle bir ilişki içine girmez, anne zaten yok denecek kadar az vardır tüm film boyunca. Türkiye'ye gitmek, vatan özlemi, nostaljisi onun dilinden dökülmez hiçbir zaman. Onun kırık bir tarafı yoktur bu anlamda. Dil ile ilgili bir problemi de yoktur, Almanca'yı "anadili" gibi konuşur. İkili bir diasporik kimlik inşa edilmez Ceyda için, yani ev ve aile mekanlarında Türk kızı, dışarıda Alman-Türk kızı gibi değildir. Sadece, bir nevi törenin yerine getirilmesi sırasında, yani kanın yerde kalmayacağı yerde bu kimlik ortaya çıkar. Ayhan Kaya'nın Almanya'da yaşayan ve bir müzik türü olan "Hip Hop"la uğraşan gençlerle ilgili yaptığı araştırmada, Türkiye göçmeni kökenli Azize A.'nın söylediği üçüncü sandalyede oturmaktadır Ceyda.

"Ben, bizim `Türk ya da Alman' olduğumuza ilişkin soruyu silmeye çalışıyorum ve bizim multi-kulti ve kozmopolitan olduğumuzu söylüyorum. Artık iki sandalye arasında oturmadığımızı ve bu iki sandalye arasında bir `üçüncü sandalye'miz olduğunu göstermek istiyorum..." (Kaya 1998).

Sonuç olarak, ister bir "üçüncü alan", ister bir "üçüncü kültür" ya da ister bir "üçüncü sandalye" olarak adlandırılsın, Avrupa'da yaşayan yeni nesil Türkiyeli göçmenler, toplumsal yaşama katılan aktörler olarak "görünür" hale gelmişlerdir. Bakhtin'in söyleşimsel karşılaşmalarından yola çıkarak, yalnızca Almanya'da yaşayan yeni nesil Türklerin değişmediği, aynı zamanda ilişkiye girdikleri, katıştıkları toplumsallıklarda da değişiklik yaratmaya başladıklarından söz etmek mümkün olacaktır. Bu yalnızca Almanya'daki Türk göçmenlere has bir olgu değildir. Dünyanın her yöresinde yerinden olanlar/edilenlerin deneyimleri kendilerinden sonra gelen nesillerle de ilişkilendirilerek okunabilir. Bu yeni nesil göçmenler de kendilerini tanımladıkları yerde kültürel oluşuma katkıları ve toplumsal yaşama eklemlenme biçimleriyle içinde bulunduğumuz yüzyılın daha öncekilerden farklı olan toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik yapısında kendilerine ait ve kültürel geçişliliklerle dolu bir alanı oluşturup ona sahip çıkacak bir başka "ses" ya da "görüntü" olarak var olacaklardır.

Kaynakça

Bhabha, Homi. (1989) "The Third Space" *Global Culture*, Featherstone, Mike (der.), Londra: Routledge.

Göktürk, Deniz. (2001) "Turkish Delight-German Fright: Migrant Identities in Transnational Cinema", *Mediated Identities* içinde, (K. Ross, D. Derman, N. Dakovic), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, ss. 131-149.

Kaya, Ayhan. (1998) "Cultural Bricolage and 'Double Diasporic Cultural Identity' Amongst Turkish Hip-hop Youth in Berlin", İzmir: Ege Üniversitesi Kültürel Çalışmalar Konferansı Bildirisi.

Yanıkkaya, Berrin. (2001) "Amandine'in Yolculuğu: Geçtiğimiz Bahçeler, Aldığımız Yaralar, Kaybettiğimiz Pusulalar", *Toplumbilim* Kültürel Çalışmalar Özel Sayısı, (Ekim 2001, 14: 135-140).

Berrin Yanıkkaya
Öğretim Üyesi
Yeditepe Üniversitesi
Radyo Televizyon Bölümü

ALMANYALI TÜRK TÜRKİYELİ ALMAN

Ayşe Polat'ın *Yurtdışı Turnesi* filminde ait/yabancı - eleştirel/gözlemci bakışın kombinasyonu

Sultan Şahin Gencer

Aşağıdaki yazıda *Yurtdışı Turnesi* (Ayşe Polat, 1999) adlı filmde ait/yabancı- eleştirel/ gözlemci bakışın, filmin görsel ve anlatı örgüsü içerisinde karakterler aracılığı ile nasıl sunulduğu üzerinde durulacaktır. Daha geniş kapsamlı bir yaklaşımla, aidiyet-yabancılık bir ikilem, farklılık veya kombinasyon olarak, Türkiye kökenli olup yurtdışında yaşayan kişilerin bulundukları kuşaklara göre değişiklikler gösterebilmektedir.

Filmin incelenmesine geçmeden önce yurtdışında yaşayan Türkiye kökenli sinemacıların konumlarının ne olduğu ve filmin hangi çerçevede değerlendirileceğinin anlaşılması açısından, bu yeni sinemacılara ve geçmişlerine ilişkin kısa bir bilgi verilmesi uygun olacaktır. Almanya veya diğer Avrupa ülkelerinde, yeni kuşağın oluşturmaya başladığı sinema, sadece 90'ların ürünü değildir. Ayrıca bu kişileri ve filmleri genel bir yaklaşım ile Türk sineması başlığı altında ele almak onların farklılıklarını yok saymak anlamına gelir.

Yurtdışında yaşayan, Türkiye kökenli ikinci veya üçüncü kuşak sinemacıların çalışmaları kısa, belgesel, televizyon dizi veya filmi olarak başlamış ve son yıllarda uzun metrajlı sinema filmleri ağırlık kazanmıştır. Bu yapımların bir bölümü ticari sinemalarda gösterim olanağı bulurken diğerleri yurtiçi veya yurtdışında düzenlenen festivaller aracılığıyla seyirci karşısına çıkabilmiştir. Fatih Akın'ın *Kısa ve Acısız* (1998) ve *Temmuz*'da (2000), Kutluğ Ataman'ın *Lola ve Bilidikid* (1999), Ferzan Özpetek'in *Hamam* (1997), *Harem Suare* (1999) ve *Cahil Periler* (2001), Yüksel Yavuz'un *Nisan Çocukları* (1999), Thomas Arslan'ın *Kardeşler* (1997), *Satıcı* (1999) ve *Güzel Gün* (2001) filmleri Türkiye'de ve yurtdışında hem festivaller hem de ticari sinemalarda gösterilmişlerdir. Yurtdışında düzenlenen Nürnberg, Stuttgart Türkiye Sinema Günleri, Köln Türkiye Film Festivali ve Londra Türk Film Festivali gibi organizasyonlar, gerek yarışmalar ve gerekse gösterimler aracılığıyla bu filmlerin ve yönetmenlerin tanıtılmasına katkı sağlamaya devam etmektedirler.

1997 yılında, 9. Ankara Uluslararası Film Festivali'nde *Kısa Sınır Tanımaz* adlı özel bir bölümde kısa ve belgesel filmlere yer verilmiştir. Aynı zamanda yönetmenlerin de katıldığı bir forumda, yurtdışında film yapan sinemacıların sorunları ve Türkiye ile ilişkileri tartışmaya açılmıştır. Kendilerinin de ısrarla vurguladıkları, dışarıda film yapımının zor olmakla birlikte, Kültür Bakanlığı, belediyeler gibi resmi kurumlardan ve televizyonlardan (ZDF, WDR) sağlanan film veya kültür fonları ile farklı olanaklara sahip olabildikleri ve yaşadıkları iki kültürün kendilerine daha zengin anlatı olanakları sunduğudur.[1]

Gösterimde yer alan filmlere seyirciler ve medya çok ilgi göstermiş, bu genç sinemacılar geleceğin parlak yönetmenleri olarak tanımlanmışlardı. Yaşadıkları ülkeler farklı olmakla birlikte, çoğunluğu Almanya'dan katılanlar oluşturmaktaydı. Almanya dışından filmleriyle veya bizzat katılanlar arasında Ali Karacabay (Hollanda), Hülya Öztürk, Nihat Seven ve Özgür Uyanık (İngiltere), Binnur Karaevli (Kuzey Amerika) sayılabilir. Almanya'dan katılanlar ise Fatih Akın, Karaman Yavuz, Mıraz Bezar, Ayhan Salar, Özdil Savaşcı, Erdal Buldun, Seyhan Derin, Tuncay Kulaoğlu, Mehmet Kurtuluş, Duran Dolu, İsmail Çelik, Mehmet Ali Ceyhanlı ve Ayşe Polat. Aradan geçen birkaç yıl sonunda, bu yönetmenlerin bir bölümü uzun metrajlı filmlerini tamamlamıştır ve kendileri hakkında yapılan yorumların haklılığını hem Almanya'da hem de Türkiye'de ortaya koymuşlardır.

Yurtdışında yaşayan Türklerin geçmişi 1960'larda başlayan dış göçe dayanır. Yeni kuşak olarak adlandırılabilecek üçüncü ve dördüncü nesle ait kişiler, kendilerinden önceki kuşakların onlara sağladıkları olanaklar ile yeni bir topluluk oluşturma çabası içindedirler. Bu kuşağın Şükran Ketenci'nin tanımladığı birinci veya ikinci nesilden daha farklı bir topluluk olduğu veya olacağı söylenebilir. "Renkleri, kültürleri, yaşama biçimleri ile hemen sokakta kolayca ayırt edilecek kadar Almanlardan farklıdırlar. Türkiye'ye kısacık tatillerinde geldiklerinde de karşılıklı paniğe kapılacak boyutta Türkiyeli olmaktan çıkmışlar. Kalpleri ve tüm geleneksel değer ölçüleri, duyguları ile Türkiye'de; akılları,

[1] Festival Yürütme Kurulu Üyesi ve bu bölümün organizasyon sorumlusu olarak katılan kişilerle birebir söyleşme olanağı buldum. Bir bölümü Türkiye'ye ilk defa gelmişti. Türkçeyi çok az konuşabilmeleri kendilerini ifade etme sorunu yaşamalarına neden oldu. Bilmedikleri bir şehir, yabancı aynı zamanda bir şekilde ait hissettikleri bir kültürel atmosfer. Aslında yaşadıkları o misafirlik duygusunu bir anlamda Almanya'da da yaşadıklarını belirtmişlerdi. Türk-Alman veya Alman-Türk tanımlamasında öncelikli isimler yer değiştirebilir fakat kombinasyon aynıdır.

bedenleri, yeni alışkanlıkları, değerleri ve emekleri ile Almanya'dalar" (Esen 1996:95).[2]

Benzer olarak Esen'e göre "iki toplum arasında kalmış" dış göçün yarattığı bu insanlar, Almanya'da "Pis Türkler", Türkiye'de ise alaycı bir tanımlama ile "Alamancılar"dır (1996: 95-96). Alıntılarda da görüldüğü üzere, böylesine karamsar yaklaşımlar, 1961 yılında başlayan Almanya'ya dış göç öyküsünün, bugüne kadar geçtiği farklı tarihsel koşullardaki ezikliğin etkisini taşır. Yurtdışında yaşayan bir grubun gerçeğini temsil ettiği söylenebilir fakat artık bu genellemenin tamamıyla bugünü temsil etmediği de açıktır. Örneğin, *Lola ve Bilidikid* (Kutluğ Ataman, 1998) ve *Dealer* (Thomas Arslan, 1999), Almanya'nın arka sokaklarında Türkiye kökenli gençlerin yaşadıkları fuhuştan uyuşturucu dağıtımına kadar karanlık ilişkileri ve onların çelişkilerini anlatır. Filmlerde vurgulanan marjinal yaşamların kurgulanmış film kişileri, umut vaadedilen toprakların kayıplarıdır. Fakat kırk yıllık birikimin, bugün orada üçüncü hatta dördüncü neslini oluşturan en büyük azınlık grubun, Günter Wallraff'ın tanımıyla "En Alttakiler" olduğunu savunmak farklılıkları, gelişimleri ve değişimleri gözardı etmek olur. Yurtdışında, özellikle Almanya'da yaşayan Türkiye kökenli kişilerin homojen bir kültürel yapıya, etnik kökene, cinsiyet ve cinsel tercihlere sahip olmadıkları sinema alanındaki örneklerden anlaşılabilir. Farklılıkların yansımaları, etkileri, değişimin ve yeniliğin izleri yukarıda belirtilen filmlerle birlikte *Yurtdışı Turnesi*'nde de açık bir şekilde görülebilir. Siyasi gerekçeler ile sığınmacı ya da işçi olarak yurtdışına giden ve orada yaşamayı tercih edenlerin yanı sıra, oralarda doğup büyüyen veya eğitim, evlilik ya da macera amaçlı gidip kalmayı tercih edenler birbirinden farklı grupları temsil ederler. Bunun sonucu olarak üretimlerinde işledikleri konular, sorunlara yaklaşımları ve bakış açıları birbirinden farklıdır. Yavuzer Çetinkaya, "Almanya'da yetişen, yaşayan ya da olanak bulan sinemacılarımızın, oralardaki çelişkileri bırakıp artık bizim bile unutmaya başladığımız tarihsel öyküleri eşelemesini anlayamıyorum doğrusu" diyerek bu sinemacıları bir sınırlandırma içerisinde ve sorumluluk yükleyerek değerlendirir (Makal 1994:66).[3]

[2] Şükran Ketenci'nin 'Almanyalı Türkler' adlı yazı dizisi *Cumhuriyet* gazetesinde 14-20 Mayıs 1989 tarihleri arasında yayınlanmıştır. Kullanılan alıntı, Şükran Esen'in *80'ler Türkiyesi'nde Sinema* adlı kitabından yapılmıştır. Konuya ilişkin rakamsal bilgiler için lütfen bu kaynağa bakınız.

[3] Alıntı orijinal olarak, "Özlemi Düşler Taşır" adıyla *Milliyet Sanat* dergisinde, 1 Aralık 1993, s. 11'de yayınlanmıştır. Burada Oğuz Makal (1994) *Sinemada Yedinci Adam* içinden alınarak yer verilmiştir.

Benzer bir yaklaşım ile Nilüfer Kuyaş, Avrupa'da sinema yapan genç yönetmenlere oralarda yaşayan "Türkler" ya da "yabancılar" olarak "kimlik konusunun üzerlerinde ne kadar baskı oluşturduğunu, hep bu konularda film yapma zorunluluğu hissedip etmediklerini" sorduğunda, bu konuları işleyen filmlerin daha rahat para desteği bulduğu ve gösterim olanaklarının en azından televizyonlar aracılığıyla sağlanabildiğini belirtirler (Kuyaş 1997: 20). Filmlerin finansmanı açısından sağlanan göreceli rahatlık bir başka açıdan sınırlandırmayı beraberinde getirmektedir; göçmenlik veya uyum sorunlarını işleyen filmler yapmak gibi. Buna karşılık yönetmen ve oyuncu Mehmet Kurtuluş'a göre daha önceki nesilden farklı olarak, "Almanya'daki ikinci kuşak Türkiye'yi ve Almanya'yı daha iyi özümseyebiliyor" ve bu yeni algılayış ile sinemaya değişik yaklaşma olanağı bulmaktalar (Cambazoğlu 1997: 74). Aynı şekilde film yönetmeni Duran Dolu farklı bakış açılarıyla Alman Sineması'na zenginlik kattıklarını belirtir (a.g.e.). Işıl Özgentürk de benzeri yaklaşımdan hareketle, Türkiyeli genç yönetmenlerin önünün açıklığını ve iyi olanaklar sunulmasını Almanların öykülerinin bitişine bağlar. "Ancak yine de [bu gençlerin] bir ezilmişlikleri var. Bu nedenle kendilerini kanıtlamak istiyorlar" (a.g.e.). "Kayıp kuşak" olarak adlandırılan birinci ve ikinci kuşağın oluşturduğu dışa kapalı, kendi içinde bir topluluk yapısı, sonraki kuşaklarda yeni açılımlar ve üretimlerle alt kültürün temsilcisi olmaktan kendini kurtarmaya başlamıştır (Makal 1994: 63, 101). Sevinç Özer oldukça pozitif bir yaklaşımla, "Türk toplumunun yeni öncüleri[nin] dünyanın dört bir yanına dağılmış olan Türk işçileri" olacağını savunur. Ayrıca bugüne kadar yapılan çalışmaların çoğunda "dışarıda çalışan işçilerin gelecekte oynayacakları rolü[n] ve başarı konusundaki hırslarını[n] neredeyse hiç hesaba" katılmamasını eleştirir (a.g.e., s.122).

Türk sinema tarihine ilişkin literatürde de, yurtdışında yaşayan Türkiye kökenli ikinci ve üçüncü kuşağa ait sinemacılar ve filmleri herhangi bir farklılık gözetilmeden tek başlık altında incelenir (Bkz. Scognamillo ve Özgüç). Bazı istisnai çalışmalar, örneğin Makal, Onaran ve Esen, yurtdışındaki sinemacıların filmlerini ve yönetmenlerini *dış göç, genç sinemacılar* olarak farklı bir kategori içerisinde ele alır. Bu farklılık 1990'ların sonlarında daha net bir şekilde vurgulanır olmuştur. Oysa belleklerde kalan pek çok uzun metrajlı filmlerin yönetmenleri, Türkiye dışında yaşayan sinemacılar olarak bu üretimlerini sürdürmüşlerdir. Muammer Özer, Tuncel Kurtiz, Tunç Okan, Tevfik Başer, İs-

met Elçi, Ahmet Hoşsöyler, Erden Kral ve Canan Gerede.[4]

Geçmişte olduğu gibi bugün de yurtdışında yaşayan Türkiye kökenli sinemacılar farklı bir topluluğu temsil etmektedirler. Onların farklılıkları iki ayrı kültüre ait/yabancı ve/veya gözlemci/eleştirel bakabilmelerinden kaynaklanır. Bu kombinasyon, aşağıda incelenecek olan filmin yönetmeni Ayşe Polat için de geçerlidir. Çok küçük yaşlarda Almanya'ya gelen Polat, *Yaban Gecesi* (1992), *Beyhan İçin Şenlik* (1993/94) ve *Kontes Sofia* (1997) gibi başarılı kısa filmlerinin ardından, ilk uzun metrajlı filmi *Yurtdışı Turnesi*'ni yapmıştır. Yirmi yıldan daha fazla süre içerisinde edinilen deneyimlerin ve gözlemlerin birikimini incelikli, duyarlı bir ustalıkla yansıtmış ve komik sahnelerle zenginleştirmiştir. Film, yeni neslin Almanyalı Türk, Türkiyeli Alman kombinasyonunun temsili açısından dikkate değer bir örnek oluşturmaktadır.

Yurtdışı Turnesi: Ait/yabancı ve gözlemci/eleştirel kombinasyonu

Bu filmde iki farklı kuşaktan karakterler, 11 yaşındaki Şenay, eleştirel/gözlemci, 42 yaşındaki Zeki ait/yabancı kombinasyonunu temsil ederler. Her iki konumlanışın nedenleri çatışmalar, karşıtlıklar veya çelişkiler ötesinde farklılıklar çevresinde toplanır. Karakterler dışında bu kombinasyon öykü ve anlatı, müzik, dil ve mekanlar aracılığıyla vurgulanır.

Aidiyet kavramı bu yazıda, bir toplum, kültür, grup ve yer (ülke, coğrafya) ile bağ kurabilmek anlamında kullanılmaktadır. Aidiyet için sadece bunlar da yeterli olmayabilir. Guibernau, aidiyeti bireysel düzeyde ulusal kimlik tanımı içerisinde inceler. Yazara göre, heterojenik sosyal yapı, aynı coğrafik sınırlar içerisinde yaşayan insanlar arasında farklılaşmaya neden olmaktadır. Farklılık gösterdiği alanlar ise toplumsal ve biyolojik cinsiyet, cinsel tercihler, sınıf, etnik ve bölgesel farklılıklar (gelenek, töre ve değerler), din, ırk, dil, politik pozisyondur (1996: 75). Smith de benzer bir yaklaşımla aidiyeti ulusal kimlik kavramı ile ilişkilendirir. Ulusal kimliği bireysel düzeyde üç başlık altında tanımlar: Unvan (as a title): vatandaşı olsan da olmasan da, ait olunan ulus ve ülkeyi gösterir. Etiket (as a lable): yaşam boyunca taşınan bir etikettir. Araç (as a tool): başkalarıyla iletişim kurmada bir araçtır

[4] M. Özer, *Kardeş Kanı* (1984, İsveç); T. Kutiz, *Gül Hasan* (1979, İsveç); Tevfik Başer, *40M² Almanya* (1985, Almanya); *Sahte Cennete Elveda* (1988, Almanya); *Elveda Yabancı* (1991, Almanya); İ. Elçi, *Kısmet Kısmet* (1987, Almanya); *Düğün* (1990, Almanya); A. Hoşsöyler, *Seni Sevmekten Korkmuyorum* (1993, Fransa). 1990'ların sonlarına doğru listeye pek çok isim eklenebilir. Bunların arasında Ferzan Özpetek, Kutluğ Ataman, Hussi Kutlucan, Thomas Aslan ve Yüksel Yavuz sayılabilir.

(1991:13). Fakat ulusal kimlik, bir topluma ait olma duygusu için yeterli değildir. Daha önce belirtildiği gibi, aynı topluluk içerisinde farklılıklardan kaynaklanan sorunların ortaya çıkmasına da neden olabilir. Almanya'da yaşayan Türkiye kökenli birinci ve ikinci kuşak, Smith'in tanımladığı biçimiyle, sahip oldukları ulusal kimliğe adeta hapis olarak, yaşadıkları toplumdan kendilerini izole etmişler ya da izole edilmeye karşı koyacak donanımlara sahip olamamışlardır. Fakat daha sonraki kuşaklar, iki kimliği farklılıkları ile kabul etmekte ve bu kombinasyonunun kendi kültürleri olarak, dışa açık bir biçimde oluşmasına izin vermektedirler. Artık sahip olunan ulusal kimlik dışındaki kimliklerin sorgulanmasına başlanmıştır; cinsel, kadın ve erkek kimlikleri bunlar arasında sayılabilir. *Yurtdışı Turnesi* filmi ise farklı kimlik sorunsalına alt öyküler aracılığıyla değinmektedir. Filmin ana öyküsü, Zeki (Hilmi Sözer) ve Şenay (Özlem Blume)'ın, Şenay'ın annesi Çiçek'i (Özay Fecht) bulmak umuduyla yolculuğa çıkmaları üzerine kurulmuştur. Babasının ani ölümünün ardından, kimsesiz kalan Şenay'ın sorumluluğunu Zeki almak zorunda kalır. Yolculuk boyunca yaşanan komik aynı zamanda dramatik olaylar, bu iki kişinin birbirine yakınlaşmasını ve sevgiyi keşfetmesine neden olur. Yolculukları, İstanbul'dan Almanya'ya geri dönüş ile biter. Almanya'da doğmuş büyümüş, Türkiye'ye ilişkin hiç bir imajı, bilgisi olmayan küçük Şenay için Türkiye gerçekten yurtdışıdır. Bu yaklaşım ile Şenay, tamamıyla dışardan, gözlemci ve eleştirel bakan kişidir. Zeki'nin eşcinsel olmasından dolayı, Almanya'da yaşayan diğer Türklerden gördüğü şiddet, Şenay'ın önce soğukkanlı gözlemci, ardından eleştirel bakışından ürkütücü ve vahşi bir dayak sahnesi ile verilir. Ses sanatçılığı yapan Zeki, yaşamının büyük bir bölümünü Türkiye'de geçirdikten sonra Almanya'ya yerleşmiş, geride bıraktıkları ile bugünü yaşamasından dolayı ait/yabancı kombinasyonunu temsil eder.

Geri dönüş filmi olarak adlandırılabilecek bu filmde, aidiyet sorunu bir yere geri dönüşler ile vurgulanır. Ne Almanya'ya ne de Türkiye'ye aittirler. Fakat yaşamayı tercih ettikleri yer Almanya'dır. Bu iki kültürün karışımından, çatışmalarından yeni bir kültür oluşturmuşlardır. Türkiye ile ilişkili motifler, mekanlar, kişiler, öyküler veya sorunlar hem bir meraklı yabancı hem de birebir yaşayan gözüyle anlatılmaktadır. Bu içeriden ve dışarıdan bakış, gözlemci ve eleştirel yaklaşımı dolaylı ve aynı zamanda sergilemci bir biçimde vermektedir. Şenay'ın İstanbul'da kaldığı otelde olan gürültülü olaylar, kişilerin davranışları

traji-komik bir biçimde sergilenir ve yorum seyirciye bırakılır. Şenay'ın dolaylı eleştirisi, bu olayların onu rahatsız ettiğinin gösterilmesi ile iletilir.

Özellikle filmin görsel anlatımı, görmeye değer etkileyici manzara sahneleri ve kalabalık, gürültülü, rahatsız edici sokak görüntüleri gözlemci/eleştirel bakışı vurgular. *Yurtdışı Turnesi* bir yolculuk filmi olarak, gözlemleyici anlatıma görsel açıdan yer vermesi ile bir sunum tekniği olarak da anlaşılabilir. Çünkü bu, yol filmlerinin neredeyse tümünde çok sık kullanılan bir anlatım tekniğidir. Fakat seçilen karelerin verdiği mesajlar açısından bu filmde, ait/yabancı kombinasyonunu vurgulama işlevi taşımaktadır. Özellikle kişilerin görsel sunumlarında bunu açıkça görmek mümkündür. Şenay'ın Almanya'da yaşayan Türkiye kökenli komşularının (Melahat ve Rukiye Ablalar), onun kimsesiz kalışına gösterdikleri son derece maddi, hissiz yaklaşım satirik bir üslupla verilerek, kişilerin birbirlerine yabancılaşmaları ve taşıdıkları geleneksel değerleri hangi uçlarda değiştirdikleri üzerinde durulur. Zeki'nin ait/yabancı kombinasyonu burada ön plana çıkar. Zeki, Şenay'ın komşularının bu denli duyarsız ve sorumsuz yaklaşımlarına tepki gösterir. Geçmişinden getirdiği geleneksel ilişkilerin karşılık beklemeden sorumluluk alan korumacı yaklaşımını bekler. Bu bir anlamda Zeki'nin ikilemi olarak da kabul edilebilir. Almanya gibi tamamıyla bireyselliğin yaşandığı bir toplumda, daha geleneksel, komünel yaşam anlayışına dayalı bir geçmişten dahi gelmiş olsalar, böyle bir sorumluluğu beklemek güçtür. Şenay'ın dansöz annesi Çiçek, İstanbul'da ancak kendi yaşamını sürdürebilecek durumdadır. Anne, Şenay'ın sorumluluğunu alacak maddi ve manevi olanaklara sahip değildir. Önce çalışmak için Almanya'ya, ardından yine çalışmak için İstanbul'a gelmiş, yerleşik bir yaşam kuramamıştır. Daha öncesinde de Şenay'ın sorumluluğunu tamamıyla baba aldığından kızı ile doğum dışında hiçbir ilişkisi olmamıştır. Film, komşularda olduğu gibi, burada da geleneksel formların dışında yeni bir anne tipi/modeli çizmektedir.

Film öyküsü, anlatı örgüsünün üç çizgisi üzerine kurulmuştur: Zeki'nin öyküsü, Şenay'ın öyküsü ve ikisinin yol ve arayış öyküsü. Anlatı geriye dönüşler ve iç ses (kafa sesi) kullanımıyla ironik bir biçimde gelişir. Fragmanlara dayalı parçalı sunum mekan ve öykü değişimlerini vurgulama işlevi taşır. Filmin geçtiği yerler Almanya, Türkiye ve Fransa'dır. Mekanlar da yolculuk boyunca kalınan oteller ve gece kulüplerinden oluşur. Her yeni mekan yeni bir olay ya da öyküdür. Aynı za-

manda film ile seyirci arasındaki fiziksel ve duygusal mesafeyi bir seviyede tutmayı sağlar. Özellikle yol sahnelerinde kullanılan miks edilmiş alaturka Türk müziği ve klasik müzik motifleri, bir gidiş gelişin armonisini temsil eder. Oysa Türkiye veya Türklere ilişkin sahnelerde Türkçe müzik kullanılmıştır. Örneğin Büyükada dönüşünde sadece kanun sesi duyulur. Müziğin filmde etkili olmasının bir diğer nedeni de Zeki'nin ses sanatçısı olmasıdır. Dil de müzik gibi ait/ yabancı ve eleştirel/gözlemci kombinasyonunu vurgulayan en önemli öğelerden biridir. Filmdeki diyaloglarda, Almanca ve Türkçe karışık olarak yer almaktadır. Özellikle karakterlerin konuşmalarında ve aksanlarında ne tam Türkçe ne de tam Almanca hakimdir. Biraz Türkçe bilmesine rağmen Şenay Almanca konuşmayı tercih eder. Fakat Zeki genellikle Türkçe konuşmaktadır. Buradan hareketle yeni kuşakların oluşturdukları kültürün bir ayıracı, aynı zamanda tanımlayıcısı olarak dil önemli bir göstergedir. Türkçe aksanlı ve kelimeli bir Almanca ya da tersi. Filmin en sonunda yeralan diyalogdaki tanımlama bu açıklamaya örnek oluşturabilir, "Rukiye und Melahat Ablalar".

Sonuç olarak, *Yurtdışı Turnesi*, karakterleri *ait* ve/veya *yabancı, gözlemci* ve/veya *eleştirel* bakış doğrultusunda konumlandırarak filmin görsel ve anlatı yapısını oluşturur. Almanya- Türkiye- Almanya arası geri dönüşler filmin yolculuk öyküsü ile bire bir uyum sağlamaktadır. Film, küçük bir kızın öyküsünden yola çıkarak daha geniş perspektifli bir konuya temas eder. Türkiye kökenli olup Almanya'da yaşamlarını Almanyalı Türk veya Türkiyeli Alman olarak devam ettiren, farklı kuşakların değişik biçimlerde yaşadıkları aidiyet ve yabancılık sorgulamasına, dayanışmaya ve sevgiye dayalı olası bir çözüm sunar. Yeni kuşakta bir taraf ile ilişki artarken, diğer tarafa aidiyetin giderek azaldığı, yabancılığın arttığı söylenebilir. Ne oraya tamamen ait ne de buraya. Almanyalı Türk Türkiyeli Alman. Fakat orada kendilerini ilişkilendirecekleri, özdeşlik kurabilecekleri, ifade edebilecekleri araçlara ve alanlara sahip olmuşlar ve olmaktalar. Sıla olarak tanımlanmış olan burası bu yeni grup için özlemli yanık türkülerin söylendiği, bir gün mutlaka dönülecek yer olmaktan çıkmıştır. Almanya artık acı vatan değildir. Yeni oluşumlarla birlikte yeni problemlerin ve zorlukların varlığı yadsınamaz fakat karamsar, umutsuz, çaresiz, patetik bir bakış açısı yoktur. Yeni kuşağın sosyal, kültürel ve politik deneyimleri farklıdır ve üretimleriyle farklı bir tarih oluştururlar. Bu anlamda, bu filmde pozitif bir bakış olmasına karşılık, varolduğu gösterilen sorunların çözümlerine yönelik iddialı bir yaklaşım yoktur. Sorunlar bir gözlemci

mesafesiyle, müdaheleci bir tavır olmadan, sergilemeci bir şekilde ele alınır. Değinilen sorunlar: eşcinsellik, yaş ve kadının istihdamı, kişilerarası iletişim, değişen aile kurumu, yeni annelik ve babalık değerleridir. Film boyunca, otantik olmayan bir konu, yerel motifler, kişiler, mekanlar ve öyküler ile gözlemci bir bakış ile anlatılır. Film gerçekçi bir anlatım ile sevginin, kendinde sevginin keşfi üzerinde durur. Örtüşen iki sevgi özlemi, Zeki ve Şenay'ın anne özlemi. Her ikisi de annelerinde bunu bulamazlar. Bulmak için geldikleri İstanbul'dan birbirlerinin sevgisini kazanarak geri dönerler. Oysa biteceğini düşündükleri yurtdışı yolculukları yeni bir başlangıçla devam eder. Pek çok kişinin bir gün dönmek üzere gittikleri Almanya turu gibi.

Kaynakça

Cambazoğlu, Cumhur (1997) "Yeşilçam'da Alman Disipliniyle Çalışırız", *Cumhuriyet*, 1 Nisan, s.74.

Esen, Şükran (1996) *80'ler Türkiyesi'nde Sinema*, Eskişehir: Etam A.Ş.

Guibernau, Monstserrat (1996) *Nationalism the Nation-State and Nationalism in the Twentieth Century*, UK: Polity Press.

Kuyaş, Nilüfer (1997) "Avrupalı genç Türk Sinemacılar Ankara Film Festivali'nde buluştu", *Milliyet*, 22 Mart, s.20.

Makal, Oğuz (1994) Sinemada Yedinci Adam, İzmir: Ege Yayıncılık.

Onaran, Alim Şerif. (1995) *Türk Sineması II*. Ankara: Kitle Yayıncılık.

Özgüç, Agah (1998) *Kronolojik Türk Sinema Tarihi*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

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

Smith, Anthony D. (1991) *National Identity*, London & NY: Penguin Books.

Sultan Şahin Gencer
Film Studies programında doktora
Nottingham Üniversitesi

TÜRKİYE'YE "İÇERİDEN" VE "DIŞARIDAN" BAKIŞLARIN BİRLİKTELİĞİ: *KARANLIK SULAR / YILANIN ÖYKÜSÜ*

Kaya Özkaracalar

Kutluğ Ataman'ın ilk uzun metrajlı filmi olan *Karanlık Sular*, 1993'te çekilmesine karşın ülkemizde ancak 1995'te sınırlı ölçekte gösterime girebilmiş, bu süre zarfında yurtdışındaki festivallerde Serpent's Tale (*Yılanın Öyküsü*) adıyla gösterilmişti. Film, yurtdışında olduğu gibi ülkemizde de eleştirmenlerden büyük beğeni görmesine karşın gişede başarılı olamamıştı.

Karanlık Sular'ın türün dar anlamında bir korku filmi sayılıp sayılamayacağı belki tartışılabilir ama en azından Anglo-Sakson sinema yazınında korku türünün içi ile dışı arasındaki sınır üzerinde yer alan filmler için kullanılan "*borderline horror*" denilen kümeye dahil edilebilir. Korku türü, pek çok türe furyalar halinde el atmış olan Yeşilçam'da her zaman üvey evlat muamelesi görmüştür ve bu türde çok az yerli yapım örneği vardır. Bu bağlamda *Karanlık Sular*'ın Türk korku filmleri içinde "en iyi yapılmış" olanı olduğu söylenebilir.

Öte yandan *Karanlık Sular*'ın ne kadar bir "Türk filmi" sayılması gerektiği de tartışılabilir. *Karanlık Sular*, yurtdışında eğitim görmüş ve daha çok yurtdışında yaşayan bir Türk olan Kutluğ Ataman'ın bu niteliklerinin sonuçlarını yansıtır biçimde Türkiye'ye hem "içeriden", hem de "dışarıdan" bakış açılarını yansıtmaktadır. Film Türkiye'nin kimlik sorununu, bu diyarların barındırdığı farklı kültürel miraslar ile farklı güncel kültürlerin ilişkileri bağlamında ele alıyor. İstanbul'da düğümlenen eski, yerel kültürlerle (Osmanlı ve ayrıca Bizans); yeni, yabancı kültürler (çağdaş Türkiye ve ayrıca bizzat emperyalist Batı'nın kendisi) arasındaki ilişkiler, gerilimler ve çatışmalar üzerine yoğunlaşan filmde Lamia'nın, Osmanlı'yı; Teodora'nın, Bizans'ı; Hunter'ın, emperyalizmi; Haşmet'in de Türk Cumhuriyeti'ni simgelediği söylenebilir. Öte yandan *Karanlık Sular / Serpent's Tale*, ayrıca sunduğu gizemli İstanbul/Doğu imgesi ile de Batı'daki yerleşik temsil biçimleriyle paralellik gösteriyor.

Filmin konusu kısaca şöyle: asil bir aileden gelen ve Boğaz kıyısındaki bir yalıda yaşayan Lamia Köprülü'ye (Gönen Bozbey), bir gün Richie Hunter adlı bir Amerikalı, yıllar önce bir deniz kazasında kaybolan ve öldüğü sanılan oğlu Haldun'un hayatta olduğunu söyler. Hunter'ın asıl amacı, Haldun'un keşfetmiş olduğu ve büyük sırlar içerdiği, sahip olana büyük kudret sağlayacağı sanılan kadim bir parşömeni ele geçirmektir. Yeni bir din ilan etmek için kendisine kutsal kitap olarak bu parşömeni kullanmaya niyetli bir sahte peygamberden İstanbul'un gece klüplerinde "son Bizans prensesi" olarak takdim edilerek 'vampir şovları' yapan küçük bir kıza kadar çok farklı kimseler bu parşömenin peşindedirler. Böylece, İstanbul'un karanlık sokaklarında, dehlizlerinde kanlı bir mücadele başlar. Filmde bu 'parşömen' öyküsüne paralel ikinci bir öykü de, Lamia'nın sigorta parası için yalısını yakmasına yönelik telkinlere karşı direnişiyle ilgilidir. Sonunda her iki öykü de birer yangınla sona erer. Yalı, sigorta parası için kundaklanır ve Lamia lanetli parşömeni sobada yakar. Hatta bu iki öyküye paralel üçüncü bir öykünün daha bir çeşit yangınla bittiğinden söz edebiliriz: bir vampir olarak yaşadığı anlaşılan Haldun, gün ışığına çıkar ve yüzü gözü kavrulur.

Karanlık Sular'da Türkiye'deki Kültürel Miraslar ve Türkiye'nin Kimlik Sorunu

Karanlık Sular'ın Türkiye'nin kimlik sorununa bu ülkedeki kültürel miraslar bağlamında eğildiği yukarıda belirtilmişti. Bu alana biraz daha yakından bakalım:

Osmanlılar Bizans'ı yüzyıllar önce fethetmiş olmalarına rağmen Bizans mirasının kalıntıları yüzyıllar boyunca bu kentte varlığını sürdürebilmiştir. Bu mirasın varlığı, kozmopolitan şehir içindeki küçük Rum topluluğunda, kent mimarisinin ayrılmaz bir parçası olan tarihi Bizans yapılarında, Rum yemek kültürünün yemek kültürümüzde içselleşmiş olmasında ve daha başka pek çok noktada görülebilir. Filmdeki karakterler arasında yer alan, "Bizans prensesi" olarak takdim edilen Theodara adlı küçük kız bu Bizans/Rum kültürel mirasının *Karanlık Sular*'daki açık bir sembolü durumdadır.

Şanlı bir mazinin anılarıyla yaşayan ve yalısına umutsuzca sahip çıkmaya çalışan Lamia Hanım da Osmanlı mirasının sembolüdür. Bu bağlamda Lamia'nın soyadının Osmanlı'nın köklü ve nüfuzlu ailelerinden birinin adı olan Köprülü olması dikkat çekicidir zaten. Haş-

met'in ise modern Türk Cumhuriyeti'ni simgelediği düşünülebilir. Yakın tarihimize ilişkin olarak Cumhuriyetin kurucu kadrolarının Osmanlı'yı büyük ölçüde reddi mirasa yöneldikleri, Osmanlı'yla bağları kopartmayı amaçladıkları, modern dünyada yer edinmek için maziyle 'köprüleri yakmak' istedikleri şeklindeki yorumu kabul edersek, Haşmet'in Lamia'nın ata yadigarı yalısını yakmak istemesi bu maziyle köprüleri yakma projesiyle denk düşmektedir. Hatta Haşmet'in yalının yakılmasını istemesinin ardında yabancı işadamlarıyla ortaklık kurmak için sermayeye ihtiyaç duyması olduğu düşünüldüğünde bu örtüşme daha da anlam kazanmaktadır: hem Cumhuriyet'in kurucularının, hem Haşmet'in maziyle köprüleri/yalıyı "yakma" niyetinin ardında dış dünya (Batılılar) ile bütünleşme projeleri bulunmaktadır, maziyle köprülerin yakılması her iki vakada da Batı'yla bütünleşme için bir araç işlevi görmektedir.

Filmde Lamia ile Haşmet arasında yalının yakılmasına ilişkin diyaloglar, ortadaki meselenin modernleşmek için maziyle bağların kopartılması olduğunu ortaya koymaktadır. Yalının arazisinin zaten kendilerinde olduğunu ("arazi bizde") anımsatan Haşmet, Lamia'ya yalı yerine "her türlü modern konforu olan" bir apartmanda yaşamalarını önermekte ve Lamia'nın karşı çıkışlarına "artık dünya modern oldu!" diye tepki göstermektedir; Lamia ise itirazını "bu dedelerimin evi!" diyerek ifade etmektedir.

İstanbul'un tarihi mekanlarından birine bir alışveriş merkezi kurmak üzere faaliyet gösteren - ve iş sahalarını "modernleşme projeleri" olarak adlandıran - bir çokuluslu şirket adına çalışan Richie Hunter'ın ise kendi çıkarlarından başka bir şey gütmediği gerçeğini gizlemek için dostça görünmeye çalıştığı ve emperyalizmi simgelediği çok açık; bu karakterin adının "Zengin" soyadının "Avcı" anlamına geliyor olması da bu bağlamda yerine oturuyor.

Ancak varlığı bir hayaleti andıran, yani gerçek anlamda yaşayıp yaşamadığı belirsiz olan ve sonunda kendi kendisini yok etmeyi tercih eden Haldun'un taşıdığı anlamları kesin olarak saptamak zor. Belki de Haldun'un, birbiriyle çelişkili güçlerin kendisini farklı yönlere çekmesi sonucu kimlik bunalımın işkencelerine maruz kalan Türk psişesini simgelediği düşünülebilir.

Karanlık Sular'ın yurtdışında festivallerde gösterildiğinde beğeni ve ilgiyle karşılandığı, Türkiye'de ticari gösterime girdiğinde ise gişe başarısı sağlayamadığı yukarıda belirtilmişti. Film, 1995'te gösterime

girdiğinde yalnızca 1738 adet biletli seyirci tarafından izlenmiş. Bu rakam her ne olursa olsun çok düşük bir rakam olsa da son yılların gişe rakamlarıyla karşılaştırılması abartılı bir başarısızlık izlenimi verebilir. Aslında 1995 yılı Türk filmlerinin ticari açıdan tarihinde en dibe vurduğu yıldı: *Karanlık Sular* en son sıralarda yer almakla birlikte zaten gösterime girebilen 10 Türk filminin yarısı 10.000'den az gişe hasılatı elde etmişti.

Serpent's Tale'de Gizemli, Tehditkar ve Çekici Doğu İmgesi

Karanlık Sular gişede başarılı olamasa da, yurtdışında olduğu gibi Türkiye'de de eleştirmenlerden neredeyse tek ses halinde olumlu eleştiriler almıştı. Hatta birden fazla eleştirmen onu Alain Robbe-Grillet'nin *L'Immortale* (1963; *Ölümsüz Kadın*) adlı, yine İstanbul'da çekilen filmi ile birlikte anmışlardı.* Her iki filmin gerçekten benzer ölçüde enigmatik anlatı yapıları da olsa, yukarıda açıklanmaya çalışıldığı üzere, Ataman'ın filmin sosyo-politik yönelimler içermesine ilişkin niyeti belirgin şekilde ortaya çıkıyor ve film bu yönüyle aslında Robbe-Grillet'nin filminden keskin biçimde ayrışıyor.

Ancak öte yandan *Karanlık Sular* (filmi bu bağlamda aslında Serpent's Tale adıyla anmak gerekli), *L'Immortale* ile başka bir açıdan çok benzeşiyor ve bu benzeşme noktası filmin en başta değinilen Türkiye'ye *dışarıdan* bir bakış açısını da - içeriden bir bakış açısının yanısıra - yansıtmasıyla ilgili.

Ataman, Chris Squires'ın usta görüntü yönetiminin katkısıyla *Karanlık Sular / Serpent's Tale*'da İstanbul mekanlarını belli bir amaç doğrultunda başarıyla kullanmayı biliyor. Filmde, iki kıtanın coğrafi ve daha önemlisi kültürel kesişme noktasındaki bu hem eski, hem de modernleşmekte olan kente aynı anda *hem tehditkar, hem de çekici* olan gizemli bir atmosfer veriliyor. İşte tam da gizemliliğin verdiği tehditkarlığın ve çekiciliğin birlikteliği üzerinden bu noktada *Serpent's Tale*, Doğu'ya ilişkin olarak Batı'daki yerleşik temsil biçimleriyle paralellik gösteriyor ve "dışarıdan" bir bakış açısını yansıtıyor.

Kaya Özkaracalar
Öğretim Görevlisi
Bilkent Üniversitesi
Grafik Tasarım Bölümü

* Örneğin Sungu Çapan ve Osman Giritli. Bkz: *Sinema Yıllığı* 95/96 (1995), İstanbul: Türsak Vakfı Yayınları, ss. 45-49.

"SINIRI GEÇMEK: İKİNCİ VE ÜÇÜNCÜ NESLİN OTOBİYOGRAFİK FİLMLERİNDE HATIRLAMA VE UNUTMA"

Robin Curtis

Adamlar, Berlin sokaklarından toplu halde geçiyorlardı ve kendi dilleriyle yüksek sesle konuşuyorlardı; öyle ki sanki söylenen sözler onlar için yolu açmışçasına kendi sözlerini takip ediyorlardı. Ne zaman karşıdan karşıya geçecek olsalar, geçecekleri için değil ama daha ziyade yüksek sesle söyledikleri onlardan önce davrandığı için geçiyorlardı. Böylece yürüdüler sözlerinin arkasından ve o sözleri anlamayan herkese, başka bir diyarda katır veya hindileriyle beraber yürüyorlarmış gibi geliyorlardı. Adamlar, kendi sözlerini takip ederek sigara ve çay içtikleri Türk işçileri derneğine doğru gidiyorlardı. Hiçbir zaman "Ben gidiyorum" denmezdi; bunun yerine içlerinden birisi ayağa kalkar ve "gidiyoruz" derdi. Ne zaman birisi bir bardağa çay koysa, "çay içiyoruz" derdi. Ne zaman masanın üzerinde bir gazete dursa, yine içlerinden birisi, "gazeteyi biz okuyoruz" derdi. Her "Ben" bir sonraki "Ben"e eklenir ve "Biz" çıkardı ortaya. Sadece pantolon veya yeleklerinin malzemesi onların "birinci şahıs" hikayelerini anlatırdı, ya da sadece tenlerinin rengi, boyunlarındaki kırışıklıklar, sadece değişik şiveleri, onların farklı anaların oğulları olduklarını söylerdi. Türk işçileri derneğinde tek üniversite öğrencisi olan Regen, içlerinden birine şöyle dedi; "Sen bir işçisin, bir işçinin yeri yurdu yoktur. Büyük Türk şairi Nazım Hikmet demiştir ki, işçinin yurdu, işin olduğu yerdir. Hapishanelerde tam on üç yılını geçirdi o." Regen'in konuştuğu işçi, Regen'in cümlelerini aynen tekrar etti ve ekledi, "haklısın yoldaşım. Biz işçiyiz. İşçilerin yurdu yoktur." Ne zaman birisi hastalansa ve yüksek ateşle masada otursa, hiçbir zaman " hastayım" demezdi, diğerleri onun için "o hasta" derlerdi. (Özdamar 1998: 45-46).

Yukarıdaki pasajın alındığı, Emine Sevgi Özdamar'ın 1998 tarihli *Die Brücke vom Goldenen Horn* (Haliç Köprüsü) adlı kitabı 1960 ve 1970'li yıllarda bir kadının Türkiye ile Federal Alman Cumhuriyeti arasındaki yolculuklarının otobiyografik özellik taşımayan birinci şahıs anlatımlı hikayesidir. Söz konusu hikaye, popüler Alman kültüründe alışılmış, homojen bir yapıya sahip olan "misafir işçi" kavramına mey-

dan okur. Bununla beraber, burada aktarılan pasaj, bütün bir gün çalıştıktan sonra işçilerin derneklerinde toplanan isimsiz işçiler arasındaki duraksamayı hatta sessizliği gösterir. Özdamar, herhangi bir öznellik derecesiyle kendinden bahsetme gücünün yitirildiği bir duruma değinir. Burada işçi, hiç bir kökeni olmayan veya kendi kişisel deneyimi, geçmişi veya bugününü anlatacak sözlere sahip olmayan isimsiz bir kalabalığın bir parçasına indirgenir. Bu durum sadece Almanya'ya özgü bir durum değildir; zira bu, bulundukları yerin diliyle kendilerini ifade edemeyen herhangi bir ülkedeki göçmenlere mahsus olan ortaklaşacılığı izah eder.

Özdamar'ın tasvir ettiği gibi güçlü bir ortaklaşacılığı alt etme görevi genellikle sonraki nesillere; vatanlarını terk ederek geçmişle bugün, birey ile grup arasında aracılık yapmak zorunda kalanların oğulları ve kızlarına aktarılır. Ancak göçü ilk elden yaşayanların yani sözde birinci nesle ait olanların yaşanılan göçe dair hiç bir estetik sonuç üretmediklerini öne sürmek yanlış olur. Doğrusu 20. yüzyıl, dünyada, bu durumdaki insanların yarattığı müthiş işlere şahit oldu. Ayrıca, hem göçün saikinde hem de böyle bir deneyim hakkında özellikle de estetik terimlerle, konuşma yetisi veya yetersizliğinde yukarıya dönük akışkanlığı ile arzusunu ve sınıfın oynadığı rolü görmezlikten gelmek aynı derecede ihmalcilik olur.

Terim kelimesini kullanmaya devam etmedeki kararıma rağmen, başlıkta olduğu gibi birinci, ikinci ve üçüncü nesil kategorilerini göz önünde bulundurarak bir ikaz eklemek isterim: deneyimleri geniş bir yelpazede sunmak ve göçmenlerin genellikle durup yeniden başlayan davranışlarını böylesine esnek olmayan geçici bir model üzerinde göstermek zordur. Bununla beraber, bunun gibi tanımlayıcı bir model, böyle biyografilerde işleyen bireysellikle ortaklığın, zorunlulukla hayallerin bulunduğu tavırlar arasında ayırım ve karşılaştırmalar yapmaya imkan vermektedir. Bahsi geçen konuda elimizdeki, Almanya'da yaşayan Türk asıllı film yapımcıları tarafından çekilen dört otobiyografi filmi örnek olarak gösterilebilir. Bu filmlerden ikisi kadınlar tarafından çekilmiştir, *Gülüzar* (Hatice Ayten, 1994) ve *Ich bin Tochter meiner Mutter (Ben Annemin Kızıyım)* (Seyhan Derin, 1996).

Bu çalışmalar açıkça aileler içindeki cinsiyet ilişkilerinin sonuçlarından bahseder ve izleyiciye yapımcıların annelerinin, ailelerinin tarihinde oynadıkları rolü yeniden inceleme olanağı sunar. Buna rağmen, diğer eserlerin her ikisi de; *Mein Vater, der Gastarbeiter* (Misafir işçi, Babam) (Yüksel Yavuz, 1995) ve *Wir haben vergessen zurückzukehren* (*Geri Dönmeyi Unuttuk*) (Fatih Akın, 2001) , *"türkische Mitbürger"* teriminin (ya da kaba bir çeviriyle, genel ve liberal bir üslup olan

"Türkiye'den gelmiş vatandaşlarımız") ortaya attığı ortaklaşacılık içindeki değişik türde çeşitliliklerden bahsetmektedir. Yavuz'un çalışması, Kürt asıllı ailesinin tecrübelerini yansıtır, Akın'ın deneyimleri ise, Almanya'ya gelmeden önce eğitimli ve şehirli bir anneye sahip bir aileye dairdir. Dolayısıyla, bu dörtlü koleksiyon, bir coğrafi yerden diğerine kolaylıkla taşınabilen, bir nesilden diğerine aktarılabilen "birleşik Türk kimliği" efsanesine hitap etmektedir. Her ne kadar ulusal sinemaların görevi tanım gereği (par definitionem), söz konusu ulusu oluşturan konuları ve özellikleri tanımlamak ve kısıtlamak da olsa, Kevin Robbins ve Ahu Aksoy, Türk sinemasının günümüz Türkiye'sinde varolan muazzam etnik çeşitliliği maskelediğini öne sürmekteler (Robbins & Aksoy 2000). Bununla beraber, burada anlatılan eserler Türk sineması olarak sınıflandırılamazlar. Kimliğin otobiyografik inşasının aldığı özel şekil, sadece geçmişe değil bugüne de dayanmaktadır; diğer bir deyişle, bütün bu çalışmaların Almanya'da yetişmiş genç yapımcılar tarafından Alman medyası dahilinde ve onun için yapıldığı gerçeğinin önemli yansımaları vardır.

Dahası, değişik toplumların üyeleri, çeşitli kültürlerin çocukları, eğitimden farklı seviyelerde yararlananlar olarak bizler, 'otobiyografi' dediğimizde aynı şeyi kastediyor muyuz? Halen devam etmekte olan araştırmalarımda ben, filmsel otobiyografinin nasıl hem hiçbir şekilde kendini göstermediği (bir kişi aynı anda hem kameranın önünde hem arkasında olamaz, bu nedenle de kendinin "varlığı" başka bir biçimde filme çekilmeli) hem de her zaman kendine has kültürel bir vaka olduğunu incelemekteyim. Bahsi geçen son konu, 1970'lerden beri filmsel otobiyografi etrafında gelişen edebiyat zenginliği tarafından henüz ele alınmadı. Şimdiye kadar, bu edebiyatın büyük çoğunluğu Kuzey Amerika çevresinde ortaya çıkmıştı ve mevcut çalışmaları, çok farklı kültür yapılarının ürünleri olarak karşılaştırma, hatta -gerçekte bakıldığında görülebilen farklılıkları görme eğilimi bile göstermedi. Umudum, sözü geçen çalışmaların kültürel özelliklerine ve bu nedenle uluslararası alandaki çalışmalarla temasa geçilmek istendiğinde yardımların kısıtlanmasına dikkat çekebilmektir. Bir kişiden bahsedilecek olunursa, 'kendi' sorusunun filme terimlerine çevrilmesinin değişik yerlerde farklı yansımaları vardır. Bu yansımalar, çalışma içinde izlerini bırakır.

Otobiyografik filmler Federal Alman Cumhuriyeti'nde pek yaygın değildir. Ancak 1990'lar boyunca, etnik veya diğer azınlıklara mensup film yapımcılarının çalışmaları çoğunluk teşkil etmektedir; bununla beraber, Alman medyasında genel görünümün özel olarak bu tür projelere açık olduğunu ileri sürmek hata olur.

Post-modern yapıda, etnisiteyi içinde barındıran otobiyografik edebiyattaki tavrı inceleyen Michael Fisher, eserlerin, bizzat kendilerinin, etnik azınlık kimliğin aşılmasında etkin olan süreç ve çabayı ön plana çıkardığını öne sürer:

Bu eserler, öncelikle, etnisiteyi paradoksal anlamda inceleyip, bireyin üzerinde kontrol sahibi olmadığı, her nesilde ve her birey tarafından yeniden keşfedilen, yeniden yorumlanan ve bireyi şaşırtan bir kavram olduğunun üstünde durur. Etnisite sadece nesilden nesile aktarılan, öğretilen ve öğrenilen bir şey değildir; bilakis bastırılamayacak ve engellenemeyecek derecede dinamiktir. Bilinçli olarak öğretilmediğinde dahi etkilidir; kurumlaşmış öğretim kurumları tarafından kolaylıkla şovenist, arıtılmış ve yapay hale getirilebilir, tam olarak mücadele ortamında özgürleştirici bir şekilde gelişir. Etnisite, kimliğin derin duygusal öğelerinden biri olduğu ölçüde genellikle bilişsel dil ve öğrenimden (ki sosyoloji kendisini neredeyse bununla sınırlamıştır) çok hayal kurmaya benzeyen süreçler ve bastırılmış psikanalitik çatışmaların yeniden ortaya çıkmasıyla yayılır (Fisher 1986: 194-233)

Aslında bu dört filmin her biri, durumun ve dolayısıyla bahsi geçen bakış açısının hem sorunlarını hem de zevklerini aynı ölçüde, estetik yapıtlar halinde sunar. Kimlik, bilgi ve kişinin geçmişi üzerindeki düşüncelerine bağlıdır; dolayısıyla bu yapıtlar toplumsal hafızanın zorunluluklarına ve karışıklıklarına hitap etmelidir.

Bu filmlerin ilk *Gastarbeiter*'ın Alman Federal Cumhuriyeti'ne varmasından kırk yıl sonra yani 1990'larda çekilmeye başlanması tesadüf değildir. Jan Assmann, iletişimsel hafızanın, onu kültürel hafızaya dönüştürme gücü olan kurum ve ritüellerin desteği olmadan yaklaşık kırk yıl dayanabileceğini öne sürmüştür. İletişimsel hafıza nesilden nesile aktarılan hikayelerle yaşarken kültürel hafıza, kişisel hatırlamaların bireysel koşulları aşmasına imkan veren sembollere dayanır. Üstelik, kültürel hafıza sadece geçmişe ait ayrıntıları korumakla kalmaz, geçmişle ilişki de kurar; kısacası kültürel hafıza grubun kimliğini geçmişe dayanarak açıklamaya çalışır. Tabi, "iletişimsel hafıza" farkında olunmadan aileler gibi küçük gruplar tarafından desteklenirken, "kültürel hafıza" daha geniş gruplarla ve onların gelecek nesillerle olan ilişkisiyle ilgilendiğinden planlama ve seçicilik gerektirir. Topluma yönelik çekilen filmler kültürel hafızanın oluşumuna yardımcı olur. Ancak bu filmler hangi kültürel hafızanın ürünleridir; Alman mı, Türk mü? İkisinin de ortak ürünü oldukları iddia edilebilirse bu iki farklı topluluğun unsurlarını nasıl buluşturuyorlar? Fransız sosyolog Maurice Halbwachs'ın öne sürdüğü gibi, kültürel hafıza, geçmiş olaylara

dayanarak toplumu birliğe yönlendiren bağlayıcı bir güçtür. Halbwachs, öğesel temelli topluluklardan çok yapısal ve bilişsel olanı vurgulayan bir toplumsal hafıza modeli önerir. Ayrıca, hafızanın hiçbir zaman bireysel bir süreç olmadığını hatta, "hafıza, toplumda yaşayan bireylerin hatırlamalarını yönlendiren çerçevenin dışında var olamaz" diyerek hafızanın her zaman ortak deneyimlerin bir parçası olduğunu belirtir. Tabi ki hepimiz birçok farklı grubun üyeleriyiz ve bu üyelikler zaman içerisinde büyük değişikliklere uğrarlar; dolayısıyla bu model hiçbir şekilde statik değildir. Burada mutlaka belirtilmesi gereken şudur ki Halbwachs'a göre iletişimin olmaması veya kesintiye uğraması, referansın anımsatıcı (mnemonik) çerçevesine zarar verir. İletişimin bu şekilde çöküşünün sonucu bu nedenle unutmak olmalıdır. Jan Assman, yabancı bir bölgeye geçmenin veya sınırları aşmanın toplumsal hafıza kaybının kesin nedeni olduğunu öne sürer:

> *Her masal okuyucusu, uyarının hiçbir zaman unutulmaması gereken ama ileride mutlaka unutulacak olan bir detayda sunulmasına aşinadır. Genellikle bu tür uyarılar bir sınırı geçmeden veya kişi yabancı bir bölgeye geçmeden kısa bir süre önce yapılır. Çünkü unutmaya sebep olan yabancı bir bakış açısı ve maruz kalınan yabancı yemek kültürüdür. Yabancı bir bölgeye yapılan yolculuk unutma ile sonuçlanacak kadar radikal bir bakış açısı değişikliğinin birinci dereceden nedeni olabilir. Çocuk ebeveynlerini, ulak mesajını, prens asil atalarını, ruh ilahi kaynağını unutur; çünkü yeni dünyadaki hiçbir şey eski hatıralarını desteklememektedir. Bakış açılarından yoksundurlar; gerçekliklerini yitirirler ve kaybolurlar (Asman 1993: 337- 355)*

Bu, burada söz konusu olan filmlerin birçok çakışan çıkarının olduğunun göstergesidir: Her biri farklı bağlılıkların ürünüdür; her biri bu bağlamda Türk kimliğine tahammül ederek Almanya'da yaşanan hayatların temsilcisidir; her biri sınırların geçilmiş olduğunu ve geçmişi yani azınlık kimliğinin kaynağını, bu kimliği ve azınlık hafızasını yok eden tüm faktörlere rağmen hatırlama arzusunu anlatır. Bu eserlerde tehlikeli olan, kişinin nereden geldiğinin dolayısıyla film yapımcılarının günlük yaşamlarıyla ebeveynlerinin anlaşılamayan hayatlarının zıtlıklarının üstü kapalı olarak buluşturulmasının unutulma tehdidi dir. Yine de bu eserler anavatan Türkiye'ye dönmenin bu sorunları çözeceğini öne sürmezler. Söz konusu dört filmden üçü, yapımcının geri dönüşünün imkansızlığını vurgulayan Türkiye'ye yapılmış yolculukları içerir.

Wir haben vergessen zurückzukehren, o şehirde sürdürülen bir hayatın farklı yönlerini gösterirken bir aile inancından bahseden filmin yönetmeni Fatih Akın tarafından Hamburg'da yapılan bir araba

yolculuğu ile başlar: "biz bununla büyüdük; ailem beni bir gün geri döneceğiz düşüncesiyle büyüttü. O hep orada, belirsiz bir biçimde duruyordu. 'bir gün geri dönecektik; burada kalıcı değildik.' " Ancak, başlığı açık bir şekilde kesin bir dönüşe göndermede bulunmasına rağmen, *Wir haben vergessen zurückzukehren* dört eserin arasında en yüzeysel ve en az melankolik olanıdır ve Hamburg'un Altona bölgesindeki azınlık mahallesinin Fatih Akın ile bir tarihsel düşmanları olan farklı milletlerden Almanlar için "ev" olduğunu iddia eder. Filmin müziğinde Türk motifleri yer almaz. Hamburg'daki "onun" dünyasından ailesinin geçmişinin dünyasına, büyükbabası ve büyükannesinin Filyos'taki mezarlığına doğru yolculuğuna 1970'lerin Amerikan yapımı "Blaxploitation film" müziği eşlik eder. Bir el kamerasıyla takip edilen Akın, ilk belgesel örneklerinden *David Holzman'ın Günlüğü* (Jim McBride,1967) tarzında kamerayı doğrudan yolculuğuna yöneltir ve ailesinin Almanya'daki ve ondan da önce Türkiye'deki hayatını inceler. Akın, filmin (henüz doğmamış) çocukları için nereden geldiklerini gösteren bir kayıt olduğunu belirtir zira, çocuklarının, Alman pasaportuna sahip ve Almanya'nın en başarılı genç yönetmenlerinden biri olarak kendisinin şu anda olduğundan daha çok Alman olacaklarını tahmin etmektedir. Yine de bu tahmine filmin sonunda Akın'ın Türkiye'ye dönmeyi hatırlayan bir amcası tarafından (ki eşi böyle bir karardan oldukça pişmandır) meydan okunur. Amca film yapımcısına aşağıdaki soruyu yöneltir:

> *Çocukların olduğunda ve okula gittiklerinde onlara "yabancı" diyecek çocuklar her zaman olacaktır. Her zaman bir tür ayırımcılıkla karşılaşacaklar. İşte kalmanın olumsuz yanı bu. Senin Alman pasaportuna bakıp "Fatih Akın?" diye soracaklar ve sen, "Ben bir Almanım" diye cevap vereceksin. Ama onlar, "Fatih Akın? Sen Alman değilsin; sen Türksün." demekte ısrar edecekler.*

Böylece film, Almanya'da uzun yıllardır süregelen ve Almanların Almanya'nın çoktandır çokuluslu bir devlet olduğunu kabul etmelerini engelleyen yabancılarla etnik Almanları ayıran *jus sanguinis* kuralının varlığını ihmal etmemiş olur. Yine de bir eser olarak *Wir haben vergessen zurückzukehren*, açıkça Akın'ın başarılı bir film yönetmeni olarak Alman medya kültüründeki yerini ve tadını çıkardığı ayrıcalığı, incelediğim dört eser arasında hem kişisel hem resmî kalarak Alman belgesel geleneğine ve klasik film profesyonelliğine meydan okuyan bir film yaptığını gösterir.

Akın'ın *Wir haben vergessen zurückzukehren* filmindeki ebeveynleri ve akrabaları ile olan tartışmalarında sadece üstü kapalı bir şekilde değinilen önemli bir çekişme diğer üç filmde de yinelenir: Filmde,

aileden hayatlarını anlatmalarını istemek onlardan kamusal fikir birliğine ulaşmalarını istemektir. Böylelikle her film, eşler arasında, geçmişteki olaylardan doğan gerilimleri ortaya çıkartır. Her ne kadar bu tür gerilimler görünür olmasına rağmen Seyhan Derin ve Hatice Ayten bunları derinlemesine incelerken diğer iki erkek yönetmen tarafından bu konu yüzeysel olarak ele alınmıştır. Bu da göçün, bahsi geçen ailelerde söz sahibi olmayan kadınların geçmişe ait davranışlarından pişmanlık duymalarından dolayı çok daha büyük kişisel zorluklar yaşamalarına neden olduğunu gösterir.

Seyhan Derin'in uzun metrajlı filmi *Ich bin Tochter meiner Mutter*, kendi aile hayatındaki şiddetli ve trajedik kırılmayı anlatır; bu kırılma, anne-baba kızlarıyla beraber Türkiye'ye dönmeyi kararlaştırdıklarında kendisinin (15 yaşında) ve üç kız kardeşinden ikisinin ebeveynlerini terk etmesi ve onların vesayetlerini hiçe saymaları ile ortaya çıkar. Üç kız kardeş, Alman bir Hıristiyan'la evlendikten sonra reddedilmiş olan en büyük kardeşlerinin yanına sığınmaya çalışırlar. Derin'in ebeveynleri ile irtibatı, kötü sondan sonra yıllar boyu hatta filmin çekimi sırasında bile yoktu; Derin'in büyükbabası, bütün torunlarla ilgisini kesmiş olan Derin'in ailesinin köyüne gelmesine hep engel olmaya çalışmıştır. Kendi babasına mektup şeklinde hitap eden bir seslendirmede Derin, misafir işçilerin evlerini terk etme ve Almanya'ya göç etme kararlarını sorgular: "Sevgili babacığım, neden babalarımız önce bizi geride bırakıp ondan sonra da kendiniz orada olmak istemediğiniz halde Almanya'ya götürdünüz?" (...) Neden? "Ne kazandınız? Borçlar, Alman madenlerindeki en son kazadan sonra kırılmış sırtınız ve çaresiz kalan annemden başka?"

Babalar tarafından verilen kararlar karşısında şaşkın, Derin, "Babasının kızı" deyiminin tersine çevrilmiş şekli üzerinde ısrar eder. *Ich bin Tochter meiner Mutter*'de Derin, doğduğu ve hayatının ilk yıllarını geçirdiği Türk köyüne annesiyle dönerek onunla olan bağlarını yeniden canlandırmaya çalışmaktadır. Aile fotoğraflarının, ilk Türk *Gastarbeiter*'in Almanya'ya ulaşmasını gösteren arşivlerin, 1930'larda kadınların özgürleşmeleri ile ilgili çekilmiş bazı şaşırtıcı Türk filmlerinden alıntıların ve Almanya ve Türkiye'den bir aile ile yapılmış röportajların zengin bileşimi ile Derin, kendi ailesinin hikayesini tarihi ve yerel kültürel bir bağlama yerleştirir ve böylece bir zamanlar sadece baskı gördüğünü düşündüğü annesini değişik bir açıdan ele alır; artık onda güç ve cesaret vardır. İçerdiği çelişkilere rağmen bu eser, kız çocuklarının kendi eğitim hakları ve özgürlüklerini savunmaya mecbur eden aynı gücün annede de bulunduğunu ispat etmek için Türkiye'deki bir köy yaşamı ile Almanya'daki büyük şehir yaşamı arasındaki görsel

farklılıklara meydan okumaktadır. Burada çelişki, kültürler arasındaki farklılıktan ziyade cinsel eşitsizlik üzerine yerleştirilmiştir.

Türkiye'ye yolculuk içeren diğer üç filmde olduğu gibi, araba veya trenle yolculuk, temel motif haline gelmektedir. Gerek geçmişle bugün, anavatan ile "ev" haline gelmiş yabancı ülke arasındaki boşluk, gerek tek bir kimliği meydana getiren farklı unsurların kişisel asimilasyon süreci, bir yolculuk olarak görselleşir. *Ich bin Tochter meiner* Mutter'de iki olası hayat, filmde sürekli ortaya çıkan siyah beyaz, birbirini izleyen hayali bir görüntü içindeki bir hayatta birleşir: birbirinin aynı iki küçük kız yalnız başına yol almaktadır, birisi Türkiye'de kırsal bir alanda tarlaların içinde, diğeri de bir trendedir. Filmin sonunda birkaç değişik yaşam biçiminin olabileceğini öne sürermişçesine, trendeki kız, tarladan ona el sallayan diğer kıza veda eder. Michael Fischer'a yeniden dönülecek olunursa, etnik bir kimlik, bilişsel dil ve öğrenimden çok "hayal kurmaya benzeyen süreçler ve bastırılmış psikanalitik çatışmaların yeniden ortaya çıkmasıyla" yayılır (Fischer 1986: 195-6).

Hatice Ayten'in kısa çalışması *Gülüzar*, anımsatıcı (*mnemonik*) süreçlerin karmaşıklıkları ve aktarımın zorlukları bakımından daha anlamlıdır. Bir kadının siyah beyaz video görüntülerinin birleşimi, temizleme sürecini, bir seslendirme ve birkaç başlık içerir. Ayten, Gülüzar'ın hikayesini parçalı bir şekilde anlatır. 16 yaşındayken babası tarafından kendisinden 15 yaş büyük bir adama satılıp Almanya'ya gelir ve (ev işlerinin dışında) iki işte çok fazla çalışmak zorundayken, 32 yaşında dul kalır. Hayatın gerçekleri, izleyiciye duygu katmadan anlatılır. Gülüzar'ın şimdiki hayatının detayları ara başlıklar halinde verilir; seslendirici geçmişten bahseder. *Ich bin Töchter meiner Mutter*' in aksine *Gülüzar*, geçmiş deneyimlere nüfuz etmenin zorluğunu, geçmişi anlatmanın ve bugünle bağdaştırmanın yeterli olmadığını ileri sürer. Derin, kendi filminde yeteneğini bir röportajcı olarak sergilerken ve ciddi ailevi çatışmaların ayrıntılarından bahsederken Ayten, bu klasik belgesel tekniğini kullanmayı reddeder. Bunun yerine *Gülüzar*, David MacDougall'ın "yetkin hafıza" olarak isimlendirdiği gücü kullanmayı önerir. Söz konusu güç, göstergesel (indexical) işarete benzer bir biçimde, jestlere anlam yükleyerek şekil ve sözden kaçınan anımsatıcı (mnemonik) bir yapıdadır. MacDougall, bunu doğasında devinduyumsal (kinestetik) yani, "sözgelimi kaslarda hatırlanan deneyim" olarak tanımlar (MacDougall 1992: 33). Burada temizlik eylemi, az olay ve çok işle geçen bir hayatın dünyevi ağırlığını ifade eder. İyi veya bu olayda olduğu gibi kötü, önemli bazı fırsatlardan bahsedilecek olunursa, böyle bir şekilde yaşanılan hayat kötü temsil edilecektir. Bununla beraber, burada aktarılan diğer eserler gibi bu da, ebeveynler

ve onların film yapımcısı çocukları arasındaki boşlukta köprü görevi görmeye çalışan bir belgeseldir. Burada eserin en etkili özelliği, Gülüzar Ayten'in Hatice Ayten'in annesi olduğunun açıkça belirtilmemesidir ve bu şekilde, Almanya'da üretilen ve aslında açıkça belirtmeyi reddettiği halde yine kendi şahsından bahseden diğer büyük bir kısım otobiyografik çalışmaya benzemektedir.

Yüksel Yavuz'un *Mein Vater der Gastarbeiter*'i de yer ve zaman göstericisi olarak fiziksel deneyim üzerinde durur ve 15 yaşında Almanya'ya geldiği için bizzat kendisinin çıplak toprak üzerinde nasıl yürüdüğünü, ana yurdu Kürdistan'da ulaşımın nasıl yapıldığını unuttuğunu anlatır. Böylece Almanya'da kalmak dışında herhangi bir alternatifi kalmamıştır ve otomobil kullanmasını öğrenmiştir. Yine burada, ulaşım şekilleri bir motif oluşturur ve geçmişi hatırlayıp onun bugünle olan bağlantısını kurmak isteyen birinin, arzu edilen zaman ve mekandaki zihinsel geçişini ortaya koyar. Filmin kendisi birkaç yolculuk içerir. Filmin yapımcısı, alevlerin tarlaları yaktığı uzak bir köyde olan ve belli bir uzaklıktan orduların varlığının görüldüğü eski evini ziyaret eder, bu sırada anne ve babasıyla, babasının Almanya'ya (veya Yavuz'un filmde belirttiği haliyle "Germanistan") gidişinden önceki ve on beş yıl sonra dönüşünden sonraki hayatları hakkında konuşur. Yavuz'un annesi, eşinin yokluğuna ve bu yüzden çocuklarıyla beraber katlanmak zorunda olduğu zorluklara dair kederini açıkça anlatır. Başka bir yolculukta Yavuz'un ebeveynleri, şimdi çoğunun Almanya'da yaşadığı çocuklarıyla torunlarını ziyaret ederler ve bu nadir bir araya gelme fırsatının tadını çıkartırlar. Bu aile hiçbir trajedi yaşamamış olmasına rağmen film, dört çalışma içinde, sonuçlarının ne olacağını bilmeden hayatın akışını değiştiren kararlar almış birisi tarafından yaşanılan pişmanlığı anlattığı için en melankolik olanıdır. Bu melankoli, filmin sonunda Yavuz, 15 yaşındayken babasıyla beraber Almanya'ya kendi gelişini hatırladığı esnada en dokunaklı şekilde hissedilir hale gelmektedir. Hamburg'da bir gecenin görüntülerin tersine, seslendirme, Jan Assmann tarafından tanımlanan senaryoyu anımsatan bu olayı anlatır. Hatırlayın: "Yabancı bir bölgeye yapılan yolculuk unutma ile sonuçlanacak kadar radikal bir bakış açısı değişikliğinin birinci dereceden nedeni olabilir. Çocuk ebeveynlerini, ulak mesajını, prens asil atalarını, ruh ilahi kaynağını unutur; çünkü yeni dünyadaki hiçbir şey eski hatıralarını desteklememektedir." (Assmann 1993: 344)

Kamera, gece vakti şehrin uluslararası ışığıyla aydınlanmış caddelerin, otobanların, köprülerin, arabaların ve binaların görüntülerini sunar. Seslendirme yoluyla Yavuz, Almanya'ya vardıklarında babasının söylediği sözleri hatırlar:

İşte oğlum, burası Almanya. Hayatında yeni bir bölüm açılıyor. Sen her şeyi benim yaptığımdan daha iyi yapmak zorundasın. Buradaki iş seni yıpratacaktır. Burada çok çalışma. Paranı biriktir. Beş veya altı yıl içinde memleketinde bir hayat kuracak kadar para biriktirebilirsin. Sakın burada yaşlanma.

Ve ses, babası şunları söylerken yitmektedir:

Başkalarını dinleme. Kadınların peşine düşme. Her zaman hatırla ki sen bu topraklarda bir yabancısın...

Bu dört film, etnik olarak Alman olmayan fakat artık kendilerini bu topraklarda (tamamen) yabancı gibi hissetmeyen genç Alman yapımcıların ürünü. Yine de onlar bu ayırımın bilincindeler. 1990'lar, hem bu ayırıma hem de genellikle olduğu üzere pek de konuksever olmayan Almanya'nın şimdi yurt olduğu gerçeğine değinmeye çalışan bir dizi çalışmanın başlangıcına şahit oldu. Bu filmler bu dizinin sadece başlangıcını temsil etmektedir.

Kaynakça

Assmann, Jan (1993). "Die Katastrophe des Vergessens. Das Deuteronomium als Paradigma kultureller Mnemotechnik", *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung* içinde, Aleida Assmann & Dietrich Harth (der), Fischer Wissenschaft, Frankfurt: ss. 337-355. [yazarın çevirisi]

Fisher, Michael J. (1986). "Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory", *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* içinde, James Clifford & George Marcus (der), University of California Press, Berkeley: ss.194-233.

Halbwachs, Maurice (1985). *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen,* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. [yazarın çevirisi]

MacDougall, David (1992). 'Films of Memory', *Visual Anthropology Review* 8,1.

Özdamar, Emine Sevgi (1998). *Die Brücke vom Goldenen Horn,* Cologne: Kiepenheuer & Witsch. [yazarın çevirisi]

Robbins, Kevin & Asu Aksoy (2000). "Deep Nation. The National Question and Turkish Cinema Culture", *Cinema and Nation* içinde, Mette Hjort & Scott MacKenzie (der), London: Routledge, ss. 203-221.

Filmografi

Gülüzar (Hatice Ayten, 1994) *Ich bin Tochter meiner Mutter* [ya da, *Ben Annemin Kızıyım*] (Seyhan Derin, 1996)

Mein Vater, der Gastarbeiter [Babam: bir Misafir işçi] (Yüksel Yavuz, 1995)

Wir haben vergessen zurückzukehren [Geri Dönmeyi Unuttuk] (Fatih Akın, 2001)

Çevirenler: **Ahsen UTKU**
Hande GÜNER

Robin Curtis
Öğretim Üyesi
Freie Üniversitesi-Berlin

ISBN 975-8803-01-8
9 799758 803018
ISBN: 975-8803-01-8